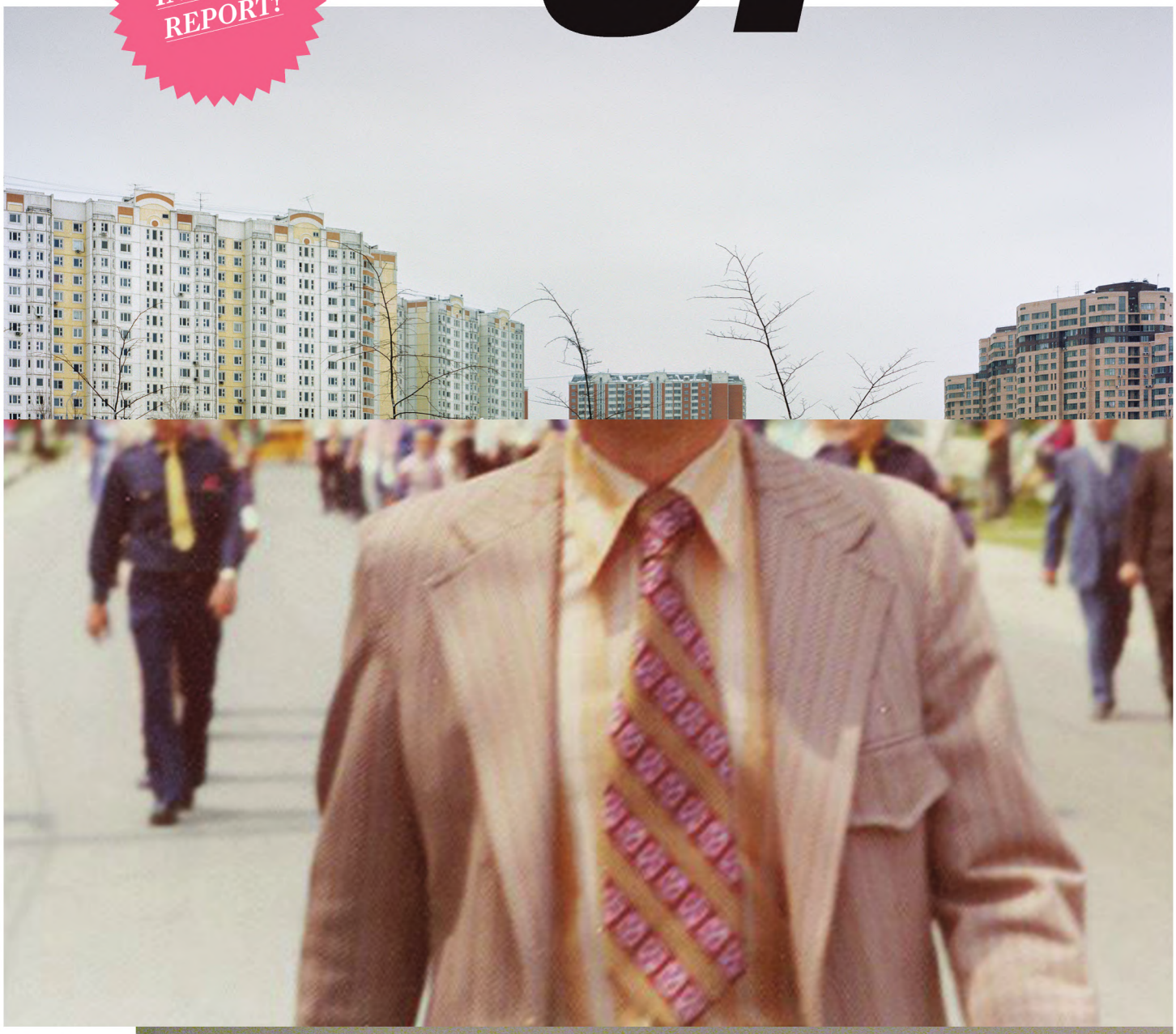
KUNST.EE

2017 / 2

2017 / 2

INTERIM REPORT!



A CITY IS A PLACE WHERE A SMALL BOY,
AS HE WALKS THROUGH IT,
MAY SEE SOMETHING THAT WILL TELL HIM
WHAT HE WANTS TO DO HIS WHOLE LIFE.

4,50 EUR

ISSN 1406-6335

SISU / KORD

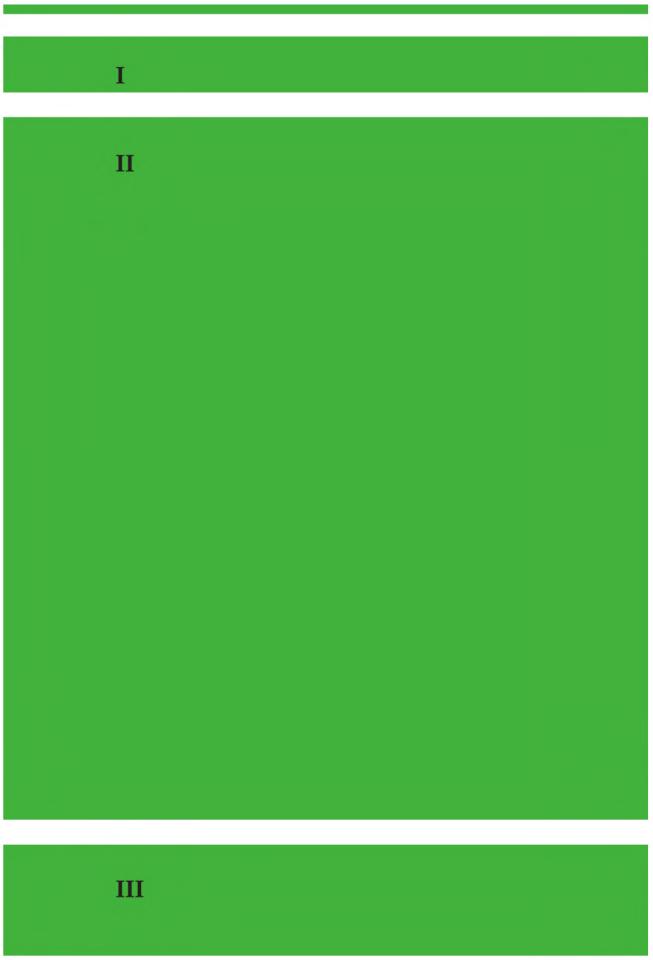
1 toimetuselt / editorial

I
fookus / focus
2 eesti paviljon / estonia's pavilion

II
teooria ja praktika / theory and practice
8 la biennale di venezia
18 homo digitalis
26 kontseptualism / conceptualism
34 postkontseptualism / post-conceptualism
44 ekkm 10
56 usa-est
80 kollektsioon / collection

III
arvustused / reviews
84 näitused / exhibits
96 varia

IN / SIDE



E *EKKM* — 44, 52

F Dénes Farkas — 34

G Alexander Gronsky — 90

K Danel Kahar — 84
Grisli Soppe-Kahar — 84
Louis Kahn — 72

M Marko Mäetamm — 87

N Katja Novitskova — 2, 8, 18

O Jüri Okas — 26

P Raymond Pettibon — 50
Raivo Puusemp — 56

S *Sadolini kunstikogu / Sadolin art collection* — 80

V Mart Vainre — 93
La Biennale di Venezia — 8

E *EKKM* — 34, 44, 52

K *Kiasma* — 18
Kimbelli kunstimuuseum / Kimbell Art Museum — 72
Kumu — 26

M *Mikkeli muuseum / Mikkel Museum* — 80

N *New Museum, New York* — 64
Nooruse galerii / Gallery Noorus — 90

T *Tallinna Kunstiboone / Tallinn Art Hall* — 56, 87, 93
Tartu Kunstimaja / Tartu Art House — 84

V *La Biennale di Venezia* — 2, 8

Suvi 2017

Öeldakse, et kunst on suurem kui elu, ent see on vaid üks põhjuseid, miks hankida endale KUNST.EE, kvartaliajakiri, 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.

Niisiis, tänavuses suvenumbris leiavad käsitlemist järgmised teemad: Veneetsia kunstibiennaal – millised on praegused trendid globaalsel skaalal? Katja Novitskova digitaalsed maailmad Eesti paviljonis ja Kiasma nüüdiskunstimuuseumis. Eesti kontseptualistliku kunsti klassiku Jüri Okase retrospektiiv Kumu kunstimuuseumis. 2013. aastal Eestit Veneetsia biennaalil esindanud Dénes Farkase seni suurim isiknäitus kodumaal. Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum (EKKM) saab tänavu kümneaastaseks – mis tehtud, mis teoksil? Jäljed Eestist Ameerika mandril – mõne sõnaga Raivo Puusempist, Raymond Pettibonist ja Louis Kahnist. Lisaks näitusearvustusi, lühiuudiste ajajoon jpm.

Püsige lainel!

Summer 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 year's summer issue: La Biennale di Venezia – what are the current trends on a global scale? Katja Novitskova's digital worlds at the Estonian Pavilion and at the museum of contemporary art Kiasma. The retrospective of an Estonian conceptual art classic Jüri Okas at Kumu Art Museum. The largest solo show in Estonia to date by Dénes Farkas, who represented the country at the 2013 Venice Biennale. Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM) celebrates its 10th anniversary – all done or work in progress? Traces of Estonia on American soil – few words about Raivo Puusemp, Raymond Pettibon and Louis Kahn. And more exhibit reviews, news timeline, etc.

Stay tuned!

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 Haagensen

Kujundaja / Designer:
Margus Tamm

Eesti keele korrektor / Estonian language proofreader:
Tiina Hallik

Tõlked / Translations:
Refiner

Uudistrükiste 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 pälvib 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.

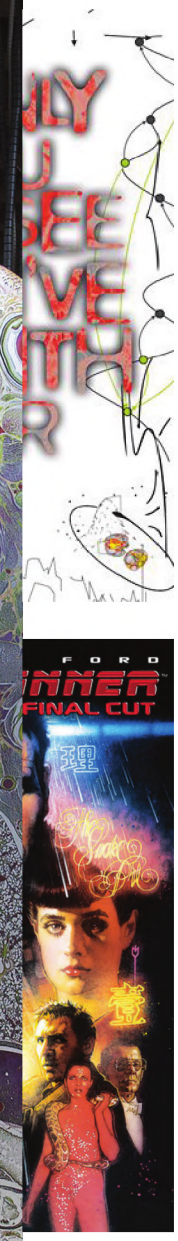
Kunstiteoste reproduktsioonid:
Eesti Autorite Ühing /
Image reproduction:
Estonian Authors' Society

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

invasion curve
SE SOLO
TU POTESSI VEDERE
QUELLO CHE IO HO VISTO
CON I TUOI OCCHI
IF ONLY
YOU COULD
SEE WHAT I'VE
SEEN WITH
YOUR EYES
Katja Novitskova

10. V–26. XI 2017
Palazzo Malipiero, Campo San Samuele

Kunstnik: Katja Novitskova.
Kuraator: Kati Ilves.



Inimlikum kui inimene

Stacey Koosel käsitleb Katja Novitskova isiknäitust, mis esindab sel aastal Eestit Veneetsia biennaalil.

57. rahvusvahelise Veneetsia kunstibiennaali *La Biennale di Venezia* raames Eesti paviljonis eksponeeritava Katja Novitskova isiknäituse pealkiri on "Kui sa vaid näeksid, mida ma su silmadega olen näinud". Lause on võetud Ridley Scotti vändatud kultuslikust küberpunkfilmist "Blade Runner" (Jooksja noateral, 1982). Filmis jahib salapolitseinik Rick Deckard (keda mängib Harrison Ford) androide, et neid tappa (mida eufemistlikult nimetatakse replikantide mahakandmiseks) ning tegevus toimub postapokalüptilises maailmas ehk tulevikus, mis pidi meid ees ootama enam-vähem praegusel ajal (2019).

Film põhineb Philip K. Dicki 1968. aasta romaanil "Do Androids Dream of Electric Sheep?" (Kas androidid unistavad elektrilammastest?, eesti k. 2001) ja jagab sama eellugu, et loomad on selleks ajaks peaaegu välja surnud ning bioloogilisi loomi jaksavad pidada vaid rikkad ja privilegeeritud, samas kui rahvamass peab läbi ajama robotloomadega. Romaanil on pehmem ja humoorikam tonaalsus: peategelane võtab selles lisatööd replikantide mahakandjana, et ta saaks oma depressioonis naisele lubada üht päris elus looma. Ridley Scotti kinematograafiline tõlgendus sellest narratiivist on tumedam; ta püstitab küsimusi inimeste inimlikkusest ja masinate empaatilisusest. Scotti variandis on androide jahtiv inimene varjatult ise ka android.

Filmis "Blade Runner" eristatakse sünteetilist androidset elu loomulikul teel sündinud inimestest ja loomadest selle järgi, et androidide tehissilmade iiristelt peegeldub vastu punane helk. Seda viidet kasutab Novitskova oma loomajäljendite installatsioonides, kus kohati kiirgavad silmad punast helki, ent teisal puuduvad loomadel silmad üleüldse. Näitus koosneb peamiselt kahemõõtmelistest loomadest ja putukatest, mille põhjal kunstnik on saanud rahvusvaheliselt tuntuks ja armastatuks, ent kõige huvitavamad ja mängulisemad on madalama astme eluvormid ning mikroskoopilised ainuraksed organismid, mis on projitseeritud seintele nagu hiiglaslikud bioloogilised algloomad. Esmapilgul paistab kõik välja nagu iga teadusmessi, loodusajaloo muuseumi, suurte andmete statistika ja inimliku tehnohulluse tumedam pool. Näitus esitab küsimusi inimkonna düsfunktsionaalse suhtumise kohta loodusesse ning paneb suurendusklaasi alla ideoloogilised alused, mis on meie praeguse reaalsuse tekitanud.

10. V–26. XI 2017
Palazzo Malipiero, Campo San Samuele

Artist: Katja Novitskova.
Curator: Kati Ilves.

More Human Than Human

Stacey Koosel reviews Katja Novitskova's solo show, which represents Estonia this year at the Venice Biennale.

The title of Katja Novitskova's solo exhibition at the Estonian Pavilion during the 57th International Art Exhibition for *La Biennale di Venezia* is "If Only You Could See What I've Seen With Your Eyes". The line is taken from the cult cyber-punk movie "Blade Runner" (1982), directed by Ridley Scott. In the movie, an undercover cop Rick Deckard (played by Harrison Ford) hunts and kills androids (euphemistically referred to as retiring replicants) in a post-apocalyptic world of what the future was supposed to look like around now (2019).

The movie is based on the 1968 novel by Philip K. Dick called "Do Androids Dream of Electric Sheep?" and shared the same premise of animals being almost extinct and only the rich and privileged being able to own biological animals – the masses having to make do with robotic animals. The novel has a softer and more humorous tone in which the protagonist takes on the side job of retiring replicants so he can afford to buy his depressed wife a real animal. Ridley Scott's cinematic interpretation is darker; he questions the humanity of the humans in the story, and the empathy of the machines. In Scott's version the human hunting the androids, is secretly an android.

In "Blade Runner", the way to distinguish between synthetic android life and natural born humans and animals is a flash of red that gleams in the eye of the android's man-made iris. This reference is used in Novitskova's works with the eyes of the replica animal installations sometimes glowing red while at other times their eyes are missing. The exhibition is mostly made up of the two-dimensional animals and insects she is internationally known and loved for, but most interesting and playful are the lower order life forms and the microscopic single-cell organisms projected onto the walls like giant protozoa. At first glance one can tell it is the dark side of every science fair, natural history museum, big data statistics and human technophilia. It questions man's dysfunctional relationship with nature, and zooms in on the ideological foundation that created our current reality.

The future is now

What people often forget about science fiction is that it is often stronger social criticism about the present moment than about some distant future. Novitskova's work can be interpreted as a meditation on the here and now, but we are a culture that

Tulevik on praegu

Ulmežanri puhul kiputakse sageli unustama, et see esitab tihti palju tugevamat sotsiaalkriitikat oleviku kohta kui ebamäärase kauge tuleviku kohta. Novitskova tööd võib tõlgitseda mõtisklusena siin ja praegu toimuva üle olukorras, kus oleme kultuur, mis loob tähendusi tahavaatepeeglist nähtu alusel – ning vahetu olevik võib varjuda tulevikunägemuste varju. Iga põlvkond jagab oma kunstnikele ja mõtlejatele uued mängukaardid tehnoloogiliste ja kultuuriliste muutuste tõlgendamiseks ning tagasiside andmiseks. Kaardipakk on alati sama, tulemused on alati erinevad.

20. sajandi algul eemaldus rühm kunstnikke kubismist, ekspressionismist ja futurismist ning lõi sõltumatu alternatiivi, vortitsismi, mille tegevusliini sõnastas 1913. aastal Londoni Mässulise Kunsti Keskuses esimesena kunstnik, kirjanik ja poleemik Wyndham Lewis. Kadunud põlvkond ühes koos vortitsistidega esitas väljakutse *status quo*'le ning vanale maailmakorrale, murdes uue kunstiliikumisega lahti ahelatest, mis olid juba olemas selle institutsionaalses, koloniaalses mõttemallis. Vortitsismi manifest ilmus ajakirja Blast kahes, 1914. ja 1915. aasta numbris, ning seda võiks kokku võtta nii: "Elu on minevik ja tulevik, kunst on olevik."

Kindel aluspind tekib jalge alla, mõeldes selle üle, et ka sada aastat tagasi võitlesid kunstnikud sarnastel lahinguväljadel, mil tulevik saabus kohale liiga kärmelt, Esimene maailmasõda koos oma keemiarelvadega tungis tehnoloogia kaardistamata territooriumitele ning maakera hakkas katma elektroonilise massikommunikatsiooni võrgustik (telegraaf kui viktoriaanlik internet), muutes inimeste mõtlemist neid ümbritsenud maailmast. Ka praegu, sada aastat hiljem, kui päevauudistes nõutakse meilt, et hooliksime inimestest, paikadest ja asjadest, millega puudub meil kombatav kokkupuude, on endiselt tunda seda šokijärgset võõrandumist, mis võrsub kontekstita esitatavast informatsioonist.

Wyndham Lewis tabas ära kunstniku rolli, kirjutades (umbes 1930. aastal): "Kunstnik on alati kaasa kistud tuleviku ajaloo detailsesse üleskirjutamisse, sest tema on ainus, kes on oleviku olemusest teadlik." Kunstniku teadlikkus olevikuhetkest on see, mis annab talle võime publikut šokeerida asjadega, mida justkui kõik juba niikuinii teavad. Novitskova tööd Veneetsias võib käsitleda kui postapokalüptilist tulevikku või kui tänapäevast kommentaari lääne tsivilisatsioonile. Tema kontseptuaalne raamistus ning esteetika on piisavalt tugevad ja eristuvad, et võimaldada talle eraldi kunstilist liikumist (postinterneti kunst), mida kunstnik isegi populariseeris oma publikatsiooniga "Post-Internet Survival Guide 2010" (Internetijärgne ellujäämisõpetus 2010) ja mis toob kaasa võrdlusi sellega, mida kunstiavangardi voolud ühel või teisel ajalooperioodil endast kujutasid.

Kerides linti kiiresti tänapäeva, näeme nüüd vaat et elusuurust kahemõõtmelist väljalõigatud kujutist jääkarust, kelle nägu on päikesest põletatud. Jääkaru kohal laes pöörlev tekst kommenteerib: "Hinge (Inglise keeles kahetähenduslik: Spirit – NASA kulgur Marsil. – *Toim*.) kolmas talv Marsil oli tema viimane." Seal lähedal seinal väänleb amööb ja endasse keerdunud lõikepilt punasest noolest, jäänuk 1990. aastate kompuutergraafikast, mida võis nii sageli kohata korporatiivse ja akadeemilise maailma Powerpoint-esitlustes. Lääne tsivilisatsiooni uusim maailmavalu, kliimamuutus, sulatab pooluste igijääd, nii et varsti on jääkarud sunnitud kas välja surema või ümber paiknema. Ajal, mil loodus peab heitlust

derives meaning from the rear view mirror – and the immediate present can take on the guise of the future. Every generation deals their artists and thinkers a new hand of technological and cultural changes to interpret and communicate back. The deck is always the same; the results are always different.

At the beginning of the twentieth century a group of artists broke away from cubism, expressionism and futurism and formed an independent alternative called vorticism, first articulated at the Rebel Art Center in London around 1913 by an artist, writer and polemicist Wyndham Lewis. The lost generation and vorticists challenged the status quo and old world order, with their new art movement breaking off the shackles of what already existed in the institutional, colonial mind-set. Vorticism's manifesto was articulated in two issues of Blast, a magazine published in 1914 and 1915, which can be summarized as: "Life is the Past and Future, The Present is Art."

It is grounding to think that artists one hundred years ago were on similar battlegrounds, where the future was coming much too fast, technology was advancing into uncharted territory with chemical warfare in World War I, and the globe electrically connected with mass communication (the telegraph – the Victorian internet) changing the way people thought about the world around them. The aftershock and alienation stemming from being presented with information without context, with news-media demanding us to care about people, places and things we have no tangible connection to, is still being felt a hundred years later.

Wyndham Lewis captured the role of the artist when he wrote (c. 1930): "The artist is always engaged in writing a detailed history of the future because he is the only person aware of the nature of the present." It is this awareness of the present moment that gives artists the ability to shock the public with what on some level everyone should already know. Novitskova's work in Venice can be seen as a post-apocalyptic future or as a present day comment on Western civilization. Her conceptual framework and aesthetics being strong and distinguishing enough to grant her an artistic movement (post-internet art), which was popularized by the artist herself with her publication "The Post-Internet Survival Guide" (2010), which draws more similarities between what avant-guard artistic movements looked like at different times in history.

Fast forward to today, and we are looking at an almost life-size two-dimensional cut-out of a polar bear with a sunburnt face. Above the polar bear twirling from the ceiling a text that reads "Spirit's third winter on Mars was her last". Close by an amoeba wriggles on the wall and that relic of 1990s computer graphics, the red clip art arrow, often used in Powerpoint presentations in the corporate and academic world, curves into itself. The newest forms of anguish for Western civilization being climate change melting the polar ice caps and that soon polar bears will be extinct, or forced to relocate. Meanwhile, as the natural world struggles with how to survive the anthropocene, man makes computer programs and symbols to chart corporate growth and greed.

Particularly poignant works in Novitskova's Venice exhibition are the "Shapeshifters" (2013), the retro futuristic knives and tools of modern man with blades made of computer chip silicon wafers. The tools are one part brutal and elemental in their nature – reminiscent of primitive man and the war machine with its metal moulded handles. The blades are part technological and scientific vanguard knowledge

ellujäämise nimel keset antropotseeni, valmistab inimene uusi kompuutriprogramme ning sümboleid, et asetada korporatiivne kasv ja ahnus diagrammidesse.

Novitskova Veneetsia näituse eriti teravad teosed on "Shapeshifters" (Kujumuutjad, 2013), tänapäeva inimese retrofuturistlikud noad ja tööriistad, mille terad on valmistatud arvutikiipide silikoonvahvlitest. Need tööriistad on olemuselt brutaalsed ja algelised – need meenutavad ürginimest ja tema metallist vermitud käepidemetega sõjamasinaid. Noaterad osalevad väärkasutatuna ja vääriti mõistetuna tehnoloogilise ja teadusliku eesliini amokijooksus. Küberpungi kreedo kohaselt: *high tech low life* (kõrgtehnoloogia ja madal elu).

Võideldes tapeediga

Oscar Wilde'i viimased sõnad olevat olnud sellised: "Minu tapeet ja mina võitleme duellil kuni surmani. Üks meist kahest peab lahkuma." Eesti paviljoni ruumid, mis asuvad Palazzo Malipieros, Giardinist eemal, toimivad kohati hästi ja kohati mitte nii hästi. Mõnedel varasematel juhtudel on neid ruume esitatud galeriina, mõningatel aga rohkem korterina, millesse on paigutatud teemapõhine kunstinäitus. Näiteks Liina Siibi "Naine võtab vähe ruumi" 2011. aastal (asudes toona küll Palazzo Malipiero teisel küljel) oli sisustatud korter vooditega magamistoas, diivani ja televiisoriga elutoas ning laulva mehega vannitoas.

Põrandast laeni meresiniste kahhelplaatidega kaetud seintega vannituba Eesti paviljonis on publikule avatud selgi aastal. Külastajad tohivad kasutada tualetti ja kraanikaussi, mitte aga bideed, mis on täidetud hiigelsuurte neoonpunaste lestadega, merekarpi pandud inimloote skulptuur nende kõrval heiastumas. Vannist kerkib valge soola vahelt välja hiigelsuur angerja või ussi taoline olend, sool hakkab aga pulseerima ja hiilgama, kui tuli vannitoas kustutada. Olukorras, kus tekib vajadus selle ruumi sisustust kasutada, annab vannitoa installatsioon vaatajale üsna harukordse võimaluse olla hetk üksi keset kunstiteoseid. Tekib harukordne intiimsushetk ja pinevus, mida paljud kunstiinstitutsioonid ja galeriid vaatajale ei paku. Mäletan, et kunagi, kui puudutasin Briti paviljonis mingit (tsemendist) objekti, et tunda, mis materjaliga tegu, hüppasid järsku eikusagilt välja kolm valvurit, hüüdmaks, et kunstiteose katsumine on keelatud. Kontrastse näitena tundub võimalus lukustada end Novitskova kunstiteostega ühte tualettruumi fetišeeritud institutsionaalse võimu ja vahenduse rõõmukullase hülgamisena.

Kanada kirjanik ja kunstnik Douglas Coupland, kes andis 1991. aastal välja kurikuulsa romaani "Generation X: Tales for an Accelerated Culture" (X-generatsioon: lood kiirenduskultuurile, eesti k 2005), on öelnud, et kunsti ja kirjutamise vahe on selles, et kirjutatud sõna leiab aset ajas, aga kunst ruumis. Eesti paviljoni Giardini-väline näituseruum Palazzo Malipieros on mõneti raske, kuna koosneb mitmest väikesest toast, mis ei allu päris hästi suurte installatsioonide loogikale. Selle aasta mõjuvõimsaim installatsioon on võib-olla ruum, kus näeme ringis šamanistlikult tantsivaid, pöörlevaid, suhtlevaid kvaasibiootilisi ja/või -robotlikke figuure ("Mamaroo", 2016) – see on kohtumine, kus seinale tekkivad varjud meenutavad plahvatuslikke mikroskoopilisi ainurakseid organisme, mis hõljuvad mikroskoobi alla asetatud läbipaistvas Petri tassis. Töö ise on võimas, kuid ümbritsev ruum asub sellega heitlusse, jäädes liiga kitsaks, et lubada struktuuride vahel ringi liikuda. Oleks tahtnud ümber skulptuuride jalutada, neid eri

run amok, misused and misunderstood. As the cyber-punk credo goes: high tech low life.

Fighting the wallpaper

Oscar Wilde's last words were reportedly: "My wallpaper and I are fighting a duel to the death. One or the other of us has to go." The Estonian off-site Pavilion at Palazzo Malipiero sometimes works and sometimes doesn't. In some previous incarnations it was turned into a gallery space, in others it remained more of an apartment to go with the thematic concept of the art exhibition. For example, in Liina Siib's "A Woman Takes Little Space" in 2011 (on the other side of Palazzo Malipiero), the apartment was complete with beds in the bedroom, sofa and television in the living room and a man singing in the shower.

This year the ceiling-to-floor aqua blue tiled bathroom of the Estonian Pavilion was open to the public: people could use the toilet and sink but not the bidet as it was full of giant neon red mites with a sculpture of a human foetus inside a shell waving behind them. Emerging out of the bathtub, a giant eel or worm of sorts slithers out of white salt, which pulsates and glows when the lights are turned off in the bathroom. The bathroom installation gives the visitor a rare opportunity to have time alone with the artworks, should they want to use the facilities. This is a rare intimacy and thrill that many art institutions and galleries don't facilitate. I remember I once touched something (made of cement) to feel what it was made of in the British Pavilion to have three docents jump out of nowhere and yell at me not to touch the artwork. In contrast, being able to lock yourself in the bathroom with Novitskova's artwork seemed a joyous rejection of fetishized institutional power and mediation.

Douglas Coupland, the Canadian artist and author of the infamous 1991 novel "Generation X: Tales for an Accelerated Culture" has said that the difference between art and writing is that the written word takes place in time and art takes place in space. The Estonian off-site Pavilion at Palazzo Malipiero is a difficult space in some respects, as it is made of a series of small rooms that do not lend themselves well to large installations. The most powerful installation this year is perhaps the room of quasi biotic and/or robotic figures standing in a circle ("Mamaroo", 2016) in shamanistic fashion dancing, gyrating, communicating – a meeting that projected shadows on the wall resembling blown up microscopic single cell organisms floating about on a petri dish beneath a microscope. The work itself is powerful but the space fought with the work since the room is too small to move around the structures. It would have been interesting to walk around the sculptures, to observe them from multiple angles, but this is impossible in the constrained space.

The standard commercial white Venetian blinds in every room are also a distraction that immediately read as a quick dirty solution to cover the windows in an apartment and convert it into a makeshift gallery. Somehow the space is visible and wrestles the artwork, the spots on the cut-out two-dimensional leopard merge seamlessly with the spots on the marbled floor. Of course this can be taken as intentional – the office window coverings of the corporate world, the marbled halls of the elite, Venetian blinds in Venice – but this would have all been a non-issue in a place like the blank industrial box of the Arsenale.

nurkade alt vaadelda, aga piiratud ruum seda ei võimalda.

Standardsed masstoodetud Veneetsia valged rulookardinad igas ruumis on samuti segav faktor, paistes välja kiire "milles küsimus"-lahendusena akende sulgemiseks korteris, millest on tehtud ajutine galerii. Kuidagi on ikka nii, et ruum annab endast pidevalt märku ja maadleb kunstiteostega ning täpid kahemõõtmelisel leopardikujutisel sulanduvad sujuvalt täppidesse kivipõrandal. Loomulikult võib seda võtta kui kavatsuslikku võtet – kontorikardinad kinni katmas korporatiivset maailma, marmoriga kaunistanud saalid eliidi jaoks, Veneetsia rulookardinad Veneetsias –, kuid see kõik oleks jäänud olematuks teemaks näiteks mõnes tühjas tööstuslikus kuubis Arsenales.

Ülistuslaul postinternetile

Katja Novitskovat teatakse kõige paremini postinterneti kunstnikuna – tema teoseid iseloomustab tugev ja eristuv esteetika ning korduvad kontseptuaalsed teemad. Teda on tänapäeval kerge kategoriseerida kui üldse üht rahvusvaheliselt nähtavamat Eestist pärit nüüdiskunstnikku, kes on avaldanud tugevat mõju Eesti nüüdisaegsele kunstimaastikule tervikuna (Eesti osalust Veneetsia biennaalil korraldab Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus ning rahastab kultuuriministeerium. – *Toim.*).

Tegemist on esimese Eestist pärit kunstnikuga, kelle kunstiteoseid eksponeeriti hiljuti (2015. aastal) New Yorgi moodsa kunsti muuseumis (MoMA) ja tema teoste järele on tekkinud niivõrd suur nõudlus, et muuseumidel on raske neid isegi näitustele eksponeerimiseks saada. Tema edulugu on tagasi viidav teda esindavatele kommertsgaleriidele Berliinis (Kraupa-Tuskany Zeidler) ja Amsterdamis (Greene Naftali). Nagu paljud enne teda, on temagi sildistusi omaks võtnud, ära kasutanud ja hiljem hüljanud. Postinterneti kunst on osutunud siiski üsna tundlikuks teemaks, vähemasti pärast eelmist Berliini biennaali (2016), mistõttu tema galerii ja tema edutajad on sellest kiiresti distantseerinud. Kuid mida peaks tähendama see, et 2010. aastal kasutatud termin pole enam kasutatav 2017. aastal?

Postinterneti termin on huvitav päästik, mida võiks lausa pidada kunstimaailma lakmuspaberiks. See küsib, kas meil jätkub veel soovi arutleda kultuuri üle, lähtuvalt fenomenoloogilisest, hermeneutilisest vaatenurgast? Või huvitab meid üksnes see, mis eksisteerib olevikuhetkes, lähtuvalt turunduse vaatenurgast? Viimane esindab kunsti ja kultuuri tõelise olemuse pinnapealset ettevõtmist, olles kohandunud ärilise mõtlemisega, kus eelmise aasta trendid on juba moest läinud, et selle võrra kergitada tänavuse aasta tooteid.

Huvitav on siinkohal jälgida ajajoont, küsida, kust mingid asjad tulevad ja kuhu lähevad. See aitab tuvastada, kus me ise parasjagu asume, ning rikastada meie kogemust suurema tähenduslikkusega. Vaenulikkus postinterneti termini suhtes avab sügavaid mõistaandmisi ja huvitavaid ilmnemisi – alates postmodernismi ja postmodernismi usu metanarratiividesse hülgamisest kuni kontekstuaalse tähenduse, kunstiliikumiste (või trendide) hülgamiseni ja kunstiajaloo eitamiseni. Kunstnikele ja neid esindavatele kommertsgaleriidele ei istu mõte jääda mõne sildi kütkesse, sest see võib panna turu laienemisele piiranguid. Võid kaotada nende austuse, kes ootavad ainult uut, kuid olgem siinkohal täiesti otsekohesed: see motivatsioon on äriline, mitte intellektuaalne.

Eulogy for post-internet

Katja Novitskova is best known as a post-internet artist – her works have a strong, recognisable aesthetic and recurring conceptual themes. It is easy to place her as one of the most internationally visible contemporary artists from Estonia today, with a strong influence on the Estonian contemporary art world as a whole (Estonia's participation in the Venice Biennale is organized by the Center for Contemporary Arts, Estonia and funded by the Estonian Ministry of Culture. – *Ed.*).

She is the first contemporary artist from Estonia whose artworks were recently shown at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York (2015), and her works are so much in demand that it is hard for museums to acquire them even for exhibitions. Her success story can be linked to the commercial galleries that represent her in Berlin (Kraupa-Tuskany Zeidler) and Amsterdam (Greene Naftali). Much like many before her, she has adopted, used and then rejected labels. With post-internet art being so much a sensitive topic, at least since the last Berlin biennale (2016), that her gallery and promoters are also quick to distance themselves from it. But what has happened that a term used in 2010 cannot be used in 2017?

The term post-internet is an interesting trigger that serves as a kind of litmus test for the art world. It asks whether we want to discuss culture from a phenomenological, hermeneutic point of view? Or are we only concerned with what exists at the present moment from a marketing point of view? The latter is a superficial take on the true value and essence of art and culture, adopted from a commercial mind-set where last year's fashions have to go out of style to push the new products this year.

It is interesting to consider the timeline, to question where things came from and where they are going. It can help us pinpoint where we are and enrich our experience with greater meaning. The hostility towards the term post-internet has deep implications and interesting revelations – from the rejection of postmodernism and its belief in metanarratives and the rejection of contextual meaning, art movements (or trends) and the denial of art history. For artists and the commercial galleries that represent them, it is not a good idea to get stuck with a label, as this might limit the market. You may lose the respect of those who only want what's new, but let's be perfectly clear: that motivation is commercial, not intellectual.

What's next?

Media art in general is a niche thing that comes in and out of fashion in mainstream art, but it is quite the cockroach – it always exists and now and then gets rebranded. What's interesting about post-internet as a term or a movement is the idea of an art movement gone mainstream – then the push-back. Half the artists now reject the term, while half embrace it. There are some exciting elements in the controversy surrounding the term as it reveals the nature of the beast in art criticism, digital culture and media ecologies. We have hit a sore spot, possibly a scar.

It is an interesting negotiation, no doubt. Collectively, our memory is getting foggy; the pre-internet brain knows that internet art in its first incarnation bore a strong resemblance to post-internet art and that they both dealt with the same subject matter, that is, the effects of our new reality – the internet. From the gadget screen to the gallery space and back to

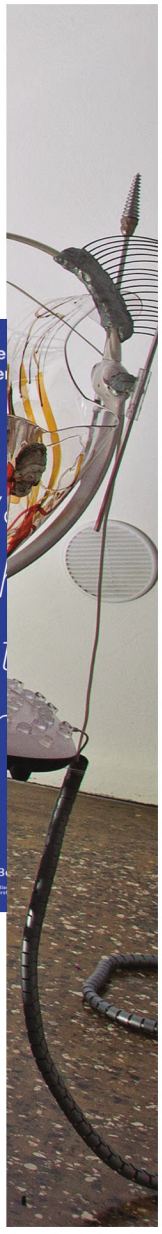
Meediakunst üldisemalt kuulub nišši, mis on peavoolu kunstis kord moes, kord jälle moest väljas, aga kokkuvõttes on see n-ö üks paras prussakas – alatiseks eksisteerima jäädes ning saades aeg-ajalt lihtsalt uuesti kaubamärgistatud. Mis on postinterneti kui termini ja liikumise puhul aga huvitav, on mõte kunstiliikumise nihkumisest peavoolu – ja siis jälle tagasi. Pooled kunstnikud on nüüdseks termini tagasi lükanud, samas kui pooled hoiavad ikka sellest kinni. Terminit saatvates vaidlustes esineb mõningaid põnevaid elemente, mis paljastavad loomuomase metsikuse kunstikriitikas, digitaalkultuuris ja meediaökoloogiates. Oleme ilmselgelt sattunud valusa koha, võib-olla isegi haava peale.

Tegemist on huvitava diskussiooniga, kahtlemata. Kollektiivselt muutub meie mälu udusemaks; internetieelne aju aga teab, et internetikunst oma esimestes inkarnatsioonides kandis endas tugevat sarnasust postinterneti kunstiga ning need mõlemad tegelesid sama temaatikaga, milleks on mõjud meie uuest reaalsusest – internetist. Nutividina ekraanilt galeriiruumi ja sealt tagasi ekraanile – Novitskova tööd väljendavad täiuslikult meie praegust meediaökoloogiat.

Stacey Koosel töötab ajakirja Estonian Art peatoimetajana. Tal on Eesti Kunstiakadeemia doktorikraad kunsti ja disaini teaduskonnast (2015) ja tema uurimisteemadeks on digitaalne identiteet, nüüdisaegne kunst ja meediaökoloogia.

the screen – Novitskova's works perfectly capture our current media ecology.

Stacey Koosel works as editor-in-charge of the magazine Estonian Art. She holds a PhD from the Estonian Academy of Arts, Department of Art and Design (2015). Her research subjects include digital identity, contemporary art and media ecology.



Katja Novitskova
Kui sa vaid näeksid, mida ma su silmadega olen näinud
2017
Näitusevaade Eesti paviljonis Veneetsia kunstibiennaalil
Foto autor Anu Vahtra
Kunstniku loal ja Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse ja Kraupa-Tuskany Zeidleri vahendusel

Katja Novitskova
If Only You Could See What I've Seen With Your Eyes
2017
Exhibition view at the Estonian Pavilion at the Venice Biennale
Photo by Anu Vahtra
Courtesy of the artist and Center for Contemporary Arts, Estonia and Kraupa-Tuskany Zeidler

10. V–26. XI 2017
Giardini, Arsenale, Veneetsia linn

86 rahvuspaviljoni
120 kunstnikku 51 riigist kutsutud peanäitusele
"VIVA ARTE VIVA"

Rahvuspaviljonide intensiivsus ja kvaliteet varjutab peanäitust

Jaan Elkeni raport tänavuselt Veneetsia kunstibiennaalilt.

57. rahvusvahelise Veneetsia kunstibiennaali on kureerinud Christine Macel, olles biennaalide ajaloos alles neljas naiskuraator. 2000. aastast Pompidou keskuse peakuraatorina töötav Macel on varem kureerinud selliste tuntud kunstnike, nagu Sophie Calle, Nan Goldin, Gabriel Orozco jt, näitusi. Siinsamas Veneetsias kureeris ta 2013. aastal Prantsusmaa rahvuseksposits iooni, füüsiliselt Saksamaa paviljonis paviljonide vahetuse raames esitletud albaania kunstniku Anri Sala klassikalise muusika interpretatsioonil põhineva suurejoonelise videoinstallatsioonide projekti. Võib vaid oletada, kas biennaali direktsiooni ja taustajõudude kuraatorivaliku taga oli soov vähem poliitilisema ja kriipivama sisu järele. Okwui Enwezori 2015. aasta maskuliinne, avameelselt poliitiline ja jõuline tulevikuvisioonide hargmik jääb tõenäoliselt veel pikkadeks aastateks meelde oma kompromissituse ja kohatise pöörasusega.

Maceli kureeritud tänavuse biennaali tunnuslause on "VIVA ARTE VIVA" (ELAGU ELUS KUNST). Poeetiline üleskutse ajal, mil kogu maailma raputavate kriiside, poliitilise ebakindluse ja kumuleeruvate vastuolude kõver on meid taas kord ohtlikult lähedale viinud sõjalisele konfrontatsioonile, kus Euroopa on silmitsi tulevikustsenaariumitega, mis seavad kahtluse alla senise heaoluühiskonna kestmise. Mõnes mõttes on "kunstilipu", praktikas siis USA abstraktse ekspressionismi maaliveterani Sam Gilliami sini-puna-kollaste lipupalakate riputamine kohe Giardini peapaviljoni fassaadile sümboolse allaandmisena sümpaatne samm. Ei lahenda ju kunstipüramiidi mistahes tasemel tegutsevad kunstnikud tegelikult mitte kunagi mingeid ühiskondlikke probleeme – jah, nad kasutavad realiteeti toormena, suhtudes suurema või vähema empaatiaga nõrgematesse, konverteerides verd, higi ja pisaraid heal juhul katarsist tekitavaks raputavaks kunstikogemuseks. Peanäitus on, kui saatetekstis näpuga järge ajada, mõtteliselt jagatud üheksaks alapeatükiks, mis aga Giardini ja Arsenale põhiekspositsioonis ringi liikudes minu arvates piisava reljeefsusega ei eristu. Minu 20-aastase biennaali külastamise kogemuse kontekstis on see esmakordne, kui rahvuspaviljonides pakutava kunsti intensiivsus ja kvaliteet põhiekspositsiooni varjutab.

10. V–26. XI 2017
Giardini, Arsenale, City of Venice

86 national pavilions
120 artists from 51 countries invited to take part in
the central exhibition "VIVA ARTE VIVA"

The Intensity and Quality of the National Pavilions Casts a Shadow over the Central Exhibition

Report by Jaan Elken on this year's Venice Biennale.

The 57th International Venice Art Biennale is curated by Christine Macel – the fourth female curator in the history of the biennale. As the principal curator at the Pompidou Centre since 2000, Macel has curated exhibitions for the likes of Sophie Calle, Nan Goldin, Gabriel Orozco and others. In 2013, here in Venice, she curated the French national exhibition, while physically in the German pavilion during the pavilion swap, presenting the grand video installation project by Albanian artist Anri Sala, which was based on the interpretation of classical music. We can only suspect that perhaps the choice of curator by the director and other powers behind the biennale was part of an interest in less political and cringeworthy content. The masculine, openly political and powerful confluence of visions of the future from Okwui Enwezori in 2015 will probably be remembered for many years for its uncompromising nature and sporadic madness.

The slogan of this year's biennale, curated by Macel, is "VIVA ARTE VIVA" (LONG-LIVE LIVING ART). A poetic appeal at a time when crises that shock the entire world, political instability and the arc of accumulating contradictions have once again brought us dangerously close to armed conflict, where Europe is facing possible future scenarios, which cast doubt on the survival of the welfare society. In some sense, the hanging of the "art flag", in this case the blue-red-yellow flag-like works of the veteran American abstract expressionist painter Sam Gilliam, directly on the facade of the Central Pavilion, Giardini, as a symbolic surrender is a sympathetic step. Indeed, no artist on any level of the art pyramid ever solves any societal problems – yes, at best, they use reality as a material, regarding the weaker with greater or lesser empathy, converting blood, sweat and tears into a cathartically shocking art experience. The central exhibition, according to a very close reading of the accompanying text, is notionally divided into nine subchapters, which are not distinguishable enough,

Macel oli küll kaasanud 120 kunstnikku 51 maalt, eelnev biennaalikogemus oli neist ainult 103 kutsutul, ja staariks võiks neist end nimetada ehk vaid Anri Sala, kelle minimalistlik, helitrumli maatriksiga sein miskipärast näituse traditsioonide ossa oli paigutatud, ja Ernesto Neto, kellelt oli hiigelsuures formaadis võrkjas tekstiilpunutis Arsenale keskosas. Sarnaste kunstnikukäekirjade rohkus, kunstilise kvaliteedi asendamine hoopis muude valikukriteeriumitega (näiteks oli kaasatud ka *outsider art*'i), lisaks küsimärke tekitav temaatiline lahterdamine loosunglike hüüdlausete alusel võisidki kokku anda põhjuse, miks Arsenale keskosas sulasid tekstiilis jms pehmes materjalis teostatud töödegrupid lõpuks n-ö tapeediks. Ühtlaseks kokku segatud massis kaotasid ka Sala ja Neto teosed oma eripära.

Sellisena meenutas ekspositsioon pigem kolmanda maailma käsitööfestivali. Feministliku või etnokultuurilise diskursuse lahustudes jäid alles vaid dekoratiivsed materjalikuhjatised, teoste loomise argumentatsioon ja fookus oli hägustunud. Näiteks šamaanide sektsiooniks (milline kummaline alajaotus!) võiks pigem lugeda Iiri paviljoni, kus Jesse Jones oli loonud üliatraktiivselt ruumiga suhestuva, multiekraanidel ja transparentsetel kardinatel linastuva multimeediaprogrammi, mille keskmes oli miljoni aasta vanune naine ja Iirimaal siiamaani kehtiv abordikeeld.

Kuraatori valikute põhjal olnuks "VIVA CURATORE VIVA" (ELAGU ELUS KURAATOR) näituse deviisina ehk adekvaatsemgi, sest just kuraatori valikud on tugevalt värvinud seekordse biennaali üldilmet. Üheks alasektsiooniks Giardinis ongi just "Kunstnikud ja raamatud". See üsna lai teemavaldkond tõi Giardini peapaviljoni saalidesse variatsioone (kunstniku)raamatust, trükiseid oli pea igas teises installatsioonis. Hiina kunstnikul Liu Ye'l olid raamatud ülendatud maalikunsti kujutamisobjektiks. Briti kontseptualistil John Lathamil olid raamatud kui assamblaažielemendid füüsiliselt maali struktuuri lisatud. Veel kümme aastat tagasi, kui raamatupakkide saagimine, lõikamine ja põletamine nüüdiskunstis suurmood oli, käis selletaolist vaatepilti vaadates seest mingi moraalne jõnksatus läbi. Nüüd enam mitte. Arsenales oli ka Erki Kasemetsa laadis ornamentaalne sein tühjadest audiokassettidest, autoriks Maha Malluh Saudi Araabiast. Vananenud andmekandjate, sh raamatute saatus on nüüdismaailmas olla utiil või tooraine kunstimängudeks.

Kui raamatu märksõna kajastus ekspositsioonis otseselt, siis kunstnike esiletõstmisel tulid taas mängu kuraatori eelistused. Avaakordiks valitud Mladen Stilinovići (1947–2016, Serbia/Horvaatia) 1970. aastate kontseptuaalse *performance*'i projekti dokumentatsioon kunstnikust kui laiskurist ja kasutust magajast vastandus sellisena läänelikult tragile ja töökale karjäärikunstnikule. Sarnane suund oli võimendatud mitme voodit kujutava motiiviga. Näiteks Franz West, Jelena Vorobjova ja Viktor Vorobjov olid esindatud toanurka rekonstrueerivate olustikuliste installatsioonidega, kus oli ka voodi. Teema sai jätku Frances Starki graafilises töös "Behold Man!" (Ennäe, mees!, 2013). Ka Giardini peapaviljoni ühel väljapaistvaimal eksponeerimispinnal, suures kuppelsaalis võimutseb *reality* simulatsioon, sest kuueks kuuks on sinna elama ja töötama palutud Dawn Kasper oma magamis- ja töönurga ning isiklike muusikainstrumentide ja plaadikoguga (vinüülplaadid voogedastuse ajastul!).

Aktiva poole pealt tuleb ära märkida Ida-Euroopa taustaga kunstnike rohkust põhiekspositsioonis. Mõned neist in my opinion, as you walk around the central exhibition at the Giardini and Arsenale. This is the first time in my 20-year experience as a visitor to the biennale that the intensity and quality of the national pavilions casts a shadow over the central exhibition.

The curator's mottos

Macel has involved 120 artists from 51 countries, only 103 of the invited artists had previous biennale experience, and perhaps only Anri Sala, whose minimalist wall with sound barrel's matrix had been placed in the traditions section of the exhibition for some reason, and Ernesto Neto, whose giant net-like textile weave was in the centre of Arsenale, could consider themselves stars. A multitude of similar artistic styles, replacing artistic quality with completely different selection criteria (for instance, outsider art was also included), as well as a questionable thematic categorisation based on slogan-like phrases may have collectively been the reason why the groups of work in textile and other soft materials in the centre of Arsenale melded together into a "wallpaper". In the combined uniform mass, the work of Sala and Neto lost their extraordinary quality.

Consequently, the exhibition was more reminiscent of a third world handicraft festival. After the dissolution of the feminist or ethno-cultural discourse, all that were left were decorative piles of material, the reasoning behind the creation of the works and the focus had become blurred. For instance, the Irish pavilion would have better suited as the shaman section (what a strange sub-section!), where Jesse Jones had created a very attractive, space-specific multimedia program presented on multiple screens and transparent curtains, all centred around a million-year old lady and the existing Irish ban on abortion.

Based on the choices of the curator "VIVA CURATORE VIVA" (LONG-LIVE LIVING CURATOR) may have been more adequate as an exhibition slogan because the curator's choices have strongly coloured the basic impression of this year's biennale. One of the sub-sections at the Giardini is indeed "Artists and Books". This rather wide subject brought variations of (artist)-books to the halls of the Giardini; there were publications as part of almost every second installation. Books were promoted as the subjects of paintings by Chinese artist Liu Ye. The British conceptualist John Latham had used books as assemblage elements, adding them physically to the structure of his paintings. Maybe ten years ago, when sawing through, cutting and burning books was fashionable in contemporary art, such a scene caused a moral jolt. Not anymore. There was also an ornamental wall of empty audio cassettes by Maha Malluh of Saudi Arabia at the Arsenale, reminiscent of Erki Kasemets. Today, the fate of outdated data carriers, including books, is as scrap or raw material for art games.

While the keyword "book" was obvious in the works and in the presentation, once again, the preference of the curator came into play. The documentation of the 1970s conceptual performance project by Mladen Stilinović (1947–2016, Serbia/Croatia) of the artist as an idler and useless sleeper, chosen as the opening piece, contrasted, as such, with the spry and industrious Western career-artist. A similar direction was amplified by many motifs featuring a bed. For example, Franz West and Jelena Vorobjova and Viktor Vorobjov were represented by environmental installations that reconstructed

on küll juba manalamehed, näiteks Tibor Hajas (1946–1980, Ungari), kelle looming on statsionaarselt üleval Budapesti Ludwigi muuseumi põhiekspositsioonis. Avangardse kehaja fotokunsti pioneerina väärivad tema esinemiste dokumentatsioonid biennaalil eraldi esiletõstmist. Nagu ka 1977. aastal sündinud Ciprian Mureşani (Rumeenia) tõepoolest virtuoossed suureformaadilised grafiidijoonistused, mis toovad publiku tähelepanufookusesse tagasi päris joonistamise – meisterliku, figuraalse ja tundliku. Ei mingit "tühjuse täitmist" automatismi kalduva vabakäeviirutamise ega täpitamisega. Ilmselgelt on biennaali kuraatori kultuurikogemus Ida-Euroopat kaasav, ja see on positiivne muutus.

Pagulaskriis

Üldmulje tekib, et kuraator Maceli kujundatud pehmet, turvalist, otsekui ümaraks lihvitud nurkadega ja tasa kulgevat põhiekspositsiooni maailmas toimuv suurt ei häiri. Siiski, üks teema jooksis siit ja sealt ühisena läbi, nagu ka rahvuspaviljonide väljapanekutes, ja see on pagulaste ja migratsiooni temaatika.

Olafur Eliassoni (Taani/Island) Berliini stuudio egiidi all on Giardini peapaviljoni peasaali rajatud ligi 40 osavõtjaga (Nigeeriast, Sambiast, Iraagist, Somaaliast, Afganistanist, Hiinast) töötoa tüüpi käsitöökoda, kus valmistatakse sümboolse nimetusega "rohelampe" (*green lights*), s.t rohelise LED-pirnist südamikuga puitpilbastest valmistatud kaheksatahuka kujuga käsitöölampe. Veel otsesemalt, ilma hädaabitööde sarnase aktsionismita kirjeldasid temaatikat Candice Breitz ja Mohau Modisakeng Lõuna-Aafrika paviljonis, kus kahe Hollywoodi A-kategooria filmistaari eteldud põgenikelugude ees istus saalitäis rahvast ja "päris" põgenike väikestelt monitoridelt transleeritud lugude ees haigutas tühjus. (Mida oligi tarvis tõestada!) Tähtis on, kes ja kuidas edastab sõnumit. Eriti nüüd – tõejärgsel ajastul (seda tüütuseni leierdatud moesõna korrati eri kontekstis selle aasta biennaalil korduvalt).

Edasi, Tuneesia paviljon (anonüümne kunstnik) koosnes siin-seal linnas ja biennaaliterritooriumile paisatud fiktiivsetest piirivalveputkadest, kus soovijatele väljastati võltspasse, mis justkui garanteeriks (kasutades identifitseerimiseks sõrmejälge) selle esitajale viisavaba liiklemise üle piiride. Arsenale sektsioonis "Maa" eksponeeritud Charles Atlase videoinstallatsioon hiigelsuurtel multiekraanidel kaadritega päikseloojangust rääkis imalas *we-are-the-world* stiilis juttu vastutusest ja sallivusest planeedi tuleviku eest seismisel, kuni paljastus rääkija identiteet – selleks oli Dolly Partoni stiilis hiigelparukaga rokkiv *drag queen*, mis mõistagi konteksti suure osa publiku jaoks tuntaval määral muutis.

Peaekspositsioonis oli kunst ja elu lähendatud kriitilise piirini, nii et päevakorda tõuseb taas kunsti defineerimise vajadus. Kas elamuse intensiivsus ja visuaalne nauding võiks olla selle üks tunnusjooni? Peaekspositsioon seda ei pakkunud.

Kuldlõvi laureaat

Kuldlõviga auhinnatud Saksamaa paviljon näitas juba eitea-mitmendat korda Saksamaa potentsiaali olla mitte ainult majanduslikult, vaid ka intellektuaalselt Euroopa kese. Paviljoni kuraator Susanne Pfeffer põhjendas oma valikut, the corner of a room, which also included a bed. The subject was continued in the graphic work "Behold Man!" (2013) by Frances Stark. Reality simulation also rules at the domed hall, one of the most impressive exhibition spaces at the Giardini, because Dawn Kasper has been invited to live there for six months, with her sleeping and working space as well as her personal musical instruments and record collection (vinyl records in the age of streaming!).

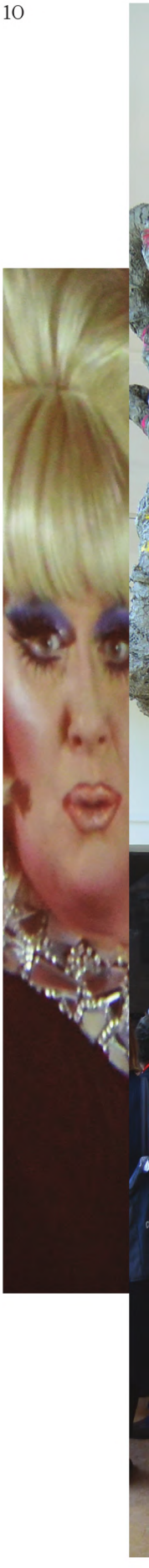
In terms of activus accounting, the abundance of artists with Eastern European backgrounds should be mentioned. Some of them are already men of the underworld; for example, Tibor Hajas (1946–1980, Hungary), whose work is part of the permanent exhibition at the Ludwig Museum in Budapest. As an avant-garde pioneer of body art and art photography, the documentation of his performances deserves a special mention at the biennale. Also, the truly masterful large-format graffiti drawings by Ciprian Mureşani (Romania), born in 1977, which bring real drawing back into the public focus – masterful, figurative and sensitive. No "filling the space" with freehand hatching or dotting, which leans towards automatism. Obviously, the cultural experience of the curator includes Eastern Europe, and that's a positive change.

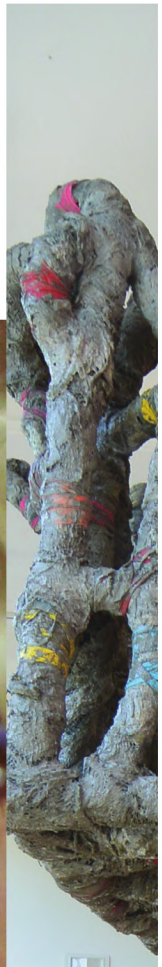
Refugee crisis

The general sense is that the soft, safe, almost with round sanded edges and calmly developing central exhibition designed by curator Macel, is mostly untroubled by the events of the world. That said, one common subject does permeate here and there, also in the national pavilions, and that is refugees and migration.

Under the auspices of Olafur Eliasson's (Denmark/Iceland) Berlin studio, a workshop style handicraft area with almost 40 participants (from Nigeria, Zambia, Iraq, Somalia, Afghanistan, China) has been set up in the main hall of the Giardini, where symbolically named "green lights" are made – hexagonal handicraft lamps made using wooden sticks and a green LED-bulb at the heart. More directly, without the similar actionism of emergency work, the theme was described by Candice Breitz and Mohau Modisakeng at the South African pavilion, where a room full of people sat in front of refugee stories acted out by two A-grade Hollywood film stars, while there was a gaping void in front of small monitors that conveyed the stories of "real" refugees. (Which was exactly what was meant to be proven!) It is important how a message is conveyed and by whom. Especially now – in the post-truth age (this repeated *ad nauseum* fashionable phrase was reiterated in various contexts this year).

Moving on, the Tunisian pavilion (anonymous artist) comprised of fictitious border checkpoints situated here and there in the city and in the area of the biennale, where visitors were issued with fake passports, which seemingly guaranteed (using fingerprints as identification) the owner visa-free movement across borders. In the "Earth" section of Arsenale, Charles Atlas' video-installation on multiple huge screens with scenes of sunsets told a soppy "we-are-the-world"-style story of responsibility and tolerance when it comes to standing up for the future of our planet, until the identity of the speaker was revealed – it was a rocking drag queen with a huge Dolly Parton style wig, which noticeably changed the context for a large proportion of the audience, as you'd expect.





1978. aastal sündinud Anne Imhofi valimist sellega, kuidas kunstniku lavastatud hajusad koreograafilised etüüdid androgüünsete modellidega koondnimetuse "Faust" all sümboliseerivad nüüdisinimese kantavat rasket koormat, kehade objektistamist ja üle-ekspluateerimist küll meedia, küll farmaatsiatööstuse poolt. Juba paviljoni avamispäeval initsieeris Imhof tõelise paviljoni piiramise, mispeale järjekordselt võis tõdeda, et järjekord pressipäevadel on kvaliteedimärgiks.

Metallvõrguga tarastatud paviljon (milles polnud raske ära tunda Saksamaa kui põgenikekriisis sihtriigi analoogiat) oli saanud kogu perimeetri ulatuses hoonesse rajatud uue ja hapra klaaspõranda, mis päris põrandast ligi meetri kõrgusel õhus kõrgudes piiras jaokaupa paviljoni sisse lastavate ajakirjanike ja kunstimaailma valitute massi. See eraldas tagatipuks suuresti klaaspõranda alla oma nüüdiskoreograafiast inspireeritud etüüde sooritavaid modelle (katusekarniisil turnimist jms performatiivset tegevust jätkus neile ka näituse publikule avatud esimeseks nädalavahetuseks). Kummalisi installatiivseid rekvisiite sisaldavad kõrvalruumid süvendasid ambivalentseid seoseid kristalliööst (ja teistest Saksamaa 20. sajandi ajaloo traagilistest võtmesündmustest) kuni praeguse põgenikekriisini, ja seda moel, mis sisendas usku, et nüüdisaegsel kunstil on jätkuvalt aparatuur ja kompetents inimeste jaoks oluliste teemade käsitlemiseks, ja kõik nüüdiskunsti formaadis tehtav ei ole sugugi käsitletav vaid kunstimessidel pakutava kauba või sisustuspoe aksessuaaridena. Vabatahtlikult klaaspõrandale trügiv publikumass käitus nagu programmeeritult, olles osa kavandatud tegevuskunstiaktist.

Rahvuspaviljonid

Suurbritannia on juba mitmendat korda biennaalil kunstnikega, kes just üleliigset vaimustust ei ärata – brittide tänavust esinejavalikut võiks võrrelda Engelbert Humperdincki või Cliff Richardi kunagiste "parim enne" daatumi ületanud lähetamistega Eurovisiooni lauluvõistlusele. Ja ma ei rõhutaks siin kunstniku vanust, vastupidi, näiteks Ryszard Winiarski (1936–2006), 1970. aastate Poola informalisti ja kontseptualisti must-valged objektid, maalid ja graafika mõjusid kunstniku Veneetsias eksponeeritud satelliitprojektis ülimalt nüüdisaegsena.

Sarah Lucas, üks vähemoriginaalsemaid rühmituse Young British Artistsi (yBa) skulptoritest installatsioonikunstnikke, suutis 2015. aastal vähemalt organiseerida Briti paviljoni sopiliselt vonkleva ruumi (kuigi objektid ise kujutasid endast kulunuid tsitaate). Seevastu 73-aastase Phyllida Barlow tsemendist, klaasriidest ja vineerimaalidest installatsioonid, mis täitsid nagu mingi B-kategooria lõbustuspargina tihedalt kogu selleaastast paviljoni ja jõudsid varraste otsa püstitatud kunstkividena ka õue, mõjusid kulunult. Kui vaid mõelda, mida suudab samas koloriidis töötav ja enam-vähem samade materjalidega luua Anselm Kiefer! (Kuigi ka tema kasutatav esteetika on kaugel praegu moes olevast.)

Taani oli lammutanud oma paviljoni mittestrateegilised seinad ja lasknud vohaval taimestikul võimust võtta – biennaali kontekstis iseenesest korduvalt kasutatud kübaratrikk (kui mõelda näiteks "sisse pekstud" Põhjamaade paviljoni vitriinakendele 2015. aastal). Oma paviljoni oli sel aastal "lammutanud" ka Kanada ja päevast päeva transformeeruvate ahervaremete keskel troonis Lähis-Ida jaoks kanooniline, ornamentaalse mustriga kahhelplaatidega kaetud töötav purskkaev.

Art and life were brought together to a critical point at the central exhibition, so that once again the need to define art rises to the forefront of the discussion. Could the intensity of the experience and the visual enjoyment be one of its distinctions? The central exhibition didn't offer this.

Winner of the Golden Lion

The German pavilion, winner of the Golden Lion, has already proven, who knows how many times, that Germany possesses the potential to be the centre of Europe, not only economically, but also intellectually. The curator of the pavilion, Susanne Pfeffer justified her choice of Anne Imhof, born 1987, by how the dispersed choreographic etudes staged by the artist using androgynous models, collectively titled "Faust", symbolise the weight carried by people nowadays, the objectification of bodies and over exploitation, be it by the media or by the pharmaceutical industry. On the opening day, Imhof seriously initiated the encircling of the pavilion, which once again proved that the queue is a sign of quality on press days.

The pavilion, surrounded by a metal net (in which it wasn't difficult to recognise the analogy of Germany as the destination country in the refugee crisis), had received a new and fragile glass floor over the whole area of the building, which rose almost a metre from the real floor and limited the number of journalists and the chosen ones of the art world allowed into the pavilion in shifts. This ended up largely dividing the models under the glass floor performing etudes inspired by contemporary choreography (on the first weekend open to the public they climbed on the cornices of the roof and performed in other such ways). Strange props in side-rooms intensified ambivalent associations between subjects from *Kristallnacht* (and other key tragic events in the history of Germany in the 20th century) and the current refugee crisis, and did this in a way that inspired hope that contemporary art still possesses an apparatus and the competence to tackle subjects important to people, and that which is done in the format of contemporary art is not only covered by accessories of an interior design shop or the products offered at art fairs. The public behaved as if programmed as it voluntarily barged its way onto the glass floor, becoming part of the planned performance.

National pavilions

For many years now, the United Kingdom has brought artists to the biennale who don't awaken a surplus of enthusiasm – the selected British participants this year could be compared to sending Engelbert Humperdinck and Cliff Richards – having passed their "best before date" – to the Eurovision song contest. And I wouldn't stress the artist's age at this point, in fact the opposite; for example, the black and white objects, paintings and graphic works by the 1970s Polish informalist and conceptualist Ryszard Winiarski (1936–2006) had a very contemporary feel to them at the artist's satellite project in Venice.

At least in 2015 Sarah Lucas, one of the less original installation artists among the sculptors of the Young British Artists (yBa) group, managed to organise a cornered, wonky space in the British pavilion (although the objects themselves depicted worn-out quotations). On the other hand, the cement, fibreglass and painted plywood installations of 73-year-old

Anne Imhof
Faust
2017
Näitusevaade Saksa paviljonis Veneetsia kunstibiennaalil
Foto autor Jaan Elken
Kunstniku loal ja La Biennale di Venezia vahendusel

Anne Imhof
Faust
2017
Exhibition view at the German Pavilion at the Venice Biennale
Photo by Jaan Elken
Courtesy of the artist and German Pavilion

Olafur Eliasson
Roheline tuli:
kunstiline töötuba
2017
Näitusevaade
kunstnike ja raamatute
paviljonis Veneetsia
kunstibiennaalil
Foto autor Jaan Elken
Kunstniku loal ja La
Biennale di Venezia
vahendusel

Olafur Eliasson
Green Light – An
Artistic Workshop
2017
Exhibition view at the
Pavilion of Artists and
Books at the Venice
Biennale
Photo by Jaan Elken
Courtesy of the artist
and La Biennale di
Venezia

Huvitav oli Ungari paviljoni peenelt irooniline rahuvõitlusele kutsuv pannoo "Peace on Earth!" (Rahu maa peal, 2017; autoriks Gyula Várnai – juba kunstniku sünniaasta 1956 on tähendusrikas!) ja vikerkaarevärviliste triipudena eksponeeritud metallist aumärkide massiiv seinal, mis koosnes Ungari enda märkide kõrval ka Nõukoguse Liidu punapropagandast ja agitatsioonimaterjalidest. Mongoolia paviljoni etnograafilisest materjalist lähtuv installatsioon oli sarnane Aserbaidžaani paviljonis eksponeerituga, biennaali vana veteraniga, kes nii nagu Eurovisioonil, ka Veneetsias *know-how* sisse ostab. Kui on, millega maksta, siis miks mitte, sest just Aserbaidžaani paviljonil oli üleval linna suurim, tervet rekonstrueeritavat kirikufassaadi täitev reklaamplagu. Aserbaidžaani finantstoel oli teostatud ka kuulsa Iraani-USA kunstniku Shirin Neshati Correri muuseumis eksponeeritud 55 Aserbaidžaanis pildistatud ülisuures formaadis mustvalgete portreede sari. Mäletatavasti oli see maa veel 19. sajandi alguses osa Iraanist, toona Pärsiast.

USA paviljonis esinev Mark Bradford esitles *trash*-esteetika võtmes loodud, kuid korralikeks abstraktsioonideks lavastatud värvilisi pannoosid, mis näiteks paviljoni rotundiosas tekitasid assotsiatsioone paviljoni klassitsistliku arhitektuuriga ja võtsid kohati ka skulpturaalse vormi. Üks minu lemmikpaviljone! Tugev, nagu ikka, oli samuti Iisraeli ekspositsioon, kus materialiseeritud polüesterpilved aitasid kogu paviljonis luua totaalse installatsiooni muljet: paviljoni põrand hakkas mõjuma aerovaates maapinnana.

Seevastu Venemaa paviljon ei olnud nii tugev kui tavapäraselt. Ülemisel korrusel pakkusid elamuse Grisha Bruskini (sündinud 1945, elab Venemaal ja USA-s) Vene riigivõimu atribuutidest ja konstruktivistlikust kunstist tuletatud valged arhitektoonid ja installatsioonid, mis olid eksponeeritud kord põrandal, kord postamentidel seinte ääres. Multiplitseeritud videopilt, mis aeg-ajalt valgetest arhitektoonidest üle sõitis, oli ootamatult värske, samuti ka helitaust. Paviljoni alumisel korrusel eksponeeriti uusklassitsistlikus võtmes inimkeha fragmente, mis tungisid välja frontoonilaadsetest vormidest ja libisesid nõretavasse salongikunsti (Andrei Blokhin, sündinud 1987, elab Venemaal ja Prantsusmaal; Georgi Kuznetsov, sündinud 1985, elab Venemaal ja Prantsusmaal).

Sõjas olevale riigile kohaselt on Ukraina pakkunud viimastel biennaalidel ühiskondlikult motiveeritud kunsti. Ukraina paviljonis esineva, 1938. aastal sündinud Boris Mihhailovi digitaaltrükkide sari Ukraina parlamendist kujutas hangunud telepildi sarnases pikselgraafikas tänapäeva hästitasustatud professionaalseid poliitikuid, laialivalguvas abstraktse ekspressionismi võtmes. Veelgi tsiteerivam on Pinchuki kunstikeskuse Future Generation Art Prize'i näitusel eksponeeritud faksimasin, mis pikale-pikale paberilindile registreeris reaalajas Ida-Ukrainas langenuid ja haavata saanud Ukraina sõdureid. Võpatus käis seest läbi, kui ruumis olles rühmituse Open Group faksimasin järsku tööle hakkas, sest jälle kanti keegi langenute nimekirja! Need kunstiprojektid viisid biennaali kontakti reaalse maailmaga väljaspool kunstibiennaali ja kõrgepalgaliste kunstiametnike kabinette – seevastu biennaali nimiprojektis "VIVA ARTE VIVA" seda kõike nappis.

Kuigi Itaalia 2015. aasta paviljonis, mis tervikuna ei koosnenud just halbadest valikutest (esindatud olid teiste seas külalisena William Kentridge (Lõuna-Aafrika Vabariik) jpt, ühendavaks lüliks katoliku kiriku patronaaži all tegutsev maali- ja assamblaažikunstnik Nicola Samori), siis valik tervikuna oli toona ikkagi arusaamatu. Tänavuaastane Itaalia Phyllida Barlow, which tightly packed this year's pavilion like a B-grade amusement park and also spilled outside in the form of fake rocks erected on poles, left a worn-out impression. Just think what Anselm Kiefer could do, working with the same colour scheme and pretty much the same materials! (Although, even his aesthetic is far from the current fashion.)

Denmark demolished the non-structural walls of their pavilion and allowed a flourishing flora to take root – in itself, a repeat magician's trick in the context of the biennale (if we remember the "smashed in" shop-windows of the Scandinavian pavilion in 2015). Canada had also "demolished" their pavilion this year and amid charred ruins, which transformed day-by-day, the Middle-East was crowned by a canonical working fountain covered in ornamental patterned tiles.

The thinly veiled ironic mural calling for people to join the fight for peace, "Peace on Earth!" (2017; by Gyula Várnai – already 1956, the year of the artist's birth, is important!) at the Hungarian pavilion was interesting, as was the massive amount of medals arranged on the wall in rainbow-coloured stripes, which apart from Hungary's own medals, comprised Red propaganda and agitation-material from the Soviet Union. The installation based on ethnographic material at the Mongolian pavilion, was very similar to that exhibited at the Azerbaijan pavilion, an old veteran at the biennale, who, as in the Eurovision, buys in its know-how in Venice. If you have something to pay with, why not, because the Azerbaijan pavilion had the largest advertising standard in the city, covering the entire facade of the reconstructed church. Financed by Azerbaijan, an exhibition of 55 large format black and white portraits taken in Azerbaijan by the famous Iranian-American artist Shirin Neshat was organised at the Correr Museum. If memory serves, this country was still part of Iran, then Persia, at the beginning of the 19th century.

Mark Bradford participating at the US pavilion presented colourful murals choreographed into proper abstracts created in the trash-aesthetic style, which, for instance, in the rotund area of the pavilion created associations with the classical architecture of the pavilion and sporadically took on sculptural form. One of my favourite pavilions! The Israeli exhibition was also strong, as always, in which polyester clouds helped create a sense of a total installation, in which the floor of the pavilion started to seem like the surface of the Earth from above.

On the other hand, the Russian pavilion was not as strong as it usually is. On the top floor, Grisha Bruskin's (born 1945, lives in Russia and the USA) white architectonics and installations, derived from the attributes of Russian state power and constructivist art offered an experience, as they were presented some on the floor, and some on pedestals next to the wall. The multiplied video-image, which every-now-and-then moved across the white architectonics, was unexpectedly refreshing, as was the background sound. On the bottom floor of the pavilion, fragments of human bodies were exhibited in a new-classicist style, which forced itself out of fronton-like forms and slid into effusive salon-art (Andrei Blokhin, born 1987, lives in Russia and France; Georgi Kuznetsov, born 1985, lives in Russia and France).

Befitting of a country at war, Ukraine has presented socially motivated art at the last few biennales. At the Ukrainian pavilion, the digital print series of the Ukrainian parliament, by Boris Mikhailov (born in 1985) depicted today's well-paid professional politicians in the style of the pixel-graphics of the television-screen in a vague abstract-expressionist style. Even

ekspositsioon Arsenales oli rajatud tervikmeeleolule ja koosnes vaid kolme kunstniku suuremahulistest ekspositsioonidest, ühendavaks deviisiks Harry Potteri põlvkonnale tunnuslik võlumaailm, *il mondo magico*. Näitus sunnib küsima, kui adekvaatne on vaataja taju, sest poolhämarates valgustingimustes on eksponeeritud elusuuruseid krutsifikse tootev muististe või pühade reliikviate tootmisliin – aga just liinitööna on see poollagunenud, dekonstrueeritud kehafragmentide loomine eksponeeritud.

Itaalia kujutava kunsti head esindatust biennaalil toetasid rida satelliitprojekte üle linna, sh sai näha San Giorgio Maggiore saarel eksponeeritud, infoküllast ja huvitavat ekspositsiooni Michelangelo Pistolettolt. Samal saarel oli eksponeeritud ka legendaarse tippdisaineri Ettore Sottsassi (1917–2007) suurepärane, vaid klaasile keskenduv retrospektiiv. Turismitööstust kui Veneetsia ainukest tõelist tööstusharu silmas pidades oli kujundatud ka Veneetsia linna enda paviljon Giardini tagaosas, kuid võrdluses langes see tahapoole Itaalia ülitugevast esindatusest selle aasta biennaalil.

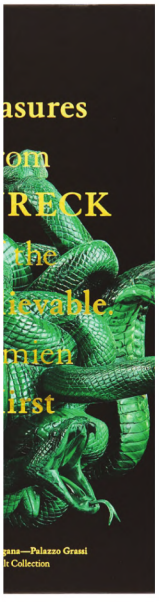
Selline riiklike vahendite kontsentratsioon käesoleval biennaalil on andnud põhjuse süüdistada rahvuspaviljonide tugevaid ekspositsioone hiilivas fašismis, mis on ilmselge liialdus. Pigem on totalitaarriigid, nagu Hiina Rahvavabariik, seekord asju võtnud tunduvalt mängulisemalt, näidates siiditikandeid ja rahvuslikku käsitööd.

Paha poiss Damien Hirst

Kui miski hägustas tänavuste biennaalimuljete kirkust, siis üks võimalikke segajaid oleks Damien Hirst. Fiktiivse laevahukukoha "avastamine" Lääne-Aafrika rannavetes ja merepõhjast "leitud" aarded täitsid just biennaali ajaks pilgeni täis kaks Veneetsia eramuuseumi, Palazzo Grassi ja Punta della Dogana (François Pinault Foundation) – sajad suureformaadilised marmor- ja pronkskulptuurid (millest paljud ulatuvad läbi mitme korruse), lisaks 21 ruumitäit väiksemaid objekte.

Kollektsiooni valmis meisterdamiseks on kaasatud põhiliselt Aasia suunalt sadu kui mitte tuhandeid alltöövõtjatest kunstnikke ja perfektsete käsitööoskustega, klassikalist modelleerimist valdavaid meistreid. Segades kultuure ja ajastuid, pakub Disneylandi mastaapi atraktsioon ka "närve kõditavaid" videovõtteid aarete "kaevandamisest" kuni muuseumikeskkonda installeerimiseni. Ekspositsioonist ei puudu ka korallimetsaga kaetud Miki-Hiir ja Pluuto. Oma osa on popkultuuri ikoonide marmorisse ja pronksi jäädvustamise kõrval Hirstile andnud kõik inimkonna suuremad religioonid ja stiiliajastud (Vana-Egiptusest, Vana-Kreekast ja Roomast, Lõuna- ja Kesk-Ameerikast kuni modernismini välja). Kogu kollektsioon olekski pärit justkui tulevikust, peale praeguse tsivilisatsiooni lõppu maakeral. Loodetavasti Hirst ja Pinault muidugi teavad, et n-ö kanali äärest sisse astuvale juhuturistile, kes nüüdisaegse kunstiga kursis ei ole, võib see pähkel puremiseks liiga kõvaks osutuda.

Ent ka Hirsti senise loominguga kursis oleva inimese sees võib tema praeguse meganäituse vaatamise järel jääda kummitama ränk tühjusetunne – umbes nagu mateeria ja antimateeria kokkupuutumine siinses aegruumis, mis ei ole soovitatav, isegi teadusliku eksperimendi korras mitte. Lisaks on Grenada paviljonis Jason deCaires Taylor millegi üpris sarnasega välja tulnud, kuigi tema 2006. aastal avatud allveeskulptuuripargi mahud ei ole muidugi praeguste Hirsti kolossidega võrreldavad. Ja mine tea, kuidas ideed rändavad, sest



more indicative was the fax machine exhibited at the Pinchuk Art Centre's Future Generation Art Prize exhibition, which registered the fallen and injured Ukrainian soldiers in East Ukraine in real time on a long-long paper-tape. You experienced a jolt, when the fax machine suddenly started working while you were in the room with the Open Group fax machine, because once again someone was added to the list of the fallen! These art projects made contact between the biennale and the real world outside and the offices of highly paid art officials; however, this was lacking in the central project of the biennale "VIVA ARTE VIVA".

Although, at the Italian pavilion in 2015, which on the whole didn't consist of bad choices (William Kentridge (Republic of South Africa) was represented as a visitor among many others, as a connecting link the painter and assemblage artist Nicola Samori, working under patronage of the Catholic Church), the selection back then and as a whole was still incomprehensible. This year's Italian exhibition in Arsenale was based on an immersive state of mind and consisted of large-scale exhibitions by just three artists, connected by a slogan from the magical world inherent to the Harry Potter generation, *il mondo magico*. The exhibition forces you to ask – how adequate is the viewer's perception – because in the dim light of the space there is a life-sized crucifix production line making artefacts and holy relics, but it is exactly as a production line that this manufacture of half-decayed, deconstructed fragments of bodies is presented.

The presence of good Italian figurative art was supported by a row of satellite projects across the city, including a very informative and interesting exhibition of Michelangelo Pistoletto on San Giorgio Maggiore Island. On the same island, an excellent retrospective was exhibited of the legendary designer Ettore Sottsass (1917–2007) focusing only on glass. Considering the tourism trade is the only real industry in Venice, Venice's very own pavilion was organised at the back of the Giardini, but in comparison, it fell far behind the very strong presence of Italy at this year's biennale.

Such a concentration of national resources at this year's biennale has given cause to accuse the stronger national pavilions of a creeping fascism, which is obviously an exaggeration. Rather, the totalitarian countries, such as the People's Republic of China, have approached things in a more playful manner this time, presenting silk embroidery and folk handicraft.

Bad boy Damien Hirst

If anything blurred the vibrant impression of this year's biennale, then one possible disruption would be Damien Hirst. The "discovery" of a fictitious shipwreck in the coastal waters of West Africa and the treasures "found" on the seabed filled two private museums in Venice, the Palazzo Grassi and the Punta della Dogana (François Pinault Foundation), for exactly the period of the biennale – hundreds of large-scale marble and bronze sculptures (many reaching through many floors), as well as 21 rooms full of smaller objects.

For the production of the collection, hundreds if not thousands of contracted artists and masters of classical modelling with perfect skills were roped in from Asia. Mixing cultures and eras, the Disneyland-sized attraction offers "nerve-tingling" videos from the "mining" of the treasures to their installation in the museum space. The exhibition is also not without

nii nagu Andy Warholi omal ajal, on ka Hirsti kogu aeg ideede "laenamises" süüdistatud.

Eesti paviljon

Kas Eesti paviljonis esinev Berliini kunstnik Katja Novitskova täitis lootused? Kindlasti! Esiteks juba sellega, et ta nõustus Eestit esindama. Novitskova karjäär on tõusulainel. Tartu ülikooli semiootikahariduse põhjale on ta Lübecki ja Amsterdami kunstiõpingute järgselt ehitanud oma *sci-fi* ning mikro- ja makrokogemust kokku segava, rohkem virtuaalmaailmast kui reaalsusest põrkuva kunstimulli, kuid kui veidrate, poolläbipaistvate kompileeritud tulevikumasinate foonil jooksvas slaidiprojektsioonis siiski foto Lasnamäest läbi jooksis, tekitas see ootamatult sooja tunde. Eesti kunstiametnikele on Novitskova muidugi hea leid, sest ministeeriumiaruannetes ja rahataotlustes on selline rahvusvaheline edulugu – ja mis sest, et kunstniku poolt iseseisvalt välismaal elades sepitsetud edulugu – kõva argument enda töö efektiivsuse õigustamisel.

Kui aga biennaali seekordset vaimsust kombata, siis täiesti sobilik oleks olnud Veneetsiasse saata ka üleriigiline vabatahtlike talguliste koristuskampaania "Teeme ära!". Peanäitusel Arsenales olid mitmed hoopis värvitumad liikumised ja MTÜ-tüüpi, suhtlusvõrgustikel põhinevad projektid esindatud – kehvakeste arhiivivideote ja dokumentatsioonidega. Kultuuriministeerium peaks aga siiski kiiresti ümber mängima meie rahvuspaviljoni asukoha – ülikitsast vonklevat kivitreppi pidi ülakorrusele jõudes ootab vaatajat ees kõigest korterimõõtu toakestest näituseruumideks ümber kohandatud kobargalerii. Ka Veneetsias kehtib kinnisvara kuldreegel – maksab asukoht ja veel kord asukoht!

Jaan Elken on maalikunstnik, õppejõud, kuraator ja kriitik.

Katja Novitskova
Kui sa vaid näeksid, mida ma su silmadega olen näinud
2017
Näitusevaade Eesti paviljonis Veneetsia kunstibiennaalil
Foto autor Anu Vahtra
Kunstniku loal ja Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse ja Kraupa-Tuskany Zeidleri vahendusel

Katja Novitskova
If Only You Could See What I've Seen With Your Eyes
2017
Exhibition view at the Estonian Pavilion at the Venice Biennale
Photo by Anu Vahtra
Courtesy of the artist and Center for Contemporary Arts, Estonia and Kraupa-Tuskany Zeidler

a Mickey Mouse and Pluto covered in a forest of coral. Apart from recording the icons of pop-culture in marble and bronze, the larger religions and stylistic periods (from Ancient Egypt, Ancient Greece and Rome, South and Central America to modernism) have also contributed to Hirst's work. The whole collection seems to be as if from the future, after the end of our civilisation on Earth. Hopefully, of course, Hirst and Pinault know that to a casual visitor from beside the canal, not up-to-date with contemporary art, this nut may be a little too hard to crack.

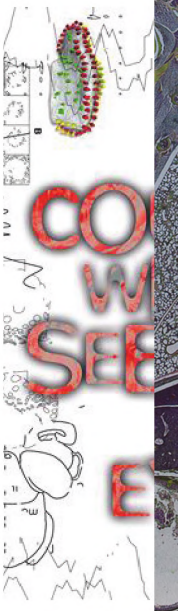
Although, to someone knowledgeable as to Hirst's previous work, having seen this mega-exhibition may leave them haunted by a harsh feeling of emptiness – much like the meeting of matter and anti-matter in our space time, which is not recommended, even in laboratory conditions. Additionally, Jason deCaires Taylor has come up with something rather similar at the Grenada pavilion, although the dimensions of his underwater sculpture park, opened in 2006, are not comparable to the current colossi of Hirst. And who knows how ideas travel because as with Andy Warhol in his time, Hirst is always being accused of "borrowing" ideas.

The Estonian Pavilion

Did the Berlin-based artist Katja Novitskova exhibiting at the Estonian pavilion meet expectations? Certainly! Firstly, because she agreed to represent Estonia. Novitskova's career is on the rise. On the basis of her semiotics education at Tartu University, and after studying art in Lübeck and Amsterdam, she has built her art bubble, mixing sci-fi and micro and macro experiences, more grounded in the virtual world than in reality, but when an image of Lasnamäe flickered past on the slide projected backdrop of semi-transparent compiled future machines, it unexpectedly created a warm feeling. Of course, Novitskova is a good find for Estonian art officials, because such an international success story in the ministerial reports and funding applications – and so what, if it's a success story created independently by the artist while living abroad – is a strong argument to justify the effectiveness of their work.

But if we were to look at the attitude of this year's biennale, it would also have been absolutely fitting to send the volunteer cleanup campaign "Let's Do It!" to Venice. There were many less colourful movements and social media based non-profit projects presented at the central exhibition at Arsenale – with poor-quality archive videos and documentations. The Ministry of Culture of Estonia should quickly wangle us a new location for the national pavilion, though – after climbing up a very narrow uneven stone staircase to the upper floor, the viewer is confronted by only apartment-sized rooms, which have been reconstructed into exhibition spaces like a cluster-gallery. The golden rule of real estate also applies in Venice – location and once again location is key!

Jaan Elken is a painter, lecturer, curator and an art critic.



THIS IS NOT A GAME
TÄMÄ EI OLE PELI

31. III 2017–14. I 2018
Kiasma nüüdiskunstimuuseum

Kunstnikud: Ed Atkins, Andrey Bogush, Nina Canell, Cécile B. Evans, Lizzie Fitch & Ryan Trecartin, Melanie Gilligan, Juha van Ingen, Yung Jake, Ilja Karilampi, Nandita Kumar, Tuomas A. Laitinen, LaBeouf, Rönkkö & Turner: Shia LaBeouf, Nastja Säde Rönkkö, Luke Turner, Reija Meriläinen, Katja Novitskova, Jaakko Pallasvuo, Aude Pariset, Jon Rafman, Charles Richardson, Rachel Rossin, Jacolby Satterwhite, Hito Steyerl, Anna Uddenberg, Julia Varela, Artie Vierkant.

"ARS17"+ Online Art: David Blandy, Ed Fornieles, Juha van Ingen, Rachel Maclean, Florian Meisenberg, Reija Meriläinen, Pink Twins Juha Vehviläinen & Vesa Vehviläinen, Angelo Plessas, Jon Rafman, Tuomo Rainio, Charles Richardson, Jarkko Räsänen, Axel Straschnoy, Jenna Sutela, Amalia Ulman.
Kuraatorid: Leevi Haapala, Marja Sakari, Kati Kivinen, Patrik Nyberg, Jari-Pekka Vanhala.

Digimõjude kohandamine muuseumi inimmõõtmetesse

Eesti elektroonilise kunsti eriteoreetik Raivo Kelomees arvustab rahvusvahelist digikultuuriga tegelevat suurnäitust "ARS17: Hello World!" Helsingis Kiasma nüüdiskunstimuuseumis.

Uus normaalsus ehk meid ümbritsev digitaalne keskkond on vähemasti kujutavas kunstis üllatamas sellega, et interneti sisu on viimastel aastatel füüsilisse ruumi tagasi tulemas. On see toimunud galeriide survel või muul põhjusel – igatahes on varasemast selge, et vaatajat ei ole võimalik tavaruumist lahutada, n-ö füüsilisele, materiaalsele kunstile on suur ja ürgne nõudlus. Lühike ja kiire külastajamulje suurnäitusest "ARS17: Hello World!" (ARS17: Tere, maailm!") on kirju, mitmekesine, värviline; milleski meelevaldne, kuid samas ka selgelt trendi kompav.

Näitus sunnib mind esitama kriitilist remarki kureerimise kui distsipliini asjus. Kureerimise mõju kunsti sisulise koosluse kujunemisele näib vahel ülehinnatuna. Kuulen juba vastuväiteid, kuid selgitaksin seda pisut: kureerimisest on tekkinud arusaam, või soovitakse seda selliselt avalikkusele esitada, et tegemist on ülimalt kvalifitseeritud inimtegevusega, mis nõuab enneolematut pädevust – intelligentne kuraator loovat terviku ja ilma temata seda kohe kuidagi ei sündivat. Kuid minu arvates hakkavad näitusesaalis põhimõtteliselt tähendusi looma igasugused teosed ja nende kooslused. Vaataja on võimeline looma sildu kunstiteoste vahele, millel sidemeid ei ole. Inimese teadvus on võimeline lisama tähendusi näiliselt tähendusetule, looma seoseid sinna, kus neid ei ole. Kui seda abistab kuraatori tekst, mis ebamäärasele ja erinevustele ühiseid nimetajaid leiab, siis seda hõlpsamalt sidusus sünnib. Inimvaim on plastiline, seda saab painutada. Selles mõttes erinevad kureerimispraktikad teineteisest.

31. III 2017–14. I 2018
Contemporary art museum Kiasma

Artists: Ed Atkins, Andrey Bogush, Nina Canell, Cécile B. Evans, Lizzie Fitch & Ryan Trecartin, Melanie Gilligan, Juha van Ingen, Yung Jake, Ilja Karilampi, Nandita Kumar, Tuomas A. Laitinen, LaBeouf, Rönkkö & Turner: Shia LaBeouf, Nastja Säde Rönkkö, Luke Turner, Reija Meriläinen, Katja Novitskova, Jaakko Pallasvuo, Aude Pariset, Jon Rafman, Charles Richardson, Rachel Rossin, Jacolby Satterwhite, Hito Steyerl, Anna Uddenberg, Julia Varela, Artie Vierkant.

"ARS17"+ Online Art: David Blandy, Ed Fornieles, Juha van Ingen, Rachel Maclean, Florian Meisenberg, Reija Meriläinen, Pink Twins Juha Vehviläinen & Vesa Vehviläinen, Angelo Plessas, Jon Rafman, Tuomo Rainio, Charles Richardson, Jarkko Räsänen, Axel Straschnoy, Jenna Sutela, Amalia Ulman.
Curators: Leevi Haapala, Marja Sakari, Kati Kivinen, Patrik Nyberg, Jari-Pekka Vanhala.

Fitting Digitality into a Museum's Human Dimensions

Leading Estonian electronic art theorist, Raivo Kelomees, reviews the major international exhibition on digital culture "ARS17: Hello World!" at Helsinki's contemporary art museum Kiasma.

The new normal or the digital environment surrounding us has in recent years surprised us, at least in the fine arts, with the internet's content returning to its physical space. Is this due to pressure from the galleries or something else; in any case, it is clearer than ever that the audience is not separable from the habitual space; there is a huge and primal demand for physical or material art. The short swift experience visitors have of the major exhibition "ARS17: Hello World!" is varied, diverse, colourful, in ways arbitrary, yet still clearly in touch with the trend.

The exhibition compels me to remark critically about curating as a discipline. The influence of curating on determining the precise body of artworks seems to be sometimes overrated. I can already hear your objections, but let me explain. A notion of curating has been formed, or is being presented to the public as such, that it is an extremely qualified human activity requiring extraordinary competence and that the intelligent curator is the creator of a whole that would otherwise never come into being. Yet in my opinion, the exhibition hall is itself a place where in principle all kinds of works and their combinations start to create meanings. The observer is able to build bridges between artworks that are not connected. The human consciousness can attach meaning to the seemingly meaningless, draw connections between the unconnected. With the help of the curator's explanation to find common denominators to the ambiguous and dissimilar, cohesion is more easily achieved. The human mind is flexible, it can be

Ja ideaalne oleks alati oodata, et kureeritud kooslusest tekiks uus info ja uus kogemus.

Selles valguses ja ennetavalt järeldades ei loo "ARS17" uut kogemust ja infot, vähemast siinkirjutaja seisukohalt. See tõstab kokku seni teada oleva, isegi kordab seda üle ja taasesitab. See puudutab ka netikunsti kui formaati. Kuna esiplaanile satub postinterneti temaatika, mis on digikunsti "vanalt kaardiväelt" leidnud kriitilist ja isegi halvustavat vastuvõttu, siis kaasneb näitusega "ARS17" professionaalide seltskonnas teatav nõutus. Mõistagi ei ole võimalik mul seda seisukohta mingi teadusliku uuringuga tõestada, saaksin viidata ainult reaktsioonidele sotsiaalmeedias.

Siiski on näituse kataloogis kriitiline ka Christiane Paul oma artiklis "Digital Art Now: The Evolution of the Post-Digital Age" (Digitaalne kunst praegu: postdigitaalse ajastu evolutsioon, 2017). Paul on uue meedia küllaltki tuntud analüüsija ja uurija, digikunsti teoreetikute keskealise põlvkonna esindaja. Temagi jutu põhisisuks on, et seda kõike on tehtud ka varem. Mis iseenesest ei ole originaalne väide, kuid pannes selle konteksti, kus postinterneti kaitsjad kuulutavad justkui mingi uue suhtumise tekkimist, uue "internetikogemusejärgse" ja "digijärgse" põlvkonna tulekut, siis on tõepoolest tegemist pigem lahtisest uksest sisse murdmisega, sest digi- ja interaktiivse kunsti kriitikat oli ka 1990. aastatel, niisamuti teoseid, mis põhinesid digikogemuse füüsiliseks muutmisel.

Näituse taustaks on arutelu "digitaalsena sündinud" kunsti ja sellega seotud põlvkonna üle. Mõiste "digitaalsed pärismaalased" (*digital natives*) on seotud digijärgse ja postinterneti põlvkonnaga ning "kaasaegsusjärgse" (*post-contemporary*) mõistega. (*Post-contemporary*, s.t kunst ei tegele meie kaasajaga, vaid pigem universaalse inimliku olukorraga.) Digitaalsete pärismaalaste jaoks ei olevat internet enam eskapistlik viis maailmast põgenemiseks, vaid esmane keskkond, kus veedetakse suurem osa ajast. Samas on internet esmane infokeskkond kõigi jaoks, kes töötavad igapäevase infohanke ja vaimse tööga, olenemata vanusest. Suhtlus, mõtlemine, info saamine, loomine – kõik need valdkonnad on seotud digikeskkonnaga.

Need uued, digitaalsed nomaadid rändavat erinevate kohtade vahel ja töötavad "post-stuudio" (*resp*. post-ateljee. – *Toim.*) keskkonnas. Christiane Paul kirjutabki kataloogitekstis, et kui digitaalne või uus meedia oli loodud, talletatud ja jagatud digitaalsete vahenditega, siis postdigitaalne kunst kõnetab digitaalset, kuid ei ole nende vahenditega enam talletatud. Teisisõnu, see kunst on üha rohkem füüsilises ruumis.

Uus esteetika

Sageli viidatakse ka James Bridle'i 2012. aastal väljapakutud uue esteetika (*new aesthetic*) mõistele. Lühidalt öeldes tähendab see virtuaalse ja füüsilise maailma sulandumist, kokkukasvamist. Selgelt väljendub see kas või laiatarbekaupade "pikslistatud" kujundustes või skulptorite ja kunstnike loomingus, kes on lähtunud millestki digipõhisest. Näiteks Shawn Smithi ja Douglas Couplandi kunstiobjektid on klotsidest-pikslitest (viimati nimetatu skulptuur meenutabki halvaresolutsioonilist digikujutist). Analoogsed teosed tekitavad segadust vaatajate peades, et mitte ütelda üllatavat elamust, sest toovad reaalsesse ruumi arvutikeskkonnast pärit visuaalsust. Sellega mõjuvad need tööd kentsakate ja sürreaalsetena, teatavate eksitustena, vigadena, valesse kohta sattunud piltide ja objektidena.

bent. Curatorial practices differ in this regard. And it would always be an ideal to expect the curated assemblage to create new information and new experience.

In light of this, and on the basis of the anticipated conclusion, "ARS17" does not create new experience nor information, at least from my point of view. It puts together the known, even repeating and reproducing it. This is also in regard to internet art as a format. With the postinternet theme that has experienced critical and even derogatory reception from the "establishment" arriving at the forefront, the exhibition "ARS17" creates a kind of puzzlement among circles of professionals. Of course, I lack the means to prove this scientifically. All I could do is refer to reactions in social media.

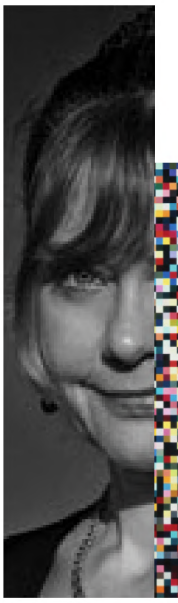
However, in her exhibition catalogue article "Digital Art Now: The Evolution of the Post-Digital Age", Christiane Paul is critical of the exhibition as well. Paul is a fairly known analyst and researcher of new media, and representative of the middle-aged generation of digital art theorists. Her main message is also that all this has been done before. In itself the statement lacks originality, but in the context of the postinternet apologists declaring the birth of a new mentality, the arrival of a new "after experiencing the internet" and "post-digital" generation, it becomes clear that indeed it is rather like shooting fish in a barrel, because art that is critical of the digital and interactive has existed since the 1990s, as have works concerned with the physicalisation of the digital experience.

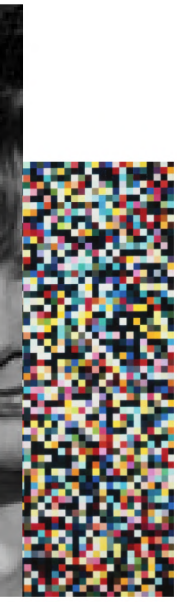
The background to the exhibition is the discussion over "digitally created" art and the generation related to it. The notion of "digital natives" is related to the post-digital and post-internet generation and the notion of "post-contemporary" (i.e. art is not concerned with the contemporary but with the universal human condition). Apparently for the digital natives, the internet is not a way out of the world anymore, but an original experience in which the majority of their time is spent. At the same time, however, the internet is a natural information environment for people of all ages whose work involves data collection and intellectual work. Communication, thinking, information gathering and creation – all of these realms are related to the digital environment.

These new digital nomads travel from place to place and work in a "post-studio" environment. Christiane Paul writes in her catalogue article that while digital or new media was created, stored and shared via digital means, post-digital art addresses the digital without being stored using these same means. In other words, this kind of art exists more in the physical space.

A new aesthetic

Considerable reference also exists in relation to James Bridle's new aesthetics concept from 2012. In short, this refers to the convergence and conjoinment of the virtual and physical world. It manifests itself clearly even in the "pixelated" design of consumer goods or in the oeuvre of sculptors and painters, whose work has emerged from something digital. For example, the art objects by Shawn Smith and Douglas Coupland are made using pixel-blocks (the sculpture by the latter is indeed reminiscent of a low resolution digital image). Analogous works induce confusion, not to say a surprising experience, in the minds of the audience, for they bring the





Kindlasti ei tee sarnast kunsti ainult nn postinterneti põlvkonna kunstnikud. Näiteks tuuakse Gerhard Richteri Kölni katedraalide vitraažid (2007), mis on abstraktne kollaaž 11 500 pikslist. See pidavat viitama tema 1974. aasta maalile "4096 Farben" (4096 värvi), mis on tõesti üsna sarnane. Richter olevat loobunud honorarist, siiski tasuti materjalikulud annetustest. Lisaks on Richteri kolm last ristitud just selles Kölni kirikus. Kardinal vitraaže avama siiski ei tulnud, sest eelistas kristlike märtrite kujutisi ning abstraktne aken olevat talle meenutanud pigem mošeed.

Sarnaseid digimaailmast inspireeritud või kahemõttelisi digitaalse ja füüsilise maailma ristumise näiteid võib loetleda teisigi: Helmut Smitsi "Dead pixel in Google Earth" (Surnud piksel Google Earth'is, 2008); ka Eestis 2011. aastal Kumu kunstimuuseumis eksponeeritud grupinäitusel "gateways. Kunst ja võrgustunud kultuur" väljas olnud Aram Barholli "Map" (Kaart, 2006); Eva ja Franco Mattese projektid, eriti Second Life avataride portreede väljatrükid 2006. aastast; Achim Mohné & Uta Koppi projekt "Remotewords" (Kaugmaailmad, 2007–2011) ehk majade katustele prinditud arvutipõhised juhendid, mis on mõeldud veebikaardi Google Maps jaoks või satelliidilt või lennukilt nägemiseks. Arvukalt on lisaks näiteid, kus on raske vahet teha, kas tegemist on digikunsti suhtes teadliku ja kriitiliselt häälestatud kunstnikuga või hoopis trendika postdigitaalse põlvkonna esindajaga, kes varasemat digikunsti ajalugu ei tea ega tahagi teada.

Samuti meenub 2006. aasta "Ars Electronica" festival katusteemal "Simplicity" (Lihtsus), kus keerati omamoodi selg "keerulisele" digikunstile ja pööörduti füüsilisse ruumi tagasi. Ehk neid digikeskkonnast "tagasipöördumise" väljendusi – teoseid, sündmusi ja näitusi – on viimasel paarikümnel aastal olnud digimeediapõhise kunsti trendi raames palju, mis väliselt kvalifitseeruks postdigitaalseks ja postinterneti kunstiks.

Digikultuuri uurijate seisukohalt võib siia lisada nn meediaarheoloogilise suuna, lähtuvalt selle inspiratsioonilisest võimekusest nüüdisaegsetele kunstnikele. Meediaarheoloogiline ehk varasema kunsti ja kultuurikogemuse vaatlus lähtuvalt tänapäevastest meediamasinatest ja -praktikatest tähendab, et uuritakse varasema mittedigitaalse kultuuri vahendeid, seadmeid, suhtlusvorme jms, mida võib mõista tänapäeva digikultuuri või digiseadmete eelajaloona. Selle vaatepunktiga liituvad "meediaarheoloogilised" kunstiteosed, nagu neid on teinud Toshio Iwai või Bernie Lubell: nad on võtnud mõne varasema "meediamasina" või teaduslik-tehnilise seadme ning loonud selle põhjal kaasaegse teose.

"ARS17" näitusekomplektist

Mõistagi on "ARS17" eesmärk olemasolev kogemus kokku võtta ja see tervikuks pakendada. Kuigi ebamäärane ja hambutu alapealkiri "Hello, World!" (Tere, maailm!) näib vastutusest ja arvamusest loobumisena, soovitakse siinkohal selgelt põlistada seisukohta, et ühe põlvkonna jaoks on varasem kommunikatsioonimeedium või vahendusmeedium muutunud esmast sisu tootvaks keskkonnaks.

Kahtlemata on oluline osa näitusest veebiprojekt "ARS17"+ *Online Art*. Eraldi veebiportaali loomine netiprojektide jaoks ei ole iseenesest uudne, kuid nende puhul tekib küsimus, miks need üldse netis on, kui need ei arvesta keskkonna spetsiifikat, vaid "transleeruvad" lihtsalt neti kaudu, nagu seda on Ed Fornieles' projekt "Bathing" (Vanni võtmas, 2015), kus näeme

virtual quality of the computerised environment into physical surroundings. This makes the artworks appear odd and surreal, like some sort of mistake, errors, images and objects out of place.

The so-called postinternet generation artists are certainly not the only ones making this kind of art. As an example of this, there is a reference to the abstract stained glass collage of 11,500 pixels by Gerhard Richter in the Cologne Cathedral. It is supposed to be a reference to his 1974 painting "4096 Farben" (4096 colours), which indeed is quite similar. It is said that Richter did not accept a fee; however, the material costs were covered by donations. And yet the cardinal did not come to the opening of the glasswork, preferring depictions of Christian martyrs over abstract windows, which instead reminded him of mosques.

One could name other such examples inspired by the digital world or schisms of the digital and physical world: Helmut Smits' "Dead Pixel in Google Earth" (2008); Aram Barholli's "Map" (2006), which in 2011 was also exhibited at Kumu Art Museum in Estonia in a group show "gateways. Art and Networked Culture"; the projects by Eva and Franco Mattes, especially the printouts of Second Life avatars from 2006; Achim Mohné's and Uta Koppi's project "Remotewords" (2007–2011), computer-based instructions printed on rooftops to be seen from Google Maps or satellites or planes. There are countless examples where it is hard to discern whether the artist is deliberately and critically minded towards digital art or rather a representative of the post-digital generation who is not aware and wishes not to be part of the history of digital art.

Then there was the "Ars Electronica" festival (2006) that focused on the umbrella topic "Simplicity", which in a way turned its back on the "complexity" of digital art and returned to the physical space. Therefore, in the context of digital media based art trends, the last couple of decades have seen many expressions – works, events and exhibitions – of "turning away" from the digital environment that would outwardly qualify as post-digital and postinternet art.

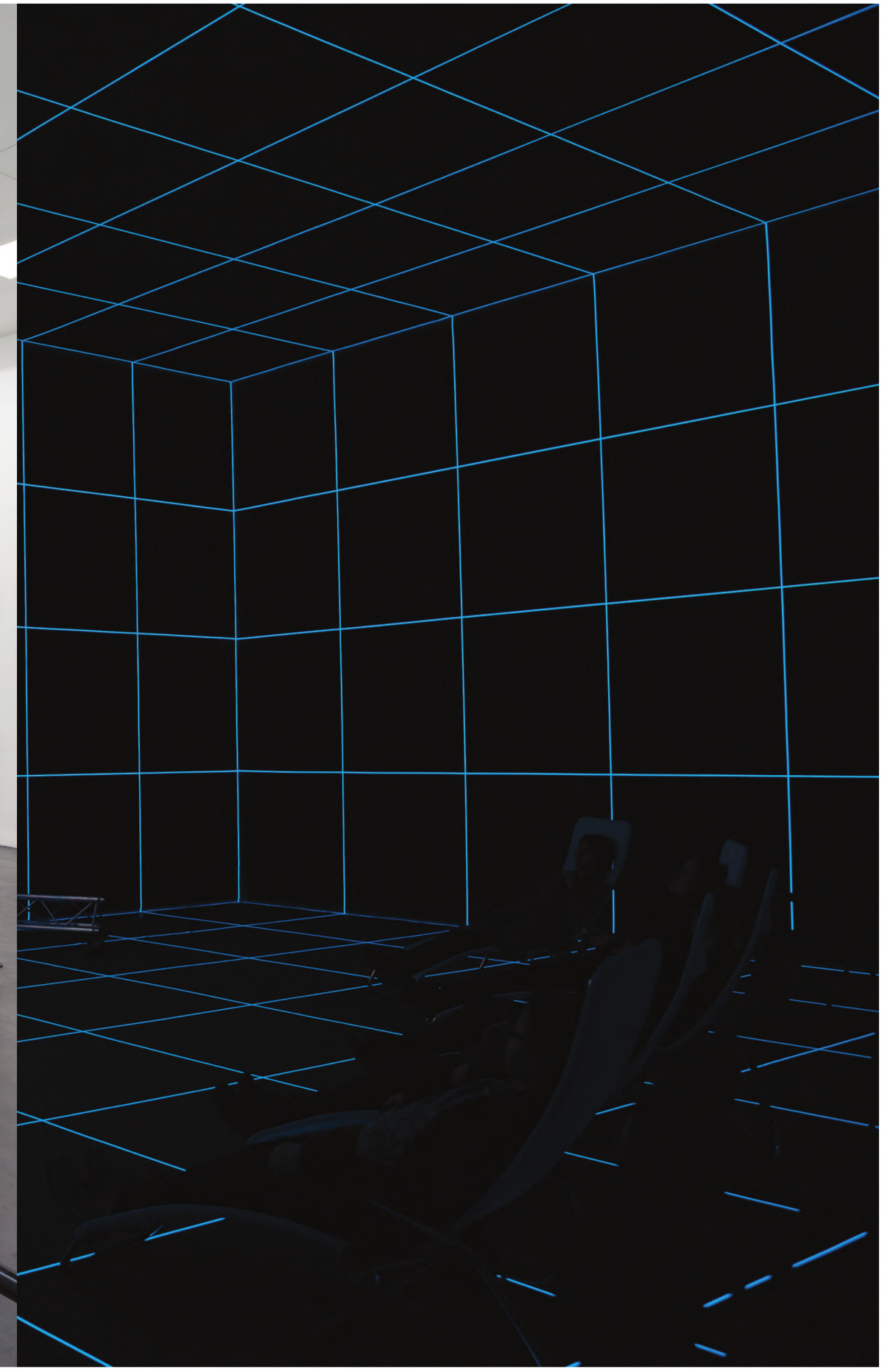
From the point of view of researchers of digital culture, the so-called media-archaeological direction could be added to this as an inspirational source for artists today. Media archaeology or the examination of previous art and cultural experience signifies, in relation to contemporary media machines and practices, the exploration of previous non-digital cultural devices, equipment, means of communication, and so on, that could be regarded as the pre-history of today's digital culture and digital devices. With this point of view, the "media-archaeological" artworks of Toshio Iwai or Bernie Lubell coalesce. They have taken an earlier "media machine" or a scientific or technical device and created a modern creation on the basis of it.

Of the exhibition assemblage at "ARS17"

The aim of "ARS17" is of course to sum up the previous experiences and pack it into a whole. Although the vague and obtuse title "Hello, World!" seems to resign from responsibility and opinion, it is aimed at bolstering the viewpoint that for one generation an earlier communication medium or instrument of mediation has become an environment producing primary content.

An undoubtedly important part of the exhibition is the web project "ARS17"+ Online Art. In itself, creating a separate webpage for web projects is nothing new, but they raise

Joo, minulla on isp projekt menella
Teen sitä freelancerina



Vasemal:
Melanie Gilligan
Jagatud mõistmine
2014–2015
Näitusevaade Kiasmas
Foto autor Pirje Mykkänen
Kunstniku ja Galerie Max Mayeri
loal

Left:
Melanie Gilligan
The Common Sense
2014–2015
Exhibition view at Kiasma
Photo by Pirje Mykkänen
Courtesy of the artist and Galerie
Max Mayer

Hito Steyerl
Päikese tehas
2015
Näitusevaade Kiasmas
Foto autor Petri Virtanen
Kunstniku ja Andrew Kreps Gallery
loal

Hito Steyerl
Factory of the Sun
2015
Exhibition view at Kiasma
Photo by Petri Virtanen
Courtesy of the artist and Andrew
Kreps Gallery

rebast halvakvaliteedilise mustvalge pildi taustal, või David Blandy "Ice" (Jää, 2015), kus autori *alter ego* rändab Caspar David Friedrichi kuulsatel maastikumaalidel. Sarnane on ka Rachel Macleani "Let It Go" (Lase lahti, 2015), taas videotest koosnev projekt, mille sisuks on vastuolu, mis tekib Walt Disney animafilmi "Frozen" (Lumekuninganna ja igavene talv, 2013) imalmagusa laulu ja selle groteskseks meigitud esitajate vahel. Ka Jon Rafmani, Charles Richardsoni ja Amalia Ulmani puhul on internet vahendusmeedium, nagu seda võiks olla ka televisioon ja tänapäeval mõistagi mistahes videoportaal.

Näitusel esitatud teoste valik pakub kõigile midagi ja tuginedes visuaalsetele või installatiivsetele välistunnustele, oleks neile ühist nimetajat raske leida. Kuid kõik paigutub vahemikku interaktiivsetest ja performatiivsetest *online*-projektidest. Nagu näiteks kurikuulus "#ALONETOGETHER" (#ÜKSINDAKOOS, 2017), autoriteks Hollywoodist tuntud noor näitleja Shia LaBeouf, aga ka Nastja Säde Rönkkö ja Luke Turner. Siin sai publik kolme inimesega netiülekande vahendusel kuu aja vältel otse suhelda, kuna nad asusid kaugetes-külmades Lapimaa hurtsikutes ja suhtlesid publikuga reaalajas. Selleks oli Kiasmasse ehitatud analoogiline palkmajake (soome k *mökki*), kus nad ekraanidel "istusid". Või siis füüsilised, omamoodi "digiklastilised" installatsioonid, nagu näiteks Julia Varela kägardatud plasmatelerid "X/5.000" (2016) või füüsilisele reaalsusele viitav Nina Canelli vanadest elektri- ja kommunikatsioonikaablitest installatsioon "Brief Syllables / Thin Vowels" (Lühikesed silbid / Õhukesed täishäälikud, 2014).

Veel ühe äärmust kehtestava tööna võiks nimetada Juha van Ingeni "ASLAP (As Long As Possible)" (Nii kaua kui võimalik, 2015). See on tuhande aasta pikkune GIF-animatsioon 48 140 288 kaadriga. Iga kaadrit esitatakse 10 minutit, see on seega utoopiline töö igavesest kunstiteosest. Huvitav on see ka selle poolest, et teos viitab teistele analoogilistele ja autorit inspireerinud projektidele, nagu näiteks John Cage'i heliteos "Organ^2/ASLSP" (As Slow as Possible) (Orel^2/Nii aeglaselt kui võimalik, 1987), kuigi Cage'i teose ettekande alguseks oli määratud aasta 2000 ja see peaks kestma aastani 2640. Siin viidatakse ka Rodney Grahami teosele "Parsifal (1882 – 38,969,364,735)" (1990). Analoogiliseks näiteks võib veel lisada kineetilise kunsti teose Arthur Gansoni "Machine with Concrete" (Masin betooniga, 2008), kus masinal kulub ühe pöörde tekitamiseks ja betoonploki ümber telje keeramiseks kaks triljonit aastat. Sellised teosed on eraldi arutelu ja järelemõtlemise teema. Kuigi need on ajalised, ulatuvad need väljapoole üksikindiviidi ajalikku kogemust.

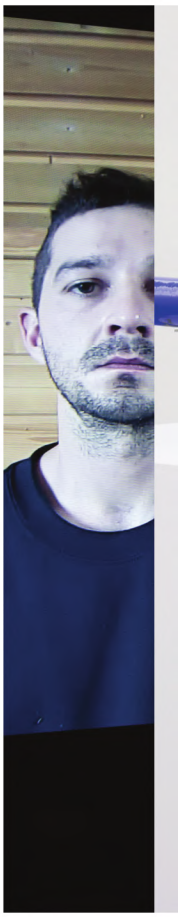
Melanie Gilligani "The Common Sense" (Jagatud mõistmine, 2014–2015) on düstoopiline fiktsioon tunnete ülekande võimalustest tulevikus. Teostatud oli see lühifilmide episoodide installatsioonina, kus vaataja pidi oma liikumisega järjestuse ise kokku panema, ja see on hea näide filmiprojekti näitusekeskkonda installeerimisest. Oli teisigi tehniliselt muljetavaldavaid filmi- ja videoprojekte, nagu näiteks Ed Atkinsi "Ribbons" (Paelad, 2014), Cécile B. Evansi "What the Heart Wants" (Mida süda soovib, 2016), Hito Steyerli "Factory of the Sun" (Päikese tehas, 2015), mis oma tehnilise keerukuse ja teatava sürrealistlikkusega püüavad ajastu kohta midagi ütelda. Steyerli video, mille esmaesitus toimus 2015. aasta Veneetsia kunstibiennaali ajal, koosnes hübriidselt uudisreportaažist, dokumentaalist, videomängust ja netipõhisest tantsuvideost.

the question of why they are in the web if they do not take into consideration the peculiarity of the environment and are merely "translated" by the internet. Examples of this are Ed Fornieles' project "Bathing" (2015), depicting a fox in the background of a low quality black and white image or David Blandy's "Ice" (2015), in which the alter ego of the author wanders in Caspar David Friedrich's famous landscape paintings. In a similar fashion, Rachel Maclean's "Let It Go" (2015) is a video project that conveys the conflict arising from the juxtaposition of the cloying song of the Walt Disney cartoon "Frozen" (2013) and its performers wearing grotesque make-up. Also with Jon Rafman, Charles Richardson and Amalia Ulman, the internet is an instrument of mediation just like the television could be, or nowadays, any other video sharing website.

The selection of works presented in the exhibition offers something for everyone and it would be difficult to find a common denominator for all of them solely on the basis of their external visual or installational features. But all of it fits into the repertoire of interactive and performative online projects. Such as the infamous "#ALONETOGETHER" (2017) whose authors are the young actor who became famous through Hollywood, Shia LaBeouf, but also Nastja Säde Rönkkö and Luke Turner. In this case, the audience had the opportunity to communicate in real time via the internet with those three located in remote cabins in freezing Lapland. There was a similar log house ("mökki" in Finnish) built at Kiasma, with them "sitting" behind the screens. Also, the "digitally clastic" physical installations, such as Julia Varela's crumpled plasma TV displays in "X/5.000" (2016) or Nina Canelli's installation "Brief Syllables / Thin Vowels" (2014) made out of electrical and communication cables, indicating a physical reality.

Juha van Ingen's "ASLAP (As Long As Possible)" (2015) could be identified as an example of another work establishing an extremity. It is a thousand year long GIF animation with 48,140,288 frames. Every frame is presented for 10 minutes, thus making it a utopian creation of an eternal artwork. It is interesting also for alluding to similar projects that have inspired the author, such as John Cage's composition "Organ^2/ASLSP" (As Slow as Possible, 1987), although in the case of Cage's composition, the year 2000 was set as the beginning and it should go on until the year 2640. It also alludes to Rodney Graham's work "Parsifal (1882 – 38,969,364,735)" (1990). To add another analogous example, it takes two trillion years for a machine to turn a block of concrete around its axis in Arthur Ganson's work of kinetic art "Machine with Concrete" (2008). These kinds of topics are part of a different discussion and food for thought. Although being temporal, they extend beyond the temporal experience of a person.

Melanie Gilligan's "The Common Sense" (2014–2015) is a dystopian fiction about the possibilities of transferring feelings in the future. It was realised as an installation of episodes or short movies in which the viewers had to set the sequence with their movement – a good example of a movie installation in an exhibition setting. There were other impressive video and film works, such as Ed Atkins' "Ribbons" (2014), Cécile B. Evans' "What the Heart Wants" (2016), Hito Steyerl's "Factory of the Sun" (2015), which all try with their technical complicacy and certain surrealism to say something about the times we live in. Steyerl's video, which was first shown during the 2015 Art Biennale in Venice, is a hybrid of a news report, documentary, video game and web-based dance video.



Kuna näitusel esineb ka Katja Novitskova Eestist, elame siin "ARS17"-le õigustatult kaasa. Novitskovat ei ole vaja enam tema kodumaal kellelegi tutvustada, sest ta esindab sel aastal Eestit Veneetsia 57. rahvusvahelisel kunstibiennaalil. Tegu on teadupärast Tartu Ülikoolis semiootikat õppinud sotsiaalteaduste bakalaureuse- ja Saksamaal Lübecki ülikooli juures asunud Uue meedia koolis magistrikraadi saanud noore kunstnikuga, kes on seejärel elanud ja tegutsenud Hollandis ja hiljem Berliinis.

Tõsi, Novitskova ei ole digikunstis sugugi mitte uustulnuk. Mõistagi, seda formaati, mida ta praegu viljeleb, saame pigem digijärgseks nimetada. Kuid mul on üks isiklik mälestus Jekaterina Novitskova "digiaegsest" perioodist, aastast 2006, mil ta omandas kõrvaleriala Tartu Kõrgemast Kunstikoolist. Seal osales ta Chris Halesi töötoas "Interactive Digital Moviemaking Workshop" (Interaktiivse digitaalse filmitegemise töötuba). Tema arvestustööks oli interaktiivse video projekt "DjVj" (2006), mida olen siiani loengutes kasutanud Eesti interaktiivse filmiajaloo illustreerimiseks – tegu on maitseka ja tervikliku ekraanimultimeedia tööga, kus vaataja saab klaviatuuri kasutades valida ekraanil esineja erinevaid tantsuliigutusi, nende kiirust ja kordumist. Nii et kui postinterneti trendi lainele on end sobitanud mitmed kohanejad ja kaasajooksikud, siis Novitskova on digikunstiõpingud omal nahal läbi teinud ja mingil kombel ületanudki, kõnetades oma kunstis üleüldist tehnoloogiaväsimust ja inforohkust.

Kokkuvõttes taotleb "ARS17" ajahetke kokkuvõtet, seda mõneti saavutades. Teoste ja autorite valikust paistab välja kuraatorite soov kindla peale minna, kas siis autorite tunnustatuse või varem maailma tippnäitustel esitatu taaseksponeerimise mõttes. Need ressursimahukad teosed teevad näituse raskemini vastuvõetavaks. Taas üht tuttavat 40-minutilist videot kohates tahaks korraldajatele soovitada teinekord avaldada näitusel esitatud videote kogupikkus, et huvitatud vaataja saaks paremini oma aega planeerida. Tegemist on ülevaatliku näitusega digitaalsuse ja interneti tekitatud põhjalikest muutustest, mis sobitub kenasti galeriikeskkonda.

Raivo Kelomees on kunstnik, kunstiteadlane ja uue meedia teoreetik, töötab Eesti Kunstiakadeemia vabade kunstide teaduskonnas vanemteadurina. Tal on doktorikraad Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse instituudist (2009).

The connection with Estonia

Our sympathy for "ARS17" is entirely justified since Katja Novitskova from Estonia is included in the exhibition. Novitskova needs no introduction in her homeland, since she represents Estonia at the 57th international Art Biennale in Venice. She is reputedly a young artist who has a bachelor's degree in semiotics from the University of Tartu and a master's degree from the school of New Media at the University of Lübeck, and who has subsequently lived and worked in the Netherlands and Berlin.

True, Novitskova is not exactly a newcomer to digital art. The format she now practices can rather be called post-digital. But I have a personal memory of Jekaterina Novitskova's "digital period" from 2006 when she was minoring at Tartu Art College. There she participated in Chris Hales' "Interactive Digital Moviemaking Workshop". Her prelim was an interactive video project "DjVj" (2006) that I still use in my lectures as an example of Estonian interactive movie history. It is a tasteful and wholesome multimedia screen work in which viewers using a keyboard can choose different dance moves for the performer on the screen and adjust their speed and repetition. Hence, compared to the various artists who have adapted to and run with the postinternet trend, Novitskova has gone through digital art studies herself and in a way gone even further by addressing a general tiredness from technology and the overabundance of information.

All in all, "ARS17" aims to provide a summary of the current times, and in some respects it achieves that. The selection of works and artists shows that the curators wanted to be on the safe side by choosing recognised artists or re-exhibiting works that had already been presented at major exhibitions. These resource demanding works make it more difficult to experience the exhibition. Seeing yet another familiar 40-minute video makes one feel like suggesting to the organisers that they should display the full duration of the videos so interested viewers could plan their time better. In the end it is a comprehensive exhibition about digitality and the radical changes the internet has caused, and it fits nicely into the gallery setting.

Raivo Kelomees is an artist, art historian and theorist, working as a senior research fellow in the faculty of fine arts at the Estonian Academy of Arts. He holds a PhD from the department of art history at the Estonian Academy of Arts (2009).

7. IV–27. VIII 2017
Kumu kunstimuuseumi suur saal

Kunstnik: Jüri Okas.
Koordinaatorid: Sirje Helme, Ragne Soosalu.

Arhitekt Okas

Põlvkonnad dialoogis: arhitekt-kunstnik Paco Ulman (s 1980, Tallinn) kirjutab arhitekt-kunstniku Jüri Okase (s 1950, Tallinn) retrospektiivist.

Isiknäitus Kumu suures saalis justkui näitab midagi kunstniku loomingu loos. Nagu tähendaks see, et kunstnik on valmis, kõik tähtis on öeldud, töö on tehtud. Et need teosed olid olulised omas ajas ja kohas, kuid praeguseks on see möödanik. Tundub, et vaatame siin enam mitteeksisteeriva kunstniku loomingu lugu, millel on oma algus ja lõpp.

Enamikku töödest oleme juba varem näinud, näiteks kas või kunstniku 2000. aastal ilmunud monograafias. Siiski on see esimene kord, kui autori kogu looming (välja arvatud arhitektuurivaldkonda kuuluvad teosed) on ühes ruumis välja pandud. Me võime jälgida, kuidas nooruse radikaalsus, eksperimenteerimine, lahmimine lihtsalt oma lõbuks ja energia on aja jooksul asendunud temaatilise süvenemise ja rafineeritud käsitlustega. Kogu näituse ülesehitus (s.o ruumiliselt loetav ajatelg) ja fakt, et viimased tööd, mis näitusel üleval on, pärinevad aastast 1996, tekitavad küsimuse, kas rohkem polegi tulemas? Kas kunstnik on valmis saanud?

Näitusesaali sisenedes satud esimese asjana vastamisi musta, peaaegu laeni ulatuva seinaga, mis on sulgenud muidu nii avara ruumi. Täpsemal vaatlusel selgub, et mustadest seintest moodustuva kasti ja saali seina vahel on ette nähtud koridor, mida mööda saab külastaja liikuda vasakule või paremale. Must kast keset näitusesaali pigem ei mõjugi objektina, vaid on integreeritud ruumilisandina. Vaheseinad, pilud nende vahel ning kõrgus on väga täpselt asetatud suhtes olemasolevate saali postide ja katuseakendega, kõik on samas rütmis. Ruum, milles on korrapära.

Omaalgatuslikke otsuseid teha aga ei lubata, sest kohe alguses on seina peal suur nool, mis suunab sind vasakule ümber nurga, mööda pikka koridori, et pöörata jälle vasakule, kuni jõuad esimese saalini. Näituse ülesehitus on kronoloogiline: kõigepealt esimeses saalis videokunst ja varajased graafikatööd, saalidevahelises koridoris fotoseeria "Väike moodsa arhitektuuri sõnastik" (1974–1986) ja talviste installatsioonide dokumentatsioon, siis veel üks saal graafikat ning installatsioonivaateid ning viimases saalis kunstniku kõige hilisemad tööd. Näituse ruumiplaan on sinka-vonka – külastaja pannakse liikuma justkui mööda ussirada, läbi saalide ja koridoride, ajaskaalal algusest lõpuni.

Kuna näituse kujundus on samuti kunstniku loodud, leian, et on oluline ära märkida see hämmeldus, mida nool seinal minus tekitas. Nii erialane haridus, töötamine arhitektina kui ka lihtsalt elamine 21. sajandis on mind harjutanud arusaamisega, et meie kaasaja tehiskeskkondade ülesehitused on enamasti lennult haaratavad, koheselt kasutatavad

7. IV–27. VIII 2017
The Great Hall at Kumu Art Museum

Artist: Jüri Okas.
Coordinators: Sirje Helme, Ragne Soosalu.

Architect Okas

Generations in dialogue: architect-artist Paco Ulman (b 1980 in Tallinn) writes about the retrospective of architect-artist Jüri Okas (b 1950 in Tallinn).

A solo exhibition in the Great Hall at Kumu Art Museum seems to have a certain significance in the story of an artist's creative life. As if the artist is ready, all that matters has been said, the work is done. That these works were significant in their time and place, but it's all past now. Here, it seems that we are looking at a creative narrative, with a beginning and an end, of an artist who no longer exists.

We have seen most of these works before; for example, in the artist's monograph, which was published in 2000. However, this is the first time the artist's complete body of work (except for some architectural pieces) have been exhibited in one space. We can observe how the radicalism of youth, the experimentation, doing things for the fun of it and the early energy have been replaced by thematic delving and refined approaches over time. The whole exhibition design (i.e. the spatially legible time axis) and the fact that the latest works in the exhibition are from 1996 raise the question of whether this is it – nothing else will come? Is the artist done?

On entering the exhibition hall you are confronted with a black wall, reaching almost to the ceiling, which has closed the otherwise very spacious room. On closer inspection, it turns out that there is a corridor between the black walls that form a box and the walls of the hall, through which the visitor can move to the left or right. The black box in the middle of the exhibition hall doesn't seem like an object but rather an integrated spatial addendum. The partitions, the gaps between them, and the height, are in a very precisely positioned relation to the existing pillars of the hall and the skylights, everything in the same rhythm. It's a room that has order.

However, you are not allowed to initiate any of your own decisions, since there is a large arrow on the wall right at the beginning of the exhibition, which guides you around the corner, along the long corridor, to the left, until you reach the first hall. The structure of the exhibition is chronological: there is video art and early prints in the first hall, the photographic series "The Concise Dictionary of Modern Architecture" (1974–1986) and the documentation of winter installations are exhibited in the corridor between the halls, then there is another hall of prints and the most recent works by the artist are in the final hall. The floor plan of the exhibition is serpentine – the visitor is guided through the halls and corridors like a snake, from the start to the finish of the timeline.

As the exhibition is also designed by the artist, I think it is important to note the bewilderment that this arrow evoked in me. My professional education, working as an architect as

ning mõistetavad. Nagu operatsioonisüsteemide kasutajaliidesed, kus ruumikasutaja käes on kõik otsused ja vahendid. Ruumid on demokraatlikult ning viisakalt sind suunamas ja sinu potentsiaalsetele tegevustele vihjamas. Ent must sein, koridor ja nool oleksid kõik kokku justkui vastupidised, seda "neljandat seina" lõhkuvad elemendid, mis ei küsi sinu kui kasutaja käest, mida sa teha tahad. Selle asemel astume autori dikteeritud maailma, läbides kõigepealt pika "mõtetest vabastava" puhverkoridori, enne kui meile üldse esimesi töid näidatakse.

*

Graafilised tööd moodustavad Jüri Okase loomingus dominantse rolli. Need algavad 1970. aastate üksikutest piltidesse sekkumistest ning hiljem näeme töid, mis meenutavad meile juba arhitektuurseid projekte. 1980. ja 1990. aastatel on fotot töödeldud juba nii palju, et see on kaotanud oma kujutatava objekti ja muutunud graafilisel lehel kas tekstuuriks või müraks või siis segunenud pliiatsijoontega.

Varajasemates töödes, nagu näiteks "Rekonstruktsioon ŠR" (1975), on graafiline sekkumine analüütilist laadi (meenuvad mõõteinstrumendid, keerulised suhtarvude kombinatsioonid või tänapäevase maailma mõistes digitaalne pildituvastus ja *video tracking*). Lisatud on alati midagi, mis võib olla füüsiline ja digitaalne samaaegselt. Nagu masin, mis üritab mõistatada ruumi parameetreid. Hilisemates töödes sekkub pilti juba arhitekt, ruumilooja. Tekkivad teosed meenutavad mikroprojekte, kus on kirjeldatud ruumi või nähtusi, mis võiks olemas olla. Kohati on need üsna konkreetsed, nagu näiteks "Nurgalahendus" (1979), kus paneelmajadevahelisse "surnud nurka" ilmub hunnik miskit (muld, lumi?), või nagu mulle meeldiks mõelda, hunniku ümber ehitavad ennast paneelmajad ise. Igal juhul, sellised modernismi ja argisuse vaakumid, mis on kinni püütud läbi kaameraobjektiivi, oleksid nagu laetud Okase jaoks piisava potentsiaaliga, sest ta käsitleb neid vaakumeid korduvalt.

Oma 1980. aastate graafilistel lehtedel liigub Okas n-ö projektilisusest eemale ja võtab rohkem kirjeldaja rolli. Saame näha rohkem, kuna teoste proportsioonid venivad, skaala muutub suuremaks. Alles on jäänud ainult visuaalsed jäljed olemasolevatest objektidest. "Põhja-Eesti panoraam" (1985) või "Lilleküla panoraam" (1985) vihjaksid nagu ühiskondlikule või vähemalt regionaalsele skaalale. Siin on algset fotomaterjali hakitud ja korratud niikaua, kuni sellest tekib horisonti kirjeldav motiiv. Kui veel ajas natuke edasi hüpata ja vaadata 1990. aastatel tehtud töid, näeme, et skaala suureneb veelgi. Horisont kumerdub füüsikaseaduste survel, panoraam ise muutub paberilehel väiksemaks. Argised maastikud, mis meile paberil enne avanesid ja milles oli võimalik tuvastada linnalähi põllu- ja tööstusmaastikke, pooleliolevaid infrastruktuuri objekte, rongiplatvorme, on nüüd üheks sulanud ja muutunud peaaegu abstraktseteks ("Panoraam III" (1992)).

*

"Väike moodsa arhitektuuri sõnastik" mõjub nii näitusel kui ka näitusekataloogis erandina. Tegelikult ka kunstniku loomingus, kui üldisemalt mõelda. Arhitekt ja fotograaf minus on tänulik nende dokumentaalfotode eest, mida pean oma juhuslikkuse, võimaluste ning saamatuse või kohati isegi pahatahtlikkuse galeriina hindamatuks käsitluseks

well as just living in the 21st century have made me accustomed to the idea that the structures of our contemporary artificial environments are mostly easily graspable, instantly usable and understandable. Like user interfaces of operating systems, where the user of the space has control over all of the decisions and resources. The spaces democratically and politely guide you and indicate your potential actions. But the black wall, the corridor and the arrow all together seem to be the opposite, they are elements destroying this "fourth wall" and do not ask the users what they want to do. Instead we step into a world dictated by the artist, first passing through the long "mind purifying" buffer corridor, before even getting to see the first works.

*

Prints have a dominant role in the creative work of Jüri Okas. They begin with some infrequent interventions in images, and later we can see works that remind us of architectural projects. In the 1980s and 1990s, photographs have been processed to the extent that they have lost the depicted object and have turned into texture or noise or have become mixed with pencil drawings on prints.

In earlier works, such as "Reconstruction ŠR" (1975), the graphic intervention is of an analytical nature (measuring instruments, complex combinations of ratios or the modern digital image recognition technology and video tracking come to mind). There is always something added that could be physical and digital at the same time – like a machine that tries to guess the parameters of the room. In later works, it's the architect, the author of space that intervenes. The resulting works are reminiscent of micro-projects that describe possibly existing rooms or phenomena. In some cases, they are quite specific, such as the "Corner Solution" (1979), where a pile of something (soil? snow?) appears in the "dead corner" between housing blocks, or as I would like to think, the housing blocks build themselves around the pile. In any case, this kind of vacuum of modernism and everyday life that has been captured through the camera lens seems to be charged with sufficient potential for Okas because he addresses this vacuum repeatedly.

With his 1980s prints, Okas moves away from this project-like approach and takes on a more descriptive role. We get to see more, since the proportions of the artworks are stretching, the scale becomes larger. Only visual traces of existing objects are left. "Panorama of Northern Estonia" (1985) or "Panorama of Lilleküla" (1985) seem to imply a social or at least regional scale. Here, the original photographic material has been shredded and repeated until it becomes a motif describing the horizon. If we jump a bit further in time and observe the works from the 1990s, we see that the scale is growing even more. The horizon bends under the laws of physics; the panorama itself becomes smaller on the paper. The everyday landscapes that opened before us on paper and in which we could identify the suburban agricultural and industrial landscapes, unfinished infrastructural objects and train platforms, have now melted together and become almost abstract ("Panorama III", 1992).

*

"The Concise Dictionary of Modern Architecture" appears to be an exception both at the exhibition and in the catalogue – actually, in the artist's whole body of work, when we think about it more generally. The architect and photographer in me is grateful for these documentary photographs, which I consider to be

Jüri Okas
Väike moodsa arhitektuuri sõnastik
1974–1986
valitud fotod
Näitusevaade Kumu kunstimuuseumis
Foto autor Helen Melesk
Kunstniku ja Eesti Kunstimuuseumi loal

Jüri Okas
The Concise Dictionary of Modern Architecture
1974–1986
selected photographs
Exhibition view at Kumu Art Museum
Photo by Helen Melesk
Courtesy of the artist and Art Museum of Estonia

selleaegse ajastu argiarhitektuurist. Aga see oleks antud seeria taandamine lihtsaks ajaloodokumendiks, mida ma teha ei taha.

Näitusel leiame "Väikese moodsa arhitektuuri sõnastiku" pikituna kahe saali vahelisse alasse, kahe seina vahele, mis ruumiliselt meenutab koridori, kus see mõjub nagu uitmõte suuremate saalide vahel, mis täis mustvalget graafikat või installatsioonivaateid. Näitusega koos ilmunud kataloogis või õigemini raamatus on seeriale pühendatud kaks lehekülge. Seega tundub, et ka autor ise käsitleb antud töid erandina oma loomingus.

Ja tõesti, väikesed värvilised pildid pikas reas mõjuvad imelikult nunnult, eriti kui need on ühes kontekstis ülejäänud, enamasti mustvalgete töödega. Siin on justkui tunda seda hooletut või saamatut inimkätt, mis on loonud sellised objektid piltidel. Inimkätt, mis Okase graafikas ja installatsioonides on tavaliselt asendunud juhuslikkuse, abstraktse tahte või tektoonilise aktiivsuse tulemina.

Selge on see, et praegu vaatame neid fotosid hoopis teise pilguga. Näiteks minu lapsepõlvemälestused nõukogude ajast ongi just sellised, nagu kaadrites näha. Minu mälupildi järgi oligi siis alati suvi – palav päike, tolmused maateed ning kõik värvid kahtlaselt ORWO diapositiivvärvides. Ma ei tea, mida see minu lapsepõlve kohta ütleb, aga minu ettekujutuses toona ajal kulgu ei olnud. Kõik seisis kesksuvises päikeses, isegi tuult polnud, ja mäletan, et kogu aeg oli igav. Fotode rida seinal on igatahes "väike" nii temaatiliselt kui esituslaadilt. Ei tea, kas siin on tegemist professionaalse arhitekti üleolekutunde või süütu huumoriga argiarhitektuuri aadressil. Ja polegi tähtis, see on pigem alati vaatajas kinni, kuidas keegi neid pilte tõlgendada tahab.

Erandlikuna tundub seeria ka tekkeloo poolest. Näib, et see on olnud orgaaniline ja isekujunev, kus lihtsatest tähelepanekutest on välja kujunenud pildikeel ja käsitluslaad ning seeriaks on see alles hiljem saanud. Tõesti, sarnast kataloogiseerivat fotograafiat oli viljeletud ka mujal, kohe meenuvad Ed Ruscha ja tema raamatud, nagu "Twentysix Gasoline Stations" (Kakskümmend kuus bensiinijaama, 1963), kus ongi pildistatud kahtekümmend kuute bensiinijaama *Route 66* ääres, või siis näitus "New Topographics" (Uued topograafiad) New Yorgis 1975. aastast, mille mõjud on fotograafias siiamaani tuntavad. Aga siinne puhtast huvist tekkinud käsitlus on ambitsioonitu kõige paremas mõttes.

Kujutan ette, kuidas sellised kaadrid (või leiud) hakkavad pikapeale mõjutama kunstniku tavapärast nägemisviisi. Justkui kutsehaigus, kus silm hakkab nägema omavahel sarnaseid kaadreid, ülesehitusi, nähtusi ja ilminguid. Isegi kui see seeria mõjub kas siis algmaterjali hankimisena teiste tööde jaoks või inspiratsioonikataloogina või on see vallandunud lihtsalt huvist enda ümber argisust kirjeldada, on ülipõnev jälgida "Väikese moodsa arhitektuuri sõnastiku" arengut koherentseks teoseks läbi kümnendi. Kahju, et näitusel ja kataloogis on esitletud sellest fotoseeriast ainult väike osa.

Kaadrid on olemuselt hetked. Üle kümne aasta kogutud ülesvõtted on tehtud erineva tehnikaga ja varieeruva kvaliteediga; mõned on veidi viltu, mõned tehtud kiiruga. Seega pole kindlasti tegemist klassikalisi arhitektuurifoto reegleid jälgivate fotodega. Samas on alati loetav kindel meetod kompositsioonis ja pildistamisvõtetes: objekt kaadri keskel "istumas" või fassaad otse vaatajale vastu vahtimas – kõik üles võetud inimsilma kõrguselt ilma fotograafiliste erivõtete või moonutusteta. Kaamera ei sisene kunagi ruumi, ei kaldu üles

an invaluable approach to the vernacular architecture of that time, as a gallery of randomness, opportunism and ineptitude or sometimes even maliciousness of those times. Yet that would be reducing this series to a simple historical document, which I do not want to do.

At the exhibition, we find the work "The Concise Dictionary of Modern Architecture" placed in an area between two halls, in between two walls that spatially resemble a corridor and where the artwork seems like a passing thought between the larger halls that are filled with black and white prints or installation views. There are two pages dedicated to this series in the exhibition catalogue, or rather, the exhibition book. Therefore, it seems that the author himself also considers these pieces an exception in his creative work.

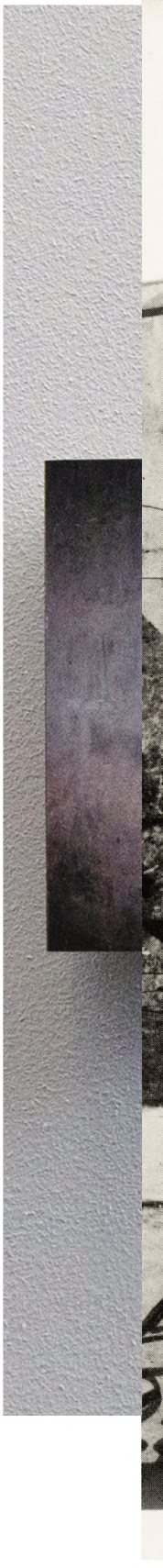
And indeed, the small colourful images come off as strangely cute, especially when seen in the same context as the rest of the works, which are mostly black and white. Here you can feel the careless and inept human hand that has created such objects in the images. A human hand that on the prints and installations has been usually replaced, as a result of unexpectedness, abstract will or tectonic activity.

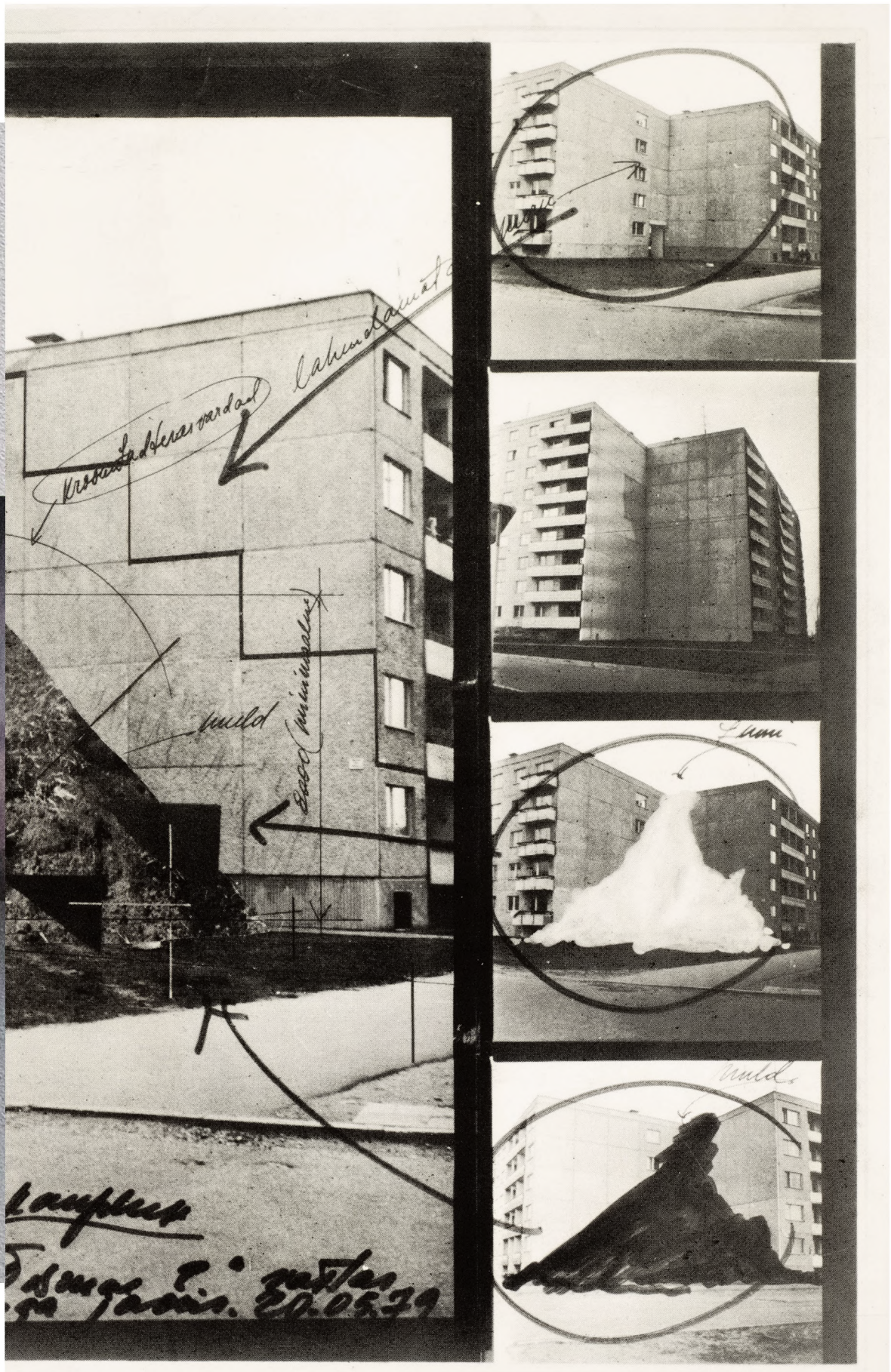
It is clear that today we look at these photographs in a completely different way. For example, my childhood memories from the Soviet era are precisely the same as seen in these frames. In the images in my memory there is always summer – hot sun, dusty roads and all the colours are suspiciously similar to the ones on the ORWO slides. I don't know what it says about my childhood, but in my imagination time stood still during those days. Everything was standing still in the midsummer sun; there was even no wind, and I remember that I was bored all the time. The photographic series on the wall is "concise" both thematically, and also because of the way it is presented. I don't know if it is the sense of superiority of a professional architect, or is it the innocent humour aimed towards vernacular architecture. And it doesn't really matter; it always comes down to the viewer and how someone wants to interpret those images.

This series is exceptional also for the way it was created. It appears to have been an organic process that emerged by itself, with simple observations turning into a visual language and approach, and becoming a series only later. Indeed, this kind of cataloguing photography has been created elsewhere, Ed Ruscha and his books, such as "Twenty-six Gasoline Stations" (1963), in which he has photographed twenty-six petrol stations along Route 66, immediately come to mind. Or the exhibition "New Topographics" in New York in 1975, which is still influential in photography. But this approach here, emerging from simple interest, is unambitious in the best sense of the word.

I can imagine how these frames (and findings) will eventually affect the artist's normal way of seeing things. Like an occupational disease that forces the eye to see similarities between frames, structures, phenomena and manifestations. Even if this series does seem either like sourcing for original material for other works or an inspirational catalogue, or has it been simply triggered by an interest in describing the ordinariness around, it is very exciting to track the development of "The Concise Dictionary of Modern Architecture" into a coherent masterpiece through the decade. It is too bad that only a small portion of this photographic series is presented at the exhibition and in the catalogue.

By nature, frames are essentially moments. The snapshots that have been collected over ten years differ in technique and





Jüri Okas
Nurgalahendus
1979
sügavtrükk
Foto autor Stanislav Spetashko
Kunstniku ja Eesti Kunstimuseumi
loal

Jüri Okas
Corner Solution
1979
intaglio
Photo by Stanislav Spetashko
Courtesy of the artist and Art
Museum of Estonia

või alla, vaid liigub nii palju sisse või välja kui vaja selleks, et kaader sisaldaks ainult olemuslikku. Kaamera tagune subjekt jääb alati väljapoolt vaatlejaks ning liigub seejärel lihtsalt edasi.

Motiivides võime eristada alateemasid: lammutatavad või pooleliolevad struktuurid, mahajäetud rajatised, objektid horisondil, juhuslikud kooslused, kontrastid jne. Kokku saame visuaalse sõnavara, kus tähendusi tähistatavatel pole, on ainult proportsioonid. Proportsioonide kogumitest moodustuv uus pildikeel on äratuntav, ja mis keele juures veel olulisem – kommunikatiivne. Huvitav on see, et autori jaoks on oluline terve kaader, sealhulgas foto perimeeter ehk keskkond, milles pildistatav objekt asetseb. Sellele viitavad Okase graafilised tööd, kus ta on sekkunud sellesama pildi sisse, kasutades ära tervet kaadrit, äärest ääreni.

*

Jüri Okase kunstialast loomingut vaadates ei unune meil kunagi, et tegemist on praktiseeriva arhitektiga. Kõik, millega ta tegeleb kunstnikuna, ju viitab sellele: ruumitemaatika, keskkondlikkus, pildikeel, abstraktsus, inimese distants, töövahendid. Arhitekti elukutse esindaja on oma olemuselt üldse üks kummaline mitmepaikne loom. Seistes mitme maailma vahel ja olles kontaktis eri spetsiifiliste valdkondadega, on arhitekt loomu poolest alati kõigest huvitatud, alati diskussioonis osalev ning oma töös interdistsiplinaarne, aga siiski mitte kunagi võrdne professionaal. Kuna kõigis neis valdkondades, mille problemaatikaid ja võimalusi arhitekt kasvõi pealiskaudselt mõistab, ei ole mitte teadmised ja *know-how* see, mida ta lauale toob, vaid see, kuidas erinevad oskused omavahel kokku käivad, et saavutada soovitud tulemus. Arhitekt on põhiolemuselt positivist, progressi- ja koostööusku. Kui uut maailma ehitada, siis ei tohi see ju praegusest halvem olla.

Kunstivaldkonnas tegutsev arhitekt on tihtipeale vaevatud samadest muredest, mis tema praksise puhul õhus on, kuid antud juhul ei saa Okase graafikat ja installatsioone positivismis süüdistada. Tema pooleliolevate, ehitatavate või lammutatavate hoonete motiivid rõhutavad tema enda sõnul "noateral kõikumise tunnet", kus kaos ja korrapära eksisteerib samal ajal. Oma tekstis näitusega kaasnevas raamatus seostab Andres Kurg neid motiive entroopia mõistega, mille ilmumine massiteadvusesse mõjutas paljusid tol ajal tegutsenud loojaid. Kuid antud juhul võime rääkida ka teatud seisundist, mida on Okase töödes võimalik tajuda – seda on raske sõnadesse panna, aga tegemist oleks nagu mentaalse nähtusega, mille puhul on sul tunne, nagu näeksid või tunnetaksid kõike ümbritsevat, kuid sa ei saa millestki aru. Või seisundiga, kus nähtustel on visuaalne ja ruumiline mõõde, kuid ei ole selge, miks need olemas on või mis seos neil omavahel on. Ergastatud seisund, skisofreeniline tunne, mille ainukeseks kirjeldatavaks omaduseks on selle ajutisus. Võib-olla kui Okas oleks visuaalsete ja ruumiliste tööde asemel muusikat teinud, ei tunduks see kirjeldus nii luuleline. Nägemine, vaatlemine on erinevalt kuulmisest ning kompimisest meie tajudest siiski kõige analüütilisem, ja tihtipeale mõjutab see meie suhet visuaalse kunstiga.

Näitusel eksponeeritud umbes veerandsajandi pikkune looming on siiski ainult üks osa Jüri Okase tegevusest. Videod, graafika, fotod, aktsioonid ja installatsioonid näivad kõik ajutised ja tunduvad olevat justkui osaks õppimisprotsessist, kus kõigepealt õpiti nägema, hiljem aga lugema ja

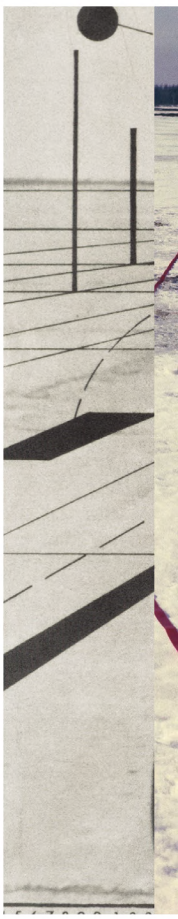
quality; some are a bit crooked, some have been made hastily. So these are definitely not photographs following the classic rules of architectural photography. However, there is always a visible method in the composition and techniques: the object is "sitting" in the middle of the frame or the facade is staring straight at the spectator – everything is captured from the level of the human eye without any distortion or special techniques. The camera never enters the room, isn't tilted either up or down, but is moving in or out just enough so that the frame contains only the essential. The subject behind the camera always remains the outside observer and then just moves on.

We can distinguish subtopics in the motifs: dismantled or unfinished structures, abandoned buildings, objects on the horizon, random formations, contrasts and so on. Together they form a visual vocabulary, where the signifiers have no meaning; there are only proportions. The sets of proportions form a new recognizable – and even more importantly – communicative visual language. It is interesting that the whole frame is important to the author, including the photograph's perimeter or the environment in which the photographed object is positioned. Okas' prints indicate this – the ones in which he has intervened in the picture, taking advantage of the whole frame, from one edge to the other.

*

Looking at Jüri Okas' artistic works, we never forget that this is a practicing architect. Everything he works with, as an artist, indicates that: the spatial and environmental themes, the visual language, the abstractness, the distanced humans, and the tools. Any representative of the architectural profession is by nature one peculiar amphibian. Standing between different worlds and being in contact with various specific fields, the architect is naturally always interested in everything, always involved in discussions and interdisciplinary in their work, but never an equal professional. Since in all of these areas, in which the architect, even if superficially, understands the problems and the possibilities, it is not the knowledge and the know-how that he brings to the table, but rather how these different skills go together to achieve the desired result. The architect is essentially a positivist, believing in progress and collaboration. When building a new world, it can't be worse than the one we live in now.

Often, the architect that is active in the arts is troubled by the same worries that are present in his practice, but in this case, the prints and installations by Okas can't be accused of positivism. In his words, the motifs of his unfinished, under construction or demolished buildings accentuate "the feeling of swaying on the edge of a knife", where chaos and order exist at the same time. In the book accompanying the exhibition, Andres Kurg associates these motifs in his text with the concept of entropy that had influenced many creative individuals active at that time, when it first appeared in the mass consciousness. However, in this case we can also talk about a certain condition that can be perceived in the works of Okas – it's hard to put it into words, but it is a kind of a mental phenomenon that makes you feel like you see and feel everything around you, but you can't understand anything. A condition in which the phenomena are visual and spatial, but it's unclear why they exist or what their relation is to each other. An exalted condition, a schizophrenic feeling, which can only be described through temporality. Perhaps if Okas had made music instead of visual and spatial works, this description would not seem so poetic.



looma. Kahtlustan, et põhjus, miks me pole peaaegu 20 aastat Okaselt ühtegi uut kunstiteost näinud, peitub selles, et ta peab ennast siiski arhitektiks, kelle kunstialane looming seisnes vaid professiooni äärtealadesse jäänud ideedes, mis leidsid oma väljundi kunstialases tegevuses.

Paco Ulman on arhitekt ja fotokunstnik, elab ja töötab Tallinnas.

P. S. Mitteteadlik *hommage*: avastasin, et olen alateadlikult mõistnud "Väikese moodsa arhitektuuri sõnastiku" keelt, kui digiarhiivi läbi vaadates leidsin eest tuttava objekti, mida olin samuti Pärnus pildistanud, Jüri Okase peaaegu sama kaadrivalikuga fotost tookord midagi teadmata. Fotosid eraldab teineteisest 20–30 aastat.

In contrast to hearing and touching, the most analytical of our senses is seeing, observing, and often this affects our relationship to the visual arts.

The artworks from around a quarter of a century presented at the exhibition still form only one part of the field of activities of Jüri Okas. Videos, prints, photographs, actions and installations appear to be temporary and seem to be part of a learning process, in which first you learn to see, later to read and create. I suspect that the reason why we haven't seen any new artworks from Okas for almost 20 years is because he primarily considers himself an architect, whose artistic works consisted of ideas that were located at the periphery of his profession and found their output in artistic activities.

Paco Ulman is an architect and a photographic artist; he lives and works in Tallinn.

P. S. An unconscious homage: while looking through my digital archive, I discovered that subconsciously I have always understood the language of "The Concise Dictionary of Modern Architecture". I found a familiar object that I had also photographed in Pärnu, at that time knowing nothing of the similarly framed photograph by Jüri Okas. The photographs are separated by 20 to 30 years.

22. IV–4. VI 2017
Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum (EKKM)

Kunstnik: Dénes Farkas.
Kuraator: Ingrid Ruudi.

Järelmõtteid jõulisest miljöösт

Eik Hermanni essee 2013. aastal Eestit rahvusvahelisel Veneetsia kunstibiennaalil esindanud Dénes Farkase seni suurimast isiknäitusest kodumaal.

Dénes Farkase isiknäitus "How-to-calm-yourself-after-seeing-a-dead-body Techniques" (Kuidas-ennast-rahustada-pärast-surnukeha-nägemist-tehnikad) Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis (EKKM) mõjub esialgu pigem vaikima panevalt kui mõtteid tekitavalt. Mõtted ilmuvad alles hoopis hiljem, järelmõtetena, analoogiliselt pimestusejärgsele järelkujutisele. Ja sõnad, mis neid järelmõtteid edasi anda saaksid, on omakorda järelsõnad, üsna kohmakad sellised, sõnastatud parema puudumisel, ja tee nendeni käib tiiruga.

(N)objektsus ja miljöölisus

Mõnikord on meie kogemusel selge objekt: miski asi või olend või nähtus. Tagaplaan tekib sel juhul esiloleva asja kaudu, foonina sellele asjale.

Mõnikord aga mõjutab meie kogemust ennekõike ümbrus või taust ise. Sedasorti kogemus ei käi sama otseselt kui asjade puhul. Et ümbrus asjaks ei taanduks, peab midagi alati n-ö selja taha jääma, libisema silme alt välja. Ümbrus on küll õhus, aga mitte esil, või küll esile tulemas, aga ühtlasi varjumas. Siin on põhiline mõjuvektor ruumilt asjade suunas: asjad ja olendid omandavad oma põhilise laetuse ja tähenduse ruumitervikult.

Aga vahel toimub veel midagi kolmandat: kogemus jääb võbelema ebastabiilsesse tasakaaluasendisse asjasuse ja ruumilisuse vahel. Just selles võtmes ilmnevad mulle ka Farkase näituse toimemehhanismid, ja seda kahes aspektis.

Kui rõhutame selle tasakaaluseisundi puhul selgelt eristuvate "asjade" puudumist või pidevat taandumist tervikruumi ees, siis võiksime rääkida sõnamänguliselt nobjektsusest. Selles mõistes on koos nii objektidele omane esiletulemine kui ka nende samaaegne taandumine; objekti asemel saavad tähtsamaks meelesisesed protsessid, mille käigus objekt esile kerkib ja taandub – (n)objektiprotsessid.[1]

Kui aga peame tasakaaluseisundi puhul põhiliseks, et tegemist on omalaadse sula- või vaheolekuga, mis võimaldab objektsusel ja ruumilisusel teineteiseks üle minna kaskaadis, milles objektid ja ruum üksteist vastastikku võimendavad ja mõjutavad, siis võib rääkida näiteks miljöölisusest selle sõna algupärases tähenduses: prantsuse *milieu* ei tähenda üksnes atmosfääri ja ümbrust, vaid ka keskel asumist, vaheolekut.

22. IV–4. VI 2017
Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM)

Artist: Dénes Farkas.
Curator: Ingrid Ruudi.

Afterthoughts on a Powerful Atmosphere

Eik Hermann's essay on the largest solo show in Estonia to date by Dénes Farkas, who represented the country at the 2013 Venice Biennale.

Rather than thought-provoking, the first impression of Dénes Farkas' solo show "How-to-calm-yourself-after-seeing-a-dead-body Techniques" at the Contemporary Art Museum of Estonia is one of being at a loss for words. Thoughts only come much later, as afterthoughts, similar to perceiving an image after having been blinded. And the words that could convey these afterthoughts are, in turn, "afterwords" – rather awkward as such, uttered for want of something better, and arrived at by detour.

(N)objectivity and milieu

Sometimes our experience has a distinct object: a thing or being or phenomenon. In such cases, the background emerges through what is present, as a backdrop to that thing.

At other times, however, our experience is primarily determined by the surroundings or background itself. This type of experience is not as direct as that of things. In order for the surroundings not to be reduced to an object, something must always slide out of sight. Although in the air, the surroundings are not "present", or if they are becoming present, they are at the same time hidden. The main direction of influence here is from space to objects: objects and beings mainly get their charge and meaning from the space as a whole.

Yet sometimes a third possibility occurs: experience fluctuates in an unstable balancing act between objectivity and spatiality. This is precisely the way I see the workings of Farkas' exhibition, and the impression has two aspects.

In order to stress the absence of distinct objects in this balancing act, or the fact of their constant recession in the face of the space as a whole, we could use the playful concept of nobjectivity. The concept invokes both the presence characteristic to objects and their simultaneous recession; the importance of the object is replaced by that of the perceptual processes through which the object presents itself and recedes – the processes of nobjectivity.[1]

If, however, we take the fundamental feature of this balancing act to be the fact that it is a kind of fused or intermediate state that allows objectivity and spatiality to flow into one

Farkase näituse puhul on need mõlemad mõisted asjakohased. Siin saab rääkida ühelt poolt esiloleva, öelda tahetava pidevast taandumisest jõulise ruumimõju ees ning samaaegsest ruumi fragmenteerumisest või vähemalt mõranemisest (kui mitte objektideks, siis vähemalt kihistusteks, objektiseemneteks). Isegi kui siin on eri skaalades eksponaate (nii fotode kui ka lausete kujul), jääb peale tunne, et põhiline "eksponaat" asub külastaja ümber.

Seda tunnet võimendab asjaolu, et ümbrusega on rikkalikult mängitud, selle iseloom muutub ruumist ruumi. Samas ei ole ümbrus totaalne, selles on mõrasid ja lihkeid, kokkusobimatuid kihistusi. See loob pingestatuse, mis jääb lahenduseta. Rahustava selguse asemel jäetakse külastaja igaveseks ootele ja töötatakse sulaoleku suunas, milles objektide taandumine ruumiks ja ruumi mõranemine objektiseemneteks hakkavad üksteist vastastikku toitma, nii et raamistatud piltide, lausete ja ruumide vahel käivitub osmootne otseühendus.

Suminavaigistus

Mingis mõttes võiks selle kirjeldusega piirdudagi: näituse vormi mõju on sedavõrd tugev, et ähvardab varju jätta sisulise poole. Tekib tahtmine lausa väita, et kuna igasugune sisu on paratamatult objektne ja kuna antud juhul mõjub ruum sedavõrd tugevalt, et sisu asub kohe peale esile kerkimist taanduma ja hägustuma, siis oleks samasuguse mõjuga olnud ükskõik millised samamoodi vormistatud fotod ja laused.

Siiski ei pea sisu ja vormi tingimata vastandama, sest teatud tingimustes saab nendegi puhul rääkida miljööst ehk sulaolekule omasest metamorfoossusest. Aga see nõuab eriliste omadustega sisu. Selles mõttes tuleks selgekujulist, sõnaraamatulikku valmissisu eristada toorsisust, tähendustekkele eelnevast sisutoorikust. Just sedasorti toorsisu saab ruumimõjuga kokku mängida või üldse esile kerkida tugeva ruumimõju foonilt, ajutise ja kohaliku nihke või rebestusena selle koes.

Et seda mõttekäiku selgitada, pöördugem korraks kirjanduse juurde. Ka kirjandusteost on tavaks käsitada objektina, hääletegemisena üleüldises vaikuses (siit ka põhjus, miks romaanikirjanikele omast eripärast kirjutusviisi nimetatakse nende "hääleks" ja algajast kirjanikust kõneldakse kui "oma häält otsivast"). Prantsuse filosoof Maurice Blanchot aga pöörab selle kirjelduse pahupidi ja ütleb, et romaani alguspunktiks ei ole vaikus või tühjus, vaid maailmakära või lakkamatu vadin. "Kirjutamine on vastu kajamine sellele, mis ei suuda rääkimist lõpetada – ning seepärast, et saada sellele kajaks, tuleb mul see mingil viisil vaikima sundida."[2] Sellelt lähtepunktilt saab Blanchot ütelda, et põhiliseks kirjandusteose saavutuseks on hoopis vaikuse kehtestamine. Tooniks tuleb sel juhul nimetada kirjanikule eripärast vaikuse loomise viisi. "Toon ei ole kirjaniku hääl, vaid vaikuse lähedus, mille ta sõnale kehtestab."[3]

Kui Blanchot'd uskuda, siis ei suuda miski vaikust paremini kehtestada kui olukord, milles elu põhiolemuslik ambivalentsus muutub vahetult adutavaks. Kogemus, mis otse silme all mitu mõtet omandab, tähendades ühtaegu ja rikkalikult vastandlikke asju, paneb paratamatult vakatama. Blanchot' puhul tähendas see pöördumist aina fragmentaarsema, dialoogilisema, üha enam paradoksidest laetud kirjutusviisi poole, mis nõuab täpse tasakaalu leidmist nii sisu ja vormi kui ka erinevate tähenduslike pooluste vahel: teksti intensiivsuses ei tohi ükski poolus liialt domineerima asuda, another in a cascade of mutual amplifications and influences between objects and space, we can use the concept of *milieu* instead, which in its original meaning in French signifies not only atmosphere or surroundings but also a central place, an intermediate state.

With Farkas' show, both concepts are relevant. On the one hand, we can talk about the constant recession of the present, or the intended message, in the face of spatial influence; and at the same time, we can talk about the space being fragmented, or at least fractured (if not into objects, then at least into layers, rudiments of objects). Despite the presence of exhibits on different scales (photographs and texts), the prevalent feeling for the visitor is one of being surrounded by the "exhibit".

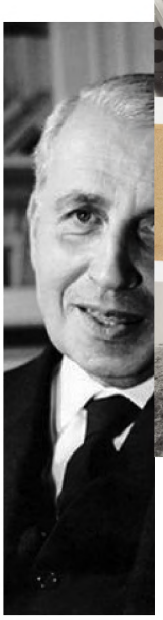
The feeling is amplified by the fact that there is a lot of playful manipulation with the surroundings, the character of which changes from one room to the next. The surroundings do not constitute a totality, though; there are cracks and shifts, and incompatible layers. This produces a sense of suspense, and one that remains unresolved. Instead of a reassuring clarity, the artist leaves the visitor forever waiting and works towards a state of fusion where the recession of objects into space and the fracturing of space into rudiments of objects begin to boost one another, establishing a direct osmotic connection between the framed pictures, sentences and spaces.

Buzzkill

In a sense, this account might be enough: the show's formal effect is so powerful that it threatens to overshadow the content. One is tempted to say that as any content is necessarily objective and in this case the space has such a powerful effect that the content starts to recede or blur as soon as it presents itself, any other photographs or sentences formatted the same way would have had the same effect.

However, form and content need not be seen as opposites because certain circumstances also allow them to be described in terms of a milieu, or a metamorphosis characteristic of fused states. That requires the content to have special properties, though. To this end, the unambiguous ready-made content of a dictionary should be distinguished from the raw content that precedes any meaning formation. It is raw content of this kind that can interact with a spatial influence or present itself against the background of a powerful spatial influence as a transient, local shift or rupture in the spatial fabric in the first place.

To illustrate this, let us briefly turn to literature. A literary work is also traditionally seen as an object, an act of voicing amidst total silence (hence the reason why the particular style of a novelist is often described as their "voice" and why a fledgling writer is described as "looking for their voice"). The French philosopher Maurice Blanchot, however, turns this account on its head, claiming that rather than silence or emptiness, the starting point for a novel is worldly noise or incessant chatter. "To write is to make oneself the echo of what cannot cease speaking – and since it cannot, in order to become its echo I have, in a way, to silence it."[2] From this point of view, Blanchot can claim that the fundamental achievement of a work of literature is the imposition of silence. The writer's tone, then, must be described as their particular way of creating silence. "The tone is not the writer's voice, but the intimacy of the silence he imposes upon the word."[3]



sest muidu tekiks üks selgekujuline "sõnum", mis hajutaks vaigistava pingevälja ja vallandaks taas maailmakära.

Mida tähendab sellel tasandil midagi "öelda"? See tähendab ambivalentse ütluspesa ülesseadmist, teema väljapakkumist mitte selgekujulise tähendussisuna, vaid tähendustekke teljena, mõtteseemnena, mille ümber selgekujuline tähendus lahknevates suundades kujunema saab hakata. Otsese tähistamise asendab siin resonantside ja dissonantside abil häälestuse loomine, lahenduste ja sõnumite tasandi aga pingelisus ja küsimärgid. Mõte püsib oma toorolekus, jõujoonelise, ambivalentsena. Selge tähenduseni jõuab see alles vaatajapoolsetes edasistes raamistustes, istutatuna vaataja kehameelele iseomastesse seostevõrkudesse.

Sellisena näen ka Farkase enesele seatud ülesannet: luua pingeline, vaikust käivitav ambivalentsipesa – "öelda" midagi mõjuvat, aga teha seda ilma sõnumita. Ruumimõju ülesandeks on siin foto- ja lausesisude toorestamine, toorkujul sisude rolliks omakorda ruumimõju fragmenteerimine ja mitmekihistamine.

On tõsi, et kui Blanchot'd uskuda, siis kehtib vaikuse kehtestamise taotlus igasuguse kunstiteose puhul. Miks siis sellest niivõrd pikalt juttu teha? Esiteks sellepärast, et toorkujul tasakaaluseisundit ei ole teab mis lihtne saavutada. Aga põhiline põhjus on see, et vaikuse kehtestamise temaatika näib sellel näitusel olevat ka otsesemalt esil.

Eemaletõmbumine kui strateegia

Farkas ehitab oma näituse ambivalentsipesa üles kahe seeria abil, mis hakkavad omavahel resonantse tekitama alles ajapikku. Ühelt poolt on ta pildistanud maailma eri paikade seemnepankasid. Need praktiliselt ligipääsmatud arhiivid oleksid koos inimpuudutuse kõrvaldamisega justkui eemale tõmbunud igasugusest argisusest, aja rikkuvast toimest ja seega ka ajakohasusest. Kuid ajakohasus on neil siiski olemas.

See ilmneb kaudsemalt läbi selle, et seemnepanku võib näha üldse igasuguse ettevalmistumise kehastusena, sest juhtum, milleks siin valmistutakse, on üksjagu hämar. Meil pole aimugi, mis võib meid viia nii kaugele, et tekib vajadus mõni taim arhiivi kaudu taastada. Võib vaid aimata, et toimuma peaks midagi erandlikku ja halba, lausa katastroofilist. Seeläbi omandavad need asutused laiema üldistusjõu, sattudes resonantsi nüüdisaegses ühiskondlikus ümbruses aina sagedamini esile kerkivate igaks-juhuks murede ja pingetega, enda valmispanekuga millekski, mida otsesõnu nimetada ei osata. Seemnepankade kaudu tuuakse ühtekokku hävituse kaos ja säilituse kord, ärevus ja rahulikkus, sünge maailmalõpumeeleolu ja absurdist kantud lootus millekski paremaks, äärmine ruumikontroll, stabiilsuse illusioon ning trotslik keeldumine leplikust allaandmisest.

Need teemaalged on Farkas omakorda kokku seganud katketega Liibanoni-Ameerika kirjaniku Rabih Alameddine'i raamatust "An Unnecessary Woman" (Ebavajalik naine, 2014). Selle sisu võtab näituse kuraator Ingrid Ruudi kokku nii: "Raamat räägib ühe ekstsentrilise ja üksjagu misogüünse vana naise valikutest Liibanoni kodusõja ajal – ümberringi toimuvaga suhestumise asemel pühenduda lääne kirjanduse tõlkimisele araabia keelde. Käsikirjad kuhjuvad tal kodus teenijatoas ja vannitoas, ilma et ta neist kellelegi kõssaks, aga see ei ole siiski õigupoolest eskapism, vaid mõte on pigem tõlkimistegevuses kui protsessis ja vaimses dialoogis, mida ta oma autoritega peab; ja kuidas see annab talle küllalt terava filtri

According to Blanchot, nothing can impose silence better than a situation where the fundamental ambivalence of life becomes immediately perceptible. An experience that directly presents you with several meanings, an abundance of contrary meanings, all at the same time necessarily makes you fall silent. For Blanchot, this meant turning to an ever more fragmented, dialogic and increasingly paradox-laden way of writing, which requires finding a delicate balance between content and form as well as various polarities of meaning: no single polarity must come to dominate the text too much in terms of intensity, lest an unambiguous "message" emerge, which would dispel the silencing suspense and once again let the worldly noise ring out.

At this level, what does it mean to "say" something? It means to set up an ambivalent locutionary core, proposing a topic not in terms of content with a clearly defined meaning, but rather an axis for meaning formation, a seed of thought around which clearly defined meaning can start to build in various directions. Direct signification is here replaced by a tuning produced by resonances and dissonances, while suspense and questions replace the level of solutions and messages. The idea remains raw, ambivalent, amounting to no more than field lines. It only takes on a distinct meaning once framed by the viewer, planted in the particular associative networks of the viewer's physical comprehension.

This is also how I see the task that Farkas has set himself: to create a suspenseful core of ambivalence that prompts silence – to "say" something striking, but without a message. Space here functions to make the content of the photographs and utterances raw; the raw content in turn has the role of fragmenting the space and breaking it up into layers.

If according to Blanchot any work of art attempts to impose silence, why discuss it at such length? First, because this raw balanced state is not that easy to achieve. The main reason, however, is the fact that the topic of imposing silence also seems to be present in a more direct way in this exhibition.

Withdrawal as strategy

Farkas builds up the ambivalent core of his exhibition using two series, which only begin to resonate with one another over time. On the one hand, he has photographed seed banks in various places across the globe. With the elimination of human contact, it is as if these practically inaccessible archives are detached from everything quotidian, from the contaminating effects of time and therefore also from any relevance. But they do have relevance.

An indirect manifestation of this is the fact that seed banks can be seen as a general embodiment of preparation as such, for the nature of the eventuality that is being prepared for here is rather obscure. We have no idea of what could drive us so far that we would need to regenerate a plant using an archive. We can only imagine that something exceptionally bad, even catastrophic, would have to happen. As a result, these facilities take on a more general significance and start to resonate with the increasingly frequent what-if worries and tensions in our contemporary social surroundings, the preparations for something that we are unable to put a finger on. These seed banks bring together the chaos of destruction and the order of preservation, a grim apocalyptic mood and an absurd hope for something better, extreme spatial control, an illusion of stability and a defiant refusal to accept and give up.

Dénes Farkas
Kuidas-ennast-rahustada-pärast-surnukeha-nägemist-tehnikad
2017
Näitusevaade Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis (EKKM)
Fotode autor Paul Kuimet
Kunstniku ja EKKM-i loal

Dénes Farkas
How-to-calm-yourself-after-seeing-a-dead-body Techniques
2017
Exhibition view at Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM)
Photos by Paul Kuimet
Courtesy of the artist and EKKM

oma argipäeva nägemiseks."[4] Siin on maailmakära ja hävitus muutunud otseselt hoomatavaks. Selle taustal tegeleb peategelane millegagi, mille siht on umbmäärane: mille jaoks, kellele tõlkida, kui sõda võib kõik hävitada? Kas selle asemel ei tuleks tegelda millegi vahetult vajalikuga?

Aga ühtaegu tundub Alameddine'i peategelase tegevus täiesti loomulik, seda ka nüüdisajal laiemalt, väljaspool sõjaolukorda. Briti kunstnik ja teoreetik Simon O'Sullivan on näiteks öelnud, et (strateegiline) eemaletõmbumine on praegu saanud vältimatuks eelfaasiks igasuguse vastupanukolde tekkeks inimese sees. Kuna kapitalism on nüüdseks oma kombitsad ajanud otse meie sisemusse, nii keha kui ka meele süvakihtidesse, leides aset otse meie enesetekkeprotsessides, siis on mõte iseseisvast ja autonoomsest isiksusest nii või naa illusioon: olulised piirid ei ole enam meie ja millegi võõra vahel, vaid ilmnevad otse meie sees.

Korea-Saksa filosoof Byung-Chul Han nimetab seda uut ühiskonnatüüpi saavutus- ehk läbipõlemisühiskonnaks.[5] Oma "yes we can!"-mentaliteediga ei põhine see ühiskond enam keeldudel, vaid spontaansuse julgustamisel, inimeste küllastamisel info, ihade ja muuga. Aina suurenev tülgastus ja poolväsimus ei luba inimestel süveneda olukorda ja tulla lagedale ebamugavate küsimuste ja vastustega, lastes selle asemel neil jätkata oma teekonda automaatsel saavutusrajal, enesepiitsutamisest kantud läbipõlemiseelses seisundis.

Sestap tuleb vastupanuks teha nüüd seda, mida varem tegi võim ise: katkestada suhteid. O'Sullivan kirjutabki, et alles "taandumine kõige ilmselgematest kapitalistlikest suhetest võib viia tegeliku tegelemiseni kapitalismiga [---]: alles siis saab tähelepanu osutada võimalike kõrvalekallete ja uute territooriumide loomisele, mis siin samuti võivad pesitseda. See ei ole põgenemine, vaid otsene silmitsi astumine ja katsetamine kapitalismi molekulaartasandi toimetega otse meie sisemuses (selles mõttes juhib meie tähelepanu kõrvale just sündmuste keskel olemine, mitte neist eemaldumine)".[6]

Niisiis, virvendava, turbulentse maailma sees, mis pakub rohkelt võimalusi vaatamiseks, kuid teeb järjest raskemaks millegi päriselt nägemise, tuleb stabiilne punkt, millelt nägemine võimalikuks saab, endale ise konstrueerida. Nii ei tundu mõte eemaletõmbumisest, et tõlkida oma keelde võõra kultuuri loodud vaikusesaarekesi, nagu mungad pimedal keskajal Iirimaal, keset üldist maailmalõpumeeleolu, enam sugugi absurdne. Selles tegevuses satuvad otseühendusse ka kollektiivsus ja individuaalsus: kultuuriseemnete säilitamine omab ilmselget kogukondlikku väärtust, kuid ometi tehakse seda eraklikku tööd ennekõike iseenda jaoks.

Kokkuvõttes võib öelda, et katkendid Alameddine'i raamatust nüansseerivad ja võimendavad veelgi seemnepankade temaatikaga algatatud lahusolu ja osaluse, hävituse ja säilituse, põgenemise, illusioonide kaotamise ja otsimise tähendusalgeid. Kui seemnepangad esitavad ennekõike küsimuse, siis Alameddine'i raamat sisaldab justkui ka vihjet ühele võimalikule lahendusele – eemaletõmbumisele kui enesetehnikale ja vastupanustrateegiale. Siiski on Farkas ka seda teemat käsitledes hoidnud ambivalentsi, tuues Alameddine'i tekstist esile katkendeid, mis rõhutavad, et igasugune sümboolne tegevus, kultuuriga tegelemine lootuses maailma paremaks teha, on lõpuks vaid üks ilus illusioon, mis on reaalsuse tõmbistavate jõudude ees võimetu. Nii on Farkase näitus ennekõike mõjuedastus, milles nõutuse, meeleheite ja resoluutsuse noodid püsivad dünaamilises tasakaaluseisundis ütleja pingestatud näol, kes on suu avanud ja hakkab parajasti vaikust kehtestama.

Farkas then mixes these germinal topics with excerpts from the book "An Unnecessary Woman" (2014) by the Lebanese-American writer Rabih Alameddine. The show's curator Ingrid Ruudi summarises the novel as follows: "The book describes the choice of this eccentric and fairly misogynistic old woman – amidst the civil war in Lebanon – to devote herself to translating Western literature into Arabic instead of engaging with what is going on around her. While manuscripts keep piling up in the maid's room and bathroom at her home without her saying a word of this to anyone, this is not really escapism; instead, it is all about translation as a process and an intellectual dialogue that she has with the authors, and in how this provides her with a rather sharp filter for looking at her everyday life."[4] Worldly noise and destruction are immediately perceptible here. Against this background, the protagonist engages in something that serves an ambiguous goal: why translate, and for whom, when war can destroy it all? Should you not engage in something immediately useful instead?

At the same time, the actions of Alameddine's protagonist seem completely natural, and they also do so for the present-day world more broadly, outside of war. For example, the British artist and theorist Simon O'Sullivan has said that (strategic) withdrawal has presently become an unavoidable phase before the development of any kind of resistance in a person. As by now capitalism has reached its tentacles into our very core, the deepest layers of both our bodies and minds, operating in the very processes of our self-creation, the notion of an independent and autonomous personality is an illusion anyway: the important boundaries no longer lie between ourselves and something other; they manifest themselves right within us.

The Korean-born German philosopher Byung-Chul Han calls this new type of society achievement society or burnout society.[5] With its "yes we can!"-mentality, this society is no longer based on prohibitions and instead relies on encouraging spontaneity, soaking people in information, desires and so on. Ever increasing disgust and semi-exhaustion do not allow people to focus on the situation at hand or come up with uncomfortable questions and answers, instead allowing them to continue to travel this automatic path of achievement, in a pre-burnout state of self-coercion.

That is why resistance now requires what once was done by power itself: severing relations. Therefore, Sullivan writes that only "[a] withdrawal from the most apparent and obvious capitalist relations can mean an actual engagement with capitalism [---] and thus also that attention can be given to the production of possible aberrations, and new territories, that might also be located here. This is not an escape, but a direct confrontation, and experimentation with the molecular workings of capitalism in our very being (in this sense, when we are in the world we are distracted – not the other way around)".[6]

So, in a volatile, turbulent world that offers much to look at while making it increasingly difficult to really see anything, one must construct one's own stable point of view that makes seeing possible. Seen this way, withdrawal in order to translate little islands of silence created by a foreign culture into your own language – like monks in mediaeval Ireland, amidst apocalyptic moods – no longer appears absurd. This activity, furthermore, establishes a direct link between the collective and the individual: preserving the seeds of culture clearly has communal value and yet this solitary work is primarily done for personal reasons.

Kui midagi minusse peale näitust kripeldama jäi, siis ennekõike küsimus, millise näituse oleks saanud siis, kui esitlus oleks olnud vähem jõuline. Võib ju olla, et vaikust saab kehtestada ka liiga tugevasti. Jõuline otsemõju võib tappa järelkuma, katkestada resonantsiringide teket, mis pikemas plaanis võivad olla otsemõjust tunduvalt mõjusamad.

Kui kunstiteos on ühemõtteliselt objekt, siis ei ole küsimus liigsest jõulisusest asjakohane. Vastupidi, siis on igati omal kohal modernistlikult tugev lähenemine, kus igasugune keskkonnamõju teosele on välistatud valgete seinte ja selgete raamide abil ning vormistuse korrapärad suunavad maksimaalselt külastaja kogemusprotsessi. Teises äärmuses, mil oluline on ruumimõju, võib jõulisus samuti töötada – sel juhul detailide ja objektide kaotamise läbi, mis võiksid ümbruse toimet hajutada.

Ometi ilmneb sel puhul ühtlasi uus potentsiaal, sest ruum, nagu elugi, on olemuslikult kaudne: ruum on meie ümber, meid endasse mähkiv, nii et me ei saa seda korraga ja selgekujuliselt hoomata; niipea kui meil see õnnestuks, avastaksime, et tegemist pole enam ruumi, vaid objektiga. Niisiis, kui soov on jõuda just ruumile omase potentsiaalini, siis võib õigem olla juba vihjelisem lähenemine, nüansside ja toormõjude kokkumängu rõhutavate esitlustaktikate kasutamine. Ning kui eesmärgiks pole enam objektsus ega ruumimõju, vaid nende tasakaaluseisundis ilmnev miljöölisus, siis ei ole minu hinnangul enam kaudsusest ja leebest strateegiast kuhugi pääsu, sest teisiti on sellele omast habrast vaheolekut raske saavutada.

Ka kuraator Ingrid Ruudi vihjab millelegi sarnasele, kui ta näitust saatvas tekstivoldikus kirjutab: "Kui oma senistes [---] teostes on Farkas uurinud ühiskonna strukturaalset vägivalda, mudeldades üksikisiku ja ühiskonna suhteid väga abstraktsel tasandil ja luues hermeetilisi, äärmuslikult kontrollitud keskkondi, siis nüüd on ta astunud mudelimaailmast välja. Oma pilgu suunamine märksa detailsemale tasandile on varasemate hoiakute reaalsuskontroll – abstraktse ühiskonnamasina moodustavad reaalsed institutsioonid, mida hoiavad käigus reaalsed inimesed."

Mis seal mudelimaailmast väljapool, "märksa detailsemal tasandil" siis asub? Ruudi ütleb, et institutsioonid ja inimesed. Niisiis, ilmse korrapära ja ilusate valemite asemel juhuslikkus, sassisolek, dissonantsid, viisipidamatused, resoluutselt reeglit kinnitamast keelduvad mudased erandid. Kui siin siiski iseomasest korrapärast rääkida saab, siis see jõuab kohale pikapeale ja ruumina, mis ei ole vaatlejast eemaldatav.

Iseenesest ilus pretensioon. Ma ei ole siiski kindel, kas see mudelimaailmast väljaastumine selle näituse puhul ikka päriselt toimus, ja kas seda üldse olekski pidanud toimuma. Isegi kui detailidevaesuse üle kurta ei saa, siis võib samas tõdeda, et "reaalseid institutsioone reaalsete inimestega" külastajale pigem ei näidata ning jõulise mudeli kohalolu on endiselt hoomatav.

Võiks muidugi vastu väita, et elulise inimlikkuse eest kannab siin hoolt Alameddine'i autorihääl. Aga seegi ei pädeks lõpuni, sest lausekatked seinal ja kõlarites, mis seda häält kannavad, on valitud selliselt, et peale jääb tume tonaalsus, pessimistlik ja irooniline. See, et Alameddine'i eesmärk ei ole üksnes jõuetustunde kehtestamine, vaid tal on ka oma positiivne programm, jõudu andev taotlus, tuleb välja üksnes näitust saatvast kirjalikust materjalist. Nii on näituse tonaalsus tugevalt tumeduse poole kiivas. See on ka igati mõistetav, sest

To put it briefly, the excerpts from Alameddine's book have the effect of amplifying and adding nuance to the germinal notions of separation and participation, destruction and preservation, escape, disillusionment and searching that the seed banks brought up. While the seed banks mainly pose a question, the book by Alameddine seems also to suggest a possible solution – withdrawal as a technique of the self and a strategy for resistance. In his treatment of this topic too, however, Farkas remains ambivalent, picking out excerpts from Alameddine's text such as to reiterate that any symbolic activity – engaging in culture with the hope of making the world a better place – is ultimately just an illusion powerless in the face of the forces that take the edge off reality. Farkas' show, then, essentially conveys an impression, one in which notes of bewilderment, despair and resoluteness remain in a dynamic balance in the speaker who has opened his mouth and is about to impose silence.

Paradoxes of forcefulness

If there was anything that left me wondering after seeing the show, it was the question of what kind of show it would have been had the presentation been less forceful. After all, it may be possible to impose silence powerfully. A powerful immediate effect can kill the afterglow, stop ripples of resonance from forming, which in the long term can leave a much greater mark than the immediate effect.

With an artwork that unequivocally constitutes an object, the question of whether it is too powerful is not appropriate. Quite the opposite, in such cases it is very appropriate indeed to use a strong modernist approach, whereby any environmental influences on the work are ruled out by whitewashed walls and clear-cut framing, and formal regularities serve to maximally steer the visitor into the experiential process. At the other extreme, where spatial influence is important, forcefulness could again work – in terms of eliminating any detail and objects that could diffuse the effect of the surroundings.

And yet, such cases also give rise to new potentialities, as space – like life – is essentially indirect: space surrounds us, engulfs us, so that we cannot perceive it clearly as a whole; as soon as we could do it, we would realise that it was no longer space, but an object. Therefore, if we aim for potentialities that are specific to space, it may be more appropriate to use a less explicit approach, presentation tactics that rely on the interplay of nuances and raw stimuli. And where neither objectivity nor spatial influence, but the milieu that emerges when the two are evenly balanced is what is aimed for, indirectness and a gentle strategy are, I think, inescapable, because the characteristic, fragile intermediate state is difficult to achieve in any other way.

Curator Ingrid Ruudi suggests something similar in the booklet accompanying the exhibition, "While in his previous work [---] Farkas has studied structural violence in society, modelling the relations between individuals and society at a very abstract level and creating hermetic, extremely controlled environments, now he has stepped out of the world of models. Fixing his gaze on a much more detailed level is a reality check for his earlier attitudes – the abstract machinery of society is made up of real institutions operated by real people."

So, what do we find outside the world of models, at that "much more detailed level"? People and institutions, says Ruudi. So, instead of regularity and beautiful formulas, there

tumedus mõjub igal juhul jõulisemalt kui heledus, ja jõulisuse lummale on peaaegu võimatu mitte järele anda. Nii võib öelda, et jõuline ruum kompenseerib siin jõulist tonaalsust, ja tulemuseks on ülimalt mõjuv näitus, mille pakutud kujutlusaine suudab külastaja kehameeles veel pikalt oma elu elada.

Sellegipoolest ei anna mulle rahu ka see "teine näitus", selle Farkase näituse vaste alternatiivses maailmas, mis keelduks silmanähtavast jõulisusest, et jõuda miljöölisusele iseomase, nüansivõrgustikest kantud leebe jõulisuseni, mida saab nägemise asemel üksnes aduda. Mulle näib, et selle leebe jõulisuse tõeline potentsiaal on Eestis alles avamata.

Eik Hermann on arhitektuuri mõtestaja ning filosoof, õpetab filosoofiat ja filosoofilist mõtlemist Eesti Kunstiakadeemias.

1 Eestis kasutas nobjekti mõistet esimest korda Maarit Murka 26. XI 2013 avatud kuraatornäitusel "Nobjekt" Vaal galeriis.

2 Vt Maurice Blanchot, Tuumne üksindus. – Maurice Blanchot, Kirjandus ja õigus surmale: valik tekste, tlk Anti Saar. Tallinn: Varrak, 2014.

3 *Ibid.*

4 Ingrid Ruudi isiklikus kirjavahetuses autoriga, 1. III 2017.

5 Vt Byung-Chul Han, The Burnout Society. Stanford: Stanford University Press, 2015.

6 Simon O'Sullivan, Missing Subject of Accelerationism. – Mute Magazine 12. IX 2014.

is chance, disorder, dissonance, discord and dirty exceptions that resolutely refuse to prove the rule. If there is a peculiar regularity here nonetheless, it only appears gradually and in the form of space that cannot be separated from the observer.

A nice ambition, to be sure. But I am not convinced that the exhibition was in fact a step outside of the world of models, or that it should have been one in the first place. Even though there is no shortage of detail, the visitor does not really see "real institutions with real people" and a powerful model still makes its presence felt.

Of course, an objection could be raised that a real-life human dimension is provided by the literary voice of Alameddine. But even this is not completely true because the fragments of sentences on the walls and coming from the loudspeakers that carry that voice are dominated by a dark tonality, pessimism and irony. The fact that Alameddine does not aim solely to impose a sense of powerlessness, but also has a positive programme, an empowering ambition, only becomes apparent in the written material accompanying the exhibition. The tonality of the show, therefore, slants heavily towards the dark. And this is completely understandable, for darkness always has a more powerful effect than lightness, and the spell of power, forcefulness, is almost impossible to resist. We can say, then, that a powerful space here compensates for a powerful tonality and the result is a very striking exhibition, which caters for the imagination in a way that will live on in the visitor's physical memory for quite some time.

And yet, I cannot shake the thought of that "other show", the counterpart of Farkas' show in an alternative world, one that would forego blatant forcefulness in order to arrive at a gentle forcefulness characterised by networks of nuances and specific to a milieu, a forcefulness that cannot be seen, only intuited. I think that the real potential of this gentle forcefulness remains untapped in Estonia.

Eik Hermann is an architecture critic and philosopher who teaches philosophy and philosophical thinking at the Estonian Academy of Arts.

1 In Estonia, the concept of nobject was first used by Maarit Murka in her curator show "Nobject", which opened in Vaal Gallery on 26 November 2013.

2 See Maurice Blanchot, The Space of Literature. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.

3 *Ibid.*

4 From private correspondence with Ingrid Ruudi, 1 March 2017.

5 See Byung-Chul Han, The Burnout Society. Stanford: Stanford University Press, 2015.

6 Simon O'Sullivan, Missing Subject of Accelerationism. – Mute Magazine 12. IX 2014.

Dénes Farkas
Kuidas-ennast-rahustada-pärast-surnukeha-nägemist-tehnikad
2017
Näitusevaade Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis (EKKM)
Foto autor Paul Kuimet
Kunstniku ja EKKM-i loal

Dénes Farkas
How-to-calm-yourself-after-seeing-a-dead-body Techniques
2017
Exhibition view at Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM)
Photo by Paul Kuimet
Courtesy of the artist and EKKM

“Fantoom-platvorm”* kui meie kõigi kunstiasutus

Marika Agu ja Siim Preiman märkasid, et tänavune suvi möödub teisiti: Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum (EKKM) tähistab oma kümnendat sünnipäeva ja alates 2011. aastast iga-aastaselt korraldatud Köler Prize’i nominentide näitust sel aastal ei toimugi.

Tähelepanu! See artikkel on spekulatsioon ning põhineb kolmandate inimeste arvamustel, suitsunurga sosinatel, lobasuude ettekujutustel, pealt kuuldud koosolekute katketel, “Facebooki-draamadel” jne. Seepärast ei saa me vastutada teksti (mitte)tõetruuduse, (eba)ühtluse või (mitte)loetavuse pärast. Aitäh ja head lugemist!

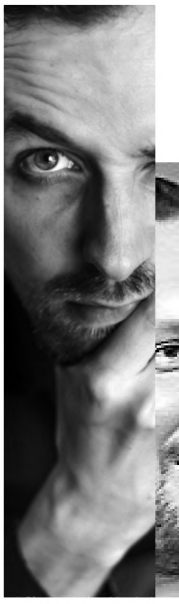
Pealinnas, merest vaid paari sammu kaugusel, asub üks väike rahvusvaheline kunstiasutus, mis oma kümne tegutsemisaasta jooksul igale kohaliku kunstivälja liikmele isemoodi hinge on läinud. Küll on seal korraldatud pidusid ja *performance*’eid, küll näitusi ja galasid. Iga endast lugupidav *contemporary* kunstnik on seal enda teoseid näidanud ning iga endast lugupidav seltskonnategelane tünnilõkke ümber keret soojendanud. Sel aastal kümnendat juubelit tähistav Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum (EKKM) on sümboolse tähise juures, mispärast on paslik teha tagasivaade asutuse senisele ajaloole ning küsida: hei, mis edasi? Ilmselt ei pea siinkirjutajad vastust kaua ootama, sest juba juunikuus (Siinse KUNST.EE numbri trükist tuleku ajal. – *Toim.*) avaneb uue juhtkonna, Marten Esko ja Johannes Säre koostatud näitus “EKKM 10? Mis edasi?”.

Minevik

On raske öelda, millal täpselt tehti esimesed sammud tänase EKKM-i loomiseks. Põhja pst 35 majavaimude lugudes seguneb fantaasia reaalsusega ning ühtki natukenegi erapooletumat kroonikut leida ei ole. Tõenäoliselt sai EKKM alguse millalgi 2006. aastal Neeme Külma ja Marco Laimre hõivatud skvotina. See näib usutav, sest hiljem seltskonnaga liitunud kuraatorite asemel on hõlpsam ette kujutada nahaalseid kunstnikke räpasesse tööstushoonesse sisse murdmas. Ilmselt ei saa me kunagi teada, kes neist kahest oli “esimene inimene Kuu peal”, ning ka mitte seda, kui kaua need teerajajad endise katlamaja vanas kontorihoones ilma Elin Kardi ja Anders Härmita askeldada said. Neeme Külma sõnul olid Elin ja Anders juba piisavalt vara kambas, et saaks öelda: “algusest saati”. Just nemad tõid endaga kaasa tärkava platvormi jaoks nõnda vajaliku institutsionaalse kogemuspagasi. (Vastavalt siis Hobusepea ja Draakoni galeriist ja Tallinna

A “phantom platform”* as an Art Institution for All

Marika Agu and Siim Preiman noticed that this summer will be different: the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM) will celebrate its 10th anniversary and the annual Köler Prize nominee show, that has been organised every year since 2011, will not take place at all.



Attention! This article is speculation and based on the opinions of third parties, whispers in smoking corners, slack-jawed imaginations, excerpts from overheard meetings, “Facebook dramas” etc. Therefore, we cannot be held responsible for the (un)truthfulness, (dis)uniformity or (il)legibility of the text. With appreciation and for your reading pleasure!

In the capital, only a few steps from the sea, there is a small international art institution, which has, in its own way, become dear to all members of the local art scene during the ten years of its activity. Parties and performances have been organised there as well as exhibitions and galas. Every self-respecting contemporary artist has exhibited their works there and every self-respecting socialite has warmed themselves there before a burning barrel. In this, the year of its 10th anniversary, the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM) is at a symbolic milestone, which is why it is appropriate to review the history of the institution until now and ask: hey, what now? Evidently, we don’t have to wait long for an answer, because already in June (At the time this issue of KUNST.EE will be published. – *Ed.*) an exhibition will open entitled “EKKM 10? What Now?”, organised by the new management of Marten Esko and Johannes Säre.

The Past

It is hard to say exactly when the first steps were made toward creating EKKM as it is today. Fantasy and reality mix in the stories of the ghosts of Põhja pst 35 and not a single unbiased chronicle can be found. Most likely, EKKM was started as a squat by Neeme Külm and Marco Laimre sometime in 2006. This seems believable because it seems easier to imagine impudent artists breaking into the dirty industrial building than the curators who later joined the group. We will probably never know which one of these two was the “first man on the moon” nor how long these pioneers worked in the old administrative building of the former boiler house without Elin Kard and Anders Härm. According to Neeme Külm, Elin and Anders became part of the group early enough to say they were there “from the beginning”. They brought with them the

Kunstihoonest. – *Toim.*) Tõsi, sellise EKKM-ini, nagu me tunneme seda täna, läks veel aega.

Neeme Külma meenutuste järgi toimus esimene näitus ainult allkorruse suures sammastega saalis. (EKKM-i esimene näitus oli 15. mail 2007 avatud ja Elin Kardi kureeritud "Töö toidab", mis toimus hoone esimesel ja teisel korrusel. – *Toim.*) Taaniel Raudsepp, nüüdne Tallinna Kunstihoone direktor, toona tudengina teisel EKKM-i näitusel osalenud kunstnik, mäletab aga, et juba teiseks näituseks oli kogu maja näitusesaalidena kasutuses, erandiks ehk ainult estakaad, mis hiljem tasapisi hoones toimuvate näituste proovikiviks kujunes.

Esimene periood kestis tinglikult aastast 2006 aastani 2011, mil asutust juhtis sisuliselt Marco Laimre. Sel ajal oli asutuse nimetamine kunstimuuseumiks selge bluff ning absurdses kontrastis hoone seinte vahel tegelikult toimuva toore eneseväljendusega. Esimese missioonina teeniski EKKM peamiselt Laimre juhitud Eesti Kunstiakadeemia (EKA) fotograafiaosakonna tudengite huve, pakkudes nõnda vastukaalu kunstivälja silmis stagneeruvale akadeemiale, hoogustades õpilaste produktsiooni ning lihvides oskusi kunstiteoste esitlemisel. Juba siis oli tuntav EKKM-i edaspidi aina enam (ise)kehtestunud roll kohaliku kunstivälja moraalse suunanäitaja ja pioneerina. Seal esitlesid esmakordselt oma töid mitmed kunstnikud, kes hiljem on saavutanud ka rahvusvahelise tunnustuse, nende hulgas näiteks Timo Toots, Sigrid Viir, Karel Koplimets, Laura Toots, Paul Kuimet, Johannes Säre, Tõnu Tunnel jt. Ilmselt võis ülejäänud *scene* tol hetkel tajuda fotograafiaosakonna tudengite privilegeeritust. Läbi aastate on fotomeedium EKKM-i programmis selgelt eelisseisundis olnud, ning on seda tegelikult senini – 2016. aasta viimaseks näituseprojektiks oli Paul Kuimeti isiknäitus ning 2017. aasta hooaja avas Dénes Farkase ülemajaline isiknäitus.

EKKM-i teine periood kujunes välja aastatel 2010–2012, mil kehtestati regulaarne näituste toimumise rütm (2010), algatati Köler Prize'i preemianäituste traditsioon (2011), mis on viimaste aastate jooksul kujunenud üheks kohaliku kunstimaailma oodatuimaks sündmuseks nii spetsialistide kui ka lihtsalt huvitatud publiku hulgas,[1] ning poliitiliste mängude tulemusel taandati Härm Tallinna Kunstihoone kuraatori ametikohalt ja ta EKKM-ile keskendus (2012). Härmist kujuneski nõnda EKKM-i teise perioodi selge suunanäitaja. Olukorras, kus Vabaduse väljakul asuv Tallinna Kunstihoone toonases põlvkondliku võimuheitluse keerises aina sümboolset kapitali kaotas, sai Härmi käe all alguse EKKM-i muutumine pealinna uueks *Kunsthalle*'ks. Suuresti tänu programmi "Tallinn – Euroopa kultuuripealinn 2011" rahastusele tehti EKKM-i hoones suur arenguhüpe, mis sisuliselt kinnistas näituseprogrammi põhimõtted ja profiili järgnevaks paariks aastaks. Aastatel 2010–2015 toimus EKKM-is igal hooajal vähemalt üks Härmi kureeritud näitus, millest kaks esimest said teoks just tänu Euroopa kultuuripealinna programmi rahastusele: "Next to Nothing" (Peaaegu mitte midagi, 2010), "Tumedus, tume" (2011), "Ihade kollektsioon" (2012), Mark Raidpere isiknäitus "DAMAGE" (2013, kaaskuraator Eugenio Viola), "Must maja" (2014), "1995" (2015, kaaskuraator Hanno Soans). Lisaks kadusid programmist ka seni domineerinud tudenginäitused, need pagendati külma *off-season*'isse. Peamiselt langes fookus isik- ja kuraatorinäitustele, mis asjaosaliste jaoks kujunesid suuremal ja vähemal määral fundamentaalseteks teetähisteks nende tegevusvaldkondades. Nii importis kuraator Rebeka Põldsam necessary institutional experience for the emerging platform. (At Hobusepea and Draakon Gallery and Tallinn Art Hall respectively. – *Ed.*) Truth be told, the EKKM we know today was still quite some way away at this point.

Neeme Külm recalls that the first exhibition took place in the large pillared room on the ground floor. (The first exhibition at EKKM opened on 15 May 2007 and was curated by Elin Kard, "Work feeds", which was held on the ground and first floor. – *Ed.*) The current director of Tallinn Art Hall, Taaniel Raudsepp, as an artist and participant in the second exhibition at EKKM, remembers that by the second exhibition almost the whole building was used as an exhibition space, although perhaps with the exception of the former transportation bridge, which bit by bit later became a proving ground for subsequent exhibitions in the building.

The first period lasted conditionally from 2006 to 2011, when the institution was basically run by Marco Laimre. During this time, calling the institution an art museum was a clear bluff and in absurd contrast to the raw self-expression that was actually taking place within the building. As its first mission, EKKM mainly served the interests of students from the photography department of the Estonian Academy of Arts, headed by Laimre, thereby providing a counterweight to the opinion among the art field of a stagnated academy, encouraging the students' work and refining their presentation skills. Already then EKKM's ever-increasing (self)-appointed role as the moral compass and pioneer of the local art scene was noticeable. Many artists that have gone on to receive international attention first exhibited their work there, among them Timo Toots, Sigrid Viir, Karel Koplimets, Laura Toots, Paul Kuimet, Johannes Säre, Tõnu Tunnel and others. Clearly, the rest of the scene may have recognised a privilege toward students from the photography department. Over the years, the medium of photography has been visibly prominent in the EKKM programme and indeed this is still so – the final exhibition of 2016 was a solo show by Paul Kuimet and the first one of the 2017 season was a solo show by Dénes Farkas, which encompassed the whole building.

EKKM's second period developed from 2010 to 2012, when a rhythm of regular exhibitions was instigated (2010), the tradition of the Köler Prize exhibitions was inaugurated (2011), developing into the most awaited event in the local art world in recent years among both specialists and the interested public,[1] and due to political games Härm was relieved of his position as Tallinn Art Hall curator, so he could concentrate fully on EKKM (2012). Therefore, Härm became the clear compass for EKKM in the second period. In a situation where the Tallinn Art Hall on Vabaduse väljak lost more and more symbolic capital in the whirlwind of a political struggle between generations, EKKM started to become the capital's new *Kunsthalle* under the guidance of Härm. Largely thanks to financing from the "Tallinn – European Capital of Culture 2011" programme, there was a great leap in development at EKKM, which essentially fixed the guidelines of the exhibition programme and their profile for the subsequent years. Between 2010 and 2015 there was at least one exhibition curated by Härm at EKKM every season, the first two of which were made possible expressly due to the finances from the European Capital of Culture programme: "Next to Nothing" (2010), "Darkness, Dark" (2011), "Collection of Desires" (2012), Mark Raidpere solo exhibition "DAMAGE" (2013, co-curator Eugenio Viola), "Black House" (2014) and "1995" (2015, co-curator Hanno Soans). In addition, the student exhibitions, which had

Eestisse kvääriteooria (“Kõhe tunne?!”, 2014), Kiwa tutvustas neoismi kunstiliikumist (“Istvan Kantor Monty Cantsin? Amen! Mässav neoist”, 2012), Laura Kuusk ja Margit Säde Lehni vigurdasid kunstiteose vormistusega (“Kõrvalnähud”, “& SO ON & SO FORTH”, 2013) jne.

Kui esimese perioodi maadevallutused toimusid pigem nelja seina vahel ning seisnesid vana tööstushoone tuba toa haaval “valgeks kuubiks” moondamises, siis Härmi juhitud teisel perioodil tegi EKKM samme ka majast väljapoole. Aastatel 2014–2016 tiirutas mööda Eesti väikelinnu Härmi ja Esko kureeritud rändnäitus “Kohatu”, mille puhul osutus kunstilisest väärtusest mitmekordselt tähtsamaks kultuuripoliitiline pretsedent: muidu talvekuudel suletud EKKM leidis rändnäituse kaudu võimaluse oma maja kompetentsi ka talviti rakendada; pealinna *wannabe* esindusasutus võttis endale ambitsioonika regionaalse kultuurivalgustaja rolli. “Kohatu” jäigi EKKM-i Härmi-perioodi viimaseks kunstialaseks suursaavutuseks. Järgnes veel mäluga tegelev näitus “1995” ning 2015. aastal viidi Härmi eestvedamisel läbi kohvikureform – senine problemaatiline operaator vahetati välja. Sise- ja välisvallutuste lõpetuseks sai muuseum seega endale ka võimaluste piires uue kohviku näol viisaka fassaadi. Räpasest baariruumist sai esinduslik eeskoda ja *art scene*’i päris oma peokoht.

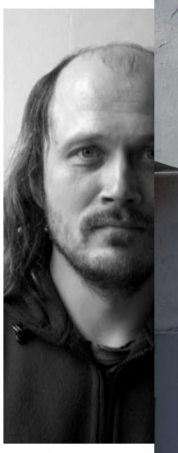
Nimetatud loovjuhtide kõrval ei saa unustada 2015. aastani tehnilise juhi positsiooni hoidnud Neeme Külma, kes Laimre ja Härmi ideoloogiliste missioonide kõrval suutis näitus näituse haaval vähesega üllatavalt palju saavutada. See oli tema, kes ehitusobjektidelt ja tuttavate käest vanad klaasuksed kokku tassis ning vanale tööstushoonele ning külgnevatele kuuridele ette pani, rääkimata tema rollist tehniliselt nõudlike näituste lahenduste väljatöötamisel. Vaatamata väikestele produktsioonieelarvetele suutis EKKM eesotsas Neeme Külmaga tõestada, et professionaalse tulemuse saavutamiseks ei ole tingimata vaja palju raha. EKKM-ist on eraldi *spin-off* ettevõttena välja kasvanud installeerimisfirma OÜ Valge Kuup, mis on tänaseks haaranud monopoli enamikus Eesti kunstiasutustes, luues näitusekujundusi Kunda Tsemendimuuseumist Veneetsia biennaali Eesti paviljonini.

Tulevik

On veel vara anda põhjalikku hinnangut Anders Härmi ja Neeme Külma mantlipärijate Marten Esko ja Johannes Säre tegevusele. 2016. aasta näituste hooaeg oli ilmselt pigem üleminekuaeg kui täiejõuline uue suuna manifestatsioon. Nagu igas asutuses, võtab varasema etiketi ümberkohandamine üksjagu aega ning enne oma näituseprogrammi paika seadmist tuleb täide viia eelmise juhtkonna ette määratud tegevused. Siiski saime mulluse hooaja lõpus natuke aimu uute juhtide käekirjast. Enne Paul Kuimeti isiknäitust avanes suve lõpus viimase ülemajalise rühmanäitusena Marten Esko kureeritud “Pseudo”, mis pälvis tähelepanu sihilikult alatähtsustatud kuraatoripositsiooniga, aga sisuliselt taasesitles selle maja “residentkunstnike” loomingut.

Kartes tillukese kunstivälja säravaimate tippude peatset ammendumist, otsustas uus juhtkond 2016. aastal Köler Prize’i preemianäituse muuta iga-aastasest iga kahe aasta tagant toimuvaks. Selle toimumise rütm seati seega korrelatsiooni iga kahe aasta tagant kevaditi avaneva rahvusvahelise Veneetsia kunstibiennaaliga, mis imeb kohaliku kunstivälja ressurssidest niivõrd tühjaks, et raskendab oluliselt EKKM-i

dominated up until then, were removed from the programme and relegated to the cold off-season. The main focus was solo shows and curated exhibitions, which became to a greater or lesser extent fundamental milestones in the careers of those involved. For instance, curator Rebeka Põldsam imported queer theory to Estonia (“Feeling Queezy?!”, 2014), Kiwa introduced the neoism art movement (“Istvan Kantor Monty Cantsin? Amen! The Insurgent Neoist”, 2012), Laura Kuusk and Margit Säde Lehni played around with the formal qualities of an artwork (“Side Effects”, “& SO ON & SO FORTH”, 2013) and so on.

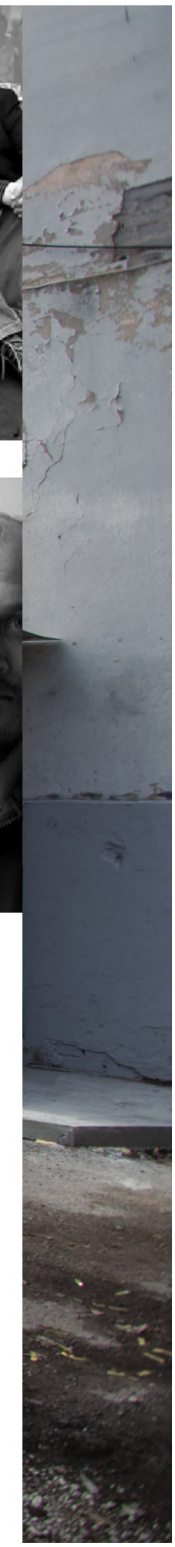


If the conquests of the first period took place mainly between the four walls and were concerned with transforming the old industrial building into a white cube room by room, then during the second period led by Härm, EKKM also took steps outside the building. From 2014 to 2016 the travelling exhibition “Kohatu” (Displaced), curated by Härm and Esko, toured small Estonian towns. In this case, the artistic value was greatly outweighed by the cultural-political precedent: otherwise closed for the winter, EKKM found a new way to express its competence in the winter through the travelling exhibition; the capital’s *wannabe* representative institution took on the ambitious role of a regional cultural enlightener. “Kohatu” remained the last great achievement of the Härm period at EKKM. There followed the exhibition “1995”, which dealt with memory, and in 2015, at the instigation of Härm, a café reform was instigated – the former problematic operator was replaced. Therefore, after internal and external conquests, the museum got itself a proper facade in the form of a new café. The dingy bar became a presentable entrance and the art scene’s very own party venue.

Next to the aforementioned creative directors, one cannot forget Neeme Külm, who held the position of technical director until 2015. Alongside the ideological missions of Laimre and Härm, he managed to achieve an impressive amount with very little, exhibition after exhibition. It was he who gathered old glass doors from buildings under construction and old acquaintances and fitted them to the old industrial building and the sheds next to it, not to speak of his role in working out solutions for technically challenging exhibitions. Despite the small production budgets, EKKM together with Neeme Külm managed to prove that you don’t necessarily need lots of money to accomplish a professional result. LLC Valge Kuup (White Cube) has grown out of EKKM to become a separate spin-off installation company that now monopolizes most of the installing contracts in Estonia’s art institutions, ranging from the Kunda Cement Museum to the Estonian pavilion at the Venice biennale.

The Future

It is still too early to give a thorough assessment of the activity of Marten Esko and Johannes Säre, the successors to Anders Härm and Neeme Külm. The 2016 exhibition season was clearly more of a transitional period than a full strength change of direction. As in any institution, altering the plaque above the door takes a fair amount of time and before deciding on a new exhibition programme, you must finish the planned activity of the previous management. That said, at the end of the previous season, we were given a glimpse of the style of the new directors. Before Paul Kuimet’s solo exhibition, at the end of the summer, the last building-wide group exhibition



kõrgetasemelise preemianäituse installeerimist iga-aastases rütmis. Kuid kui Köler Prize'i esialgne eesmärk oli populariseerida nüüdisaegset kunsti ning tõsta esile siinsel väljal tegutsevaid kunstnikke ja kunstirühmitusi, siis Eesti avalikkuse teavitamise huvides ning kunstnike järjepidevaks pildil hoidmiseks peaks üritus siiski igal aastal toimuma? Köler Prize'ile seatud kõrge latt on tugevas vastuolus EKKM-i juurtega – tudengientusiasmi toel sündinud muuseum võõrustab nüüd auhinda, mis ei ole vaid ainus omataoline auhinnanäitus Eestis, aga ka nõnda prestiižne, et kunstnikke, keda sellele nomineerida, ei olevat igal aastal võtta. See vastuolu oli heaks võrdkujuks Laimre ja Härmi vahelisele pidevale (ja konstruktiivsele?) naginale, aga kas ja kuidas väljendab see uue juhtkonna seisukohti?

Hoolimata kiirest "valgekuubistumisest", on EKKM pidanud ennast alati ebakonventsionaalseks ning kohalikku kunstiareeni arvestades on see hoiak ka põhjendatud olnud. Keegi pole sellisel määral julgenud otsesõnu vastanduda juba olemasolevatele kunstiagentidele ja -asutustele ning parodeerida muuseumi kui mäluasutuse kogumispoliitikat. Avalikkuses on Härm EKKM-i suhtekorraldajana tihtilugu meenutanud pigem lõukoera, kes suhetesse investeerimise asemel neid hoopis proovile paneb. Samas on ta otsinud võimalusi muuseumi rekonstrueerimise rahastamiseks. Eesti Kultuurkapitali (Kulka) projektitaotlustesse annab ilmselt sisse peita hoone osalise renoveerimise (Kulka toetuste jaotamise põhimõtetes on juba pikki aastaid olnud kirjas, et kujutava ja rakenduskunsti sihtkapital ei rahasta ehitus- ja remonditegevust. – *Toim.*), kuid betoonivalamiseks on seni puudunud riiklik kultuuripoliitiline vajadus.

Niisiis küsimus (näiteks kultuuriministeeriumi kunstinõunikule): kuidas käituda, kui *scene*'ile hüppab tühja koha pealt asutus, mis nimetab ennast muuseumiks ning võitleb oma eksistentsi eest, väites, et on kunstiväljale vajalik? Kindlasti laiendab seesugune institutsioon museoloogia distsipliini, kuid kas pärast kümmet aastat tuleks ennast uuesti profileerida – eriti veel, kui ilma iga-aastase Köler Prize'ita on EKKM lihtsalt üks nüüdisaegse kunsti näituseid tootev asutus teiste hulgas? Tallinna Kunstihoone on nüüdseks vahepealsest madalseisust väljunud, nullides Anders Härmi varasema lähteplatvormi. Täpselt sama professionaalsete näituseasutustena on end kehtestanud kõik teised kohalikud galeriid, muuseumid, projektiruumid, *artist-run space*'id, kunstimajad ja -keskused üle Eesti – teate küll, kes te olete.

Muidugi ei tähenda see, et Tallinnas ning laiemalt Eestis ei võiks näitusepindasid rohkem olla – näiteks Kopenhaagenis on ainuüksi *Kunsthalle*'sid vähemalt viis. Võrdluseks, et Tallinna Kunstihoone on võimeline produtseerima kuus kuni seitse suurnäitust aastas. Suure saali näitustest neli-viis on sealjuures majasiseste kuraatorite korraldatud (Kunstihoone on kohustatud võõrustama Eesti Kunstnike Liidu (EKL) kevadnäitust ning korraldama aastas ühe suure tarbekunstinäituse), koos galeriinäitustega kasvab näituste arv 20-ni. Kumu kunstimuuseum toodab ligikaudu 15 näitust aastas, millest 5. korruse kaasaegse kunsti galeriis toimub kaks-kolm. Veel lisaks tegutsevate EKL-i galeriide, kommertsgaleriide ning omaalgatuslike projektiruumide kõrval tundub aga, et pealinnas jääb pakutud näitusepindadest kaugeltki väheks. Näiteks EKKM-i kõrval asuvas EKA installatsiooni ja skulptuuri osakonna ning fotoosakonna autonoomses galeriis (ISFAG) korraldatakse näituseid isegi siis, kui keset saali laiutab vihmaperioodil suur loik ning seinad niiskusest seenetavad. Nüüdseks üle aasta tegutsenud ARS-i maja projektiruum

"Pseudo" was curated by Marten Esko, which received attention for its intentionally downplayed curator's position, but which essentially re-exhibited the work of the "resident artists".

Fearing the approaching depletion of the shining stars of such a tiny art scene, the new management decided in 2016 to change the Köler Prize from an annual to a biennial event. Its new rhythm therefore falls in sync with the spring opening of the International Venice Biennale every two years, which sucks the local art scene so dry of resources that it makes it difficult for EKKM to organise a top-level prize show every year. Taking into account that the initial purpose of the Köler Prize was to popularise contemporary art and draw attention to artists and artist groups working in the local scene, in the interests of informing the public and keeping artists in the public image, shouldn't the event take place every year? The high bar set by the Köler Prize is at odds with the roots of EKKM – the museum born of the enthusiasm shown by students now hosts an award that is not just the only prize exhibition of its kind in Estonia, but also so prestigious that there aren't enough artists at such a level to nominate each year. This contradiction was a good metaphor for the constant (and constructive?) bickering between Laimre and Härm, but will this continue to be an issue and how will it manifest itself in the opinions of the new management?

Despite its rapid "*white-cube*-isation", EKKM has always considered itself unconventional and, considering the local art field, this attitude has been justified. No one has been brave enough to stand opposed to the existing art agents and art institutions directly in such a way and parody the politics of the archival collecting mentality of a museum as an institution of memory. Publicly, as the communications manager at EKKM, Härm has often acted more like a lion, who instead of investing in relations, has rather put them to the test. That said, he has sought opportunities to finance the reconstruction of the museum. They have probably managed to hide requests for partial renovations in Estonian Cultural Endowment applications (For many years now, it has been stated in Cultural Endowment's principles for distributing funds, that the fund for creative and applied arts does not finance building or renovation costs. – *Ed.*), but there has as yet not been a national cultural-political call for pouring cement.

So, the question (e.g. to the art advisor at the Ministry of Culture) is: how to react when an institution appears on the scene out of nowhere and calls itself a museum and fights for its existence, saying that it is necessary for the scene? Such an institution undoubtedly broadens the discipline of museology, but should it update its profile after ten years – especially as without the annual Köler Prize, EKKM is just another institution among others producing contemporary art exhibitions. The Tallinn Art Hall has now emerged from its intervening low period, negating the platform that was Anders Härm's reason for leaving. All the other local galleries, museums, project spaces, artist-run spaces, art halls and art centres all over Estonia have established themselves as equally professional exhibition institutions – you know who you are.

Of course, this doesn't mean there cannot be more exhibition spaces in Tallinn and Estonia as a whole – for instance, in Copenhagen alone there are at least five *kunsthalles*. Tallinn Art Hall is capable of producing six or seven large scale exhibitions a year. Four or five of those exhibitions in the large hall are organised by in-house curators (the Art Hall is obligated to host the spring exhibition of the Estonian Artists' Association

Tallinnas on vaatamata tehnilise infrastruktuuri puudumisele ning laest alla sadavale krohvile mitu kuud ette broneeritud. Ka loodetavasti juba 2018. aastal praegu arendatavas Noblessneri kvartalis avanev Eesti Kaasaegse Kunsti Arenduskeskus (EKKAK) hakkab oma ruumides lisaks tugiteenuste osutamisele võõrustama kohalike ja rahvusvaheliste kunstnike ja kuraatorite näituseprojekte. Rääkimata uutest ja vanadest biennaalidest ja triennaalidest, mis iga natukese aja tagant võõrustajat otsivad, on selge, et kõige üldisemas mõttes on EKKM-i kui eksponeerimisplatvormi järele vajadus selgelt olemas – seda enam, et nende tiimi kompetents installeerimisel on kohaliku kunstivälja üks tugevamaid.

Gentrifikatsioon

Omaette küsimus on EKKM-i asukoht ning selle piirkonna võimalik mõju asutuse edasisele käekäigule. EKKM asub pealinna kõige jõulisemalt gentrifikeeruva piirkonna ääres – Kalamajas polegi praegu tänavat, kus ei ehitataks või kus mõni noorpere ei kärutaks oma Emmaljunga lapsevankrit. Seevastu lähedal asuva Tallinna Linnahalli korrastamine on vindunud üle kümne aasta ning selle ümbrus on üha rohkem looka vajunud. Tallinna "merele avatus" on linnaaktivistide unenägu, mis reaalsuses tähendab parklas külmetavaid "kalbassareid", kes auto ümber kabanossi söövad.

Sealsamas kõrval renoveeritud Kultuurikatel troonib esindusliku tondilossina tegusa, kuid räämas EKKM-i üle. Ligidal asuvasse 2018. aastal valmivasse Katla Majja müüakse juba kortereid, kuid reklaamteksti järgi ("Katla Maja asub tõepoolest vaikuse tuiksoonel. Linnasüdame vaiksel kõrvaltänaval.") tundub, nagu poleks kinnisvaraarendajad kordagi ise Kultuurikilomeetri kergliiklusteele jalga tõstnud ning EKKM-is ja Kultuurikatla Aias toimuvaid pidusid näinud, sest nende kaardil on selle koha peal kirjas "arenev rannaala". Kõik muutub selgemaks, kui siia kõrvale panna juhuslikult pealtkuuldud remark ühelt linnavalitsuse ametnikult, kes (tunnistades küll kunstnike ja Telliskivi Seltsi vastuseisu nimetatud kvartali "äraarendamise" suhtes) ütles: "Linnavalitsuse huvides on, et sinna kerkiks kasumlikud uusarendused."

Alles mõni aasta tagasi pidanuks kinnituma detailplaneering, mille tagajärjel olnuks EKKM-i kinnistu asemele kerkinud viiekordne maa-aluse parklaga büroohoone. Isegi kui see toona läbi ei läinud, pole sellest plaanist veel loobutud. Ärihuvidega arendajate kõrval on ka mõned linnaelanikud arvamusel, et EKKM-i räämas välisilme peegeldab hoones toimuva ebaolulisust. Marten ja Johannes räägivad mutikestest, kes EKKM-i aeda eksinuna küsivad: "Millal küll see hoov ükskord korda tehakse?" Kati ja Kadri kohvikust peavad ukse taha saatma vanamehi, kellele "majarisu" pinnuks silmas on ning Facebooki Kalamaja-grupist leiab virisejaid, kes Kalaranna tänava ummikutes süüdistavad linnavalitsust, kellel ei olnud otsustusvõimekust uus tänav otse "läbi selle sitamaja" (Kirjaviis muutmata. – *Toim.*) Linnahalli alt läbi viia. Kuigi kinnisvaraprobleemid ei ole võõrad varisemisohtliku kogude hoiustamise majaga Tartu Kunstimuuseumile (Tartmus) ega suure saali lekkiva laega Tallinna Kunstihoonele, võitleb EKKM kinnisvarahaide ja asjatundmatute avalikkuse esindajate näol tuuleveskitega, millega EKKM-ist pikema traditsiooniga konkurendid ilmselt kunagi vastamisi seisma ei pea.

Sellises ebaselges olukorras on kunstivaldkonnas kultuuriliselt oluline, kuid laiemale avalikkusele suhteliselt

and organise one large applied arts exhibition every year), and with the smaller gallery shows, the number of exhibitions rises to 20. Kumu Art Museum produces around 15 exhibitions a year of which two or three are held in the contemporary art gallery on level 5. In addition, besides the Estonian Artists' Association galleries, commercial galleries and self-initiated project spaces, it seems like there is a serious shortage of exhibition spaces in the capital. For instance, at the autonomous gallery of the installation and sculpture department and photography department of the Estonian Academy of Arts (ISFAG) next to EKKM, exhibitions are organised even when there is a large puddle in the middle of the space during a rainy period and the walls are mouldy due to the humidity. The project space at the ARS-building, which has been active now for just over a year, is fully booked months in advance despite the lack of infrastructure and pieces of plaster raining down from the ceiling. The Estonian Contemporary Art Development Center, which will hopefully open its own venue (currently under development) in 2018 in the Noblessner quarter, in addition to offering support, will host exhibition projects by local and foreign artists and curators. And need we mention the new and old biennales and triennials, which also seek a venue every now and then. So it is obvious that in the broadest sense there is a clear need for EKKM as an exhibition platform, especially because the competence of their team when it comes to installation is one of the strongest in the local art scene.

Gentrification

A separate question concerns the location of EKKM and the affect the area will have on the future of the institution. EKKM is situated right next to the most gentrified district of the capital – there currently isn't a single street in Kalamaja without a construction project or some young family pushing their Emmaljunga stroller. On the other hand, the renovation of the nearby City Hall (Linnahall) has been put off for more than ten years and the area has become increasingly dilapidated. Tallinn being "open to the sea" is a dream for urban activists, but the current reality is just chavs freezing around their cars in the car park eating service station hotdogs.

The one-time haunted ruin and now renovated and presentable Tallinn Creative Hub (Kultuurikatel) right next door lords it over the active yet dilapidated EKKM. Apartments are already being sold in the adjacent Katla Maja, which will be ready in 2018, although the advertising text ("Indeed, the Katla Maja is located in the city centre, in a quiet area, on a quiet side street.") seems to suggest that the real estate developers have never set foot on the light-vehicle footpath of the Kilometre of Culture nor seen the parties that take place at EKKM or the Creative Hub garden, because their maps designate the area as a "developing seashore". This all becomes clearer with the addition of a stray overheard remark made by a city official, (although admitting the opposition to the "over-development" of the quarter by artists and the Telliskivi Neighbourhood Association) who said, "It is in the interests of the Tallinn City Council, that profitable businesses be developed there."

Only a few years ago, a plan was about to be given the green light, which would have resulted in a five-storey office block with underground parking being built on the spot where EKKM is located. Even though this was not passed at the time, the plan has not been abandoned. Apart from

tundmatu EKKM püüdnud kultuuriministeeriumi juures kosjas käia. Lobitöö kandis vilja 2016. aasta novembris, kui EKKM-ist sai üks kolmest asutusest, millele määrati määramata ajaks osaline tegevustoetus. Ministeerium selgitas oma otsust kindlustunde puudumisega mitmes võtmeasutuses ("Kunstivaldkonnas riigiasutusi ei ole."), kuid EKKM-i jaoks ei muutunud sellest põhimõtteliselt midagi, sest juba aasta varem sõlmisid nad kultuuriministeeriumiga samasisulise ning rahaliselt samasse suurusjärku jäänud raamlepingu. Mitmete teiste Eestis tegutsevate kunstiasutuste jaoks keerati sama otsusega kraanid kinni – käiku läksid nimelt varasema galeriitoetuste taotlusvooru vahendid. Edaspidi peaks regionaalse ja omaalgatusliku kunstielu arendamise eest vastutama Kulka komisjonid. Reaalsus on paraku keerulisem, sest erinevalt varasemast ministeeriumi praktikast ei toeta Kulka põhivara soetamist, ruumide renti ega muid jooksvaid arenduskulusid. Samuti jäi teiste asutuste hulgas näituste produtseerimisel endiselt Kulkast sõltuma ka EKKM.

Ehk ei olegi ebakindlal pinnal töötav väikese meeskonnaga asutus veel valmis valmis saama? Et olla "päris" muuseum kogude ja haridusprogrammiga, oleks vaja asutus täielikult restruktureerida; palgata uusi töötajaid, juurutada tööeeskirju jne. On selge, et sedasorti institutsioon EKKM ei ole ega saagi olema. Selle asemel väljendub asutuse tugevus iga-aastastes ruumilistes metamorfoosides, ilma et sellega kaasneks hillitsetud institutsioonikriitika žargoon, nagu see oleks oodatav Kumus. Trepid, seinad, uksed ja aknad tekivadki EKKM-is siia-sinna, ei midagi nii kuradi erilist. Kuigi võiks arvata, et need ruumivallutused on EKKM-i püsikülastajate jaoks harjumuspärased, on need siiski väga muljetavaldavad. Ehk ongi EKKM-i trumbiks ülejäänud siinsete kunstiasutuste ees teatav reegliteülesus eksponeerimisepinna modifitseerimisel?

Fantoomplatvorm

Pärast kümmet tegutsemisaastat on seega küsimus mitte ainult olemasolevate kulude jätkuvas katmises, mida juba praeguste toetuste juures teha ei ole võimalik, vaid selles, kuidas EKKM ja seal toimuv uuele tasemele viia. Samas, kultuuriministeerium ilmselt küsiks selle peale: milleks Tallinnale veel üks Kunstihoone või Kumu?

Mis siis edasi? Marten Esko, Johannes Säre ja teised EKKM-i juhatuse liikmed ei tohiks seda küsimust võtta valusa torkena, vaid kaalutletud kaasamõtlemisena. Kas ministeeriumi püünele saamine on see õige tee? Kas EKKM ei kaota nii oma *artist-run space*'i juuri ja selle positsiooniga kaasnevat õigust näidata keskmist sõrme ja teha, mida süda ihaldab? Erinevalt teistest riiklikest muuseumidest ei lasu EKKM-il pikast ajaloost ja traditsioonidest tulenevat sümboolset kohustust vastata standarditele ning publiku ootustele. Näituste programmi osas on seni jätkatud varasemate hooaegadega ühtset joont, tagades sujuva ülemineku eelnenud mineviku ja tundmatu tuleviku vahel, aga lõppude lõpuks ootaksime uutelt juhtidelt siiski kriitilist inventuuri. Kas "kahemehemuuseum" on tegelikult ka võimeline (ja mis hinnaga?) võõrustama n-ö Veneetsia biennaali klassi kunstnike isiknäitusi? Kas Köler Prize peaks ootama kunstnike küpsemist või hoopis pakkuma noortele hüppelauda?

EKKM on Eesti kunstivälja kollektiivne "fantoomplatvorm". Mõiste loonud kunstnik Andres Lõo sai inspiratsiooni neuroteadusest, kus fantoomjäse tähendab kunagi

business minded developers, there are some locals in whose opinion the dirty appearance of EKKM reflects the irrelevance of what takes place inside. Marten and Johannes speak of the old biddies, who having ended up in EKKM's garden, ask, "When will this courtyard be finally cleaned up?" Kati and Kadri from the café have to fend off old men for whom the "ruin" is an eyesore and you can even find complainers from the Kalamaja Facebook group, who blame the city council for the traffic jams on Kalaranna street, because they didn't have the decisiveness to build a new road straight through "that shithouse" (Uncensored authors' words. – *Ed.*) and out under Linnahall. Although the issue of property in terms of housing a collection while under threat of collapse are not new to Tartu Art Museum (Tartmus), nor to the Tallinn Art Hall, with its leaky ceiling in the main hall, EKKM is fighting windmills in the form of real estate sharks and ignorant public representatives, which is something the institutions in competition with EKKM, with their longer histories, will probably never have to face.

In such an uncertain situation, EKKM being culturally important in the art field, but mostly unknown to the wider public, has tried to woo the Ministry of Culture. The lobbying paid dividends in November 2016, when EKKM was made one of three institutions to be awarded a partial operating subsidy for an indefinite period of time. The ministry explained its decision stating the lack of stability in many key-institutions ("There are no state institutions in the art field."), but, in essence, little has changed for EKKM because they had already signed an agreement with the Ministry of Culture years ago with the same content and similar financial value. For many other cultural institutions in Estonia the taps were closed off with this decision – the methods of the former gallery endowment were implemented through a call for applications. From now on, the commission for the Cultural Endowment should be responsible for regional and grass-roots art development. Although, in reality it's a bit more complicated, because unlike the former practice of the ministry, the Cultural Endowment does not support the acquisition of a collection, rent for rooms or other on-going development costs. Like other institutions, EKKM has remained dependent on the Cultural Endowment for the production of exhibitions.

Maybe the institution, working on an uncertain footing and with a small team, is not ready to be ready. To be a "real" museum with a collection and education programme, a total reconstruction of the institution would be necessary; hiring new employees, introducing a new work regime and so on. It is obvious that EKKM is not such an institution and never will be. Instead, the strength of the institution lies in its annual spatial metamorphoses, which happen without the cagey jargon of institutional criticism, which is expected at Kumu. Stairs, walls, doors and windows appear here and there at EKKM, no big fucking deal! Although these spatial conquests may be deemed part and parcel for regular visitors to EKKM, they are still impressive. Perhaps EKKM's trump over other local art institutions is a certain rule-breaking attitude to modifying the exhibition space?

Phantom platform

So, after ten years of activity, the question is no longer just about continuing to cover costs, which cannot be accomplished even with the current level of support, but how to take

amputeeritud jäseme jätkuvat tuikamist.[2] Tagantjärele teame, et see jäse oli EKKM-i jaoks esmalt rahulolematus EKA suhtes ning seejärel Tallinna Kunstihoone järsk allakäik. Nüüd, mil need probleemid on ületatud, oleks ehk aeg endale kehtestada uus "määratlematu, kuid instrumentaalne tühik", mille poole püüelda? Me ei oska ette öelda, mis see olla võiks, ning me ei oota, et seda ka keegi teine, sealhulgas EKKM-i juhtkond, teadma peaks, aga on üsna selge, et see ei saa olla püüdlus saada üheks normaliseerunud näituseasutuseks teiste seas.[3]

Sellise sõnastamatu potentsiaali olemasolu praegune teadvustamine muutub eriti määravaks juhul, kui kunagi tumedas tulevikustsenaariumis Tallinna linnavalitsuse ja kinnisvaraarendajate ühiste röövellike huvide tagajärjel kopp siiski EKKM-i hoonest üle sõitma peaks. See oleks üsna võigas stsenaarium, arvestades, et kultuuriministeerium selle hoone tegevust otseselt finantseerinud on. Muidugi võib riik järgmisel võimalikul majanduslikult viletsal perioodil selle kraani jälle kinni keerata. Seniks lasub EKKM-il siiski "osaline" kohustus tegevust jätkata.

Mõelgem nüüd, kas EKKM on lihtsalt maja aadressil Põhja pst 35? Või on EKKM nelja asutajaliikme, kahe noore tegevjuhi, kohvikutöötajate, majas tuule tiibadesse saanud kunstnike, loomeettevõtete ning loendamatute teiste "oma inimeste" vaimsus, mis – olles justkui väljaülene südametunnistus, kes "viga näeb laita, seal tuleb ja aitab" – saab end sisse seada ükskõik millisel järgmisel pinnal? Seal, kus oma jonnakat, absurdset, vastandlikku, aga hädavajalikku ning seni ka enneolematult edukat "bluffi" jätkuvalt ellu viia?

Siim Preiman ja Marika Agu on kuraatorid ja kriitikud.
Siim töötab Tallinna Kunstihoones,
Marika on töötanud Tartu Kunstimuuseumis,
mõlemad on EKKM-i püsikülastajad.

* Kunstnik Andres Lõo loodud mõiste "fantoomplatvorm" märgib salaagendat, mis on määratlematu, kuid instrumentaalne tühik, mille poole iga kunstnik püüdleb ning mida saab kasutada instrumendina veel määratlemata eesmärgi saavutamiseks. Potentsiaal. Hea tahte avaldus. Fantoomplatvorm on metaruum, kuhu saame oma vahetu tuleviku projitseerida. Vt ka loosung "Eesti viie rikkama riigi hulka!" jms.

1 Vt nt Liisa Kaljula, Uus fotogeeniline Köler Prize. – KUNST.EE 2016, nr 2, lk 86–88; Indrek Grigor, Hanno Soans, Köler Prize on igav? – KUNST.EE 2015, nr 2, lk 2–10.

2 Optimaalkunsti alfast fantoomplatvormini. Intervjuu Andres Lõoga. – Andres Lõo, Fantoomplatvorm, toim Hanno Soans. Tartu: ;paranoia, 2016, lk 30.

3 Vt ka Airi Triisberg, Uus põlvkond, vanad probleemid. – Sirp 29. IV 2016.

EKKM and what happens there to another level. Although the Ministry of Culture would probably ask: why does Tallinn need another Art Hall or Kumu?

So what now? Marten Esko, Johannes Säre and the other members of the EKKM management should not take this as a jab, but as an attempt to think with them and offer something considered. Is getting onto the ministry's "stage" the way to go? Won't EKKM lose its artist-run roots and with this position, lose its right to show the middle finger and do whatever they want? In contrast to other state museums, EKKM is not hindered by a symbolic obligation to adhere to standards and public opinion due to a long history and tradition. In terms of the exhibition programme, up until now they have kept to the tone set by previous seasons, ensuring a smooth transition from the past to the unknown future, but sooner or later we expect a critical stocktake by the new management. Is a "two-man museum" even capable (and at what cost?) of hosting solo shows by artists of "Venice biennale calibre"? Should the Köler Prize await the maturing of artists or offer the youth a springboard?

EKKM is a collective "phantom platform" on the Estonian art scene. The artist that coined this term, Andres Lõo, was inspired by neuroscience, where phantom limb means the continued pulsing of an amputated limb.[2] In retrospect we know that at first for EKKM, the limb was dissatisfaction with the Estonian Academy of Arts and then the steep decline of the Tallinn Art Hall. Now that these problems have been overcome, would it be time to set a new "undefined yet instrumental void" to fill? We cannot guess what this may be and we don't expect anyone else to know, including the management of EKKM, but it is quite clear that it cannot be an attempt to become one of the many normalised exhibition institutions.[3]

Acknowledging the presence of such indescribable potential at this time becomes especially important, if indeed in some dark future scenario, with similar plunderous interests, Tallinn City Council working with the real estate developers were to drive a bulldozer through the EKKM building. It would be quite a horrible scenario, taking into account that the Ministry of Culture has directly supported the activity of the building. Of course, the state may turn off the tap again during the next financial downturn. Until then EKKM has the "partial" obligation to continue its activity.

Think now, is EKKM simply a building at Põhja pst 35? Or is EKKM the mental attitude of all involved – the four founding members, two young directors, café attendants, and artists for whom "it all took off" in that building, and countless other followers. Is this collective consciousness that "sees a problem and comes to help" capable of setting itself up at whichever new venue, where they can continue their stroppy, absurd, contradictory and yet necessary and until now unprecedentedly successful "bluff"?

Siim Preiman and Marika Agu are curators and critics.
Siim works at the Tallinn Art Hall,
Marika has worked at Tartu Art Museum,
they are both frequent visitors to EKKM.

* The term “phantom platform”, coined by artist Andres Lõo, signifies a secret agenda, which although undefined, is an instrumental void, at which every artist aims and which can be used as an instrument to achieve an as yet unknown goal. Potential. A show of good intentions. The phantom platform is a meta-space into which we can project our immediate future. See also the slogan “Estonia should be among the five richest countries!” and others.

1 See for instance: Liisa Kaljula, A New Photogenic Köler Prize. – KUNST.EE 2016 no 2, pp 86–88; Indrek Grigor, Hanno Soans, The Köler Prize Is Boring? – KUNST.EE 2015 no 2, pp 2–10.

2 Optimal Art from Alpha to the Phantom Platform, Interview with Andres Lõo. – Andres Lõo, Phantom Platform, ed. by Hanno Soans. Tartu: ;paranoia, 2016 p 30.

3 See also: Airi Triisberg, Uus põlvkond, vanad probleemid. – Sirp 29. IV 2016.

Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumi (EKKM) fassaad 2017. aastal
Foto autor Johannes Säre

Facade of the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM) in 2017
Photo by Johannes Säre

Marten Esko: “EKKM ei saa muutuda tagasi selleks, mis see oli.”

Kümme aastat EKKM-i! Francisco Martínez intervjueerib Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumi (EKKM) uut tegevjuhti Marten Eskot.

Francisco Martínez (FM): Kuidas on su argielu muutunud sellest ajast saadik, kui sinust sai EKKM-i üks tegevjuhte?

Marten Esko (ME): Ühest küljest on minu igapäevatöö oluliselt muutunud, teatud mõttes aga ei ole see üldsegi muutunud. Mul on palju rohkem toimetusi, kuid EKKM ei ole minu jaoks uus, sest alustasin siin praktikandina umbes kuus aastat tagasi. Sellest ajast saadik on asjad lihtsalt eskaleerunud. Algul aitasin näitusi üles panna, siis olin abiks uute näituste ettevalmistamisel ja täitsin konkreetseid ülesandeid, alates 2016. aastast olen aga koos Johannes Särega üks EKKM-i tegevjuhtidest. Lihtsalt väljendudes on see olnud paljuski õppimine läbi praktilise tegevuse. Varemalt oli EKKM-i programm jagatud hooaegadeks, kuid tänapäeval on rütm veelgi intensiivsem.

FM: Millal sa esimest korda EKKM-i külastasid?

ME: Esimene kord oli 2009. aastal. Üks sõber kutsus mu kaasa siin toimunud peole. Tol ajal ei teadnud ma isegi seda, mis EKKM on, kuid sellest ajast alates sai minust selle paiga korrapärane külaline.

FM: Tänavu tähistab EKKM 10. aastapäeva ning olete kokku pannud üritustesarja ja trükise. Mis on selle kõige põhiidee?

ME: Siiani on EKKM-i lugu kuulunud pigem mütoloogia või folkloori kui ajaloo valda ning me ei soovi samamoodi jätkata (vähemalt mitte ainult). Seepärast on EKKM-i esimest aastakümmet käsitlev trükis niivõrd oluline. Tänavune näitusekava pöörab kümnenda aastapäeva tähistamisele iseenesest vähe tähelepanu, ehkki kui üldse on midagi tähistada, siis seda, et oleme endiselt siin ja jätkame tegevust.

FM: Kui kriitilise pilguga tagasi vaadata, siis milliseid asju oleks võinud EKKM-is paremini teha?

ME: Seda on raske öelda. Minu jaoks on küsimus seisnenud pigem konkreetsete asjade tegemises või tegemata

Marten Esko: “EKKM cannot return to what it was.”

Ten years of EKKM! Francisco Martínez interviews Marten Esko, the new director of the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM).

Francisco Martínez (FM): How has your everyday life changed, since you became one of the directing managers of EKKM?

Marten Esko (ME): My everyday work has changed drastically, but in some ways it hasn’t changed at all. I have a lot more to do, but EKKM is not new to me because I started here as an intern about six years ago; since then things just escalated. Initially, I was helping to install exhibitions, then I was assisting with the preparations for other exhibitions and taking on specific tasks, and from 2016, I have been one of the managing directors of EKKM with Johannes Säre. Simply put: it has been a lot of learning by doing. Previously, the programme at EKKM consisted of seasons, but nowadays the rhythm is even more intense.

FM: When was the first time you visited EKKM?

ME: The first time was in 2009. I was brought here by a friend to attend a party. At that time I did not even know what EKKM was, but from then on, I became a regular visitor to this art space.

FM: This year EKKM is celebrating its tenth anniversary and you have prepared a programme of events and a publication; what is the key idea behind all of this?

ME: So far the story of EKKM has been more a mythology or folklore than history as such, and we don’t want to continue like that (at least not solely). That is why the publication about the first decade of EKKM is so important. This year’s exhibition programme itself pays little attention to the tenth anniversary celebration, though if there’s something to celebrate, it is the fact that we are still here, and that we will continue.

FM: Looking back critically, what things could have been done better at EKKM?

ME: It is hard to tell; for me, it has rather been a question of doing or not doing something specifically. Perhaps, just to name one aspect, we could have had a more active approach to our audiences and communication with a regular educational programme, and so forth. We intend to improve

jätmises. Kui nimetada ainult ühte aspekti, siis vahest võinuks meil olla aktiivsem lähenemine publikule ja suhtlus korrapärase haridusprogrammi kaudu jne. Seda asja kavatseme nüüd parandada, kuid EKKM-i põhitähelepanu on endiselt koostööl kunstnike ja kuraatoritega. Kui sa aga pead silmas EKKM-ile mingisuguste institutsiooniliste standardite loomist, siis seda me püüame endiselt aktiivselt vältida.

FM: Millisena näed iseennast kümne aasta pärast?

ME: Võimalik, et kümne aasta pärast olen ma ikka veel EKKM-iga seotud, ehkki praegune kavatsus on juhtida seda asutust vähemalt kuni 2020. aastani. Seejärel roteerub muuseumi juhtkond taas, ükskõik millises suunas. Samuti ei ole mingit garantiid, et EKKM oma praegusel kujul ja praeguses asukohas kuni 2027. aastani püsib. Pidev väljatõstmise oht on seni õõnestanud mis tahes selgema pikaajalise tulevikunägemuse arendamise püüdlusi, ehkki ma ei pea seda üdini negatiivseks. Teisalt jälle ei näe ma end võõrsile elama asumas – nõndapalju võin praegu öelda.

FM: Kas võime järeldada, et sinusugust noort juhti ametisse nimetades soovivad EKKM-i asutajad lihtsalt pärandit edasi anda ja nooremat põlvkonda kaasata?

ME: Võib küll olla nii, aga nooremat põlvkonda on alati kaasatud ning antud juhul oligi tegemist pigem uue põlvkonna kaasamise kui lihtsalt pärandi edasiandmisega. Juhtkond ise on muuseumi tegevusega endiselt tihedalt seotud. Niisiis on lisaks minule ja Johannes Särele muuseumi töösse kaasatud ka Anders Härm, Elin Kard, Marco Laimre ja Neeme Külm. EKKM alustas 2007. aastal tudengite kunstiruumina ja püsis peaasjalikult sellisena kuni umbes 2010. aastani. Kui ma ütlen "tudengid", siis ei taha ma neid teoseid alavääristada, vaid lihtsalt rõhutada kogu ettevõtmise nooremat ja ikka veel arengujärgus olemust. See põlvkond on end nüüdseks kehtestanud, olles osaliselt kasutanud EKKM-i oma katsetuste platvormina ja vahendina, mille abil kunstnikena üldiselt enesekindlust saavutada. Ühtlasi on siin teatav põlvkondlik lõhe ja kõik minuvanused kuraatorid töötavad juba muude kunstiinstitutsioonide juures. Niisiis nimetati mind sellele ametikohale, sest olin EKKM-i toimimisega juba varasemast kursis ning pealegi polnud ka just üleliia palju valikuvõimalusi, sest Eesti kunstiväli on üsna väike.

FM: Ja milline on strateegia järgmise kunstnikepõlvkonna kaasamiseks?

ME: Konkreetset strateegiat praegu veel ei ole, aga loomulikult soovime hoida EKKM-i noorematele kunstnikele ligipääsetavana. Seni on hooajaväline aeg olnud avatud katsetusteks, kuid me ei taha siia piiri tõmmata. Näiteks säilib koostöö Eesti Kunstiakadeemia eri osakondadega, ning arvestades akadeemia plaani avada peagi ka kuraatori õppekava, võib edaspidi loota uusi algatusi noortelt. Leian, et kui Tallinnas oleks teisigi noorele kunstile mõeldud kunstiruume, ei teeks see EKKM-ile kahju, sest see kunstiruum ei saa tõepoolest enam muutuda tagasi selleks, mis see oli.

this now, but still the main focus of EKKM is the collaborative work with the artists and curators. But if you talk about building up some sort of institutional standards for EKKM, well, then we are still actively trying to avoid that.

FM: How do you see yourself in ten years?

ME: I might still be around at EKKM in ten years. Though the current idea is to manage the institution until 2020 at least. Then the leadership within the museum will rotate again, in whatever direction. There is also no guarantee that EKKM, in its current form and place, will exist in 2027. The constant threat of being evicted has so far undermined any attempts to develop a clearer long-term vision for the institution, though I don't see that as a wholly negative thing. But then again I guess, I do not see myself moving abroad – that much I can say now.

FM: By nominating a young manager like you, could we infer that the people who originally founded EKKM, simply want to pass on the legacy and involve a younger generation?

ME: Possibly, but the younger generation has always been involved, and in this case it was more of an inclusion of another generation than just passing on the legacy. The board itself is still actively involved. So in addition to myself and Johannes Säre, Anders Härm, Elin Kard, Marco Laimre and Neeme Külm are also involved. EKKM started off in 2007 as a space for art students and it stayed mainly so until, say, by 2010. Also, by saying "students", I do not want to diminish the works, but just to specify the younger and still developing character of it all. That generation has now established itself, partly by using EKKM as a platform for experimentation and for gaining confidence as artists generally. Also, there is a certain generational gap and all the curators in my age are already working with other art institutions. So I was appointed, because I was familiar with how EKKM functions, and there were not too many alternatives anyway, as the art field is rather small in Estonia.

FM: And what is the strategy for involving a next generation of artists?

ME: There is currently no specific strategy, but of course we want to keep EKKM accessible to younger artists. So far, the off-season period has remained open for experimentation, but we don't want to draw the line there. For example, collaborations with various departments at the Estonian Academy of Arts will remain as usual, and considering their plan to open curatorial studies very soon, there is hope for additional young initiatives. I think that if there is more art spaces for the young in Tallinn, it would not harm EKKM, since this art space can't really return to what it was.

FM: How does it look from the inside: why is EKKM important?

ME: You mean the value of the real-estate we occupy or our work? [*Laughs.*] I would say that EKKM is an organic part of the art field in Tallinn: by functioning with the artists, by offering alternative approaches, by working as a platform

FM: Kuidas tundub seestpoolt vaadates: miks on EKKM tähtis?

ME: Kas pead silmas meie hõivatava kinnisvara väärtust või meie tööd? [*Naerab.*] Ma ütleksin, et EKKM on Tallinna kunstimaastiku orgaaniline osa: see toimib üheskoos kunstnikega, pakub alternatiivseid lähenemisviise ning töötab platvormina, mis kujundab kunstiilma ja loodetavasti ka harib seda. Me ei ole pelgalt vahendaja kunstnike ja publiku vahel, ehkki ka see aspekt on oluline. Ütleksin, et EKKM on pigem vahepealne paik, mis on mõeldud täitma tühimikke kohalikus kunstielus – ning on seda olnud päris algusest peale. Nüüdseks on muuseum end lihtsalt tõestanud, muutumata seejuures täielikult institutsionaliseeritud asutuseks ning ühtlasi säilitades ka oma inimliku näo: EKKM on institutsioon ilma täieliku institutsionaliseerumiseta.

FM: Tänavu ei tule Köler Prize'i konkurssi. Mispärast?

ME: Kavatseme formaati muuta ja hakata korraldama üritust iga kahe aasta järel. Otsus sai langetatud meie oma mõtete ja ka saadud tagasiside põhjal. Köler Prize'i konkurss sai 2011. aastal alguse vajadusest, sest Eesti kunstimaastikul näis puuduvat sedasorti algatus – nüüdiskunsti-auhind, millega kaasneb nominentide näitus. Selle vajaduse tähendus on aga nüüdseks muutunud: nüüd on meil auhind, see on end tõestanud, nominente on olnud üle 30, aga kuidas peaks Köler Prize jätkama? Kui EKKM-ile ja ka nominentidele jääb rohkem ettevalmistusaega, siis loodetavasti suudame tegelda ka nende tulevikuküsimustega.

Francisco Martínez on antropoloog ja Aalto Ülikooli järeldoktorant/teadur.

that shapes and hopefully also educates the art field. We are not merely a mediator between the artists and the audience, even if this aspect is important as well. I would say that EKKM is rather a place in-between, meant to fill the gaps in the local art scene – and it has been so since its very beginning. By now it has simply established itself without becoming a fully institutionalised organisation and, as it were, by keeping its human face: EKKM is an institution without institutionalizing.

FM: This year there won't be a Köler Prize competition, why?

ME: We are planning to re-work the format and start to organise the event biennially. This has been decided, based on our thoughts and the feedback we have gotten. The Köler Prize competition started in 2011 out of necessity, since the art field in Estonia seemed to be lacking this kind of initiative – a contemporary art prize accompanied with an exhibition of nominees. However, the meaning of that necessity has now changed – we now have the prize, it has established itself, there have been over 30 nominees, but how should the Köler Prize carry on? Hopefully – with more time to prepare it for both EKKM and the nominees – we will also be able to address these questions concerning the future.

Francisco Martínez is an anthropologist and postdoctoral researcher at Aalto University.

Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumi (EKKM) fassaad 2017. aastal
Foto autor Dénes Farkas

Facade of the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM) in 2017
Photo by Dénes Farkas

EKKM

15. IV–14. V 2017
Tallinna Kunstihoone galerii

Kuraator: Krist Gruijthuijsen.
Osalejad: Raivo Puusemp, Flo Kasearu, Krõõt Juurak, Kristina Norman, Mark Raidpere, Margit Säde.

Krist Gruijthuijsen: “Ma ei oleks seda projekti üheski teises linnas ette võtnud.”

Andreas Trossek intervjueeris Berliini KW nüüdiskunsti keskuse direktorit ja peakuraatorit Krist Gruijthuijsenit, kes lendas näituse “Lahustumine – Raivo Puusemp dialoogis” avamise puhul Tallinnasse.

Andreas Trossek (AT): Nii, palun räägi nüüd meile kogu lugu ära. Oled Berliinis tegutseva Kunst-Werke, väga olulise kunstiinstitutsiooni direktor – miks sa siis praegu töö-postil ei ole? Kuidas sa selle asemel sattusid hoopiski siia Tallinnasse, piltlikult eikuhugi?

Krist Gruijthuijsen (KG): [*Naerab.*] Ei, mis sa nüüd, Tallinn on ju ikkagi pealinn! Aga jah, see on iseenesest pikk lugu. Huvitav on see, et näituseprojekt ise on juba vähemalt viis aastat vana. Aastatel 2012 2013 korraldasin seda kolmes kohas: Grazer Kunstvereinis (Austrias Grazis), Project Arts Centre’is (Iirimaal Dublinis) ja Utah nüüdiskunsti-muuseumis (USA-s Salt Lake Citys). Siis oli kõik äkitselt jälle vaikne, sest mingil põhjusel ei tuntud eriti huvi, aga nüüd on mitu institutsiooni jälle asjast kinni haaranud ja kõik tahavad rohkem teada.

Eestisse tahtsime tegelikult alati tulla, kuid ma ei töötanud vahepeal enam selle projekti kallal ja lihtsalt läksin oma eluga edasi. Siis aga sain e-kirja, et väga sooviks seda näitust siin teha, mille peale vastasin, et muidugi, väga hea, lõpuks ometi! [*Naerab.*] Minu jaoks sai sellega ring täis, sest Salt Lake City on Raivo kodulinn ja näituse korraldamine tema sünnimaal Eestis oli loogiline (Raivo Puusemp sündis 1942. aastal Eestis ja emigreerus seitsmeaastasena Ameerika Ühendriikidesse. – *Toim.*)

Nii et kui leppisime Tallinna Kunstihoonega projekti siia toomises kokku, siis ühtlasi otsustasime, et vahest oleks tore seda ka natuke rohkem aktiveerida. Lõpuks jõudsime lahenduseni, et kutsume osalema kunstnikke, kes tema loominguga dialoogi astuksid. Ehkki kuraatorina töötan palju ajalooliste viidete ja materjaliga, meeldib mulle alati mõelda, mida tähendab selle eksponeerimine tänasel päeval ja kuidas seda aktiveerida. Niisiis andsin

15. IV–14. V 2017
Tallinn Art Hall Gallery

Curator: Krist Gruijthuijsen.
Artists: Raivo Puusemp, Flo Kasearu, Krõõt Juurak, Kristina Norman, Mark Raidpere, Margit Säde.

Krist Gruijthuijsen: “I would not have done this project in any other city.”

Andreas Trossek interviewed Krist Gruijthuijsen, both the director and chief curator at Berlin’s KW Institute for Contemporary Art, who flew to Tallinn for the opening of “Dissolution – Raivo Puusemp in dialogue with”.

Andreas Trossek (AT): So please, tell us the whole story: you’re the current director of Kunst-Werke in Berlin, a very important art institution, so why aren’t you working there at this particular moment? How did you end up here in Tallinn instead, in the middle of nowhere?

Krist Gruijthuijsen (KG): [*Laughs.*] No, c’mon, it’s the capital of a country! But, yeah, it’s a long story. The interesting part of it is that this project is at least five years old. Between 2012 and 2013 I exhibited it in three different institutions: at the Grazer Kunstverein (Graz, Austria), the Project Arts Centre (Dublin, Ireland) and the Utah Museum of Contemporary Art (Salt Lake City, US). Then it went all quiet, which was interesting, because I didn’t get that much attention, but now it’s been picked up by different institutions and they all want to know more.

But we always wanted to be in Estonia. However, I didn’t do any more work on this and I just moved on. But then I got an e-mail saying “we would really like to have this show here” and I replied “of course, good, finally!” [*Laughs.*] And for me it was like closing the circle, because Salt Lake is where Raivo lives and it makes sense to do it in Estonia where he was born (Born in Estonia in 1942, Raivo Puusemp emigrated to the United States at the age of seven. – *Ed.*).

So when we were talking to Tallinn Art Hall to get this project here, we also agreed that maybe it would be nice to activate it a little bit more. Eventually we came up with the solution of inviting artists who would respond to his work. Even though as a curator I work a lot with historical references and historical material, I always like to think what it means to exhibit it today and how to activate it today. So I gave the artists all the biographical information I could give them and then based on that they could produce new work.

kunstnikele edasi kogu olemasoleva eluloolise informatsiooni, millele nad siis töötades toetusid.

AT: Mil määral oli see pragmaatiline valik? Ma pean silmas seda, et tegu on kunstnikuga, kes – vähemalt legendi kohaselt – praktiliselt lõpetas kunsti loomise 1970. aastatel. Tal ei ole ju palju teoseid säilinud, ega ju?

KG: Mitte just palju, jah – kõik, mis on näitusel. Meil on originaalslaidid, aga kõik slaididel olevad teosed on hävinud. Ainus füüsiliselt säilinud teos kuulub Salt Lake City muuseumi kogusse ja on ka näitusel. Rosendale'i laialisaatmise projekt (1975–1976) on esindatud ainult bukleti näol.

Kui ma temaga ühendust võtsin, oli tema jaoks tegu ligi 35 aasta taguse ajaga, mistõttu võttis ta natuke mõtlemisaega. Aga kui me asja kallal tööle asusime, tuli lagedale veel fotosid ajast, mil ta oli linnapea jne. Mulle meeldib küll selle müüdi endaga mängida, aga samas ei ole sugugi tegu fiktsiooniga, vaid see oli reaalsus. Niisiis otsus kaasata viis kunstnikku, kes muudaks asja nähtavamaks või tuumakamaks, ei olnud pragmaatiline; pigem oli eesmärk tuua see vestlus Eesti konteksti.

Lõppude lõpuks on ta ju Eestis ainult sündinud ja vaid mõne aasta elanud, nii et võiks küsida, kuivõrd ta üleüldse eestlane on, aga minu jaoks oli olulisem ehitada sild kunsti ja poliitika vahele ning kaasata eri põlvkondade erineva elutunnetusega kunstnikke nende küsimustega tegelema ja oma vastuseid välja pakkuma. Nii et jah, mul oli tunne, et see viiks projekti edasi, ja see oli minu jaoks põnev; ma ei oleks seda projekti üheski teises linnas ette võtnud, nii et minu meelest on sellel siin väga tugevad juured.

AT: Ja kui mõne teise riigi kunstiinstitutsioon selle vastu huvi tunneb?

KG: Kui inimesed tahavad teoseid näha, siis tuleks neid muidugi näidata, aga minu jaoks on see projekt lõppenud, jah.

AT: Mind huvitab, kuidas su väljavalitud kohalikud kunstnikud kogu narratiivi suhtusid. Kas nad uskusid igat selle aspekti?

KG: Viiest kaks juba teadsid seda lugu seoses mu varasema tegevusega ja ülejäänud kolmele ma lihtsalt tutvustasin seda ja nad olid huvitatud. Mitte ükski neist ei öelnud, et kuulge, kas te teete nalja. [*Naerab.*] Pealegi tegid Tallinna Kunstihoone kuraatorid Raivo tööde põhjal juba esialgse valiku, seega polnud nii, et ma oleks siin eelnevalt sadade eesti kunstnikega kohtunud. Palusin küll kaasata paar kunstnikku, kellest juba teadsin, et nad sobiksid näituse konteksti, ja mõnega kohtusin stuudiokülastuste käigus, aga vähemalt poolte puhul teadsin juba ette, et tahaksin nendega koostööd teha.

AT: Nagu ma aru saan, avastasid Puusempi loomingu Allan Kaprow' raamatut "Essays on the Blurring of Art and Life" (Esseid kunsti ja elu piiride hägustumisest, 1993) lugedes, aga ühtlasi on see täpselt sedalaadi teema – kui päriselu tuleb kunstipraktikate asemele –, mis sind kuraatorina üldisemalt huvitab?

KG: Jah, see on väga hea küsimus. Mind ennast väga huvitavad sellised üsna radikaalsed ja spetsiifilised positsioonid,

AT: How much was it a pragmatic choice? I mean we're dealing with an artist who pretty much ceased making art in the 1970s, or that's how the legend goes. He doesn't have too much "stuff" lying around, does he?

KG: Not much, yes – it's all in the show. We have the original slides, but all the artworks you see in the slideshow are destroyed. The only physical work that still remains is in Salt Lake City's museum storage, and that's in the show. Rosendale's dissolution project (1975–1976) is represented only with a booklet.

When I approached him, it was something he had done like 35 years ago, so he said that he really needed to think about it. So while we were digging in, more photos resurfaced from the time he was mayor and so on. I also like to play around the myth itself but at the same time it's not fictitious or anything, it was reality. So it was not pragmatic to include five more artists to make things more visible or to add more stuff; it's more about bringing the conversation to Estonia.

After all, he was only born here and lived here for a couple of years, so you could ask, how much of an Estonian he is, but for me it has been more important to bridge the relationship between art and politics and to invite artists of different generations who have different sensibilities to address this question and come up with a response. So yes, I felt that this would push the project further and felt excited about it; I would have not done this project in any other city, so I feel it is very much rooted here.

AT: And if an art institution from another country is interested in it?

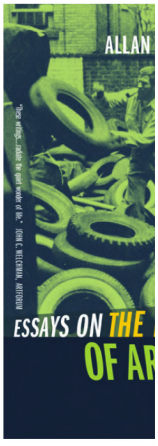
KG: If people want it to be exhibited then the work should be exhibited, of course, but for me the project is done, yeah.

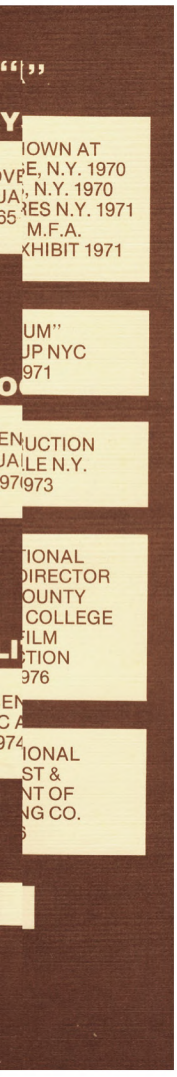
AT: I'm curious, how did the local artists you picked respond to the whole story? Did they all believe every aspect of it?

KG: Out of five, two already knew the story because of what I've already done, and the other three I just informed and they were interested. None of them was like "are you joking". [*Laughs.*] Also, based on Raivo's work, the pre-selection was already done by the curators of Tallinn Art Hall so it wasn't like I would have met hundreds of Estonian artists. I requested a few names that I already knew would make a lot of sense within the exhibition and I also met some of them during studio visits but at least half of the artists were those I knew I would like to work with.

AT: From what I gather, you came upon Puusemp's work reading Allan Kaprow's book "Essays on the Blurring of Art and Life" (1993), but I also understand that this is exactly the kind of topic – when real life replaces art practices – that you are generally interested in as a curator?

KG: Yes, that's a very good question. I think as an individual I am very interested in positions that an individual takes in life that are rather radical and precise and where art at one stage fulfilled a role. So for me it's looking at a society where you will have different phases or some things just run in parallel and the function of art can have a different value. For example, it's not like art flirting with politics





mille inimesed elus võtavad ja mille väljakujunemises on kunst mingil hetkel mänginud mingit kindlat rolli. Minu jaoks on see, nagu vaataks ühiskonda, kus on eri faasid või mõned asjad lihtsalt kulgevad paralleelselt ja kunsti funktsioonil võib olla teine väärtus. See ei ole näiteks kunsti flirt poliitikaga (mida esineb sageli) või poliitika flirt kunstiga (mida ei esine väga sageli), vaid kunst ja poliitika, ning nende kahe paralleelse sihi kooseksisteerimise võimalus. Minu jaoks on see üldise teemana väga oluline. Seepärast vaatangi alati praktika tuuma ja küsin, mida tegelikult luuakse ja kuidas see suhestub inimese elulooga, aga ka tema ühiskondliku positsiooniga. Ja seepärast satungi tihtilugu tegelema kas tundmatute kunstnike, kontseptuaalse kunsti või väga radikaalse teatriloominguga.

Niisiis üritan alati uurida piire kunstis ja selle ümber. Usun, et minusuguse kunstiga tegeleva inimese jaoks on see ka üldisem küsimus, sest esmalt huvitas mind teater. Kuraatori töö tundus väga loogilise sammuna edasi, sest see seisneb just raamistuse loomises, teiste inimeste pilgu läbi teemadele valguse heitmises. See väga huvitas mind ja huvitab siiani.

Küsimus, miks me täna Raivo kunsti vaatame, puudutab paljuski populismi mõistmist ja seda, kuidas poliitika tänapäeval nii paljusid eri vorme võtab. Näiteks võivad poliitik ja kodanik tänapäeval teineteisega nii lähestikku seista, olgu siis tänaval või Twitteris, et tekib uus arusaam sellest, kuidas saab ühiskonnas mõju avaldada või mis on lobitöö. Selle näide on ka Raivo, kes väga selgelt midagi korda saatis, olles kunstnik, aga samas ka Rosendale Village'i muret tundev kodanik. Need kaks asja ühendades suutiski ta saavutada Rosendale'i majandusliku elujõu taastumise kohaliku omavalitsusüksuse laialisaatmise kaudu. Niisiis on võimalik midagi korda saata kunsti nimel, aga leian, et huvitavam on lihtsalt midagi korda saata ja sellest rõõmu tunda.

AT: Ja pärast seda? Temast sai selle pisikese kohakese omavalitsusjuht, ta korraldas asumi laialisaatmise ja ühendamise suurema Rosendale'i munitsipaalüksuse alla, dokumenteeris kogu protsessi ja seejärel lihtsalt läks tagasi koju?

KG: Jah, ta läks tagasi Salt Lake Citysse, kus ta üles kasvas.

AT: Ja siis järgnes vaikus, kuni Allan Kaprow kirjutas essees "The Real Experiment" (Tõeline eksperiment, 1983), kuidas ta terve linnakese likvideeris?

KG: Jah, Allan Kaprow (1927–2006) oli Raivo hea sõber, nagu ka Paul McCarthy (s 1945). Paul ja Raivo on siiani parimad sõbrad, nad kasvasid koos üles, läksid koos kunsti õppima, tegid koos kunsti jne. Selles mõttes osales Raivo teatud diskussioonis, seepärast inimesed teadsidki tema tegemistest, ehkki mitte eriti palju, ainult jutu tasandil.

Peale selle on Raivo tegelikult suurepärane näide inimesest, kes tunneb huvi mõjutamise, looduse ja ümbritseva keskkonna vastu, sest elu Salt Lake Citys on väga läbi põimunud vabas õhus viibimise ja loodusega. Tema varane looming on tihedalt seotud fenomenoloogia ning sellega, kuidas loodusele teatud elemente lisades fenomenoloogilisi kogemusi luua.

1960. aastate lõpus kolis ta New Yorki, nagu kõik teisedki, ja see oli omamoodi kontrakultuuriline liikumine nii

(which happens a lot) or politics flirting with art (which doesn't happen that much) but art and politics, and that these things can be parallel with one another. For me this is very important as a general subject. That is why I always look at the core of practices and ask, what is really being produced and how does that relate to one's biography but also one's position in society. So that's why I end up with either obscure characters or conceptual art or very radical theatrical work.

Whatever it is, I always try to look at the borders in and around the arts. I think it is also a more general question for someone like me working with art because my original interest was theatre. Curating made a lot of sense because curating is about creating frames and providing frames, shedding light upon subjects through the lenses of other people. And this was something that I was very interested in, and still am.

The question, why are we looking at Raivo's art today, is much about the idea of understanding populism and how politics have shifted into so many different forms these days. For example, nowadays a politician and a citizen could be so close to each other either on the street or through Twitter that it brings about a different understanding of how one can influence or what lobbying is. So there's the example of someone like Raivo, who clearly did something; who was an artist but also as a citizen of Rosendale Village who had concerns. And he merged these two things and managed to have Rosendale dissolved in order to make it economically viable again. So you can do something in the name of art but I think it's more interesting if you just do something, and enjoy that.

AT: And then? He became the mayor of this small place, organized its dissolution into the larger Rosendale municipality, documented the whole process and then he just went back home?

KG: Yes, he went back to Salt Lake City where he grew up.

AT: And then it was all quiet before Allan Kaprow wrote about him dissolving a whole town in his essay "The Real Experiment" (1983)?

KG: Yes, Allan Kaprow (1927–2006) was a good friend of Raivo just like Paul McCarthy (b. 1945). Paul and Raivo are still best friends; they grew up together, studied art together and made art together and so on. In that sense Raivo was a part of a conversation; that's why people knew of it, but not so much, just word of mouth.

Also, if you actually look at it, then Raivo is a very beautiful example of a person who is interested in influence, nature and surroundings, because living in Salt Lake City is all about being outdoors and all about nature. His early work is all about phenomenology and how to add elements to nature to create these phenomenological experiences.

Then he moved to New York in the late 1960s where everybody went, and this was sort of a counter-cultural movement on a political but also on an artistic level, which in this case initiated American conceptualism, where it was all about an idea and about conversation and the idea that the physical element kind of disappeared.

But for him it was also about how he could merge in and he started doing these influence pieces, because he saw

poliitika kui ka kunsti tasandil, mis antud juhul pani aluse Ameerika kontseptualismile, kus kesksel kohal olid idee ja vestlus ning mõte, et füüsiline element just nagu kaob.

Kuid tema jaoks oli küsimus rohkem selles, kuidas oma kohta leida, ning ta hakkas mõjutuskunstiga tegelema, sest pani tähele, et inimesed ei loo enam midagi, vaid ainult jäljendavad teineteise ideid ning ideed tõusid nõnda palju esiplaanile. Mõistagi ei saanud sellega elatist teenida, mistõttu ta kolis linnast välja New Yorgi osariiki, kus oli elu odavam, ja asus kohalikus kunstikoolis tööle kunstiõpetajana, lihtsalt selleks, et elatist teenida.

Kuna ta meeldis inimestele, järgnes töö omavalitsusjuhina – tegu oli vabatahtliku tööga, umbes kaks päeva nädalas, nii et see ei olnud mingi karjäärivalik ega midagi. Aga see asumi laialisaatmise agenda... tähendab, ma küsisin temalt hiljem intervjuus, kas ta otsustas algusest peale teadlikult teha seda kunstina või muutus see hiljem kunstiks või tegi ta seda kodanikukohusest lähtuvalt? See pakkus mulle sügavat huvi.

AT: Jah, sest inimesed on aastatega päris küüniliseks muutunud, mis puutub sellesse, kui kunstnikud üritavad...

KG: Jah, see on alati puhas instrumentaliseerimine. Ma mõtlen olukorda, kus inimesi lihtsalt kasutatakse ära mingis kunstiteoses, mis on täiesti kohutav! Aga samas, kui asjad muutusid paremuse poole, siis miks mitte, eks ole? Ja see, kuidas ta siis tagasi Utah'sse kolis, ettevõttes Ski Utah suuri ümberkorraldusi tegi ja Utah' suusaliidu presidendiks sai, paneb asjad konteksti: kunstnik, omavalitsusjuht, president, poliitika, lobitöö ja kõik see on ikkagi seotud looduse ja ümbritseva keskkonnaga! Minu jaoks on siin tegemist ühe inimese huvide väga ilusa arengulooga.

AT: Kui ma esmakordselt Rosendale'i projekti kohta lugesin, üritasin olla tahtlikult paranoiline ja küsisin endalt, kas see kõik võiks lihtsalt olla mingi petutrikk. Aga samas on meil tegu inimesega, kes on peaaegu kõik oma teosed hävitanud, nii et tema portfooliol ei ole rangelt võttes turuväärtust, ja mulle meenub, et kunagi ta isegi mattis nihilistliku žesti korras maha ühe Paul McCarthy teose.

KG: Jah, pärast pensionile minekut hakkas ta Pauliga koostööd tegema, oli talle abiks, lihtsalt lõbu pärast. Kui Paul sai ettepaneku teha näitus Hollandis Leideni loodusloomuuseumis (Naturalis), tuli tal see mõte ja ta ütles: "Sa müüsid just 200 000 euro eest skulptuuri, mata õige vorm maha, siis ei saa seda enam kunagi müüa." Ja Paul vastas: "Võib-olla sa peaks ise seda tegema, siis on see sinu teos." Ja Raivo ütles okei ja tegigi nii. Sellest sai siis tema uus kunstiteos 2004. aastal. Aga see juhtus pärast ligi 30-aastast ajavahemikku, kui ta ei olnud midagi teinud.

AT: Tema taandumine kunstipraktikast on tore lugu ka selles mõttes, et noorena näed sa alati ümberringi palju inimesi, kes käivad innukalt kunstikoolis, kuid langevad siis välja või otsustavad eluga midagi muud peale hakata, aga ikkagi tekib küsimus, et kas kusagil nende sees on veel praegugi kunstnik alles.

KG: Ja siis jõuad tagasi edu küsimuse juurde, eks ole? Kas valid karjääri ainult edu väljavaate pärast? Või oled tõeliselt pühendunud isiklikule loomingule ja lihtsalt ajad oma

that people were not producing anything anymore but were just copying each other's ideas, and ideas became so much of a foreground. And of course you couldn't make a living out of it, so he moved Upstate New York, because he could live there more cheaply and he found a job as an art teacher in a local art school, just to earn a living.

People liked him there so the mayorship followed – it was a voluntary job, like, two days a week, so it wasn't a career choice or anything like that. But having this agenda of having it dissolved... I mean, I asked him later on in an interview, was it a conscious choice from the beginning of doing it as art or did it become art afterwards or was it something he did because of his citizen's concern? This was very interesting for me.

AT: Yes, because people have become quite cynical over the years when artists try to...

KG: Yes, that's pure instrumentalization, and it still is. I mean, a situation where people are just used in an artwork, which is the worst! But then again, if it all changed for the better, then why not, right? But then seeing him moving back to Utah and changing this whole apparatus around a company called Ski Utah, and becoming the president of Utah Ski Association really puts it into a context: the artist, the mayor, the president, the politics, the lobbying and it's still all related to nature and surroundings! So for me it's a beautiful development of someone's interests, you know.

AT: When I first read about the Rosendale project, I was really trying to be paranoid and asked myself, could this simply be a hoax. But then we're looking at a guy who has pretty much destroyed all of his artworks so there's no market value in his portfolio in a strict sense, and I recall that one time he even buried one of Paul McCarthy's works as a nihilist gesture?

KG: Yes, when he was retired, he started working with Paul, helping him out, just for fun. And then when Paul was invited to do a show in the National History Museum of Leiden (Naturalis) in Netherlands, he came up with the idea and said "you've just sold this sculpture for 200,000 euros, why don't you bury the cast so it can never be sold again" and Paul said, "but maybe you should do it and then it's your work" and Raivo said OK and did it. So that was his new artwork in 2004. But that was after around 30 years of not doing anything anymore.

AT: His withdrawal from artistic practice is also a fun story in the sense that when you're young, you always see a lot of people around you enthusiastically going to art schools, but then dropping out or deciding to do something else with their lives, yet you still wonder, if there's an artist somewhere inside them somehow?

KG: And then you come back to the question of success, right? Are you only pursuing a career in order to be in line for success? Or is it real dedication to personal production and then you just do this thing your whole life and hope that someone discovers it? Or you'll die and you've just done a lot of work? I mean, this is a very personal decision. But the notion of success is measured by the market.

asja kogu elu lootuses, et keegi avastab selle? Või sured ära ja oled lihtsalt palju tööd teinud? Tähendab, see on väga isiklik otsus. Edu mõõdupuu aga on turg. Nii lihtne see ongi: küsimus on nõudluses või kas seda üldse on. Ja taandumine põhineb alati edu määral.

AT: Ma lihtsalt pean ühe rumala küsimuse küsima. Mis tõmbab meid ikka veel tagasi 1960. ja 1970. aastate kultuuri juurde? Näiteks, kui minuni jõudis selle näituse esimene pressiteade, lappasin ma parasjagu oma plaadikogu läbi ja avastasin, et olen aastate jooksul ostnud vähemalt kolm eksemplari Velvet Undergroundi kuulsat debüütalbumit (1967). Ma ei olnud isegi veel sündinud, kui see "banaanialbum" algselt välja tuli, nii et tegu ei ole nostalgiaga, eks ole?

KG: Nojah, esiteks tõmbab meid 1960. ja 1970. aastate poole minu arvates sel põhjusel, et pärast sõjajärgseid 1950. aastaid – rõhutatud industrialiseerimise ja kapitalismi ning ülemaailmse tohutu jõukuse kasvu aega – panid need kümnendid paika meie praeguse enesemääratluse. Nende tohutu suurte ja väga kiirete muutuste käigus, mis mõnel pool olid sõjajärgse ülesehitustöö, teisal linnade moderniseerimise tulemus, tekkis muidugi vastuseis. Oli täiesti loogiline, et tekivad sellised massilised vastupanuliikumised, mis kutsusid esile 1968. ja 1969. aastal paljudel eri tasanditel ning eri riikides toimunud revolutsioone jms. Ühesõnaga, asja keskmes oli mäss suurte muutuste vastu, mida inimesed tegelikult ei tahtnud. Seega on omamoodi loogiline viidata ajastule, mis lõi meie jaoks uue *status quo*, ükskõik, kas vaatleme parajasti kunstnikku, kunstivormi ja kunsti väärtust või seda ümbritsevat turgu. Kapitalism neelas kõik endasse, kõigel oli hind ja meile on sellest kõigest väga palju vastureaktsioone osaks saanud.

Samas oleme käesoleval aastal minu arvetes oma mõtlemises tegelikult rohkem nagu 1980. aastates ja 1990. aastate alguses. Kaheksakümnendad olid kõige hullem kümnend, just kapitalismi vastureaktsiooni tõttu, mis lõi palju tühja luksust ja kõik oli väga segane. Siis liikusime uude, nn müürijärgsesse ajastusse, mis tähistas külma sõja lõppu. Seega näeme teatud faase, esiteks 1950. aastad ning teiseks 1980. aastate lõpp ja 1990. aastate algus – kaks ajajärku, mil maailma põhijooned ümber määratleti.

Andreas Trossek töötab KUNST.EE peatoimetajana.

TSITAADINURK:

"Kunstnik Raivo Puusemp (kes alustas New Yorgis kontseptualistina, töötades selle žanri sotsiomeetriaga tegeleval serval) kandideeris New Yorgi osariigis asuva Rosendale'i omavalitsuse juhiks ja osutus valituks. Ehkki ta elas tollal Rosendale'is, ei olnud ta seal sündinud ega kaua aega elanud ning oli poliitikuna tundmatu.

Tuhande viiesaja elanikuga 17. sajandil asutatud Rosendale Village oli rahalistes raskustes, asulal oli tõsiseid probleem veevarustuse ja kanalisatsiooniga ning omavalitsus ei suutnud tööga toime tulla. Ainus tõsiselt võetav lahendus oli juba mõnda aega teada: omavalitsus laiali saata ning ühineda geograafiliselt suurema Rosendale'i linnaga. Laialisaatmine aga oli paljude kohalike elanike jaoks emotsionaalselt laetud

It's that simple: it's about demand and if there is any. And withdrawal is always based on the measure of success.

AT: I just got to ask you this stupid question: what is it that still draws us back to the culture of the 1960s and 1970s? For example, when I received the initial press release for this exhibition, I was in the midst of going through my record collection and discovered that over the years I had bought at least three different versions of Velvet Underground's famous debut LP (1967). I wasn't even born back when this "banana LP" was originally released so it's not nostalgia, right?

KG: Well, first of all, I think we're generally attracted to the 1960s and 1970s because after the post-war 1950s – with pushed industrialisation and capitalism and enormous growth of wealth worldwide – these decades defined us as who we are today. Within that immense change that happened so rapidly, in some cases as a result of a build-up after the war or in other cases as a way to modernize the city, you would have revolt. You would logically have these enormous counter-movements that caused the revolutions of 1968 and 1969 on many different levels and in different countries and so on. Anyway, it was all about the revolt against this enormous change that people really didn't want to be part of. So it's kind of logical to refer back to that period, which created a new default state for us, whether we're looking at the artist, the art form and the value of art or the market around it. All was a part of capitalism, everything had value and we've had so many backlashes of this.

But I think in 2017 we are actually more like in the 1980s and early 1990s in our thinking. The eighties were the worst decade because of this backlash of capitalism when it created a lot of empty luxury and it was very unclear. And then we were moving into another era, which is the "post-wall" era, the end of the cold war. So there are these phases, the 1950s and the late 1980s and early 1990s – two moments of resetting the parameters of the world.

Andreas Trossek works as editor-in-charge at KUNST.EE.

QUOTE CORNER:

"Here is a real event that took place in 1975. An artist named Raivo Puusemp (who had begun in New York as a Conceptualist working at the socio-metric edge of the genre) ran for mayor in Rosendale, New York, and was elected. Although he lived there at the time, he was not a native or long-term resident of Rosendale and was considered a "political unknown."

Rosendale Village, a community of fifteen hundred people established in the seventeenth century, was in financial trouble, had serious water supply and sewage problems, and couldn't govern itself. Its only realistic solution had been known for some time: to disincorporate and become part of the geographically larger Rosendale Township. But disincorporation was an emotionally charged issue for many in the village; with no other alternatives apparent, bills went unpaid, sewage backed up into houses and polluted the local stream, and human initiative seemed paralyzed. Puusemp, who had been an art instructor in the area and was director of instructional

küsimus. Et muid lahendusi silmapiiril polnud, jäid arved maksmata, heitvesi tungis tagasi majadesse ja reostas asulat läbivat oja, inimeste teovõime näis halvatud olevat. Puusemp, kes oli piirkonnas kunstiõpetajana tegutsenud ning töötas lähedal asuva Ulster Community College'i õppealajuhatajana, uskus, et suudab asula probleemide vastu midagi positiivset ette võtta. Ta kavatses teha Rosendale'iga sama, mida oli teinud kunstnikuna grupidünaamika ja ennustava käitumise vallas, ning lähenes projektile kui poliitilise probleemi vormis kunstiteosele.

Ta kandideeris kohaliku omavalitsuse juhiks ja teda saatis edu. Kampaania käigus ei mainitud kunsti. Samuti ei mainitud omavalitsusüksuse laialisaatmist. Selle asemel kõneldi optimistlikult kogukonna kaasamisest poliitilisse protsessi, "pannes rõhku positiivsele" (nagu kohalikud ajalehed asja kirjeldasid).

Järgmised kaks aastat juhtis Puusemp Rosendale'i koos kolleeg Mark Phelaniga, kes valiti samas nimekirjas volinikuks, tagades selle laialisaatmise teel asula püsimajäämise. 1980. aastal avaldatud bukletis "Teispool kunsti: Rosendale'i laialisaatmine, N.Y." dokumenteeris Puusemp protsessi sammhaaval, kasutades ametlikke dokumente, juriidilisi hinnanguid, avalikke teatisi, külakoosolekute protokolle, referendumitulemusi ja arvukaid ajaleheartikleid, kus kajastati sündmusi suure huviga.

Kõigepealt veenis Puusemp Rosendale'i elanikke tunnistama oma olukorra viletsust ning pani nad mõistma, et seda tunnistades võivad nad mitte ainult päästa oma küla, vaid ka langetada kohalikke makse ja kulusid. Külaelanikud said esimest korda omavalitsuse tegevuskuludega ridahaaval tutvuda ja nägid täpselt, kui palju nad vastutustundlikult majandades kokku hoiaks. Maksud, haldusmenetlused, teenused ja politsei korraldati ümber. Küla varad registreeriti, hinnati ja kaaluti nende võõrandamist, pidades silmas saadavat tulu. Veevarustuse ja kanalisatsiooni mure leidis lahenduse, kui hääletajad kiitsid heaks võlakirjade väljastamise ning küla sai föderaalvalitsuselt ja osariigilt toetust. Lõpuks mõistsid elanikud, et järgmine vältimatu samm on Rosendale'i kui eraldiseisva omavalitsusüksuse likvideerimine. Õige hetk oli lõpuks käes ja nad hääletasid omavalitsuse laialisaatmise poolt. [---]

Eesmärk saavutatud, tundis ta, et ei saa enam kasulik olla (ning et kunstiteos on valmis). Ta astus perekondlikel põhjustel omavalitsusjuhi kohalt tagasi ning tema ameti võttis üle Mark Phelan. Dokumentidest on näha, et tema tagasiastumine oli linnaosas kurb uudis. Puusemp lahkus rahva kiiduavalduste saatel ning asus perega elama Utah' osariiki, kus tegeleb praegu suusareiside ja muude reisipakettide müügiga. Enda sõnul ta neil päevil kunstile enam peaaegu ei mõtlegi, aga Rosendale'i projekt on olnud tähendusrikas kõike seda silmas pidades, mida ta hiljem on korda saatnud."

Allan Kaprow, The Real Experiment. – Essays on the Blurring of Art and Life, edited by Jeff Kelley. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993, lk 209–210.

resources at nearby Ulster Community College, believed he could do something positive about the village's problems. He would apply to Rosendale what he had been doing as an artist in group dynamics and predictive behavior. He would consider the project an artwork in the form of a political problem.

So he ran, successfully, for the office of mayor. His campaign didn't mention art. Nor did it mention disincorporation. Instead, it proposed an upbeat community involvement in the political process "that accentuated the positive" (as local newspapers described it).

During the next two years, Puusemp and his associate Mark Phelan, who was elected on the same ticket as trustee, guided Rosendale to its survival through dissolution. In a booklet published in 1980, entitled "Beyond Art: Dissolution of Rosendale, N.Y.," Puusemp documented the steps of that process through official records, legal letters, public notices, minutes of village meetings, referenda, and many accounts in area newspapers, which followed the events with great interest.

First, Puusemp persuaded residents of Rosendale to face their own disastrous condition and to see that if they did face it, they could not only save the village but also reduce local taxes and costs. Residents got their first look at the line-by-line expenses of running a village government and saw precisely how much they could save by handling their affairs responsibly. Taxes, administrative procedures, services, and the police force were reorganized. Village assets were identified, assessed, and reviewed for possible liquidation and revenues. The water and sewage problems were solved when voters approved a bond issue and the village received federal and state assistance. Eventually residents saw that the inevitable next step for Rosendale was to cease being a separate entity. The moment at last was right, and they voted to dissolve." [---]

With the task accomplished, he felt that his usefulness had ended (and that the artwork was complete). He submitted his resignation as mayor for reasons of family health, and Mark Phelan succeeded him. The documents indicate that the news of his resignation was received sadly in the town. Puusemp left amid expressions of public appreciation and settled with his family in Utah, where today he is a marketer of ski resorts and travel tours. He says that he hardly ever thinks of art anymore but that the Rosendale project was significant for everything he did subsequently."

Allan Kaprow, The Real Experiment. – Essays on the Blurring of Art and Life, edited by Jeff Kelley. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993, pp 209–210.

Näitusevaade Tallinna Kunstihoone galeriis
Foto autor Karel Koplimets

Exhibition view at Tallinn Art Hall Gallery
Photo by Karel Koplimets

Installatsioonivaade New Yorgi New Museumis
Foto autor Maris Hutchinson / EPW Studio

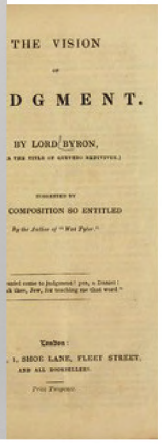
Installation view at New Museum, New York
Photo by Maris Hutchinson / EPW Studio

8. II–9. IV 2017
New Museum, New York

Kunstnik: Raymond Pettibon.
Kuraatorid: Gary Carrion-Murayari, Massimiliano Gioni.

Raymond Pettiboni mõistatuslik kunst*

Peter Schjeldahl kirjutab Raymond Pettiboni, ema poolt eesti päritolu Ameerika kunstniku mahukast retrospektiivist New Yorgis New Museumi kolmel põhikorrusel.



Mõistatuslik ja fantastiliselt erudeeritud kunstnik Raymond Pettibon suhtub Twitterisse nagu lind taevasse. Tema viimasel ajal postitatud umbes viiekümnest säutsust sai minu lemmikuks see, kus ta põhjendab, miks president Donald Trump ei või olla Antikristus: "Pole piisavalt šarmantne, hea väljanägemisega ega armastusväärne." Oma kunstis käsitleb Pettibon vaid harva jooksvalt poliitilisi või päevakajalisi teemasid, ometi tunneb ta oma arhetüüpe, mistõttu on kena, kui keegi valdab päevakajaliste sündmuste eshatoloogilist tõlgendust. Küsimus, mil määral seda tõsiselt võtma peaks, on saatnud kogu Pettiboni kunsti, mida vaadeldi ka retrospektiivnäitusel "A Pen of All Work" (Kogu loodu sulepea) New Museumis, kus oli väljas ligi seitsesada teost, peamiselt tekstiga kommenteeritud joonistused. Ta on intrigeerinud ja segadusse ajanud järjest kasvavat vaatajaskonda alates 1970. aastate lõpust, mil ta kerkis esile California Hermosa Beach'i raamatukoist surfajana, kes tegi flaiereid ja plaadiümbriseid punkbändile Black Flag (tema vanem vend Greg Ginn oli bändi asutaja ning kitarrist) ning hulga *zine*'e (väikese tiraažiga isetehtud ajakirju). Tema tuntus on kasvanud tasapisi ja piirdub peamiselt kõrgkunsti ringkondadega. Tema näitusel käimine mõjub ekslemisena võõras, ent kummaliselt tuttavas linnas, kus polüfoonilised kehatud hääled sosistavad, karjuvad või pritsivad teravmeelsusi ja tarkust, mida kuuldes ei saa päris kindel olla, kas sa ikka õigesti aru said.

Peakiri "A Pen of All Work" pärineb Byroni 1822. aasta luuletusest "The Vision of Judgement" (Viimsepäeva nägemus, 1822), kus üks keskpärane luuletaja Robert Southey tuleb välja ettepanekuga kirjutada Saatana eest üles tema memuaarid ning äraütlemise järel pöördub sama ettepanekuga peaingel Miikaeli poole. See sobib Pettibonile, kelle sõnul on umbes kolmandik tema tekstidest üle võetud või ümber sõnastatud kalliks peetud kirjanikelt – panteonis, kus Püha Augustinus asub kõrvuti Henry Jamesi ja Mickey Spillane'iga. Aga tegelikult kõlab iga Pettiboni sõnastus kellegi teise tsitaadina, jättes samas oma tonaalsuses mulje, nagu pärineks kõik mingilt formaalselt jäigavõitu viktoriaanlikult sõnasepalt.

8. II–9. IV 2017
New Museum, New York

Artist: Raymond Pettibon.
Curators: Gary Carrion-Murayari, Massimiliano Gioni.

The Enigmatic Art of Raymond Pettibon*

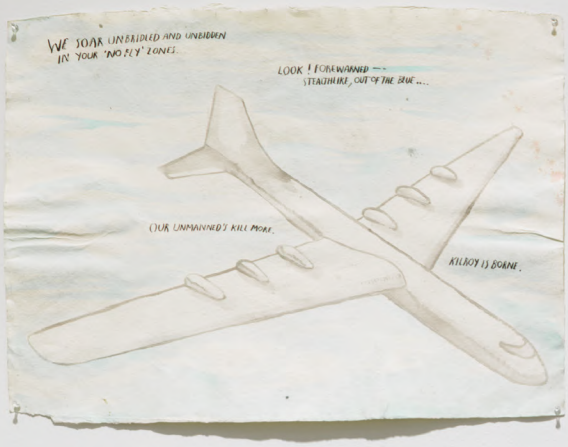
Peter Schjeldahl writes about the grand retrospective of Raymond Pettibon – an American artist who is half-Estonian on his mother's side – on the three main floors of New Museum, New York.

The enigmatic, fantastically erudite artist Raymond Pettibon takes to Twitter like a bird to sky. My favorite of some fifty tweets that he posted on a recent day offers a reason that Donald Trump can't be the Antichrist: "Not charming, good-looking, endearing enuff." In his art, Pettibon only sometimes addresses topical politics, or topical anything, but he knows his archetypes, and it's nice to have eschatological expertise on current events. How seriously to take it is an uncertainty that haunts all of Pettibon's art, which was surveyed in "A Pen of All Work," a retrospective at the New Museum of some seven hundred creations, mostly drawings with text. He has intrigued and befuddled a growing audience since the late nineteen-seventies, when he emerged, in Hermosa Beach, California, as a bookish surfer who made flyers and album covers for the punk band Black Flag (his older brother Greg Ginn was the founder and guitarist) and a flurry of zines. His fame took hold slowly, and it remains confined largely to fine-art circles. Seeing the show is like being lost in a foreign but strangely familiar city, where polyphonic disembodied voices whisper, yell, or sputter wit and wisdom that you're rarely sure that you heard quite right.

The title, "A Pen of All Work," is from Byron's "The Vision of Judgement" (1822), in which the mediocre poet Robert Southey proposes to ghostwrite a memoir for Satan and, upon being rebuffed, extends the same offer to the archangel Michael. This befits Pettibon, who says that roughly a third of his texts are lifted, or rephrased, from cherished writers: a pantheon in which St. Augustine consorts with Henry James and Mickey Spillane. But every Pettibon phrasing sounds like a quotation from someone else, often in the formal, slightly stilted tones of a Victorian wordsmith.

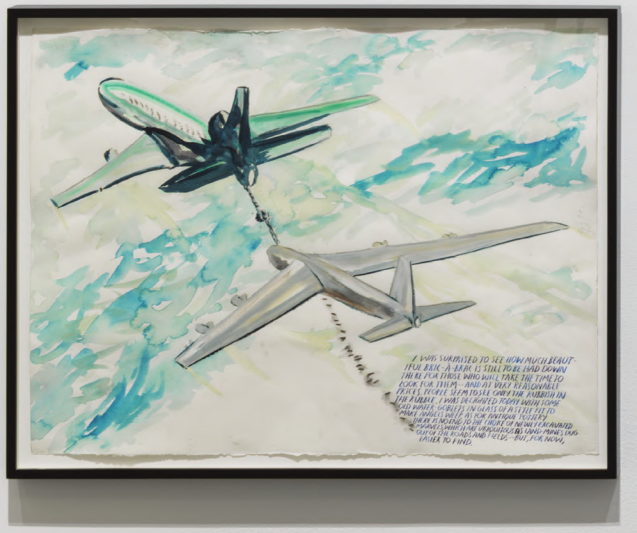
Take the inscription on an inky drawing, from 1992, of a shut eye with long lashes: "Where the record is one of emotions and sentiments, delicately traced and disentangled, one blush may do more than enough to expose the immediate view." That sounds true, but what is the question that it answers? An inscription on a 2015 image of the formidable St. Louis Cardinals pitcher Bob Gibson, in mid-delivery, reads, "The fruit of the foreign tree is shaken down there with a force that smothers everything else." Pettibon loves baseball, with a

AIN OLD
ER BUSH, ELIGIBLE
NOT MR. PRESIDENT,
TE FOR BUSH.
AS PLAYING [ARMY MEN] WITH
SELF..."

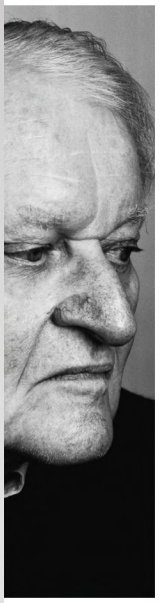

WE SOAR UNBRIDLED AND UNBIDDEN IN YOUR 'NO FLY' ZONES.
LOOK! FOREWARNED — STEALTHLIKE, OUT OF THE BLUE....
OUR UNMANNED'S KILL MORE.
KILROY IS BORNE.

THE LAND HAS BEGUN TO RECLAIM ITS MAP.

TO REPLACE THEIRS THAT HAD EARLIER DISAPPEARED.


I WAS SURPRISED TO SEE HOW MUCH BEAUTIFUL BRIC-A-BRAC IS STILL TO BE HAD DOWN THERE FOR THOSE WHO WILL TAKE THE TIME TO LOOK FOR THEM — AND AT VERY REASONABLE PRICES. PEOPLE SEEM TO SEE ONLY THE RUBBISH IN THE RUBBLE. I WAS DECIMATED TODAY WITH SOME OLD WAVES. GOBLETS IN GLASS OF A STYLE HELD MAKE ANGLES WHILE AS FOR ANTIQUE POSTERS THERE IS NOTHING TO BE CHOICE OF NEWLY EXCAVATED. MAKES WHAT I MAY UNAUTHOUSLY AND MINE, UNO OUT OF THE ROADS AND FIELDS, — BUT, FOR NOW, LASTER TO FIND.

MISSING ACCOMPLICES. THEY ARE M.I.A.
BUZZING: WHAT IS OVER THE END.
IT'S BEING IT ON. THERE IS NO
ONE THING WE CAN ONLY HOPE FOR IS THAT IT WILL BE SHORTENED. (HIS TERM IN OFFICE, IF NOT HIS LIFE).
WAKA-BARACK-BRAT-ATTACK-CLOCKA
IF NOBODY BELIEVES IT YET IT IS SEEMS HIS A HARTFULL, POTENTIALLY DEVIATED IN THE LIVES OF SO MEN... THEY DO NOW.
JOHNNY
THERE IS SOBER WITH SATISFACTION, BEARING HIS INCOMPLEMENTS WHAT WAS BEEN WITH A MOTIVE RE-COMING (UK) ME.
THAT I FEEL THAT WHAT HE HAS SEEN IS ENOUGH TO SEE THE LIVING OF THE LIVING AND THE LIVING
... WHO COULD JUDGE AT THE CHOICE TO DO TO ANY MAN IN SCOTLAND. QUO WAS SO TRUE AS HIS OWN BEFORE AND AIRLINE.
TOP GUN. HEAD OF THE CLASS.



Võtkem üks 1992. aasta tindine joonistus, mis kujutab suletud silma ja pikki ripsmeid: "Seal, kus ülestähenduse aluseks on emotsioonid ja sentimendid, mida õrnalt jälgida ja lahti harutada, võib üksainus punastamine teha rohkem kui küllalt, et paljastuks vahetult nähtav." Kõlab tõeselt, kuid mis on küsimus, millele see lause oleks vastus? 2015. aasta pildile, mis kujutab pesapallimeeskonna St. Louis Cardinals muljetavaldavat söötjat Bob Gibsonit keset viset, on juurde kirjutatud: "Võõra puu vili raputatakse sealt maha jõuga, mis lämmatab kõik muu." Pettibon armastab pesapalli lausa müstiku intensiivsusega, nii nagu surfamistki. Ühes lemmikmotiivis on tilluke surfaja hiigelsuure laine harjal, pilti saatmas filosoofiline mõte: "Liiv ja vesi, milleks me oleme taandatavad, on minu jaoks kindlad nagu kalju" või "Ära tee moraalset maailma keerukamaks". Pettiboni sõnakasutus, mis meenutab John Ashbery luulet, sisendab kindlat veenvust ilma lõastatud mõistmiseta.

Ka Pettiboni joonistatud pildid on laenatud või jätavad mulje, nagu oleksid laenatud. Allikatest sagedasemad on koomiksikangelased Batman, Gumby ning väike tegelane vanast TV-joonissarjast "Kass Felix", kelle nägu on üks suur haigutav suu ja kelle sõnavara koosneb ainult ühest häälitsusest: "Vavuum!" Teine korduv isik on Jeesus, kes ühel 1990. aasta joonistusel ristil ripub, ise mõtiskledes: "Olen pärast kaheksat aastat ühe ja sama paindumatu raua vastu tagumist saavutamas korraga teatud edu." Pettiboni graafiline stiil on mittestiil, karikatuursete ja illustratsioonipõhiste laadide kohmakas segu, milles puudub lihvitud oskus ja nüansseeritud tundelisus. See toimib ülimalt hästi, sest näib kohmakana ainult niikaua, kuni võtta seda kui vahendit ilustamata sõnumi edastamiseks, sest laad ja sisu kattuvad. Ehkki see ei põhine karikatuuril, kuulub selline looming oma mõju poolest samasse sihiliku groteski traditsiooni kui Hogarth, Goya, Daumier ja moodsa ajalehekarikatuuri teatud harud: esteetilist mõnu kontrollitakse parasjagu kõnealuse teema absurdsuse või õudsuse – skandaali – abil.

Pettiboni lähenemine meenutab samuti laste tehtava kunsti otsekohesust, omadust, mida rõhutab ka näitus, kus olid välja pandud kunstniku lapsena tehtud, ent alles hiljaaegu tekstidega varustatud joonistused. (Puberteedieelse lapsena joonistatud äge võitlusstseen kannab nüüd pihtimuslikku teksti: "Poisina veetsin päevi, unistades sõjaväelisest aust. Isa ütles, et kui sa suureks kasvad, ootab sind ees sinu sõda.") Kuraatorid ja kriitikud asetavad Pettiboni sageli samasse ritta tema kaasaegsetega Californias, Mike Kelley ja Jim Shaw'ga, kes eritavad samuti pungist läbiimbunud satiiri ja mürgist nartsissismi. Kuid tema eristub neist oma loomingu pikemalt mõtisklema panevate ja tundlike omaduste poolest, mis viitavad ühtaegu vana vaimu terasusele ja noorele südamele.

Pettibon sündis 1957. aastal neljanda lapsena viielapselisse perre. Tema isa, kes õpetas ühes Los Angelese kolledžis kirjandust ning avaldas aeg-ajalt mõne spiooniromaani, kutsus oma poega "Petit Bon", mille järgi kunstnik ennast 21-aastaselt ka nimetama hakkas. Tema ema oli koduperenaine. 1977. aastal lõpetas kunstnik Los Angelese California ülikoolis majanduse eriala ning õpetas lühiajaliselt põhikoolis matemaatikat. Seejärel sukeldus ta kunstitegemisse, elades logardlikul kombel oma vanematekodu keldrikorrusel, ent olles samal ajal lausa sunduslikult produktiivne. Kui kunstnikuga hiljuti vestlesin, ütles ta, et tol ajal oligi tema vaat et ainuke austaja ema – siis, kui välja tuli tema esimene *zine*, raju ja tumeda narratiiviga "Captive Chains" (Vangistavad

mystic's intensity; surfing, too. In a favorite motif, a tiny surfer rides a monstrous wave, as philosophical thoughts attend: "The sand and water to which we are reducible are as a rock to me" or "Don't complicate the moral world." Pettibon's way with words, somewhat like the poetry of John Ashbery, instills a conviction of cogency untethered to understanding.

The images that Pettibon draws are also either borrowed or look like they are. Comic-book characters have been a frequent source: Batman, Gumby, and the little guy from the old "Felix the Cat" television cartoon series, whose face is all gaping mouth and whose vocabulary consists of the single locution "Vavoom!" Another recurring persona is Jesus, who, in a 1990 drawing, appears on the Cross, musing, "I am after eight years' hammering against impenetrable adamant, become suddenly somewhat of a success." Pettibon's graphic style is no style, a clunky mélange of cartooning and illustrational modes that lack honed skill and nuanced feeling. It works extremely well, appearing gauche only until you accept its service to blunt statement: manner at one with matter. Though never employing caricature, the work's effect updates a tradition of pointed grotesquerie that has roots in Hogarth, Goya, and Daumier and branches in the modern editorial cartoon: aesthetic pleasure checked by the absurdity or the horror – the scandal – of the subject at hand.

Pettibon's approach is also reminiscent of the directness of children's art, a quality emphasized in the show by drawings that he made as a kid but only recently inscribed. (A wild battle scene, which he drew as a preteen, now bears the confession "As a boy I passed my life in day-dreams of military glory. There will be a war for you, my Father said, when you grow up.") Curators and critics often group Pettibon with Mike Kelley and Jim Shaw, California-based contemporaries who display similar veins of punk-seasoned satire and poisoned narcissism. But he differs from them in the ruminative and sensitive qualities of his work, which suggest at once the sagacity of an old mind and the vulnerability of a young heart.

Pettibon was born in 1957, the fourth of five children. His father, who taught English at a junior college in Los Angeles and published the occasional spy novel, nicknamed his son "Petit Bon," which the artist adopted as his surname at the age of twenty-one. His mother was a housewife. He earned a degree in economics from U.C.L.A., in 1977, and briefly taught math at a junior high school. He then plunged into artmaking, living in his parents' basement, in slacker fashion, but he was compulsively productive. When I spoke with him recently, he said that his mother had been more or less his only admirer at the time, when his first zine, "Captive Chains" (1978), a racy noir narrative now highly prized by collectors, sold just a few copies.

Pettibon is a big, doughy, shambling guy, who, when he's with you, can seem also to be somewhere else, but he's cordial. In 2011, he moved to Manhattan with his wife, the video artist Aida Ruilova. They now live near the Brooklyn Bridge, with their five-year-old son. Pettibon's parents were Christian Scientists, though the faith didn't do much to form him, he said, except for its ubiquitous reading rooms, which "helped with my relationship to reading." He has made his way "many times" through the Bible and – I believe I gasped when he said it – "Finnegans Wake" (1939) by James Joyce. He absorbed aesthetic theory from Edmund Burke, prosodic elevation from John Ruskin, and social description from John Dos Passos. But Pettibon responds to instances of rhetorical glamour in any sort of writing that strikes his ear with the "raggedy-assed edges of the sublime."

ketid, 1978), mida nüüdsed kogujad kõrgelt hindavad, ent mis toona müüs vaid mõned eksemplarid.

Välimuselt suur, vintske, aeglaselt liikuv sell, kes näib sinuga koos olles ühtlasi kusagil mujal viibivat, mõjub Pettibon samas väga südamlikuna. 2011. aastal kolis ta koos abikaasa, videokunstnik Aida Ruilovaga Manhattanile. Nad elavad koos oma 5-aastase pojaga Brooklyni silla lähedal. Pettiboni vanemad kuulusid nn kristliku tarkuse kirikusse, ehkki tema sõnul ei mõjutanud usk eriti tema kujunemist, kui mitte arvestada kõikjal asuvaid lugemistube, mis "hõlbustasid suhet lugemisega". Ta on päris "palju kordi" läbi lugenud piibli ja – ilmselt ma ahmisin õhku, kui ta seda ütles – James Joyce'i "Finnegan's Wake'i" (Finnegani ärkamine, 1939). Ta on omandanud Edmund Burke'i esteetikateooria, John Ruskini prosoodilise ülenduse ning John Dos Passose ühiskonnakäsitluse. Kuid Pettibon reageerib retoorilise glamuuri juhtumitele igat sorti kirjasõnas, kui need jäävad talle kõrva "subliimsuse perseni kärisenud servadega".

Mul on olnud momente, kui kirun Pettiboni tänu väsitavalt tohutu suurele asjade hulgale, mida vaadata ja lugeda, teoste koguarvule, mida tema New Museumi näituse kaaskuraator Massimiliano Gioni hindab ligikaudu kahekümnele tuhandele. Pettibon sümpatiseerib. Ta rääkis mulle oma joonistustest: "Isegi nende vaatamine võib olla katsumus, nagu ühekorraga Miltoni läbilugemine." Igaüks neist nõuab süvenemist. Pärast paari pildi juures mõtisklemist muutud paratamatult järgmiste suhtes juba tuimemaks. Kuid pole pääsu kunsti eest, mis võib küll esmapilgul paista kiiresti ja lõdvalt tehtud, kuid on destilleerunud pärast pikki kontseptualiseerimise ja järelemõtlemise ajavahemikke. Pettibon ütles mulle, et pildid võivad oodata õigeid sõnu aastaid, ja ka vastupidi.

Uus näitus muuseumi kolmel korrusel oli teinud vaatajale teene, grupeerides teoseid teemade kaupa – sport, religioon, seks, poliitika, tuumaapokalüpsis –, aga samas oli vaatamiseks välja pandud ka mitte ühegi žanri alla mahtuvaid asju. Eksponeeritud oli sõpradega tehtud videoid, millele Pettibon kirjutas stsenaariume. Ühes neist, "Judgement Day Theatre: The Book of Manson" (Kohtupäeva teater: Mansoni raamat, 1989) langeb bändi kitarrist surnuna maha, ent jätkab kitarri käes hoidmist ja mängimist, kuni pistik on veel seinas. Üks ellujääja kommenteerib: "Oleme nüüd siis *power*-trio või mis, ah?" Käsikiri kujutab endast segu ropusuisest laksu all sõimust ja juhuslikest vana testamendi ettekuulutustest. Amatöörnäitlejad esitavad seda kõike puiselt, paberilt teksti maha lugedes. Mõttetu? Ja kuidas veel. Oma videotes pärlendab Pettibon positiivselt ajuvabaduses – samamoodi, nagu ta kasutab Twitterit "korgi pealt ära löönud" alateadvuse pahvatuste väljapurskumiseks. Nii hajutab ta impulsse, mida tema pildiline töö distsiplineerib.

Varakult köitsid Pettiboni Charles Manson, Sümbioneesi Vabastusarmee ja Weathermen kui näited nurjunud hipindusest ning äpardunud äärmusvasakpoolsest sõjakusest, mida punk põlastas. Ent isegi tema kõige vägivaldsemaid kujutusi läbib talle omase joonena mingi kummaline emotsioonitu tonaalsus. 1986. aasta joonistusse Mansoni grupi alasti tüdrukust, kel otsa ees grupi tunnus "X" ja kes vehib lahtivõetava taskunoaga, murrab sisse ilmselt mingist teisest sotsioloogilisest ridadevahelisest allikast pärit kommentaar: "Kansas valmistab neid selleks täiuslikult ette." Teises joonistuses esineb üks kanepit suitsetav lahe tüüp surmtõsise ülestunnistusega: "Ma pole kunagi kuulnud Donovani muusikas nii palju nüansse." Pettibon ei püüelnud niivõrd ajastut väljendada, kuivõrd ennast sellest läbi võidelda ning jõuda kargema

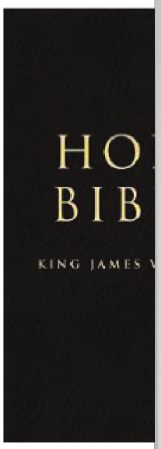
I have had spells of swearing off Pettibon, owing to the exhausting onslaught of things to see and read, from a sum of works that the New Museum show's co-curator, Massimiliano Gioni, estimates to number around twenty thousand. Pettibon sympathizes. He said to me of his drawings, "Even to look at them can be an ordeal, like reading Milton at a sitting." Each one demands absorption. After fully contemplating a few, you inevitably numb out. But there's no help for an art that, as fast and as loose as it appears at first glance, distills long periods of conception and reflection. Pettibon told me that images can await the right words for years, and vice versa.

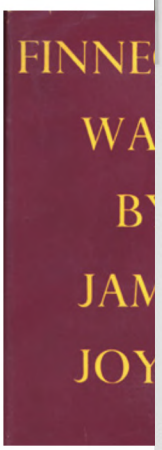
The new show, on three floors of the museum, eased a viewer's toil by grouping works according to theme – sports, religion, sex, politics, nuclear apocalypse – though items that fit no genre were necessarily scattered throughout. There were videos made with friends, for which Pettibon wrote the screenplays. In one, "Judgement Day Theatre: The Book of Manson" (1989), a band's guitarist drops dead, but his guitar keeps playing until the plug is pulled on it. A survivor remarks, "Guess we're a power trio now, huh?" The script is a jumble of profane, stoned rants and the occasional Old Testament prophecy. Amateur actors deliver it woodenly, reading from cue cards. Stupid? And how. With his videos, Pettibon positively luxuriates in brainlessness – as he does on Twitter, in raunchy bursts of uncorked id. He thereby usefully disperses impulses that his pictorial work disciplines.

Charles Manson, the Symbionese Liberation Army, and the Weathermen preoccupied Pettibon early on, as aspects of the ruined hippiedom and misfired far-left militancy that punk scorned. But a signature tone of quizzical detachment marks even his most violent imaginings. In a drawing from 1986, a naked Manson girl, with the group's signal "X" on her forehead and brandishing a switchblade, comes with a sociological gloss, likely imported from somewhere: "Kansas prepares them for it perfectly." In another drawing, a pot-smoking cool dude gravely testifies, "I've never heard so many nuances in Donovan." Pettibon didn't express the era so much as seem to struggle through it toward air more breathable, with humour that was a recourse from discomfort.

Far left himself, to the extent that he is political, Pettibon subjected Ronald and Nancy Reagan to some obscene mockery in the nineteen-eighties. In a drawing from 1986, he hit on another public figure, viewed from behind against a moonlit city skyline; the work is inscribed, at the top, "A certain Donald Trump" and, below, "The first real gentleman I'd met in years." But his pitch deepened in reaction to the Iraq War. True rage informs a burlesque, from 2007, of the iconic Second World War photograph of marines raising a flag on Iwo Jima. In Pettibon's version, the men are naked but for peaked hoods. The inscription reads, "For once Cheney bows to multiculturalism etiquette, adds representatives from Al Qaeda, Iran to flag taking-down monument." Elsewhere, a group of naked American torturers with erections, surrounding a hooded victim, is laconically lamented: "They brought their game with them, and what they didn't learn back in the States in their black box of growing up, they learnt as they went along." The blandness of the language intensifies the awfulness of the scene – a device that recalls Goya's dry captions on his "Disasters of War" series (1810– 1820). It's not a note that you can hit by wanting to. Pain must administer it.

It's odd that work so teeming with aspects of contemporary popular culture should stir associations to remote art history, but the contrast points up Pettibon's singularity. I





Installatsioonivaade New Yorgi New Museumis
Foto autor Maris Hutchinson / EPW Studio

Installation view at New Museum, New York
Photo by Maris Hutchinson / EPW Studio

õhuni, mida hingata, ja seda huumori abil, mis oli ebamugavustundes peitunud ressurss.

Olles isegi äärmusvasakpoolne, kuni selleni välja, et olla poliitiline kunstnik, kujutas Pettibon 1980. aastatel Ronald ja Nancy Reaganit enamasti nilbe pila kontekstis. 1986. aasta joonistuses tabas ta veel üht avaliku elu tegelast, kujutatuna selja tagant kuupaiste ja linnasilueti taustal; töö ülaosas on kirjaread "Üks teatud Donald Trump" ja allpool "Esimene tõeline härrasmees, keda olen aastate jooksul kohanud". Kuid tema tonaalsus süngenes vastukajana Iraagi sõjale. 2007. aastal võtab maad tõeline raev burleskis, mille aluseks on ikooniline Teise maailmasõja aegne foto USA meremeestest, kes heiskavad lipu Iwo Jimale. Pettiboni variandis on mehed alasti, välja arvatud nende pähe pandud teravatipulised kapuutsid. Saatetekst ütleb: "Vähemalt Cheney kummardab multikultuurilisuse etiketi ees, lisades esindajaid al-Qaedast, Iraanist, et teha monument lipu mahavõtmisele". Teisal on grupp alasti Ameerika piinajaid kujutatud erekteerunult, ümbritsetuna kapuutsiga ohvrist, ja tekst ütleb: "Nad tõid kaasa oma mängu, ning seda, mida nad ei olnud jõudnud Ühendriikides oma mustas kastis üles kasvades ära õppida, õppisid nad hiljem käigu pealt." Kiretu keelekasutus intensiivistab stseeni jubedust – võte, mis meenutab Goya viisi panna oma "Sõjakoleduste" (1810–1820) seeriale kuivalt sõnastatud pealkirju. See pole noot, mida sa saaksid tahtlikult tabada. Seda nooti peab juhtima valu.

On kummaline, et teosed, mis kubisevad praegusaegse popkultuuri aspektidest, võivad ühtlasi esile tuua kaugeid assotsiatsioone kunstiajaloost, kuid just see kontrast tagabki Pettibonile ainulaadsuse. Ka mina mõtlen keskaja maalidest – mis kaunistasid pühakute elusid looklevate kirjakohtade, sulgudes kõrvaltähenduste ning pildi ja sõna vahelise koostoimega – kui läkitustest kogukonnale, keda seob usk. Pettiboni jämedakoeliselt robustne pildimaailm ning sarmikalt rafineeritud proosa teevad sedasama, kuid asjassepühendatute jaoks, kes kujutlevad lennukamalt. Ettekujutuse loomine publikust, kes saab aru, mille poole ta püüdleb, võibki olla tema peamine kordasaamine.

Peter Schjeldahl on The New Yorkeri koosseisuline kaastöötaja alates 1998. aastast ning väljaande kunstikriitik.

* Esmakordselt avaldatud: Peter Schjeldahl, The Enigmatic Art of Raymond Pettibon. – The New Yorker 2017, February 13 & 20: Aastapäeva väljaanne.

TSITAADINURK:

"Vestluse lõpuks olen isegi mõnevõrra üllatunud, et Raymond Pettibon nõnda palju oma ema päritoluriigist teab. Lõppkokkuvõttes ei ole nn juurteküsimus Ühendriikides ju kunagi kuigivõrd oluline. Raymond nõustub: "Nagu sa varem ütlesid, siis USA-s on enamik inimesi nii või teisiti mõne vähemuse esindajad – ameeriklasi on iiri või mehhiko päritolu jne. Kui sa mainiksid USA-s Eestit, siis keskmine inimene ei oleks sellest maast kuulnud ega teaks, kus see on. Isegi kunstimaailmas, kus inimesed on rohkem haritud. Öeldakse, et ameeriklased ei tea kuigi palju ajaloost – see on tõsi."

Andreas Trossek, Raymond Pettibon, Ameerika, Eesti. – KUNST.EE 2011, nr 1–2, lk 2–15.

think, too, of medieval paintings that garland the actions of saints with scrolled scriptural passages, bracketing meanings, between image and word, for a community of the faithful. Pettibon's coarsely robust picturing and suavely refined prose do the same, but for initiates who are more strictly fanciful. The fiction of an audience that knows what he's about may be his chief invention.

Peter Schjeldahl has been a staff writer at The New Yorker since 1998 and is the magazine's art critic.

* First published: Peter Schjeldahl, The Enigmatic Art of Raymond Pettibon. – The New Yorker 2017, February 13 & 20: Anniversary Issue.

QUOTE CORNER:

"By the end of our conversation I'm even a little surprised by how much Raymond Pettibon actually knows about his mother's country of origin. I suggest that the "roots question" is not very important in the US, is it? Raymond agrees, "It's like you said earlier that in the US almost everyone has a minority background – there are Americans who have Irish or Mexican roots and so on. If you mentioned Estonia in the US, an average person wouldn't have heard of it, wouldn't know where it is. Even in the art world where people are more educated. Americans are known for not knowing history so much."

Andreas Trossek, Raymond Pettibon, America, Estonia. – KUNST.EE 2015, No 2 (Facsimile Issue), pp 44–55.

"Perched high on Mr. Pettibon's studio wall, along with various small, kitschy canvases, were a handful of his father's paintings of nudes. And among Mr. Pettibon's own works in progress was a drawing based on the painting commonly known as "Whistler's Mother" (1871). When asked about the anomalous image – there are few mothers in Mr. Pettibon's work – he reflected that his own was "my only fan for so many years." He added: "She's 95 now. She's a great person. We always got along. The situation with the rest of the family is more complicated."

Nancy Princenthal, Raymond Pettibon: Pictures, Literary Voices and Surfers, Too. – The New York Times 30. XII 2016.

"Today's disaster didn't start with Trump or Obama, either of the Bushes or Reagan. Pettibon's got drawings of president #45, sure, but on the fourth and possibly most striking floor of the exhibit, those drawings are in close proximity to images of other American presidents, plus Osama bin Laden, Lenin, Hitler, and other bad guys and horrible events from the 20th and 21st centuries. The whole show spans six presidents, 9/11, multiple wars, and a crossover into the weird and frightening, brave new world we're living in. Looking over so much of his work in one place, it becomes clear how attuned Pettibon is to the fact that all leaders do bad things, and how that's a big part of what got us into this current dystopia. We seem to finally be catching up to what Pettibon has been saying through his

“Pettiboni ateljee seina kõrgemasse ossa on tõstetud tema isa maalitud aktid, koos mitmete väikeste kitšilike lõuenditega. Ning Pettiboni pooleliolevate teoste hulgas on joonistus, mis põhineb maalil, mida üldiselt teatakse kui “Whistleri ema” (1871). Küsides selle eripärase pildi kohta – Pettiboni loomingus pole kuigi palju emasid kujutatud –, vastas ta, et ema oli ta “ainuke fänn nii paljude aastate jooksul”. Ta lisas: “Ta on nüüd 95-aastane. Suurepärane inimene. Oleme omavahel alati hästi läbi saanud. Olukord ülejäänud perega on keerukam.”

Nancy Princenthal, Raymond Pettibon: Pictures, Literary Voices and Surfers, Too. – The New York Times 30. XII 2016.

“Tänapäeva katastroof ei saanud alguse Trumpist ega Obamast, kummastki Bushist ega Reaganist. Muidugi on Pettibon teinud joonistusi presidendist nr 45, kuid näituse neljandal ja võib-olla kõige erilisemal korrusel on joonistused, kus teiste Ameerika presidentide kujutised on omavahel väga lähedased, pluss Osama bin Laden, Lenin, Hitler ja teisedki pahad ajalootegelased ja kohutavad 20. ja 21. sajandi sündmused. Kogu näitus hõlmab kuut USA presidenti, 9/11 terrorirünnakut, mitmeid sõdu ja läbilõiget kummalisest ja hirmutavast heast uuest ilmast, milles nüüdseks elame. Saades ühes kohas ülevaate nii paljudest teostest ühekorraga, saab selgeks, kui suurel määral on Pettibon seisukohal, et kõik juhid teevad halbu asju ning et siin on paljuski põhjus, miks oleme jõudnud tänapäeval sellisesse düstoopiasse. Näib, et hakkame lõpuks ometi järele jõudma sellele, mida Pettibon oma loominguga – ning, kui sa suudad seda jälgida, liitub siia ka tema Twitteri konto – algusest peale on rääkinud.”

Jason Diamond, Living in Raymond Pettibon’s America. – hyperallergic.com 16. III 2017.

work – and, if you can transcribe it, his Twitter account – all along.”

Jason Diamond, Living in Raymond Pettibon’s America. – hyperallergic.com 16. III 2017.

Installatsioonivaade New Yorgi New Museumis
Foto autor Maris Hutchinson / EPW Studio

Installation view at New Museum, New York
Photo by Maris Hutchinson / EPW Studio

26. III–25. VI 2017
Kimbelli kunstimuuseum
"Louis Kahn: Arhitektuuri vägi"

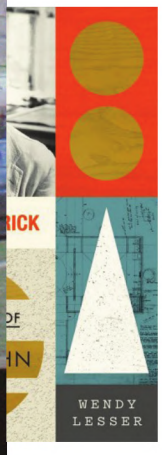
Louis Kahn. Saarlane. Vahearuanne (anno 2017)

Heie Treier kirjutab, mis seisus on USA 20. sajandi arhitektuuriklassiku Louis Kahni Saaremaa päritolu uurimine.

2012. aastal ilmus KUNST.EE teemanumber, mis oli pühendatud Eestis sündinud USA arhitektile Louis Kahnile (1901–1974).[1] Seal kirjutasin hüpoteesist, mille kohaselt on Kahni arhitektuurilisel mõtlemisel hämmastavaid kokkupuuteid keskaegse Kuressaare lossiga (Kahni-alases kirjanduses kordub pigem kohanimi Arensburg, mis on Kuressaare ajalooline nimi). Kuressaare loss esindab kristlikku konvendihoone tüüpi kindlusehitist ja kuulub rahvusvahelise gootika vähetuntud kohalikku koolkonda isoleeritud saarel.

Kahni biograafiat võib Kuressaare ehk Arensburgiga seostada aastatel 1901–1906, arhitekti esimesel viiel eluaastal. Ning arhitekti enda väitel viibis ta ka 1928. aasta suvel (seega noore professionaalina) kuu aega Kuressaares, ehkki arhiividokumente selle kohta pole seni õnnestunud leida.

KUNST.EE erinumbris kirjeldasin hüpoteesi, mis põhines 2007. aasta reisidel Kahniga seotud paikadesse. Hüpoteesi žanr ei tohiks kedagi vihale ajada, küll aga võiks tekitada diskussiooni – selline oli 2012. aastal tekkinud lootus. Tegelikkuses ei järgnenud Kahni erinumbrile aga reageeringuid, vaikuse talumine osutus kohati katsumuseks. Viimasel ajal on jää siiski vaikselt liikuma hakanud.



Uurimisseisu ajakohastamine

2014. aastal külastas Kuressaaret USA-s tegutsev Kahni biograaf Wendy Lesser, kes oli uudishimulik Kahni ühe lause tõttu – Kahni sõnul sai temast arhitekt kolmeaastaselt. Seega sai Kahn arhitektiks 1904. aastal just nimelt Kuressaares (ehk Arensburgis) ning see langeb kokku ajaga, mil alustati lossi renoveerimistöid. Nüüdseks on Wendy Lesseri raamat värskelt ilmunud[2] ja selles on esmakordselt niivõrd detailselt analüüsitud Baltikumi rolli Kahni eluloos – 1928. aasta puhul rõhuga siiski Riial[3], kus elasid Kahni sugulased.

Ent mis võis toimuda 1904. ja 1928. aastal Kuressaares? Sellele küsimusele on püüdnud meie Tallinna uurimisrühm[4] aeglaselt, aga järjepidevalt jälile jõuda, kõige muu hulgas tänu Kuressaare lossis tegutseva Saaremaa muuseumi uurimustele ja väljaannetele[5]. Louis Kahni varasema eluperioodi uurimine osutub mõneti sarnaseks keskaja kunsti uurimisega, kuna kirjalikke allikaid on napilt või need puuduvad üldse.

26. III–25. VI 2017
Kimbell Art Museum
"Louis Kahn: The Power of Architecture"

Louis Kahn: The Islander – Interim Report (anno 2017)

Heie Treier writes on the state of the research on the Saaremaa origins of Louis Kahn, a classic of 20th-century American architecture.

In 2012, a special issue of KUNST.EE was dedicated to Louis Kahn (1901–1974) an American architect born in Estonia.[1] In it, I hypothesized that amazing points of contact can be found in Kahn's architectural thinking with the medieval Kuressaare Castle (in the literature on Kahn, it is usually called Arensburg, which is Kuressaare's historical name). Kuressaare Castle represents a Christian convent-type defensive structure and is part of a little-known local school of international Gothic architecture on an isolated island.

Kahn's biography can be associated with Kuressaare or Arensburg from 1901 to 1906, during the first five years of the architect's life. According to the architect himself, he also spent a month in Kuressaare during the summer of 1928 (i.e. as a young professional), although archival documents regarding this fact have yet to be found.

In the special issue of KUNST.EE, I described the hypothesis, which is based on a trip I made to places associated with Kahn in 2007. The hope that had developed in 2012 was that the hypothesis would not anger anyone, but would instead generate discussion. But in reality, there were no reactions to the Kahn special issue, and enduring this silence sometimes became an ordeal. Recently, however, the ice has slowly started to shift.

An update on the research

In 2014, Wendy Lesser, a Kahn biographer working in the US, visited Kuressaare. She was curious about one of Kahn's remarks – Kahn had said that he had become an architect when he was three years old. Therefore, Kahn became an architect in 1904, in Kuressaare (or Arensburg) and this coincides with the time when renovation work was started on the castle. Wendy Lesser's book has recently been published[2] and it is the first time that the role of the Baltics in Kahn's career has been analysed in such detail – in the case of 1928, however, the emphasis is on Riga,[3] where Kahn's relatives lived.

But what actually happened in Kuressaare in 1904 and 1928? Our Tallinn research group[4] has slowly but surely tried to find out, thanks also to the research and publications of the

Seetõttu on varajase Kahni uurijaid vähe ning nad peavad oma silmad pöörama ka perekonnapärimusele.

2016. aastal tegi meie väike Tallinna Kahni-uurimisgrupp näituse "Kahn. Saarlane" Kuressaare lossis.[6] Käsitleme hooneid visuaalsete dokumentidena. Oleme kujundanud ka sobiliku metodoloogia kaugete sajandite ja mandrite kokkutoomiseks. Praktiseeriva arhitektina töötanud fotograaf Arne Maasik pildistas Saaremaa keskaegset arhitektuuri, lähtudes mõtteliselt Kahni kui arhitekti "personaalsest koodist"[7]. Ning USA idarannikul pildistas Maasik Kahni hooneid, lähtudes mõtteliselt Saaremaa keskaegse arhitektuuri "koodist". Kohapeal mängis näitusele kaasa ka keskaegne loss ise oma spetsiifiliste arhitektuuridetailide ja atmosfääriga. Hiljem on pildistamine jätkunud, näiteks 2017. aasta jaanuaris reisis Arne Maasik Bangladeshi Dhakasse, et pildistada Kahni peateost, samuti Indiasse Ahmedabadi.

Eesti Rahvusarhiivist on leitud dokument, mille kohaselt saabus Louis Kahn oma Euroopa *grand tour*'i käigus 18. juulil 1928. aastal Helsingist laevaga Tallinna sadamasse. Ta võttis kahe kuu Eesti viisa.[8] Tallinnast reisis ta läbi mandri-Eesti sugulaste juurde Riiga. Ent Riia ja Kuressaare vahet kurseeris toona suviti reisilaev. Kuressaares elas Kahni vanaema. Arhiivis kinnitust leidnud faktoloogia raamidesse on võimalik asetada Kahni suulised ning kirjalikud väited 1928. aasta suve kohta.

2017. aasta märtsis-aprillis oli mul rõõm minna taas USA-sse Kahniga seotud reisile. Olgu alljärgnev siis justkui järjejutt 2012. aasta KUNST.EE Kahni erinumbrile. Ka sel korral esitasin uuel ringil küsimusi saare kohta, millel on loss.

Kimbelli kunstimuuseum

23. märts 2017 – Tallinna lennujaam, sihtkoht Dallas, Texas. Dallasest tuli edasi sõita Fort Worthi. Seal sai mu palveränna-kute sihiks ligi viie päeva jooksul Kimbelli kunstimuuseum, väike ja armas hoone, millest võis puhta südamega aina vaimustuda. Muuseumil on erakordselt tundlikult koostatud kunstikogu. See hoone püüab oma peenuses tabada Itaalia vanade paleede vaimu, asudes ise keset diametraalselt teistsuguse, kauboikultuuriga Texast. Muuseum paikneb suhteliselt raskesti ligipääsetavas kohas, millele Kahn on omakorda kaasa aidanud, peites peasissepääsu puudesalu taha.

Üldiselt peab seda hoonet omal nahal kogema. Kimbelli kunstimuuseumis on kõikidel hea olla, nii inimestel kui kunstiteostel. Lõpuks avastad end hoonet taga igatsemas. Samas on raske sõnastada, millest see heaolutunne tekib, mis on selle allikaks.

Kahni Kimbelli hoone lähedale on hiljuti ehitatud tema kunagise tudengi Renzo Piano paviljon, mis kasutab küll mõningaid Kahni arhitektuurilisi elemente, ent esindab pigem korporatiivset külmemat lähenemist. Õnneks jääb Piano paviljon mahult tagasihoidlikuks ega püüa konkureerida Kahni arhitektuurilise saavutusega, mille välist vormi seostab Wendy Lesser Riia turuhoone arhitektuuriga.

Sümpoosion

Märtsi lõpp 2017 oli Kimbelli muuseumis pühendatud Louis Kahnile seoses tema näituse avamisega. Toimusid ekskursioonid, sümpoosion, filmivaatamine.

Saaremaa Museum that operates in the Kuressaare Castle[5]. Researching Louis Kahn's early life has turned out to be similar to researching medieval art – there are few written sources or they are totally lacking. Therefore, there are few researchers of Kahn's early years and they must rely on family traditions and stories.

In 2016, our small Kahn research group in Tallinn organised an exhibition in Kuressaare Castle called "Kahn: The Islander".[6] We treated the buildings as visual documents. We also designed a suitable methodology to bring together the distant centuries and continents. Arne Maasik, a photographer who had worked as an architect, photographed the medieval architecture of Saaremaa, based conceptually on the "personal code"[7] of Kahn as an architect. Maasik then also photographed Kahn's buildings on the East Coast of the US, based conceptually on the "code" of Saaremaa's medieval architecture. As the venue for the exhibition, the medieval castle itself played a role, with its specific architectural details and atmosphere. Subsequently, the photography has continued, and in January of 2017, Arne Maasik travelled to Dhaka, Bangladesh, to photograph Kahn's main work, and to Ahmedabad, India.

A document has been found in the Estonian National Archive, which shows that during his European grand tour, Louis Kahn arrived in Tallinn by ferry from Helsinki on 18 July 1928. He obtained a two-month Estonian visa.[8] From Tallinn, he travelled across mainland Estonia to see his relatives in Riga. But at that time, a passenger ship sailed between Riga and Kuressaare in the summer. Kahn's grandmother lived in Kuressaare. Within the framework of the factual information confirmed by archival materials, it is possible to posit the verbal and written statements made by Kahn about the summer of 1928.

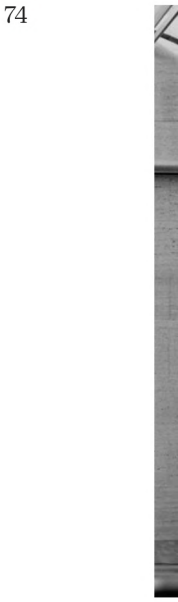
I had the pleasure of making another Kahn-related trip to the US in March and April of 2017. The following is another instalment of the story that started with the special Kahn issue of KUNST.EE in 2012. And this time, I also posed a new round of questions about the island with its castle.

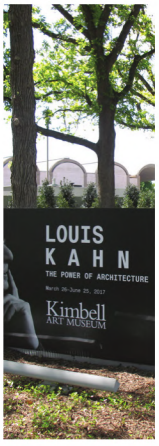
The Kimbell Art Museum

23 March 2017 – Tallinn Airport, destination Dallas, Texas. From Dallas I had to travel on to Fort Worth. There, for almost five days, the destination of my pilgrimage became the Kimbell Art Museum, a small and charming building, which one could be enthused about with a clear conscience. The museum's art collection has been compiled with extreme sensitivity. In its refinement, the building attempts to capture the spirit of ancient Italian palaces, while being located amid the diametrically opposed cowboy culture of Texas. The museum is located in a relatively inaccessible place, which Kahn has emphasised by hiding the main entrance behind a grove of trees.

Generally, one must experience this building in person. Everyone and everything feels good at the Kimbell Art Museum – be it people or art works. Finally, you discover yourself missing the building. But it is difficult to articulate what causes this feeling of wellbeing, what is its source.

A pavilion by Renzo Piano, a student of Kahn, has recently been built in the vicinity of Kahn's Kimbell building. And Piano's building used some of Kahn's architectural elements, but tends to represent a colder corporate approach. Luckily, Piano's pavilion is more modest in size and does not try to compete with Kahn's architectural achievement, the exterior





25. märts 2017 – esinema oli kutsutud Wendy Lesser kui Kahni biograaf, William Whitaker kui Kahni arhiivi ekspert ja uurija ning Jules Prown kui Yale'i briti kunsti keskuse ekspert. Vestlusringis, mida juhtis Kimbelli muuseumi direktor Eric Lee, osalesid Kahni järeltulijad Sue Ann Kahn, Alexandra Tyng ja Nathaniel Kahn.

Muidugi olid kõik esitused huvipakkuvad. Wendy Lesser tõi välja kolm tema jaoks kõige liigutavamat momenti Kahni uurimise protsessis. Nendeks olid venna Oscari kiri aastast 1945, kus vend hoiatab liigselt tööle keskendumise eest, California Ülikoolis Berkeleys tehtud loomingupsühholoogia uurimus aastast 1958, mis lähtus üpris veidrast metodoloogiast, ning Kahni unenägu aastast 1973. Rääkides eestlasest ehitusinsenerist August Komendandist (1906–1992), kelle inseneritööd nimetas Lesser briljantseks, hakkas saal heatahtlikult naerma Lesseri kalambuuri peale, et Komendandi arvates olla pigem tema Kimbelli muuseumi teinud. Kahe Eestist pärit mehe viljakas koostöö kestis tõepoolest ju 18 aastat.

William Whitakeri ettekandest jäi silma ja kõrva üks kommentaar seoses Salk Instituudi arhitektuuriga. Whitaker näitas ekraanil Kahni väikest abstraktset kritseldust paberi serval ning väitis, et selle all mõtles Kahn Assisi kloostrit, mida ta oma 1928.–1929. aasta reisil Itaalias külastas. Ja mille ta kodeeris hiljem Salk Instituudi hoonekompleksi projekteerimisse. (Ehk siis tähelepanu: kuidas Kahn mõtles; tema pilk ja meetod seoses keskaegse kristliku arhitektuuriga!)

Jules Prown kuulub põlvkonda, kes on teinud Kahni endaga koostööd. Ta rääkis mälestuste vormis n-ö siseringijuttu ning visandas oma koduinstitutsiooni Yale'i briti kunsti keskuse arhitektuurilise iseloomustuse. Üks Jules Prowni kommentaar oli selline: ruut – ruut – ruut – ruut, kuna hoone on jagatud ruutudeks Kommentaarina võiks lisada, et nagu keskaja arhitektuur ruudukujulisteks võlvikuteks.

Juhitud vestlusring Louis Kahni tütarde ja pojaga kujunes soojaks ning südamlikuks. Ja siis, keset küsimuste-vastuste vooru, tõusis publiku hulgast püsti üks pikk mustanahaline mees (kahjuks ei näinud saali tagareast, kes ta täpsemalt oli) ning uuris Eesti ja Tallinna kohta. Alexandra Tyng vastas, et ta mäletab Kahni rääkimas lossist. Ja Tallinnast. Ning et Kahni varajased eluaastad enne viieaastaseks saamist mõjutasid teda sügavalt.

Näitus

Kimbelli kunstimuuseumis eksponeerituna jõudis näitus "Louis Kahn: The Power of Architecture" ("Louis Kahn: Arhitektuuri vägi", 26. III–25. VI 2017) justkui koduseinte vahele. Siin kulmineerub näituse viis aastat kestnud *grand tour* mööda Euroopa ja USA mainekaid muuseume. Järgmisena viiakse tööd vähendatud mahus Philadelphiasse, Kahni kodulinna. Ning pärast seda on hiigelprojekt kättesaadav vaid samanimelise üle 300-leheküljelise mahuka kogumiku kaudu.

Suurnäitus mõjub inspireerivalt, näitusesaalis ei püüta külastajat verbaalse teabega üle ujutada. Rõhk on Louis Kahnil endal, tema isikul ja salapärase poeesiaga sõnastatud ütlustel. Esile on toodud tähtsaim. Hoonete maketid saavad heldelt ruumi. Nagu võis ette arvata, markeerib varajast Kahni vaid punktiirjoon. Rõhuasetus on loomulikult Kahni kui arhitekti kõrgajal, mis langeb Teise maailmasõja järgsesse perioodi.

of which Wendy Lesser associated with the architecture of the market building in Riga.

Symposium

The end of March 2017 at the Kimbell Museum was dedicated to Louis Kahn, in connection with the opening of his exhibition. Tours, a symposium and film screenings took place.

25 March 2017 – the presenters included Wendy Lesser as Kahn's biographer, William Whitaker as an expert on the Kahn archives and researcher, and Jules Prown as an expert from the Yale Center for British Art. The discussion round that was led by Eric Lee, the Director of the Kimball Museum, included Kahn's descendants Sue Ann Kahn, Alexandra Tyng and Nathaniel Kahn.

Naturally, all the presentations were interesting. Wendy Lesser highlighted the three moments that have moved her most during her research of Kahn. These included a letter from his brother Oscar in 1945, in which he cautions Kahn against focusing too much on his work; a study of creative psychology that was conducted at the University of California, Berkeley in 1958, which was based on a rather strange methodology; and Kahn's dream from 1973. When speaking about the Estonian structural engineer August Komendant (1906–1992), whose engineering work Lesser called brilliant, the audience started to laugh affably when Lesser joked that according to Komendant, he rather than Kahn was the one who had created the Kimbell Museum. And the prolific collaboration between the two men from Estonia did truly last 18 years.

One thing perked my interest in William Whitaker's presentation on the architecture of the Salk Institute. Whitaker showed some small abstract scribblings on the edge of a paper and said that Kahn meant this to represent the Assisi monastery, which he had visited in Italy during his trip from 1928 to 1929. And which he later encoded into the design of the Salk Institute complex. (Notice how Kahn thought; his eye and method was related to Christian architecture!)

Jules Prown belongs to the generation that has personally collaborated with Kahn. He spoke about his memories of inner-circle conversations, and delineated the architectural nature of his home institution, the Yale Center for British Art. Jules Prown's comment was: a square-square-square-square. And since a building is divided into squares, one could add, like just like medieval architecture divided into square bays.

The discussion round with Louis Kahn's daughters and son was warm and heartfelt. And then, in the middle of the question-and-answer session, a tall black man stood up (unfortunately, from the back row of the hall, I could not see who he was) and asked about Estonia and Tallinn. Alexandra Tyng answered that she remembers Kahn talking about a castle. And about Tallinn. And that Kahn's early years, before he turned five, had a profound effect on him.

Exhibition

It felt like the exhibition "Louis Kahn: The Power of Architecture" (26. III –25. VI 2017), as it was displayed at the Kimbell Art Museum, had arrived home. Here the grand tour, which had lasted five years as the exhibition travelled through the distinguished museums of Europe and the US, culminated. A reduced number of works will now be taken to

Süvenedes näituse materjalidesse, vaatad korraks kõrvale ja näed näituseruumist avanevat ust, mis juhib ruudukujulise põhiplaaniga avatud siseõue. Seal on õhku ja tunnetust nagu Itaalias. Seinad on travertiinist, Itaalia looduslikust kivist, mis toodud Rooma lähistelt. Siseõue keskel on Bourdelle'i skulptuur "Penelope" (1909) ja väike kosk vuliseva veega. Mõtled "Kahn. Saarlasele". Kas pole mitte Kuressaare lossil kui konvendihoone tüüpi ehitisel ruudukujulise põhiplaaniga avatud siseõu, kus asub ka kaev, ja seinad ehitatud kohalikust Saaremaa kivist, dolomiidist?

Kahni Kimbelli kunstimuuseumi hoones on kokku kolm ruudukujulise põhiplaaniga siseõue, mis on nimetatud põhivärvide järgi. Lähedal asuval Renzo Piano paviljonil on ka siseõu, kuid planeeringult justkui kitsas koridor, mis juhib külastaja välja tänavaliiklusesse – hoopis teine kontseptsioon.

New Haven

4. aprill 2017 – järgmine kõrghetk sel reisil oli New Haven. Louis Kahni projekteeritud kaks kunstimuuseumi asuvad Chapel Street'il, linna kesksel tänaval teineteise vastas üle tee. Need on Yale'i ülikooli kunstigalerii (1953) – projekteeritud siis, kui Kahn polnud veel leidnud iseenda kui arhitekti "personaalset koodi" – ning Yale'i briti kunsti keskus (1974) – projekteeritud elu lõpuperioodil.

Yale'i briti kunsti keskuses oli hiljuti lõppenud hoone renoveerimine, sealsete töötajate jaoks oluline teema. Asedirektori Constance Clementi jutust tuli korduvalt välja mõte, et renoveerimise käigus tekkinud valikute ees mindi alati tagasi algallika juurde ja küsiti, mida Kahn oleks selles või teises olukorras teinud.

Nii nagu Kimbelli kunstimuuseumis, on ka Yale'i briti kunsti keskusel ruudukujulise põhiplaaniga siseõued. Neid on kaks ning need asuvad katuse all. Nende funktsioon hoone üldises loogikas on olla pidulik, tervitada külastajat, aktsentueerida, koondada näituseruume enda ümber, pakkuda suurejoonelisi vaateid eri korrustelt, kas ülevalt alla või alt üles, võimaldada kõrge lae ruumitunnetust. Jällegi tekib mõte, et ehkki hoonest on tehtud ja nähtud videoid ja fotosid ning loetud tekste, ei asenda siiski mitte miski kohapeal käimist ja ruumide omal nahal kogemist.

Eshericki maja

Järjejutuna Kahni projekteeritud Eshericki maja saagale – pärast mu esimest külaskäiku 2007. aastal leiti majale uued head omanikud, kes hoolivad arhitektuuripärandist ja peavad lugu Kahnist. Tihedas koostöös muinsuskaitsjatega on leitud lahendus isegi köögi rollile selles majas – esialgse museaalse köögi kõrvale on ehitatud teine, igapäevaselt kasutatav köök, mis on toonud hoone teenivasse piirkonda rohkem elu.

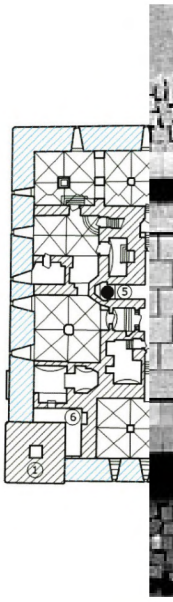
Eshericki maja uued omanikud Dan Macey ja Paul Savidge reisisid 2016. aastal spetsiaalselt Kuressaarde, et külastada näitust "Kahn. Saarlane". Olles Eshericki maja renoveerimisel suhelnud Kahni inseneride ja ekspertidega, samuti külastanud Kahni hooneid USA-s, tunnistasid nad Kuressaare lossi ja Kahni arhitektuuri kohatisi hämmastavaid kokkulangevusi kuni detailideni välja.

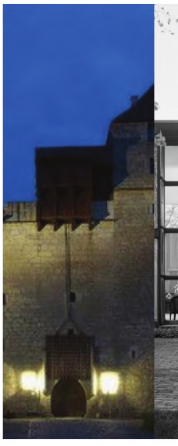
Philadelphia, Kahn's hometown. And after that, the giant project will only be available on the 300 pages of a compendium of the same name.

The large exhibition is inspiring and the viewers in the hall are not overwhelmed by verbal information. The focus is on Louis Kahn himself, on him as an individual and on his statements couched in mysterious poetry. That which is most important has been highlighted. The models of the buildings are given lots of space. And, as might be guessed, the early Kahn is indicated only by a dotted line. Naturally, the emphasis is on the peak period of Kahn's career as an architect, which falls into the post-World War II era.

While concentrating on the exhibition materials, you look away for a moment and see a door that leads from the exhibition space to a square inner courtyard. There you find air and a sensibility similar to Italy. On the walls, there is travertine, a stone that occurs naturally in Italy, and which was brought from the vicinity of Rome. In the middle of the courtyard, there is sculpture called "Penelope" (1909) by Bourdelle and a small waterfall with bubbling water. My thoughts turn to "Kahn: The Islander". Doesn't Kuressaare Castle, as a convent-type structure, have a square inner courtyard with a well, and walls of the local Saaremaa stone – dolomite.

In Kahn's Kimbell Art Museum building there are a total of three inner courtyards with square floor plans, which are named after the primary colours. There is also an inner courtyard in the nearby Renzo Piano pavilion, but it is designed like a narrow corridor, which directs visitors out into street traffic – a totally different concept.



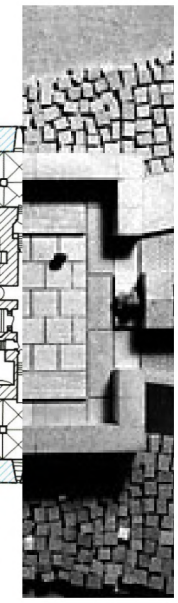


New Haven

4 April 2017 – the next highlight of the trip was New Haven. The two museums designed by Louis Kahn face each other across Chapel Street, the city's main thoroughfare. These are the Yale University Art Gallery (1953) – designed before Kahn had acquired his 'personal code' as an architect – and the Yale Center for British Art (1974) – designed toward the end of his life.

The Yale Center for British Art had recently been renovated, a very important topic for its employees. From my conversation with Deputy Director Constance Clement, it became clear that in the course of the decisions regarding the renovation, they had often returned to the source and asked themselves what Kahn would have done in one or another situation.

As with the Kimbell Art Museum, there are also inner courtyards with square floor plans at the Yale Center for British Art – two of them and they are roofed. Their function in the general scheme of the building is ceremonial, to greet visitors, add emphasis, and also to provide a centre around which the exhibition spaces are arranged, to provide grand views from the various floors from below or above, while also providing an awareness of the high-ceilinged space. Again, I am struck by the thought that, although videos and photographs of the building have been taken and seen, and texts about it have been read, nothing can replace being there in person and experiencing the spaces for oneself.



Roosevelti monument

7. aprill 2017 – ja lõpuks Kahni kui saarlase New Yorgi versioon, Roosevelti monument Roosevelti saare tipus. Sinna minemiseks peab pingutama, tegemist on New Yorgi kontekstis suhteliselt raskesti ligipääsetava piirkonnaga. Seda ei reklaamita New Yorgi turismibrošüürides, selle olemasolu peab enne teadma. Ning isegi teades, peab enne teadma, mida sinna otsima minna. Pildi järgi kõnetab monument ühtmoodi, aga kohapeal muutub kõik palju-palju isiklikumaks.

Saarel on, nagu ikka, tuul ja väga värske õhk ja ümberringi voolav vesi. Kahn on projekteerinud horisontaalse monumendi, mis koosneb "aiast" ja "toast". Saare tipus näed pakse müüre, mis on tõesti ülimalt paksud (nagu külma sõja aegsed poliitilised müürid). Kuid kõrgete paksude müüride sees on katkestused, läbi mille on võimalik näha voolavat vett ja taevast ja pilvelõhkujaid. Räägitakse, et kui päike tõuseb, siis paistavad päikesekiired läbi müüride. Viibides saarel keset Kahni arhitektuuri, on ka kiirustamine katkestatud, sest pole kuhugi kiirustada. Igavikuline lõikab läbi ajalise. Ümbritsev korrastatud struktuur aitab korrastada mõtteid. Seal viibimine annab kaasaja inimesele tema suurimat defitsiiti – tasakaalu, hingamist ja vabadust.

Roosevelti monument on projekteeritud 1972.–1974. aastal ning see ehitati valmis pärast pikki seisakuid lõpuks 2012. aastal. Saarel elavat palju ÜRO diplomaate ja poliitikuid. Kahni monumendi poolsel küljel on praegu käimas äge ehitustegevus, seni tühjale maale on kerkimas ülikallid teaduslaborid koos maastikupargiga. Saar, kuhu vanasti saadeti silma alt ära haiged ja põdurad, on omandamas täiesti uut tulevikuperspektiivi.

Kokkuvõtteks

8. aprill 2017 – New Yorgi Eesti Majas toimus eesti kultuuri päevade raames ka väike Kahni-üritus, mille puhul tegid Jaanika Peerna ja David Rothenberg *performance*'i "Kahn. Saarlane". Kontseptsioon oli ülilihtne ja mõjus. Seinale projitseeriti teineteisesse sulanduvalt fotosid Kuressaare lossist ja Dhaka parlamendihoonest. David Rothenberg – filosoof, arhitekt Abraham Rothenbergi poeg, kes kasvas lapsest peale Kahni-juttude keskel – luges ette Kahni poeetilist teksti. Jaanika Peerna, kogenud külma sõja müüre ja katkestusi, joonistas ekraani ette riputatud kalkale arhitektuurilisi aktsente, millest tekkis Kahnist informeeritud abstraktne joonistus.

Pidasin New Yorgis kaks loengut "Kahn. Saarlase" teemal, inglise keeles ja eesti keeles. Ühesõnaga, kes seda praegu võib teada, kuhu kõik edaspidi välja viib? On tore, et arhitektuuriteadlane Carl-Dag Lige on hakanud Eestis põhjalikult uurima August Komendandi pärandit ning inseneeriat. Tegelikult võib Kahni ja Komendandi uute andmete põhjal avaneda uusi silmapiire külma sõja aegse arhitektuuri analüüsimisel. Kuuldavasti avastab ka USA-s uus põlvkond arhitekte Kahni ja leiab tema ehitised endiselt väga relevantsed olevat.

Kuid tuletagem ikkagi veel kord meelde Constance Clementi sõnu Yale'i briti kunsti keskuse renoveerimisest – kui tekkis küsimusi ja kahtlemisi, mindi alati tagasi Kahni enda juurde ja tehti järgmised valikud vastavalt sellele. Nii et miks meie Tallinna uurimisgrupp peaks teistmoodi käituma seoses Kahni napi jutuga tema varajase nooruse kohta? Kui

Esherick House

A postscript to the saga of the Esherick House that was designed by Kahn: after my first visit in 2007, new owners for the building were found that care about its architectural legacy and admire Kahn. In close cooperation with heritage conservators, they have even found a role for the kitchen in the house – next to the original museum kitchen, a second kitchen has been built that can be used every day and enlivens the service area of the building.

Dan Macey and Paul Savidge, the new owners of Esherick House, travelled to Kuressaare in 2016 especially to visit the exhibition "Kahn: The Islander". Having communicated with Kahn's engineers and experts while renovating Esherick House, as well as visiting Kahn's other buildings in the US, they admitted that sometimes astonishing similarities existed between Kuressaare Castle and Kahn's architecture down to the smallest details.

Roosevelt Monument

7 April 2017 – and finally the New York version of Kahn as an islander – the Roosevelt monument at the tip of Roosevelt Island. One has to make an effort to get here, because, in the context of New York, it's located in quite an inaccessible site. It is not advertised in the New York tourist brochures, so you have to know it's there. And even knowing that, you have to know what you're looking for. The monument feels one way in pictures, but becomes much, much more personal up close.

On the island, as is to be expected, there is a breeze and fresh air, and water flowing all around. Kahn has designed a horizontal monument, which is comprised of a "garden" and a "room". At the tip of the island you see walls that are extremely thick (like the political walls during the Cold War). However, there are breaks in the thick walls, through which you can see the flowing water, the sky and the skyscrapers. It has been said that when the sun rises, the rays of the sun shine through the openings in the walls. Being on the island amid Kahn's architecture, all haste is also interrupted because there is nowhere to hurry to. The eternal cuts through the temporal. The surrounding ordered structure helps you to order your thoughts. Being there gives modern people the things they lack the most – balance, breathe and freedom.

The Roosevelt monument was designed between 1972 and 1974, and was finally completed, after a long delay, in 2012. Many UN diplomats and politicians live on the island. Currently, hectic construction work is underway at the end of the island with the Kahn monument. Extremely expensive science labs and a landscape park are rising on empty land. The island, where the sick and infirm were once hidden away, is acquiring entirely new future prospects.

In conclusion

8 April 2017 – A small Kahn event, Jaanika Peerna and David Rothenberg's performance "Kahn: Islander", took place during the Estonian Cultural Days at the New York Estonian House. The concept was extremely simple and moving. Photographs of Kuressaare Castle and the Dhaka parliament building were projected onto a wall – fading in and out of each other. David Rothenberg – a philosopher and son of architect Abraham

ta ütleb, et ta sai arhitektiks kolmeaastaselt, siis nii on. Kui ta ütleb, et ta tuleb saarelt, millel on loss, siis nii on. Kui ta ütleb, et ta viibis 1928. aastal kuu aega saarel, siis nii järelikult on.

Post scriptum

288-leheküljeline ülipõhjalik intervjuuraamat "Louis I. Kahn in Conversation" ("Louis I. Kahn dialoogis", 2014) lõpeb manifestilaadselt arutlusega kindlusarhitektuuri teemal. Kahn selgitab siin pikalt oma hoonete lähtekohta. Intervjueerija Heinrich Klotz kommenteerib: "Hr Kahn, mulle tundub, et see on üks hea alus, millele ehitada." Ja Kahn vastab: "Jah, ma arvan, et on. Üks väga hea alus."[9] Sellega võiks olla väga palju juba öeldud.

Heie Treier on kunstiteadlane ja -kriitik,
Tallinna Ülikooli kunstiajaloo õppejõud.

1 KUNST.EE 2012, nr 1: Louis Kahn. Erinumber.

2 Wendy Lesser, You Say to Brick. The Life of Louis Kahn. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2017.

3 Vt nt Toivo Tammik, Eesti kõrvaltegelasena arhitektuuri- ja elulooraamatutes. – Sirp 5. V 2017.

4 Lisaks siinkirjutajale on Arne Maasik, Ott Rätsep, Ingrid Mald, Toivo Tammik, Mikk Mutso, Juta Ristsoo ja Martin Pedanik eri tasanditel koos töötanud Kahni teemadel juba viimased 5–10 aastat.

5 Garel Püüa, Ragnar Nurk, Tõnu Sepp, Kastellist kindluseks. Kuressaare linnus-kindluse ehituslugu uute väliuuringute valguses. Saaremaa muuseumi toimetised 9. Kuressaare: Saaremaa muuseum, 2016.

6 Koost Heie Treier, fotograaf Arne Maasik, Kahn. Saarlane. Tallinn: Eesti Louis Kahni Sihtasutus, 2016.

7 Eds Jules David Prown, Karen E. Denavit, Louis I. Kahn in Conversation: Interview with John W. Cook and Heinrich Klotz, 1969–70. New Haven: The Yale Center for British Art, 2014, lk 36.

8 Eesti Rahvusarhiiv (ERA) 1.1.8099, lk 476.

9 Eds Jules David Prown, Karen E. Denavit, Louis I. Kahn in Conversation: Interview with John W. Cook and Heinrich Klotz, 1969–70, lk 263.

TSITAADINURK:

"Kahni sündi ja päritolu ümbritseb endiselt saladusloor. Kui Kahni emapoolse Mendelowitschi-nimelise suguvõsa Kuressaares ja Riias viibimise sidemed on suhteliselt selgelt dokumenteeritud, on arhiivimaterjalid ometi ülimalt lünklikud ning jätavad viimase sõna Kahni sünnikoha suhtes lahtiseks. Ka Kahni eluajal ilmunud raamatutes esineb ta alati kui Eestis sündinud Ameerika arhitekt. Sellisena on käsitlenud teda biograafid ja uurijad nii Eestis kui ka USA-s. [---] Kahni loomingut avatakse peaaegu igal aastal mõnes uues monograafias. See on märkimisväärne, arvestades, et arhitekti surmast on möödas juba üle 40 aasta. Suulise pärandi edasiandmise aeg hakkab otsa saama, inimesed kaovad ja nende mälu ammendub. On kahju, et Eestis ei suudetud 1992. aastal, kohe pärast August Komendandi surma, käivitada tema pärandi uurimist, milleks olnuks just siis õige aeg. [---] Koostöösuhte Kahniga [---] tundub olevat Ühendriikide arhitektuuriuurijate hulgas senini *terra incognita*."

Toivo Tammik, Eesti kõrvaltegelasena arhitektuuri- ja elulooraamatutes. – Sirp 5. V 2017.

Rothenberg, who grew up with stories of Kahn – read Kahn's poetic texts. Jaanika Peerna, having experienced the walls and ruptures of the Cold War, drew architectural accents on tracing paper hung in front of the screen, creating an informed abstract drawing of Kahn.

I gave two lectures on "Kahn: The Islander in New York" – one in English and the other in Estonian. In short, who knows where all this will end up eventually? It is great news that in Estonia architecture historian Carl-Dag Lige has started working on a thorough study of August Komendant's legacy and engineering. Actually, based on new facts about Kahn and Komendant, new horizons may be opened up in the analysis of Cold War era architecture. It has been said that a new generation of architects in the US is discovering Kahn and still find his structures to be relevant.

But let's recall Constance Clement's words regarding the renovation of the Yale Center for British Art – when questions or doubts arose, we always went back to Kahn himself and subsequent decisions were based on that. So why should our Tallinn research group act any differently in regard to Kahn's sketchy stories about his childhood and youth? When he says that he became an architect at the age of three, let it be so. When he says that he came from an island with a castle, let it be so. When he says that he spent a month on the island in 1928, ergo, let it be so.

Post scriptum

The extremely thorough 288-page book of interviews, "Louis I. Kahn in Conversation" (2014), ends with a manifest-like discussion on the topic of fortress architecture. Kahn provides a long explanation of the point of departure for his buildings. Heinrich Klotz, the interviewer, comments, "Mr. Kahn, I think this is a good foundation to build upon." And Kahn answers, "Yeah, I think it is. A very good foundation."[9] This already says a lot.

Heie Treier is an art historian and critic and
member of the art history faculty at Tallinn University

1 KUNST.EE 2012, no 1: Louis Kahn. Special issue.

2 Wendy Lesser, You Say to Brick. The Life of Louis Kahn. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2017.

3 E.g. Toivo Tammik, Eesti kõrvaltegelasena arhitektuuri- ja elulooraamatutes. – Sirp 5. V 2017.

4 In addition to the undersigned, the Arne Maasik, Ott Rätsep, Ingrid Mald, Toivo Tammik, Mikk Mutso, Juta Ristsoo and Martin Pedanik have worked together at various levels on the topics related Kahn during the last five to ten years.

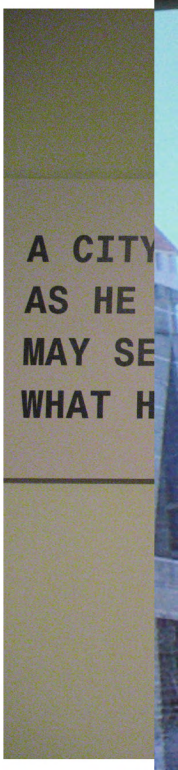
5 Garel Püüa, Ragnar Nurk, Tõnu Sepp, Kastellist kindluseks. Kuressaare linnus-kindluse ehituslugu uute väliuuringute valguses. Saaremaa muuseumi toimetised 9. Kuressaare: Saaremaa muuseum, 2016.

6 Ed Heie Treier, photographer Arne Maasik, Kahn. The Islander. Tallinn: Louis Kahn Estonia Foundation, 2016.

7 Eds Jules David Prown, Karen E. Denavit, Louis I. Kahn in Conversation: Interview with John W. Cook and Heinrich Klotz, 1969–70. New Haven: The Yale Center for British Art, 2014, p 36.

8 Eesti Rahvusarhiiv (ERA) 1.1.8099, p 476.

9 Eds Jules David Prown, Karen E. Denavit, Louis I. Kahn in Conversation: Interview with John W. Cook and Heinrich Klotz, 1969–70, p 263.



QUOTE CORNER:

"A veil of mystery continues to surround Kahn's birth and origins. If the information on the presence of Kahn's maternal family, the Mendelowitschs, in Kuressaare and Riga is relatively well documented, then the archival materials related to Kahn's place of birth are extremely fragmentary and do not resolve the issue. In the books that were published during Kahn's lifetime, he is always described as an American architect who was born in Estonia. This is the same approach taken by his biographers and researchers in Estonia and the US [---]. A new monograph is published almost every year that explores Kahn's work. This is noteworthy considering the fact that the architect died more than 40 years ago. The time for the transfer of the oral legacy is starting to run out, people are disappearing and their memories dimming. It is a pity that it was not possible to launch the research of his legacy in Estonia in 1992, right after August Komendant's death, which would have been the right time. [---] To date, his collaboration with Kahn [---] seems to have been *terra incognita* among architectural researchers in the US."

Toivo Tammik, Eesti kõrvaltegelasena arhitektuuri- ja elulooraamatutes – Sirp 5. V 2017.

Jaanika Peerna ja David Rothenberg
Kahn. Saarlane
2017
performance New Yorgi Eesti Majas
Foto autor Heie Treier
Kunstnike loal

Jaanika Peerna and David Rothenberg
Kahn: Islander
2017
performance at the New York Estonian House
Photo by Heie Treier
Courtesy of the artists

Näitusevaade Mikkeli muuseumis
Foto autor Taavi Leppimann

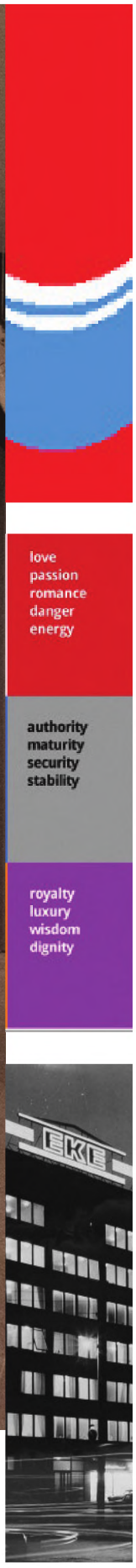
Exhibition view at Mikkel Museum
Photo by Karel Koplimets

8. IV–7. V 2017
Mikkeli muuseum

Projektijuht: Kaja Rästas.

Sadolini kunstikogu algusest

Jüri Hain vaatles näitust EKE–Sadolini kunstikogust, mis on teadaolevalt vanim eraettevõttele kuuluv kollektsioon Eestis.



Neist asjaoludest arusaamiseks, mis viisid Sadolini kunstikogu tekkimiseni selle algkujul, tuleb ajas tagasi minna 1986. aasta detsembrikuusse. Siis kirjutati Moskvas alla eelleppele Eesti Kolhoosiehituse (EKE) ja Soome firma Sadolin ühisettevõtte asutamiseks. Sinnamaani polnud loodud veel ühtegi NSV Liidu ja lääneriikide ühisfirmat ning seetõttu järgnesid viis nädalat keerulisi läbirääkimisi Moskvas. Lõpuks võis 1987. aasta 9. jaanuaril avalikustada eelleppe olemasolu, kuna oldi valmis põhilepingu allkirjastamiseks.

Ometi polnud kõik veel täiesti selge, sest selleks ajaks oli Moskvas vastavaid taotlusi vastu võetud ja eelleppeidki sõlmitud mitmete, Sadolinist võrreldamatult suuremate, rahvusvaheliselt tuntud hiigelfirmadega USA-st, Jaapanist ja Soomestki – viimasest, muide, lennufirmaga Finnair. Nende firmade partnerite kodupaigad NSV Liidu poolel olid samuti tähtsamad kui Tallinn, ja seda nii ida kui lääne poolt vaadatuna: Moskva, Leningrad (praegu Peterburi), Irkutsk jt. Ometi suudeti Sadolini esindajate allkirjadega kinnitatud lepinguni jõuda juba 11. juunil ja kuna Financial Times jõudis lepinguni jõudmisest teatada juba päev varem, ei olnud kahtlust, et Sadolin oli esimene firma lääneblokist, mis jõudis ühisettevõtte loomiseni NSV Liidu omaga. Muuseas, EKE esindajad said samale protokollile allkirjad anda järgmisel päeval, mil allkirjastati veel mitu samalaadset lepingut teiste riikidega. Sadolini sõna otseses mõttes sel hetkel maailmakuulsaks saamises polnud kahtlust: Wall Street Journal Europe kuulutas esiküljel nende saavutusest, mitmed väljaanded nimetasid neid majandusastronautideks, Harvardi ülikool kutsus kiirkorras kohale Ulf Rönnholmi, et kuulda, kuidas selline ime teostus.

Kuid eduga kaasnes ka kõrgendatud kohustusi: polnud ju võimalik, et sellise ühisettevõtte loodav peakontor Tallinnas saaks olla hall ja ilmetu büroo. Ja et tulemus oleks silmahakkavalt erandlik, otsustati appi võtta kunst.

Õigusega on nimetatud kunstikogu loomise algatajaks EKE–Sadolini juhtivaid Soome-poolseid jõude, eeskätt Ulf Rönnholmi, kuid ka Jan Waseliusel oli küllalt otsustav osa selle ettevõtmise elluviimisel ning praktiliste küsimuste lahendamisel oli asendamatu Ludmila Kullström, ehk kõigi jaoks lihtsalt Mila. Eesti-poolse tippisikuna selles reas tuleks esimesena nimetada Jaan Kabinit, kes andis just eelnimetatud

8. IV–7. V 2017
Mikkel Museum

Project manager: Kaja Rästas.

About the Beginnings of the Sadolin Collection

Jüri Hain takes a look at the exhibition of the EKE–Sadolin art collection, which is reputedly the oldest art collection belonging to a private company in Estonia.

To gain an understanding of the factors that brought about the Sadolin art collection in its original form we need to go back to December 1986, when a preliminary contract was signed in Moscow between Estonian Kolkhoz Construction (EKE) and the Finnish company, Sadolin with the intention of forming a joint company. Until that moment no such firms had been created between the USSR and Western countries, so what followed were five weeks of complicated discussions in Moscow. Finally, by 9 January 1987 they were able to make public the existence of the preliminary contract, because now they were ready to sign the contract proper.

However, not everything was plain sailing because many applications had been received and even preliminary contracts already signed between companies considerably larger than Sadolin, internationally well-known giant firms from the US, Japan and Finland – by the way, from the latter country, in the form of the airline company Finnair. The hometowns of the prospective partners of these companies in the USSR were, from both an Eastern and Western perspective, also more important than Tallinn – Moscow, Leningrad (today's St. Petersburg), Irkutsk and others. However, by 11 June the contract had the signatures of the Sadolin representatives on it and since the Financial Times managed to announce the signing of the contract already a day earlier there was no doubt that Sadolin was the first company from the West to create a joint venture with a Soviet company. EKE representatives signed the document on the following day, when many other similar contracts were also signed with other countries. There was no doubt that Sadolin had become famous; Wall Street Journal Europe announced their achievement on its front page and many publications referred to them as "economic astronauts". Harvard University immediately sent an invitation to Ulf Rönnholm to tell them how this miracle had happened.

Yet fame also brought increased responsibility; it was unthinkable that such a joint venture's prospective head office could be housed in an ugly grey office building in Tallinn. To make sure that the outcome was eye-catchingly outstanding they decided to enlist the help of art.

esmaeesmärgi saavutamiseks suunava tõuke ning jälgis otsesest vahelesegamisest hoidudes väga tähelepanelikult asjade käiku. Tema enda ergas kunstihuvi ning sellel põhinev süvenev kunstitundmine on ilmselt saanud põhja lapsepõlvest: tema ema oli lõpetanud Tartu Kõrgema Kunstikooli Pallas maalikunstniku diplomiga.

Sageli on nimetatud kunstikogu soetamise peapõhjusena investeeringut selle sõna majanduslikus mõttes, kuid selles võib küll kahelda, kuna teoste ostmisel-tellimisel püüti selle kaudu mõjutada kunstielu, pidades silmas ka noorema põlvkonna kunstnike tegevuse toetamist. Eesti kunstikultuuri järjepidevuse kajastamist näidetega rahvuskunsti mineviku suurnimede loomingust peeti küll oluliseks, kuid anti endale aru, et kunstikogu saaks sündida ikka vaid ajaliselt pikema perioodi vältel, ning esialgu piirduti vaid mõne sellise teose omandamisega: Roman Nymani "Rannamaastik" (1930. aastate teine pool), Nikolai Kulli "Linnavaade" (1931) ja Paul Burmani kaks akvarelletüüdi (mõlemad 1934).

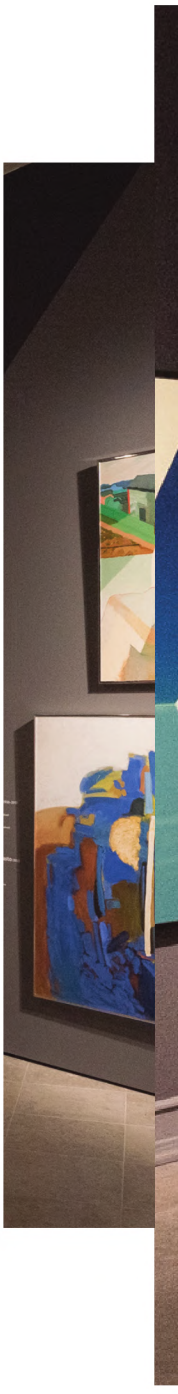
Nooremate kunstnike loometegevuse ergutamiseks otsustasime panustada maalile. Kümnele kuni neljakümneaastasele eesti kunstnikule tehti ettepanek esitada kavand või kavandid maalile, mille ainus eeltingimus oli, et kavandatud teose pindala oleks kuni kaks ruutmeetrit ja neist viis said tellimuse esitatud kavandi alusel maali teostamiseks. Need kunstnikud olid Mari Kurismaa, Epp-Maria Kokamägi, Anne Parmasto, Valeri Vinogradov ja Rein Kelpman, kelle maalid valmisid 1991. aastal. Kolme tuntud maalikunstnikku paluti maalida teos Sadolini kunstikogu tarvis sama suuruspiiranguga, kuid kahel puhul pisut erineva lähenemisega. Seejuures Tiit Pääsukese maali "Sama ja teine" (1992) loomisel ei antud kunstnikule n-ö suunavaid nõuandeid, küll aga Andres Toltsile ja Olev Subbile. Muidugi polnud tegemist nõudmistega, kuid nende kunstnike loomelaad näis sobivat eksponeerimiseks teatud konkreetsetes kohtades alles valmimata hoones. Andres Toltsi maali "Must ja kollane" (1991) tahtsin paigutada kavandatavasse kohvikuruumi, mis tähendas seda (kuna püüdliku ning hoolika sisustusarhitekti Teno Velbri töö polnud veel lõppenud), et võib-olla ei saa maali eksponeerida kohviku kõige paremas loomuliku valgusega kaetud osas ning seepärast võiks see olla üldmuljelt hele, kirgas. Loomulikult oli see teave esitatud kunstnikule üldinformatsioonina ja mitte soovina, nõudest rääkimata. Ma ei tea, kuivõrd Andres Tolts kuulduga arvestas, kuid tema nobedasti loodud teos sobis ruumiga hästi. Olev Subbil paluti luua maal konkreetsesse kohta – puhkeruumi (mis vajadusel oli ka koosolekute ja nõupidamiste toimumispaik) peaseinale. Seetõttu saime temaga sellest rääkida alles siis, kui maja ehitusjärg seda võimaldas. Ruumiga tutvunud, esitas kunstnik kaks ettepanekuna vormistatud nõuet: esiteks, et sellesse ruumi teisi maale ei riputataks, ning teiseks, et kuna tema plaanib maalil kujutada veekogu, siis tuleks põrandakattes või vaibavalikul hoiduda punastest toonidest ning eelistuse võiks anda sinakale-rohekale värvivalikule. Ta sai Ulf Rönnholmilt kinnituse, et esimese ettepanekuga arvestatakse igal juhul täielikult, teisega võimalust mööda kindlasti. Olev Subbi maal "Rannaküla" (1992) valmis enne hoone avamist viimasena.

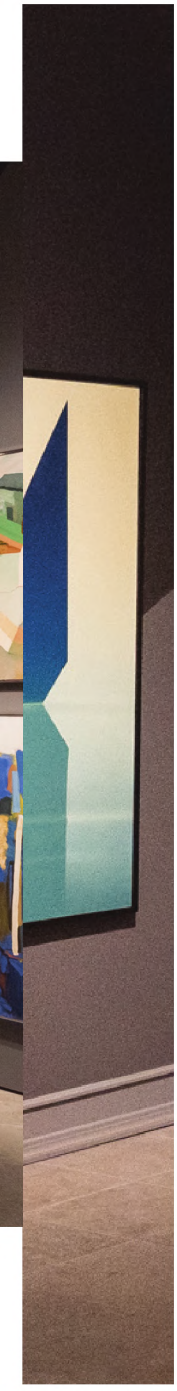
Pea samal ajal jõudis kohale ka ainus skulptuur: Mati Karmini "Võitja" (1992), graniitpostamendil pronksfiguur kogukõrgusega pisut üle kahe meetri, mis antud interjööri kohta osutus optimaalseks. Graafika puhul otsustati teha valik juba valminud graafilistest lehtedest, eelistades uuemat loomingut, ja volitati mind valiku tegijaks, misjuures arvestada tuli ka konkreetseid eksponeerimispaiku. Tegin ettepaneku,

Quite rightly, the Finnish management have been named as the initiators of the EKE–Sadolin collection – primarily Ulf Rönnholm, but Jan Waselius also had a fairly instrumental role in initiating this venture and Ludmilla Kullström, or simply Mila, as she was known to everyone at that time, was invaluable in practical issues. An important person on the Estonian side who should be mentioned is Jaan Käbin. He provided the aforementioned aim with a decisive push and kept a close eye on things without directly getting involved. His deepening awareness of art based on his own keen interest evidently began in his childhood; his mother had graduated as a painter from the Pallas art school in Tartu.

Investment in the economic sense is often cited as the main reason for the acquisition of this art collection, but this is doubtful because by buying and commissioning work they aimed to make a difference in the art world, including supporting the work of younger generation artists. Supporting the continuity of Estonian art with examples by important artists of the past was considered important but they recognised that an art collection could only happen over an extended period and initially they restricted their purchase to just a few of such works – Roman Nyman's "Beach landscape" (second half of 1930s), Nikolai Kull's "Cityscape" (1931) and two watercolour studies by Paul Burman (both 1934).

To encourage younger artists we decided to focus on painting. Ten Estonian artists up to forty years of age were asked to present a design or designs for a painting – the only restriction was that the surface area of the planned work would be no larger than two square metres. Five of them were then commissioned to paint a painting based on their design. These artists were Mari Kurismaa, Epp-Maria Kokamägi, Anne Parmasto, Valeri Vinogradov and Rein Kelpman, and their paintings were completed in 1991. Three established painters were also asked to paint a work for the Sadolin collection with the same size restrictions, but in the case of two of them they were given a slightly different brief. Consequently, Tiit Pääsuke, for his painting "Same and Other" (1992), was not given any instructions, but Andres Tolts and Olev Subbi were. Of course, these were not actually instructions, but the work of these artists seemed appropriate for specific locations in the as yet unfinished new building. I wanted to exhibit Andres Tolts's painting "Black and Yellow" (1991) in the planned cafe, which meant (since the work of the ambitious and meticulous interior architect Teno Velbri was incomplete) that it might not be possible to display the painting in the part of the cafe with the best natural light, so consequently the painting should be generally light and bright. Naturally, this was presented to the artist as general information, not as a request, much less a requirement. I do not know to what extent Tolts took into consideration what he was told, but he quickly produced a work that was well suited to the space. Olev Subbi was asked to paint a work for a specific place – the main wall of the lounge area (which would also be used for meetings and consultations). Consequently, we could only talk to him about the specifics when the construction of the building was at a certain phase. Having acquainted himself with the space, the artist presented two requirements, which he presented as proposals; first, that no other painting would be hung in the space, and second, that since he planned to paint a body of water, then the floor-covering or carpet should not have any red tones and that he preferred blue-green colours. Ulf Rönnholm assured him that his first request would be meet completely and the second, as much as was possible. Olev Subbi's painting "Seaside Village"





et igalt autorilt võiks olla kaks teost, mis oleks üksikteostest parem nii kunstniku loomepalge tutvustamise kui interjööri kunstitöödega kujundamise mõttes, ja nii said valitud kuusteist estampgraafilist lehte kaheksalt kunstnikult, kelleks olid Vive Tolli, Evi Tihemets, Concordia Klar, Mare Vint, Leonhard Lapin, Marje Üksine, Sirje Eelma ja Liina Siib. Erandlikuks sai graafika osas Peeter Ulas, kellelt ainsana on selles algvalikus söe- ja pastelltehnikas teostatud tööd.

EKE–Sadolini uue kontorihoone avamine toimus 28. augustil 1992. aastal pidulikus õhkkonnas. Külaliste hulgas oli rida tähtsaid põhjanaabreid Soome suursaadiku Jaakko Kaurinkoskiga eesotsas, Rootsist Ove Mattson koos rea inimestega AkzoNobelist, nende seas ka John Sitinas Kreeka sõsarfirmast. Keegi sõnavõtjatest ei unustanud kiita eesti kunsti osa avatava maja meeldejääva atmosfääri kujundamisel. Kokku oli majas esil kunstikogu, mis koosnes 21 kunstniku 31-st teosest (18 graafilist tööd, 12 maali ja üks skulptuur).

Mikkeli muuseumis tänavu toimunud, hästi koostatud ning meisterlikult kujundatud ja eksponeeritud näitus Sadolini kunstikogu põhjal, milles oli silmapaistvalt esil ka eelkirjeldatud vanim osa kollektsioonist, pani rõõmu tundma kogu pideva täienemise üle, kuid ka nukralt tunnistama, et paraku on elu pakkunud näiteid ka selle kohta, kuivõrd rohkem peaks see väärtuslik kunstikogu olema Eesti avalikkuses tuntud, ning seda ka kunstiga tegelejate siseringkonnas. Saan aru, et selletaoline mõte nõuab tõestuseks ka näidet ning esitan siinkohal mitmest võimalikust ühe, mis on seotud Olev Subbi loomingu kajastamisega. Nimelt 2006. aastal tema loomingust ilmunud põhjalikus monograafilises teoses on kunstniku loomingu loetelus maal "Rannaküla" esitatud must-valge reproduktsioonina ning teose asukohaks on märgitud: erakogu, Soome. Subbi oli nähtavasti selle maali eespool kirjeldatud loomisloo unustanud, kuid raamatu koostaja(d)-toimetaja(d) polnud ilmselt üldse teadlikud Sadolini kunstikogust. Teadagi vahetavad kunstiteosed vahel omanikke ja asukohti, kuid olgu siinkohal kinnitatud, et “Rannaküla” on kuulunud vahetult peale valmimist ikka ja ainult Sadolini kunstikogusse.

Jüri Hain on kunstiteadlane, Eesti Kunstnike Liidu auliige.
Ta tegeles ka Sadolini kunstikogu algatamisega.

(1992) was the last to be completed before the opening of the new building.

Almost at the same time the first sculpture arrived – a bronze figure on a granite plinth by Mati Karmin titled “Winner” (1992). It was just over two metres in height, which was perfect in the given interior. In regard to printmaking the decision was taken to make a selection from existing works. These should be recent works and I was asked to make the selection, taking into consideration the specific sites for display. I suggested that there could be two works from each artist – this would be better than a single work because it would be better for presenting the artists and also for incorporating the art works into the interior design. So, we received sixteen prints from eight artists – Vive Tolli, Evi Tihemets, Concordia Klar, Mare Vint, Leonhard Lapin, Marje Üksine, Sirje Eelma and Liina Siib. The only exception regarding printmakers was Peeter Ulas, from whom, in this initial selection, we received a pastel and charcoal work.

The festive opening of the new EKE–Sadolin office building took place on 28 August 1992. The guests included important visitors from the north, headed by the Finnish Ambassador Jaakko Kaurinkoski, from Sweden, Ove Mattson with a number of people from AkzoNobel, including John Sitinas from the Greek affiliate. None of the speakers forgot to praise the part that Estonian art played in shaping the unforgettable atmosphere of the newly opened building. On display in the new building was an art collection, which comprised 21 artists with 31 works (18 prints, 12 paintings and 1 sculpture).

The well selected, skilfully designed and nicely exhibited showing of the Sadolin collection this year at the Mikkeli Museum, which also highlighted the aforementioned older part of the collection, made me happy about the continuously growing collection, but sadly it also made me recognise that there are situations which indicate that this valuable art collection should be better known in the public sphere in Estonia, and also within the smaller circles of people involved with art. Such an idea requires examples to support it, so I will present one that is connected with the promotion of Olev Subbi’s work. Namely, in the very thorough monograph about his work, which was published in 2006, in the list of his work the location of the painting “Seaside Village”, reproduced in black and white, is noted as “private collection, Finland”. Subbi had apparently forgotten the story of how the painting came about, as described above, but is it possible that the book’s compiler(s)/editor(s) were apparently not even aware of the existence of the Sadolin art collection? Of course art works occasionally do change owners and locations, but let it be noted here that from the very beginning “Seaside Village” has only ever belonged in the Sadolin art collection.

Jüri Hain is an art historian; honorary member
of the Estonian Artists’ Association.
He was also involved in initiating the Sadolin art collection.

10. III–2. IV 2017
Tartu Kunstimaja suur saal

Noored on näljased

Kadri Karro käis Grisli Soppe-Kahari ja Danel Kahari esimesel ühisnäitusel.

10. III–2.IV 2017
Tartu Art House, Big Gallery

Young and Hungry

Kadri Karro visited Grisli Soppe-Kahar's and Danel Kahar's first joint exhibition.

Näitusevaade Tartu Kunstimajas
Foto autor Indrek Grigor

Exhibition view at Tartu Art House
Photo by Indrek Grigor

Grisli Soppe-Kahar ja Danel Kahar on viimasel ajal Eesti kunstiväljale tulnud noortest maalijatest ühed võimsamad ja huvitavamad, ka erandlikumad. Sellest andis selgelt tunnistust ka nende esimene ühine näitus Tartu Kunstimaja suures saalis pealkirjaga "Mustad muumid ja planeet Maa. Lilled elavatele".

Pärast Eesti Kunstiakadeemia maalikunsti eriala lõpetamist 2016. aastal – Danel bakalaureuseõppe, Grisli magistriõppe – on abielupaarist kunstnikud oma väljenduses julgemaks, kindlamaks saanud ja nagu üsna suurest hulgast uutest teostest järeldada võib, vahepealsel ajal ka kõvasti maalinud. Alles jaanuaris-veebruaris oli Danel Kahariil isiknäitus "Koht" Tallinnas Draakoni galeriis, kus oli väljas täiesti erinev komplekt maale võrreldes Tartu Kunstimaja näitusega märtsis-aprillis. Muljetavaldavalt tugevad näitused olid aga mõlemad. Noored on näljased.

Kahe Kahari Tartu-näitust saab vaadelda sidusa ja kvaliteetse tervikuna, eraldamata ühe kunstniku teoseid ilmtingimata teise omadest. Nad ajavad sama asja, räägivad samas (verbaalse, ennast muudkui tõlkiva kunstiga harjunud inimesele paraku võõras) keeles, liiguvad samas maailmas, on teineteisele vastastikku aineseks (vrd teoste pealkirju: "Magav portree Danelist" (2017), "Astub välja. Portree Grislist" (2017)). Mõlemad on Jaan Toomiku õpilased, õpetaja mõju on ehk Danel Kahari maalides selgemgi ("5+5=10=1+0=1 autoportree" (2017)). Katsetusi skulptuuriga näitusekomplekt "Mustad muumid ja planeet Maa. Lilled elavatele" ilmtingimata ei vajanud, samas mõjuvad väikesed skulptuurid Tartu Kunstimajas orgaanilisemalt kui Danel Kahari hiljutisel Draakoni isiknäitusel.

*

Kaharite loomingus räägib kujund – see on Danelil enamasti selgem ja tugevam kui Grislil, kelle teostes on veel paiguti rabedust ja kerget kõhklust. Samas mõjub Grisli kohatine narratiivi takerdumine Daneli kindluse kõrval relvitukstegevalt siiralt ja kaasakiskuvalt.

Kaharid loovad oma mütoloogiat, räägivad oma isiklikku lugu, nii kunstnikest mõttekaaslaste kui abielupaarina. Uurivad tekstide, teooriate ja interneti asemel enda ja teise sisemust, aega ja ruumi teineteise vahel ja ümber. Maalivad ennast tühjaks, "lahendavad" seda, mida vaja lahendada. Teinekord eelneb "õigele" maalile kümme katsetust.

Disainiliku, kaalutletud, vahetevahel ka turvalise vimkaga maali asemel vaatab Kaharite teostest vastu paljas ja aus värk: siin pole kõledust ega ideoloogiat, neis maalides ei trikitata ega häbeneta olla emotsionaalne, *not cool*. Kui mõjudest või võimalikest eeskujudest kunstis rääkida, siis pigem toob nende maalimaailm silme ette saksa ekspressionistid, 1980. aastate *Junge Wilde*, kõige enam ehk Daniel Richteri. Kaharid pole küll sakslaste moodi sotsiaalsed. Kui Daniel Richteri maalikunst võib saada ainest meediast, laiatarbeinformatsioonist, on tugevamas kontaktis ühiskonnas toimuva, päevakajalisega, on poliitilisem, siis Grisli ja Danel Kahari maalikunstis on tugev annus põhjamaist üksindust, eraldiolekut, omaette (või kahekesi?) pusimist. Neis on Euroopa serva peal elavas inimeses pesitsevat fataalsust, enda ja oma saatusega silmitsi olekut. See teatav põhjamaisus ja Kaharite maalide tugev kujund seob neid mõneti ka Edvard Munchi loominguga. USA kunstnikest on ehk lõtvu paralleele võimalik vedada New Yorgi maalija Josh Smithiga.

Grisli Soppe-Kahar and Danel Kahar are among the more powerful and interesting, but also more exceptional young painters who have recently entered the art scene in Estonia. Their first joint exhibition in the Big Gallery at Tartu Art House titled "Black Moomins and Planet Earth: Flowers for the Living" was also a clear affirmation of that fact.

After graduating from the Estonian Academy of Arts painting department in 2016 – Danel with a bachelor and Grisli a master's degree – the married couple have become bolder and more confident in their output, and – as one can presume from the large volume of new pieces, they have also been doing a lot of painting. Danel Kahar had his last solo exhibition "Chasing Society" at Draakoni Gallery in Tallinn only in January-February, yet he presented a completely different body of paintings for the Tartu Art House exhibition in March-April. Both of these exhibitions were remarkably strong. The young artists seem insatiable.

The Tartu exhibition by both Kahars can be seen as a coherent whole marked by quality, where one artist's work does not need to be separated from the other. They stand for the same things, talk the same language (which might be foreign to people who are used to verbal language and art that needs constant interpretation), share the same world, and are a mutual inspiration for each other (e.g. the titles of the works: "Sleeping Portrait of Danel" (2017), "Stepping Out. Portrait of Grisli" (2017)). Both were students of Jaan Toomik, yet the influence of the professor seems more evident in Danel's work ("5 + 5 = 10 = 1 + 0 = 1 self-portrait" (2017)). While the experiments in 3-D were perhaps unnecessary in "Black Moomins and Planet Earth: Flowers for the Living", the small sculptures seemed more organic at the Tartu Art House than in the context of Danel Kahar's exhibition at Draakoni Gallery.

*

In the Kahar's work it is the image that speaks – in Danel's work it is mostly clearer and stronger than in Grisli's, whose work still contains a certain brittleness and slight hesitancy. However Grisli's partially faltering narrative, alongside Danel's assuredness, is disarmingly sincere and fascinating.

The Kahar's create their own mythology, they tell their own personal story both as artists who share ideas and as a married couple. Instead of studying texts, theory and the internet they look at the essence, time and space between themselves and others. They paint themselves empty, "solving" problems that do not need solving. On other occasions the "right" painting is preceded by ten attempts.

Instead of designed, calculated paintings, which are occasionally accompanied by a secure twist, the Kahars' works express something honest and raw – there is nothing bleak or ideological here, no tricks and no shame in being emotional, not cool. To talk of potential impact or inspiration, their painting might suggest German Expressionism, *Junge Wilde* from the 1980s, and probably most of all Daniel Richter. However, the Kahars are not social like the Germans. While Daniel Richter's paintings might be inspired by the media field and global information, displaying stronger contact with what is happening in society, the topical and the political, then Grisli and Danel's paintings contain a strong dose of Nordic loneliness, isolation and working on this alone (or as a pair?). They accommodate a fatality intrinsic to people living on the edge of Europe, facing the self and destiny. This Nordic sensibility combined with their strong images also links them to some

*

"Mulle tundub, et mida kauem ma olen maalikunstiga tegelenud, seda vähem ma oskan rääkida," ütles Grisli mulle enam kui aasta eest toimunud intervjuus.[1] Nende katsed oma kunstile mingit verbaalset selgitust anda, sellele sõnalist raamistikku luua, on pigem abitud, ja minu arvates ka ebavajalikud. Ka kirjanikud ei maali üldjuhul oma romaanidele ja jutustustele "õli lõuendil"-sünopsiseid. Grislil ja Danelil on oma keel, milles nad soravalt räägivad. Sellise keele ja ka sellest keelest arusaajate järele on Eesti nüüdiskunstimaastikul terav vajadus.

Kadri Karro töötab Eesti Ekspressi Areeni kultuurilisa peatoimetajana.

1 Kadri Karro, Grisli Soppe-Kahar ja Danel Kahar – koos elus ja maalikunstis. – Eesti Ekspress: Areen 6. I 2016.

TSITAADINURK:

"Selget kontseptsiooni, otseseid aktuaalseid sotsiaalseid teemakäsitlusi otsida ei tasu – see mõjub isegi vägivaldselt. Galeriist ei leia ka näitust selgitavat teksti. See on sümpaatselt julge samm, sest väljapanekut saatev verbaalne sisukirjeldus kipub juba kohustuslik olema, milleta ükski väljapanek hakkama ei saa. Meenub, kui maalimagistrantuuris anti semestri jooksul kolm ülesannet ja sõbranna hakkas enne hindamist tunde järgi oma abstraktseid maale nende alla sorteerima. Arvestuse sai kenasti kätte, tegelikku seost ülesannetega aga polnud. Punnitatud kohmakad kontseptsioonikirjeldused kipuvad elamust rikkuma. Fuajees eksponeeritud videointervjuu, kus kunstnikud kolme minuti jooksul napisõnaliselt oma mõttemaailma ja kunstifilosoofiat selgitavad, on sellise näituse tarvis täiesti piisav. [---] See näitus toob markantselt esile, kui olulist rolli mängib maalikunsti eksponeerimisel ruumi suurus, Eestis on maali eksponeerimiseks sobivaid ruume küllaltki vähe. Tegemist on väga hea näitega, et ka vähese näitusekogemusega noored kunstnikud väärivad võimalust oma töid näidata suures ruumis."

Joanna Hoffmann, Aus ja võimas kolemaal. – Sirp 31. III 2017.

extent with Edvard Munch. From among US artists, one might find loose parallels with the New York painter Josh Smith.

*

"I have the feeling that the longer I have been painting, the less I can talk," said Grisli in our interview more than a year ago.[1] Their attempts to provide a verbal explanation, a lingual framework for their art are rather helpless, and in my opinion also unnecessary. Writers do not paint "oil on canvas"-summaries of their novels and stories. Grisli and Danel have their own language, in which they are fluent. The contemporary art scene in Estonia is in dire need of this kind of language and the people who understand it.

Kadri Karro is editor-in-chief of the Eesti Ekspress cultural supplement Areen.

1 Kadri Karro, Grisli Soppe-Kahar ja Danel Kahar – koos elus ja maalikunstis. – Eesti Ekspress: Areen 6. I 2016.

QUOTE CORNER:

"One should not seek a clear concept or a direct link with a social topical subject – this might seem even violent. There is also no explanatory text in the gallery. This is an appealingly bold statement, as a verbal summary of the exhibition seems to be almost mandatory, something a show cannot live without. It makes me think of my studies in the MA programme at the painting department, where we were given three tasks during a semester and prior to the assessment my friend started to intuitively sort her abstract paintings according to the tasks. The assessment went well, even though there was no actual relationship with the tasks given. The clumsy and bulky descriptions of concepts tend to blemish the actual experience. The video interview shown in the lobby, where within three minutes the artists briefly explain their philosophies and background, is quite sufficient for this kind of exhibition. [---] This exhibition illustrates very well the important role of the size of the exhibition space for showing paintings; there are not so many suitable options in Estonia. This is shows very clearly that even young artists without much experience are also worthy of a chance to show their work in a generous space."

Joanna Hoffmann, Aus ja võimas kolemaal. – Sirp 31. III 2017.

31. III–30. IV 2017
Tallinna Linnagalerii

Kuraator: Siim Preiman.

Marko Mäetamm käib ajaga kaasas*

Andreas Trossek käis Marko Mäetamme isiknäitusel "Ma ainult striimin".

31. III–30. IV 2017
Tallinn City Gallery

Curator: Siim Preiman.

Marko Mäetamm Moves With The Times*

Andreas Trossek visited Marko Mäetamm's solo exhibition "I'm Only Streaming".

Näitusevaade Tallinna Linnagaleriis
Foto autor Karel Koplimets

Exhibition view at Tallinn City Gallery
Photo by Karel Koplimets

Mõned asjad on juba ennetavalt selged. Marko Mäetamm on olnud Eesti kunstiareenil väga edukas kunstnik juba viimased veerandsada aastat. Ta on saanud hulga kunstipreemiaid, tema teosed on muuseumikogude kraam, tema kataloogide lehitsemisega võib sisustada terve nädalavahetuse jne. Või kas kellelegi meenub veel mõni kunstnik, kes on võitnud Eesti paviljoni konkursi rahvusvahelisel Veneetsia kunstibiennaalil esinemiseks rohkem kui ühe korra? Mäetamm tegi seda 2003. aastal koos Kaido Olega ja 2007. aastal üksinda.

Taasiseseisvumise järgsetel aastatel täitis Mäetamm eeskujulikult neopopi nišši, mida kunstiteoreetikud vältimatusena esile kerkimas nägid, sest seal, kuhu saabub kapitalism, peab tekkima ka tarbimiskultuuriga tegelev popilik kujundikeel, muidu ei ole loogiline. Kogu see elitaarse "kõrge" kunsti ja kõigile eeldatavalt meeldiva "madala" massikultuuri vahelise piiri mitte tunnistamine, ambivalentne irooniameel jms. Saanud kunstimaailmas jala ukse vahele, ei jäänud ta siiski elu lõpuni hipilikke lilli, liblikaid ja Lennoneid maalima, vaid võttis popkunsti tööriistakastist kaasa kõige tähtsama – oskuse asju mitte kunagi liiga tõsiselt võtta – ning asus teele, ka edaspidi kõrget ja madalat kultuuri omavahel julgelt kokku segades.

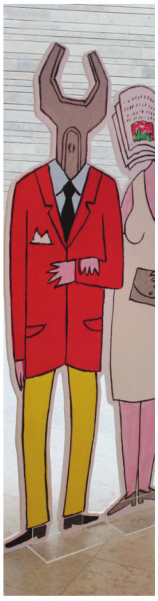
See, mis oli ja jäi, oli huumor. Huumorit on muidugi läbi aegade üritatud müstifitseerida, taandada nali kas naba alla või teadvustamatuse valda. Stiilis, et näiteks must huumor pole "igaühe teetass" või et naljaheitja ja vastuvõtja "veregrupid" peavad kattuma või et nali on nagu seksuaalne külgetõmme, mis kas on või ei ole. Minu meelest on asi lihtsam: huumorimeel on lihtsalt üks inimolendi intelligentsuse näitajatest, kuna põhineb konteksti tundmisel ja reeglite pea peale pööramisel. Lolli inimese "naljad" ei ole naljakad, nutika inimese omad enamasti aga on.

Sajandivahetuse ümbruses valmisid Mäetammel tema n-ö skemaatilised seeriad asjade olemusest või keemilisest struktuurist, mis olid peaaegu geniaalsed, sest olles tõsised, suutsid need ka naerma ajada. Järgnes n-ö veritsevate majade seeria, millest kasvas omakorda välja tema söövitavalt humoorikas Veneetsia projekt, kus luuserist kunstnik tagajärjetult kirvega oma naist ja lapsi taga ajas, ise järjest enam verega kattudes. Seejärel tulid argisemad koomiksid pere- ja kunstnikuelu igapäevast ja teatud leebumine.

Mäetamme värskeima, Tallinna Linnagaleriis avatud isiknäituse pealkiri on "Ma ainult striimin". Olin üks neist kunstikriitikuist, kes kunstniku eelmist suurt kodumaist ülesastumist kritiseerida julges, nii et ootasin seda näitust kõrgendatud huviga. Täpsemat artikli sisu ei mäleta, aga pakun välja, et seal leidusid kindlasti sellised mahategeva kriitika stampkujundid, nagu näiteks "enesekordamine", "paigaltammumine" ja "mida-ta-sellega-üldse-öelda-tahab". Tuumikpere olmenääkluste ja madala intensiivsusega koduvägivalla teema, mis lennutas Mäetamme aastakümne eest Veneetsia biennaalile, tõi talle välisgalerii esinduslepingu ja mõni aasta hiljem ka Balti Assamblee kunstipreemia, oli tookord muutunud juba nagu kergelt ragisevaks vinüülplaadiks, mis oli jäänud eduka DJ ajju lõputult mängima. Nüüd enam mitte. Õnneks.

Tõepoolest, kaua sa halad, et küll vallutaks maailma, aga pereelu tahab ka elamist? "Pärast oma seni suurimat isiknäitust – "Kodus ja võõrsil" Kumus 2015. aasta suvel – tundsin korraga, et miski minus haagib mind pärast kõiki neid aastaid lõpuks perekonnalugude jutustamise konksu otsast lahti. Selline tunne oli, et samal ajal, kui kaevan oma magamistoa põrandast läbi keldri maa sisse üha sügavamat auku,

Some things are obvious beforehand. Marko Mäetamm has been a very successful artist on the art scene of Estonia for the last quarter of a century. He has received numerous art awards, his works are the stuff of museums, and you can spend a whole weekend browsing through his catalogues and so forth. Alternatively, can anyone think of another local artist who has won the competition to represent the state in the Estonian pavilion at the international Venice Biennale more than once? Mäetamm won it with Kaido Ole in 2003 and on his own in 2007.



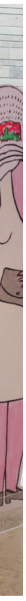
In the years following re-independence, Mäetamm beautifully filled the neo-pop niche, which art theorists inevitably saw rising to the fore because where there is capitalism there has to be pop imagery which addresses consumerist culture, otherwise it doesn't make sense. All of the refusing to recognise the boundary between elite "high" art and "low" mass-culture that apparently appeals to everyone, the ambivalent irony and so on. Having got his foot in the door of the art world, he nevertheless did not remain in the world of hippy flowers, butterflies and Lennons, but took what was most important from the toolbox of pop art – the ability to never take anything too seriously – and boldly set off continuing to mix high and low culture.

What endured was humour. Attempts have been made through the ages to mystify humour, to take it "below the belt" or to a subconscious level. In the sense, for example, that black humour is "not everyone's cup of tea" or that the "blood groups" of the joker and their audience must match or that humour is like sexual attraction, it either exists or it doesn't. In my opinion it is much simpler – humour, since it is based on an awareness of the context and the ability to invert the rules, is simply one of those indicators of intelligence. A stupid person's "jokes" are not funny, a smart person's usually are.

At the turn of the millennium, Mäetamm produced his so to speak schematic series about the essence and chemical structure of things. In my mind these works were near genius, because although serious they also managed to produce a laugh. These were followed by his so-called bleeding house series, from which grew the corrosively humorous Venice project where the failed artist fruitlessly chases his wife and children around with an axe becoming increasingly covered in blood himself. This was followed by more ordinary comics about the everyday life of a family man and an artist, accompanied by a certain softening.

Mäetamm's most recent solo exhibition, his solo show at Tallinn City Gallery is titled "I'm Only Streaming". I was one of the few art critics who dared to criticise Mäetamm's previous major solo exhibition in Estonia and now waited this show with heightened anticipation. I do not remember the precise content of my article, but I propose that it probably contained disparaging stock phrases like "repeating himself", "marking time" and "what-does-he-want-to-say-with-this-anyway". The theme of everyday squabbles and low-key domestic violence, which catapulted Mäetamm to the Venice Biennale ten years ago and brought him representation in a gallery abroad and a few years later the Baltic Assembly Prize for the Arts, had by then become a crackly vinyl record, playing endlessly in the brain of a successful DJ. This time it is not the case. Thank goodness.

Indeed, how long can you complain that you could conquer the world, except for the fact that family life also needs to be lived? "After my largest solo show to date – "Home and Away" at Kumu in the summer of 2015 – I suddenly felt that after all



toimub ümber maja nii palju huvitavat," räägib Mäetamm Linnagalerii näituse pressiteates.

Selgub, et see ei olegi ainult suitsukatteks öeldud. Näituselt võib leida näiteks USA presidendi Donald Trumpi teemalise teose, põleva reisilennuki ja ühe päris hea puändiga tekstimaali, mis räägib suitsiiditerroristist. Üldse on palju igasuguseid plahvatusi, terroriakte. Oma jao saab ka pagulaskriisi kommenteerida üritanud Ai Weiwei. Ühelt poolt Mäetamm annaks nagu mõista, et tarbib senisest aktiivsemalt meediat ja tunneb maailma pärast muret. Või sirvib vähemalt uudiste pealkirju. Nagu me kõik. Kõigega ei jaksa nagunii kursis olla, kõiki tarku raamatuid läbi lugeda, kõikide maailma kriiside või konfliktide kohta pädevat arvamust avaldada.

Ent alateadvus annab talle märku, et sageli ongi parem mitte teada. Mitmed koomiksiruutudena vormistatud dialoogid on kirjutatud kõnemullidesse mustal taustal. Nii võib vaataja mõelda, et vestlus toimub pimedas toas teki all, ent võibolla hoopiski unes? Vahet pole, näitusel oleme nagunii lõksus Mäetamme peas. Kasutades kõikvõimalikke tehnikaid ja formaate (akrüülmaalid, joonistused, animatsioon, keraamika, skulptuur jne), struktureerib ta oma teostevoolu eklektilisteks kooslusteks, n-ö alateadvuse kambriteks. Sageli kordub tupiku ja labürindi kujund.

See on kunst, mis toimib seda efektiivsemalt, mida rohkem seda on ja mida mitmekesisem see on. Õnneks on Mäetamm jätkuvalt üsnagi produktiivne ja ajaga kaasas käiv. Ainuüksi ingliskeelne verb *streaming* kõlab näituse teema – (sotsiaal) meedia tarbimise kontekstis – peaaegu nagu "postinternet". Nalja saab ka, sest enamasti põhineb Mäetamme kunst pildi ja teksti koosmõjul, nagu koomiksi ja karikatuuri puhul tavaks on. See kunst on värviküllane ning kergesti ligipääsetav: sa ei pea olema ilmtingimata viis aastat kunstikoolis käinud, et seda hinnata. Tema jutustused on kaasahaaravad isegi siis, kui need ei ole alati huvitavad. Näeme kunstnikku, kes ei ürita ilmtingimata ühiskonda dotseerida, vaid jagab selle asemel vaatajatega pigem oma hirme, kahtlusi või peataolekut. Ja see tekitab omakorda päris hea ajendi samastumiseks selles segases nn tõejärgses maailmas, nagu kõlab selle hooaja moetermin, kus enne kellaviieteed võib juhtuda vähemalt viisteist uskumatut asja, mis röövivad sinult söögiisu või isegi ööune. Mis on eriti frustreeriv juhul, kui sulle meeldib su õhtusöök ja su ööuni.

Muide, hajameelsus on üks kummaline asi. Mõtlesin, et Mäetamm on kindlasti üks kunstnikupalga pälvinutest, sest see toetusmeede peaks teatavasti tiivustama kohalikke tipptegijaid, kelle hulka tema kindlasti kuulub, aga üle kontrollides selgus, et ei ole ta seni saanud riigilt midagi. Äkki siis järgmine kord? Või on tegemist selleks "liiga eduka" kunstnikuga?

Andreas Trossek on kunstiteadlane,
töötab KUNST.EE peatoimetajana.

* Tegemist on täisversiooniga algselt ajalehe Postimees tellitud näitusearvustusest, mis ilmus lühendatud kujul 6. IV 2017.

those years something loosened me from the hook of telling family stories. I felt that while I was digging a hole through the bedroom floor and through the cellar deeper and deeper into the ground, something more interesting was taking place outside the house," Mäetamm says in his City Gallery press release.

Indeed, it becomes clear that this was not uttered solely as a smoke screen. For example, at the exhibition we find a work based on Donald Trump, a burning aeroplane and a text-painting with a rather good gag about suicide terrorists. There are all kinds of explosions and acts of terror. Ai Weiwei, who attempted to comment on the refugee crisis, also has a place. On the one hand, Mäetamm seems to suggest that he takes greater interest in the media than previously and has a concern for the world. Or at the very least he thumbs through the news headlines. As we all do. We cannot keep up to date with everything, or manage to read all the clever books, or offer an informed opinion about all the world's crises and conflicts.

However, his subconscious tells him that often it is better not to know. Many of the dialogues, presented as comics, are written in speech bubbles on a black background. The viewer can therefore imagine that the conversation is taking place in a dark room under a blanket, or maybe even in a dream? Whatever, it makes no difference, because at the exhibition we are trapped inside Mäetamm's head anyway. Using a variety of techniques and formats (acrylic paintings, drawings, animation, ceramics, sculpture, etc.) he forms this body of work into an eclectic conglomeration – chambers of the subconscious, as it were. A dead-end and labyrinth are images that often repeat.

This is the kind of art that is more effective the more there is and the more varied it is. Thankfully, Mäetamm continues to be fairly productive and moves with the times. On its own the English verb "streaming" in the exhibition title – in the context of (social)media use – sounds almost like "post-internet". There is humour too because most of Mäetamm's art is based on the collaboration between image and text, as is usual in comics and cartoons. This art is colourful and easily accessible; one does not need to have been to art school for five years to be able to appreciate it. His stories are appealing, even when they are not always interesting. We see an artist who does not try to necessarily educate society, but instead shares his fears, doubts and confusion with the audience. And this creates a good reason to identify with him in this confusing world of post-truth – to use the trendy phrase of the season – where at least fifteen unbelievable things can happen before five o'clock tea; things that will rob you of your appetite and even a good night's sleep. Which is particularly frustrating if you happen to like your dinner and your night's sleep.

By the way, absentmindedness is a strange thing. I was sure that Mäetamm was one of those who received the so-called artist's wage because reputedly this support should help encourage local talent, of whom he is one, undoubtedly, but checking the facts I discovered that he has not received a cent from the state. Maybe next time? Or perhaps he is "too successful" for that?

Andreas Trossek is an art historian,
works as the editor-in-chief of KUNST.EE.

* This is the full review written for Postimees, which appeared on 6. IV 2017 in a shortened version.

Nukrus inspireerib

Liina Soosaar kirjutab rahvusvaheliselt tunnustatud fotokunstniku Alexander Gronsky debüütnäitusest Eestis.

Sadness Inspires

Liina Soosaar writes on the Estonian debut exhibition of internationally renowned photographic artist, Alexander Gronsky.

Alexander Gronsky
Äär
2009
seeria 31 värvifotost
Kunstniku loal

Alexander Gronsky
The Edge
2009
series of 31 color photographs
Courtesy of the artist

Tartus Nooruse galerii keldrisaalides olid tänavu aprillis-mais eksponeeritud Moskva fotokunstniku Alexander Gronsky fotod seeriatest "Pastoral I" (Pastoraal, 2009–2012), "Pastoral II" (Pastoraal II, 2008–2011) ja "Reconstruction" (Rekonstruktsioon, 2013–2017). 1980. aastal sündinud Gronsky puhul mainitakse tihti tema Eesti päritolu. Nimelt on kunstnik Tallinnas vene-ukraina perekonnas sündinud, tema vanemad elavad siiani Tallinnas. Kuid nagu paljud teised nooremad loomeinimesed on ka Gronsky ammu kodumaalt lahkunud ja naasta ei kavatse. Pole põhjust, elu on mujal.[1]

Tema pastoraalsetel fotodel Moskva äärelinnadest näeme tuttavlikku pilti sellest, kuidas masselamud tõepoolest metsiku loodusega segunevad, nagu Le Corbusier kunagi ennustas. Pariisi tulevik on täies hiilguses realiseerunud Moskvas (ja ka mujal). Fotograaf on maininud, et ta tunneb ennast sellistes keskkondades hästi; ta sobib sinna, neile grotesksetele maastikele, tundes muidu, et ei sobi päriselt kuhugi. Ta näitab meile nende poeetilist ilu. Pealtnäha juhuslikud võtted, aga ometi detailirohked; näeme grimasse, esemeid, poose, värve, valguse langemist, tunneme puhuvat tuult.

Nimelt saavad Gronsky tööd alguse sellest, kui ta astub toast välja. Tema fotod on üksiku uitaja jäädvustused aladelt, kus pole justkui midagi vaadata. Aga just see ongi ilus. See, mis pole tavapäraselt ilus. Vaid kurb ja nukker, majad oleks justkui metsa ära eksinud ja inimesed nende vahel veel rohkem. Küllastatud värvilaikudena ulbivad nad võsades, tühermaadel, kraanade vahel – justkui metsikul ehitusplatsil, kust nende loomaradade sarnased teed läbi lähevad.

Seoses tema "Pastoraali" seeriatega meenub Sven Vabari koostatud esseede kogumik "Mitte-Tartu" (Tartu: Topofon, 2012), mis räägib kummalisi lugusid sellest, kuidas linna ja põllu kohtumiskohad on loominguliselt toitvad. Samuti Mati Undi romaan "Sügisball" (Tallinn: Eesti Raamat, 1979) Tallinna paneelelamute linnaosadest, kus "igas selles kuradi karbis on inimene, kes tahab õnnelik olla". Moskva äärelinnad on skaalalt mitu korda suuremad, kuid sama inspireerivad. Nukrus inspireerib.

"Rekonstruktsiooni" seerias võib arvata, et tegemist on sõjafilmi võtetega, aga seejuures ajab meid segadusse, et Gronsky ei ole neid jäädvustanud kui võttefotograaf. Eksitab see, et näeme kostüümeeritud sõdijaid ning tavakodanikke "mängu" jälgimas. Paradoksaalne olukord, kuna hilisemal uurimisel selgub, et tegemist on sõjaõppustega neis samades masselamurajoonides. Sel juhul muutub kummastavaks just kordus, *remake,* milles nihestuse loob keskkond, ääremaa, mis ongi linna barrikaad, tulevane sõjatanner.

Neid kaht seeriat ühendavaks omaduseks ongi maalilisus. "Pastoraali" fotode puhul meenuvad impressionistide kujutatud piknikud, kus aga jõudehetke nautijatest ja niitudel askeldamisest on saanud apokalüptiline 21. sajandi prügiruum, linna tagahoov, mille sees suur osa linlasi elab (nagu ka Lasnamäel elab 27% Tallinna elanikest). Seejuures mõjuvad pildistatud motiivid endiselt romantiliselt. Rekonstrueeritud "tapatalgud" taaslavastavad aga nõukogudeaegseid sõjamaale: näeme tulistajaid ja langejaid; emotsioone, mis siiski on oma esituses niivõrd ehedad.

"Pastoraali" fotoseeriatelt jääb silma veel üks aspekt – pildistamisrakurss –, mis paljudel juhtudel on meie peadest kõrgemal, s.o kaamera pildistab ülalt alla. Olgu need siis pildistatud drooniga või jäädvustatud kuidas tahes, kirjeldab see siiski fotograafi positsiooni: näha asju ülevalt, kõrgemalt, ülevaatlikult, seejuures pakkuda aga vaatajale uut vaatenurka.

In April and May this year, pictures from the series "Pastoral I" (2009–2012), "Pastoral II" (2008–2011) and "Reconstruction" (2013–2017) by Moscow-based photographic artist Alexander Gronsky were exhibited in the basement gallery at Noorus in Tartu. Gronsky, whose Estonian origin is often mentioned, was born in 1980 in Tallinn to Russian-Ukrainian parents who still live in Tallinn. However, like many other creative young people, Gronsky has long left his home country with no intention of returning. There is no reason for that; life is happening elsewhere.[1]

With his pastoral photographs of Moscow's suburbs, we are presented with a familiar scene of how mass housing can become intertwined with burgeoning nature, just as Le Corbusier had predicted. The future of Paris has been fully realised in Moscow (and elsewhere). The photographer has said that he feels confident in an environment like that; he just belongs there, to those grotesque landscapes, otherwise feeling that he does not actually belong anywhere. He shows us the poetic beauty of those environments. The photographs might seem like random snaps but they are full of detail – we can see grimaces, objects, poses, colours, we can see the light fall and feel the wind blow.

Gronsky's art begins the moment he steps outside. His photographs are the snaps of a lonely wanderer, and they are of places where there seems to be nothing to look at. But this is what makes them beautiful. That which is unconventionally beautiful. Only sad and desolate; the buildings seem to have disappeared amongst the woods while the people appear even more lost. As saturated splashes of colour, they float in bushes, on wastelands, amongst cranes – just as if on a construction site where their paths, resembling animal trails, pass.

In relation to his "Pastoral" series, Sven Vabar's collection of essays, "Mitte-Tartu" (Non-Tartu, Tartu: Topofon, 2012), comes to mind with its strange stories of how the places where cities meet the fields nourish creativity. Mati Unt's novel "Sügisball" (Autumn Ball, Tallinn: Eesti Raamat, 1979) about the districts of residential tower blocks in Tallinn, where "there is a person in every one of those damned boxes who wants to be happy". Moscow's suburbs are much larger in scale, but just as inspiring. Sadness inspires.

One might think that the "Reconstruction" series is like the production of a war film, but what is confusing is the fact that Gronsky has not captured them as a production photographer. We see people dressed as combatants, with regular civilians watching the "game", and that is misleading. It is all paradoxical, as further observation reveals that we are seeing some kind of military training in those same districts of apartment blocks. In this case, the "remake" is what becomes strange and where the dislocation is created by the environment, the periphery, which is the city's barricade, the future battlefield.

The two series are both characterised by a picturesqueness. The photographs in the "Pastoral" series are reminiscent of Impressionist scenes of picnics, but the result of enjoying those idle moments and activities in scenic meadows is the apocalyptic dumping ground of the 21st century, the backyard of the city where the majority of the urbanised population live (just like Lasnamäe, which houses 27% of Tallinn's citizens). However, the photographed motifs still seem romantic. The reconstructed "carnage" re-enacts war paintings from the soviet period: we see the shooters and the fallen, we see emotions that are so genuine in their presentation.

Mõneti võib siit välja lugeda ka fotograafi teatava eraldatuse, distantsi – ta pole osa maastikust ega neist inimestest; tema soov on vaadata ilmale ülalt alla.

Gronsky on maininud oma eeskujudena briti päritolu 1964. aastal sündinud USA fotograafi Paul Grahamit. Tõepoolest, sarnasused ilmnevad just Gronsky hiljutisemate teostega, nagu näiteks "Schema I" (Skeem I, 2014–2017). Nagu Grahamgi, kasutab Gronsky oma teostes aja nihestuse momenti. Gronsky puhul töötab see nõnda, et ta pildistab üht ja sama kohta erinevatel aegadel ning jäädvustab niiviisi aja möödumise. Need on mõnusad trikid, mida inimese silm kinni püüab – me ei tunneta aja kulgu, kuid meil on võimalik seda kulgemist jäädvustada ja seeläbi ajast teadlikumaks saada. Aeg on fotograafi väljendusvahend – tööriist, millega ta töötab.

Gronsky käitub nagu Grahamgi, kelle eesmärgiks on inimesi "nägema" panna; nägema seda, mille suhtes oleme muutunud immuunseks, mida me enam tähele ei pane. Ka Grahami puhul ei näe me tema piltidel pildistamise hetke, seda erilist momenti. Tema fotodel on lõputu argipäev – nii tavaline, et me enamasti seda ei märka. Kuid kui see tavaline hetk on jäädvustatud, suurelt välja trükitud ja galerii seinal raamituna eksponeeritud, siis asub seesama hetk meid kõnetama. Ja see ongi Grahami eesmärk: näidata seda, mida me enam ei "näe".

Elu ja selle keskkonna ehk lava jäädvustamine on alati oluline, ka isiklikus plaanis. Näiteks Draakoni galeriis avati tänavu aprillis 1983. aastal sündinud Maxim Mjödovi fotonäitus, milles ta on portreteerinud oma lapsepõlve mängumaad Lasnamäed. Teeb ta seda aga täiesti teisel viisi kui Gronsky Moskvas. Mjödovi pilk on isiklik, suunatum: me ei näe siin niivõrd üldist vaadet, kuivõrd detaile, mille kaudu meile jutustatakse lugu, et vaataja selle oma peas kokku paneks...

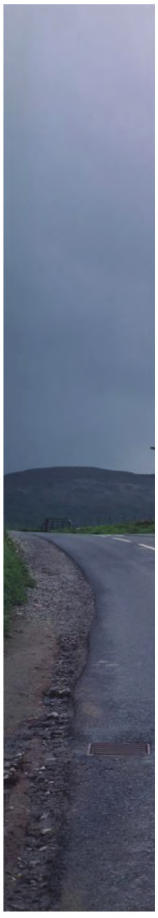
Gronsky sihikindlat loomingut on senini saatnud vaid edu. Oma tegevuse algusaegadel võitis ta amatöörfotograafide konkursse ning pärast hilisemaid, teiste seas ka Maailma pressifoto ja Aperture Portfolio Prize'i auhindu, on kommertsiaalsed galeriid võtnud tema erinevad fotoseeriad müüki. Seda tähelepanuväärsem on, et killuke tema loomingut on jõudnud lõpuks ka Eestisse ja et Gronsky oma päritolumaad oluliseks peab.

Liina Soosaar on varem Tartu Kõrgemas Kunstikoolis fotograafiat õppinud Eesti Kunstiakadeemia arhitektuuri ja linnaplaneerimise eriala tudeng.

1 Artikli autor intervjueeris Alexander Gronskyt 2016. aasta suvel Eesti Kunstiakadeemia 39. ekspeditsiooni raames, loe lähemalt 2017. aasta fotoajakirja Positiivi kevadnumbrist (28/2017).

One more aspect is apparent in the "Pastoral" series – the angle at which the photographs have been taken; in many cases this is from above our heads, which means they have been taken from above. Whether using a drone or captured in another way, they still describe the photographer's position – viewing things from afar, high above like an overview, but at the same time they offer a new point of view for those watching. We could also see the photographer as being somewhat separated and distant – he is not a part of the landscape or the people; his wish is to look down on the world from above.

Gronsky has named Paul Graham, a US photographer born in 1964 and who has British roots, as one of his role models. Indeed, the similarity is especially apparent in Gronsky's recent work; for example, in "Schema I" (2014–2017). Just like Graham, Gronsky uses time dislocation in his work. To that end, Gronsky photographs the same place at different times and with that, he captures how time has passed. What the eye is able to catch is an enjoyable trick – we do not feel the time that has passed but we are able to capture it, and thus become aware of it. Time is a photographer's means of expression – a tool he uses for his work.



Gronsky acts like Graham, whose intention is to make people "see" – to see what we have become immune to, what we do not notice anymore. With Graham, as well, we do not see the instant the frame is taken in his photographs, that unique moment. In his photographs, we are presented with an endless workday; it is so ordinary that most of the time, we do not notice it. However, when an ordinary moment has been captured, printed out using a large format and exhibited in a gallery, that moment starts to speak to us. That is Graham's intention – to show us what we cannot "see" anymore.

Capturing life and its environment or "the stage" is always important, also in personal life. For example, the exhibition of photographs by Maxim Mjödov (born in 1983) opened in Draakon Gallery in April this year and portraying Lasnamäe, his childhood playground. However, he does this in a completely different way from Gronsky with "his" Moscow. Mjödov is more personal and directed: we see more details rather than a general view, and with that, we are told a story, which we then have to assemble in our minds...

Gronsky's purposeful and directed work has so far been successful. At the beginning of his creative life, he won amateur photographic competitions, and after winning awards like World Press Photo and Aperture Portfolio Prize, galleries all over the world have wanted to add his series of photographs to their sales rooms. It is then more remarkable that a tiny portion of his work is finally also in Estonia and that Gronsky considers his country of origin important.

Liina Soosaar studied photography at Tartu Art College. She is a student of architecture and urban design at the Estonian Academy of Arts.

1 The author of this article interviewed Alexander Gronsky in summer 2016 for the 39th expedition of the Estonian Academy of Arts; read more in the spring edition of the photography magazine Positiiv (28/2017).

Mullid, maalid ja Kraftwerk

Liisa Kaljula kirjutab Mart Vainre isiknäitusest "Mullid".

Bubbles, Paintings and Kraftwerk

Liisa Kaljula writes about Mart Vainre's solo exhibition "Bubbles".

Mart Vainre
Iseend teadvustanud pintslitõmme
2016
õlivärv lõuendil, 250 x 170 cm
Kunstniku loal

Mart Vainre
The Self-Acknowledged Brush Stroke
2016
oil on canvas, 250 x 170 cm
Courtesy of the artist

Mart Vainre on üks neist noorema põlvkonna kontseptuaalsetest maalikunstnikest, kes töötab pigem aeglaselt ja näitab pigem harva. Aga, respekt! Sest aeglus, põhjalikkus ja vähene produktiivsus on tänapäeva aktseleratsiooniühiskonnas punk, alternatiivkultuur ja vastuvoolu ujumine. Maalikunstnikuna on Vainret alati iseloomustanud ennemini enesele püstitatud intellektuaalsed väljakutsed kuivõrd nauding värvi ja vormi kultiveerimisest. Võimalik, et sellise mõistusliku hoiaku oma valdkonna suhtes annab Eesti Kunstiakadeemia maalikunsti bakalaureus kombinatsioonis uusmeedia magistrikraadiga. Aga pigem tahab Vainre hoida oma maalikunsti langemast sedalaadi ateljeesisesesse hermeetilisusse, kus tänapäeva maailm seda enam mõjutama ei pääseks. Vainre ja klassikalise maalikunsti vahel seisab alati mõni moodne masin, olgu selleks siis fotokaamera, videokaamera, nutitelefon või arvuti.

Tallinna Linnagalerii isiknäitusel "Mullid" näitas Vainre oma kõige uuemaid maale aastatest 2016 ja 2017. Näitus oli saanud pealkirja internetiaktivist Eli Pariseri mõistest "filtrimullid", millega ta iseloomustab tänapäeva internetile omaseid personaliseeritud infovoogusid, mille tulemusena kaotab inimene kokkupuute endast erinevaga ning sulgub mugavasse, oma maailmavaatega sobivasse infomulli. Võimalik, et Vainre peab ka nüüdisaegset kunsti üheks selliseks mulliks ning on seega eneseirooniline. Kuid päris kindlasti on ta tuletanud sellest virtuaalsest enesesse sulgumisest, mida on nimetatud ka kajakambriteks või peeglite koridoriks, oma loomemeetodi. Nimelt sünnivad Vainre maalid enamasti mõnest väikesest kunstniku tehtud pintslitõmbest, mille ta seejärel skaneerib, digitaalselt töötleb ja uuesti lõuendile kannab.

Suuremõõtmelist teost "Iseend teadvustanud pintslitõmme" (2016) võis varasemas tööfaasis näha mullu Evald Okase muuseumis toimunud rühmanäitusel "Suur maalritöö". Mulle meeldib see töö maalikunsti pihta suunatud naljana, sest tegemist on vaimuka oksüümoroniga: pintslitõmme ei saa kunagi olla teadvustatud, sest värvine pintsel lihtsalt ei tööta inimese käes niimoodi, ja selles lõpliku kontrolli võimatuses seisnebki maalikunsti tuum. Vainre on maali alumisse osasse tõmmanud väikese pastoosse pintslitõmbe ja selle ülemises osas mitmesajakordses suurenduses imepeenelt lahti maalinud. Kui oleksin sunnitud seda maali stilistiliselt määratlema, siis pakuksin, et tegu on kontseptuaalse maalikunstiga, milles on hüperboliseeritud digiajastu hüperrealismi võtteid. Samuti on teatav sümpaatne liialdamine Vainre maalihuumorile alati olnud omane.

Näituse nimiseerias "Mullid" (2016) on Vainre käitunud sarnaselt sämpliva klubidiskoriga, kes kasutab osasid olemasolevatest muusikapaladest uute muusikapalade loomiseks. Kui "Iseend teadvustanud pintslitõmbes" on kunstniku digihüperrealism veel kaalutletud, siis neljaosalises seerias "Mullid" näib ta olevat andnud end täielikult maalimisest tekkiva kogemuse hoolde. Sämplides hoogsalt iseenda pintslitõmbeid, saab Vainrest tehnitsistlik Narkissos, kes viib end enese pintslitõmbe digitöötlusest transsi ja tantsib selle järgi ennastunustavalt. Vainre kui maalikunstniku ja harrastusratturi jaoks näib inimese ja masina ühtesulamises olevat midagi idüllilist. Repliigis nädalalehele Eesti Ekspress on ta koguni öelnud, et see on fantastiliselt vabastav tunne: "Rattaga sõitmine on nagu Kraftwerki tehnitsistlik utoopiline kujutlus, kus inimene ja masin on eristamatult integreeritud ja teevad ühise eesmärgi nimel koostööd."

Tõsi, Vainre varasema loomingu kontekstis on isiknäitus "Mullid" mõnevõrra tehnitsistlikum, ehkki ka varem oli

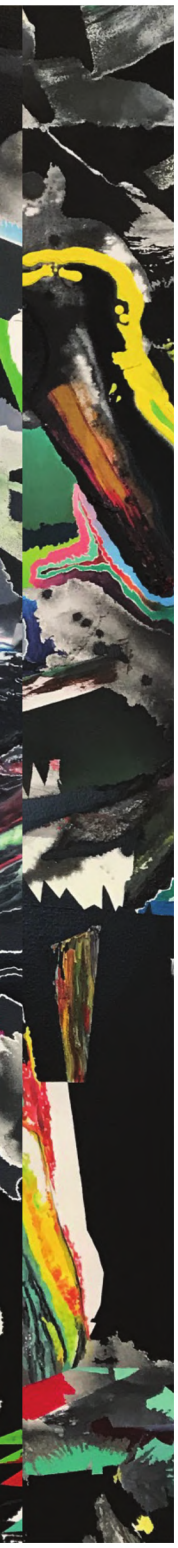
Mart Vainre is one of those conceptual painters of the younger generation who works rather slowly and exhibits rather rarely. But – respect! Because being slow, thorough and not so productive is like punk, alternative culture and swimming against the tide in today's acceleration society. As a painter, Vainre has always been more likely to be characterised by the intellectual challenges he has made for himself, rather than the enjoyment of the cultivation of colour and form. It is possible that that kind of rational attitude to one's field of interest comes from the combination of a bachelor's degree in painting from the Estonian Academy of Arts and a master's degree in new media. But perhaps it is rather that Vainre would prefer to keep his paintings from becoming hermetically sealed within his studio where today's world could not affect them. There is always some modern device standing between Vainre and classical painting, whether it be a camera, a smartphone or a computer.

In his solo exhibition "Bubbles" at Tallinn City Gallery, Vainre showed his latest paintings from 2016 and 2017. The exhibition got its name from the internet activist Eli Pariser's term "filter bubbles", with which he characterises a personalised flow of information which is inherent in today's internet, and from this we lose contact with what is different and so become closed into a comfortable bubble of information, suitable for one's view of the world. It could be that Vainre considers today's art to be one of those bubbles and is hence self-ironic. But quite certainly he has derived his method from this virtual withdrawal into oneself, which has also been called an echo chamber or hallway of mirrors. Vainre's paintings usually come from a small brush stroke, which he then scans, edits digitally and once again puts onto a canvas.

The large-scale painting "The Self-Acknowledged Brush Stroke" (2016) could be seen in an earlier phase in the group exhibition "Big Painting" at the Evald Okas Museum last year. I like this work as a joke at the expense of painting because it is a witty oxymoron: a brush stroke could never be acknowledged because a brush covered in paint just does not work like that in the hands of a human being, and in that impossibility of final control lies the core of painting. At the bottom of the painting, Vainre has added a small thick brush stroke, and in the upper part of the painting he has painted it in detail by magnifying it many hundreds of times. If I had to categorise that painting stylistically, it seems like a conceptual painting where the hyperrealist methods of the digital age have been hyperbolised. That particularly nice exaggeration has also always been characteristic of Vainre's painting humour.

In the series "Bubbles" (2016), Vainre has acted like a sampling DJ, who uses existing music to create something new. While the artist's digital hyperrealism is calculated in "The Self-Acknowledged Brush Stroke", then in the four-part series "Bubbles" he seems to have given himself fully to the experience that comes from painting. Rapidly sampling his own brush strokes, Vainre becomes a technical Narcissus who goes into a trance from the digital editing of his own brush strokes and then dances to it like no one is watching. As a painter and an amateur cyclist, Vainre seems to view the combining of human and machine into one as something idyllic. He has even said in the newspaper Eesti Ekspress that it is a fantastically liberating feeling: "Riding a bike is like the technical utopian vision of Kraftwerk, where human and machine are indistinctly integrated and working towards a common goal."

True, compared to Vainre's earlier work, the solo exhibition "Bubbles" is somewhat more technical, although even in



kõige aluseks üks kontseptuaalne idee, mis peab kogu komplektile elu sisse puhuma. Iseenda kõrvalt vaatamine on kunstnikku paelunud varemgi, nagu näiteks 2012. aasta Tallinna Kunstihoone galeriis toimunud isiknäitusel "Konstruktor" või siis 2014. aasta Tallinna Kunstihoone grupinäitusel "Võimatu minna, kindlasti minna" eksponeeritud ruuminstallatsioonis "Näha iseend vaatamas" (2014). Kui esimese näol oli tegu kõrge kapi otsast kunstniku ateljee tööprotsessi masinlikult-seeriapäraselt jälgiva tehissilmaga, siis teise näol oli kunstnik loonud miniatuurse mudeli oma ekspositsioonipinnast Kunstihoones, kuni miniatuurse maali, lampide, radiaatorite ja elektrikontaktideni välja. Vainre loomingus segunevad huvitavalt uuriv hoiak maalikunsti suhtes ja teatav eksalteeritud, kuid õnneks kontseptuaalseks pööratud enesekesksus. Liigsest tõsidusest vabastab Vainre loomingu alati tema huumor.

Koos terve rea teiste omaealiste maalikunstnikega Eestis, nagu Merike Estna, Mihkel Ilus, Kristi Kongi, Mihkel Maripuu, Laura Põld ja Anna Škodenko, tunnistab Vainre kindlalt maalikunstile uue võimaluse andmist ja noorte huvi selle vana "käsitöölise" meediumi vastu, lubades maalikunsti ellujäämist tehnitsistlikul 21. sajandil kõige kiuste. Võib olla, et Vainre on kohalikus feminismilaines jäänud mõnevõrra eakaaslastest naismaalijate varju, kuid tema viimaste maalikomplektide teostuslik kvaliteet ja kontseptuaalne läbimõeldus on olnud tähelepanuväärsed.

Liisa Kaljula on kunstiteadlane, -kriitik ja kuraator,
töötab Kumu kunstimuuseumis maalikogu juhatajana.

his earlier period one conceptual idea was the basis of it all and had to bring the whole to life. Viewing oneself from afar has intrigued the artist before; for example, in the solo exhibition "Constructor" at the Art Hall Gallery in 2012, or in the installation "To See Oneself Looking" (2014) exhibited as part of the group exhibition "Can't Go On, Must Go On" at Tallinn Art Hall in 2014. While the former was an artificial eye mechanically-serially observing the artist's studio work process from a high cupboard, in the latter, the artist created a miniature model of his exhibition area in the Art Hall, including a miniature painting, lamps, radiators and even electrical outlets. An attitude of exploration in regard to painting and a certain exalted but luckily conceptualised self-centredness are combined in Vainre's work. Humour always frees Vainre's work from being too serious.

With many other painters in Estonia who are his age, like Merike Estna, Mihkel Ilus, Kristi Kongi, Mihkel Maripuu, Laura Põld and Anna Shkodenko, Vainre firmly acknowledges giving painting a new chance as well as the younger generation's interest in this old "craftsman's" medium, allowing the survival of painting against all odds in the technical 21st century. Amidst the local wave of feminism, Vainre might be somewhat in the shadow of the female painters of his age, but the quality of execution and conceptual thoroughness of his recent groups of paintings has been remarkable.

Liisa Kaljula is an art historian, critic and curator,
she is the head of the painting collection at Kumu Art Museum.

Varia

30. V 2017 ***in memoriam*** Anna-Stina Treumund, fotokunstnik, kelle looming oli teedrajava tähendusega LGBT-temaatikaga tegelemisel Eestis.
/
30. V 2017 ***in memoriam*** Anna-Stina Treumund, a photographic artist whose art had a pioneering importance of dealing with LGBT topics in Estonia.

*

30. V 2017 avati Odile Ouizemani galeriis **Pariisis** Marko Mäetamme (Eesti) ja Pavel Peppersteini (Venemaa) ühisnäitus.
/
30. V 2017 Galerie Odile Ouizeman in **Paris** opened a joint exhibition of Marko Mäetamm (Estonia) and Pavel Pepperstein (Russia).

*

20. V 2017 avati Jaanus Samma osalusel rahvusvaheline rühmanäitus "Armastuse töö, tööjõu kväär" **Franklin Street Works** näitusepinnal Stamfordis, USA-s.
/
20. V 2017 a group exhibition "The Work of Love, The Queer of Labor" opened at **Franklin Street Works** in Stamford, US. Jaanus Samma from Estonia was included.

*

15. V 2017 näidati **Oberhauseni rahvusvahelise lühifilmide festivali** programmis tagasivaatavalt videokunsti valikut Jaan Toomikult.
/
15. V 2017 the 64rd **International Short Film Festival Oberhausen** screened a retrospective of Jaan Toomik.

*

19. V 2017 anti Tallinna Raekojas pidulikult üle tänavused **Kristjan Raua nimelised aastapreemiad**, laureaatideks osutusid: Harry Liivrand, Mare Mikoff, Kadri Mälk ja Tiiu Pallo-Vaik. Preemiat (suurusega 2240 eurot igaühele) annavad ühiselt välja Eesti Kunstnike Liit ja Tallinna Linnavalitsus. Tegemist on vanima kunstipreemiaga Eestis.
/
19. V 2017 the winners of the annual **Kristjan Raud Prize** were made public at a ceremony held at Tallinn Town Hall: Harry Liivrand, Mare Mikoff, Kadri Mälk and Tiiu Pallo-Vaik. The prize (2,240 euros each) is jointly funded by the Estonian Artists' Association and Tallinn City Council. It's the oldest art prize in Estonia, which has been awarded since 1973.

*

19. V 2017 avati **Gabrovos** 23. korda toimunud rahvusvaheline biennaal huumorist ja satiirist kunstis, Eestist osales Marko Mäetamm.
/
19. V 2017 the 23rd International Biennial of Humour and Satire in Art opened in **Gabrovo**, including works by Marko Mäetamm from Estonia.

*

4. V 2017 avati M. Žilinskas Art Gallery's **II Kaunase Rahvusvaheline Graafikabiennaal** "Fragmentevolutsioon", Eestist pälvis III preemia Al Paldrok.
/
4. V 2017 the **2nd Kaunas International Printmaking Biennial** "Fragment Evolution" opened in M. Žilinskas Art Gallery where Al Paldrok (Estonia) received the III place.

*

27. IV 2017 näidati Flo Kasearu videoteoseid **Pariisis** alanud filmifestivali "Videobox" raames.
/
27. IV 2017 a film festival "Videobox" began in **Paris** where Flo Kasearu's video works were screened.

*

26. IV 2017 avati **Kölnis** kunstimess "Art Cologne", millest võttis Eestist Merike Estna ja Kris Lemsalu teoste väljapanekuga osa Temnikova & Kasela galerii.
/
26. IV 2017 an art fair "Art Cologne" opened in **Cologne** where Temnikova & Kasela Gallery was showcasing the works by Merike Estna and Kris Lemsalu from Estonia.

*

20. IV 2017 avati **Brüsselis** tänavu 35. korda toimuv "Art Brussels" kunstimess, millest võttis Eestist Dénes Farkase teoste väljapanekuga osa Ani Molnári galerii Budapestist.
/
20. IV 2017 the 35th annual art fair "Art Brussels" opened in **Brussels** where Ani Molnár Gallery from Budapest was showcasing the works by Dénes Farkas from Estonia.

*

19. IV 2017 avati **Brüsselis** kunstimess "Independent", millest võttis Eestist Kaido Ole teoste väljapanekuga osa Temnikova & Kasela galerii.
/
19. IV 2017 an art fair "Independent" opened in **Brussels** where Temnikova & Kasela Gallery was showcasing the works by Kaido Ole from Estonia.

*

19. IV 2017 avati **Brüsselis** alternatiivne kunstimess "Poppositions", millest võtsid Eestist osa Kristina Õllek (projektiruum Rundum) ja Paul Kuimet (Foku).
/
19. IV 2017 an alternative art fair "Poppositions" opened in **Brussels** where Kristina Õllek (Rundum project space) and Paul Kuimet (Foku) from Estonia were showcasing their works.

*

4. IV 2017 teatas kultuuriministeerium, et järgmiseks **Tartu Kunstimuuseumi (Tartmus) direktoriks** valiti Signe Kivi. Eelmine direktor Rael Artel lahkus ametis omal soovil.
/
4. IV 2017 the ministry of culture declared that Signe Kivi was selected to take the position as the next **director of Tartu Art Museum (Tartmus).** Previous head of the institution Rael Artel left the post, citing personal reasons.

KAHN. MAGNUM OPUS

Fotod **Arne Maasik**
Kuraator **Heie Treier**

KAHN

Jatiya Sangsad Bhaban, Dhaka, Bangladesh

1.06.–20.08.2017
Eesti Arhitektuurimuuseum
Ahtri tn 2, Tallinn

www.arhliit.ee/kahn

Toetaja: Eesti Kultuurkapital

re:finer

www.refiner.ee

translation bureau