2017 / 3

KUNST.EE

2017 / 3

THE TRUTH!

Imagine
touching the silence
excluding
our bodies'
fixed limits

4,50 EUR

03

ISSN 1406-6335

9 771406 633024

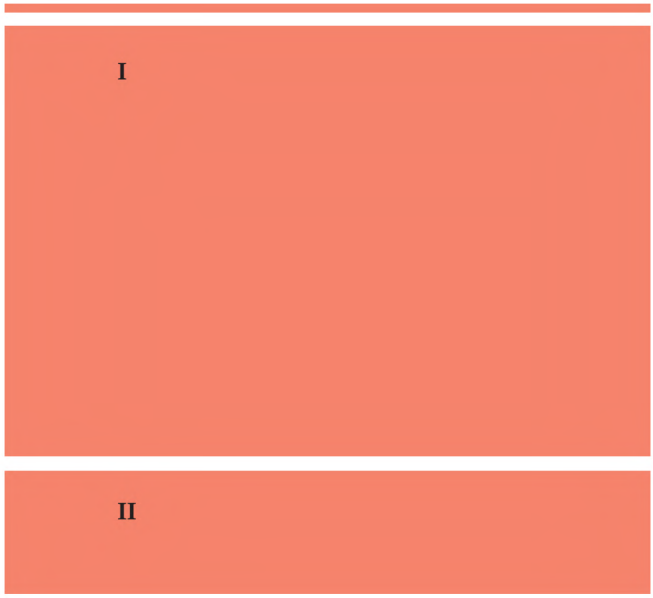
SISU / KORD

1 toimetuselt / editorial

I
teooria ja praktika / theory and practice
2 tõde / truth
20 fiktsioon / fiction
28 emotsioon / emotion
36 teadus / science
40 populaarteadus / popular science
44 esteetika / aesthetics

II
arvustused / reviews
50 näitused / exhibits
62 uus trükis / new publication

IN / SIDE



E Sirja-Liisa Eelma — 7

I Mihkel Ilus — 10

J Sandra Jõgeva — 56
Villu Jõgeva — 56

K Helena Keskküla — 53
Kristi Kongi — 36
Karel Koplimets — 59
Paul Kuimet — 24

L Malle Leis — 16, 56
Laivi — 14

M Mihkel Maripuu — 14
Krista Mölder — 7

O Jüri Ojaver — 50

S Jaanus Samma — 44
Ülo Sooster — 40

V Mare Vint — 6, 44

Õ Kristina Õllek — 20, 27

A *Avangard galerii / Avantgarde Gallery* — 53

E *EKKM* — 28
Evald Okase muuseum / Evald Okas Museum — 56

H *Kumu kunstimuuseum / Kumu Art Museum* — 44, 59

K *Tallinna Kunstihoone / Tallinn Art Hall* — 20
Tallinna Linnagalerii / Tallinn City Gallery — 50
T *Tallinna Fotokuu / Tallinn Photomonth* — 20

Sügis 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 sügisnumbris leiavad käsitlemist järgmised teemad: kunsti tõde, kunsti jõud ja kuidas võib kunst maailma muuta? Fiktsiooni roll tänapäeva kunstis – mis on tõde, mis väljamõeldis ja mis vahet seal tegelikult on? Valedest kureerimises ja fiktsioonist kunstis. Tunded kunstis ehk kuidas vaatajaga manipuleerida ja milleks? Valgusest ja värvist teaduslikust vaatepunktist ehk mida me tegelikult näeme, kui vaatame kunsti? Teaduslikku illustratsiooni peaks iseloomustama täpsus ja kiretus – aga tegelikult? Ilu vaataja olevat silmades ehk kas on olemas esteetikat ilma sotsiaalsusteta? Lisaks näitusearvustusi, lühiuudiste ajajoon, uued kunstitrükised jpm.

Püsige lainel!

Autumn 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, the following subjects are discussed in this year's autumn issue: the truth about art, art power and how art can change the world? The role of fiction in art today – what is true, what is made up and what difference does it make? About lies in curating and fiction in art. Feelings in art, or how to manipulate the viewer, and to what end? About light and colour from a scientific perspective, or what do we actually see when we look at art? Scientific illustrations should be accurate and dispassionate – but in reality? Beauty is supposed to be in the eye of the beholder, or is there an aesthetic that doesn't have a social aspect? And more exhibition reviews, news timelines, art publications, 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.

Kunsti tõde*

Boris Groysi essee kunsti jõust ja võimest muuta maailma.

Kunsti puudutav põhiküsimus on järgmine: kas kunst saab olla tõe vahendaja? See küsimus on kunsti püsimajäämisel keskse tähtsusega, sest kui kunst ei saa olla tõe vahendaja, siis on see pelgalt maitseasi. Tõde tuleb aktsepteerida ka juhul, kui see ei meeldi, aga kui kunst on pelgalt maitseasi, muutub vaataja tähtsamaks kui looja. Sel juhul saaks kunsti käsitleda ainult sotsioloogiliselt või kunstituru mõistetes – kunstil puuduks iseseisvus, võim. Kunst ei erineks disainist.

Leidub mitu võimalust, kuidas kunst võiks olla tõe vahendaja. Vaadelgem ühte neist. Meie maailma kujundavad suured kollektiivid: riigid, parteid, ettevõtted, teaduskogukonnad jne. Neis kollektiivides ei koge indiviidid oma tegutsemisvõimalusi ega -piire – nende teod lahustuvad kollektiivi tegevuses. Seevastu põhineb meie kunstisüsteem eeldusel, et kunstiobjekti loomise või kunstiaktsiooni korraldamise eest vastutab ainult kunstnik ise. Seega on kunst tänapäeva maailmas ainus tunnustatud isikliku vastutuse valdkond. Teadagi on olemas ka tunnustamata isikliku vastutuse valdkond – kuritegevus. Kunsti ja kuritegevuse analoogial on pikk ajalugu, ehkki ma ei hakka seda siinkohal käsitlema. Tahan hoopis küsida, mil määral ja moel on üksikisikul lootust muuta maailma, kus ta elab. Vaadelgem kunsti kui valdkonda, kus tehakse kogu aeg katset maailma muuta, ning uurigem nende katsete toimemehhanisme. Siin ei huvita mind niivõrd katsete tulemus, kuivõrd strateegiad, mida kunstnikud nende tegemisel kasutavad.

Niisiis, kui kunstnikud tahavad muuta maailma, tõstatub järgmine küsimus: kuidas saab kunst mõjutada maailma, milles elame? Üldjoontes on sellele küsimusele kaks võimalikku vastust. Esiteks võib kunst köita inimeste kujutlusvõimet ja muuta nende teadvust. Kui inimeste teadvus muutub, siis muudavad inimesed ka maailma, milles nad elavad. Siin mõistetakse kunsti omamoodi keelena, mis võimaldab kunstnikul saata sõnumi. Too sõnum peaks justkui sisenema vaatajate hinge ning muutma nende tundlikkust, hoiakuid, eetikat. Tegemist on, ütleme, idealistliku kunstikäsitusega – see sarnaneb meie arusaamaga religioonist ja selle mõjust maailmale.

Sõnumi saatmiseks peab aga kunstnik kasutama keelt, mida valdab ka tema publik. Antiiktemplites seisvaid kujusid peeti jumalate kehastuseks: neid austati, nende ees põlvitati palveks, neilt oodati abi ning kardeti nende viha ja karistust. Seevastu kristluses on pikk ikoonide austamise traditsioon – ehkki jumalat ennast peetakse nähtamatuks. Neis näidetes põhineb ühine keel ühisel usutraditsioonil.

Tänapäeva kunstnik aga ei saa oodata, et keegi tema teose ees palves põlvitaks, sellelt praktilist abi otsiks või seda ohu vältimiseks kasutaks. Georg Wilhelm Friedrich Hegel tõi 19. sajandi alguses kunsti tõe kadumise põhjusena välja üleüldise usu kadumise kehastunud, nähtavatesse jumalustesse – Hegeli järgi lakkas kunsti tõefunktsioon olemast. (Ta kõneleb piltkujutistest vanade religioonide kontekstis

The Truth of Art*

Boris Groys' essay on art power and how art can change the world.

The central question to be asked about art is this one: Is art capable of being a medium of truth? This question is central to the existence and survival of art because if art cannot be a medium of truth then art is only a matter of taste. One has to accept the truth even if one does not like it. But if art is only a matter of taste, then the art spectator becomes more important than the art producer. In this case art can be treated only sociologically or in terms of the art market – it has no independence, no power. Art becomes identical to design.

Now, there are different ways in which we can speak about art as a medium of truth. Let me take one of these ways. Our world is dominated by big collectives: states, political parties, corporations, scientific communities, and so forth. Inside these collectives the individuals cannot experience the possibilities and limitations of their own actions – these actions become absorbed by the activities of the collective. However, our art system is based on the presupposition that the responsibility for producing this or that individual art object, or undertaking this or that artistic action, belongs to an individual artist alone. Thus, in our contemporary world art is the only recognized field of personal responsibility. There is, of course, an unrecognized field of personal responsibility – the field of criminal actions. The analogy between art and crime has a long history. I will not go into it. Today I would, rather, like to ask the following question: To what degree and in what way can individuals hope to change the world they are living in? Let us look at art as a field in which attempts to change the world are regularly undertaken by artists and see how these attempts function. In the framework of this text, I am not so much interested in the results of these attempts as the strategies that the artists use to realize them.

Indeed, if artists want to change the world the following question arises: In what way is art able to influence the world in which we live? There are basically two possible answers to this question. The first answer: art can capture the imagination and change the consciousness of people. If the consciousness of people changes, then the changed people will also change the world in which they live. Here art is understood as a kind of language that allows artists to send a message. And this message is supposed to enter the souls of the recipients, change their sensibility, their attitudes, their ethics. It is, let's say, an idealistic understanding of art – similar to our understanding of religion and its impact on the world.

However, to be able to send a message the artist has to share the language that his or her audience speaks. The statues in ancient temples were regarded as embodiments of the gods: they were revered, one kneeled down before them in prayer and supplication, one expected help from them and feared their wrath and threat of punishment. Similarly, the veneration of icons has a long history within Christianity – even if God is deemed to be invisible. Here the common language had its origin in the common religious tradition.

vastandatuna niisamuti nähtamatule õigusele, mõistusele ja teadusele, mis valitsevad moodsat maailma.) Loomulikult on paljud modernsed ja nüüdisaegsed kunstnikud püüdnud taas üles leida publikuga ühist keelt poliitilise või ideoloogilise angažeerituse kaudu. Nii asendus usukogukond poliitilise liikumisega, mis ühendas kunstnikke publikuga.

Poliitiliselt tõhus, poliitilise propagandana kasutatav kunst peab publikule meeldima, kuid kogukond, mille liikmeid ühendab asjaolu, et nad peavad teatud kunstiprojekte heaks ja meeldivaks, ei ole samas tingimata transformatiivne – tõeliselt suuteline maailma muutma. Teame, et moodsat kunsti peetakse tõeliselt heaks (uuenduslikuks, radikaalseks, tulevikku vaatavaks) ainult juhul, kui kaasaegsed selle ära põlgavad – vastasel korral kahtlustatakse kunsti konventsionaalsuses, banaalsuses, pelgas kommertslikkuses. (Teame ka, et poliitiliselt progressiivsed liikumised olid sageli kultuuriliselt konservatiivsed – ning lõpuks jäi peale just konservatiivne mõõde.) Seepärast suhtuvadki tänapäeva kunstnikud rahva maitsesse umbusuga. Ja tegelikult ei usalda ka tänapäeva publik ise oma maitset. Kipume mõtlema, et kui kunstiteos meile meeldib, võib see tähendada, et teos pole piisavalt hea – ning et kui teos meile ei meeldi, võib see tähendada, et see on tõeliselt hea. Kazimir Malevitš pidas kunstniku suurimaks vaenlaseks siirust – kunstnikud ei tohiks kunagi teha midagi sellist, mida nad siiralt meeldivaks peavad, sest see oleks tõenäoliselt banaalne ja kunstiliselt ebaoluline. Tõepoolest, avangardistid ei tahtnud meeldida. Ja mis veelgi olulisem, nad ei tahtnud ka, et neid n-ö mõistetaks – nad ei tahtnud rääkida publikuga ühist keelt. Nii suhtusid avangardistid väga skeptiliselt võimalusse mõjutada publiku hinge ja luua kogukond, millesse nad ka ise kuuluksid.

Siinkohal tuleb mängu teine võimalus, kuidas kunst võib muuta maailma. Selle käsitluse järgi loob kunst asju, mitte sõnumeid. Isegi kui kunstnikel ja nende publikul ei ole ühist keelt, on ühine materiaalne maailm, milles nad elavad. Kunsti kui iselaadi tehnika eesmärk ei ole muuta vaataja hinge. See muudab hoopis maailma, milles vaataja elab – ning püüdes uute keskkonnaoludega kohaneda, muudab vaataja ise oma tundlikkust ja hoiakuid. Marxistlikult väljendudes: kunsti võib käsitleda kas pealisehitise või materiaalse baasi osana. Teisisõnu, kunsti võib mõista kas ideoloogia või tehnikana. Radikaalsete kunstiavangardistide eesmärk oli maailma muutmine tehnika abil. Nad püüdsid luua uusi keskkondi ning inimesi sinna asetades muuta ka neid. Kõige radikaalsemal kujul järgisid seda käsitlust 1920. aastate avangardliikumised: vene konstruktivistid, Bauhaus, De Stijl. Avangardkunstnikud ei püüdnud olemasolevale publikule meeldida. Nad tahtsid luua oma kunsti jaoks uue publiku. Tõepoolest, kui inimene on sunnitud elama uues visuaalses keskkonnas, kohandab ta oma tundlikkust sellega ja see hakkab talle meeldima. (Hea näide on Eiffeli torn.) Niisiis tahtsid ka avangardkunstnikud luua kogukonda, aga nad ei näinud iseennast selle osana. Nad elasid publikuga samas maailmas, aga neil ei olnud ühist keelt.

Ajalooline avangardliikumine oli muidugi omakorda reaktsioon moodsale tehnoloogiale, mis oli jäädavalt muutmas ja muudab tänini meie elukeskkonda. Reaktsioon oli ambivalentne. Teatud mõttes imponeeris kunstnikele uue tehnoloogilise maailma tehislikkus, kuid samas ärritas neid tehnoloogilisele progressile iseloomulik suuna ja lõppeesmärgi puudumine. (Marshall McLuhan: kunstnikud vahetasid elevandiluust torni juhtimistorni vastu.) Avangardistide eesmärk oli poliitiliselt ja esteetiliselt täiuslik ühiskond

However, no modern artist can expect anyone to kneel before his work in prayer, seek practical assistance from it, or use it to avert danger. At the beginning of the nineteenth century, Georg Wilhelm Friedrich Hegel diagnosed this loss of a common faith in embodied, visible divinities as the reason for art losing its truth: according to Hegel the truth of art became a thing of the past. (He speaks about pictures, thinking of the old religions vs. invisible law, reason, and science that rule the modern world.) Of course, in the course of modernity many modern and contemporary artists have tried to regain a common language with their audiences by the means of political or ideological engagement of one sort or another. The religious community was thus replaced by a political movement in which artists and their audiences both participated.

However, art, to be politically effective, to be able to be used as political propaganda, has to be liked by its public. But the community that is built on the basis of finding certain artistic projects good and likable is not necessarily a transformative community – a community that can truly change the world. We know that to be considered as really good (innovative, radical, forward looking), modern artworks are supposed to be rejected by their contemporaries – otherwise, these artworks come under suspicion of being conventional, banal, merely commercially oriented. (We know that politically progressive movements were often culturally conservative – and in the end it was this conservative dimension that prevailed.) That is why contemporary artists distrust the taste of the public. And the contemporary public, actually, also distrusts its own taste. We tend to think that the fact that we like an artwork could mean that this artwork is not good enough – and the fact that we do not like an artwork could mean that this artwork is really good. Kazimir Malevich believed that the greatest enemy of the artist is sincerity: artists should never do what they sincerely like because they probably like something that is banal and artistically irrelevant. Indeed, the artistic avant-gardes did not want to be liked. And – what is even more important – they did not want to be "understood," did not want to share the language which their audience spoke. Accordingly, the avant-gardes were extremely skeptical toward the possibility of influencing the souls of the public and building a community of which they would be a part.

At this point the second possibility to change the world by art comes into play. Here art is understood not as the production of messages, but rather as the production of things. Even if artists and their audience do not share a language, they share the material world in which they live. As a specific kind of technology art does not have a goal to change the soul of its spectators. Rather, it changes the world in which these spectators actually live – and by trying to accommodate themselves to the new conditions of their environment, they change their sensibilities and attitudes. Speaking in Marxist terms: art can be seen as a part of the superstructure or as a part of the material basis. Or, in other words, art can be understood as ideology or as technology. The radical artistic avant-gardes pursued this second, technological way of world transformation. They tried to create new environments that would change people through putting them inside these new environments. In its most radical form this concept was pursued by the avant-garde movements of the 1920s: Russian constructivism, Bauhaus, De Stijl. The art of the avant-garde did not want to be liked by the public as it was. The avant-garde wanted to create a new public for its art. Indeed, if one is compelled to live in a new visual surrounding, one begins to accommodate one's own sensibility to it and

– utoopia, kui seda sõna tohib veel kasutada. Siin ei tähenda utoopia muud kui ajaloolise arengu lõppastet – ühiskonda, millel puudub vajadus muutuda, edasi areneda. Teisisõnu toetasid kunstnikud tehnoloogilist progressi eesmärgiga see peatada.

Seesugune kunstile omane konservatism – ka revolutsiooniline konservatism on võimalik – ei ole juhuslik. Mis on siis kunst? Kui kunst on üks tehnoloogia liik, siis erineb kunstiline tehnikakasutus mittekunstilisest. Tehnoloogiline progress seisneb vanade, iganenud asjade pidevas asendamises uute (paremate) asjadega. (Mitte innovatsioon, vaid parendamine; innovatsioon on võimalik ainult kunstis – must ruut.) Seevastu kunsti tehnoloogia on mitte parendamise ja asendamise, vaid säilitamise ja taastamise tehnoloogia, mis toob säilinu minevikust olevikku ja viib asju olevikust tulevikku. Martin Heideggeri tuntud käsitluse järgi taastatakse sedasi kunsti tõde: peatades kasvõi hetkekski tehnoloogilise progressi, suudab kunst esile tuua tehnoloogiliselt määratletud maailma ja selles elavate inimeste saatuse kohta käiva tõe. Samas uskus Heidegger, et säärane esiletoomine ongi üksnes hetkeline – juba järgmisel hetkel sulgub kunstiteosega avatud maailm taas ning teos muutub tavaesemeks, mida kunstiinstitutsioonid ka kohtlevad sellisena. Tolle kunstiteose profaanse aspekti heidab Heidegger kunsti olemuse tõeliselt filosoofilise käsituse jaoks ebaolulisena kõrvale, sest tema järgi on kunsti olemusliku mõistmise subjektiks vaataja, mitte kunstiärikas ega muuseumikuraator.

Tõepoolest, kui muuseumikülastaja näeb kunstiteoseid profaansest, praktilisest elust eraldiseisvana, siis muuseumitöötajaid ei koge neid kunagi sel sakraalsel moel. Muuseumitöötajad ei mõtiskle kunstiteoste üle, vaid reguleerivad muuseumiruumide temperatuuri ja niiskustaset, restaureerivad teoseid, pühivad neilt tolmu ja eemaldavad mustust. Seega on kunstiteoste puhul olemas muuseumikülastaja vaatekoht – aga ka muuseumi nagu mis tahes teist ruumi puhastava koristaja oma. Konserveerimine, restaureerimine ja eksponeerimine on profaansed tehnikad – vaatamata sellele, et need toodavad esteetilise refleksiooni objekte. Muuseumiseinte vahel käib profaanne elutegevus, mis on vajalik selleks, et eksponaadid saaks toimida esteetiliste esemetena. Muuseum ei vaja rohkem profaneerimist, lisapingutust, et tuua kunsti ellu ja elu kunsti – muuseum ongi juba läbinisti profaanne. Muuseumides, nagu ka kunstiturul, koheldakse teoseid profaansete esemete, mitte sõnumitena.

Tavaliselt jääb see profaanne kunstielu avalikkuse silme eest muuseumiseinte vahele varju. Muidugi püüdsid avangardkunstnikud vähemalt 20. sajandi algusest peale kunsti faktilist, materiaalset, profaanset mõõdet tematiseerida ja esile tuua. Ent nende tõeluspüüdlust ei saatnud kunagi täielik edu, sest kunstireaalsus, materiaalne pool, mida avangardistid üritasid tematiseerida, taasestetiseeriti – selle tematiseeringud allutati kunstilise representatsiooni standarditele. Sama võib öelda institutsioonikriitika kohta, mille eesmärk oli tematiseerida kunstiinstitutsioonide profaanset, faktilist poolt. Ka institutsioonikriitika ei väljunud kunstiinstitutsioonide piiridest. Väidaksin aga, et viimastel aastatel on olukord muutunud: tänu internetile ja asjaolule, et see on põhilise kunsti tootmis- ja levitusplatvormina asendanud traditsioonilised kunstiinstitutsioonid. Internet tematiseerib just kunsti profaanset mõõdet. Miks? Vastus on üsna lihtne: tänapäeva maailmas on internet ühtaegu nii kunsti tootmise kui ka eksponeerimise paik.

learn to like it. (The Eiffel Tower is a good example.) Thus, the artists of the avant-garde also wanted to build a community – but they didn't see themselves as a part of this community. They shared with their audiences a world – but not a language.

Of course, the historical avant-garde itself was a reaction to the modern technology that permanently changed and still changes our environment. This reaction was ambiguous. The artists felt a certain affinity with the artificiality of the new, technological world. But at the same time they were irritated by the lack of direction and ultimate purpose that is characteristic of technological progress. (Marshall McLuhan: artists moved from the ivory tower to the control tower.) This goal was understood by the avant-garde as the politically and aesthetically perfect society – as utopia, if one is still ready to use this word. Here utopia is nothing else but the end stage of historical development – a society that is in no further need of change, that does not presuppose any further progress. In other words, artistic collaboration with technological progress had the goal of stopping this progress.

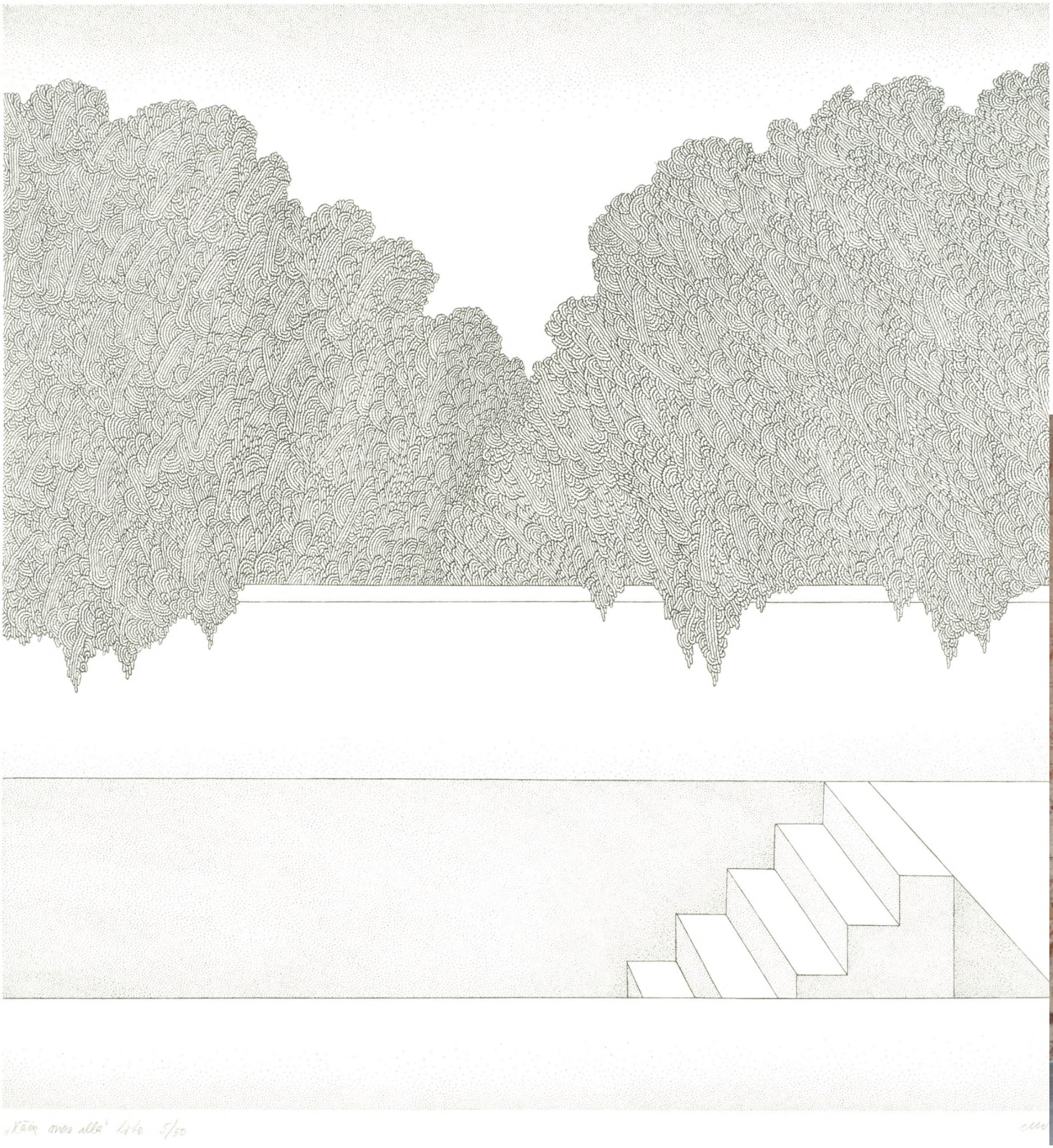
This conservatism – it can also be a revolutionary conservatism – inherent to art is in no way accidental. What is art then? If art is a kind of technology, then the artistic use of technology is different from the nonartistic use of it. Technological progress is based on a permanent replacement of old, obsolete things by new (better) things. (Not innovation but improvement – innovation can only be in art: the black square.) Art technology, on the contrary, is not a technology of improvement and replacement, but rather of conservation and restoration – technology that brings the remnants of the past into the present and brings things of the present into the future. Martin Heidegger famously believed that in this way the truth of art is regained: by stopping technological progress at least for a moment, art can reveal the truth of the technologically defined world and the fate of the humans inside this world. However, Heidegger also believed that this revelation is only momentary: in the next moment, the world that was opened by the artwork closes again – and the artwork becomes an ordinary thing that is treated as such by our art institutions. Heidegger dismisses this profane aspect of the artwork as irrelevant for the essential, truly philosophical understanding of art – because for Heidegger it is the spectator who is the subject of such an essential understanding and not the art dealer or museum curator.

And, indeed, even if the museum visitor sees the artworks as isolated from profane, practical life, the museum staff never experiences the artworks in this sacralized way. The museum staff does not contemplate artworks but regulates the temperature and humidity level in the museum spaces, restores these artworks, removes the dust and dirt from them. In dealing with the artworks there is the perspective of the museum visitor – but there is also the perspective of the cleaning lady who cleans the museum space as she would clean any other space. The technology of conservation, restoration, and exhibition are profane technologies – even if they produce objects of aesthetic contemplation. There is a profane life inside the museum – and it is precisely this profane life and profane practice that allow the museum items to function as aesthetic objects. The museum does not need any additional profanation, any additional effort to bring art into life or life into art – the museum is already profane through and through. The museum, as well as the art market, treat artworks not as messages but as profane things.

Usually, this profane life of art is protected from the public view by the museum's walls. Of course, at least from the

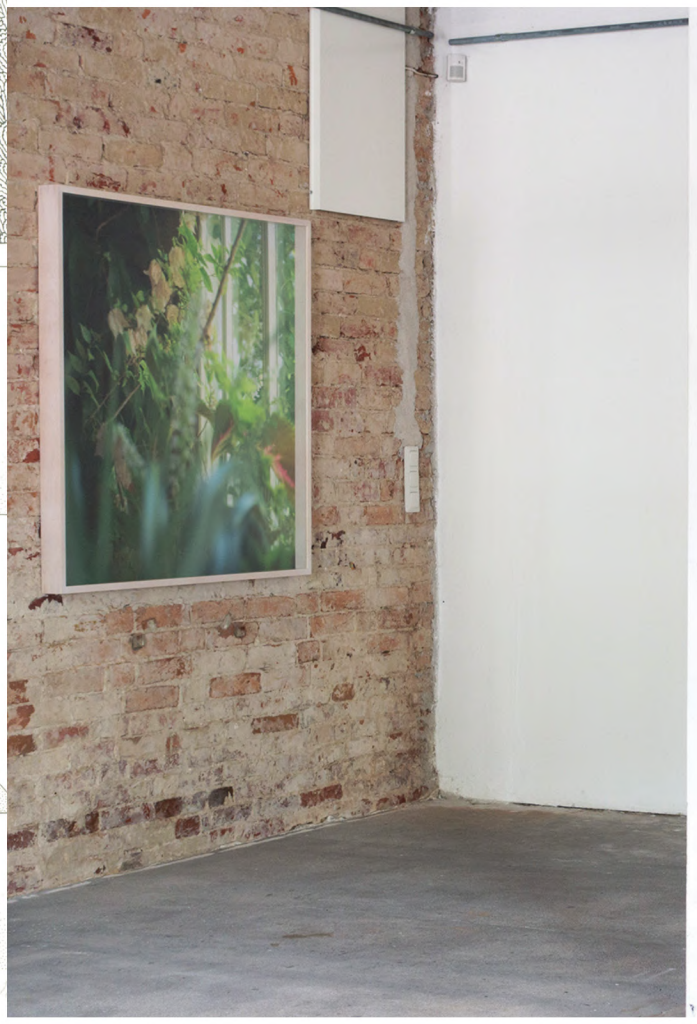
Mare Vint
Käik maa alla
1978
litograafia, 60,3 x 64,5 cm
Foto autor Stanislav Stepashko
Eesti Kunstimuseumi kogudest

Mare Vint
To the Underground
1978
lithography, 60,3 x 64,5 cm
Photo by Stanislav Stepashko
Collection of Art Museum of Estonia



Sirja-Liisa Eelma, Krista Mölder
Vajudes läbi
2017
Evald Okase muuseumi näitusevaade
Foto autor Krista Mölder
Kõik õigused kunstnikel

Sirja-Liisa Eelma, Krista Mölder
Sinking Trough
2017
Exhibition view from Evald Okas Museum
Photo by Krista Mölder
Courtesy of the artists



See erineb oluliselt varasematest kunsti tootmise vahenditest. Nagu olen varemgi märkinud: "Traditsiooniliselt lõi kunstnik teose oma stuudios, avalikkuse pilgu eest varjul, ning seejärel esitles tulemust, toodet – kunstiteost, mis koondas endasse varjul oldud aja ning korvas selle. Ajutine varjulolek on loomeprotsessi lahutamatu osa – õieti see ongi see, mida nimetame loomeprotsessiks.

André Breton jutustab loo prantsuse luuletajast, kes magama minnes pani uksele sildi: "Palun vaikust – luuletaja magab." See lugu võtab kokku loomeprotsessi traditsioonilise käsituse: loometöö on loominguline seepärast, et toimub väljaspool avalikkuse kontrolli – ja tegelikult ka väljaspool autori enda teadvuslikku kontrolli. Varjulolek võib kesta päevi, kuid, aastaid – koguni terve elu. Alles varjuloleku lõppedes oodati autorilt teose esitamist (kasvõi pärast surma temast maha jäänud paberite hulgas), mida loeti siis loominguliseks just nimelt põhjusel, et see näis olevat tekkinud eimillestki."[1]

Teisisõnu on looming töö, mis eeldab tööaja ning töö tulemuse esitlemise aja teineteisest lahutamist (desünkroniseerimist). Mitte sellepärast, et kunstnik oleks toime pannud kuriteo või tahaks mõnd räpast saladust teiste pilgu eest varjata. Me ei koge teise pilku kurja silmana mitte siis, kui see püüab meie saladustesse tungida ja neid paljastada (säärane läbitungiv pilk on isegi meelitav ja erutav), vaid siis, kui see ei mööna, et meil on üleüldse saladusi, ning taandab meid üksnes sellele, mida ise näeb ja registreerib – kui teiste pilk muudab meid banaalseks ja triviaalseks. (Jean-Paul Sartre: põrgu, see on teised inimesed, teise pilk ei tunnista meie ettevõtmisi. Jacques Lacan: teise silm on alati kuri silm.)

Tänapäeval on olukord muutunud. Kunstnikud kasutavad oma töös internetti – ja ka panevad oma teosed internetti üles. Kunstniku teoste leidmiseks internetist tuleb vaid tema nime guugeldada – ja teoseid näeb kunstniku kohta internetis leiduva muu informatsiooni kontekstis, mis hõlmab elulugu, teisi teoseid, poliitilist tegevust, arvustusi, kunstniku eraelu jne. Seejuures ei pea ma siin silmas fiktiivset autoritsubjekti, kes on väidetavalt kätkenud teosesse oma kavatsused ja tähenduse, mis tuleks hermeneutiliselt dešifreerida ja avada. Too autor-subjekt on juba palju kordi dekonstrueeritud ja surnuks kuulutatud. Pean silmas tegelikku isikut, kes eksisteerib *offline*-reaalsuses, millele internetiandmed osutavad. See autor kasutab internetti peale kunsti loomise ka piletite ostmiseks, restoranis laua reserveerimiseks, ettevõtlusega tegelemiseks jne. Kõike seda teeb ta interneti integreeritud ruumis – ja see kõik on teistele interneti kasutajatele potentsiaalselt kättesaadav. Siin muutub kunst n-ö reaalseks ja profaanseks, sest see on integreeritud autori kui reaalse, profaanse isiku kohta käiva informatsiooniga. Internetis on kunst esitatud spetsiifilist laadi tegevusena – reaalses, *offline*-maailmas toimuva tegeliku tööprotsessi dokumentatsioonina. Kunst toimib internetis sõjalise planeerimise, turismiäri, kapitalivoogude ja kõige muuga samas ruumis. Google annab muuhulgas tunnistust sellest, et internetiruumis ei ole vaheseinu. Interneti kasutaja ei lülitu asjade igapäevaselt kasutuselt ümber nende üle kiretult mõtisklemisele – ta kasutab kunstiteavet samamoodi nagu mis tahes muude maailma asjade kohta käivat teavet. Oleme kõik nagu muuseumivõi galeriitöötajad – kunsti sündi profaanse tegevuse ühtses ruumis dokumenteeritakse varjamatult.

"Dokumenteerimine" on siin võtmesõna. Viimastel kümnenditel on näitustele ja muuseumidesse traditsiooniliste kunstiteoste kõrvale ilmunud üha enam kunsti dokumenteerimist. Kuid see valdkond on alati olnud probleemne. Teosed

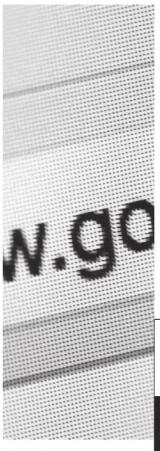
beginning of the twentieth century art of the historical avant-garde tried to thematize, to reveal the factual, material, profane dimension of art. However, the avant-garde never fully succeeded in its quest for the real because the reality of art, its material side that the avant-garde tried to thematize, was permanently re-aestheticized – these thematizations having been put under the standard conditions of art representation. The same can be said of institutional critique, which also tried to thematize the profane, factual side of art institutions. Institutional critique also remained inside art institutions. Now, I would argue that this situation has changed in recent years – due to the internet and to the fact that the internet has replaced traditional art institutions as the main platform for the production and distribution of art. The internet thematizes precisely the profane dimension of art. Why? The answer to this question is simple enough: in our contemporary world the internet is the place of production and exposure of art at the same time.

This represents a significant departure from past modes of artistic production. As I've noted previously: "Traditionally, the artist produced an artwork in his or her studio, hidden from public view, and then exhibited a result, a product – an artwork that accumulated and recuperated the time of absence. This time of temporary absence is constitutive for what we call the creative process – in fact, it is precisely what we call the creative process.

André Breton tells a story about a French poet who, when he went to sleep, put on his door a sign that read: "Please, be quiet – the poet is working." This anecdote summarizes the traditional understanding of creative work: creative work is creative because it takes place beyond public control – and even beyond the conscious control of the author. This time of absence could last days, months, years – even a whole lifetime. Only at the end of this period of absence was the author expected to present a work (maybe found in his papers posthumously) that would then be accepted as creative precisely because it seemed to emerge out of nothingness."[1]

In other words, creative work is work that presupposes the desynchronization of the time of work and the time of the exposure of the results of this work. The reason is not that the artist has committed a crime or has a dirty secret he or she wants to keep from the gaze of others. The gaze of others is experienced by us as an evil eye not when it wants to penetrate our secrets and make them transparent (such a penetrating gaze is rather flattering and exciting), but when it denies that we have any secrets, when it reduces us to what it sees and registers – when the gaze of others banalizes, trivializes us. (Jean-Paul Sartre: the other is hell, the gaze of the other denies us our project. Jacques Lacan: the eye of the other is always an evil eye.)

Today the situation has changed. Contemporary artists work using the internet – and also put their work on the internet. Artworks by a particular artist can be found on the internet when I google the name of this artist – and they are shown to me in the context of other information that I find on the internet about this artist: biography, other works, political activities, critical reviews, details of the artist's personal life, and so forth. Here I mean not the fictional, authorial subject allegedly investing the artwork with his intentions and with meanings that should be hermeneutically deciphered and revealed. This authorial subject has already been deconstructed and proclaimed dead many times over. I mean the real person existing in the off-line reality to which the internet data refers. This author uses the internet not only to produce



on kunst – need ilmnevad vahetult kunstina, nii et neid saab imetleda, emotsionaalselt kogeda jne. Kunsti dokumentatsioon aga ei ole kunst – see üksnes osutab oletatavasti aset leidnud kunstisündmusele, näitusele, installatsioonile või projektile. Kunsti dokumentatsioon osutab kunstile, aga ei ole iseenesest kunst. Seepärast tohib dokumentatsiooni vormistust muuta, seda ümber kirjutada, pikendada, lühendada jne. Kunsti dokumentatsiooniga tohib kõike seda teha, aga kunstiteose puhul on nimetatud tegevused keelatud, sest need muudaks teose vormi. Kunstiteose vorm aga on institutsioonidega garanteeritud, sest ainuüksi vorm tagab teose reprodutseeritavuse ja identsuse. Seevastu dokumentatsiooni tohib oma suva järgi muuta, sest selle identsuse ja reprodutseeritavuse tagab n-ö reaalne, välismaailmas olemasolev referent, mitte dokumentatsiooni enda vorm. Olgugi, et kunsti dokumenteerimine tekkis enne interneti kui kunstimeediumi esiletõusu, andis just interneti kasutuselevõtt sellele legitiimse platvormi. (Siinkohal võime märkida koos Walter Benjaminiga: montaaž kunstis ja filmis.)

Samal ajal on ka kunstiinstitutsioonid hakanud kasutama internetti peamise eneserepresentatsiooni ruumina. Muuseumid panevad oma kogud internetti üles. Ja digikogud on loomulikult traditsioonilisest kunstimuuseumist palju kompaktsemad ja odavamad ülal pidada, mistõttu muuseumidel avaneb võimalus esitleda ka neid osi oma kogudest, mis on harilikult hoidlates. Sama kehtib kunstnike endi veebisaitide puhul: sealt leiab väga üksikasjaliku ülevaate nende tegemistest. Seda materjali näitavad tänapäeva kunstnikud harilikult ka ateljeesse saabuvatele külastajatele: kui minna kunstniku ateljeesse tema teostega tutvuma, paneb kunstnik enamasti lauale sülearvuti ja näitab ette oma dokumenteeritud tegevuse, mis hõlmab kunstiteoste loomist, aga ka osalemist pikemates projektides, lühiajalistes installatsioonides, linnaruumi interventsioonides, poliitilistes aktsioonides jms. Tänapäeva kunstniku tegelik teos on tema CV.

Nagu kõik inimesed ja organisatsioonid, üritavad ka tänapäeva kunstnikud vältida täielikku nähtavalolu, luues keerukaid salasõnade ja andmekaitse süsteeme. Selles seoses olen veebijälgimise üle arutlenud järgmiselt: "Tänapäeval on subjektiivsusest saanud tehniline konstruktsioon: nüüdissubjekt on talle teadaolevate – ja teiste eest varjatud – salasõnade valdaja. Nüüdissubjekt on eeskätt saladusevalvur. Teatud mõttes on see väga traditsiooniline subjektimääratlus: pikka aega defineeris subjekti tema enda kohta käiv teadmine, mida ta jagas ainult jumalaga ja mis oli teistele inimestele kättesaamatu, sest neil oli ontoloogiliselt võimatu lugeda tema mõtteid. Tänapäeval aga pole subjektiks olemine seotud niivõrd ontoloogilise kaitse, kuivõrd tehniliselt kaitstud saladustega. Internet on koht, kus subjekt eksisteerib esmalt läbipaistva ja vaadeldavana – ning alles seejärel hakkab algselt paljastatud saladuse varjamiseks end tehniliselt kaitsma. Kõigist tehnilistest kaitsemeetmetest aga saab läbi murda. Tänapäeval on hermeneutiku asendanud häkker. Internet on kübersõdade tanner, kus sõjasaagiks on saladus. Teada subjekti konstitueerivat saladust tähendab teda valitseda – ning kübersõjad on seesuguse subjektiveerimise ja desubjektiveerimise sõjad, mis aga saavad toimuda ainult seetõttu, et internet on esmalt läbipaistvuse paik. [---]

Jälgimistulemusi müüvad ettevõtted valitsevad internetti, sest neile kuuluvad interneti tootmisvahendid, materiaal-tehniline baas. Ei tohi unustada, et internet on eraomand. Ja see toodab kasumit peamiselt kindlatele sihtrühmadele suunatud reklaamilt. Tulemuseks on huvitav fenomen: hermeneutika

art, but also to buy tickets, make restaurant reservations, conduct business, and so forth. All these activities take place in the same integrated space of the internet – and all of them are potentially accessible to other internet users. Here the artwork becomes "real" and profane because it becomes integrated into the information about its author as a real, profane person. Art is presented on the internet as a specific kind of activity: as documentation of a real working process taking place in the real, off-line world. Indeed, on the internet art operates in the same space as military planning, tourist business, capital flows, and so forth: Google shows, among other things, that there are no walls in internet space. A user of the internet does not switch from the everyday use of things to their disinterested contemplation – the internet user uses the information about art in the same way in which he or she uses information about all other things in the world. It is as if we have all become the museum's or gallery's staff – art being documented explicitly as taking place in the unified space of profane activities.

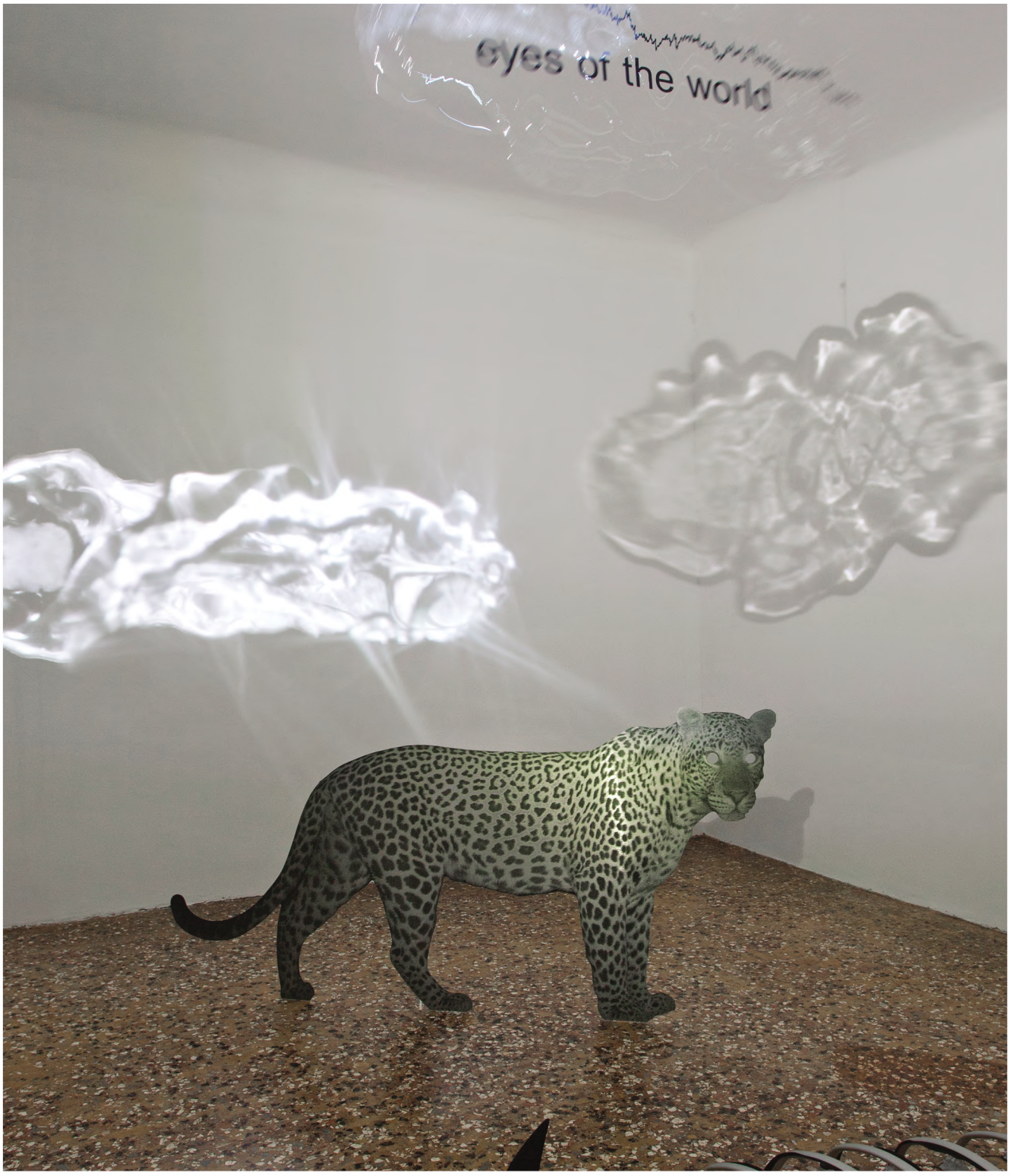
The word "documentation" is crucial here. During recent decades the documentation of art has been more and more included in art exhibitions and art museums – alongside traditional artworks. But this arena has always seemed highly problematic. Artworks are art – they immediately demonstrate themselves as art. So they can be admired, emotionally experienced, and so forth. But art documentation is not art: it merely refers to an art event, or exhibition, or installation, or project which we assume has really taken place. Art documentation refers to art but it is not art. That is why art documentation can be reformatted, rewritten, extended, shortened, and so forth. One can subject art documentation to all these operations that are forbidden in the case of an artwork because these operations change the form of the artwork. And the form of the artwork is institutionally guaranteed because only the form guarantees the reproducibility and identity of this artwork. On the contrary, the documentation can be changed at will because its identity and reproducibility is guaranteed by its "real," external referent and not by its form. But even if the emergence of art documentation precedes the emergence of the internet as an art medium, only the introduction of the internet has given art documentation a legitimate place. (Here one can say like Walter Benjamin noted: montage in art and cinema).

Meanwhile, art institutions themselves have begun to use the internet as a primary space for their self-representation. Museums put their collections on display on the internet. And, of course, digital depositories of art images are much more compact and much cheaper to maintain than traditional art museums. Thus, museums are able to present the parts of their collections that are usually kept in storage. The same can be said about the websites of individual artists – one can find there the fullest representation of what they are doing. It is what artists usually show to visitors who come to their studios nowadays: if one comes to a studio to see a particular artist's work, this artist usually puts a laptop on the table and shows the documentation of his or her activities, including production of artworks but also his or her participation in long-term projects, temporary installations, urban interventions, political actions, and so forth. The actual work of the contemporary artist is his or her CV.

Today, artists, like other individuals and organizations, try to escape total visibility by creating sophisticated systems of passwords and data protection. As I've argued in the past, with regard to internet surveillance: "Today, subjectivity

Mihkel Ilus
Pista see endale seina
2017
Hobusepea galerii näitusevaade
Foto autor Johannes Säre
Kõik õigused kunstnikul

Mihkel Ilus
Stick It in Your Wall
2017
Exhibition view from Hobusepea Gallery
Photo by Johannes Säre
Courtesy of the artist



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

pannakse raha teenima. Teose taga peituvat autorit otsinud klassikalist hermeneutikat kritiseerinud strukturalistid, lähilugemise teoreetikud ja teised leidsid olevat mõttetu taga ajada ontoloogilisi saladusi, mis on juba definitsiooni järgi kättesaamatud. Tänapäeval on traditsiooniline hermeneutika ümber sündinud veebis tegutsevate subjektide majandusliku ekspluateerimise vahendina, sest internetis on kõik saladused põhimõtteliselt kättesaadavad. Seal ei ole subjekt enam oma teose taha varjunud. Lisaväärtus, mida seesugune subjekt toodab ja internetti valdavad ettevõtted ära kasutavad, on hermeneutiline väärtus – subjekt mitte ainult ei tegutse veebis, vaid ka avab end inimesena, kellel on teatud huvid, soovid ja vajadused. Klassikalise hermeneutika rahaks tegemine on üks viimaste kümnendite huvitavamaid protsesse. Kunstnik pakub huvi mitte tootja, vaid tarbijana. Sisutootja kunstilooming on üksnes vahend tema tarbimiskäitumise ennustamiseks, mis ainsana ongi siin oluline, sest toob kasumit."[2]

Nüüd aga kerkib küsimus, kes on internetis vaataja? Seesugune vaataja ei saa olla inimindiviid. Samas ei nõua interneti vaatajaks olemine ka jumalat, sest internet on küll suur, aga mitte lõpmatu. Tegelikult me teame, kes on internetis vaataja – see on algoritm, näiteks algoritmid, mida kasutavad Google ja NSA (USA riiklik julgeolekuagentuur).

Ent pöördugem nüüd tagasi algse küsimuse juurde kunsti tõest – indiviidi maailmas tegutsemise võimaluste ja piiride demonstreerimise tähenduses. Eespool käsitlesin kunstistrateegiaid, mis taotlevad maailma muutmist – kas veenmise teel või kohanemise läbi. Mõlemad strateegiad eeldavad midagi, mida võiks nimetada kunstniku lisavaateväljaks võrreldes tema publiku vaateväljaga. Traditsiooniliselt on kunstnikku peetud erakordseks isikuks, kes näeb "keskmisele", "tavalisele" inimesele nähtamatut. Seda lisavaatevälja pidi publikule vahendama kujutise jõud või tehnoloogilise muudatuse surve. Internetis aga on suurema vaateväljaga algoritmi pilk, mitte enam kunstnik. Too pilk jälgib kunstnikku, aga jääb viimasele nähtamatuks (vähemasti niikaua kui kunstnik loob nähtavust ja ei hakka ise algoritme looma, mis muudaks kunstilist tegevust, sest algoritmid on nähtamatud). Kunstnikud võivad ka edaspidi näha rohkem kui tavainimesed – aga nad näevad vähem kui algoritm. Ehkki nad kaotavad oma erakordse positsiooni, kaotus kompenseeritakse – kunstnik ei ole küll enam erakordne, kuid on seeeest paradigmaatiline, eksemplaarne, representatiivne.

Interneti levik on kaasa toonud massilise kunstitootmise plahvatuse. Viimaste kümnenditega on kunstipraktika levinud sama laialt kui varem üksnes religioon ja poliitika. Elame praegu massilise kunsti tootmise, ehkki mitte massilise tarbimise ajastul. Pildindustehnika, näiteks foto- ja videokaamerad, on suhteliselt odav ja kõigile kättesaadav. Veebiplatvormid ja sotsiaalvõrgustikud, nagu Facebook, YouTube ja Instagram, võimaldavad inimestel üle maailma teha kõigile kättesaadavaks fotosid, videoid ja tekste, vältides traditsiooniliste institutsioonide ettekirjutusi ja tsensuuri. Samal ajal võimaldab tänapäeva disain neilsamadel inimestel kujundada ja kogeda oma kodusid ning töökohti kunstiliste installatsioonidena. Dieet, treening ja ilukirurgia aga võimaldavad vormida oma kehast kunstiobjekte. Meie ajal teeb peaaegu igaüks fotosid ja videoid, kirjutab tekste, dokumenteerib oma tegevust – ning seejärel paneb dokumentatsiooni internetti üles. Kunagi rääkisime massilisest kultuuri tarbimisest, aga nüüd peame kõnelema massilisest kultuuri tootmisest. Modernsuse tingimustes oli kunstnik haruldane

has become a technical construction: the contemporary subject is defined as an owner of a set of passwords that he or she knows – and that other people do not know. The contemporary subject is primarily a keeper of a secret. In a certain sense, this is a very traditional definition of the subject: the subject was long defined as knowing something about itself that only God knew, something that other people could not know because they were ontologically prevented from "reading one's thoughts." Today, however, being a subject has less to do with ontological protection, and more to do with technically protected secrets. The internet is the place where the subject is originally constituted as a transparent, observable subject – and only afterwards begins to be technically protected in order to conceal the originally revealed secret. However, every technical protection can be broken. Today, the hermeneutiker has become a hacker. The contemporary internet is a place of cyber wars in which the prize is the secret. And to know the secret is to control the subject constituted by this secret – and the cyber wars are the wars of this subjectivation and desubjectivation. But these wars can take place only because the internet is originally the place of transparency. [---]

The results of surveillance are sold by the corporations that control the internet because they own the means of production, the material-technical basis of the internet. One should not forget that the internet is owned privately. And its profit comes mostly from targeted advertisements. This leads to an interesting phenomenon: the monetization of hermeneutics. Classical hermeneutics, which searched for the author behind the work, was criticized by the theoreticians of structuralism, close reading, and so forth, who thought that it made no sense to chase ontological secrets that are inaccessible by definition. Today this old, traditional hermeneutics is reborn as a means of economically exploiting subjects operating on the internet, where all the secrets are supposedly revealed. The subject is here no longer concealed behind his or her work. The surplus value that such a subject produces and that is appropriated by internet corporations is the hermeneutic value: the subject not only does something on the internet, but also reveals him- or herself as a human being with certain interests, desires, and needs. The monetization of classical hermeneutics is one of the most interesting processes that has emerged in recent decades. The artist is interesting not as producer but as consumer. Artistic production by a content provider is only a means of anticipating this content provider's future consumption behavior – and it is this anticipation alone that is relevant here because it brings profit."[2]

But here the following question emerges: who is the spectator on the internet? The individual human being cannot be such a spectator. But the internet also does not need God as its spectator – the internet is big but finite. Actually, we know who the spectator is on the internet: it is the algorithm – like algorithms used by Google and the NSA.

But now let me return to the initial question concerning the truth of art – understood as a demonstration of the possibilities and limitations of the individual's actions in the world. Earlier I discussed artistic strategies designed to influence the world: by persuasion or by accommodation. Both of these strategies presuppose what can be named the surplus of vision on the part of the artist – in comparison to the horizon of his or her audience. Traditionally, the artist was considered to be an extraordinary person who was able to see what "average," "normal" people could not see. This surplus of vision was supposed to be communicated to the audience by the power of the

imagine
touching the silence
excluding
our bodies'
fixed limits
thick layered shades
sharp blurred lines
soaking
ending another beginning
the moment of understanding
half way
weightless
almost
revealing
the shy beauty
hidden in shadows
grasping
all objects
tied to all memories
everything ever been
long gone
including
forever now your
finish

Laivi & Mihkel Maripuu
Maine igatsus: leida ja kaotada
2017
Hobusepea galerii näitusevaade
Kõik õigused kunstnikel

Laivi & Mihkel Maripuu
Killer Image: Shifting Modes of Desire
2017
Exhibition view from Hobusepea Gallery
Courtesy of the artists

Malle Leis
Lilled VII
1971
siiditrükk, 68,6 x 68,6 cm
Foto autor Stanislav Stepashko
Ljubljana Rahvusvahelise Graafikakeskuse ja
Eesti Kunstimuuseumi kogudest

Malle Leis
Flowers VII
1971
silkscreen, 68,6 x 68,6 cm
Photo by Stanislav Stepashko
From the collection of Ljubljana International
Centre of Graphic Arts and Art Museum of Estonia

ja kummaline kuju. Tänapäeval aga ei leidu kedagi, kes ei harrastaks mingisugust kunstilist tegevust.

Nii on tänapäeval kõik haaratud keerukasse mängu teise pilguga. Just see mäng on meie ajal paradigmaatiline, ehkki mängureegleid me veel ei tea. Professionaalses kunstis aga on sel mängul pikk ajalugu. Juba romantismiajastu luuletajad ja kunstnikud hakkasid tõelise kunstiteosena nägema omaenda elu. Friedrich Nietzsche ütleb oma "Tragöödia sünnis" (1872), et parem on olla kunstiteos kui kunstnik. (Parem on saada objektiks kui subjektiks, parem on olla imetletud kui imetleda.) Võime lugeda Charles Baudelaire'i tekste võrgutusstrateegiatest ning Roger Caillois' ja Jacques Lacani kirjutisi ohu mimikrist või teise kurja pilgu kunsti abil lõksu meelitamisest. Mõistagi võib öelda, et algoritmi ei saa võrgutada ega hirmutada, kuid tegelikult ei ole siin küsimus selles.

Kunstipraktikat peetakse enamasti individuaalseks ja isiklikuks. Kuid mida individuaalne või isiklik õieti tähendab? Indiviidi peetakse sageli teistest erinevaks. (Totalitaarses ühiskonnas on kõik ühesugused, demokraatlikus, pluralistlikus ühiskonnas aga erinevad – ja sellisena ka austatud.) Ent siin pole niivõrd oluline erinevus teistest, kuivõrd erinevus iseendast – üldiste identiteedikriteeriumide alusel enese määratlemisest keeldumine. Meie sotsiaalsel koodil põhinevaid nominaalseid identiteete defineerivad tunnused on meile tegelikult võõrad. Me ei ole valinud oma nime ega olnud teadlikult omaenda sünni juures, me ei ole valinud oma vanemaid ega rahvust jne. Need välised isiksusetunnused ei ühti sugugi subjektiivsete tõenditega, mida meil võib olla. Need näitavad ainult seda, kuidas teised meid näevad.

Modernsed kunstnikud tõstsid juba ammu mässu identiteetide vastu, mille surusid neile peale teised – ühiskond, riik, kool, vanemad. Nad panid maksma oma suveräänse enesemääratlusõiguse, trotsides kunsti ühiskondlikku rolli, professionaalseks kunstnikuks olemise ja esteetilise kvaliteediga seotud ootusi. Ühtlasi aga õõnestasid nad ka neile omistatud rahvuslikke ja kultuurilisi identiteete. Modernne kunst oli oma "tõelise mina" otsing. Siin ei ole küsimus selles, kas tõeline mina on reaalne või pelgalt metafüüsiline fiktsioon. Identiteediküsimus on võimu-, mitte tõeküsimus: kellel on võim minu identiteedi üle – kas mul endal või ühiskonnal? Ja üldisemalt: kellel on kontroll ja suveräänne võim sotsiaalse taksonoomia, ühiskondlike identiteedimehhanismide üle – kas riiklikel institutsioonidel või mul endal? Omaenda suveräänse persooni ja identiteedi nimel oma avaliku persooni ja nominaalse identiteedi vastu peetaval võitlusel on ühtlasi avalik, poliitiline mõõde, sest see on suunatud valitsevate identifitseerimismehhanismide, domineeriva sotsiaalse taksonoomia vastu koos selle kõigi eristuste ja hierarhiatega. Hiljem kunstnikud loobusid varjatud tõelise mina otsinguist ning hakkasid selle asemel kasutama oma nominaalseid identiteete *ready-made*'idena, luues nende ümber keerukaid mänge. Ent seegi strateegia eeldab sotsiaalsel koodil põhinevatest nominaalsetest identiteetidest lahtiütlemist eesmärgiga neid kunstiliselt ümber kohandada, teisendada ja manipuleerida. Modernse ja nüüdiskunsti poliitika on identiteedituse poliitika. Kunst ütleb vaatajale: ma ei ole see, kelleks mind pead (mis on väga erinev väitest: olen see, kes ma olen). Identiteedituse iha on tegelikult puhtinimlik – loomad aktsepteerivad oma identiteeti, inimloomad aga mitte. Just selles tähenduses saame kõnelda kunsti ja kunstniku paradigmaatilisest, representatiivsest rollist.

Traditsioonilisel muuseumisüsteemil on identiteedituse ihaga ambivalentne seos. Ühest küljest pakub muuseum

image or by the force of technological change. However, under the conditions of the internet the surplus of vision is on the side of the algorithmic gaze – and no longer on the side of the artist. This gaze sees the artist, but remains invisible to him (at least insofar as the artist will not begin to create algorithms – which will change artistic activity because they are invisible – but will only create visibility). Perhaps artists can still see more than ordinary human beings – but they see less than the algorithm. Artists lose their extraordinary position – but this loss is compensated: instead of being extraordinary the artist becomes paradigmatic, exemplary, representative.

Indeed, the emergence of the internet leads to an explosion of mass artistic production. In recent decades artistic practice has become as widespread as, earlier, only religion and politics were. Today we live in times of mass art production, rather than in times of mass art consumption. Contemporary means of image production, such as photo and video cameras, are relatively cheap and universally accessible. Contemporary internet platforms and social networks like Facebook, YouTube, and Instagram allow populations around the global to make their photos, videos, and texts universally accessible – avoiding control and censorship by traditional institutions. At the same time, contemporary design makes it possible for the same populations to shape and experience their apartments or workplaces as artistic installations. And diet, fitness, and cosmetic surgery allow them to fashion their bodies into art objects. In our times almost everyone takes photographs, makes videos, write texts, documents their activities – and then puts the documentation on the internet. In earlier times we talked about mass cultural consumption, but today we have to speak about mass cultural production. Under the condition of modernity the artist was a rare, strange figure. Today there is nobody who is not involved in artistic activity of some kind.

Thus, today everybody is involved in a complicated play with the gaze of the other. It is this play that is paradigmatic of our time, but we still don't know its rules. Professional art, though, has a long history of this play. The poets and artists of the Romantic period already began to see their own lives as their actual artworks. Friedrich Nietzsche says in his "Birth of Tragedy" (1872) that to be an artwork is better than to be an artist. (To become an object is better than to become a subject – to be admired is better than to admire.) We can read Charles Baudelaire's texts about the strategy of seduction, and we can read Roger Caillois and Jacques Lacan on the mimicry of the dangerous or on luring the evil gaze of the other into a trap by means of art. Of course, one can say that the algorithm cannot be seduced or frightened. However, this is not what is actually at stake here.

Artistic practice is usually understood as being individual and personal. But what does the individual or personal actually mean? The individual is often understood as being different from the others. (In a totalitarian society, everyone is alike. In a democratic, pluralistic society, everyone is different – and respected as being different.) However, here the point is not so much one's difference from others but one's difference from oneself – the refusal to be identified according to the general criteria of identification. Indeed, the parameters that define our socially codified, nominal identity are foreign to us. We have not chosen our names, we have not been consciously present at the date and place of our birth, we have not chosen our parents, our nationality, and so forth. All these external parameters of our personality do not correlate to any

kunstnikule võimalust väljuda oma ajast ühes kõigi selle taksonoomiate ja nominaalsete identiteetidega. Muuseum lubab kanda kunstniku loomingu tulevikku. Teisalt aga murrab muuseum oma lubaduse selsamal hetkel, kui selle täidab. Kunstniku looming kantakse tulevikku, aga ühtlasi vajutatakse sellele taas peale kunstniku nominaalse identiteedi pitser. Muuseumikataloogis seisab ikkagi kunstniku nimi, sünniaeg ja -koht, rahvus jne. (Seepärast tahtsidki modernsed kunstnikud muuseumi hävitada.)

Lõpetuseks lubage mul öelda midagi head interneti kohta. Internet on üles ehitatud vähem historistlikult kui traditsioonilised raamatukogud ja muuseumid. Interneti kui arhiivi kõige huvitavam aspekt ongi de- ja rekontekstualiseerimise võimalused, mida internet pakub kasutajale lõikamis- ja kleepimistoimingute näol. Kunstnikke ajaloolistest kontekstidest väljuma tõukav identiteedituse iha huvitab meid tänapäeval rohkem kui ajaloolised kontekstid ise. Ja mulle näib, et internet annab kunstike identiteeditusestrateegiate jälgimiseks ja mõistmiseks rohkem võimalusi kui traditsioonilised arhiivid ja institutsioonid.

Boris Groys on kunstikriitik, meediateoreetik ja filosoof. Ta töötab vene ja slaavi uuringute professorina New Yorgi Ülikoolis ning vanemteadurina Karlsruhe kunsti- ja disainiülikoolis Saksamaal.

* Esmaavaldatud e-flux journalis #71 (märts 2016).

1 Boris Groys, Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk. – e-flux journal #50 (detsember 2013).

2 Boris Groys, Art Workers: Between Utopia and the Archive. – e-flux journal #45 (mai 2013).

subjective evidence that we may have. They indicate only how others see us.

Already a long time ago modern artists practiced a revolt against the identities which were imposed on them by others – by society, the state, schools, parents. They affirmed the right of sovereign self-identification. They defied expectations related to the social role of art, artistic professionalism, and aesthetic quality. But they also undermined the national and cultural identities that were ascribed to them. Modern art understood itself as a search for the "true self". Here the question is not whether the true self is real or merely a metaphysical fiction. The question of identity is not a question of truth but a question of power: Who has the power over my own identity – I myself or society? And, more generally: Who exercises control and sovereignty over the social taxonomy, the social mechanisms of identification – state institutions or I myself? The struggle against my own public persona and nominal identity in the name of my sovereign persona or sovereign identity also has a public, political dimension because it is directed against the dominating mechanisms of identification – the dominating social taxonomy, with all its divisions and hierarchies. Later, these artists mostly gave up the search for the hidden, true self. Rather, they began to use their nominal identities as ready-mades – and to organize a complicated play with them. But this strategy still presupposes a disidentification from nominal, socially codified identities – with the goal of artistically reappropriating, transforming, and manipulating them. The politics of modern and contemporary art is the politics of nonidentity. Art says to its spectator: I am not what you think I am (in stark contrast to: I am what I am). The desire for nonidentity is, actually, a genuinely human desire – animals accept their identity but human animals do not. It is in this sense that we can speak about the paradigmatic, representative function of art and artist.

The traditional museum system is ambivalent in relation to the desire for nonidentity. On the one hand, the museum offers to the artist a chance to transcend his or her own time, with all its taxonomies and nominal identities. The museum promises to carry the artist's work into the future. However, the museum betrays this promise at the same moment it fulfills it. The artist's work is carried into the future – but the nominal identity of the artist becomes reimposed on his or her work. In the museum catalogue we still read the artist's name, date and place of birth, nationality, and so forth. (That is why modern art wanted to destroy the museum.)

Let me conclude by saying something good about the internet. The internet is organized in a less historicist way than traditional libraries and museums. The most interesting aspect of the internet as an archive is precisely the possibilities for decontextualization and recontextualization through the operations of cut and paste that the internet offers its users. Today we are more interested in the desire for nonidentity that leads artists out of their historical contexts than in these contexts themselves. And it seems to me that the internet gives us more chances to follow and understand the artistic strategies of nonidentity than traditional archives and institutions.

Boris Groys is an art critic, media theorist, and philosopher. He is currently a Global Distinguished Professor of Russian and Slavic Studies at New York University and Senior Research Fellow at the Karlsruhe University of Arts and Design in Karlsruhe, Germany.

* First published in e-flux journal #71 (March 2016).

1 Boris Groys, Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk. – e-flux journal #50 (December 2013).

2 Boris Groys, Art Workers: Between Utopia and the Archive. – e-flux journal #45 (May 2013).

Kunstiteoste üleandmine
kolhoosile
(kunstnikud oma töid kandmas)
1950. aastate propaganda
Eesti Kunstimuuseumi fotokogu

Art works being handed over
to the kolkhoz
(artists carrying their works)
1950s propaganda
Photo collection of Art Museum
of Estonia

2. IX–8. X 2017
Tallinna Kunstihoone

Osalejad: Andrew Amorim, Victoria Durnak, Mathijs van Geest, Carl Johan Högberg, Henri Hütt, Toril Johannessen, Paul Kuimet, Laura Kuusk, Antonis Pittas, Mårten Spångberg, André Tehrani, James Webb, Kristina Õllek.

Kuraator: Anthea Buys.

"Visuaal-kurnatusest"

Loore Sundja ja Else Lagerspetz vestlesid nüüdiskunsti biennaali Tallinna Fotokuu 2017 põhinäituse "Visuaalkurnatus" kuraatori Anthea Buysiga valetamisest kuraatoritöös ja fiktsioonist kunstis.

"Visuaalkurnatus" on üles ehitatud abielupaari, Ossip ja Nadežda Mandelštami loole, mille tegevus toimub lähitulevikus. Saanud Tallinna Fotokuu biennaalilt kutse koostada näitus, hakkas Buys otsima võimalust vältida klassikalist teemakeskset rühmanäitust. "Mulle on muutunud väga vastumeelseks näitused, kus kuraator käib välja mingi idee, näiteks: "Oh, ma teen näituse migratsioonist või pagulaskriisist või Ateena õppetunnist" või mis iganes – näitused, kus teosed on täielikult teema teenistuses," selgitab Buys. Selle asemel püüdis ta luua näituse, kus kuraatoril ei oleks väga jõulist autoripositsiooni ja puuduks silmatorkavalt pedagoogiline toon, näitust ilma kuraatoritekstita, mis seletaks näituse külastajale lahti. Kirjandusharidusega Buys leidis, et hea lahendus oleks fiktsioon.

Talle meenus prantsuse feministliku kirjaniku Hélène Cixous' teos "Manne aux Mandelstams aux Mandelas" (Manna Mandelštamidele, Mandeladele, 2000), mis räägib Ossip ja Nadežda Mandelštamist ning Nelson ja Winnie Mandelast. Buysile pakkus huvi viis, kuidas raamatus muudetakse tuntud poliitikaikoonid Mandelad ning poliitika- ja kirjandustegelased Mandelštamid fiktiivseteks tegelaskujudeks. Nii otsustaski ta Mandelštamid Cixous'lt üle lüüa.

Kunstifiktsioon

Buysi Mandelštamide ja ajalooliste Mandelštamide vahel ühtaegu on seos ja ei ole ka. Enda väitel laenas ta nende nimed kindla tagamõtteta. "Mind on juba mõnda aega köitnud inimesed, kellel on minuga sama nimi," räägib ta. "Lõuna-Aafrika Vabariigis on vähemalt neli täpselt sama nimega inimest. Minu meelest on see väga huvitav, olen vaadanud neid Facebookis ja meil ei ole absoluutselt mitte midagi ühist, oleme täiesti erinevad inimesed." Mis siis, kui lihtsalt on üks teine Ossip Mandelštam, keegi riskikapitalist, kes on juhuslikult samuti abielus kellegi Nadeždaga? "Minust on natuke nurjatu võtta kaks tuntud nime ja nad ka fiktsioonis omavahel paari panna, kuid omamoodi osutan sellega kogu asja mõttetusele, viidates võimalusele, et nimed ei tähenda tegelikult

2. IX–8. X 2017
Tallinn Art Hall

Artists: Andrew Amorim, Victoria Durnak, Mathijs van Geest, Carl Johan Högberg, Henri Hütt, Toril Johannessen, Paul Kuimet, Laura Kuusk, Antonis Pittas, Mårten Spångberg, André Tehrani, James Webb, Kristina Õllek.

Curator: Anthea Buys.

About "Image Drain"

Anthea Buys, the curator of "Image Drain" the main exhibition for Tallinn Photomonth 2017 contemporary art biennial, talked to Loore Sundja and Else Lagerspetz about lies in curating and fiction in art.

"Image Drain" is loosely built around a story about a couple, Osip and Nadezhda Mandelstam, and set in the near future. When the Tallinn Photomonth biennial invited Buys to do an exhibition in Tallinn, she started looking for a way to avoid a classic thematic group show. "I have developed a very strong dislike of these kinds of exhibitions, where the curator comes out with some idea like "oh, I'm gonna make a show about migration or the refugee crises or learning from Athens" or whatever – where the works in the show are just serving the theme," she says. Instead, she wanted to try to come up with a show without a very strong curatorial authorship or a strong pedagogical tone, a show without a curatorial text that tells the visitor what the exhibition is all about. Buys felt fiction could be a way out – her own educational background is in literature.

She recalled a book called "Manna for the Mandelstams, for the Mandelas" (2000) by a French feminist writer Hélène Cixous, which is about Osip and Nadezhda Mandelstam and Nelson and Winnie Mandela. Buys found it interesting how the book turned very well-known political icons – in the case of the Mandelas – and political and literary figures – the Mandelstams – into fictional characters. So, she decided to steal the Mandelstams from Cixous.

Art-fiction

The relationship between Buys' Mandelstams and the historical Mandelstams is, at the same time, there and non-existent. Buys says she decided to borrow the names for no particular reason. "For a while, I have been quite fascinated by people who have the same name as me," she says. "In South Africa, there are at least four other people with exactly the same name as me. I find that really interesting, I've looked at them on Facebook and we have absolutely nothing in common, we are completely different people." What if there is just another person called Osip Mandelstam, someone who is a venture capitalist, and if, by coincidence, he is married to somebody called Nadezhda? "It's kind of cheeky of me to take two famous names

midagi. Tegu on lihtsalt täiesti ebatõenäolise kokkusattumusega. Peale selle väldin ilukirjanduses tavapärast autori püüdlust näidata kõike realistlikuna. Vastupidi, otsin võimalust öelda vaatajale, et tegelikult on tegu väljamõeldisega."

Samas möönab Buys, et on palju mõelnud päris-Mandelštamidest, ja eriti Nadeždast. "Ajalugu jagas talle tõeliselt kehvad kaardid. Ossip oli kuulus ja ühtelugu sisse võetud teistest naistest – Anna Ahmatovast ja veel mõnest. Usun, et Nadežda armastas teda palju rohkem kui tema Nadeždat, ta lihtsalt pühendas kogu elu talle ja tema luulele." Buys räägib, kuidas Nadežda õppis pähe Ossipi luuletused, mis vangilaagreis hävisid. Omamoodi tegi see temast mehe luule arhiivi, kui kasutada Buysi väljendit. "Ta püüdis mehe luulet endas säilitada nagu kõvaketas." Siin võib peituda seos päris-Mandelštamide ja Buysi Mandelštamide vahel. Buysi loos loob Ossip sihtasutuse ja rajab fotograafiamuuseumi, kus Nadežda tööle asub. "Mingis mõttes sarnaneb see päris-Nadežda kujunemisega Ossipi luule muuseumiks."

Buys on palju mõelnud fiktsiooni ja reaalsuse, kunsti ja reaalsuse ning kunsti ja fiktsiooni suhete üle. "Minu arvates on kunstil ja ilukirjandusel sarnane suhe reaalsusega," ütleb ta. Prantsuse filosoof François Laruelle kasutab terminit "kunstifiktsioon". "Väga lihtsustatult öeldes on ta seisukohal, et fiktsioon ei pea tingimata olema kirjandus, vaid kõik, mis dubleerib või kloonib tegelikkust. Näiteks foto on fiktsioon. Kui sa kirjeldad, mis väljas toimub, siis ka see on fiktsioon, ja kui sa lihtsalt vaatad välja, siis seegi on fiktsioon, sest su silmad annavad sulle põhimõtteliselt sama informatsiooni mis fotogi. Selles mõttes on isegi meie kogemused fiktsioon." Niisugune laiem fiktsiooni mõiste hakkas Buysi huvitama ja ta asus otsima võimalust, kuidas teha näitusest fiktsioon. "Mis oleks, kui lihtsalt loobuksime mõttest, et näitus peab üleüldse peegeldama kunsti või praegust olukorda ja midagi muud sellist? Mis siis, kui lubame sel kuuluda fiktsiooni valda?"

Seos puudub

Buys möönab, et püüdis näitusele raamistust luues mängida usaldusega. "Muuseumides eksponeerimisel kehtib tava, et institutsioonid üritavad luua tingimusi, mis panevad külastaja usaldama institutsiooni – ja ühtlasi ka kuraatorit. Kui näitus on üleval, viib kuraator külastaja ringkäigule ja külastaja eeldab, et kõik, mis talle näituse kohta räägitakse, on tõsi ning et kuraator on kvalifitseeritud teda näituse mõistmisel abistama. Ilukirjandusega on sama lugu – kui autor annab romaani kohta intervjuu, eeldatakse, et ta räägib tõtt, avab romaani tagamaid, jagab selgitusi. Minu arvates on see fiktsiooni jaoks üsna kurb saatus, sest siis taandub fiktsioon ainult raamatukaante vahel toimuvale või ainult ühele näituse dimensioonile. Ja kui külastaja loeb seinateksti või väljub muuseumist, siis see on märk, et ta on näituselt lahkunud ja nüüd, kus kõik on reaalne, võib fiktsiooni unustada."

Buysi hakkas huvitama võimalus, et fiktsioon võiks välja immitseda või et kuraator võiks olla fiktsiooni osa. "Minu arvates oleks palju huvitavam mõelda, et kuraator ei pruugi olla usaldusväärne. Mis juhtuks kogu süsteemiga, kui te kahtlustaks, et näituse mõtet selgitades ma valetan teile? Minu arust oleks see palju võimsam, sest publikul oleks rohkem võimu, kui ta mõistaks, et ei saa olla kindel, et kuraator ja institutsioon räägivad talle tõtt. Sel juhul peab ta otsustama näitust tõlgendada või kui selleks pole tuju, siis nautima seda mõnel muul viisil. Minu meelest on kogu idee tõest võib-olla

and make them married to each other in a fiction as well, but, in a way, I'm insisting on the meaninglessness of it by saying it must be possible that these names don't actually mean anything. It's just some completely unlikely coincidence. It's also a way to avoid a convention in fiction where authors try to make whatever seem realistic. I'm looking for a way to tell you that this is really a fiction."

On the other hand, Buys says she has thought a lot about the original Mandelstams, and Nadezhda in particular. "She got a really raw deal in history. Osip was famous and had all these obsessions with other women – Anna Akhmatova and a couple of others. I think Nadezhda loved him a lot more than he loved her, she just devoted her life to him and to his poetry." Buys tells how when Osip's poems were destroyed in the Gulags, Nadezhda memorised them, becoming, in Buys' words, some kind of an archive or a filing system for his poetry. "She tried to store his poems inside her, like she was a hard drive." This could be a connection between Buys' Mandelstams and the originals. In Buys' story, Osip starts a foundation and sets up a museum for photography and Nadezhda starts working at the museum. "In a way, this is kind of like how Nadezhda – the original one – started becoming a museum for Osip's poetry."

Buys has been thinking a lot about the relationships between fiction and reality, art and reality and the relation of art to fiction. "I think art and literary fiction share a similar relationship to reality," she says. The French philosopher François Laruelle has a term called "art-fiction". "This is a very crude paraphrase, but he has this idea that fiction is not necessarily literary fiction but it can be anything that doubles or clones reality. So, a photograph is a fiction, or when you just describe what's outside, it's a fiction, and even when you look outside, it's a fiction, because your eyes are essentially giving you the same information that a photograph would. So, even our experiences are fiction in that sense." She became interested in this expanded concept of fiction and started looking for a way to make an exhibition into fiction. "What if we just let go of the idea that an exhibition has to reflect anything about art, or our current situation or anything like that? What if we just allow this to be a realm of fiction?"

No relationship

Buys says that trust is something she has been trying to play with in the framing of the exhibition. "In the conventions of exhibitions in museums, institutions try to set up conditions that lead you to want to trust the institution – and by extension to trust the curator. Once an exhibition is up you're supposed to have a walkabout with the curator and you assume that everything they tell you about the exhibition is the truth, and that they're actually the one who's qualified to help you understand the truth about the exhibition. It's the same with literary fiction – when an author does an interview about a novel, the assumption is that they're telling you the truth about it, that they're telling you what's behind the novel, that they're explaining things to you. But I think that that is quite sad for fiction, because fiction is then only the thing happening between those two covers, or fiction is the thing happening only in one dimension of this exhibition. And when you read the wall text or when you leave the museum, that's the sign to you that you're outside of the exhibition and now everything is real and you can forget that fiction."

kõige ebahuvitavam võimalus kunsti ja näituste nautimiseks."

Buysi sõnul puudub seos näitusel "Visuaalkurnatus" olevate teoste ja ta enda esitatava loo vahel. "Teoste valmides sai mulle selgeks, et osadel neist on väga tugevaid narratiivseid elemente, mistõttu tundsin, et minu väljamõeldud lugu hakkab neile vahele rääkima. Seepärast ei loonud ma teoste ja loo vahele selget seost. Esitasin oma fiktiivses loos ainult ühe väite näituse teoste kohta. Nimelt, et need on mõned Ossipi töörühma leitud parimad näited puhtast kujutisest, kuid see jätab täiesti lahtiseks, mis on puhas kujutis, miks peeti selle otsimist oluliseks või milline osa teosest on puhas kujutis. Kõik näituse teosed on väga erinevad, mõned on ainult heli, mõned tekst, nii et näitevalimikuna ei ütle need tegelikult midagi. Loo ja näituse vahelist seost üritan selgitada ainult ühes kohas, kus aga seos päris selgelt puudub. See sarnaneb katsega kokku sobitada kaht puslekildu, mis ei käi omavahel kokku. Tegin seda meelega, et vaataja saaks ise otsustada, kui palju mu lugu uskuda."

Samal põhjusel on fiktsioon jagatud mitmeks tekstiks – on proloog näitusekataloogis, seinatekst ja intervjuu Nadežda Mandelštamiga Müürilehes. Osa näitusekülastajaid ei loe seda lugu, teised aga loevad ja otsivad näituselt sellekohaseid viiteid. "Tahtsin luua olukorra, kus külastaja saab otsustada, kui palju fiktsiooni endaga näitusele kaasa võtta," selgitab Buys.

Transkujutised

"Kui rääkida väga praktilisel tasandil, siis otsustasin kutsuda just need kunstnikud põhjusel, et paljud neist tunduvad mõtlevat kujutistest ja mõistetest samamoodi nagu ma ise. Meid on kokku 14 inimest, mina ja 13 kunstnikku, kes kõik mõtlevad üldjoontes sarnaselt. Korduvad sarnased mõtted ja küsimused, mistõttu olin veendunud, et nende inimeste kokkutoomine annab huvitava tulemuse."

Mõned võivad tõlgendada näituse teoseid Ossip ja Nadežda Mandelštami loo illustratsioonidena, aga Buys just nimelt tahtis seda muljet vältida. "Täpselt sel põhjusel kuraatoriga rühmanäitused mulle ei meeldigi – kuraator kuulutab välja maailmatõe ja kunstiteosed peavad siis seda toetama. Fiktsiooni puhul tekib muidugi sama probleem. Aga praegusel juhul ei sisalda fiktsioon piisavalt teavet, et leida otsest seost teoste ja loo vahel." Buys möönab, et teoste vahel on väikesi ühisjoonte sähvatusi. "Aga see pole mõeldud pedagoogilisena, vaid umbes nagu – see Anthea Buys ja too Anthea Buys või see Nadežda ja just too Nadežda. Tegu on omamoodi kokkusattumusega ja külastaja võib ise otsustada, kas omistada sellele tähendust või mitte."

Näitust saatvates tekstides korduvad kaks üsna mõistatuslikku terminit – "transkujutised" ja "puhtad kujutised". Buys selgitab, et transkujutised on seotud norra kunstniku Toril Johannesseni teosega. "Teose pealkiri on "The Invention and Conclusion of the Eye" (Silma leiutamine ja lõppemine, 2017), tegu on fiktiivse narratiiviga, hüpoteesiga, et inimene kaotab evolutsiooni käigus silmad, sest tema tajuvajadusi hakkavad rahuldama digitaalsed abivahendid. Teost kavandades avastas kunstnik tarkvara, mis genereerib suurandmete põhjal fotokujutisi või vähemalt midagi algelise fotokujutise sarnast. See loob kujutisi miljonite veebist leitud pildiallkirjade põhjal." Buys tahtis seda võimalust edasi uurida. "Kuidas me tänapäeval kujutisi kasutame? Ehkki internetis on saadaval

Buys became interested in the possibility that the fiction could leak out, or that the curator could also be part of the fiction. "To me, it's much more interesting to think that the curator is someone who you perhaps shouldn't really trust. What happens to this whole system if you think that I might be lying to you when I tell you what the exhibition is about? I find this to be much more powerful, as it gives more power to the audience if they realise that they can't trust the curator or the institution to tell them the truth. They then have to look to themselves to either interpret it or to decide that they don't feel like interpreting it and that they are just going to enjoy it in some other capacity. I think this whole idea of truth is probably the most uninteresting way of enjoying art and exhibitions."

Buys says there isn't really a relationship between the artworks shown in "Image Drain" and the story she presents. "Something that became clear to me as the artworks became more thoroughly developed was that some of these artworks have quite strong narrative elements and it felt like the story I made up was crowding them. So I haven't made the relationship between the artworks and the story explicit. The one claim in this fiction that I've made is that the artworks in this exhibition are some of the best examples Osip's team could find of pure imageness, but it doesn't give any insight into what a pure image might be or why they thought it was important to do this, or what part of the work is the pure image. They're all such different works, some are just sound, some are text, and so as a set of examples, they don't actually tell you anything. In a way, the one part where I do try to make the connection between the story and the exhibition clear is precisely where the relationship just doesn't fit. It's like trying to put together two pieces of a puzzle that aren't the right pieces for each other. I deliberately wanted it to be that way, so that the viewer could decide how much they want to believe in the story."

This is also why the fiction exists in several different texts – there is a prologue in the exhibition's guide book, the wall text and an interview with Nadezhda Mandelstam in the Estonian monthly cultural newspaper Müürileht – there will be people coming to the exhibition who won't read the story, and people who will read the story and who will be looking for clues to that story in the exhibition. "I wanted to create a situation where you could decide how much fiction you want to take with you into the exhibition," Buys says.

Transimages

"At a very practical level, I decided to invite these artists because I feel like a lot of them are thinking about images and concepts in similar ways as I do. We are 14 people, me plus 13 artists, who are thinking roughly in the same corner of the room. There are similar thoughts and questions going around and I was sure something interesting will come out of putting these people together."

There is a chance some people will interpret the artworks in the exhibition as illustrations to the story of Osip and Nadezhda Mandelstam, but giving that impression is something Buys wanted to avoid. "This is exactly my problem with the kind of curated group show – you have the curator pronouncing the truth of the world, and then the artworks are supposed to support that. With the fiction, of course you run into the same problem. But here, you don't have enough information in that fiction to make the direct connection between artworks and the story." She admits there are little sparks of

Paul Kuimet
Kuldne Kodu
2017
16 mm film, tagantprojektsioon, 4' 26'' tsüklis
Kõik õigused kunstnikul

Paul Kuimet
Golden Home
2017
16 mm film, rear projection, 4' 26'' loop
Courtesy of the artist

tohutu hulk pilte, valime mõned välja ja hoiame neid nutitelefonis või kasutame sotsiaalmeedias. Mõnikord hoiame pilte telefonis ainult seepärast, et ei raatsi neid kustutada. Või vaatame neid, kui kellestki puudust tunneme. Hakkasin mõtlema, kuidas muutuks meie suhe piltidesse, kui kujutised jõuaksid meieni teisiti."

Buys möönab, et piltide töötlemine ja genereerimine on juba praegu digi- ja reklaamitööstuses tohutult mõjukad praktikad. "Ma lihtsalt fantaseerin, et mis oleks, kui me ei kasutaks enam pilte sel sentimentaalsel moel, nagu siis, kui vaatan telefonist pilte oma tütrest, vaid meile söödetaks ette pilte vastavalt meie tujudele ja mõtetele. Kujutlege, et istute McDonald'sis ja mõtlete, mis teie endine peika parajasti teeb, kui ühtäkki hüppab tema pilt teie telefoniekraanile. Hakkasin mõtlema, kuidas tehnika areneb nii kaugele, et jääb mulje, nagu see loeks meie mõtteid. Need olekski siis transkujutised."

Mis on kujutis?

Näituse seinatekstis, mis peaks justkui pärinema Ossip Mandelštamilt, kasutatakse puhta kujutise mõistet. "Mõte on selles, et tohutus tellitavate ja tehiskujutiste kaoses üritab Ossip luua digitaalset või analüütilist süsteemi tõelise kujutise leidmiseks. Tagaplaanil on tegelikult väga elementaarne küsimus, millest sai alguse kogu näituseni viinud mõttekäik – mis on kujutis? Kuidas erineb kujutis pildist? Ja kuidas reaalsusest? "Mis on kujutis?" on väga raske küsimus, aga seinatekstis jätab Ossip mulje, nagu ta oleks avastanud, kuidas sellele vastata. Ta leidis väga head tarkvarainsenerid ja asjatundlikud filosoofid ning üheskoos töötati välja süsteem, mis ütleb: "see on puhas kujutis". Teksti lugedes jääb mulje, et mees ajab tõenäoliselt täielikku jama – ja see ongi asja mõte. Külastaja vaatab siis näitust ja leiab, et mitte ükski teos ei ütle midagi selle kohta, mis on puhas kujutis."

Buys on nõus, et kunstnike ilukirjanduslik looming on viimastel aastatel väga populaarseks saanud. "Usun, et see on suuresti Chris Krausi ja ta romaani "I Love Dick" (Ma armastan Dicki, 1997) teene. Ta ei olnud esimene n-ö alternatiiv-ilukirjanduse (*alt-fiction*) autor, aga millegipärast avastas kunstimaailm paar aastat tagasi uuesti teose "I Love Dick", mis tõesti muutis midagi paljude kunstnike ja kuraatorite mõtlemises. Praegu kirjutavad paljud kuraatorid ja kunstnikud ilukirjandust ning see on vaat et valdkond, kus kuraatori, kriitiku ja kunstniku looming saavad mingil moel kattuda. Seal ei eristata nende rolle tavapärasel viisil, et on objekt, seda objekti organiseeriv kuraator ja selle üle järele mõtlev kriitik."

Samas kritiseerib Buys levinud arusaama, et fiktsioon tähendab tingimata teksti ja kunstniku loodud fiktsioon tähendab enamasti, et kunstnik kirjutab romaani. "Fiktsiooni samastamine romaaniga on kahetsusväärne komme, mille kunstimaailm võib-olla üle võtnud kirjandusmaailmalt. Minu arvates on kunstniku fiktsioon kunstiteos. Ja ka näitus saab olla kunstniku fiktsioon. Minu meelest on kummaline ja natuke nüri, et kunstnike loodud fiktsioon kui žanr piirdub peaaegu täielikult ainult tekstiga, et fiktsiooni kui meediumit ei ole läbi katsutud sama ulatuslikult kui näiteks maali- ja fotomeediumit – või õieti mistahes muud meediumit." Buys usub, et selle taga on nostalgia ning romantiline ettekujutus kunstnikust, kes kirjutab romaani. "See ettekujutus ei sobi kuidagi kokku meie tähelepanuvõime toimimisega ega tegelikult ka tänapäevaste tööviisidega."

commonality between the artworks. "But it's not supposed to be a pedagogical moment, it's almost like – the Anthea Buys and the Anthea Buys, or the Nadezhda and the Nadezhda. It's a kind of coincidence, and it's up to you whether you make some meaning out of it or not."

The texts surrounding the exhibition have two rather cryptic recurring terms – transimages and pure images. Buys says that the transimages are related to a piece by a Norwegian artist, Toril Johannessen. "The piece is called "The Invention and Conclusion of the Eye" (2017), which is a fictional narrative, a hypothesis that we'll evolve to not have eyes anymore, because our perceptual needs will be met by digital means. While planning this work, she came across some computer software that was generating photographic images based on big data, or generating very rough approximations of photographic images. It would build images based on millions of text captions harvested from the web." Buys wanted to further explore this possibility. "How do we use images in contemporary times? There are so many images available on the internet, but still you choose to have certain images on your phone and you use them for social media. Sometimes you just keep them on your phone because you don't want to delete them. Or you look at them, when you're missing someone. I was wondering how this relationship to images might change if we were fed images in a different way."

Buys acknowledges that image-manipulation and image generation are already enormously powerful practices in the digital industries and advertising. "I'm just imagining, what if we stopped using these images in this sentimental way, looking at the picture of my daughter on the phone, but instead we were fed images based on our moods and thoughts. Imagine, you're sitting in McDonald's and wondering what your exboyfriend is doing, and then suddenly, an image of him pops up on your phone. I started thinking about technology getting so sophisticated that it would be able to make it seem like it's reading our minds. So, that is what transimages are supposed to be like."

What is an image?

The exhibition wall text, supposedly written by Osip Mandelstam, contains the idea of a pure image. "The idea is that he's trying to create some kind of a digital and analytical system to – in the midst of all this chaos of images-on-demand and manufactured images – find a real image. This really comes from a very basic question that was the beginning of thinking about this whole exhibition – what is an image? How is an image different from a picture? And how is an image different from reality? "What is an image?" is an extremely difficult question, but in the wall text – which is a statement from Osip – he makes it seem as if he's figured out a way to find out what an image is. He found some very good software engineers and some very sophisticated philosophers and together they've developed a system for saying "this is a pure image". When you read this text, you'll probably think that this guy is full of shit – and that's the point. You then look at the exhibition and you find nothing in any of these works that tells you anything about what a pure image is."

Buys agrees that the fiction of artists has gained a lot of popularity in the last few years. "I think Chris Kraus and "I Love Dick" (1997) did a lot for that. She wasn't the first person to write what might be called alt-fiction, but somehow the art

Kokkuvõttes leiab Buys, et praegu on fiktsiooni üle mõtlemiseks huvitav aeg. “Ma lihtsalt arvan, et peaksime tekstist lahti laskma ja mõtlema ka muudele fiktsiooni ilmnemise viisidele.”

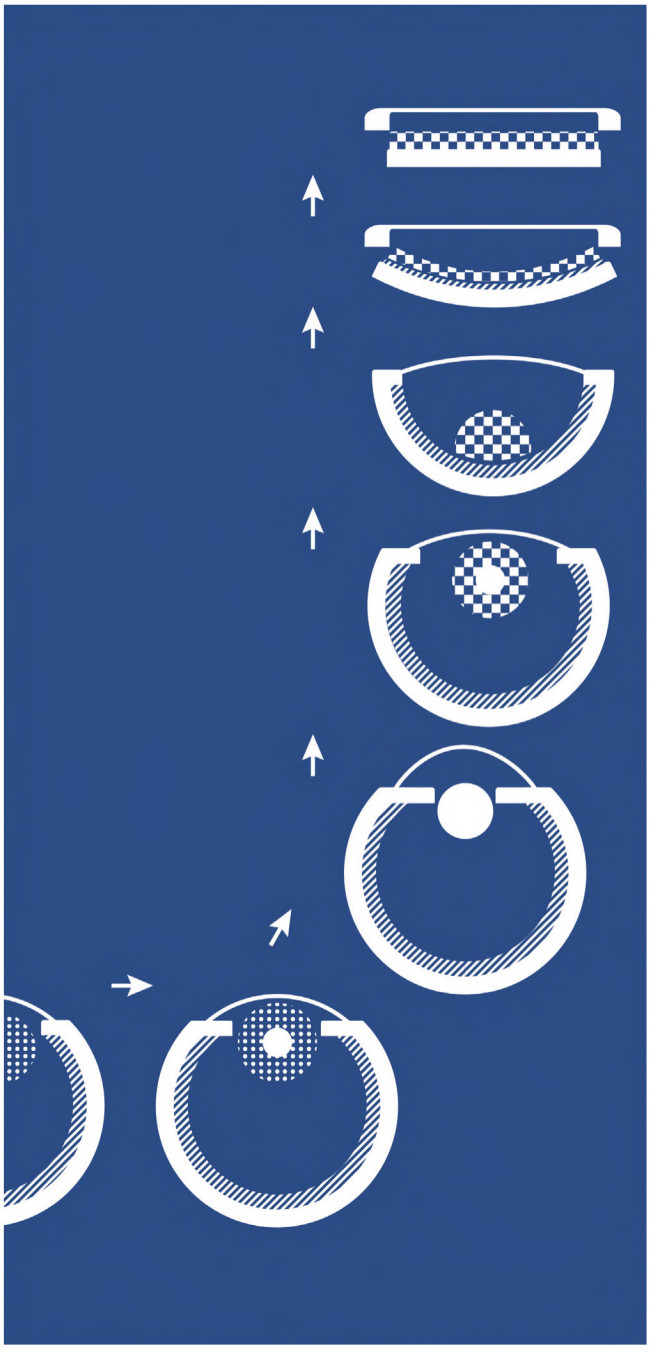
Loore Sundja ja Else Lagerspetz on graafilised disainerid, kes elavad ja töötavad Tallinnas. Nad on ka fiktiivse kirjastuse Knock! Knock! Books asutajad.

world suddenly rediscovered “I Love Dick” a couple of years ago and that really changed something for many artists and curators. There are a lot of curators writing fiction and artists writing fiction, and it’s almost an area where the curator, the critic and the artist can have some kind of overlap in what they produce. It’s an area where these different roles aren’t distinguished in the conventional way, where you have the object, the curator organising the object and the critic reflecting on it.”

At the same time, Buys is critical of the wide-spread assumption that fiction is text and fiction by an artist usually means an artist writing a novel. “This collapsing of the fiction and the novel is maybe an unfortunate habit that the art world has inherited from the world of literature. I really think that an artwork is an artist’s fiction. And an exhibition can be an artist’s fiction. I find it strange and a bit dull that the whole genre of artist’s fiction is fairly limited to text, that the medium of fiction hasn’t been interrogated to the extent that, let’s say, the mediums of painting or photography have – or any other medium really.” She believes this has something to do with nostalgia and a romanticised idea of an artist writing a novel. “That idea is completely at odds with the way our attention spans work, or, in fact, the way we work nowadays.”

All in all, Buys finds our time to be an interesting one to be thinking about fiction. “I just think that we have to jump off from text and think about how fiction can be manifested in other ways as well.”

Loore Sundja and Else Lagerspetz are graphic designers based in Tallinn. They have also created a fictive publishing house Knock! Knock! Books.



Toril Johannessen
Silma leiutamine ja lõppemine
2017
kuuldemäng ja installatsioon
Kõik õigused kunstnikul

Toril Johannessen
The Invention and Conclusion of the Eye
2017
audio drama and installation
Courtesy of the artist

Kristina Õllek
Moondunud käed
2017
Installatsioonivaade
Tallinna Kunstihoones
Kõik õigused
kunstnikul

Kristina Õllek
Distorted Hands
2017
Installation view at
Tallinn Art Hall
Courtesy of the artist

RY ON THE COSTUMES!
ROOVI KOSTÜÜME!

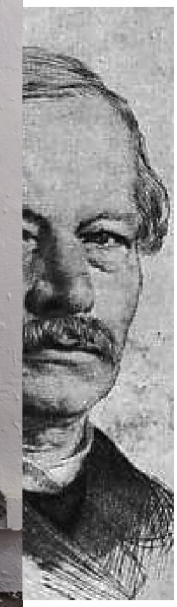
5. VIII–10. IX 2017
Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum (EKKM)

Kunstnikud: Liisi Eelmaa, Corinna Helenelund, Krõõt Juurak, Kimmo Modig, Mihkel Tomberg, Sigrid Viir, Julian Weber.

Kuraator: Evelyn Raudsepp.

Demagoogia või lihtsalt näitemäng?

Agnese Pundiņa rahvusevahelise grupinäituse "(Hüper)emotsionaalne: SINA" arvustus ehk kuidas vaatajaga manipuleerida ja milleks?



4. augustil avati Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis (EKKM) uus näitus pealkirjaga "(Hüper)emotsionaalne: SINA", kuraatoriks Evelyn Raudsepp. Kuraator on oluline kohe arvustuse alguses ära mainida, kuna ta on näitust sotsiaalmeedia vahendusel palju promonud. Näiteks kasutas ta Facebooki, et publikut regulaarselt näituse valmimise protsessi ning avamise ja sellele järgnevate sündmustega kursis hoida.

Iga kord, kui nimetatud näitusest loen või sellele mõtlen, muutub mu arvamus. Näituse kontseptsioon näib muunduvat koos mul parajasti mõtteis mõlkuvate ideedega ning seetõttu on võimatu seda sõnadesse panna või ühel kindlal viisil analüüsida. Just nagu oleks kontseptsioon ja ka näitus ise pidevas muutumises. See aga tõstatab küsimuse, kas asi on selles, et näituse idee on analüüsiks liiga keerukas, või on siin tegu vaataja manipuleerimise ja ebapiisavate taustateadmistega.

Üks võimalikke lähenemisviise oleks lahata esmalt näituseteksti, siis liikuda kuraatoritöö juurde, jätkata individuaalsete kunstnike saavutuste ja ideede analüüsiga ning lõpuks käsitleda näitust kui tervikut. Kuna aga näituse pressitekst viitab ohtralt teatrile, vaatleb järgnev analüüs näitust kui lavastust ning uurib selle dramaturgilist struktuuri, võttes aluseks Freytagi püramiidi. Gustav Freytag oli Saksa näitekirjanik, kes arendas 1863. aastal välja dramaturgilise võtte, mille kohaselt koosneb lavastuse süžee viiest osast: sissejuhatus, tõus, kulminatsioon, langus, *dénouement*/lõpplahendus/katastroof.

Kõik algab sissejuhatusega, kui meile, vaatajaile, tutvustatakse toimumispaika ja peategelasi, antud juhul EKKM-i ja kuraatori ideed. Sellele järgneb tõus – sissejuhatusele järgnevad ning kulminatsioonile eelnevad sündmused ehk osalevad kunstnikud ning kunstiteoste paigutus näituseruumis. Sellegipoolest on kulminatsioon pöördepunktiks, mis muudab peategelase saatust või seda punkti, kuhu tegelik kontseptsioon ja selle väljendused meid välja viivad. Langus sisaldab viimast pingemomenti ehk siis näituse tähendust. *Dénouement* on periood langusest kuni lõpuni, kus kõik ära seletatakse ja lahendatakse.

5. VIII–10. IX 2017
Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM)

Artists: Liisi Eelmaa, Corinna Helenelund, Krõõt Juurak, Kimmo Modig, Mihkel Tomberg, Sigrid Viir, Julian Weber.

Curator: Evelyn Raudsepp.

Demagoguery or Just a Theatrical Play?

Agnese Pundiņa's review of the international group exhibition "(Hyper)Emotional: YOU", or how to manipulate the viewer, and to what end?

On 4 August, the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM) opened a new exhibition entitled "(Hyper)Emotional: YOU", curated by Evelyn Raudsepp. The importance of mentioning the curator already in the beginning of the review is related to the curator's activity in popularizing the exhibition through social media. For example, Facebook has been used as a platform for regular updates concerning the development of this exhibition and information about it both before and after the opening.

Every time I read about this exhibition or think about it, my thoughts change. The concept of the exhibition seems to be adjusting to my perception at certain moments, hence it is impossible to grasp it in words or analyse it in a certain way. As if the whole concept of the exhibition and the exhibition itself is in a state of flux. However, this raises the question of whether it is because the idea of the exhibition is too complicated to analyse, or is it a manipulation of/with the viewer and insufficient background?

One way to approach the exhibition would be to dissect it starting with the exhibition text, moving on to the curatorial approach, continuing with the artists' individual achievements and concepts and finishing off with the exhibition as a whole. However, as the exhibition press text already references theatre extensively, the following analysis will look at the exhibition as a play and its dramatic structure using Freytag's Pyramid. Gustav Freytag was a German novelist and playwright who in 1863 developed a dramatic structure in which a play's storyline is developed in five acts: exposition, rising action, climax, falling action and *dénouement*/resolution/revelation/catastrophe.

Everything starts with the prologue when we as viewers are introduced to the setting and main characters, in this case the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM) and the curator's idea. This is followed by the rising action – the series of events following the prologue and leading to the climax, in this case the participating artists and the way the artworks have been exhibited in the space. However, the climax is the turning point that changes the fate of the protagonist, or the point to which the actual concept and results lead us.

Tegu pole ehk küll lihtsaima viisiga, kuidas näitust käsitleda, aga samas pakub see võimaluse näitust ratsionaliseerida, aidates vältida emotsionaalseid tajumusi ja reageerimisi sellele, mida kohapeal näeme.

Sissejuhatus

Esimese asjana osutab kontseptsioon kolmele näituse loomisel kõige olulisemale faktorile: kollektiivsele loomele, stsenograafiale ja emotsionaalsele manipulatsioonile. Näitusetekst annab ülevaate kuraatori eelmistest projektidest ja ideedest, mis ta viiendal Artishoki biennaalil ellu viis, kuid samas ei paku teavet näitusel osalevate kunstnike ega nende eelnevate tegemiste kohta. Näib, et selle rühmanäituse aluseks on Evelyn Raudsepa mõte ""kunsti-halli" ehk musta kasti ja valge kuubi kohtumise kontseptsioonist, mis läheneb näitusetegevusele etenduskunstide kaudu," mis on pärast Artishoki biennaali leidnud taaskasutust, kuigi kõik muu on allutatud eelnevalt mainitud kolmele faktorile.

Sellest lähtudes ja osalevatest kunstnikest mitte kuigi palju teada saades jääb näituse rõhuasetus kuraatoritööle ja kunstnikevahelisele koostööle. Näitusetekst ütleb, et "erinevates kunstivaldkondades (visuaal- ja etenduskunstid, stsenograafia, koreograafia, heli) tegevad kunstnikud saavad ülesandeks luua ühiselt EKKM-i maja tervikuna hõlmav keskkond". Kuraatori perspektiivist on kahtlemata huvitav idee kutsuda kokku erinevad kunstnikud, et ühiselt midagi uut luua. Mis viib aga eelduseni, et kõik, mis seal välja on pandud, on loodud just sellesse hetke ja konkreetse näituse vaatajate tarbeks.

Olgugi et näitusetekst viitab pidevalt teatrile ning dramaturgiliste teoste loomisele ja/või produktsioonile, tundub, et kuraatori lähenemine toetub pigem teoreetilisele ideele lavastusest ja sellest, mida see meid tundma panema peaks, kuivõrd selle tegelikule sisule. Emotsionaalne manipulatsioon on üldse nii tekstis kui ka näitusel enim rõhutatud aspekt. Kuna aga näitusetekst ei seleta, kuidas emotsionaalse manipuleerimise teemale lähenetakse, jääb see küsimus vaataja jaoks õhku rippuma. Sellele aitab kaasa ka EKKM-i ruum: muuseumisse sisse astudes ei satu külastaja kohe näitusele, näitus algab alles paremat kätt asuva ukse tagant. Niisiis seisab külastaja esimese asjana silmitsi näitusetekstiga, mida nägemata ei ole võimalik näitusele siseneda.

Tõus

Näitusesaali sisenedes paistab kõik viks ja viisakas, alates juba sissepääsu juures olevatest audiogiididest, mis viitavad erakordse kogemuse algamisele. Näiteks pani Eesti Rahvusringhääling näitust käsitleva uudisloo pealkirjaks "EKKM-i uuele näitusele saab tulla ka asju lõhkuma", justkui oleks üheks ahvatlevamaks elemendiks, mida nüüdisaegne kunst pakkuda saab, võimalus midagi katki teha.[1] Aga tõepoolest, terve näituse vältel on vaataja lausa ülevoolavalt haaratud erinevatest helidest, värvidest ja võimalustest ise aktiivselt näitusest osa võtta.

Leiame eest mikrofoniga lava, mille vastasseinas asub karaokeekraan, näitusekülastajatele selgaproovimiseks mõeldud kostüümid, näituseruumides asuva istumisalustega spetsiaalse suitsetamistoa, võimaluse pimedas toas muusikainstrument üles otsida ning seda mängida, tühjas

The falling action contains a moment of final suspense, or more precisely the meaning of the exhibition. The *dénouement* is the period from the falling action to the actual end in which everything is explained and settled.

This might not be the easiest way to approach the exhibition, but it is a way to rationalize it, avoiding emotional perceptions and reactions to what we see.

Prologue

First, the exhibition concept states three important factors for the process of creating the exhibition: collective creation, scenography and emotional manipulation. The exhibition text primarily presents the curator's previous projects and her ideas, which were realized at the 5th Artishok Biennial (2016), but it doesn't present information about the artists participating in this project or their previous artistic statements. It seems as if the concept for this group exhibition is based on Evelyn Raudsepp's idea of "the grey hall, a meeting point between the white cube and the black box as an approach to exhibition-making through the performing arts", recycled from her Artishok Biennial project, although, everything else has been subordinated to the previously mentioned three factors.

Taking it at face value, and not knowing much about the artists themselves, the emphasis for this exhibition has been put on the curatorial project and collaboration between the artists. As the exhibition text states, "The participants (working with visual, performing arts, scenography, sound, choreography) have been invited to collectively create a holistic environment inside EKKM." It is undoubtedly an interesting idea from a curator's perspective to invite different artists and encourage them to create something new and unified. That leads to the assumption that everything that can be seen in the exhibition has been created specifically for this moment and for the viewers of this particular show.

Even though the exhibition text references theatre and the creation/production of theatrical works throughout, it seems that the curatorial approach has been taken more from the theoretical idea of a play based on the idea of what it makes us feel, than what it is actually about. Emotional manipulation is the most pronounced aspect in the text and the exhibition. Therefore, the curatorial premise already sets high hopes for the exhibition. However, as the exhibition text does not try to explain how the emotional manipulation will be approached, it leaves the viewer in a state of suspense. This is aided also by the architectural design of the EKKM space: as you come into the museum, you don't see the exhibition immediately, because the exhibition starts only after going through a door to the right. As a result, the first thing to confront the viewer, without any option of seeing the exhibition beforehand, is the exhibition text.

Rising action

On entering the exhibition space, everything seems correct and proper, starting with the audio-guides by the entrance, suggesting the beginning of an extraordinary experience. For example, Estonian Public Broadcasting (ERR) wrote under the headline "You can come to EKKM even to break things", as if breaking stuff was one of the most enticing elements offered by contemporary art.[1] But indeed, throughout the exhibition the

ruumis kõndida või kohtuda trükitud värvijoone vormis kunstiteosega. Vaatajat kutsutakse igal sammul osalema ning seega võib näitust nautida nagu mõnd üritust või lõbustuspargi külastust. Iga teos kutsub sind osalema, justkui avaneks sulle seejärel midagi erilist.

Muidugi on olemas kaht sorti vaatajaid: ühed, kellele meeldib kaasatud olla, ja teised, kellele see sugugi meeltmööda pole. See ei pruukinuks olla probleemiks juhul, kui teoste nautimiseks polnuks vaataja osalus vajalik, aga kuna suurema osa teoste puhul see siiski nii oli, tundus kõike olevat pisut liiast. Kui näitusel oli rohkem inimesi, jagunesid nad kahte rühma: need, kes proovisid kõike, ning need, kes lihtsalt jälgisid, et saada aru, mis toimub. Ühest küljest on niisiis tegu mängulise võimalusega näitust produtseerida, teisest küljest aga jäi midagi justkui puudu.

Kulminatsioon

Nähtut meenutades tundub, et kuigi näitus jättis tervikliku mulje, ei olnud teoseid siiski võimalik eraldiseisvana vaadata. Sellele aitas kaasa ka asjaolu, et teoste kohta polnud kuigi palju informatsiooni. Kes oli konkreetsete teoste autor? Ehk loodi kõik teosed ühiselt ja äkki polegi oluline, kes mida tegi?

Vaadates mitme kunstniku osalusel teostatud näitust, tuleb meil arvestada kõikide osadega, mis terviku moodustavad. Kas jääb mulje tervikust või on tegu lihtsalt eraldiseisvate elementide kooslusega? Näitust tuleks vaadata ühtsena algusest lõpuni ning ühtegi teost ei saaks vaadelda arvestamata, kuidas see teiste teoste konteksti paigutub. Kuigi antud juhul väidab pressitekst, et eesmärgiks on luua "EKKM-i maja tervikuna hõlmav keskkond", tekib küsimus, kas siiski on tegemist tõeliselt tervikliku keskkonnaga või on tervikliku pigem pinnapealselt tõlgendatud. Meile meeldiks seda näitust näha ühtsena. Kuigi igale teosele või ruumile ei ole spetsiifilist konteksti antud, võiksid need toimida ka väljaspool seda näitust ja teises kontekstis. Samas tuleks meeles pidada, et inimestele meeldivad mustrid. Meile meeldib asjade vahel seoseid näha, isegi kui neid seal tegelikult ei ole.

Siis on näitusel veel audiogiidid, mis võiksid justkui külastajale kõige universumis oleva kohta "lõpliku tõe" paljastada ning valesti mõistetavatesse asjadesse selguse tuua. Avamisel võeti audiogiidid kiirelt kaasa: kui ligipääs millelegi on parajasti piiratud, tundub see eriti paljutõotav – sügavad mõtisklused ja teadmised näituses peituvate tõdede ning ehk ka nüüdisaegse kunsti ja selle tuleviku kohta. Enamvähem iga teose kõrval andis seinale käsitsi kirjutatud number märku, millist osa audiogiidis kuulata.

Samas oli audiogiid eelkõige mõeldud eestlastele, kes oskavad inglise keelt, sest osa teksti oli eesti ja osa inglise keeles. Audiogiidi juures oli segadust tekitav asjaolu, et eesti kunstnikud salvestasid oma osa inglise keeles ning välismaalased eesti keeles. See poleks probleem, kui salvestatud lood või teoste info oleks kuidagi loogiline olnud. Tegu võis olla küll "laheda" mõttega, aga ometi ei seletanud see eriti midagi ära ega toiminud kuigi hästi. Kokkuvõttes tundus sisu samuti mõttetu ja kui ma näitust teist korda külastades ise audiogiidi kasutada sain, muutis see mu arusaama näitusest. Mu ootused ei täitunud ning kui esmakordsel külastusel tundus, et mõned pusletükid on veel puudu, siis järgmisel korral sain aru, et tegelikult neid polegi olemas. Ma ei kogenud näitust teisiti kui esimesel korral.

viewer is overwhelmed by sounds, colours and opportunities to participate.

We find a stage with a microphone and a karaoke-screen on the opposite wall, then there are costumes created especially for the exhibition that visitors can put on, sitting down in a room and being allowed to smoke in the exhibition space, being invited to find a hidden instrument in a dark room and then to play it, walking around an empty space or perceiving an artwork that is a printed line of colour. At every turn, the exhibition invites the viewer to participate, so you can enjoy it as an event or as a visit to an amusement park. Every work asks you to participate, as if this will reveal something special to you when you do.

There are, of course, different types of viewers – those who enjoy being involved and others that don't like it at all. This might not have been a problem if the works did not need the viewer's participation to be enjoyed, but as most did, it seemed a little overwhelming. If enough people were there, the viewers divided into two groups – those that tried everything and those who just watched in order to understand what was happening. From one point of view, it seemed a playful approach to producing an exhibition, but on the other hand, something was missing.

Climax

Thinking back, although the exhibition did seem unified, it was impossible to look at each work separately. The fact that there was not really much information about the works also contributed to this problem. Who created each work? Maybe everyone made all the works together, and maybe it was not important at all who did what?

When viewing an exhibition involving the work of a number of artists, we have to consider the various parts that make up the whole. Does it leave a cohesive impression, or is it simply a collection of separate elements? An exhibition should be viewed as a single experience from beginning to end, and we cannot view anything without also seeing it in the context of the other works. In this case, even though the press text states creating "a holistic environment inside EKKM" as one of its goals, is it truly holistic, or have they just relied on a superficial interpretation of holism? We would like to see this exhibition as a whole. Even though each work or room of the exhibition has not been introduced within a specific context, it could still work outside this exhibition in a different context. However, we should consider the fact that people like patterns. We like to see that things are connected, even when they aren't.

Then there are the audio-guides, which seem like they might provide "the final truth" about everything in the universe and make sense of things that might be misunderstood. At the exhibition opening the audio-guides were quickly all taken: when access to something is restricted, it promises everything – the deepest thoughts and knowledge explaining the hidden truths about the exhibition, and even contemporary art and where it is going. Next to each work (more or less) a hand-written number on the wall shows you the audio-guide soundtrack you should listen to.

However, the audio-guides were clearly intended for Estonians who understand English, because some parts were in Estonian and some in English. One confusing aspect of the audio-guides was the fact that the Estonian artists were recorded speaking in English, while the foreigners did it in

Langus

Kuigi viide teatrile oli kohe alguses olemas, meenub see alles näitusel olles. Näitus ongi nagu lavastus: käid seda korra vaatamas, naudid seda, ehk isegi soovitad teistele, aga tõenäoliselt teist korda ei lähe ning seetõttu jääbki see meelde kui lihtsalt "huvitav".

Samas võib see ka tähendada, et detaile pole lihtsalt lähemalt vaadeldud ja kriitiliselt analüüsitud? Mis juhtub, kui näitust veel korra vaadata? Siis hakkavad ilmnema miinuspooled ja asi ei pruugi enam üldsegi nii huvitav paista. Mis siis on need küljed, mis paistavad algul põnevad, kuid hiljem oma võlu näivad kaotavat? Näitust teist korda vaadates pole külastaja enam niivõrd emotsionaalselt manipuleeritav. On juba teada, mida oodata, ning seega on võimalik näitust ratsionaalsemalt vaadata.

Nagu tekst näituse pidepunktide kohta väidab, siis "etendusel arvestatakse alati publiku emotsionaalse vastuvõtuga ning püütakse seda suunata ja mõjutada (narratiivi, näitlejatööga) või sellega ka manipuleerida (heli ja valgusega). Teisalt on taustaks tõejärgsele ajastule omane emotsionaalne kommunikatsioon ja manipuleerimine meedias, mis on loonud pildi (hüper)emotsionaalsest ühiskonnast". Pressiteksti viimane lause tundus paljulubav, nagu oleks järgnemas selgitus.

Seega on mul raske leppida näitusega sellisena, nagu see on, kuna tekst lubab suuri sõnu kasutades, et lahatakse päevakohaseid teemasid, samas aga ei süveneta tegelikult nende tähendusse. Kus käsitletakse "tõejärgset ajastut"? Muidugi on see sõnapaar hetkel populaarne; 2016. aastal valiti "tõejärgne" isegi Oxfordi sõnaraamatu aasta sõnaks. Ka väljendid nagu "manipuleerimine" ja "pilt (hüper)emotsionaalsest ühiskonnast" näivad teada-tuntud, kuid kas neid ka tegelikult mõistetakse? Näitusel olevaid kunstiteoseid need igatahes mõista ei aita.

Dénouement

Kuigi oleks kena öelda, et kasutatud meetodid on midagi uut, ei ole see kahjuks nii. Inimsuhetel põhineva kunsti loomise kirjeldamiseks võiksime näiteks meenutada 1990. aastatel prantsuse kuraatori Nicolas Bourriaud' loodud suhestuva esteetika teooriat. Vaataja saaks justkui jälle kunstiteose osaks; samas ei käsitleta antud näituse kontekstis, kuigi rõhku on pandud just osalusele, sotsiaalseid suhteid. Lähenemist, mida 1990. aastatel lääneriikides kunsti loomisel kasutati, võib rakendada ka tänapäeval Balti riikides, aga siiski tuleks arvestada kontekstiga, mis suhestuva esteetika loomiseni viis. Selliste meetodite praegu Eestis kasutamine algset konteksti arvestamata tundub pigem trikitamisena.

Iga kunstiteos tahab, et külastaja aktiivselt osaleks, samas pole mõtestatud osalemine niivõrd oluline. Audiogiidide kuulamine, kostüümide selga proovimine, tühjas toas kõndimine, maha istumine ja sigareti suitsetamine ning pimedas instrumendi mängimine – kõik see tundub trikitamisena. Näitus jäljendab seda, millised nüüdisaegse kunsti näitused peaksid olema või kuidas neid peaks esitlema. See võib muidugi huvitav tunduda, aga mida rohkem sellele mõelda, seda enam paistab asi ühekordse tõmbenumbrina. Ses mõttes on ehk tegu tõesti hea näitega, aga kuhu see meid välja viib?

Kõik paistab stiilne ja mõtlema kannustav. Samas aga ei tundu siin olevat palju muud peale emotsionaalselt tajutava. Näitusest rääkides küsis üks mu sõber: "Miks meil sellist Estonian. This might not be a problem if the recorded stories or information about each work had made some sense. This might seem like a "cool" idea, but it neither explained anything nor played out particularly well. The content also seemed pointless and in the end, when I got my hands on an audioguide at my second visit, it changed my perception of the exhibition. My expectations of the exhibition were not met and if during the first visit it seemed as if some puzzle pieces were missing, then after the second visit, I came to realize that those never existed. I didn't experience anything more than I had before.

Falling action

Even though the reference to the theatre was stated in the beginning, it somehow only registers in the brain when you are at the exhibition. The exhibition is like a play: you see it once, you enjoy it a lot, you even recommend it to other people, but you might never go back, and therefore it remains simply "interesting".

However, it just might as well mean you haven't had a chance to look at it critically and analyse each detail? What happens if you see it once more? You start seeing the downsides, and it might not be that interesting anymore. What are those things that at first sight seem appealing but which later on lose that special-something? As if while viewing the exhibition for the second time, you aren't vulnerable to emotional manipulation any more. You already know what to expect, and therefore it is possible to approach the exhibition rationally.

As the exhibition text states, concerning the reference points for the exhibition, "...in theatre an emotional response from the audience is always the goal (via the narrative, acting) or even technically triggered (by light and sound). The second context lies within the post-truth condition of emotion-based communication and manipulation in media, which creates the image of a (hyper)emotional society." This final sentence of the press text felt promising, as if there would be an explanation.

Therefore, I have difficulties in accepting the exhibition the way it is, because the whole concept of the exhibition, according to the text, tries to look at contemporary issues by throwing around strong phrases, but really not going into their meaning. Where does the "post-truth condition" apply here? Understandably, it is quite a popular phrase nowadays; in 2016 "post-truth" was even chosen as the Oxford Dictionary Word of the Year. Already phrases such as "manipulation" and "an image of hyper-emotional society", seem kind of accepted, but are they really understood? When looking at the artworks, they don't really help us see what is meant.

Dénouement

Even though it would be nice to say that the methods that have been used here are something new, unfortunately this is not the case. We could go back to the theory of relational aesthetics, coined by French curator Nicolas Bourriaud in the 1990s to describe a tendency towards making art based on human relations. As if again the viewer becomes part of the artwork; however, in the context of this exhibition, which is so much about participation, it doesn't address social relations. The approach to the creation of the artworks in the 1990s in Western countries can be applied to art here in the Baltics, but

kunsti vaja on, kui maailmas on nii palju sotsiaalseid ja poliitilisi probleeme?" Vastuseks võib eskapismi kaitsta ja öelda, et ehk on näitus võimalus reaalsusest ja päevapoliitikast põgenemiseks. Samas tundub see olevat ikkagi lihtsalt mõnus ja huvitav materjalide ja meetodite uurimus, mille eesmärgiks on emotsionaalne manipuleerimine, mitte aga kriitiline mõtlemine.

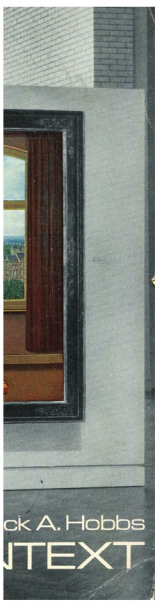
Kontekst ilma sisuta?

Sellest näitusest on olnud raske ratsionaalselt kirjutada, kuna selle põhifookus on emotsionaalsel manipulatsioonil ilma tähenduslikuma sisuta. Isegi pärast põhjalikku vaagimist ei paista see näitus palju ütlevat.

Pärast näituse külastamist ja enne kirjutama hakkamist lappasin Jack A. Hobbsi raamatut "Art in Context" (Kunst kontekstis). Endiselt näitusekogemuse üle mõtiskledes lugesin raamatu sissejuhatusest: "See, mida me näeme, sõltub paljuski sellest, kuidas me näeme. Isegi igapäevaste objektide, näiteks hamburgeri tajumine ei sõltu ainult visuaalsest infost, nagu kuju ja värv, vaid ka sellest, mida me hamburgeritest teame – nende maitse, lõhn, tunne ja võime nälga kustutada."[2]

Kunsti puhul võib see olla küll iseenesestmõistetav teadmine, aga samas tundus see mõte kuidagi asjakohane. Me tajume näitust vastavalt sellele, kuidas see peaks välja nägema ja tunduma. See näeb välja nagu näitus ja tundub nagu näitus, ometi on võimatu öelda, millal see muutub lihtsalt väliselt sarnaseks, kuid sügavama mõtteta jäljenduseks. Kuraator esitab kontseptsiooni, kuid millist rolli ikkagi see näide nüüdisaegse kunsti arengus mängib? Kui näitus ise, nii nagu see oli, ongi olulisem kui mingi idee esitamine, siis ehk toimib see nende jaoks, kellele meeldib vaatajat "mänglema panev" kunst. Ka võib näitus tunduda põnev või isegi ülevoolav, kuid see ei too esiplaanile eriti midagi peale võimaliku tühja naudingumomendi.

Agnese Pundiņa on hetkel Tallinnas elav kunstikriitik. Tal on magistrikraad Läti Kunstiakadeemiast kunstiajaloo erialal ning tema lõputöö uuris ühiskondlike teemade kujutamist Läti ja Eesti nüüdisaegses kunstis.



1 Vt Reet Weidebaum, EKKM-i uuele näitusele saab tulla ka lõhkuma. – kultuur.err 6. VIII 2017.

2 Jack A. Hobbs, Art in Context. Second edition. Harcourt Publishers Group, 1980, lk 2.

we must consider that in that context and at that time art had gone through a certain evolution that led to relational aesthetics. Adapting these methods here and now in Estonia without that specific context again seems like a gimmick.

Every artwork asks for involvement, but not so much a thoughtful involvement. Listening to the audio guides, trying on the costumes, walking around an empty room, sitting down and smoking a cigarette and playing an instrument in the dark – seems gimmicky. This exhibition mimics the way contemporary art exhibitions should be or the way they should be presented. Of course, it might be seen to be interesting, but the more you think about it, the more it seems a one-off. In that sense, maybe it is a good example, but where does it leave us?

It seems stylish and as though it has the potential to get us thinking. However, on reflection, there doesn't seem to be much more than emotional perception. In a conversation about the exhibition a friend pointed out, "Why do we need such art, when there are so many social and political issues around us?" Answering this question in defence of escapism, perhaps this exhibition is a way of escaping reality and the politics and current affairs that seem to dominate our lives. However, it seems that this is simply an enjoyable and interesting way to explore methods and materials with the goal of emotional manipulation rather than actual critical thinking.

Context without content?

It has been difficult to write about this exhibition and rationalize it because the main focus has been emotional manipulation without any meaningful content. Even after careful consideration, it doesn't seem to say much.

After visiting the exhibition and before starting to write, I picked up a book entitled "Art in Context" by Jack A. Hobbs. Still meditating on the whole exhibition experience, I came across these introductory words in the book, "What we see depends in large part on how we see. Our perception of even such an ordinary object as a hamburger is affected not only by the visual data of its shape and colour but also by our knowledge of hamburgers – which includes such things as their taste, smell, feel and ability to satisfy hunger."[2]

This might be common knowledge concerning art; however, it somehow fitted. We perceive this exhibition because we know how things should look and feel. It looks like an exhibition, it feels like an exhibition, but still it is impossible to pin-point the moment when it is just a look-a-like without any deeper meaning. The curator presents a concept, however, what kind of role does this example play in the development of contemporary art? If the exhibition as we found it is more important than presenting a specific idea, then maybe it works for those who like art that makes you "play around". That said, the exhibition might be compelling and possibly even overwhelming, but it doesn't really bring anything to the table, only a potential moment of empty enjoyment.

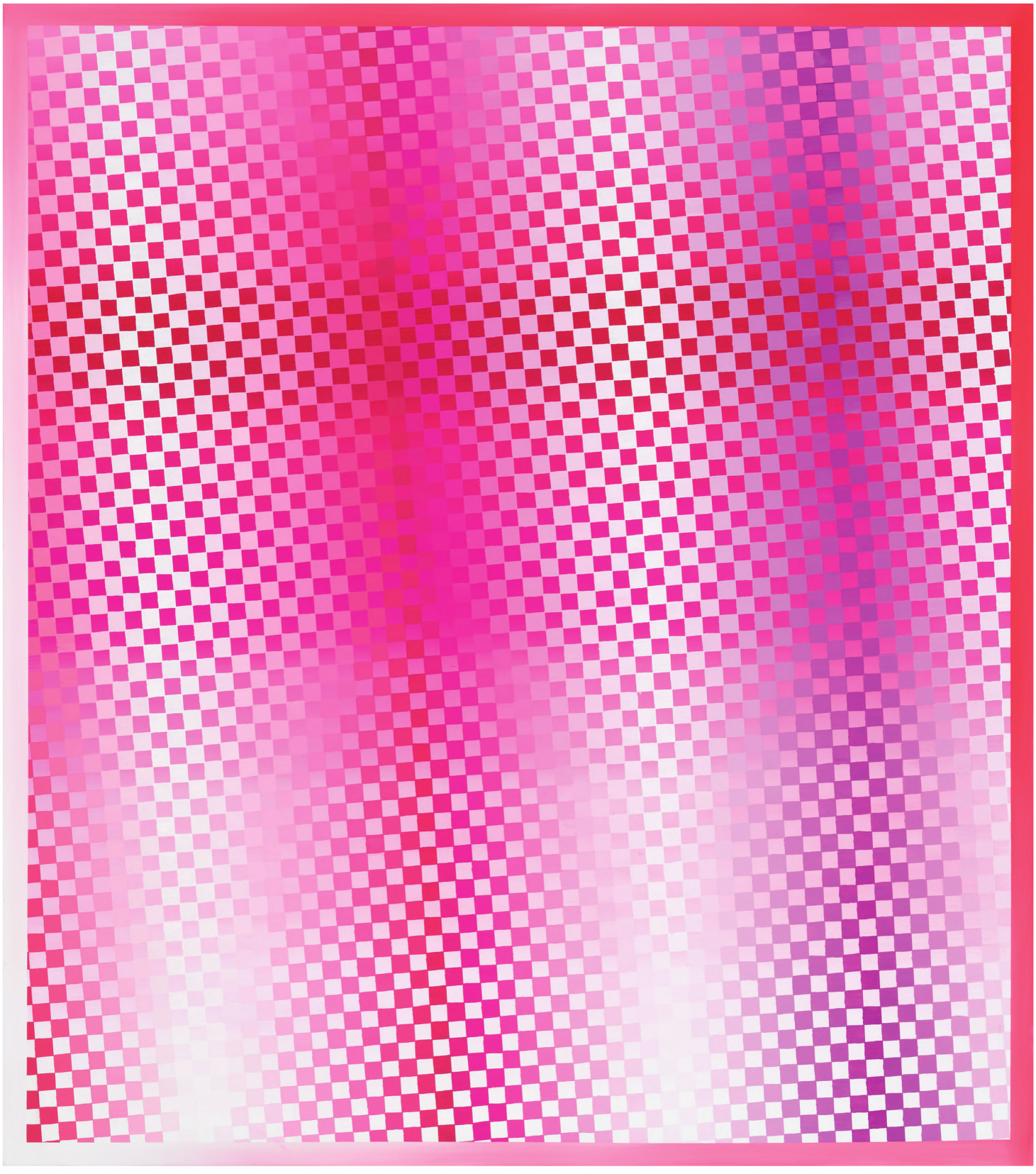
Agnese Pundiņa is an art critic, currently living in Tallinn. She has an MA from the Art History department at the Art Academy of Latvia where her thesis explored the depiction of social issues in Latvian and Estonian contemporary art.

1 See: Reet Weidebaum, EKKM-i uuele näitusele saab tulla ka lõhkuma. – kultuur.err 6. VIII 2017.

2 Jack A. Hobbs, Art in Context. Second edition. Harcourt Publishers Group, 1980, p 2.

(Hüper)emotsionaalne: SINA
2017
Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumi näitusevaated
Fotode autor Paul Kuimet
Kõik õigused kunstnikel

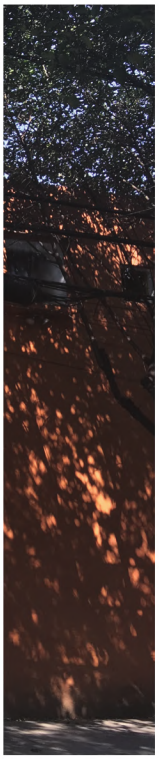
(Hyper)emotional: YOU
2017
Exhibition views from Contemporary Art Museum of Estonia
Photos by Paul Kuimet
Courtesy of the artists



Kristi Kongi
Aberratsioon. Harjutused valguse ja varjuga (seeriast)
2017
Foto autor Stanislav Stepashko
Kõik õigused kunstnikul

Kristi Kongi
Aberration. Exercises with Light and Shadow (from the series)
2017
Photo by Stanislav Stepashko
Courtesy of the artist

Valgusest ja värvist teaduslikust vaatepunktist*



Martin Timusk selgitab, mida me tegelikult näeme, kui vaatame kunsti.

Valgus on kitsas osa laiast elektromagnetkiirguse spektrist, mille kõige olulisemaks allikaks on meile lähim täht Päike. Maa atmosfäär neelab osa Päikeselt tulevast kiirgusest ning maapinnani jõudvast kiirgusest ainult see osa, mis jääb lainepikkuste vahemikku ligikaudu 400–700 nanomeetrit, on võimeline inimsilmas esile kutsuma nägemisaistingut. Seda osa elektromagnetkiirguse spektrist nimetatakse nähtavaks valguseks või lihtsalt valguseks. Energia, mis saabub valgusena Päikeselt maale on aluseks ka kogu elusloodu olemasolule ja toimimisele. Tänu sellele saab toimuda taimedes fotosüntees, läbi mille tekivad süsihappegaasist ja veest sahhariidid ning hapnik, mis on aluseks elusolendite toiduahelatele.

Suurem osa sellest maapinnale jõudvast päikesekiirgusest, mis inimsilmas nägemisaistingut ei tekita, jääb infrapunasesse spektripiirkonda ning seda me tajume soojusena. Tugeva päevavalguse käes on inimese silm kõige tundlikum lainepikkuse 555 nanomeetrit ümber, mis tekitab rohelise värvuse nägemisaistingut ja mille lähedal paikneb ka Päikese kiirgusspektri maksimum. Hämaras nihkub inimsilma maksimaalse tundlikkuse ala ligikaudu 507 nanomeetri juurde ja nähtava spektripiirkonna ülemise otsa lainepikkused, mis tekitavad punase värvuse nägemisaistingut, muutuvad inimsilmale sisuliselt nähtamatuks. See tähendab ühtlasi ka seda, et hämaras valguses tekkiv nägemisaisting erineb oluliselt intensiivses valguses tekkivast ning me tajume end ümbritsevaid objekte, sealhulgas fotosid ja maale, hämaras valguses teistmoodi.

Hoolimata sellest, et igapäevaelus kasutame me selliseid väljendeid nagu "punane valgus", "sinine taevas", "rohelised puulehed", "valge paber" jne, on vale öelda, et valgusel või objektidel on värvus. See väide võib tunduda esmapilgul uskumatu, kuid korrektne on öelda, et valge valgus koosneb erineva lainepikkusega elektromagnetlainetest ning erinevate optiliste omadustega objektid neelavad ja peegeldavad neid elektromagnetlaineid erinevalt. Näiteks puulehtedes sisalduv aine klorofüll neelab keskmiselt lainepikkusi vahemikus 400–460 ja 600–700 nanomeetrit ning lehelt peegeldub valgus vahemikus 460–600 nanomeetrit. Need elektromagnetlained stimuleerivad silma, mõjutades läbi keeruliste protsesside närve silma võrkkestas ja see tekitab närvisignaalid inimese närvisüsteemis. See omakorda on seotud sellega kaasneva subjektiivse aistinguga, mida me nimetame värvuseks.

Värvus on subjektiivne aisting, mitte füüsiliste objektide omadus, mida me maailmas näeme. Filosoofide žargoonis

Light and Colour from a Scientific Perspective*

Martin Timusk explains what we really see when we look at art.

Visible light is just a narrow part of the broad electromagnetic spectrum, the most important source of which is the nearest star to us, the Sun. Earth's atmosphere absorbs part of the radiation emitted by the Sun, and of the fraction that reaches the Earth's surface, only the wavelength in the range of around 400-700 nanometres initiate visual perception in the human eye. This part of the electromagnetic spectrum is called "visible light" or simply "light". Energy that comes to Earth as light from the Sun is responsible for the existence and functioning of practically all life on the planet. It makes photosynthesis in plants possible, in which carbon dioxide and water are transformed into saccharides and oxygen, which is the basis for living organisms' food chains.

The part of the solar radiation that does not trigger our visual perception when reaching the Earth's surface remains mainly in the infrared spectral range – we sense it as heat. In bright sunlight, the human eye is most receptive around the wavelength of 555 nanometres, which initiates visual perception of the colour green; peak solar radiation is also near this wavelength. In dim light, the human eye's range of maximum sensitivity shifts to around 507 nanometres, and the wavelengths toward the upper end of the visible spectrum – the ones that are perceived as red – become, for all intents and purposes, invisible to the human eye. This also means that visual perceptions in dim lighting conditions vary substantially from those formed in bright light, and we perceive objects around us, including photos and paintings, differently.

Even though we use expressions such as "red light", "blue sky", "green leaves", white paper" etc. in our everyday lives, light or objects don't really have colour. Although this may come as a surprise, it would be correct to say that white light is made up of electromagnetic waves with different wavelengths and that objects with different optical properties absorb and reflect these waves in different ways. For example, the chlorophyll in tree leaves absorbs wavelengths in the 400–460 and 600–700 nm bands and reflects light in the 460–600 nm wavelength range. When they strike the eye, these electromagnetic waves trigger complex processes in the retina, creating nerve signals in the nervous system. This in turn is associated with the subjective perception we call colour.

Indeed, colour is a subjective perception, not a property of the physical objects that we see in the world. In philosophical terminology, this perception is considered an example of epiphenomenal qualia, a subjective experience. The physical properties of objects include their absorption, reflection and

nimetatakse sellist aistingut epifenomeniliseks kvaaliks. Füüsiliste objektide omaduseks võib nimetada nende neeldumis-, peegeldus- ja läbilaskvusspektreid, kuid see on kogetavast värvusest midagi põhimõtteliselt erinevat ning ainult slängis me saame öelda, et objektil on värvus. Kuidas närvisignaalidest tekib subjektiivne aisting, mida me nimetame värvuseks, või kuidas need kaks seotud on, ei ole teada. Nende vahel on teaduses suur seletuslik lünk. Harvadel juhtudel võivad värvusaistingu esilekutsuda ka näiteks helid ning see aisting ei pea olema üks-ühele seotud silma võrkkestale saabuva informatsiooniga, mida kannab elektromagnetkiirgus teatud kindlas spektrivahemikus. Seda nähtust nimetatakse sünesteesiaks ning see aitab paremini mõista, et värvus kui subjektiivne aisting on närvisüsteemi viis info töötlemiseks ja kogemiseks, mitte meid ümbritsevate objektide otsene omadus. Paljudel loomadel erinevate värvuste eristamise võime puudub ja mitmetel linnuliikidel on see kõrgemalt arenenud kui inimesel. Siiski, kuna enamiku inimeste närvisüsteemid on piisavalt sarnased, siis igapäevases kõnepruugis saame me reeglina üksteisest aru, kui ütleme, et muru on roheline ja taevas sinine.

Looduslikes ning tehislikes objektides on võimalik valguse ja aine vastasmõjus näha väga palju erinevaid nähtusi. Valguse ja nähtava kujutise moonutamist meid ümbritsevate objektide poolt näeme sageli. Lihtne näide on enda moonutatud peegelpildi nägemine lainetava vee pinnal või aknast välja vaatamine läbi määrdunud või ebatasase klaasi. Läbi värvilise klaasi näeme teisel pool klaasi olevaid objekte ühevärvilisena, kuna värviline klaas neelab valgest valgusest osa lainepikkusi. Taeva sinine värvus tuleneb valguse hajumisest õhu koostises olevate gaaside molekulidel, mis intensiivsemalt hajutavad madalama lainepikkusega (sinist) valgust ning oluliselt vähem suurema lainepikkusega (kollast ja punast) valgust. Päikeseloojangu ajal läbib päikesevalgus oluliselt paksemat atmosfäärikihti ning märgatavaks muutub ka kollase ja punase valguse hajumine. See muudab taeva loojuva päikse ümber punaseks ja kollaseks. Puhas vesi ja õhk on mõlemad nähtavale valgusele läbipaistvad, kuid kui õhus tekivad mikroskoopilised veetilgad, siis õhk koos veetilkadega enam ei ole läbipaistev ning me näeme valget udu ja pilvi. See tuleneb samuti valguse hajumisest, kuid on erinev sellest, mis põhjustab taeva sinist värvust, ning on tingitud õhu ja vee suurest murdumisnäitajate erinevusest ning selle hajumise intensiivsus sõltub veetilkade tihedusest ja suurusest. Kui veetilgad on makroskoopilised nagu vihmapiisad, siis Päikesest vastassuunas on taevas vahel nähtav vikerkaar. See nähtus tuleneb valguse murdumisest, peegeldusest ja dispersioonist, mille tõttu valge valgus lahutatakse erineva lainepikkusega komponentideks ning me saame taevas näha valge valguse spektrit. Öötaevas on suurtel laiuskraadidel vahel võimalik vaadelda virmaliste valgusmängu erinevates värvides. See tekib, kui päikesetuule elektrilaenguga osakesed põrkuvad atmosfääri ülakihtidega, kus nende energia kandub üle atmosfäärigaaside molekulidele (molekulid ergastatakse), seejärel ülekantud energia vabaneb ja kiirgub nähtava valgusena.

Taimede värvus tuleneb peaaegu eranditult nendes taimedes sisalduvatest erinevatest värvainetest, mis valgust neelavad, kuid looduses eksisteerivad erksad värvid ka ilma igasuguste värvaineteta. Seda nimetatakse struktuurseks värviks, mida esineb paljudel loomadel, lindudel ja putukatel. Heaks näiteks on paabulinnu saba ja erksavärvilised liblikatiivad. Värvus tuleneb siin linnusulgede ja liblikatiibade mikrostruktuurist, mis koosneb perioodiliselt paiknevatest

transmission spectra, but this is something fundamentally different from the colour we experience and only informally can we say that an object has a colour. We don't know how the nerve signals are translated into the subjective perception we call colour or how the two are connected. Scientifically, there's a major missing explanatory link between them. In rare cases, sounds can also trigger a colour perception, and this is not necessarily connected on a one-to-one basis with the information that is transmitted in the form of electromagnetic energy in a certain spectral band and received by the retina. This phenomenon is called synaesthesia and gives us a clue that the colour as a subjective perception is the nervous system's means for processing and experiencing information, not a native property of objects themselves. Many animals lack the ability to differentiate colours, while many bird species have a more sophisticated ability to do so. Still, as most people's nervous systems are sufficiently similar to each other, we can generally understand each other when we say that grass is green and the sky is blue.

Natural and manmade objects abound in all kinds of visible phenomena caused by the interaction of light and matter. We often see distortions of light and visible image in the objects around us. A simple example is when we see a distorted reflection of ourselves in ripples on the surface of water or looking through a dirty or uneven window pane. Looking through a coloured glass, we see objects as being in the same colour, because coloured glass absorbs part of the wavelengths in white light. The blue colour of the sky comes from the fact that the gas molecules that make up air scatter shorter wavelength (blue) light more intensively than longer wavelength light (red and yellow). During sunsets, sunlight must travel a longer distance through the atmospheric layers to reach us, and the scattering of yellow and red light becomes more pronounced. This makes the sky around the setting sun appear red and yellow. Pure water and air both appear transparent to visible light, but if air contains microscopic water droplets, it is no longer transparent, and we experience white fog and clouds. This also has to do with scattering of light, but it is different from the phenomenon that is responsible for the blue colour of the sky – in this case, it stems from the major difference in the refractive properties of air and water, and the intensity of the scattering depends on the density and size of the water droplets. If the droplets are macroscopic, as in the case of raindrops, a rainbow may become visible in the sky in the opposite direction to the sun. This phenomenon is due to refraction, reflection and dispersion of light, due to which the white light separates into components with different wavelengths and reveals the entire spectrum of white light. At higher latitudes, the night sky sometimes allows us to see the multi-coloured play of the aurora. The aurora forms when electrically charged solar wind particles collide with the upper atmosphere, where their energy is transferred to atmospheric gas molecules (this is called excitation of molecules) that then re-emit the transferred energy in the form of visible light.

Almost without exception, the colour of plants comes from the various pigments which absorb light, but bright colours also exist in nature in the absence of pigments. This is called structural colour, and it is seen in many animals, birds and insects. A good example is a peacock's tail and brightly coloured butterfly wings. In these cases, the colour is from the microstructure of the bird's feathers and butterfly wings, which consist of a regular pattern of particles or thin layers situated on top of each other on the same scale of the wavelengths

osakestest või üksteise peal asuvatest õhukestest kihtidest, mille suurus või vahekaugus jääb nähtava valguse lainepikkuste suurusjärku. See võimaldab tekkida interferentsil, mille tulemusena peegeldub valgus selektiivselt mingis kitsas lainepikkuste vahemikus. Struktuurset värvust omakorda saab sageli ära tunda selle järgi, et see muutub sõltuvalt vaatenurgast.

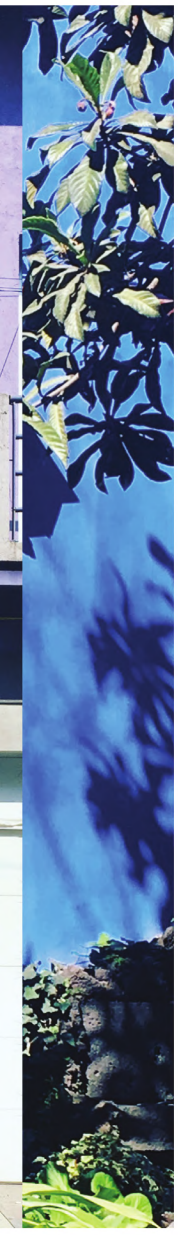
Martin Timusk on füüsik, töötab Tartu Ülikooli füüsika instituudis materjaliteaduse vanemteadurina.

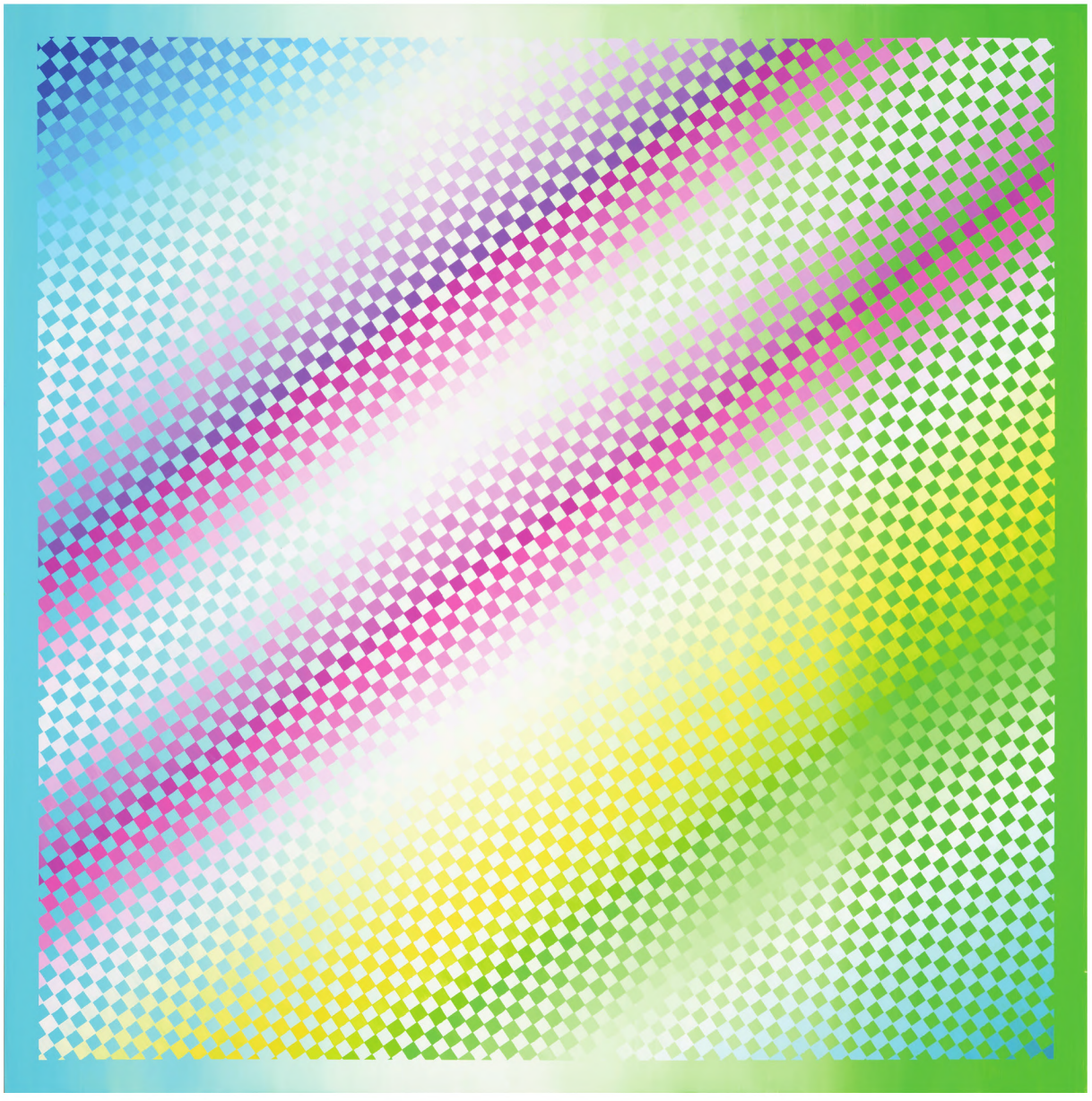
* Ilmuvast Kristi Kongi isikkataloogist "Aberratsioon. Harjutused valguse ja varjuga" (2017).

of visible light. This creates an interference pattern, and the result is that light is selectively reflected in a certain narrow range of wavelengths. Structural colour can often be recognized by the fact that it changes depending on the viewing angle.

Martin Timusk is a physicist who works as a senior research fellow in material science at the Institute of Physics of the University of Tartu.

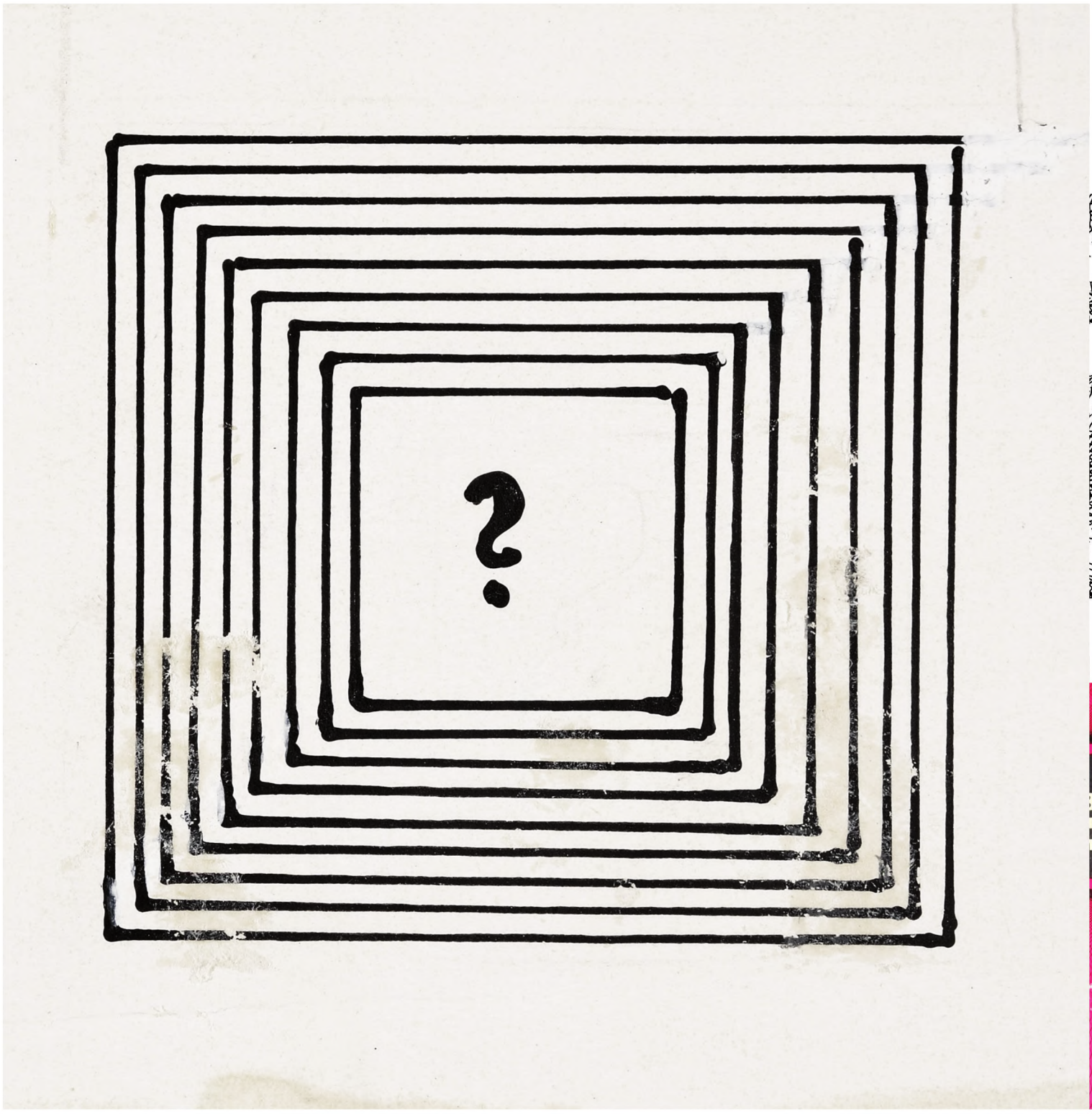
* From the forthcoming catalogue by Kristi Kongi, entitled "Aberration. Exercises with Light and Shadow" (2017).





Kristi Kongi
Aberratsioon. Harjutused valguse ja varjuga (seeriast)
2017
Foto autor Stanislav Stepashko
Kõik õigused kunstnikul

Kristi Kongi
Aberration. Exercises with Light and Shadow (from the series)
2017
Photo by Stanislav Stepashko
Courtesy of the artist

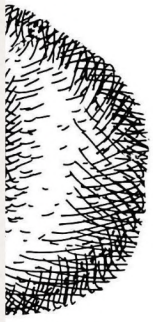


Ülo Sooster
Illustratsioon V. Trostnikovi raamatule "Физика: близкое и далекое" (Москва: Знание, 1963)
tušš paberil
Tartu Kunstimuuseumi kogust

Ülo Sooster
Illustration to V. Trostnikov's book "Физика: близкое и далекое" (Москва: Знание, 1963)
ink on paper
From the collection of Tartu Art Museum

Kellegi käsi

Meelis Friedenthal vaatleb Eesti esisürrealisti Ülo Soosteri illustratsioone populaarteaduslikule kirjandusele.



Teaduslikku illustratsiooni peaks iseloomustama täpsus ja kiretus – selline on vähemalt lootus ja eeldus. Illustratsioon ei peaks olema midagi rohkemat ega vähemat kui vaatajale mugaval ja käepärasel viisil informatsiooni edastamine. On ju vähemalt René Descartesist saadik rõhutatud, et teadusest peab välistama igasuguse fantaasia, sest ettekujutusest tulenevad eksitused – ainult selge ja täpne mõõtmine, vaatlus, kõige paremal juhul igasugust inimfaktorit välistav, seega mehhaaniline, annab meile objektiivse pildi loodusest. Mida kaugem ja abstraktsem, matemaatilisem, on meie kirjeldus, seda objektiivsem on selle abil antud pilt.

Illustratsiooni puhul tuleb niisiis lihtsustada ja abstraheerida keerulised nähtused joonteks ja vektoriteks. Samas on isegi kõige mehhaanilisemal illustratsioonil omadus esile tõsta detaile, mida me ei ole harjunud muidu märkama, näidata seoseid, mida me enne ei osanud tähele panna. Illustratsiooni kaudu ei otsustata seega ainult käegakatsutava üle, vaid alati hoopis konstrueeritakse tegelikkust, mis justnimelt ei ole käegakatsutav ega silmaga nähtav, vaid olev ainult läbi sellise abstraheeritud esituse.

Perspektiivvõrk

Heites kasvõi põgusa pilgu Ülo Soosteri (1924–1970) tehtud illustratsioonidele Viktor Trostnikovi populaarteaduslikule raamatule "Физика:близкое и далекое" (Füüsika, lähedane ja kauge, Moskva: 1963), näeme, et Sooster läheb veel kaugemale. Tema illustratsioonid ei ole kiretud ja mehaanilised tegelikkuse tellingud, vaid on hoopis mäng, füüsikalise materjali estetiseerimine ja selle omaette käsitsemine. Ta muutub "pelgast seletusest ja osutusest" – kui selline asi üldse olemas olla saab! – väärtushinnangutega laetud kommentaariks, hinnangu andmiseks nii teadusele kui sellele, mida me peame silmas tegelikkuse all.

See oli Soosteri poolt teadlik tegelikkuse ja mittetegelikkusega žongleerimine, nagu selgub tema sõber Juri Sobolevi kommentaarist: "Paradoks, mida me Soosteriga pidevalt kasutasime: see on mingite näiliselt teaduslike konstrueerimisviiside lisamine täiesti ebateaduslikult valminud esemele. Nii kujunes välja tehnilise või teaduslik-populaarse joonistamise atribuutika – koordinaatvõrgud, arvud, mis tähistasid legendi, mis pidanuks asuma all, kuid mis oli jäänud tegemata või oli mingil moel veider. Kasutusel olid ka muud võtted: perspektiivvõrk, mis ei tähistanud mitte midagi, selle sees asuv ruum logises võrgust täiesti sõltumatult. Selline teaduslike graafiliste vahendite kasutamine või teaduslik populariseerimine oli tollal väga loomulik, sest me kõik tegelesime populaarteadusliku kirjandusega. Ja selle teadusliku populariseerimise jämeda võrgu kaudu hakkas üle ääre loksuma see teine reaalsus, mida püüdsime tabada."[1]

An Anonymous Hand

Meelis Friedenthal looks at the popular science illustrations of Estonia's foremost surrealist Ülo Sooster.

Science illustration should be exact and dispassionate – or so one would hope and expect. An illustration should do nothing more and nothing less than deliver information to the viewer in an easily accessible way. After all, ever since René Descartes it has been emphasised that science must rule out all fantasy, for imagination breeds error; only clear and exact measurement, observation – ideally free of any human factor, and therefore mechanical – is capable of providing us with an objective image of nature. The more distant and abstract – or mathematical – our description, the more objective the image it provides.

In illustration, then, complex phenomena should be simplified and abstracted, reducing them to lines and vectors. Still, even the most mechanical illustrations highlight details that we are otherwise not used to noticing and show connections that we were previously incapable of detecting. Illustration, therefore, does not only concern the tangible, but always also involves the construction of reality, one which emphatically is neither tangible nor visible to the naked eye and is only present through an abstract image.

Perspective grid

A quick glance at Ülo Sooster's (1924–1970) illustrations for "Физика:близкое и далекое" (Physics: Familiar and Unfamiliar, Moscow: 1963), a popular science book by Viktor Trostnikov, makes it clear that Sooster goes even further than that. Rather than a dispassionate and mechanical scaffolding for reality, his illustrations are a game, an exercise in aestheticising physical material and handling it. Instead of "pure explication and indication" – if such a thing is possible at all – it becomes a value-laden commentary, an evaluative judgment about science and what we think of as being reality.

Sooster is intentionally juggling with reality and non-reality, as his friend Juri Sobolev explains: "A paradox that Sooster and I used all the time was adding seemingly scientific methods of construction to completely non-scientifically produced objects. In this way, we developed a set of attributes for popular science illustration – coordinate grids, numbers that referred to a legend which should have been given below but had been omitted or rendered in a bizarre way. We also used other methods: a perspective grid that signified nothing, as the space within it wobbled around with complete disregard for the grid itself. This sort of use of scientific graphics – or scientific popularisation – was natural at the time, as all of us worked with popular science literature. And through the coarse grid of scientific popularisation, this other reality that we wanted to capture began to spill over."[1]

Teisisõnu toimus vaatajale teadusliku illustratsiooni elementide peale kleepimise abil signaliseerimine. Koordinaatteljestik, ükskõik, kas tähistatud või tähistamata, nõuab enese tõlgendamist, ta pakub end välja kui viidet millelegi mõtestatule ja kalkuleeritule. Kui on skeem, siis on see millegi kohta, kui on valem, siis see väljendab midagi.

See on nagu kala sümbol kristlastele, lihtsad jooned, mille taga peitub terve mütoloogia. Samal viisil näeme me õpikus joonist ja usume, et selle taga on teaduslik – koolitatud, eesmärgipärane, planeeritud, täpne, usaldusväärne – tegevus. Meile on antud esmapilgul krüptiline viide tegeliku – tõelise – maailma juurde, mis on mehaanilisel teel abstraheeritud skeemiks või matemaatiliseks kirjelduseks ja mille lahti mõtestamine on siiski asjasse pühendatutele kõigiti ligipääsetav.

Niisiis, need teaduslikud skeemid võivad olla küll mehaaniliselt ja kujutlusvõimet trotsides abstraheeritud, kuid selle mõistmine, sellest skeemist arusaamine ja uuesti (tegeliku) maailmaga vastavusse viimine nõuab vaatajapoolset asjassepühendatust ja kujutlusvõimet. Enamgi veel, kui skeem on puudulik, siis puudulikkus, viga, on teaduslikkuse vastand ning õhutab seda parandama, seda infoga täitma ning tajutava puudulikkuse täitmiseks püüab silm ja mõistus leida tähendusi muudelt pildi elementidelt, mis ongi eesmärk.

Liblikad, käed, silmad

Kujutlusvõime peab seega andma vastuse sellele, mida teaduslik joonis ei tahagi esitada, ja teadusliku seletuse alatine skemaatilisus (selle sõna mõlemas tähenduses) ja poolikus on pandud fantaasia teenistusse. Teaduslik illustratsioon saab viiteks millelegi teistsugusel moel olevale, millele saab ligi ainult selleks otstarbeks konstrueeritud – teaduslike – vahenditega. Teaduslik teadmine ei ole juba oma olemuse poolest loomulik teadmine, vaid selline, mis läheb loomulikust teadmisest edasi – see on niisugusena üleloomulik ehk teisisõnu sürreaalne, ning just selle nähtamatu sürreaalsuse esiletoomine on Soosteri illustratsioonide eesmärk.

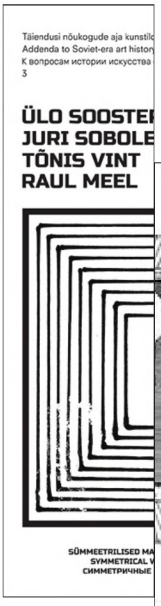
Füüsikaraamatut illustreerides signaliseerib Sooster seda kummastust elementidega, mis ei kuulu meie teada füüsikalise illustratsiooni juurde – liblikad, käed, silmad. Need sunnivad meid vaatama üle kiretust pildikommentaarist ja sekkuma teadusliku reaalsuse kirjeldusse oma subjektiivsete teadmistega. Sellist – ühelt poolt teaduslikku, teisalt imaginaarset – reaalsust saab nimetada ka teaduslikuks fantastikaks või ekstrapolatiivseks maailmaks, kus võetakse aluseks objektiivsus(taotlus), aga sellele toetudes või sellest tõukudes ehitatakse asju, mis viitavad mängulisele olemisvõimalikkusele. Seda mängu võib esmalt tõlgendada populaarteadusliku teosele sobiva koomilise vahepalana, mille abil on siiski võimalik anda lugejale kasulikku informatsiooni. Niisugune mäng oleks tähenduses "ainult mäng", väike nali, ebatõsine, justkui vastand tähendusele "töö".

Mäng aga võib olla ka tähenduses "väikese inimese töö", koera purelemine puutoikaga. Mäng, kus võetakse täielikult omaks arbitraarsed reeglid, mille raames pannakse kaalule kõik, kus pühendutakse fanatismiga ja mille raames kaotuskibeduse või võidu elamus on suurem kui tegelikkuse, argipäeva, objektiivne elukogemus. Samasugune mäng reaalsusega ilmneb ka Soosteri illustratsioonides ulmekirjanduse teostele, mis ka sisu poolest kannavad muidugi sedasama vaimsust, kus tegelikkus areneb edasi võimalikkuseks, kus toimub pidev liikumine ühelt mis-oleks-kui olukorrast teisele,

In other words, what was going on was that by overlaying elements of science illustration a message was being sent to the viewer. A coordinate system, regardless of whether it is explicitly identified as such, requires interpretation; it suggests itself as a reference to something meaningful and calculated. If there is a diagram, it is a representation of something; if there is a formula, it describes something.

It is like ichthys for Christians, simple lines underlying which is a whole mythology. In the same way, we see a drawing in a textbook and believe it to be based on scientific practice – educated, purposeful, planned, exact and reliable. We are being given a reference to reality, one that is mechanically abstracted into a schematic or mathematical representation and seems cryptic at first but is completely accessible to the initiated.

So, while scientific diagrams are a mechanical abstraction, leaving no room for imagination, understanding them and mapping them back onto the real world requires appropriate training as well as imagination on the part of the viewer. Moreover, if a diagram is incomplete, its incompleteness – a defect – is the opposite of the scientific and calls for correction, for additional information to be filled in, and in order to make up for the incompleteness of the perceived image, the eye and the mind seek meaning in the other elements of the drawing, which is precisely the intended effect.

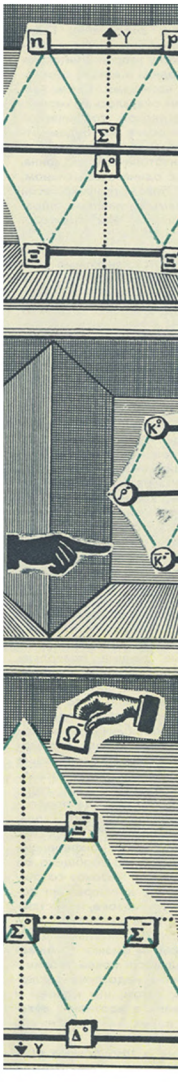


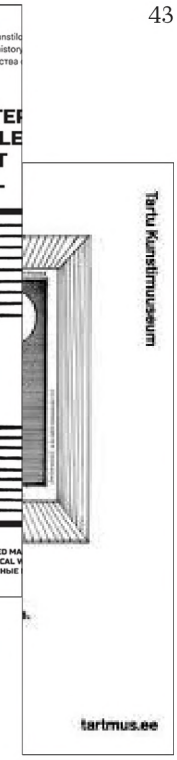
Butterflies, hands, eyes

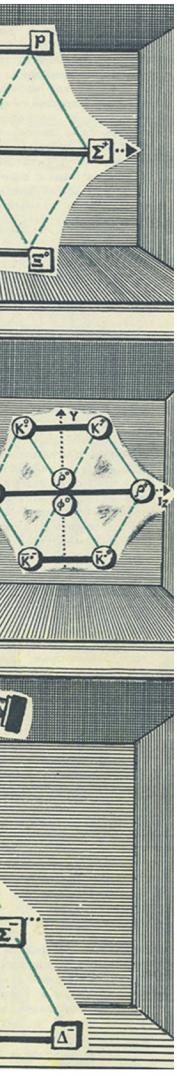
Imagination, then, must fill in what the scientific drawing is not even trying to represent, and with its necessarily schematic (in both senses of the word) nature and incompleteness, scientific explanation is made to serve fantasy. Science illustration becomes a reference to something that exists in another way, something that can only be accessed by scientific means constructed specifically for that purpose. By its very essence, scientific knowledge is not natural knowledge, but something that goes beyond natural knowledge; as such, it is supernatural, or surreal, and Sooster's illustrations seek to thematise precisely this unobservable surreal quality.

In his illustrations for the physics book, Sooster signals this bewilderment using elements ordinarily not seen in physics illustrations – butterflies, hands, eyes. These make us look beyond the dispassionate captions and engage with the scientific descriptions of reality using our subjective knowledge. This kind of reality – part scientific, part imaginary – may be called science fiction or an extrapolative world, which is based on (a quest for) objectivity but furnished with things that gesture towards playful possibilities. First, this play can be seen as a comic interlude suitable for a popular science book and still conveying useful information to the reader. It would be playful in the sense of being "only a game", a little joke, unserious, the opposite of "work", as it were.

On the other hand, play can also mean "a child's work", something like a dog gnawing at a stick. A game where a set of arbitrary rules is completely accepted, staking everything, showing fanatical devotion and where the bitterness of defeat or joy at winning is greater than the real, day-to-day, objective experience of life. A similar play with reality is present in Sooster's illustrations for sci-fi books, which of course represent the same idea of reality developing into a possible world, a constant succession of different what-if situations, the continual transformation of the currently actual and here-and-now







lakkamatu parajasti aktuaalse ning siin-ja-praegu kohatava moondumine tema võimaliku aktuaalsuse suunal, ajas edasi ja tuttavast tundmatusse.

"Füüsika, lähedane ja kauge" illustratsioonides kordub pidevalt motiiv käest. See on alati tegutsemise väljendus, *manicula*, mis osutab, mõjutab, hoiab. Kunstniku käsi on kõigepealt muidugi kujutlusvõime väljendus, mis on joonistanud need pildid. Idee, mis on ilma teostuseta, ilma aktuaalsuseta, ei ole meie jaoks mingil viisil ligipääsetav. Kehastunud idee aga ei ole paberil kunagi täielikult, ta on alati käsitöö, mis ilmneb väga hästi teatavas võimetuses, aga ka soovimatuses reprodutseerida mehaanilise täpsusega ideed (nagu see ilmneb Soosteri illustratsioonil, kus on kasutatud muareeefekti).[2]

Käsitöö on isiklik tõlgendus, inimlikkus, ebatäiuslikkus. Ebatäiuslikkuse tunne (viga, puudulikkus) aga on vältimatult vajalik selleks, et mõista täiuslikkust. Kui me joonistame kohmaka kolmnurga, siis justnimelt selle teatavast kohmakusest tuleb paremini esile absoluutselt täiusliku kolmnurga idee, sest see annab meile mõista, et oleme signaliseerinud hoopis midagi kujutatu ülest, nähtamatut.

Nähtamatu jõud

Kellegi nähtamatu käsi on see, mis manipuleerib Soosteri piltide peal mateeriat, paneb käima masinaid, liigutab liivakella. Kui Soosteri käsi on pildid loonud, siis see kehatu käsi piltidel on abstraktse jõu väljendus, ta on eksperimendi planeerija ja kontrollija skemaatiline illustratsioon, teadlase sümbol.

Varauusaegsetel gravüüridel on sageli kujutatud kehatu ja nähtamatu Jumala energia väljendusena kätt, mis pilvedest välja sirutub ja maailma mõjutab. Jumalat ei saa kujutada, talle saab vaid viidata. Samamoodi aga kohtame väikest kätt raamatute marginaalias, lugeja tähelepanu väljendusena, kommunikatsioonivahendina teisele lugejale, meile, mis osutab näpuga tähtsatele tekstilõikudele.

Näpuga osutamine on muidugi alati kahe otsaga, sest näpuga näitamine on ühtaegu viitav, abistav, aga ka välja valiv, näidatava oma kontrolli alla saamine. Näpuga näitamine väljendab, et tähelepanu! – ma näen. Salaja näpuga osutamine aga oli viis näidatavat kaetada, talle kurja nõiduda. Selline manipuleerimine on niisiis teise – oma käega – oma väe alla painutamine, üleloomuliku jõuga enese kontrolli alla saamine. Käsi on hegemoon, valitseda tahtev, mis hoiab, aga ka käperdab. Selliselt loob nii teadlane kui kunstnik maailma, sellise käe kaudu antav tõlgendus ei ole enam loomulik, vaid sürreaalne. See ongi Soosteri füüsika – lähedane ja kauge.

Meelis Friedenthal on kirjanik ja teoloog, samuti ulmekirjanduse võrguajakirja Algernon toimetuse liige.

1 Sümmeetrilised maailmad – peegeldatud sümmeetriad. Ülo Sooster, Juri Sobolev, Tõnis Vint, Raul Meel. (IV B. Täiendusi nõukogude aja kunstiloole.) Koost. Elnara Taidre. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2017, lk 21.

2 Lähedane ja kauge füüsika Ülo Soosteri illustratsioonidega. Koost. Kadri Mägi. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 2016, lk 12.

into a possible future actuality, of the familiar into the unfamiliar.

The hand is a recurring motif in the illustrations for "Physics: Familiar and Unfamiliar". It is always an expression of activity, a *manicula* that points something out, exerts influence, holds something. Having drawn these images, the artist's hand, of course, is primarily an expression of the imagination. An idea without realisation, without actuality, is inaccessible to us. An embodied idea, however, is never complete on paper; it is always crafted, a fact that is very clearly revealed by the incapability, and also reluctance, to reproduce an idea with mechanical precision (as exemplified in an illustration by Sooster where he uses moire).[2]

Any crafted object is a personal interpretation, human and imperfect. A sense of imperfection (error or deficiency), however, is necessary for understanding perfection. When we draw a rough sketch of a triangle, its very roughness brings out more clearly the idea of a perfect triangle, as it suggests that we have gestured towards something beyond the drawn image, something invisible.

An invisible force

It is an invisible hand that manipulates matter, drives the machinery and moves the hourglass in Sooster's pictures. While Sooster's hand created the images, the disembodied hand in the pictures is the expression of an abstract force; it is a schematic representation of the designer and controller of the experiment, a symbol of the scientist.

Early modern prints often show the hand of a disembodied and invisible God, reaching out from the clouds and exerting its influence on the world, as an expression of divine energy. God cannot be represented, only gestured towards. Similarly, we encounter the *manicula*, the image of a little hand, in the margins of books as an expression of the reader's attention, a means of communication, of pointing out important passages to other readers, to us.

Of course, there are always two aspects to pointing; while indicative and helpful, it is also selective and assumes control over what is being pointed at. A pointed finger says, pay attention! – I see. Secretly pointing a finger, on the other hand, used to be a way of putting a curse on someone. This sort manipulation, then, is a way of placing the other under your spell, of using supernatural force to gain control by your own hand. The hand is a hegemon, a will to control; it clasps and holds, but it also grasps and gropes. This way, both the scientist and artist create their own worlds. An interpretation given by such a hand is no longer natural; it is surreal. And that is Sooster's physics – familiar and unfamiliar.

Meelis Friendenthal is a writer and theologian, and also a member of the editorial board of the Algernon sci-fi webzine.

1 Symmetrical worlds – mirrored symmetries. Ülo Sooster, Juri Sobolev, Tõnis Vint, Raul Meel. (IV B. Addenda to Soviet-era art history.) Ed. Elnara Taidre. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2017, p 42.

2 Lähedane ja kauge füüsika Ülo Soosteri illustratsioonidega. Ed. Kadri Mägi. Tartu: Tartu Art Museum, 2016, p 12.

2. VI 2017–7. I 2018
Kumu IV korruse projektiruum

Kunstnikud: Jaanus Samma, Mare Vint.

Kuraator: Anu Allas.

Võta või jäta

Agnese Pundiņa kritiseerib ühisnäitust "Dialoog. Mare Vint ja Jaanus Samma" ehk kas on olemas esteetikat ilma sotsiaalsusteta?

Näitus "Dialoog. Mare Vint ja Jaanus Samma" Kumu IV korruse projektiruumis on avatud 2018. aasta jaanuarini. Pressiteksti järgi kasutatakse projektiruumi nõukogude aja Eesti kunsti püsiekspositsiooni laiendusena, eesmärgiga luua dialoog eri põlvkondade kunstnike vahel. Samas pole selgitatud, kas programm jätkub sarnaste dialoogidega või on see ühisnäitus pigem ühekordne. Mõlemad kunstnikud on Eesti kunstiväljal hästi tuntud ja seega on oluline vaadata mitte niivõrd kunstnikke eraldi, vaid püüda mõista loogikat – või selle puudumist – näituses endas.

Kuigi väljapanek tundub hea ja korralik, märkab lähemal vaatlusel külgi, mis ei veena. Esiteks on minu jaoks Kumu näituste eripära kaasnev kataloog, mis pakub sügavamat pilguheitu mitte ainult kuraatori nägemusesse, vaid ka näitusekontseptsiooni ja kunstnike elulugudesse. Praegusel juhul on olemas ainult pressitekst, mille võib leida Kumu kodulehelt ja sõna-sõnalt muuseumiseinalt, jättes külastajale mulje, et näitust peab just sellisel kujul vaatama ja heaks kiitma. Kui pressiteadete puhul on ähmasus mõistetav, kasutatakse kunstniku või kuraatori ideede selgituseks tavaliselt näitusetekste. Praegusel puhul aga sellest rääkida ei saa. Kuraatoritekst ei püüa analüüsida või konteksti luua, jättes vaataja tema põhjenduse või näituseloome aluse üle mõistatama.

Koos või mitte?

Ühest küljest võib selline lähenemisviis sobida, kui eesmärgiks oli, et vaataja sisule ei keskendu. Võib-olla eeldati, et kui näitus näeb välja visuaalselt veetlev, pole kontekst vajalik. Usun, et minu arvamused, küsimused ja argumentatsioon oleksid teistsugused, kui kuraatori positsiooni poleks üldse mainitud, või kui ainukeseks eelteadmiseks oleks olnud, et kunstnikud otsustasid lihtsalt koos näituse teha. Sel puhul oleks olnud tarvilik teistsugune lähenemine nii terviku analüüsile kui kunstnike valitud teostele. Kuid näitus ei ole sellisena esitatud ja seega peame analüüsima näitust kuratoorsest või institutsionaalsest vaatenurgast, mitte niivõrd kunstnike loomingulise arengutee või isiklike valikute perspektiivist.

Pressitekstis mitte ainult ei tutvustata lühidalt Mare Vinti (s 1942) ja Jaanus Sammat (s 1982), vaid juhitakse tähelepanu ka sellele, et mõlema kunstniku looming koosneb sarnastest elementidest ja teemadest, näiteks pargimotiiv. "Nad mõlemad lähtuvad igapäevasest, kuid estetiseerivad ja

2. VI 2017–7. I 2018
The project space on the IV floor of Kumu

Artists: Jaanus Samma, Mare Vint.

Curator: Anu Allas.

Take It or Leave It

Agnese Pundiņa critiques the joint exhibition "The Project Space: Dialogue – Mare Vint and Jaanus Samma", or is there an aesthetic that doesn't have a social aspect?

The exhibition "Dialogue – Mare Vint and Jaanus Samma" in the Project Space on the IV floor of Kumu will be open until January 2018. According to the press release, this project space is used as an extension of the permanent display of Soviet Estonian art, with the intention of creating a dialogue between artists from different generations. That said, it hasn't been made clear whether this policy will continue with similar dialogue-exhibitions or is this joint show more of a one-off. Both artists are well known in the Estonian art field, and therefore it is necessary to look at the exhibition itself, not so much the individual artists, and try to understand the reasoning – or perhaps lack thereof – in presenting this exhibition.

Even though the exhibition itself seems good and proper, looking closer one notices aspects that seem artificial. First of all, in my opinion the greatest thing about Kumu's exhibitions is that they always have an accompanying catalogue that offers a deeper insight not only into the curator's vision, but also the exhibition concept and artists' biographies. In this case, there is only the press release that can be found on Kumu's home page, and which is also printed verbatim on the museum wall. This gives the viewer the impression that we are supposed to look and accept the exhibition the way it is. While vagueness is understandable in press releases, exhibition texts are usually used to make the ideas of an artist or a curator clearer. However, it is impossible to talk about this in the context of the current exhibition. The curator's text doesn't try to analyse or create a context, leaving the viewer to guess at her reasoning or the basis on which this exhibition was created.

Together or not?

From one point of view, this might be an acceptable approach, if the intention was that the viewer not think too much about it at all. It might have been presumed that as the exhibition looks visually appealing, context isn't necessary. I believe that my own opinions, questions and arguments, which I will present here, would be different had the curator not been mentioned at all, or if the only statement had been that the artists simply chose to exhibit together. In such a case, a different approach to analysing the exhibition and the works the artists chose to exhibit would have been necessary. However, this is not how

ülendavad seda piirini, kus tekib uus reaalsus", öeldakse seal. Kunstipraktikate erinevus on, et "Mare Vint teeb seda argisest ülearust välja puhastades, Samma igapäevast ühtaegu nihestades ja õilistades". Kuigi sellised argumendid võivad tunduda veenvad, ei ütle see eriti midagi näituse või kunstnike teoste, rääkimata kuraatori idee kohta. Väidetavalt on näitus dialoog, kuid tundub pigem vestlusena, kus üks kunstnik räägib tundide viisi oma loomingust, samas kui teine lihtsalt seisab ja kuulab, aeg-ajalt noogutades ja "mhm" ühmates. Lisatakse, et "Jaanus Samma fotost ning kahest klassitsistlikust skulptuurist koosnev installatsioon peegeldab ja kommenteerib Mare Vindi loomingut", kuid paratamatult kerkib küsimus: mis on tema kommentaari mõte? See on teksti lõpulause ja täiendav selgitus puudub.

Näituseruum ei ole ei suur ega väike ning sisaldab suuremalt jaolt Mare Vindi teoseid eksponeerituna kõigil seintel – mitte ilmtingimata kronoloogilises ega ka kontseptuaalses järjestuses. Jaanus Samma on esindatud fotoga kahe Vindi töö taustal ja ruumi on suvaliselt paigutatud kaks skulptuuri Eesti Kunstimuuseumi 19. sajandi kogust. Ühest küljest tekitab see tõesti mulje pargist, kus paiknevad erinevatest ajastutest pärit skulptuurid, millel ei ole teineteisega erilist seost. Enamasti on parkides mälestusmärke, riigi tellitud skulptuure või kujusid, mis on riigile kingitud. Seega ei allu monumendid või skulptuurid parkides alati mingile ühisele korraldusele, vaid teenivad mõnes mõttes ennekõike dekoratiivset eesmärki. Loomulikult täiustavad Samma teosed näitust visuaalselt, kuid mitte ilmtingimata kontseptuaalselt. Põhjus, miks see kõik siiski päriselt ei toimi, on see, et teoreetiliselt juhib näitus tähelepanu kunstnike sarnasusele pargimotiivi ja esteetilise lähenemise poolest, kuid ei süvene põhjustesse, miks mõlemad kunstnikud neid motiive kasutavad või mis on nende estetismi tagamaad.

Näitus tutvustab suuremas osas Vindi loomingut, tehes seeläbi ülekohut Samma portfooliole. Asjaolu, et Jaanus Samma on ka näituse kujundaja (kuigi see on mainitud ainult veebilehel), muudab selle vahekorra veel ilmsemaks. Samma on küll kohal, kuid teda pole näitusel piisavalt. Peaaegu nagu oleks tema see *super cool* etableerunud nüüdiskunstnik, keda kasutatakse taustaks vanema generatsiooni esindaja Mare Vindi nüüdiskunsti konteksti asetamiseks.

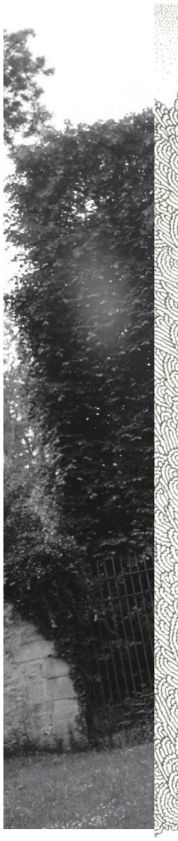
See on kõige häirivam osa, sest ma ei usu, et Mare Vint vajaks kelleltki mingit taustaloomist. Tema nime on raske unustada, sest olnud nõukogude ajal oluline eesti kunstnik, ei ole ta tähtsus ka tänapäeval muutunud. Tema 2003. aasta isikkataloogis juhtis kunstiteadlane Jüri Hain tähelepanu: "Tema teostes kajastuv siseilma refleksioon on jäänud üsna sõltumatuks moest ja trendidest ning teiselt poolt ka sotsiaalsetest teguritest."[1] Õigupoolest on just sotsiaalsed tegurid see seik, millega peaksime edasi liikuma, sest need on otseselt või kaudselt olnud osa tervest Samma loomingulisest karjäärist: tema teosed on peaaegu alati olnud seotud teatud sotsiaalsete gruppidega, kultuuriliste metafooride või subkultuuridega (LGBT). Samma esitleb ühiskonnale erinevaid teemasid, mis võivad küll olla ebamugavad, kuid vajavad päevavalgele toomist. Seepärast rõhutab antud Jüri Haini tsitaat rohkem kahe kunstniku vahelisi erinevusi kui nende sarnasusi.

Pargis

Kuraatori teksti arvesse võttes on ühisnäituse teema võimalik kitsendada kolmeks põhiliseks dialoogiaineseks: pargimotiiv,

the show is presented, and so we do need to analyse the exhibition from a curatorial or institutional perspective rather than the artists' creative development or personal choices.

The press release not only briefly introduces Mare Vint (b. 1942) and Jaanus Samma (b. 1982), but also points out that their work of both artists consists of similar elements and issues; for example, the park motif. It states, "They both take the mundane as their starting point, but go on to make it aesthetic and exalted to the point where a new reality is born". However, the difference between their artistic practices is that "Mare Vint does that by purging the unnecessary from the mundane, and Samma by distorting and, at the same time, elevating the mundane". Even though such arguments might seem convincing, it doesn't say much about the exhibition or the artists' works, or even the curator's idea. The exhibition claims this is a dialogue, however, it seems more like a conversation where one artist is talking for hours about her work, while the other is just standing there listening, and nodding "mhm" from time to time. The text adds, "Jaanus Samma's installation of a photograph and two classical sculptures reflects and comments on Mare Vint's oeuvre", but one question inevitably arises: what is the point of his comment? This is the final sentence in the text and there is no further explanation.



The exhibition space is neither large nor small, and mostly contains Mare Vint's works exhibited on all the walls – not necessarily in chronological or conceptual order. However, a photograph by Jaanus Samma is used as background for two of Vint's works and two sculptures from the 19th century collection of the Art Museum of Estonia are randomly placed in the space. From one point of view, this does conjure an image of a park, where there are various sculptures from different eras with very little in common between them. Mostly, parks consist of monuments of commemoration, state commissioned sculptures or sculptures gifted to the state. Therefore, the monuments or sculptures found in parks don't always adhere to a collective order, but are, in some way, meant to decorate the area. Of course, Samma's works compliment the exhibition visually, but not necessarily conceptually. The reason why it doesn't quite work is that theoretically this exhibition points out their similarities in terms of the park motif and their aesthetic approaches, but it doesn't go into why both artists use these motifs, or what is behind the aestheticism.

While the exhibition presents mostly Vint's work, it doesn't give justice to Samma's portfolio. The fact that the exhibition designer is also Jaanus Samma, albeit mentioned only on the webpage, makes this ratio seem more obvious. His presence *is* there, but there isn't enough of him in the exhibition. It is almost as if he is that *super cool*, well-established contemporary artist, who has been used as a background for older generation artist Mare Vint in order to place her in a contemporary art context.

This is the part that is most annoying, because I don't think Mare Vint needs a background from anybody. Her name is hard to forget because she was a significant Estonian artist in the Soviet era and her importance has not changed in recent times. In her catalogue from 2003, the art historian Jüri Hain pointed out: "The reflection of the inner world expressed in her pictures has remained quite independent of fashions and trends and also social factors."[1] In fact, it is precisely these social factors that might be the point we need to move forward with because these have been a part of Samma's work directly or indirectly throughout his career: his works have almost always been connected to certain social groups, cultural metaphors or

nõukogude aeg ja estetism. Vaadelgem nüüd neid teemasid eraldi.

Pargimotiiv on olnud Mare Vindi loomingus kesksel kohal ja käesoleval näitusel on see esitatud teoste näol tema karjääri erinevatest perioodidest. Tema taiesed meenutavad peamiselt metafüüsilist kunsti ja Giorgio de Chirico maale, kus tühjades linnastseenides jätab moonutatud klassikaline arhitektuur tühjust eviva mulje. Kuid Vindi teosed ja motiivid on rohkem seotud põgenemisega teatud režiimi tegelikkusest ja sellest, "milline peaks kunst olema". Tema loomingus ei tundu pargimotiiv esindavat midagi konkreetset, vaid sümboliseerib pigem erinevate eksistentsiaalsete ja metafüüsiliste teemade kogu.

Samas on Jaanus Samma pargimotiivi kasutanud sotsiaalse metafoorina. Tema loomingus ei ole pargid lihtsalt osa maastikuarhitektuurist; ta kasutab ornamentidega barokkpargi ideed, vahetades lilled ja põõsad ära nõgestega, just nagu mängides ideega lubatust ja lubamatust aias kasvava umbrohu kaudu – need on taimed, millest me üritame lahti saada. Seda näiteks oma magistritöös "Tasakaal" (2009) või siis installatsioonis "Nõgesed" (2016), mis oli hiljuti väljas Riia skulptuurikvadriennaalil "Konservatism ja liberalism".

Viide nõukogude ajale võiks olla näitusel loodavatest seostest tugevaim. Mare Vint on kunstnik, kes alustas karjääri 1970. aastate alguses, Samma aga on töötanud nõukogude geikogukonda puudutavate arhiivimaterjalidega, nagu oli nähtav tema 2015. aastal 56. rahvusvahelisel Veneetsia biennaalil Eesti paviljonis eksponeeritud isiknäitusel "NSFW. Esimehe lugu". Seega, jah, seos – s.t nõukogude aeg – eksisteerib, aga käesoleval näitusel see ei ilmne. Mare Vindi teosed pärinevad erinevatest aastakümnetest, samas kui Jaanus Samma teemakohasesse panusesse ei ole samaväärselt süvenetud: fotoseinaks olev ülesvõte pargi sissepääsust võib olla pildistatud tänavu, 30 või 100 aastat tagasi – puudub igasugune vihje koha ja aja kohta. Klassikalised skulptuurid viitavad ehk Samma poolt varem uuritud motiividele ja nende konnotatsioonidele, nagu parkide purskkaevude puhul, aga siinses kontekstis sellele ei keskenduta.

"Esteetika", viimane seos, on ehk kõige absurdsem. Eelnevate sarnasuste puhul oli kokkupuutepunkt arusaadavalt läbi mõeldud, samas kui esteetiline lähenemine on pinnapealseim. Muidugi võib mõlema kunstniku teoseid pidada esteetiliselt kauniteks, aga kummalgi juhul ei ole eesmärgiks olnud teosed "ilusaks" teha, see on lihtsalt olnud tulemuseks. Kui esteetika oleks "dialoogi" loomise taustaks, siis kvalifitseeruksid üsna mitmete noorte kunstnike tööd. Lõpuks oleneb esteetiliste omaduste hindamiseks eelistatav süsteem igast vaatajast ja/või kunstniku isiklikust valikust.

Dialoog?

Näituse sõnum näib olevat lihtsalt "võta või jäta". Muid võimalusi ei ole. Mõlemad kunstnikud on Eesti kunstiväljal tähelepanuväärsed ja oleks neid eraldi eksponeeritud, poleks ehk kriitikaks põhjust olnud. Kas neid näidatakse koos seetõttu, et neil juba oli seitse aastat tagasi Tallinnas Tam galeriis ühisnäitus, või kuna nad lihtsalt tunduvad Kumus ajakohased? Igal juhul ei ole väljapanek ära kasutanud valitud kunstnike täit potentsiaali.

Kuigi esmapilgul ei tundu näitusel midagi valesti olevat, leidub lähemal vaatlusel liiga palju vastamata küsimusi. Eksponeeritava kunsti ja seda tutvustava pressi- ja seinateksti subcultures (LGBT). He presents different subjects to society that might be uncomfortable but need to be brought into the daylight. Therefore, this quote from Jüri Hain represents the differences between these two artists more than their similarities.

Down in the park

Taking the curator's text into consideration, it is also possible to reduce the theme of their joint exhibition to three main subjects used as a basis for the dialogue: the park motif, the Soviet era and aestheticism. Let's look at these subjects separately.

The park motif has been central to Mare Vint's work and in this exhibition it has been presented through works from various periods in her career. Her works mostly remind us of the metaphysical art and paintings of Giorgio de Chirico, with empty city-scenes presenting classical architecture in a distorted way, as if containing the emptiness. However, her works and motifs are more connected to escapism from a certain regime and "the way art should be". In her works the park motif doesn't seem to represent something specific, but rather a symbolic expression of the accumulation of various existential and metaphysical themes.

On the other hand, Jaanus Samma has used the park motif in his works as a social metaphor. In his works, parks are not just part of an architectural landscape design; he uses the idea of a Baroque park with ornaments, changing the flowers and bushes for nettles as if playing with the idea of the acceptable and unacceptable in terms of the weeds in our gardens – the things we try to get rid of as inappropriate, as for example in his MA graduation work "Balance" (2009) or in his installation "Nettles" (2016), which was recently exhibited at the Sculpture Quadrennial Riga "Conservatism and Liberalism".

However, the reference to the Soviet era might be the closest connection that could have been made in this exhibition. Mare Vint is an artist that started her career in the early 1970's, while Samma has worked with archival materials concerning the gay community in Soviet Estonia, as presented at his solo exhibition "NSFW. The Chairman's Tale" in 2015 for the Estonian Pavilion during the 56th international Venice Biennale. So yes, there is a connection through the Soviet era, but it doesn't quite appear in this exhibition. Mare Vint's works are from different decades, whereas Jaanus Samma's input to this subject hasn't been explored to the same extent: his photo-wall consists of a photograph of a park entrance, but it could have been taken this year, 30 years ago or maybe a hundred years ago – there is no clue as to where it is or what time it is from. The classical sculptures might reference Samma's previously explored motifs and their connotations, such as park fountains, but in this context, they don't appear as a focal point.

However, "aesthetics", the last connection, might be the most absurd similarity. In the case of the previous similarities, the intended connection could be understood, while the aesthetic approach is the most superficial one of all. Of course, the works of both artists could be counted as aesthetically appealing, but in both cases, the artists have not made it their goal to make the work look "pretty", that is just the end result. If aesthetics was the reasoning behind the creation of the "dialogue" then there are quite a number of young artists whose works would qualify. In the end, the preferred system for evaluating aesthetic qualities depends on each viewer's and/or artist's individual choice.

vahel näib olevat ebakõla. Viga ei ole teostes ja need ei valmista pettumust, kuid tekstiraamistik ei suuda esile tuua nende kõiki võimalusi. Puudub vastavus näituse potentsiaali ja tegeliku tulemuse vahel, mis rõhutab suuremas osas teoste formaalseid omadusi, mitte kontekstuaalset sisu. Kunst ei peaks lihtsalt hea välja nägema ja ruumi iluga täitma. Kunst peaks midagi tähendama, ja kui kuraator on otsustanud näituse luua, peaks sellel ometi põhjus ja eesmärk olema.

Agnese Pundiņa on kunstikriitik, hetkel elab Tallinnas. Ta on lõpetanud Läti Kunstiakadeemia kunstiajaloo osakonda magistritööga sotsiaalsete probleemide kujutamise kohta Läti ja Eesti nüüdiskunstis.

1 Jüri Hain, Sissejuhatus. – Mare Vint. Töid aastatest 1990–2002. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2003, lk 3.

TSITAADINURK:

"Mare Vindi ja Jaanus Samma tutvus olevat alguse saanud üsna omapärasel moel. Nimelt olevat Samma tahtnud endale soetada ühte Vindi teost. Samma olevat (ja ilmselt on ka praegu) Vindi loomingust vaimustuses olnud ega lahkunud tema ateljeest mitte ainult soovitud graafilise lehega, vaid võttis kaasa kauakestva mälestuse äratundmisrõõmust. [---] Mõlemale kunstnikule on omane esteetiline väljendusvorm, mõlema looja inspiratsioonіallikas on park kui korrastatud ja kujundatud loodus. [---] Minule meenusid jalutuskäigud samas Kadrioru pargis, mida ma ikka ja alati mäletan päiksepaistelisena, see, kuidas veepinnalt vastu helkiv päike pimestab silmi ning kuidas purskkaevu pritsiva vee kohin ja soe ilm teevad uimaseks ja rammestavad. Vindi ja Samma töid sellel näitusel koos vaadates saab kogeda intellektuaalset pingutust ja sünesteetilist manipulatsiooni. Kuigi Samma on esindatud väiksema arvu teostega, ei tähenda see sugugi, et ta oleks seatud tagaplaanile: kaks kunstnikku täiendavad teineteist oma arusaama ja lähenemisviisiga, kuigi jagavad samu väärtusi."

Eero Kangor, Vindi ja Samma esteetiline kahekõne. – Sirp 26. III 2010.

Dialogue?

This exhibition just seems to say: "take it or leave it". There are no other options. Both artists are important in Estonian art, and had they been presented separately, there might not have been any issues to criticize. Is it because they already had an exhibition together seven years ago at Tam Gallery in Tallinn, or is it just that they would look timely together at Kumu? Either way, this exhibition hasn't used the full potential of the artists Kumu has chosen to present.

Although nothing seems out of place after a cursory glance at the exhibition, on further inspection there are too many unanswered questions. There seems to be a drop-off between what is exhibited and how it is presented in the press text and the wall text. The works themselves are neither at fault nor do they disappoint; however, the textual framework has failed to realise their full potential. That said, there is a lack of cohesiveness between the potential of this exhibition and the actual result, which mostly emphasises the formal qualities of the works rather than their contextual meaning. Art shouldn't simply look good and fill out the space with pretty things. Art should mean something and if a curator has chosen to create an exhibition, there should be a reason why and a purpose for it in the end.

Agnese Pundiņa is an art critic, currently living in Tallinn. In her MA in the Art History Department at the Art Academy of Latvia she graduated with a thesis on the depiction of social issues in Latvian and Estonian contemporary art.

1 Jüri Hain, Introduction. – Mare Vint: works from 1990–2002. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2003, pp 7–8.

QUOTE CORNER:

"The beginning of Mare Vint and Jaanus Sammas' acquaintance was apparently fairly unusual. Sammas apparently wanted to acquire one of Vint's works. It seems he was (and it seems he still is) enthusiastic about Vint's work and left her studio not only with the desired print but also a long-lasting memory of shared interests. [---] Both artists have a distinctive type of aesthetic expression; and the park, as a tended and designed form of nature, is a source of inspiration for both of them. [---] I recalled walks in the same Kadriorg park, which I always remember as sunny, the way the sun as it reflected off the water blinded me and how the sound of the water in the fountain and the warm weather made me drowsy and weary. Looking at Vint's and Sammas' works side-by-side in this exhibition one senses the intellectual effort and synesthetic manipulation. Even though Sammas is represented here by a smaller number of works this, by no means, suggests he holds a lesser position – the two artists complement each other with their individual notions and approaches, though they share the same values."

Eero Kangor, Vindi ja Samma esteetiline kahekõne. – Sirp 26. III 2010.

Dialoog. Mare Vint ja Jaanus Samma
2017
Kumu kunstimuuseumi näitusevaade
Foto autor Stanislav Stepashko
Kõik õigused kunstnikel

Dialogue. Mare Vint and Jaanus Samma
2017
Exhibition view at Kumu Art Museum
Photo by Stanislav Stepashko
Courtesy of the artists

9. VI–6. VIII 2017
Tallinna Linnagalerii

Lusikas nurka ja vasakule ära

Johannes Saar meenutab hea sõnaga Jüri Ojaveri suvist isiknäitust, kus kunstnik oli kivisse raiunud tsitaate 46 sõbralt, nii elusailt kui surnuilt.

9. VI–6. VIII 2017
Tallinn City Gallery

Another One Bites the Dust

Johannes Saar reminisces about the summer solo exhibition by Jüri Ojaver, where the artist carved quotes from 46 friends, dead or alive, into stone.

Tallinna Linnagalerii näitusevaade
Foto autor Erik Prozes
Kõik õigused kunstnikul

Exhibition view at Tallinn City Gallery
Photo by Erik Prozes
Courtesy of the artist

Jüri Ojaveri isiknäitusel “Meestepood”, nüüdseks juba suletud suvisel ettevõtmisel Tallinna Linnagaleriis, läks sookaaslaste vahel suuremaks sõnelemiseks. Kõik sõnavõtud puudutasid jõudumööda seda, kuidas ihuliikmete ramm ja muu kangemat sorti meheau aastatega aina enam koolnukangestust meenutama hakkab. Kõik sõnasaajad olid mehed, enamik neist üle poolesaja aasta vanad ning paljudel, kui üldse midagi, ka valehambad suus.

Suus olid neil ka valed sõnad. Selgub, et Ojaver pole olnud aumees. Aastate jooksul on ta teinud väljakirjutusi ja märkusi oma argistest vestlustest sõpradega. Ja ikka on kippunud Ojaveri annaalidesse jõudma see banaalsem ja ilmalikum osa mõttevahetustest, mis jumaliku ja inimliku kõrguse asemel takerdub ihuliku olemise armetusse. Kahtlemata on olnud tegu eksistentsiaalse valikuga, küsimusega elu lõplikkusest ning üürikesest viivust, mis meile on antud, et midagi tarka öelda.

Selgub tõesti, et pole läinud õnneks. Tarku sõnu pole. Enamik repliike oli jõudnud näitusele justkui korraks lahti paugatanud ukse vahelt, rebitud katkena suuremast jutulõimest, mille sügavam sisu jääb meile, vaatajatele, teadmata. Õnneks mina tean Jüri Ojaveri. Tean ka Hispaania avangardistlikku poeeti ja kirjanikku Ramón Gómez de la Sernat ja tema gregeriiasid; juhutiste katkutud fragmentidena lugejani toodud luule- ja proosaridu, epigramme ning aforisme, mis kohatuina ja justkui ka mõttetuina lehekülgedel trügivad. Ja ometi annavad aimu mingist elutegevusest kuskil mujal.

Nojah, skulptorina on Ojaver vaeva ära näinud ja tõuklevad sõnad kivisse raiunud. Läikivaks lihvitud graniiti ja marmorisse. Mõistagi veavad läikivasse kivipinda raiutud tähed endaga kaasa morbiidset assotsiatsiooni, võrdpilti kirjatud kalmukiviga. See pealetükkiv võrdlus lisab aga sündmusse veelgi piinlikkustunnet; kas siis tõesti ei leidnud epitaafiks sügavamaid sõnu, järelehüüdeks olnule paremat kui need pillatud fraasid poeskäikudest, puuduvast rahast, näritud kontidest ja muust sellistest kaduviku proosast? Ja üldse, kas nende kivikirjade istutamine betoonist verstapostidele, ilmselt samuti umbunud teeveertest korjatud, pole mitte liiga sentimentaalne osutus käidud teele? Kas pole see mitte liiga halemeelne osutus sellele, et jälle on üks põlvkond hakanud samblasse kasvama ja maaga üheks saama? On inimlik, et igaühele tundub tema elutee viimane ots kui *fin de siècle*, ent kas me pole sellast dekadentsi juba küllalt näinud? Kas me siis ei tea juba seda Juice Leskise hüüatust, et elust eluga ei pääse?

Teame küll. Aga see ei tähenda, et me ei käi oma sõprade ja sugulaste matustel. Käime küll. Ja käime ka näitustel. Ka siis, kui neil võtavad sõna surnud sõbrad. See on meie lein, peidetud igapäevasesse askeldamisse ja lauatagustesse vestlustesse. Ojaveri eelmine isiknäitus selle aasta hakul Vabaduse väljaku galeriis kandis pealkirja “Surev koer. Vol 2”. Pühendus kauaaegsele truule kaaslasele, kus ei hoitud tagasi pildilist retoorikat koos kevadise lumega kadunud elust. Ei näe põhjust, miks ei võinuks seda südasuvist näitust Linnagaleriis pealkirjastada “Surevad koerad”. Pea poolsada Ojaveri sõpra peamiselt vanuses “50 pluss” rehmavad midagi suusoojaks ja hüvastijätuks (?) üle õla ning kaovad pildilt sinna õieti jõudmatagi. Nagu koerad, kes kodus ketis ootavad võimalust põgusakski vestluseks askeldava pererahvaga.

Jacques Derrida eluõhtupoolsetes kirjutistes, mis on ositi Eesti lugejani jõudnud esseistikas “Surma and” (2015) ja inglise keelde euloogiates “The Work of Mourning” (Leinatöö, 2001), heiastub muu hulgas ka lihtsakoelisem mõte etteleinamise võimatusest. Ei olevat võimalik järele hüüda sellele, mis

A considerable amount of debate among men took place at Jüri Ojaver’s solo exhibition “Men’s Shop” at Tallinn City Gallery, now closed. All the speeches happening to mention how strong limbs and other important parts of a man start to look more like they are from a corpse as the years pass. All the speakers were men, most of them over half a century old and if they had teeth at all, many were false.

Apart from their teeth, their words were also false. It turns out that Ojaver has not been an honourable man. Over the years, he has written down everyday conversations with his friends and made notes about them. And only the rather banal and secular parts of those conversations have made it into Ojaver’s albums; the part where, instead of discussing the heights of the divine and humankind, the conversations went no further than the wretchedness of corporeal existence. Without doubt, it has been an existential selection, a question of the finality of life and the short time we are given in order to say something meaningful.

It really seems that success in this regard has been elusive. There are no wise words. Most of the lines seem to have made it into the exhibition as if from a door that is momentarily burst open, taken as an excerpt from a larger speech, and where the deeper meaning remains unknown to us viewers. Luckily, I know Jüri Ojaver. I also know the Spanish avant-garde poet and writer Ramón Gómez de la Serna and his *greguerías*, lines of poems and prose, epigrams and aphorisms, brought to the reader as incidental fragments, which push themselves onto the pages in an inappropriate and rather pointless manner. Yet, they give an idea of some sort of life elsewhere.

Well, indeed, as a sculptor, Ojaver has exerted some effort. He has carved the pushy words into stone – into shiny, polished granite and marble. Naturally, the letters carved into the shiny stone bear a morbid association with gravestones. That intrusive comparison adds even more embarrassment to the event; were there truly no deeper words for the epitaphs, more suitable words as eulogies than those random phrases about going shopping, not having enough money, half-eaten bones and other similar passing prose? And anyway, isn’t the act of planting those stone writings onto milestones made out of concrete also probably found from roadsides full of weeds, too much of a sentimental reference to the path walked thus far? Is that not a bit too mournful a reference to the fact that yet another generation is turning into moss and becoming one with the earth? It is human that everyone feels that the end of their life is a *fin de siècle*, but have we not seen enough of this kind of decadence? Do we not already know Juice Leskinen’s exclamation that you never get out of this life alive?

We do know it. But that does not mean we stay away from the funerals of our friends and family. We do attend them. And we also go to exhibitions. Even if dead friends speak up even there. This is our mourning, hidden in everyday doings and conversations. Ojaver’s last solo exhibition at the beginning of this year at Vabadus Gallery was named “Dying Dog Vol. 2”. A dedication to a loyal long-time companion, where visual rhetoric flowed alongside a life lost with the spring snow. I see no reason why this midsummer exhibition at Tallinn City Galley should not have been named “Dying Dogs”. Almost fifty of Ojaver’s friends, mainly aged 50+, say something just for the sake of it and for their final goodbyes (?) and then disappear from the limelight without making it there in the first place. Like chained dogs waiting for even the slightest of conversations with a busy family.

pole veel kadunud. Võimalik. Ent näib, et Ojaver tegeleb just sellega, enneaegse matmisega; elamisega surma poole, kui hakata kinni teisestki neis raamatuis pinnale ujuvast kinnismõttest Martin Heideggeri eksistentsialismis. Elusast peast paneb ta sõbrad kirja surnute raamatusse ja lisab nende häälekõlasse hauatagust jäisust. Võllanalja saab. Ent saab ka aimu vältimatust, fataalsest ja letaalsest. Oleks ju võimalik vaadata mööda ja kõrvale, ent Ojaver vaatab otse ette ja naerab, suu habemes kõrvuni välja veninud – surm tuleb! Rege rauta suvel, kirstu juba keskeas!

Linnagalerii tagumises saalis tuleb tõlgendajale appi pressiteade, mis raamistab siinse installatsiooni kui *déjà vu* Ojaveri kaugest noorusest 1980. aastail, mil ta loetavasti esimest korda neis ruumides üles astus – dekoraatori ja kujundajana vastselt avatud meesteriiete poes. Tundub, et koos Ojaveri hommaažiga oma noorusele on saali naasnud ka selle kümnendi lipsumood – küll juba veidi võidunud ja kõõmane, ent siiski tärgeldatud pidulikult kangeks nagu töömehe selg. Või koolnu varbad. Piisavalt jäigad on need, et rippuda kutsuvate vakantsete silmustena õhus ja markeerida oma tühjalt haigutavas keskmes inimese tukslevat kaela või siis täpsemalt selle puudumist. Kae õõva, ka lipsumoest on Ojaver osanud välja pigistada surma anni!

Nii selgub, et riidepoodides kui ka kalmistutel on kehakatteid alati rohkem kui inimesi. Abjektidena markeerivad lipsud kadunud inimesi ja ka kõiki riidepoode, milles kehakatted moega kaasa joostes on dekoraatori juhtival käel ja parema puudusel asunud ise imiteerima inimlikke poose ja tegevusi. Veel natuke ja ka Ojaveri "Meestepoe" tagasaalis avaneb ulmaline büstigalerii neist sõpradest, keda enam meie hulgas pole. Seismas nähtamatuina ringiratast seinaveeres, lipsud pidulikult kaela tõmmatud, juuksed võitud ja põsed koolnupalsamiga klaariks maalitud. Kõigil lips läbi. Ennäe, kaheksakümnendad tulidki tagasi.

Johannes Saar on kunstiteadlane ja -kriitik, Tartu Ülikooli doktorant ja Eesti Kunstiakadeemia õppejõud.

In the writings of Jacques Derrida in the later part of his life, which have reached Estonian readers with the essays "The Gift of Death" (2015) and in English with the eulogies "The Work of Mourning" (2001), the simple thought of the impossibility of pre-mourning becomes apparent amongst others. It is probably not feasible to mourn what is not yet lost. Probably. However, it seems as though Ojaver is doing just that, a premature burial, living towards death, while considering another idea in Martin Heidegger's existentialism emerging in those books. He writes his friends down into the book of death while they are still alive and adds the iciness of the grave to their tone. Gallows humour,... check. But the unavoidable, fatal and lethal is also present. It should be possible to look past it, look away, but Ojaver is looking straight ahead and laughing, his beaming grin in his beard – death is coming! Be prepared for your grave already in your 40s and 50s!

In the back room at the City Gallery, interpreters are aided by a press release which frames the installation as a *déjà vu* of Ojaver's youth in the 1980s, when he was connected to those rooms for the first time – as a decorator and designer in the newly opened men's clothing shop. It appears that alongside Ojaver's homage to his youth, the fashion in ties from that decade has also returned to those rooms – albeit slightly worn-out and greasy, they are still starched as stiff as a workman's back, or as a dead man's toes. They are stiff enough to hang in the air as vacant loops and mark a live, beating neck, or the lack of it, in its empty centre. How ghastly, Ojaver has even been able to find the gift of death in tie fashion!

So, it turns out that there are always more clothes than people in clothing shops and in graveyards. As abjects, the ties mark people that have been lost and also all the clothing shops where the clothes, trying to be in fashion under the leading hand of a decorator and for the lack of a better one, have begun to imitate human poses and activities. A little more time, and we could find a fantastical gallery with busts of friends that are gone forever from the back hall of Ojaver's "Men's Shop". Standing invisibly by the wall in a circle, with ties formally around their necks, hair sleek and cheeks painted clear. Their time tied up. Oh look, the eighties came back.

Johannes Saar is an art historian and critic, doctoral student at the University of Tartu and lecturer at the Estonian Academy of Arts.

3.–30. VIII 2017
Avangard galerii

Koordinaator: Rebeka Põldsam.

“Ma ei viitsi kuulata su sitta bändi”

Kaarin Kivirähk kirjutab Helena Keskküla isiknäitusest “Liivatera ballaad”.

3.–30. VIII 2017
Avangard Gallery

Coordinator: Rebeka Põldsam.

“I don’t feel like listening to your shitty band”

Kaarin Kivirähk writes about Helena Keskküla’s solo exhibition “Ballad of a Little Grain of Sand”.

Avangard galerii näitusevaade
Kõik õigused kunstnikul

Exhibition view at Avangard Gallery
Courtesy of the artist

Hetkel, mil kõik tundub nii mõttetu
Läinud mu rong, kuid kas tuleb uus
Ƒalge all tee näib mulle lõputu
Ƒõudes su juurde sõnad kadunud suult

Nexus, "Hingetuna" (2003)

When everything feels absurd
My train has gone, will there be another?
The road beneath my feet seems endless
Reaching you, I've run out of words

Nexus, "Hingetuna" (Breathlessly, 2003)

Rahvuskonservatiivne erakond EKRE (Eesti Konservatiivne Rahvaerakond) on Eesti meeste seas populaarseim erakond. Vägivallavaba pere utoopiaks pidav publitsist Mihkel Kunnus on aktsepteeritud arvamusliider. Naisalluvaga vägivallatsenud teatrilavastaja Tiit Ojasoo on endiselt igati austusväärne isik ja tema koduteatrit NO99 peetakse asutuseks, mis kõigile ühiskonna konnasilmadele näpu peale paneb. Eelmisel aastal oleks peaaegu Eesti presidendiks saanud advokaat Allar Jõks, kes ei pidanud paljuks kampaania käigus seksistlikku nalja heita ja kelle nii kaugele jõudmine näitas selgelt, et "onu Heinode" poliitiline jõud pole kuhugi kadunud. See kõik pole aga võrreldavgi sellega, et USA presidendiks valiti mitte lihtsalt labane ja naisi põlgav, vaid ka üleüldse rumaluse kehastus Donald Trump. Mida sellises olukorras teha? Usun, et kõige olulisem on mitte unustada sellele rumaluse ja tüütu jama katkematule konveierilindile vastu töötada, kasutada oma häält ja toetada teisi sarnaseid hääli.

Helena Keskküla on kunstnik, kelle jaoks hääl on korraga töövahend ja teema. Ta kasutab muusikavideo žanri, eelmisel aastal debüteeris ta lavalaudadel NU Performance Festivalil Kanuti Gildi SAAL-is. Lavale astumine on nii otseselt kui ka kujundina kõige selgemalt oma arvamuse väljaütlemine, oma hääle kuuldavaks tegemine. Tema lugude sõnum on terav, see viitab tihti tüdimusele kas talle kui kunstnikule või naisele pandud ootustest. "Ma ei viitsi kuulata su sitta bändi," laulab Keskküla videos "Debüüt" (2014), vihjates nii kõigile tüütutele end geeniuseks pidavatele loomingulistele poistele, kes loevad aina Michel Houellebecqi ja kes oma suures nartsissismis ei märka muud kui väga kitsukest ruumi enda ümber. Sarnaselt jätkab ta teoses "Pseudoreaalsus" (2016): "Mul ei ole ambitsioone, mul ei ole pretensioone, mul ei ole illusioone. Ja mul on ükskõik, kes sa oled. Ja mul on ükskõik, kust sa tuled."

Heas mõttes ambitsioonitu ja illusioonitu on ka Keskküla videote visuaalne keel, mis on rõhutatult *low-fi*, võides vaatajas tekitada tunde, nagu polekski video muud kui mõne tüdruku magamistoas valmis meisterdatud päevikusissekanne või esimene amatöörlik katsetus 100 000 jälgija huvi pälvimise poole YouTube'is. Isegi see, et kunstniku videod ja laulud on eestikeelsed, tekitab teatud nostalgiat 2000. aastate popmuusika suhtes. Eriti kui kõrvutada neid mõnede teiste noorte kunstnike ingliskeelsete ja rõhutatult kõrgtehnoloogiliste postinterneti videotega. Ka kunstniku peenike, barbinukulik lauluhääl mängib tõsiseltvõetavuse kaanonitega. Teoses "+1" (2016), mida Keskküla esitas NU Performance Festivalil ja mis oli kokku pandud tema varasemate videote põhjal, võttis ta tüdrukulikkuse märgid, nagu roosad riided, parukad ja nn seksikas liikumine, ning kasutas neid mänguliselt noore naise kõverpeegli moodustamisel.

Eelmisel suvel jõudis Draakoni galerii isiknäitusega "Pärnu upub, mina koos sellega" (2016) Keskküla loomingusse Pärnu. Teadupärast on EKRE Pärnu ringkond üks aktiivsemaid, seal elab palju konservatiivse erakonna valijaid. Suvepealinnana on Pärnu tuntud paigana, kus Power Hit Radio ja Sky Plusi raadiojaamad mängivad hommikust õhtuni rannarahva autodes, poodides ja pitsabaarides. Kui esimene on lihtsalt 24/7 tümakaraadio, siis Sky Plusi

The national conservative political party EKRE (Conservative People's Party of Estonia) is the most popular party among Estonian men. Publicist Mihkel Kunnus, who considers a violence free family a utopia, is an accepted opinion leader. Theatre director Tiit Ojasoo, who exercised violence against a female employee, continues to be thoroughly respected and his theatre NO99 is considered an establishment that steps on all the toes of society. Last year lawyer Allar Jõks, who did not hold back from making sexist jokes during his campaign, was almost elected president, his success clearly proving that the political power of "real men" has not disappeared anywhere. All of the aforementioned are not even comparable to Donald Trump, the vulgar misogynist embodiment of universal idiocy recently elected president of the United States. What can we do in this situation? I believe that the most important thing is not to forget to work against this conveyor belt of mindlessness and nonsense, using our own voice and supporting other like-minded voices.

Helena Keskküla is an artist who simultaneously uses her voice as medium and subject. She works in the genre of music video and had her debut on stage at the NU Performance Festival at the Kanuti Gild last year. Taking the stage both literally and figuratively means expressing one's opinion in the most straightforward way, raising one's voice to be heard. The message of her stories is sharp, often referring to her annoyance with the expectations placed on her as an artist or as a woman. "I don't feel like listening to your shitty band," Keskküla sings in her video "Debüüt" (Debut, 2014), alluding to all the irritating artistic boys who consider themselves geniuses, constantly read Michel Houellebecq and never notice anything further than the narrow space surrounding them in their overt narcissism. She continues in a similar vein in the piece "Pseudoreaalsus" (Pseudoreality, 2016): "I don't have ambitions, I don't have pretensions, I don't have illusions. I don't care who you are. And I don't care where you come from."

The visual language of Keskküla's videos is unambitious and free from illusion in a good way. Being decidedly low-fi, it's possible the viewer will get the impression that the video was nothing more than a girl's entry in her video diary, recorded in her own bedroom, or a first amateur attempt to attract 100,000 followers on YouTube. Even the fact that the artist's videos and songs are in Estonian evokes a certain nostalgia for pop music from the 2000s. Particularly when set side by side with the English language and distinctly high-tech post-internet videos by some other young artists. The artist's light, Barbie-doll-esque singing voice also plays at the canons of credibility. In the piece "+1" (2016), which Keskküla composed using previous videos and presented at the NU Performance Festival, she playfully uses the symbols of girly-ness such as pink clothing, wigs and so-called "sexy" gestures to create a distorted mirror image of a young woman.

Pärnu entered Keskküla's artistic oeuvre last year with the solo exhibition "Pärnu upub, mina koos sellega" (Pärnu is Drowning, So am I, 2016) featured at Draakon Gallery. As you may be aware, EKRE's constituency in Pärnu is one of the

saatejuhid on lausa tuntud rumaluse ja seksismi legitimeerijatena. Draakoni galerii näitusel kohtusime tänapäevase merineitsiga, keda Keskküla arendas edasi tänavu augustis Pärnu galeriis Avangard avatud isiknäitusel "Liivatera ballaad". "See on Liivaterake. Tal on blondid juuksed ja sinised silmad. Ta elab Pärnu lahes ning ta on näkineid," alustab jutustaja merineitsi kirjeldust. Näkid ja hääl on mütoloogias ikka kokku kuulunud. Sireen, näki sugulane vanakreeka mütoloogiast, meelitas oma kauni lauluga meremehi lõksu. Germaani ja sealt ka eesti rahvausundis meelitas näkk appihüüde või kandlemänguga. Hans Christian Andersen kirjutas merineitsi kuulsaks oma hääle kaotamise looga. Ka Helena Keskküla Liivaterake loovutab teoses oma hääle, et minna Pärnu linna ja teha teoks oma suur unistus – sõita autoga.

Nii on ballaad justkui sümboolne lugu tänapäeva merineitsist – või naisest, kes üritab oma unistusi edutult ellu viia, oma häält ja soove kuuldavaks teha, kuid põrkub pidevalt ühiskonna ootustele. Ma tahaksin kirjutada, et selline mõttekäik on juba nii klišee kui olla võib, kuid kahjuks ei saa ma seda teha. Esmaabikoolitustel pühendatakse hulk aega sellele, et selgitada, kuidas mehed ja naised alati kriisisituatsioonides erinevalt reageerivad – see olla neil ju loomuses. Autokoolis õpetatakse endiselt, et kui mehed on juba loomult head autojuhid, siis ega naised saagi eriti sellele keskenduda, mis maanteel toimub, kuna nende vaatevälja ja tähelepanu haaravad väidetavalt jäägitult nende kaunid küüned rooli peal.

Videos "Pseudoreaalsus" laulab Keskküla: "Mul on tunne, et on minu reaalsus ja sinu reaalsus ja siis reaalne reaalsus, kus me kohtume. Kas me kohtume? Ma ei usu – ma ei usu, et me kunagi kohtume." Mida sa ikka peale hakkad, kui järjekordne geenius tuleb sulle jutustama feminismist, šovinismist, naiste ja meeste vahelistest ületamatutest erinevustest, Eesti riigist ja venelastest või sellest, kuidas mehed on loodud sõdima ja naised kodukollet valvama? Tundub, nagu elakski inimesed kohati erinevates reaalsustes. Palun ärge saage valesti aru – me ei solvu kuidagi –, aga lihtsalt nii tüütu on! Ka Liivaterake elab oma unistuste mudelautode maailmas üsna üksi, ta ei suhestu eriti sellega, et merineitsite populatsioon väikese sündimuse tõttu väheneb.

Loo lõpus Liivaterake igale merineitsile kohaselt muidugi hukkub. Tema hääl läheb munkkala Rando kokku kogutud merineitsite häältest valmistatud lühtrisse, seda ei kuule keegi enam kunagi. Liivaterake on vaikiv ja naeratav, eriliselt kaunis, isegi ei hingata enam.

Hingetuna mind viimaks panid tähele
Ning keegi seda ei muuda

Kaarin Kivirähk on kunstikriitik, kes töötab Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuses uudiskirja toimetaja ja projektijuhina.

most active, with many of its loyal voters living there. As the summer capital of Estonia, Pärnu is known as a place where the radio stations Power Hit Radio and Sky Plus play all day in shops and pizzerias and from the cars of beachgoers. While the former is simply a 24/7 dance music station, the latter is known for DJs that legitimise stupidity and sexism.

At the exhibition in Draakon Gallery we met a modern mermaid that Keskküla developed further with the solo exhibition "Liivatera ballaad" (Ballad of a Little Grain of Sand) that opened this August in Pärnu Avangard Gallery. "This is Little Grain of Sand. She has blonde hair and blue eyes. She lives in Pärnu bay and she is a mermaid," the narrator begins describing the sea-maiden. Water spirits and voices have always belonged together in mythology. The Siren, the corresponding sea-maiden in Greek mythology, lured sailors with its beautiful singing. In German, and from there also in Estonian folklore, the Nix lured with cries for help or playing the zither. Hans Christian Andersen made the Little Mermaid famous with a story about her giving up her voice. Helena Keskküla's Little Grain of Sand gives up her voice too, to go to Pärnu city and fulfil her greatest dream – to drive a car.

So the ballad is just like a symbolic story of a modern mermaid – or a woman who tries unsuccessfully to fulfil her dreams, make her voice and wishes heard, but bounces back against the expectations of society. I would like to write that this train of thought is as clichéd as it is possible to be, but unfortunately I cannot. A lot of time is spent at first-aid courses explaining how men and women always react differently in crisis situations – it is in their nature. Until now it has been explained in driving school that while men are good drivers by nature, women cannot really concentrate on what is happening on the road because their vision and attention are apparently fully occupied with their beautiful nails on the steering wheel.

In the video "Pseudoreaalsus" Keskküla sings: "I feel there is my reality and your reality and then the real reality where we meet. Do we meet? I don't believe we do – I don't believe we ever meet." What can you do when another genius comes to tell you about feminism, chauvinism, the insurmountable differences between women and men, the Estonian state and Russians, or how men are meant to fight and women are meant to take care of the heart and home? It seems like people do live in different realities in a way. Please, don't get me wrong – we don't take offence – but it's so irritating! Little Grain of Sand too lives quite alone in her dream world of matchbox cars; she does not really get involved with the problem of the decreasing mermaid population because of low birth rates.

At the end of the story Little Grain of Sand perishes as is proper for every mermaid. Her voice goes to monkfish Rando's chandelier made of the mermaid voices he has collected. It is never heard again. Little Grain of Sand is silent and smiling, particularly beautiful, does not even gasp any more.

Breathlessly, you finally noticed me
And no one can change that

Kaarin Kivirähk is an art critic, who works as the newsletter editor and project manager at the Center for Contemporary Arts, Estonia.

Loomingu võimalikkusest klassiku varjus

Marian Kivila kirjutab Malle Leisi, Villu Jõgeva ja nende tütre Sandra Jõgeva ühisnäitusest "Klassiku varju all".

On the Possibility of Creating Art in the Shadow of a Classic

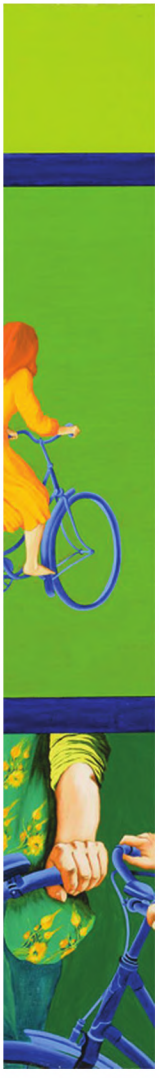
Marian Kivila writes on Malle Leis, Villu Jõgeva and their daughter Sandra Jõgeva's joint exhibition " In the Shadow of a Classic".

Villu Jõgeva
Objekt maastikul. Kollane suvi
1974
Näitusevaade Vabaduse galeriis märtsis 2008
Foto autor Andreas Trossek
Eesti Kunstimuuseumi kogust

Villu Jõgeva
Objekt in the Landscape. Yellow Summer
1974
Exhibition view at Vabaduse Gallery in March 2008
Photo by Andreas Trossek
Collection of the Art Museum of Estonia

“Eestis on võimalik kunstiklassikuks saada igal kunstnikul, kes piisavalt kaua elab” – nii kõlab Malle Leisi (7. VII 1940–9. VIII 2017) nõuanne Sandra Jõgevale, oma tütrele, mis on graniitplaati raiutud viimase teoses “Ema õpetussõnad” (2011). Malle fenomen aga ei tugine ilmselgelt tema elueal, vaid kunstniku imetlusväärsel produktiivsusel: enam kui 50 isiknäitust Eestis ja välismaal, kuulumine mainekate muuseumide kollektsioonidesse, üle 1000 õli- ja akvarellmaali ning üle 2000 originaalses siiditrükitehnikas graafilise lehe. Lisaks arvukalt preemiaid ja äramärkimisi. Sellises mastaabis elutöö varju on lihtne jääda ükskõik kellel.

Villu Jõgeva sõnastatud näituse pealkiri on mitmetähenduslik – ühelt poolt viitab see kahe kunstnikust pereliikme taandumisele kolmanda varju, teisalt tähistab varju metafoor Evald Okase muuseumi näitusesaali sisse seatud Malle Leisi vähem eksponeeritud loomingut, mis on jäänud sõna otseses mõttes tema enese hittide varju ehk kõrvale suurtest muuseumiostudest. Nii leiab näitusesaalist päris rohkelt teoseid, mis on elanud pikki aastaid ateljeeseinte varjus, ja mõnedki neist on väljas esmakordselt. Väljapanek ei mõju kaugeltki kordi vaadatud ja vahepeal unustatud vana filmina, mida taasavastada. Tihti jätavadki kunstnikud oma isiklikku kogusse emotsionaalselt kõige lähedasemad või kõige suuremat sümboolset tähendust omavad teosed ning perenäituse formaadis toimisid need mõnusalt privaatselt ja samas ka eksklusiivselt. Näitusega ei dubleeritud kuidagi ka 2014. aastal Tartu Kunstimuuseumis toimunud retrospektiivi “Malle Leis. Kollane suvi”, mis oli koostatud peaasjalikult muuseumikogude põhjal ning mis jäi Leisi viimaseks suuremaks isiknäituseks.



Kvantitatiivses plaanis täidavadki valdava osa Okase muuseumi ajutiste näituste saalist Leisi tööd – kõrvutatud on tema varasemaid, 1960. aastatest pärit töid hilisemate serigraafiate ja akvarellidega. Malle loomingust peegeldub imetlusväärne järjepidevus – tuttav käekiri saadab teda päris algusest kuni lõpuni. Tõenäoliselt ainsa eesti kunstnikuna on ta suutnud kujutada lilli, vikerkaari, maasikaid, hobuseid ja vikerkaari täiesti kitšivabalt, ja seda ülimalt tasakaalustatud koloriidis ning laitmatult perfektses tehnikas. Kuigi universaalsust ei eksisteeri, ja veel eriti kunstis, oli Malle kunst naturaalne, lihtne ja loomulik – see oli ehk isegi juhuslik kompromiss nõukogude ajal keelatud ja soositud teemade vahel. Tema kunstist ei leia märke allasurutud loomevabadusest ega meeleheitlikku püüdlust astuda kehtivate reeglitega võitlusesse. Malle suutis loominguliselt jääda iseendaks mõlema riigikorra ajal, nii Nõukogude Liidus kui ka taasiseseisvunud Eestis.

Tuntud ja armastatud taimemotiivide kõrval saab näha ka pisut erandlikumaid töid elutust maailmast: tumedal taustal natüürmordid kujutavad elektrijuhtmeid ja kõikvõimalikke tehnilisi objekte. Ainest selleks ammutas ta tõenäoliselt inseneriharidusega abikaasa Villu Jõgeva igapäevasest tegevusest. Näitusesaali erinevatesse soppidesse on paigutatud teiste pereliikmete looming: üksikud kineetilised objektid Villu Jõgevalt ning suuremad installatsioonid Sandra Jõgevalt (“Ema õpetussõnad”; “Softcore”, 2017). Metafoor suure klassiku varjus elamisest on Sandra Jõgeva ja Mara Ljutjuki kujunduses ka ruumiliselt kenasti välja toodud. Nagu perenäituse puhul eeldada võiks, leiab siiski pealiskihi alt hulga põnevaid biograafilisi viiteid – jagatud autorsuse temaatika üle võiks arutlema jäädagi.

Olen kõrvaltvaatajana alati imetlenud Leisi-Jõgevate perekonda, nende omavahelisi võimusuhteid ja kadestamisväärset

“In Estonia, anyone can become a classic, if you just live long enough” – a piece of wisdom passed on by Malle Leis (7. VII 1940 – 9. VIII 2017) to her daughter Sandra Jõgeva, and seen set in granite in Jõgeva’s “Ema õpetussõnad” (Mother’s Wisdom, 2011). Rather than longevity, Malle’s own phenomenon, however, clearly rests on her remarkable productivity: more than 50 solo shows in Estonia and abroad, acquisitions by eminent museums, over 1,000 oils and water colours as well as more than 2,000 silk screens using an original technique. Added to this are numerous prizes and honourable mentions. With a body of work like this, it is easy for anyone to be overshadowed by it.

Villu Jõgeva’s title for the exhibition is ambiguous – on the one hand referring to two family members remaining in the shadow of the third, and on the other hand, using the shadow metaphor to mark the fact that what is shown in the Evald Okas Museum are Malle Leis’ less exhibited works, which, overshadowed by her greatest hits, have not been part of big museum acquisitions. The exhibition, then, includes quite a few works that have been hidden behind studio walls for years, many of them making their very first public appearance. By no means does the show feel like an old film to rediscover after having seen it many times over and then forgotten all about it. It is often the works that they feel the most attached to emotionally or the ones that hold the most symbolic meaning for them that artists keep for their personal collections, and within the family exhibition format, these came across as touchingly private and exclusive. No part of the show duplicated the 2014 retrospective at Tartu Art Museum, “Malle Leis: Yellow Summer”, which largely drew on museum collections and was to be Leis’ last big solo show.

Quantitatively speaking, Leis’ work fills most of the temporary exhibitions hall at the Evald Okas Museum, her early work from the 1960s being displayed side by side with more recent screen prints and water colours. The work shows remarkable consistency: her distinctive manner is recognisable from the very beginning right up to the end. She is probably the only Estonian artist to have been able to render flowers, rainbows, strawberries and horses without a hint of kitsch, using highly balanced colours and perfect technique. While there are no universals, especially not in art, Malle’s work is simple and natural – perhaps an unintended compromise between forbidden and favoured themes during the Soviet era. Her work gives no sign of suppressed creative freedom or a desperate attempt to clash with the imposed rules. Malle managed to maintain her creative integrity under both regimes, in the Soviet Union as well as after Estonia regained its independence.

Alongside her well known and loved plant motifs, some less characteristic depictions of inanimate objects also appear: still lifes showing electrical wires and various technical objects against a dark background. For inspiration, she probably drew on the day-to-day work of her husband Villu Jõgeva, an engineer by education. In the various recesses of the exhibition space, the visitor finds works by the other family members: a few kinetic objects by Villu Jõgeva and some larger installations by Sandra Jõgeva (“Mother’s Wisdom”, “Softcore”, 2017). The metaphor of living in the shadow of a classic is also well reflected by the spatial layout of the exhibition design by Sandra Jõgeva and Mara Ljutjuk. As one would expect with a family show, however, a number of intriguing biographical references loom below the surface – shared authorship is an inexhaustible topic here.

As a bystander, I have always admired the Leis-Jõgeva family, the power relationships between them and their enviable

empaatiavõimet. Kui enamasti on kunstnik ego ja indiviid, kelle kõrvale teine kunstnik mahtuda ei taha, valitseb nende kolme vahel seevastu tohutu sünergia. Juba lapsepõlves Malle maalidel modelliks olnud Sandra on oma loomingusse kaasanud ema kui vanema ja kogenenuma isiku teadmiseid kunstimaailmast ning muusa roll on seega aastaid hiljem perekeskis vahetunud.

"Ema õpetussõnade" esimene soovitus mitte kunagi abielluda kunstnikuga paneb aga teistmoodi vaatama Villu Jõgeva tohutut panust Malle Leisi loomingusse: võimalik, et kui Villu oleks olnud pühendunud vaid oma isiklikule kunstnikukarjäärile, oleksid ära jäänud Leisi tõeliselt unikaalsed siiditrükiseeriad, mille tehniline pool oli kunstnikepaari ühislooming. Nõudsid need ju ühe inseneri- ja teise maalimisoskuseid ning suurt ühist pingutust. Läänes oli siiditrükk odav ja kiire vahend, millega hõlpsasti suuri tiraaže tõmmata. Kui Andy Warholi lilled sündisid Manhattanil kui tehaseliinil, siis Mustamäel tuli Malle Leisil ja Villu Jõgeval kõik üles ehitada käepärastest vahenditest ning siinmail veel avastamata siiditrükk sai tõeliseks väljakutseks ja õige tehnoloogia leidmine aastatepikkuseks eksperimendiks.

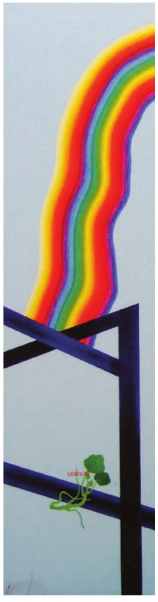
Malle erakordseid serigraafiaid, nende suurepärast trükikvaliteeti ja laitmatut tehnikat on kiitnud ka rahvusvahelised eksperdid. 1990. aastatel jäeti Leis aga selle unikaalse tehnika tõttu kohalikelt graafikanäitustelt ja biennaalidelt kõrvale, sest olenevalt kontekstist võis see, kes soovis, näha selles mitte graafikat, vaid n-ö paljundusmaale. Malle ja Villu leiutatud tehnika nägi ette võrkude käsitsi maalimise ning neid maaliti täpselt nii mitu korda ümber või edasi kui palju oli trükivärve (minimaalselt 10, maksimaalselt 20). Värvid trükiti üksteise peale, mitte üksteise kõrvale, nagu tavaliselt tehakse, ning koos eksperimentaalse värvisegamise protsessiga nõudis see kahe inimese pühendunud koostööd. Villu Jõgeva on oma näitusel väljas olevas käsikirjas "Siiditrükilugu" meenutanud, et üht tiraaži trükiti kahekesi keskmiselt kaks nädalat. Kuigi kunstnikepaari põhitööks sai pikaks ajaks just siiditrükk, on suutnud Villu Jõgeva oma kineetiliste objektidega astuda tugeva jälje ka Eesti moodsa kunsti ajalukku.

Veel üks põhjus, miks sai näitus peaasjalikult pühendatud Malle loomingule, oli kunstniku ootamatu lahkumine, mis juhtus vaid mõned päevad enne näituse avamist. Näituse installeerimise käigus otsustati fookus seada just Malle kunstile. Sündmus andis näitusele aga võimsa lisamõõtme – Okase muuseumi pööningukorrusele seati sisse ülimalt puudutav installatsiooni, mis võttis hästi kokku nii näituse enese kui ka kunstniku loomingulise eluringi. Pimedale katusekorrusele riputatud Malle Leisi sünges koloriidis maal "The End" (Lõpp) on niivõrd erandlik ja absoluutselt mitteleisilik teos – miski, mis ei sobitu kuidagi rõõmsate ja unenäoliste lillemotiivide, hobuste ja vikerkaarte pehmesse maailma. Nii nagu iga klassiku loomingulisse pagasisse kuulub mõni mõistatuslik teos ja lahendamata müsteerium, jääb see teos kahtlemata Leisi üheks suurimaks müsteeriumiks. Me ei tea, miks ta sellise teose maalis ja mida see täpselt tähendab. Selge on aga see, et isegi loomingulise tee katkedes elavad klassikud igavesti.

Marian Kivila on kunstiteadlane, -kriitik ja kuraator. Ta on 2015. aastal lansseeritud eragalerii Avangard kaasasutaja Pärnus.

capacity for empathy. While the typical artist is an ego and individual who leaves no room for another artist by their side, there is great synergy between these three. Sandra, who already as a child posed for Malle's paintings, has in turn integrated her mother's knowledge of the art world into her own work, which is to say that the role of the muse within the family has been switched years later.

The first piece of advice in "Mother's Wisdom", never to marry an artist, on the other hand, gives a different perspective on the great input to Malle Leis' work by Villu Jõgeva; had Villu devoted himself completely to his career as an artist, Malle's genuinely unique series of silk prints may well have never happened. The technical side of the prints was a collaboration between the couple, for it took the engineering skills of one and the painterly skills of the other, combined with an immense joint effort. In the West, silk screen was a cheap and easy way to make large batches quickly. While in Manhattan Andy Warhol produced his flowers as if on a production line; in the suburb of Mustamäe in Tallinn, Malle Leis and Villu Jõgeva had to build everything from scratch using available materials. Previously unknown in these parts, silk screen was therefore a real challenge and finding the right methods became an experiment that lasted years.



Malle's exceptional silk screens, their excellent image quality and impeccable technique have also been complimented by international experts. In the 1990s, however, this unique technique meant that Leis was excluded from local graphics exhibitions and biennales because, depending on the context, one could see the result as "copied paintings", rather than graphic art. The technique invented by Malle and Villu required hand painting the screens, which were then repainted according to the number of different colours used (a minimum of 10 and a maximum of 20 times). The colours were printed over one another, rather than side by side as usual; along with an experimental paint mixing process, this required the dedicated cooperation of two people. In "Siiditrükilugu" (The Story of Screen Printing), a manuscript displayed in the exhibition, Villu Jõgeva recalls that a single batch took the two of them an average of two weeks to print. Despite the fact that screen printing absorbed the couple for a long period, Villu Jõgeva has also managed to make a strong mark in Estonian modern art with his kinetic objects.

Another reason why the show was predominantly dedicated to Malle's work was her unexpected death just a few days before the opening. When installing the exhibition, a decision was made to focus on Malle's art. Her passing gave the show a powerful extra dimension – in the attic of the Evald Okas Museum, a very touching installation was set up, beautifully encapsulating both the show itself and the creative life of the artist. In the dark attic space, Malle Leis' sombre "The End", an unusual and uncharacteristic painting, hangs as something that refuses to fit in that soft world of joyful, dreamlike motifs of flowers, horses and rainbows. Every classic has a puzzling piece, an unsolved mystery in their oeuvre, and so this will undoubtedly remain one of the biggest mystery's in Leis'. We do not know why she painted this work or what it means exactly. What we do know, however, is that classics live on forever even after their creative journey comes to an end.

Marian Kivila is an art historian, critic and curator. She is co-founder of the Avangard private gallery launched in Pärnu in 2015.

25. VIII 2017–28. I 2018
Kumu kunstimuuseum

Kunstnikud: Adéla Babanová, Daniel Baker, Olga Chernysheva, Wojciech Gilewicz, C.T. Jasper & Joanna Malinowska, Flo Kasearu, Karel Koplimets, Irina Korina, Taus Makhacheva, Porter McCray, Alban Muja, Ilona Németh & Jonathan Ravasz, Roman Ondák, Tímea Anita Oravecz, Adrian Paci, Vesna Pavlović, Dushko Petrovich, Janek Simon, Radek Szlaga & Honza Zamojski, Maja Vukoje, Sislej Xhafa.

Kuraator: Magdalena Moskalewicz.

Alkodiplomaatia

Andreas Trossek ei käinud veel rühmanäitusel "Rändurid. Reisimine ja migratsioon Kesk- ja Ida-Euroopa uues kunstis".

25. VIII 2017–28. I 2018
Kumu Art Museum

Artists: Adela Babanovai, Daniel Baker, Olga Chernysheva, Wojciech Gilewicz, C.T. Jasper & Joanna Malinowska, Flo Kasearu, Karel Koplimets, Irina Korina, Taus Makhacheva, Porter McCray, Alban Muja, Ilona Németh & Jonathan Ravasz, Roman Ondák, Tímea Anita Oravecz, Adrian Paci, Vesna Pavlović, Dushko Petrovich, Janek Simon, Radek Szlaga & Honza Zamojski, Maja Vukoje, Sislej Xhafa.

Curator: Magdalena Moskalewicz.

Alcodiplomacy

Andreas Trossek has not yet visited the group exhibition "The Travellers: Voyage and Migration in New Art from Central and Eastern Europe".

Karel Koplimets
Juhtum nr 13. Taarast laeva oodates
2017
performance'i videodokumentatsioon
Kõik õigused kunstnikul

Karel Koplimets
Case No 13. Waiting for the Ship of Empties
2017
video documentation of a performance
Courtesy of the artist

Järgnev lugu ei ole näitusearvustus. Ajal, mil seda kirjutan, ei ole toimunud isegi ametlikku pressituuri Kumu rahvusvahelisel suurnäitusel "Rändurid. Reisimine ja migratsioon Kesk- ja Ida-Euroopa uues kunstis". Ometigi on näitusel eksponeeritud üks aktsioon, mida on tublisti eelkajastatud juba nii Eesti kui ka Soome peavoolumeedias. See on Karel Koplimetsa laevaretk tänavu 9. augustil Helsingist Tallinnasse (täpsemalt Porkkala poolsaarelt Rohuneeme sadamasse). Retk sai teoks polüuretaan- ehk PUR-vahuga täidetud õllepurkidest iseehitatud alusega Ale, mille dokumentatsiooni, s.o parve ennast ja videoinstallatsiooni pealkirjaga "Juhtum nr 13. Taarast laeva oodates" (2017) nüüd Kumus näha saame. "Reis kestis üle 8 tunni ja keskmiseks kiiruseks oli 3,8 sõlme," on kunstnik ise sotsiaalvõrgustikus Facebook reisi kõige tähtsama tulemuse kokku võtnud. Tänu Taarale![1]

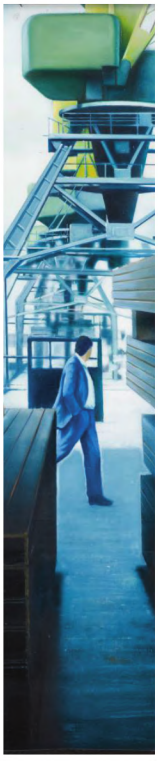
Kui miski asi kõlab nagu nali, näeb välja nagu nali ja ajab naerma nagu nali, siis on üsna tõenäoline, et see ongi tegelikult nali. Isegi juhul, kui tegemist on pigem võllanaljaga tõsisel teemal. Võib nimelt julgelt eeldada, et kui Koplimetsa teost vaatab näitusesaalis Eesti või Soome kodanik, kulub keskmiselt pool kuni poolteist sekundit, et aritmeetiline jada lahendada. Elementaarne: Helsingi, Tallinn, meri, laev, alkohol, taara. Laeva nimi Ale viitab lisaks soome keeles allahindlusele. Nagu kunstnik juba oma suvisel Tallinna Kunstihoone galeriis toimunud isiknäitusel "Juhtum nr 11. Talsinki" vihjas, käivad meresõit Soome lahel ja alkohol kokku nagu sukk ja saabas.[2] Dokumenteerides Tallinn–Helsingi laevaliinil nn pendeltöö fenomeni – s.o kümned tuhanded Eesti kodanikud lihtehitajatest arstideni töötavad Soomes parema palga nimel –, ei saanud ta samas mööda vaadata tõsiasjast, et Eesti jõukate laevandusärimeeste teise suure sihtgrupi moodustavad Soome nn alkoturistid. Mis muidugi ei tähenda, et Eesti pendeltöölised odavamat alkoholi Soome kaasa osta ei mõistaks, kaugel sellest. Kõik näib toimivat lausa füüsikaseaduste järgi: kuna vesi on tihedam kui alkohol, ujuvad piirituseaurud alati pinnale ning inimesed on need "põletusahjud", kes etanooli lagunemisprotsessi lõpuni viivad. Järele jäävad tühjad purgid ja pudelid.

Moraal on niisiis selge: me joome liiga palju. Ametlikel andmetel tarbitakse Eestis aastas ligikaudu 10 liitrit absoluutalkoholi ühe täiskasvanud elaniku kohta, karsklaseks nimetab ennast vaid alla viiendiku elanikkonnast. Soomes võngub aastane kõrist alla kallatava piirituse litraaž veidi väiksemate numbrite peal, ent kuna Eestis kehtiv alkoholiaktsiis on pikki aastaid olnud märkimisväärselt madalam, käivad soomlased Eestis "tankimas" nii, nagu eestlased oma lõunanaabrite lätlaste juures alles hiljaaegu käimist alustasid. See ei ole mingi saladus ega uudis, pigem annab iga järjekordne alkoholi liigtarbimise teemaline uuring või arvamuskolumn mõlemal pool Soome lahte märku kummaliselt tuimast ja moraalselt ambivalentsest resignatsioonist, et vähemalt joomises oleme maailmameistrid.

Kuid projekti pealkiri "Taarast laeva oodates" viitab ka prohvet Maltsveti jüngrite tragikoomilisele lootusele, kes ootasid Lasnamäe pankrannikul 19. sajandil tulutult "valget laeva", mis neid "tõotatud maale" viiks, kuni tsaari politsei nad laiali ajas. Maltsvet rääkis küll Krimmist, kuid vahet pole: 20. sajandi jooksul toimus eestlaste kollektiivses mälus teatud kognitiivne nihe, mis tipnes järeldusega, et vaba läänemaailm algab põhjanaabrite juurest. Sinna tuli pääseda, sinna tuli välja jõuda ja sinna pääses üle mere. Kumu muuseumipedagoogid saavad sügavalt nõukogude ajast tuua näiteks Jaan Elkeni krestomaatilise "Kajaka" (1982), mis kujutas igatsevalt

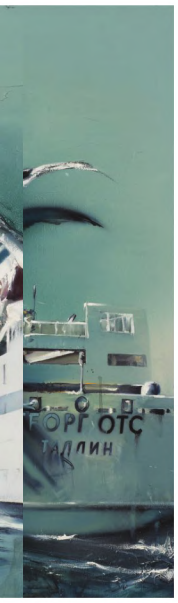
The following is not a review of an exhibition. At the time I am writing this there hasn't even been an official press tour of the large-scale international exhibition at Kumu entitled "The Travellers: Voyage and Migration in New Art from Central and Eastern Europe". That said, one event, which has been widely previewed in both the Estonian and Finnish mainstream media, is part of the exhibition. It is a boat trip by Karel Koplimets on 9 August this year from Helsinki to Tallinn (more precisely from Porkkala peninsula to Rohuneeme harbour). The trip was made on a raft called Ale made of beer cans filled with polyurethane or PUR-foam, the documentation of which; that is, the raft itself and a video installation entitled "Juhtum nr 13. Taarast laeva oodates" (Case No 13. Waiting for the Ship of Empties, 2017), can now be seen at Kumu. "The trip took more than 8 hours and the average speed was 3.8 knots," concluded the artist on the social media platform Facebook in regard to the most important outcome of the trip. Thanks to Taara![1]

If something sounds like a joke, looks like a joke and makes you laugh like a joke, then most likely it is in fact a joke. Even if it is a form of gallows humour on a serious subject. Namely, we can boldly assume that it will take on average of half a second to one and a half seconds for an Estonian or Finnish citizen looking at Koplimets' work in the exhibition space to solve the arithmetic sequence. It's elementary: Helsinki, Tallinn, sea, ship, alcohol, empty cans. Furthermore, Ale, the name of the boat, means discount in Finnish. As in his summer solo exhibition at Tallinn Art Hall Gallery "Juhtum nr 11. Talsinki" (Case No 11. Talsinki), the artist has already alluded to the fact that the trip across the Gulf of Finland and alcohol go together like hand in glove.[2] While documenting what is now known as the pendulum-worker phenomenon aboard the Tallinn-Helsinki shipping route – tens of thousands of Estonians from construction workers to doctors work in Finland for better wages – he could not avoid the fact that the second largest target group for the wealthy Estonian ferry businessmen is Finnish alco-tourists. Which of course doesn't mean that the Estonian pendulum-workers don't also think to take cheap alcohol with them to Finland, far from it. Everything seems to be almost governed by the laws of physics: due to the fact that the density of water is higher than that of alcohol, the spirit fumes always rise to the surface and people are "the furnaces" that break down the ethanol. Only empty cans and bottles are left.



The moral is therefore obvious: we drink too much. According to official data 10 litres of pure alcohol are consumed in Estonia per adult citizen, and a little under a fifth of the population say they don't drink at all. In Finland the number of litres of alcohol guzzled per person per year is slightly lower, but due to the alcohol excise tax having been considerably lower in Estonia for many long years, Finns come to Estonia to "tank up" as Estonians have only recently started doing in their southern neighbour, Latvia. This is no secret nor is it news, in fact, every new study into the over-consumption of alcohol or opinion article on both sides of the Finnish Gulf signals a strange numbness and morally ambivalent resignation to the fact that at least at drinking we are the world champions.

However, the title of the project "Waiting for the Ship of Empties" also refers to the tragi-comedic hope of the disciples of the prophet Maltsvet, who in the 19th century waited for a "white ship" on the cliffs of Lasnamäe, to take them to the "promised land", until the Tsar's police disbanded them.



Tallinn–Helsingi laevaliinil tol ajal kurseerinud reisilaeva Georg Ots, või siis Ando Keskküla triptühhoni "Tallinna sadam lõpetamata meremaaliga" (1980/81). Koplimetsa laev pidi algselt seilama tuulejõul ning purjemotiiv viib vaataja otseteed eestlaste rahvuseeposes "Kalevipoeg" kirjeldatud laevani Lennuk, mida 1910. aastal kujutanud Nikolai Triik ammutas inspiratsiooni otse loomulikult soomlaste rahvuseepose "Kalevala" illustraatorilt Akseli Gallén-Kallelalt. Kalevipoja Lennukit kujutasid teiste seas ka Johannes Võerahansu, Eduard Wiiralt ja Kristjan Raud, kes kõik kuuluvad eestlaste rahvusliku kunsti kullafondi.

Koplimetsa laev viitab seega ka teatud kollektiivsele võlatundele, mida eestlased soomlaste suhtes tundnud on – oleme põhjanaabritelt ju nii palju asju maha viksinud.[3] Või sulgub siin pigem üks sümboolne ring? Eesti maksumaksja raha eest koolitatakse välja arste, kes lähevad Soome tööle, kus hakkavad ravima alkoholi liigtarvitamise tüsistusi Soome maksumaksjatel, kes on matnud oma viinaraha omakorda Eesti riigikassasse. Prohvetlik oli selles mõttes juba üks Aki Kaurismäki esimestest filmidest, suurepärane absurdikomöödia "Calamari Union" (1985), kus hulk Franki nimelisi töölisklassi tüüpe Helsingis igasuguseid lollusi tehes järjestikku elumere lainetesse upuvad, neist kaks kõige viimast meeleheitlikul paaditeekonnal Eestisse.[4]

Andreas Trossek on kunstiteadlane, töötab kvartaliajakirja KUNST.EE peatoimetajana.

1 Taara või Tharapita oli väidetavalt ristiusustamiseelses Eestis peamise kummardatava jumaluse nimi (vrd Thor skandinaavia ja germaani mütoloogias). Ühtlasi tähendab "taara" tänapäeva eesti keeles (kauba) pakendit, sh tühje purke või pudeleid, mis on koormatud riikliku pandisüsteemiga ja mida saab tagastada taarapunktides või -automaatides. Küsimusele, miks tähistab eesti keeles tühje alkoholianumaid ja muistset eestlaste jumalust üks ja seesama sõna, ei õnnestunud mul rahuldavat seletust leida.

2 See Koplimetsa projekt meenutab mulle küllaltki otseselt Paco Ulmani 2011. aastal Tallinna Linnagaleriis toimunud isiknäitust "Tallinn–Helsinki–Stockholm", kus kunstnik pildistas Läänemerel liiklevate parvlaevade interjööre sadamas, s.t ilma inimesteta, omalaadsete õõvastavate "mitte-kohtadena" iseloomutus transiiditsoonis.

3 Hea illustreeriv näide oleks siinkohal 2008. aastal Tallinna Kunstihoone galeriis toimunud humoorikas ühisnäitus "Kivi südamelt", kus Villu Plink ja Silja Saarepuu paarisajakilose Soomest aastatuhandeid tagasi jääga Eesti randa randunud kivi käsikäru peal Soome tagasi viisid, sest "võlg on võõra oma".

4 Aki Kaurismäki mõju taasiseseisvunud Eesti filmikunstile on eraldi artikli teema. Piirdugem siinkohal anekdoodiga, et kui te näete mõnel rahvusvahelisel filmifestivalil filmi, mis näeb välja, nagu oleks see toodetud Soomes, aga ei ole seda, siis on üsna tõenäoline, et see on toodetud Eestis.

Maltsvet may have been speaking about the Crimea, but never mind it: during the 20th century a cognitive shift took place in the collective memories of Estonians, which culminated in the conclusion that the free Western world begins with their northern neighbours. It had to be attained, it had to be reached and it could be reached across the sea. The museum pedagogues at Kumu can present Jaan Elken's canonized "Kajakas" (Seagull, 1982) as an example from deep in the Soviet era, longingly depicting the passenger boat Georg Ots, which served the Tallinn-Helsinki ferry route at that time, or Ando Keskküla's triptych "Tallinna sadam lõpetamata meremaaliga" (Port of Tallinn with an Unfinished Marine Painting, 1980/81). Koplimets' boat was initially supposed to be wind-powered and the sailing motif leads the viewer straight to the boat called Lennuk described in the Estonian national epic "Kalevipoeg", the painting of which from 1910 by Nikolai Triik quite naturally drew inspiration from Akseli Gallén-Kallela, the illustrator of the Finnish national epic "Kalevala". Kalevipoeg's Lennuk was also depicted among others by Johannes Võerahansu, Eduard Wiiralt and Kristjan Raud, who all belong to the cream of Estonian national art.

Therefore, Koplimets' boat also refers to a certain collective feeling of indebtedness, which Estonians feel towards the Finns – we have copied quite a few things from our northern neighbours.[3] Or perhaps here a symbolic circle closes? Doctors, educated with money from the Estonian taxpayer, go to work in Finland to treat Finnish taxpayers for complications resulting from the over-consumption of alcohol, the money for which has been buried in the state budget of Estonia. In these terms, Aki Kaurismäki was a prophet on this already in one of his early films, the wonderfully absurd comedy "Calamari Union" (1985), in which a group of working class guys called Frank get up to all sorts of idiocy in Helsinki and in succession, drown in the waves of life, the final two doing so on a desperate boat trip to Estonia.[4]

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

1 Taara or Tharapita was apparently the name of the main deity in Estonia before Christianisation (comparable to Thor in Scandinavian and Germanic mythology). Nowadays, in contemporary Estonian "taara" is also used to mean containers and packaging, including empty cans and bottles, which are encumbered with a state deposit, which can be reclaimed by returning them to a recycling point or using recycling machines. Alas, I was unable to find a satisfactory answer to why empty alcohol containers and an ancient Estonian deity are signified by the same word.

2 This project by Koplimets reminds me quite explicitly of the solo exhibition "Tallinn-Helsinki-Stockholm" by Paco Ulman at Tallinn City Gallery in 2011, where the artist photographed interiors of the Baltic ferries whilst in port, i.e. without people, in the "non-place" character of this kind of transit zone.

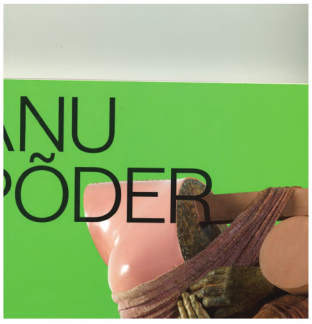
3 A good illustrative example here would be the humorous joint exhibition in 2008 at the Tallinn Art Hall Gallery entitled "Boulderheart", for which Villu Plink and Silja Sarepuu transported a large rock, weighing a couple hundred kilograms, that had ended up on the shores of Estonia from Finland due to the ice thousands of years ago, back to Finland in a wheel barrow, because debt is its own stranger.

4 The influence of Aki Kaurismäki on re-independent Estonian film could be the subject of an article in itself. Let's limit ourselves here to an anecdote that if you see a film at an international film festival that looks like it could have been made in Finland, but isn't, then it has most probably been produced in Estonia.

Uus trükis / New Publication

EESTI KUNSTI AJALUGU 3. osa (1770–1840) / HISTORY OF ESTONIAN ART 3 (1770–1840)
Koostaja ja toimetaja / Compiler and editor: Juhan Maiste
Peatoimetaja / Editor-in-chief: Krista Kodres
Autorid / Authors: Lilian Hansar, Dorothee von Hellermann, Hilkka Hiiop, Juta Keevallik, Krista Kodres, Tiina-Mall Kreem, Inge Kukk, Linda Lainvoo, Imants Lancmanis, Mai Levin, Juhan Maiste, Kadi Polli, Georgi Smirnov, Moonika Teemus, Kristiina Tiideberg, Epi Tohvri, Anne Untera, Gerd-Helge Vogel
Kujundaja / Designer: Andres Tali
504 lk / pages, kõva köide / hardcover
Tallinn: Sihtasutus Kultuurileht, 2017
ISBN 978-9985-9600-0-4
ISBN 978-9949-9724-4-9

Suurprojekti "Eesti kunsti ajalugu" 3. köide käsitleb 1770.–1840. aastaid.
/
Volume 3 of the research project "History of Estonian art" deals with the years 1770–1840.



ANU PÕDER. HAPRUS ON VAPRUS / ANU PÕDER. BE FRAGILE! BE BRAVE!
Koostaja / Editor: Rebeka Põldsam
Tekstid / Texts: Eha Komissarov, Rebeka Põldsam, Jan Verwoert
Kujundaja / Designer: Brit Pavelson
144 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Kumu kunstimuuseum / Art Museum of Estonia, Kumu Art Museum, 2017
ISBN 978-9949-485-66-6

Näitusega "Anu Põder. Haprus on vaprus" Kumu Kunstimuuseumis (17. III–6. VIII 2017) kaasnev raamat.
/
The book accompanies the exhibition "Anu Põder. Be Fragile! Be Brave!" (17. III–6. VIII 2017) at the Kumu Art Museum.

JÜRI OKAS
Koostajad / Compilers: Sirje Helme, Jüri Okas
Tekstid / Texts: Sirje Helme, Andres Kurg
Kujundaja / Designer: Tuuli Aule
280 lk / pages, kõva köide / hard cover
Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Kumu kunstimuuseum / Art Museum of Estonia, Kumu Art Museum, 2017
ISBN 978-9949-485-67-3

Näitusega "Jüri Okas" Kumu kunstimuuseumis (7. IV–27. VIII 2017) kaasnev raamat.
/
The book accompanies the exhibition "Jüri Okas" (7. IV–27. VIII 2017) at the Kumu Art Museum.

ANNA-STINA TREUMUND
Koostaja / Compiler: Rael Artel
Kujundaja / Designer: Jaana Davidjants
112 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tartu: Tartu Kunstimuuseum / Tartu Art Museum, 2017
ISBN 978-9949-9879-3-1

Anna-Stina Treumundi isiknäitusega "M-i märg unenägu" Tartu Kunstimuuseumis (9. XII 2016–26. II 2017) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the solo exhibition "M's Wet Dream" by Anna-Stina Treumund (9. XII 2016–26. II 2017) at the Tartu Art Museum.

PEETER ALLIK
Koostaja / Compiler: Joanna Hoffmann
Tekstid / Texts: Redas Diržys, Albert Gulk, Joanna Hoffmann, Mari Kartau, Valts Miķelsons, Marko Mäetamm, Al Paldrok, Hanno Soans, Majla Zeneli
Kujundaja / Designer: Katrin Nõu
376 lk / pages, kõva köide / hardcover
Tartu: Tartu Kunstimuuseum / Tartu Art Museum, 2017
ISBN 978-9949-9879-6-2

Näitusega "Peeter Allik. Kultiveeritud skisofreenia" Tartu Kunstimuuseumis (9. VI–17. IX 2017) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the exhibition "Peeter Allik. Cultivated Schizophrenia" (9. VI–17. IX 2017) at the Tartu Art Museum.

GILDA WILLIAMS. KUIDAS KIRJUTADA KAASAEGSEST KUNSTIST
Tõlkija / Translator: Ingrid Ruudi
Toimetaja / Editor: Maarin Ektermann
Kujundaja / Designer: Stuudio Stuudio

240 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn:
Eesti Kunstiakadeemia / Estonian Academy of Arts, 2017
ISBN 978-9949-594-09-2

Kunstist kirjutamise käsiraamat.
/
Art writing handbook.

ARHIIVID JA ALLUMATUS. VISUAALKULTUURI MUUTUVAD TAKTIKAD IDA-EUROOPAS / ARCHIVES AND DISOBEDIENCE. CHANGING TACTICS OF VISUAL CULTURE IN EASTERN EUROPE
Koostajad / Compilers:
Margaret Tali, Tanel Rander
Tekstid / Texts:
Tina Bastajian,
Achille Mbembe, Margaret Tali, Vesna Madžoski, Marina Gržinić, Tanel Rander, Oliver Laas, Marko Raat, Andrej Kurnik, Eléonore de Montesquiou, Anu Pennanen, Anna-Stina Treumund
Kujundaja / Designer:
Agnes Ratas
456 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tallinn:
Eesti Kunstiakadeemia / Estonian Academy of Arts, 2016
ISBN 978-9949-467-87-7

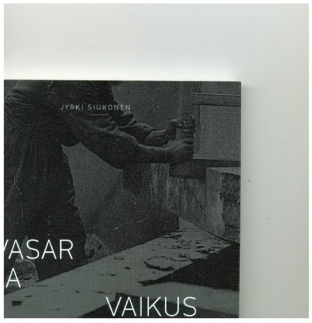
Rahvusvaheline kogumik uurib arhiivide rolli Ida-Euroopa siirdeühiskondade visuaalkultuuris ja sellega seotud avalikus diskursuses.
/
Bilingual text collection is focused on the role of archives in the visual culture and public discourse of East European transformational societies.

KATJA NOVITSKOVA. IF ONLY YOU COULD SEE WHAT I'VE SEEN WITH YOUR EYES
Koostajad / Compilers:
Kati Ilves, Katja Novitskova
Kujundaja / Designer:
Ott Metusala
144 lk / pages, pehme köide / soft cover
Berlin: Sternberg Press, 2017
ISBN 978-3-95679-334-9

Näitusega "If Only You Could See What I've Seen with Your Eyes" Eesti paviljonis Veneetsia 57. rahvusvahelisel kunstibiennaalil (11. V–26. XI 2017) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the exhibition "If Only You Could See What I've Seen with Your Eyes" 11. V–26. XI 2017) at the Estonian Pavilion for the 57th International Art Exhibition *la Biennale di Venezia*.

LEONHARD LAPIN. MOODNE KUNST
Autor / Author:
Leonhard Lapin
Toimetaja / Editor:
Andres Langemets
Kujundaja / Designer:
Tiit Jürna
152 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2017
ISBN 978-9949-9766-6-9

Kunstilugu isikliku elu sugemetega.
/
Art history with bits from private sphere.



JYRKI SIUKONEN. VASAR JA VAIKUS. LÜHIKE SISSEJUHATUS TÖÖRIISTADE FILOSOOFIASSE
Tõlkija / Translator:
Jaan Pärnamäe
Toimetajad / Editors:
Mart Kangur, Neeme Lopp
Kujundaja / Designer:
Mikk Heinsoo
128 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn:
Eesti Kunstiakadeemia / Estonian Academy of Arts, 2016
ISBN 978-9949-467-93-8

Raamat töötegemises avalduvast võimalusest mõelda ilma sõnadeta.
/
The book talks about the possibility of thinking without words in the work.

DÉNES FARKAS. HOW-TO-CALM-YOURSELF-AFTER-SEEING-A-DEAD-BODY TECHNIQUES
Koostaja / Compiler:
Ingrid Ruudi
Tekstid / Texts:
Rabin Alameddine, Ivar Andersen, Xan Chacko, Eik Hermann, Kalevi Kull, Ingrid Ruudi
Kujundaja / Designer:
Stuudio Stuudio
144 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Lugemik & EKKM, 2017
ISBN 978-9949-9934-1-3
ISBN 978-9949-9934-0-6

Näitusega "Dénes Farkas. How-to-calm-yourself-after-seeing-a-dead-body Techniques" Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis (22. IV–4. VI 2017) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the exhibition "Dénes Farkas. How-to-calm-yourself-after-seeing-a-dead-body Techniques" (22. IV–4. VI 2017) at the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM).

MARKO MÄETAMM. TALES OF MESSENGER
118 lk / pages, pehme köide / softcover

Tartu: ;paranoia publishing group ltd., 2017
ISBN 978-9949-9759-5-2

Kunstnikuraamat.
/
Artist's book.

ANN PAJUVÄLI. PICK ONE THING ANYTHING
80 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Ann Pajuväli, 2017

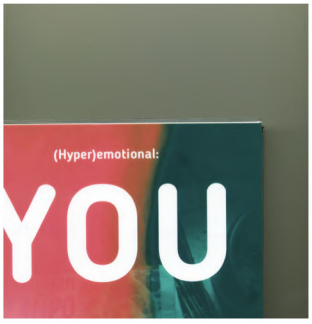
Kunstnikuraamat.
/
Artist's book.

MARIS KARJATSE, MADIS KURSS, KAISA MAASIK, HANNA SAMOSON, SILVIA SOSAAR, AVE VELLESALU
Koostajad / Compilers: Carl-Robert Kagge, kunstnikud / artists
Toimetaja / Editor: Laura Toots
Tekst / Text: Marco Laimre
Kujundajad / Designers: Carl-Robert Kagge, kunstnikud / artists
84 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Umbrella Grupp, 2017

Umbrella Grupi näitusega "Tegelt on teisiti" ARSi projektiruumis (27. V–18. VI 2017) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the Umbrella Grupp exhibition "Not Really" (27. V–18. VI 2017) at the ARS Project Space.

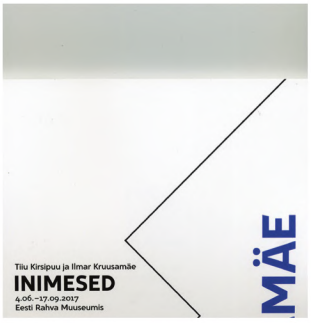
RAUL MEEL, KIWA. SPIRAL OF VOID
Tekst / Text: Hanno Soans
Kujundaja / Designer: Tuuli Aule
56 lk / pages, pehme köide / softcover
Tartu: ;paranoia publishing group ltd., 2017
ISBN 978-9949-9759-8-3

Kunstnikuraamat.
/
Artist's book.



(HYPER)EMOTIONAL: YOU
Koostaja / Compiler: Evelyn Raudsepp
Kujundaja / Designer: Margus Tamm
Fotoalbum / Photo album
Tallinn: EKKM, 2017

Näitusega "(Hüper) emotsionaalne: SINA" Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis (5. VIII–10. IX 2017) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the exhibition "(Hyper) emotional: YOU" (5. VIII–10. IX 2017) at the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM).



KIRSIPUU. KRUUSAMÄE
Koostaja / Compiler: Reet Mark
Tekstid / Texts: Reet Mark, Tiiu Kirsipuu, Ilmar Kruusamäe
Kujundaja / Designer: Tuuli Kaalep
60 lk / pages, pehme köide / softcover
Tartu: Eesti Rahva Muuseum / Estonian National Museum, 2017
ISBN 978-9949-548-43-9

Näitusega "Tiiu Kirsipuu ja Ilmar Kruusamäe. Inimesed" Eesti Rahva Muuseumis (4. VI–17. IX 2017) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the exhibition "Tiiu Kirsipuu and Ilmar Kruusamäe. People" (4. VI–17. IX 2017) at the Estonian National Museum.

EKA NAHAKUNST 100
Koostajad / Compilers: Jaana Päeva, Lennart Mänd, Kadri Kruus, Marta Moorats, Anneli Filipov, Eve Kaaret
Kujundaja / Designer: Andres Tali
160 lk / pages, kõva köide / hardcover
Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia / Estonian Academy of Arts, 2017
ISBN 978-9949-594-08-5

Eesti Kunstiakadeemia nahakunsti osakonna 100. sünnipäeva tähistav trükis.
/
The publication celebrates the 100th anniversary of the Department of Leather Art in the Estonian Academy of Arts.

EKL 17. AASTANÄITUS. ELUST MAAL / 17TH ANNUAL EXHIBITION OF EAA. LIFE ON EARTH AND IN THE COUNTRY
Koostaja ja toimetaja / Compiler and editor: Elin Kard
Kujundaja / Designer: Maris Lindoja
112 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti Kunstnike Liit, SA Tallinna Kunstihoone Fond / Estonian Artists' Association, Tallinn Art Hall Foundation, 2017
ISBN 978-9949-9225-5-0

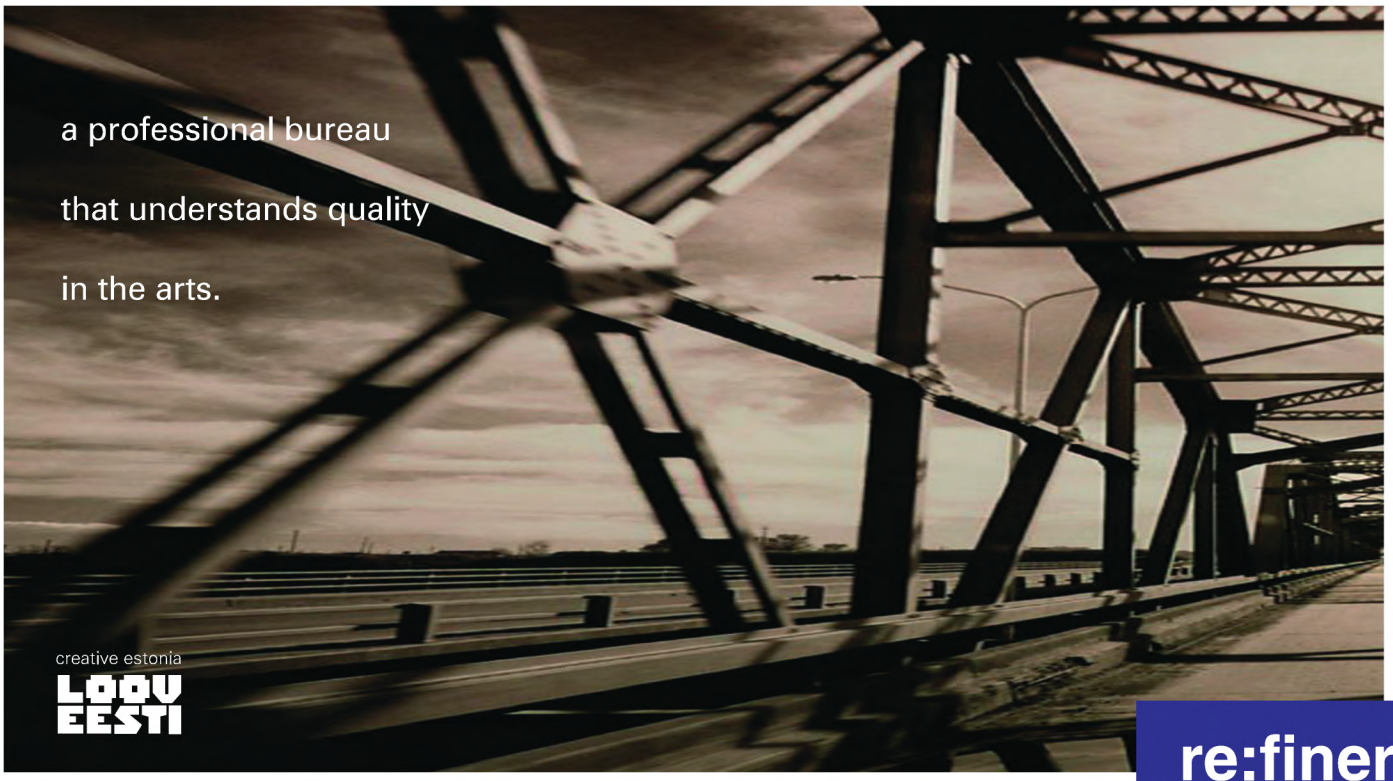
Näitusega "Elust maal" Tallinna Kunstihoones (4.III–16.IV 2017) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the exhibition "Life on Earth and in the Country" (4.III–16.IV 2017) at the Tallinna Art Hall.

“Kui näha suuri ideid, sotsiaalseid murranguid, filosoofiat, mässu ja muud, mis seal taga on, on kergem tänapäeva kunstist aru saada.”

Sirje Helme

http://ajakirikunst.ee

prunsvelt



re:finer

www.refiner.ee

translation bureau

http://tellimine.ee/est/ajakirjad/kunst-ee

http://ajakirjandus.ke.ee/et/tootekategooria/kunst-eesti-valjaanded-valismaale/