

2017 / 1

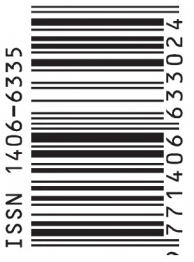
KUNST

2017 / 1

POST-WAR
ABSTRACTION!



4,50 EUR



1 toimetuselt / editorial

I

fookus / focus

2 eesti otsib superstaari /
estonia is searching for a superstar

II

teooria ja praktika / theory and practice

14 abstraktsionism / abstractionism
26 feminism
40 kataloogietüüde / etudes for a catalogue
50 ateljee-eetüüde / etudes in an atelier
60 "sotsiaalporno" / "social porn"
66 "vareneporno" / "ruin porn"

III

arvustused / reviews

74 näitused / exhibits
86 varia
87 uus trükis / new publication
89 autori koomiks / auteur comic

J Sandra Jõgeva — 60

K Elmar Kits — 14

Mihkel Kleis — 74

Karel Koplimets — 77

Paul Kuimet — 40

M Rein Muuluka — 66

O Jüri Ojaver — 80

Kaido Ole — 2

P Anu Põder — 26

S Taavi Suisalu — 83

T Veiko Tammjärv — 89

V Anu Vahtra — 50

KUNST.EE

Eesti kunsti ja visuaalkultuuri kvartaliajakiri /
Quarterly of Art and Visual Culture in Estonia

Aastast 1958 / Since 1958

ISSN 1406-6335

Koduleht,
kontaktid, arhiiv /
Homepage,
contacts, archive:
ajakirikunst.ee

Ettetellimine /
Pre-ordering:
tellimine.ee (Eestis /
in Estonia),
info@ke.ee (väljaspool
Eestit / outside
Estonia)

Kirjastaja / Publisher:
SA Kultuurileht

Rahastaja / Financer:
**Eesti Vabariigi
Kultuuriministeerium
/ Ministry of Culture
of Estonia**

Sponsor:
**Eesti Kunstnike Liit /
Estonian Artists'
Association**

Kontor / Office:
**Vabaduse väljak 6,
10146 Tallinn**

Peatoimetaja /
Editor-in-chief:
Andreas Trossek

Eesti keele toimetaja /
Estonian language
editor:
Hedi Rosma

Inglise keele toimetaja /
English language
editor:
Michael Haagenzen

Kujundaja / Designer:
Margus Tamm

Eesti keele korrektor /
Estonian language
proofreader:
Tiina Hallik

Tõlked / Translations:
Refiner

Uudistrukiste rubriik /
New publications
section:
Elin Kard

Toimetuse kolleegium /
Editorial Board:
**Sirje Helme, Anders
Härm, Tõnu Kaalep,
Mari Laaniste, Piret
Lindpere, Heie Treier**

Trükk / Print House:
Pajo

© KUNST.EE 2017.

Luba küsimata
mistahes materjalide
reprodutseerimine
on keelatud (ilma
naljata). /
Unauthorized
reproduction of any
materials is prohibited
(not kidding).

KUNST.EE on
trükitud Eestis ja
ilmub nelja numbrina
aastas. Toimetus ei
pruugi ilmtingimata
jagada kõiki vaateid,
mida väljendavad
ilmunud kaastööde
autorid. Kaastöid ei
eelretsenseerita, ent
kogu korrespondents
põlvib tähelepanu. /
KUNST.EE is printed in
Estonia and published
four times a year.
The views expressed
in each issue are not
necessarily those
of the editors. The
contributions are not
peer-reviewed but
all correspondence
receives attention.

Kunsteoste
reproduktsoonid:
**Eesti Autorite
Ühing /
Image
reproduction:
Estonian Authors'
Society**

Väljaanne on
refereeritav
ARTbibliographies
Modern
andmebaasis. /
The periodical is
listed in
ARTbibliographies
Modern database.

Kevad 2017

Õeldakse, et kunst on suurem kui elu, ent see on vaid üks põhjuseid, miks hankida endale KUNST.EE, kvartaliaajakiri, mis on pühendatud nüüdiskunsti ja visuaalkultuuri eri aspektidele Eestis. Kõik teised põhjused on enamasti juba väga konkreetsed, kutsudes lugejat kunstiteosesse süvenema, kunstnikule järgnema ja tulemuste üle kriitiliselt aru pidama.

Nüüsiis, selles numbris leiavad käsitlemist järgmised teemad: kas Eesti ühiskond on valmis kollektiivselt vastu võtma järjekordset omamaist kunstisupertaari (kes on küll erialaringkondades juba viimased paarkümmend aastat olnud elava klassiku staatuses)? Kas Eesti on valmis vastu võtma omamaist abstraksionismi ajalugu (mis arenes välja teistmoodi kui mujal vabas maailmas)? Kas Eesti on valmis vastu võtma omamaist feministliku kunsti klassikut (olgu või postuumselt)? Kas Eesti on valmis vastu võtma ideed, et kunst võib olla ka igasugustes esemetest tühjaks tehtud galerii või siis mõnda teist tüüpiliselt postmodernistlikku provokatsiooni – näiteks, et kas koomiks võib olla vaadeldav kunstina? Jne-jne.

Püsige lainel!

Spring 2017

They say that art is “bigger than life” – but that is only one reason to get your own copy of KUNST.EE, a quarterly magazine dedicated to the contemporary art scene and various aspects of visual culture in Estonia. All other reasons are usually already very specific, inviting the reader to focus on the artwork, to follow the artist and to critically contemplate the results.

And so, following subjects are discussed in this issue: is Estonian society collectively ready to accept yet another local art-superstar (who has nevertheless already held the status of a living classic among the social circles of his own field for the last few decades)? Is Estonia ready to accept the history of local abstractionism (which developed differently to elsewhere in the free world)? Is Estonia ready to accept a local classic of feminist art (albeit posthumously)? Is Estonia ready to accept the idea that art can also be a gallery emptied of all sorts of things or another typically post-modern provocation – for example, can comics be seen as art? And so on and so forth.

Stay tuned!



17. XII 2016–5. II 2017
Tallinna Kunstihoone
Kuraator: Anneli Porri.

Värdjad kunstisaalis ehk rahvakunstniku sünd “Nogank Hoparniisil”

Marten Esko ja Anders Härm arutavad Kaido Ole kunsti üle.

Marten Esko (M. E.): Kaido Ole isiknäitus sai nüüd eile Kunstihoones läbi, käisin ise ka veel viimasel päeval korra uuesti vaatamas. Juba garderoob oli kuidagi uhkust tundvat ja väljapeetud rahvast täis ning tundus, et mitte niivõrd kunstispetsialiste või kunstitudengeid, sest tuttavaid nägusid ma ei kohanud, kuivõrd pigem sellist üldisemat kultuurset pühapäevast publikut, kes mandleid ära panes juba sealsamas fuajeeselinal eksponeeritud Kaido Ole töid enesekindlalt kommenteerisid ja nutitelefoniidega pildistasid.

Miskipärast tekkis garderoobis isegi korraks selline tunne, nagu oleksin sattunud Eesti Draamateatrisse mõnda populaarset Tõnu Õnnepalu teatritükki vaatama, ei teagi, miks. Publiku meelestatus? Eelnevalt näitusest kuuldud kumu? Üldine eesti omakultuuri atmosfäär? Lihtsalt tundus, nagu oleksin sattunud mingisse univertsuaalsesse, kuid samas iseäralikult kohalikku kultuuritemplisse – ühtaegu nii rahvalikku, rahvuslikku (ja muidugi ka riiklikku), mütoloogilisse, eksistentsiaalsesse, üldkõnetavasse, aga samas ei midagi konkreetset väitvasse ja kuidagi fookuseta kunstniku omailma; või nagu näituse saatetekstis öeldi, “paralleelrealismi”.

Kuigi Kaido Ole oli oma isiknäituse raaminud tähenduseta (või tähendusküllase?) pealkirjaga, kumab seda eesti omakultuuri pea kõigis saatetekstidest või tõlgendustest, ning ka “kuraatori lahtiütluste” ainsaks väliseks viiteks on Lennart Meri raamat “Hõbevalge” (1976). Samas jällegi tundus kõik loogiline: nii näitus iseseisvalt kui ka Ole senise loomingu konteksti paigutatuna – esimese üle saab kindlasti vaielda, aga teise üle mitte vist väga. Kuidas sulle tundus (näitus siis, mitte garderoob)?

Anders Härm (A. H.): Käisin seal minagi, aga sind ei kohanud. Sattusin kohe peale viimast üritust – suure saali kontserti –, nii et Kunstihoone oli paksult rahvast täis. Inimesi oli seinast sein: professionaale ja huvilisi, tuntuid ja tundmatuid. Ja paradoksaalselt neid ei jäänud oluliselt vähemaks, kuigi muusikaüritus oli läbi, vaid tuli kogu aeg juurde. Nii et kindlasti oli see tunne seal sel hetkel isegi

17. XII 2016–5. II 2017
Tallinn Art Hall
Curator: Anneli Porri.

Freaks in the Art Hall or the Birth of a People’s Artist at “Nogank Hoparniis”

Marten Esko and Anders Härm discuss the work of Kaido Ole.

Marten Esko (M. E.): Kaido Ole’s solo show at Tallinn Art Hall closed yesterday; I went to see it once more on the last day. I got no further than the cloakroom and I was already surrounded by people looking somehow proud and proper, and it seemed, not so much art connoisseurs or students – for I didn’t see any familiar faces – as a more general discerning Sunday crowd, who were already confidently commenting on Ole’s works exhibited right there on the foyer wall, taking photos on their smart phones while handing in their overcoats.

For a moment there in the cloakroom, I don’t know why, but I felt as if I was at the Estonian Drama Theatre, going to see some popular play by Tõnu Õnnepalu. The mood of the public? The buzz that had gone before the show? The general atmosphere surrounding any manifestation of local culture in Estonia? It just felt like I had found myself in some universal yet peculiarly colloquial temple of culture – popular, national, mythological, existential and universally relevant at the same – but also inside an artist’s lifeworld that seemed to make no concrete statements and somehow lacked focus; or as the accompanying text puts it, in “a parallel realism”.

While Kaido Ole had framed his solo show with a meaningless (or very meaningful?) title, an air of national culture was there in all the accompanying texts and interpretations, even more so given the fact that the only external reference in the “curatorial explication” was “Hõbevalge” (Silver White, 1976) by Lennart Meri. Then again, it all seemed logical: both the show on its own and within the context of Ole’s previous work – while you can argue about the former, the latter perhaps not so much. What did you think of it (the show, that is, not the cloakroom)?

Anders Härm (A. H.): I was there too, but didn’t see you. As luck would have it, I went right after the last event – a concert in the large hall – so that the Art Hall was packed. The people were wall-to-wall: professionals and laymen, well-known and unknown. Paradoxically, their numbers kept rising despite the musical event having ended. So, the



veel süvendatum, et oled sattunud paradoksaalselt kõlava üldrahvaliku kõrgkultuuriürituse keskmesse. Aga üks viimasel päeval käibki näitustel niikuinii alati kaks-kolm korda rohkem rahvast kui tavapäeval.

Samas tõesti tundub, et mingi barjäär on Kaido Ole jaoks selle näitusega ületatud. Eks ta ole alati olnud n-ö rahva poolt palavalt armastatud kunstnik ja lihtsalt see temast teadliku rahva hulk on olnud väiksem, ehk saab nii öelda? Kuigi sama hästi oleks see läbimurre või-nud juhtuda peale tema 2001. aasta isiknäitust “Basic” (Põhiline) Eesti Kunstimuuseumi toonases näitusesaalis Rotermanni Soolalaos või peale tema isiknäitust “Kena kangelane ja küllaga vaikelusid” Kumu suures saalis 2012. aastal, juhtus see just praegu 2016. ja 2017. aasta vahetusel Kunstihoones näitusega “Nogank Hoparniis”. Iseenesest oleks muidugi huvitav analüüsida, miks see juhtus just nüüd: kas see on seotud kunstiga, Olega või publikuga? Või olid kõik osapooled lõpuks uue rahvakunstniku sünniks küpsed?

M. E.: Ei teagi, kust otsast sellele küsimusele läheneda – barjäär on kindlasti ületatud, aga miks või kuidas just nüüd? Tundub, et “viimane meistriksam”, nagu Ole selle näituse kohta ise ütles, on edukalt sooritatud, aga see jätab justkui mulje, et meister Kaido Ole nüüd alles päriselt alustab. Selles mõttes arvan, et see, miks nüüd nii juhtus, on rohkem seotud Olega kui kunstiga (publiku või laiema avalikkuse jätan praegu kõrvale).

Kuigi kogu “Nogank Hoparniis” oli põhimõtteliselt uudislooming, saab sellele näitusele läheneda ka võrdlemisi tervikliku retrospektiivina, mida Olel pole seni olnud, sest kõnealuse näituse motiivid ja detailid kaardistavad sisuliselt kogu tema senise loomingu. On otsest karakterikordused hiljutisematelt näitustelt, rattal balansseerivad motiivid 2012. aasta Kumu näitusest, üks maaliring viitena 2008. aastale Draakoni galeriis, põlevate majade motiiv 2006. aastast Tallinna Kunstihoone galeriis jne. Üht ehk kõige iseäralikumat motiivi, klassikaliselt olelikku “mullpead”, kes nüüd on “Lootusetult abstraktseks ekspressionismi džunglitesse” (2015) ekslema jäänud, nähti näitusesaalis viimati 2001. aastal. Samas kui “mullpea” oli üks, kes koos “Umbra korjajatele” (2015) sarnase figuuriga Ole 1996. aastal abstraktsusest figuraalsusse üldse viis, ja muidugi sedasama 1990. aastate alguse abstraktsust võib näha nüüd samuti nii detailide kui maalipindadena.

Kuidagi (pealtnäha?) on see väga loogiline *Bildungsroman*. Põhimõtteliselt on Ole jõudnud punkti, kus ta vormiliselt (ja ka sisuliselt) tsiteerib ja parafraseerib üpris vabalt ja tuttavlikult iseennast ning läheneb iseendale see läbi suhtelisel mängulisel – hästi loetaval ja laialt kõnetaval, väga avara teemadevalikute kaudu.

Ehk siis jah, kunstiga laiemalt tundub siin juhtunud võrdlemisi vähe pistmist olevat, sest ühelt poolt on Ole väga konkreetselt oma loogikas ja töömeetodis püsinud ning teisalt tekkis selle näitusega tunne, et paratamatult igal “uuemal” näitusel kõrvalnähtuna ilmnevad eelarvamused või küsimused *à la* “Kuidas see kunst on?” olid justkui ennast tasalülitanud. Ei mingit kahtlust, publik usaldab. Aga seda, miks publik selleks alles nüüd valmis oli, ei ole ma veel mõtestanud.

feeling that you had found yourself amidst a popular event of high culture – which sounds paradoxical – was certainly intensified at the time. Then again, shows tend to get two or three times the usual crowd on the last day anyway.

And it still feels like Kaido Ole transcended some sort of a barrier with this show. Of course, he’s always been a beloved artist, it was just that not so many people had been aware of him; perhaps I can put it like that? Although he could have made a breakthrough with his 2001 solo show “Basic” at the then exhibition space of the Art Museum of Estonia in the Rotermann’s Salt Storage or the 2012 solo show “Handsome Hero and Plenty of Still Lives” at the large hall of Kumu, it happened now with “Nogank Hoparniis” at the Tallinn Art Hall at the turn of 2017. In fact, it would be interesting to analyse why this happened now: is it to do with art, Ole or the public? Or was it that all the parties were finally ready for the birth of a new people’s artist?

M. E.: I’m not sure how to approach this question – a barrier was certainly transcended, but why and why now? It seems that the “final masterwork”, as Ole himself described the show, was presented successfully, but this would suggest that Kaido Ole the master is only now making a proper start. In that sense, I think that the reason why this happened now is more to do with Ole than art (I will leave the audience or the general public to one side for now).

Although, in principle, “Nogank Hoparniis” had novel work throughout, it can be seen as a rather comprehensive retrospective, which Ole had not had so far, for the motifs and elements of the show basically map his entire body of work to date. There are straightforward repetitions of characters from his more recent shows: the motifs balanced on a wheel borrowed from his Kumu show in 2012, a cycle of paintings as a reference to 2008 in Draakon Gallery, the burning houses motif from 2006 at the Tallinn Art Hall gallery and so on. One of the most characteristic motifs, the classically Ole-esque “bubble head”, who is now “Hopelessly Lost in the Jungles of Abstract Expressionism” (2015), was last seen in an exhibition hall in 2001. At the same time, the “bubble head” was one of the figures – the other being similar to the “Umbra Harvesters” (2015) – that in 1996 first took Ole from abstraction to figuration; and of course, the familiar 1990s abstraction can now be seen in both the details and the entire surfaces of the paintings.

This is somehow (seemingly?) a very logical *Bildungsroman*. In principle, Ole has reached a point where he is, in a quite free and familiar way, quoting and paraphrasing himself in terms of form (and content) and thereby engaging rather playfully with himself – in a manner that is readable and speaks to a wide audience, through a very broad choice of topics.

That is, I agree that what’s happened here seems to have relatively little to do with art more generally; for on the one hand Ole has very firmly remained true to his logic and working method, and on the other hand, this show gave the impression that questions like “How is this art?”, which inescapably always arise as a side-effect of any “contemporary” show, had somehow cancelled themselves out. No doubt whatsoever, the public trust him. As to the reason why they were prepared for this only now, I’m yet to come up with an explanation.

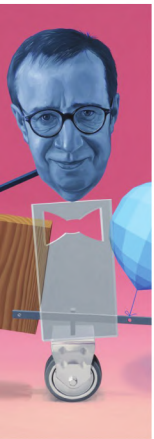


5 A. H.: Kunstihoone haridusruumis, ühe pildi näituseformaadis, oli kohal ju ka see Kaido Ole loominguline nullpunkt, päris algus: maal 1991. aastast, kuigi see justkui selle näituse osa ei olnud. Vähemalt minu teadvusesse Ole just selle kunstiga esimest korda jõudis. Aga jah, muidu hakkasin umbes samalaadseid mõtteid heietama kui sina: “meistriksamiks” on saavutatud selline tase, et millegi uue ütlemiseks pole ilmtingimata vaja leiutada uut keelt või uusi kujundeid; piisab, kui ümber käidelda iseenda päranditompu ja see uutesse seostesse asetada.



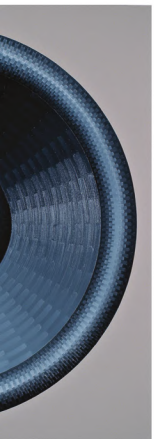
Nii et mingis mõttes on see tõesti retrospektiiv, aga mentaalne retrospektiiv. See on totaalset eneseküllane näitus, mis ammutab energiat enesekindlalt ja halastamatult iseenda saba järades. Tavapärasest vaatamisloogikast nihestas, olgu siinkohal välja toodud, veel ka üks tehniline detail, mis mind kui kuraatorit väga edukalt kõnetas: näitusel ei olnud sissejuhatust, vaid pigemini lõputiitrid. Näitust tutvustav tekst oli paigutatud kõige viimasesse saali.

Teistpidi võiks seda võtta ka soovitusena hakata seda näitust lugema tagurpidi, tagant ettepoole, nagu kunstnik seda ise ka teinud oli, mõnuga iseenda loomingut läbi hekseldades. Ja kui nii teha, siis oli näituse viimane, seda isiknäitust lõpetav teos hoopis väikeste reljeefsete kollaažide sari fuajees, mille puhul ma ei saa üle ega ümber tundest, et tegu on Jüri Arraku 1960. aastate assamblaazide parafrasiga. Samas olid need teosed ka näituse reaalse alguspunkt – esimene asi, mida vaataja sisse tultes näeb, *intro* ja *outro* ühekorraga. Ja kui meil on üks rahvakunstnik, kelle loomingu enamik eestlasi une pealt ära tunneb, siis see ju Arrak on! Kuigi see Arrak ei ole päris see, keda tsiteerib Ole. Aga Ole astus nüüd samasse liigasse, seda kindlasti; kusjuures ma olen täiesti võimeline mõtlema, et see on tema poolt poolteadvustatud eneseirooniline žest: sa kas lõpetad Eestis rentslis või uue “Arrakuna”, pääsu niikui nii ei ole.



Tegelikult see rahvakunstnikuks saamise motiiv tabas mind esmalt juba näituse avamisel, mis kulmineerus uue Eesti presidendi Kersti Kaljulaidi visiidiga näituse avamisõhtul: juba eelnevalt oli ta maalinud ametist lahkunud presidendi Toomas Hendrik Ilvese portree, avamisele järgnes Ole väga intelligentne etteaste ETV2 (Eesti Rahvusringhäälingu teine telekanal. – *Toim.*) vestlussaates “Plekktrummi” ning lõpuks juhtusin nägema ka TV3 (Eestis tegutsev eratelekanal. – *Toim.*) uudislõiku kunstinäitust külastavatest lastest Ole näitusel. Ja TV3 tegi viimati kunstiloo, ma pakun, 2012. aastal, kui me tegime erakollektsioonide põhjal Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis (EKKM) näituse. Facebook samuti kihas. Jah, ühtepidi Kaido Ole ise on selleks valmis, aga mulle tundub, et ka laiem avalikkus on valmis aktsepteerima üht nüüdisaegset kunstnikku nõukogude ajast alles jäänud nn rahvakunstniku kujulises tühikus ja samas staatuses olevsubbide, ennpõldrooside, jüriarrakute ja tönisvintidega. Ilmselt see iha niisuguse nüüdiskunsti järele, millele igasugused navitrollad ja taunokangrod pakkusid üksnes kehva asendusainet, oli kogu aeg olemas.

Kunstimaailma seisukohalt on Ole olnud Eestis nüüdisaegse kunsti üks mõõdapääsmatuid võtmefiguure juba alates 1999. aasta isiknäitusest galeriis Vaal ja 2001. aasta “Basic” on minu hinnangul üks olulisemaid eesti kunstniku personaalnäitusi läbi aegade, Ole absoluutselt võimsaim sooritus. Ja ta on olnud lisaks Eesti kultuuris keskne



A. H.: What’s more, in the education room of the Art Hall, presented as a one-picture show, was the starting point of Kaido Ole’s creative career, the very beginning: a painting from 1991, though it wasn’t exactly part of the show. It was with art like this that Ole first made his way into my consciousness. Otherwise, yes, my thinking was similar to yours: with a “masterwork” the artist has achieved a level where they don’t necessarily need to invent a new language or new images to say something new; it is enough just to recycle their own oeuvre and place it in new connections.

So, in a sense, it really is a retrospective, but a mental one. A totally self-sufficient show, it gets its energy from confidently and ruthlessly gnawing away at its own tail. Let me point out here that ordinary exhibition viewing logic was also undermined by a detail that very successfully spoke to me as a curator: rather than an introduction, the show had an epilogue. The introductory text was placed in the last exhibition hall.

Alternatively, this could also be taken as a suggestion to read the show back to front, from end to beginning, just as the artist himself had done, taking pleasure in going through his own work. And if you did that, the final work closing the show was the series of small relieved collages in the foyer, which one cannot help but feel were a paraphrase of 1960s assemblages by Jüri Arrak. At the same time, these works were the actual starting point of the show – the first thing that the viewer sees, an intro and an outro in one. And if there is a people’s artist in Estonia, one whose work is instantly recognisable to most Estonians, it is Arrak. Although this Arrak is not quite the same as the Arrak quoted by Ole. However, Ole did make his way into the same league now, that’s for sure; and I’m quite capable of thinking of this as a semi-conscious gesture of self-irony: you either end up in the gutter or as a new “Arrak” in Estonia; there’s no other choice.

Actually, this aspect of the birth of a people’s artist first struck me at the opening of the exhibition, which culminated with a visit by the new Estonian president Kersti Kaljulaid on the opening night: Ole had already previously painted the portrait of the outgoing president Toomas Hendrik Ilves, the opening event was followed by Ole’s very intelligent appearance on the “Plekktrummi” talk show on ETV2 (Estonian Public Broadcasting’s second channel – *Ed.*) and, finally, I happened to see a TV3 (an Estonian private channel – *Ed.*) news report on children visiting Ole’s show. And the last time TV3 covered an art story was, I’m guessing, 2012, when we did a show based on private collections at the Contemporary Art Museum of Estonia. Facebook was also buzzing. Yes, on the one hand, Kaido Ole himself is ready for this, but it also seems to me that the general public is ready to accept a contemporary artist filling the gap in the shape of the so-called people’s artist that survives from the Soviet era, sharing the same status with the likes of Olev Subbi, Enn Põldroos, Jüri Arrak and Tõnis Vint. Apparently, the desire for a contemporary art for which all these Navitrollas and Tauno Kangros were only offering a poor substitute, was always there.

As far as the art world is concerned, Ole has been among the essential key figures of Estonian contemporary art since his 1999 solo show at Vaal Gallery, and his “Basic” in 2001 is, in my mind, among the most significant solo shows by any Estonian artist of any time, absolutely the most powerful performance by Ole. And he’s continued

Kaido Ole
Tantsuõhtu üksikute
südamete klubis
2015
õli ja akrüülvärv
lõuendil, 190 x 290 cm
Foto autor Stanislav
Stepashko
Kunstniku loal

Kaido Ole
Dance at the Lonely
Hearts Club
2015
oil and acrylic paint on
canvas, 190 x 290 cm
Photo by Stanislav
Stepashko
Courtesy of the artist





Kaido Ole
Jalutuskäik järve äärde
2015
õli ja akrüülvärv
lõuendil, 190 x 280 cm
Foto autor Stanislav
Stepashko
Kunstniku loal

Kaido Ole
Walk to the Lake
2015
oil and acrylic paint on
canvas, 190 x 280 cm
Photo by Stanislav
Stepashko
Courtesy of the artist

kuju läbi 21. sajandi alguse nii kunstniku kui kunstioppejõuna. Nii et Ole koha peal on rahvas ja kunstimaailm võimalised kokkuleppe saavutama. Kõik on nõus, tegemist on tõesti olulise kunstnikuga, “kes oskab joonistada ka ja puha”.

M. E.: Jah, näituse kõrvalsaali toodud nullpunkt 1991. aastast ununes mul täiesti, aga see ei olnud ju tegelikult absoluutne nullpunkt või täiesti algus, vaid pigem justkui *restart* ja sealjuures veel vägagi teadlik *restart*. See oli siis, kui temast kunstnik sai, või tähendab, et sellega Kaido Ole suur narratiiv algab.

Enne seda ta tegutses ikka ka, aga alles siis hakkas ta oma sõnul ka tegelikult kunsti tegema. Pole just palju kunstnikke, kes niivõrd teadlikult või enesekindlalt – ja muidugi ka eneseiroonia maiguga – saavad väita, millal ja kuidas neist kunstnik sai. Aga nõustun täiesti ka sellega, et kunstimaailma ja publiku vahel on kokkuleppe saavutatud ning Ole on nii enda kui publiku abiga oma staatuse kehtestanud. Samas kõige selle juures ei saa ma paratamatult üle tema kunstnikupositsiooni ja ka üldise ellusuhtumise – kuigi tundub, et neil ei pruugi vahet olla – rõhutatud keskpärasusest või tavapärasusest. See on kindlasti ka üks põhilisi motiive, miks võib temast kui rahvakunstnikust rääkida.

Just see, et ta positioneerib ennast massi keskele, samale tasandile, ning mitte kuhugi üles või kõrvale. Sellest n-ö keskpärasuse ideest tulenes ju ka kogu John Smithi (Kaido Ole ja Marko Mäetamme ühisprojekt aastatel 2001–2006. – *Toim.*) narratiiv ning ka kõnealuse näituse puhul jutustab Kaido Ole selle ettevõtmise meeskonna juures endast mitte kui kaptenist või tipuründajast või muust silmapaistvast mängijast, vaid just keskväljamehest ja parimatel päevadel ehk väravasöödu andjast.

Teisest küljest ei saa antud juhtumi juures käsitlemata jätta ka teatavat traditsioonilisust või klassikalisisust. Ma ei pea otseselt silmas seda, et barjääri ületas klassikalise meediumi – maalikunsti – esindaja, sest teisiti vast ei saakski, vaid pigem, et juhtunule võis kaasa aidata näituse suuremate tööde formaat – see, et tegemist on justkui klassikaliste, s.o akadeemiliste mitmefiguuriliste temaatiliste kompositsioonidega “suurtel” ja üldkõnetavatel teemadel nagu sõda, surm, perekond jne. See on formaat, millel on suur sümboolne-ajalooline lisaväärtus ning mis ka Ole kunsti justkui selle traditsiooni valgusesse asetab. Kuigi visuaalne sarnasus igasuguse akademismiga sisuliselt puudub, on süntaks (ja seda kindlasti nii Ole poolse huumori kui ka teadlikkusega) justkui sama – klassika aga on uus, aga ikkagi klassika.

Samas ei ole me veel puudutanud seda kõige suuremat teemat, maaliinstallatsioone “Eesti algus” (2016) ja “Eesti lõpp” (2016). Aga võiks ju mõelda, et ühe rahva sümboolsetesse sulgudesse asetamine oli see viimne samm siin-pool barjääri.

A. H.: Nojah, ma ei mäleta ühtegi teist üksinda kirjutatud teksti, mida kirjutades ma oleksin omaette niivõrd kõvasti naernud, kui John Smithi loomingut kokku võttes 2003. aasta Veneetsia biennaali Eesti paviljoni jaoks kataloogitekstis “Start kontseptuaalsesse skisomaailma”. Kunst, mis lubas enda üle ja endaga koos ka kirjutaja üle naerda, pakkus metsikut tekstoloogilist naudingut.

to be a central figure in Estonian culture through the early years of the 21st century, both as an artist and a teacher. So, the public and the art world are capable of arriving at a consensus on Ole. Everyone agrees: he is a really important artist, and one that “can draw and all”.

M. E.: Right, I completely forgot about that 1991 starting point installed in the adjacent exhibition hall; it wasn't, however, the absolute starting point or the very beginning, but rather something like a restart, and a very conscious one at that. It was when he became an artist; that is, it's the beginning of the grand narrative of Kaido Ole.

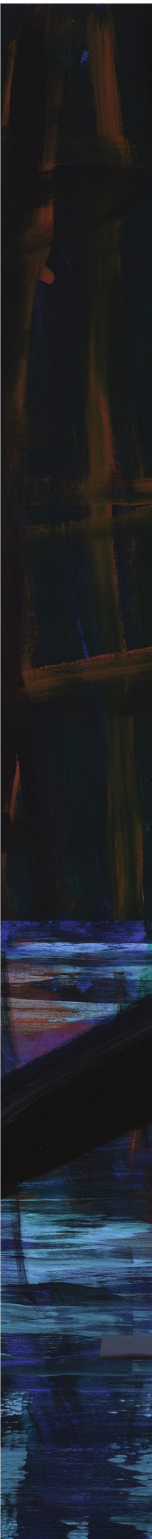
He was also active before that, but, according to himself, it was only then that he really began to make art. There are not that many artists who can state with such awareness and confidence – as well as an ounce of self-irony, of course – when and how they became an artist. I also completely agree that a consensus has been achieved between the art world and the public, and that Ole has asserted his status both by himself and with the help of the public. Yet, with all this, I find it impossible to ignore the emphatically average or ordinary character of his artist position and general outlook on life – although it seems that there may be no difference between the two. This is doubtless another of the aspects that allows him to be seen as a people's artist.

The very fact that he places himself among the masses, at the same level, rather than somewhere above or to the side. It was this idea of averageness, as it were, that the whole John Smith (a cooperative project with Marko Mäetamm between 2001 and 2006 – *Ed.*) narrative was built on, and with this exhibition, too, Kaido Ole presents himself not as the captain of the event's team, nor as a striker or any other conspicuous player, but a midfielder, perhaps one that makes an assist on a good day.

On the other hand, one cannot ignore a certain traditional or classical dimension to the case at hand. What I have in mind is not the straightforward fact that the barrier was transcended by a representative of a classical medium – painting – as this seems inevitable; rather, the developments may have been helped along by the format of the largest pieces in the exhibition – the fact that they were classical works in the sense of being academic thematic compositions with multiple figures on “big” and universal subjects such as war, death, family and so on. This is a format with great symbolic and historical added value and one that also sort of places Ole's work in the light of that tradition. Despite the virtual absence of any visual similarity with academicism, the syntax seems to be the same (with Ole himself being whimsically aware of this) – classicism, only new, but still classicism.

Having said this, we haven't yet touched on the main theme, the painted installations “The Origin of Estonia” (2016) and “The End of Estonia” (2016). After all, one could say that placing a nation in symbolic brackets was the final step on this side of the barrier.

A. H.: I don't remember laughing to myself quite so much while writing any other text than the “Start to the Conceptual Schizo-world” summarising the work of John Smith for the catalogue of the Estonian pavilion at the 2003 Venice Biennale. Art that allows one to laugh at it and oneself at the same time provides immense textological pleasure.





Kaido Ole
Avastamas abstraktse ekspressionismi džungleid
2015
õli ja akrüülvärv lõuendil, 200 x 190 cm
Foto autor Stanislav Stepashko
Kunstniku loal

Kaido Ole
Discovering Jungles of Abstract Expressionism
2015
oil and acrylic paint on canvas, 200 x 190 cm
Photo by Stanislav Stepashko
Courtesy of the artist

Aga mulle tundub, et Kaido Ole otsingute periood vältas ikkagi suuresti läbi 1990. aastate: ta viskles siia ja sinna, katsetas isegi skulptuuriga, ning mingit laadi kontseptuaalne selgus saabus ikkagi selle “mullpealise” tege-lase sünniga, mille ta siis lõplikult formuleeris isiknäitusel “Basic”. See ekslemine abstraktse, kõrge ja subliimse kunsti metsas, kui parafraseerida ühte selle näituse dip-tühhoni, mida võib vabalt ka toonastele otsingutele vii-tavana tõlgendada (mentaalne retrospektiiv ikkagi ju!), päädib ilmselt mingi arusaamaga, et sellest kõigest tuleb loobuda.

Vaadates tema loomingulist kujunemist kusagil 1996.–1998. aastal, siis igatahes ei taba see arusaam teda üleöö, vaid läbi otsingulise protsessi, ja see arusaam asen-dab järk-järgult vormilise, kõrgmodernistliku, subliimse abstraktsionismi selle kriipsujukulaadse humanisee-ritud tavalisi asju ajava ja toimetava koomiksliku tege-lasega, kelle kaudu saab Ole hakata lõpuks kõnelema. Mingis mõttes saab siit edasi maalimisest vahend, mitte enam eesmärk, ja ühtlasi vabastab ta ennast ilmselt mingi kuklas painavast kõrgkultuurilisest survest.

See eristab Ole loomingu kohe väga selgelt kogu üle-jäänud selleaegsest Eesti maalikunstist, kus ühel pool on selline intellektuaalitsev hilismodernism (*à la* Kreg A-Kristring või Jaan Elken) ning teisel “Sobolevi mära-tsev jõuk” (peamiselt Pärnust pärit kunstnikud, kelle ihu-kriitikuks kujunes Mari Kartau (toona Sobolev). – *Toim.*), kellest enamik paraku ei osanud maalida. Ole, Marko Mäetamm ja Peeter Allik loovad aga kõik omal moel ja eraldi mingit sorti uue maalikeele, mis kõnetab ka 1990. aastatel Eestis tekkinud ja neokontseptuaalsetest tun-gidest läbi imbutunud nüüdisaegse kunsti areeni. Hiljem jätkab ta seda juba ilma selle “mullpea” abita: kõneleb Kaido, kunstnik ja tavaline inimene, kel, nagu ka kõigil teistel, kõik ei tule alati välja. Sellest saab aga hea aines õnnestunud teoste seeriatega, millest seevastu enamus tuleb hästi välja.

Mingis mõttes pöördeline oli minu jaoks see tema Kumu isiknäitus, kus ta korraga leiab mingi uue, hoopis efemeerema keele, kus maalidele kantud keerukad süs-teemid balansseeruvad vaevu-vaevu ühele rattale, ähvar-dades kohe-kohe kokku kukkuda. Selles peitus mingi-sugune maailma koospüsümise hapruse metafoor, mis tervet seda näitust kuidagi koos hoidis. Ja teisalt meenu-tasid need tema maalitud fantastilised süsteemid nüüdis-aegset installatsioonikunsti (*à la* Sigrid Viir ja Kristiina Hansen), kus tuntud ja tundmatustest, obskuursetest ja tavalistest objektidest moodustub sümbolne süsteem.

Praegune näitus koosneb 2014.–2016. aastal valmi-nud teostest, milles tõesti on toimunud mingit laadi klas-sikaline pööre pildi ja/või maali kui kunstilise ühiku juurde. See tähendab, et kui varasemalt avasid Kaido Ole teose tähendused ennast seeriates või näituse tervikus (enamasti olid üksikud pildid ilma seeriata üldse mõis-tetamatud või vähemalt poolikud), siis praegu tundub mulle, et üks pilt võrdub ühe kõneaktiga – nagu sa ütled, elu suurtel teemadel.

Samas on Ole pildikeel viimasel paaril aastal grotesk-sem kui kunagi varem. KUNST.EE toimetus siin just üri-tas meie vestlust juhtida ja pakkuda välja, et äkki me ana-lüüsiksime Kaido Olet kõige muu hulgas ka mingi uue sürrealismi vaatepunktist vms. Minu meelest mingit sür-realismi, ei automatistlikku ega veristlikku, siin ei ole. Kui

Still, in my mind, for Kaido Ole the period of explora-tion in large part lasted throughout the 1990s: he twisted and turned to find his place, even experimented with sculpture, only to arrive at some sort of clarity with that “bubble-headed” character, which he then gave a final for-mulation in the solo show “Basic”. The wandering in the forest of abstract, high and sublime art – to paraphrase a diptych in this exhibition (a mental retrospective!) that could be construed as a reference to the explorations dur-ing that period – apparently concluded with the realisa-tion that all this had to be abandoned.

His creative development between 1996 and 1998 shows that, rather than hitting him overnight, this realisa-tion was a result of an exploratory process and only gradu-ally replaced the formal, high modernist, sublime abstrac-tionism with this humanised stick figure-like, comic book type of character going about ordinary activities, through whom Ole was finally able to speak. From then on, paint-ing in a sense became a means rather than an end, and by the same token he seems to have broken free from some high culture pressure at the back of his mind.

This very clearly sets Ole’s work apart from all the rest of Estonian painting at the time, with intellectualised late modernism (*à la* Kreg A-Kristring or Jaan Elken) on the one side, and “the rowdy rascals of Sobolev” (a group of mainly Pärnu-based artists, whose personal critic came to be Mari Kartau (then Sobolev – *Ed.*)), most of whom unfor-tunately couldn’t paint, on the other. Ole, Marko Mäetamm and Peeter Allik, on the other hand, all in their own way and independently, created a new language of painting, which spoke to the contemporary art scene that emerged in Estonia in the 1990s and was imbued with neo-concep-tualist impulses. Later, he continues this without the help of the “bubble head”: the speaker is Kaido, an artist and ordinary person who, like everyone else, doesn’t always succeed in everything he does. This, however, turns out to be good material for a series of works, which, in contrast, are mostly a success.

For me, a sort of shift came with his solo show at Kumu, where he suddenly found this new, much more ephemeral language, with the paintings showing these complicated systems only just balanced on a single wheel and threat-ening to collapse at any time. Holding the whole show together was a kind of metaphor for the fragile integrity of the world. And on the other hand, these fantastic painted systems of his brought to mind contemporary installa-tion art (*à la* Sigrid Viir or Kristiina Hansen), where famil-iar and unfamiliar, obscure and ordinary objects are com-bined to form a symbolic system.

The current show brings together works from 2014 to 2016, which really show a certain classical shift towards painting and/or image as an artistic unit. What this means is that, while Kaido Ole’s previous works only revealed their meanings as part of a series or an exhibition as a whole (most of the individual images being incompre-hensible or at least incomplete without the whole series), now each image seems to be a complete speech act – on big sub-jects in life, as you pointed out.

At the same time, in the last couple of years Ole’s pic-torial language has been more grotesque than ever before. The editorial staff of KUNST.EE tried to steer our conver-sation, suggesting, among other things, that we analyse Kaido Ole from the perspective of a sort of new surrealism





üldse, siis võiks paralleele tuua pigem dadaistlike pursete vulgaarsusega *à la* George Grosz või Raoul Hausmann.

Sellele moodustab aga täiesti vastandliku pooluse paatoslik “Eesti algus” ja “Eesti lõpp”, mis minu meelest paigutub tema loomingus ühte pikalt olemas olnud kõrvalteemasse. Et kui ülejäänud näitus oli Ole loominguga peavooluse edasikandumine, siis suure saali “Eesti algus” ja “Eesti lõpp” olid pigem näited kõrvalteemast. Esiteks pole see Eesti teema ju midagi enneolematut, kuna Kaido Olel oli näiteks selline videoinstallatsioon nagu “Hümn” 2007. aastast ja siis veel fotoinstallatsioon “Koosolek” samast aastast, ja kummagi paigutaksin ma samasse kategooriasse. Need ei olnud tema loominguga n-ö peavoolu seisukohalt kuidagi loogilised käigud. Need olid suurejoonelised installatsioonid (enamasti Kaido Ole jaoks mittekoduses meedias, videos ja fotos), aga ma ei saa lahti tundest, et need olid kõik natuke õõnsad, natuke liiga pateetilised. Teisisõnu, seal oli puudu mingi isikliku kogemuse tasand, see “mullpea” tasand, mis teeb Kaido Ole kunsti enamasti nii kaasahaaravaks.

M. E.: Tõsi, “Eesti algus” ja “Eesti lõpp” eristusid selgelt ülejäänud näitusest. Aga samas, tänu selle “alguse” ja “lõpu” olemasolule sellel näitusel mõjuski kogu see Kunstihoone mentaalne retrospektiiv niivõrd totaalsena. Ma ei taha nüüd väita, nagu oleks Olel endast äkitselt igav hakanud, aga tundub (ja see on oletus), et kui tema n-ö peavoolu looming tegeleb suuresti isikliku kogemusega ja rajaneb isiklikule “originaalsuse taotlusele” ning enda tugevamate külgede väljatöötamisele, siis just see teine kategooria on see, mis ei ole Ole jaoks niivõrd läbitöötatult selge, kuivõrd selgeks ta on iseenda jaoks saanud.

Mõnes mõttes kujutangi Kaido Olet selle kategooriaga tegeledes ette kui “mullpead” – eespool mainitud diptühonilt; sellelt, kus toimub nii avastamine kui eksimine. Ja see (aga mitte ainult see) annab ka veidi kindlust, et saatvatud positsioon ei paku talle liigset mugavust, et nüüd eelnevate rahvakunstnikega sama rada minna ja üksnes läbiproovitud toimivate põhimotiividega lõpuni sõuda.

Anders Härm on kunstiteadlane ja kuraator, Eesti Kunstiakadeemia doktorant ja lektor, Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumi juhatuse liige.

Marten Esko on kuraator, Eesti Kunstiakadeemia magistrant. 2015. aastast on ta Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumi juhataja.



or something. In my mind, there’s no surrealism here, neither of the automatist nor of the veristic variety. If anything, parallels could be drawn with the vulgarity of Dadaist outbursts *à la* George Grosz or Raoul Hausmann.

In diametric opposition to this, however, is the solemnity of “The Origin of Estonia” and “The End of Estonia”, which seem to me to fall into a well-established subsidiary theme in his work. So, while the rest of the show carried on the mainstream of Ole’s work, “The Origin of Estonia” and “The End of Estonia” in the main hall were examples of the subsidiary theme. First, this national theme is in no way new, as Kaido Ole had, for example, a video installation called “Hymn” in 2007 and a photo installation called “Meeting” in the same year, both of which I would place in the same category. These weren’t logical moves from the point of view of the “mainstream” of his work. They were installations on a grand scale (for the most part using media unfamiliar to Ole – video and photography) and I can’t shake the feeling that all of them were a little hollow, just a little too solemn. In other words, they lacked a certain level of personal experience, the level of the “bubble head” that usually makes Kaido Ole’s work so engaging.

M. E.: I agree, “The Origin of Estonia” and “The End of Estonia” clearly stood out from the rest of the show. But then again, it was thanks to the presence of this “origin” and “end” in the exhibition that the whole mental retrospective in the Art Hall was such a total experience. Far be it from me to say that Ole got bored with himself all of a sudden, but it seems (and this is a guess) that, while his “mainstream” work largely deals with personal experience and is based on a personal “aspiration to originality” and developing his strengths, this other category is something that is not worked through with as much clarity for him as is his own self.

In a sense, when I imagine Kaido Ole working on this category, I see him as the “bubble head” in the diptych mentioned above, the one that shows both discovery and error. And this (among other things) gives some assurance that the position he has attained is not going to make him complacently follow the same path as previous people’s artists by only proceeding with the main motifs that have proven to work.

Anders Härm is an art historian and curator, a doctoral student and lecturer at the Estonian Academy of Arts and board member of the Contemporary Art Museum of Estonia.

Marten Esko is a curator and an MA student at the Estonian Academy of Arts. He has been the director of the Contemporary Art Museum Estonia since 2015.

**Klatšinurk
(ehk väljavõtteid põhjendustest,
miks üks või teine kuri kriitik ei soovinud
kõnealust näitust analüüsida):**

“Tead, ma pole vist piisavalt tark sellise kunsti jaoks. Ja Ole intervjuud on ka alati niiiiiiiiiiiiiiiiii üldised, et seal on raske mingit konkreetset iva leida.”

Anonüümne (nimi toimetusele teada)

“Ideaalne tõejärgse ajastu kunst. Salongisürrealism uuel ringil. Alateadvuslik hääletus pealkirja asemel ja palju värvilisi pilte. Õmblusmasina ja vihmavarju juhuslik kohtumine operatsioonilaul. Algusest lõpuni täis sellist sürripanemise lusti ja mitte midagi ütlemise talumatut kergust, mis heal juhul ajab naerma, nagu hea karikatuur, aga halvemal juhul kinnis- tab ainult sootsiumis levinud teesi, et eks see kunst üks mõt- tetu asi ole, mida on kerge ignoreerida.”

Anonüümne (nimi toimetusele teada)

“Ole näitus on mu arvates tühine eneseimetuslik mull. Peaksime keskenduma kunstnikele, kellel on midagi öelda, eriti ajal, kus nii palju juhtub. Ma arvan, et selline riigipalga- liste kunstnike eelarvepoliitiline sünnitamine on lihtsalt üks viis kunsti tasalülitada, taandada kunstnikud hääletuks kol- laboratsioonistide karjaks. Aga Kaido Ole on muidugi üks pari- matest, keda hoovi tõmmata, kuidas siis teisiti.”

Anonüümne (nimi toimetusele teada)

**Gossip corner
(or fragments from the reasoning
of various evil critics who were unwilling
to analyse the show):**

“You know, I guess I’m not intelligent enough for this kind of art. And Ole’s interviews are always soooooooooo general that it’s difficult to find a concrete message.”

Anonymous (name known to the editorial staff)

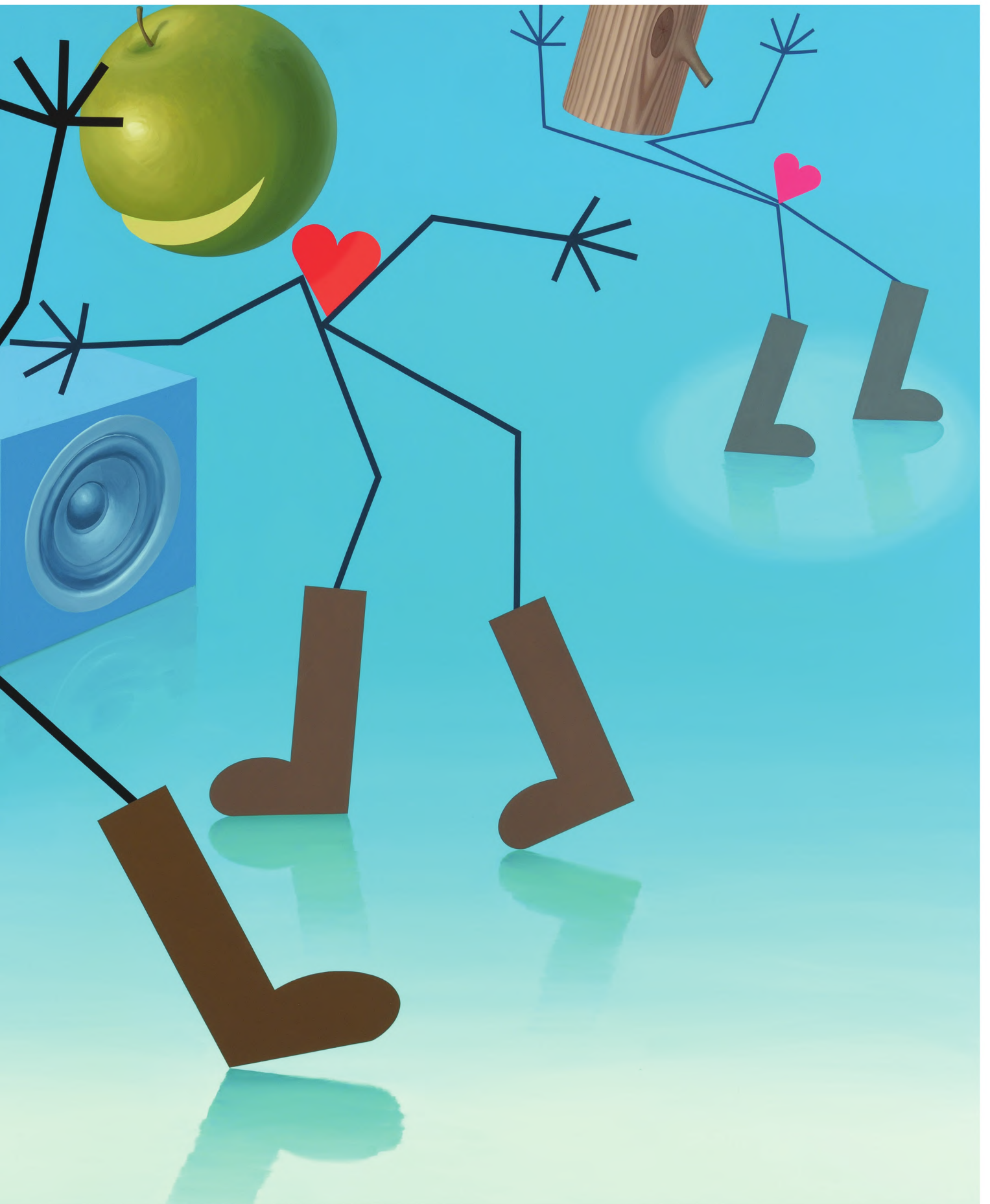
“Perfect post-truth era art. Salon surrealism recycled. A vocal- isation of the unconscious for a title and an abundance of col- ourful images. A chance meeting of a sewing machine and an umbrella on an operating table. From beginning to end filled with the joy of surrealism and the unbearable lightness of say- ing nothing, which at best makes you laugh like a good cartoon and at worst only serves to perpetuate the understanding, widespread in society, that art is pointless and easily ignored.”

Anonymous (name known to the editorial staff)

“In my mind, Ole’s show is a trivial bubble of self-admiration. We should focus on artists who have something to say, espe- cially at a time where so much is happening. I think that this budgetary policy-based production of publicly subsidised art- ists is just a way of neutralising art, of reducing artists to a herd of voiceless collaborators. But Kaido Ole is, of course, one of the best to be manipulated this way, so why wouldn’t you?”

Anonymous (name known to the editorial staff)







50 aastat hiljem: Elmar Kitse abstraktsionismi kunstiajaloolisest ja -teoreetilisest pesast

*Tõnis Tatar uurib, kuidas jõuti abstraktsionismini
“valel pool” raudset eesriiet.*

Sissejuhatus: 1966

Möödunud aasta lõpus (17. XI–11. XII 2016) rekonstrueeris kunstiajaloolane Peeter Talvistu Tartu Kunstimajas Elmar Kitse (1913–1972) 1966. aasta isiknäituse. Ilmselt on tegemist esimese personaalnäitusega eesti kunsti ajaloos, millele sel- line au on osaks saanud. Põhjuse võttis kenasti kokku Kaire Nurk: “Mitte ühegi teise eesti kunstniku ühe näitusega ei seostata nii suurt radikaalsust, õiget (sh poliitiliselt piiripeal- set) ajastatust, kunstilist väärtust, intellektuaalset ja profes- sionaalset ülivabadust.”¹

Kitse omaaegne näitus oli tõepoolest kui hüüumärk siin- mail 1950. aastate lõpus alanud ning läbi 1960. aastate tuhise- nud kunsti moderniseerumise, kunstielu liberaliseerumise ja pluraliseerumise protsessile. Kits polnud esimene ega ainuke abstraktsionismi viljeleja sellel ajal – selles suhtes ei olnud kindlasti tegemist avangardistliku näitusega isegi mitte Eesti kontekstis. Mis puudutab aga globaalset mõõdet, siis märgib ka Nurk, et Kitse näitus “leidis aset mitu aastakümnet pärast abstraktsionismi teket, ajal, kui abstraktsionism oli juba sur- nuks kuulutatud ja kunstisaalid oli vallutanud popkunstnike põlvkond”.²

1966. aastal pälvis tähelepanu ka noortenäitus Tallinnas, mille 20 aastat nooremad kunstnikud (Olav Marani eestveda- misel) muutsid abstraktse kunsti omapoolseks manifestiks. Erinevalt Kitse näitusest on sel noortenäitusel väljas olnud loomingust (kultuurimälus või reaalselt) tänaseks vähe säili- nud. Kitse näituse kaalukus tulenes tippvormis Elmar Kitse talendist ning oskustest, selle kunstipoliitiline tähelepanu- väärsus aga kunstniku isiklikust autoriteedist ning sõjaeel- sesse aega ulatunud kunstnikumüüdist.

Jaak Kangilaski on arvanud, et ilma Teise maailmasõja, okupatsioonide ja tsensuurita oleks Kits jõudnud abstraktse kunstini juba noore mehena 1940. aastatel.³ Tõepoolest, kit- selikus maalimise vabaduses, tema pintsliöö hoos, rütmides ja harmooniates, süžee artistlikus allutamises vormilistele väärtustele aimub abstraktsionismi võimalus juba 1940. aas- tate alguses. Kasutades kunstiteaduslikku žargooni – Kitse jõudmine abstraktse maalini tulenes tema laadi sisemisest

50 Years On: the Art Historical and Theoretical Home of the Abstraction of Elmar Kits

*Tõnis Tatar looks at how abstraction emerged
on the “wrong side” of the Iron Curtain.*

Introduction: 1966

Towards the end of last year (17. XI–1. XII 2016), art historian Peeter Talvistu reconstructed a 1966 solo show by Elmar Kits (1913–1972) at Tartu Art Hall. It was probably the first solo show in the history of Estonian art to be honoured in this way. Kaire Nurk sums up the reason for this very well: “No one exhibi- tion by any Estonian artist is associated with such radical- ism, good (including politically borderline) timing, aesthetic value as well as extreme intellectual and professional free- dom.”¹

Indeed, the show by Kits was like an exclamation mark on the process of the modernisation of art as well as the liberali- sation and pluralisation of the art scene that began in the late 1950s and rushed through the 1960s. Kits was neither the first nor the only one to work with abstraction at the time – in that respect, it was certainly not an avant-garde show, not even in the Estonian context. As to the global aspect, Nurk also points out that Kits’ show “took place decades after the emergence of abstractionism, at a time when abstractionism had already been proclaimed dead and galleries invaded by the generation of pop artists”.²

In 1966, an exhibition of young artists in Tallinn also attracted attention, with artists (led by Olav Maran) who were 20 years younger than Kits using abstract art as a manifest of their own. In contrast to Kits’ show, few of the works in that exhibition have survived (either in cultural memory or phys- ically). Kits’ show drew its gravity from the talent and skill of Elmar Kits at the peak of his ability, while its art political sig- nificance was due to the artist’s personal authority and an art- ist myth that stretched back to the pre-war period.

Jaak Kangilaski has claimed that, without World War II, and the occupations and censorship, Kits would have arrived at abstract art already as a young man in the 1940s.³ To be sure, his painterly freedom, the dash, rhythm and harmonies in his brushwork, the subordination of plot to formal values already suggest the possibility of abstraction in the early 1940s. In art theoretical terms, Kits’ arrival at abstract painting stemmed from the internal logic of his manner. An internal logic, in turn,



loogikast. Sisemine loogika aga omakorda tuleneb koolkon-
nast ja stiilist. Siinse artikli eesmärk ongi kirjeldada seda
traditsiooni, mis Elmar Kitse käe läbi ennast lõuenditele
maalis.

Traditsioon

Kitse õppis aastatel 1935–1939 Pallase kunstikoolis. Sealsetest
õppejõududest avaldas Kitse kujunemisele olulisemat mõju
Ado Vabbe (1892–1961), virtuoosse joonekäsitluse ning artist-
liku temperamendiga ekspressionistlik kunstnik, kes hil-
jem “rahunes” impressionistlikku realismi. Vabbe loomingu
mängisid märkimisväärset osa ka abstraktsed tööd, mida
ta viljeles noorusaastatel ja mille juurde naasis episoodiliselt
vanuigi. Ene Lambi sõnul rakendas Vabbe abstraktses kunstis
Vassili Kandinsky mõjulist intuiitiivset meetodit, võimendades
seda talle omase mängleva improvisatsioonilisusega.⁴ 1930.
aastateks oli Vabbe juba staažikas õpetaja, kelle õpetuse
juures Kits on rõhutanud just selle universaalsust ja rakenda-
tavust “igasugustel teemadel”.⁵

Kitse vahetud kontaktid Lääne-Euroopa kunstiga jäid
seevastu napiks, piirdudes kooliekskursiooniga Helsingisse
1938. aasta suvel ning prantsuse kunsti väljapanekuga 1939.
aasta kevadel Tallinnas (sh Pablo Picasso, Henri Matisse'i,
Pierre Bonnard'i jt tippude üksikud tööd). Teoreetilises plaanis
oli pea ainsaks moodsaks sillaks modernistlikku kunsti-
mõttesse 1939. aastal eesti keeles ilmunud Herbert Readi
“Moodne kunst” (Art Now, 1933). Kits suutis küll lugeda nii
prantsuse kui inglise keeles, kuid võib siiski oletada, et Readi
raamat võis aastakümneteks jääda kui mitte ainsaks, siis
ühels vaheseks kunstnikule kättesaadavaks moodsa kunsti
käsitluseks.

Moodsa kunsti suhtes apoloogiline traktaat sisaldab ka
käsitlust abstraktse kunsti tekkimisest 20. sajandi alguses.
Read eristab sealjuures abstraksionismi objektiivset ja sub-
jektiivset tüüpi. Esimene toetub käsitlusele tegelikkusest kui
mõistuslikust konstruktsioonist, millest tulenevalt on süžee
vaid lähtekoht intellektuaalselt loodavatele variatsioonidele
(näiteks kubism). Teise tüübi aluseks on käsitlus tegelikkusest
kui subjektiivsest kogemusest, mis võimaldab loobuda
välismaailma kujutamise üldse, piirdudes subjektiivsete
põhjendusega vormidega. Sellist kunsti iseloomustab tajude
pööramine sissepoole, vaatlemise asendumine intuitsiooni ja
reaalsuse asendumine sümbolitega (Read toob näiteks Picasso
loomingu). Kitse hilisloomingu kontekstis võib olla tähenduslik
Readi käsitlus “alateadlikust sümbolismist”, mille puhul
maalid, mis ei ole klassikaliselt ilusad, leiavad alateadvusest
vastukaja, “meeldides vaatajale nagu mõni kummaline samblik,
pilv või muster marmoris”.⁶

Kitse enda abstraksionism ei esinda üheselt objektiivse
ega subjektiivse vormi teooriat, kaldudes küll tugevalt vii-
mase poole. Lähtudes põhiliselt subjektiivsest (afektiivsest,
intuiitiivsest, alateadlikust) tahtest, on vormid tema maalidel
allutatud kompositsiooni, harmoonia ja rütmi seadustele. Kits
oli musikaalne inimene ning õigupoolest sarnanevad tema
abstraktsed maalid muusikaliste improvisatsioonidega, kus
meloodia areng leiab aset justkui iseenesest, tulenedes eelmis-
test nootidest. Oma päevikus on kunstnik märkinud: “Kuigi
ma ei tea, kuidas teha, kuid ma ei tea seda kunagi enne, kui
sunnin end mingit värvi asetama kuskile, ja siis lihtsalt tun-
nen, et kas on õige või on vale. Kuid paljudest tõmmetest leian
siiski ka “õiged”, milliseid muidugi rõhutan või korrallised

from a school and a style. This article, then, seeks to describe
the tradition that painted itself onto canvases under the hand
of Elmar Kits.

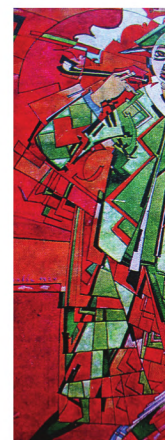
Tradition

Kits studied at the Pallas art school from 1935 to 1939. Of the
teachers there, the most significant influence on his develop-
ment was Ado Vabbe (1892–1961), an expressionist with a
masterful treatment of line and an artist-like temperament,
who would subsequently “retreat” into impressionist realism.
Abstract paintings, which he produced in his youth and occa-
sionally returned to as an old man, also played a notable part
in Vabbe's work. According to Ene Lamp, Vabbe used an intu-
itive method influenced by Wassily Kandinsky in abstract art,
intensifying it with his characteristically playful improvisa-
tion.⁴ By the 1930s, Vabbe was an experienced teacher, whose
tuition Kits has commended for its universality and applicabil-
ity to “a variety of themes”.⁵

At the same time, Kits was to have little direct contact with
Western European art; this would be confined to a school trip
to Helsinki in the summer of 1938 and an exhibition of French
art (including works by Pablo Picasso, Henri Matisse, Pierre
Bonnard and other leading masters) in Tallinn in the spring
of 1939. In respect to theory, “Art Now” (1933) by Herbert Read,
published in Estonian in 1939, was almost the only point of
access to modernist art theory. While Kits could read in both
French and English, Read's book would probably remain one
of a few accounts of modern art, if not the only, available to the
artist for decades.

An apologetic treatise on modern art, it provides an account
of the emergence of abstract art at the outset of the 20th cen-
tury. In doing so, Read distinguishes between objective and
subjective types of abstraction. The former relies on a concept
of reality as a rational construct, whereby the plot is reduced to
a mere starting point for intellectual variations (as in cubism,
for example). The latter is based on a concept of reality as sub-
jective experience, which allows one to refrain altogether from
representing reality, sticking to subjectively grounded forms.
This kind of art is characterised by redirecting perception
inward, replacing observation with intuition and reality with
symbols (Read gives Picasso's work as an example). In the con-
text of Kits' late work, Read's account of “unconscious symbol-
ism”, according to which a painting that is not beautiful in the
classical sense, may invoke some response in the unconscious,
with the effect that “we like it as we might like a strange fungus,
an orchid, a cloud-formation, a vein in marble”.⁶

Kits' own abstraction squares with neither the objective
nor the subjective form of the theory, while admittedly leaning
heavily towards the latter. Originating mainly in the subjective
(affective, intuitive, unconscious) will, the forms in his paint-
ings are subordinated to the laws of composition, harmony and
rhythm. Kits was a musical person, and in fact, his abstract
paintings bear similarities to musical improvisation, where
melody develops on its own, as it were, deriving from preced-
ing notes. In his diary, the artist remarks, “I don't know how
to do it, I never know this before I force myself to place a cer-
tain colour somewhere, and then I just feel if it's right or wrong.
However, from among many, I do find “the right” strokes, which
I then emphasise or simply eliminate the ordinary ones.”⁷ The
method that consists in this kind of improvisational departure
from motif is the reason why Kits notes in another diary entry





lihtsalt hävitan.”⁷ Sellises improvisatsioonilises motiivist eemaldumises seisnev meetod on põhjuseks, miks Kits teises päevikusissekandes märgib, et sõna “abstraktne” pole tema puhul isegi sobiv (“Minu kohta see sõna ei sobi, minu töödele ta pole kohane”).⁸

Nagu viidatud, saab Kitse puhul Pariisi koolkonda kuumisest kõnelda vaid tinglikult, vahendatud kontaktide ja mõjude kaudu (alates 1944. aastast olid otseteed mõistagi täiesti suletud). Mõõngem, et Lääne-Euroopa seisukohalt mõjub Pariisi koolkonna proselütide olemasolu Ida-Euroopa provintsis üldse veidralt. Tegemist on kodust väga kaugele sattunud leidlapsega, kelle perekonna leidmisel saab lähtuda vaid stiililisest DNA-st. Teisisõnu, lähtuda tuleb immanentsest arenguskeemist, tuletades muutused vaid vormi sisemisest arengust.

Pariisi koolkond

Niisiis, kui meile meeldiks mõelda Kitsest kui *École de Paris*’ omamoodi virtuaalsest liikmest, siis peaks huvi pakkuma selle koolkonna areng sõjajärgsel ajal. Siin tuleb kõigepealt teha mõned mõõndused. Esiteks oli juba sõdadevahelisel perioodil tegemist katusmõistega ebamääraste tunnuste ning hängusate piiridega seltskonnale, kelle hulka kuulus nii realiste kui sürrealiste, impressioniste ja ekspressioniste. Kuna koolkond polnud stiililiselt ühtne, ei liikunud selle esindajad oma loomingulistel trajektoordel sugugi ühes taktis.

Kitse abstraksionismi kontekstis on huvitav mainida, et kui tavaliselt kõneldakse abstraksionismist Pariisi koolkonna kontekstis alles sõjajärgsel perioodil, siis näiteid sellest leidub ka palju varasemast. Näiteks arendas prantsuse maalikunstnik, Pariisi koolkonna liige Gen Paul (1895–1975) juba 1920. aastate lõpuks dünaamilise poolabstraktse idioomi, mida iseloomustas võnkumine abstraksionismi ja figuratiivsuse vahel, hoogsalt antud moonutatud figuurid, ekspressiivne žestilisus, diagonaaljooned ja siksakid, huvi rütmide ja kalligraafiliste kujundite vastu. Sarnaselt Kitse töödele kiirgavad ka Pauli maalid vitsaaltset ja afektiivset energiat (vahest pole juhus, et mõlemad olid alkoholisõltuvusega kimpus kirglikud muusikasõbrad).

Samuti Pariisi koolkonda arvatav portugali kunstnik Maria Helena Vieira da Silva (1908–1992) jõudis Kitse hilisema abstraksionismiga sarnase laadini 1930. aastatel. Tema tiheda ja keerulise struktuuriga kompositsioone iseloomustavad fragmenteeritud vormid, labürintjad kujundid, ruumilised konfliktid ning piiratud värvipalett. Vieira da Silvast kujunes sõjajärgsete aastate olulisemaid abstraktseid maalikunstnikke, kes sarnaselt Kitsega säilitas oma töödes viited reaalsusele. 1966. aastal, mil Kits oma esimese abstraktsete tööde näitusega Eesti kunstielu raputas, pälvis temast viis aastat vanem kolleeg esimese naiskunstnikuna elutöö eest Prantsuse riigi *Grand Prix National des Arts*’i.

Teine reservatsioon Kitse koolkonnakaaslaste otsinguil seisneb selles, et harilikult sõjajärgset perioodi (kergelt nostalgilise hõnguga) Pariisi koolkonna mõistega isegi ei seostata. Sõjajärgsed aastad olid nii Prantsuse kui mitme teise Lääne-Euroopa maa kunstis terava ideoloogilise ja stiililise konkurentsi aeg realistliku ja abstraktse kunsti erinevate voolude vahel. 1950. aasta paiku kaldusid kaalud lõplikult abstraktse kunsti ja avangardi kasuks, kui ookeani tagant jõudis Vanasse Maailma abstraktne ekspressionism.

that the word “abstract” does not in fact apply to him (“The word doesn’t apply to me; it doesn’t fit my work”).⁸

As I have suggested, Kits may only be considered a notional member of the Paris school, through indirect contacts and influences (from 1944, any direct routes were, of course, completely cut off). Admittedly, from a Western European perspective, the existence of Paris school proselytes in provincial Eastern Europe seems altogether bizarre, as if a foundling had drifted very far from home, so that the family can only be identified based on stylistic DNA. In other words, one must rely on the immanent logic of development, deducing any changes from the internal developments of form alone.

Paris school

Therefore, if we like to think of Kits as a sort of virtual member of the *École de Paris*, we should be interested in the school’s development in the post-war period. Right away, a few qualifications are in order. First, already in the interwar period, it was an umbrella term for an ambiguously defined group of artists, including realists, surrealists, impressionists and expressionists alike. As the school was stylistically divided, the movement of its representatives along their creative trajectories was far from synchronised.

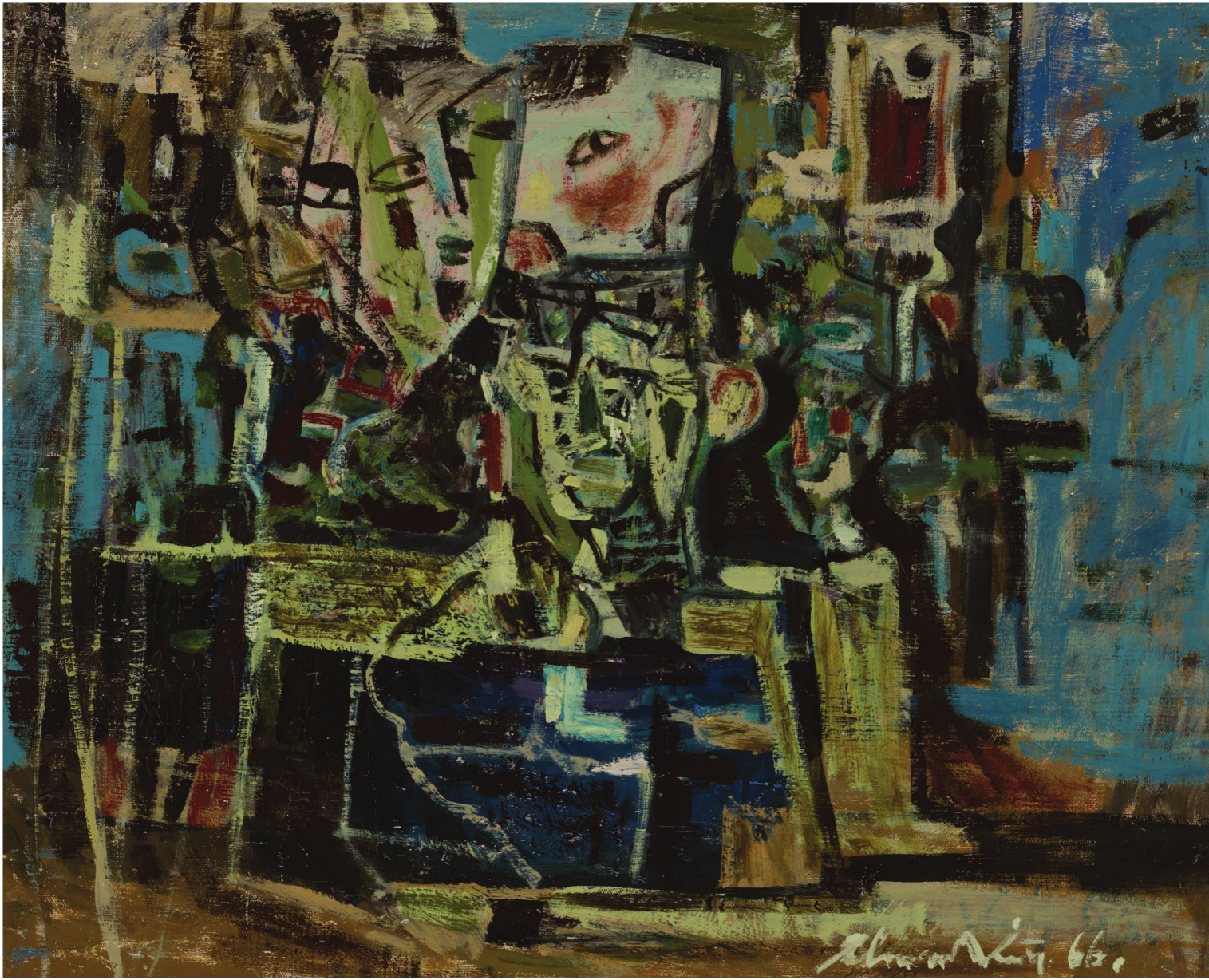
In discussing Kits’ abstraction, it is interesting to point out that while, in the context of the Paris school, abstraction is commonly seen as falling in the post-war period, there are much earlier examples of it. For example, the French painter and member of the Paris school Gen Paul (1895–1975) developed a dynamic semi-abstract idiom as early as the late 1920s; this was characterised by a fluctuation between abstraction and figurativeness, energetically rendered, distorted figures, expressive gesturalities, diagonal lines and zigzags as well as an interest in rhythm and calligraphic shapes. Similarly to Kits’ work, Paul’s paintings also radiate vital and affective energy (perhaps it is no coincidence that both were music lovers suffering from alcohol dependence).

Also considered a member of the Paris school, Portuguese artist Maria Helena Vieira da Silva (1908–1992) arrived at a manner similar to Kits’ late abstract works in the 1930s. The dense and complex structure of her compositions are characterised by fragmented forms, labyrinthine shapes, spatial conflicts and a limited palette. Vieira da Silva would become one of the most important abstract painters of the post-war years, whose works, like those of Kits, retained references to reality. In 1966, when Kits shook the Estonian art scene with his first show of abstract work, his colleague five years the elder became the first female artist to receive the French *Grand Prix National des Arts*.

Another qualification to be made in connection with looking for artists in the same school as Kits is that the Paris school (with its slight air of nostalgia) is commonly not even associated with the post-war period. In French art, as well as that of several other Western European countries, the post-war years were a time of sharp ideological and stylistic competition between the various movements in realist and abstract art. Around 1950, the scales were tipped permanently in favour of abstract art and the avant-garde, as abstract expressionism reached the Old World from across the ocean.

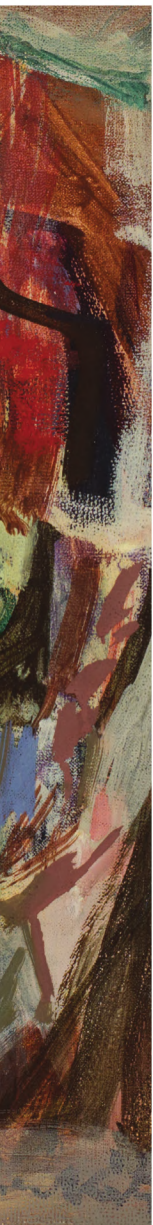
As the Paris school was not uniform, the post-war wave of abstraction cannot be reduced to a natural evolution within a style. Its origins were largely external to art – being political





Elmar Kits
Natüürmort
1966
õli lõuendil, 60 x 73 cm
Foto autor Tõnu Tamm
Tartu Kunstimuuseumi loal

Elmar Kits
Still Life
1966
oil on canvas, 60 x 73 cm
Photo by Tõnu Tamm
Courtesy of Tartu Art Museum



Kuna Pariisi koolkond ei olnud ühtne, ei saa ka sõjajärgse abstraktsionismilaine puhul kõnelda vaid stiili loomulikkust sisemisest evolutsioonist. Suurel määral olid selle põhjused kunstivälised – poliitilised ja psühholoogilised. Mis puutub poliitikat, rääkis sõjajärgses läänes abstraktsionismi kasuks triviaalne fakt, et natsionaalsotsialism ja kommunism olid selle keelustanud – järelikult pidi ka totalitaarsetes režiimides vihatud avangard ja abstraktsioon sobima sümboliseerima vaba ühiskonda ja isiksust. Abstraktsionism oli vastus ka sõjajärgse ajastu nõudmisele ületada lokaalsed erinevused ja iseäranis rahvuslikud koolkonnad. Demokraatlik maailm sisenes kultuurilise avatuse ja rahvusvahelisuse perioodi, mida pidi sümboliseerima ka universaalne kunstiline idioom. Abstraktne kunst oma mitmetähenduslikkuses sobis ideaalselt vaibaks, mille alla kohalikke erinevusi silma alt ära lükata. See võis tähistada Ameerika individualismi, Prantsusmaal rahvusvahelisust, Hispaanias poliitilist vabameelsust, Itaalias vastanduda sotsiaalsele realismile, Saksamaal ja Jaapanis tähistada naasmist tsiviliseeritud inimkonna rüppe jne, kuid siiski jätta mulje ühes sammus tulevikku liikuvast vabast maailmast.

Mis puudutab psühholoogilisi põhjuseid, siis võimaldas abstraktne laad kujutada sõjakoledusi ja -masendust, vältides näpuganaäitamis, natsionalismi ja šovinismi. Abstraktsionism võimaldas meenutada Theodor W. Adorno kuulsat ütlust “pärast Auschwitzit luuletada on barbaarne”) anda visuaalse väljenduse kirjeldamatule, toimides kollektiivse post-traumaatilise sündroomi puhul omalaadse kultuurilise teraapiana. Kunstnikud, nagu Jean Fautrier või Alberto Burri, väljendasid sõjaõuduseid ja meeleheidet (pool) abstraktse sürrealismi vahenditega. Abstraktsionismile iseloomulik ambivalentsus võimaldas käsitleda negatiivseid meeleseisundeid, sümboliseerides samas oma ekspressiivsuses võitu nende üle.

Sõjajärgse abstraktsionismi kaks lainet

Elmar Kitse abstraktsionismi kontekstualiseerimise eesmärgil saab Prantsuse sõjajärgse kümnendi abstraktse kunsti maalilises tiivas tinglikult eristada kahte lainet. Esimene, mis sai alguse vahetult pärast sõda, lähtus enamasti looduslikust motiivist, kuid kasutas seda ettekäändena vabalt maalilise kujundi loomiseks. Sõjajärgsest Euroopa kunstist on Kitse abstraktne looming sarnasem just selle liikumisega, mida esindasid kunstnikud nagu Jean Bazaine, Camille Bryen, Louis Nallard, Roger Bissière, Alfred Manessier, Jean Le Moal jt. Erinevalt abstraktsionismi järgmistest lainetest ei olnud need kunstnikud veel huvitatud maalikunsti traditsioonide järsust katkestamisest ja säilitasid prantsuse kunstile iseloomuliku tunnusena nagu impressionismimaiguline pintslikiri, harmoonia kompositsioon ja koloriidis, sageli ka loodusmulje aluseks võtmise.

Selle abstraktsionismilaine teoreetilise väljundina võib vaadelda prantsuse kunstniku Jean Bazaine'i traktaati “Notes sur la peinture d'aujourd'hui” (Märkmeid tänasest maalikunstist, 1948). Bazaine tõusis sõjajärgseil aastail üheks “lühirilise abstraktsionismi” juhtivaks esindajaks, kelle poolabstraktne idioom ei erine palju Kitse hilisemast laadist. Oma kirjutises vastandub Bazaine järsult naturalistlikule jäljendamisele, kuid keeldub maalikunsti ka täielikult reaalsuses lahti haakimast. Abstraktsiooni ja realismi konflikti ületamiseks teeb Bazaine ettepaneku asuda n-ö kolmandale teele

and psychological. In regard to politics, in the post-war West, abstraction benefited from the trivial fact that national socialism and communism had banned it; therefore, the avant-garde and abstraction so reviled by the totalitarian regimes were bound to be a fitting symbol for a free society and personality. Abstraction also answered the call of the post-war period to overcome local differences, and national factions in particular. The democratic world entered a period of cultural openness and internationalism, which was also to be symbolised by a universal artistic idiom. In its ambivalence, abstract art was an ideal carpet to sweep the local differences under and get them out of sight. It could just as well signify individualism in America, internationalism in France, political liberalism in Spain, opposition to social realism in Italy, a return to civilised humanity in Germany and Japan and so on, while still creating the impression of a free world moving into the future in unison.

As to its psychological origins, abstraction made it possible to depict war atrocities and depression, while avoiding finger-pointing, nationalism and chauvinism. Recalling Theodor W. Adorno's famous dictum “it is barbaric to write poetry after Auschwitz”, abstraction allowed for the visual representation of the indescribable, functioning as a kind of cultural therapy for a collective post-traumatic stress syndrome. Artists such as Jean Fautrier or Alberto Burri used the instruments of (semi-) abstract surrealism to depict war atrocities and despair. The ambivalence of abstraction made it possible to tackle negative mental states, while its expressiveness symbolised a sense of overcoming them.

Two waves of post-war abstraction

In order to provide a context for the abstraction of Elmar Kits, two waves can be distinguished within the painterly side of French abstract art of the post-war decade. The first, which emerged immediately after the war, generally used a natural motif as a starting point, but utilised it as a pretext for the free creation of a painterly image. Represented by artists such as Jean Bazaine, Camille Bryen, Louis Nallard, Roger Bissière, Alfred Manessier and Jean Le Moal, it is this movement in post-war European art that Kits' abstraction resembles the most. In contrast to the subsequent waves of abstractionism, these artists were not yet interested in a sharp disruption of the traditions of painting and preserved the characteristic features of French art, such as a hint of impressionism in the brushwork as well as harmony in composition and colour, often relying on an impression from nature.

The treatise “Notes sur la peinture d'aujourd'hui” (Notes on Painting Today, 1948) by the French artist Jean Bazaine, can be seen as a theoretical expression of this wave of abstractionism. In the post-war years, Bazaine became “lyrical abstractionism's” leading practitioner, whose semi-abstract idiom is not much different from the manner of the late Kits. In his writing, Bazaine sharply opposes naturalistic imitation, while also refusing to dissociate painting from reality completely. In order to transcend the conflict between abstraction and realism, Bazaine proposes a “third way” – instead of mimetic imitation, the functioning of nature should be imitated freely, replacing the outward form of the represented object with its essential features. It is in this symbiotic interaction between the external world and the internal imperative that genuine form and authentic meaning reveal themselves to the artist,



– mimeetilise jälgendamise asemel tuleks vabalt jälgendada looduse toimimist, nii et kujutatava olemuslikud tunnused asendavad selle välise vormi. Sellises välismaailma ja siseimise imperatiivi sümbiootilises koostöös ilmneb Bazaine'i arvates kunstnikule kujutatava ehe vorm ja autentne tähendus. Maalides hõlmab sisemine maailm välise, avanedes "olemise puhtrütmilisele motiivile".⁹

Sõjajärgses situatsioonis seisnes Bazaine'i mõttekäikude köitvus selle apoliitilisuses. Olukorras, kus kunst ja ühiskond alles otsisid uut vastavusrežiimi, võimaldas maalikunsti *raison d'être*'i tuletamine inimese fenomenoloogilisest suhtest maailma säilitada kunsti autonoomia. Maalikunsti (prantsuslike) traditsioonide väärtustamine, keskendumine valguse, värvi, vormi ja rütmi küsimustele lubab Bazaine'i paigutada konservatiivsete modernistide hulka.

1950. aasta paiku võistluses ameerika abstraktse ekspressionismiga esile kerkinud informalsmi võime tinglikult nimetada abstraktsionismi teiseks laineiks. Ühtlasi oli tegemist avangardi taassünniga sõjajärgses Euroopas – nii kunstilistes kui sõnalistes väljendustes hakati jälle rõhutama radikaalset uudsust, traditsioonide katkestamist, aga ka rahvusvahelisust. Noorte abstraktsionistide vaimsete mõjutuste hulgas olid kõrgel kohal Carl Gustav Jungi psühhoanalüütiline teooria, hiina kunst ning Kaug-Ida müstitsism, eriti *zen*-budism. Kõige muu hulgas hakati Jungi mõjul taas hindama ka laste ja primitiivsete rahvaste eneseväljendusi.

Teiselt poolt kasvas nüüd huvi "puhta maalimise" probleemide vastu. Ameeriklaste mõjul taasavastati psühholoogiline automatism – pintsli käsitlemine üksnes värvide kandmiseks lõuendile, ilma igasuguste kõrgemate motiivideta. Prantsusmaal nimetati sellist keskendumist pintsli jäetud märgile tašismiks (pr k *tache* – laik, plekk). Kuulsa ameeriklase Jackson Pollocki eeskujul püüdsid ka paljud Euroopa kunstnikud end spontaansetele impulssidele allutada. Selline kunst eeldas kiiret maalimist; pildid ei tohtinud olla eelnevalt läbi mõeldud, vaid pidid meenutama spontaanset loomepuhangut.

Abstraktsionismi selle faasi kaasajestest interpretatsioonidest võib esile tõsta prantsuse kriitiku Michel Tapié raamatut "Un Art Autre" (Teistsugune kunst, 1952). Tähistamaks uusimale kunstile iseloomulikku mittegeomeetrist nonfiguraativset laadi, võttis just Tapié kasutusele termini "informalism" (*art informel*). Autori tõlgenduses eristab uut abstraktsionismi asjaolu, et see hülgab igasugused seosed mineviku traditsioonide ja stiilidega. Tapié sõnul hüljati dadaga alanud murrangu käigus kõik klassikalised esteetilised kriteeriumid nagu korrapära, kompositsioon, tasakaal ja rütm. Humanistliku kunstitraditsiooni kollaps tegi ruumi viljakale ja meeliterutavale anarhiale. Tapié kirjeldatud kunstnik tegutseb "ilma vormita, täiesti anarhiliselt ja hooletu ükskõiksusega konventsionaalse tarkuse suhtes"; uue kunsti näol liigub see uue süsteemi poole, mis vastaks paremini tänapäeva inimese võimetele ja vajadustele.¹⁰

Võrreldes Bazaine'i ja Tapié käsitlusi abstraktsusest, oleks Kitse sümpaatia kaldunud esimese poole. Kitse kunstilised vaated olid kujunenud 1930. aastate konservatiivses atmosfääris ning kindlasti ei olnud tema abstraktsionism mõeldud eitama pallaslik-pariislikke maalilisi väärtuseid. Kits on intervjuus isegi tunnistanud "teatud ebasümpaatia[t] nende inimeste vastu, kes ei ole tulnud loomulikult nonfiguraalse kunsti juurde. Sest ei saa arvata, et see on midagi niivõrd erakordset ja erinevat nõndanimetatud realistlikust või jälgendavast kunstist. Põhilised kunstile tarvilikud maali

according to Bazaine. In painting, the internal world embraces the external and opens itself to the "pure rhythmic motifs of being".⁹

In the post-war situation, Bazaine's arguments were attractive because of being apolitical. At a time when art and society were still in search of a new regime of accordance, deriving the *raison d'être* of painting from the human phenomenological relationship to the world made it possible to preserve the autonomy of art. The fact that he held the (French) traditions of painting in high esteem and focused on the problems of light, colour, form and rhythm allows Bazaine to be classified as a conservative modernist.

Emerging in a battle with American abstract expressionism around 1950, informalism can be seen as the second wave of abstraction. At the same time, it represents the rebirth of the avant-garde in post-war Europe – radical novelty, disruption of tradition and also internationalism once again came to be emphasised in both artistic and verbal expression. Among the intellectual influences of the young abstractionists, Carl Gustav Jung's psychoanalytical theory, Chinese art and Far Eastern mysticism, Zen Buddhism in particular, ranked high. Alongside everything else, the self-expressions of children and primitive peoples once again came to be valued as a result of Jung's influence.

On the other hand, there was an increased interest in the problems of "pure painting". With influences from the Americans, psychological automatism – the handling of the brush simply to apply colour to the canvas, completely without any higher motives – was rediscovered. In France, this sort of focusing on the traces of the brush was known as tachism (French *tache* – dab, stain). Following the example of the famous American Jackson Pollock, many European artists also sought to subjugate themselves to spontaneous impulses. This type of art required fast painting; rather than being premeditated, the pictures were to record a spontaneous creative burst.

Among the contemporary interpretations of this phase of abstraction, the book "Un Art Autre" (Art of Another Kind, 1952) by the French critic Michel Tapié stands out. It was Tapié who introduced the term "informalism" (*art informel*) to describe the non-geometric, non-figurative manner characteristic of the most recent art. In his view, the distinguishing feature of abstractionism was that it rejected all connections with the traditions and styles of the past. According to Tapié, all classical aesthetic criteria such as order, composition, balance and rhythm were rejected with the break that began with Dada. The collapse of the humanist art tradition made room for fruitful and exciting anarchy. The artist envisaged by Tapié behaves "with casual indifference to the conventional wisdom, and act[s] without form, in a profound anarchy"; this new art moves towards a new system, which is supposed to better coincide with the abilities and needs of the people of today.¹⁰

Comparing Bazaine's and Tapié's concepts of abstraction, Kits would have sympathised with the former. His views on art had developed in the conservative atmosphere of the 1930s and his abstractionism was certainly not intended to reject the painterly values of Pallas or Paris. In an interview, Kits himself has admitted to "a certain dislike of people who have not come to non-figurative art in a natural way. For it cannot be seen as something so unique and different from realist or imitative art. The key characteristics of painting essential to art are as important as in realist art, or perhaps more so."¹¹





Elmar Kits
Ettekandja
1966
tempera paberil, 62 x 75 cm
Foto autor Tõnu Tamm
Tartu Kunstimuuseumi loal

Elmar Kits
Waitress
1966
tempera on paper, 62 x 75 cm
Photo by Tõnu Tamm
Courtesy of Tartu Art Museum

Võtkem kokku

Kitse 1960. aastate abstraktsionism oli nii ideeliselt kui stiiliselt lähim vahetult pärast Teist maailmasõda Pariisis esile kerkinud abstraktsionismi esimese lainega. Seevastu juba 1950. aasta künnisel moeks saanud informaliism lähtus ideedest ja allikatest, mis jäid Kitsile isolatsiooni tõttu võõraks. Võõrad kunstiteoreetilised taustad (avangardi-ideoloogia) ja ideelised mõjutused (psühhoanalüüs, idamaine müstika) väljendusid ka kunstilistes tulemustes.

Kui kõrvutada Elmar Kitse abstraktset idioomi prantsuse informaliismi staaride (Georges Mathieu, Jean-Paul Riopelle, Pierre Soulages, Jean Dubuffet jt) lõuenditega, leiab sarnast vähem kui võrdluses sõjajärgse abstraktsionismi n-ö esimese lainega. *L'art autre* oli katkestus, mis Kitseni objektiivsetel asjaoludel ei jõudnud ning millele ta seetõttu ei saanud reageerida. Vaba maailma kunstiprotsessis esile tulnud ilmingud – impulsiivsed žestid, jõhkrad vormid ja toored värvid, primitivism ja performatiivsus – jäävad Kitselle suurel määral võõraks.

Epiloog 1: samal ajal vee all

Pärast seda, kui Nikita Hruštšovi vihapurse Moskva Kunstnike Liidu näitusel 1962. aasta lõpus käivitas abstraktsionismivastase kampaania, valati ka eesti kunstnikud üle hoiate, manitsuste ja ähvarduste laviiniga. Ühelt poolt olid režiimi vahendid oma nõudmiste kehtestamiseks, võrreldes Jossif Stalini ajaga, leebunud, kuid teiselt poolt on täna kerge alahinnata, mil määral oli aastakümneid kestnud indoktrineringi tulemusel ametliku käsitluse omaks võtnud mõjukas osa kunstnikest, kriitikuist ning publikust. Seega ei saa Kitse abstraktsionismi ideeliste mõjutuste kaardistust olla täielik, jättes markerimata ka negatiivse mõjutaja – ametliku kunstiteooria.

Abstraktsionismivastase sõjakäigu osana ilmus 1963. aastal eesti keeles ka Andrei Lebedevi raamat “Abstraktsionismi vastu kunstis” (Против абстракционизма в искусстве, 1959).¹² Autor esitab abstraktsionismi vastu kaks argumenti. Esiteks, abstraktne kunst ei ole võimeline suhestuma eluliste probleemidega, väljendades selle asemel pessimismi, peataolekut ja dekadentlikke meeleolusid. Lebedevi mahlakas sõnastuses: “Objektitu kunst ei saa ega ole võimeline rääkima verisest sõdadest ja kriisidest, eksploateerimisest ja rahvuslikust rõhumisest, neegrite tagakiusamisest ja rassiteooriatest, tööpudusest ja viletsusest. Ta ei jutusta ka rahvaste mehise võitlusest rahu eest, kosmose vallutamisest inimese poolt, edusammudest sotsialismi ehitamisel, armastusest ja kangelaslikkusest, eneseohverdusest ja patriotismitundest. Seega on ta suunatud inimese ja tema elu vastu, progressi vastu.”¹³

Teiseks, abstraktsionistid on “vähesed, üksikud inimesed, kellel sageli ei ole professionaalset haridust”. Kuna tege mist on saamatute veidrikena, on neile võõrad “sajandite jook sul kogutud sügavad kunstialased teadmised. Nad on põlguse ja kõrkusega pööranud selja suurele kunstikultuurile, mille on loonud oma jõupingutustega paljude eelnenud põlvkondade kunstnikud.” Selle kinnituseks armastati jutustada juhtumeist, kui abstraktse kunsti pähe on esitatud mõne looma poolt lõuendile kantud värviplekid (Lebedev: “Millisest

To summarise

Both intellectually and stylistically, the abstraction produced by Kits in the 1960s was closest to the first wave of abstractionism that emerged in Paris directly after World War II. The informaliism that became fashionable around 1950, on the other hand, originated in ideas and sources that were to remain unfamiliar to Kits because of his isolation. The unfamiliar art theoretical background (avant-garde ideology) and intellectual influences (psychoanalysis, Eastern mysticism) also manifested themselves in the artistic output.

In comparing Elmar Kits' abstract idiom with the canvases of the stars of French informaliism (Georges Mathieu, Jean-Paul Riopelle, Pierre Soulages, Jean Dubuffet and others), one finds fewer similarities than in comparison with the “first wave” of post-war abstraction. *L'art autre* was a disruption that for objective reasons never reached Kits and which he therefore could not engage with. The phenomena that emerged in the art processes of the free world – impulsive gestures, brutal forms and raw colours, primitivism and performativity – were to remain largely unknown to Kits.

Epilogue 1: At the same time underwater

After Nikita Khrushchev's tantrum at a Moscow Artists' Union exhibition in late 1962 triggered an anti-abstraction campaign, Estonian artists were also buried under an avalanche of warnings, admonitions and threats. On the one hand, the regime's methods for enforcing its demands had softened compared to the time of Joseph Stalin; on the other hand, however, it is easy today to underestimate the extent to which a significant number of artists, critics and the public had embraced the official views as a result of decades of indoctrination. Any mapping of the intellectual influences on Kits' abstraction is, therefore, necessarily incomplete without a certain negative factor – official art theory.

As part of the crusade against abstractionism, the book “Against Abstractionism in Art” (Против абстракционизма в искусстве, 1959) by Andrei Lebedev was published in Estonian in 1963.¹² The author submits two arguments against abstractionism. First, abstract art is incapable of relating to real-life problems, instead giving expression to pessimism, confusion and decadent moods. In Lebedev's evocative language, “Objectless art is not, nor can be, capable of talking about bloody wars or crises, exploitation or national oppression, the persecution of Negroes or racial theories, unemployment or poverty. Nor does it speak about nations' courageous fight for peace, man's invasion of outer space, progress in building socialism, love or heroism, self-sacrifice or patriotism. Therefore, it is aimed against the people and their lives, against progress.”¹³

Second, abstractionists are “few, a handful of people, often without professional training”. As inept eccentrics, they are unfamiliar with “the deep knowledge of art accumulated over the centuries. With contempt and pride, they have turned their backs on the great artistic culture created by the efforts of many generations of artists before them.” The proponents of this view used to love to support it by citing cases where colour stains made on canvas by an animal had supposedly been passed off as abstract art (Lebedev: “What intellectual richness could we possibly talk about in an abstractionist work



23 abstraktsionistliku teose intellektuaalsest rikkusest võib juttu olla, kui seda loob sageli intellektita olend – ahv, papagoi, eesel?”).¹⁴

Kitse teened ja autoriteet muutsid tema kritiseerimise väheste professionaalsete oskuste pärast pea võimatuks. Küll aga oli talle võimalik ette heita “kaasaja sotsiaalsetele probleemidele silmade sulgemist”, “rahva muredest ja rõõmudest eemaldumist” jms. Kui kahtlustada Kitse abstraktse loomingu juures mingit vastutulekut ametlikele nõudmistele, siis saaks seda teha just selles aspektis. Võib väita, et Kits pingutas, pareerimaks võimalikke etteheiteid elukaugest, n-ö passiivsest hoiakust.

Kitse abstraktse idioomi keskmes on loov pinget abstraktse ja figuratiivse alge vahel. Selle binaarsuse teist elementi toetavad teemat avavad pealkirjad, mis näivad toetava abikäena moodsast kunstist võõrutatud publikule. Tööde pealkirjad justkui kriipsutavad jämedalt alla, et tegemist pole elukaugest “puhta maalikunsti” või kunstniku puhtsubjektiivsete hõllandustega. Pealkirjade hulgas leidub rohkelt viiteid kultuuriloole (“Don Quijote”, “Kentaurid”, “Laokoon”), on nii üldinimlikke (“Ema ja lapsed”, “Mure”, “Noored”) kui ühiskondlikke teemasid (“Kunstiõpetajad”, “Näitleja elu”, “Ettekandja”) ning isegi viiteid Eesti NSV nn vennasvabariikidele ja kunstniku reisidele (“Turkmeen”, “Eesliajajad”, “Hosta mälestused”). Näituse külalisraamatu sissekanded kinnitavad, et vaataja *anno* 1966 oli harjunud lähenema kunstiteosele süžee kaudu ning tegi seda ka Kitse uudsete tööde puhul tõsise hoolega.

Epiloog 2: teisel pool vett

1963. aasta lõpus ja 1964. aasta alguses vahetasid kaks Kitse Rootsist elanud endist koolikaaslast murelikke kirju. Endel Kõksi ning Arno Vihalemma süda valutab kodumaale jäänud ametivenna väheste informeerituse pärast. Nimelt oli Kõks sattunud nägema kellegi rootsieestlase koju jõudnud Kitse maali ning leidnud, et koolivenna “värvid on täiesti tuhmunud, hallid ja tuimad. Maalid mõjuvad täpselt nii, nagu oleks nad maalitud saja aasta eest.” Murelikel koolivendadel idanes idee Kitse järele aidata, saates talle omapoolse piduliku pühendusega raamatu moodsast kunstist. Kitse päevaraamatust leiab märke, et raamat jõudis 1964. aasta alguses tööpoolest adressaadini. 9. veebruari sissekandes leidub märge “Kõik, mis teed, tundub vale. Seepärast, et nägin väga palju väga häid töid “Western Painting’ust”.¹⁵

Niisiis, mis raamatuga on tegemist ning kelle töid Kits selles nägi? Kahjuks jääb käesolev artikkel selle vastuse võlgu. Kitse tütre Saskia Kasemaa sõnul oli tegemist värvireproduktioonidega raamatuga, kus oli lisaks muule ka moodsat kunsti. Raamatu pealkirja ta ei mäleta, kuna see varastati hiljem kunstniku Valgemetsa kodust.¹⁶

Eesti raamatukogude andmebaasis ESTER enne 1964. aastat välja antud raamatut pealkirjaga “Western Painting” ei leidu. Lähimad vasted on 1959. aastal Erwin O. Christenseni avaldatud pehmeaaneline “The History of Western Art” (Lääne kunsti ajalugu). Kuid selle raamatu reprod on mustvalged ning sõjajärgset maalikunsti esindab ainsana Jackson Pollocki maal “Echo” (Kaja, 1951). Pisut tõenäolisema kingitusena näib soliidsem 1961. aastal Luc Benoist’ avaldatud “Handbook of Western Painting” (Lääne maalikunsti käsiraamat) oma 1000 värvireproga. Paraku lõppeb selle raamatu käsitus sõjaeelse abstraktsionismiga, sest viimane reprodutseeritud teos on Piet Mondriani “Broadway Boogie-Woogie”

when it is often created by a being without intellect – a monkey, a parrot, an ass?”).¹⁴

His achievements and authority made it almost impossible to criticise him for a lack of professional skills. It was, however, plausible to fault him for “turning a blind eye to contemporary social problems”, “distancing himself from the joys and troubles of the people” and so on. If one were to suspect that Kits’ abstract work involved some compromise with the official demands, it is precisely with regard to this aspect that such a suspicion could arise. It could be argued that Kits made efforts to fend off possible accusations of having an out-of-touch or “passive” attitude.

At the centre of Kits’ abstract idiom is a creative tension between abstract and figurative principles. The latter part of this binary opposition is supported by the explanatory titles that seem to hold out a helping hand to the audience alienated from modern art. It is as if the titles of his works underline in bold the fact that they are not “pure painting” or some merely subjective yearnings of the artist. The titles include numerous references to cultural history (“Don Quixote”, “Centaur”, “Laocoon”); there are universally human (“Mother and children”, “Worry”, “Youths”) as well as social themes (“Art teachers”, “Life of an Actor”, “Waitress”) and even references to the so-called brotherly republics of the Estonian SSR and the artist’s travels there (“Turkmen”, “Donkey Drivers”, “Hosta Memories”). The entries in the exhibition’s guest book show that the audience of 1966 was used to approaching an artwork through plot and was seriously committed to this also with Kits’ innovative work.

Epilogue 2: On the far shore

In late 1963 and early 1964, two former schoolmates of Kits now living in Sweden were exchanging worried letters. Endel Kõks and Arno Vihalemm agonised over the lack of awareness of their colleague left behind in their homeland. The thing was that Kõks had happened to see a painting by Kits that had made its way to the home of a fellow Estonian émigré in Sweden and found that the old schoolmate’s “colours are completely faded, grey and lifeless. The paintings appear just as if they had been painted a hundred years ago.” The concerned schoolmates had the idea of bringing Kits up to speed by sending him a book on modern art, adding a solemn inscription as a personal touch. Kits’ diary includes notes confirming that the book did indeed reach him in early 1964. The entry from 9 February contains the remark “Everything you do feels wrong. The reason being that I saw so many great works in “Western Painting”.¹⁵

So, what was the book and whose work did Kits see in it? Unfortunately, this article fails to provide an answer. According to Kits’ daughter Saski Kasemaa, the book had colour reproductions and included modern art alongside the rest. She cannot recall the title, as the book was later stolen from the artist’s home in Valgemetsa.¹⁶

The ESTER database of Estonian libraries gives no results for a book titled “Western Painting” published before 1964. The closest hits include the 1959 paperback edition of “The History of Western Art” by Erwin O. Christensen. The reproductions in this book, however, are in black and white and post-war painting is only represented by Jackson Pollock’s “Echo” (1951). The more respectable 1961 edition of Luc Benoist’s “Handbook of Western Painting” with its 1,000 reproductions appears a more likely gift. Unfortunately, the



(1942–1943). Kui koolivendade kingitus oli kumbki neist kahest raamatust, ei saanud tegemist olla määrava impulsiga Kitse 1966. aasta abstraktse kunsti plahvatusel.

Tõnis Tatar on kunstiajaloolane ja -kriitik, töötab Tartu Ülikoolis kunstiajaloo lektorina.

- 1 Kaire Nurk, Elmar Kits 50 aastat hiljem. – Sirp 9. XII 2016.
- 2 *Ibid.*
- 3 Elmar Kits. Raamist väljas (2016). Video. Rež. Peeter Talvistu (https://www.youtube.com/watch?v=4MrP-5B_5eA).
- 4 Ene Lamp, Ekspressionism: ekspressionism eesti kujutavas kunstis. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2004, lk 83.
- 5 Koost. Mare Joonsalu, Reet Mark, Tiiu Talvistu, Elmar Kitse fenomen 1913–1972. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 1994, lk 10.
- 6 Herbert Read, Moodne kunst. Tartu: Eesti Kirjanduse Selts, 1939, lk 53, 69–70, 73.
- 7 Elmar Kitse päevik 14. III 1967. Deponeeritud Tartu Kunstimuuseumis.
- 8 Elmar Kitse päevik 15. I 1966.
- 9 Natalie Adamson, Against the Amnesiacs: The Art Criticism of Jean Bazaine, 1934–1944. French History and Civilization, 1, 2005, lk 114–125.
- 10 Eds. Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger, Art in Theory 1900–1990. Oxford, UK; Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 1992, lk 629–631.
- 11 Elmar Kits. Raamist väljas (2016). Video. Rež. Peeter Talvistu.
- 12 Nõukogude esteetikas asetub A. K. Lebedevi “Abstraktsionismi vastu kunstis” moodsat kunsti halvustavate sarnase pealkirjaga traktaatide ritta, kus kõige muu hulgas olid Frida Rogonski “Prantslaste kultuse vastu” (“Против культа французов”, 1930), E. Melikadze “Impressionismi ja tema igandite vastu” (“Против импрессионизма и его пережитков”, 1949), Vladimir Kemenovi “Abstraktsionismi vastu, kõneldes realismist” (“Против абстракционизма, в спорах о реализме”, 1963). Eesti keeles ilmus väikse kurioosumina veel 1986. aastal leedu kunstiteadase Lioginas Šepetyse raamat “Modernismist. Põhivoolude analüüs ja kriitika”.
- 13 A. K. Lebedev, Abstraktsionismi vastu kunstis. Tallinn: Eesti NSV Kunst, 1963, lk 20.
- 14 *Ibid.*, lk 50, 39.
- 15 Elmar Kitse päevik 9. II 1964.
- 16 Telefonivestlus Saskia Kasemaaga 19. I 2017 (märkmed autori valduses).

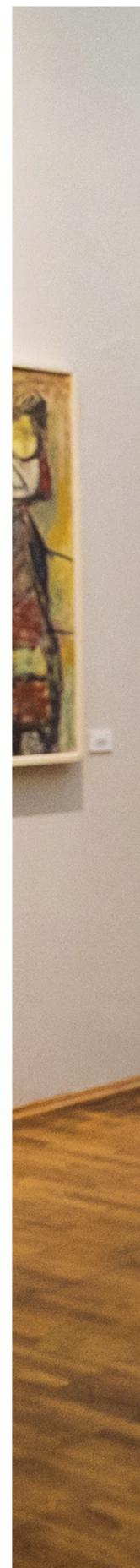
discussion in the book ends with pre-war abstractionism, Piet Mondrian’s “Broadway Boogie-Woogie” (1942–1943) being the last reproduced work. If the gift from schoolmates was either of these two books, it could not have provided a decisive impulse for Kits’ abstract art explosion of 1966.

Tõnis Tatar is an art historian and critic working as an art history lecturer at the University of Tartu.

- 1 Kaire Nurk, Elmar Kits 50 aastat hiljem. – Sirp 9. XII 2016.
- 2 *Ibid.*
- 3 Elmar Kits. Raamist väljas [Outside the frame] (2016). Video. Directed by Peeter Talvistu (https://www.youtube.com/watch?v=4MrP-5B_5eA).
- 4 Ene Lamp, Ekspressionism: ekspressionism eesti kujutavas kunstis. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2004, p 83.
- 5 Eds. Mare Joonsalu, Reet Mark, Tiiu Talvistu, Elmar Kitse fenomen 1913–1972. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 1994, p 10.
- 6 Herbert Read, Art now: an introduction to the theory of modern painting and sculpture. London: Faber and Faber, 1948, p 91.
- 7 Diary of Elmar Kits 14. III 1967. Courtesy of Tartu Art Museum.
- 8 Diary of Elmar Kits 15. I 1966.
- 9 Natalie Adamson, Against the Amnesiacs: The Art Criticism of Jean Bazaine, 1934–1944. French History and Civilization, 1, 2005, pp 114–125.
- 10 Eds. Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger, Art in Theory 1900–1990. Oxford, UK; Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 1992, pp 629–631.
- 11 Elmar Kits. Raamist väljas (2016). Video. Directed by Peeter Talvistu.
- 12 In Soviet aesthetics, Lebedev’s “Against abstractionism in art” finds a place among a series of similarly titled treatises that disparage modern art, including “Against the cult of the French” (“Против культа французов”, 1930) by Frida Rogonski, “Against impressionism and its anachronisms” (“Против импрессионизма и его пережитков”, 1949) by E. Melikadze and “Against abstractionism, in disputes about realism” (“Против абстракционизма, в спорах о реализме”, 1963) by Vladimir Kemenov. As something of an oddity, an Estonian translation of “Modernism: An analysis and critique of the main movements” by the Lithuanian art historian Lioginas Šepetyš appeared as late as 1986.
- 13 A. K. Lebedev, Abstraktsionismi vastu kunstis. Tallinn: Eesti NSV Kunst 1963, p 20.
- 14 *Ibid.*, p 50, 39.
- 15 Diary of Elmar Kits 9. II 1964.
- 16 From a telephone conversation with Saskia Kasema on 19. I 2017 (author’s notes).

Tartu Kunstimaja, talv 2016
Näitusevaate autor Andres Keil

Tartu Art House, winter 2016
Exhibition view by Andres Keil







17. III–6. VIII 2017

Kumu kunstimuseumi V korruse kaasaegse kunsti galerii

Kunstnikud: Anu Põder, Katrin Koskaru, Ursula Mayer, Ana Mendieta, Alina Szapocznikow, Iza Tarasewicz.
Kuraator: Rebeka Põldsam.

Anu Põdrast ja feministidest

Eha Komissarov ja Rebeka Põldsami vestlus seoses rahvusvahelise rühmanäitusega "Anu Põder. Haprus on vaprus".

Seni on siinne publik näinud Anu Põdra (1947–2013) loomingut enamasti Eesti kunstimaailma kontekstis, eriti just 1980. aastate prestiižse skulptuurikunsti keskel, kus Põdra teosed mõjuvad alati erandlikena. Nõukogude ajal eksponeeriti naisskulptoreid tihti eraldi näitustel ning 1990. aastatel keskendus retseptatsioon üha enam naiskogemusele Põdra loomingus, otsides talle feministlikku raamistikku. Kunstnik, kes keeldus oma loomingu algusest peale igasugustest siltidest, ei võtnud feminismigi omaks. See ei tähenda, et ta oleks olnud mingiski mõttes konformist, ent tema ideoloogilise meelsuse ja kunstnikupositsiooni tabamise soov kutsub kahtlemata esile arutelu.

Segased feminismid

Eha Komissarov (E. K.): Võtkem eesmärgiks fookuseerida feministlikule käsitlusele Põdra loomingu vaatlusel. Fookus peaks eeldama kriitilise vaatepunkti olemasolu; Põdra kontekstis tuleks kõne alla 1980. aastate meeste-kesksete skulptuuritraditsioonide kriitika ja toonase kunstimaailma nartsissismi vaatlus.

1990. aastatel alustati seevastu justnagu puhtalt lehelt ja paljud kunstnikud kaotasid võime näha või leida eelkäijaid.

Rebeka Põldsam (R. P.): 2009. aasta intervjuus Jaan Elkenile tuleb selgelt välja, et Põdra mõned eeskujud pärinesid kindlalt välismaa ajakirjadest ja Tartus kuulatud loengutest (*art brut*, sürrealism), aga neid allikaid ei saa tagantjärele taastada. Olen otsinud, aga pole väga midagi leidnud; tuleks ilmselt hoolikamalt otsida.

Samamoodi on 1990. aastate n-õ puhta lehe sündroom hea tähelepanek. Näiteks ütles Põder, et oli väga üllatunud, kui sarnane ta looming on Magdalena Abakanowicziga ja samas erineb Donald Juddist ja Carl Andrest.

1980. aastate Põdra loomingu kohta on mul raske midagi öelda. See oli nii muutlik ja imelik aeg, kus tehti veel palju sovetimeelset kunsti, aga pärast salati see maha.

E. K.: Teise momendina on oluline Põdra vastandumine nõukogudeaegse naiskunstniku universaalse naiselikkuse diskursusele. Naiskunstnik kujutas endast 1970.–1980.

17. III–6. VIII 2017

Kumu Art Museum 5th floor Gallery of Contemporary Art

Artists: Anu Põder, Katrin Koskaru, Ursula Mayer, Ana Mendieta, Alina Szapocznikow, Iza Tarasewicz.
Curator: Rebeka Põldsam.

About Anu Põder and the Feminists

Eha Komissarov and Rebeka Põldsam in conversation about the international group exhibition "Anu Põder. Be Fragile! Be Brave!".

So far our public has only seen the work of Anu Põder (1947–2013) in the context of the Estonian art world, especially among the prestigious sculpture work of the 1980s, where her pieces have an exceptional effect. The Soviet women sculptors were often shown in separate exhibitions, and in the 1990s the reception of her work focused more on the female experience and attempted to frame it as feminist art. From very early on in her career the artist rebutted all categorisation and did not adopt feminism. That does not mean that she was a conformist but to understand her ideology and artist position we end up in a discussion.

Crazy feminisms

Eha Komissarov (E. K.): Let's start by setting the focus on the feminist aspects of Põder's work. The precondition for this is the existence of a critical discourse; in her case we can talk about the criticism of traditional male-centred sculpture and the narcissism of the 1980s art world.

In the 1990s, many artists seemed to start on a clean slate and lose their ability to connect or find predecessors.

Rebeka Põldsam (R. P.): It's quite clear from an interview with Jaan Elken in 2009 that some of Põder's role models came from international magazines and lectures she heard in Tartu (*Art Brut*, Surrealism), though these sources can't be traced in hindsight. I have looked but haven't found much; I should probably look harder.

The clean slate syndrome is also a good remark. For example, Põder said she was very surprised how similar her work was to Magdalena Abakanowicz but differs from Donald Judd and Carl Andre.

It's difficult to say anything about her work in the 1980s. It's a very odd and uncertain period when a lot of artists were making pro-Soviet art but later were denying it.

E. K.: Another important aspect is Põder's opposition to the discourse of the universal femininity of Soviet women artists. Women in 1970s–1980s Estonian art presented quite



aastate eesti kunstis üsna selgeilmelist nähtust. Selle teema käsitus peaks lähtuma Toril Moi määratletud kolmandast feminismist, feminiinsusest kui kultuuri kaudu määratletud omaduste hulgast.

R. P.: Kas täpsustaksid?

E. K.: Oleksin feminismi stiilimääratlustega ettevaatlik, sest see töötab juhuslikult saadud informatsiooni väga isikupäraselt ümber. Sellel on stiile vaja, et midagi väga erilaadset endast väljendada. Võtkem tinglikult feminismi küsimuseks naise sümboolse sfääri kirjeldamise. Toril Moi eristab feminismi kui: 1) poliitilist seisukohta; 2) naissoolisust (*femaleness*); 3) naiselikkust kui kultuuri kaudu määratud omaduste hulka.

Julia Kristeva järgi nõuab piiritlemist meeste ja naiste erinev suhe võimuga, keelega, tähendusega. See seob sümboolse sfääri sooga ja otsib sealt seda, mis on iseloomulik kõigepealt naistele üldiselt ning seejärel igale naisele eraldi.

Põdra loominguga raamistamise puhul võiks rääkida feminismist kui feminiinse väljendusest. Minagi olen otsinud vastuseid samadele küsimusele, mida kõik, kes Põdra loominguga kokku puutuvad, tavatsevad tõstatada. Me kõik soovime heita pilgu kunstniku erandlikkuse ja erakordsuse tagamaadele, et suuta kirjeldada põhjuseid, mis panid Põtra kunsti teistmoodi nägema ja tegema. Miks see oli nii tungivalt vajalik ühe kitsa ajaloigu jooksul 1980. aastatel? Milliseid soove see aitas rahuldada? Mida uut ta pakkus ja milleks need ta kunstis lõpuks vormusid?

Põdra loominguga järelelu sõltub tõlgendajate esteetilisest ja kunstipoliitilisest hoiakutest. Selgeks klaarunud retseptsiooni puudumine tema ajastu kunstiloole sunnib kõiki uurijaid improviseerima ning tegema valikuid Põdra eri narratiivide vahel. Tal endal näis puuduvat ideid, milliste märkide alla oma skulptuure peaks paigutama. Intervjuudes suunab ta kuulaja tähelepanu igal võimalusel vormi- või teostusprobleemidele, ja seda tähenduse arvelt!

Teisalt, 1990. aastatel sai temast Eestis oma skulptorite põlvkonna ainus esindaja, kes uuenenud ühiskonnas ei kogenud katkestust oma nõukogude perioodi loominguga ning võis häirimatult jätkata.

R. P.: Tõesti tundub, et Põdra loominguga järelelu otsustavad tõlgendajad rohkem kui mõne teise kunstniku puhul, kes oma loominguga interpretatsiooni on selgemalt suunanud.

Samas ei ole ma nõus, et tema looming jätkus häirimatult. Esiteks, Eesti taasiseseisvumisega ta artikuleeris oma loominguga edasise käigu väga selgelt ajalikuks, kuigi oli just hakanud tegema katsetusi metallisegude valamisega, mida ta varem teadlikult vältis. Teiseks, kui vaadata tema loomingut pärast 2000. aastat, siis toimub seal tugev pööre n-ö isikliku kõhutunde pealt kujutamisel ühiskondlikemate teemakäsitluste poole.

Muidugi siingi on mitu võimalust, kas interpreteerida "Kõnepulti" (2007) ja "Kantud kaunistust" (2008) veidi jõuetu moraaltsemisena avaliku elu tegelaste kadunud väärtustest? Või paneb ta ühiskonnale samad moraalinormid, mida ta naisena on pidanud enda ümber pea kogu elu vapralt kandma ja millest ta "Pikas kotis" (1994) välja püüab tungida? Tema seestpoolt söestunud

a clear phenomenon. This topic should follow Toril Moi's definition of Third-wave feminism, femininity as a set of characteristics constructed by culture.

R. P.: Could you specify?

E. K.: I would be careful defining the feminist style because it tends to distinctively transform randomly received information. Style is needed to express something very unique about oneself. We can say tentatively that the subject of feminism is the description of the symbolic sphere of women. Toril Moi divides feminism as follows: 1) political; 2) femaleness; 3) femininity as qualities that are preconditioned by culture.

According to Julia Kristeva, we need to define the different relationship that men and women have with power, language and meaning. This connects the symbolic sphere with gender and seeks to first characterise women in general and then woman individually.

When we frame Põder's work we can talk about feminism as an expression of femininity. I have also tried to answer the questions everyone tends to ask when coming across her work. We would all like to know what makes an artist stand out and special, and to be able to describe the reasons Põder was compelled to view or approach art differently. Why was it so necessary during a short period of time in the 1980s? What needs did it help satisfy? What was new about her art and what did it transform into?

The afterlife of Põder's work relies largely on the interpreter's aesthetic and political attitude. The lack of a clearly defined recognition of the art history of her era forces all researchers to improvise and navigate through Põder's various narratives. She herself didn't seem to have an idea which symbols she should assign to her sculptures. In her interviews she directs the listeners' attention to the problems of form and process, and these at the expense of concept.

On the other hand, in 1990s Estonia, she became the only representative of her generation of sculptors who didn't experience a gap in her practice and was able to continue working without disruption.

R. P.: It indeed seems that critics decide the afterlife of Põder's work more than for that of any other artist who have more clearly directed the interpretation of their own work.

But I do not agree that her work continued without disruption. First, with Estonia regaining independence, she clearly articulated her future work to be temporal even though she had started to experiment with alloy casting, which was something she previously had knowingly avoided. Second, if we look at her work after 2000, there's a strong shift from representing so-called personal intuition towards more social themes.

Of course there are many ways to interpret "Kõnepulti" (Lectern, 2007) and "Kantud kaunistust" (Used Ornament, 2008); perhaps as weak lecturing on the lost values of public figures? Or does she set the same moral standards on society that she, as a woman, had bravely had to live by and from which she attempts to escape in "Pikk kott" (Long Bag, 1994)? Standing in her burnt "Lectern" we can really experience the burden of responsibility and the internal flame that so often can be impeccably hidden.



“Kõnepuldil” seistes võib tõepoolest kogeda seda esinemise vastutuskoomat ja n-ö sisemist põlemist, mida suudetakse tihti laitmatult peita.

E. K.: Pakuksin “Kõnepuldile” välja veel teise tõlgenduse, mis on seotud Anu Põdra vastumeelsusega poliitika suhtes: “Kõnepult” pole niivõrd poliitikute, kuivõrd poliitika sümbolisatsioon.

Peale oma kasukate-installatsiooni “Lõige kui märk” (1996) eksponeerimist Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse aastanäitusel “Eesti kui märk” sai ta endale külge poliitiliselt rahvuslusest mõtleva kunstniku märgi ja see võis teda häirida.

R. P.: Tõesti, näitus “Eesti kui märk” tegi kõigist osalevatest kunstnikest rahvuslased. Niisugust tüüpilist rahvuslikust nüüdisaegses kunstis meil ilmselt rohkem polegi olnud.

Katkestused

E. K.: Tulles tagasi katkestuste juurde, siis Põdral polnud suhteid 1990. aastatel tekkinud noore feministliku kunsti kogukonnaga, sest teda ei leia ühisesinemistelt, kuhu koondusid feminismist innustunud naiskunstnikud. 1995. aasta rühmanäitus “EST.Fem” oli sel ajal väga noore, kunsti astuva naiskunsti põlvkonna üritus, kelle organiseerimisega tegeles koolkonnale kõige lähemal seisv Mare Tralla. Võtamegi seda kui põlvkondlikku üritust. Mingist sillaehitusest varasemaga me nende puhul rääkida ei saa.

Põder, ma arvan, ei vajanud ideoloogiaid ning tõrjus kõrvale ka tema loomingule lähedal seisva feminismi. Arvan, et 1990. aastate Eestis kujunenud feminism jäi talle nii põlvkondlikult kui ideoloogiliselt kaugeks. 1990. aastate feminismis olid esikohal poliitilise võitluse ning vastandumise teemad ja feministlikud poliitikad teda endaga kaasa ei viinud.

Peale selle võtsid mitmed nõukogude ajal alustanud eesti tuntud naiskunstnikud sel ajal sõna feministliku kunstisuuna kui sellise vastu, nägemata endale mingit kasu naise-mehe vastandamisest. Naiste ja meeste võrdsus oli üks nõukogulikke põhitõdesid ja naise kahtlemata innustas olema sama head kui meeskunstnikud või nendega võrdsed, nendega koos jne. Mehed naiskunstnike teemal sõna ei võtnud ja miks nad pidanukski, naised nende positsiooni kunstimaailmas ei ohustanud.

Selle nõukogude võrdsuse osas jagan tegelikult seisukohta Eve Annukiga, kes on mõtestanud nõukogude naise soorolle 1970.–1980. aastatel selliselt, et töö oli keskne asend naisekuvandis, mis tähendas, et naine oli iseseisev ja majanduslikult mehest sõltumatu, teostades ennast väljaspool kodu. Naise enesemääratlus lähtus tema professionaalsest määratlusest.

Veel lisab Annuk, et töö keskne asend naise identiteedi määratlejana haakus eesti talupojakultuuris valitsenud naise kui tööinimese kuvandiga. Mehega võrreldes nähti naist siiski nõrgemana ja nõrgem naine vajab enda kõrvale tugevamat meest. Rõhutati naise bioloogilist eripära, taastoodeti arusaama naise ainuvõimalikust käitumisest sünnitajana ja laste kasvatajana.

E. K.: I would suggest a different interpretation to “Lectern”, one which is connected to Anu Põder’s dislike of politics: “Lectern” isn’t so much a symbol for politicians than it is for politics.

After exhibiting her coat installation “Lõige kui märk” (Incision as a Sign, 1996) at the Soros Center of Contemporary Arts Estonia exhibition “Eesti kui märk” (Estonia as a Sign) she was attributed the status of an artist who thinks politically about nationality and this might have affected her.

R. P.: Indeed, the exhibition “Estonia as a Sign” made all the participating artists into nationalists. We haven’t seen that kind of typical nationalism in our contemporary art since.

Ruptures

E. K.: Coming back to the transition period, Põder didn’t have a connection with the young feminist art community established in the 1990s, as we don’t see her in the group exhibitions where female artists inspired by feminism congregated. The group exhibition “EST.Fem” in 1995 featured a generation of young emerging female artists and was organised by Mare Tralla, who was closest to the collective. And we see it as a generational event. We cannot talk about bridging a gap to the past with this.

I think Põder didn’t need ideologies and even refuted the feminism closest to her practice. I believe that the feminism established in Estonia in the 1990s was generationally and ideologically distant to her. Feminism of the 1990s was interested in political disputes and opposition and she was not taken by feminist politics.

In addition, many well-known Estonian women artists who started out in the Soviet era voiced their opinions against the feminist art movement and didn’t see the benefits in polarising men and women. The equality of men and women was one of the basic principles of the Soviet Union and no doubt inspired women to be as good as male artists or equal to, with them etc. The men did not speak out on the topic of women artists and they didn’t have to as their position in the art world wasn’t under threat.

On that matter I actually share Eve Annuk’s opinion, who has described the gender roles of Soviet women in the 1970s–1980s. Work had a central role in the image of a woman, which meant that women were independent, didn’t rely on men economically and were establishing themselves outside the home. The identity of a woman derived from her professional role.

Annuk adds that the central position of work defining women’s identity relates to Estonian peasant society where the image of women as a worker prevailed. But compared to men, women were seen as weaker and the weaker woman needed a stronger man next to her. The emphasis was on biological differences and on repeating the understanding that the sole role of a woman was giving birth and raising children.

Therefore, I don’t know how to connect her to 1990s feminism, but I think that now, after her death, the feminist research should contribute to understanding and defining her practice.



Seega ma teda 1990. aastate feminismiga siduda ei oska, kuid arvan, et nüüd, mil ta lahkunud on, peaks feministlik uurimus andma panuse tema loomingu tundma-õppimisele ja mõtestamisele.

R. P.: Laulva revolutsiooni lapsena on mulle alati olnud täiesti arusaamatu, kust pärineb arusaam, et naised ja mehed pole mingil juhul võrdsed ja naised peavad alati tõestama oma nõrkust meeste ees! Nii et need 1990. aastate feminis- mile vastanduvad jäävad mulle täiesti hoomamatuks.

Võtad oma näituse kataloogi essee üheks teoreetiliseks toeks Annuki analüüsi postmodernistlikust kirjandusest Nõukogude Eestis. Meeskirjanikud kirjutavad hädast kire puudumisega, oma äbarusega, et nad ei suuda naistele piisavalt huvi pakkuda ja need omakorda muutuvad olmeelu pealetungis igavaks ja apaatseks. Naised sellest justkui ei kirjuta ja üleüldse valdab sugude vahel kasvav lõhe, mis puudutab inimese suhet kehasse ja seksuaalsusse. Ärgem unustagem lõpmatuid tiraaže naistele suunatud ilu ja tervise õpikutest, kus õpetatakse kõige muu hulgas abielu saladusi *à la* "ole ilus ja lõbusta oma meest", aga nõukogudeaegne naiskirjandus sellele "headusele" vastu ei hakanud.

Kuid kas oleks võinud ja saanud üldse?

E. K.: Naistel oli kirjanduses teine nišš kui meestel, aga ega nii väga roosiliselt mehi siiski ei kujutatud ka. Sellest, et tõeliselt mehevihkjalikku pretседenti naiskirjanduses ei loodud, on isegi kahju, sest nüüd ei saagi teada, kas midagi sellelaadset ka ilmuda oleks võinud.

Mis puutub toonastesse naistekatesse, siis postsovetlikud vaatlused on põhjalikult ja teraselt analüüsinud nõukogude naistele suunatud ajakirjandust kui võimudiskursuse käepikendust, mis naisi kuulekusele suunasid. Muidugi oli tegemist suunava ja õpetava lektüüri-ga.

Kuid lisaksin omalt poolt, et praeguste naistele meedia poolt suunatud üllitiste rohkusega silmitsi olles mõjuvad toonased nõukogude naise abilised, naisi õpetavad raamatukesed viletsal paberil ja tillukeste pildikestega lapsikult siivselt ja saamatult: käitumismallid, mida sulle nendes soovitati, pärinesid 20. sajandi algusest või sõjaeelsest ajast, paljusid oleks praegu lihtsalt piinlik lugeda. Protestantlik askees on asendunud tarbijaliku suhtumise-ga kehasse, mille kõrval kahvatub kõik seni olnu.

Miskipärast ei kujuta ma Anu Põtra lugemas ei ühte ega teist.

Kodu ja trauma

R. P.: Annuk kirjutab, et naise subjektsuse kujutamine nais- autorite poolt on enamjaolt rahvuslikult meelestatud. Seda on mingil määral ka Põdra loomingust välja püü- tud lugeda, kuigi minu silmis räägib ta looming valdavalt kodukeskkonnast. Isegi kui ta mõned teosed n-õ väljuvad kodust, siis vaid bussisõiduks. Loomulikult on ühiskon- nas toimuval kodu piiri seadmises päris suur roll, aga mis sa arvad, kui võrd võiks Põdra loomingut pidada isamaali- seks, ja kui üldse, siis mis tähenduses?

Sest mulle paistab väga silma tema peaaegu täielik suhestumatus sovetlike teemadega, nagu kolhoosid või teksade defitsiit või sotsialistlikud utopiad, millest tema kaasaegsed armastavad tihti rääkida. Ta kujutas ainult

R. P.: As a child of the Singing Revolution it's completely incomprehensible to me where this understanding that men and women are not equal and women need to prove their vulnerability to men comes from! So those who oppose the 1990s feminism are beyond me.

You use Annuk's analysis of postmodern literature in Soviet Estonia as one of the theoretical bases for the exhibition catalogue essay. The male writers write about problems of a lack of passion, their own inadequacy of being interesting enough for women and these in turn transform into boredom and apathy as everyday life advances. Women don't tend to write about this and there seems to be a growing divide between genders connected to the person's relationship to the body and their sexuality. Let's not forget the endless number of beauty and health textbooks aimed at women and which educated them on the secrets of marriage à la "be pretty and entertain your husband" but the Soviet literature written by women did not oppose this "kindness".

But would it and could it have?

E. K.: Women had a different niche than men in literature, but men were not depicted kindly. It's a shame that a truly male-hating precedent was not set in women's literature, because we'll never know if it could have been published.

As to the women's writing of the time, the post-Soviet observations have thoroughly and closely analysed the magazines aimed at Soviet women as an extension of the power discourse, advising women to be obedient. Of course they provided guiding and educational reading.

But I would add that when faced with the amount of media contemporary women are subjected to, the Soviet women's helpers and educational books with their tiny pictures on poor paper come across as childishly prude and incompetent: the role models you were subjected to came from the beginning of the 20th century or from the pre-war era and many of them would be an embarrassing read today. The Protestant asceticism is replaced by the consumer's attitude to the body, everything else pales in comparison.

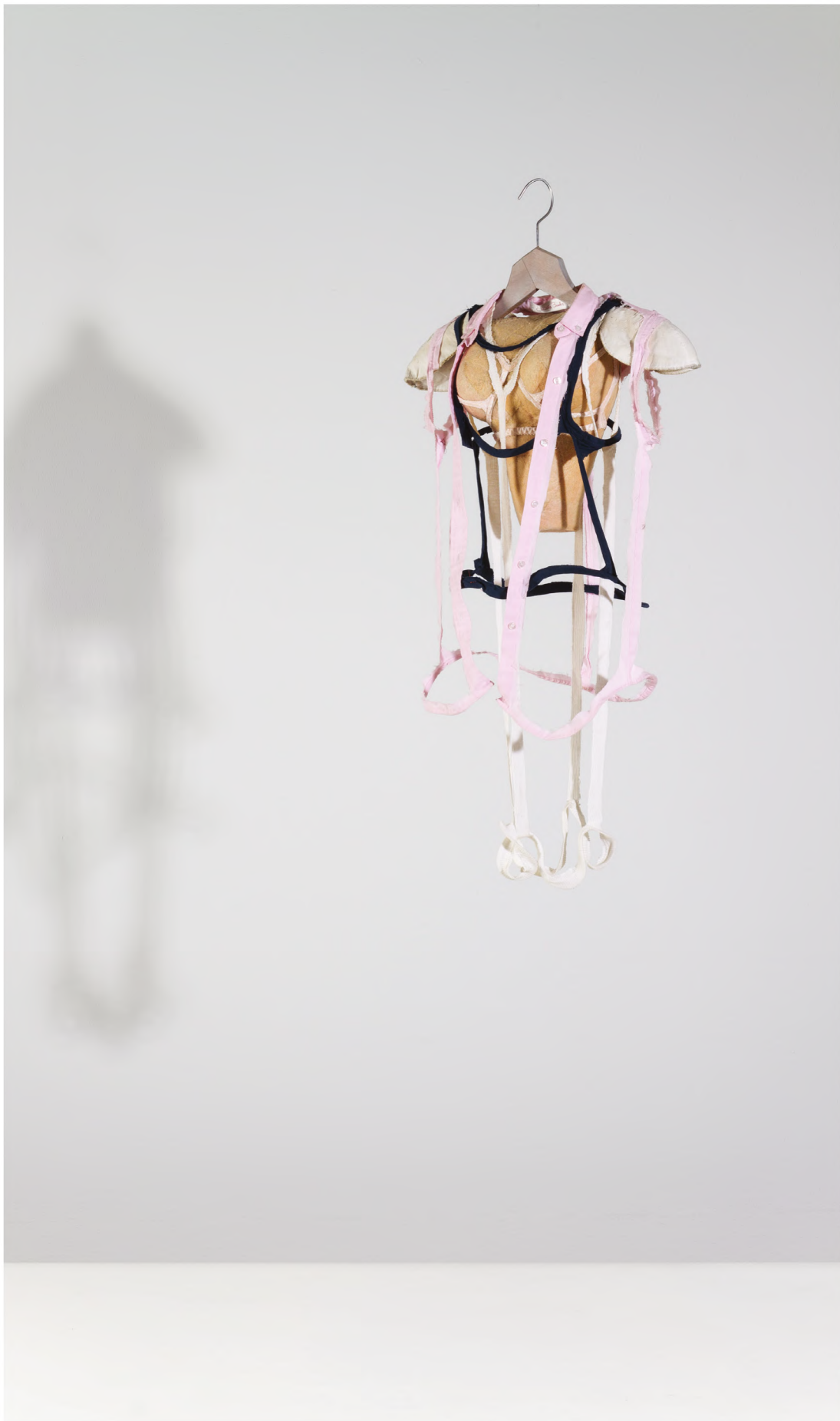
For some reason I cannot see Anu Põder reading one or the other.

Home and trauma

R. P.: Annuk writes that the portrayal of the subject of women by women authors is mostly nationally predisposed. To a certain degree there have been attempts to see this in Põder's practice, but I see her work dealing mostly with the home environment. Even when some of her work "leaves the house" then it is only for a bus ride. Of course the situation in society plays a big role in setting home boundaries but to what extent do you think we can call Põder's work patriotic and if so in what context?

I can see her almost entirely not relating to Soviet topics such as collective farms or the lack of jeans or socialist utopias that her contemporaries often liked to talk about. She was representing inner struggles that no doubt are reliant on society but that are not present in her work.

The most Põder comes out of her shell is with her plaster sculpture "Reisija" (Traveller, 1978), where she quite despondently sits with a suitcase in her lap, waiting for life



Anu Pöder
Ruum minu keha jaoks
1995
tekstiil, 50 x 47 x 14 cm
Foto autor Hedi
Jaansoo
Tartu Kunsti-
museumi loal

Anu Pöder
Space for My Body
1995
textile, 50 x 47 x 14 cm
Photo by Hedi Jaansoo
Courtesy of Tartu Art
Museum

kõige sisemisi heitlusi iseendaga, mis kahtlemata sõltuvad ümbritsevast ühiskonnast, millest aga lihtsalt pole representatsioone.

Kõige rohkem tuleb Pöder sellest kodu kestast välja oma varases kipskujus "Reisija" (1978), kus ta, kohver süles, ootab elu algust võrdlemisi mornilt. Või siis seeria "Pasunaga Lasnamäelt" (1988) ja "Ühel jalal Lasnamäelt" (1986), mis kirjeldavad ebamugavust Lasnamäe kanali bussides, mis on umbsed, rahvast täis ja haisevad diisli järele, nii et kõik ümberringi tundub uskumatult vastik.

Samas, kui Eesti taasiseseisvus, siis hakkas Pöder kasutama rohkem *ready-made*'i ja distantseerus kõige intümsemalt sisemaailma tasandilt. Ta pöördus laiemasse ringi, kus habras ja ebakindel vorm asendub julgema ja selgepiirilise vormiga, kus üldiselt on rohkem õhku vahel kui 1980. aastatesse jäävates töodes. Siiski ei hakka ta loomingus uut poliitilist situatsiooni käsitlema, vaid jääb perekondliku teadmise ja kogemuse piiridesse.

E. K.: Ma ei oska isamaa kohta kellegi teise nimel midagi öelda, aga miskipärast arvan, et kodu oli tema jaoks see sünnikodu maal, kus ta kasvas, suviti viibis, kus elasid tema sugulased.

Anu Põdra looming on üsna spetsiifiline, küllaltki abstraktne ega hõlma sotsiaalseid vaatluseid või analüüse. Ära tee temast tagantjärele maailmaparandajat.

R. P.: Ma ei tea, kas tema teoste reparatsioonilise tõlgendamine on kunstniku maailmaparandajaks tegemine.

Teisalt on huvitav, et Pöder kujutab kehasid enamjaolt tükeldatult, moondatult või fragmenteeritud kujul; kuidagi väänatud, väsinud või muud moodi häiritud kujul. Selles mõttes on ta visuaalselt küllalt sarnane Louise Bourgeois'ga ja sisuliselt üpris lähedane Eva Hesse, Ana Mendieta, Alina Szapocznikowi, Magdalena Abakanowiczi, Eva Kotátková, Senga Nengudiga, kes on kõik tuntud naiskogemuse kujutamise meistritena.

Kuidas sinu silmis sellist jõulist visuaalselt väljendatud siirust saaks väljaspool feministlikke diskursuseid mõtestada?

E. K.: Sinu nimetatud seltskond erineb omavahel siiski üsna oluliselt. Bourgeois kohtub oma sõnul loominguga vahendusel oma julma isaga. Mendieta kohtub *performance*'is, kus mattis ennast hauda, oma saatusega, mis kiskus ta lapseas kodusse ja perekonnast eemale ning viis hiljem õnnetu abieluni minimalistliku kunsti esimese suursuurjõu tähe Carl Andrega, kellel tänaseni lasub süüdistus oma naise aknast tõukamises ja surmas. Szapocznikowi teekonda tähistasid väga klassikalised traumad: koonduslaager sõja-aastatel, pärast raske haigus jne.

Kõik need naised seisid vajaduse ees end oma haavatusel tasandil avada ja nähtavaks muuta. Kõik nad leidsid lahenduse keha dekonstruktsioonides ja ebaharilike, naise kõige lihtsamate olekute ja tegevustega või maaga seonduvate materjalide kasutuselevõttu, ning objektidele uute tähenduste omistamisega. Arvan, et sedalaadi naiskunstniku eneseväljenduste mõtestamine jaoks peaks feminismis küll kohta leiduma.

R. P.: Kuid ka Põdra loomingul puhul kirjutatakse tihti traumadest! Oled samuti ise süüvinud psühhoanalüütilisse kirjandusse, Julia Kristevasse ja Sigmund Freudi. Nendes

to begin. Or the series "Pasunaga Lasnamäelt" (With Bugle from Lasnamäe, 1988) and "Ühel jalal Lasnamäelt" (On One Foot from Lasnamäe, 1986), which describe the uncomfortable Lasnamäe Channel buses that are full of people, stuffy and smell of diesel, and make the entire environment unbelievably disgusting.

But when Estonia regained its independence Pöder started using ready-made more and distanced herself from the intimate inner world. She turned to a broader range where the vulnerable and uncertain form is replaced with a bolder and clearer form that has more freedom than the work she did in the 1980s. But she doesn't expand upon the new political situation in her work and stays in the compounds of her familial knowledge and experience.

E. K.: I don't know how to comment on anyone else's fatherland but for some reason I think for her home was the childhood house in the countryside where she grew up, spent her summers and where her relatives lived.

Anu Pöder's work is quite specific, abstract and does not contain social observations or analysis. Don't make her into a good Samaritan in hindsight.

R. P.: I don't know if interpreting her work as reparative makes the artist into a Samaritan.

On the other hand, it's interesting that Pöder depicts mostly disembodied, disfigured or fragmented bodies; somehow bent, tired or otherwise disturbed. In that sense she is visually quite similar to Louise Bourgeois and her subject matter is close to Eva Hesse, Ana Mendieta, Alina Szapocznikow, Magdalena Abakanowicz, Eva Kotátková, Senga Nengudi who are well-known masters of depicting the female experience.

How do you think we can contextualise the powerful visual expression of sincerity outside the feminist discourse?

E. K.: The individuals you mention differ from one another quite substantially. Bourgeois has said that through making her art she meets her cruel father. In the performance where she buried herself in a grave, Mendieta met with her destiny that dragged her away from her homeland and family, and later into a miserable marriage with the first star of minimalism Carl Andre, who until today holds the charge of pushing her wife out the window to her death. Szapocznikow's journey was full of very typical trauma: concentration camps during the war, serious illness etc.

All these women faced the need to open themselves up to vulnerability and make themselves visible. They all found a solution in the deconstructions of the body and using unusual materials that relate to the simplest states and activities (of women) and the land, and by giving new meaning to objects. I think that contextualising that kind of women artists' expression should have a place in feminism.

R. P.: But they also often write about trauma when talking about Pöder's work! You have also researched psychoanalytical literature, Julia Kristeva and Sigmund Freud. Trauma is only one word in these theories and signifies an event that has a life changing effect. This does not need to be entirely negative or even very rare. On the contrary, it's something that brings out the humanity in people and helps us better understand one another.



teooriates on trauma lihtsalt üks sõna, mis tähistab sündmust, millel on elu muutev toime. See ei pruugi olla läbinisti negatiivne või midagi väga haruldastki; vastupidi, see on miski, mis inimesest inimese teeb ja aitab meil üks-teist paremini mõista.

Mis sa arvad, kas meie kultuuriruumis peetakse traumasid tabuks ja sellepärast pole Anu Pöder seni Eesti tuntum kunstnik, kuigi ta on äärmiselt kõnekas ja ekspres-iivne?

E. K.: Tegeleme sinuga Põdra loomingule uute lähenemisnur-kade otsinguga, ning oleme omal moel mõjutatud post-modernismi kiindumusest haavatute kultuuri vastu. Selle kohta leiab ka kriitikat.

Traagiliste naisbiograafiade rohkuse põhjuste otsijad leiavad, et nende ilmumine on tingitud peaaesjalikult loo-jutustajate vajadusest narratiivi järele. Narratiivi ehitamine ja positsioonidele paigaldamine kavandab kas tead-likult või ebateadlikult meeltest kustutatud trauma või kaotuse liinide sekkumise. Nende olemasolu biograafias põhjustab selle, et narratiiv saab asetuda nähtavale kohale. Kontseptsioonid ja struktuurid, mis lülituvad naiskunst-nike traumaatilise diskursuse rajamisse, tegelevad lahku-mineku, kaotuse, ekslii jms teemadega; need on kesksed punktid, millele traumaatilised diskursused kunstivaatlu-ses rajanevad.

Nüüdisaegsed traumakäsitlused osutavad binaar-susele, mis valitseb subjekti sisemise ja välise maailma vahel. Sel moel allutatakse patoloogiale subjekti tajusid, mille tõttu on naiselik element ümbritsetud hoopis teist-moodi sümbolusega, kui oli tavaks. Laiemalt tuntakse ajaloo arengutega kaasnenud traumasid ja nende olemas-oluga lepitakse. Naise traumade vaatlused kaovad mediti-siini praktikatesse ja meil Eestis on siin ette näidata vaid üksikud näited, Mari Laanemetsa analüüs Põdra looming-ust on siin kindlasti esirinnas.

R. P.: 1990. aastatel võeti Põdra loomingut päris hoogsalt feministlikult järada, millest parimaks käsitluseks pean ma samuti Mari Laanemetsa käsitlust (2000, Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus). Näiteks Reet Varblase koostatud kataloogis “Anu Pöder” (2009, Tallinna Kunstihoone), rõhutatakse korduvalt, kuidas Põdra looming ei olnud feministlik.

Ma lahendaks Põdra probleemi feminismiga väitega, et Eestis oli ja on feminismil paljudele inimestele täna-seni poleemiline vulgaarsuse ja abjektsuse maik küljes. Kuigi tegelikult on feminismi kõige üldisem eesmärk anda ruumi ja võimalust naiskogemuse artikuleerimisele, mil-les Põdra looming on suurepärase eeskuju kogu oma jul-guses, detailsuses ja omanäolisuses.

Või kuidas sa Eesti feministlikku kunsti enne 2000. aastaid kirjeldaksid?

E. K.: 1990. aastatel vallutasid “ilged naisterahvad” kogu Ida-Euroopa: nad pidid seal lihtsalt olema, just nemad viisid läbi katkestuse ning tänu neile vabanes kunstiruum nn klassikalistest naisväärtustest, mis kolisid ümber elustiili-ja naisteajakirjade formaatidesse.

Siis nad kadusid, vähemalt sellisel kujul, olles maha jätnud oma märgi. Kunst sai ruumi juurde ja uued üles-anded.

What do you think, does our culture consider trauma to be taboo and that's the reason why Anu Pöder is not Estonia's most well-known artist though she is highly engaging and expressive?

E. K.: You and I are looking for new ways to approach Pöder's practice and in a way we are influenced by the postmod-ernist fascination with the wounded culture. We can find critique on the subject.

Those who are looking for reasons behind the amount of tragic biographies by women find that their emer-gence is mostly due to the storyteller's need for narra-tive. Building and positioning narrative sets up an inter-ference in subconsciously or consciously forgotten trauma or loss. Their existence in a biography enables the narra-tive to emerge to a visible place. Concepts and structures that are connected to establishing the trauma discourse of the female artists deal with topics such as divorce, loss and exile. These are central to what the traumatic discourses are based on in the context of art.

Contemporary discussions on trauma refer to the binary that exists between the inner and outer world of the subject. In this way the subject's perception is subju-gated to pathology which is the reason the feminine ele-ment is surrounded by an entirely different type of sym-bolism than it used to. Generally, we are familiar with the traumas associated with the developments of history and their presence is accepted. Observations on women's trauma disappear into medical practice and in Estonia we only have a few examples, of which Mari Laanemets' anal-ysis of Pöder's work is certainly at the top.

R. P.: In the 1990s, Pöder's practice was subjected to wide feminist interpretation of which I also consider Mari Laanemets' treatment to be the best (2000, Centre For Contemporary Arts Estonia). For example, the catalogue “Anu Pöder” (2009, Tallinn Art Hall) compiled by Reet Varblane, repeatedly emphasised that Pöder's work was not feminist.

I would solve the issue of Pöder's feminism with a claim that in Estonia feminism had and has a strong taste of vulgarity and abjection that to this day is controversial to many people. But the broader purpose of feminism is to make space and opportunity for articulating the female experience from which Pöder's work is an excellent exam-ple with its courage, detail and personality.

Or how would you describe feminist art in Estonia before the year 2000?

E. K.: In the 1990s, Eastern-Europe was taken over by “vile females”: they only had to be there because it was they who conducted the transition and thanks to them the art space became free from “classical” women's values, which moved on to lifestyle and women's magazines.

Then they disappeared at least in that form, leaving behind their mark. Art gained space and new assignments.

Art created by women has dynamically developed in Estonia and we have had moments where the women art-ists dominate the entire field. I immediately think of Ene-Liis Semper and we currently have many exciting paint-ers, photographers, etc.

Anu Pöder
Kompositsioon
rippuva peaga
1994
tekstiil, papp,
190 x 40 x 40 cm
Foto autor Hedi
Jaansoo
Kumu Kunsti-
muuseumi loal

Anu Pöder
Composition with a
Hanging Head
1994
textile, cardboard,
190 x 40 x 40 cm
Photo by Hedi Jaansoo
Courtesy of Kumu
Art Museum



Naiskunst on Eestis väga dünaamiliselt arenenud ja meil on olnud hetki, kus naiskunstnikud valitsevad kogu välja üle. Ene-Liis Semper tuleb kohe meelde, praegu on meil vingeid maalijaid hulganisti, fotokunstnikke jne.

Armastus ja seksuaalsus

R. P.: Kirjutad näituse kataloogis, et 1970.–1980. aastatel tekkis Nõukogude Eesti kultuuriruumis kriis armastuse kujutamiseks. Kujutati armastuse lõppu või pigem mingisugust segadust.

Kas siis armastuse diskursus oligi jäänud Anna Karenina, Kõrboja peremehe või Noor-Eesti luuletajate sõnadesse? Ehk siis, mis see nn armastajate diskursus võis olla lisaks Janis Joplini lauludele?

E. K.: Hoiaksin Karenina ikka lahus Joplinist, kes on märgiline selles mõttes, et vormistas positiivse elutunde võimatuse kultuuris.

Armastuse kaotsimineku teemat uurib nüüdisaegne eesti kirjandusteadus kui alla käiva hilisnõukogude ühiskonna adekvaatset peegeldust. 1980. aastate kirjanduses oli teema märkimisväärselt paremini kaetud kui kujutavas kunstis, mis oma naiskunsti harus paistis silma tähelepanuväärsete ja veenvalt teostatud romantiliste autoripositsioonidega. Anu Põder langeb minu silmis välja seksuaalse erinevuse rõhutamisele keskendunud liikumisest.

R. P.: Ukraina fotokunstnikul Boris Mihhailovil on fotosari “Red Series” (Punane seeria, 1968–1975), mis kujutab minu arvates päris hästi sovetliku režiimi mõju seksuaalsusele. Ka Jaanus Samma Veneetsia biennaali projekti “NSFW. Esimehe lugu” (2013–2015) allikmaterjal jääb 1960.–1980. aastatesse, repressiivse režiimi groteski kirjeldamine tseusuuri ja pealesurutud rõõmsameelsuse ajastul nõudis tõenäoliselt väga tugevat isiksust ja tungi mõista ning väljendada oma tundeid.

E. K.: Muidugi pole võimalik tsenseeritud kultuuris valitsenud enesetsensuuri jms takistavaid ja pärssivaid mehhanisme alahinnata. Ent Samma loo puhul on meil tegemist siiski 2015. aastal valminud kunagiste nõukogude sündmuste postmodernistliku rekonstruktsiooni ja uue tõlgendusega, mis olulisel moel erineb autentsest tegelikkusest.

Mina lähtun seisukohast, et seksuaalne käitumine on kultuuri poolt kujundatud konstruktsioon, ja leian, et nõukogude ajajärgule on patt omistada turumajanduse poolt produtseeritud seksuaalset kujundikeelt ja käitumist. Nõukogude perioodi eesti kunst polnud kindlasti paik, kus seksuaalsed fantaasiad võinuks vohada, s.t mõned erijuhtumid välja arvatud, mida avalikkuses kindlasti ei demonstreeritud.

Kui need aga praegu ringlevad nõukogude kultuuri toodetena, siis asjatundmatu vaataja jaoks enam tähtsust, kas pildid ilmusid avalikkusesse alles nõukogude ajajärgu lõpus või selle järel.

Keha

R. P.: Oled kirjeldanud Leonhard Lapini seeriat “Nainemasin” (1973–1979) kui haiglast fantaasiat ja kunsti vormis

Love and sexuality

R. P.: In the exhibition catalogue you write of the crisis in depicting love in the 1970s–1980s cultural sphere of Soviet Estonia. A depiction of the end of love or of rather a type of confusion.

Did the discourse on love stay in the words of Anna Karenina, The Master of Kõrboja or the poets of Young Estonia? That is, what might that so-called lover’s discourse have been in addition to Janis Joplin songs?

E. K.: I would keep Karenina separate from Joplin, who is symbolic in the sense that she formed a positive way of living in an impossible culture.

Contemporary Estonian literature examines the loss of love as being an adequate reflection of late-soviet society in demise. The topic was remarkably well covered in 1980s literature, unlike the visual arts, which with their women artists stood out with exceptional and convincing romantic artist statements. In my opinion Anu Põder is not part of the movement centred on emphasising sexual differences.

R. P.: I think the Ukrainian photographer Boris Mikhailov’s photographic series “Red Series” (1968–1975) depicts the effect of the Soviet regime on sexuality quite well. Also, the source material of Jaanus Samma’s Venice Biennale project “NSFW. A Chairman’s Tale” (2013–2015) stays in the 1960s–1980s and describes the grotesque elements of a repressive regime. This description during an era of censorship and forced happiness must have needed a strong personality, and an urge to understand and express one’s feelings.

E. K.: Of course we cannot underestimate the mechanisms that restricted and hindered self-censoring in a censored culture. But in Samma’s case we are dealing with a new interpretation and postmodern reconstruction of the former Soviet events, made in 2015, and differing substantially from authentic reality.

I agree with the notion that sexual behaviour is culturally constructed and I find that it is a sin to assign sexual imagery and behaviour produced by the market economy to the Soviet period. Estonian art in the Soviet era was not a place where sexual fantasies could have thrived, that is, excluding some specific instances that definitely were not demonstrated in public.

If these are what circulate as products of the Soviet culture, then for the unknowing observer it makes no difference whether the photographs appeared in public at the end of or after the Soviet era.

Body

R. P.: You have described Leonhard Lapin’s series “Nainemasin” (Woman-Machine, 1973–1979) as a sick fantasy and a way to chop up a fantasy-woman into an art form through the sublimation of frustration. On the one hand you bring out the metaphors of love and on the other the arrival of the visual language of pornography in Estonian art. How are these two aspects connected in Lapin’s series?



frustratsiooni sublimatsiooni fantaasia-naise tükeldamisest. Tood ühelt poolt välja armastuse metafoorid, teiselt poolt pornograafilise visuaalse keele saabumise eesti kunsti. Kuidas need kaks aspekti Lapini seeria puhul seotud on?

E. K.: Lapini megaseeria “Naine-masin” on väga keerulise struktuuriga mahukas sari, mida peab vaatama kui üht esimest näidet Eestis tähtsast postmodernismist.

Ta ei kasuta lähteainesena mitte tegelikkusega haakuvat, vaid kujutluslikku pilti; mitte vahetut lõiget reaalsusest, vaid futurismi näol on tegemist kunstiajaloo tsitaatidega. Sarja kujutletaval futuristliku pinna foonil hargneb psühhoiline tegevus: ettekujutatud naise tükeldamine akt, millel pole tegelikkusega enam midagi ühist. Sinna, imaginaarsesse sfääri on ta kahtlemata mõned pornograafilised elemendid ja võtted sisse monteerinud.

Sa pead vajalikuks hoida lahus armastus ja pornograafia? Igati nõus! Kuid miks ei võiks haavatud armastuse puhul kasutada pornograafiat kui kättemaksu ühte viisi? Lapin võtab naise keha osadeks ja tema metafooritasandi näol on tegemist vägivaldsete fantaasiatega. Minu analüüsi lähtekohaks oli pöörata tähelepanu situatsioonile, kust võis võrsuda üksikuid, haruharva teostatud seksuümisi keha terviklikkusesse. Nõukogude kunstis ja kultuuris ei teatud keha mõistest lääne tähenduses veel midagi.

Materjalid ja soorollid

E. K.: Anu Põdra raskelt kulgevaid eneseotsinguid jälgides ei saa mööda minna 1970.–1980. aastate eesti naiskunstnike iseloomustanud identiteedipoliitikat ja strateegiatest. Põdra kujunemisaastate taustaks oli toona trendiloojate, rühmituse ANK naiskunstnike tugev ühiskondlik positsioon, mille olemasolu pingestas, ent lõppkokkuvõttes ka lihtsustas tema isiklike valikuid.

Kui nõukogude naise võimas müüt minetas siinmail oma tähtsuse ja tema koht jäi tühjaks, hõivasid ühiskondlikku tunnusust leidnud uue naisekuvandi looja koha just ANK-i noored naiskunstnikud, kes väljastasid 1960. ja 1970. aastatest põhimõtteliselt uusi naiselikke enesekirjelduse viise. Õnneliku, võimeka ja riigile ustava naise koha hõlmavad sümbolised tähistamisviisid sõlmivad naise lahti sotsiaalsetest seostest riigiga – ka ennast kompromiteerinud argitegelikkusest, kodeerides autobiograafilistele faktidele viitavaid sõnumeid keeruliste vihjete ja viidete abil.

Vaadates mõningaid naise rolle Põdra loomingus, võib märgata, et ta väärtustab kõrgelt emarolli: tal on kolm last, aga ta ei kujuta seda rolli kunagi positiivsena. Näiteks “Kompositsioon torso ja lapse kätega” (1986) esitab ta seksuaalsust ja emarolli teineteist välistavana, vastanditena.

R. P.: Väga huvitav tähelepanek! Sest kas polegi seksuaalsust ja emaksolemist üldiselt teineteist välistavaks peetud? Selline tüüpiline meesšovinism, mis tagab neitsite fetišeerimise ja lubab ütlushiugu “veerevale kivile sammal ei kasva” jne?

Kas sa leiad, et Põder kommenteerib seeläbi kinnijäämist šovinistlikku mentaliteeti, kust kuhugi minna pole, või kannavad tema teosed ka seda meelsust, et emadel

E. K.: Lapin's mega-series “Woman-Machine” is a rich series with a complex structure that has to be viewed as one of the first examples of emerging postmodernism in Estonia.

His subject-matter is not connected to reality but rather imagery; not an immediate take on reality but in futurism we are dealing with quotations from art history. A psychotic activity unfolds in the background of the futuristic surface that depicts the series: the act of chopping up an imaginary woman that no longer has anything in common with reality. No doubt he has edited in some pornographic elements and features to that imaginary sphere.

You think it's necessary to separate love and pornography? I agree! But why can't we use pornography as one of the means of revenge for damaged love? Lapin takes the woman's body apart and at the level of his metaphors is dealing with violent fantasies. The starting point for my analysis was to pay attention to the situation these individual and rare acts of interference into the integrity of a body stem from. Soviet art and culture knew nothing about the Western concept of the body.

Materials and gender roles

E. K.: When talking of Anu Põder's difficult journey of finding herself, we have to mention the strategies and politics of identity that characterised Estonian women artists of the 1970s and 1980s. In the background of Põder's formative years was the then trendsetters, the strong social position of women artists in the ANK group, whose existence created tension but in the end also simplified her personal choices.

When the powerful myth of the Soviet woman was losing its importance and its place was left empty, the young female ANK artists, who distributed new ways of feminine self-portrayal in the 1960s and 1970s, took over the role of creating a new socially accepted image of women. The symbolic allusions to a happy and capable woman faithful to the state position that women were emancipated from social relations with the state – even from the compromised everyday reality, coding references to autobiographical facts in difficult clues and innuendos.

Looking at some of the roles of women in Põder's work we can see she highly values the role of the mother: she has three children but she never depicts it as a positive role. For example, in “Kompositsioon torso ja lapse kätega” (Composition with Torso and Children's Hands, 1986) she presents sexuality and motherhood as opposites.

R. P.: An interesting remark! Because haven't sexuality and motherhood usually been considered as mutually exclusive terms? That typical male chauvinism that guarantees the fetishising of virgins and allows sayings such as “a rolling stone gathers no moss”, etc.?

Do you think Põder is commenting on being stuck in the chauvinist mentality where there is nowhere to go, or does her work suggest that mothers do not have sexuality? I actually have found that Põder doesn't create victim positions but depicts situations where we can view the subjectivity and objectivity of all involved.



pole seksuaalsust? Olen tegelikult leidnud seda, et Pöder ohvripositsioone ei loo, vaid kujutab situatsioone nii, et korraga on vaadeldavad kõikide osapoolte subjektsus ja objektsus.

E. K.: Kui see töö 1980. aastate keskel valmis, oli naise bioloogiline funktsioon absoluutselt valitsev; seksuaalsusest ei räägitud mujal kui kirjanduses ja filmis ning sealgi peamiselt luhtunud armastuslugude kaudu. Õnnelikud inimesed olid nõukogude kultuuris täiesti aoseksuaalsed. Seksuaalsus polnud edu ja õnnega üldse seotud.

Võimalik, et Pöder kommenteerib siin midagi selle skulptuuriga, aga ta mõjub kurvaks tegevalt ja väga isiklikult.

R. P.: Teisest küljest on Pöder Eesti Kunstimuuseumile antud videointervjuus meenutanud 1980. aastaid lihtsalt raske ja kirju ajajärguna oma elus, kus kõik teosed olid pigem katsetused vormi ja materjaliga, mitte niivõrd oluliste teoste tegemise aeg.

Minu silmis on muidugi Põdra 1980. aastate nukud ja kõite, takukottide ja epoliimiga kompositsioonid tema loomingu kõige huvitavam osa, millele uus pööre järgmisel kümnendil igas mõttes juurde annab. Nii et neid kompositsiooninimelisi teoseid võib Põdra puhul tõlgendada katsetustena ja tõeliste teostena peaks sel juhul vaatlema just hilisemaid installatsioone või üldist otsust, et pronksi ta ei vala, poliitikat ja ühiskonda ei kujuta jne.

E. K.: Esimeseks ja olulisemaks ühiskondlikuks vastupanuks võib Põdra juhtumis pidada pöördumist pehmete materjalide poole.

Kuigi ka Põdra tee ristus talle kaugeks jääva Nõukogude Eesti skulptuuri ähvardavalt maskuliinse, monumendikeskse ideoloogilise eksistentsiga, mida sel ajal hoogsalt viljeleti, valis ta oma ebahariliku materjalide valikuga Nõukogude Eesti skulptuuriväljal marginaalseisundi kogu selle spektrumis. Pehmete skulptuuri-materjalide kasutuselevõtu teema 1970. ja 1980. aastatel võiks teha Põdrast siinsete skulptuurivõimaluste ümber sõnastaja, mille manifesteerimisest ta küll ise oma elu jooksul kunagi ei hoolinud.

Paraku eeldaks Anu Põdra valikute ja kunstiuuendaja rolli lõpuni minev vaatlus oluliselt jõulisemaid positsioone meie ühiskonna ja institutsionaalse seisukorra analüüsis, mis võtaks kriitilise vaatluse alla lähiminekus valitsenud skulptuuriideoloogiad ja kunstimeediumite eelistused. Ma pean silmas, et see, mida praegu hellitlevalt 1980. aastate eesti skulptuuri "rauaajaks" nimetatakse, tähendas naiskunstnike varjatut maskuliinset diskrimineerimist ja feminiinsete positsioonide väljatõrjumist maskuliinsete poolt, mis enamikul juhtudest ka õnnestus.

R. P.: Sa pead siin silmas Juta Kivimäe käsitlust "Eesti kunsti ajaloo" 6. osa II köites, kus põhjendatakse pronksi laia levikut nõukogude perioodi lõpus materjali soodsa hinna ja lihtsa kättesaadavusega Venemaal?

Praegu on seda trendi praktiliselt võimatu tajuda, kuna suur osa nõukogude monumente võeti 1990. aastate alguses maha ja muuseumites pole neid ka pärast eriti süstematiseeritult eksponeeritud. Samas arvan, et suurem osa kunstnikkonnast ei pannud isegi tähele, et Pöder

E. K.: When this work was made in the middle of the 1980s, the biological function of a woman was dominant. Sexuality was only discussed in literature and movies and even there it existed in the form of failed love stories. Happy people were totally asexual in the Soviet culture. Sexuality had nothing to do with success and happiness.

It's possible that Pöder is commenting on something with this sculpture but it has a saddening and deeply personal effect.

R. P.: On the other hand, in a video interview by the Art Museum of Estonia, Pöder has talked about the 1980s as simply a difficult and elaborate period in her life, where all the work she produced was experimentation with form and material, and less about making important work.

In my mind, the dolls and bindings, textile bags and glue compositions of the 1980s were the most interesting part of her practice to which the turn of a new decade only adds. So we can interpret Pöder's compositional works as experiments and should look at her later installations or the general decision to no longer cast in bronze or reflecting on politics and society, as her actual work.

E. K.: The first and most important social resistance in Pöder's case can be seen in her switching to soft materials.

Though her journey crossed paths with the ideological existence of a threateningly masculine Soviet Estonian sculpture focused on monuments, which she was far from and which was widely popular, by choosing an unusual material for sculpture she also chose her marginalised status in its entire spectrum. Pöder's use of soft sculptural materials in 1970s and 1980s might redefine the possibilities for local sculpture but she herself didn't care about establishing it.

Unfortunately, extensive research into Anu Pöder's choices and role as an art pioneer would assume significantly stronger positions in the analyses from society and the institutional situation, and would critically view the preferences of sculpture ideologies and art medias that prevailed in the recent past. I mean, that what we now affectionately call the "iron age" of the 1980s Estonian sculpture, meant an unconcealed masculine discrimination of female artists and the masculine pushing out the feminine position, which in most cases was also successful.

R. P.: Do you mean Juta Kivimägi's argument in "History of Estonian Art" part II of volume 6, where the widespread use of bronze at the end of the Soviet era was explained by its low price and easy accessibility from Russia?

It's practically impossible to sense that trend now as most of the Soviet monuments were taken down at the beginning of the 1990s and they haven't been systematically exhibited in museums. At the same time, I believe that the majority of the art community didn't even notice that Pöder opposed the political regime by not participating in the bronze sculpture competitions.

But was it a significant distinction from the norm?

E. K.: And what does it mean to separate from the norm? Abandoning one's body that is stuck between vulnerability and weakness, hate and love. Being outside the norm means to refuse to transform oneself, to liberate oneself



vastandus poliitilisele režiimile, jättes pronksmonumentide konkurssidel osalemata.

Kuid kas see üldse oli silmapaistev normist erinemine?

E. K.: Ja mida tähendab normist eraldumine? Oma keha hülgamist, mis on takerdunud õrnuse ja nõrkuse vahele, vihkamise ja armastamise vahele. Normist väljaspoolsus tähendab, et keeldun ennast transformeerimast, et vabane oma isiklikust minakujundist. 1990. aastate ajakirja Vikerkaar numbrites räägiti feminismist tõesti erutatult just sellise paatosega.

Eha Komissarov töötab Kumu kunstimuuseumi kuraatorina.

Rebeka Põldsam töötab Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse projektijubt-kuraatorina.

from one's personal self-image. The 1990s editions of the journal Vikerkaar described feminism precisely with this passionate pathos.

38

Eha Komissarov is a curator at Kumu Art Museum.

Rebeka Põldsam is project manager and curator at the Center For Contemporary Arts, Estonia.

Anu Pöder
Kompositsioon roosa ja rohelisega
1990
tekstiil, plastik, 89 x 50 x 40 cm
Foto autor Hedi Jaansoo
Kumu Kunstimuuseumi loal

Anu Pöder
Composition with Pink and Green
1990
textile, plastic, 89 x 50 x 40 cm
Photo by Hedi Jaansoo
Courtesy of Kumu Art Museum

Anu Pöder
Kõnepult
2007
puuit, klaas, 150 x 100 x 100 cm
Foto autor Hedi Jaansoo
Kumu Kunstimuuseumi loal

Anu Pöder
Lectern
2007
wood, glass, 150 x 100 x 100 cm
Photo by Hedi Jaansoo
Courtesy of Kumu Art Museum





Paul Kuimet
Vaikelu
2016
16 mm film,
tagantprojektsioon,
katkematu *loop*
Tallinna Linnagalerii
näitusevaade
Kunstniku loal

Paul Kuimet
Still Life
2016
16 mm film,
rear projection,
continuous loop
Exhibition view at
Tallinn City Gallery
Courtesy of the artist



Poliitika, füüsika ja lüürika: põigus ülevaade Paul Kuimeti loomingu retseptsioonist

Indrek Grigor

Paul Kuimeti loominguline karjäär ja selle retseptsioon on märkimisväärselt rikas ning oma kvaliteedilt stabiilne. Fotokunstnikku huvitavate teemade ring on püsivalt tiirelnud arhitektuuri ja linnaruumi ümber ning tema loomingulist kreedot iseloomustanud püüd tehnilise perfektsuse poole. Kriitikud, kaasa arvatud näituste pressiteadete ja kataloogitekstide autorid, on mõlemad tegurid ka üles korjanud ning neid väga mitmekülselt tõlgendanud.

Sealjuures tundub, et Kuimeti loomingu retseptsioon on üks neist pigem harvadest juhtumitest Eestis, kus võib rääkida kunstniku ja kriitikute vahelisest dialoogist. Kus tundub, et kriitikute tõlgendused on mõjutanud kunstniku valikuid, ent samas on ka kriitikud olnud tundlikud muutuste suhtes, mida Kuimet oma töödes on teinud.

Retseptsioonis käsitlemist leidvate teemade valik on isenesest üsna stabiilne ning põlistatud korduvate rändavate mõistete ja retooriliste võtetega. Ent nende ulatus muudaks detailsema analüüsi käesoleva artikli raamides paraku võimatuks. Seetõttu on Kuimeti senine retseptsioon alljärgnevalt jagatud kolme temaatilisse valdkonda: poliitika, füüsika ja lüürika, mis kaardistavad omapärasel viisil ka Kuimeti loomingu senist arengut, vastavalt sellele, kuidas on toimunud ühe või teise teguri rõhuasetuse muutus kunstniku töödes.

Poliitika

Kuimet sai laiemalt tuntuks fotosarjaga “In Vicinity” (Naabruses), mida eksponeeriti esmakordselt 2010. aastal Hobusepea galeriis toimunud kunstniku debüütsiknäitusel. Sarja põhjal ilmus aasta hiljem kataloog Mari Laanemetsa artikliga “Homes for Estonia” (Kodud Eestile), millest kujunes üks Kuimeti varasema retseptsiooni keskseid tekste – kusjuures mitte nii väga sisu, kuivõrd asjaolu tõttu, et tegemist on võrdlemisi mahuka artikliga.¹ Laanemetsa käsitletud valglinnastumise fenomen ning sellesse kui kapitalistliku ühiskonnakorralduse tekitatud ebaõnnestunud tuisustusse suhtumine üldiseloomustab kogu Kuimeti varasema loomingu retseptsiooni, sealjuures ka Laanemetsa kataloogitekstile eelnenud kirjutisi.² Kriitikud näivad kõik ühel nõul olevat.

Politics, Physics and Lyrics: A Brief Overview of the Reception of Paul Kuimet’s Work

Indrek Grigor

Paul Kuimet’s artistic career and its reception are remarkably rich and stable. The themes that interest the photo artist have consistently been linked to architecture and the city space and his creative aspirations involve striving towards technical perfection. Critics, including the authors of exhibition press releases and catalogue texts have picked up on that and interpreted it in various ways.

And it seems that the reception of Kuimet’s work is one of those rather rare cases in Estonian art, where we can say there is a dialogue between the artist and the critics. Where it seems that the critics’ interpretations have had an impact on the artist’s choices, and furthermore, the critics have had a certain sensitivity towards the changes Kuimet has brought into his work.

The selection of themes the reception focuses on is quite stable and equipped with repetitive travelling concepts and rhetorical takes. However, their scope makes a more detailed analysis impossible in this article. This is why here the reception of Kuimet’s work has been divided into three categories: politics, physics and lyrics that, in their own way, also map the developments in Kuimet’s work so far, according to the changes one or another characteristic has gone through in the artist’s work.

Politics

Kuimet became more widely known with his series of photographs “In Vicinity”, first shown in 2010 at Hobusepea Gallery, where the artist had his first solo exhibition. A year later a catalogue was published, including the article by Mari Laanemets “Homes for Estonia” that became one of the central texts in the reception of Kuimet’s earlier work, although this had less to do with the content than the volume of the article.¹ The phenomenon of urban sprawl, as dealt with by Laanemets, and the attitude towards it as an unsuccessful after effect of capitalist societies, characterises the reception of Kuimet’s earlier work, including the writings by Laanemets published before her catalogue text.² The critics all seem to agree.

Kuid juba 2012. aastal, pärast Kuimeti saamist Sadolini kunstipreemia laureaadiks, kirjutab fotokunstnik Ats Parve põhjaliku ülevaate Kuimeti sarja “In Vicinity” retseptioonist, heites sellele ette ideoloogilist ühekülgust ja põhjendamatu poliitilisust:

“Kuimeti subjektiivne nägemus transformeerub kriitikas otsustatud negatiivsuseks. Sõnale “valglinnastumine” reageeritakse reflektorselt ja pooled valitakse kiiresti. [...] Sisuline ja esteetiline radikaalsus on asendunud harjutatud vastasseisuga liinil peavool-alternatiiv, kus kriitikat võib luua tuginemata konkreetsetele andmetele või empiirilistele kogemustele. Nii ei pruugi väited nagu “need majad ei suuda kahjuks pakkuda ühtki väärtust, mida uued elanikud otsisid: privaatsust, turvalisust, eripära, ja ilusat loodust”³, lähtuda Kuimeti fotoseeriast, vaid vastandamisest isikliku, aastate jooksul meedia poolt mällu jäädvustatud suburbia-albumiga.”⁴

Kuimeti loomingu sotsiaalkriitiline tõlgendus ei sündinud aga kunstniku teadmata ega temast sõltumatult. Sellele viitab nii isiknäituse pressitekst, mis uuselamurajooni keskkonna ühemõtteliselt hukka mõistab, kui ka asjaolu, et Kuimet üldse nõustus Laanemetsalt tellitud esseed koos oma fotoseeriaga publitseerima. Klassikaraadio saatele “Kunstiministeerium” antud intervjuus tõdeb Kuimet oma loomingu sotsiaalkriitilisusest rääkides, et ta on seda kahtlemata ka ise teataval määral kultiveerinud, tuues põhjenduseks asjaolu, et oma esimest isiknäitust ette valmistades valitses kunstiväljal sotsiaalselt angažeeritud ja poliitiliselt laetud kunst ning noore alustava kunstnikuna, kes on veel ebakindel, tundus turvalisem sellele tellimusele vastu tulla.⁵

Debütinäitusega ette antud toonis funktsioneeris ka Kuimeti teise, seekord Soomes asuvat eramurajooni kujutava sarja “Kairo tänav” (2011) kriitikutõlgendus, mida eksponeeriti 2011. aasta lõpus Tallinna Kunstihoone galeriis isiknäitusel “Viewfinders” (Pildinäidikud):

““Viewfinders” jätkab teemadega, millega Kuimet viimastel aastatel oma loomingus tegelema on ja mis “In Vicinity” puhul selget keelt rääkisid. “In Vicinity” heitis kontseptuaalselt korrastatud fotopilgu Tallinna-lähedase Peetri küla eluollu ning üldistas selle põhjal eestlaste oma kodu unistusi ja maastiku muutumist sellise tegevuse käigus. Maja ja inimene ning nende suhted on Kuimeti tööde märksõnad. Mingis mõttes võib “Viewfinders’it” pidada tolle võitlusvälja laiendamiseks.”⁶

Kuid tagasivaatavalt võib väita, et just siit saavad hoo sisse Kuimeti looming, ent ka retseptiooni kaks järgmist teemaderingi – füüsika ja lüürika. Pille Epner märgib sarnaselt ülalpool tsiteeritud Janar Alaga, et Kuimeti looming ei ole enam nii üksüheselt sotsiaalselt tõlgendatav: “Mitmes järgnevas sarjas arendas Paul Kuimet “In Vicinity’ga” sissejuhatud teemasid edasi, kuigi kujutamisaad on askeetlikum ja sisu kontsentreeritum.” Sellest seisukohast johtuvalt esitab Epner Kuimeti vaataja tajuga mängimise soovi sotsiaalsest olukorrast tingitud žestina. Rääkides sarjast “Relative Luminosity” (Suhteline heledus, 2010), kirjutab ta: “Kunstniku eesmärgiks oli luua vahetu kogemus, mis muudaks vaatajad teadlikuks nende kihust vaadata valgustatud akendes, et osaleda teiste inimeste eludes. See kihk on seda tugevam uutes anonüümsetes linnaosades, kus naabrid teineteist ei tunne.”⁷

But already in 2012, after Kuimet became the laureate of the Sadolin Art Prize, the artist Ats Parve writes an in-depth overview of the reception of Kuimet’s series “In Vicinity”, accusing it of being overly one-sided ideologically and unjustifiably political:

“In critique, Kuimet’s subjective vision transforms into pointed negativity. The reaction to the notion of “urban sprawl” is reflective and sides are chosen quickly. [...] An idea-based and aesthetic radicality is replaced with a convenient polemic between the mainstream and the alternative, where one can be critical without basing it on specific data or empirical experience. So claims like “unfortunately these houses cannot offer any of the benefits the new dwellers were looking for: privacy, security, originality, scenic natural surroundings”³ are not necessarily linked to Kuimet’s photographs, but more to the writers’ personal antipathies, fed by the images of suburbia published in the media over the years.”⁴

The socially critical interpretation of the artist’s work did not, however, emerge without the artist’s knowledge or contribution. This is made clear by the solo exhibition’s press release, which unequivocally condemns the new suburbia and the fact that Kuimet agreed to publish Laanemets’ article alongside his photographic series. In an interview with Kuimet on the radio program “Kunstiministeerium” on Klassikaraadio, he admitted to his work being socially critical and said he has, to a degree, knowingly cultivated that, reasoning this with the fact that when he was preparing his first solo exhibition, the art field in general was dominated by socially and politically engaged art, so as a young and insecure artist he felt it easier to walk the same line.⁵

The critical interpretation of Kuimet’s second show “Viewfinders” at Tallinn Art Hall gallery at the end of 2011, which displayed a series depicting a district of private houses in Finland, titled “Kairo Street” (2011), was similar to that of his debut:

““Viewfinders” continues the themes Kuimet has worked with over the past couple of years and that were clearly pronounced in “In Vicinity”. “In Vicinity” took a conceptually structured look at the everyday life of Peetri village near Tallinn and based on that, made a generalisation about the dreams of owning a home and the recent changes in that landscape in Estonia. Houses, people and their relationship are keywords in Kuimet’s work. In a way “Viewfinders” can be seen as an expansion of that battlefield.”⁶

Yet, looking back, it can be said that this is where the other two themes of both Kuimet’s work and its reception emerge – physics and lyrics. Similar to Janar Ala, quoted above, Pille Epner also notes that Kuimet’s work can no longer be so unambiguously and socially construed: “In his next series, Kuimet developed themes he had introduced in “In Vicinity”, although the visual language is increasingly minimal and the content more concentrated.” Drawing on that, Epner treats Kuimet’s desire to play with the viewers’ perception as a gesture driven by social conditions. Discussing the series “Relative Luminosity” (2010), she writes: “The artists’ aim was to produce a direct experience which would make viewers aware of their unconscious desire to peep into lit windows,



Kuid see, näitusel “Viewfinders” eksponeeritud 3D fotoga “Kohatu 59°9’-24°30” (2011) ja sarjaga “Kairo tänav” tärpanud kriitikute huvi fotode autori ja publiku vaatepunkti kokkulangemiste vastu areneb üsna kiiresti sotsiaalse teadlikkusele rõhuvast tõlgendusest publikuga manipuleerimiseks, mis toob päevakorda foto kui meediumi. Fotokunsti vahendusel teostatud sotsiaalpoliitilisest uurimusest saab fotograafia kui meediumi uurimine.

Füüsika

Parve lõpetab oma kriitilise artikli, viidates Kuimeti sel hetkel värskemale isiknäitusele “Clouds and Waves” (Pilved ja lained) Hobusepea galeriis 2012. aastal, väitega, et “kunstnik tegeleb oma meediumi tundmaõppimisega pidevalt ka ise”.⁸ Hiljem kvartalajakirjas KUNST.EE publitseeritud kahe soome fotokunstniku Jan Kaila ja Japo Knuutila vestluses kõnealusest näitusest esitab Knuutila retoorilise küsimuse, mis annab aimu sellest, kui kaugemale oli selle isiknäituse tähendusväli nihkunud Kuimeti esimese isiknäituse retseptioonis seatud standardist: “Miks küll on modernses ja selle järgseski kunstis olnud ja on siia maani nii tugev soov nn autonoomsuse saavutamiseks ehk siis kunsti eemaldamiseks muust ühiskondlikust tegevusest? Kas kunst pole viimaste aastasadade jooksul ühiste asjade (loe: poliitikaga) tegelemisega hästi toime tulnud?”⁹

Kuimeti Tallinna Linnagaleriis toimunud 2016. aasta isiknäitusele “Hiline pärastlõuna” pressiteksti koostanud Kunstihoone kuraator Anneli Porri tõi aga juba varem Kuimeti loomingu retseptiooni keskmesse perspektiivi küsimuse, pöördudes sealjuures Kuimeti kuulsuse toonud sarjale “In Vicinity” eelnenud seeria “Viis konstruktivistlikku vaadet” (2009) juurde. Porri kirjutab 2013. aastal enda kureeritud rühmanäituse kataloogis: “Paul Kuimetit paelub fotograafias tehnikale ja tehnilisele vahendatusele omane vaatamisviis. Kuimet toob oma arhitektuurifotodes vaataja ette maailma, mida ilma kaamerata ei ole kunagi võimalik sellisena kogeda – isegi hoolimata sellest, et esmapilgul võivad Kuimeti pildid tunduda eelkõige realistlikud või n-ö loomulikud.”¹⁰ Ning kui “Viie konstruktivistliku vaate” puhul tõdeb Porri veel, et “kapitalistliku utopia objekt kohtub siin sotsialistliku utopia kujutuslaadiga,”¹¹ siis isiknäituse “Hiline pärastlõuna” pressitekstis, mille Porri kolm aasta hiljem koostas, on hüljatud igasugused poliitilised viited ning jutt on fotokunstnikust, kes töötab “klassikaliste motiividega nagu interjööri-vaade, vaikelu või arhitektuur. Tema piltide ja filmide süžeed on äärmiselt lihtsad, kuid just see võimaldab rohkem esile tuua kaamerat kui vahendajat ja fototransparenti või filmi kui taasesitajat.”¹²

Siinkohal on oluline meele pidada, et muutus Kuimeti tõlgenduses toimub käsikäes rõhuasetuse nihetega Kuimeti enese loomingus, ning selles, kuidas ta seda ise näeb. “Viie konstruktivistliku vaate” selgitus Kuimeti portfoolios on läbinisti trafaretne: “Kasutades poliitilist ja kunstiajaloolist ümberkontekstualiseerimist, tahtsin ma küsimuse alla seada neoliberaalse poliitika konstruktiivsuse Eestis ajal, mil majanduslik surutis oli kõige hullemas etapis.” Usutavasti peegeldab see pädevalt viisi, kuidas Kuimet ise oma fotosid loomishetkel mõtestas. Seda veendumust kinnitab asjaolu, et “Hilise pärastlõuna” näituse pressiteatele on koos Porriga alla kirjutanud ka Kuimet ise, kiites seeläbi heaks teksti apoliitilise tooni ning tulles veel kord tagasi “In Vicinity” sarja

to participate in other people’s lives. This desire is intense in anonymous new urban districts, where neighbours do not know one another.”⁷

As critics got interested in the concurrency of the viewpoints of the artist and the audience through the 3D photograph “Kohatu 59°9’-24°30” (2011) and the series “Kairo Street” in the exhibition “Viewfinders”, they quickly developed it into an interpretation focusing on being socially conscious and manipulating the audience that drew attention to photography as a medium. Social-political research conducted through photography becomes an investigation into photography as a medium.

Physics

Parve concludes his critical article with a reference to Kuimeti’s latest exhibition at the time “Clouds and Waves” that took place at Hobusepea Gallery in 2012 and says that “the artist, too, is continuously learning about his medium”.⁸ Later, in a conversation between two Finnish photo artists, Jan Kaila and Japo Knuutila, published in the quarterly KUNST.EE, Knuutila asks a rhetorical question that shows how far the meanings of this solo show have shifted compared to the standard that was set by Kuimeti’s first solo exhibition: “Why on earth have there been and still are such strong tendencies in modern and postmodern art to archive autonomy; that is, to detach art from other social activities? Hasn’t art functioned well over the past few centuries when dealing with common issues (like in politics)?”⁹

Anneli Porri, a curator at Tallinn Art Hall, who wrote the press text for Kuimeti’s 2016 solo exhibition “Late Afternoon” at Tallinn City Gallery, had already earlier addressed the question of perspective in Kuimeti’s work, she had also written about the series “Five Constructivist Views” (2009) that had come before the famous “In Vicinity”. In 2013, Porri writes in the catalogue of a group show she curated: “In photography, Paul Kuimet is captivated by the manner of seeing which is characteristic to technology and technical mediation. In his architectural photographs, Kuimet brings to the viewer a world which could never have been experienced without a camera – even despite the fact that at first glance, Kuimeti’s pictures might appear primarily realistic or natural, so to speak.”¹⁰ While about “Five Constructivist Views” Porri still says that “the capitalist utopia here meets the imagery of the socialist utopia,”¹¹ in the press text for his solo exhibition “Late Afternoon”, which Porri wrote three years later, there are no references to politics, instead she talks about an artist who “works with classic motifs such as interior views, still-lives and architecture. The plots of his pictures and films are extremely simple, and therefore, more emphasis is placed on the camera as the intermediary and the photographic transparency or film as the reproducer.”¹²

Here it is significant to keep in mind that the shift in the interpretation of Kuimeti’s work takes place hand in hand with a shift of focus in his practice and the way he himself sees it. In Kuimeti’s portfolio, the accompanying text for “Five Constructivist Views” is thoroughly trivial: “By employing political and art historical inversion, the work questioned neoliberal policies in Estonia at a time when the economic recession was at its worst.” This probably accurately reflects how Kuimet thought of his photographs at the time of their making. This is confirmed by the fact that alongside Porri, Kuimet has



Paul Kuimet
Perspektiiviuring
2016
fotoinstallatsioon, nurgaga sein, kaks transparenti
nurga alla kohandatud valguskastides,
à 118 x 113 cm
Installatsioonivaade Tallinna Linnagaleriis
Kunstniku loal

Paul Kuimet
Perspective Study
2016
photographic installation, angled wall, two
transparencies in custom-angled lightboxes,
both 118 x 113 cm
Installation view at Tallinn City Gallery
Courtesy of the artist





retseptiooni juurde. Kuimet mitte ainult ei nõustunud Laanemetsaga oma fotosarja saatvas kataloogis, vaid iseloomustas seda 2011. aastal ka Porri antud intervjuus kui teksti, milles “on õiges koguses käsitletud nii ühiskondlikku, n-ö suuremat pilti kui ka konkreetseid teoseid ja nende ülesehitust”.¹³

Sisulistest muutustest hoolimata räägitakse Kuimeti loomingu suhtes siiski kui tervikust. Maarin Mürk lõpetab 2012. aasta algul oma artikli näitusest “Viewfinders” tõdemusega, et “näitused-uurimused kasvavad loogiliselt üksteisest välja ja arenevad järgmiste episoodideni”.¹⁴ Neli aastat hiljem koostatud pressiteate kohaselt jätkab isiknäitus “Hiline pärastlõuna” “juba tuttavate teemadega tema varasemast loomingu suhtest”.¹⁵ Vaidlused Kuimeti loomingu üle toimuvad sealjuures meta-kriitilisel tasandil pigem kriitikute vahel, mitte niivõrd kriitiku ja kunstniku vahel, ning peegeldavad kriitikute isiklikku poolehoidu ühe või teise tõlgenduse suhtes. Tähelepanu juhtimine Parve poolt 2012. aastal Kuimeti loomingu meediakesksusele väljendab võrdlemisi reljeefselt Parve kui fotokunstniku enese huve, samuti nagu on isiklikest eelistustest ja poliitilistest valikutest tingitud siinkirjutaja skeptilisus sotsiaalsete tõlgenduste kui omas ajas peavooluliste suhtes ning poolehoid Kuimeti loomingu formaalsele¹⁶ ja veelgi enam poeetilisele tõlgendusele.

Mis muudab aga Kuimeti loomingu erakordseks, on asjaolu, et see ka retrospektiivselt neile muutustele tõlgenduses allub, andes nõnda alust nõustuda Hanno Soansi hinnanguga 2013. aasta Köler Prize'i nomineeritud tutvustavas kataloogis: “Kui Paul Kuimet paari aasta eest [2010 – *Toim.*] oma esimese, Hobusepea galeriis toimunud isiknäitusega Eesti kunstimaailma sisenen, oli ta juba valmis kunstnik.”¹⁷ Kõik need teemad, millest retseptioonitootjad seoses Kuimetiga räägivad, on tema loomingu algusest peale kohal, ning leiavad ka läbivalt äramärkimist, kuid tõlgendustes toimub silmatorkavaid muutusi.

Lüürika

2016. aasta suvel Tallinna Linnagaleriis toimunud isiknäitusega “Hiline pärastlõuna” näib Kuimet olevat end distantseerinud nii poliitikast kui fotomeediumi kesketest küsimustest ning sisenenud poeetika valda. Samas on see tendents Kuimeti loomingu olemas juba alates debüütnäitusest “Viewfinders”, millele nime andnud videot “Viewfinder” (Pildinäidik, 2011) on keeruline tõlgendada millegi muu kui poeetiliseks.

See ei tähenda, et näiteks Anneli Porri katse “Viewfinder’i” isiklikust tragöödiast pajatavat lugu formaalsena tõlgendada oleks vale: “Ehkki filmitud pildil ei ole midagi ühist [Raymond – *Toim.*] Carveri tegelaste aegruumiga, lasevad Super 8 äratuntav filmipind, tonaalsus ja kaameramontaaž sulatada süžee tervikuks, hoolimata teksti ja pildi ajalises ja ruumilises lahutatusest.”¹⁸ Otse vastupidi, see on hea näide sellest, kuidas nii Kuimeti loomingu kui ka selle retseptioon on pidevas sümboolilises teisenemises. Kuid Parve tõlgendus tundub “Hilise pärastlõuna” kogemuse järel märksa paljulubavamana: “‘Why would I want a photograph of this tragedy?’ [Miks ma ei peaks pildistama seda tragöödiat? – *Tlk.*], küsib mees konkskappadega fotograafilt, kes ilmub uksele müüma fotot tema majast. Stseen Raymond Carveri lühijutust “Viewfinder”, mis kostab helitaustana Kuimeti samanimelisele tööle (2011), on poeetiliseks kirjelduseks noore fotokunstniku suhtele tema varjatud huviobjekti, inimesega.”¹⁹

also signed his name under the press text for “Late Afternoon”, thereby approving its apolitical stance and once again coming back to the reception of the series “In Vicinity”. Not only did Kuimet agree with Laanemets in the catalogue for his series of photographs, but also described the text as having “focused on the issues in society, or the bigger picture, and the specific works and their structure in a good ratio to each other”¹³ in his 2011 interview with Porri.

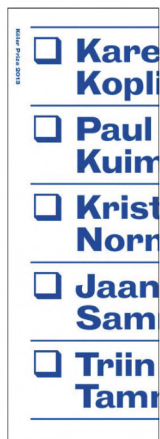
Despite the shifts in content, Kuimet’s work is discussed as a whole. Maarin Mürk concludes her article on “Viewfinders” written at the beginning of 2012 with the recognition that “exhibition-studies organically succeed one another and develop into the next episodes”¹⁴. Four years later, the press release for “Late Afternoon” claims that “essentially, Kuimet is continuing the subject already familiar from his earlier works”¹⁵. It is worth noting that the debates about Kuimet’s work take place at a metacritical level, that is not so much between the critic and the artist as between the critics, reflecting their sympathies towards one or another interpretation. The way Parve pointed out Kuimet’s focus on the medium quite accurately indicates his own artistic inclinations, just as my scepticism towards social themes in interpretations as mainstream in their time and sympathies towards formal¹⁶ and, even more, poetic interpretations of Kuimet’s art are grounded in my own personal preferences and political choices.

Nevertheless, what makes Kuimet’s work so exceptional is the fact that it follows these shifts in interpretation even in retrospect, thereby making it possible to agree with Hanno Soans, as he wrote in the 2013 Köler Prize catalogue, introducing the nominees: “One could say that when Paul Kuimet arrived on the Estonian art scene a few years ago [2010 – *Ed.*] with his first solo exhibition at Hobusepea Gallery, he was already a mature artist.”¹⁷ All the themes discussed in relation to Kuimet’s work are there from the very beginning and get consistently noted; however, over time the interpretation changes significantly.

Lyrics

With “Late Afternoon” exhibited at Tallinn City Gallery in summer 2016, Kuimet seems to have distanced himself from politics as well as questions about the medium of photography and entered the domain of poetics. Although this tendency has been evident in his work already since his debut, “Viewfinders”, which included the video “Viewfinder” (2011), which is hard to describe as anything other than poetic.

This does not mean that Anneli Porri’s attempt, for example, to interpret the personal and tragic narrative in a formal way would be wrong: “Even though the recorded image has nothing to do with the space-time of [Raymond – *Ed.*] Carver’s characters, the recognisable surface of Super 8, the tonality and montage blend the story line into a whole, despite the spatial and temporal detachment of text and image.”¹⁸ On the contrary, it is a perfect example of Kuimet’s work and its reception being in constant symbiotic evolution. After experiencing “Late Afternoon”, Parve’s interpretation seems to have more to it: “‘Why would I want a photograph of this tragedy?’”, asks the man from the hook-handed photographer, who has come to his door to sell him a photograph of his house. The scene from Raymond Carver’s short story “Viewfinder” that also plays in the background of Kuimet’s work of the same title (2011) is a poetic description of the young photo artist’s relationship with his object of disguised interest, people.”¹⁹



Parve mõttearendus aktualiseerib tõlgenduse, mille kohaselt Kuimeti katseid vormistada oma fotosid ruumilist kogemust pakkuvatesse installatiivsetesse tervikutesse mõtestatakse kui vaataja tajuga manipuleerimist, eesmärgiga muuta viimasele kõitvaks fotograafia kui kahedimensionaalsuse tõttu omapärane maailma kogemise viis. See ambitsioon on läbivaldt kohal Kuimeti antud intervjuudes²⁰, ning on nii “Hiline pärastlõuna” pressiteate, mille koostas Porri, kui ka näituse retseptiooni keskmes. Näiteks nädalalehele Sirp kunstitoimetaja Reet Varblane otsib viise ületada autori diktaati²¹ ning kriitik Merle Luhaäär kirjutab musta kuubi pimeduses, kõrvaliste pilkude eest vabalt tegutseda saavast vaatajast²², kes ei ole enam kurjategija²³ või vaujerist²⁴, vaid filosoofilises ajatuses asuva nostalgia subjekt, nagu iseloomustab Kuimeti teoseid telesaates “Meie aja kunst” Eesti Kunstiakadeemia fotograafiaosakonna professor Marco Laimre²⁵.

Kuimeti vastseima näitusega “Perpendikulaarne” Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis kaasnenud publikatsioon Mehhikos resideeruva kunstikriitiku Chris Sharpi ja Eesti päritolu, kunstikriitikuga lähedalt seotud kirjandusteadlase Jaak Tombergi artiklitega paistab küll silma analüütilise tulevärgiga, ent lähemal lugemisel on see tõestuseks poeetika lõplikust võidukäigust Kuimeti retseptioonis. Sharp võtab Kuimeti viimaste aastate loomingi kokku järgmiselt: “Need õrna gooti tunnetusega romantilised teosed hõlmavad endas paljut – alates valgusest, arhitektuurist ja skulptuurist kuni iseenda nägemiseni.”²⁶ Ning Tomberg jätkab: “Nende teoste muundav mõju teostub esmajoonel afektiivsel tasandil, vastuvõtja puhtmeelises ja puhtkehalises tajukogemuses.”²⁷

Jaak Tomberg, tunneb või tunnetab senist retseptiooni märksa teravamalt ning alustab oma lausstrukturealistlikku analüüsi poliitilise tõlgenduse hülgamisega. Mõõndes küll esmalt selle võimalikkust: “Kui tahta...” on järgnevalt selge, et Tomberg ei taha. Viidates “(ühiskonna)kriitilisele sisendile” kui millelegi, millel on oluline roll Kuimeti senises retseptioonis, ent “sõltumata oma selgepiirilistest amplituudist ning varjatud koondnarratiivist, mille neist võib moodustada, on need võimalikud “sisule” või ühiskondlikule tähendusele osutavad temaatilised motiivid Kuimeti loomingus läbinisti teisejärgulised.”²⁸ Kriitilise asemel keskendub Tomberg Kuimeti praktikate aistingulisusele ning fotomeediumi “traditsiooniliste antuste” poolt autorile tekitatud “frustratsioonist” peab ta märksa olulisemaks tajuruumide konstrueerimist. Sealjuures mõjub inertsina retoorika – kuigi see on tõenäoliselt tahtmatu –, mis räägib installatsioonide dehumaniseerivast efektist, mida Kuimeti retseptiooni (liiga palju) lugenu tahes-tahtmata näeb kui varasema retseptiooni fotomeediumi keskse kihistuse järeלקaja.

Metakriitika

2016. aasta suvel, näituse “Hiline pärastlõuna” järel, prognoosisin, et just igavikulisusest kui puhtalt poeetilisest kategooriast saab Kuimeti retseptiooni uus teema. Ent kuigi sellele hilissügisel järgnenud isiknäitus “Perpendikulaarne” jätkab samu teemasid ja kasutab samu kujundeid, isegi veel konkreetsemalt, üllatas mind asjaolu, et mõlemad sügisese näituse kataloogi tekstide autorid, nii Chris Sharp kui Jaak Tomberg, alustavad ja lõpetavad oma artiklid tõdemusega, et Kuimeti looming jääb väljapoole keele ulatust.

Ehk nii kummaline või enesekeskne kui see neidsamu ridu kirjutades siin ka ei tundu, näib pädev prognoos Kuimeti

Parve’s writing activates the interpretation that Kuimeti’s attempts to turn his photographs into an installative whole that offer a spatial experience is seen as manipulating the viewer’s perception with the aim of making photography a unique two dimensional way of perceiving the world appealing to the viewer. This ambition is also present in the interviews with Kuimeti,²⁰ and as such is both the centre of the press release for “Late Afternoon”, written by Porri, and the reception of the show. For example, the art editor of the weekly Sirp, Reet Varblane looks for ways to overcome the author’s dictate,²¹ and critic Merle Luhaäär writes about the viewer who is able to operate in the shadows of the black cube away from the prying eyes of others²², and who is no longer a criminal²³ or a voyeur²⁴, but subject to nostalgia, located in philosophical timelessness, as Marco Laimre, professor in the Department of Photography at the Estonian Academy of Arts has described Kuimeti’s work in the television show “Meie aja kunst” (Art of our time)²⁵.

The publication accompanying Kuimeti’s latest exhibition, “Perpendicular” at the Contemporary Art Museum Estonia, that included articles by Mexico-based art critic Chris Sharp and Estonian literary scholar, Jaak Tomberg, also working in art criticism, is remarkable in its analytical fireworks; however, in the end, and on closer reading, it only proves the total victory of poetics in Kuimeti’s reception. Sharp concludes Kuimeti’s work of the last couple of years as follows: “The transformative impact of these works primarily exerts itself on the level of affect – in the purely bodily and perceptual experience of the recipient.”²⁶ Tomberg continues: “Romantic with a touch of the gothic, this work covers a lot of ground – from light, architecture and sculpture to seeing itself.”²⁷

Jaak Tomberg knows or perceives the previous reception more intensely and begins his thoroughly structuralist analysis by abandoning the political interpretation. He does admit to its feasibility: “If one would want to...”, but what follows makes it clear that Tomberg does not want to. By referring to an “injection of (social) criticism” as something that has played a significant role in Kuimeti’s reception so far, yet he “will argue here that despite the rather distinct choice of these objects, and the possible joint critical narrative they might make up, these thematic motifs, along with whatever “content” or social meaning they might connote, are altogether secondary in Kuimeti’s recent oeuvre.”²⁸ Instead of criticality, Tomberg focuses on the sensory qualities of Kuimeti’s practice and deems constructing sensory spaces more significant than “Kuimeti’s productive frustration with photography’s traditional absolutes”. Here the rhetoric – although probably unintentional – of installations having a dehumanising effect sounds trite and as someone who has read (too much of) Kuimeti’s reception, I see it inevitably as an echo of previous receptions that focused on the medium of photography.

Metacritique

In summer 2016, after the exhibition “Late Afternoon” had ended, I predicted eternity as a purely poetic category would become a new theme in Kuimeti’s reception. Yet even though his next exhibition, “Perpendicular” in late autumn continues with the same themes and uses the same devices, maybe even in a more straightforward way, I was surprised by the fact that both authors of the catalogue texts, Chris Sharp and Jaak Tomberg begin and end their articles with the realisation that Kuimeti’s work resides beyond the grasp of language.

retseptiooni tulevaste arengute kohta olevat, et poliitika, füüsika ja lüürika kõrvale tekib omaette peatükki vääriva suunana metakriitika. Kusjuures, Kuimeti senise retseptiooni egoistlikku iseloomu arvesse võttes ei pruugi kriitika tähelepanu enesele pöördumine sugugi tähendada, et nii viljakaks osutunud ja Eesti kunstis pea unikaalne dialoog kriitikutega katkeks.

Indrek Grigor on semiootik ja kunstikriitik, töötab Tartu Kunstimajas galeristina.

- 1 Mari Laanemets, Homes for Estonia. – Paul Kuimet, In Vicinity. Tallinn: Lugemik, 2011, pagineerimata.
- 2 Liina Siib, "In Vicinity" ehk mida me otsimegi. – KUNST.EE 2010, nr 1-2, lk 104–105.
- 3 Pille Epner, Notes on Paul Kuimet. – Estonian Art 2011, nr 1, lk 36–37.
- 4 Ats Parve, Lähenemine silmapiirile, uuesti. – Müürileht 22. XII 2012.
- 5 Indrek Grigor, Intervjuu Paul Kuimetiga Eesti Rahvusringhäälingu (ERR) raadiosaates "Kunstiministeerium" 18. XI 2013.
- 6 Janar Ala, Paul Kuimeti nurkade poeetika ja kummituslikkus. – Postimees 3. I 2012.
- 7 Pille Epner, Notes on Paul Kuimet.
- 8 Ats Parve, Lähenemine silmapiirile, uuesti.
- 9 Jan Kaila, Japo Knuutila, Ettepanek rollide ümbermõtestamiseks. – KUNST.EE 2013, nr 1, lk 32–33.
- 10 Anneli Porri, Kus lõped sina, algan mina. – Toim. Merilin Talumaa, Kus lõped sina, algan mina. Tallinn: Eesti Fotokunstnike Ühendus, 2013, lk 14.
- 11 *Ibid.*
- 12 Anneli Porri, Paul Kuimeti isiknäituse "Hiline pärastlõuna" pressitekst (<http://www.kunstihoone.ee/events/hiline-parastlouna/>).
- 13 Anneli Porri, Foto ja vaataja kohalolek. Anneli Porri intervjuu Paul Kuimetiga. – Sirp 22. XII 2011.
- 14 Maarin Mürk, Paul Kuimeti kohatud kohad. – Eesti Päevaleht 3. I 2012.
- 15 Anneli Porri, Paul Kuimeti isiknäituse "Hiline pärastlõuna" pressitekst.
- 16 Indrek Grigor, Intervjuu Paul Kuimetiga ERR-i raadiosaates "Kunstiministeerium" 18. XI 2013.
- 17 Hanno Soans, Paul Kuimet. – Koost. Hanno Soans, Köler Prize 2013. Tallinn: Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum, Lugemik, 2013, lk 2.
- 18 Anneli Porri, Kus lõped sina, algan mina, lk 14.
- 19 Ats Parve, Lähenemine silmapiirile, uuesti.
- 20 "Kui sa paigutad tööd sellisse ruumi, kus arhitektuurne ruum kaob ümber ära, kus seinad ja lagi kaovad. Neid ei ole võimalik eristada ja jääb alles ainult pildi ruum. [...] Tekib teatraalsuse moment. See, mis siin praegu toimub, saab toimuda ainult siis, kui ma olen siin kohal. Kui ta astub siit ruumist välja, siis seda tööd ei eksisteeri. [...] Kõik müra on väljas, see on peaaegu nagu spirituaalne rännak läbi näituse." – Vt "Meie aja kunst: Paul Kuimet". ERR, 2013.
- 21 Reet Varblane, Autori diktaat ja selle lõpp. – Sirp 22. VII 2016.
- 22 Merle Luhaäär, It's Late Afternoon. – Echo Gone Wrong 18. VII 2016.
- 23 "Uuselamute päikeseliste fassaadide taga luuravad pimedus, varjud, luupainajad ja püüdlilikult allasurutud pahed." Elin Kard, Paul Kuimeti isiknäituse "In Vicinity" pressitekst 10. III 2010 (<http://www.eaa.ee/hobusepea/kuimet.HTM>).
- 24 Pille Epner, Notes on Paul Kuimet.
- 25 Vt "Meie aja kunst: Paul Kuimet". ERR, 2013.

So however weird or self-centred this statement might be, a probable prediction for the future developments of Kuimet's reception seems to be that in addition to politics, physics and lyrics, metacritique will also emerge as an independent direction. Yet, considering the egoistic nature of Kuimet's reception so far, the shifting of the critique to face itself may not necessarily mean that this dialogue with critics, unique in Estonian art, will be disrupted.

Indrek Grigor is a semiotician and art critic, working as the gallerist at Tartu Art House.

- 1 Mari Laanemets, Homes for Estonia. – Paul Kumet, In Vicinity. Tallinn: Lugemik, 2011, unpaginated.
- 2 Liina Siib, In Vicinity, ehk mida me otsimegi. – KUNST.EE 2010, No 1-2, pp 104-105.
- 3 Pille Epner, Notes on Paul Kuimet. – Estonian Art 2011, No 1, pp 36-37.
- 4 Ats Parve, Lähenemine silmapiirile, uuesti. – Müürileht 22. XII 2012.
- 5 Indrek Grigor, Interview with Paul Kuimet on Estonian National Broadcasting's radio show "Kunstiministeerium" 18. XI 2013.
- 6 Janar Ala, Paul Kuimeti nurkade poeetika ja kummituslikkus. – Postimees 3. I 2012.
- 7 Pille Epner, Notes on Paul Kuimet.
- 8 Ats Parve, Lähenemine silmapiirile, uuesti.
- 9 Jan Kaila, Japo Knuutila, Proposal for a rethinking of the Roles. – KUNST.EE 2013, No 1, pp 32-33.
- 10 Anneli Porri, Where you end, I begin. – Ed. Merilin Talumaa, Where you end, I begin. Tallinn: Estonian Union of Photography Artists, 2013, p 14.
- 11 *Ibid.*
- 12 Anneli Porri's press text for Paul Kuimet's solo exhibition "Late Afternoon" (<http://www.kunstihoone.ee/events/hiline-parastlouna/>).
- 13 Anneli Porri, Foto ja vaataja kohalolek. Anneli Porri intervjuu Paul Kuimetiga. – Sirp 22. XII 2011.
- 14 Maarin Mürk, Paul Kuimeti kohatud kohad. – Eesti Päevaleht 3. I 2012.
- 15 Anneli Porri, press text for Paul Kuimet's solo exhibition "Late Afternoon".
- 16 Indrek Grigor, interview with Paul Kuimet on Estonian Public Broadcasting's "Kunstiministeerium" 18. XI 2013.
- 17 Hanno Soans, Paul Kuimet. – Ed. Hanno Soans, Köler Prize 2013. Tallinn: Contemporary Art Museum of Estonia, Lugemik, 2013, p 3.
- 18 Anneli Porri, Where you end, I begin, p 14.
- 19 Ats Parve, Lähenemine silmapiirile, uuesti.
- 20 "When you put your works in a space, where the architectural space disappears, where the walls and ceiling disappear. You can't distinguish between them and you're left only with the space of the image. [...] There's a moment of theatricality. What is happening now can only happen, when I'm present here. When it steps outside the space, the work no longer exists. [...] All the noise is outside, it's almost like a spiritual journey through the show." – See: "Meie aja kunst: Paul Kuimet". ERR, 2013.
- 21 Reet Varblane, Autori diktaat ja selle lõpp. – Sirp 22. VII 2016.
- 22 Merle Luhaäär, It's Late Afternoon. – Echo Gone Wrong 18. VII 2016.
- 23 "Behind the sunny facades of new housing, lurk darkness, shadows, nightmares and carefully suppressed sins." Elin Kard, press release for Paul Kuimet's solo show "In Vicinity" 10. III 2010 (<http://www.eaa.ee/hobusepea/kuimet.HTM>).
- 24 Pille Epner, Notes on Paul Kuimet.
- 25 See: "Meie aja kunst: Paul Kuimet". ERR, 2013.



- 49 26 Chris Sharp, Paul Kuimeti hämarduvad kavatsused. – Paul Kuimet, Perpendikulaarne. Tallinn: Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum, Lugemik, 2016, pagineerimata.
- 27 Jaak Tomberg, Produktiivse frustratsiooni aistinguline mõju. – Paul Kuimet, Perpendikulaarne. Tallinn: Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum, Lugemik, 2016, pagineerimata.
- 28 *Ibid.*
- 26 Chris Sharp, Paul Kuimet's Crepuscular Intentions. – Paul Kuimet, Perpendicular. Tallinn: Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum, Lugemik, 2016, unpaginated.
- 27 Jaak Tomberg, The Affective Impact of Productive Frustration. – Paul Kuimet, Perpendicular. Tallinn: Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum, Lugemik, 2016, unpaginated.
- 28 *Ibid.*

Paul Kuimet
Võrestiku-uuring
2016
fotoinstallatsioon, võrestik-vahesein, neli
transparenti valguskastides,
à 113 × 113 cm
Installatsioonivaade Eesti Kaasaegse Kunsti
Muuseumis
Kunstniku loal

Paul Kuimet
Grid Study
2016
photographic installation, gridded partition wall,
four black and white transparencies in lightboxes,
each 113 x 113 cm
Installation view at the Contemporary Art
Museum of Estonia
Courtesy of the artist



Anu Vahtra
Fakt ruumis.
Näituste järel
2016
kohakindel
installatsioon,
Hobusepea
galerii treppiire
eksponeeritud
objektina Draakoni
galeriis
Kunstniku loal

Anu Vahtra
A Fact in Space.
After Exhibitions
2016
site-specific
installation, a railing
securing the entrance
to the basement floor
from Hobusepea
Gallery exhibited as
an object at Draakon
Gallery
Courtesy of the artist





TNIKE
IID

TEORIA JA PRAKTIKA / ATELJEE-ETÜÜDE
SISETURUNDUS!
KUNST.EE REKLAAMIB UUT RAAMATUT

THEORY AND PRACTICE / ETUDES IN AN ATELIER
INTERNAL MARKETING!
KUNST.EE ADVERTISES A NEW BOOK

Anu Vahtra: “Ruumihuvi tekkis millalgi õpingute lõpupoolel Gerrit Rietveldi Akadeemias.”

Annika Toots ja Merilin Talumaa koostasid intervjuuraamatu “Kunstnike ruumid” (Eesti Kunstiakadeemia, 2017), mis kujutab endast visiite 16 noore kunstniku töökeskkondadesse, sh Anu Vahtra stuudiosse.

Anu Vahtra: “My interest in space emerged at the end of my studies at the Gerrit Rietveld Academie.”

Annika Toots and Merilin Talumaa compiled a collection of interviews “Artists’ Spaces” (Estonian Academy of Arts, 2017), which consists of visits to the working environments of 16 young Estonian artists, Anu Vahtra among them.

Annika Toots ja Merilin Talumaa (A. T.; M. T.): Sa oled oma praeguses stuudios Paavli tänaval tegutsenud algusest peale koos Indrek Sirkliga, kellega koos juhite Lugemiku kirjastust. Nüüdseks on teiega liitunud ka Paul Kuimet ja Laura Toots. Kui kaua te selles stuudios olete juba olnud?
Anu Vahtra (A. V.): Praeguseks üle aasta.

Annika Toots and Merilin Talumaa (A. T.; M. T.): You started working in your Paavli Street studio together with Indrek Sirkel, who is also your partner in running Lugemik Publishing. And now, Paul Kuimet and Laura Toots have joined you. How long have you been in the studio?
Anu Vahtra (A. V.): For over a year.

A. T.; M. T.: Kas alguses oli see ennekõike Lugemiku kirjastuse stuudio?

A. T.; M. T.: Did it start off mostly as an office for Lugemik?

A. V.: Alguses olime Sirkliga Okasroosikese lossis, kuhu mahutisime mingi hetkeni kahekesi oma mitme eri liiniga kenasti ära. Siis hakkas tunduma, et ruumi ja inimesi võiks olla rohkem. Nii ühinesidki meiega Paul ja Laura. Nad vajasid samuti uut ruumi, pealegi on nad head sõbrad ja Laura on ka Lugemiku tegemistega seotud. Ideaalne on see, et siin on lift, sest keerdrepiist tiraažide kaupa raamatuid üles tassida oli lõpuks päris väsitav. Raamatuid tuli aina juurde, ruumi jäi aina vähemaks ja lõpuks ei mah-
tunud ma enam sinna oma muid asju tegema. Siin annab ruumi muuta vastavalt olukorrale ja raamatute jaoks on eraldi ladu.

A. V.: At first, Sirkel and I had a studio at the Sleeping Beauty Castle that for a while suited our needs with all of our side projects. Then it seemed we needed more space and more people, so Paul and Laura joined us. They needed a new space as well. Besides, they are good friends and Laura was involved with Lugemik before. We have an elevator here, which is perfect because otherwise it would be tiring to drag boxes of books up the spiral stairs. In the previous studio, there were increasingly more books and less space until I no longer had space to do my other things. Here we can rearrange the space according to the occasion, and the books are kept in a separate storage.

A. T.; M. T.: Kuidas te stuudios koostööd teete? Kas räägite Sirkliga üle laua? Või teete hommikuti kell 10 koosolekuid?

A. T.; M. T.: How do you cooperate in the studio? Do you speak with Sirkel across the desk? Or do you have 10 o'clock meetings in the morning?

A. V.: Vahel istume selle laua taga, vahel istume teise laua taga, vahel istume köögis, vahel Helsingi lennujaamas. Koosolekuid ikka on ja ma arvan, et ka mu hommikune ärkamine on paranenud.

A. V.: Sometimes we sit behind this desk or the other one, sometimes in the kitchen or in Helsinki airport. We do have some meetings, and I guess I'm getting better at waking up in the morning.

A. T.; M. T.: Sul ei ole midagi selle vastu, et sa töötad ühes stuudios teiste kunstnike ja disaineritega? Sa ei vaja privaatruumi?

A. T.; M. T.: Do you mind sharing a studio with other artists and designers? What about personal space?

A. V.: Mõttevahetused ja vestlused on kindlasti olulised. Ja kui on vaja privaatsust, siis jään pärast teiste lahkumist lihtsalt kauemaks siia.

A. T.; M. T.: Kas sa töötad vahel ka kodus?

A. V.: Seda juhtub väga harva. Töötan kodus, kui on vaja arvutiga midagi pikemalt teha või kui on vaja pingemomentidel ahelsuitsetada.

A. T.; M. T.: Kuidas sinu tööaeg on jaotatud?

A.V.: Vahel on nii, et ühel päeval tegelen ainult ühe konkreetse asjaga ja teisel päeval mingi teise projektiga. Samas ranget ajajaotust mul ei ole. Vahel oleks seda muidugi väga vaja ja vahel lähebki olukord seetõttu skisofreeniliseks, näiteks siis, kui on vaja korraga teha mitut asja, mis peavad kõik üheks tähtjaks valmis saama. Aga seni olen hakkama saanud.

A. T.; M. T.: Kui kaua sul on olnud eraldi tööruum?

A. V.: Paar aastat pärast kooli lõpetamist Amsterdamis tekkis mul võimalus saada omaette tööruum. Alguses töötasin mingi perioodi kodus, aga see on ikka raske, kui ärkad hommikul juba töö keskel ja hakkad sellega kohe pihta. Ei saa rahulikult ärgatagi või siis õhtul ust selja taga kinni panna. Eriti just vabakutselisena töötamise puhul on see eristus väga oluline. Kui kõik on nagunii omavahel segunenud, siis tahaks, et vähemalt töö tegemiseks oleks eraldi ruum. Ma sain sellest päriselt vist alles siis aru, kui mul stuudioruum juba olemas oli. Mõistsin, et see on palju tervislikum ja produktiivsem. Alguses jagasime sõpradega üht endist kontorit Amsterdamis idaosas ja kui pidime sealt välja kolima, siis otsisime ühe teise sõbraga juba teadlikult stuudioruumi. Viimased paar aastat olin Amsterdamis põhjaosas, kuhu tuli lisaks pikale rattasõidule ka jupp maad praamiga sõita. Ise elasin hoopis linna teises otsas.

A. T.; M. T.: Kui kaua sa Amsterdamis elasid?

A. V.: Seitse aastat. Kolm aastat tagasi kolisin Tallinnasse, aga tegelikult hoidsin Amsterdamis perioodi jooksul siinse väljaga pidevalt kontakti. Käisin aeg-ajalt õpetamas või osalesin mõnel näitusel.

A. T.; M. T.: Miks sa otsustasid Tallinnasse tagasi tulla?

A. V.: Ma ei mõelnud otseselt kunagi, et tahaks igaveseks Amsterdamis jääda. Minu jaoks oli see ikkagi ajutine. Ma lihtsalt ei olnud kunagi paika pannud, kui kauaks ma sinna jään. Mõned kolleegid kolisid kohe pärast kooli lõpetamist tagasi koju, aga mulle tundus oluline veel mõneks ajaks sinna jääda. Ma olin selleks ajaks kaks aastat seal elanud, õppinud, kohanud huvitavaid inimesi ja ma tahtsin näha, kuidas elu Amsterdamis institutsiooniväliselt jätkub. Kogu aeg ilmus silmapiirile mõni uus projekt ja nii see aeg läks. Samal ajal tekkis Sirkliga Lugemiku idee ja tundus, et Tallinn muutub erialaselt aina põnevamaks. Vahepeal oli siia tekkinud päris palju inimesi, kelle puhul tundsin, et räägin nendega sama keelt, ning see oli üks olulisemaid põhjuseid, miks tagasi kolida. Tol hetkel toimus ka Amsterdamis muutusi, paljud sõbrad kolisid tagasi koju või kuhugi mujale. Mõtlesin isegi, kas peaksin Berliini või Brüsselisse või hoopis Sofiasse kolima, aga ei osanud endale põhjendada, miks. Samas Tallinnasse tagasi tulemiseks oli väga palju põhjuseid. Eks ma teadsin kogu aeg, et ühel hetkel tulen Eestisse tagasi. Vanaema küsis ka alati

A. V.: Exchanges and conversations are definitely important for me. And if I need privacy, I can stay here after the others have left.

A. T.; M. T.: Do you sometimes work at home?

A. V.: This happens very seldom. I work at home when I need to work on my computer for an extended period of time or I need to chain-smoke during stressful moments.

A. T.; M. T.: How do you manage your working time?

A. V.: One day I work on one project and another day on a different one. But I don't manage my time strictly. Sometimes I could really use it and things end up getting schizophrenic without it, for example, when I need to do several things with the same deadline. I have managed until now, though.

A. T.; M. T.: How long have you had a separate workspace?

A. V.: In Amsterdam, a few years after graduating, I had the opportunity to get a separate workspace. At first I worked at home, but it's difficult when you wake up already surrounded by your work and you have to start doing it straight away. You are not allowed to wake up at your own pace or to shut the door behind you in the evening. Especially for freelancers, it is very important to make such a distinction. As everything is intertwined anyway, at least there should be a separate space for working. I came to realise this only when I already had a studio. I understood that it's much healthier and more productive. At first I shared a converted apartment with friends in East Amsterdam. When we had to move out, we looked with a friend for a studio space. The last couple of years I was in North Amsterdam. On top of a long bike ride, I had to take a ferry to get there. My flat was on the other side of town.

A. T.; M. T.: How long did you live in Amsterdam?

A. V.: For seven years. Three years ago I moved back to Tallinn, but throughout my stay in Amsterdam I kept in contact with the local scene. Every now and then I came by to teach or take part in an exhibition.

A. T.; M. T.: Why did you decide to move back to Tallinn?

A. V.: I never really thought of staying in Amsterdam for good. It was always temporary for me. I just had not decided on how long I would live there. Some colleagues moved back home straight away after graduating, but I considered it important to stay there for a while. I had lived there for two years studying, meeting interesting people, and I wanted to see how life in Amsterdam would continue outside institutions. I had new project opportunities coming up constantly, and so the time flew. At the same time, Sirkel and I had the idea for Lugemik Publishing, and it seemed that Tallinn was becoming more interesting on a professional level. In my absence, several people had emerged locally who I felt shared my language, and this was one of the biggest reasons to come back. There were many changes happening in Amsterdam as well with many friends moving back home or somewhere else. I was wondering if I should move to Berlin or Brussels or even Sofia, but I could not convince myself why. Meanwhile, there were many reasons to return to Tallinn. I had known the whole time that one day I would come back to Estonia. My grandmother was always asking me about it and I told her not to worry,

selle järele ja mina ütlesin talle, et ärgu muretsegu, küll ma millalgi ikka tulen. Alguses tulin siia kolmeks kuuks, nii-öelda testiperioodiks. Mõtlesin, et elan selle aja siin ära ja vaatan, kuidas on. Ja väga okei oli.

A. T.; M. T.: Kas Lugemiku kirjastus tekkis siis, kui sa tagasi tulid?

A. V.: Lugemik tekkis paar aastat enne seda, 2010. aastal. Alguses olin nii-öelda vaikne partner. Kui tagasi kolisin, siis läks tegevus intensiivsemaks.

A. T.; M. T.: Mil määral sa oled Lugemiku puhul saanud rakendada neid teadmisi ja kogemusi, mis sa Amsterdamist said?

A. V.: Ma arvan, et see on olnud kombinatsioon Sirkli töökogemustest ja mõtetest ning kindlasti meid mõlemaid mõjutanud Amsterdamis perioodist. Seal sain ma üldse teada, mis on kunstnikuraamat ja mida tähendab iseseisev kirjastamine.

A. T.; M. T.: Kuidas Lugemiku puhul koostöö kunstnikuga toimub? Kas leitakse kuldne kesktee või tuleb kunstnik ise oma ideega?

A. V.: Pigem eelistame alustada mõtlemist ja arutamist koos kunstnikuga suhteliselt nullist. Me ei soovi teha projekte, mille keegi teine on juba valmis mõelnud. Me ei osuta teenust, meie jaoks on oluline kogu protsess, mis kujuneb tihedas dialoogis kunstniku ja teiste projektis osalejatega.

A. T.; M. T.: Kas sa harilikult valmistad ise oma teosed või kasutad teostuseks abitööjõudu?

A. V.: Tartu Kunstmuuseumi näituse "Arheoloogiafestival – kihistusi pildist ja ruumist" (2014) jaoks teostas ühe osa mu teosest – terastalad Kompanii tänaval – üks Tartu metallifirma ja pani need mitme mehe ja kahe töstukiga ka üles. See oli üks esimesi projekte, kus ma ei teostanud füüsiliselt oma teost ise, vaid objektid tootis vastava eriala spetsialist. Distantis oli suurem ja see oli mingis mõttes veider kogemus. Seni on see Tartu näitus ja mingid detailid Köler Prize'il Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis (EKKM) ainsad näited, aga üksnes niimoodi ma ilmselt ei oskaks tööd teha. Ühest küljest on tehniliste lahenduste leiutamine osa teose loomise protsessist, teiselt poolt aga kui lahendused muutuvad ikka liiga spetsiifiliseks, siis on muidugi vajalik sellesse protsessi kaasata erialaste teadmiste ja oskustega inimesi.

A. T.; M. T.: Kas sa dokumentatsiooni teostad alati ise?

A. V.: Enamasti teostan ise. Köler Prize'i puhul palusin, et ka Paul Kuimet pildistaks ja tooks sellega sisse mingi teise vaatenurga. Kahtlemata oli see hea kombinatsioon. Iseenda tööde dokumenteerimine on üsna keeruline ja aeglane protsess, aga lõpuks tead enamasti ikka ise kõige paremini, millised kõige õigemad nurgad on.

A. T.; M. T.: Sul ilmus hiljuti esimene kunstnikuraamat "Untitled" (Nimeta; Lugemik, 2015). Selles raamatus on lisaks sinu töödele ka teiste kunstnike ja disainerite projekte. Mille järgi sa raamatusse kaastöid valisid?

A. V.: Raamatu lõpus on 8-leheküljeliste vihikutena kaastööd kolmelt erinevalt graafiliselt disainerilt / kollektiivilt, kellel ma palusin oma tööde põhjal teha raamatusse ühe visuaalse essee. Kuna raamatus puudub sõnaline tekst, siis toimivad need visuaalsed esseed minu jaoks tekstidena,

that I would move back. Initially I came here for three months for a so-called trial period. I thought I would live here for the duration and then see how it was. And it was very okay.

A. T.; M. T.: Did you create Lugemik Publishing when you came back?

A. V.: We created Lugemik a few years before, in 2010. At first I was a silent partner. When I moved back, then we became more active.

A. T.; M. T.: How much have you had the chance to apply the knowledge and experience you gained in Amsterdam?

A. V.: I think it has been a combination of Sirkel's work experience and thoughts and the Amsterdam influences we both have from being there. It was there that I was first introduced to the concept of artist books and independent publishing.

A. T.; M. T.: How do you cooperate with artists in the Lugemik projects? Do you make compromises or do the artists come with their own idea?

A. V.: We prefer to start conceptualizing together with the artist from scratch. We don't want to realize someone else's existing ideas as our projects. We don't provide a service. We value the whole process that develops in close dialogue with the artist and other project participants.

A. T.; M. T.: Do you usually make your artworks yourself or do you use production assistants?

A. V.: For the Tartu Art Museum exhibition "Archeological Festival_ a 2nd hand history and improbable obsessions" (2014) part of my work—the steel beams on Kompanii Street—was produced by one Tartu steel company and installed with the help of several men and two aerial work platforms. It was one of the first projects where I physically didn't make my artwork, and the object was produced by a specialist in the respective field instead. The distance was bigger, and to some extent it was a peculiar experience. Up until now, the Tartu exhibition and some details of the Köler Prize exhibition at Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM) have been the only examples, but probably I couldn't work only in this manner. On the one hand, finding technical solutions is part of the art-making process, but on the other, when the solutions become too specific, then people with professional knowledge and skill need to be involved in the process.

A. T.; M. T.: Do you always document your works yourself?

A. V.: Mostly, yes. But for the Köler Prize, I asked Paul Kuimet to take the photographs in order to bring in a different perspective. It was definitely a good combination. Documenting your own work is quite a tricky and slow process, but in the end you know best what the right angles are.

A. T.; M. T.: Your first artist book "Untitled" (Lugemik, 2015) was released recently. In addition to your own pieces, projects by other artists and designers are featured. How did you pick collaborators for your book?

A. V.: At the end of the book there are three booklets, eight pages each, by graphic designers / collectives, whom I asked to create a visual essay for the book based on my







mis reflekteerivad mu töid eri nurkade alt. Kuna ma olen oma professionaalse elu jooksul väga palju erinevate graafiliste disaineritega koos töötanud, siis oli sellise koostööaspekti kasutamine raamatus mulle oluline. Nii kutsumingi osalema Na Kim'i, kellega olen mitu olulist tööd koos teinud, Mikk Heinsoo ja Kaarel Nõmmiku (Stuudio Stuudio), kellega olen rohkem koos töötanud viimasel ajal, ja Jens Schildti & Matthias Kreutzeri (Our Polite Society), sõbrad-koostööpartnerid Amsterdamis ajast. Tegelikult pidi osalema veel üks inimene, aga tiheda ajakava tõttu polnud see kahjuks võimalik. Väga tore, et tulemuseks on kolm väga erinevat tööd, mis samas toimivad suurepäraselt koos. Raamatu kujundus on Indrek Sirkli kaastöö, tema on mu peamine koostööpartner.

A. T.; M. T.: Kas sa vältisid selles raamatus teadlikult sõnalist teksti?

A. V.: Esialgu oli üks sõnaline kaastöö plaanis küll, aga lõpuks langes see variant ära. Ainult sellepärast, et raamatus lihtsalt oleks mingi tekst, ei hakanud kedagi viimasel minutil ka otsima. Kuna ma ise töötan pigem visuaalselt, siis tundus aus, et ka raamat on visuaalne ja teksti roll on anda ainult informatsiooni: etiketid, indeks, biograafiad ja kolofon.

A. T.; M. T.: Kas selles raamatus on ka mingi eksperimentaalne aspekt?

A. V.: Jah, trükitehnoloogiline aspekt. Kasutasime kahes erinevas formaadis trükipoognaid: üks, millest volditakse 16 lehekülge, ja teine, millest volditakse 12 lehekülge. Pärast voltimist ja köitmist lõigati raamat puhtaks ainult alumisest servast, mistõttu oli võimalik osa lehekülgi vastavalt parempoolsest või ülemisest servast kinni jätta. See struktuur tekitas raamatusse omamoodi füüsilise ruumi. Alguses oli plaanis raamatu sisuga seda struktuuri järgida, nii et fotod läheksid üle teisele lehekülje poolele, aga lõpus jäi ainsaks reegliks see, et etiketid lähevad alati üle voldi ja tööd ei pruugi seda struktuuri järgida. Tänu sellele on ka tööde pealkirjad vahel teose keskel, vahel lõpus, vahel alguses ning üks teos läheb sujuvalt järgmiseks üle.

A. T.; M. T.: Kui oluline on sinu kunstipraktikas raamatu formaat?

A. V.: See on olnud mu praktika oluline osa alates sellest, kui tekkis Lugemiku kirjastus. Aga "Untitled" on esimene raamat, mis räägib ainult minu töödest.

A. T.; M. T.: Kas raamatu tegemise protsess või tunne on enda raamatut tehes erinev sellest, kui teed raamatut teistele?

A. V.: On küll. Enda raamatu puhul tundub, et on rohkem vastutust ja vähem distantsi. Samamoodi on näiteks enda tööde dokumenteerimine keerulisem ja aeganõudvam kui teiste tööde pildistamine. Ma arvan, et raamatu tegemise puhul on see samamoodi.

A. T.; M. T.: Sinu tööd on tihtipeale haprad ja efemeersed. Mingis mõttes on äärmiselt oluline, et nad jõuaksid lõpuks raamatusse.

A. V.: Seni pole raamatuformaad olnud kunagi eraldi eesmärk. Pigem on olnud oluline teosed salvestada, mis pole muidugi kunagi sama kui teose vahetu kogemine. See on tõestanud uue huvitava teema, millelega ma jätkuvalt tegelen – piir teose ja selle dokumentatsiooni vahel.

works. Because there are no written texts in the book, the visual essays act for me as texts that reflect upon my works from different angles. During my professional life, I have cooperated with a multitude of graphic designers, and that is why it was important for me to use this kind of collaboration in my book. So I asked Na Kim, with whom I collaborated on several important projects, Mikk Heinsoo and Kaarel Nõmmik (Stuudio Stuudio), with whom I have worked actively in recent times, and Jens Schildt and Matthias Kreutzer (Our Polite Society), who are friends and collaborative partners from the Amsterdam days. Actually one more person was supposed to participate, but due to the tight schedule it wasn't possible. I'm glad the resulting three works are very different but still go well together. The book was designed by Indrek Sirkel, who is my main collaboration partner.

A. T.; M. T.: Did you avoid verbal text in the book on purpose?

A. V.: At first there was one verbal contribution planned, but in the end it didn't come to be. I didn't want to look for somebody at the last minute so that there would be a text in the book. As I work more visually myself, then I felt it was honest for the book to be visual as well. Text was used only for informational purposes, such as captions, index, bios and the colophon.

A. T.; M. T.: Is there an experimental aspect to the book?

A. V.: Yes, the print technology. We used press sheets in two different formats: one was folded into 16 pages and the other into 12 pages. After folding and binding, the book was cut clean only from the bottom edge giving the opportunity to leave some pages attached on the right-hand or upper edge. This structure created a distinctive physical space within the book. At first we planned to align the book content with the structure so that the photographs would continue from one page to another but in the end the only rule was that captions always went over the fold while the works didn't have to follow this structure. Thanks to this, the work titles are sometimes between works, sometimes after or before them and works fade gradually into each other.

A. T.; M. T.: How important is the book format in your art practice?

A. V.: It has been an important part of my practice since we created Lugemik Publishing. But "Untitled" is the first book exclusively about my art.

A. T.; M. T.: Was the process or the feeling of making this book different from making books for others?

A. V.: It was. With my own book, I felt more responsibility and less distance. The same way as documenting my own things is more difficult and time-consuming than those of others. I find that this applies also to making a book.

A. T.; M. T.: Your works are often fragile and ephemeral. In a way, it is essential that they end up in a book.

A. V.: Until now, the book format has not been a goal in itself. Rather, it has been important to document the pieces, which of course can never compare to experiencing them first-hand. This has raised an intriguing new topic I continuously struggle with—the border between the artwork and its documentation.

- 57 A. T.; M. T.: Sa oled dokumenteerinud väga paljude Eesti kunstnike näituseid. Kas sa räägiksid lähemalt, kuidas sa oled selle teema enda jaoks mõtestanud? Millisest hetkest alates muutub dokumentatsioon omaette teoseks?
- A. V.: Pigem tegelen selle küsimusega oma kunstnikupraktika sees. Ajutisest ruumipõhisest teosest ühes konkreetsetes kontekstis võib dokumentatsioonifoto näol saada järgmises kontekstis uus teos. Tean kunstnikke, kes on esitanud dokumentatsiooni teise kunstniku tööst mingil hetkel omaenda teosena. Minu jaoks on kolleegide töid dokumenteerides peamine küsimus, kuidas sealset ruumilist olukorda ning teose suhet ümbritsevasse foto teel kõige paremini edasi anda.
- A. T.; M. T.: Kas sa räägiksid lähemalt oma tööde valmimise protsessist ja nende suhtest ümbritseva ruumilise keskkonnaga?
- A. V.: Enamasti on selleks, et töö üldse tekiks, vaja mingit väljundimomenti ja -kohta, mis kogu protsessi liikvele lükkab. Loomulikult on mingisuguseid mõttealgeid ja fragmente ka sahtlisse salvestunud, aga seni pole ma veel millegi kallal töötanud, ilma et teaksin, kus seda teost hiljem kogeda või vaadata saab. Millaigi arutasime Paul Kuimetiga, et kas sel juhul teen siis alati tellimustöid. Mul on vaja raamistikku, mille sees tegutseda, ja kui seda uskilt võtta ei ole, tuleb see ise välja mõelda. Erinevate tööde puhul on valmimisprotsess muidugi erinev. Vahel on vajalik mingi ruumiolukord, vahel aga detail. Näiteks Tartus hakkas kõik pihta postkaardist, kus olid näha muuseumihoone kunagised toestustalad. Ka näituse "Romeo ja Julia" kataloogi jaoks tehtud fotoseerial oli väga konkreetne alguspunkt – see lähtus teistest näitusele olevatest töödest.
- A. T.; M. T.: Kas ruumitunnetuse nihestamine on sulle alati huvi pakkunud?
- A. V.: Ruumihuvi tekkis millalgi õpingute lõpupoolel Gerrit Rietveldi Akadeemias. Kui varem oli mu huvi keskmes fotograafia ja inimene, siis ruum inimese ümber hakkas Rietveldi õpingute käigus tunduma palju põnevam. Näiteks oma lõputöö ühe osana tegin fotoseeria, mille jaoks käisin sõprade-tuttavate kodudes ja organiseerisin nende isikliku ruumi ümber nii, et seal oleks mitu erinevat gravitatsioonisuuna võimalust. Siis palusin selles olukorras inimestel endil oma ruumiga foto jaoks suhestuda. Ses mõttes oli ühest küljest tegu portreeseeriaga. Edasi tundus aga palju intrigeerivam nii inimene kui ka kahemõõtmeline foto hoopis välja jätta ja tegeleda füüsilise ruumi endaga. Tulemuseks olid ajutised ruumipõhised installatsioonid, kuid tegelikult mängis fotomeedium minu töös endiselt olulist rolli. Koostöö kaudu Na Kimiga tuli huviorbiiti tagasi ka kahemõõtmeline foto, kuid siis keskendusin pigem kaadriruumi abstraktsele komponeerimisele.
- A. T.; M. T.: Kas sa näitad oma töid ka uues kontekstis?
- A. V.: Viimasel ajal on minu jaoks huvitavaks kujunenud küsimused, mis on seotud kohaspetsiifilise kunstiteose kohandamisega uude konteksti. Aga mõned teosed on ka varem ringi reisinud. Näiteks ei olnud mul võimalik minna kohale oma näitusele Budapestis ja otsustasime korraldajatega panna selle jaoks kokku erinevad fragmendid vanematest töödest, mis mõjusid sealses kontekstis kombineerituna isegi päris huvitavalt.
- A. T.; M. T.: You have documented the exhibitions of very many Estonian artists. Could you elaborate on how you approach this topic? When does documentation become an artwork in its own right?
- A. V.: I deal with this question more inside my own practice. A temporary spatial installation in one context could turn into a new work of art in another as a documentary photograph. I know artists who have presented the documentation of other artist's work as their own art. When documenting my colleagues' works, my main question is how to best represent the specific spatial situation and way the work relates to its surroundings.
- A. T.; M. T.: Could you talk more about the process of making your works and their relation to the surrounding spatial environment?
- A. V.: To create something, I mostly need to have a specific time and place as stimulus to put the whole process in motion. Naturally, I have some bits and pieces of thoughts stored in the back of my head, but I haven't worked on anything without knowing where the piece could be exhibited to experience it and see it. At some point I discussed with Paul Kuimet if this makes all my works commissions. I need a framework to guide my activities, and if it does not present itself then I have to make it happen on my own. The production process of course differs with different pieces. Sometimes a specific spatial situation is needed or sometimes a detail. For example, in Tartu, everything started with a postcard that showed support beams once holding up the museum building. The photographic series made for the catalogue of the exhibition "Romeo and Juliet" also had a concrete starting point—the other pieces included in the show.
- A. T.; M. T.: Has shifting the perception of space always interested you?
- A. V.: My interest in space emerged at the end of my studies at the Gerrit Rietveld Academie. If previously my focus centred on photography and human beings, then during my Rietveld studies the space around the human started to excite me more. As part of my final project, I did a series of photographs for which I had to visit the homes of my friends and acquaintances and reorganise their private space so that there would be several possibilities for the direction of gravity. Then I asked the person to interact with the space for a photograph. So in this sense, it was a series of portrait photographs. From then on, it seemed more intriguing to leave out the person and the two-dimensional photograph and deal directly with the physical space. This resulted in temporary spatial installations, but photography as a medium continues to play a role in my work. In collaboration with Na Kim, I got involved again with two-dimensional photographs, but this time I focused on composing an abstract space inside the frame.
- A. T.; M. T.: Do you show your works also in new contexts?
- A. V.: Recently, I have been tackling the questions connected with adapting site-specific works for a new context. But some of my works have travelled before. I didn't have, for example, the possibility to go to an exhibition in Budapest in person, so we decided with the organizers to group fragments from my previous pieces, and it worked out in an interesting way in the new context.



- A. T.; M. T.: Sa teed praegu koostööd Budapesti galeriiga Chimera-Project. Kuidas teie koostöö alguse sai?
- A. V.: Chimera-Project galeriiga tekkis mul kontakt tänu Köler Prize'ile. Ka nemad annavad välja kaasaegse kunsti auhinda ja nii tekkis neil idee teha näitus kahe erineva kunstiauhinna võitjaga. Nad jälgisid Köleri Prize'i protsessi ja võtsid minuga ühendust. Alguses tundus kõik üsna formaalne, sest nad ei teadnud ju mind ega mu tööd, lisaks ei olnud ka nende endi auhinna võitja sel hetkel veel teada. Kuid sellest näitusest kujunes huvitav tervik ja ühtlasi tegid nad mulle ettepaneku koostööd jätkata. Eks näis, milliseks see kujuneb. Igal juhul on tegemist sümpaatsete inimeste, ruumi ja mentaliteediga. Ma ei kõhelnudki eriti, sest saime üksteisest sisuliselt aru ja see ongi minu arvates koostöö puhul kõige olulisem. Nad on võrdlemisi noored, nagu ma isegi, ja tundub, et oleme ühel lainel.
- A. T.; M. T.: Sa pildistad palju stuudios. Kas sul on vaja stuudioruumi oma tööde teostamiseks või kasutad sa seda pigem sotsiaalse lavana?
- A. V.: Stuudio on minu jaoks mõlemat. Kui mahub, siis teostan töid Paavli tänava ruumis. Ma ei tööta ainult näituseruumis kohapeal. Viimasel ajal olen tegelenud paljude eri detailidega, mis saavad teoseks kokku ühes kohas. Stuudio on mõtlemise ja ka muude tööde koht, sest tegelekult on Paavli tänava ruum samal ajal Lugemiku kontor. Ma teen siin aeg-ajalt ka vabakutselise fotograafi töid ja muid projekte.
- A. T.; M. T.: Kuidas sa oma aega eri rollide vahel jaotad?
- A. V.: Põhiliselt improviseerin. Paralleelseid liine on päris mitu: kunstnikupraktika, vabakutselise fotograafi töö, aeg-ajalt õpetamine, Lugemiku kirjastus, Lugemiku raamatupood. Kuna meil on hea ring inimesi, kellega koos töötada, siis tänu sellele on see kõik ka võimalik. Vajaduse korral saab kohustusi ja aegu ümber mängida.
- A. T.; M. T.: Tundub, et sinu praktikas on kõik rollid orgaaniliselt läbi põimunud. Või on erinevaid tegevusliine vahel liiga palju?
- A. V.: Neid hetki ikka on, millal nii tundub. Aga ma ei ole seda tüüpi kunstnik, kes teeb ainult ühte asja. Koos tegemine ja mitmete erialade põimumine on minu jaoks alati pigem põnev olnud. Pärast Rietveldi mõtlesin pikalt, kas ma ikka olen kunstnik ja kas ma ikka peaksin lisaks kõiki neid teisi asju tegema. Ühel hetkel sain aru, et kõik need asjad kokku ongi minu töö.

Annika Toots on kunstiteadlane ja Eesti Kunstiakadeemia doktorant.

Merilin Talumaa on kunstiteadlane, töötab Temnikova ja Kasela galeriis.

A. T.; M. T.: At present, you are collaborating with the Budapest gallery Chimera-Project. How did your collaboration begin?

A. V.: My contact with Chimera-Project grew out of the Köler Prize exhibition. The gallery also gives out a contemporary art award, and so they had the idea of making a show with two winners of different prizes. They followed the Köler Prize process and got in touch with me. At first it all seemed quite formal, because they didn't know me or my works and in addition the winner of their own award had not been decided yet. But it turned out to be an interesting and balanced exhibition, and they proposed to continue the collaboration. Let's see what will come of it. In any case, I like their people, space and mentality. I didn't hesitate much because fundamentally we understand each other, and this is the most important thing when it comes to working with someone. They are relatively young, like me, and we seem to be on the same page.

A. T.; M. T.: You take many pictures in your studio. Do you need the studio space to produce your works or do you use it more as a social stage?

A. V.: The studio serves both purposes for me. If my Paavli Street studio is big enough, then I work there. I don't work only in the gallery space. Recently I have dealt with many different details which form a single work only on location. The studio is a space for thinking and working on other stuff because the Paavli Street space is also an office for Lugemik. Occasionally I do jobs here as a freelance photographer, as well as other projects.

A. T.; M. T.: How do you manage your time between different roles?

A. V.: Mostly I improvise. There are several parallel lines: my art practice, work as a freelance photographer, occasionally teaching, Lugemik Publishing, the Lugemik Bookshop. We have a good circle of people working to make it all possible. If necessary, we can share responsibilities and stand in for each other.

A. T.; M. T.: It seems that in your practice, all these roles are organically intertwined. Or are there too many of these different lines?

A. V.: There are moments when it seems so. But I'm not the kind of artist who only does one thing. Collaborating and mixing different fields has always intrigued me. After Rietveld, I contemplated for a long time that if I was an artist, should I really do all these additional things? Then I understood that my work is all these things combined.

Annika Toots is an art historian and a doctoral student at the Estonian Academy of Arts.

Merilin Talumaa is an art historian, she works at Temnikova & Kasela gallery.



Anu Vahtra
Fakt ruumis.
Näituste järel
2016
kohakindel
installatsioon,
Draakoni galerii lae
jäljend blokeerimas
sissepääsu Hobusepea
galerii keldrikorrusele
Kunstniku loal

Anu Vahtra
A Fact in Space.
After Exhibitions
2016
site-specific
installation, a
replication of the
ceiling from Draakon
Gallery blocking
the entrance to the
basement floor at
Hobusepea Gallery
Courtesy of the artist



"Armastus..."

2017, 78'

Režissöör: Sandra Jõgeva

Produtsent: Igor Ruus / Laterna OÜ

Vanusepiirang: K16

"Love ..."

2017, 78'

Director: Sandra Jõgeva

Producer: Igor Ruus / Laterna OÜ

Age limit: K16

Uskumatu: kunstnik tegi täiesti korraliku dokumentaal- filmi!

Mari Kartau paljastab Sandra Jõgeva dokumentaalfilmidebüüdi telgitaguseid.

"Sandra Jõgeva debüütfilm "Armastus..." räägib loo 27–29-aastasest Veronikast, heast perekonnast pärit andekast kunstitudengist, kes on otsustanud kõigele siin maailmas käega lüüa. Veronika on neljandat kuud rase ning kolmandat kuud joomatsüklis. Tema armastatu Fred on endine kriminaal, keda ta ka joomingu käigus pussitanud ning seetõttu vanglas istunud on. Nende päevad mööduvad tsükliljoodikute seltsis, kellega koos ei näe nad siin ilmas millelgi suuremat mõtet ega pea vajalikuks seetõttu kellelegi ennast tõestada."

Kunstiajakirjas võib sellest filmist kirjutada nii mitmelgi põhjuseel. Kõigepealt, filmi üks stsenaariste ja režissöör Sandra Jõgeva ongi Eestis rohkem tuntud kunstnikuna, vähemalt oma eelmistest reinkarnatsioonidest.

Dokfilmiga kunstimaailma tagaukse lävepakul

Kannapöörded pole aga heitlikus sotsiaalmajanduslikus olukorras ning arvesse võttes kultuuri kui sellise identiteedikriisi meie kaasajal sugugi haruldased ja nii on ka Jõgeva viimastel aastatel tegelegenud rohkem telesaadete ja filmide tegemisega. Lootustandva ekspressiivse maalijana alustanud ja mitmetes kunstirühmitustes (PinkPunk, Avangard) kontseptuaalse popiga rokkunud Jõgeva on tänaseks kujutatavast kunstist eemaldunud, ainsaks hapraks sidemeks võib ehk veel lugeda tema *stand-up* tragöödiad, mida võiks tingimisi liigitada *performance*-kunsti alla.

Samas on dokumentaalfilm üks levinumaid nüüdisaegse kunsti vorme. Peeaegu kõik kunstnikud, kes pole veel sattunud dekoratiivkunsti magusale liimile ja üritavad edastada mingit sotsiaalset või poliitilist sõnumit, teevad dokumentaalfilme. Selles mõttes ei pruugi kunstimaailmal Jõgevat oma rüpest veel välja heita.

Ometigi oleks "Armastust..." kunstiellu üsna raske integreerida. Esiteks on see näitusel näitamiseks liiga pikk. Isegi

Incredible: Artist Made a Totally Qualified Documentary!

Mari Kartau reveals the backstage secrets concerning Sandra Jõgeva's documentary debut.

"Sandra Jõgeva's debut "Love..." tells the story of Veronika, a talented 27 to 29-year-old art student with a nice family background who has decided to drop everything. Veronika is four months pregnant and drinking for a third month in a row. Her beloved Fred is a former criminal whom she once stabbed during a drinking episode sending her temporarily to prison. They spend their days together with other drunks with whom they share a similar pointless view of life, not seeing any reason to prove themselves in any way."

This film is fitting to write about in an art quarterly for several reasons. Firstly, one of the screenwriters and the director Sandra Jõgeva is mostly known in Estonia as an artist, at least from her previous reincarnations.

At the back doorstep of the art world with a documentary

Changing course in our precarity-ridden socio-economic circumstances is not a rare thing to do, especially if we consider the identity crisis in the field of contemporary culture generally, and so it is not surprising that Jõgeva has recently been more engaged with television and films. Having started as a promising expressive painter, and later rocked in the field of conceptual pop within several artist groups (Pink Punk, Avangard), Jõgeva has now moved away from the visual arts, with only the exception perhaps of the fragile link to her *stand-up* tragedies, which could be categorized as performance art.

Documentary is also one of the most common forms of contemporary art. Almost all the artists, who have not yet succumbed to the sweet road of decorative arts and who are trying to communicate a social or political message, make documentaries. In that sense, Jõgeva should not be seen as totally expelled from the art world yet.

At the same time, it would be quite difficult to integrate "Love..." into the art scene. First of all, it is too long to be shown

kõige sadistlikumad kaamerapõhised kunstnikud ja kuraa- torid ei söanda panna kunstisaali tavaliselt üle 40-minuti- lisi linateoseid. Teiseks on see film liiga hea. Kunstniku dok- film peab olema pigem halb: kaameratöö peab olema hüplik ja udune, intervjuud ja tekstid peavad olema toimetamata ning surmigavad, heli peab olema kohutav ja ülesehitus kunsti- lise subjektiiivne (loe: veniv ja arusaamatu).

Karmi käega oma lapsukese kallal

Jõgeva ja Ruusi film on aga paraku liiga hea ehk siis täiesti kino- ja telekõlbulik. Kui tehnilise poole pealt midagi saab ette heita, siis ehk kohatist helikvaliteeti, ehk mõningad jupid monoloogidest ja dialoogidest pole hästi arusaadavad. Ent arvestades käsitletava teema delikaatsust, on see andestatav. Ilmselt oleks olnud võimatu kõigile ekstsentrikutest vägivald- setele joodikutele, või siis teistpidi jällegi, kohtusaali hillitset- tud ametnikele mikrofone külge riputada. Sellega oleks kao- tatud eheduses, ja suur osa stseene oleks liigselt võttegrupi sekkumisel arvatavasti üldse ära jäänud. Õnneks on alati või- malus lisada neisse kohtadesse subtiitrid.

Kunstiteose teeb heaks sellesse panustatud energia. Energia võib avalduda ajas, rahas, vaevas, rõõmus või milles iganes. Selle filmi puhul on oluline eelkõige aeg ehk siis pikk võtteperiood. Peategelastega jõudis selle aja jooksul palju juh- tuda. Tekkis isegi lootus, et nad võivad selle aja jooksul isik- sustena areneda. See lootus ei täitunud, see aga pole mõistagi filmitegijate, vaid eelkõige peategelaste endi mure.

Suure materjali hulga puhul tekib sageli teistpidi häda – tegijatel on kiusatus kõik kokku kuhjata, nad ei raatsi mil- lestki loobuda, sest iga kaader on geniaalne. Siin on näha filmi toimetajate Kristiina Davidjantsi ja Riina Paldise raudset kätt, kes on materjali väga oskuslikult valinud ning reastanud. Enamik pildikesi glamuursete asotsiaalide elust on ilmsel- gelt vaid tükike pikemast, mitte vähem mahlakast jätkumi- sest. Kuid on valitud vaid parim, ja vaid see, mis moodustab eelneva ja järgneva kõneka terviku.

Kuue kuuga trollijuhiks!

Lisaks režissööri isikule on veel teinegi põhjus, miks sellest fil- mist kirjutada kunstiajakirjas. Ka peategelane on osa kunsti- maailmast, vastne vabade kunstide bakalaureus. Jah, tööpoole- st, joomatsüklite ja vanglates istumiste vahel õnnestub tal mängleva kergusega lõpetada Eesti Kunstiakadeemia (EKA). Nii mõnelgi on selle alusel tekkinud kiusatus teha mingeid järeldusi selles õppeasutuses antava hariduse kohta.

Vaadates koolitöö osasid filmis, meenus mulle aeg, kui käisin ise 1980. aastatel ERKI (EKA eelkäija, Eesti Riiklik Kunstiinstituut. – *Toim.*) ettevalmistuskursusel. Tõsi, vär- vide valik kauplustes on selle ajaga võrreldes suurenenud ja veidi on avardunud ka eksponerimisvõimalused (näi- teks tudengite tööde presentatsioonid Niguliste kirik-mu- seumis ülikoolikoridori asemel). Aga üldiselt – kõik on sama. Ülesandepüstitused ja nende lahendamise viisid (tavaliselt viimasel hetkel) on samad. Õppejõud olid varem küll ran- gemad, praegu tuleb kõigisse tolerantset suhtuda. Ehk siis praegune bakalaureuseõpe tundub olevat mingi segu kunagi- sest “ettekast” ja lasteaiaist.

Ei panegi väga imestama, et andekas, kuigi ennasthävitava elustiiliga tütarlaps sooritas kõik loovülesanded. Kõrgkoolis

at exhibitions. Even the most sadistic camera-based artists and curators do not dare to show films over 40 minutes in exhibition spaces. Secondly, this film is too good. Artist’s doc- umentaries should be rather poor: with agitated hazy camera- awork, unedited with interviews and texts that bore you to death, terrible sound and an artistically subjective structure (i.e. dragging and incomprehensible).

Hard-handed with her baby

Alas, the film by Jõgeva and Ruus is too good for this, mak- ing it also suitable for cinema and television. If anything could be reproached from the technical side, it is perhaps the occasional lapses in sound quality, some parts of the mono- logues and dialogues might be slightly difficult to under- stand. However, considering the delicacy of the subject, it is also forgivable. It would have been impossible to add micro- phones to every eccentric violent drunk, and the scrupulous officers in the courtroom. Such a solution would have probab- ly brought about a loss of authenticity, and a large part of the scenes might not have taken place at all had the presence of the crew been overly intense. Luckily, it is always possible to add subtitles to these scenes.

A work of art acquires its quality from the energy put into it. This can be manifest in time, money, effort, joy or whatever. In the case of this film, the importance of time, in the sense of a long shooting period, becomes significant. It allowed the main characters to go through quite a lot during this period. There was even hope that they would develop as individuals. This hope was not fulfilled, which is of course not the fault of the filmmakers, but rather the concern of the characters themselves.

Having a lot of material may become problematic: the filmmakers may be tempted to pile things, and not give up on anything as every scene seems brilliant. The editors of the film Kristiina Davidjants and Riina Paldis show their iron resolve here, making a clever and well-organized selec- tion from the material. Most of the scenes from the lives of the glamorous lowlifes are certainly only pieces of a larger story, which probably continues in the same juicy way. Yet, only the best, only the scenes forming a meaningful whole with those before and after them have made it to the selection.

Becoming a trolley-bus driver in six months!

In addition to the background of the director there is another reason to write about this film in an art quarterly. The main character is also part of the art world, having recently obtained a BA from the fine arts department of the Estonian Academy of Arts (EAA). Indeed, she manages to finish her degree with playful ease, despite periods of heavy drinking and impris- onment. One might be tempted to make conclusions based on this about the level of education at the institution.

Watching the scenes in the film concerning the acad- emy, I remembered the time when I used to take part myself in the preparatory courses at ERKI (State Art Institute of the Estonian SSR, and predecessor to EAA – *Ed.*) in the 1980s. Of course, the choice of the colours in the shops and the students’ options for exhibiting their work (e.g. student presentations took place in St. Nicholas’ Church Museum

on aga samas ju ka teooria- ja üldained, ning see, kuidas ta nurisünnituste, võõrutusravi, kohtuprotsesside, kakluste ja pussitamiste vahel sai hakkama esseele, eksamite ja kontrolltöödega, jääb küll vaatajale mõistatuseks.

Kolmeaastase bakalaureuseastme kõrghariduse küsitav tase pole aga ainult EKA probleem, teadupoolest astub sama sammu kogu Euroopa Bologna konventsiooni raames. Mingit oskustööd on tõesti mõtet õppida kolm aastat – saad n-õ masinajuhtimise selgeks – ja pärast, kui tahad ülemuseks saada, teed veel väikese ärijuhtimise magistrikraadi ära. Antud juhtumi puhul tekib siiski küsimus, kellele on vaja massiliselt kolmeaastase haridusega kunstnikke? Jah, paljud õpivad edasi. Paljud on ka tublid ja arendavad ennast ise. Aga ikkagi jääb üle mingi mass poolkunstnikke, kellega pole ühiskonnal midagi teha ja kes ei oska ka ise endaga midagi mõistlikku pihta hakata.

Kui nüüd vaadata filmi peategelase Veronika lugu, siis sellel puhul ei oleks kunstikõrgkooli siiski mõistlik süüdistada. Igasuguste psüühika- ja käitumishäirete (aga neid filmi järgi otsustades Veronikal jagub: alkoholism, buliimia, vägivaldsus, nartsissism, nümfomaania, psühhopaatia, rongamatus jne) puhul on üldse ohtlik kedagi või midagi süüdistada. Inimest mõjutavad väga paljud tegurid. Veronika ütleb küll filmis, et lootis EKA-sse astudes sattuda paleesse, kuid sattus peldikusse, ent samas räägib ta ka oma isast halvasti ning süüdistab teda “ajude nussimises”. Ometigi tundub isa olevat ekraanil suhteliselt normaalne tegelane.

Eks igapähele on oma vead, aga igatahes pole ta mingi maniakk ega kurjategija, ja mis peamine, ta on tänini olemas. Juba see on kõva sõna. Nii et Veronika ekstreemne allakäik on siiski eelkõige tema enda valikute tulemus. Süüdistada selles vanemaid, koolisüsteemi või isegi ühiskonda oleks põhjendamatu. Ja seda filmis ka ei tehta, vaatajale jäetakse võimalus oma järelduste tegemiseks.

Harmoniline kompositsioon glamuurse allakäiguga

Veronika elu koosneb kõigest sellest, mida me oleme harjunud nägema pigem krimikroonikas või skandaalitaotlusega tõsielusaadetes. Jah, üks kõigil meil on oma nõrkusi ja saladusi, kuid taolises kontsentratsioonis jamasid esineb siiski harva. Selline materjal oleks heaks substraadiks “kollase” filmi tegemiseks, kus tegelaste viimnegi inimväärikus jalge alla tallatakse. Ent selleni filmi autorid ei lasku.

Veronika elu paistab filmis kui lõputu, igas suunas laienev muster, mis on dekoreeritud odava glamuuriga, kuid koosneb selle pinna all paratamatust hävingust. Mahlakaid detaile ning süngeid vaatepilte oli mustas materjalis kindlasti veelgi, kuid kõike seda pole kasutatud, et säilitada neutraalset kujutamistiili.

Siit pole väga kerge välja lugeda täpset sündmuste järjekorda, kuid see polegi oluline. Ei ole tegelikult mingit vahet, mis aastal ta täpselt lapse sai või vangis istus. Oluline on see, et kõik kordub, muutudes iga keeruga õudsemaks. Ükski tagasilöökk isiklikus elus ega ammu ühiskondlik surveavaldu ei sunni peategelasi oma elustiili jätkusuutlikult muutma.

Tõsi, on mõned hetked, isegi päevad, kus nad püüavad mitte juua, kuid varem või hiljem nad murduvad ja häving jätkub varasemast veelgi kiirematel tuuridel. Film on nagu keskaegne vaip, kus eri aegadel toimuvad võikad ja armsad stseenid on soliidses kompositsioonis kõrvuti, ilma mingi

instead of the art school halls) have shown some progress since then. In general though everything has remained the same. The tasks and the ways of solving them (usually at the last minute) have not changed. The professors used to be stricter, but now everyone has to be treated with tolerance. The current BA level seems to be a combination of the former preparatory courses and kindergarten. It does not even surprise me so much that the talented, albeit self-destructive girl, managed to pass all the creative tasks. However, the curriculum of an establishment of higher education also involves theory and general courses, and so how she saw her way through all the essays, exams and tests while also being subject to miscarriages, rehab, judicial processes, fights and stabbings presents a great mystery to the viewer.

The questionable quality of the three-year bachelor's degree does not concern of course only the Estonian Academy of Arts, the whole of Europe has taken this course together with the Bologna accords. Three years might be enough to learn skilled work – you learn the skills of machine management for example – and afterwards add a master's degree in business management, if you want to rule the roost. In the current case though, it makes one wonder who needs this mass of artists educated only for three years? Indeed, many of them will continue their studies. Many of them are also aspiring and keep learning by themselves. Nonetheless there still remains a large group of “half-artists”, which society has nothing to offer and who also struggle to find their place in life.

In the case of the film's main character Veronika it would be unwise though to blame the art academy. Blaming someone or something in the case of psychological and behavioural disorders (of which Veronika seems to have plenty: alcoholism, bulimia, aggressiveness, narcissism, nymphomania, psychopathy, being a delinquent mother, etc.) seems a dangerous road anyhow. People are influenced by many different factors. Veronika mentions in the film that she had hoped to arrive into a palace on entering the Estonian Academy of Arts, but instead she ended up in a toilet; at the same time, she also talks badly about her father, accusing him of “brainwashing” her. Considering what's shown on the screen though, her father seems a relatively normal person.

No one is flawless, but at least he does not seem to be a maniac or a criminal, and what's most important, he is still there for her. This already shows quite a lot. Veronika's extreme decline is mainly the result of her own choices. Blaming the parents, education system or society is uncalled for. The film does not do that either, the viewers are left to make their own conclusions.

Harmonious composition with a glamorous downfall

Veronika's life is made up of all the scenes we are usually accustomed to seeing in crime documentaries or reality TV shows with scandalous aims. Of course, we all have our weak points and secrets, but this kind of concentration of trouble is rare. This kind of material would be good for a “yellow” film where the characters are relieved of the last of their dignity. However, the authors of the film have not taken that road.

Based on the film, Veronika's life seems to be an endless pattern expanding in every direction, decorated with cheap glamour, but underneath consisting of inevitable destruction.



hierarhiata ja hinnanguteta. Nii lihtsalt on, see on jumala loomingu ja jumalik ettemääratus, iga tegelane täidab kuulekalt oma rolli ning tundub isegi, et sel kõigel võiks olla mingi kaugem, õilis eesmärk. Ilmselt see saabub aga mingis järgmises dimensioonis, sest nüüdisaja kohta on sellest filmist raske isegi mingit moraali välja lugeda.

Tööpakkumine tervishoiuministeeriumist?

Kas “Armastus...” võiks toimida alkoholismivastase tööriistana, mõeldes uue Eesti valitsuse ja eriti selle tervise- ja tööministri vastavasisulistele ponnistustele? Pigem mitte.

Veronika juhtum on sedavõrd ekstreemne, et valdav osa elanikkonnast, sh isegi need, kellel on alkoholiprobleem, ei suuda nende tegelastega samastuda. Koduperenaine, kes muuseas paar pudelit veini õhtu jooksul ära joob, ei pussita samas meest ega jäta maha lapsi. Punkrijoodik, kes neelab vaheldumisi nn ballooniõlut ja odekolonni, ei kannu seejuures perfektset *make-up*’i ega maonahast saapaid. Kunstitudeng, kes joob ka vahel mõne õlle rohkem, ei seltsi samas jällegi punkrijoodikute ja kriminaalidega.

Nii et Veronika on pigem erand kui hoiatav eeskuju. Ja see film on pigem kunstiteos kui sotsiaalne dokumentatsioon või ammugi alkoholismivastane propaganda. Ometigi ütleb see midagi ka meie ühiskonna kohta – oma delikaatses ning tagasihoidlikus vormis.

Mari Kartau on kunstikriitik, kuraator ja kunstnik, töötab nädalalehes Maaleht.

There must have been even more juicy details and gloomy scenes but not all of it has been used to maintain a more neutral representation.

It is not very easy to put together the exact sequence of events, but this is not important anyway. It does not actually matter which year she had her baby or was in jail. The important thing is that it all seems to repeat itself taking a more horrible turn each time. None of the setbacks in their personal lives, let alone the social pressure, seem to be sufficient for them to make viable changes in their lifestyles.

There are indeed some moments, even days, when they try to stay sober, but sooner or later their will breaks and the downfall continues at an even faster pace. The film is akin to a medieval tapestry, where hideous scenes take place alongside sweet ones, side by side in a respectable composition, without any hierarchy and judgement. This is just how it is, it is a divine creation, a divine predestination, where each character obediently fulfils their role, and it seems that all of this could even have some kind of a more distant, noble purpose. Probably it will be reached, however, in some future dimension because in the present context it is even hard to find a moral in this film.

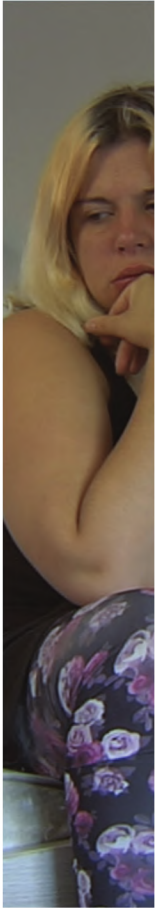
Job offer from the Ministry of Health?

Could “Love...” be used as a tool in the fight against alcoholism, regarding the current efforts of the new Estonian Government together with the Minister of Health and Labour? Probably not.

Veronika’s case is so extreme that the vast majority of the population, including those who have a drinking problem, cannot relate to these characters. A housewife who consumes a couple of bottles of wine during the evening does not stab her husband or abandon her children. A lowlife boozer swallowing cheap beer in turn with aftershave does not wear perfect make-up or snake print boots. An art student who drinks a few beers more than they should is not usually accompanied by outcast drunkards and criminals.

In that sense Veronika is more an exception than a cautionary example. And this film is more like a work of art than a social documentary or an anti-alcohol campaign. Yet, in its delicate and modest form it is also telling us something about our current society.

Mari Kartau is an art critic, curator and artist, she works for the weekly Maaleht.







Rein Muuluka
Peressaare kooli klassiruum
2013
digifoto, varieeruvad mõõdud
Kunstniku loal

Rein Muuluka
Peressaare school, classroom
2013
digital photo, variable dimensions
Courtesy of the artist

Hüljatuse idüll

Leo Luks bulkus Eestis ringi, seljakotis Rein Muuluka fotoraamat.

Üldlevinud arusaama kohaselt on varemed ja mahajäetud hooned ebaõdsad, isegi ohtlikud paigad. Valdav osa õudusfilmidest leiab aset just seal: üheks levinumaks süžeed käivitavaks olukorraks on naasmine mõnda aega tühjalt seisnud majja, zombid aga pesitsevad sageli just hüljatud vabrikutes. Esteetilises plaanis on kõige rohkem analüüsitud hüljatud tööstusmaastikke, neile on omistatud tontlikkust,¹ neid on käsitletud üleüldise languse sümboli ja ülevuse allikana.² Kui paiga hüljatus on mastaapne, moodustub sellest kõhe mahajäetud Tsoon vendade Strugatskite ja Andrei Tarkovski vaimus, kuid kummituslinnu ei pea otsima ainuüksi fiktsioonidest – tuntuimaks Tsooniks on Pripjati linn Tšernobõli vahetus läheduses.³ Kõige eelneva tõttu võtsin ka Rein Muuluka vastse fotoraamatu "Abandonia"⁴ kätte nokturnaalsete eelootustega, kuid teosest saadud tervikmulje oli ootamatult soe ja hubane. Järgnevas essees püüan arutleda põhjuste üle, miks hälbib mahajäetus Eesti moodi (või siis Muuluka moodi) üldisest sellele nähtusele omistatud tontlikkuse kuvandist. Põhjuseid paistab olevat mitmeid ning need puudutavad nii pildistatavat ainet üldiselt, kujutatavate objektide valikut kui ka autori pildistamiskeele eripära.

Kuna järgnev analüüs on liigendatud hüpoteetiliste põhjuste kaudu, jäädes seega valikuliseks, visandan alustuseks väikese ülevaate Muuluka raamatust. Kogumik on esinduslik. 237 leheküljele on mahutatud suur hulk mahajäetud objekte, mis on omakorda temaatiliselt alapeatükkideks liigendatud. Iga alajaotuse juhatab sisse lühike esse ning kõik pildid on varustatud informatiivsete pealkirjadega. Kõige rohkem on pildistatud hüljatud militaarobjekte, kuid esindatud on ka tööstus- ja kaevandushooned, koolid, raudteeliinid, kirikud, mõisad ja elumajad. Raamatu avaessee tutvustab autor oma pikaajalist huvi mahajäetud paikade vastu ning esitab jutu käigus ka oma loominguks eelneva ega tingimata hävingut kuuluvat. Varemtes adub autor mööda läinud aja puudutust ning inimliku/tehisliku sujuvat üleminekut looduse rüppe, omamoodi katarsist pakkuvat energiat. Selline suhtumine ei jää pelgalt teoreetilise tõlgenduse tasandile, vaid avaldub ehedalt ka läbi fotoläätse loodud visuaalses tervikvaates, mida pole palju nimetada idülliks. Püüame järgnevalt selle kujutamiskiivi elementideks lahutada.

Mahajäetud hoonete vormiline püsivus

Esiteks tuleb öelda, et Muuluka pildistatud objektide seas on selgelt tajutavaid varemeid väga vähe. Robert Ginsberg analüüsib teoses "The Aesthetics of Ruins" (Varemete esteetika, 2004) varemete eripära mitme kandi pealt, tuues ühe olulise aspektina esile vormi iseseisvumise ja puhastumise

The Idyll of Abandonment

Leo Luks wondered around in Estonia with a photography book by Rein Muuluka in his backpack.

Ruins and abandoned buildings are commonly seen as eerie, even dangerous. They are the setting for the bulk of horror films: among the most popular triggers for a storyline is returning to a house that has stood empty for a while; zombies tend to hide out in abandoned factories. Aesthetically, it is abandoned industrial landscapes that have been analysed most frequently; they have been ascribed with ghostly qualities¹ and treated as a general symbol of decline and a source of the sublime.² When a place is abandoned on a grand scale, it becomes a cold, deserted Zone in the spirit of the Strugatski brothers or Andrei Tarkovski, but one need not look to fiction for ghost towns – the best-known Zone is the city of Pripjat outside Chernobyl.³ Given all the above, I picked up "Abandonia"⁴ the new book of photographs by Rein Muuluka with nocturnal expectations in mind, but the overall impression turned out surprisingly warm and welcoming. In the essay that follows, I will discuss the reasons why abandonment in the Estonia way (or *à la* Muuluka) deviates from the ghostly image generally associated with the phenomenon. The reasons seem to be manifold and have to do with the material photographed, the objects chosen for depiction as well as the distinctive features of the artist's photographic language.

As the following analysis is structured around hypothetical reasons and is therefore selective, I will begin with a brief overview of Muuluka's book. It is a respectable collection. Its 237 pages contain a great number of abandoned sites, which are divided into thematic chapters. Each subdivision is introduced with a short essay and all images have informative heads. While the most frequent feature in the pictures are abandoned military facilities, industrial and mining architecture, schools, railway lines, churches, manor houses and residential buildings also make an appearance. In the opening essay, the author describes his long-standing interest in abandoned places, and in the process formulates his creative creed: for Muuluka, there is nothing shameful or necessarily suggestive of destruction about ruins. What he sees in ruins is the touch of bygone times and the smooth transition of the human/artificial to the realm of nature, a sort of cathartic energy. And this attitude does not remain confined to the level of theoretical reflection; it also finds a genuine expression in the overall visual outlook brought to life through the camera lens, one which it would not be an exaggeration to call idyllic. Let us try to break this method of representation down to its elementary components.

The formal continuance of abandoned buildings

First it must be admitted that very few of the structures photographed by Muuluka are clearly perceivable as ruins. In "The

varemetes, vormi vabanemise funktsiooni teenistusest.⁵ Näitena “Abandoniast” võiks tuua otsaseina kolmnurksuse Laimetsa mõisa varemetes: kui maja oleks terve, neelduks see vorm katuse kandjana hoone tervikmuljesse. Kuid säärast vormi esiletungivust on “Abandonias” väga vähe, enamasti on pildistatud majad küll rohkemal või vähemal määral räämas, aga mõjuvad siiski veel tervikuna. Paljude fotode puhul annab mahajäetuse aktsendi üksnes raamatu kui terviku kontekst, objektide endi põhjal pole seda võimalik tuvastada – vt näiteks Kiipsaare tuletorni või raudteetööliste maju. Tuleb öelda, et raamatu esikaanele paigutatud foto Vana-Prangli mõisahoonest on õnnestunud valik mahajäetuse võimendatud esitamiseks: puithoone kahe püsti püsiva seina jäänused moodustavad groteskseid risttahukaid ning varet pole võimalik tajuda toimiva majana.

Selleks, et varemetes puhastunud vorme tähele panna, on vaja esteetiliselt treenitud ja haritud pilku; laiemalt võiks öelda, et vormi esiletungivus muutub skandaalseks üksnes teatud tingimustel, kui varemetestunud on miski, mis vaatleja loomuliku taustahoiaku kohaselt ei tohiks seda olla. Kuid minu hinnangul on teatud varemed osa igapäevaselt kogetavast ruumist, asetudes seega taustale, üheks komponendiks maastikul. Näiteks võiks tuua tuuleveskite varemed, mis on Eestis tavalised maastikupilti sulanduvad objektid. Samuti ei avaldu varemete arhitektuuriline eripära treenimata pilgule ajaloomälestiste puhul (näiteks Helme ordulinnus või Helme kirikuvaremed), sest neid külastades leiab vaatleja teadvuses enamasti aset hariv ajalooline rekonstruktsioon hoonete kunagisest tervikilmest.

Sobimatu mahajäetuse õdutus-imelikkust (*Unheimlichkeit*) avab kõige paremini raamatu proloog, mis koosneb hüljatud surnuaedade fotodest. Surnuaiad on niigi pisut kõhedad kohad inimlikult organiseeritud ruumide äärealal, paigad, mida Michel Foucault nimetas heterotoopiateks,⁶ nende seotust tsiviliseeritud ruumiga hoitakse alal hoolitsuse ja organiseerituse abil. Metsistunud surnuaed ja viltu vajunud ristid kaotavad selle vastukaalu, mis inimtegevus kõhedale paigale annab, viidates ka unarusse jäänud kohusele mäletada lahkunuid. Seevastu raamatu epiloogiks pildistatud poolelijäänud uuselamud mõjuvad täiesti igapäevastena: selliseid objekte on kõik kohad täis ning läbi elatud ajalisus ei viita siin pöördumatule hüljatusele – mõnda aega nad seisavad, siis hakatakse järgmise kinnisvarabuumikese käigus jälle ehitama.

Detailid panoraami vastu

Muulukat huvitavad detailid. Palju on pildistatud ornamente, uksepinke, ruumides leiduvaid esemeid jms; eraldi alajaotus on nõukogude propagandistlike seinamaalide kohta. Ka hooneid ja nende osi on pildistatud sageli lähedalt. Selline vaatlusviis tekitab hubasust, mitte õudu. Tasub rõhutada, et pildistatud esemed asetuvad ümbritsevasse ruumi orgaaniliselt, on seal asjakohased (näiteks gaasimaskid varjendi riivil või munarestid hüljatud linnuvabrikus). Pole selliseid detaile, mis mõjuksid karjuvalt kohatuna – kõige klassikalisem säärane ese tundub minu kogemuse põhjal olevat nukk või mängukaru hüljatud territooriumil.⁷

Üheks hüljatuse õdust tekitavaks kohustuslikuks elemendiks on just vaadete avarus, panoraamsus: Tsoon tekib siis, kui lõhutud varemed ulatuvad silmapiirini. Seda saab kõige paremini aduda Pripjati linna haaravate

Aesthetic of Ruins” (2004), Robert Ginsberg analyses various aspects of the specific nature of ruins, pointing out as one of the most significant the regaining of selfhood and purification of forms in ruins, the aspect of form being liberated from its subservience to function.⁵ An example from “Abandonia” that suggests itself is the triangular form of the end wall in the ruins of the Laimetsa manor house; were the house intact, this form would be absorbed into the impression of the building-as-a-unity, merely as a support structure for the roof. There is very little of such prominence of form in “Abandonia”, however; while dilapidated to a greater or lesser degree, most of the buildings photographed still come across as unities. Many of them only get the air of abandonment from the context of the book as a whole; the structures themselves would not bear it out – see, for example, the Kiipsaare lighthouse or the railway workers houses. It must be said that the front cover image of the Vana-Prangli manor house is a good choice as an accentuated representation of abandonment: the fragments of the two walls of the wooden structure that still remain standing form grotesque rectangles and the ruins cannot be perceived as a functioning house.

It takes an aesthetically trained and cultivated eye to notice the purified forms in ruins; to put it more broadly, the prominence of form only becomes scandalous under certain circumstances, whereby something has fallen into ruin that should not have done so according to the viewer’s natural background attitude. In my opinion, however, some ruins are part of everyday experienced space, thereby blending into the background as part of the landscape. Examples include ruined windmills, which are a common feature of the Estonian landscape. Neither does the architectural peculiarity of ruins strike the untrained eye in historical landmarks (e.g. the ruins of the Teutonic castle and church in Helme), as an educational historical reconstruction of the one-time unity of such structures tends to occur in the viewer’s mind when visiting them.

The uncanniness (*Unheimlichkeit*) of incongruous abandonment is best conveyed by the prologue to the book, which consists of images of abandoned cemeteries. As it is, cemeteries are already somewhat chilling places located on the outskirts of organised human space, places that Michel Foucault calls heterotopias;⁶ their ties to civilised space are maintained through care and organisation. Overgrown graves and slanting crosses eliminate the balance that human activity lends to these chilling places, indicating the neglected duty to commemorate the departed. In contrast, the new unfinished homes photographed for the book’s epilogue seem very quotidian: such structures are all over the place and the temporality experienced here does not suggest irreversible abandonment – they will remain in a standstill for a while, but construction will resume during the next little housing boom.

Detail vs. panorama

Muuluka is captivated by details. There are many images of ornaments, door handles, objects found inside the buildings and so on; a subsection is devoted to Soviet propagandist murals. Close-ups of buildings and parts of them are also frequent. This kind of observation produces a sense of cosiness rather than horror. It should be noted that the photographed objects organically fit in with the surrounding spaces, being appropriate in their contexts (e.g. gas masks on a shelf in a shelter or egg cartons in an abandoned chicken farm). There





panoraamvõtete puhul, aga sama efekti tekitab minus hiljuti avaldatud fotoreportaaž Skrunda kummituslinnast Lätis.⁸ Ebamugavust suurendab mõlema näite puhul see, et tontlikud panoraamid vahelduvad eelmises lõigus kirjeldatud kohatute, hüljatud esemetega ruumides.

Tundub, et sellise mastaabiga paiku Eestis lihtsalt ei leidu, “Abandonias” esitatud paari kaupa kõrvuti seisvad hüljatud kortermajad jäävad Tsooni-efektist kaugemale. Ehk pole sellise fluidumi loomine üldse olnudki autori eesmärgiks; küllap kusagil kolhoosikeskustes leidub kõrvuti suuremal hulgal hilistekkeliis varemteid, kui Muuluka detailitundlik objektiiv üles pildistas.

Teiseks ebamugavust võimendavaks strateegiaks tundub olevat ülesvõtete kuhjamine varemetest, nende pildistamine paljude erinevate vaatenurkade alt. Nõnda tekib vaatajas virtuaalne ruumikonstruktsioon paigast kui tervikust ning suureneb ebamugav sisseelamine olukorda. Ka seda teed ei ole Muuluka läinud, iga objekti on pildistatud üksnes tutvustamise jagu, üks kuni kolm kaadrit.

Viimaks tundub tontlikkust suurendavat see, kui hüljatud objekt või territoorium ise on tohutu suur, nõnda et tema kohta käivat ülesvõtet on raske ühte pilku saada. Sääraselt mõjub näiteks mahajäetud Michigani keskjaam Detroidis⁹ või varemete-esteeetika palju ekspuuteeritud Bethlehemitehasevabriku piirkond.¹⁰ Midagi säärast Muuluka raamatust ei leia, Eesti on väike ja tema varemteid on veel väiksemad. See asjaolu tuleb eriti hästi ilmsiks, kui vaadelda neid vähe-seid fotosid, kus autor üritab kaadrisse saada avaramat pilti hüljatusest, näiteks Kreenholmi manufaktuuri puhul või Kilti õhutõrjebaasi juures. Autor ei ole antud näidete puhul panoraamsust ka võimendanud, mainitud fotod ei ole reprodutseeritud maksimaalses võimalikus suuruses üle kahe lehekülje. Lisaks tuleb korrata eespool öeldut: antud objektid ei ole väljastpoolt vaadates varemtes, vaid paistavad igati funktsionaalsetena. Ka avarate siseruumide puhul jääb silma nende suhteline puhtus, see asjaolu vajab eraldi tematiseerimist.

Puhtad valged ruumid

Arvestades seda, et raamat koosneb mahajäetud kohtadest, on Muuluka kaadrites hämmastavalt vähe räpasust. Valitseb puhaste avarate pindade esteetika, mis tuleb kõige paremini esile Kreenholmi puhul, aga ka mujal. Kui ruumis ka on rusuhunnikuid, siis pole kaamera neile fokuseeritud, praht jääb kaadri serva varjule. Ainsaks erandiks on kaader loomaluudest omaaegse Tartu lihakombinaadi põrandal, kuid see foto mõjub miskipärast pigem abstraktse muustrina. Päril puhaste kätega mõistagi ei pääse, nii tungib Sääse linnuvabriku puhul kaadris esile maha jäänud tööstusprügi, teisel torkab silma grafiti, kuid võrreldes teiste tööstusvaremteid esitavate kunstiraamatutega on siin prahti tõesti väga vähe. Raamatus pole muide ühtegi ülesvõtet ruumidest, mis oleks ajutiste kutsumata elanike poolt kapitaalselt ära lagastatud – ajakirjanduse vahendusel oleme selliseid kohti paraku palju näinud. Väike lagastamise kroonika teose lõpuosas siiski leidub: jälgitakse ühe hüljatud kontori muutumist ajas.

Püüan siinkohal mõne sõnaga analüüsida fotode üldist valgusrežiimi, omamata küll mingisugust erialast või tehnilist ettevalmistust. Raamatus leiduvad fotod on valdavalt üles pildistatud rahulikes, pastelsetes toonides. Mõistagi on mõnel puhul, näiteks maa-aluste varjendite juures, üldmulje

are no details that strike one as flagrantly incongruous; in my experience, the most classic example of such an object seems to be a doll or teddy bear in an abandoned area.⁷

Among the horrifying, necessary features of abandonment is the open, panoramic character of the vistas: a Zone emerges when broken ruins reach out to the horizon. This is best grasped in the captivating panoramic shots of Pripjat, but a recently published photographic report on the ghost town of Skrunda in Latvia had the same effect on me.⁸ In both cases, the sense of unease is intensified by the fact that the ghostly panoramas alternate with abandoned out-of-place objects inside rooms as described in the previous paragraph.

It seems that there simply are no places on that scale in Estonia; the pairs of abandoned blocks of flats standing side by side in “Abandonia” are a far cry from the Zone effect. Perhaps creating such an effect was never the author’s intention; I imagine that there must be recent ruins of houses standing side by side in some kolkhoz centres somewhere that are greater in number than anything that Muuluka has picked up with his detail-orientated lens.

Another strategy that sharpens the sense of uneasiness seems to be to amass images of ruins, taking photographs from many different angles. In this way, viewers form a virtual spatial representation of the place as a whole and their uneasy identification with the situation deepens. Providing only introductory shots of each site – one to three images – Muuluka has not taken this path either.

Last, the ghostly quality of an abandoned facility or territory seems to be enhanced by its vast size, making it difficult to grasp an image of it with a single glance. This is the effect produced, for example, by the Michigan Central Depot in Detroit⁹ and the Bethlehem Steel Mill district, much exploited in the aesthetics of ruins.¹⁰ One finds nothing of the kind in Muuluka’s book; Estonia is small and her ruins smaller still. This fact becomes especially apparent when looking at the pictures where the author is trying to fit a more panoramic image of abandonment in the frame, the Kreenholm factory or Kilti airbase, for example. In neither has he attempted to magnify their panoramic quality; the images are not reproduced in maximum size, across two pages. And, I must also reiterate, the structures do not appear ruined on the outside, instead, they look fully functional. With the spacious interiors, too, their relative tidiness catches the eye, a fact that deserves to be discussed in its own right.

Clean, bright spaces

Given that the book consists of abandoned places, Muuluka’s images feature very little in the way of filth. An aesthetic of clean, broad surfaces, which manifests itself best in Kreenholm but also elsewhere, pervades. Even where there are piles of debris in the room, the camera is not focused on them and the waste remains hidden away at the edge of the frame. The only exception is an image of animal bones on the floor of Tartu’s former meat packing plant, which, however, for some reason looks more like an abstract pattern. One does not, of course, get away completely untainted, and so industrial waste left behind dominates the image of the Sääse chicken farm, while elsewhere some graffiti leaps forth, but the amount of litter is really kept at a minimum here compared to other art books that feature industrial ruins. The book, by the way, contains no images of spaces that are thoroughly destroyed by uninvited

hämaram, kuid valdavaks jääb valguse ja varju mõõdukas harmoonia. Hämaraks erandiks selles esituslaadis jääb üle kahe lehekülje laiuv Kiviõli kaevanduse peahoone, mis mõjubki seetõttu kõhedalt.

Mõistagi tuleb rõhutada ka tehnilist tööka, et “Abandonia” on mustvalge raamat. Küllap seab seegi asjaolu valguse-tumeduse võimalikule amplituaale oma piirid, kuid kontrastsema lahenduse võimalikkust demonstreerib üksikutel juhtudel ka Muuluka ise, pildistades näiteks Riisipere mõisa heledat hoonet sellises valguses, et kaadri ülaosas asuv puu paistab süngmustana. Üldise tähelepaneku korras mainin, et nii mõnigi kord võimendatakse värvifoto võimalusi kasutades mahajäetust nii, et hämarasse siseruumi tungib väljast valus, silmipimestav valgus. Õrnalt, mitte pealetungivalt on see kontrast esitatud ka “Abandonias” vesiveski puhul. Teiste autorite fotodel on mahajäetus mõnikord läbinisti intensiivselt läbi valgustatud. Võrreldes näiteks Muuluka ülevõtet Kreenholmi manufaktuuri tühjast saalist (lk 105) Marge Monko sarnase fotoga sarjast “Manufaktuuri langus” (2009–2012).¹¹ Kahel fotol pole vist küll päris sama saal, aga üldjoontes on nii ruumid kui ka fotode kompositsioon samalaadsed. Muuluka foto valgusrežiim on harilik, päevane, kerge hämaruse noodiga kaadri vasakus, akendest kaugemal asetsevas servas. Kuigi ka Monko fotol asetseb kaamera akendest kaugel, on selle pildi valgusrežiim väga intensiivne, pannes isegi silmi pilgutama. Lisaks on Muuluka pildistatud saali põrand ilus sile, kuid Monko fotol on osa põrandaplaate välja lõigatud ning valgus koondub just sellele korralagedusele. Samasugune heledus iseloomustab kogu Monko Kreenholmi-seeriat.

Looduse embuses

Kui detaile saab pildistada nii, et nad täidavad kogu kaadri, siis mahajäetud hoone puhul jääb enamasti pildile ka ümbur, kontekst. Ginsberg väidab, et kui varemend asuvad üldiselt korraldatud inimlikus ruumis (näiteks linnaruumis), siis paistavad nad kohatuna, oma kohalt väljasa olevana, mõjudes just seetõttu õdutama.¹² Samuti nihestavad nad sel juhul kogu ümbruse tajumist, mis pole enam harmooniline. Eelnevalt analüüsitud panoraamsuse põhjal tuleb öelda, et mahajäetuse klassikaliseks kunstilise kujutamise viisiks on kogu kaadrit täitev ahermaa, nõnda et silm ei leia kusagilt korda, mis kaosele vastanduks. Just nõnda on enamasti konstrueeritud kunstifotod hüljatud tööstusmaastikest mulle kätte sattunud raamatutes.¹³ Ka Jüri Okas on pildistanud Eestis mahajäetud hooned sarnases võtmes, kuigi mitte tööstusrämpsu täis tühermaade abil; tema sagedaseks meetodiks on olnud püüda hooned kaadrisse tühja, minimaalselt taimestikuga kaetud põllu taustal.¹⁴ Muuluka käekiri on sootuks teistsugune.

“Abandonias” ei leidu ühtegi ahermaad, kuigi küllap leiaks neid Eestistki, kas või põlevkivitööstuse tekitatud tuhamägedelt. Muuluka kompositsiooni dominantseks jooneks on mahajäetud hoonete dialoog loodusega; kuigi sissejuhatavas essees on seda vaid põgusalt mainitud, põhjustab just antud dialoog raamatut läbiva hubasuse efekti. Looduse pealetungis pole seejuures midagi ähvardavat ega kohatut, taimestiku korrapära ja ilu tasakaalustab varemte imelikust, laskmata tekkida ülevustundel, mida lagedus ja laga võiksid põhjustada.

Jah, Muuluka pildistab mahajäetust “läbi lillede”. Vaadelgem mõnda ehedaimat stiilinäidet sellest kujutusviisist.

temporary occupants, places that we unfortunately see in abundance in the media. However, the final part of the book does contain a small chronicle of devastation, observing as it does the changing in time of an abandoned office.

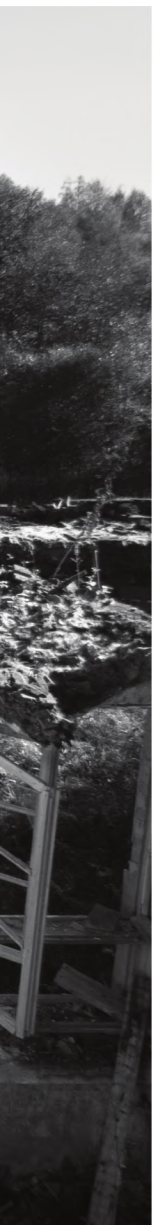
I will now try to say a few words to analyse the general lighting characteristics of the photographs, without, admittedly, having any relevant professional or technical qualifications. Most of the images found in the book are photographed in serene, pastel colours. To be sure, the overall impression can be darker in some cases, such as the underground shelters, but a moderate harmony between light and shadow prevails. Sprawling over two pages, the dark, and therefore eerie, image of the main building of the Kiviõli oil shale mine, then, remains strictly an exception in the context of this presentation style.

The technical detail that “Abandonia” is a black and white book must, of course, also be stressed. This fact, too, probably sets certain limits on the possible repertoire of light and dark, although Muuluka himself demonstrates the possibility of sharper contrasts in a few cases, for example, when capturing the pale-coloured Riisipere manor house in a light that makes the tree at the top of the frame appear as black as night. As a general observation, let me point out that the possibilities of colour photography are sometimes used to enhance the sense of abandonment by allowing painfully bright, blinding daylight to flood into a dark interior. In a gentle, non-intrusive way, a similar contrast is used in the watermill in “Abandonia”. In images by other photographers, abandonment is sometimes brightly illuminated throughout. For example, let us compare Muuluka’s photograph of the empty production floor of the Kreenholm factory with a similar image in the series “Manufaktuuri langus” (The Fall of the Manufactory, 2009–2012) by Marge Monko.¹¹ Although the two do not seem to show exactly the same production floor, the rooms and compositions are generally identical. The image by Muuluka uses normal lighting conditions, daylight, with a slight hint of darkness in the left side of the frame, which is furthest from the windows. Despite the camera having been placed at a distance from the windows, Monko’s image has very intense lighting, even forcing the viewer to blink. What is more, the interior photographed by Muuluka has a nice smooth floor surface, while in Monko’s images some of the floor slabs have been cut out and it is this chaos that the light focuses on. The same brightness is characteristic of the entire Kreenholm series by Monko.

Embraced by nature

Details can be captured so that they fill the entire frame; with an abandoned building, on the other hand, the surroundings, or context, is usually also caught in the frame. According to Ginsberg, when ruins lie within otherwise ordered human space (cityscape, for example), they appear incongruous, out of place and for that very reason strike us as eerie.¹² They also dislocate our perception of everything around them; it ceases to be harmonious. In light of the analysis of the panoramic qualities above, it must be said that the classic way of representing abandonment in art is as a wasteland that fills the entire frame so that there is no order anywhere to stand up to the chaos. It is precisely in this way that most artistic photography of abandoned industrial landscapes is construed in the books that I have come across.¹³ In Estonia, Jüri Okas,





Lk 66–67 asub suur ülesvõte asundustalu ahervaremist. Elumaja hüljatus peaks olema kõige kurvem vaatepilt (töös-
tusmaastiku mahajäetusest võib rohelise maailmavaate raa-
mes isegi rõõmu tunda), kuid vaadeldav foto on läbinisti helge:
maja müürid on teda ümbritsevate puude alt vaevu aimata-
vad, puude lehed helendavad valguse käes, mis pole samas
silma jaoks liiga intensiivne. Vaade suisa kutsub müüri ääres
istet võtma ja mõtisklema. Fotoallkirja “Kodukase all, õuna-
puude taga” võib võtta ilma mingi ironiata. Sama mahendu-
sviis on kasutusel ka tühjade kortermajade pildistamise
juures (lk 204–205), kuigi varjatuse aste on väiksem. Ka hülja-
tad kirikud upuvad Muuluka kaamerasilma ees rohelusse
(lk 213–217).¹⁵

“Abandonias” on valdavalt kestmas suvi, ei ole kaadreid
räämas-raagus sügisest. Nagu eespool öeldud, jääb ööhäma-
ruses tehtud foto kaevandusest erandlikuks, kuid sealgi pole
esiplaanil lage väli Jüri Okase moodi, vaid lopsakas hein. Talv
on äratuntav vaid ühel fotol, kuid seegi on pigem loodusidüll:
valdava osa kaadrist võtavad enda alla lumised puud ja sile
lumine väli (jälle pulhas valge ruum!), alles taamal, tõsi küll,
siiski kaadri keskel paistab napi fragmendina Raadi sõjaväe-
osa hoone.

Samamoodi on loodusse mattumas teisedki hüljatud mili-
taarhooned (lk 149–173), erandiks mõni kõrgem torn. Midagi
kohutavat ei hakka silma selleski kategoorias, kui ka Eestis lei-
dub mastaapseid lagastatud kasarmuid, siis raamatusse pole
need jõudnud. Sümbolse tähendusega on Lääne-Virumaal
tehtud ülesvõtte, kus raketiaangaari raudtrepi on embusse haar-
anud kasvava puu tüvi (lk 24). Mõistagi ei saa siit teha rep-
resentatiivseid järeldusi militaarlagastamise määra kohta
Eestis, küll aga Muuluka kunstilise keele kohta. Ja mõned raa-
matusse jõudnud objektid on juba sedavõrd metsistunud, et
ilma eelteadmisseta poleks nende kunagist otstarvet võimalik
tuvastada; pean silmas ennekõike võsastunud raudteetamme.

Kodused varemed

Robert Ginsberg paneb tähele, et vaatamata esmakohtumisel
tekkivale kõhedusele võime ennast varemete läheduses ime-
likul moel koduselt tunda, kui neid tundma õpime.¹⁶ Dylan
Trigg näeb mitmeid teoreetikuid kasutades kurja vaeva, et
visandada varemete võimalikku kodusust pakkuvat funktsiooni.¹⁷ Siinse essee kokkuvõtteks tuleb tõdeda, et Muuluka
saavutab oma fotoraamatus ilma suurema teoretiseerimi-
seta just selle efekti, mahajäetud paigad paistavad seal kut-
suvad, hubased, loodusega harmoonilises dialoogis olevad.
“Abandonias” pole tontlikkust, tühermaade ängistavat tüh-
just, varemed on kokku kogutud siit-sealt nurgatagustest.

Millegi tajumisel mängib olulist rolli ka harjumus, üldisem
kultuurikontekst. Mulle tundub, et tänapäeva Eestis ollakse
üldjoontes mahajäetud hoonetega harjunud ega panda neid
suuremat tähelepi, üleminekuajast alates on olnud hüljatud
tootmishooned, pikka aega pooleliolevad või aeglaselt lagune-
vad ehitised meie igapäevase tajuvälja osadeks. Tasapisi õpi-
takse ehk mahajäetud hoonetega koos elama, nendega muudki
peale hakkama peale lõhkumise – näiteks tõstab Eestis tasa-
pisi pead skvottimine. Mõnda aega tegutses Tartus poollagu-
nenud ja räämas pärmivabrikus Kultuurikatel ning sealne
keskkond ei häirinud üritustel käimist üldsegi. Autor kirju-
tab raamatus tabavalt, et varemed on luksuslik, hedonistlik
väärtus, nende tundmaõppimine võib olla põnevaks hobiks.
Lisaks esteetilisele elamusele pakub Muuluka “Abandonia”

too, has photographed abandoned buildings using a simi-
lar approach, although not with the help of wastelands full
of industrial refuse; his frequent method has been to capture
buildings against the backdrop of an empty field with scarce
vegetation.¹⁴ Muuluka has a completely different approach.

There are no industrial wastelands in “Abandonia”,
though one could probably find them in Estonia; take, for
example, the ash mounds produced by the oil shale industry.
The dominant compositional feature in Muuluka is the dia-
logue between abandoned buildings and flourishing nature;
although only mentioned in passing in the introductory
essay, it is this very dialogue that produces the effect of homi-
ness that extends throughout the book. And there is nothing
threatening or incongruous about this onslaught of nature;
the regularity and beauty of the vegetation counterbalances
the oddity of the ruins, disallowing the sense of the sublime
that emptiness and devastation might otherwise inspire.

Yes, Muuluka captures abandonment “through flow-
ers”. Let us look at some of purer examples of this method
of representation. On pages 66–67, there is a large image of
a ruined farmstead. One would expect an abandoned home
to be the saddest sight of all (in an environmentalist world
view, the abandonment of an industrial landscape might even
give occasion to rejoice), but the image in question is utterly
serene: the stone walls of the house are barely noticeable
under the surrounding trees, whose leaves are gleaming in
the not overly intense sunlight. Indeed, the viewer is invited
to sit down by the wall and ruminate. The caption “Kodukase
all, õunapuude taga” (Under the birch tree of home, behind
the apple trees) can be taken without any irony whatsoever.
The same method for smoothing things out is used in cap-
turing empty residential blocks (pages 204–205), though the
degree of disguise is smaller here. Before Muuluka’s camera
lens, abandoned churches also drown in foliage (pages 213–
217).¹⁵

Summer persists throughout most of “Abandonia”; there
are no images of dirty, desolate autumn. As pointed out above,
the photograph of the mine taken in twilight remains the
exception, but even here the foreground is filled with lush
grass, rather than an empty field à la Jüri Okas. Winter is only
recognisable in one image, and that too is an idyllic natural
view more than anything else: most of the frame is taken up
by snow-covered trees and a smooth snowy field (again that
clean, bright space!); it is only in the distance that a building
of the former Raadi airbase appears as a tiny fragment, albeit
placed at the centre of the frame.

Other abandoned military structures are also close to
being overrun by nature (pages 149–173), apart from a few
taller towers. In this category, once again, nothing horrify-
ing strikes the eye; even if there are large plundered barracks
in Estonia, they have not found their way into the book. The
shot taken in Lääne-Virumaa county holds a symbolic mean-
ing, showing the metal stairs to a missile hangar embraced by
the trunk of a growing tree (page 24). This is, admittedly, not
enough to draw representative conclusions about the extent
of military wastage in Estonia, but it does allow for such con-
clusions about Muuluka’s artistic language. And some of the
sites that have made it into the books are so overgrown by
now that one could never hope to identify their former func-
tion without prior knowledge; I have in mind the overgrown
railway tracks in particular.



Leo Luks on filosoof, literaat ja õppejõud.

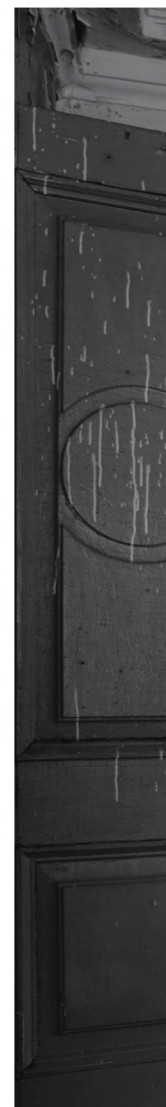
- 1 Harry Skrdla, *Ghostly Ruins. America's forgotten architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 2006.
- 2 Dylan Trigg, *The Aesthetics of Decay. Nothingness, Nostalgia, and the Absence of Reason*. New York: Peter Lang, 2006.
- 3 Seda piirkonda on palju fotografeeritud, siiski lisan viite ühele esinduslikule veebigaleriile: <http://www.technocrazed.com/enter-the-scary-ruins-of-pripyat-ghost-town-3-kilometers-from-chernobyl>.
- 4 Rein Muuluka, *Abandonia. Eestimaa mahajäetud paigad*. Tallinn: Tänapäev, 2016.
- 5 Robert Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins*. Amsterdam/ New York: Rodopi, 2004, lk 15.
- 6 Michel Foucault, *Of other Spaces: Utopias and Heterotopias. – Rethinking Architecture. A Reader in cultural theory*. Ed by Neil Leach. London/New York: Routledge, 1997, lk 330–336.
- 7 Vt nt Tim Ederson, *Industrial Ruins. Spaces, Aesthetics and Materiality*. Oxford/New York: Berg, lk 9.
- 8 Vt nt <http://mehele.ohtuleht.ee/780340/galerii-ja-video-mida-peidab-endas-kummituslinn-skrunda-1>.
- 9 Harry Skrdla, *Ghostly Ruins*, lk 38.
- 10 *Ibid.*, lk 70–74.
- 11 Vt nt <http://www.margemonko.com/index.php/work/fall-of-the-manufacture/>.
- 12 Robert Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins*, lk 51.
- 13 Tim Ederson, *Industrial Ruins*, lk 41.
- 14 Tuginen siinkohal Jüri Okase raamatule “Väike moodsa arhitektuuri sõnastik” (Tallinn, 1995). Kuna raamatus puuduvad leheküljenumbriid, loobun siinkohal täpsematest viidetest.
- 15 Viimati vaadeldud fotode puhul oli vaatepunkt hoonest väljaspool, kuid sageli tasakaalustatakse varemete robustust nõnda, et pildistatakse varemest väljapoole, jagades kaadri tinglikult pooleks. Nõnda on kujutatud näiteks Peressaare koolimaja müüre, Tsoorus asuvat kolhoosi peahoonet, Neeruti mõisa torni, Sangaste õhutõrjevargendit jpm.
- 16 Robert Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins*, lk 52.
- 17 Dylan Trigg, *The Aesthetics of Decay*, lk 193–222.

Robert Ginsberg observes that despite the initial chill upon a first encounter, we can feel strangely homey around ruins once we get to know them.¹⁶ Relying on several theorists, Dylan Trigg takes great pains to sketch an account of the functioning of this homelike quality of ruins.¹⁷ To conclude this essay, I must admit that this is precisely the effect that Muuluka achieves in his book, without much theorising; in it, abandoned places appear inviting, cosy, as though in a harmonious dialogue with nature. “Abandonia” has no ghostly air about it, no angst-ridden empty wastelands; the ruins have been hand-picked from here and there off the beaten track.

Habit and the general cultural context play an important role in how we perceive something. It seems to me that people in modern Estonia are by and large used to abandoned buildings and do not really notice them much; since the post-Soviet transition period, abandoned industrial structures, buildings that remain unfinished for a long time and slowly fall into decay have been part of our everyday perceptual field. Perhaps we gradually learn to live with abandoned buildings, to find alternatives to destroying them – for example, squatting is slowly inserting itself into Estonia. For a time, there was a cultural hub active in the dilapidated old yeast factory in Tartu and the atmosphere there was not at all disturbing for the event-goers. In the book, Muuluka aptly points out that ruins are a luxurious, hedonistic value and learning to know them can be an exhilarating hobby. In addition to an aesthetic experience, his “Abandonia” offers an important, albeit far from exhaustive, overview of the geography of abandoned places in Estonia.

Leo Luks is a philosopher, author and lecturer.

- 1 Harry Skrdla, *Ghostly Ruins. America's forgotten architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 2006.
- 2 Dylan Trigg, *The Aesthetics of Decay. Nothingness, Nostalgia, and the Absence of Reason*. New York: Peter Lang, 2006.
- 3 Although the area has been photographed extensively, I will add a link to a presentable web gallery: <http://www.technocrazed.com/enter-the-scary-ruins-of-pripyat-ghost-town-3-kilometers-from-chernobyl>.
- 4 Rein Muuluka, *Abandonia. Eestimaa mahajäetud paigad [Abandonia: Abandoned places in Estonia]*. Tallinn: Tänapäev, 2016.
- 5 Robert Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins*. Amsterdam/ New York: Rodopi, 2004, p 15.
- 6 Michel Foucault, *Of other Spaces: Utopias and Heterotopias. – Rethinking Architecture. A Reader in cultural theory*. Ed. by Neil Leach. London/New York: Routledge, 1997, pp 330–336.
- 7 See e.g. Tim Ederson, *Industrial Ruins. Spaces, Aesthetics and Materiality*. Oxford/New York: Berg, p 9.
- 8 See e.g. <http://mehele.ohtuleht.ee/780340/galerii-ja-video-mida-peidab-endas-kummituslinn-skrunda-1>.
- 9 Harry Skrdla, *Ghostly Ruins*, p 38.
- 10 *Ibid.*, pp 70–74.
- 11 See e.g. <http://www.margemonko.com/index.php/work/fall-of-the-manufacture/>.
- 12 Robert Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins*, p 51.
- 13 Tim Ederson, *Industrial Ruins*, p 41.



Rein Muuluka
 Jakov Sverdlovi nimelise kolhoosi
 keskusehoone interjöö, Tsooru
 2015
 digifoto, varieeruvad mõõdud
 Kunstniku loal

Rein Muuluka
 Interior of the kolkhoz centre named
 after Jakov Sverdlov, Tsooru
 2015
 digital photo, variable dimensions
 Courtesy of the artist

- 14 Here, I am relying on “Väike moodsa arhitektuuri sõnastik” (A Small Dictionary of Modern Architecture) by Jüri Okas (Tallinn, 1995). As the book has no page numbers, I will not give more specific references here.
- 15 In all these photographs, the point of view is located outside the buildings; often, however, the roughness of ruins is counterbalanced by photographing from inside the ruins out, conceptually dividing the frame into two. This method has been used in representing, for example, the walls of the Peressaare schoolhouse, the kolkhoz main building in Tsooru, the tower of Neeruti manor, the air-raid shelter in Sangaste and many other structures.
- 16 Robert Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins*, p 52.
- 17 Dylan Trigg, *The Aesthetics of Decay*, pp 193–222.



17. XI 2016–7. I 2017
Temnikova ja Kasela galerii

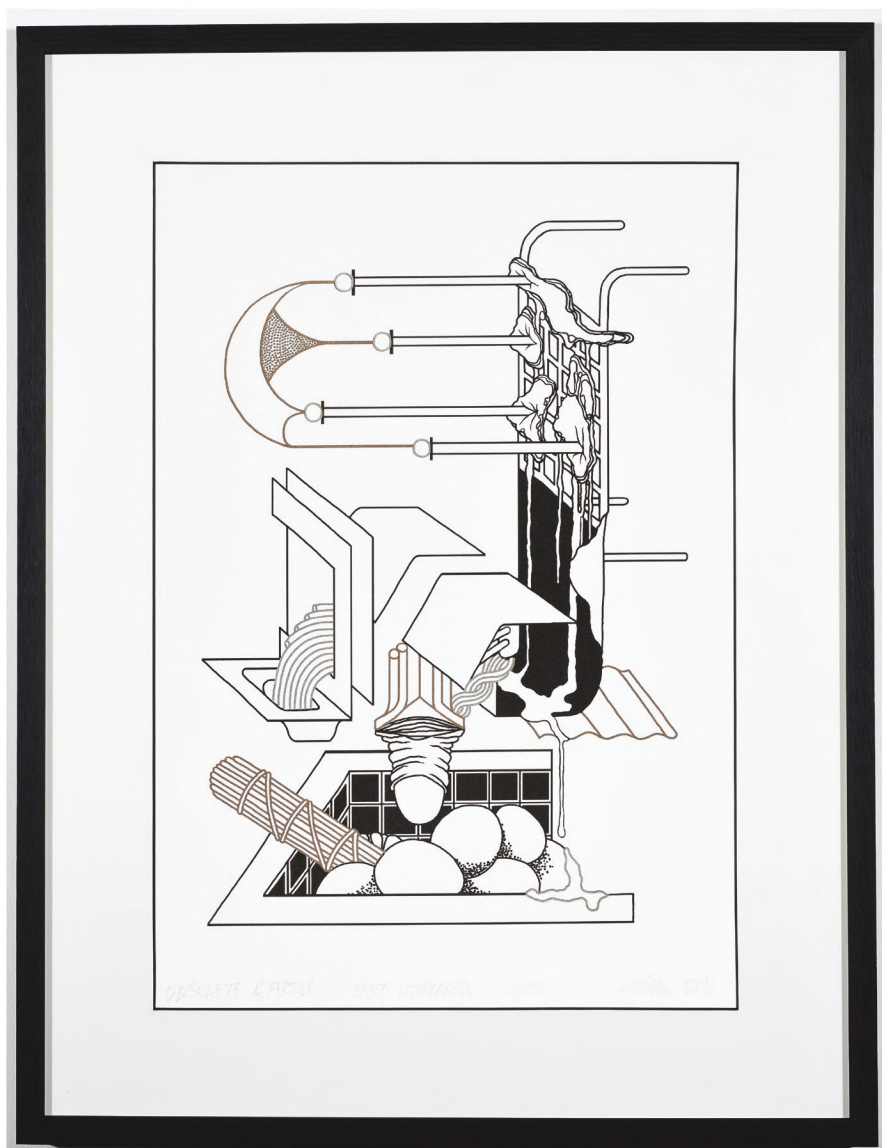
17. IX 2016–7. I 2017
Temnikova & Kasela Gallery

Comme il faut Mihkel Kleis

Maarin Mürk käis Mihkel Kleisi isiknäitusel.

Comme il faut Mihkel Kleis

Maarin Mürk visited Mihkel Kleis' solo exhibition.



Mihkel Kleis
Vananenud ja viljakas
2016
offset litograafia, 77 x 59 cm
Foto autor Stanislav Stepashko
Kunstniku loal

Mihkel Kleis
Obsolète and Fertile
2016
offset lithography, 77 x 59 cm
Photo by Stanislav Stepashko
Courtesy of the artist

Mihkel Kleis on kohalikul kunstiväljal üsnagi ainulaadne eksemplar, kelle tegevuste ring ja põhjalikkus, millega ta igapäevastele neist on kaevunud, on olnud kompromissitu. See kompromissitus paistab välja ja veenab. Võib-olla mingitel hetkedel olid Kleisi loomingus muusika ja kunst võrdsemal positsioonil, toodangut tuli mõlemast suunast. Praegu tundub, et just muusikalooming on viimastel aastatel üha hoogsamalt käima läinud, tema kassetid muudkui levivad ülesleituid võrgustikke pidi ning kunstinäituse formaadis Kleisi enam väga ei kohta. Seda üllatavam oli leida ta Temnikova ja Kasela galeriist.

Peale selle üllatuse, et Mihkel Kleisil oli uus näitus väljas, oli minu meelest antud näituse puhul oluline ka asjaolu, et tööd olid teostatud litograafiatöökohas Ubu Noir (Gudrun Heamägi ja Lauri Koppel) Kleisi kavandite põhjal. See asjaolu ei ilmutanud end näituse pressiteates, vaid jõudis vaatajani siis, kui osata selle kohta küsida või kui osata otsida Ubu Noiri Facebooki-lehelt. Väidetavalt oli sellise asjade käigu taga Kleisi soov teostada oma tööd graafikas, aga kuna ta ise tehnikat ei valda, siis kasutada professionaalide abi. Olles teatavaks saanud, nihutab see detail, millest esmapilgul justkui peaks üle libisema, esmase üllatuse rohkem paika.

Uued teosed sellelt näituselt seostuvad rohkem Kleisi kujundatud plakatite ja plaadiümbriste kui tema maaliloominguga. Kuigi Kleis on läbivalt nagunii rohkem joonistaja kui maalija, keda sealjuures ei huvita tegelikult kummagi meediumi spetsiifilised võimalused; tema loomingu puhul on olnud oluline osa isetegemise mentaliteedil, igavesel amatöörusel, tahtmisel, mis ei peatu selliste triviaalsete küsimuste ees nagu “kas ma olen õppinud maalima” ja “milline on mu muusikuharidus”.

Kleisi tugevuseks on alati olnud joone robustsus, käsitsi tegemise jälg, mis veenis seda enam, mida rohkem muutus visuaalne maailm meie ümber arvutis kujundatuks. Omavahel läbipõimunud elementidest moodustub terviklik kujund, mis katab terve pinna ja mida võib lugeda enda valitud kohast alates. Joone absoluutne puhtus, täiuslikkus, selle omaette väljendusrikkus, silma ja käe täiuslik koordineerimine – mitte see polnud teema, vaid kuidas lükata liikuma pilt kui veok, edasi anda nägemuslikke pilte, visioone, kus kohtusid b-kategooria õudusfilmid, *heavy metal*-esteetika ning popi eredad värvid ja plakatlikult ilma sügavuseta stsenaariumid. Et seda veokit liigutada, ei olnud vaja arendada manuaalseid oskuseid, ajada taga puhtust ja korrektsust – eriti kuna pildid olid nagunii ainult üks kanal, muusika ja helide kõrval.

Näituse pressitekstis võrdleb kunstnik Kiwa Mihkel Kleisi aadlikuga ning see võiks olla n-ö Kleisi kaubamärk – olles mitmestki mõttes siinsetel *scene*'idel unikaalne, justkui mitte kuuludes kuhugi mujale kui iseloodud aristokraatiasse, tehes, mida tahab, ning sünteesides ainult talle teadaolevatest impulssidest kokku oma kompromissitu visiooni helis ja pildis. Kuid kui mõelda, siis just aadlikud võivad endale lubada käsitsi tegemise robustsust, teatud lohakust, teostulliku otseteed ja laperdavast joont. Püüdlikkus, perfektsus ei ole aristokraatiale omane, see jäägu uusriikastele ja kadakaslastele. Aadlikud ei pea vaevuma.

Miks Kleis nüüd vaevub? Soov jõuda uute publikuhulkadeni? Kleisi varasem seinale riputatav looming oli palju rohkem niššmaitse – veider, kärts, guašine ning täis äratuntavaid ajusid, verd ja soolikaid. Nüüd on kasutatud kujundid muutunud abstraktsemaks ja dekoratiivsemaks. Popkultuuri lõugamise asemele tuleb kammerlikum, peenenenud maitse. Ja/või soov müüa? Et just selline Kleis ilmneb siin, Tallinna

On the local art scene, Mihkel Kleis is quite a unique phenomenon, whose scope of activities and the thoroughness he applies to them has been uncompromising. This kind of intransigence is both conspicuous and persuasive. Perhaps at some point, his music and art were more equal, both sides were productive. Right now it seems that it is rather his music that has gathered popularity in recent years, his cassettes keep appearing through various networks and Kleis in exhibition format is no longer all that common. The more surprising, therefore, to find him at Temnikova & Kasela Gallery.

In addition to the general surprise that Kleis has a new exhibition, I think it is also important to mention that the works have been produced at the Ubu Noir lithography studio (Gudrun Heamägi and Lauri Koppel) based on Mihkel Kleis' sketches. This fact was not in the press release, but only came out when you knew to ask or if you looked on the Ubu Noir Facebook page. Allegedly, this was due to the fact that Kleis wanted to produce his work as printmaking, but since he did not possess the technique, he used the help of professionals. As this concealed little detail became known, it then replaced the initial surprise.

The new works from this exhibition relate more to Kleis' poster designs and album artwork than to his paintings. Although Kleis is anyway more of a drawer than a painter, who is not actually interested in the specific characteristics of either medium, an important part of his work is the DIY mentality, eternal amateurism, and a desire that will not stop when faced with such questions as “have I learned to paint” or “what is my musical education”.

Kleis' strength has always been a robustness of line and the effect of the hand-made, which became more convincing as the visual world around us was increasingly shaped by computers. Intertwined elements form a complete image covering the entire surface, which can be read starting from any place you choose the absolute purity and perfection of the line, its expressiveness, the perfect hand-eye coordination – this was not the subject so much as how he gets the image as a vehicle into motion, how he conveys mystical images and visions, where bad horror movies, heavy-metal aesthetics, the bright colours of pop and superficial scenarios meet. In order to move this vehicle, no manual skills need be developed; there was no need for purity or order – especially since the images are anyway only one channel, beside music and sound.

In the press release for the exhibition, artist Kiwa compares Mihkel Kleis to a nobleman, and this could be like a “brand” – being unique on the local scenes in several respects, seemingly not belonging anywhere else than to a self-made aristocracy, doing what he wants, and synthesizing his uncompromising vision in sound and image from impulses that only he knows. But when you think about it, then it is precisely the noblemen who can afford the robustness of making by hand, the untidiness, creative shortcuts and wobbling lines. Diligence and perfection are not inherent to the aristocracy; these can be left to the nouveau rich and upstarts. Noblemen do not have to bother.

However, why does Kleis bother now? Is it the desire to reach wider audiences? His earlier works for walls were more a niche taste – strange, loud, gouache-y, and full of recognizable brains, blood and guts. Now his figures have become more abstract and decorative. Instead of screaming pop art, there is a more refined taste. And/or a desire to sell? This is precisely why Kleis appears here, in the most successful commercial



edukaimas kommertsгалериis, kust võrreldes kõigi muude võimalike näitusekohtadega on suuremad tõenäosused mitte koju tagasi, vaid kuhugi edasi rännata.

Võib-olla aga on magamistoamuusikute ja lopsaka amatööruse aeg lihtsalt mööda saanud? See, mis hetkeks moodustas elava *underground*'i, on tihenenedu enamvähem avalikult ligipääsetavaks ja nähtavaks *scene*'iks. Võib-olla tüütab ka tegijaid endid ära igasugune nikerdamine. Tahaks ju inimese moodi ka elada vahepeal, et keegi aitaks su asju korraldada ja assisteeriks mõtete teostamisel. Lisaks on ilmselt endale igav muutuda stiiliks, käekirjaks, saada lahterdatud, et "aa, järjekordne Mihkel Kleisi näitus". Elu on läinud normaalsemaks, asjalikumaks. Antud näituse puhul on siiski tunne, et "paradokside isand", nagu Kiwa teda nimetab, on vähemalt visuaalloomingus kaotanud suure osa oma paradoksidest, kuid teostanud oma visioonid pidulikul ja hillitsetud, tehniliselt täiuslikul kujul – ning on selle näitusega saanud igati salongikõlblikuks. *Win some, lose some*; midagi võidad, midagi kaotad.

Maarin Mürk on kunstikriitik, Kumu hariduskeskuse juhataja ja Eesti Kunstiakadeemia õppejõud.

gallery in Tallinn, where compared to other exhibition spaces there is a greater chance of not having to go back home, but to travel onwards.

Perhaps, the time of bedroom musicians and lush amateurism is simply over? What was for a moment living underground has now grown into a more or less publicly accessible and visible scene. Maybe the makers themselves find all the whittling so annoying. They would now like to live like a human for a change and have someone else help arrange stuff and realize ideas. In addition, it is probably boring for him to become a style, a characteristic, to be labelled "oh, another Mihkel Kleisi exhibition". Life has become more normal, more practical. This exhibition, however, suggests that "the master of paradoxes", as Kiwa calls him, has lost, at least in his visual work, a great many of his paradoxes; however, he has produced his visions in a festive and restrained, technically perfect form – and has become fully suitable for the salon. *Win some, lose some*.

Maarin Mürk is an art critic, director of the Kumu Education Centre and lecturer at the Estonian Academy of Arts.



Paranoia on uus must

Kadri Veermäe uurib Karel Koplimesa järjekordset juhtumiuuringut.

Paranoia Is the New Black

Kadri Veermäe looks at yet another case study by Karel Koplimes.



Karel Koplimes
Juhtum nr 12. Kalamaja
2016
installatsioon, kanalisatsioonikaev, asfalt, äärekivid,
valgustus, suitsumasin, varieeruvad mõõdud
Draakoni galerii installatsioonivaade
Kunstniku loal

Karel Koplimes
Case No. 12. Kalamaja
2016
installation, manhole, asphalt, curbstones, light,
smoke machine, dimensions variable
Installation view at Draakon Gallery
Courtesy of the artist

Alustaksin isiklikul noodil: kui keegi küsib, kus ma Tallinnas elan, tunnen miskipärast alati veidi piinlikkust, kui pean ütlema, et Kalamajas. Tegemist on küll meeldiva elupaigaga, kuid sama paratamatult on see ka kant, kus igal kevadel tuleb varjuda trendikale asumifestivalile sattumise eest.

Karel Koplimets on teinud hea valiku, valides Kalamaja asumi oma järjekordse uurimuse keskseks objektiks. Nagu ta on nii mõneski oma eelnevas projektis näidanud, suudab ta väga edukalt välja tuua vaadeldava nähtuse või olukorra ogaruse, mattes selle samas kuskile vormiliselt ülipõhjaliku, pedantse järjekindlusega kokku kogutud materjali vahele. Koplimetsa paranoiline lähenemisnurk ning fiktsiooni ja reaalsuse segamine muudab ta praeguses laiemas ühiskondlikus kontekstis üheks nüüdisaegsemaks kunstnikuks. “Tõejärgsus” kõigi oma derivaatidega – ta on suutnud teemale reageerida enne, kui see on täielikuks peavooluks muutunud.

Fotodest, videotest ja ruumiinstallatsioonist koosnevat “Juhtum nr 12. Kalamaja” (2016) oleks üsna keeruline kirjeldada neile, kes seda näinud ei ole ja Koplimetsa varasema loominguga kursis pole. Kunstnik on märganud, et tema elupaigas Kalamajas toimuvad kummalised ja kohati paranormaalsed sündmused. Ei jäta just väga mõistuspärast muljet, kuid just taolised “oma silm on kuningas”-tüüpi lähenemised hoiavad elu sees väiksema ja suurema mastaabiga paranoiateooriatel.

Koplimets viitab näituse pressitektis Kalamaja Facebooki-gruppi ilmunud hoiatusele, mille järgi on linnajao ühistransporti siginenud taskuvargaid ja massiliselt tulnukaid (“Kalamaja bussidesse on ilmunud vargad. Mul tuttav varastati taskust kallid telefon. Mees, kes tema kõrval istus, tõusis püsti ja väljus kohe, kui mu tuttav tundis, et midagi on valesti. Olge valvsad, siia on ilmunud massiliselt tulnukaid.”). Ta asubki Hobusepea galeriis maaväliste olendite jälgi ajama, leides tänavailt terve hulga kahtlasi viiteid. Koplimets oskab leida detaile, mis oma naeruväärsuses iseenda tõsidusprentsiooni tühistavad ning konstrueerib sinna ümber terve fabrikkatsiooni. Osalt meenutab “Juhtum nr 12” Koplimetsa 2013. aastal valminud tööd “Juhtum nr 7. Pic de Bugarach”, mis keskendus väiksele, 187 püsielanikuga mägikülale Bugarach’ile, kuhu hakkas kohale voorima hulgaliselt UFO-huvilisi ja *new age*’i fanaatikuid, sest kuulduste kohaselt pidi tegu olema ainsa paigaga, mis pärast maiade kalendri otsasaamist (21. XII 2012) sellele järgnevas vältimatus maailmalõpus alles jääb. Koplimets jäädvustas kohapealset õhustikku maailmalõpu eel ja järel, kuid ei piirdunud juba iseenesest tänaväärse materjali dokumenteerimisega, vaid lisas omalt poolt konstrueeritud paranoiakihi.

Dokumentalismiga segunev omamütoloogia on “Juhtum nr 12” näitel teinud tugeva sammu just omamütoloogia rõhutamise suunas, sest nüüd on peaaegu täielikult fiktiivne ka nn dokumentalistlik osa ise, mitte ainult viis, kuidas see on kontekstualiseeritud. Nii on näiteks UFO-huvilised asendunud kummalise tegevusega pimedal Kalamaja tänaval – stseen, mille müstilisim element on täiesti autovaba tänav, sest kes seal öösel ringi on liikunud, teab, et tegelikult on täis pargitud kõik kohad, mis vähegi võimalikud.

See, et Koplimets on oma tööd juhtumiteks nimetanud, ei viita minu jaoks asjaolule, et vaataja on oodatud neid detektiivki kombel lahendama, sest lahendust tegelikult ju ei olegi või pole selleni jõudmine väärtus omaette. Pigem tõmbaks juhtumiseeria puhul paralleeli *mockumentary*’tega, mis näevad välja nagu dokumentaalfilmid – kõike esitatakse tõena ja see paistab ka tihti usutav välja –, kuid ei ole seda.

I would like to begin on a personal note: when someone asks me where I live in Tallinn, for some reason I always feel a little embarrassed having to answer Kalamaja. Although it is a pleasant neighbourhood, it is an area where unavoidably every spring one has to avoid getting caught up in the trendy local festival.

Karel Koplimets made a good decision when choosing the district of Kalamaja as the central subject of his newest case study. As he has displayed in so many of his previous projects, he can bring out the madness of a specific phenomenon or situation very successfully, while also burying it among technically meticulous material compiled with pedantic persistence. Koplimets’ paranoid approach and blending of fiction and reality makes him one of the more contemporary artists in the current wider societal context. “Post-truth” with all its derivatives – he has managed to react to the subject before it has completely become mainstream.

It would be quite difficult to describe “Case No. 12. Kalamaja” comprised of photographs, videos and installation, to someone who has not seen it or does not know his previous work. The artist has noticed that where he lives in Kalamaja, there have been strange and sometimes paranormal occurrences. This hardly creates a rational impression, but it is precisely such “personal eye-witness account” approaches that support the lesser and greater paranoia theories.

In the press release for the exhibition, Koplimets refers to a warning that appeared in the Kalamaja Facebook group, which said that there has been growth in the number of pickpockets and aliens on public transport in the area (“Thieves have appeared in buses in Kalamaja. An acquaintance of mine had an expensive phone stolen. The man sitting next to him stood up and left as soon as my acquaintance noticed something was wrong. Be vigilant, a massive amount of aliens have started appearing here.”). And so he starts to follow the trail of extra-terrestrial beings at Hobusepea Gallery, finding a large number of suspicious clues from the streets. Koplimets is able to find details which in their ridiculousness annul their own truthfulness and construct a whole encircling fabrication. In part, “Case No. 12” is reminiscent of his 2013 work “Case No. 7. Pic de Bugarach”, which focused on the small alpine village of Bugarach with 187 local residents, to which a large number of UFO enthusiasts and new-age fanatics flocked because according to rumour, it was the only place to survive after the inevitable apocalypse that was to come with the end of the Mayan calendar (21. XII 2012). Koplimets recorded the local atmosphere before and after the end of the world, but did not stop at simply documenting this in itself praiseworthy material, but also added a layer of paranoia constructed by himself.

The combination of documentary and personal mythology in “Case No. 12” makes a substantial step towards stressing the personal mythology because now the “documentary” element is also almost completely fictional, not only in the way it has been contextualised. In this manner, UFO enthusiasts have been replaced by strange occurrences on the dark Kalamaja streets – the most mystical element in the scene is the complete absence of cars because, as anyone who has been there at night knows, every parking spot that could possibly be filled will be filled.

The fact that Koplimets has named his works case studies does not in my opinion mean that viewers are expected to solve them like detectives because, of course, there is no solution, or reaching one is not the point. In terms of case studies, I would rather draw a parallel with mockumentaries, which



Ent ka teadmine, et tegu on täieliku väljamõeldisega, ei takista tegelikult mingite elementide uskumist ega levikut. Näiteks 2002. aastal linastus Artes Prantsuse filmitegija William Kareli “Dark Side of Moon” (Kuu varjupool), mille autor keskendus teooriale, et 1969. aastal ei maandunudki Apollo 11 Kuul, vaid tegelikult filmis selle oma studios üles kuulus režissöör Stanley Kubrick. Kuigi võltsdokumentaal lõppeb sellega, kuidas seal osalenud respekteeritud inimestel on raskusi nende lausete meeldeajamisega, mida nad linates ütlema peavad, ei ole see vandenõuteoreetikute indu jahutanud – miks peaks inimesed sellises tobedas projektis osalema, kui nad seda just mingi suurema pettuse varjamiseks ei tee?

Lisaks võib arvata, et konkreetselt Eesti kontekstis on teatud noore põlvkonna UFO-uskumisele rohkem kui Igor Volke kaasa aidanud 1990. aastate teisel poolel siinsetele teleekraanidele jõudnud seriaal “The X-Files” (Salatoimikud). Kuid Koplímets tühistab “Juhtum nr 12” puhul igasuguse lähene-misvõimaluse stiilis “I want to believe” (Ma tahan uskuda; kultuslik poster seriaali peategelase Fox Mulderi töölaua kohal), sest valgusallikas polegi saladuslik, nagu näitab seda instalatsioon Draakoni galeriis. Ometi jääb mingisugune ambivalentsus sinna juhtumisse lõpuni sisse – nagu sageli tema loomingus. Ka pole sel korral domineerivalt esil üht Koplímetsa paljukasutatud efekti, turvaliste keskkondade taga hiilivat hirmu- ja ohutunnet, mis võib tihti osutada illusoorseks. Pigem võib näha seost, et see, mis näeb ohtlik välja, osutub süütuks: näiteks 2012. aasta teos “Hirmu äärealad” algab pahaendelise videoga magalarajooni tänavaist, aga, nagu lõpuks selgub, on see filmitud vähendatud maketil. Mis aga paistab turvaline, ei pruugi seda üldse olla: 2015. aasta teoses “Juhtum nr 9. Moment kuritööle” näeb samuti maketti, mis koosneb ainult ühest väikekoodanlikult korralikust majast, kuid viitab Austria võigastele inimröövijuhumiteile, kus ohver on pidanud aastaid vangistaja keldris veetma.

Juhtumiuuringud moodustavad Koplímetsa puhul seeria, mis muutub iga järgneva väljapanekuga ainult sisukamaks, mõjutades ühtlasi eelnevate uuringute tähendusvälju. Tugev külgetõmbejõud on neil kõigil. Tallinna Kunstihoone galeriis saab kuuldavasti peagi näha Koplímetsa näitust “Juhtum nr 11. TALSINKI” ning tõesti pakub juba ette huvi, kuidas paranähtuste ja hirmuga tegelenud autor sel korral lahendab käsitlemiseks ette võetud teema – pendeltöö.

Kadri Veermäe töötab ajalehes Postimees ajakirjanikuna.

look like documentaries – everything is presented as truth and it often seems so believable – but are not.

That said, knowing that it is complete fiction does not actually prevent the belief in or spreading of certain elements. For example, in 2002 the French cable channel Arte showed “Dark Side of the Moon” by French director William Karel in which he centred on the theory that Apollo 11 did not land on the Moon in 1969, but actually it was all filmed by the famous director Stanley Kubrick in his studio. Although the fake documentary ends with the much respected people included in the film having trouble remembering the lines they were meant to say, this has not cooled the zeal of conspiracy theorists – why would these people take part in such a stupid project, if not to hide some greater deceit?

It is also possible to consider that specifically in the context of Estonia, the known belief in UFOs among the younger generation has been helped more by the arrival of the TV series “The X-Files” on local TV screens in the second half of the 1990s than by Igor Volke. But Koplímets rules out any approach to “Case No. 12” in the style of “I want to believe” (from the cult poster above the desk of Fox Mulder, the main character in the series), because the light source is not mysterious, as is shown by the installation at Draakon Gallery. That said, some sort of ambivalence remains in the case study – as often does in his work. In this instance the creeping feeling of fear and danger within safe environments, which can often turn out to be illusory, an effect much used by Koplímets, is also not dominant. We can rather see the link to that which seems dangerous, turning out to be innocent: for example, the 2012 work “Suburbs of Fear” starts with an ominous video of suburban streets, but, as we soon find out, it has been filmed on a scale model. That which seems safe may not be at all: in the 2015 work “Case Study No. 9. Monument to Crime” we also see a scale model which consists of just one respectable middle-class house, but which refers to the horrible cases of kidnapping in Austria, where the victim had to spend years in the captor’s cellar.

Koplímets’ case studies form a series which becomes ever more rich with each new project, thereby affecting the meanings of the earlier studies. They are all captivating. Soon enough we will also be able to see Koplímets’ exhibition “Case Study No. 11. TALSINKI” at the Tallinn Art Hall Gallery and indeed it will be interesting to see how an artist dealing with paranormal phenomena and fear, solves the subject he has set himself – cross-border commuting.

Kadri Veermäe works as a journalist for the Postimees daily newspaper.



Parool: jyri

*Kaire Nurk käis Jüri Ojaveri isiknäitusel
"Surev koer. Vol 2".*

Password: jyri

*Kaire Nurk visited Jüri Ojaver's solo exhibition
"Dying Dog. Vol 2".*



81 Kunstnik Jüri Ojaveri kahel viimasel näitustel on täitnud semiootilise peategelase rolli koera metafoor. Täpsemalt: sureva koera metafoor. Sirvides kunstiajalooramatuid, leiame mitmeid tähelepanuväärseid maale, kus koer esineb tähendusliku viitena. On väidetud, et Francisco Goya maalil Alba hertsoginnast valges riietuses (1795) seob hertsoginnat ja väikest valget koeranässi kui Goya enesesümboliseerimise varjatud kireside. Gustave Courbet' maalil "La rencontre, ou "Bonjour, Monsieur Courbet!" (Kohtumine ehk "Tere, härra Courbet!", 1854) on aga ka koer tervitamas kunstnikku. Modernismi alguse teema on koer, ja loom üldisemalt, suhteliselt harv motiiv. Eesti kunstis kostub samast ajastust Nikolai Triigi ehk rohkem sümbolismipõhise koera ulg ("Uluv koer", 1921).



Taas aga märkame looma kujundi uut algupärast ja tugevnenud positsiooni sürrealismis, ja tundub, et ka viimase aja kunstis võimsalt esindatud loomakujund kannab edasi seda sürrealismi diskursusest saadud süvapõhjendust.¹ On peaegu võimatu leida loomaliiki, kes ei lööks kaasa tänapäeva kunstis ja selles mitmekesisuses pole koeral võimalik muidugi märkimisväärselt soleerida. Mõned müllu sööbinud dominandid olgu siiski nimetatud: Oleg Kulik ja William Wegman. Kuliku poliitilist koerakujundit võiks kõige muu hulgas lugeda ka inimese individuaaltasandi alateadvusse kogunenud agressiooni väljundiks. Vastupidise näitena esindab Wegmani lord-koer asteenilist introverti, keda näib maailmaga siduvat vaid ontoloogiline kahtlus.

Millist koera-koodi esindab Ojaveri "Surev koer"? Romantilist või kriitilist, kirelist või kainet, agressiivset või alandlikku, melanhoolset või optimistlikku? Esimene näitus sel teemal oli Ojaveril läinud aasta kevadel Haapsalus, kus see sai pühendatud kunstniku vennale Jaan Ojaverile.² "Surev koer Vol 2" Vabaduse galeriis oli pühendus varalähkunud sõpradele, ent keskendatud koera kujundisse, sest kahe näituse vahepeal on lähkunud ka kunstniku pereliige Karu-Ott, suur mustakarvaline ja tõsise moega koer. Võib täiesti mõista Mihkel Ilusat, kui ta kirjutab: "Sain aru, et mul ei ole mingit sõnaõigust sel teemal. Seda kahel põhjusel. Esimene on mu senise elutee talumatu kergus: ma ei ole pidanud käima veel mitte ühelgi matusel. [...] Teiseks, mul ei ole kunagi olnud koera. Ma ei tea, milline tunne on loomaga kokku kasvada ja milline tunne on, kui minust sõltub pidevalt keegi [...]."³

Kahte näitust vormiliselt siduvas maaliseerias "Lõastamine" (2016) näeme tulitavas kasukas looma kolmes erinevas keskkonnas – liival, asfaldil ja lumel – kord külitavas, kord lamavas asendis. Koera asend on energiata, paiguti pole eristatav, kas loom on veel elus või enam mitte. Kõigil kolmel maalil on monokroomse tühja värvivälja keskel kujutatud koer ühendatud nabanööri sarnaneva vooliku külge, mille läbi paistekest laseb näha mingit vereplasmaga sarnanevat vedelikku. Võiksime seda tõlgendada vereülekanena jõuetuks jäänud elule. Ent vooliku ots viib maalikaadrist välja? Vaataja ei saa iial teada, kuhu see viib või mille külge see kinnitub või ehk hoiab keegi seda enda käes. Voolik toimib lõana, kuna on sirgeks pinguldatud. Koer on võib-olla üritanud liikuda lõastuskeskmest võimalikult kaugele, ja ometi vabaks pääsemata varisenud maha?

Üldistavalt adume lõõga selgelt määratlemata fataalse jõuna, ja koera vaibunud pingutusi sellele jõule allajäämisena. Vastupidiselt sellele – või ka paralleelkujundina? – lõhkus kunstnik avamis-*performance*'il raevukalt galerii põrandasse auku. Haud? Auk kui millestki väljapääsu saavutamise? Jüri Ojaver on neid autoreid, kelle näitusekomplektina esitatavaid

The last two exhibitions by artist Jüri Ojaver have witnessed as the main semiotic character the metaphor of the dog. More specifically, of a dying dog. Browsing through art history books, we find a remarkable number of paintings where the dog is presented as a meaningful reference. It has been argued that in Francisco Goya's painting of the Duchess of Alba in a white dress (1795) there is a hidden bond of passion between the Duchess and a little white dog symbolizing Goya himself. In Gustave Courbet's painting "La rencontre, ou "Bonjour, Monsieur Courbet!" (The Meeting or "Bonjour, Monsieur Courbet!", 1854) among others there is also a dog greeting the artist. The dog, and animals in general, is a relatively rare motif among the themes of early modernism. In Estonian art of the same era we can hear the wail of a more symbolic dog by Nikolai Triik ("Uluv koer" (Dog Wailing, 1921)).

Once again, however, we notice the new and original, and strengthened position of animal representation in Surrealism, and it seems that the animal motifs powerfully present in contemporary art refer also to the deep roots of surrealist discourse.¹ It is almost impossible to find an animal not represented in contemporary art, and considering this plurality, the dog has no special position among the other animals. Nonetheless, I would like to point out a couple of memorable and prevailing cases: Oleg Kulik and William Wegman. Kulik's political representation of the dog could be seen, among other things, as the expression of the aggression accumulated in a person's individual unconscious. Wegman's lord-dog on the other hand represents an asthenic introvert, who seems to be linked to the world only by ontological doubt.

What kind of a dog-code is behind Ojaver's "Dying Dog"? Romantic or critical, passionate or sober, aggressive or humble, melancholic or optimistic? Ojaver's first exhibition on this subject took place last spring in Haapsalu, where it was dedicated to the artist's brother Jaan Ojaver.² "Dying Dog, Vol. 2" at Vabaduse Gallery was devoted to "friends too soon departed", but focused on the image of the dog, as between the two exhibitions, the artist's family member Karu-Ott (meaning "Bear" in Estonian - *Transl.*), a big black-haired and serious-looking dog also passed away. One can relate quite well to Mihkel Ilus who writes: "I understood that I do not have the right to say anything on this matter. This is for two reasons. First, because of the unbearable lightness of my life until now: I have not had to attend any funerals. [...] Secondly, I have never had a dog. I do not know what it feels like to become deeply fond of a dog nor have I ever had any creature depend on me constantly [...]."³

The series of paintings "Lõastamine" (Tethering, 2016), formally linking the two exhibitions, presents the animal with flaming fur in three different environments – on sand, on asphalt and in snow – either on its side or lying down. The dog's position lacks energy, and at times it is hard to distinguish whether the animal is still alive or not. In all three paintings the dog depicted in the middle of a monochromatic empty space is connected to a hose reminiscent of an umbilical cord, its transparent skin revealing a plasma-like fluid. This could be interpreted as a transfusion to a weakening life. However, the end of the hose is situated outside the frame of the painting. The viewer will never know where it leads, what it is attached to, or if there is perhaps someone holding it. The hose serves as a tether, which is in a straightened and taught position. Perhaps the dog has tried to move as far as possible from the centre of the tether, yet collapsed without obtaining its freedom?

sõnumeid tuleb lahti harutada mööda tõlgendusspiraali järjest edasi liikudes. Meetodilt sobiks selleks ilmselt kõige paremini hermeneutiline interpretatsioon. Viitan siin lühidalt kahele hargnevale võimalusele. Esimene neist oleks Ojaveri “Lõastamise” seos tema sõbra Jaan Toomiku videoga “Nimeta (Mees)” (2001), mida ka autor ise on teadlikult ekspluateerinud. Siin võiks analüüsida mehe kui loomult ekspansiivse ja dünaamilise sugupoole ahistatust staatilisuse tingimustes. Nagu ütleb Jüri ise: “Ma olen kodustatud.” Teine interpretatsioonisuund võimaldaks süüvimist surma, elu kaduvuse ja ajalisuse temaatikasse. “Lõastamise” maaliseeriale lisandub “Lase mind maha” (2016), mis kujutab kolmel fotokollaažil Karu-Oti füüsilise ja mentaalse keha järkjärgulist haihtumist.

Teema koera kujundi kaudu esitamine annab mõneti leevendava esteetilise tulemuse, suunab leppimisele ja lepitamisele. Koera ümbritsev jäätnud lumevall kui surmatsoon asendub kollaažiprotsessis haljendava muruga – ja nii viitab Ojaver pilditsükli lõpuks ikkagi ka elu kestmisele, taastumisele.⁴ Ent mälestustahvel ja viies keeles pühendus varalähkunud sõpradele galerii seinal muutub mälestuse püsimise mantraks.

Kaire Nurk on filosoofia, (kunsti)ajaloo ja kunsti ruumis töötav kunstnik ja kunstiõpetaja.

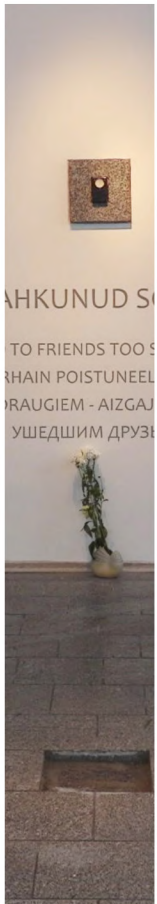
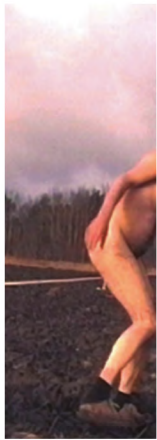
- 1 Näiteks ajakiri Kunstforum International on loomamotiivile kunstis pühendanud kaks numbrit: 174 (jaanuar–märts 2005) ja 175 (aprill–mai 2005).
- 2 Urmas Lauri, Haapsalu linnagalerii 25: suur segadus sureva koeraga. – Lääne Elu 7. V 2016.
- 3 Mihkel Ilus, Miks mulle meeldib mõelda Jüri Ojaverist. – Sirp 20. I 2017.
- 4 Mõni aeg pärast näituse avamist leidis kunstniku kodus oma uue kodu taltsutamatu temperamendiga kahekuune pikakarvalise saksa lambakoera kutsikas Carl Cetu Kirschbaum (sündinud 23. XI 2016), kes omab Karu-Otiga lausa üksühest sarnasust.

The tether can be perceived as an undefined fatal force, and the dog's abated efforts as surrendering to this force. In contrast to that – or as a parallel image? – during the opening-performance the artist furiously hammered a hole into the gallery floor. A grave? A hole as breaking free from something? Jüri Ojaver is one of those artists whose messages presented as whole sets of exhibitions are to be decrypted by moving along the spiral of interpretation. The most suitable method for this might be a hermeneutic analysis. I refer here briefly to the two different possibilities. The first would be to link Ojaver's “Tethering” to his friend Jaan Toomik's video “Nimeta (Mees)” (Untitled (Man), 2001), which the artist himself has deliberately exploited. One could analyse here the harassed position of the naturally expansive and dynamic male in static conditions. As Jüri himself notes: “I have been domesticated.” Another interpretation could be to focus on the themes of death, the transience of life and temporality. The series of paintings “Tethering” is accompanied by “Lase mind maha” (Shoot Me Down, 2016), which in the form of three photographic collages depicts the physical and mental body of Karu-Ott gradually disappearing.

Presenting the subject through the motif of the dog produces a somewhat soothing aesthetic, leading to acceptance and conciliation. The icy pile of snow as a death zone around the dog is replaced through the process of the collages by verdant grass – therefore, Ojaver also refers at the end of the cycle of images to life's persistence, to renaissance.⁴ Nonetheless, the memorial plaque and the dedication to deceased friends in five languages on the gallery wall becomes a mantra so the memory can live on.

Kaire Nurk is an artist and art teacher working in the fields of philosophy, (art) history and art.

- 1 For example, the magazine Kunstforum International has dedicated two issues to animal motifs in art: 174 (January-March 2005) and 175 (April-May 2005).
- 2 Urmas Lauri, Haapsalu linnagalerii 25: suur segadus sureva koeraga. – Lääne Elu 7. V 2016.
- 3 Mihkel Ilus, Miks mulle meeldib mõelda Jüri Ojaverist. – Sirp 20. I 2017.
- 4 Some time after the opening of the exhibition a two-month-old long-haired German shepherd puppy with a truly untamed temperament and with an almost identical appearance to Karu-Ott named Carl Cetu Kirschbaum (born 23. XI 2016) found a new home with the artist.



Me oleme universumis üksi: kosmosekauboide kurb *blues*

Tõnu Karjatse käis Taavi Suisalu isiknäitusel.

We Are Alone in the Universe: the Sad Blues of Space Cowboys

Tõnu Karjatse visited Taavi Suisalu's solo exhibition.



Taavi Suisalu
Kaugautoportree
2016
foto, interaktiivne reaalaegne animatsioon
Hobusepea galerii näitusevaade
Kunstniku loal

Taavi Suisalu
Distant Self-Portrait
2016
photo, interactive real-time animation
Exhibition view at Hobusepea Gallery
Courtesy of the artist

Taavi Suisalu isiknäituse pealkiri “Maastikud ja portreed” Hobusepea galeriis oli petlik: maastiku- ega portreemaali žanri traditsioonilises vormis siin ei kohta. Täpsemini, tegemist oli äärmiselt minimalistliku väljapanekuga: näitusel oli väljas ainult üks maastikupilt. See seisnes projektsioonipildis ilmasatelliidilt, mis sulas vaataja silme ees piksliteks, moodustades üksteise sisse vertikaalselt lõikuvate värvivoogudega peisaazi. Niisugust värvide “vabalangust” saatis meditatiivne helitaust, mis moodustus samuti satelliidisignaalidest. Suisalu oli võtnud endale vaatepunkti näituse vaataja kohal, teistes sfäärides, minnes seeläbi kaugemale Maa gravitatsioonijõust.

Tema portfoolios on märgata teatud järjepidevust. Oma varasemates projektides on Suisalu olnud vahendajaks inimese ja looduse vahel, tõlgendades helikeelde näiteks tuult või inimese ning ruumi suhet. Hobusepea näitus lähenes meid ümbritsevale varjatud heli(info)maastikule uult, kõrgemalt tasandilt – nüüd olid fookuses inimeste endi tekitatud tehnilised info(müra)allikad.

Nimelt võttis Suisalu väljapaneku aluseks Maa orbiidile lastud ja kasutuiks muutunud satelliitide signaalid, mida need küberpõrnikad pärast varjusurma on hakanud maale tagasi saatma. Neile, kes need sinna saatsid, on need sputnikud oma otstarbe kaotanud, ent nüüd tuletavad need meile tagasihoidlike signaalidega oma olemasolu pidevalt meelde. Sõnum, mida unustatud kosmosesatitad siia saavad, on lihtne: “me oleme olemas”, iga satelliit ütleb seda omal moel. Esmakordselt mullusel Artishoki biennaalil eksponeeritud vinüülplaadile nimega “Etüüdid mustas” (2016) on pandud neli neist satelliidisõnumeist. Signaale taasesitav grammofoon jälgis eriseadeldise kaudu satelliitide liikumist näituseruumi kohal ja seadis selle järgi vinüülplaadi esituskiiruse.

Niisugune “satelliidigrammofoon” on ka Suisalu üks tehniliselt keerukamaid ja haardelt ambitsioonikamaid elektroakustilisi instrumente. Hobusepea näitusel oli instrument paigutatud galerii allkorrusele ja seeläbi andis Suisalu helile ning rütmile alateadvuse rolli, mis peaks kõigi eelduste kohaselt dikteerima ülal toimuvaid muudatusi. Esmapilgul nii see oligi ja satelliidipikslite sulamine värvivoogudeks toimus kosmiliste sageduste taustal. Samas pole see tehniliselt täiuslik skeem, kuna vinüülplaadile salvestatu taasesitus on mehhaaniline korduvtegevus, varieerub vaid kiirus. Hoopis teistsuguse efekti annaks see, kui näitusel viibija kuuleks otse just nende satelliitide helisid, mis parajasti näituseruumi ületamas on. See aga nõuaks ilmselt tehniliselt veelgi keerukat aparatuuri.

Praegune satelliidigrammofoon on aga juba eksponaati omaette, näituse kompositsioonis oli see boonus, mille avastamiseks tuli teha veel üks täiendav retk, laskumine varjatud ruumi, maastikust endast allpool olevale tasandile. “Maastike ja portreede” eesmärk oli juhtida tähelepanu meid ümbritsevale infovoole, ka sellele infole, mille olemasolu meie igapäevast elu ei mõjuta. Kunstnik justkui loobuks selle projektiga looduse krüpteeritud sõnumite otsingutest ning jõuaks tõdemusele, et loodus peegeldab meid endid. Telesarja “X-Files” (Salatoimikud) loosung “The truth is out there”, tõde on kusagil olemas, on seeläbi ekslik – kõiksuses on vaid inimene ise ja see, mida ta teeb, tuleb tema juurde tagasi.

Antud juhul võib “Salatoimikute” sõnumit parafraasida: “We are out there” – meie (s.t sputnikud) oleme kusagil olemas, millest võib omakorda tuletada süllogismi “We are the truth”, meie olemegi tõde. Selline mõttekäik viitaks juba inimese eksistentsiaalsele hüljatusele, mille mudelit

The title of Taavi Suisalu’s solo exhibition “Landscapes and Portraits” at Hobusepea Gallery was deceptive: no paintings from the genres of landscape or portraiture could be found there in their traditional form. To be precise, the exhibition was extremely minimalist: there was only one landscape exhibited, and this took the form of a projected image from a weather satellite, which melted before the viewer into pixels forming a paysage of intersecting vertical streams of colour. This colour “freefall” was accompanied by a meditative soundtrack, which was also comprised of satellite signals. Suisalu had positioned himself above the viewer, in other spheres, and therefore, moving further from the Earth’s gravitational field.

There is a noticeable consistency in his work to date. In his earlier projects Suisalu has acted as the moderator between people and nature, for instance rendering wind as sound or the relationship between a person and space. The Hobusepea exhibition approached the hidden sound-(info)-landscape, which surrounds us from a new, higher level – now the focus was on the technical info-(noise)-emitters created by people themselves.

Suisalu based his exhibition on the signals now being sent back to earth from satellites previously sent into Earth’s orbit that have since become useless lethargic cyber beetles. For those who sent them there, these sputniks have lost their purpose, but now their modest signals constantly remind us of their existence. The message sent by the forgotten cosmic-bugs is simple: “we are (still) here” – every satellite says it in their own manner. Four of these satellite messages are pressed on a vinyl record entitled “Études in Black” (2016), exhibited for the first time at last year’s Artishok biennale. The gramophone replaying the signals observed the movements of the satellites above the exhibition space using a special gadget and adjusted the playing speed of the record accordingly.

Such a “satellite gramophone” is also one of Suisalu’s more intricate and ambitious electro-acoustic instruments. At the Hobusepea exhibition, the instrument was placed on the lower floor of the gallery, and therefore, gave Suisalu’s sound a subconscious role, which we can presume should dictate the changes taking place above. So it was, at first glance, and the melting of satellite pixels into streams of colour took place accompanied by cosmic frequencies. However, it is not a perfect system because the recording on the vinyl is a mechanical reproduction, only the speed is variable. A whole other effect would be created were the visitor to the exhibition able to directly hear the sounds from the satellites passing above the gallery. This would evidently call for a technically more intricate apparatus.

The current satellite gramophone is a showpiece in itself, though, as part of the composition of the exhibition it was a bonus for which the viewer had to make one further journey, descending into the hidden room, a level below the landscape itself. The purpose of “Landscapes and Portraits” was to direct our attention towards the flow of information surrounding us, also towards the information which does not affect our everyday lives. It seems that, with this exhibition, the artist has given up searching for encrypted messages in nature and realised that nature is a reflection of ourselves. Therefore, the slogan from the TV series “The X-Files”, “The truth is out there” is errant – there are only people in the universe and what they do comes full circle back to them.

In this instance, the message of “The X-Files” can be rephrased, “We (i.e. the sputniks) are out there” from which



unustatud satelliidid näitlikult kordavad. Suisalu vihjab siin looja vastutustundetusele loodu ees – produkt on valmis ja seega ka unustatud. Samasuguse sõnumi oleks edasi andnud ka mahajäetud majad või õue unustatud mänguasjad (nn varemeporno), kuid Suisalu suunab meie tähelepanu kõrgemale, andes juurde teatava maavälise otsingu mõõtme.

Ühtlasi kannavad orbiidil ringlevad tehiskaaslased endas ka teistsugust semiootilist konnotatsiooni: need satelliidid on kunagi tulistatud Maad ümbritsevale trajektoorige peamiselt sõjalistel eesmärkidel; nende eesmärk oli valvata meid ja ka teineteist, edastades maapealsetesse baasidesse infot vägede või rajatiste suuruse kohta või ka selle kohta, kas maanteid ehitatakse ja kas tehased suitsevad ehk et kas vaadeldav riik on üldse arenguvõimeline. Kuid tänapäeva satelliidid ei teeni enam ainuüksi militaarseid huve: NASA asemel kuuluvad need pisikesed lennurobotid globaalsetele äriettevõtetele, nagu Facebook või Google, ja nende jälgimisobjekt pole mitte riik, vaid üksikisik ja tema areng.

Suisalu näituse subjektiks olevad satelliidid kuuluvad minevikku, kui maailm oli oma poliitilistelt polaarsustelt lihtsamini jaotatud; ajastusse, mida võib kokkuleppeliselt nimetada “tõeajastuks”, vastandina “tõejärgsele ajastule”. Seeläbi võib nende signaale võtta kui sõnumeid minevikust, mille adressaat ammu lahkunud. Ehkki Suisalu satelliidid on süütud kosmosekauboid, kes laulavad ilmaruumi avarustes oma kurba unustusebluusi, juhivad kunstnik väljapanekuga kaudselt tähelepanu ka sellele, et informatsioonist võib saada inimkonna kõige suurem vaenlane, kui kellelgi tuleb pähe meie kohta kogutut oma kurjades huvides ära kasutada.

Tõnu Karjatse töötab Eesti Raõvusringhäälingu kultuuri- ja raadiouudiste vastutava toimetajana.

we can, in turn, draw the syllogism, “We are the truth”. Such a train of thought seems to point to people’s existential desolation, the model of which seems to be visually repeated by the forgotten satellites. Here Suisalu refers to the lack of responsibility exhibited by the creator towards the creation – the product is finished and then forgotten. A similar message would have been conveyed by abandoned buildings or toys forgotten outside, but Suisalu directs our attention higher, contributing a certain dimension of extra-terrestrial discovery.

At the same time, the orbiting artificial bodies also convey a different semiotic connotation: the satellites were thrust into their orbit around Earth mainly for military purposes; their objective was to guard us and each other, conveying information to terrestrial bases concerning the strength of forces and buildings and also whether highways were built and whether smoke was rising from factories or in other words whether a specific country is capable of development. But today’s satellites no longer serve purely militaristic interests: instead of NASA, these tiny flying robots belong to global companies, such as Facebook or Google, and their points of interest are not countries, but individuals and their development.

The satellites that are the subject of Suisalu’s exhibition belong to the past when the world could be more easily divided according to its political poles; a time which can by agreement be called the “era of truth” rather than of “post-truth”. Therefore, their signals can be regarded as messages from the past, the recipient of which has long since departed. Although Suisalu’s satellites are innocent space cowboys, who sing their sad forgotten blues in the wide expanse of space, with his exhibition, the artist also points towards the fact that information could become humanity’s greatest enemy, if anyone decides to use all the collected information concerning us with evil intent.

Tõnu Karjatse works as the senior editor of cultural and radio news for Estonian Public Broadcasting.



4. III 2017 avati Tallinna Kunstihoones **Eesti Kunstnike Liidu XVII ülevaatenäitus** "Elust maal". Kuraator: Mari Kartau. Osales ligi 100 kunstnikku.

4. III 2017 the **17th Survey Exhibition of the Estonian Artists' Association** titled "Life on Earth And In The Country" opened at the Tallinn Art Hall. Curator: Mari Kartau. Nearly 100 artists participated.

*

3. III 2017 avati **Firenzes** Novecento kunstimuuseumis näitus "Visions from the North. Estonian Painting from Enn Kunila's Collection, 1910–1940". Kuraator: Eero Epner. Kunstnikud: Nikolai Triik, Ants Laikmaa, Villem Ormisson, Endel Kõks, Paul Burman, Elmar Kits jt.

3. III 2017 **Firenze** Novecento art museum hosted an exhibition "Visions from the North. Estonian Painting from Enn Kunila's Collection, 1910–1940". Curator: Eero Epner. Artists: Nikolai Triik, Ants Laikmaa, Villem Ormisson, Endel Kõks, Paul Burman, Elmar Kits, etc.

*

21. II 2017 alanud "**ARCOMadrid**" kunstimesil oli Sevilla galerii Alarcon Criado müügiks välja pannud Dénes Farkase (Eesti) teoseid.

21. II 2017 a Sevilla-based Alarcon Criado gallery was showcasing Dénes Farkas' (Estonia) works at this year's "**ARCOMadrid**" art fair.

*

8. II 2017 alanud selleaastasel "**Zona Maco**" kunstimesil oli Mexico City galerist Karen Huber välja pannud Merike Estna (Eesti) teoseid.

8. II 2017 a Mexico City based Karen Huber gallery featured Merike Estna's (Estonia) works at this year's "**Zona Maco**" art fair.

*

6. II 2017 näidati Flo Kasearu videot **Mexico City** kunstimuuseumis (MUNAL).

6. II 2017 Flo Kasearu's video was screened at MUNAL Museo Nacional De Arte in **Mexico City**.

3. II 2017 avati **Zürichi** galeriis annex14 ühisnäitus "Shadows of Others", Eestist osales Anu Vahtra.

3. II 2017 a group show "Shadows of Others" opened in **Zurich** at gallery annex14, also featuring Anu Vahtra from Estonia.

*

3. II 2017 avati kuuendat korda toimunud festivali "**Düsseldorf** Photo Weekend" raames Raumsechi galeriis väljapanek "A Visit from Tallinn", milles osalesid Renee Altrov, Karel Kravik, Tõnu Tunnel, Sigrid Viir, Maxim Mjödov ja Hanna Räst.

3. II 2017 for the sixth edition of **Dusseldorf** Photo Weekend, Raumsech gallery presented an exhibition of Estonian artists titled "A Visit from Tallinn" featuring Renee Altrov, Karel Kravik, Tõnu Tunnel, Sigrid Viir, Maxim Mjödov and Hanna Räst.

*

3. II 2017 avati ARS-i maja projektiruumis (Pärnu mnt 154, Tallinn) rahvusvaheline rühmanäitus "(In)visible dreams and streams"

22 Põhja- ja Baltimaade kunstniku osalusel.

Kuraator: Maija Rudovska. Eestist osalesid: Merike Estna, Sigrid Viir, Mihkel Ilus, Maarja Tõnisson.

Näitus on juba üleval olnud Riia Bergs Bazaaris ja Vilniuse Kaasaegse Kunsti Keskuses, pärast Tallinna reisib näitus Soome ja Põhjamaadesse. Näitus sündis seoses 2016. aastal Põhjamaade Ministrite Nõukogu 25. tegutsemisaasta tähistamisega Eestis, Lätis ja Leedus.

3. II 2017 an international group show "(In)visible dreams and streams" featuring **22 Nordic and Baltic artists** opened in the ARS Building (Pärnu road 154, Tallinn). Curator: Maija Rudovska. Estonian participants: Merike Estna, Sigrid Viir, Mihkel Ilus, Maarja Tõnisson. The exhibition has been shown in Riga Bergs Bazars, Contemporary Art Centre in Vilnius and after Tallinn, the exhibition will be shown in Finland and other Nordic countries. This exhibition was born in conjunction with the 25th anniversary of the Nordic Council of Ministers' Offices in Estonia, Latvia and Lithuania, celebrated in 2016.

*

1. II 2017 eksponeeriti **Kasseli** suuremõõtmelisel reklaampindadel valikut Paul Kuimeti fotodest, linnaruumiprojekti kuraatorid olid Eva-Maria Offerman ja Jacob Birken.

1. II 2017 a selection of photographs by Paul Kuimet were displayed on large-scale billboards around the city of **Kassel**, the project

was curated by Eva-Maria Offerman and Jacob Birken.

*

29. I 2017 avati **Gentis** Tatjana Pietersi galeriis rühmanäitus "Full Moon in Leo", Eestist osales Kris Lemsalu.

29. I 2017 a group show "Full Moon in Leo" opened at Tatjana Pieters gallery in **Ghent** featuring also Kris Lemsalu from Estonia.

*

21. I 2017 sai **Pariisis** alguse selleaastane "Circulation(s)", fotokunstile pühendatud festivalil osalesid Eestist Sigrid Viir ja Krista Mölder.

21. I 2017 "Circulation(s)" opened in **Paris**, a festival introducing emerging photographers including Sigrid Viir and Krista Mölder from Estonia.

*

15. I 2017 avas Marge Monko **Antwerpeni** fotomuuseumis (FOMU) näituse "Gevaert as Image", mis valmis koostöös saksa kunstniku Katrin Kamrauga.

15. I 2017 Marge Monko from Estonia and Katrin Kamrau from Germany opened their collaborative show "Gevaert as Image" at Fotomuseum **Antwerpen** (FOMU).

*

21. XII 2016 **in memoriam** Jaan Klõšeiko, väljapaistev eesti kujundusgraafik ja fotograaf.

21. XII 2016 **in memoriam** Jaan Klõšeiko, a renowned Estonian graphic designer and photographer.

Uus trükis / New Publica- tion



ELNARA TAIDRE. MUDEL, METAFOR, MÄNG. OMAMÜTOLOOGILINE TERVIKKUNSTITEOS VISUAALKUNSTIS 20. SAJANDI PARADIGMAVAHETUSE KONTEKSTIS / ELNARA TAIDRE. MODEL, METAPHOR, PLAY: THE TOTAL MYTHOLOGICAL WORK OF ART IN THE CONTEXT OF PARADIGM SHIFT IN THE 20TH CENTURY

Autor / Author: Elnara Taidre
Kujundaja / Designer: Margus Tamm
368 lk / pages, p
ehme köide / soft cover
Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia / Estonian Academy of Arts, 2016
ISBN 978-9949-594-05-4
ISBN 978-9949-594-06-1 (pdf)
ISSN 1736-2261

Elnara Taidre doktoritöö käsitleb omamütoloogilise

tervikkunstiteose teisenemist 20. sajandi visuaalkunstis. Inglisekeelse kokkuvõttega.

/ Elnara Taidre's doctoral dissertation examines how the total mythological work of art changed in the visual art of the 20th century. English summary.



ARHIIVI JA ARITEKTUURI VAHEL. NEEME KÜLM, KRISTA MÖLDER, TAAVI TALVE / BETWEEN THE ARCHIVE AND ARCHITECTURE. NEEME KÜLM, KRISTA MÖLDER, TAAVI TALVE

Koostajad / Compilers: Kati Ilves, Triin Tulgiste
Tekstid / Texts: Kati Ilves, Maria-Kristiina Soomre, Eik Hermann, Hanno Soans, Taavi Talve
Kujundajad / Designers: Kaarel Nõmmik, Mikk Heinsoo (Studio Studio)
96 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Kumu Kunstimuuseum / Art Museum of Estonia, Kumu Art Museum, 2016
ISBN 978-9949-485-59-8

Näitusega "Arhiivi ja arhitektuuri vahel. Neeme Külm, Krista Mölder, Taavi Talve" Kumu Kunstimuuseumis (17. IX 2016–19. II 2017) kaasnev trükis.

/ The publication accompanies the exhibition "Between the Archive and Architecture. Neeme Külm, Krista Mölder, Taavi Talve" (17. IX 2016–

19. II 2017) in Kumu Art Museum.

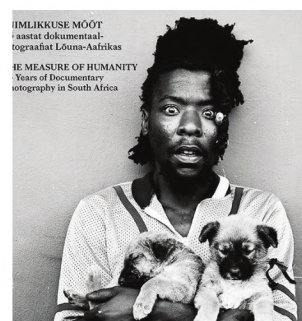


KUJUR. JAAK SOANSI LOOMING 1966–2016 / SCULPTOR. JAAK SOANS WORKS 1966–2016

Koostajad / Compilers: Juta Kivimäe, Jaak Soans
Kujundaja / Designer: Tiit Jürna
344 lk / pages, kõva köide / hard cover
Tallinn: Jaak Soans, Anu Rank-Soans, 2016
ISBN 978-9949-81-260-8

Raamat tutvustab Jaak Soansi loomingut ja arenguid siinses skulptuuriloos läbi poolsajandi.

/ The book presents the work of Jaak Soans and the developments in Estonian sculpture through a half-century.



JUHAN KUUS. INIMLIKKUSE MÕÖT. 45 AASTAT DOKUMENTAALFOTOGRAAFIAT LÕUNA-AAAFRIKAS / JUHAN KUUS. THE MEASURE OF HUMANITY. 45 YEARS OF DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY IN

SOUTH AFRICA

Koostajad / Compilers: Kersti Koll, Kristel Laur, Toomas Järvet
Tekstid / Texts: Gavin Furlonger, Ferit Düzyol, Birgit Püve, Kristel Laur, Toomas Järvet, Kersti Koll
Kujundaja / Designer: Tuuli Aule
265 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Adamson-Ericu Muuseum / Art Museum of Estonia, Adamson-Eric Museum, 2016
ISBN 978-9949-485-56-7

Näitusega "Juhan Kuus. Inimlikkuse mõõt. 45 aastat dokumentaalfotograafiat Lõuna-Aafrikas" Adamson-Ericu muuseumis (19. VIII 2016–15. I 2017) kaasnev trükis.

/ The publication accompanies the exhibition "Juhan Kuus. The Measure of Humanity. 45 Years of Documentary Photography in South Africa" (19. VIII 2016–15. I 2017) in Adamson-Eric Museum.



KUNSTNIKE RUUMID. 16 STUUDIOVISIITI / ARTISTS' SPACES. 16 STUDIO VISITS
Koostajad / Compilers and editors: Annika Toots, Merilin Talumaa
Toimetaja / Editor: Neeme Lopp
Kujundaja / Designer: Jaan Evart
328 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn:

Eesti Kunstiakadeemia /
Estonian Academy of Arts,
2017
ISBN 978-9949-467-86-0 /
ISBN 978-9949-594-07-8

Raamat avab intervjuude ja
fotomaterjalide kaudu noorte
kunstnike töökeskkondasid
ja töömeetodeid.

The book presents through
interviews and photo
materials young artists' work
environments and working
methods.



**KOOMIKSINÄITUS
"HALL TSOON" /
COMICS EXHIBITION
"GREY AREA"**

Koostaja / Editor:
Mari Laaniste
Kujundaja / Designer:
Veiko Tammjärv
32 lk / pages,
pehme köide / soft cover
Tartu:
Tartu Kunstimuuseum /
Tartu Art Museum, 2017
ISBN 978-9949-9879-1-7

Näitusega "Hall tsoon"
Tartu Kunstimuuseumis
(13. I–26. III 2017) kaasnev
trükkis.

The publication accompanies
the exhibition "Grey Area"
(13. I–26. III 2017) in
Tartu Art Museum.

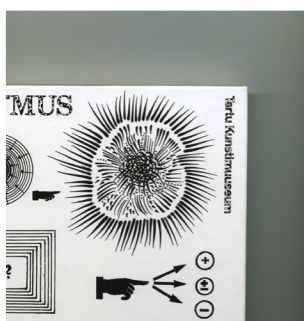


**KOHALIK ILU.
TARBOKLAAS /
LOCAL BEAUTY. GLASS
FACTORY TARBOKLAAS**

Koostajad / Compilers:
Kai Lobjakas, Kristi Paap
Tekstid / Texts: Triin Jerlei,
Kai Lobjakas
Kujundaja / Designer:
Mikk Heinsoo
208 lk / pages,
pehme köide / soft cover
Tallinn: ETDM, 2016
ISBN 978-9949-9338-7-7

Näitusega "Kohalik
ilu. Tarbeklaas" Eesti
Tarbekunsti- ja Disaini-
muuseumis (4. VI–25. IX
2016) kaasnev trükkis.

The publication accompanies
the exhibition "Local Beauty.
Glass Factory Tarbeklaas"
(4. VI–25. IX 2016) in
Estonian Museum of
Applied Art and Design.



**LÄHEDANE JA KAUGEL
FÜÜSIKA ÜLO SOOSTERI
ILLUSTRATSIOONIDEGA**

ÜLO SOOSTER.
FAMILIAR AND
UNFAMILIAR PHYSICS

Koostaja / Compiler: Kadri
Mägi
Tekstid / Texts: Rael
Artel, Ilja Kabakov, Jaak

Kikas, Kadri Mägi, Viktor
Trostnikov
Kujundaja / Designer:
Jaan Evert
157 lk / pages,
kõva köide / hard cover
Tartu: Tartu
Kunstimuuseum /
Tartu Art Museum, 2016
ISBN 978-9949-9766-6-9

Näitusega "Lähedane ja
kaugel füüsika. Ülo Soosteri
illustratsioonid" Tartu
Kunstimuuseumis (19. VIII–
2. X 2016) kaasnev trükkis.
Ainult eesti keeles.

The publication accompanies
the exhibition "Ülo Sooster.
Familiar and Unfamiliar
Physics" (19. VIII–2. X 2016)
in Tartu Art Museum.
In Estonian only.



**KÜLLUS JA KADUVUS.
NATÜÜRMORT SOOME
JA BALTIMAADA
KOGUDEST /
ABUNDANCE AND
EPHEMERALITY.
STILL LIFES FROM
FINNISH AND BALTIC
COLLECTIONS**

Koostaja / Compiler:
Kerttu Männiste
Tekstid / Texts: Matthias
Depoorter, Jaan Elken,
Viktoria Markova,
Fred G. Meijer, Kerttu
Männiste, Minna Tuominen
Kujundaja / Designer:
Peeter Laurits
144 lk / pages,
pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti
Kunstimuuseum,
Kadrioru Kunstimuuseum /
Art Museum of Estonia,
Kadriorg Art Museum, 2017
ISBN 978-9949-485-64-2

Näitusega "Küllus ja
kaduvus. Natüürmort Soome
ja Baltimaade kogudest"
Kadrioru Kunstimuuseumis
(21. I–14. V 2017) kaasnev
trükkis.

The publication accompanies
the exhibition "Abundance
and Ephemerality. Still Lifes
from Finnish and Baltic
Collections" (21. I–14. V 2017)
in Kadriorg Art Museum.



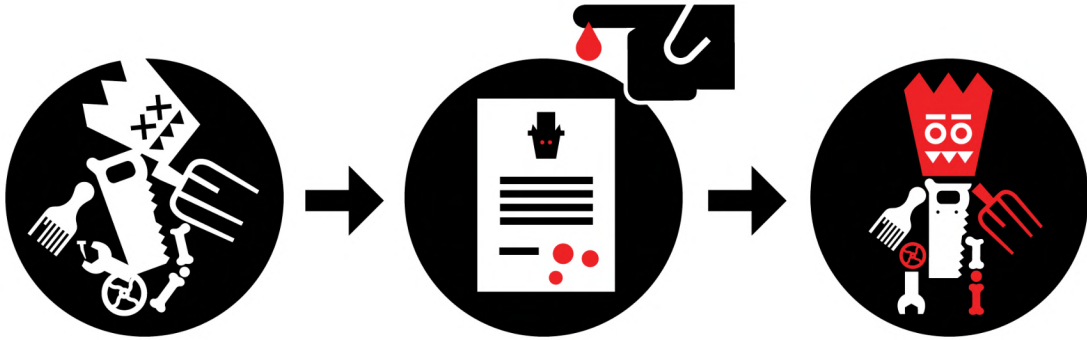
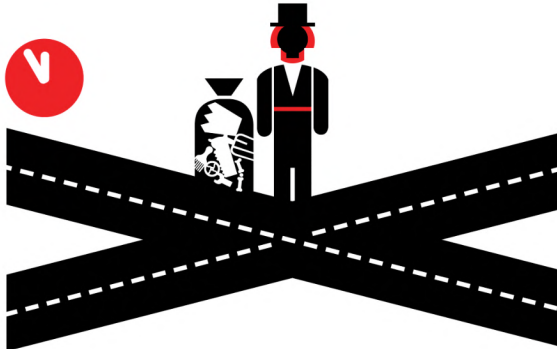
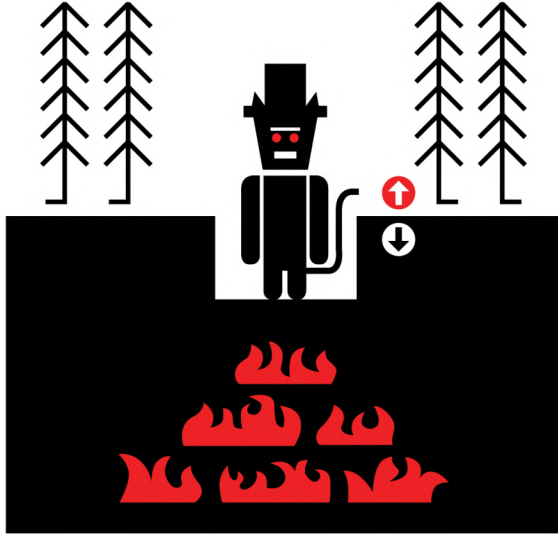
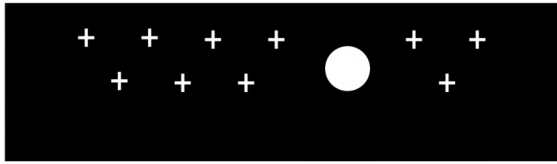
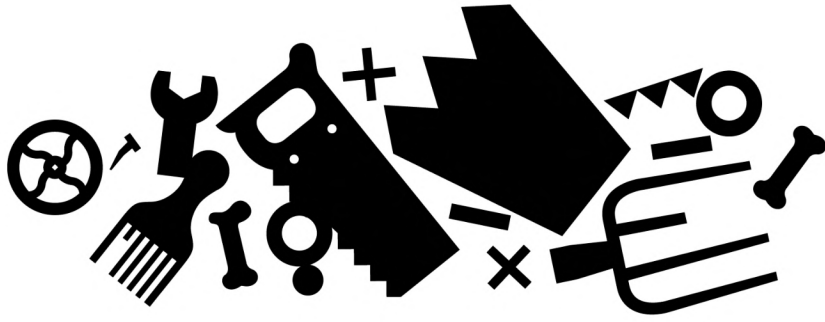
**SEE ON KUNSTI-
JA VÄRVIRAAMAT
LASTELE**

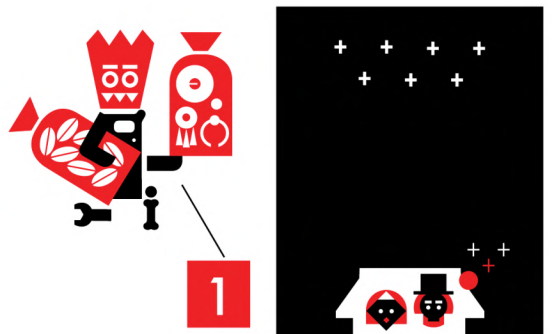
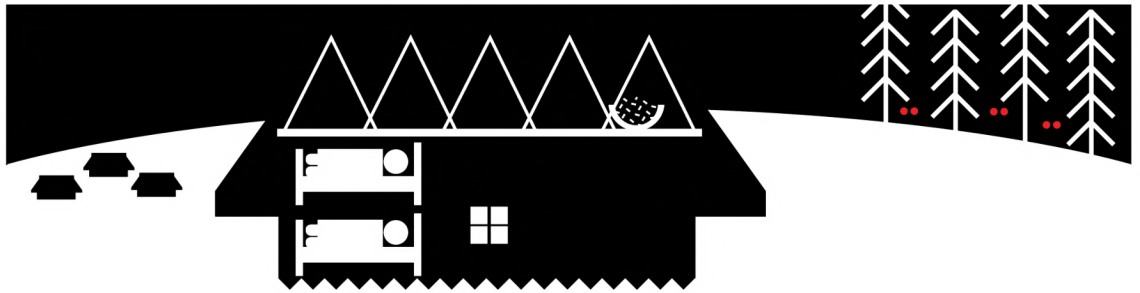
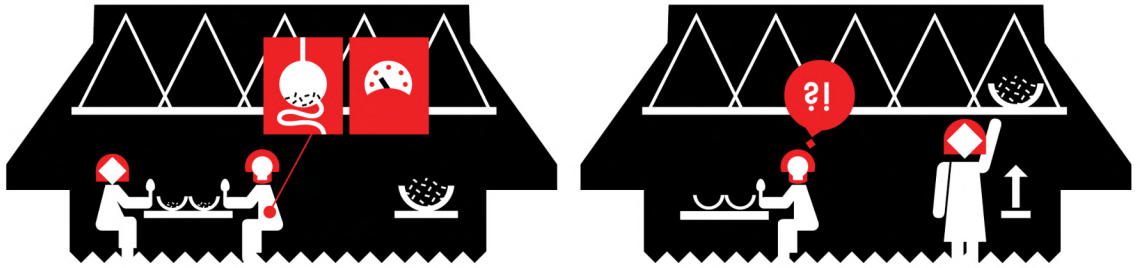
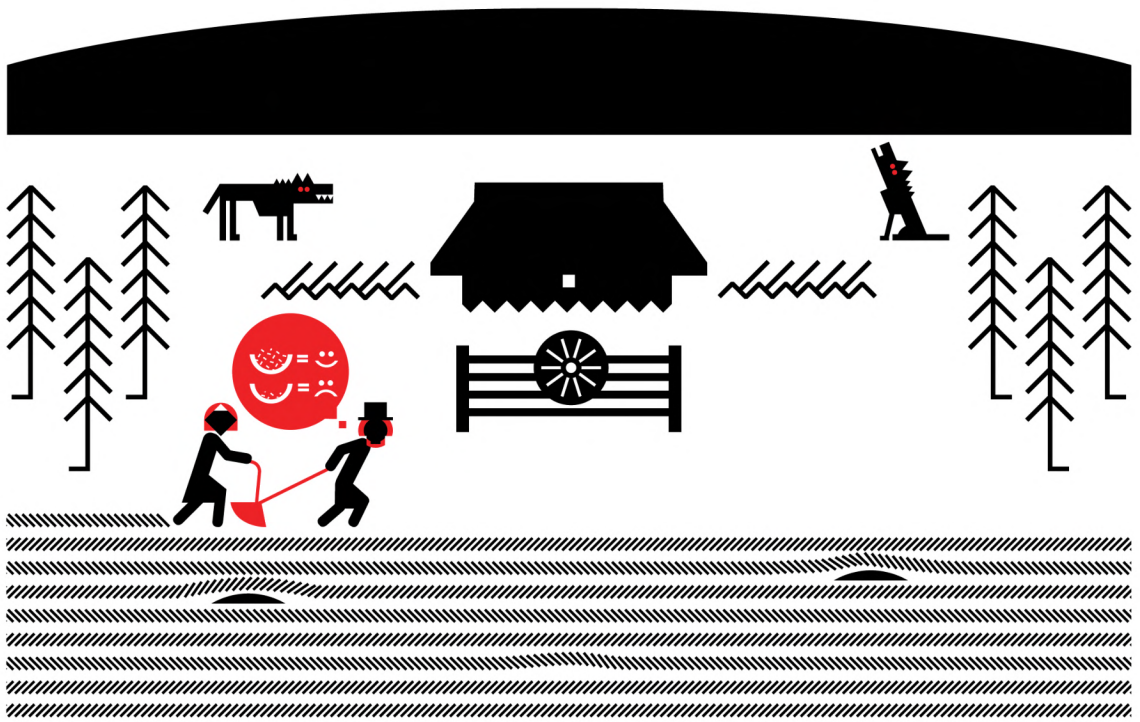
Koostajad / Compilers:
Rael Artel, Viktor Gurov
Kujundaja / Designer:
Viktor Gurov
40 lk / pages, klamberköide
/ staple bound
Tartu:
Tartu Kunstimuuseum /
Tartu Art Museum, 2016
ISBN 978-9949-9879-0-0

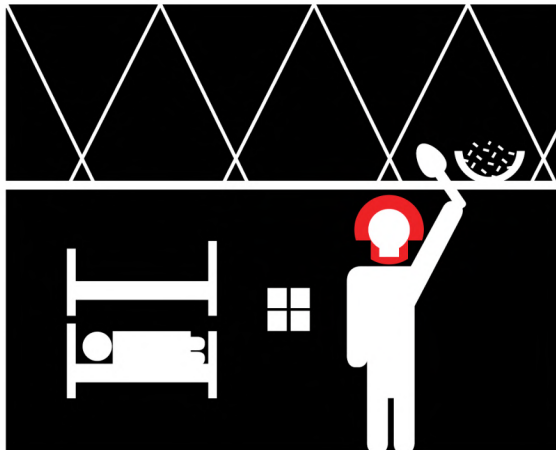
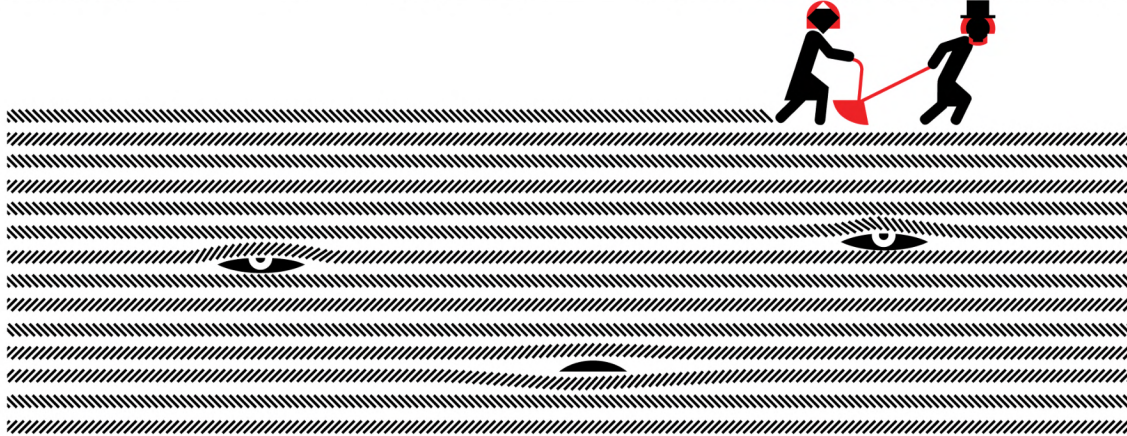
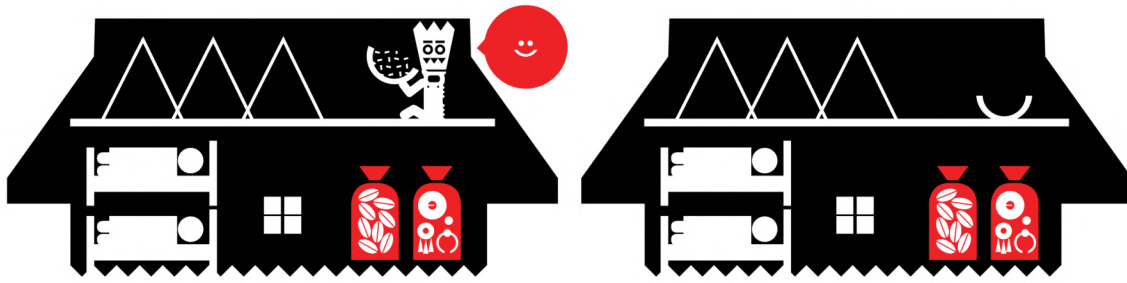
Värviraamat. Ainult eesti
keeles.
/ Colouring book. In Estonian
only.

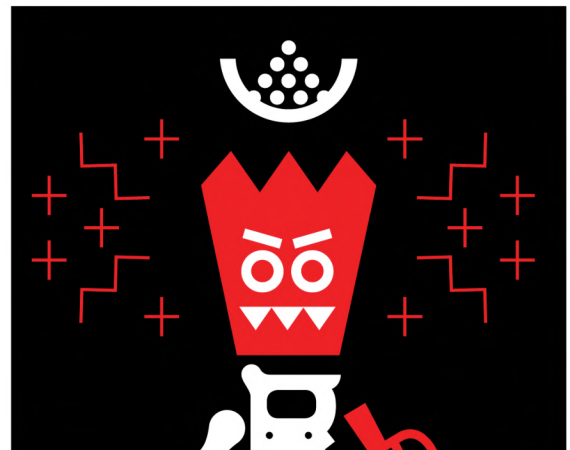
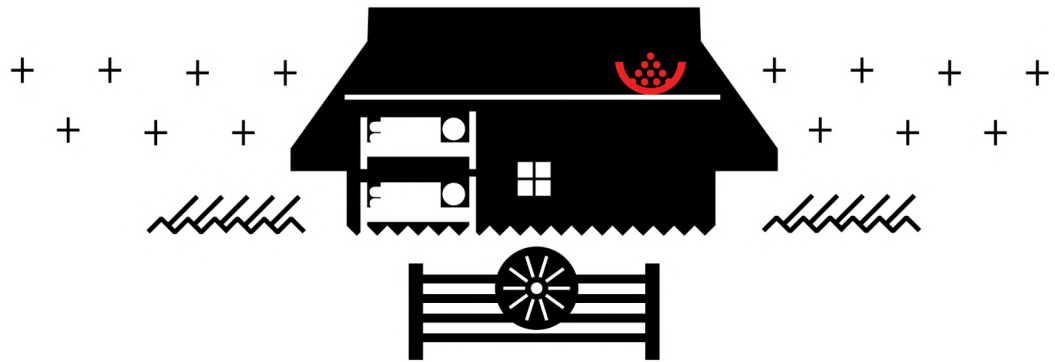


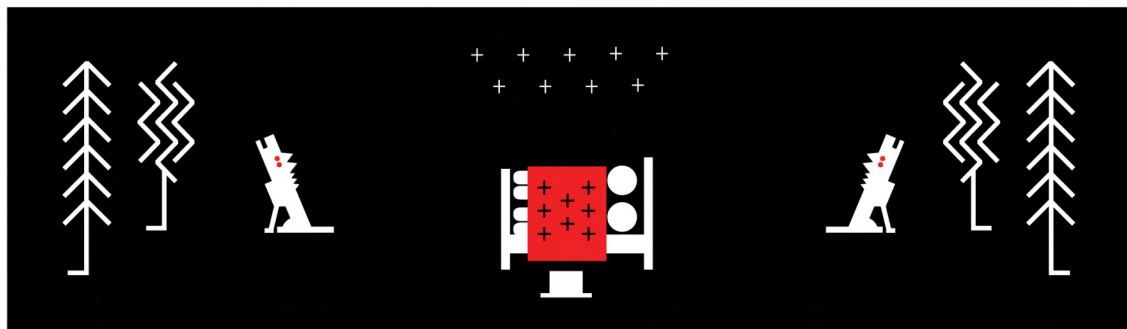
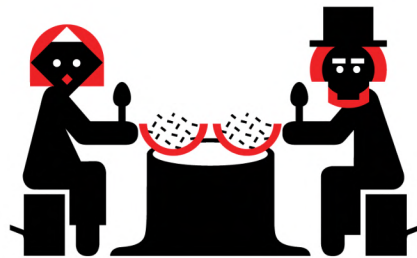
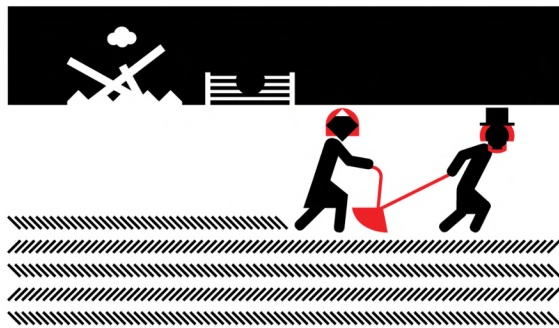
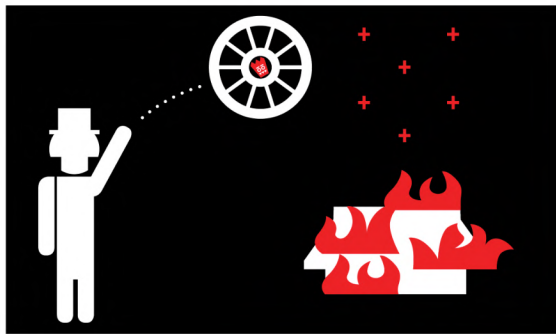
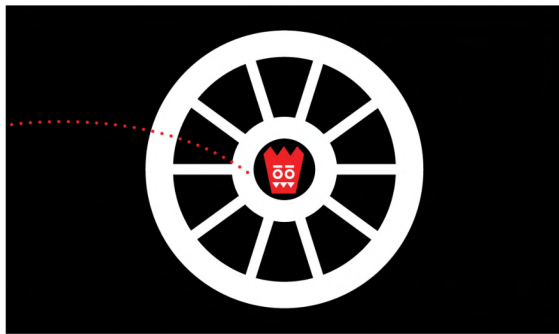
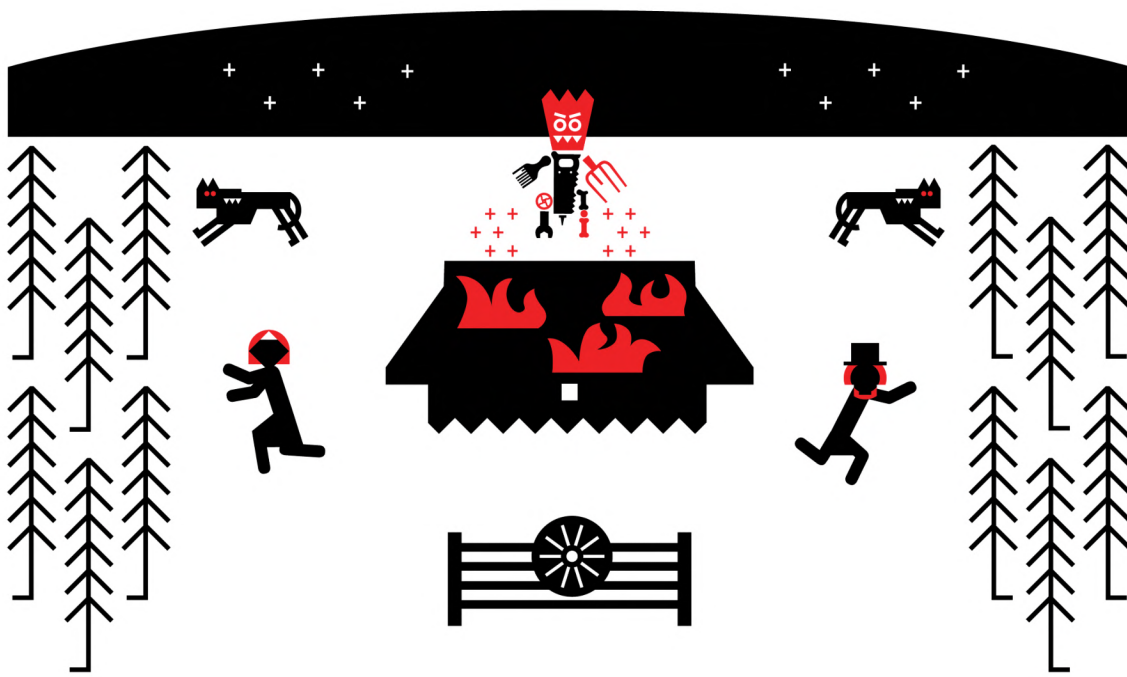












“Hall tsoon” / “Grey Area”

12. X. 2016–26. III 2017

Tartu Kunstimuuseum / Tartu Art Museum

Osalevad / Participants: Edvin Aedma, AW (Liisa Kruusmägi ja Janno Pikkat), Jüri Kask, Liisa Kivimäe, Peeter Krosmann, Ivar Laus, Triinu Lille, Kristel Maamägi, Marko Mäetamm, Anni Mäger, Ats Nukki, Madis Ots, Darja Rattik, Lilli-Krõõt Repnau, Anna Ring, Stella Salumaa, Elina Sildre, Joonas Sildre, Veiko Tammjärv.

Kuraator / Curator: Mari Laaniste.

◀◀ Veiko Tammjärv, “Kratt”, 2017

Kratt on eesti folklooris nõiduslik olend, kes tule- ja sädemetejoana taevas ringi lennates võõrast vara kokku kannab. Selleks, et Kratti enese tarvis tööle panna, tuleb ta käepärastest vahenditest ise teha ja seejärel ellu äratada. Krati elustamiseks tuleb sõlmida leping vanakuradiga ning loovutada selle eest kolm tilka verd ja oma hing.

A Kratt is a magical creature in Estonian folklore, which flies around in the sky as a squirt of fire sparkles and carries stolen property to its master. In order to make the Kratt work for the master, it is made of available material and revived thereafter. In order to revive the Kratt, you have to make a contract with the devil by giving the latter three drops of blood and your soul.

www.krattwerk.ee

a professional bureau
that understands quality
in the arts.

creative estonia
**LOOV
EESTI**

re:finer

www.refiner.ee

translation bureau



“Nüüdiskunst kõnetab muidugi [---].
Pea põhimõtteliselt heaks, et on
palju keskusi ja erinevaid
kunstitegemise viise.”

/
“Contemporary art speaks volumes,
of course [---]. I think it is basically
good that there are many centers and
different ways of making art.”

Jaak Kangilaski

tellimine.ee/est/ajakirjad/kunst-ee