KUNSTEN

2017 / 4

2017 / 4

POST-
EVERY-
THING!

THE END

4,50 EUR

ISSN 1406-6335

SISU / KORD

1 toimetuselt / editorial

I
fookus / focus
2 tänavakunst tuuril / street art on tour

II
teooria ja praktika / theory and practice (€) (€)
16 (€)migratsioon / (€)migration
28 identiteet ja ajalugu / identity and history
36 distsipliini tulevik / future of a discipline
48 raskuskiirendus / gravitational acceleration

III
arvustused / reviews
60 näitused / exhibits
78 varia
79 uus trükis / new publication

A Art Allmägi — 7

D *documenta 14* — 10

H Henri Hütt — 56

K Maria Kapajeva — 56
Mari-Leen Kiipli — 53
Neeme Külm — 36

L Holger Loodus — 59
Edward von Lõngus — 24

P Birgit Püve — 56

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 The contributions are not peer-reviewed but all correspondence receives attention.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.

Talv 2017

Peagi lõppev 2017. aasta oli märkimisväärne nii mõneski mõttes. Nimelt täitus tänavu ümmargused 20 aastat sellest maagilisest hetkest, mil Eesti osaleb ametlikult Veneetsia kunstibiennaalil, s. o maailma vanimal ja prestiižsemal rahvusvahelisel nüüdiskunstifoorumil. Eesti kunsti rahvusvahelistumine (ja sellega käsikäes käiv kunsti kaubastamine) on olnud riiklik prioriteet, eesmärk, mis pühitseb abinõu: ükski arve pole olnud liiga suur tasumiseks, ükski konflikt liiga terav selle väljasilumiseks jne. Tähtis on olnud silmas pidada nn suurt pilti: Eesti territooriumil elab ligi 1,3 miljonit inimest, mujal maailmas 7,5 miljardit.

Kahtlemata oli see edukas aasta Katja Novitskova jaoks, kelle isiknäitus Eesti paviljonis kogus kuue kuu jooksul ligi 40 000 uudistajat ja kelle teoseid näidati paralleelselt eestlastele kaugest New Yorgist koduse Helsingini ning kes pälvis tagatipuks veel Eesti presidendilt noore kultuuritegelase preemia. Loodetavasti lõppevad nüüdsest Eestis ka ignorantsed "olen-elanud-metsas-*offline*'is-ja-viimased-KUNST.EE-numbrid-jäid-tellimata"-küsimused stiilis "Aga kes see Katja üldse on?", kuna viimastel aastatel on vähemasti käesoleva väljaande veergudel tema personaalsest tähelennust rahvusvahelisel areenil olnud võimatu mööda vaadata (vt nt 2015/1, 2016/3, 2016/4, 2017/1).

Möödunud 20 aasta jooksul on eestlased Veneetsias ära proovinud terve hulga trikke: on esindatud nii juba väljakujunenud käekirjaga kunstnikke kui ka verinoori magistrante, on kasutatud "legaliseeritud dopinguna" välismaalt sisse ostetud kuraatoreid ja nüüd ka talente n-ö koju tagasi toodud, upitades Veneetsias riiklikule püünele kunstnikku, kel rahvusvaheline karjäär ja tunnustus tegelikult juba varasemast enda kontol olemas on. Ent ära proovimata on eestlastel paviljonivahetuse skeem või variant, et Eestit esindaks Veneetias mõne välisriigi kodanik. Igal juhul tõotab tulevik tulla põnev.

Rändamisest ei ole pääsu kellelgi, kes globaalses kunstimaailmas endale nime tahab teha. Isegi anonüümne tänavakunstnik Edward von Lõngus (pseudonüüm), tänavuse KUNST.EE talvenumbri tahtmatu peakangelane, kelle retseptsioon on kultuuriliselt seni olnud läbinisti lokaalne ("Eesti Banksy"), aga tegevus Euroopa tänavatel globaalselt invasiivne, on tegelikult... vaadeldav kui järjekordne kunstnik Eestist *à la* Konrad Mägi, kes seisab piltlikult barbarina tsivilisatsiooni hälli Rooma väravate ees – lohutuseks kõrvus kõlamas Eesti võistluslugu 2009. aasta rahvusvaheliselt Eurovisiooni lauluvõistluselt (Urban Symphony): "See on tee / Nad rändavad nii päevast päeva / See on tee / Nad rändavad siis ajast aega / See on tee / Ta nähtamatu rajana kulgeb / See on tee / Ta ootab, kui riskida julged".

Püsige lainel!

Winter 2017

The soon to end 2017 has been remarkable for a number of reasons. It was a full 20 years since that magical moment when Estonia officially participated at the Venice Art Biennale, which is the oldest and most prestigious international contemporary art forum in the world. The internationalisation (and commodification, which goes hand-in-hand) of Estonian art has been a national priority, an aim which justifies the means: no bill is too great to foot, no conflict too sharp to smooth out etc. It has been important to remember the so-called big picture: there are about 1.3 million people living in Estonia, elsewhere in the world 7.5 billion.

It was undoubtedly a successful year for Katja Novitskova, whose solo exhibition at the Estonian pavilion attracted close to 40 000 visitors during its six months and whose works were simultaneously on show in far-from-home New York and closer-to-home Helsinki, and who was awarded the Young Cultural Figure award by the President of Estonia. Hopefully, the ignorant "I-have-been-in-the-woods-offline-and-haven't-ordered-the-previous-issues-of-KUNST.EE" questions, such as "But who is this Katja anyway?", will also end in Estonia now because in recent years, or at least in the columns of this publication, it has been impossible to miss the story of her personal rise to international fame (see e.g. 2015/1, 2016/3, 2016/4, 2017/1).

Over the past 20 years, Estonians have attempted a whole bag of tricks in Venice: both artists with a well-formed style as well as young-blood MA students have been exhibited, sometimes with the use of "legalised doping" in the form of buying in foreign curators, and now also talent has been brought back home so to speak, presenting an artist on a national platform who already has an international career and acclaim to her name. Yet Estonians still haven't tried the pavilion exchange scheme or the option of presenting a non-Estonian as Estonia's representative in Venice. In any case, the future promises to be exciting.

There is no escape from travel for anyone who wants to make a name for themselves in the global world of art. Even the anonymous street artist, Edward von Lõngus (pseudonym), the involuntary hero of the winter issue of KUNST.EE, whose reception has been culturally on a completely local footing up until now ("Estonia's Banksy"), although his work on European streets has been globally invasive, is actually... viewable as yet another artist from Estonia *á la* Konrad Mägi, who stands as a figurative barbarian at the gates of the cradle of civilisation, Rome – along with Estonia's entry to the 2009 Eurovision International Song Contest ringing in his ears for comfort (Urban Symphony): "This is the way / They wander from one day to the next / This is the way / They wander from one time to the next / This is the way / It weaves an invisible path / Before them / Waiting until you dare to take the risk."

Stay tuned!

Edward von Longus 2013

Keisri uued rõivad

Tanel Rander dekodeerib fenomeni nimega Edward von Lõngus.

Edward von Lõngusest[1] on üsna hiljuti saanud omamoodi rahvuskangelane ning temast rääkides on võimalik tõstatada hüpotees Eesti ideoloogia olemasolu kohta. Et tegemist on väga teadlikult tegutseva kunstnikuga, kes on vähemalt Eesti meediaruumi kontekstis pälvinud ühemõttelise heakskiidu, on minu arvates vajalik täita üks tühik ja tema tegevust pisut kriitiliselt reflekteerida. Ent kindlasti mitte sellepärast, et anda temale kui kunstnikule mingi kvalitatiivne hinnang, vaid pigem selleks, et rääkida meie ideoloogilisest ruumist ning asjade tähenduse transformeerumisest selles. Üheks nendest asjadest on kindlasti Edward von Lõnguse ümber figureerivad mõisted nagu avalik ruum, tänavakunst, autonoomsus ja institutsionaalsus.

Nõnda alustan ma seda artiklit avaliku ruumi mõiste avamisega, eeskätt sellepärast, et selgitada oma maailmavaadet kui lähtepositsiooni, mida käesolev artikkel kindlasti sama palju avab kui Lõnguse fenomeni.

Võimupingest ja avalikust ruumist

Avalik ruum on ühelt poolt lõputute spekulatsioonide objekt ja ammendamatu ressurss, millele infoajastu saabumine oma kuju ja hoo andis. Teiselt poolt on see märkamatu ideoloogiline režiim, mis kultiveerib ja ühendab subjektiivsust. See kultiveeritav subjektiivsus rajaneb veenval illusioonil singulaarsusest ja autonoomsusest, mis omakorda soodustab passiivset ja absorbeerivat eluhoiakut.

Minu isiklik intuitsioon ütleb, et avalik ruum on paljude Eesti inimeste jaoks kellegi teise ruum – seal kehtib küll avalik kord, ent veel rohkem kehtib seal kollektiivse autoriteedi võim. Just autoriteet on see tükike avalikku ruumi, mis elab meie sees ja näib olevat osa meist endist. Meie arusaam endast kui tunnetavast subjektist põhineb paljuski sellel, kuidas me seda autoriteeti kohtleme, ja kuidas me avaliku infoga toime tuleme.

Praeguse Eesti avalik ruum on ühekülgne ja hermeetiline, ja tundub, et kollektiivsel autoriteedil on seal peaaegu totaalne võim. Tänavatel vohavad reklaamid ja paiguti äärmuseni viidud liiklusregulatsioon – teisisõnu, see on formaalne seadus, mis võimutseb, samas kui märke kodanikuallumatusest, vastupanust või lihtsalt loomulikust elutegevusest on vähevõitu. Sellele võib muidugi vastu vaielda, sest viimase kümnendi jooksul on tänavakunst Eestis suure ühiskondliku tähelepanu saavutanud – see on jõudnud kunstigaleriidesse, muuseumikogudesse ja kunstioksjonitele.

Tänavakunst on kontseptsioon, mille alusel avalik võim ja selle institutsionaalne kultuur on pooleldi legaliseerinud teatud hulga "tänavakuritegevust". Osalt on see ka loomuliku deregulatsiooni tulemus, eriti kohtades, kus tänavakunsti

The Emperor's New Clothes

Tanel Rander decodes the phenomenon known as Edward von Lõngus.

Edward von Lõngus[1] has recently become a kind of national hero; in discussing him we can hypothesise that Estonia has a national ideology. As we have in him an artist who acts with great awareness and has been unequivocally approved at least by the Estonian media, I feel that there is a gap to be filled in the form of some critical reflection on his work. I am certainly not proposing to do this in order to somehow assess his quality as an artist, but instead to talk about our ideological space and how it transforms meanings, including the meanings of certain concepts that surround Edward von Lõngus, such as public space, street art, autonomy and institutions.

I will therefore begin by discussing the concept of public space, mainly to explain my own outlook as a starting point that will be dissected in this article as much as the phenomenon of von Lõngus itself.

On public space and the tension over power

On the one hand, public space is an object of endless speculation and an inexhaustible resource, which has gained its shape and momentum from the emergence of the information age. On the other hand, it is an inconspicuous ideological regime that cultivates and integrates subjectivity. This cultivated subjectivity is based on a persuasive illusion of singularity and autonomy, which in turn facilitates a passive and absorbing attitude to life.

Intuitively, I believe that for many Estonians public space belongs to someone else; while it is the realm of public order, it is also, and even more importantly, the realm of collective authority. Authority in particular is that tiny piece of public space that resides within us and seems to be part of our very selves. Our understanding of ourselves as conscious subjects largely depends on how we deal with that kind of authority, and how we cope with public information.

Public space in today's Estonia is one-sided and hermetic, and collective authority seems to hold almost absolute power over it. The streets are rife with advertisements and traffic regulation is occasionally taken to extremes – in other words, formal law dominates, while signs of civil disobedience, resistance or just ordinary daily life are scarce. This can be disputed, of course, as street art has won a lot of public attention over the last decade in Estonia, even making its way to art galleries, museum collections and art auctions.

The authorities, with their institutional culture, have used the concept of street art as a platform for legalising certain forms of "street crime". This is partly a result of natural deregulation, especially in areas where street art puts extreme pressure on public authorities and private owners, and where a lack of resources does not allow the walls of buildings and

surve avalikule võimule ja eraomanikele on ülisuur, ja kus pole ressursse, et oma majaseinu ja metrooronge pidevalt läikima lüüa. Nõnda on pelgalt poliitilise otsuse küsimus, kas pidada tänavakuritegevust kunstiks, ja vastupidi – mõlemal juhul on see indikaator, mis osutab avaliku korra vettpidavusele, samuti võitlusele avaliku ruumi pärast.

Üheks heaks näiteks on anonüümse grupeeringu A.activities dokumentatsioon "Love and Security" (Armastus ja turvalisus, 2012) oma öisest tegevusest Viini metrooronge depoos. Kamp alasti tüüpe poseerib end vastu rongide välisseinu litsudes, ja suurtest värviballoonidest purskuv juga jätab endast maha mastaapsed värvilaigud, mille sees on inimeste kujutised.[2] See aktsioon mõjub väga emantsipeerivalt: selles on joovastav annus raevu ja armastust, alasti keha loomulikku ja habrast vabadust; selles on mastaapsust, konflikti ja julgust.

Tänavakunsti põhiaineseks ongi minu arvates reaalne võimupinge – see on kaalukauss, mille ühel poolel on avaliku võimu autoriteet ja jõud, ning teisel poolel aga seda õõnestav sekkumine. Päti ja politseiniku vaheline kassi-hiire mäng või ekstreemspordile sarnanev riskikultus ei saa mitte kuidagi olla tänavakunsti sisulised omadused. Margus Tamm on kirjutanud tänavakunstnikest kui sotsiaalsetest bandiitidest, keda rahvas armastab, aga võim püüab pokri pista.[3] Tegemist on võimupinget matkivate, instrumentaliseerivate ja neutraliseerivate vaatemängudega, mida – nagu ma allpool väidan – esindab suurepäraselt Eesti tänavakunsti esilekerkimine, eesotsas Edward von Lõngusega.

Meemide tootmisliin

"Seda, mille eest tüdrukuid ja poisse politsei ikka näoli asfaldile väänas, saab nüüd Eesti või Euroopa Liidu rahade eest," kirjutas sel suvel Postimehe kultuuriajakirjanik Janar Ala, pidades silmas Edward von Lõnguse 2017. aasta lõpuni kestvat projekti "(R)estart Reality" (Reaalsuse (r)est-art), mis oli seotud EV100 (Eesti Vabariik 100) kampaaniaga ning Eesti eesistumisega Euroopa Liidu nõukogus.[4] Selle projektiga muudeti varajased fotod vanadest eestlastest *stencil*'iks ja viidi need Euroopa suurlinnade (Brüsseli, Rooma, Helsingi, Berliini) tänavatele, teiste grafitite sekka. Projekti raames on lisaks loodud spetsiaalne nutitelefoni rakendus, mis n-ö äratab need kujutised ellu.

Janar Ala viitab siin ilmselgelt just sotsiaalse bandiidi müüdile, mida on hakanud ära kasutama erasektor, avalikud institutsioonid ja riigivõim ise. Kes iganes saavutab anonüümse, kapuutsiga tänavakunstniku staatuse, seda ümbritseb protestimeelse tänavatarga ja tõeteadja oreool. Selline tänavakunstnik on alati riigivastane, sõjavastane, institutsioonide ja suurkorporatsioonide vastane.

Samal ajal kujutab avalik linnaruum – tühjad majaseinad, plangud jne – endast tasuta reklaampinda, mida igasuguste geriljaturunduslike võtetega juba mõnda aega kõikvõimalikel eesmärkidel kasutatakse. Inimesed eeldavad tänavakunstilt mingit kindlat sisu ja seetõttu on võimalik palju erinevaid asju tänavakunsti vormi maskeerida. "Stencibility" tänavakunstifestivali korraldaja Sirla on maininud tänavakunstnike eesmärkidena võitlust linnaruumi privatiseerimise vastu ja sotsiaalse sõnumi edastamist mööda alternatiivseid kanaleid.[5]

Ma täpselt ei tea, mida ta selle privatiseerimise vastase võitluse all mõtleb, aga oletan, et ta peab silmas

subway trains to be kept spotlessly clean at all times. So, whether street crime is considered art or vice versa is merely a political decision – either way, street art is an indicator of the viability of public order and also indicates the struggle for public space.

A good example is "Love and Security" (2012), a video by the anonymous Viennese art collective A.activities, which documents their nocturnal activities in a subway depot in Vienna. A gang of naked young men pose by pressing themselves against the sides of subway trains while a jet of paint from massive canisters leaves behind great patches of colour with human figures inside.[2] The action is highly emancipatory: it includes intoxicating rage and love, the natural and fragile freedom of the naked body, sweep, conflict and courage.

In my mind, it is precisely real tensions over power that are the very stuff of street art – there is a set of scales with the authority and might of the powers that be on the one side, and subversive intervention on the other. The cat-and-mouse game between the villain and the police, or an obsession with risk that is reminiscent of extreme sports, cannot be the substance of street art. Margus Tamm has compared street artists to social bandits whom the people love and the authorities try to lock up.[3] They engage in spectacles that mimic, instrumentalise and neutralise tensions over power, spectacles that, as I will argue below, are perfectly represented by the emergence of Estonian street art and Edward von Lõngus in particular.

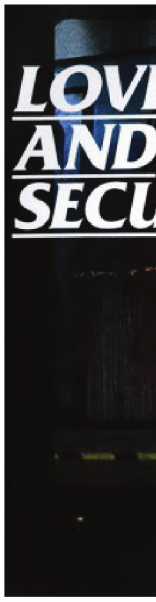
A production line for memes

"What used to get boys and girls shoved face first to the pavement by the police, is now publicly funded by Estonia or the European Union," Janar Ala, culture journalist for the Postimees daily newspaper, wrote this summer, referring to Edward von Lõngus' "(R)estart Reality" project, which is due to last until the end of 2017 as part of the Estonia 100 campaign and Estonia's Presidency of the Council of the European Union.[4] The project transformed early photographs of Estonian peasants into stencils and took these to the streets of European capitals (Brussels, Rome, Helsinki and Berlin), where they found a place among other graffiti. Also part of the project is a smart phone app that brings the characters to life, as it were.

In his article, Janar Ala clearly points to the myth of the social bandit, which the private sector, public institutions and authorities have started to use for their own benefit. Whoever achieves the status of an anonymous hooded street artist is surrounded by the halo of a rebellious street sage and holder of the truth. A street artist like that is always anti-government, anti-war, anti-institution and anti-corporate.

On the other hand, public space – blank walls, fences and so on – functions as free advertising space, which for quite some time has been utilised for a wide variety of purposes using all manner of methods of guerilla marketing. Street artists are expected to produce a certain type of content and this allows them to disguise many different things in the form of street art. The organiser of the "Stencibility" street art festival, Sirla, has mentioned fighting against the privatisation of the urban space and delivering a social message through alternative channels as being the goals of street artists.[5]

I am not exactly sure what she means by the fight against privatisation, but I assume that she has in mind the proliferation of street advertising and perhaps even the shrinking of



Edward von Lõngus
Surmatants palgiga ehk
kepitants Eesti moodi
2017
Keskkonnaministeerium, Tallinn
Foto autor Ruudu Rahumaru
Kõik õigused kunstnikul

Edward von Lõngus
Dance of Death with a Log aka Stick
Dance Estonian Style
2017
Ministry of the Environment, Tallinn
Photo by Ruudu Rahumaru
Courtesy of the artist

Edward von Lõngus
Surmatants Endliga
2017
Telliskivi loomelinnak, Tallinn
Foto autor Ruudu Rahumaru
Kõik õigused kunstnikul

Edward von Lõngus
Dance of Death with Endel
2017
Telliskivi Creative City, Tallinn
Photo by Ruudu Rahumaru
Courtesy of the artist

Edward von Lõngus
Biomehhaaniline supersõdur
Kalevipoeg 3.0 ja juhtimiskeskus
2014
Patarei, Tallinn
Foto blogist
http://evl-genius.blogspot.com.ee/
Kõik õigused kunstnikul

Edward von Lõngus
Biomechanical Super Soldier Son of
Kalev 3.0 and Command Centre
2014
Patarei, Tallinn
Photo from blog
http://evl-genius.blogspot.com.ee/
Courtesy of the artist

tänavareklaamide rohkust ja võib-olla isegi avaliku ruumi kahanemist – näiteks kava likvideerida Tartu kesklinna pargid – ning samaaegset privaatruumi vohamist. Seoses selle viimasega ei ole mina küll märganud Eesti tänavakunstnike võitlust linnaruumi privatiseerimise vastu. Ma ei ole näinud *stencil*'eid, mis oleksid tekkinud uute kaubanduskeskuste akendele ning põhjustanud invasiivsetele kinnisvaraomanikele reaalset varalist kahju ja autoriteedi langust. Küll olen ma näinud tänavakunsti, mis tekitab paljudes inimestes meeldivaid emotsioone ning muudab linnamiljöö mitmekülgsemaks. Samas just seoses von Lõngusega on mul tekkinud kahtlus, et avaliku ruumi privatiseerimine võib seisneda ka tänavakunstnike endi kommertshuvide teenimises.

Selle kohta on mul ka üks näide. Eelmise aasta suvel ilmus Tartu Postimehes Raimu Hansoni skandaali õhutav lugu sellest, et juudi surnuaia värskelt valminud müürile on tekkinud tuntud tänavakunstniku Edward von Lõnguse teos, ja et juudi kogukond peab seda lubamatuks.[6] Teose nimi oli "LAN-party" (Kohtvõrgu pidu, 2016) ja see kujutas endast ilmselt Eesti Rahvamuuseumi arhiivist pärit fotot 19. sajandi lõpu või 20. sajandi alguse eestlastest, kes olid asetatud meie kaasaegsesse konteksti, *hi-tech* maailma, kus nad istusid kahe arvutiekraani taga ning nende taustal jooksis kultusfilmist "The Matrix" (Maatriks, 1999) tuntud rohekas numbrikood. Mõne aja pärast ilmus samas ajalehes uudis sellest, kuidas seesama surnuaia müüril "skandaali" tekitanud teos müüdi kohalikul kunstioksjonil rekordhinnaga maha.[7]

Selline asjade käik tekitas minus ettekujutuse tootmisliinist, mille ühes otsas on peavoolumeedia poolt korraldatud sisuturundus ning teises otsas maha müüdud kunstiprodukt. Teose turundamiseks vajalik platvorm – surnuaia müür – oli ratsionaalselt läbi mõeldud. See oli piisavalt ohutu ja marginaalne, ent samas kaasnes sellega väike võimalus tekitada ootuspärane, kuid väheldane meediaskandaal. Ning tagatipuks oli see piisavalt lähedal Eesti Rahva Muuseumi (ERM) uuele hoonele, et mul tekiks küsimus, mitu kärbest see teos ühe hoobiga maha lõi ja kas ka ERM "turundusteenusega" rahule jäi. Kogu selle jandiga kaasnev ebaõiglus sumbus aga provintsile omase jõuetuse, marginaalsuse ja anaalse sattumuslikkuse alla – võimalikust skandaalist kukkus välja mingi pooletoobine külauudis 1. aprilli ehk naljapäeva lehenumbris, mida mitte keegi nagunii tõsiselt ei võtnud.

Eks see oligi lihtsalt üks tobedalt välja kukkunud lugu, milles võib olla üks jagu sattumuslikkust ning teine jagu teadlikku manipuleerimist. Siiski tõusetub siit üks universaalne ning mitte enam von Lõngust puudutav küsimus – nimelt, mida rohkem tänavakunstnik oma teoseid müüb, seda rohkem sarnaneb tema põhitegevus avalikus ruumis kommertsreklaami- ja turundusettevõtete tegevusega. Selles ei pruugi iseenesest mitte midagi halba olla, ent kui linnaruumis ja meedias haaravad tähelepanu vaid loomemajandusega seotud reklaamplakatid, muutub see, mis kunagi oli avalik ruum, liiga monokultuurseks. Meil levib nimelt suur eksiarvamus, et kunstiteose kaubastamine seisab kunstiteose tähendusväljast lahus.

public space – for example, the plan to get rid of the parks in Tartu city centre – and the simultaneous sprawling of private space. As concerns the latter, I for one have not noticed that Estonian street artists are putting up a fight against the privatisation of the urban space. I have not seen stencils popping up on the windows of new shopping centres and causing actual damage to the property or authority of invasive real estate owners. What I have seen instead is street art evoking pleasant emotions in many people and bringing diversity to the urban environment. However, with regard to von Lõngus in particular, I have begun to suspect that street artists pursuing their commercial interests may themselves contribute to the privatisation of public space.

I have an example to illustrate this. Last summer, the Tartu Postimees newspaper published a scandalising story by Raimu Hanson about how a piece by Edward von Lõngus had appeared on the newly erected wall of a Jewish cemetery and how the Jewish community felt it was unacceptable.[6] The piece was called "LAN-party" (2016) and it was based on a photograph, probably from the archives of the Estonian National Museum, of late 19th or early 20th century Estonians, who were placed in our contemporary context, a hi-tech reality, where they were sitting behind two computer screens with the green numeric code familiar from the cult film "The Matrix" (1999) running in the background. Shortly after that, the same newspaper ran a story on how the same "scandalous" work on the cemetery wall fetched a record price at an art auction.[7]

This scenario made me think of a production line with content marketing organised by the mainstream media at one end and a successfully sold artistic product at the other. The marketing platform – a cemetery wall – was a rational choice. It was harmless and marginal enough, while also involving the slight possibility of causing an anticipated but minor media scandal. And what is more, it was close enough to the new building of the Estonian National Museum (ENM) to make me wonder how many birds it actually killed with one stone and whether ENM was happy with the "marketing service". However, the injustice involved in this farce was subdued by provincial powerlessness and marginality as well as the simply accidental nature of it all – a potential scandal turned into an inane piece of town tattle in the 1 April or April Fool's Day edition, which no one took seriously anyway.

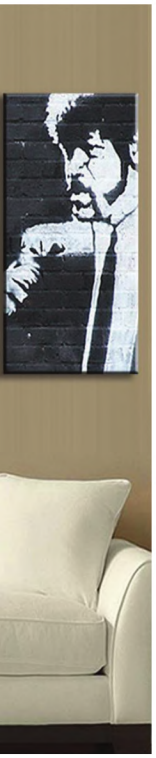
I am sure that the whole thing was a silly little incident, which may have been in large part accidental, while also involving a measure of intentional manipulation. Nevertheless, it raises a universal problem, and one that no longer concerns von Lõngus in particular – the more works a street artist sells, the more his or her main activity in the public space begins to resemble the activity of commercial advertising and marketing companies. There is nothing necessarily wrong with this, but when creative economy-related advertising posters occupy all the attention in the urban space and the media, what used to be public space becomes too mono-cultural. More to the point, we have a widespread misconception that the commercialisation of a work of art somehow stands separately from its meaning.

"Vaata, need on ju meie poisid!"

Kuigi pole teada, mida ja kui palju on von Lõngus tegelikult tänavatel teinud, on avalikust infost lähtudes kindel, et ta pole selline tänavakunstnik, kelle looming tekib ja kaob linnaruumis anonüümselt. Tema isik on laialt tuntud ning

"Well, well, that's our boys there!"

Although it is not generally known exactly how much von Lõngus has done in the streets and which pieces, it is clear from publicly available information that he is not the type of street artist whose work appears and disappears anonymously in



põhimõtteliselt on ta meie kaasaegse kunsti paradigmasse paigutatav professionaal, kel on aga piisavalt suur toetajaskond, et igasuguste paradigmade vastu ükskõikseks jääda.

Üks paradigma näib teda siiski eraldi huvitavat. See on meedia ja inforuum, mis genereerivad kollektiivset teadvust. Tänavad ja majaseinad on justkui tellingud von Lõnguse tööpõllu ümber. Sellest kõneleb ka teos "LAN-party", mis mõne jaoks tähendab lihtsalt rahvuskultuuri ja globaalkultuuri segunemist, teise jaoks rahvuskultuuri ja kogu ülejäänud reaalsuse programmeeritust, kolmanda jaoks seda, et eestlased on tubli nutirahvas, kes leiutas Skype'i. Seda viimast kinnitab ka von Lõngus ise, postitades "LAN-party" Berliini versiooni oma Facebooki seinale koos kommentaariga "Estonian programmers caught in their natural habitat" (Eesti programmeerijad tabatuna oma loomulikus keskkonnas).[8] Sellise rahvalikkusega suudab von Lõngus kõnetada laia hulka inimesi ja ilmselt ongi tema teoste eesmärk esmalt meeldida ja silma paista, ning seejärel midagi öelda.

Pärandkultuuri ja rahvuslike sümbolite kasutamine asetab ta aga Eesti riiklust ja sellega seotud kultuuri moodustavasse kollektiivsesse teadvusesse, mida võiks nimetada ka ideoloogiaks. Edward von Lõngus on Eestis "meie oma Banksy", kelle teostel on võime viia alaväärsuskompleksi käes vaevlev rahvuskultuur suurde ilma. Eesti rahvapärimuse müütiline kangelane Kalevipoeg, kelle ainus side reaalsusega on siiamaani põhinenud kohalikul šokolaadibrändil, ärkab justkui päriselt ellu, sest von Lõngus on temasse süstinud elujõulise globaalkultuuri eliksiiri – ta on nüüd midagi filmimaailma ikoonide Robocop ja Terminator vahepealset. Kultuur, mille elujõud seisnes kunagi kirjaoskuses ja loojutustamises, saab nüüd uue hingamise tänapäevase tehnoloogia abil. Ja sealt ta paistabki. Kainet talupojamõistust esindav nutikas siil – Kalevipoja hea nõuandja – juhib kogu protsessi läbi oma rüperaali ning tuletab meile meelde, et tehnika juhib maailma. (Kuhu see tehnika relvastatud Kalevipoja viib, jääb selle teose puhul siiski selgusetuks.)

Eraldi tähelepanu väärib von Lõnguse töö, mis on kui otsene pühendus Banksyle – see on hetk filmist "Pulp Fiction" (1994), kus kaks palgamõrvarit on suunanud oma relvad inimese suunas, kes järgmisel hetkel surnuks tulistatakse. Banksyt, kes asendas relvad banaanidega, on selle töö vägivaldsuse pärast ka küllalt kritiseeritud. Mida tegi aga von Lõngus – ta jättis relvad alles ja asendas maailmakuulsate filmikangelaste näod meie kohalike ilukirjandusklassika karakterite Arno ja Tootsi nägudega. Sellest tekkis võimas semiootiline plahvatus, selline, mis kõigepealt ajab vaataja lapsikult elevile, muudab ta natuke rumalaks ning seejärel kinnistub temas ihaobjektina.

Kuna von Lõngus segab omavahel globaalkultuuri autoriteeti ja rahvuskultuuri pühadust, satub ta automaatselt rahvusideoloogia võrku. "Vaata aga vaata, need on ju meie poisid seal!" – umbes nõnda sõnastaksin ma üht keskset afekti, mida see teos minus esile kutsub: "Kui seal on meie poisid, siis võivad banaanide asemel ka relvad olla, et oleks nagu päris filmis!" Just pühaduse kaudu on võimalik legaliseerida vägivalda ja ebaõiglust. Samamoodi juhtub meie ideoloogilises ruumis siis, kui räägitakse "meie poistest" Afganistanis ja Iraagis, sõjaväes, õppustel jne. Ning meie riigist teiste riikide keskel Euroopas ja mujal maailmas. Arvan, et just see pühaduse valdamine tegi von Lõngusest selle kunstniku, kes nüüd viib Eesti kultuuri tänavakunsti vormis Euroopa suurlinnadesse.

the urban space. His persona is widely known and he is essentially a professional who is part of our contemporary art paradigm, but has enough supporters to be able to remain indifferent to any and all paradigms.

There is one paradigm, however, that seems to be of particular interest to him. That is the media and information space, which generates the collective consciousness. The streets and walls of buildings are like a scaffolding that surrounds von Lõngus' field of work. This is also what "LAN-party" is about; for some it simply means the mixing of the national and global cultures, for others the programmed nature of a national culture and the rest of reality, for yet others it means that Estonians are a good little digital nation, who invented Skype. The last reading is also supported by von Lõngus himself when he posted the Berlin version of "LAN-party" on his Facebook wall with the comment "Estonian programmers caught in their natural habitat".[8] This popular appeal allows von Lõngus to speak to a large number of people and his works indeed seem to aim first to please and catch the eye, and then to say something.

The use of cultural heritage and national symbols, on the other hand, places him within the collective consciousness that constitutes Estonian nationality and culture, within something that may also be called ideology. Edward von Lõngus is Estonia's "very own Banksy", whose works have the ability to take our national culture, afflicted as it is by an inferiority complex, and transport it to the wide world. Kalevipoeg (Son of Kalev), the eponymous mythical hero of the Estonian national epic, whose only link to reality used to be a local chocolate brand, is almost brought to life as von Lõngus injects him with the vitalising elixir of global culture – he is now a cross between the iconic movie characters Robocop and the Terminator. A culture that once drew its vitality from literacy and storytelling now sources new energy from modern technology. And there he is. The smart little hedgehog – good counsel to Kalevipoeg – that represents common sense and controls the whole process on a laptop, reminding us that technology runs the world (where this technology is supposed to take the heavily armed Kalevipoeg remains unclear in this work).

Deserving of special attention is a work by von Lõngus that is like a direct homage to Banksy – it depicts the scene from the film "Pulp Fiction" (1994) where two hitmen are pointing their guns at a person who is about to be shot dead the very next moment. Banksy, who replaced the guns with bananas, has received a fair amount of criticism for the violent nature of the work. Von Lõngus, in contrast, retains the guns and replaces the faces of the characters from the world-famous film with those of the characters from Estonian literature – Arno and Toots. This creates a powerful semiotic explosion, one that first causes childish excitement in the viewers, making them a bit foolish, and then establishes itself as an object of desire within the viewer.

As von Lõngus mixes the authority of global culture and the sacral quality of national culture, he automatically gets entangled in national ideology. "Well, well, that's our boys there!" – is roughly how I would express a key emotion that the work arouses in me, "As long as it's our boys, it's perfectly all right for them to have guns instead of bananas, so that it looks like the real thing!" It is precisely the sacral quality that allows violence and injustice to be legitimised. The same thing happens in our ideological space when they speak about "our boys" in Afghanistan or Iraq, the army, military exercises and

Edward von Lõngus
Kivikuningas Lembit
2017
EL-tuuri avapidu
Brüsselis
Foto autor
Ruudu Rahumaru
Kõik õigused
kunstnikul

Edward von Lõngus
King of the Stone
Lembit
2017
EU-tour launch party
in Brussels
Photo by
Ruudu Rahumaru
Courtesy of the artist

*

Kui ma nüüd loobun oma seisukohast, et teose “Sure, koer” (2013) kontseptuaalseks lähtekohaks on Banksy teos, ning arvestan von Lõnguse väitega, et teos pöörab “Pulp Fictionist” pärit kujundit kasutades tähelepanu pealtnäha süütule püssipaugutamisele meie kollektiivsesse teadvusesse kinnistunud “Kevade” ekraniseeringus (1969), tekib mul küsimus, milline ikkagi on selle kujundi toime, ja miks ei kasutanud von Lõngus mõnda muud kujundit?

Just “Pulp Fiction” ja lugematu arv teisi tänapäeva mängufilme toodavad meeletutes kogustes vägivalda, millelt on ära võetud tagajärjed, ning asendatud need süütu ja pealispindse naudinguga. Olin ise varateismelisena ja ka hiljem suur tarantinoliku künismi ja vägivalla armastaja, mistõttu tean ma intuitiivselt, et “Pulp Fictioni” kujund on provokatiivne ja isegi motiveeriv. See ajab ühtmoodi infantiilselt kihevile nii varateismelised rüblikud kui ka ajakirjanduse, ning – nagu näha – ka mõne mõjuvõimsa kohaliku poliitiku, kelle koduseinal “Sure, koer” maaliversioonis ripub.[9] Tean, et olen küüniline, kui ütlen, et populism, eneseklaam ja kunstioksjonid loovad von Lõngusele vajalikud tingimused selleks, et ta saaks tungida mõjukate poliitikute magamistuppa ja jätta selle seinale oma *stencil*i. Ja veel sellise, milles väljendub magamistoa elaniku ignorantsus.

Lõnguse loomingus on asju, mis kinnitavad suurepäraselt Eesti ideoloogia olemasolu ning avaliku diskursuse nõrka intellektuaalset taset. Ta on kunstnik, kes on otsustanud ellu jääda ja sellelt süsteemilt oma lõivu võtta. On inimlikult sümpaatne, et ta teeb seda nii, et mitte keegi ei saa haiget ega pea end halvasti tundma. Ta on mingis mõttes kindlasti humorist ja rahvakunstnik, Eesti ühiskonna sümptom ja sellisena põhimõtteliselt juba ka elava klassiku ja geeniuse positsioonis.

Keisri uued rõivad

On palju räägitud, et neoliberalism kui ideoloogia kultiveerib teismeliste mõttemaailma ja psühhopaatlikku käitumist – selle prioriteediks on igavene noorus ja igapäevane reaalsuse *update*, *restart*, uuestisünd. Asjaolu, et tuntud neoliberaalist poliitik, kes on avaliku arvamuse manipuleerimisel kasutanud nii primitiivseid võtteid nagu valge kampsuni selgapanek, poseerib nüüd oma kodus justkui vägivalda propageeriva von Lõnguse tööga, viitab sellele, et avalik võim vajab nooruslikku ja protestimeelset “tänavakunsti”.

Nii võibki tõlgendada von Lõnguse käimasolevat projekti “(R)estart Reality”, mis ühelt poolt populariseerib pärandkultuuri ning teiselt poolt geriljaturundab meie kultuuriinstitutsioone kui avaliku võimu käepikendust ja Eesti ideoloogia kehastust. Piir eksklusiivses võimupinges tegutsemise ja võimupinge matkimise vahel on hägune – see sõltub kunstniku tegevuse eesmärkidest ja resultaatidest. Lõngus tegutseb üheselt eksklusiivsetes tingimustes, mis annavad tema tegevusele suurema mõjuvõimu kui mõnele teisele tänaval tegutsejale. Sõltub täielikult temast endast, milliseid huve ta oma mõjuvõimu teenima paneb. Seni paistab ta silma peamiselt oksjoniteadetega ja kollasevõitu uudistega sellest, kuidas “mõistatuslik tänavakunstnik” Brüsselis politseiga silmitsi seisis. Ja tema teostes figureerivad rahvuslikud sümbolid, tehnokraatia, relvad ja surm.

so on. Or about our nation among other nations in Europe and elsewhere in the world. I think that mastering the sacral is what made von Lõngus the artist that is now taking Estonian culture to European cities in the form of street art.

*

If I were to give up my view that the conceptual reference point for “Sure, koer” (Die, Dog, 2013) is the work by Banksy and take on board von Lõngus’ own version that the work uses an image from “Pulp Fiction” in order to draw attention to the seemingly innocent gunplay in the screen version of “Kevade” (Spring, 1969), which is firmly rooted in our collective consciousness, I find myself asking how the image works and why von Lõngus decided to choose that particular image.

“Pulp Fiction” and countless other contemporary films present immense quantities of violence, the consequences of which have been removed and replaced with innocent, superficial pleasure. Having been a great lover of Tarantino’s cynicism and violence in my early teenage years and also later, I intuitively know that the image from “Pulp Fiction” is provocative and even motivating. It gives an infantile thrill to restless teenagers and the media alike, and – as it appears – to an influential local politician, whose home is adorned by a framed version of “Die, Dog”.[9] I know that I am cynical when I say that populism, self-advertisement and art auctions create the necessary conditions for von Lõngus to be able to invade the bedroom of an influential politician, leaving his stencil on the wall – one, moreover, that shows the ignorance of the inhabitant of said bedroom.

There are elements in von Lõngus’ work that superbly demonstrate the existence of an Estonian ideology and the modest intellectual level of public discourse. He is an artist who has decided to survive and take his due from the system. It is humanly appealing that he does so without anyone getting hurt or feeling bad. In a sense he is certainly a humourist and a people’s artist, a symptom of Estonian society, and as such essentially already occupies the position of a living classic and genius.

The emperor’s new clothes

Neoliberalism as an ideology is often said to cultivate a teenage mentality and psychopathic behaviour, its priorities being eternal youth and update, restart and rebirth on a daily basis. The fact that a well known neoliberal politician who has manipulated public opinion by using as primitive a method as dressing up in a white jumper is now posing at home with a work by von Lõngus that seemingly promotes violence suggests that public authority needs youthful and rebellious “street art”.

Therefore, von Lõngus’ current “(R)estart Reality” project, which on the one hand popularises our cultural heritage and on the other hand engages in guerilla marketing for our cultural institutions, may be seen as an extension of public authority and an embodiment of Estonian ideology. The line between acting in the exclusive tension over power and mimicking such tension is not a clear one – it depends on the objectives pursued and results achieved by the artist. Von Lõngus operates in an undoubtedly exclusive position, which gives him more influence than some other actors on the streets. It is

*

Kõige erandlikum von Lõnguse töö on hiljutine aktsioon keskkonnaministeeriumi ees, kuhu ilmus Bernt Notke "Surmatantsust" (Danse Macabre, *ca* 1463) pärit luukere, mis kandis õlal palki ja käes mootorsaagi – töö nimi on "Surmatants palgiga ehk kepitants Eesti moodi" (2017). See on näide sellest, kuidas kunstnik panustab ühte aktiivsesse kodanikuliikumisse ning ühiskondlikku vastasseisu – kriitika "raiuva" riigimetsanduspoliitika suhtes – oma sotsiaalse kapitali ning autoriteedi arvelt.

Samaaegselt ilmuvad jällegi luukeredega seotud oksjoniteated ning uudis, kuidas ühe teise von Lõnguse teose päästmiseks jäi üks telliskivisein Tallinnas lammutamata. See teos, mis kujutab luukeret ja ennast koos temaga endlikepikesega pildistavat trendikat hipsterit, kannab nime "Surmatants Endliga" (2017) ning mõjub enesekriitiliselt, kuna viitab teadlikult või mitteteadlikult neoliberaalse globaalkapitalismi transformeerumisele nekrokapitalismiks – ideoloogiliseks režiimiks, kus surmal on strateegiline tähtsus elu korraldamisel.

Nii nagu paljud asjad, on ka surm tähendusest tühjaks jooksnud ning sellest on alles jäänud anakronistlik representatsioon, mida Notke "Surmatantsust" pärit luukere hästi kehastab. Surm on sisuliselt nagu Kalevipoeg – see on üleliigne ja tüütu, nüüdisaegsesse maailma sobimatu asi, ja on vaid aja küsimus, millal nutikas siil surma ümber programmeerib. Stseeni keskmes olev endlikepiga hipster kehastab suurepäraselt tänapäevast võõrandunud subjekti mõttemaailma – neoliberaalse ideoloogia kandjana on ta valmis looma vaatemängu ka iseenda surmast. Ta võõrandab oma surelikkuse iseendast ja hakkab järgmisel hetkel selle eest kuumaksu maksma. Uues surmakultuuris on inimene võõras nii iseenda elus kui ka surmas. Aga peaasi on olla *cool*.

*

Kuid, nagu kirjutas eespool viidatud Janar Ala – ka riik tahab olla *cool*. Enda heaks töötava tänavakunstniku rahastamisega hangib keiser oma garderoobi uusi rõivaid.

Üldjoontes õmbleb rätsep von Lõngus just selliseid riideid, nagu keisrile meeldib. Ta toidab Eesti eksootilist kuvandit ja näib toetavat ka taibuka nutiriigi kontseptsiooni. Kord ilmus Tallinna vanalinna majaseinale von Lõnguse üks kuulsamaid töid "Alasti keiser" (2015) – iseenesest tuntud metafoor, mis viitas abstraktsetele probleemidele. Kuigi see oli adresseeritud pigem Toompeale, kus asub parlament ja valitsus, kui kesklinna, kus võimutses toonane opositsioonierakond, lasi Tallinna linnavalitsus töö ära kustutada.

Muidugi oli see suur teene von Lõngusele ja tema järel samas kohas tegutsenud MinaJaLydiale, kelle "Kas nüüd on kunst?" (2015) saavutas oma parima retoorilise efekti. Dokumentaalfilmis "Lõuendilinn" (2015) põhjendas Tallinna linnavõimu esindav ametnik linnavalitsuse otsust niivõrd küündimatult, et korraks jäin ma tõesti uskuma, et Tartu kujutab endast liberaalse linnavalitsusega loomingulist oaasi, kus politseinikud lasevad tänavakunstnikel rahus töötada ja abilinnapea saadab kohalikele tänavakunstnikele omapoolse õnnistuse. Ja et Tallinna linnavõim kuulub mingisse teise maailma, kaugele hea maitsega valgustunud kodanikest, ning on veel parajalt juhm, et mitte kinni haarata von Lõnguse poolt välja pakutud võimalusest irvitada Toompea toonase

entirely up to him which interests to serve using his influence. So far he has mainly caught the attention of the public using auction notices and somewhat sensationalist news stories about how the "mysterious street artist" was face to face with the police in Brussels. In addition, his works feature national symbols, technocracy, weapons and death.

*

Von Lõngus' most exceptional work is a recent one outside the Ministry of the Environment. It features the figure of a skeleton from Bernt Notke's "Danse Macabre" (c. 1463) carrying a log on its shoulder and a chainsaw in its hand; the work is titled "Dance of Death with a Log aka Stick Dance Estonian Style" (Surmatants palgiga ehk kepitants Eesti moodi, 2017). It is an example of an artist contributing to an active civic movement and a social dispute, a critique of the state's invasive forestry policy, at the expense of the artist's own social capital and authority.

At the same time, auction notices are once again appearing, accompanied by a news story about how a brick wall with a work by von Lõngus was saved from demolition in Tallinn. The work, titled "Dance of Death with Endel" (Surmatants Endliga, 2017),[10] showing a trendy hipster using a selfie stick to take a selfie with a skeleton, comes across as self-critical, as it either intentionally or unintentionally suggests neoliberal global capitalism's transformation into necrocapitalism – an ideological regime whereby death plays a strategic role in organising life.

As so many other things, death too has been drained of any meaning and only survives as an anachronistic representation, which the skeleton from Notke's "Danse Macabre" embodies well. Death is essentially like the national hero Kalevipoeg – redundant and tiresome, a thing unfit for the modern world, and it is only a question of time before the smart little hedgehog re-programs it. The central figure – the hipster with a selfie stick – is a perfect embodiment of the contemporary mentality of an alienated subject. As a carrier of neoliberal ideology he is willing to make a spectacle of his own death. He alienates his mortality from himself and the very next moment puts it on a monthly payment plan. In the new culture of death, a person is a stranger in life as well as in death. The main thing is to be cool.

*

But the state also seeks to be cool, as pointed out by Janar Ala, whom I quoted above. By financing a street artist, the emperor is buying new clothes for his wardrobe.

Generally, von Lõngus tailors exactly the kinds of clothes that suit the emperor's tastes. He feeds Estonia's exotic image and also seems to support the concept of a smart digital state. In 2015, "Alasti keiser" (The Naked Emperor), one of von Lõngus' must famous works, appeared on a wall in Tallinn's old town. A familiar metaphor, it pointed to certain abstract problems. Although the work was addressing the national government and parliament up on Toompea Hill, rather than the city government where the then oppositional Centre Party was in power, it was Tallinn city authorities that had it removed.

Of course, by doing so they did von Lõngus and MinaJaLydia a big favour, the latter then used the same spot

võimupartei üle, kel on juhtumisi võim tänavakunsti hällis Tartus.

Siiski on minus hiljem siginenud kahtlus, et "Alasti keisri" kustutamine oli poliitiliselt üsna õige ning von Lõnguse suhtes väga soodus samm. Ühelt poolt oleks selle töö allesjätmine jätnud rõivad keisrile selga, just nii, nagu soovib Tartu linnavõim – vaadake, meie linn on eriline, meie avalik ruum on vaba ja me armastame kunsti. Teiselt poolt käitus Tallinn täpselt nii, nagu käitub alasti keiser, kui ta avalikkuse ette tirida – nii veenis Eesti pealinn üldsust omalt poolt, et paljas keiser just selline välja näebki. Muidugi tulistas Tallinn siinkohal endale jalga ja andis Tartule sümboolse võidu.

Aga see on juba von Lõnguse, teiste tänavakunstnike ja tegelikult kõigi inimeste teha, et avalikel seintel ei laiutaks vaid režiimile meelepärased hilbud ja kunstnike omakasu teenivad reklaamid, ja et avalik ruum sisaldaks taaskord poliitilist potentsiaali, võimalust mõelda ja rääkida, koguneda ning elu muutvaid otsuseid teha. See ei pea tähendama rohkem ja veel paremaid *stencil*'eid – juba ammu ei pea kunst seisnema millegi loomises ja tekitamises, vaid see võiks vabalt seisneda ka vähendamises, elimineerimises. Rohkem tühje seinu teie häbematutele tänavatele!

Tanel Rander on vabakutseline kunstnik, kuraator ja kriitik, kelle põhiline loominguline huvi on subjektiivsus, autonoomsus ja opositsioon.

1 "Edward von Lõngus (pseudonüüm) on üks Tartu tänapäeval tuntumaid tänavakunstnikke. Tema teosed on pälvinud ajakirjanduse ja kunstikriitikute tähelepanu, neid on esitletud näitustel ja müüdud ka kunstioksjonitel. [---] Peamiselt on 2007. aastal tegevust alustanud Lõngus tuntud *stencil*-tehnikas sotsiaalkriitiliste, ohtralt kultuurilisi seoseid kasutavate teoste poolest. Briti grafitikunstniku järgi on teda kutsutud ka Eesti Banksyks." – https://et.wikipedia.org/wiki/Edward_von_L%C3%B5ngus.

2 Vt nt TISSUE Magazine No 3, 2015.

3 Margus Tamm, Tänavakunstist. – Müürileht # 36, 2014.

4 Janar Ala, Riik tahab olla *cool*. – Postimees 7. VII 2017.

5 Sirla, Kuidas tappa tänavakunsti? – Müürileht # 37, 2014.

6 Raimu Hanson, Juudi kogukond peab tänavakunsti kalmistuaial lubamatuks. – Tartu Postimees 1. IV 2016.

7 Raimu Hanson, Kõrgeima hinna kruvis oksjonil üles taas tänavakunstniku teos. – Tartu Postimees 19. V 2016.

8 Edward von Lõnguse Facebooki sein 18. XI 2017.

9 Otti Eylandt, Kristen Michal tahab kõndida tulistel sütel. – Eesti Päevaleht 17. XII 2016.

for her "Kas nüüd on kunst?" (Is It Art Now?, 2015), the work consequently achieving its best rhetorical effect. In a TV documentary, " Lõuendilinn" (Canvas City, 2015), a Tallinn city official so ineptly defended the city government's decision that for a moment I really believed that Tartu was a liberally governed creative oasis where the police allow street artists to work in peace and the deputy mayor gives his blessing to local street artists. And that Tallinn city authorities were of another world, far from being enlightened citizens with good taste, and still dumb enough not to seize the chance offered by von Lõngus to laugh at the then coalition leader on Toompea, the Reform Party, which also happens to be in power in Tartu, the cradle of street art.

Subsequently, however, I have begun to suspect that having "The Naked Emperor" erased was in fact politically expedient and also very good for von Lõngus. On the one hand, preserving the work would have let the emperor keep his clothes on, just the way Tartu city authorities want it, as if to say, look, our city is special, our public space is free and we love art. On the other hand, Tallinn city authorities behaved just the way a naked emperor would behave when exposed to the public, thereby persuading the public that that was exactly what a naked emperor looks like. Of course, by doing so the city of Tallinn shot itself in the foot and gave Tartu a symbolic victory.

In the end it is up to von Lõngus, other street artists and everyone really, to make sure that public walls are not merely a display area for the self-promotion of artists and garments that gratify the regime, and that the public space once again has political potential, offering an opportunity to think and speak, to gather and make life-altering decisions. This does not necessarily mean more and better stencils; for some time now, art has not necessarily been about creation and production, and may just as well be about reduction and elimination. May there be more empty walls in your brazen streets!

Tanel Rander is a freelance artist, curator and critic, whose main creative interests are subjectivity, autonomy and opposition.

1 "Edward von Lõngus (pseudonym) is among the best known street artists in Tartu today. His work has caught the attention of the media and art critics alike; it has been shown in exhibitions and sold at auctions. [---] Active since 2007, Lõngus is best known for his stencils, which are characterised by social criticism and cultural references. He has been called the Estonian Banksy, after the British artist." – https://et.wikipedia.org/wiki/Edward_von_L%C3%B5ngus.

2 See e.g. TISSUE Magazine No 3, 2015.

3 Margus Tamm, Tänavakunstist. – Müürileht # 36, 2014.

4 Janar Ala, Riik tahab olla *cool*. – Postimees 7. VII 2017.

5 Sirla, Kuidas tappa tänavakunsti? – Müürileht # 37, 2014.

6 Raimu Hanson, Juudi kogukond peab tänavakunsti kalmistuaial lubamatuks. – Tartu Postimees 1. IV 2016.

7 Raimu Hanson, Kõrgeima hinna kruvis oksjonil üles taas tänavakunstniku teos. – Tartu Postimees 19. V 2016.

8 From the Facebook wall of Edward von Lõngus, 18. XI 2017.

9 Otti Eylandt, Kristen Michal tahab kõndida tulistel sütel. – Eesti Päevaleht 17. XII 2016.

10 Double meaning in Estonian: "Endel" being both a man's name and an Estonian slang word for a selfie. – *Ed.*

Edward von Lõngus
Sure, koer
2013
Jõgeva Majandusühistu kaupluse sein, Palamuse
Foto blogist http://evl-genius.blogspot.com/
Kõik õigused kunstnikul

Edward von Lõngus
Die, Dog
2013
Shop's wall of Jõgeva Economic Cooperative, Palamuse
Photo from blog http://evl-genius.blogspot.com.ee/
Courtesy of the artist

25. VIII 2017–28. I 2018
Kumu Kunstimuuseum

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

Kuraator: Magdalena Moskalewicz.

Ümarlaud postsotsialismist, postkolonialismist, natsionalismist, rändamisest ja kuuluvusest

Maarin Ektermann vestles näituse "Rändurid. Reisimine ja migratsioon Kesk- ja Ida-Euroopa uues kunstis" kuraatori ja kunstnikega.

Maarin Ektermann (ME): Tahaksin alustuseks küsida, milline teie oma teekonnal või rändes saadud kogemus on mõjutanud teie kunstitegevust?

Vesna Pavlović (VP): Mul on üks lugu jutustada. Olen pärit Serbiast, endisest Jugoslaaviast, kus viisadega reisimine oli alati probleem. Õigemini, ei olnud, ja siis jälle oli – kuldsel sotsialismi ajal see probleem ei olnud ja tegu oli tegelikult väärtusliku passiga. Kuid 1990. aastatel, sõdade ajal, saime kõik erinevad passid. Igatahes, kui ma 2006. aastal Helsingis kunstiresidentuuris viibisin, tulid mu abikaasa ja poeg mulle külla. Neil mõlemal on USA pass, minul aga oli tollal Serbia pass ühekordse Schengeni viisaga, et saaksin residentuuriks Soome reisida.

Ühel päeval tahtsime teha väljasõidu Tallinnasse, aga laevas jõudis mulle pärale, et ma ei pääse Eestisse, sest mul on ju ühekordseks sisenemiseks antud viisa! Niisiis jäime laeva. Ühtlasi ei pääsenud ma tagasi Soome. See olukord – et sa ei saa minna ei edasi ega ka tagasi – jättis mulle sügava mulje. Mu viisa tühistati ja mulle anti uus ühekordse sisenemise viisa, et saaksin Soome tagasi pöörduda ja residentuuri jätkata. Ja nüüd, rohkem kui kümme aastat hiljem, olen ma lõpuks siin, Tallinnas... oma USA passiga.

Daniel Baker (DB): Mina olen pärit Suurbritannia mustlaskogukonnast ja üks sõnu, mida me endi kirjeldamiseks kasutame, on "rändurid". See nimetus on Suurbritannias

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

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

Curator: Magdalena Moskalewicz.

A Round Table on Post-Socialism, Post-Colonialism, Nationalism, Travelling and Belonging

Maarin Ektermann in discussion with the curator and artists of "The Travellers: Voyage and Migration in New Art from Central and Eastern Europe".

Maarin Ektermann (ME): First I would like to ask, what experience of your own voyage or migration has influenced your artistic practice?

Vesna Pavlović (VP): I have a story to tell. I come from Serbia, former Yugoslavia, where travelling with visas was always a problem. Well, it wasn't and then it was – during the golden age of socialism it wasn't and it was actually a valuable passport. But in 1990s, during the wars, we all got separate passports. Anyhow, in 2006 when I was in residency in Helsinki, my husband and son came to visit me. They have American passports and back then I had a Serbian passport – with the single entry visa to Schengen countries, to get to Finland, to this residency.

One day we wanted to come on a daytrip to Tallinn – and then, on the boat I realized that I couldn't get to Estonia, because I had this single entry visa! So we stayed on the boat. I couldn't also return to Finland. This situation – that you can't go in and you can't go back, being somewhere in between, on the boat – made quite an impression on me. So they cancelled my visa and gave me another single entry visa, so I could go back to Finland to continue my residency. And now, more than a decade later, I'm finally here in Tallinn – with my American passport.

Daniel Baker (DB): I come from an English Gipsy community and one of the words we use to describe ourselves is

üsna laialt käibel. Minu kogukond on oma ajaloo vältel kogenud liikumisvabaduse piiranguid. Meie liikuvus on osalt elustiilivalik, kuid osalt tingitud ka majanduslikest põhjustest. Niisiis on liikumispiirangute teema vägagi suurel määral see, millega ma oma loomingus tegelen – nii esteetilise territooriumi kui ka füüsilise ruumi tähenduses.

On piiranguid, mis kehtivad konkreetselt "ränduritele" ehk mustlaskogukonnale, näiteks paljudes avalikes ruumides, sealhulgas pubides. See on tähendanud, et minu arusaam rändamisest ja selle piirangutest on vägagi juurdunud mu etnilises ja kultuurilises identiteedis.

Dushko Petrovich (DP): Mina sündisin Ecuadoris, aga mu ema on pooleldi ekvadorlanna ja pooleldi ameeriklanna. Ta sündis USA-s, aga pöördus minu sündimise ajaks tagasi Ecuadori. Mu isa sündis Jugoslaavias, aga lahkus sealt pärast Teist maailmasõda ega saanud tagasi minna. Seega sündisin ma (pool)välismaalaste lapsena Ecuadoris, aga kui olin kuueaastane, kolisime kõik USA-sse.

Selline paiknemine eri riikide ja kultuuride vahel on mind palju mõjutanud. Ma tean, et teiste inimeste suhted rahvuste ja paikadega võivad olla selgemad. Mul on olnud eri riikide passid ja eri kodakondsused ning ühtaegu nii sees kui ka väljas olemise kogemus.

Magdalena Moskalewicz (MM): Minu kogemus on näitusel osalevate kunstnikega võrreldes täpselt vastupidine – sündisin Poolas poolakate lapse ja lapselapsena. Kõik teised keeled olen omandanud hiljem võõrkeelena. 1980. ja 1990. aastate alguses oli Poola keeleliselt, etniliselt ja usuliselt väga ühtne riik.

Mu oma huvi erinevate identiteetide vastu tulenebki sellest igatsusest ja puudujäägist, sest kasvasin üles ja sain hariduse äärmiselt homogeenses riigis – mis on seda muidugi ainult pealiskaudsel vaatlusel. Me peame mõistma, et see näiline ühtsus on saavutatud teatud rühmade väljaarvamise hinnaga, mõeldes näiteks Poola juutidele ja mustlastele. Ja välja ei jäeta mitte üksnes etnilisi, vaid ka kultuurilisi ja lingvistilisi vähemusi, näiteks sileeslasi ja kašuube. Selline väljaarvamine toimub selleks, et esindustasandil, näiteks meedias, paistaks rahvas väga homogeenne.

See nähtus ei iseloomusta ainult Poolat, vaid sarnane olukord valitseb ka teistes postsotsialistliku bloki riikides. Nende riikide ideoloogiline kese asus kommunismi ajal niivõrd suurel määral majanduslikel erinevustel, et mis tahes muud erinevused pühiti minema, väites, et neid polegi. Sama kehtib ka näiteks sugudevaheliste erinevuste puhul.

Wojciech Gilewicz (WG): Mina sündisin Poolas, ja lapsena saime ringi reisida ainult Nõukogude Liidus ning võibolla ka Bulgaarias ja Jugoslaavias. 1990. aastatel, kui piirid avati, emigreerus mu ema USA-sse. Käisin tal suvevaheaegadel külas ja otsustasin viimaks samuti USA-sse kolida.

Praegu on väga raske ette kujutada elu ja tegutsemist ilma reisimiseta. Valitseb pidev muutuseihalus. New Yorgis öeldakse, et kui sa oled kaks aastat ühel töökohal töötanud, on aeg edasi liikuda.

Flo Kasearu (FK): Mina sain oma kunstnikutegevust mõjutanud reisikogemuse tänu Erasmuse stipendiumile – üks aasta välismaal, mille veetsin Berliinis. See oli esimene

"Travellers", a term which is used quite commonly across the UK. My community has been subject to restrictions of mobility throughout our history, mobility partly as a lifestyle choice but also as an economic imperative. So this idea of restricted movement is very much what I deal with in my work, both in terms of aesthetic territory as well as physical space.

There have been restrictions specifically targeted at "Travellers", or the Gipsy community, in many public spaces including pubs, for example. This has meant that my sense of travelling and its restrictions are very much embedded in my ethnic and cultural identity.

Dushko Petrovich (DP): I was born in Ecuador, but my mother is half-Ecuadorian and half-American. She was born in US, and had gone back to Ecuador by the time I was born. My father was from Yugoslavia; he left Yugoslavia after World War II and he couldn't go back. So I was born to (half)foreigners in Ecuador, but we all moved to the US when I was six.

This positioning among countries and among cultures has influenced me a lot; I know that other people may have a more straightforward relationship to nations and places. I have had various passports, various national identities, and experience of being in and out at the same time.

Magdalena Moskalewicz (MM): My experience is exactly the opposite to that of the artists participating in this exhibition: I was born in Poland, to Polish parents and Polish grandparents; I have learned all the other languages I speak as a second language later in life. Poland in the 1980s and the early1990s was a very homogeneous country linguistically, ethnically, religiously.

As a result, my own interest towards multiple identities came from that longing and that lack, having grown up and been educated in an extremely homogeneous country – on the surface of course. We need to realize that this seeming homogeneity comes at the price of the exclusion of particular groups, if you think of Polish Jews and Roma. And not only ethnic minorities, also cultural and linguistic ones, such as Silesians or Kashubians. This exclusion takes place so that on the level of representation, for example, in the media, the nation looks very homogeneous.

This is not only the situation in Poland, but it is similar in other countries in the post-socialist bloc. The ideological focus in those countries under communism had been so much on the economic differences, that any other differences were wiped out under the pretence that they did not exist – the same goes for gender differences, for example.

Wojciech Gilewicz (WG): I was born in Poland and when I was a child we were only able to travel to the Soviet Union, and maybe also to Bulgaria and Yugoslavia. In the 1990s, when the borders opened, my mother emigrated to the US. I visited her during my summer vacations and finally decided to also move to the US.

Right now it is very hard to imagine life and practice without travelling. There is this constant drive for change. In New York they say if you have had one job for two years, it is time to move on.

Flo Kasearu (FK): The travelling experience that has influenced my practice as an artist was due to an Erasmus

kord, kui ma pikemalt kodust eemal viibisin, ning see pani mind mõtlema identiteedile ja rahvustundele. Kõik mu ülejäänud reisid on olnud palju lühemad.

Video, millega ma siinsel näitusel esinen, on tegelikult filmitud mu pikkuselt teisel äraolekuperioodil, kui viibisin kolm kuud Istanbulis praktikal. Mu vanaema ja tädi sõitsid sel ajal Türki puhkama, niisiis läksin ma nendega kohtuma. Ent pärast neid kahte kogemust olen tegutsenud enamasti kohalikul tasandil ning töötanud kohaspetsiifiliselt siin.

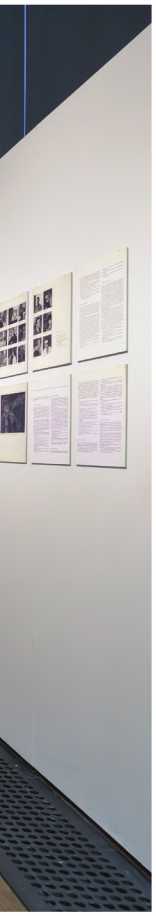
ME: Mul on küsimus Magdale siinsel näitusel osalevate kunstnike ühisnimetaja leidmise kohta. Sa soovitad kasutada "postsotsialismi" terminit levinuma "postsovetliku" asemel. Võiksid sa seda veidi põhjendada?

MM: "Postsotsialistliku" ja "postsovetliku" vahel on erinevus. Viimane seostub konkreetselt olukorraga endises NSVL-is pärast 1991. aastat (s.t tänapäeva Venemaal või Eestis). See on midagi muud kui "postsotsialistlik", mida kasutatakse enamasti rääkides "post"-hetkest endise Nõukogude bloki satelliitriikides, mis ei kuulunud Nõukogude Liitu.

Kui meenutame 1917. aasta oktoobrirevolutsiooni aega, siis sotsialism tekkis Venemaal ning levis pärast Teist maailmasõda teistesse riikidesse, kus selle rakendamine toimus palju hiljem ja väga erineval moel. Seda kogeti palju otsesemalt võõrriigi okupatsioonina. Ühtlasi olid need satelliitriigid Nõukogude Liidust algselt arenenumad, kui mõtleme traditsioonilisel viisil modernistlikust tööstuse lineaarsest arengust, näiteks moderniseerimisest. Samuti oli poliitiline olukord nende riikide kodanike suhtes sotsialismi ajal sageli veidi soodsam, näiteks reisimise puhul – tegelikult on andmeid, mis näitavad, et endise satelliitriikide vahel oli inimestel palju suurem liikumisvabadus kui väljaspool endist Nõukogude Liitu. Need on vaid mõned näited sellest, miks on hea kasutada kahte eri terminit. Ühtlasi tuleb meeles pidada, et sõna "nõukogude" ei seostu mitte üksnes endise NSVL-i Euroopa subjektide, vaid ka Aasia omadega, mis põhjustab omakorda segadust. See ongi lühidalt põhjus, miks ma rõhutan erinevust "postsotsialistliku" ja "postsovetliku" vahel.

Siinse näituse kontekstis võimaldab meil mõnevõrra üldistada ning Balkani maadest Dagestani liikuda asjaolu, et räägime kogemustest, mitte poliitilistest andmetest. On tähtis mõista ajaloolist minevikku, kuid samuti on tähtis rääkida praeguse põlvkonna isiklikest kogemustest. Kõik näitusel osalevad kunstnikud on elus, enamik neist on sündinud 1970. ja 1980. aastatel, kuid mõned ka varem. Nad kõik jutustavad oma kogemusest selle minevikuga, sellest, kuidas nad sellega täna elavad ja kuidas nende ühiskonnad on seda läbi elanud. Muidugi oli elu endises Jugoslaavias teistsugune kui elu Eestis, Poolas oli olukord omakorda erinev jne. Ja näitus toob need erinevused esile. Aga ma tõesti usun, et on olemas mingi mitut põlvkonda hõlmav kogemus, mis ühendab neid, kes on läbi teinud kiire ülemineku põhiliselt suletud piiridega Nõukogude blokist globaliseerumisprotsessides osalemisse.

Teised riigid olid kogenud neid arenguid juba kaua. Kui mõelda Suurbritanniale või USA-le, toimus üleilmastumine nende demokraatlike lääneriikide kodanike jaoks järkjärgulise üleminekuna. Meie jaoks aga toimus see vaat et üleöö ja mõjus teatava šokina. Siinsel näitusel osalevate kunstnike lugudes kerkib see kogemus taas pinnale.



stipend – one year abroad that I spent in Berlin. It was the first time I was away from home for a longer period and it got me thinking more about identity and nationalism. All my other trips have been much shorter.

This video that is in this exhibition, is actually filmed during my second longest getaway period – I was in Istanbul for three months on an internship; my grandmother and aunt happened to travel to Turkey on holiday as well and so I went to see them. But after those two experiences I have been active mostly locally and working site-specifically here.

ME: I have question to Magda about determining common ground for artists participating in this exhibition. You propose using "post-socialist" instead of much more known "post-Soviet" term – could you open that up a little?

MM: There is a difference between "post-socialist" and "post-Soviet." The latter relates specifically to the situation post-1991 for the former USSR (e.g. today's Russia or Estonia). This is different from "post-socialist," which is mainly used for the "post" moment of the satellite countries of the former Soviet bloc who were not part of the Soviet Union.

If we think all the way back to the October Revolution in 1917 – socialism originated in Russia and then migrated to other countries after World War II, where its implementation took place much later and was very different. It was experienced much more as direct, foreign occupation. These satellite countries were also initially often more developed than the Soviet Union if we think in the traditional terms of the modernist linear development of industry; for example, of modernization. Also, during socialism, their political situation was often slightly more favourable towards their citizens, for example in terms of travelling – there is actually data showing there was much more mobility for people between the former satellite countries than outside of the former Soviet Union. These are just a few examples of why it is good to use two different terms. Also, one has to remember that the word "Soviet" relates not only to European subjects but also to Asian subjects of the former USSR, which has again its own complexity. This is in a nutshell why I emphasize the difference between "post-socialist" and "post-Soviet".

In the context of this exhibition, what allows us to make some generalization, and to actually go from the Balkans all the way to Dagestan, is that we speak about experiences, and not about political data. It is important to understand the historical past, but it is also important to speak about the personal experiences of the current generation. All the artists in this show are alive, most of them were born in the 1970s and 1980s, but some also earlier. They all speak about their relationship to that past, how they live with it today, how their societies have lived it. Of course, the experience of life in the former Yugoslavia was different to the situation in Estonia, it was different in Poland, etc. And the exhibition shows these differences. But I really believe that there is a shared multi-generational experience of having lived through that transition from the mainly closed borders of the Soviet bloc to the sudden participation in the globalization processes.

Other countries had been experiencing these developments for a long time. If you think of the UK or the US, globalization happened as a gradual transition for the citizens

ME: Mulle on jäänud mulje, et sinu jaoks on tähtis esile tuua suuremat solidaarsust nende kogemuste vahel, võib-olla selleks, et tasakaalustada levinumat lääneihalust?

MM: Jaa, kindlasti. Kui korraldasin selle näituse esmakordselt Varssavis Zachęta Rahvuslikus Kunstigaleriis (14. V–21. VIII 2016), mõlkus mul meeles kaks peamist probleemi. Esimene oli teadmine, et Poola kui endistest NSVL-i satelliitriikidest suurim keeldub määratlemast end postsotsialistliku riigina, ning et selle innuka lääne poole pürgimisega käib kaasas teatav varjatud imperialism. Poola soovib asuda juhtpositsioonile ja mitte samastuda väiksemate riikide kogemustega. Mina aga usun, et see samastumine on ülitähtis.

Teine tähtis probleem oli minu jaoks pead tõstev natsionalism, mis domineerib Poolas ja mida võib täheldada ka paljudes teistes paikades peale Ida-Euroopa. Ma leian, et on ülimalt tähtis välja selgitada meie ühised kogemused neis erinevates riikides, keeltes ja kultuurides, sest natsionalism kujutab endast suurt ohtu, millele peaksime püüdma vastu seista nii kunstitöötajate kui ka kodanikena.

ME: Kunstnike juurde tagasi pöördudes tahtsin küsida tööde kohta, millega te siinsel näitusel osalete. Vahest võiksite välja tuua, milline oli kõige keerukam probleem, mis ilmnes kunstiteose loomise ajal, uurimistöö käigus, otsustamisel, mida võtta ja mida jätta jne?

VP: Minu näitusetöö pealkiri on "Fototeka" (Fototeek, 2013/2016) ja see koosneb kardinale projitseeritavatest slaididest. Slaidiesitlus hõlmab 80 fotot, mille leidsin Jugoslaavia ajaloomuuseumist, kui ma projekti 2012. aastal alustasin. Vahepeal muudeti asutuse nime – nüüd on see Jugoslaavia Muuseum. Arhiiv, millega ma töötasin, kujutab endist presidenti Titot vahemikus 1945–1979 maailmas ringi reisimas. Ta suri 1980. aastal. Niisiis näitavad need fotod sotsialistliku propaganda keelt, kuid samuti riigivisiite. Fotod on pildistanud neli eri fotograafi ja Titot on jäädvustatud kohtumistel maailma eri paigus. Ent pildid olid tehtud tema isiklikuks tarbeks, ehkki samal ajal kuuluvad need riiklikku arhiivi. Nii et mina nägin arhiivis endas konflikti avaliku ja isikliku vahel.

Kardin, mida kasutan, on pärit ühelt fotodest ja sümboliseerib kommunistliku partei koosoleku tausta, raudset eesriiet või sotsialismi kardinat – kardinat, mis varjab ja hoiab tagasi. Sellel kardinal on palju erinevaid assotsiatsioone! Kardina hall toon sobib kokku arhiivi olemusega (kõik fotod olid mustvalged), ning on tähtis. et kardin ripub tihedate voltidena ning sellele projitseeritud kujutised ei ole stabiilsed ega täiuslikud. See viitab ajaloo mõiste haprusele. Seda võib vaadelda nii positiivse kui ka negatiivsena.

Niisiis, kuidas ma selle kõigeni jõudsin? Tegelikult vaatasin ma Tito polaroidpilte (ta oli ise samuti innukas fotograaf) ning leidsin selle fotoarhiivi, ja siis avastasin ühelt fotolt iseenda! Barthes'ilikus tähenduses leidsin iseennast: osalesin 1979. aastal Tito pioneerina ühel tema sünnipäeva auks korraldatud suurel vaatemängul. Viibisin kohal, ja nüüd on see foto samuti kardinale projitseeritud. Minu jaoks tähendas see olla tunnistajaks millelegi, milles olin ise osalenud, sellele sotsialismi koreograafiale.

of these Western democracies. For us, it happened almost overnight as a sort of a shock. That experience resurfaces in the stories told by the artists in this exhibition.

ME: I have an impression that it is important for you to bring forward more solidarity between those experiences, maybe to balance the more common gazing towards the West?

MM: Yes, definitely. When I first organized this exhibition in Warsaw at Zachęta – National Gallery of Art (14. V–21. VIII 2016), it was with two main issues in mind. The first was knowing that Poland, as the biggest country from among the former USSR satellites, refuses to identify itself as a post-socialist country and that its eagerness to orient itself towards the West comes with some hidden imperialism. It wants to take a lead and not to identify itself with the experiences of the smaller countries. I believe this identification is crucial.

The other important issue for me was the rising nationalism, which is dominant in Poland, and which can also be observed in many other places beyond Eastern Europe. I think it is extremely important to identify our shared experiences across those different countries, languages and cultures, since nationalism is a great threat that we should try to resist, as art workers and as citizens.

ME: Turning again to the artists, I wanted to ask about your current work in this exhibition. Maybe you could point out what was the most complex issue that appeared while you were making this artwork, during research, deciding what to include and what to exclude, etc?

VP: My work for the exhibition is called "Fototeka" (Phototeque, 2013/2016), it is a slide-projection onto a curtain. The slide-projection includes 80 photographs that I found in the history museum of Yugoslavia when I started this project in 2012; in the meantime they changed the name – now it is called Museum of Yugoslavia. The archive I worked with shows the former president Tito travelling around the world from 1945 to 1979, he died in 1980. So those photographs present the language of socialist propaganda, but also state travel; they were taken by four different photographers and they present Tito and his meetings around the world. But they were taken for him as personal photographs, at the same time they belong to the state archive. So for me there was this conflict between the personal and public in the archive itself.

The curtain that I used comes from one of the photographs and it symbolically represents the backdrop for the communist party meeting or the Iron Curtain or the curtain of socialism, the curtain that hides and stops – this curtain has many different associations! It is grey because it corresponds to the nature of that archive – the photographs were all black-and-white – and it is important that this curtain hangs in deep folds and the images that are projected onto it are not stable, not perfect; it suggests that the concept of history is fragile. This can been seen from both sides, both positive and negative.

So how did I arrive at all of this? I was actually looking at Tito's Polaroid's, he was an avid photographer himself, and I found that photo archive, and then I found myself in one of those photographs! I found myself in a Barthesian

ME: Kas sa otsustasid näitusele kaasata kõik arhiivi fotod või ainult valiku?

VP: Tegin valiku, kasutades pilte, mis esindavad Tito reiside eri etappe ning sotsialistliku propaganda sümboleid. Vaatlen oma töös fotosid sageli kui ideoloogia elemente, ideoloogia peegeldust. Niisiis peegeldasid need fotod ka seda seost kujutise ja sotsialistliku propaganda vahel.

DB: Minu siinsel näitusel esitatud tööde lähtepunktiks on rassism ja ksenofoobia ning see, kuidas uurida neid teemasid ilma liigse didaktika või steriilsuseta. Üks mu teoseid on puidust siltide kollektsioon ("Copse" (Padrik, 2006)) ning teine on peegelpinnaga silt ("Sign Looking Glass" (Silt-peegel, 2005)). Mõlemal tööl on näha sama fraas: "No Travellers" ("Ränduritele keelatud"). Need tööd uurivad erinevate materiaalsuse registrite mõju, mängides sellega, kuidas ühe ja sama sõnumi tähendus võib erineda sõltuvalt vormist. Puidust sildid toovad meelde eravalduste keelumärgid, kuid peegelpinnaga silt viitab millelegi keerulisemale. Silt-peegel on väga ahvatlev objekt, mis mõjub ühtaegu nii kütkestava kui ka tõrjuvana. See vastuolu on siin oluline ja ühtlasi on see ka kogu mu töö juhtmotiiv.

Ma arvan, et minu jaoks valmistab alati raskusi küsimus, kuidas kõige paremini manifesteerida ideid, nii et need võiksid omandada keerukamaid tõlgendusvõimalusi, muutudes seega kättesaadavaks laiematele rühmadele. Näiteks ei kasuta ma oma töös sõnu "mustlane" või "roma", sest see muudaks asjad minu jaoks liiga ilmseks. Tahan uurida oma kogukonda selles valguses, kuidas me suhestume teiste rühmadega. Samuti huvitab mind ksenofoobia ja natsionalismi idee Suurbritannias ning teatud etniliste rühmade piiramine konkreetsete maa-aladega, ja muidugi ka see, kuidas Suurbritannia on nüüd grupina, riigina (minu tahte vastaselt) otsustanud EL-ist välja astuda. Siin on liikumispiirangu idee viidud äärmuseni.

ME: Ma ausalt öeldes ei teadnud, et mustlasi ja romasid nimetatakse Suurbritannias "ränduriteks". See on ju üsna kena sõna?

DB: Välisallikad kutsuvad meid mustlasteks, me ise aga hakkasime end nimetama "ränduriteks", et meil oleks enda nimi, mida ei riku välised kirjeldused. Kasutame inglise keeles sõna *Traveller* ehk "rändur" kogukonnasisese määrajana, et näha, kuidas teised meie universumisse sobituvad. Ent ingliskeelne termin *Gypsy* ("mustlane") on üha enam pälvinud meie kogukonnas heakskiitu ning oleme selle teatava jõustava žestina uuesti omaks võtnud. Olin mitmeid aastaid Suurbritannia mustlasnõukogu esimees. Varem peeti sõna *Gypsy* halvustavaks, niisiis on selle termini üle kontrolli haaramine kujunenud juba iseenesest poliitiliseks seisukohavõtuks.

Suurbritannias kasutatakse meie kogukondade puhul nüüd sõnu *Gypsy, Roma* ja *Traveller*, kuid rahvusvahelisel tasandil on *Gypsy* termin ikkagi problemaatiline. See toob välja oletatava homogeensuse küsimuse. *Roma* termini kasutamine on kasulik poliitilise esindatuse seisukohalt, aga nagu iga poliitilise identiteediga, surutakse sisemised erinevused alla ja see tekitab muid probleeme.

Mulle meeldib sõna *Gypsy*, sest see on võimas oma vastuolulisuses; ühelt poolt on see vastuvõetav ja teiselt poolt mitte. Seega on "rändurid" sõna, mida me ise enda puhul

sense – I participated in 1979 in one of the big performances for Tito's birthday, I was Tito's pioneer; I was there and this photograph is now also projected onto the curtain. For me it was witnessing something that I have lived and participated in, that choreography of socialism.

ME: Did you decide to exhibit all of the photographs in the archive or just a selection?

VP: I made a selection, choosing images that represent the stages of Tito's travels, and symbols of socialist propaganda. In my work I often look at the photograph as an element of ideology, a reflection of ideology. So those photographs also reflected that connection – between the image and socialist propaganda.

DB: The starting point for the work I am showing here is racism and xenophobia, and how to explore those ideas without being too didactic or too sterile. One of the pieces I am exhibiting is a collection of wooden signs ("Copse", 2006) and the other a mirrored sign ("Sign Looking Glass", 2005). The same phrase appears in both these works – "No Travellers". These pieces examine the impact of different registers of materiality by playing with how the same message might differ in meaning depending on form. Wooden signs suggest restrictions on private land, but the mirrored sign suggests something more complex. The mirrored sign is a very seductive object, it draws you towards it, but at the same it repels you. The idea of that contradiction is important here and is a key motif throughout my work.

The challenges for me I suppose are always in terms how to best manifest ideas so that they can become more complex in interpretation, and therefore more accessible to wider groups. For instance, I don't use the word "Gipsy" or "Roma" in my work because that would pin things down too much for me. I want to explore my own community in terms of how we relate to other groups. I'm also interested in the idea of xenophobia and nationalism in the UK and the restriction of certain ethnic groups to certain territories; and of course how now in the UK we as a group, as a country – against my personal wish – have decided to pull out of the EU. Here the idea of restriction of movement has been taken to the extreme.

ME: I actually didn't know that Gypsies or Romas are called "Travellers" in the UK – it is kind of a nice word?

DB: We were named Gypsies by external sources, and in order to have a private name for ourselves, which was unsullied by external description, we called ourselves "Travellers". We use the word "Traveller" as an internal identifier in order to know how others fit into our universe. But increasingly the term "Gypsy" has gained acceptance in our community and we have re-appropriated it as a gesture of strength. I was chair of the Gipsy Council in the UK for a number of years. In earlier times the word "Gipsy" was thought of as derogatory, so taking control of that term has become a political stand in itself.

In the UK we now use the words "Gypsy, Roma and Traveller" to determine our groups but on an international level, the term "Gipsy" is still problematic. This highlights the issue of presumed homogeneity. Using the term

Suurbritannias kasutame, ja sul on õigus, et see on üsna kena sõna. Inimesed arvavad, et sa lihtsalt liigud palju ringi, mis on ajalooliselt olnud ka põhimõtteliselt tõsi.

See oli Rahvusvahelise Romade Liidu esimesel kohtumisel Suurbritannias 1971. aastal, kui kõikjalt maailmast kokku tulnud roma aktivistid otsustasid, et peaksime end rahvusvahelise kogukonnana kutsuma "romadeks". Kohtumine leidis aset väikelinnas, kus ma sündisin. Tundub imelik mõelda, et see uus globaalne kollektiiv sai alguses tolles väga väikeses linnakeses, kus keegi seda terminit ei tundnud. Seal arvati, et oleme "mustlased" ja "rändurid".

ME: Dushko ja Wojciech, kuidas on teie töödega siinsel näitusel ning väljakutsetega, millega te silmitsi seisite?

DP: Minu näitusetöö ("El Osa Carnal", 2013–2016) kujutab tavalise Ecuadori liinibussi kujundusega bussi, kuid kõik seal näidatud asjad kirjeldavad juhtumusi, mis on mulle osaks saanud pärast Ecuadorist lahkumist. Töö püüab kujutleda, kuidas need kaks asja omavahel kokku panduna välja näeksid.

Olen samaaegselt kahe diasporaa liige: kuulun Ida-Euroopa slaavi diasporaasse, mis on väga suur ja on kogenud rohkeid piiranguid, aga samuti kuulun ma Ladina-Ameerika diasporaasse. Alguses mõtlesin ma sellest teosest üksnes Ladina-Ameerika diasporaa kontekstis – olin keegi, kes alustas Ecuadoris ja kolis siis USA-sse, niisiis heitlesin ma küsimusega, kuidas need kaks raamistikku omavahel ühendada. Kuid näitusel osalemine on pannud mind mõtlema sellest sügavamalt, sest kui ma sündisin, kuulus mu isa juba diasporaasse. Hakkasin nägema oma teoses kõiki neid asju, mitte üksnes 1981. aastast alates, vaid 1948. aastast. Nii sisaldab see rohkem, kui ma esialgu arugi sain.

WG: Mina lõpetasin tegelikult maaliosakonna, nii et enamik mu varaseid töid olid maalid. Töö, millega ma siinsel näitusel üles astun ("Painter's Painting" (Maalikunstniku maal, 2016)), oli pooleliolev teos, kuid selle mõte oli väga lihtne ja püsis protsessi käigus muutumatuna – reisin koos ühe ja sama lõuendiga, millele alati maalin.

Minu jaoks seisnes küsimus selles, et teinekord tundub mulle reaalsus ise palju huvitavam kui millegi (näiteks potentsiaalse maali) loomine. Video on pealkirjastatud sihilikult segadust tekitavana – hüppan ühest kultuurist ja kontekstist teise ega paku selget jutustust. Niisiis, mis on tähtsam – kas see potentsiaalne maal, galeriiseinal rippuv püha objekt või tõelise stseeni kogemine?

ME: Sinu töös on väga humoorikaid aspekte, näiteks see, kuidas sa lainetega võitled jne?

WG: Mäletan, et kui ma 2004. aastal videoid tegema asusin, olin alguses väga üllatunud, kui see inimestele nalja tegi. Aga kui alustasin 2010. aastal "Maalikunstniku maaliga", olin sellest täiesti teadlik. Leian, et huumori aspekt on kunstis väga oluline.

VP: Mul on sulle ainult üks kommentaar, Wojciech. See on õõnestuslik kunstiteos, sest tegu on *en plein air* žanriga, kuid samuti on see nagu *Grand Tour*, mis on olnud ülim reisimiskogemus nii kunsti kui ka turismi kontekstis.

"Roma" is useful in terms of political agency, but as with any political identity the differences within become subsumed, and that creates other difficulties.

I like the word "Gipsy" because it is powerful in its contradictions; in one way it is acceptable and in another it is not. So "Travellers" is the word we use for ourselves in the UK, but you're right, it is kind of a nice word, people think you just move around a lot, which has in essence been true historically.

It was at the first meeting of the International Romani Union in the UK in 1971, that Roma activists from around the world decided that we should call ourselves "Roma" as an international community. This happened in the small town where I was born. I find it strange to think that this new global collective started in this very small place where no one knew the term. They thought they were Gypsies and Travellers.

ME: Dushko and Wojciech, how about your work in the current exhibition and challenges you may have faced?

DP: My work here ("El Osa Carnal", 2013–2016) is a bus that uses the template of an ordinary Ecuadorian bus, but all the things that are out on it are things that happened to me when I left Ecuador. It is trying to imagine how those two things would look when put together.

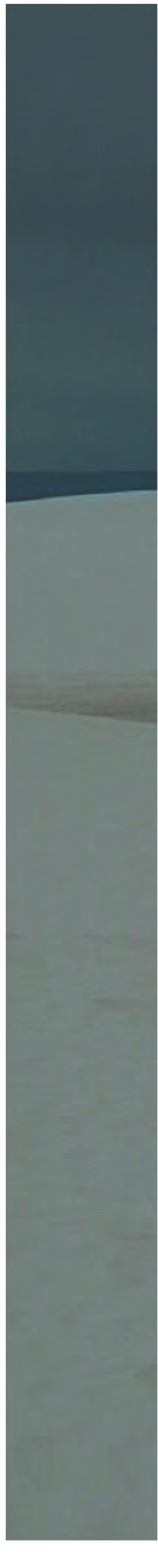
I am a member of two diasporas at the same time – part of Eastern-European Slavic diaspora, which is very large and resulting from a lot of restrictions, but I am also part of Latin-American diaspora. First, I thought about that work only in terms of the Latin-American diaspora, I was a person who started out in Ecuador and then moved to the United States, so I struggled with how to put those two frameworks together. But being in the show has made me think of it in a deeper way, because when I was born, my father himself was already part of a diasporic movement; I started to see the work as containing all of those things, being not only from 1981 forward, but from 1948 forward, and including more than I originally realized.

WG: I actually graduated from the painting department so most of my early works were paintings. The work I'm showing in this exhibition ("Painter's Painting", 2016) was a work in progress, but the idea was very simple and didn't change during this process – I'm travelling with the same canvas, which I'm always painting on.

For me the question was that sometimes I think that reality itself is much more interesting than creating something, like a potential painting. The video is edited in a way that it is deliberately confusing – I'm jumping between different cultures, different contexts, you don't get a clear narration. So what is more important – this potential painting, that holy object hanging on the wall of the gallery, or the experience of the real scene?

ME: You have very humorous aspects in this video when you are fighting with waves, etc?

WG: I remember I started to work with video in 2004 and at the beginning I was very surprised that people were laughing. But when I started this "Painter's Painting" in 2010, I was totally aware of it, I think the humour aspect is very important in art.



Karel Koplimets
Juhtum nr 11. Talsinki
2017
Pigmenttrükk
Näitusevaade Kumu kunstimuuseumis,
foto autor Stanislav Stepashko
Kõik õigused kunstnikul

Karel Koplimets
Case No 11. Talsinki
2017
Pigment print
Exhibition view at Kumu Art Museum,
photo by Stanislav Stepashko
Courtesy of the artist

WG: Jah, see räägib sulle midagi kunstiajaloost. Võid kujutleda, et see tegelane, kes igal pool maalib, viibib oma *Grand Tour*'il, nagu meil oleks 19. sajand. Ent samuti annab see sulle vihje, et kõik on pinnapealne – praegune kättesaadavuse tasand muudab meid ka tõeliselt laisaks.

ME: Flo, millised väljakutsed või otsused olid sulle tähtsad sinu kunstiteose tegemisel ("Kaks inimest mererannal, muud ei midagi", 2017)?

FK: Filmisin selle materjali 2009. aastal, aga monteerisin videoteoseks alles tänavu. Nii et tegu oli üsna vana materjaliga ja mul on väga hea meel, et suutsin selle viimaks lõpetada. Minu peamine väljakutse oli küsimus, et mida selle dokumentaalse materjaliga üleüldse peale hakata, aga samal ajal, kui asusin seda toimetama, haigestus mu vanaema ja sattus koomasse ning on nüüd peaaegu pime. Näitasin talle videoteose esialgset versiooni ja küsisin, mida ta näeb, niisiis kombineerisin selle dokumentaalse materjali tema kommentaaridega, mis annab sellele teatava distantsi, teise kihi.

ME: Nüüd tahaksin ma küsida teilt tänapäevase rändava kunstniku elu kohta. Eeldatakse, et te töötate projektipõhiselt järgemööda erinevates kontekstides, reisite töö tõttu palju ringi jne. Kuidas te ennast maandate ja kas teie arvates on selline elustiil pigem põnev või kurnav?

MM: Ma tahan ainult ühte asja öelda – Tallinna ja Chicago ajavahe on kaheksa tundi. Niisiis oli siinse näituse tegemine hea näide sellest hektilisest elustiilist.

DP: Mina ütleksin, et ainus põhjus, miks siinne näitus huvi pakub, on asjaolu, et kunstnikud ei erine ülejäänud inimestest. Samuti ütleksin ma, et meie versioon sellest on üsna privilegeeritud, võrreldes teiste inimeste versioonidega. Jah, vahel võib see olla raske, aga meil on vähemalt luksus oma arvamust jagada. Tegutseme kunstisüsteemide sees, aga oma tunnete ja kogemuste väljendamine on privileeg. Meil on selleks vahendid ja ressursid. Paljud inimesed vaevlevad töökohtadel, kus nad pole algusest peale tahtnud töötada, ja elavad tingimustes, mida nad ei saa muuta, niisiis hoian ma seda alati meeles.

Juhiksin ka tähelepanu sellele, et ühtlasi on huvitav, kuidas tänapäeval rändavad paljud näitused ringi, kuid see siin on näitus rändamisest endast! Minu jaoks oli väga põnev näha näitust kahes erinevas kontekstis, kahes eri muuseumis, kahes eri hoones, kahes linnas, ning see on aidanud mul mõelda sellele, kuidas mu oma töö erinevates olukordades toimib.

DB: Ma arvan, et tänapäevane, palju reisimist eeldav kunstniku elustiil tuleb kasuks, sest pärast stuudio eraldatust näen ma, kuidas eri inimesed erinevates kontekstides mu töid tõlgendavad. Mõnikord mõjub see julgustavalt, teinekord mitte; alati ei saa täpselt seda, mida tahtsid, aga see võimaldab suunata selle otse tagasi töösse, seega on tegu kasuliku analüütilise tööriistaga. See on sageli väsitav, aga samas ka põnev. Meil on vedanud, et saame minna ja vaadata, kuhu teos välja jõuab ja kuidas seda vastu võetakse.

VP: Nõustun siinkohal Dushkoga ja tsiteerin oma kolleegi Maria Magdalena Campos-Ponsi: kunstnikuna on sul

VP: I have just one comment to you, Wojciech. Its' a subversive work of art because it is an *en plein air* genre, but it is also *à la* Grand Tour, which was the ultimate travelling experience both in the context of art and tourism.

WG: Yes, it tells you something about the history of art, you can imagine that this character who is painting everywhere is on a Grand Tour, like in the 19th century. But it also gives you the hint that everything is on the surface – the current level of accessibility is making us really lazy as well.

ME: Flo, what were the challenges or decisions that were important for you while making this work ("Two people by the Beach, Nothing Else", 2017)?

FK: I shot this material in 2009, but cut it into a video work this year. So it was quite old material and I'm very glad I was finally able to finish it. My main challenge was what I would even do with this documentary material, but when I started to edit it, my grandmother got sick and went into a coma, and now she is almost blind. When I showed her the rough cut of the material, I asked her to say what she could see, so I put together this documentary material and her comments now, which gives it a certain distance, another layer.

ME: I now wanted to ask you about living the life of a contemporary nomadic artist – it is expected that you should work on a project in one context after another, to travel a lot professionally, etc. How do you ground yourself and do you see this lifestyle imperative as causing more excitement or exhaustion?

MM: I just want to say one thing – the time difference between Tallinn and Chicago is eight hours. So making this exhibition was a good example of this hectic lifestyle.

DP: I would say that the only reason that the work in this exhibition is interesting is because artists are no different from anyone else; I would also say that our version of this is quite privileged compared to other people's versions. Yes, it can be hard sometimes, but where our luxury is grounded, is that at least we can share our own voice. We are operating in art systems, but it is a privilege to express our own feelings and experiences, we have tools and resources. A lot of people suffer in jobs they never wanted and are in circumstances they can't change, so I always keep that in mind.

And to point out, it is also interesting how today a lot of exhibitions travel, but this here is an exhibition about travelling itself! For me it was very interesting to see two contexts in the show, two museums, two buildings, two cities that the work enters, and it has helped me to think about how my own work plays in different situations.

DB: I think also that the current lifestyle of an artist that demands a lot of travelling is useful, because after the isolation of my studio, I can see how my works get read by different people in various contexts. Sometimes it is encouraging, sometimes it is not, you don't quite get what you wanted, but that allows you to feed that right back into the work, so it is very useful as an analytical tool. It is often exhausting, but exciting at the same time. We are

võimalus vabalt välja öelda, mida sa arvad, ilma et riskiksid kellegi eluga. Meie kohustused erinevad nendest, millega näiteks kirurgid oma töös kokku puutuvad.

Minu kogemus on ühtlasi inimese kogemus, kes elas kaua aega endises Jugoslaavias ja kolis siis USA-sse, niisiis ei tundnud ma end kunagi sinna päriselt kuuluvana. Serbia kirjanik David Albahari kasutab ilusat sõna *Apatrid*. See on keegi, kes on küll läinud, aga pole tegelikult kunagi lahkunud. Ma ei tunne, et saaksin tagasi pöörduda, aga samas ei tunne ma ka täielikku kuuluvustunnet. Ent kunstnikuna, kes reisib ringi või kes käsitleb erinevaid olukordi, võin ma olla kõikjal. Ma ei ole Ida-Euroopa kunstnik ega Ameerika kunstnik, olen lihtsalt kunstnik. Ajalugu, mis minuga kaasas käib, on tähtis ja ma mõtlen sellele, kuid samuti mõtlen ma kõiksugu muudest probleemidest, mida näen. Mõtlen oma meediumi kaudu poliitikast ja ideoloogiast, sellest, kas see on ameeriklane turistina, Tito turistina jne.

FK: Viibisin tänavu esimest korda kunstiresidentuuris, nii ei ole ma rändava eluviisiga kuigi palju kokku puutunud. Olen lihtsalt reisinud näituste tõttu, aga need on olnud lühikesed reisid. Ja mu esimene residentuur oli Soomes, seega mitte kuigi kaugel. Samuti tunnen ma, et mu kunst tundub arusaadav siin, Eestis, ja võib-olla oleks seda teise konteksti raske üle kanda. Ja meil ei ole siin nii väga palju kunstnikke, seega tegelikult on meil siia rohkem kunstnikke vaja ja mitte kõik ei peaks ära minema.

WG: Mina pole ennast kunagi nomaadiks pidanud. Võib-olla on see minu jaoks liialdus; mõned aastad tagasi oli see justkui moes. Ja kui sa küsiksid mu emalt või õelt, siis nemad ei ole nomaadid, vaid väljarändajad. Tunnen väga tugevat seost Poola kunstielu ja kultuuriga.

DP: Mul on sulle küsimus, Wojciech. Mitu kunstiresidentuuri sa oled läbinud? Sest minu meelest oled sa residentuuride kuningas.

WG: Ha-ha! Noh, võib-olla kümme. Aga see oli konkreetne periood mu elus, kui lõpetasin õpingud kunstiakadeemias ja mind ei esindanud ükski kommertsgalerii, nii et eri residentuuriprogrammides osalemine oli nagu elupäästev kogemus, sest ma sain jätkata töötamist, luua uusi teoseid. Nüüd aga, mida vanemaks ma saan, seda skeptilisemalt ma residentuuriprogrammidesse suhtun. Arvan, et kasutasin neid seni, kuni see oli võimalik, aga nüüd on olukord muutunud – politiseeritumaks.

ME: Magda, tahtsin sinult küsida, kas sa oskaksid lisada midagi ränduri mõistele siinsel näitusel? Kas see on mingil moel ka problemaatiline kogemus?

MM: Järgin selles Edward Saidi, ja ehkki tema kirjutiste ilmumisest saadik on postkoloniaalses teoorias palju toimunud, pean teda endiselt mitmel tasandil väga inspireerivaks. Said kirjutas ilusa essee "Reflections on Exile" (Mõtisklusi pagulusest, 1984; eestindatud 2014), kus ta väidab selgelt, et pagulus on äärmus, kohutav kogemus. Ometi on see kogemus, mis annab sulle laia silmaringi, mida teistel inimestel sageli ei ole. Ta ei pea silmas üksnes poliitilist pagulust, vaid ka inimesi, kes otsustavad vabatahtlikult elada teises riigis. Niisiis, järgides Saidi,

very lucky to go and see where the work ends up, how it is received.

VP: I am also here with Dushko, I think it is a privilege, and to quote my colleague Maria Magdalena Campos-Pons, to have as an artist this position to freely say what you think without the risk that someone will die, to have different kinds of responsibilities to what, for example, surgeons have with their work.

My experience is also of someone who lived a long time in the former Yugoslavia and then moved to the US, so I never felt entirely like I belonged. There is this beautiful word by Serbian writer David Albahari – "Apatrid", someone who is gone, but never left. I don't feel like I could go back, but I don't feel like I fully belong. But being an artist who travels or who reflects on different situations, I can be universal. I am not an Eastern European artist or American artist, I am just an artist. This history that I have with me is important and I reflect on that history, but I also reflect on any other problem that I see. I think through my medium and reflect on politics and ideology, whether it is an American as tourist, or Tito as tourist, etc.

FK: I took my first residency this year so I haven't seen so much of that nomadic lifestyle. I have just travelled because of exhibitions, but these have been short trips. And my first residency was in Finland, so also not very far away. I also feel that my art makes sense here in Estonia and maybe it would be difficult to transform it into another context. And we don't have that many artists here so we actually need more artists here, so not everybody should go away.

WG: I never considered myself to be a nomad. Maybe it is kind of overrated for me; it was some years ago when it was kind of fashionable. And if you would ask the question of my mother and my sister – they are not nomads, but emigrants. I feel very strongly connected to the Polish art scene and culture.

DP: I have a question for you, Wojciech: how many artist's residencies have you been on? Because I think you are the king of residencies.

WG: Hah-ha, well, maybe ten. But it was a particular period in my life when I finished my studies at the art academy and I didn't have a commercial gallery representing me so going to different residency programs was like a life-saving experience because I could keep on working, continuing to produce new works. But now, the older I am, the more sceptical I am about those residency programs. I think I used them as long as it was possible, but it has changed now, getting more politicized.

ME: I wanted to ask you, Magda: could you add something to the idea of the traveller in this exhibition? Is it somehow also a problematic experience?

MM: I follow Edward Said on that, and although a lot has happened in post-colonial theory since his writings, I still find him extremely inspiring on many levels. Said wrote a beautiful essay "Reflections on Exile" (1984), where he states clearly that exile is an extreme, terrible experience. But it is also one that gives you the plurality of vision that other people often do not have. He doesn't mean only

tunnetan ma, et juurteta olek võib olla küll keeruline ja valus, aga samuti on see teatud mõttes suur privileeg, kui omandad sellise laia silmaringi ning saad kõnelda paljusid keeli, samuti paljusid visuaalseid keeli, mõista eri kultuure ja tajuda asju tundlikumalt.

Üks peamisi põhjuseid, miks otsustasin siinse näituse selle essee ümber üles ehitada, on asjaolu, et see tundlikkus annab inimesele võime tajuda natsionalismi ohtu. Said kirjutab, et juurtetaoleku tunne võib anda kas avara silmaringi või siis kaasa tuua võiduideoloogiate valimise. Kodumaast eemal viibivad inimesed tunnevad end nii võõrdunu ja üksildasena, et korjavad üles natsionalismi ideed, mida võime näha igas diasporaas. Näiteks on USA-s elavad poolakad stereotüüpilisemalt "poolakad" kui Poolas elavad poolakad. Paguluse olukord kätkeb endas olemuslikult ohtu, kuid samuti sisaldub selles võimalus nende probleemide äratundmiseks. Ma loodan, et need kaks joont saavad siinsel näitusel kokku. Natsionalism ei ole siin peateema, aga ma väga loodan, et see moodustab allhoovuse, millele hakatakse mõtlema hiljem – kuidas hübriidsed identiteedid suudavad tasakaalustada väljasulgevat ja ühtset rahvuslikku identiteeti.

ME: Ja lõpuks, Magda, kas sa palun räägiksid meile, kuidas see näitus Poolas vastu võeti? Kas see tekitas mingit diskussiooni, näiteks praeguste natsionalistlike suundumuste eest hoiatamise teemal?

MM: Vastuvõtt oli väga positiivne, iseäranis uute tööde suhtes, ning mõnede kunstnike teoseid näidati Poolas esmakordselt. Ma arvan, et see ei põhjustanud tegelikke debatte ajakirjanduses, aga ma leidsin ühe väga kõneka kriitilise arvustuse, mis tõstatas ühe küsimuse. Artikkel keskendus majandusliku erinevuse puudumisele näitusel ja väitis, et ekspositsioon kõneleb reisimisest, tunnistamata seejuures, et mitte kõik ei saa reisida ega ole piisavalt privilegeeritud seda tegema. See ei vasta päriselt tõele, aga minu meelest on arvustus huvitav seetõttu, et sellele teemale keskendudes jäeti tagaplaanile näituse tegelik poliitiline element. Ei tunnistatud asjaolu, et fookus ei ole majanduslikul, vaid kultuurilisel erinevusel. See on minu meelest kõnekas, sest näitab selgelt, kuidas Poola inimesed ei suuda ikka veel näha kultuurilist erinevust ega pea seda sama oluliseks küsimuseks kui ühiskonna majanduslikku tasakaalustamatust. Nende kahe tähtsa punkti ühendamiseks tuleb meelde "valdkonnaülesuse" termin.

Esmalt kujutlesin ma seda näitust Poola publikule. Hiljem korjati see üles ja nüüd esitletakse seda siin Eestis, Kumu kunstimuuseumis. Mul on väga raske ette näha, milline saab olema siinne vastuvõtt. Ma ei tahtnud, et näitus rändaks valmisproduktina, alati ühesugusena, olenemata asukohast. Seepärast kutsusin näitusel osalema Flo Kasearu ja Karel Koplimetsa uute töödega, mis jutustavad konkreetselt Eesti olukorrast – ja küllap saame näha, milline on vastuvõtt.

Maarin Ektermann on kunstikriitik ning töötab Eesti Kunstiakadeemias üldteoreetiliste ainete keskuses juhataja ja lektorina.

political exiles, but also the people who choose willingly to live in a different country. So, following Said, I recognize that uprootedness can be difficult and painful, but I also feel it is a great privilege of sorts to be granted such plurality of vision; to be able to speak multiple languages, also multiple visual languages, understand different cultures, have a greater sensibility for things.

One of the main reasons I decided to build this exhibition around this essay is that this sensibility grants one the ability to recognize the threat of nationalism. Said writes that the feeling of uprootedness can result in two different things – it can result either in this plurality of vision, this sensibility to things, but it can also result in choosing triumphant ideologies. People away from their homeland often feel so estranged and lonely that they harvest those ideas of nationalism, which we can see in any diaspora. For example, often Polish people living in the US are more stereotypically "Polish" than the Poles living in Poland. There is that threat inherent in the condition of exile, but therein lies also an opportunity to recognize these issues. I hope these two threads come together in this exhibition. Nationalism is not the flagship theme here, but I really hope it forms an undercurrent, something you start to think about afterwards – how hybrid identities have the power to counterbalance the exclusive, homogeneous national identity.

ME: And lastly, Magda, could you please tell us how this exhibition was received in Poland? Did it also evoke some discussion, for example, about this warning on the current nationalist tendencies?

MM: The reception was very positive, especially towards new works, and some of the artists were shown for the first time in Poland. I think it didn't cause actual debates in the press, but I found one critical review very telling, that raised one issue. It focused on the lack of any economic difference in the exhibition and claimed that the show speaks about travelling without admitting that not everyone is able to travel, or is privileged enough to do that. This is not exactly true, but the reason I find this interesting is that in focusing on this topic, the review downplayed the actual political element of the exhibition. It didn't recognize, or ignored, that the focus is not on economic but on cultural difference. Which I find telling since it shows clearly how in Poland people are still often blind to cultural difference and do not consider it as important an issue as economic imbalances in society. Intersectionality is a term that comes to mind to marry these two crucial points.

I first envisioned this show for a Polish audience; later it got picked up and is now presented in Estonia here at Kumu Art Museum. So it is difficult for me to foresee what the reception will be here. I didn't want the exhibition to travel as a ready-made product, always the same regardless of placement. This is why I invited Flo Kasearu and Karel Koplimets to participate with new works that specifically speak about the Estonian situation – and we shall see, what the reception is.

Maarin Ektermann is an art critic, and manages and lectures at the centre for general theory courses at the Estonian Academy of Arts.

C. T. Jasper & Joanna Malinowska
Halka/Haiti 18°48'05''N 72°23'01''W
2015
Mitmekanaliline videoprojektsioon,
82' 00''
Riikliku Kunstigalerii Zachęta
kollektsioon, Varssavi
Projekti kureeris 56. rahvusvahelisel
Veneetsia kunstibiennaalil Poola
paviljonis Magdalena Moskalewicz

C.T. Jasper & Joanna Malinowska
Halka/Haiti 18°48'05''N 72°23'01''W
2015
Multichannel video projection,
82' 00''
Collection of Zachęta—
National Gallery of Art, Warsaw
Project curated by Magdalena
Moskalewicz for the Polish Pavilion
at the 56th International Art
Exhibition—*la Biennale di Venezia*

9. IX–8. X 2017
Narva kunstiresidentuur

Kuraator: Liisa Kaljula.

"Ma uurin jätkuvalt, mida tähendab olla naine postsovetlikust riigist"

Kuraator Liisa Kaljula vestleb kunstnik Maria Kapajevaga tema seni suurimast näitusest Eestis.

Liisa Kaljula (LK): "Unistus on helge, veel ebaselge" Narva kunstiresidentuuris on seni sinu suurim isiknäitus Eestis ja küsimus pole selles, et sa poleks võinud seda teha mõnes prestiižikamas Tallinna või Tartu galeriis. On see sulle oluline, et näitus toimus just su kodulinnas Narvas?

Maria Kapajeva (MK): Arvan, et üks ei välista teist. Tahaksin seda näidata ka mujal Eestis, kui võimalus avaneb. Samas pean tunnistama, et selle näitusega oli oluline alustada just paigas, mille elanikud mind inspireerisid. Tahtsin väga, et Narva inimesed saaksid esimesena seda näitust näha, et nad tunnetaksid, et see on alguse saanud just neist. Narva kunstiresidentuur ise on muidugi ka võrratu koht, nii et kuna ma siin eelmisel aastal töötasin, ei suutnud ma vastu panna kiusatusele siia tagasi tulla. Neil on väga ilusad ja ainulaadsed ruumid, mis on seotud lugudega, mida ma oma töös käsitlen. Lisaks on siin ka isiklik seos: ma käisin lapsena siin tantsutrennis.

LK: On vägagi sümboolne, et just sina olid esimene resident Narva kunstiresidentuuris, mis asub ajaloolise Kreenholmi vabriku territooriumil. Jättes kõrvale sinu tihedad perekondlikud sidemed Kreenholmiga – miks on endised tekstiilivabriku töötajad sind sedavõrd inspireerinud? Olgem ausad, sa oled ju selle näituse suuresti neile pühendanud.

MK: Ma kasutan Kreenholmi näidet suuremate küsimustega tegelemiseks. Kuna mul on siinsete inimestega väga isiklik suhe, on töö sellevõrra raskem: pean leidma tasakaalu, et mitte liiga isiklikuks minna, pean teatavat distantsi hoidma. Samas olen ma väga tänulik, et inimesed mulle oma lugusid rääkisid. Tahtsin need lood ja hääled oma töö kaudu kuuldavaks teha. Mu töö polegi niivõrd

9. IX–8. X 2017
Narva Art Residency

Curator: Liisa Kaljula.

"I Keep Questioning What It Means to Be a Woman from the Post-Soviet Area"

Curator Liisa Kaljula in conversation with the artist Maria Kapajeva on her largest solo show in Estonia so far.

Liisa Kaljula (LK): "The Dream Is Wonderful, Yet Unclear" at Narva Art Residency is your largest solo show in Estonia so far, and it's not that you couldn't have done it in some of the more established galleries in Tallinn or Tartu. Is it important for you that it takes place in your hometown Narva?

Maria Kapajeva (MK): I think one doesn't exclude the other. I would like to have it somewhere else in Estonia if I have a chance. By saying that, I must admit it was very important for me to start this exhibition precisely where the local people inspired this work for me. I really wanted Narva people to be the first to visit this exhibition, so they could feel that it has started from them. Moreover, Narva Art Residency is such an amazing space, so I couldn't resist coming back with an exhibition after working here last year. It is a very beautiful and unique space that links to the stories I deal with in my work. At the same time, it is also connected to me personally: when I was a kid, I did some dance classes there.

LK: Very symbolically, you were also the first official artist-in-residence at Narva Art Residency, which is situated within the historical Krenholm territory. Setting aside your family history which is intertwined with the history of Krenholm – why have the former textile factory workers been so inspiring for you? Let's be honest, you have largely dedicated this show to them.

MK: Of course I am using the story of Krenholm as a sample to work with bigger questions. Very personal connection to its people makes my work harder for me: I need to find a balance between being too personal and keeping a distance. At the same time, I am very thankful to the people

Kreenholmist kui kaotusest ja traumast, sunnitud muutustest ning sellest, millist mõju see inimeste elule avaldab. Nende naistega töötades püüdsin aru saada, mis juhtus ühe süsteemi lagunemise ja uue saabumisega, miks see üleminek nii vapustav oli ja kuidas see mõjutas tavalisi inimesi, teiste hulgas ka mind ja minu peret. Me loeme ja õpime erinevate protsesside kohta, mis pärast Nõukogude Liidu lagunemist aset leidsid, nii majanduses kui poliitikas, aga mida teame me tegelikult sellest, kuidas inimesed oma igapäevaelus muutustega kohaneda suutsid?

LK: Olen täiesti nõus, et siinses regioonis töötavatele nüüdisaegsetele kunstnikele peaks üleminek olema üks olulisemaid teemasid, mida käsitleda, kuna elame läbi ajalooliselt sama harvaesinevat protsessi nagu näiteks planeedi kliimatsüklite vahetus. Üleminek ühelt majanduslikult ja muidugi ka poliitiliselt süsteemilt teisele on postsotsialistlikes maades viimaste aastakümnete jooksul suuri raskusi põhjustanud. Kuid samas, kas ei ole see nendele ühiskondadele ka teatud mõttes privileeg kogeda väga lühikese aja jooksul kaht peaaegu vastandlikku süsteemi? Ma tean, et selline mõttekäik võib tunduda väga külma ja teoreetilisena. Aga mis sind selle teema juures jätkuvalt köidab? Võin vaid ette kujutada, kui keeruline oli üleminek narvalaste jaoks võrreldes ülejäänud Eestiga, kus taasiseseisvumise eufooria aitas raskusi üle elada. Samal ajal kui Narvas nähti Nõukogude Liidu lagunemist suure utoopia kokkuvarisemisena.

MK: Esiteks ma ei arva, et üleminek peaks kunstnike jaoks üks olulisemaid teemasid olema. Minu meelest on see isiklik valik. Mind huvitab see isikliku sideme tõttu ja minu jaoks on mu identiteet minu kunstipraktikas keskne, nii et iga tööga süvenen ma sellesse aina enam: mida tähendab olla naine postsovetlikus kontekstis, mida tähendab olla muulane mitte üksnes riigis, kus ma elan, aga ka minu oma riigis. Muidugi oli ühe süsteemi lagunemine ja selle kiire asendamine teisega ainulaadne kogemus. Usun, et see pakub uurimisainest mitmetes erinevates valdkondades, mitte ainult kunstis. Samal ajal on tegu ka traumaga, mida inimesed igapäevaselt pidid läbi elama, ning neist ei hoolinud väga keegi, keegi ei küsinud, kuidas nad hakkama saavad. Küsiks, et kas see haakub ka sinu huvidega kuraatorina ja teemadega, mida sa oma doktoritöös käsitled?

LK: Sul on õigus – üleminek ei peaks kokkuvõttes olema oluline teema kunstnikele, vaid ajaloolastele, antropoloogidele, sotsioloogidele, politoloogidele jne. Aga kunst võib selle diskussiooni alguspunktiks olla ning nii see ongi olnud ja sageli väga edukalt. Kuraatori ja kunstiteadlasena pakub üleminekuteema mulle vägagi huvi, aga kui võrdleme seda protsessi Ida-Virumaal ja mujal Eestis, kerkib küsimus unistusest ning unistus on ühtlasi see, mis lõhestab eesti- ja venekeelset kogukonda. Miks on unistuse motiiv sulle nii oluline? Sinu näitusel ilmutab see end mitmetes töödes aina uuesti ning lisaks on see kesksel kohal ka näituse pealkirjas "Unistus on helge, veel ebaselge".

MK: Arvan, et pean seda isegi veel seedima ja selle üle mõtisklema. Näituse pealkiri tuli pigem ise minu juurde ja mida

who came and shared their stories with me. With my work, I wanted these stories, to make their voices be heard. My work is not about Krenholm, but about loss, trauma, transition and how it affects people's lives. While I worked with these women, I tried to ask myself what happened to me as one system collapsed and new one arrived, why transition is so dramatic and how it affected common people including me and my family. We read and learn about processes that happened in the post-Soviet states – economics and politics – but what do we know about the daily life of their people and how they managed to adjust their lives in transition?

LK: I absolutely agree that transition should be one of the key topics for contemporary artists working in this region, as historically we are witnessing something as rare as the changing climate cycles in the nature of the planet. Transition from one economic and of course ideological system to another is something that has put the post-socialist region through a lot of hardship in the last decades. But at the same time, hasn't it given these societies the privilege of having experienced quite opposing systems within a very short time span? I know this might seem a very cold and theoretical way of seeing transition. But what keeps you on that topic? I can only imagine that the transition was especially hard on people in Narva compared to the rest of Estonia, where the euphoria after the restoration of independence helped to overcome the hardships of the transition. But in Narva, many people saw the disintegration of the Soviet Union as a collapse of a great utopia.

MK: First of all, I don't think the topic of transition should be a key topic for artists. I think it is a matter of personal choice. I am interested in it because of my personal story and I feel strongly that my identity is key to my practice, so with each of my works I keep questioning and exploring it: what it means to be a woman from post-Soviet territories, what it means to be *the other* not just in the country I live, but also in my own country. Of course, it is a unique experience we all went through, when one system collapsed and the new one replaced it rapidly. I think it is a great source for research and work in many fields, not just in art. At the same time, it is a trauma, which people lived through on daily basis, and no one really cared about them and no one really asked them how they were doing and if they managed to go through this process. I wonder if it resonates with your interests as a curator and also with the themes you work on in your doctoral thesis.

LK: You are right that transition should in the end not be a key topic for artists, but for historians, anthropologists, sociologists, political scientists, etc. But art can be the starting point for this discussion as it has been, sometimes very successfully. As a curator and researcher, I find transition a very interesting topic indeed, but when we compare transition in Ida-Virumaa and the rest of Estonia, the question of the dream comes to the fore and the dream is also what tears the two language communities in Estonia apart. Why is the dream such an important motif for you? In the exhibition, dream appears again and again in several works and in the end, it is the central component of the title "The Dream is Wonderful, Yet Unclear".

rohkem ma sellele mõtlen, seda enam unistuse kihistusi ma seal näen. Mingis mõttes taotlengi ma oma töös alati, et see oleks erinevatele tõlgendustele avatud. Tahaksin, et inimesed, kes näitust külastavad, mõtleksid unistusest kui läbivast joonest või leiaksid selle motiivi mõnest tööst või mõtleksid omaenda mineviku või praegustele unistustele. Oma raamatus "The Future of Nostalgia" (Nostalgia tulevik, 2001) räägib Svetlana Boym nostalgiast, mis "näib olevat õhkamine mingi koha järgi, kuid tegelikult igatsetakse teist aega – lapsepõlve, unistuste aeglasemat kulgemist. Üldisemalt võttes on nostalgia mäss moodsa ajakäsitluse vastu, ajaloo ja progresseeruva aja vastu. Nostalgik ihaldab hävitada ajaloo ja pöörduda tagasi omaenda või kollektiivse mütoloogia rüppe, minna tagasi aega kui kohta, keeldudes allumast inimolukorda kimbutavale aja tagasipööramatusele."[1]

Seega arvan, et minu töödes käivad unistus ja nostalgia käsikäes, need on üksteisega läbi põimunud või vähemalt nii mulle näib. See on unistus kommunismi saabumistest: see on unistus kapitalismist; see on unistus naistest, kes pühendavad oma elu ühele vabrikule ja soovivad, et neist seetõttu lugu peetaks; see on unistus, et koormat, mida enamik naisi sunniviisiliselt peab kandma, saaks kergendada; ja see on ka unistus ühest väikesest tüdrukust, kes viib oma unistuse ellu kunstis ning elus oma koha otsingute kaudu. Meil kõigil on unistused, aga neid kasutatakse sageli poliitilistel eesmärkidel meie vastu ära, näiteks propagandas või reklaamis. Meie unistused müüakse meile tagasi. Täpselt nii juhtuski ühe endise töötajaga, keda ma intervjueerisin – ta rääkis mulle, kuidas nõukogude film "Helge tee" (1940, rež. Grigori Aleksandrov) innustas teda Kreenholmi tekstiilivabrikusse tööle tulema, kuna ta unistas olla sama hea kui Ljubov Orlova kehastatud filmi peategelane.

LK: See lugu inspireeris sind ka kahest ekraanist videotöö loomisel, millest ühel näeme originaalkaadreid "Helgest teest" ning teisel Kreenholmi territooriumil filmitud ja Maarja Tõnissoni taasesitatavaid stseene. Olen tagasisidena kuulnud, et seda tööd käivad külastajad mitu korda vaatamas. See naelutab vaatama – kuigi olen seda palju kordi näinud, olen iga kord selle sotsrealistlikust esteetikast jälle lummatud. Samal ajal toimivad videos tantsijale sinu poolt antavad juhised hoopis vastassuunalisena ning meenutavad vaatajale iga kunstiteose taga olevaid manipulatsioonimehhanisme. Esiteks, olen kindel, et paljusid lugejaid huvitab, kuidas see video valmis. Ja teiseks, miks sind huvitab kaamera taga oleva kunstniku võimupositsioon?

MK: Dekonstrueerimine on mu kunstipraktikas olulisel kohal. Seekord püüdsin dekonstrueerida müüti, muinasjuttu ja propagandat: kuidas see töötab, milliseid võtteid selleks on tarvis kasutada, kuidas teatud liigutused meie mõtteid vormivad või pigem, mida tahetakse, et me mõtleksime. Minu meelest oli huvitav, et film võib kedagi innustada karjääri ja eluvaldkonda valima; seega töötavad filmis kasutatavad mehhanismid tõepoolest propagandavahenditena. Niisiis otsustasin ma selle dekonstrueerida, taaslavastada peamised momendid, mis näitavad peategelast oskusliku kangru ning eduka ja atraktiivse naisena, kes leidis oma saatuse. Lõpptulemus sama pealkirjaga "Helge tee" ongi nende katsetuste

MK: I think it is one of the questions I still need to digest and reflect on myself. The title of the exhibition has chosen me and the more I think about it the more of the layers of the dream I can see in it. In a way, it is one of the things I keep insisting on in my work: to be open to different interpretations. I would really like people who visit my exhibition to think about the dream as the main thread, or find the dream in one of the works, or think about the dreams they had in the past or still have today. Svetlana Boym in her book "The Future of Nostalgia" (2001) talks about nostalgia, which "appears to be a longing for a place but is actually a yearning for a different time – the time of our childhood, the slower rhythms of our dreams. In a broader sense, nostalgia is a rebellion against the modern idea of time, the time of history and progress. The nostalgic desires to obliterate history and turn it into private or collective mythology, to revisit time as space, refusing to surrender to the irreversibility of time that plagues the human condition."[1]

In my work, I think, the dream and nostalgia go together, interwoven with each other, or at least I imagine it that way. It is about the dream of communism's arrival; it is about the dream of capitalism; it is about the dream of women who dedicate all their lives to one factory and wanted to be respected for it; it is about their dream to make their burden lighter, which most women carry involuntarily; and, it is about the dream of a small girl, who makes her own dream come true in her art work and in the search for her own place in this world. We all have dreams but they are also used against us as a political motive, for instance, in propaganda or in advertising. They sell us our dreams. That is exactly what happened to one of the former workers, who I interviewed and who told me that a Soviet movie "The Bright Way" (1940, directed by Grigori Aleksandrov) inspired her to come to the Krenholm textile mill for work, as she dreamed to be as good as the protagonist of Lyubov Orlova in the movie.

LK: This story has also inspired you to make a two-screen video work with original footage from the "The Bright Way" on one screen and Maarja Tõnisson's re-enactments made in the Krenholm territory on the other. As we have heard from the feedback, this work is said to be the one in the exhibition that visitors go and see several times. There's something mesmerizing about it – even though I have seen it many-many times, when I look at it again, I still get hooked by the socialist realist aesthetics. And at the same time, your voice-over giving instructions to the dancer works in the opposite direction, keeping the viewer aware of the manipulating mechanisms behind every work of art. Firstly, I am sure many readers would like to know how this video came about in the first place. And secondly, why are you interested in the power position of the artist standing behind the camera?

MK: I think the process of deconstruction is important in my practice. This time I was trying to look at the construction of a myth, a fairy tale and propaganda: how it works, what settings you need to use for it, how gestures form what we think about it or, rather, what somebody wants us to think about it. I was intrigued by the fact that a movie setup can be an inspiration for someone in choosing their career path, in making life decisions; therefore, the mechanisms used in the film must be effective as propaganda

tulemus, kaheekraaniline video kujunes protsessi käigus. Kui Maarja Tõnissoni endaga töötama kutsusin, ei olnud mul veel kuigi selge, mida ma saavutada tahan. Arutasime asja omavahel, katsetasime kaamerate ja erinevate kohtadega, samas polnud ma veel kindel, kuidas lõpptulemus välja hakkab nägema. Sama küsimus tekkis ka minu kaamerataguse häälega. Filmimise käigus otsustasin, et kaamera jääb käima ka pärast stseeni lõppu, ehk tekib nii midagi huvitavat, mida saab kasutada.

Mis puudutab valikut videos ka ise n-ö kohal olla, siis üritan siiani aru saada, miks see mulle nii oluline on. Siinkohal oli mulle oluline tuua esile, et mida iganes Maarja kaamera ees teeb, on minu valik ja viitab Ljubov Orlova näitlejatööle ning ilmselt ka tema valikute piiratusele. Kino on nii mõjuvõimas, kuna vaataja sukeldub režissööri loodavasse maailma, elab tegelastele kaasa ning usub ekraanil loodavasse reaalsusesse. Mind ei huvitanud niivõrd uue maailma loomine, kuivõrd pigem olemasoleva tükkideks lahti võtmine. Nii et minu hääl ja kohalolu ilma kaadrisse astumata on selles protsessis oluline. Muidugi pole võimalik mööda vaadata sealsamas tekkivatele võimuvahekordadele: mina olen see, kes lavastab, ja tema on see, kes näitleb ja loob seda, mis järgneb.

LK: Mõningaid näituse keskseid tehnikaid – nagu näha töödes "Kärped" (2017) ja "Grupipilt" (2017) – on apropriatsioon ja midagi, mida ma nimetaks dekollaažiks. Kuraatorina nimetaksin ma neid Maria Kapajeva kunstnikukäekirjaks, sest sama paistab välja ka töödest, nagu "Interjöörid" (2012), "Vene kased" (2012), "Viiskümmend / viiskümmend" (2013) ja "Minu pool" (2015). Sa eemaldad sageli mingi osa ja muudad puuduva seeläbi tähenduslikuks või lased vaikusel või tühimikul kõnelda. Kas soovid siinkohal salapäraseks jääda või annad tuleviku kriitikutele ja kuraatoritele oma tööde kontseptualiseerimiseks siiski mõned vihjed?

MK: Ma ei ürita salapärane olla, lisaks on kollaaži kasutamine apropriatsiooni kui meetodi puhul väga tavaline. Olen tegelikult alles hiljuti hakanud tehnikate valikul kordusi tajuma. Aga pigem teeb see mulle muret ja ehk ongi aeg midagi uut teha. Igal juhul olen ma sekkumistega üsna ettevaatlik ja tähelepanelik. Mul võtab päris tükk aega, et otsustada, kas lõigata või mitte ning mida üldse lõigata ja kuidas. Nii et nende viie suure fotopaberil fotoga, mille residentuuris olles keldrist leidsin, oli sama lugu: tõin need oma tööruumi ja käisin kaks kuud nende ümber ringi. enne kui otsustasin noa kätte võtta ja figuurid välja lõigata.

Need inimesi ja masinaid ülistavad plakatid olid palju aastaid veskis üleval. Seetõttu oligi otsus inimesed välja lõigata sümboolne žest – tahtsin küsimärgi alla panna inimeste tegeliku tähtsuse poliitiliste, ajalooliste, aga ka fotograafia eesmärkide teenistuses. Samas soovisin ka väga anda sellele tööle teise tähenduse, tänapäevase lisakihi. Otsustasin maalida kergesti äratuntava Photoshopi taustaks oleva mustri, mis mitmetele inimestele meenutaks ka tekstiilimustreid. Need mustrid on samuti oluline osa näitusest.

LK: Mulle meeldib, kuidas sa kirjeldad oma loomeprotsessi dekollaaži tehnikaga, see meenutab mulle vanasõna – üheksa korda mõõda, üks kord lõika. Kui sa töötad

tools. So, I decided to deconstruct them, to re-stage the key gestures that define the main character as a successful weaver, as a successful and attractive woman, who found her destiny. The final work with the same title "The Bright Way" is a result of these experiments and its final form as a split screen video was decided during the editing process. When I invited Maarja Tõnisson to collaborate with me on it, I had a rather vague idea of what I would like to achieve. Through discussions between us, experiments with cameras and places where we shot I got some footage, which I wasn't yet sure how to present as a final work. The same dilemma happened to me with my voice behind the camera. While we were shooting, I made a decision not to switch off the camera after my words "cut!" but keep shooting and see if something interesting can be used from it.

Speaking of my choice to have my own presence in the video work, I am still in the process of understanding why it is so important to me. In this case, it was important me to state that whatever Maarja does in front of the camera is my choice referring to Lyubov Orlova's acting and probably the lack of choices for her. The power of the cinema is in its ability to plunge into the world the director creates, to feel empathy for the characters, to believe in the reality of what is happening on screen. I wasn't interested in creating a new world, but rather to decompose, to deconstruct what was already there. So, my voice, my presence in the frame without being in the frame, is an essential part of that process. Of course, it is impossible to avoid the power relationships we have in that frame: it is me who directs and it is her who acts and re-create gestures to be followed.

LK: Some of the central techniques in the exhibition – manifested in the works "Cutbacks" (2017) and "The Group Photo" (2017) – are appropriation and something that I would call *décollage*. From these techniques, as a curator I would detect the artistic signature of Maria Kapajeva as we also saw them in the works "Interiors" (2012), "The Birch Trees of Russia" (2012), "Fifty / Fifty" (2013) and "My Half" (2015). You often remove something and allow the gaps to become meaningful or let the silence or void speak in your work. Do you want to remain mysterious about the undercurrents here, or can you shed some light for future critics and curators who face the conceptualization of your work?

MK: I am not trying to be mysterious, and also collage is a very well-known method to work within an appropriation art practice. It is only recently that I have started to notice repetition in the techniques I use in my work. But it rather makes me worried and maybe it is time to do something else. Anyway, I am quite careful and conscious with my interventions. It takes a lot of time for me to make a decision to cut or not to cut, what to cut or how. So, with these five large fibre-based photographs, which I found in a cellar at the residency, it was the same: I put them in my working space and walked around them for two months until I finally decided to take a knife and cut the figures out. These posters were on display at the mill for many years as images celebrating machines and people. Therefore, it was a symbolic gesture for me to violate them by cutting the people out and questioning the importance of these people in political, historical and even photographic agendas. At the same time, I really wanted to give this work another twist, another layer of contemporaneity. I decided to paint

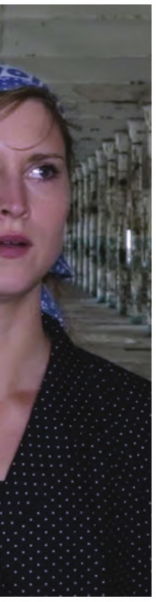
kogukondadega samamoodi nagu seekord Kreenholmiga, siis sinu õlule langeb päris suur vastutus, kuna asjaga on seotud päris inimesed ja see, kuidas sa neid kujutad, võib nende elu tõepoolest mõjutada. Üks moment, kui sa seda vastutust ilmselt väga teravalt tajusid, oli siis, kui palusid endistel Kreenholmi töötajatel grupipildi tegemiseks endise vabriku värava ette koguneda. Oli see kunstnikuna sinu jaoks keeruline hetk? Ja mis saab tol korral filmitud materjalist?

MK: Grupipildistamisest rääkides: jah, see oli keeruline hetk ja ma ei olnud lõpuni päris kindel, kas peaksin seda tegema või mitte. Viimaks ikkagi otsustasin seda teha. Nüüd on mul hea meel näha, et see grupipilt on kohaliku publiku jaoks näituse keskmeks muutunud. Enamik neist vaatab seda tükk aega, püüdes fotol olevate inimeste nägusid tuvastada, meenutades, kes kellega koos töötas ja kes kui palju nende viimasest kohtumisest saadik muutunud on. Mind liigutab väga, et niisugused asjad selle foto ees toimuvad.

Näitus ei ole minu jaoks veel selle projekti lõpp. Ma kavatsen edasi töötada, mul on veel materjali ja võimalus mõnede inimestega koostööd jätkata. Ehk siis see on alles algus ja loodetavasti avanevad uued võimalused ja mul on toetus tööd jätkata ning näidata seda erinevates kohtades, kus see ka kohaliku kogukonnaga haakuks. Kas võiksin küsida sinult kui selle näituse kuraatorilt, kuidas sinu kogemus oli ja kas oleksid nõus mõningaid protsessi käigus tekkinud järeldusi ja mõtteid jagama?

LK: Minu jaoks oli see vist esimene kord, kui mu doktoritöö jaoks tehtud uurimistöö oli kasulik ja abiks mõne kunstniku töös konkreetse kogukonnaga. Inimesed, kes sedalaadi uurimistööga tegelevad, tunnevad sageli end reaalsest elust ja inimestest välja lõigatuna, tegu on väga üksildase protsessiga, eriti humanitaarteadustes. Aga peale seda kogemust said kõik need aastad uurimist, mida nõukogude modernsus fenomenina võiks tähendada ja kuidas kunstnike looming võiks aidata meil seda mõista, äkki mõtte. Ja veel – kui iga eestikeelne kultuuritöötaja teeks Eestis venekeelsete kolleegidega koos kas või ühe projekti, polekski vaja oodata, et valitsus meie integreerimiseks lõpuks õige viisi leiaks.

Liisa Kaljula on kuraator ja kriitik,
töötab Eesti Kunstimuuseumi maalikogu juhatajana.



1 Svetlana Boym, The Future of Nostalgia. New York: Basic Books, 2001, lk 14–15.

an easily identifiable pattern of a default Photoshop background, which also, as some people at the exhibition told me, resonates with textile patterns. They are also an important part of the exhibition.

LK: I like the way you describe your creative process of *décollage*, it reminds me of the proverb – measure nine times, cut once. So if you work with communities the way that you did with Krenholm this time, quite a heavy responsibility falls on your shoulders because there are living people involved, and the way you represent them might actually affect their lives. One of the moments you must have felt this responsibility especially hard was when you invited all the Krenholm workers to gather in front of the former factory gates for a group photograph. Was this a difficult moment for you as an artist? And what will become of the material filmed during that event?

MK: Speaking of the organisation of a group photograph: yes, it was a difficult moment and I wasn't sure until the last moment if I should do it or not. But in the end, I decided to do it. Now I am really happy to see how the group photograph has become a key object at the exhibition for the local audience. Most of them spend quite a lot of time looking at it, at the people on the photograph trying to recognise some faces, remembering who worked with whom and concluding whether people have changed or not since they last met. It is a touching moment for me to see these scenes taking place in front of the photograph.

This exhibition is not the final stop for me in this project. So, I will continue to work, as I have some more material to work with and also possibly to work more with some people. Therefore, it is just a beginning and hopefully there will be new opportunities and support for me to continue this work and exhibit at different places, where other local communities might resonate with the work.

May I ask you, as curator of this exhibition, how it was for you to work on it and if you would be willing to share any of your conclusions or reflections on the process?

LK: For me, this exhibition was probably the first time when the research I have conducted for my doctoral thesis was actually useful and applicable to support a contemporary artist doing something for a living community. People who do research of this kind often feel out of touch with life and the people around them, it's a very solitary process, especially in humanities. But after this experience, all these years of studying what Soviet modernity could be as a phenomenon and how the work of artists could help us understand it suddenly made sense. And also, if every Estonian-speaking cultural worker did at least one project with Russian speaking colleagues in this country, we wouldn't really need to wait for the government to find the right way to integrate us with each other.

Liisa Kaljula is a curator and critic who works as
head of the painting collection at the Art Museum of Estonia.

1 Svetlana Boym, The Future of Nostalgia. New York: Basic Books, 2001, pp 14–15.

TSITAADINURK:

"Kreenholmi tekstiilivabrik on pakkunud ainest mitmele nüüdiskunstnikule (näiteks Eléonore de Montesquiou, Marge Monko, Eva Sepping), kuid Maria Kapajevat eristab teistest see, et tema side sellega on isiklik. Tema ema töötas seal disainerina ja isa tsehhide juhatajana. Vanemate eeskujul soovis ta ka ise Kreenholmi kunagi tööle minna. [---] Pikaajalise uurimistöö jooksul on kunstnik teinud intervjuusid endiste Kreenholmi töötajatega ja kogunud nende perekonna arhiividest fotosid ja muid artefakte, mille digitaalsed koopiad olid näitusel ka eksponeeritud. [---] Omaette elamus oli näituse avamise sündmus iseenesest: sünkroontõlkes avamiskõned olid väga südamlikud ja liigutavad. Oli tore näha koos Tallinna kunstiprofessionaale ja endisi Kreenholmi töötajaid, kes ilma Maria Kapajeva näituseta ühisele pinnale ei satuks."

Marika Agu, Näitus, milleks on valmistutud kogu elu. – Postimees 26. IX 2017.

QUOTE CORNER:

"The Krenholm textile factory has been the subject of the work of many contemporary artists (e.g. Eléonore de Montesquiou, Marge Monko, Eva Sepping); however, what distinguishes Maria Kapajeva is the fact that she has a personal connection to it. Her mother worked there as a designer and her father as the manager of workshops. Following the lead of her parents, Kapajeva once also wanted to go and work there. [---] As part of her in-depth research the artist has interviewed former factory workers and collected photographs and other artefacts from her family archive, the digital copies of which were exhibited at the exhibition. [---] The opening of the exhibition was a noteworthy experience on its own: the speeches with simultaneous translation were extremely warm and touching. It was lovely to see art professionals from Tallinn next to former Krenholm workers; that is, people who would never come together without Kapajeva's exhibition."

Marika Agu, Näitus, milleks on valmistutud kogu elu. – Postimees 26. IX 2017

Näitusevaated Narva kunstiresidentuuris
Kõik õigused kunstnikul

Exhibition views at Narva Art Residency
Courtesy of the artist

Mis värvi on maalikunsti piir?

Kaire Nurk rõhutab, et maalikunstniku pilk peaks alati küsitlevalt püsima maalikunsti piiril, selle muutlikkuses.

Tänavuse "documenta 14" ideede kataloogis "Der documenta 14 Reader" (documenta 14 lugemik) küsitakse: "Mis värvi on nälg? [---] Kuidas kujutatakse näljahäda, katastroofe, vastupanu, kodumaad?"[1]

See kontseptuaalne kogumik sisaldab ühelt poolt nii vahetuid kogemusi ja analüüse diskrimineerituilt kui ka imperialismi koloniaalpoliitika ajalooliste dokumentide tekste, alates "Code Noir'ist", 1685. aastal Versailles's allkirjastatud Prantsuse kolooniate orjareeglitest ja lõpetades maailmas USA mõjuvõimu forsseerinud Marshalli plaaniga 1948. aastast. Vastukaaluks sellele on teine osa kogumiku materjale mitmesugused praktilis-teoreetilised vastupanukontseptsioonid, õpetused, kuidas demokraatia tänast liberaalkodanlikku vormi muuta, ning vastavalt näited dekoloniseerimise dokumentidest, kõige muu hulgas revolutsiooniline naiste-seadus (EZNL), mis 1994. aastal Mehhikos Chiapase provintsis moodustunud nn zapatistliku liikumise poolt vastu võeti. "Mittehierarhiline otsustamine, detsentraliseeritud organiseerumine ning kogukonnapõhine demokraatia on tõsiseltvõetav alternatiiv neoliberaalsele globaliseeruvale kapitalismile ning selle lõa otsas rippuvale representatiivsele parteidemokraatiale," on Emiliano Zapata seisukohti vahendatud ka eestikeelses ajakirjanduses.[2]

Mis on sellel kõigel pistmist kunstiga, ja spetsiifiliselt maalikunstiga? Viimasele "documentale" keskendunud kunstiajakirja Kunstforum kaksikköites ollakse poleemiline kunsti "liiga ühekülgse politiseerimise" suhtes. Kunstforumi üks põhikommentaatoreid, Amine Haase avaldab hämmastust, kuidas kunstiajaloo konkreetseid maale tõlgendatakse "documenta 14" raames maailmamuutmise idee vaimus: "Harvad selgituskatsed näituse eri osade juures on välja kukkunud pigem kurioossed. Nii on kommenteeritud Gustave Courbet' joonistust "L'aumône d'un mendiant à Ornans" (Almus kerjusele Ornanis, 1868) järgmiselt: "[---] kõige enam on see mõistetav võib-olla meditatsioonina helduse üle, jagamise mõju(võimu) ja solidaarsuse üle. Courbet ennetas sellega prohvetlikult tungivat vajadust leiutada alternatiivne ökonoomika ja pääseda neoliberalismi hukutavast haardest inimväärsesse eksistentsi.""[3]

Joonistus, mille alusel on Courbet'l ka valminud soliidses formaadis maal (210 x 175 cm), kujutab üksjagu räsitud rändurit andmas väiksele lapsele münti. Tagaplaanil suure puu all on imetav naine, kes möödujat üpris ärevalt seirab. Lisaks vaesusele näib maali fookus olevat tugevalt psühholoogiline, sealjuures soo-, ealisuse- ja ka otseselt stseenikeskne. Haase

What Colour is the Edge of a Painting?

Kaire Nurk emphasises that a painter's gaze should always be questioning and on the edge of the art of painting, on its versatility.

This year's catalogue of ideas for "documenta 14", *Der documenta 14 Reader*, asks "What colour is hunger? [---] How are hunger, catastrophes, resistance, homeland depicted?"[1]

On the one hand, this reader includes both immediate experience and analyses of those who have been discriminated against as well as historic texts of the colonial policies of empires, from Code Noir, a document signed in 1685 in Versaille regarding slavery rules in colonies, to the 1948 Marshall Plan that enforced the dominance of the USA around the world. As a counterbalance, the second part of the compilation features all kinds of practical and theoretical concepts of resistance, instructions on how to change the current liberal-bourgeois democracy and examples of decolonising documents, among others the Women's Revolutionary Law (EZNL) that was passed in 1994 in the Chapas province in Mexico by the so-called Zapatist movement. "Non-hierarchal decision-making, decentralised organisation and community-based democracy is a considerable alternative to neoliberal globalising capitalism with representative party democracy hanging from its leash," stated the Estonian press mediating Emiliano Zapata's ideas.[2]

But what does all this have to do with art, and with painting more specifically? The last double edition of the art magazine Kunstforum, which focuses on "documenta", polarises the "overly one-sided politicisation" of art. One of the main commentators in Kunstforum, Amine Haase expresses her astonishment at how certain paintings known from art history are interpreted within the framework of "documenta 14" as subversive: "The few attempts at clarification in different parts of the exhibition seem rather curious. For example, Gustave Courbet's drawing "L'aumône d'un mendiant à Ornans" (Alms from a Beggar at Ornans, 1868) is explained as follows: "[---] above all it could be understood as a meditation on kindness, power sharing and solidarity. With this, Courbet anticipated the pressing need to invent an alternative economics and escape the treacherous grasp of neoliberalism into a humane existence.""[3]

The drawing on which Courbet based a substantial painting (210 x 175 cm) depicts a dishevelled vagabond giving a coin to a small child. In the background there is a woman breastfeeding and looking at the passers-by with notable anxiety. In addition to poverty, the painting seems to have a strong focus on the scene and psychology, including that of gender and age. Haase also makes ironic remarks about the fact that two paintings from the 15th century depicting the temptation of St.

ironiseerib samuti Püha Antoniuse kiusatust kujutava kahe 15. sajandi maali seostamise üle tänaste sotsiaalmajanduslike refleksioonidega.

Sisutõlgenduste kõrval juhib Haase tähelepanu ka vormile: ""documenta 13" (2012) kokkuvõtteks väitis Carolyn Christov-Bakargiev: "Piir selle vahel, mis on kunst ja mis mitte, muutub vähem tähtsaks." Ja nüüd, Adam Szymczyki "documenta 14" puhul näib ka vorm olevat tähtsusetuks muutunud. Sealjuures peaks ta teadma ka oma kaasmaalase Artur Żmijewski ütlust: "Kunst on ala, millest ei õnnestu paljudel tähtsatel sündmustel läbi pääseda. Selleks filtriks on vorm." [---] Seekordse "documenta" presentatsiooni vorm ja enamasti ka eraldivõetult kunstikaastööde vorm on nii nõrk, et ainult kuraatori sõnum – kurtmine halva maailma üle ja karje parema maailma järele – jäävad kajama. Loomulikult jagame me seda kurtmist ja seda soovi. Ja tunneme seda igapäevasest meediast."[4]

Haase võtab kokku: "Väljamurd elevandiluutornist, mis algas 1972. aastal viienda "documentaga" Harald Szeemannilt, tõotas vabaduse laienemist. Et see tõotus 45 aastat hiljem allutatakse sotsiaalanalüüsile ja koloniseerimisele poliitilise ideoloogia alusel, oli küll vaevalt ette aimata."[5] Intrigeeriv tundub mõte, et seekordne "documenta" jõudis kunsti poliitikale allutamises viimase piirini. Selles osas moodustasid tänavused kaks suurnäitust, "documenta 14" ja 57. rahvusvaheline Veneetsia kunstibiennaal diametraalselt vastandmärgilise paari. Prantslannast kuraator Christine Macel koondas visuaalsete peegelduste linna Veneetsiasse põhinäituse "Viva Arte Viva", kus domineerisid kunstilised vormifantaasiad. Mõlemad kunstimaailma vaatemängud järgisid oma senist (institutsionaalset) loogikat ja/või kuvandit, aga üritasid kompida selle äärmist piiri.

Ühtlasi sai nähtavaks, et ka kõige poliitilisem "documenta" jääb ikkagi kunstimaailma elevandiluutorni. Globaalne kapital on lihtsalt sedavõrd suveräänne dominant, mis tunneb end häirimatult igasuguse kunsti tingimusis. Nii pole õigupoolest oodata sealpoolset sekkumist kunsti. Kunst on ikka üksi oma probleemidega. Ja võib-olla nn piireületavaim oligi "documenta 14" retseptsioon n-ö vanale kunstile, selle näidete tõstmine kitsalt liberaalse globalismi vastase vaateviisi konteksti. Ühest küljest sisaldub selles viide inimühiskonna protsesside kestvusele/samasusele läbi aegade, teisalt jääb säärane tõlgendusvektor kunstimaailma siseseks intellektuaalseks impulsiks.

Kui vahetult peale USA viimaseid presidendivalimisi ilmus Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse uudiskirja artnet News kriitiku Ben Davise artikli "Art Must Admit the Lesson of Donald Trump's Election or Face Irrelevance" (Kunst peab valima: kas õppida Donald Trumpi võidust või leppida enda tähtsusetusega) eestikeelne tõlge, mõjus see paradigmaatilise suunamuutusena ka Eesti jaoks. Davis lõpetab sõnadega: "Sellest ei piisa, et me vireleme mütoloogilistes uskumustes kunsti väärtusest humanistliku leevendusvahendina või isegi kulgeme "poliitilise kunsti" lipu all. Me peame arutama strateegiat. Muidu petame ennast lõputu Trumpi-vastase sümboolse teatriga, aplodeerides omaenda voorustele ja omaenda etteantud keskkonnas ennast õigustades, kuid jõudmata kuhugi ideede võitluses."[6]

Vivat, maal!

Mida sellisel juhul saab teha maalikunst, kuidas ja milles muutuma, et siiski olla nähtav, et siiski olla väärtuslik – tingimusis,

Anthony are linked to reflections on current socioeconomic issues.

Alongside interpretations of the content, Haase also points to the form: "Summing up "documenta 13" (2012) Carolyn Christov-Bakargiev said: "The line between art and non-art is becoming increasingly irrelevant". And now, at Adam Szymczyk's "documenta 14" the form seems to have lost all of its significance. Although he should be familiar with the quote by his fellow countryman Artur Żmijewski: "Art is a field many noteworthy events are not able to penetrate. It's the form that filters them out." [---] The form of the presentation of this "documenta" and most of the artistic collaborations is so feeble that only the curator's message – complaints about the bad world and yearning for a better one – is heard. Of course, we agree with the complaints and the longing. And get the same sense from the media daily."[4]

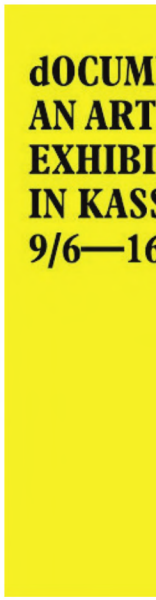
Haase concludes: "The breaking out of the ivory tower began in 1972, when Harald Szeemann promised to expand freedom with his "documenta 5". Yet it could hardly be predicted that 45 years later, this promise would be subjugated to social analysis and colonisation based on political ideology."[5] The idea that this "documenta" went through with the act of totally subjugating art to politics sounds intriguing. In that sense the two large-scale exhibitions, "documenta 14" and the 57th international Venice biennale formed a diametrically opposing pair. The main exhibition "Viva Arte Viva" that, above all, was dominated by artistic fantasies of form, was put on display in Venice, the city of visual reflections, by the French curator Christine Macel. Both art world spectacles followed a previously established (institutional) logic and/or image, yet still tried to examine its outmost borders.

It also became evident that even the most political of "documentas" still cannot break out of the art world's ivory tower. Global capital is such an autonomous dominant that it fits comfortably even with contemporary art. So it probably will not interfere with art. Art is always alone in its troubles. And maybe the most borderline aspect of "documenta 14" was the reception of "old art", putting some of it in the context of opposing a narrow liberal globalism. On the one hand, this refers to the continuity/sameness of processes in societies, on the other, this type of vector of interpretation propels no further than the intellectual impulses within the art world itself.

Right after the last presidential election in the USA, the newsletter of the Center for Contemporary Arts, Estonia published an Estonian translation of the article "Art Must Admit the Lesson of Donald Trump's Election or Face Irrelevance" by Ben Davies, a critic at artnet News, which felt like a paradigmatic shift also for Estonia. Davies concludes his piece: "It will not be enough to languish in mythological beliefs about art's value as a humanistic salve, or even to fly the flag for "political art" as a genre. We have to debate strategy. Otherwise, we will delude ourselves with endless symbolic anti-Trump theatre, applauding our own virtues and confirming our own righteousness within our prescribed sphere, but not advancing one step in the battle of ideas."[6]

Vivat, painting!

What could, then, painting do, and how and what should it change to in order to still be seen and valued – in a context whereby art as a whole faces the threat of becoming irrelevant?



Gustave Courbet
Almus kerjusele Ornanis
1868
grafiit paberil
installatsioonivaade Neue Galerie ruumides, Kassel, "documenta 14", foto autor Mathias Völzke
Sterlingi ja Francine Clarki kunstiinstituudi kogu, Williamstown, Massachusetts

Gustave Courbet
Alms from a Beggar at Ornans
1868
graphite on paper
installation view at Neue Galerie, Kassel, "documenta 14", photo by Mathias Völzke
Collection Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts

kus kogu kunsti ähvardab laiemas ühiskondlikus plaanis tähtsusetuse perspektiiv?

On kaks mõtet, kaks ideed maalikunsti tulevikust, mida tahan jagada ja mille suhtes isiklikult, maalijana, tunnen vaibumatut huvi ja millele otsin ka siinse artikli raames eelkõige kodumaisest maalist toetuspinda.

a)

Olen veendunud, et iga eriala puhul on tema olemasolu esmaseks aluseks professionaalsus. Maalikunsti professionaalsus on midagi sellist, mis on seotud maalikunsti pingutusega võimalikult vallata maalikunsti vahendeid. Millised need vahendid on, ei ole üheselt võimalik nimetada. Kindlasti on tegu ülimalt komplitseeritud ja kompleksse nähtusega, kus eri momentide omavaheliseks korrelatsiooniks on n-arv võimalusi. Alati, kui maalikunst asub end redutseerima ühes või teises suunas, on tegemist lähenemisega ohtlikule piirile, võimalusega muutuda mittemaaliks või vähemalt maalina akommunikatiivseks.

Võin isikliku rohelise monokroomiakogemuse põhjal öelda, et kuigi roheline värv saavutas minu kui maalija jaoks äärmiselt plastilise järeleandlikkuse, sisulise kandvuse ja jutustusvõime, pole seda siiski võimalik kommunikeerida neile, kel sarnane isiklik kogemus puudub või kes sellist kogemust teistmoodi väärtustavad. Samas hakkasin paremini mõistma 20. sajandi minimalismi ajalugu. Kuigi mul ei saa olla konkreetselt näiteks Donald Juddi, Robert Morrise, Sol LeWitti, Carl Andre või Charlotte Posenenske kogemust, on siiski analoogia põhjal võimalik... mõista, paraku aga mitte... tunda. Monokroomsus kui maaliajaloo üks kangelaslikumaid peatükke pole siiski veel lõpuni kirjutatud.

Maali peamine väljendusvahend, värv, mõjub nüüdisaja maalikunstis sageli kui tulnukas tasapinnal, kui juhuslik tundetu kreatuur, mis on vaid hetkeks puudutanud lõuendit. Kui värvi ei vallata, tekib värvi rakenduses kaos. Värv jääb iseendale võõraks, tühistades enda mõttekuse, või laenates mõtte väljastpoolt visuaalse maailma reegleid. On muidugi oluline panna tähele, et uue põlvkonna kunstnik ja kunstipublik tulevad virtuaalse ekraani eest, nende pilk on harjunud hoopis intensiivsema paletiga, ja paraku ka pealiskaudse värvi üledoosiga. Pealiskaudne on see visuaalne kommunikatsioon kasvõi juba seetõttu, et infot on palju, see sirvitakse kiiresti läbi. Sel foonil ongi... tõeseim maalilaad – kaosemaal, nn kolemaal.

Eesti noores kunstis esindavad seda ehk kõige piiripealsemalt Danel Kahar ja Grisli Soppe-Kahar. Nende "grotesksed moonutatud proportsioonidega figuurid, julged värvid ja rõhutatult lohakas teostus"[7] on sama põlvkonna kunstnikuharidusega kirjutaja Joanna Hoffmanni jaoks kiitusväärne variant, võib-olla isegi puhkus virtuaalekraani standardist, sest Kaharid kasutavad üksjagu ka süngeid tumedaid ja raskeid segatud toone. Värvikooskõlad on sedavõrd brutaalsed ja külmad/kauged, ometi siiski kuidagi maised, et mitte öelda ruraalsed. Autorite endi sõnastust kasutades "loominguline protsess, värvide valik ning teostus tulevad loomulikult, automaatselt, kontrollimata"[8] – viisil, et näivad moodustavat uue terviku universumi endaga, sealjuures planeet Maaga. Sel juhul on ainus võimalus neid aktsepteerida kui paratamatust.

Loomulikult peitub maali kõige-kõigem väljendusjõud värvis, kuid vaid sellega piirduda oleks devalveeriv valik, ja see ei eristaks maali näiteks disainist. Eestis on üksjagu

There are two ideas about the future of painting that I would like to share – ideas that I, also a painter, am continuously fascinated by and which I will link to Estonian painting in the following paragraphs of this article.

a)

I am convinced that in every field the very basis of its existence is professionalism. Professionalism in painting is related to the effort to have maximum command of the means of painting. What those means are cannot be fully determined. No doubt it is an extremely intricate and complex phenomenon with an unknown number of possibilities for correlating moments. Whenever painting starts to reduce itself in one or another direction there is danger of becoming too close to the edge, a risk of becoming non-painting, or at least non-communicative as painting.

Based on my personal experience with monochrome green, I can say that even though for me as a painter the colour green achieved the utmost plasticity and compliancy, the ability to be grounded and narrative, it is impossible to communicate that to those without such experience or those who apportion a different value to that kind of experience. However, I gained a better understanding of the history of 20th century minimalism. Even though I cannot have the same experience as Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt, Carl Andre or Charlotte Posenenske, I can, based on the analogy... understand, yet not... feel. Monochromism as one of the most heroic chapters in the history of painting has not yet concluded.

Painting's principal means of expression, colour, often feels like an alien on the flat surface of contemporary painting, like a random emotionless creature that has touched the canvas only for a moment. If one does not have a command of colour, the application of colours will lead to chaos. Colour will become estranged from itself and cancel out its point, or borrow its meaning outside the rules of the visual world. It is, of course, important to point out that the artists and the audience of the new generation are used to virtual screens, their gaze is used to a considerably more intense palette, which consequently also means an overdose of superficial colour. This kind of visual communication is superficial already because there is an abundance of information that gets scrolled through fast. With all of this in the background... the realest way of painting is chaotic painting, so-called ugly painting.

In young Estonian art this, the most borderline genre, is represented by Danel Kahar and Grisli Soppe-Kahar. Their "grotesque figures with distorted proportions, bold colours and intentionally sloppy style"[7] are found to be commendable by Joanna Hoffmann, an artist and writer of the same generation; perhaps this is even a break from the standard of the virtual screen as the Kahars also use a fair amount of dark heavy mixed colours. The colour harmonies are so brutal and cold/aloof, yet somehow still earthly, not to say rural. In the words of the artists themselves, "the creative process, the choice of colours and application are all natural, automatic, uncontrolled"[8] – in a way that they seem to make up a new whole with the universe itself, including planet Earth. As it is, the only way is to accept them as inevitable.

Obviously the strongest expression of painting is colour, although to only keep to that would be devaluing and would make painting not much different from, let's say, design. Another rather fascinating individual in Estonia is

Danel Kahar
Padi räägib
2017
akrüül papil, 230x170 cm
Kõik õigused kunstnikul

Danel Kahar
Pillow Talks
2017
acrylic on cardboard, 230x170 cm
Courtesy of the artist

huvitav Mery Cristal Ra (kodanikunimega Meeli Kõiva) fenomen: klaasikunstnikuna kaasab ta vabakunsti võtteid ja loogikat, kuid mõtestab sealjuures jätkuvalt klaasi, nii selle füüsikalisi omadusi kui ka ikonograafilisi tähendusi, ning rakendab eri vahendeid just klaasikunstniku sisetundega. Kui nn rakenduskunst liigub multimediaalse loovterviku suunas, haarab ta vabakunstilt suuremat visuaalset ja intellektuaalset mõjujõudu, mentaalset aurat.

Ent vastupidistel tendentsidel, tundub mulle, on piir ees. Õnnestunult on suutnud vastupidist siiski maalijana tõestada Maria Ader, kasutades oma 2016. aasta isiknäitusel "Love And Life Interested Me So" (Armastus ja elu huvitasid mind nii palju) Vaal galeriis maali kõrval ka klaasi, kuid sealjuures jäädes ikka maalikunstnikuks: ta võimendas ja tihendas põrandat katvate klaasilõhangute abil värvi sära ja rütmide otsustavust lõuendil. Klaas kui materjal toimis galerii põrandapinnal maalikunsti vahendina, peegeldades, korrates, dekonstrueerides apokalüptilist maalikeelt lõuendeilt.

Teistlaadse maali elementide sümbioosi järjekindlalt muutlikuks ja üllatavaks näiteks võiks olla Vano Allsalu looming, eriti 2017. aasta isiknäitus "Kogu" Vabaduse galeriis. Aive Peil on kirjutanud sellest haarava reportaaži, vahendades oma sukeldumist Allsalu maalidesse otse keset abstraktsionismi pärandit.[9] Peil toob välja ühe olulise tõsiasja, et Allsalu abstraktsionism algas mitte ainult Clement Greenbergi järgsel, vaid ka abstraktsionismi politiseerituse järgsel ajal. Saavutame täiuslikuma kommunikatsiooni abstraktsete teostega, kui lubame endale vaadata neid tänapäevase ja avatud pilguga. Allsalu maalide värvikude osutub narratiivseks värvikoeks, jäädes samas ikka edasi 100% ehtsaks värviks.

Allsalu abstraktsete maalide literatuurseid, sümbolistlikke ja ekspressiivseid pealkirju olin ka varem tähele pannud: fraasid näituse pressitekstis, nagu näiteks "nähtava pildistruktuuri aluseks olev mõttekude" või "tähenduse tekkimine abstraktse ja kujutava piirimail", markeerivad Allsalu maalisiseseid liitekohti väga hästi.

Veelgi komplekssemat versiooni jutustavast abstraktsest maalist esindas Edgar Tedresaare isiknäitus "Teekond vabadusse" 2016. aastal Tartu Kunstimaja monumentaalgaleriis, kus lisandusid ka heli ja avamisel *performance*. See oli lugu lossist põgenenud poisist, kes pageb läbi kõrbe ja üle mere rohelisele aasale.

Mery Cristal Ra (given name Meeli Kõiva): as a glass artist she includes the means and logic of fine arts, while still working with glass – both its physical properties and iconographic meanings – and applies those means with the intuition of a glass artist. As applied art is shifting towards a creative whole made up of multiple media, it seizes greater visual and intellectual power and mental aura from the fine arts.

However, when it comes to oppositional tendencies, I think there is a limit to this. Although the painter Maria Ader has managed to successfully prove otherwise; in her 2016 solo exhibition "Love And Life Interested Me So" at Vaal gallery she used glass alongside painting, nevertheless remaining entirely a painter: she amplified and enriched the glow of her colours and the decisiveness of the rhythms on the canvas with explosions of glass covering the floor. Glass as a material functioned on the floor of the gallery as a means of painting by reflecting, repeating and deconstructing the apocalyptic language of painting on canvas.

Another consistently variable and surprising example of the symbiosis of elements in another kind of painting is Vano Allsalu's work, especially his solo exhibition "Collection" at Vabaduse gallery in 2017. Aive Peil wrote a compelling reportage on this show, bringing her immersion in Allsalu's painting in the midst of the legacy of abstract painting to her readers.[9] Peil makes an important point – Allsalu became an abstract painter not only after Clement Greenberg but also after the era when abstractionism had become politicised. We achieve a more complete communication with abstract works if we allow ourselves to look at them with contemporary and willing eyes. The tissue of colour in Allsalu's paintings becomes a narrative fabric, while still remaining 100% real colour.

I had noticed the literary, symbolic and expressive titles of Allsalu's paintings before: phrases in press texts for exhibitions, like "fabric of thought under the visible structure of the image" or "emergence of meaning on the borders of the abstract and figurative" really draw attention to junctions within Allsalu's paintings.

An even more complex version of a narrative abstract painting was presented at Edgar Tedersaare's solo exhibition "Journey to Freedom" in the Monumental Gallery at Tartu Art House in 2016, which also featured sound and performance at the opening. His was a story of a boy, escaped from a castle, fleeing towards a green oasis through deserts and over the sea.

b)

Teine võimalik universaalne, kestvust sisendav maksiim on pidev areng, pidev enda ja maalikunsti distsipliini piiride redigeerimine, uue assimileerimine, dialoog muutuvate tingimuste ja uute tehniliste väljakutsetega, individuaalne areng mööda maalikunsti teid – nii radu kui maanteid. Üha uus maalikunsti mõtestamine – publikule ja endale. Võiks ka öelda: tee maalikunstini on lõputu.

Uurimuslik ja kontseptuaalne lähenemine, maali kui kunstimeediumi (piiride) laiendamine, on muutunud ka suisa igapäevaseks tarbeväljendiks, ja maaliliseks esmategevuseks, nii et seda ei peakski võib-olla enam eraldi tähtsustama. Kuid kui maali piiride laiendamine on levinud nähtus, siis on just vajalik võtta see lähema uurimise alla, sest osad piiride laiendamised on resultatiivsed ja mõtestatud, vektoriga maalikunsti enda tugevdamise ja mõjuvuse suunal, teised pigem hajutavad ja nõrgestavad maali olemust, kannavad seda laiali.

b)

Another potentially universal maxim of durability is constant evolution, the persistent negotiation of the limits of painting as a discipline, the assimilation of the new, a dialogue with altering conditions and new technical challenges, individual development through the paths of painting – both paths and highways. An ever-renewing definition of painting – for the audience and oneself. We could also say: the road to painting has no end.

A research-based and conceptual approach – the expansion of (the limits of) painting as an artistic medium has become a banal expression, and a primary activity, so maybe it should no longer be emphasised. Nevertheless, if expanding the limits of painting is a common phenomenon, it is necessary to take a closer look at it (as some cases of expansion have meaningful results and there is sense to them) with its vector directed towards strengthening and empowering painting,

Piiridel turnimine on just seetõttu intrigeeriv, et see mõtestab ühtlasi maalikunsti ideed.

Eesti kontekstis tundus maali dekonstruktsioonis ühe etapilise sündmusena Mihkel Ilusa ja Marten Esko ühisnäitus "Tupik" (2016) Tallinna Kunstihoone galeriis. See oli üks neid maalikunsti koost lahtivõtmisi, mis muutis palju varjatut nähtavaks, ja sellest maali vägi ja õigustus ainult kasvasid. Mihkel Ilus esitas nimelt – nii mulle näib nüüd, aasta pärast näituse toimumist – analüütilise mudeli sellest, kuidas valmib maal – kasutamata sealjuures kordagi maali enda vormi. Ometi oli tema uurimis- ja esitlusobjektiks maal. Veelgi enam – maal kui tervik. Sealjuures ei olnud maal kui tervik hetkekski tervikuna galeriis olemas.

Kunstnik asendas lõuendi PINNA... RUUMIGA, ruumi kubatuuriga, ja arranžeeris seal läbi kuue vaatuse ja 18 peatüki – ühekaupa, analüütiliselt eraldi – kuus maalikihti ja 18 üksikelementi. Võimalik, et üksikelementide lokaliseerumine galeriiruumis järgis erinevate pindade ja joonte kujutluslikke omavahelisi suhteid maalipinnal. Nende ainus tähendus oligi olla ruumi laotatud abstraktne maalielement. Oma kuju, sageli jooneliku karakteri, diagonaalse rütmi, kaldenurga jms poolest tuletasid need vägagi meelde Ilusa ekspressiiv-konstruktivistlikke, maalitehnikasse viidud visuaale varasemast ajast. Näituse pressiteksti sõnastuse "minimalistlikud ruumigeograafiad" võiks siinkohal ka asendada väljendiga "minimalistlikud ruumikoreograafiad"; sellega oleks viidatud nii pintslitööle kui ka assimileeritud veel üks maaliväline meedium, nimelt tants.

Kui maalis toimub kihtide kandmine suhteliselt kiiresti üksteise peale (vähemalt Ilusa maalitud maalides), siis "Tupiku" maaliprotsessi mudelis ilmusid eri kihtide elemendid mitmepäevase intervalli tagant mitte üksteise peale, vaid teineteise järele. "Ilusat ennast huvitas "Tupiku" puhul just tavapärasele näituseformaadile ajalise mõõtme lisamine. [---] näitus, mis ei lähe galeriiseinte vahele surema, vaid elama ja kasvama," vahendab Siim Preiman näitusest kirjutades.[10] Jah, "Tupik" paljastas monomentaalses mõõtkavas, kui elav ja kreatiivne on maaliprotsess (mida küll esitleti justkui ainult näituse tegemise protsessina). Peab tõdema: kui üritada nähtut kirjeldada ja tõlgendada, siis hakkab "Tupiku"-aktsioon väljastama paradokse! Põhiparadoks on see, et maali pole, aga maal on kohal.

Pressitekstis rõhutavad Ilus ja Esko muutlikkust. Muutlikkus saadab maalijat permanentselt, iga pintslitõmme muudab üksikelementide suhteid ja maali tervikut. Väljaspool muutlikkust ei ole maalimine võimalik; vähe sellest, maalija peab iga muutust ette aimama ja/või toimunut järelmõtestama. Pole intensiivsemat ja polüfoonilisemat tegevust kui maalimine. Seetõttu tundub mulle isiklikult, et maalielemente redutseerides püüab autor – mõtlen siinkohal minimalistlikke maalijaid laiemalt – end sageli vabastada liigse muutumise ja tulvavate juhuste ahistavast haardest. Kuna Mihkel Ilusat huvitas maali koost lahtivõtmine, ei andnud ta endale armu: erinevaid maalimise aspekte annaks välja lugeda veel ja veel, igas näituse alapeatükis valitses ilmselt oma probleem. Analüüsi kompromissituselt on täiesti võimalik asetada Ilus abstraktse maalikehandi analüüsi isa Vassili Kandinsky traditsiooni.

Kuid Ilus ei tegele vaid visuaaliga. Ilmselgelt näib Ilusat painavat – ja loodetavasti ka iga postduchampilikul ajastul maalimisega jätkavat kunstnikku – moodsa maali ajaloo dramaatiline hetk, mil hakati eristama (ja vastandama) visuaali ja kontseptsiooni. Irooniliselt "usaldas" Ilus "Tupiku" sisulise

while others rather scatter and weaken the essence of painting, dispersing it. Climbing these outer limits is intriguing precisely because it gives meaning to the idea of painting.

In the Estonian context, Mihkel Ilus and Marten Esko's joint exhibition "Dead End" (2016) at Tallinn Art Hall Gallery felt like a landmark in deconstructing painting. It was one of those instances of picking painting apart that made a lot of what is unseen, seen and this only made the power and justification of painting stronger. What Mihkel Ilus presented – as I see it now, a year later – was an analytical model of how paintings are made – without once using the form of painting itself – despite the fact that his object of study and presentation was painting; furthermore, painting as a whole. However, painting as a whole never existed in the gallery.

The artists replaced the SURFACE of the canvas... with SPACE, the volume of space, and arranged in 6 acts and 18 chapters – one by one, analytically and separately – 6 layers of painting and 18 single elements. It is possible that the localisation of single elements in the gallery space followed the imaginary relations of different surfaces and lines on the ground. Their only meaning was to be the abstract element of painting spread across the space. In their shape, line-like character, diagonal rhythm, angles and so on, they very much evoked Ilus' expressive-constructivist painted visuals from his earlier work. The phrase "minimalist spatial geographies" could here be replaced with "minimalist spatial choreographies"; this would also refer to brushwork as well as assimilating another media outside painting, namely dance.

When in painting layering happens quite fast and layers go on top of one another (at least when it comes to Ilus' paintings), in the model of painting that "Dead End" presented, the elements of different layers appeared not on top of one another but one after the other and after an interval of a couple of days. "With "Dead End" Ilus was mostly interested in adding the dimension of time to the traditional exhibition format. [---] a show that does not go to the gallery to die, but to live and grow," mediates Siim Preiman.[10] Yes, "Dead End" revealed on a monumental scale how alive and creative the process of painting is (although it was apparently only presented as the process of exhibition making). I must admit: when I try to describe and interpret what I saw, "Dead End" divulges several paradoxes! With the main one being that there is no painting, yet painting is present.

In the press text Ilus and Esko put an emphasis on fluidity. Fluidity permanently accompanies painters; each brushstroke changes the relationship between single elements and the painting as a whole. Painting is not possible outside fluidity; furthermore, the painter has to be able to predict each shift and/or analyse it in hindsight. There is no other activity more intense and polyphonic than painting. Which is why I feel that by reducing the elements of painting, the authors – and I mean minimalist painters in general – try to free themselves from the strangling grasp of excessive change and flooding randomness. Since Mihkel Ilus was interested in disassembling painting, he showed no mercy towards himself: more and more different aspects of painting could be discovered, each of the chapters probably revolved around a new issue. The uncompromising nature of the analysis makes it possible to place Ilus within the tradition of Vassily Kandinsky, the father of the analysis of abstract painting.

However, Ilus does not only work with the visual. It is quite obvious that Ilus is haunted by – and hopefully this applies to all artists who keep painting in this post-Duchamp era – a

poole teoreetikule, kuraator Marten Eskole. Sellega viitas ta subtiilselt maaliajaloo analüütilisele draamale ja samas ka sellele, et teose kunstnikust autor on alati ühtlasi ka teoreetik, kriitik ja kuraator. Marten Esko mängib mängu kaasa, raamatuks vormistatud tekstipeatükid räägivad pigem kunsti sõnadesse tõlkimise vastu, seega sisu ja vormi lahutamise vastu, võttes nii endale hoopis kunstniku positsiooni, ja kirjutades teksti, mis kerib ennast järjest enam kerra.

Näituse pealkiri "Tupik" viitabki printsiibina sellele, et visuaalse teose sõnastamine viib alati tupikusse, eriti tänapäeva teooriakesksuse ja pluralismi ajastul, aga ka sellele, et antud analüütilise konstruktsiooni "Tupik" selgitamine on autorite arvates määratud sumbuma tupikusse.[11] "Seoseid tekitavalt mälult on eemaldatud koondumist võimaldav kese," skandeerib pressitekst. Autorid ümbritsesid näituse vaikimisega, keeldusid intervjuudest ja selgitustest, panustades publiku loovaisse ja iseseisvaisse tõlgendustesse. Sisimas oli "Tupik" test Vaatajale, teiste seas kriitikuile – kas nad suudavad lugeda maalikunsti? Jääb lisada, et ekspositsiooni viimasteks päevadeks, autorite poolt epiloogiks nimetatult, sai "maal" ka valmis, aga... videona. Selles tehti kollaaži meetodil tervikuks eelnevad näituse vaatused ehk "maalikihid". "Epiloog-maali" lõid aga juba teised autorid, Kirill Tulin ja Jekaterina Abramova.

Siin oli niivõrd läbinähtav žest Ilusalt publiku suunas: teos valmib lõplikult Vaataja vastuvõtus. Sellise tõlgenduse foonil kõlab Siim Preimani hinnang eriti paradoksaalse ja kõnekana: "Videoepiloog on kõike ja enamat, mida "Tupik" kunagi olla saanuks. See on enam kui kogu "Tupik" kokku – see on viirastus, kujutis millestki, mida tegelikult ei ole mitte kunagi toimunud. Aga see on okei, sest see näeb kuradi hea välja."[12] Roland Barthes'i teesi autori surmast suutsid Ilus ja Esko niisiis samuti otse silmanähtavaks ja vastuvaidlematuks teha!

Et Mihkel Ilus jätkab maali ontoloogiliste ja gnoseoloogiliste uuringutega sama intensiivselt, tõestas ka tema järgnenud projekt, isiknäitus "Pista see endale seina" 2017. aastal Hobusepea galeriis. Hanno Soans kirjutab selle näituse pressitekstis järgmist: "Noore maalijate põlvkonna toel on maalikunst leidnud uue autentsuspüüu ja uue mängulisuse välja, kehtestades end kohati lõuendiraamist lahti lõhkunud ruumilistes mängudes, mis esitavad häbitult küsimusi maalikunsti eksistentsi kohta." Soansi hinnangul domineerib Ilusa näitusel "pigem teatav eheduspüüe, mis resoneerub abstraktse kunsti kunagise võimukusega, mänguline katse kompida maalikunsti liha ja konte. Igatahes on see pääsetee abstraktset maali tänapäeval kummitavast *zombie*-formalismist."

Niisiis, tuletan meelde, meid huvitab maalikunsti ARENG kui võimalus püsida ja tähtsust omada. Mihkel Ilusa teoste tähtsust oleks siinkohal raske üle hinnata. Kodumaisest maalipraktikast siia kõrvale teist samaväärselt resultatiivset rügajat maali kehandis ja selle piiridel pole leida.

Minu rahvusvahelise kunsti lemmiknäited maalikunsti turgutajaist ja piiride teadvustajatest on Marlene Dumas ja Matthias Weischer. Marlene Dumas'd loetakse üheks tähtsamaks maalikunstnikuks tänapäeval. Oma figuratiivseis maalides käsitleb ta süsteemselt ja erudeeritult meie pildimaailma konventsioone, paljastades meie nägemis- ja kujutamisharjumusi.[13] Tema kui professionaalse psühholoogi pilk tuvastab nüüdisaegse infomaailma pildipanku lapates (mida ta on ka endale kogunud terve arhiivi jagu) eksimatult stereotüübid, oma maalides keerab ta need ümber.

Siinkohal oleks vajalik ka konkreetne näide. Kui maskuliinne lääne kunstiajalugu on reserveerinud "lamava akti"

dramatic moment in contemporary painting when a distinction (and opposition) was created between the visual and the concept. When it comes to content, ironically, Ilus "trusted" that to Marten Esko, a theorist and curator. With this he subtly pointed to the analytical drama of painting and also to the fact that the artist-author is always a theorist, critic and curator as well. Marten Esko goes along with the game, the chapters of text compiled into a book speak more against translating art into words; therefore, against the separation of content and form, and by doing so he takes the role of an artist instead, and by writing text that increasingly tightens around itself.

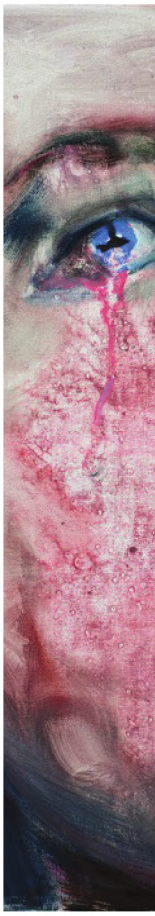
As a principle, the title of the exhibition, "Dead End", actually does point out that putting a visual work of art into words always leads to a dead end, especially in today's theory-heavy pluralist era, and that the artists think that any explanation of this analytical construction titled "Dead End" will actually lead to a dead end.[11] "A centre that allows for convergence has been removed from the memory that creates the connections," states the press text. The authors have surrounded the exhibition with silence, refused to give interviews and explanations, relying on the creative and independent interpretations of the audience. In essence "Dead End" was a test for the "viewer" and critics among others – can they read painting? I need to add that by the last days of the exhibition the "painting", or epilogue as the authors called it, was finished, but as a... video. Using the method of collage the previous acts of the exhibition or "layers of painting" were combined into a whole. The "epilogue-painting" had, however, already been created by others – Kirill Tulin and Yekaterina Abramova.

This is such an obvious gesture towards the audience on Ilus' side: the work of art is finalised in the viewer's reception. Against the background of this interpretation, Siim Preiman's judgment sounds especially paradoxical: "The video epilogue is everything that "Dead End" could ever have been and more. It is more than the whole of "Dead End" – it is a ghost, an image of something that has never happened. But that is okay, because it looks so damn good."[12] So, Ilus and Esko managed to make Roland Barthes' thesis of the death of the author clearly visibly with no room for counter-arguments!

The fact that Mihkel Ilus continues with ontological and gnoseological research with the same intensity was proven in his next project, the solo show "Stick It on Your Wall" at Hobusepea Gallery in 2017. In the press text, Hanno Soans states the following: "At the hands of a new generation of painters, painting has found a new direction towards authenticity and the field of playfulness by breaking itself away from the canvas in spatial games, shamelessly asking questions about the existence of painting." In Soans' opinion what dominates Ilus' show is "the drive for authenticity, resonating with a former ambition in abstract art, a playful attempt to prod the flesh and bones of painting. In any case, it is a way out of the zombie formalism haunting painting today."

So, may I remind you, we are interested in the DEVELOPMENT of painting as an opportunity to persist and retain significance. It is difficult to overestimate the importance of Mihkel Ilus' work. There is no one else who works equally successfully with painting or on its limits in Estonia.

My favourite international examples of artists who shake up painting and create an awareness of its limits are Marlene Dumas and Matthias Weischer. Marlene Dumas is considered one of the most noteworthy contemporary painters. In her figurative paintings she works with today's conventions of images in a systemic and educated manner and reveals our



poosi naisele, siis Dumas võimaldab seda abitut poosi kogeda mehel kui mineviku kunstiajaloo kangelaskujul, tulemuseks maal "The Particularity of Nakedness" (Alastuse iseärasus", 1987). Et maaliformaati kätketud stereotüüpe veelgi tajutavamaks teha, maalib kunstnik seeria suureformaadilisi imikuid, tõstetult väärikaimasse ja autoriteetseimasse vertikaalformaati ("The First People" (I–IV) (Esimesed inimesed (I–IV, 1991)). "Vertikaalse formaadi liialduse kaudu dekonstrueerib Dumas selle formaadi traditsioonilise, portreele suurust ja jõudu omistava kvaliteedi."[14] Eriliselt paeluv oleks sõnastada ka see, kuidas Dumas' dekonstruktsioonides osaleb tema aina morbiidsemaks muutuv maalikoloriit ja figuuride hajuv, ülimalt sensuaalne kujutamislaad. Dumas' teosed on tõestuseks, et maalikunst saab olla teadus (psühholoogiline uurimus ja praktika), olles samal ajal ka ehtne maal.

Matthias Weischer aga näitab, et suurimaid avastusi on võimalik teha ka läbini tuntud traditsioonilise maali kehandis. Weischer on tõestanud, et selline vana maližanr, nagu seda on interjöörimaal, mis tegelikult pole läbi kunstiajaloo õieti kunagi orbiidil olnudki, sisaldab ammendamatu koguse süžeesid ja ruumilogistikaid. Tema maalitud interjöörid on üheaegselt ka maastikud ja vaikelud, ajuti kehastavad need ka figuure ("Hinterzimmer" (Tagatuba, 2004)). Ruumid on kui elavad ja hingavad organismid. Ruumitunnetus on võimendanud ühtlasi kunstniku maaliruumitunnetust: modelleerides pastoosse värvimassi abil ruuminurki üle lõuendiääre, ühendab ta maaliruumi ja näituseruumi või lavastab väljapääsu nurgast või sisendab nurga levimise kõikjale ruumi ("Ecke" (Nurk, 2005)). Suhted maaliruumi ja pildiruumi vahel on muutunud Weischeri obsessiooniks. Nii saavad maalikunstile juurde võidetud aina uued territooriumid. Tuvastades, uurides oma seniseid piire, laiendab maalikunst neid teadlikult ja kirega.

*

Maalikunst ei saa olla kõik. Ehkki kujutada võib – kõike. Ja olla dialoogis – kõigega. Kuid maalil peab olema ergas eneseteadvus, et mitte end kaotada. Ja mitte ka mugavduda, ja jääda pelgalt maalivahendite tarbijaks. Suutmatus vallata maalikunsti väljendusvahendeid viib paradoksaalselt ka maali stagneerumisele. Maali saab uuendada vaid maali väljendusvahendeid vallates, maali kui sellise loogikat kompassina kasutades. Põimides maalielemente maalikunstile võõra loogikaga võib tulemuseks olla nii sünergia kui ka võõrandumine. Mida enesekindlam on maal, seda enam ta suudab.

P. S. Maalikunsti piir on tundmatut värvi.

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

1 Quinn Latimer, [Folio 1] Welche Farbe hat der Hunger? Welche Farbe Papier? – Koost. Quinn Latimer, Adam Szymczyk, Der documenta 14 Reader. Kassel: documenta, Museum Fridericianum gGmbH, 2017, lk 57.

2 Anders Härm, ¡Ya basta ehk kes mõistab hukka kapitalismi kuriteod? – Postimees 6. IV 2006.

3 Annika Haase, Keine Schule von Athen oder Diogenes als Säulenheiliger. – Kunstforum International Bd. 248/249, Aug–Sept, 2017, lk 61–64.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 Vt http://www.cca.ee/tolkeartikid/409-ben-davis-kunst-peab-valima-ka.

patterns of seeing and depicting.[13] As a professional psychologist her gaze infallibly identifies stereotypes by scrolling through image databases (having also compiled an archive for herself) and reversing them in her paintings.

Here an example could be useful. While the masculine Western art history has designated the position of the "reclining nude" to women, Dumas allows the helpless position to be experienced by a man, the hero of the art history of the past, which results in a painting titled "The Particularity of Nakedness" (1987). To make the stereotypes in painting even more visible, the artist paints a series of large-scale infants and positions them in a dignified vertical format ("The First People" (I–IV), 1991). "By exaggerating with the vertical format, Dumas deconstructs the traditional nature of it, the quality that adds grandeur and force to portraits."[14] It would be especially compelling to articulate how Dumas' increasingly morbid palette and her dissolving and extremely sensual way of painting contribute to her deconstructions. Dumas' works are proof that painting can be a science (psychological research and practice), while still being genuinely painting.

Matthias Weisher shows us that big discoveries are possible within the thoroughly familiar and traditional field of painting. Weischer has proven that an old genre of painting, such as interior painting, which has never really been highlighted in art history, actually includes an inexhaustible number of storylines and spatial logistics. His interiors, as well as landscapes and still-lifes, at times embody characters ("Hinterzimmer" (Back Room, 2004)) – different spaces as living and breathing organisms. The artist's sense of space has amplified his sense of the space of painting: by modelling the corners of the space with an abundant mass of paint over the edges of the canvas, he brings together the space of the painting and the space of the exhibition, or stages an exit through a corner or inserts a corner everywhere in the space ("Corner" (Ecke, 2005)). The relationship between the space of the painting and the space of the image have become an obsession for Weischer. And so, painting keeps gaining new territory. By identifying its limits, painting expands with awareness and passion.

*

Painting cannot be everything. Although it can show, everything. And be in dialogue with, everything. Still, painting must be sharply self-aware not to lose itself, and not to become complacent and remain merely a consumer of the means of painting. The inability to gain command of the means of expression in painting paradoxically leads to stagnation. Painting can only be renewed by having a command of its means of expression and using the logic of it as a compass. By intertwining the elements of painting with foreign logic, the result could either be synergy or estrangement. The more confident the painting, the more able it is.

P.S. The colour of the edge of a painting is unknown.

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

1 Quinn Latimer, [Folio 1] Welche Farbe hat der Hunger? Welche Farbe Papier? – Compiled by Quinn Latimer, Adam Szymczyk, Der documenta 14 Reader. Kassel: documenta, Museum Fridericianum gGmbH, 2017, pp 57.

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

8 *Ibid.*

9 Aive Peil, Peidetud kujundite meister. – Sirp 31. III 2017.

10 Siim Preiman, Näituste tegemisest näituste tegijatele. – KUNST.EE 2016, nr 3, lk 72–74.

11 "Tupiku" pressitekstis viidatakse veel mitmele teisele seosele, kuid need pole siinse tõlgenduskeemi jaoks olulised; ja mis samuti oluline rõhutada, need ei lükkaks ka siinset tõlgendusskeemi ümber. – *K. N.*

12 Siim Preiman, Näituste tegemisest näituste tegijatele, lk 72–74.

13 Ernst van Alphen, Sich der Entstellung Stellen. Models und Marlene Dumas' Eingriff in die westliche Kunst. – Marlene Dumas. MODELS. Stuttgart: Oktagon Verlag, 1995, lk 55–64.

14 *Ibid.*, lk 57.

2 Anders Härm, ¡Ya basta ehk kes mõistab hukka kapitalismi kuriteod? – Postimees 6. IV 2006.

3 Annika Haase, Keine Schule von Athen oder Diogenes als Säulenheiliger. – Kunstforum International Bd. 248/249, Aug–Sept, 2017, pp 61–64.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 See: http://www.cca.ee/tolkeartikid/409-ben-davis-kunst-peab-valima-ka.

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

8 *Ibid.*

9 Aive Peil, Peidetud kujundite meister. – Sirp 31. III 2017.

10 Siim Preiman, Näituste tegemisest näituste tegijatele. – KUNST.EE 2016/3, pp 72–74.

11 In the press text of "Dead End" there are, of course, references to other interconnections, but these are not relevant to this interpretation; and it must be emphasised that they do not go against this interpretation either. – *K. N.*

12 Siim Preiman, Näituste tegemisest näituste tegijatele, pp 72–74.

13 Ernst van Alphen, Sich der Entstellung Stellen. Models und Marlene Dumas' Eingriff in die westliche Kunst. – Marlene Dumas. MODELS. Stuttgart: Oktagon Verlag, 1995, pp 55–64.

14 *Ibid.*, pp 57.

Vija Celmins
Nimeta (Tume taevas 1)
2016
metsotinto, 40,6x38,1 cm
Kõik õigused kunstnikul

Vija Celmins
Untitled (Dark Sky 1)
2016
mezzotint, 40.6x38.1 cm
Courtesy of the artist

Mihkel Ilus
(koos Marten Eskoga)
Tupik
2016
Suvaline näitusevaade installeerimis-protsessist Tallinna Kunstihoone galeriis,
foto autor Raimo Papper
Kõik õigused kunstnikul

Mihkel Ilus
(feat. Marten Esko)
Dead End
2016
Random exhibition view during the installation process at Tallinn Art Hall Gallery,
photo by Raimo Papper
Courtesy of the artist

TRIU 913619
CAUTION
96
HIGH
CONTAINER

Neeme Külma põhiobsessioonist (9,8 m/s²), ehk raskusjõust illusoorsuse haardes

Hanno Soans süvenes Neeme Külma portfooliosse.

Skulptor ja installaator Neeme Külm ei ole mitte päris ühe teema kunstnik. Ikka ja jälle viskab ta mõne vembu, liigub kõrvale, näiteks poliitikasse või institutsioonikriitikasse, mis viib meid kaugemale põhilisest, võib isegi öelda, et tema obsessioonist. Aga see põhiobsessioon on tal täiesti olemas, kinnitan ma teile, olles just mälu värskenduseks läbi vaadanud tema isikliku pildipanga, mis ulatub juba oma kuueteistkümne aasta taha. Selleks on raskusjõud kui dialoogipartner ja determinant, mis avaldub tema töödes kõrvalteemana isegi eelmainitud hälbejuhtudel. Võib-olla just see on see, mis paneb teda redutseerima oma töid absoluutse miinimumini. Nii võib juba etteruttavalt väita, et mis näib kõrvalt vaadatuna suurepäraselt käppa harjutatud minimalistliku kunstikeelena, on pigem sügava sisemise lihtsus(tus)evajaduse väljendus.

Mäletan hästi esimest Neeme Külma tööd, millega kokku puutusin. See pidi olema 2001. aasta maikuus, mil osana toonasest Eesti Kunstnike Liidu aastanäituste programmist oli Tallinna linnaruumis avatud Anders Härmi kureeritud sekkumiste näitus "Kapitalism varemetes". Ausalt öeldes oli Neeme Külma töö pea ainus, mida sellest näitusest tänaseni selgelt mäletan, ja seda Külmale siiani omase sirge- ja suurejoonelisuse ning ühe unitaarse massiivse žesti kasutamise tõttu. Nimelt, Külm lõi ummiku. Olles ühes näitusetöös ka varem kasutanud küttepuid, ladustas ta toona neid terve hiigelhunniku Tallinna vanalinna, Vene ja Uut tänavat eraldavasse neogooti väravasse, täites niiviisi argise ainesega terve läbipääsu avalikus linnaruumis. Sekkumine oli leidlik, sest jättis esmamulje mingist logistika- või transpordieksitusest, vales kohas maha pandud kaubakoormast.

Ja mis siinkohal tagantjärele mulle veelgi olulisem tundub – see installatsioon keskendus ainuliselt ühe struktuuri ja materjali, hunnikusse laotud puidu mahule ja massile. Niisiis, juba seda tööd iseloomustas massiivsus – mitte küll selline, mis rõhuks välisele vaatemängulisusele (nagu tema osalusel valminud töödest ehk ainsana 2008. aastal rahvusvahelisel Veneetsia arhitektuuribiennaalil eksponeeritud "Gaasitoru" projekt), vaid pigem mingi vaikimisi peetav dialoog ühe olulisima skulptuuri määratleja, raskusjõuga. See pole mitte ükskõnes korduv loominguline võte, millest siin tahaksin pikemalt

On Neeme Külm's Main Obsession (9.8 m/s²), or in the Grip of the Deceptiveness of Gravity

Hanno Soans delves into Neeme Külm's portfolio.

The sculptor and installer Neeme Külm is not exactly a one subject artist. Again and again he comes up with something new, moves away, tilts into something else, such as politics or institutional critique, which takes us away from the basic, one may even say, from his obsession. This basic obsession is certainly there, I can assure you of that, after having looked through his personal photographic archive, which already covers 16 years, to refresh my memory. It is gravity as a partner in dialogue and as a determinant, which manifests itself as a subsidiary subject in his work even on those aforementioned irregular occasions. Perhaps this is what causes him to reduce his works to an absolute minimum. Consequently, it can already be stated in advance that what seems a well-practiced minimalist visual language, is rather an expression of an inner need for simplification.

I remember well the first work by Neeme Külm that I encountered. It had to be in May 2001 when "Capitalism in Ruins", an exhibition of interventions in the public space of Tallinn curated by Anders Härm, was part of the programme of the Estonian Artists' Association annual exhibition. To be honest, the work by Neeme Külm is almost the only one I remember clearly from that exhibition, and this is due to the direct and magnificent nature of the work and the use of one unified massive gesture, which is still characteristic of Külm's work. More specifically, Külm created an obstacle. Having used firewood in one of his earlier exhibition works, he then put a giant stack of firewood in Tallinn's Old Town, in a neo-gothic gateway separating Uus and Vene streets, thus filling an entire public passage with a very mundane material. The intervention was witty because the first impression it left was of some sort of a logistics or transport mistake, of a misplaced load of goods.

And what seems even more important now – this installation focused solely on one structure and material – the volume and mass of a stack of wood. So, even this work was characterised by its massiveness, not the kind that would emphasise a visual spectacle (from the works he has been involved in, only perhaps the "Gas Pipe" project exhibited at the 2008 Venice Biennale of Architecture did that), but rather a kind of silent

juttu teha, vaid Külmale omaseks saanud kunstiliigi ühe sisima põhiparameetri jonnakas adresseerimine.

Ma ei usu, et saaksin siin juttu teha kõigist Neeme Külma töödest, installatsioonidest, aktsioonidest, videotest, skulptuuridest ja olukordadest, mis võtavad testida raskusjõudu ja panevad vaataja/kogeja läbi elama mingit nihet oma suhtes maaga. See "flirtimine Isaac Newtoniga" on tal pidev ja põhimõttekindel ka puhkudel, kus seda esmalt näha polegi. Kuigi Neeme Külm on põhijoontes just installaator – ja installatsioonide puhul pole imestada, kui need panevad meid psühhofüüsiliselt ootamatutesse olukordadesse, näiteks enese keha raskust tajuma – meenub mulle selle teemaga seoses esimesena hoopis üks tema objektidest, 2007. aastast pärit ja 2010. aastal taasloodud "Alasi", mis adresseeris raskusjõudu, kui visuaalselt efektne *eye candy*. Nii umbes inimese vöö kõrguseni ulatuva A4 paberihunniku peale oli pitsatiraskuseks asetatud tulipunasest naiste huulepulgavahast kokku sulatatud alasiskulptuur, justkui ootamas järsemat hoopi, mis selle illusoorse jõulisuse korrapealt purustaks, või midagi pehmemat, näiteks äkilist kuumalainet, mis selle sulataks, nõrguma alla mööda postamendina mõjuvat helevalkjat paberivirna.

Ma ei tea teist sellist tööd, mis kõneledes naiselikkuse-mehelikkuse suhtest asuks sedavõrd veenvasse dialoogi Marcel Duchamp'i 1921. aastal loodud komposiit-*ready-made*'iga "Why Not Sneeze, Rose Sélavy?" (Miks mitte aevastada, Rose Sélavy?) ja mitte ainult Eesti kunstis, vaid laiemalt, kunstis meie kaasajal. Duchamp'i töös osutusid koos termomeetriga puuri kängitsetud suhkrukuubikud tegelikult marmorkuubikuteks. See tuli aga kuulu järgi ehedalt välja ükskõnes teose kättevõtmisel, mis, nagu küllap kujutate ette, polegi enam tänapäeva muuseumireegleid arvestades mõeldav. Selle ootamatu raskuse tajumisel nõrgavõitu haardega käega oli Neeme Külma tööga samasugust jõulisuse ja õrnuse ühistoimet. Tagurpidise efektina kaalus Külma "Alasi" justnimelt visuaalselt ja katsumiseks-kompimiseks polnud see mõeldud. Külm vaevalt Duchamp'i tööd otsese viite- või vestluspartnerina võttis, või üldse "Alasit" luues silmas pidas – selleks töötab tema mõte teisiti.

Seoses raskusjõuga, mitte küll teose kontseptuaalse allikana, vaid jõhkra *force majeur*'ina, meenub üks kriitiline olukord Kumu kunstimuuseumi viienda korruse kaasaegse kunsti galerii avanäituse "Skaalanihe" installeerimisprotsessis 2006. aasta veebruaris. Oli ehk eelviimane päev enne Eesti Kunstimuuseumi uue hoone pidulikku avamist, kui installatsioonimeeskond lükkas Külma teost, inimmõõtmetest veidi suuremat betoontahukat pealkirjaga "Betooni valatud lehm", mis ootamatult, kõikide asjaosaliste hämmelduseks, rattaidpidi liftipõrandast läbi vajus. Mõistagi polnud see ääretult tülikas olukord, mis kibedateks töötundideks peatas muuseumi põhilise transpordilifti töö mitte Neeme Külma kiuslik sekkumine protsessidesse, kuid raskusjõud, tema dialoogipartner, kehtestas end sellegipoolest. Nii palju siis anekdootlikust ainesest, mis Neeme Külma puhul küllap üpris sageli kaasneb keeruka installatsiooniprotsessiga. Mine sa võta kinni, kuidas, millise vaevaga ja kui napilt tema 2016. aasta projekti, Kati Ilvese kureeritud Kumu näitusel "Arhitektuuri ja arhiivi vahel" eksponeeritud installatsiooni graniitsambad üles viienda korruse näitusesaali, ehitise regulaarseid betoonsambaid n-ö kaisutama jõudsid. Põranda ehituslikke parameetreid kompiv vastupidavus raskusjõule oli igatahes taas teema. Ja võib-olla poleks kunstnik seda ilma varasema läbivajumiskogemuseta mängu toonudki. Mine tea. Külm ise on mulle ühes intervjuus kinnitanud, et tema loomeprotsess,

dialogue with one of the most important markers of a sculpture – gravity. This is not only a recurring creative idea that I would love to talk more about here, but a constant addressing of one of the main parameters of an art genre that has become inherent to Külm.

I don't think we can talk here about all of Neeme Külm's works, installations, actions, videos, sculptures and situations that test gravity and cause the viewer/experiencer to go through a shift in their relationship to the ground. This "flirtation with Isaac Newton" is consistent and principled even in cases where it is not noticeable at first. Although Neeme Külm is basically an installer – and it's not surprising when installations put us in psychophysically unexpected situations, for example, perceiving the weight of our own body – regarding this subject, it is one of his works, "Anvil" from 2007, recreated in 2010, and addressing gravity, that first comes to my mind as very effective eye candy. A mid-waist high stack of A4 paper was topped with an anvil sculpture made out of hot red lipstick wax, as if waiting for a sharp blow, which would suddenly demolish this illusory robustness, or something gentler; for example, a heat wave, which would melt it and cause it drip down the white stack of paper that seemed like a plinth.

I do not know any other work that, when talking about the femininity-masculinity relationship, would enter into dialogue more convincingly with Marcel Duchamp's 1921 composite ready-made "Why Not Sneeze, Rose Sélavy?". And not only in Estonian art, but more generally, in the art of our day. In Duchamp's work the sugar cubes pressed in a cage with a thermometer were actually marble cubes. However, this came out only when you held the work, which, as you might imagine, is no longer possible considering the rules of a contemporary museum. This kind of unexpected perception of the weight when lifting the work in a rather weak grip had the same kind of joint action of vigour and tenderness as Külm's work. As a reverse effect, Külm's "Anvil" weighed visually and wasn't intended for touching. I don't think Külm took Duchamp's work as a direct partner of reference or dialogue, or if he thought of "Anvil" like that at all when creating the work – his mind is working completely differently.

Regarding gravity, not as the conceptual source for a work, but as a brutal *force majeure*, I remember a critical situation on the 5th level of Kumu Art Museum in February 2006, during the process of installing "Shiftscale", the opening show in the contemporary art gallery. It was perhaps the penultimate day before the official opening of the new building of the Art Museum of Estonia, when the installation team was pushing Külm's work, a large concrete block titled "A Cow Cast within Concrete", which unexpectedly, to the bewilderment of everybody involved, sank its wheels through the elevator floor. Of course, this very cumbersome situation, which stopped the functioning of the main transport lift for many busy hours, wasn't Külm's spiteful intervention; however, his dialogue partner, gravity, nevertheless established itself. So much for an anecdotal subject, which, in Neeme Külm's case quite often accompanies the complex installation process. Just try to figure out how his granite pillars for the 2016 installation project exhibited in "Between the Archive and Architecture", curated by Kati Ilves, made it to the 5th level of Kumu to embrace the regular concrete pillars, and how much effort was necessary and how close a call it was. The resistance to gravity while testing the floor's structural parameters was once again the topic. And perhaps the

Neeme Külm
Pinnavirvendus
2012
kohakindel
installatsioon
Foto autor Anu Vahtra
Kõik õigused
kunstnikul

Neeme Külm
Shimmer on the
Surface
2012
site-specific
installation
Photo by Anu Vahtra
Courtesy of the artist

Neeme Külm
Maja
2014
kohakindel
installatsioon
Foto autor Johannes
Säre
Kõik õigused
kunstnikul

Neeme Külm
House
2014
site-specific
installation
Photo by Johannes
Säre
Courtesy of the artist

vähemalt selle käivitumine, on “nagu lööks ootamatult jala ära”. Edasi tuleb ilmselt ratsionaliseerimine, välja puhastamine ja tehniliste lahenduste vaagimine.

Kunstniku põhiobsessiooni teemasse sobib üks Külma vähestest videotest aastast 2004, milles näeme teda ruumi laest jalgupidi alla rippumas ja köie küljes pendeldamas aeglases rütmis muutuva muusika saatel, kuni seismajäämiseni video lõpus. Kunstnik on siin ühtlasi kahetine newtonlik objekt ja subjekt, kes on ise otsustanud end sellises erilises olukorras tiksumas näidata, et seda absurdset olukorda läbi tajuda. Ilmne ühisosa on siin varase Bruce Naumani ateljee-etüüdidega, mis lähtusid algaja kunstniku nõutusest oma autoripositsiooni suhtes ning päädisid ateljee-uuringutega läbi isikliku kehalisuse parameetrite. Kui Nauman lonkas, venitas jalgu järel, marssides kaamera ees ruudukujuliselt, või alustas kaameraga üha lähemaid dialooge pidades grimassitamise või enese klouniks meikimisega, siis Neeme Külm kehastus külmalt ühte äärmusesse lükatud pendliks ja lasi üksnes raskusjõul tegevusstsenaariumi ammendada. Kuni loogilise lõpuni. Ja ka lõpus vabanemata reaalsuse ja köite kammitsast. Video ise kannab pealkirja “Tants”. Ühes teises videos samast aastast nimega “Beslan” – see oli aeg, kui Külm õppis Jaan Toomiku juures interdistsiplinaarse kunsti magistrantuuris Eesti Kunstiakadeemias – võttis kunstnik Tallinnas Vene saatkonna ees Beslani pantvangidraamas hukkunute mälestuseks läbi viidud kirstu tassimise aktsioonis enda kanda rõhuva poliitilise sõnumi raskuse. Raskus võib talle niisiis olla ka metafoor.

Kui mõne aasta eest Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumi (EKKM) katusele installeeritud Külma traatvõrgust “Maja” (2014) justkui edvistaks sellesse sisenenud vaataja ees oma kergekaalulisuse ja pitsiliselt läbipaistva immateriaalsusega, mis ilmselgelt vastandub muuseumiks kohandatud ruumide tööstuslikule rohmakusele, moodustades neile mingi antipoodina toimiva illusoorse jätku katusel, siis sealsamas muuseumi hoovil asuv Külma konstrueeritud “Lava” (2009) täidab siiani praktilise osaluskunstiteose rolli. Siin esinevad EKKM-i pidudel bändid ja DJ-d ning siin kuulutatakse välja Köler Prize’i võitjad. Põhiomadustelt maalähedane oli ka teine töö “Konteiner” (2012), mis oli toodud kohale mingile Patarei vangla hoovis peetud muusikapeole, võibolla “Kultuuritolmule”. Oma tasakaaluasendi ja “normaalse” funktsionaalsusega need kaks just nagu polekski Külma kunstiteosed, kui meil poleks võrdluseks pakkuda sama seeria teisi näiteid, reivi-konteinereid, mis, asetsedes ühte otsa pidi kraana kindlas ripphaardes, õõtsusid tasa seda hõivanud piduliste kollektiivsete kehavõngete rütmis, andes aimu raskusjõu pinguldumisest ja tõstetehnika ajutisest, justkui katastroofi edasi lükkavast vastuseisust sellele. Olen ise sellises Külma loodud situatsioonis osalenud 2009. aastal Jaan Toomiku kureeritud festivalil “Seanahk” Haapsalus, merekonteineris “40’ High Cube”. Ruumimõju-raskustaju suhe oli seal igatahes eriline. Asjakohane oli küllap ka see, et tantsida oli konteineris päris väsitav, roninuks nagu mäest üles. Takistuste veeretamine oma teoste kogejate teele pole Neeme Külmale võõras strateegia ja tasakaaluefektiga mängis ta ka Alice Kase maalidest Kumusse püstitatud installatsioonis “Kaardimaja” (2010).

See rippumisefekt kui jonnakalt Neeme Külma loomingu pinnakihtidesse ujuva raskusjõu üks strukturaalseid atribuute tuleb tagasi ka mõnedes 2016. aasta Kumu näitusel “Arhiivi ja arhitektuuri vahel” eksponeeritud teostes, mis iseenesest pole autoriintentsioonilt mitte niivõrd vaataja

artist would not have brought it in if it was not for the previous experience with the sinking floor in the elevator. Who knows, right? Külm told me in one of his interviews that his creative process, at least its starting point, is like “suddenly hitting and hurting one’s leg”. This is followed by rationalization, purification and considering the technical solutions.

The artist’s main obsession is again present in one of Külm’s few videos from 2004, in which we see him hanging from the ceiling by his foot and moving in a slow rhythm back and forth on a rope with the music changing until he becomes completely still at the end of the video. The artist here is a dual Newtonian object and subject, who has decided to show himself ticking in this special way to perceive this absurd situation. Obvious common ground here can be seen with early Bruce Nauman studio etudes, which were the result of the feeling of being at a loss about the creative position of the artist, which ended in studio research based on the parameters of personal bodily materiality. While Nauman stumbled, dragged his feet behind him, marching in a square in front of the camera, or began increasingly intimate dialogues with the camera by making faces or using make-up to transform himself into a clown, Neeme Külm became the pendulum and let gravity exhaust the scenario. Until the logical end. And even without obtaining any release from the trap of reality and the rope in the end. The video itself is titled “Dance”. In another video, “Beslan”, from the same year – from the time when he was studying under Jaan Toomik in the interdisciplinary master’s course at the Estonian Academy of Arts – the artist took on the weight of an oppressive political message in the act of carrying a coffin in front of the Russian embassy in Tallinn to remember the victims of the Beslan hostage case. Gravity is therefore also a metaphor for him.

While his steel mesh “House” (2014), installed on the roof of the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM) just a few years ago, seems to tout its lightweight lace-like transparent immateriality in front of the viewer, and obviously contrasts with the industrial roughness of the rooms inside that have been adapted to form a museum, creating an illusory continuation on the roof of those that function as some sort of antipode, then “Stage” (2009), constructed in the courtyard of the same museum, still fulfils the role of practical participatory art. Here, bands and DJs perform at EKKM’s parties and the winners of the Köler Prize are also announced there. His work “Container” (2012), which was brought to a music party in the courtyard of the Patarei prison, perhaps it was during the “Kultuuritolm” festival, is also very down to earth in its core features. In their balanced position and “normal” function these two would not seem like Külm’s works if we did not have other examples from the same series, rave-containers, which, being attached to a crane, swayed to the rhythm of the collective bodily vibrations of the party-goers, hinting at the tension present due to gravity and the temporary resistance of the lifting equipment, as if postponing a catastrophe. I’ve been in this kind of situation created by Külm myself in the shipping container “40’ High Cube” at the festival “Seanahk” curated by Jaan Toomik in Haapsalu in 2009. The relationship between the effect of the space and the perception of gravity was special in every way. Perhaps it was also relevant that dancing in the container was quite exhausting, like climbing up a hill. Putting obstacles in the path of his audience is not an unknown strategy for Külm, and he also played the balancing game in the installation of Alice Kase’s paintings for “House of Cards” (2010) in Kumu.

Neeme Külm
Vaateplatvorm
2016
kohakindel
installatsioon
Foto autor Anu Vahtra
Kõik õigused
kunstnikul

Neeme Külm
Viewing Platform
2016
site-specific
installation
Photo by Anu Vahtra
Courtesy of the artist

tajuregistri nihestajad, vaid näituseruumi turvalise vastuvõtuharjumuse moondajad ning kõrginstitutsionaalsete saalide seniste ekspositsiooni- ja ehituslike piiride avardajad. Kui algselt Balti Börsi hoonest Londonist pärinevaid graniitsambaid sai eelnevalt juba korra mainitud, siis Külma seekordne mahukaim sekkumine viis viiendale korrusele nüüdiskunsti kaema tulnud vaataja läbi saalipiirde neljanda korruse ekspositsiooni kohale rippu, paljastades sealjuures ajutise näitusearhitektuuri struktuurid, julma läbilõikega selle ehituslikku odavust reetes. Vaataja oli siin seatud rippu oma kaasaja kunstist täiesti erineva, sellest erakordsest ja meelevaldsest vaatepunktist irdsena paistva nõukogudeaegse kunsti kohale.

Kui installatsioon "Lilled kuraatorile" samalt näituselt oli eelkõige osalusteos, mis töötas läbi saalide ulatuvalt näituseformaadi kollektiivsuse horisontaalse metafoorina, nagu sellele kataloogiartiklis veenvalt viitas Maria-Kristiina Soomre, siis "Köis", viimane Külma sekkumistest sel näitusel, mängib taas nii osaluspotentsiaali kui ka raskusjõuga. Vaatajal oli nimelt võimalik näitusesaali põrandasse puuritud aukude kaudu liigutada allkorruse ekspositsiooni laest alla rippuvat köiesilmust, mis altpoolt vaadates andis ülevalt, s.o uue kunsti suunast, aeg-ajalt märku kontrollimatutest jõnksakutest. Keegi seda köit ajuti ikka sikutas, samas selle jälle lõdvalt rippu lastes. Köiega "kalastaja" võis seda allkorrusel tekkivat efekti üksnes aimata, kui köis põrandasse joostes järele andis. Ehituse tegelikku nööri otsa ajamise tunnet tajus eelkõige allkorruse nõukogudeaegse kunsti ekspositsioonide külastaja, keegi, kes ei pruukinud midagi ülakorruse tänapäeva kunsti mängudest teada soovidagi. See külastaja tajus seda ootamatu ja küllap esmalt häiriva, ent samas loodetavasti ka absurdse ja koomilise žestina. Võib-olla just siin tahtmatult muigavale vaatajale paistis hetkeks kätte see nähtamatu käe roll, mida Neeme Külm pidevalt omistab raskusjõu kõike koordineerivale toimele.

Ja ometi on mõne teise kõrval üks raskusjõudu trotsiv Neeme Külma installatsioon, minu isiklik lemmikruum, mis mulle omal ajal erakordse mulje jättis ja millega oleksingi oma tänases kirjatöös küllap mugavana piirdunud, juhul kui fotod suutnuks mulle ilmselgena tagasi tuua seda tunnet, mida ma kunagi selle ruumiparadokse läbi elades tundsin. Ilma selle tööta oleks kahju artiklit lõpetada. Ometi osutasid siin pea kõik olemasolevad fotod ilmselgele tõsiasjale, et enamik Neeme Külma kasutatud ruumiefektidest ja füüsikalis-kehalistest trikkidest pole sugugi fotogeenilised. Seda peab küll arvestama, et Külma installatsioonide visuaalsed dokumentatsioonid, ükskõik kui hästi fotografeeritud, jätavad töödest paratamatult alles üksnes pinnalise efekti. See võib ehk veel töötada objekti nagu "Alasi" puhul, kui vaataja ei keeldu kasutamast kujutlusvõimet, kuid see ei anna midagi edasi installatsioone elustavast inimlikust kohalolust ja tunnetuse kehalistest dispositsioonist. Lugeja peab siinkohal foto asemel pigem usaldama kirjeldust. Eneseiroonilise, kuid samas neutraalselt kirjeldava pealkirjaga töö nimega "Pinnavirvendus" (2012) muutis tundmatuseni Hobusepea galerii ruumiparameetreid, asendades seda ruumi varemgi kogenud näitusekülastajale harjumuseks saanud alumise korruse trepimademe justkui alt, ruumilis-sümboolselt mitteteadvuse kihistustest, ehk keldrist üle voolanud uputusega. Vaataja jalge ees laiuva tumeda veemassi kogu ruumi transformeeriv läige intensiivistus seoses rütmiliste intervallide järel tugevneva, üha pulseeriva, katastroofiõhustikku edastava undamise ja veepinnal ärevaid vibratsioone tekitava värinaga. Ainsaks lisandiks sellele dramaatilisele ruumiseadele oli postamendil

This hanging effect, as one of the structural attributes of gravity, floating with determination in the surface layers of Külm's work, returns in some of the works exhibited at "Between the Archive and Architecture" at Kumu in 2016. Although in itself it may not have been the author's intention to affect a shift in the perception register, it nevertheless modifies the sense of safety in the exhibition space and expands the existing exhibition design and construction limits of such high-level institutions. While the granite pillars from the Baltic Stock Exchange in London have been mentioned, Külm's most massive intervention took the audience that came to see the contemporary art on Kumu's 5th level and, by removing elements of the display, "suspended" them over the border to the 4th level using a crude cutaway to reveal the cheap construction of temporary exhibition architecture. The viewers found themselves suspended above the gallery of art from the Soviet era, very different from the contemporary art they had come to see, and even detached, from this exceptional and arbitrary perspective.

While the installation "Flowers for the Curator" from the same exhibition is primarily participatory art, which worked as a horizontal metaphor for the collectiveness of the exhibition format, as convincingly referred to by Maria-Kristiina Soomre in her catalogue article, then "Rope", the last intervention at that exhibition, plays again with both the potential for participation and gravity. The viewer was able to cause a rope to move on the level below, which appeared to hang from holes drilled in the exhibition on the 5th level. On the level below, from time to time the rope communicated signals from upstairs, that is from the contemporary art gallery, in the form of an uncontrollable jerking. People pulled the rope from time to time. The person "fishing" with the rope could only have guessed at the effect it was having downstairs, since the rope simply vanished into a hole in the floor. The actual sense and effect of the cord was apparent to visitors to the Soviet era exhibition, who may not have wanted to know anything about the contemporary art games coming from the gallery upstairs. No doubt the visitor perceived this as something unexpected and disruptive at first, but hopefully also as an absurd and comic gesture. Perhaps here, for the viewer, smirking involuntarily, the role of the invisible hand was visible just for a moment, something that Neeme Külm continually attributes to the all-coordinating effect of gravity.

And yet, next to the others, there is one installation by Neeme Külm that defies gravity, my personal favourite installation, which left me with an extraordinary impression at the time and which would've comfortably been my focus in this text, if the photographs had clearly brought back the feeling that I had once had while going through its spatial paradoxes. It would be a shame to finish this article without mentioning it. However, almost all the existing photographs point to the obvious fact that most of Neeme Külm's spatial effects and physical tricks are not that photogenic. It must be considered that the visual documentations of Külm's installations, no matter how well-photographed, inevitably capture only the surface effect of the works. This may work for an object such as "Anvil", if the viewer does not refuse to use their imagination, but it does not convey the human presence and bodily disposition of perception that enlivens these installations. At this moment, the reader must rely on a description rather than a photograph. The self-ironic yet neutrally descriptively titled work, "Shimmer on the Surface" (2012), unrecognisably transformed the spatial parameters of Hobusepea Gallery,

Neeme Külm
40' High Cube
2009
kohakindel
installatsioon
Foto autor Andreas
Trossek
Kõik õigused
kunstnikul

Neeme Külm
40' High Cube
2009
site-specific
installation
Photo by Andreas
Trossek
Courtesy of the artist

eksponeeritud kunstnikuraamat, must raamat, mustade lehtede ja pimedasse kuhtunud tähenduslikkusega. See võib olla privaatne, ainult minu vaatajakogemust domineerinud tõlgenduslik egotripp – lõppude lõpuks oli ju tegu tüüpilise *opera aperta*'ga (Umberto Eco), tõlgenduste vabamänguks avatud kunstiteosega –, ent mina olin vaatajana sellel hetkel absoluutselt veendunud, et Külm oli saavutanud erakordselt fokusseeritud käsitluse 1994. aastal Läänemerel uppunud parvlaeva Estonia tragöödiast. Kuigi kunstnik kasutas peale konkreetse ruumikogemuse nihestamist kaunis abstraktseid vahendeid, polnud keegi minu jaoks kunstis laevahukukatastroofi mälestust niivõrd elavaks mananud, isegi mitte Markus Copper oma laibanäoga kummitusliku surmamarssi esitava klahvpillimängijaga eespool mainitud "Skaalanihkel" eksponeeritud installatsioonis "Kursk" (2004).

Oma tugevuse apogee saavutabki Neeme Külma looming siis, kui kunstnik on edukalt sünteesinud mingit talle alateadlikult omast traagilist nooti tehnilise oskusega panna vaatajat selles kehaliselt osalema. Siin ristavad piigid psühhoanalüütiline diskursus ja nn ruuminihestamine – kunstiloomestrateegiad, mis tavapäraselt paiknevad teineteisest oi kui kaugel.

Hanno Soans on vabakutseline kuraator ja kunstikriitik, 2016. aastast ka Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse instituudi doktorant.

as if replacing the staircase connecting the two floors – well-known to frequent visitors – from beneath, from the layers of the spatially symbolic unconsciousness, with a flood coming from the basement. The shimmer of the dark watery mass before the viewer's feet transformed the whole room, and this was amplified, firstly, due to the sound, intensifying in rhythmic intervals and pulsating, and transmitting a catastrophic atmosphere, and secondly to the anxious vibrations on the surface of the water. The only addition to this dramatic setting was the artist's book, exhibited on a pedestal, a black book with black pages and with meaningfulness weakening in the darkness. This may be my own private interpretation ego trip dominated solely by my experience as a viewer; after all, it was a typical *opera aperta* (Umberto Eco) – a work of art open to the free play of interpretations – but I was absolutely convinced as a viewer at that moment that Külm had achieved an exceptionally focused approach to the tragedy of the sinking of the "Estonia" ferry in the Baltic Sea in 1994. Even if the artist used very abstract means besides the particular shifting of space, no one had been able to approach the memory of the shipwreck disaster for me as he had, not even Markus Copper with his dead keyboard player reciting the ghostly death march in his installation "Kursk" (2004) at the aforementioned exhibition "Shiftscale".

The pinnacle of the strength of Neeme Külm's creative work is achieved when the artist has successfully synthesized the tragic note that is inherent to him with the technical skill of allowing the viewer to participate in it physically. Here is the crossing point of psychoanalytical discourse and the spatial shifting – creative strategies that are normally located a million miles away from each other.

Hanno Soans is a freelance curator and art critic, from 2016 also a doctoral student at the Institute of Art History at the Estonian Academy of Arts.

Neeme Külm
40' High Cube
2009
kohakindel installatsioon
Foto autor Jaan Klõseiko
Kõik õigused kunstnikul

Neeme Külm
40' High Cube
2009
site-specific installation
Photo by Jaan Klõseiko
Courtesy of the artist

16. IX–15. X 2017
Tallinna Linnagalerii

Inimestest, kohtadest ja asjadest

Helga Kalm vaatles Birgit Püve isiknäitust "Varjupaik".

16. IX–15. X 2017
Tallinn City Gallery

Of People, Places and Things

Helga Kalm visited Birgit Püve's solo exhibition "Sanctuary"

Tallinna Linnagalerii näitusevaade
Foto autor Karel Koplimets
Kõik õigused kunstnikul

Exhibition view at Tallinn City Gallery
Photo by Karel Koplimets
Courtesy of the artist

Birgit Püve isiknäitus “Varjupaik” Vao külast on intrigeeriv püüd läheneda pagulaskriisile ja selle mõjudele Eestis. Näitus räägib üheaegselt Vaost kui kohast/mittekohast ja pagulastest kui inimestest/mitteinimestest.

Analüüs Vaost kui kohast/mittekohast mõjus värske teemapüstitusena ja lõi hea eelduse lisada pagulaskriisi diskussioonile uus dimensioon. Vao küla on muutunud 2015. aasta järel pagulaskriisi sümboliks Eesti avalikus arutelus, aga sageli unustatakse, et Vao jaoks ei ole tegu esimese migratsioonilainega. Vao on saanud läbi aastakümnete koduks inimestele juhuse tahtel, mistõttu tekib paratamatult küsimus, kas koht, kuhu inimesed on sattunud paljuski välise sunni mõjul, omab üldse identiteeti väljaspool selle n-ö ajutisi asukaid, nõukogudeaegseid elanikke ja nüüdseid varjupaigataotlejaid.

Kohaanalüüs jääb näitusel kahjuks siiski tagaplaanile. Nõukogude arhitektuur on ilmselge näide omaaegsest rändest, aga viimaste aastate uusasukate mõju Vao arhitektuurile ega olmele Püve ei vaata, sest keskendub inimestele ja nende olukorra haprusele ja ajutisusele; “Varjupaik” ei olegi kohast, vaid staatusest, olukorrast, positsioonist.

Sellegipoolest on ajalooline side kahe sisserännanute põlvkonna vahel huvitav. Nõukogudeaegne ränne oli paratamatus, kus riik suunas inimesi ühte või teise kohta vastavalt riiklikele vajadustele. Indiviid ei olnud vastutav selle eest, kuhu ta saadeti. Siseriiklik ränne ei tekitanud kultuuride vahelisi hõõrumisi, küll aga tekitas muulaste saatmine Eestisse “meie *versus* nemad”-suhtumise. Tänapäevane ränne on aga väga individikeskne ja lähtub üksikisiku otsusest. Kas sõja eest põgenemine on isiklik valik või sund, on muidugi küsitav, aga lõpuks langetab indiviid ikkagi ise otsuse, kuhu ta põgeneb ja asub.

Birgit Püve toob hästi välja, et nõukogudeaegne ränne ei olnud tingimata osapooltele negatiivne kogemus ega põhjustanud kultuuridevahelisi kokkupõrkeid. Nagu välja valitud arhiivifotodelt peegeldub, oli Vao küla nõukogude ajal õnnelik koht, kus naerulsui osaleti näiteks lüpsivõistlustel. Jääb mulje, et siseriiklik ränne Vao külla tõi kaasa ainult muutusi Vao küla väljanägemises ja majanduses, aga ei mõjutanud oluliselt inimesi, kes olid sunnitud sinna kolima. Elu oli nagu elu ikka oma murede, rõõmude ja riikliku planeerimisega.

Vao küla tänapäevastest asukatest, varjupaigataotlejatest, räägib näitus aga väga teistsuguses keeles. Birgit Püve vaatab tänapäeva Vao küla distantsilt, fotodel on näha Vao küla arhitektuuri vaid eemalt ja inimesed on ainult varjud, kelle mitteeestlust rõhutatakse nende võõramaiste profiilide kaudu.

Iseenesest on vari motiivina huvitav ja romantiline kuvand viitamaks varjupaiga taotleja haprale olukorrale. Varjupaigataotlejad on Vaos ajutiselt ja see ei ole nende kodu, see on osa nende teekonnast. Seega nad justkui ei olegi “siin”, vaid teel minevikukoledustest segase tuleviku poole. Erinevalt varasematest sisserännanutest ei jää varjupaigataotlejad Vao külla, sest vastavalt siseministeeriumi otsusele on nad sunnitud kas koju naasma või siis saavad võimaluse alustada uut elu mujal Eestis või Euroopas.

Jah, varjupaiga taotlemine ja otsuse ootamine on ajutine. Ometigi on ränne lähteriigist Eestisse enamasti pikk protsess ja ka Vaos on varjupaigataotlejad sageli mitu kuud, kui mitte kauem. Selles kontekstis tekib ebakõla, miks kujutatakse pagulasi ainult läbi varjude, samal ajal, kui varasemad asukad on justkui “päris” inimesed, kes teevad “päris” asju.

Ka varjupaigataotlejad omavad mõju Vao külale ja selle füüsilisele väljanägemisele. Klišeelikult klassikaline näide siinkohal on varjupaigataotlejate eluruumide põlema panemine, mis on tänapäeva Vao üks märkimisväärsemaid ja küla

Birgit Püve’s solo show “Sanctuary” is an intriguing attempt to address the refugee crisis and its consequences in Estonia. The exhibition looks at Vao as a place/non-place and refugees as persons/non-persons.

The analysis of Vao as a place/non-place felt refreshing and created a good premise for adding another dimension to the discussion regarding the refugee crisis. Since 2015, the village of Vao has become a symbol of the refugee crisis in the public debate in Estonia, yet the fact that this is not the first wave of migration for Vao seems to have been forgotten. Over several decades, Vao has been home for many people by chance, causing us to question whether a place that many people have been forced to inhabit actually has an identity beyond its temporary population, residents from the Soviet period and the asylum seekers today.

The analysis of the locale unfortunately remains in the background at the exhibition. The Soviet architecture there is an obvious example of a previous era of migration; however, Püve does not examine how the new residents of Vao influence the architecture or daily life, instead she focuses on the people and the fragility and transience of their situation; “Sanctuary” is not about a place but about status, situation, position.

Nevertheless, the historic link between the two generations of migrants is fascinating. The Soviet era migration was inevitable, as the state directed the placement of people according to the state’s needs. The individual was not responsible for where they were placed. This kind of internal migration did not cause friction between different cultures, although in Estonia the arrival of migrants did create an “us versus them” attitude. Migration today is based on individual choices and decisions. It is, of course, arguable whether fleeing a war is a personal choice or inescapable; however, in the end it is the individual who decides where to flee and resettle.

Birgit Püve points out that the migration during the Soviet period was not necessarily an entirely negative experience and did not cause friction between cultures. As can be seen from the photographs the artist has chosen from the archives, Vao village was a happy place during the Soviet period, where smiling people took part in cow milking competitions, for example. It seems that the internal migration only brought changes to the appearance and economy of Vao village, and did not have much of an impact on the people who had been forced to move there. Life was as it had always been with its troubles and joys and state planning.

The material on the current residents of Vao, the asylum seekers, tells a completely different story. Püve looks at Vao as it is now from a distance; the photographs only show its architecture from afar and the people become shadows with their non-Estonian origin suggested by their foreign profiles.

The shadow as a motif is an interesting and romantic way to hint at the vulnerable situation of the asylum seekers. They are in Vao only temporarily and this is not their home, it is part of their journey. So it is as if they are not really “here”, but on their way from the horrors of the past to an uncertain future. Unlike the previous immigrants, the asylum seekers will not stay in Vao – according to the decisions of the Ministry of the Interior, they will either be forced to return home or will receive a chance to start a new life elsewhere in Estonia or Europe.

Yes, seeking asylum and waiting for the decision is a temporary situation. Nevertheless, the process of migrating from their country of departure to Estonia is long, and many stay in Vao for months if not longer. From this perspective an

väljanägemist enim mõjutanud sündmusi.[1] Kui Vao endised elanikud ehitasid kolhoose ja kortermaju, siis uued asukad tõepoolest ei tee seda, aga mitte sellepärast, et nad ei taha, vaid sellepärast, et nad ei täida seal keskse planeerimise poolt neile seatud ülesandeid.

Igal juhul on varjupaigataotlejate jalajälg Vao külas rohkemat kui ainult vari, kaduv ja hoomamatu. Ka nende elus on oma rõõmud ja mured, struktuurid ja korrapärad. Vaadates neid inimesi eemalt, justkui nad oleksid klaasvitriini taga, röövime neilt inimlikkuse ja muudame nad "teiseks". Varjud näitavad ainult seda, et need inimesed, kes varje tekitavad, on võõramaalased, ja see on see, kuidas Eesti ühiskonnas varjupaigataotlejaid nähakse – teised, n-ö mitteinimesed.

Vao külas on palju inimesi ka Balkanilt või Ukrainast, kelle varjud ei erine palju keskmise eestlase varjust, aga neid inimesi millegipärast ei ole kujutatud, sest rõhutakse varjupaigataotleja füüsilistele erisustele, võrreldes kohalikega.[2] Tõenäoliselt tahtmatult, aga selline lähenemine haakub üllatavalt palju keskmise inimese arusaamaga, et varjupaigataotleja põhiline omadus on see, et ta on teistsugune, mitte see, mis väärtusi ja mõtteid ta endas kannab. Samamoodi ei ole mitte kõik tumedanahalised Eestis varjupaigataotlejad. Füüsilistele erisustele keskendumine ühiskonna gruppide kirjeldamisel on levinud väärarusaam, mille mõjusid on muuhulgas tunda saanud siin õppivad tumedanahalised õpilased ja Eesti kaitsesse panustavad liitlasriikide sõdurid.

Birgit Püve isiknäitus "Varjupaik" on kaunis romantiline püüd kajastada sotsiaalselt aktuaalset teemat kunstis. Ent varjupaiga koha temaatika jäi korralikult avamata ja selle asemel kordas autor lihtsalt üle ühiskonnas levinud arusaama, et varjupaigataotleja on teistmoodi inimene. Püve on tabanud õiget närvi, aga 2017. aastal võiks astuda varjupaiga temaatika analüüsimisel julgelt ühe sammu edasi ning mõelda sellele, kuidas need inimesed tunnevad end Vao külla jõudes ja kas see üleüldse on nende jaoks varjupaik või kõigest vahepeatus enne tõelisse varjupaika jõudmist. Isegi ajutised varjualused tekitavad inimestes emotsioone ja mälestusi ning huvitav oleks teada, mis tundeid tekitab varjupaigataotlejates Vao küla, selle koha tunnetus, inimesed ja arhitektuur.

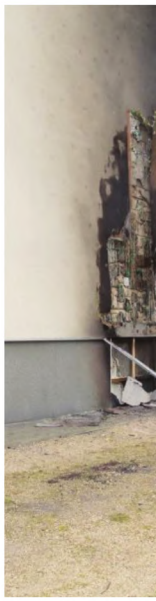
Helga Kalm on kaitse- ja julgeolekupoliitika analüütik.

1 Vao pagulaskeskuse otsasein süüdati ööpimeduses 3. IX 2015, politsei ja prokuratuur alustasid põlengu asjaolude selgitamiseks kriminaalmenetlust. Päästjate kohale saabudes olid inimesed majast evakueeritud, suitsu tuli maja otsaseina fassaadi alt. Siseruumides suitsu või tulekoldeid ei olnud. Kokku põles maja otsaseina välisvoodrit ligikaudu kümne ruutmeetri ulatuses. Majas oli põlengu tekkimise ajal üle poolesaja inimese, kellest 13 olid lapsed. Hoolimata kümnete tunnistajate ülekuulamisest, jutuajamistest külaelanikega, mitmest ekspertiisist, tuhandete tundide videomaterjali ülevaatamisest ja muudest kogutud tõenditest, ei suutnud uurijad kurjategijatele jälile jõuda ja aasta hiljem menetlus lõpetati. – *Toim.*

2 Näitusel olid tegelikult teiste hulgas ka näiteks grusiini ja albaanlase varjud, seega polnud ainult mustanahalised. (Pildiallkirjadel oli päritolumaa kirjas.) – *Toim.*

inconsistency emerges – why are the refugees depicted only as shadows, while the previous residents seem like "real" people who do "real" things.

The asylum seekers also have an impact on the village of Vao and its physical appearance. A cliché example would be the act of arson perpetrated on one of the asylum seekers' homes, which is one of the most remarkable recent events that also changed how the village looks.[1] The previous residents of Vao built kolkhozes and flats and it is true that these new ones do not, yet it is not about them not wanting to do so, but rather because they are not there to carry out the tasks imposed on them by the state's central planning committees.



In any case the imprint of the asylum seekers is stronger than just a shadow, ephemeral and elusive. Their lives are filled with joys and sorrows, structures and regularities just the same. Looking at them from a distance, as if from behind a pane of glass, we strip them of their humanity and force them into the role of "the other". The shadows only show that the people who cast them are foreigners and this is exactly how asylum seekers are treated in Estonia – as "others", or non-persons.

There are many people from the Balkans or Ukraine whose shadows are not that different from those of the average Estonian, yet they are missing from the photographs, the artist thus emphasises their physical dissimilarities compared to the locals.[2] It is probably unintentional, but this approach is surprisingly close to the average public understanding that one of the key characteristics of the asylum seekers is that they are different, and not what their values or ideals are. Also not all dark skinned people in Estonia are asylum seekers. Relying on the physical differences to describe groups of people is a common error that has a direct impact on the treatment of dark skinned students studying here and ally soldiers who contribute to the defence of the country.

Birgit Püve's solo exhibition "Sanctuary" is a romantic attempt to reflect on a current issue through art. However, the theme of the shelter was not really worked through; the artist rather simply repeated the prevailing notion that the asylum seeker is a different kind of person. Püve is on the right path, but in 2017 an extra step should be taken when analysing this topic – we should also be asking how the asylum seekers might be feeling when they arrive in Vao and whether they really consider it a sanctuary or just a stop before reaching a true sanctuary. Even temporary shelters evoke emotions and memories and it would be interesting to know how the residents see the village of Vao, its sense of the space, the people and the architecture.

Helga Kalm is an analyst of defence and security policy.

1 One of the walls of the Vao Accommodation Centre for Asylum Seekers was set on fire in the cover of the night on 3 September 2015, the police and the Prosecutor's Office launched a criminal investigation. By the time the first responders arrived, the residents had been evacuated and there was smoke coming from behind one of the facades. There was no smoke or fires inside the building. In total approximately ten square meters of exterior cladding was damaged. When the fire started, there were over 50 people in the building, including 13 children. Despite talking to dozens of witnesses and village residents, several assessments, viewing thousands of hours of video footage and other collected evidence, the investigators were unable to find the criminal and a year later the investigation was closed. – *Ed.*

2 Among others the shadows of a Georgian and an Albanian were displayed, so not only black people were included. (The captions of the photos included the country of origin) – *Ed.*

21. IX–9. X 2017
Hobusepea galerii

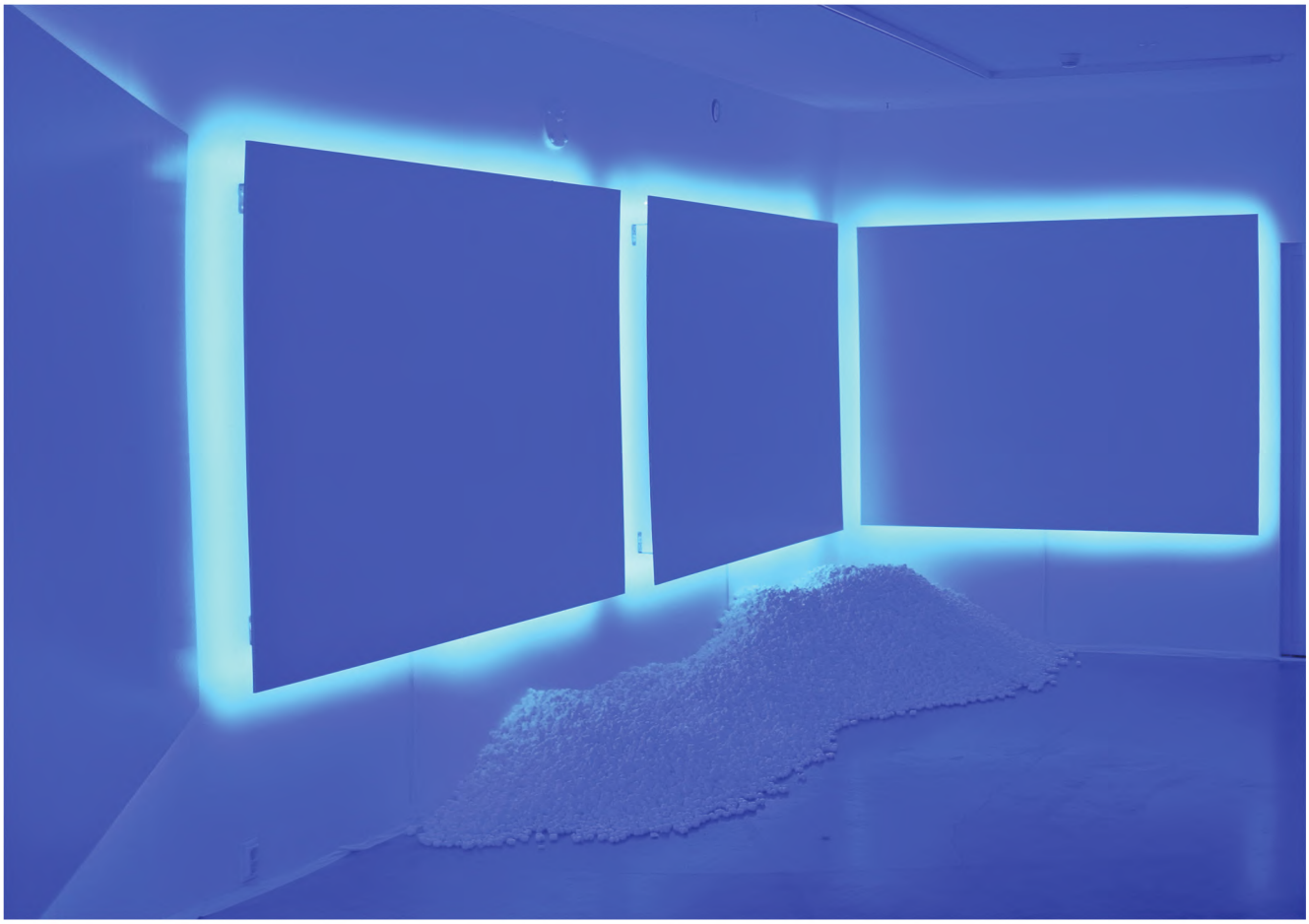
Jagab jagamatut

Kärt Kelder käis Henri Hüti isiknäitusel "Üksi loodud suurlinna tunnetus / Romantic Loneliness".

21. IX–9. X 2017
Hobusepea Gallery

Sharing Something That Cannot Be Shared

Kärt Kelder went to see Henri Hütt's solo exhibition "Romantic Loneliness".



Hobusepea galerii näitusevaade
Kõik õigused kunstnikul

Exhibition view at Hobusepea Gallery
Courtesy of the artist

Olete kindlasti kunagi näinud või ka ise meenutanud *non-stop* režiimil pildistavat turisti, kelle vaadet ümbritsevale piirab suures osas kaamerasilm. Kõik tundub uus ja huvitav ning väärt jäädvustamist. Selle taga võib peituda ka kõhklus, et fotosid on vaja, sest varem või hiljem võib mälestus möödunud (reisi)hetkedest hääbuda. Kodus teistele fotoalbumit kätte surudes ja muljeid jagades jääb õhku aga küsimus – mis läheb tõlkes kaduma? Kas pilt suudab öelda rohkem kui tuhat sõna või pildistaja selgitada lahti kogetut?

Etenduskunstniku Henri Hüti isiknäitus "Üksi loodud suurlinna tunnetus / Romantic Loneliness" tekitab mõtteid oskusest kogeda ning jagada. Tõstatub küsimus, kas tunne, nagu peaks pidevalt infot teistele edastama, lõppeb ise millestki ilma jäämisega? Näituse kontseptsioon üksindusest metropolis joonistub selgelt välja, kuid jätab vaatajale samal ajal piisavalt mänguruumi.

Hütt on suutnud oskuslikult ära kasutada Hobusepea galerii kaks tasapinda, keldri- ja tänavakorruse. Ruumi sisenedes astutakse justkui pealiskaudsusesse – siinidel ripub sadu särke banaalsete ingliskeelsete kirjadega stiilis "I Love England / Detroit / NY" jne. Kuigi kohanimesid on siinidel rippumas piisavalt palju igaühele oma armastuse leidmiseks, jääb see kõik kokku siiski võõraks viljaks.

Mida näitusel kohe ei pruugi hoomata, on väljapaneku pöördvõrdelisus ja mitmekihilisus. Esimesel korrusel rippuvad T-särgid pakuvad äratundmisrõõmu ja muigamislusti, kui mõelda, mitu võõramaalt toodud sarnast meenet endal kodus kapis ripub. Üks riideese proovib edastada tunnet, mida kogeti reisi sihtkohas – kuid kas T-särk suudab leeki lõõmamas hoida ka kodumaa jaheduses? Võib-olla särgi omaniku jaoks küll, kuid kõrvaltvaatajatele tundub see pelgalt esemena, mis omandab kentsaka ilme ja mille lubadus "Ma armastan..." kõlab siiruse asemel irooniana.

Esimene pool näitusest peegeldab seega kesta, mida kanname, kui proovime jagada jagatavat või isegi jagamatut. Hütt küsib õigesti: miks tundub soov jagada tihtilugu õige asemel vale? Mida teised sellest saavad või mida jagaja ise saab? Jagatud mure on küll vanasõna järgi pool koormat, kuid mida soovitakse salaja, on vastust, reaktsiooni, mis on endal juba valmis mõeldud või kogetud.

Kogemine sõltub isikust endast. Tõsiasi on aga see, et enda tunnet ei ole võimalik projitseerida teistele. Näitusel edasi keldrikorrusele liikudes peegeldavad treppide kõrval asuvad platood sedasama võimatust. Vastakuti asetatud platoodelt läbi jooksev tekst jääb vaatajale vaid ositi nähtavaks. Sõnum ei jõua kohale täielikul viisil. Selle kogemiseks peab pingutama ning keskenduma, et iga sõna tähthaaval kinni püüda.

Kui palju suudetakse aga keskenduda sõnumile informatsiooni virvarris? Paratamatu on see, et omavahel konkureerides üritavad nii meediakanalid kui inimesed ise infot võimalikult lihtsalt ja kiiresti edasi anda. Aeg on ju ometigi raha. Raha pole lõpmatult, nagu ka aega. Seesama kehtib tähelepanu kohta. Informatsioon nõuab süvenemist, mis on raskendatud teabe paljususe tõttu.

Töiseks ametiks võib vahel pidada ka kunsti kogemist – lõpmatult võib vaielda selle üle, kui arusaadavaks tuleb kunst publikule teha. Kas kunsti eesmärk on julgustada inimest kunstist huvituma või teda pigem harida? Julgustamise taga peitub lihtne tõde, et on midagi, mis tuleb arusaadavamaks teha. On ka seisukoht, et iga trend muudab kunsti ning selle olemust ajas. Selmet jääda turvalisse tsooni pidama, tuleb alati edasi liikuda. Hütt on ise toonud välja, et kunstnik ja publik on liikunud eri suundades, nende vahel puudub side.[1]

You have probably seen a tourist (or even been one yourself) in non-stop shooting mode, whose view of the surroundings is largely limited by the camera's viewfinder. Everything seems new and interesting and worth capturing. This may include the assumption that these photographs are needed because sooner or later the memories of these (travel) moments may disappear. At home, when showing the photo album and sharing impressions with others, there's a question that remains – what will be lost in translation? Is a picture able to tell more than a thousand words and can the photographer explain the experience?

Performative artist Henri Hütt's solo exhibition "Romantic Loneliness" causes us to think about the ability to experience and share. The question is – does the constant need to share information with others end up missing something? The exhibition concept about solitude in a metropolis is clearly outlined, but at the same time, it still leaves sufficient freedom for the viewer.

Hütt has managed to skilfully take advantage of Hobusepea Gallery's two floors – the basement and the street level. When entering the space, it is as if stepping into superficiality – hundreds of T-shirts are hanging on the rails with banal English slogans such as "I Love England / Detroit / NY", etc. Although there are plenty of different locations written on those shirts for everyone to find their special one, it all remains distant fruit.

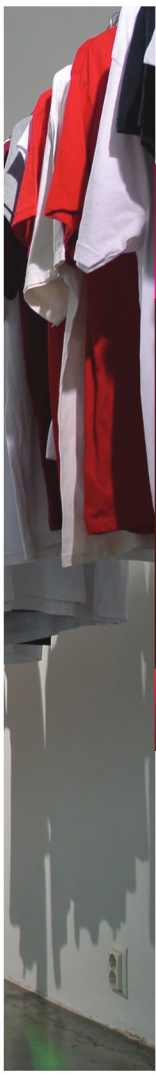
What is not visible at first glance, is the inversion and the multiple layers of the display. On the ground floor, the T-shirts offer the joy of recognition and result in a smirk when I think about all those souvenirs from different trips that I have hanging in my own cupboard. A piece of clothing that tries to convey the feeling that was experienced at the destination – but can a T-shirt keep the flame alive in the coldness of the homeland? Perhaps for the owner of the shirt, but for bystanders it merely seems like a strange looking object whose promise "I love ..." sounds like irony instead of sincerity.

Therefore, the first half of the exhibition reflects on the shell that we wear when we try to share something that can or perhaps even can't be shared. Hütt rightly asks – why does the desire to share something often seem wrong instead of right? What do others gain from it or what does the person who is sharing get from it? According to the proverb, a shared worry is half the burden, but what is secretly wished for is the answer – a reaction that has already been previously prepared or experienced.

An experience depends on the person him or herself. It is a fact that the things we feel cannot be projected onto others. Moving downstairs, to the basement floor of the gallery, the panels next to the stairs reflect on the same impossibility. The panels facing one another reveal only a glimpse of a text to the viewer. The message isn't fully comprehendible. To experience it, you must make an effort and focus, capture every single word letter by letter.

But how much can you focus on a message among all this information noise? It is inevitable that while competing with each other, media channels and people try to convey information as simply and quickly as possible. Because, after all, time is money. There is no infinite resource of money, the same goes for time. This also applies to attention. Information requires delving, which is difficult due to the amount of information.

Experiencing art can sometimes also be regarded as a profession – how understandable art should be for the public can be debated endlessly. Is art intended to encourage people to be



Ta tõstatab küsimuse, kas ehk peaks astuma sammu tagasi ja alustama otsast peale – koos.

Mitte ainult Eesti, vaid ka maailma kontekstis pakub Hütt oma isiknäitusega midagi, mida ei saa kogeda iga päev – esteetilist filosoofilisust. Ei ole poliitilist tausta või tulevikku vaatavat pilku tehisintellekti lahtimõtestamise näol. On inimene ise, siin ja praegu. Publikut kaasatakse tuttavlike elementidega, kuid samas hoitakse ka distantsi, narratiivi lõpuni avamata.

Näituse pöördvõrdelisus seisneb selles, et kogu kontseptsiooni üdi paikneb galerii keldrikorrusel, kus isiklik kohtub avalikuga. Õigus olla olemas iseendale. Olla anonüümne. Olla võimeline kõike kogema. Õigus mitte jagada. Kas kõik peavad siis teadma sedasama, mida iga teinegi?

Jagatav romantiline üksindus avaneb vaatajale kaheksaminutilise heli- ja valgusinstallatsiooniga. Muusika vaheldub – kulgemisest hägustest retrobiitidest ning kosmilistest helidest kuni lõppevate sammumisega kruusateel. Valgus seintel justkui järgiks inimese sisemisi reaktsioone, tundeid, mille vallandab keskkond, kuhu isik satub. Rahulikust värvide vaheldumisest saab eklektiline valgusemäng. Informatsiooni omastamine ja selle segunemine anonüümseks jääda sooviva iseendaga, millest jääb järele valge vilkuv tuli. Toimuks justkui puhastumine, kuid siiski võbeleva ebakindlusega. Sammud kruusateel on justkui mõttepaus kõigest läbi käidust. Paus hingamiseks. Ka näituse külastajale.

Kui nüüd treppidest taas üles kõndida, omandavad platood mõtte ning T-särgid tunduvad üleliigsed, sest see, mis allkorrusel toimus, oli intiimne ja isiklik – midagi, mis läheb alati tõlkes kaduma. Midagi, mida saab kogeda vaid ise.

Kärt Kelder on Eesti Rahvusringhäälingu raadiouudiste kultuuritoimetaja, õppinud varem Tartu Ülikoolis ajakirjandust ning Amsterdami Ülikoolis kultuurisotsioloogiat.

1 Vt https://saal.ee/et/magazine/5141.

interested in art or is it rather to educate them? Behind encouragement lies the simple truth that something needs to be made understandable. There's also the view that every new trend changes art and the nature of art in time. Instead of staying in the safe zone, one should always move forward. Hütt himself has pointed out that the artist and the audience have moved in different directions, there is no communication between them.[1] He asks whether perhaps it's time to take a step back and start over – together.

Not only in Estonia, but also in the context of the world, Hütt's solo show offers something that can't be experienced every day – an aesthetic philosophy. There is no political background or a gaze into the future that involves explaining artificial intelligence. There is just the person, here and now. The audience is absorbed by the familiar elements, but also being kept at a distance, without fully unfurling the narrative.

The inverse equation of the exhibition lies in the fact that the whole core of the concept is on the basement floor of the exhibition, where private meets public. The right to exist. To be anonymous. To be able to experience it all. The right not to share. Does everyone have to know the same thing as everyone else?

The sharable romantic loneliness reveals itself as an eight-minute sound and light installation. The music alternates from blurry retrobeats and cosmic sounds until the end sequence – footsteps on a gravel road. The light on the walls seems to follow the internal reactions of the person, feelings triggered by the environment where the person has stumbled. The relaxed changing of colours becomes an eclectic play of light, absorbing the information and combining it with the anonymous self, leaving behind a white flashing light. It seems like purification, but still, with a flickering insecurity. The footsteps on the gravel road are like a pause to think about all that has been. A pause to breathe. For the visitor, as well.

If you walk up the stairs again, the panels gain meaning and the T-shirts seem redundant. What happened on the basement floor is intimate and personal – something that will always be missing in translation. Something you can only experience by yourself.

Kärt Kelder is cultural editor for the radio news at Estonian National Broadcasting, she has studied journalism at the University of Tartu and cultural sociology at the University of Amsterdam.

1 See: https://saal.ee/et/magazine/5141.

29. IX 2017–14. I 2018
Tartu Kunstimuuseum (Tartmus)

Kuraator: Joanna Hoffmann.

Art oli aus

Johannes Saar vaatleb Art Allmägi seni suurimat isiknäitust "Paint It Black II" skulptuuriajaloolase pilguga.

29. IX 2017–14. I 2018
Tartu Art Museum (Tartmus)

Curator: Joanna Hoffmann.

Art Was Honest

Johannes Saar looks at Art Allmägi's largest solo show to date, "Paint It Black II", from the point of view of a sculpture historian.

Tartu Kunstimuuseumi näitusevaade
Foto autor Taavi Piibemann
Kõik õigused kunstnikul

Exhibition view at Tartu Art Museum
Photo by Taavi Piibemann
Courtesy of the artist

Art Allmägi kunstikeel on niivõrd ilmselt ja kompromissitult juurdunud *hard-core* sotsrealismi esteetikas, et tõtt-öelda on piinlik sellele osutadagi ("Tore, Sherlock, jätka samas vaimus!"). Samas on see siiski ahtama tähenduskontekstiga kui sotsrealism, mis on juba inkorporeeritud eksootilise kurioosumina globaalse kunstimaailma stiiliuniversumisse. Allmägi töömeetod osutab äratõugatud osale – 1930. ja 1940. aastatele, enne veel, kui Eesti skulptorid leidsid "oma käekirja" Leninite ja Stalinite vorpimisel, Nõukogudemaa valukodadele ja keraamikatehastele antud korraldusele toota seeriaviisi ja konveiermeetodil ühiste matriitside pealt võiduka kodumaa linnade keskväljakutele, asutustesse ja parkidesse lööktöö korras lisaks veel ka pioneere, fanfariste, sõdureid ning muid ideoloogilisi olendeid. Pronksi puudusel kas või kipsist ja raudbetoonist. Peaasi, et need oleks olla ja võimalikult elutruud. Üks kuuendik planeedist sai kaetud õpetlike ja naturalistlike misanstseenidega kommunismi katekismusest. Oma osa sai ka okupeeritud Eesti. Hiljem, 1950. aastatel naturalismi doktriin tasapisi leebus ning peale Stalini surma 1953. aastal lubati kunstnikel otsida suisa oma käekirja ja modelleerimisoskust riigitruuduse demonstreerimisel ning õndsatel kuuekümnendatel mõisteti naturalism tagantjärele ja tagatipuks ka hukka kommunistliku režiimi kunstipoliitikute endi otsusel.

Allmägi toob nõukogude naturalismi tagasi pildile ja toob selle pildile kui äratõugatud osa – selle, mis ei ole ka hiljem mahtunud kultuuri mõiste alla. See žest on mitmeski mõttes oluline. Esmalt tõendab see elu võimalikkust väljaspool ametlikke arusaamu kultuurist ka tänapäeva Eestis. Teiseks osutab see žest teatavale punasele joonele, millest nõukogude kunsti tagasivaatenäitused tavaliselt üle ei astu – konveiermatriitsi alt tulnud võõras kunstiline tegelikkus, mis lõi meid massiga. Ja lõi nii, et saime trauma. Meie, Pallase järelimpressionismi ja rahvusromantilise esindustraditsionalismi mähkmeis hellitatud Euroopa-meelsed esteedid ja lüürikud. Hiljem muidugi õppisime selle haavaga elama, õppisime seda peitma ja isegi armastama; viimast just siis, kui avastasime, et ka Nõukogudemaale pole võõras modernistlik uljus, tulevikuihalus ja vormilised eksperimendid. Siis avastasime end taas modernismi ree pealt ja salamisi ka nn eesti asja ajamas – tundus isegi, et haav on kinni kasvanud. See tunne kuulutati ametlikuks ja kohustuslikuks kõigile alles suhteliselt hiljuti, viimatistel suurtel ülevaatenäitustel Nõukogude Eesti sotsrealismi varasalvedest Tallinna ja Tartu kunstimuuseumides. Tundus, et posttraumaatiline segadus on lõppenud, haiguslugu on suletud ning patsient on paranenud. Ja võib oma kohutavast kogemusest soovi korral kõva häälega rääkida. Tugirühmades näiteks.

Allmägi seda teebki. Ta kõneleb kunagise trauma kohalolust tänases päevas, sellest, kuidas see on nüüd konstrueeritud mälu objektina, võõrana, kultuurilise Teisena, endast äratõugatud kehaosana, ideoloogilise valena. Ja sellest, kuidas kõik need predikaadid on meie kultuurimälus assotsieeritud Nõukogude Liiduga, aga pea mitte kunagi Euroopa Liiduga. Mulle näib, et siin on peidus Allmägi üheülbaliste ja tuima kirvenäoga sõduririvide suurem poliitiline *point*. Nimelt, et on olemas rohkem kui üks viis valge laeva ootamiseks. Eesti kultuuris valitseb siiani viis, mille kehtestasid meil maltsvetlased 19. sajandil teisel poolel – pisar- ja üksisilmi ning igatsevalt Lasnamäe pangaserval reidile vahtides. Allmägi kõneleb pigem sellest, kuidas see toona lõppes – tsaarisandarmeeria sekkumisest ja ullikeste kojuküüditamisest. Tänavu suvel sai Viimsi skulptuurisümpoosionil, nii olen ma kuulnud,

Art Allmägi's artistic language is so obviously and uncompromisingly rooted in the aesthetic of hard-core socialist realism that it feels awkward to even point it out ("Yeah, right, Sherlock, keep up the good work!"). At the same time, it has a more specific frame of reference than socialist realism, which is already incorporated into the stylistic universe of the global art world as an exotic oddity. Allmägi's method harks back to a rejected episode – to the 1930s and 1940s, before Estonian sculptors had found "their own signature style" for churning out Lenins and Stalins, to a time when foundries and potteries across the Soviet empire were ordered to mass produce, using identical matrices, figures of pioneers, trumpet players, soldiers and other ideological creatures for the central squares, public buildings and parks in cities across the triumphant fatherland. Even plaster or reinforced concrete would do where bronze was in short supply. The figures had to happen and they had to be as lifelike as possible; all else was secondary. One-sixth of the planet was covered with didactic and naturalistic scenes from the catechism of communism. Occupied Estonia was no exception. Later on, in the 1950s, the naturalistic doctrine gradually softened and after Stalin's death in 1953 artists were even allowed to develop their own personal style and modelling skills while demonstrating their political loyalty, leading up to the blissful sixties when the communist regime's own politicians of art actually denounced realism in retrospect.

Allmägi brings Soviet naturalism back into the limelight, treating it as a rejected episode, something that has subsequently not been seen as culture. The gesture is significant in several respects. First, it shows that there can be life outside the official conceptions of art in today's Estonia. Second, the gesture points to a certain red line that retrospective shows of Soviet art usually refuse to cross, a line beyond which lies an alien conveyor-belt artistic reality that hit us with its sheer volume. And hit so hard that it traumatised us. Us, European-minded aesthetes and lyricists pampered in the nappies of post-impressionism of the Pallas School and national romantic representative traditionalism. Subsequently, of course, we learned to live with the wound, to hide it and even to love it, especially when we discovered that modernist bravado, a yearning for the future and formal experimentation were not entirely alien to the Soviets. Then, once again, we found ourselves on the modernist bandwagon, secretly pushing the so-called Estonia agenda; it even felt like the wound had healed. It was only recently, in the latest extensive overview exhibitions of Soviet Estonian socialist realism in the art museums of Tallinn and Tartu, that this feeling was officially recognised and declared universally binding. It seemed like the post-traumatic confusion had ended, the medical case had been closed. The patient had made a full recovery and could speak out loud about the horrible experience – in support groups, for example.

This is exactly what Allmägi is doing. He speaks about the presence of this historical trauma in the present day, about how it is now constructed as an object of memory, something alien, the cultural Other, a rejected body part, an ideological lie. And about how, in our cultural memory, all these predicates are associated with the Soviet Union, but almost never with the European Union. This is what seems to be the more general political point of Allmägi's monotonous rows of lifeless hatchet-faced soldiers – that there is more than one way to "wait for the white ship", a well-known Estonian literary metaphor that describes the hope of deliverance or liberation. Still

Allmägi esituses näha selle järel kehtestatud viisi valge laeva ootamiseks – relvastatud karauulina silmapiiri sihtimas. Allmägi toob selle teema aga nõukogude aega, osutab, et see kõik lõppes alles äsja ning meie mälestustes ja rannaveeres on küllaga veel füüsilisi mälumärke sinelis püssimeestest ja kinnistest piiritsoonidest. Ta osutab trauma kohalolule tänases päevas ja sellele, et see ei lase meil probleemitult sulada Euroopa kultuurrahvaste õnnelikku perre. Selgub, et meil on stigma, poolsajandi pikkune koonduslaagri periood meie CV-s, mis ei lase meid lahti ka pärast okastraatide katkemist ja iseseisvuse taastamist. Probleem on selles, et vangil ja valvuril on rohkem ühist, kui kummalegi meeldiks. Mõlemad veedavad oma aja samas asutuses, veedavad selle koos ning on allutatud enamasti ka ühisele päevarežiimile. Rollid on küll erinevad, ent aheldatud on nad üksteise külge üsna kindlalt.

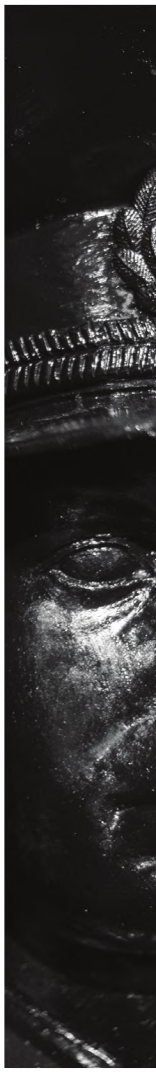
See toob välja ühe olulise aspekti, mis kunstniku enda seletustes jääb sordiini alla. Eesti on nüüd ise karauulis. Nüüd passib ta ise valvsalt idakaart, sihib püssist ja mineerib oma territoriaalvett valgete laevade tõrjel. Eesti on piirikordon, mis on viimased sada aastat elanud okastraadi ääres, ükskõik siis, kummal pool parajasti. Vangil ja valvuril pole suurt vahet, mõlemad on allutatud mundriaule ja sellest tulenevale käitumisdistsipliinile. Ehk siis, see kirsades ja sinelis kahuriliha, mis Tartu Kunstimuuseumis valede saatel hauda läheb, võib vabalt ju olla ka tänase Eesti võrdpilt. Sellest on võib-olla raske aru saada, aga nii see on. Vabaduse, heroismi ja igavese au mõisted on ikka käest kätte käinud koos Eesti territooriumiga. Praeguses Eestis tellitakse muusikat neist teemadest laulmiseks läänekaarest. Meie kultuuris on aga probleem selles, et häälepaelad pole veel kohanenud uue registriga. Ikka veel leidub neid, kes kompavad traumasid, mis ei lase kõikidel korralikeks kooripoisteks tõusta. Art Allmägi ise, nii näib mulle, on üks neist, kes kirikukoori ei pääse. Seda ilmsetel ketserlikel põhjustel, tema jaoks pole paradiisil ja põrgul vahet – ühed mustad mõlemad. Ei jõua mina kogu ilma tõdesid viljaga kinni maksta, ütles talunik ajaloolises draamasarjas "Tuulepealne maa" (2008), kui järjekordne külavolinik uksele koputas. Allmägi kah, targu laulab ta ideoloogilisest noodist mööda, et presiidiumisse ei valitaks. Oma ahju peal ikka lihtsam ausaks jääda.

Johannes Saar on Tartu Ülikooli ühiskonnateaduste instituudi kultuuri- ja meediasotsioloogia nooremteadur ja Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituudi teadur.

prevalent in Estonian culture is the practice established by the followers of the prophet Maltsvet in the mid-19th century – of standing on the cliffs of Lasnamäe overlooking Tallinn bay and staring yearningly toward the sea with teary eyes. Allmägi mainly talks about how it ended back then – with the imperial gendarmerie stepping in and sending the poor fools home. At the Viimsi sculptural symposium this summer, so I have heard, Allmägi demonstrated a more recent practice of waiting for the white ship – a standing armed guard, eyeing the horizon. Allmägi brings this theme into the Soviet era, pointing out how recent it all is and that physical tokens of armed patrols and restricted border zones still abound on our beaches and in our memories. He points to the continued presence of the trauma and how this does not allow us to smoothly merge into the big happy family of civilized European nations. It turns out that we have a stigma, a fifty-year period of concentration camps in our CV, which we cannot shake even after the barbed wire has been cut and freedom restored. The problem is that the prisoner and the guard have more in common than either would like. Both spend their time in the same institution, together and subjected to a shared daily schedule. While their roles are different, the two are still chained together pretty tightly.

This points to an important aspect that is not emphasised in the artist's own explanation. Estonia itself is standing guard now. Intently gazing eastward, pointing guns and mining its territorial waters lest any white ship get through. Estonia is a border outpost that has lived along a barbed wire fence for the last century, at times on this side, at times on that. There is not much difference between the prisoner and the guard; both are bound by the honour of their status and the code of conduct that it dictates. In other words, the Soviet cannon fodder seen marching to their deaths in Tartu Art Museum serves equally well as a metaphor for Estonia today. This may be difficult to embrace, but that is how it is. The categories of freedom, heroism and eternal glory have always changed hands with each new conquest of Estonia's territory. In today's Estonia, songs on these topics are sung to tunes commissioned from the west. The problem in our culture is that the vocal chords have not yet grown accustomed to the new register. There are still those who explore the traumas that stop some of us from growing into decent choirboys. Art Allmägi himself, it seems to me, is among those who will not make it into the church choir. This for clearly heretical reasons; he sees no difference between heaven and hell – both are painted black. "I can't possibly pay for all the truths in the world with my crops," said the farmer in the Estonian historical TV drama "Windward Land" (Tuulepealne maa, 2008) when another village commissioner came knocking on his door. Allmägi, too, cautiously sings out of key, lest he be elected to the presidium. It is doubtless easier to remain true to yourself in the safety of hearth and home.

Johannes Saar is a junior researcher fellow at the Institute of Social Sciences, University of Tartu and a research fellow at the Institute of Art History and Visual Culture, Estonian Academy of Arts.



9. IX–8. X 2017
Tallinna Kunstihoone galerii

Kuraator: Tamara Luuk.

Lugu poisist, kes rääkis lugusid inimestest, kes vaatavad pilte

Andreas Trossek käis Holger Looduse isiknäitusel "Teekond maailma lõppu".

9. IX–8. X 2017
Tallinn Art Hall Gallery

Curator: Tamara Luuk.

Story of a Boy Who Told Stories about People Who Look at Pictures

Andreas Trossek visited Holger Loodus' solo exhibition "Journey to the End of the World".

Holger Loodus
Teekond maailma lõppu
2017
kaadrid lühifilmist
Kaamera ja postproduktsioon:
Sander Põldsaar
Kõik õigused kunstnikul

Holger Loodus
Journey to the End of the World
2017
frames from a short film
Camera and postproduction:
Sander Põldsaar
Courtesy of the artist

See lugu juhtus ennemuistsel ajal. Riigis, mida enam ammu ei ole, ja ajas, mida vähesed mäletavad. Ent ka seal kauges-kauges aegruumis algasid kõik muinaslood alati niimoodi, nagu need igal pool ja igal ajal algavad – vähelubavalt, tagasihoidlikult ning triviaalselt.

Niisiis – elas kord üks poiss. Ühel hommikul viis isa ta käekõrval säravvalgesse kunstisaali. Seal oli vähe inimesi. Need üksikud, kes olid, vaatasid üksisilmi seintele riputatud nelinurkseid värvilisi pilte. Need olid maalid. Palju ei räägitud. Pildi juurest pildi juurde sammuti vaikselt, et mitte äratada uinunud koletisi – kuidagi pahandada saalivalvurit või kaasvaatajaid. Tunne oli müstiline, isegi subliimne. Tegemist on ilmselgelt mingisuguse religioosse riitusega, nii palju võis küll kohe aru saada. Tol kaugel ajal öeldi, et see on "kujutav kunst" – järelikult, see kujutas midagi, aga mida täpsemalt, see jäi alati natukene lahtiseks. Kõik kujutatu näis sümboliseerivat midagi olulist, mida aga ei pruukinud pildil alguses nähagi olla. Isegi täiskasvanute tagantjärele selgitustest ei olnud alati abi.

Nelinurksed pildid tundusid olevat tegelikult aknad, avaused kolmemõõtmelisse geomeetrilisse ruumi. Ruumi, mis võis olla nii korrapärane heksaeeder ehk kuup kui ka midagi grammi võrra keerulisemat, näiteks oktaeeder vms. Neid hulktahukaid näisid koos hoidvat mingid nähtamatud narratiiviniidid, mis viisid vaataja mõtted kord laiemalt mõnda päevakajalisemasse ühiskondlikku poleemikasse, kord kitsamalt kunstniku biograafiasse, kord sügavamale kuhugi eksklusiivsemale mõtteloo ekskursioonile inimkonna ajalukku, aga iga kord siiski kuhugi mujale. Nendega sai reisida kas või horisondi taha, reaalselt sammugi astumata.

Need pildid olid samas ajatud, kohatud, igavikulised. Tundus, et need pildid rääkisid paradoksaalselt ühteaegu kõigest ja samas mitte millestki. Neist ei saanud õieti kunagi lõpuni sotti. Ometigi olid need materiaalsed objektid – enamasti puidust alusraamile tõmmatud lõuendikangad, õlivärvised pintslilöögid peal, kunstniku allkiri kusagil all paremal või vasemal nurgas. Nii petlikult lihtne, nii kuratlikult keeruline.

See poiss oli sündinud millalgi 20. sajandi lõpupoole ühte tänaseks ammu lagunenud impeeriumi lääneprovintsi, sisuliselt sõjasaagiks langenud territooriumile. Veidi hiljem, algaja maalikunstnikuna, sai ta aru, et see ei ole tegelikult üldse tähtis: sa ei saa valida, kuhu riiki, perekonda, rahvusesse, keele- ja kultuuriruumi, soodefinitsiooni või seksuaalsesse sättumusse sa sünnid, järelikult on see ebaoluline. Selleks hetkeks oli ta õppinud restaureerimist, maalikunsti, samuti meediakunsti, aga nagu öeldud, see ei tundunud tol hetkel enam väga oluline.

Üleüldse oli see poiss noorukieast peale harjunud, et talle öeldakse, et kõik oluline on juba möödanik. Et viimane suur sõda Euroopas on läbi, et modernism on läbi, et ka postmodernism on läbi, et kommunismiga on *kaputt* ning kapitalismiga kah varsti kööga, ja üldse, et elatakse järelmärkuste maailmas. See kõik oli ausalt öeldes tüütu. Ebaadekvaatne nagunii, aga esmajoones just tüütu. Need kõik olid ju lihtsalt mingid lood, mingid jutustused. Nagu kõik lood, mida õhtuti lõkke ääres räägiti, kattusid ka need narratiivid ajapikku liialduste, väljajätete, pooltõdede ja lausvalede järjestikuste pealiskihtidega – kuni mütologiseerusid, moondudes sisemiselt tundmatuseni. Igal juhul oli see huvitav protsess, mida distantsilt jälgida. Aga kõiki lugusid ei pea võtma üks ühele.

Kui impeerium lagunes, oli sellest poisist saanud liider kitarribändis, mis kirjutas rasvaste tähtedega oma nime

This story took place in ancient times. In a country that hasn't existed now for a long time and at a time which few remember. Nevertheless, all fairy tales started in the same way in this era as they do everywhere else and in every other time – modestly, discreetly and trivially.

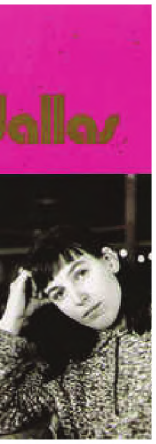
Thus – once upon a time there lived a boy. One morning his father took him hand-in-hand to a shining white art gallery. There weren't many people there. The few that were, stood staring at colourful rectangular pictures hung on the walls. They were paintings. There wasn't much speaking. They stepped from picture to picture quietly so as to not awaken the sleeping monsters – so as not to somehow anger the exhibition guard or the fellow viewers. The feeling was mystical, even sublime. This is obviously some sort of a religious ritual, that much was instantly clear. In that faraway time they called it "representational art" – therefore, it represented something, but what exactly, that always remained rather open-ended. Everything represented seemed to symbolise something important, but it wasn't necessarily visible in the picture at first. Even the retrospective explanations of grown-ups weren't always helpful.

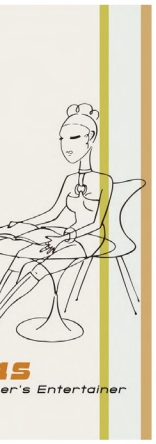
The rectangular pictures actually seemed like windows, openings into a three-dimensional geometric space. Into a space that could be a regular hexahedron or cube as well as something a little more complicated such as an octahedron or something else. These polyhedrons seemed to be held together by some invisible narrative threads, which at times directed the thoughts of the viewers to a wider topical societal polemic, at others more specifically to the biography of the artist, and at yet others deeper into some more exclusive thought excursion into the history of humanity, but every time to somewhere else. You could travel with them even beyond the horizon without actually moving a step.

That said, these pictures were timeless, placeless, eternal. It seemed that these pictures were paradoxically speaking simultaneously of everything while also of nothing at all. You couldn't ever completely understand any of them. However, they were all material objects – they were mainly canvases stretched onto wooden frames with oil paint brushstrokes and the artist's signature somewhere in the lower right or left corner. So deceptively simple, so damn complicated.

This boy was born some time towards the end of the 20th century in the Western province of a now-collapsed empire, essentially in a spoils-of-war-territory. A little later, as a beginner painter, he realised that it wasn't actually important: you can't choose which country, family, nationality, linguistic or cultural area, gender or sexual preference you are born into; therefore, it is unimportant. By this point he had studied restoration, painting, also media art, but as already mentioned, this didn't seem all that important anymore at the time.

More generally, since his youth this boy was in fact quite used to being told how all the important things had passed. That the last great war in Europe was over, that modernism was over, that post-modernism was also over, that communism is *kaputt* and that capitalism is also on its last legs and that essentially they were living in a world of footnotes. To be fair this was all annoying. Inadequate of course, but mainly just boring. These were all just stories after all, tales. And like all stories that are told around the campfire in the evenings, these narratives too, in time, became covered with sequential layers of exaggeration, omission, half-truths and downright lies – until they became mythologized, transformed beyond





kohalikku popmuusika ajalukku. Teisisõnu, ta oli olnud kuulus ja edukas ühes konkreetses valdkonnas ja seda talle juba ei andestatud, sest tema kunstnikukarjääri algusaegadel möödus vaevalt mõnda näituseavamist või avalikku vestlusõhtut, kui talle ei olnuks seda omamehelikult nina alla hõõrutud. Tundus, nagu olnuks igal inimesel sünnipärane õigus saada kuulsaks ainult ühes valdkonnas ning vaid üks kord – misjärel tulnuks see inimene *de facto* balsameerida, soovitatavalt elusalt. Kuid õnneks oli seegi vaid üks lugu teiste seas, tilk ookeanis. Midagi, mida hiljem lõkke ääres jutustada.

Talle tegelikult meeldisid lood, talle meeldis neid kuulata ja neid ise jutustada. Võib-olla oli see sidemeks kunagise lapsepõlvekogemusega näitusesaalis, tolle ammu kadunud maailmaga, kes teab. Talle meeldis rääkida lugusid inimestest, kes vaatavad pilte; küsida, mis nende sees sel hetkel toimub. Maali- ja installatsioonikunstnikuna soovis ta ehitada just selliseid narratiivimasinaid. Ühele oma võimsamale isiknäitusele oli ta koguni koos hulga sõpradega meisterdanud 19. sajandi imeriista mutoskoobi – paksu-paksu pildiraamatu, mille fotod rulli peal keereldes kinoliku liikumisefekti tekitasid. Seegi oli vaid üks lugu. Teekond maailma lõppu. Valus ja naljakas, tõene ja illusoorne. Päevakajalised allusioonid Euroopa põgenikekriisi, varjupaigataotlejate ja õhtumaise kultuuri varjatud rassismi kohta ei jäänud isegi muidu märkimisväärse pealiskaudsusega silmapaistvatele kunstikriitikutele märkamata. Ja samas oli see ühtlasi maailma vanim lugu inimese õnnetaotlusest, selle luhtumisest ning ikka ja jälle uuesti teekonnale asumisest – silmapiiri taha, sinna, kus ootab ees rahu.

Ühe stseeni sellest suurejoonelisest mustvalgest fotolavastusest maalis ta paralleelselt ka õlivärvidega pisikesele lõuendile. See kujutas tormises meres uppuvat laevukest. Inimesed oleksid pidanud näitusesaalis tegelikult selle ees seistes nutma puhkema. Aga keegi ei nutnud.

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

recognition. Anyway, it was an interesting process to view from a distance. But all stories shouldn't be taken as one and the same.

When the empire collapsed, this boy had become a leader of a guitar-band, which wrote its name in bold in the history of local pop-music. In other words, he had been famous and successful in a specific field and this was not forgiven him because at the beginning of his artistic career there was hardly an exhibition opening or public discussion evening, where this was not familiarly rubbed in his face. It seemed like every person had a birth-right to become famous in only one field and only once – following which the person should be *de facto* embalmed, desirably alive. But luckily this was also just another story among others, a drop in the ocean. Something, which later was retold around the campfire.

He actually liked stories, he liked listening to them and he liked telling them. Maybe this was a link to his childhood experiences in the gallery, to that long lost world, who knows. He liked to tell stories about people who look at pictures; to ask, what is happening inside them at that moment. As a painter and installation artist he wanted to create exactly such narrative machines. For one of his more stunning solo exhibitions he even built a 19th century miracle machine, a mutoscope with his friends – a thick, thick picture book the photographs of which created a cinematic impression of movement when spun around on a roller. Therefore, just another story. The journey to the end of the world. Painful and funny, real and illusory. Topical allusions to the European refugee crisis, asylum seekers and the covert racism of Western cultures were not missed even by the otherwise remarkably shallow, distinguished art critics. That said, it was also one the world's oldest stories of striving for happiness, its failure and once again returning to the journey – the journey to beyond the horizon, to where peace awaits.

In parallel, he also painted one scene from this large-scale staged black and white photograph using oil paint on a tiny canvas. It depicted a sinking little boat on a stormy sea. People in the exhibition space should actually have started to cry in front of it. But no one cried.

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

21. X–18. XI 2017
Vaal galerii

Kunstnikud: Jaanika Arum ja Herkki E Merila, Toomas Kalve, Madis Katz, Meelis Kihulane, Laurentsius, Peeter Laurits, Edward von Lõngus, Arne Maasik, Epp Margna, Kadri Mälk, Maris Männik ja Martin Rästa, Valdur Ohakas, Norman Orro, Darja Popolitova, Kristel Saan, Uku Sepsivart, Maria-Kristiina Ulas, Taavi Varm.

Kuraator: Peeter Laurits.

Digijänes metsas, Joseph Beuys taskus

Johannes Saar käis Peeter Lauritsa kuraatornäitusel "Surnu suusad. Kuidas kirjeldada metsa digitaalsetele jänestele".

21. X–18. XI 2017
Vaal Gallery

Artists: Jaanika Arum and Herkki E Merila, Toomas Kalve, Madis Katz, Meelis Kihulane, Laurentsius, Peeter Laurits, Edward von Lõngus, Arne Maasik, Epp Margna, Kadri Mälk, Maris Männik and Martin Rästa, Valdur Ohakas, Norman Orro, Darja Popolitova, Kristel Saan, Uku Sepsivart, Maria-Kristiina Ulas, Taavi Varm.

Curator: Peeter Laurits.

Digi-Hare in the Forest, Joseph Beuys in the Pocket

Johannes Saar went to "Dead Man's Skis. How to Describe the Forest to Digital Hares" curated by Peeter Laurits.

Vaal galerii näitusevaade
(Madis Katz, Norman Orro, Valdur Ohakas)
Foto autor Peeter Laurits
Kõik õigused kunstnikul

Exhibition view at Vaal Gallery
(Madis Katz, Norman Orro, Valdur Ohakas)
Photo by Peeter Laurits
Courtesy of the artist

Pole põhjust häbeneda: Eesti on ülemaailmse digitaalse džihaadi üks lipulaevu. Siin juhtub kõik enne ja kiiremini. Elukeskkonna ja selle asunike ümberarvestamine üüratuteks andmepankadeks ning nendesamade pankade kontroll inimeste igapäevase käitumise üle, selle igapäevaelu katkematu monitoorimine tarbimises, sotsiaalmeedias ja internetikäitumises on loonud tehnokraatliku impeeriumi, kõikjaleimbuva panoptikumi, mille teaduslikku seletusvõimet peetakse humanitaariast, eetikast ja kultuurist paremaks. Tihti õigustatult, kuna iga süsteem produtseerib enda jaoks sobilikku sotsiaalset reaalsust ning ideoloogiliselt animeeritud pühasõdalasi selle sisse. Et need omakorda hoolitseksid süsteemi edasikestmise eest. Käsi peseb kätt. Süsteem peseb reaalsust, see omakorda tänutäheks süsteemi. Imeline digitaalne oravaratas on sündinud ja selles on inimese iga liigutus baidi-täpsusega dokumenteeritud ja ka ette ennustatud. Tulevik on kohal ja see ei erinegi olevikust.

Selles orwellilikus "loomade farmis" arutlevad mõned siiski veel elu võimalikkuse üle Maal. Üks neist on Peeter Laurits, kelle hoiak on oraakellik. Ühe jalaga digitaalses taevas, teisega elusloodusses, üritab ta leida humanitaariale kohta mõlemas. Sellest ambitsioonist oli kantud ka "Surnu suusad", oktoobris Vaal galeriis avatud kuraatorinäitus, mis probleemiseade poolest oli kui jätk Peetri tunamullusele isiknäitusele "Codex Naturalis" sealsamas Vaalas. Nüüd aga siis 20 kunstnikku Peetri valikul, kõik, üllatus-üllatus, vaagimas hoopis humanitaaria ja kunstide seletusvõimet maailmast arusaamisel. Selgub, et neilegi läheb korda kultuurilise mõtlemise saatus maailma digitaalse lõhenemisel nullideks ja ühtedeks. Vähemalt Peetri arvates, vähemalt sel näitusel. Kuraatori asi, tema valib tõlgendusraja.

Ent oraaklile iseloomulikult on Peetri jutt hämar, algust ja otsa pole, saba ja sarvi ka. On teeots, kust tuleb edasi astuma hakata. "Kuidas kirjeldada metsa digitaalsetele jänestele", näituse alapealkiri, on lahke vihje neile, kes kursis Euroopa avangardiajaloo klassikaga. Kahetsusväärsel kombel annab see aga liiga täpselt teada, kes on kutsutud osa saama – ikka need, kellel on juba käpp sees, jagavad matsu ja valdavad siseinfi. Kunstirahvas! Teisalt on ettevõtmine ju siiski ka rahvavalgustuslik. Digitaalsed jänesed, andmepankade ristpäringutes konstrueeritud ja arvude keeles kirjeldatud inimtüübid oleme kõik ja järjest harvemini hälbime n-ö metsa poole. Mets on risk, siin pole nähtav meie maksete ja laekumiste ajalugu, pole saldot, pole kontot, siin ei jää meist maha digitaalseid jälgi, siin pole meid olemas andmepankade jaoks, mille haldurid kaaluvad meie laenuvõimekust kodu soetamiseks. Siin pole asi puhas ja läbinähtav. Tõdegem: kes metsa läheb, see kuuse alla jääb. Laenuhaldurid sellist enam uksest sisse ei lase.

Läks nii Eestis ühe edukama kunstniku Marko Mäetammega, läheb ka nendega, kes teisi metsa kutsuvad. Kunstnik olla, see on au välja kukkuda kõikidest kliendibaasidest ja sihtrühmadest. Olla aga ökosüsteemide eestkõneleja JA kunstnik, see tähendab juba pagulust märksa kaugemal digitaalse teokraatia pühamutest. See on juba heidiku elu, väljatõugatu elu. See on *homo sacer*, igavesti tsivilisatsiooni piiril telkiv paaria, võõrastamise stigmade all vaaruv lindprii. Digitaalsed jänesed sellist saatust endale ei soovi, sestap satub kõnealunegi näitus, kui üldse, sellise normatiivse pilgu alla, mis märkab kõiges hälbimist, eksootikat, nn alternatiivsust ja pärismaalaste algupärast elulaadi. Selles pilguheidus tõmmataksegi piir tsivilisatsiooni ja kultuuri vahele, ühelt poolt laenu- ja abikõlbulike digijäneste ning teiselt poolt "märssi

ACER
la nuda vida

amben

TOS

There is no need to feel ashamed – Estonia is one the flagships of the worldwide digital jihad. Everything here happens first and it is faster. The conversion of the environment and its inhabitants into enormous databanks and the control that these same databanks have over people's everyday lives, the constant monitoring of consumption, social media and the internet have created a technocratic empire, an all-pervading diorama, whose scientific ability to explain is considered superior to that of the humanities, ethics and culture. Often justifiably because every system produces for itself a suitable social reality and ideologically motivated crusaders within that reality. In turn they make sure that the system survives. I'll scratch your back if you scratch mine. A marvellous digital treadmill has been born and our every move is documented and even predicted with byte-size accuracy. The future is here and it does not differ from the present.

In this Orwellian "animal farm" some still debate the possibility of life on Earth. One such person is Peeter Laurits, whose attitude is similar to that of an oracle. With one foot in the digital sky, and the other in the natural world, he endeavours to find a place in both worlds for the humanities. It was this ambition that led to "Dead Man's Skis", a curated exhibition that opened at Vaal gallery in October. In terms of the problem that he posed this was like a sequel to his solo exhibition "Codex Naturalis" the year before last, also at Vaal. But this time with 20 artists chosen by Peeter who, surprise-surprise, all ponder the ability of the humanities and art to make sense of the world. It seems that they also agree with the fate of cultural thinking as the world is digitally split into zeros and ones – at least, according to Peeter, and at least in this exhibition. It's the curator's business – he chooses the path of interpretation.

As is typical of an oracle, Peeter's story is vague – there is no beginning or end, no tail or horns either. It is a path along which you just have start walking. The title of the exhibition "How to Describe the Forest to Digital Hares" neatly provides a clue for those who are aware of the hero of the European avant-garde. Unfortunately, this makes it far too clear who is invited to partake – those who already have a hand in it, those in the know, those who possess inside information. The art crowd! On the other hand, this is after all enlightening for the people. We are all digital hares, constructed in cross-referenced databanks and described in the language of numbers, and we less and less deviate towards the forest. The forest represents risk. Here our payments and receipt history are not visible, we have no bank account, no account balance, we leave no digital trace, we do not exist in databanks where managers can assess our ability to take out loans to buy a house. Things here are not clear or transparent. Take note, whoever goes into the forest will remain there under a fir tree. Loans managers will no longer allow such kind through the door again. This is what happened to one of Estonia's most successful artists, Marko Mäetamm, and it will happen to anyone who invites other people to the forest. To be an artist is to have the honour of being removed from all client databases and target groups. But to be a spokesperson for ecosystems AND an artist, this means exile further from the temples of digital theocracy. This is the life of an outcast, one who has been pushed out. This is *homo sacer*; a pariah forever camped on the edge of civilisation, reeling under the antisocial stigma of being an outlaw. Digital hares do not want this fate, which is why this exhibition falls, if at all, under a normative scrutiny that sees deviations, the exotic, so-called alternativeness and the lifestyle of

lohistavate metsaliste" vahele.

Ma arvan, et see näitus räägib sellest. Sotsiaalselt jagatud hirmust välja kukkuda nn *premium* paketi sotsiaalsest staatusest, hirmust langeda linlase püsikliendi privileegide keskelt maainimese põlatud seisusesse, külakoolide, lihtsate tööde ning miinimumpalkadega reguleeritud alamkasti elurattasse, mis kõigis aspektides osutab metsa ja maaelu kultuurilisele kompromiteerimisele. Meil Eestis avaldub viimane suundumus muuseas väga ehedalt – riiklikult kavandatud miljardiprojektis kogu mets tselluloosiks keeta ning selleks kas või terve Emajõgi appi võtta. Ja loll on see, kes jalgu jääb – ning kindlasti on ta ka kunstnik, puukallistaja või lihtsalt külaveidrik.

Need on ohu märgid, läheneva katastroofi ended, millest oraakel Peeter räägib kunstnike suu läbi. Samas on kuraator Peetri tööpraktika inkvisiitorlik: eesmärk pühitseb abinõu, kampa on kutsutud ka kunstnikud, kelle seosed metsa ja looduse kultuurilise rehabiliteerimisega on pigem formaalsed, küsitavad kindlasti. Näiteks Arne Maasik – ta on ikka kalk kontseptualist ja esteet, kui palju saab tema pildistatud võsapusadest välja lugeda muret liigirikkuse vähenemise ja suurenenud raiesurve pärast? Või Maria-Kristiina Ulas, kes meisterlikult jalutab ringi joone ja värvidega, sel näitusel ka ruumiga, aga jälle ma ei tea, kas on kontekst tõesti ta töödele järgi jõudnud ja need uue tähendusega üle külvanud. Kahtlen selles. Pooldan entusiastlikult näituse üldist kriitilist paatost, ent kahtlen üksikutes kuraatorivalikutes.

Aga praegu pole aeg peretülideks. Praegu on aeg kunstipoliitiliseks üksmeeleks ja seda näitusel leidub. Üksmeelselt peetakse au sees kujutletud aega enne internetti ja ka märke nn postinterneti põlvkonna vaimustuse jahtumisest. Jah, mõlemal juhul on tegu kultuuriliste kujutelmadega, mineviku arhailisuse ja põlise olemuse rõhutamisega või siis soovmõtlemisega interneti lõppu jõudmisest. Ühed müütilised mõtlemised mõlemad, ent selge poliitilise ivaga – vähemalt praegu, selles galeriis ja sel ajahetkel, pole digitalismi džihadistidel sõnaõigust. Nemad siin praegu ei seleta, andmepankade pühakiri peos, ammendav seletusvõime on tagasi antud hoopis humanitaariale ja kunstidele. Ja nemad seletavad kannatlikult digitaalsetele jänestele, kuidas metsas ellu jääda. Kompromiteeritud on hoopis modernism ja selle varjus pardale roninud elumaailma digitaalne koloniseerimine. See on näituse iva, siin on uba peidus, siia on koer maetud.

Johannes Saar on Tartu Ülikooli ühiskonnateaduste instituudi kultuuri- ja meediasotsioloogia nooremteadur ja Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituudi teadur.

aboriginal natives in everything. With this approach a line is drawn between civilisation and culture, on the one side, the loan approved and assistance deserving digi-hares and on the other the "forest dwellers dragging their birch bark satchels".

I think this is what the exhibition talks about. The commonly shared fear of falling out of the so-called premium social status package, the fear of dropping from the urban dweller's loyal customer privileges to the despised status of country bumpkin with their village schools, unskilled work and minimum wages that regulate the fortunes of the lower classes, and which in all respects indicate the cultural disgrace of forest and country life. By the way in Estonia the latter tendency is expressed very clearly in a state organised billion euro project to boil up the whole forest to make cellulose and if necessary to use the entire length of the Emajõgi River to do so. And anyone who gets in the way is stupid – and this most certainly is an artist, a tree hugger or just the village idiot.

These are the danger signs, the indicators of an approaching catastrophe of which Peeter, the oracle, speaks through the artists. At the same time, as the curator Peeter's method is that of an inquisitor, with the aims justifying the means, artists whose connection to the cultural rehabilitation of the forest and nature is of a more formal nature and certainly questionable, have been nevertheless asked to join the party. Arne Maasik, for example, is a hardened conceptualist and aesthete, and to what extent can you read concern for the reduction in species and the increased pressure to fell trees from his photographs of thickets? Or Maria-Kristiina Ulas, who masterfully walks around with lines and colours, and in this exhibition with space too, but then again I do not know whether the context has indeed caught up with her works and infused them with new meaning? I doubt it. I enthusiastically sympathise with the general critical pathos of the exhibition but have doubts about some of the curatorial choices.

But now is not the time for family quarrels. Now is the time for art political solidarity and this is present in this exhibition. The imagined time before the internet is unanimously held in honour as are indications of the cooling enthusiasm of the so-called post-internet generation. Yes, in both cases they are cultural fantasies – the past with an emphasis on the archaic and indigenous or the wishful thinking that the internet will come to an end. Both are fanciful notions and have a clearly political germ – at least now, in this gallery and at this point in time, the jihadists of digitalisation have no right to speak. Here they are not explaining, with their databank bibles in their hands; instead the exhaustive capability to explain has been given to the humanities and the arts. And they are patiently explaining to the digital hares how to survive in the forest. Modernism and the digital colonisation of the world that in its wake has climbed on board is what is compromised. This is the idea at the core of the exhibition, this is where the bean is hidden, this is where the dog has been buried.

Johannes Saar is Junior Research Fellow in Culture and Media at the Institute of Social Studies, University of Tartu, and Research Fellow in Art History and Visual Culture a t the Estonian Academy of Arts.

3.-20. XI 2017
Hobusepea galerii

Kõigejärgsus?

Agnese Pundiņa arvustab Mari-Leen Kiipli isiknäitust.

3.–20. XI 2017
Hobusepea Gallery

Post-everything?

Agnese Pundiņa reviews Mari-Leen Kiipli's solo exhibition.

Hobusepea galerii näitusevaade
Kõik õigused kunstnikul

Exhibition view at Hobusepea Gallery
Courtesy of the artist

Novembris esitles Hobusepea galerii noore fotograafi Mari-Leen Kiipli isiknäitust "Passiflora". Kiipli on tuntud nii kunstniku kui ka *artist-run space*'i Rundum asutajana (koos Kulla Laasi, Aap Tepperi, Mari Volensi ja Kristina Õllekiga). Tema isikliku kunstipraktika kohta aga on raske midagi täpsemalt teada saada. Ehkki Kiipli on hariduselt fotograaf, käsitleb seekordne näitus küsimusi, mis on väljendatud ruumilisema lähenemise, nimelt fotograafiapõhise kohaspetsiiflise installatsiooni kaudu.

Näituseteksti analüüsides tuleb nentida, et lähtematerjali on vähe, sest tekst on üllatavalt lühike. Kuna esimese lõigu neli lauset on pühendatud kunstniku eluloole, jõutakse näituse tutvustuseni alles teises lõigus, mille kolmest lausest kahes viimases kirjeldatakse näituse kontseptsiooni: "Kohaspetsiifilised installatsioonid pööravad tihti tähelepanu vaataja kohalolule ning ajatajule. Videoinstallatsioon "Passiflora" läbib Hobusepea galerii kahte korrust ning loob ruumilise keskkonna läbipaistvustest ja peegeldumistest." Eesti- ja ingliskeelse teksti erinevuste tõttu on üsna raske tabada näituse põhiideed ning krüptiline tekst, millega püütakse öelda kõike, ei ütle tegelikult mitte midagi.

Kui saatetekst kõrvale jätta, on näitus igati korralik. Ehkki see sarnaneb Eestis viimasel ajal trendika postinterneti kunstiga, on visuaalsete sarnasuste varjus olulisi kontseptuaalseid erinevusi. Visuaalselt oli väga huvitav jälgida, kuidas kunstnik on oma loomingut galeriiruumidega kohandanud. Installatsioon "Passiflora" on näitus ja näitus on installatsioon. Kunstnik on ühe suure installatsiooniga hõlmanud galerii mõlemad korrused, mitte jagades need kaheks eri ruumiks, vaid luues tervikliku kogemuse. Kunstnik kasutab pilkupüüdvaid videoprojektsioone ning harilike peeglitega vastakuti seatud läbipaistvaid peegleid, luues lõputuid peeglikoridore, milles hõljuvad esemed.

Esemete pealtnäha juhuslik paigutus on aga pisut segadust tekitav. Vaatajatena ei suuda me mõista selle loogikat, ehkki eeldame, et kunstnikul oli hea põhjendus, miks asetada sigaret põrandale, kollane pesukäsn peeglite vahele ja juhuslikud musta keeplindi jupid klaasile. Juba üksi katse mõista kunstniku kaalutlusi tekitab tunde, et oleme lõputult peegelduvate tõlgenduste lõksus. Kokkuvõttes on kergem asi sinnapaika jätta.

Ütleksin, et näituse keskmes on pigem see, mida ja kuidas me näeme – kunstikogemuse optiline aspekt ja kunstniku fotograafiataust. Mari-Leen Kiipli seab vaataja silmitsi esemete ja videotega, reaalsuse ja kujuteldava reaalsusega. Ta küsib meilt, kuidas me tajume tema loodud maailma. Kõigele sellele vaatamata tundub näitusel jäävat midagi vajaka – midagi, mis eristaks seda kunstiinstallatsiooni mis tahes teisest kunstiinstallatsioonist. Saatetekstis mainitud ajataju võib olla seotud pigem asjaoluga, et näitusel ei ole ega peagi olema midagi muud.

Kiipli näib küsivat, mis jääb järele, kui kõik muu on kadunud – järele jääb sigaret siin, mõni juhuslik ese seal, võib-olla ka natuke floorat ja faunat. Ja muda, vahest koguni mõni inimene mudas, nagu võiks kujutleda raamatutest ja filmidest tuttavate post-apokalüptiliste stsenaariumide põhjal. Ehkki installatsiooni pealkiri "Passiflora" (kannatuslilled) tähistab õistaimede perekonda, jääb selle seos näituse sisuga tegelikult ebaselgeks, kui välja arvata asjaolu, et videod kujutavad taimi. Pealkiri võib niisiis viidata ka inimtühjale maailmale, kus elavad ainult taimed. Võib-olla kujutab näitus "kõigejärgset" maailma, kus leidub vaid risu ja rususid.

In November, Hobusepea Gallery presented the solo show "Passiflora" by the young photographer Mari-Leen Kiipli. She is known as an artist as well as for her participation in the artist-run space Rundum (with Kulla Laas, Aap Tepper, Mari Volens and Kristina Õllek). However, searching for more information about her individual artistic practice can be hard. Even though Kiipli's educational background is photography, this exhibition tackles questions expressed through a more spatial approach, through a photography-based site-specific installation.

First of all, analysing the exhibition text, there is not much to start with because the text is surprisingly short. While the first paragraph (four sentences) is dedicated to the artist's biography, only in the second paragraph (three sentences) is the exhibition introduced, with the final two sentences of the paragraph setting out to express the exhibition concept. "Site-specific installations often draw attention to the viewers physical presence and sense of time. The video installation "Passiflora" encompasses the two floors of the Hobusepea gallery and creates an environment of transparencies and reflections." Due to discrepancies between the English and Estonian exhibition texts it is quite difficult to understand what the main idea is. Either way, this cryptic concept actually doesn't say anything at all while trying to say everything.

If we set this text aside, the exhibition itself looks good and proper. Although it resembles a recent trend in Estonia towards post-internet art, beneath the visual similarities there are significant conceptual differences. Visually it was interesting to see how the artist adapted her work to the space. The installation "Passiflora" is the exhibition and the exhibition is the installation. With one vast installation, the artist managed to take over both floors of the gallery, not dividing them into two different spaces, but creating a single experience. The artist has used visually appealing video projection methods as well as one-way mirrors facing mirrors to create sections of infinite corridors of mirrors with objects suspended within.

However, the seemingly random placement of objects in places is slightly confusing. As viewers we see no logic in this, we assume that the artist had good reasons for placing the cigarette on the floor or the yellow washing scourer between the mirrors or the random pieces of black tape on the glass. Even trying to identify why the artist might have done so, feels like being trapped in the infinity mirror of interpretation. In the end it is simpler to leave it as is.

I would say this exhibition is more about what we see and how we see – the optical nature of the artistic experience and the artist's background in photography. Mari-Leen Kiipli presents the viewer with objects and videos, with reality and imagined reality. She confronts the viewer by asking how we are going to perceive the world she has created. That said, it does seem to lack something – something that would differentiate this art installation from any other art installation. The sense of time described in the exhibition text might be more connected to the fact that there isn't anything else and nothing else is meant to be.

Her exhibition seems to ask what will be here, when all else is gone – a cigarette here, some random objects there, maybe some flora and fauna will survive. And dirt, maybe even a human in the dirt, as you could imagine from post-apocalyptic scenarios in films and books. Even though the title of the installation "Passiflora" technically refers to a genus of flowering plants, the connection is never really explained beyond the fact that the videos capture the existence of plants. However,

Olgugi visuaalselt meeldiv ja esitusviisilt moodne, on näitus raskesti mõistetav. Olukorras, kus saatetekst ei anna täpsemaid juhtnööre, võime välja mõelda igasuguseid tõlgendusi, mis ei tarvitse siiski viia meid lähemale sellele, mida kunstnik soovib öelda. Nii jäingi otsima vihjeid näituse võimaliku mõtte kohta ning juurdlema pisimategi detailide (näiteks sigareti ja kollase pesukäsna) tähenduse üle. Kõigest paar lisalauset näituse saatetekstis võinuks asja parandada, aidates vaatajal kunstniku jälgedes leida tee kontseptuaalsesse küülikuurgu. Ent nende puudumisel tekib ebamugav olukord, kus kahtleme kõige tähenduses, mida näeme.

Kokkuvõttes jõudsin tõdemuseni, et üleüldse ilma igasuguse selgitava tekstita olnuks näitusekogemus tervikuna parem, eriti arvestades tõsiasja, et teos on selgitustetagi nauditav (eeldusel et kunstnik ei soovinud väljendada sõnades midagi, mis ei ole teost ennast vaadates enesestmõistetav). Näitus/installatsioon tundub niigi hea, ehkki leidub lahtisi otsi – kobavaid tõlgendusi, mis toetuvad sõnadele "võib" ja "võiks". Kõige kohta, mida siin näeme, võiks öelda, et see muudab meid teadlikuks oma kohalolust ning aja kulgemisest, aga öeldul ei pruugi teisalt olla ka mingit tähendust, need võivad olla pelgalt sõnad. Vahest piisab "kõigejärgse" kirjeldamiseks väga vähesest, võib-olla see ei peagi olema miski – lihtsalt meeldiv visuaalne kogemus, nagu päikeseloojangu vaatamine.

Agnese Pundiņa on kunstikriitik, kes elab Tallinnas. Tal on Läti Kunstiakadeemia magistrikraad kunstiajaloo erialal.

this may refer to a world without humans in which only plants exist. Perhaps the exhibition presents us with a "post-everything" in a world of debris.

Besides the visual experience and fashionable presentation, the concept of the exhibition is hard to grasp. With little guidance from the exhibition text, we can come up with any number of misdirected interpretations of which none may lead us to what the artist is trying to say. This left me searching for clues as to what the exhibition could be about and the meaning of the smallest details (e.g. the cigarette, the yellow scourer). Even a few extra sentences in the exhibition text might have resolved this, allowing the viewer to follow the artist down the conceptual rabbit-hole. However, their absence leads to the uncomfortable moment of second-guessing the meaning of what we see.

Eventually I come to the conclusion that the exhibition experience, as a whole, would have been better without any kind of explanatory text at all. Especially since Kiipli's work can be enjoyed without it (unless the artist wanted to express in words something not already self-evident in her work). The exhibition/installation already seems good, albeit with some loose ends – tentative interpretations based on the words "may" and "might". We can say about anything we see here that it makes us conscious of our physical presence and gives us a sense of the passing of time, but it may also mean nothing at all, becoming just words. Maybe very little is needed to describe the "post-everything", because perhaps it isn't meant to be anything at all – just a visual, pleasurable experience, like watching sunsets.

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.

Varia

26. XI 2017 lõppes 57. rahvusvaheline Veneetsia kunstibiennaal. Eesti osalemist korraldav Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus teatas, et Eesti paviljoni külastas **Veneetsia**s kuue kuu jooksul ligi 40 000 külastajat, mis on peaaegu kolmandiku võrra rohkem kui ühegi varasema Eesti paviljoni puhul möödunud 20 aasta jooksul. Tänavu eksponeeriti Eesti paviljonis teatavasti Katja Novitskova isiknäitust "Kui sa vaid näeksid, mida ma su silmadega olen näinud" (kuraator Kati Ilves). Eesti paviljoni näitus sündis koostöös Katja Novitskova galeriide Kraupa-Tuskany Zeidleri ja Greene Naftaliga. Projekti toetasid advokaadibüroo Cobalt Legal, DSV Transport ja Eesti saatkond Berliinis. Nagu alati, oli paviljoni põhitoetaja Eesti Kultuuriministeerium.
/
26. XI 2017 the 57th International Art Exhibition *– la biennale di Venezia* was closed. Center for Contemporary Arts, Estonia announced that during six months, the Estonian Pavilion in **Venice** was visited by almost 40 000 people that is the biggest number of visitors in 20 years Estonia has been participating at the biennial. This year, as we know, Estonia was represented by Katja Novitskova's solo exhibition "If Only You Could See What I've Seen with Your Eyes" (curated by Kati Ilves). Estonian Pavilion was supported by Katja Novitskova's galleries Kraupa-Tuskany Zeidler and Greene Naftali, as well as Cobalt Legal, DSV Transport and Estonian Embassy in Berlin. As always, the main sponsor of the pavilion was Estonian Ministry of Culture.

*

24. XI 2017 sai Taavi Suisalu projektiga "Distant Self-Portrait" teise koha **Riia** Fotograafiabiennaali konkursil "Seeking The Latest in Photography".
/
24. XI 2017 Taavi Suisalu was awarded second place in **Riga** Photography Biennial's contest "Seeking the Latest in Photography" for his work "Distant Self-Portrait".

'

24. XI 2017 Dénes Farkas avas oma isiknäituse "La noche vuelve a ser noche" Alarcon Criado galeriis **Sevilla**s.
/
24. XI 2017 Dénes Farkas opened his solo exhibition "La noche vuelve a ser noche" at the Alarcon Criado gallery in **Sevilla**.

*

1. XI 2017 algas **New Yorgis** 7. "Performa" biennaal, kus "Eesti avatud paviljoni" programmi keskmeks olid Flo Kasearu, Anu Vahtra ja Kris Lemsalu *performance*'id. Lisaprogrammi kuulus ka Maria Arusoo kureeritud Merike Estna ja Maria Metsalu näitus "Soft Scrub, Hard Body, Liquid Presence", mis avati galeriis Art in General.
/
1. XI 2017 the 7th edition of the "Performa" biennial began in **New York**. "The Estonian Pavilion Without Walls" featured performances by Flo Kasearu, Anu Vahtra and Kris Lemsalu. Also as part of the the program, Art in General presented an exhibition by Merike Estna and Maria Metsalu, curated by Maria Arusoo.

*

1. XI 2017 anti Tallinna Kunstihoone galeriis üle tänavune **Konrad Mäe nimeline preemia ja medaljon**, mille pälvis Kristi Kongi. Preemiat annavad välja Eesti Kunstnike Liit, Eesti Kultuurkapital ja Eesti Maalikunstnike Liit 1979. aastast.
/
1. XI 2017 this year's **Konrad Mägi Award and Medallion** was given to Kristi Kongi at Tallinn Art Hall Gallery. The prize is awarded by the Estonian Artists' Association, Cultural Endowment of Estonia and the Estonian Painters' Union since 1979.

*

22. X 2017 osales Peeter Laurits **Groningen**is 24. rahvusvahelisel fotofestivalil "Noorderlicht".
/
22. X 2017 Peeter Laurits was taking part in the 24th international photography festival "Noorderlicht" in **Groningen**.

*

18. X 2017 osales Temnikova & Kasela galerii messil "Paris Internationale", müües **Pariis**is Sigrid Viiri ja Marko Mäetamme teoseid.
/
18. X 2017 Temnikova & Kasela Gallery participated in the art fair "Paris Internationale" in **Paris**, selling works by Sigrid Viir and Marko Mäetamm.

*

13. X 2017 avati **Helsingi**s Virka galeriis rühmanäitus "Sild", kus osalesid Eestist Aleksei Gordin, Flo Kasearu, Karel Koplimets ja Tanja Muravskaja ning Soomest Marja Helander, Johanna Ketola, Sepideh Rahaa ja Sanni Seppo.
/
13. X 2017 a group exhibition "The Bridge" opened at Virka Gallery, **Helsinki**, with Alexei Gordin, Flo Kasearu, Karel Koplimets and Tatjana Muravskaja participating from Estonia, and Marja Helander, Johanna Ketola, Sepideh Rahaa and Sanni Seppo from Finland.

*

13. X 2017 osales Dénes Farkas Kesk-ja Ida-Euroopa fotograafe koondaval rühmanäitusel "Central by East Central" Arsenali galeriis **Białystok**is.
/
13. X 2017 Dénes Farkas took part of a group show focused on Central and Eastern European photography "Central by East Central" at Arsenal Gallery in **Białystok**.

*

4. X 2017 avati **London**is Regent's Parkis kunstimess "Frieze London", kus Kris Lemsalu näitas oma teoseid Glasgow galerii Koppe Astner messiboksis.
/
4. X 2017 Kris Lemsalu took part of "Frieze London" in Regent's Park, **London**, showing her artworks with Glasgow-based gallery Koppe Astner.

*

29. IX 2017 algas **Tallinn**as Telliskivi Loomelinnaku Rohelises saalis kaheksas Eesti Fotokunstimess, kus osales seekord 38 kunstnikku.
/
29. IX 2017 the 8th Estonian Photographic Art Fair began in Telliskivi Creative City's Green hall, **Tallinn**, with 38 artists participating.

*

29. IX 2017 avati **London**is Kunstraumi galeriis Merike Estna isiknäitus "fragments from the shattered toe".
/
29. IX 2017 Merike Estna's solo show "fragments from the shattered toe" opened at Kunstraum, **London**.

*

21. IX 2017 osales Anu Vahtrat esindav Budapesti galerii Chimera-Project "viennacontemporary" messil **Viini**s.
/
21. IX 2017 Chimera-Project Gallery, based in Budapest and representing Anu Vahtra, was featured at the "viennacontemporary" art fair in **Vienna**.

*

14. IX 2017 avati **Brüssel**i kunstikeskuses Bozar rühmanäitus "Ekraani arheoloogia. Eesti näide". Eha Komissarovi kureeritud ja Eesti Kunstimuuseumi korraldatud näitusel olid esindatud Taavi Suisalu, Sigrid Viiri, Paul Kuimeti, Marge Monko, Ivar Veermäe ja Katja Novitskova teosed.
/
14. IX 2017 a group exhibition "The Archeology of the Screen. The Estonian Example" opened at the Bozar Centre of Fine Art, **Brussels**. Curated by Eha Komissarov, the exhibition was organized by the Art Museum of Estonia and included works by Taavi Suisalu, Sigrid Viir, Paul Kuimet, Marge Monko, Ivar Veermäe and Katja Novitskova.

*

14. IX 2017 osales Marge Monko **Amsterdam**i kunstikeskuses Framer Framed rühmanäitusel "It Won't Be Long Now, Comrades!".
/
14. IX 2017 Marge Monko took part in the international group exhibition "It Won't Be Long Now, Comrades!" at Framer Framed, **Amsterdam**.

*

9. IX 2017 avati **Praha** Drdova galeriis Anu Vahtra ja Martin Lukáči näitus kahes peatükis pealkirjaga "Interpreter's Booth".
/
9. IX 2017 "Interpreter's Booth", an exhibition in two chapters by Anu Vahtra and Martin Lukáč opened at Drdova Gallery, **Prague**.

*

8. IX 2017 osales Temnikova & Kasela galerii "Cosmoscow" kunstimessil **Moskva**s, müües Eestist Kaido Olet ja Merike Estnat.
/
8. IX 2017 Temnikova & Kasela Gallery took part of "Cosmoscow" art fair in **Moscow**, selling Kaido Ole's and Merike Estna's works from Estonia.

*

5. IX 2017 avati **Moskva**s Triumphi galeriis Kaido Ole isiknäitus "Blind Date".
/
5. IX 2017 Kaido Ole's solo exhibition "Blind Date" opened at Triumph Galley, **Moscow**.

*

9. VIII 2017 ***in memoriam*** Malle Leis, kuulus eesti maalikunstnik ja graafik, ANK '64 asutajaliige, eesti popkunsti klassik.
/
9. VIII 2017 ***in memoriam*** Malle Leis, a legendary Estonian painter and a graphic artist, founding member of ANK '64, classic of Estonian pop art.

*

21. VI 2017 osales Visible Solutions OÜ **Viini** Kunstihoones toimunud rahvusvahelisel rühmanäitusel "Work It, Feel It!".
/
21. VI 2017 Visible Solutions LLC took part of the international group exhibition "Work It, Feel It!" at Kunsthalle Wien, **Vienna**.

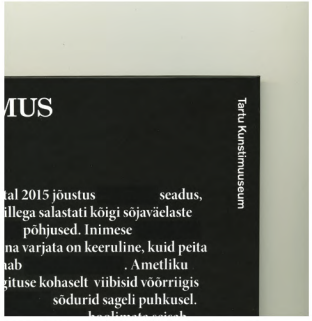
Uus trükis / New Publication

KUNSTIAJALUGU GÜMNAASIUMILE. I KURSUS
Autorid / Authors: Heie Marie Treier, Sigrid Abiline
Toimetaja / Editor: Triin Pukk
Kujundaja / Designer: Kristjan Allik
216 lk / pages,
kõva köide / hardcover
Tallinn: Maurus Kirjastus, 2017
ISBN 978-9949-559-88-6

Kunstiajaloo õpik gümnaasiumile.
/
Art history textbook for gymnasium students.

JACQUES RANCIÈRE. ESTEETIKA KUI POLIITIKA: VALIK ESSEID
Koostaja ja toimetaja / Compiler & Editor: Neeme Lopp
Tõlkija / Translator: Anti Saar
Kujundaja / Designer: Ott Kagovere
214 lk / pages,
pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia / Estonian Academy of Arts, 2017
ISBN 978-9949-594-39-9

Prantsuse filosoofi esseekogumik tõlgendab esteetikat kui kunstist mõtlemise režiimi.
/
Estonian translation of "The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible" (2004) by Jacques Rancière.



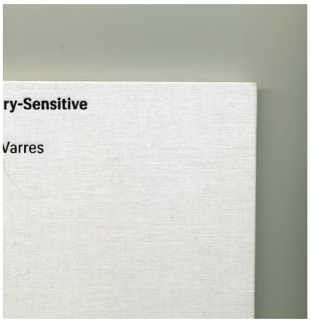
ART ALLMÄGI. COLD WAR. PAINT IT BLACK / ART ALLMÄGI. ХОЛОДНАЯ ВОЙНА. PAINT IT BLACK
Koostaja / Compiler: Joanna Hoffmann
Kujundaja / Designer: Valter Jakovski
80 lk / pages,
kõva köide / hard cover

Tartu: Tartu Kunstimuuseum /
Tartu Art Museum, 2017
ISBN 978-9949-9879-8-6

Art Allmägi isiknäitusega "Paint it Black II" Tartu Kunstimuuseumis (28. IX 2017–14. I 2018) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the solo exhibition "Paint it Black II" by Art Allmägi (28. IX 2017–14. I 2018) at the Tartu Art Museum.

KRISTI KONGI. ABERRATSIOON. HARJUTUSED VALGUSE JA VARJUGA / KRISTI KONGI. ABERRATION. EXERCISES WITH LIGHT AND SHADOW
Koostaja / Compiler: Kristi Kongi
Tekstid / Texts: Jan Kaus, Elnara Taidre, Martin Timusk
Kujundaja / Designer: Martin Rästa
112 lk / pages,
pehme köide / soft cover
Tallinn: Kristi Kongi, 2017
ISBN 978-9949-88-024-9

Kristi Kongi isiknäitusega "Aberratsioon. Harjutused valguse ja varjuga" Vaal galeriis (15. IX–14. X 2017) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the solo exhibition "Aberration. Exercises with Light and Shadow" by Kristi Kongi (15. IX–14. X 2017) at Vaal Gallery.



TARVO VARRES. MEMORY-SENSITIVE
Koostaja / Compiler: Hanno Soans
Tekstid / Texts: Marten Esko, Margus Ott, Mark Raidpere, Hanno Soans, Tarvo Varres.
Kujundaja / Designer: Tuuli Aule
88 lk / pages, kõva köide / hardcover
Tallinn: ;paranoia, 2017
ISBN 978-9949-9944-3-4

Raamat keskendub viiele teosele aastatest 2010–2015 ning annab ülevaate ka kunstniku elukäigust.
/
The book presents a selection of five works from 2010–2015 as well as an overview of the artist's life.

SIRJE HELME. 101 EESTI KUNSTITEOST
Koostaja / Compiler: Sirje Helme
Kujundaja / Designer: Mari Kaljuste
216 lk / pages,
kõva köide / hardcover
Tallinn: Kirjastus Varrak, 2017
ISBN 978-9985-3-4175-9

Sirje Helme 101 kunstiteosest koosnev valik Eesti kunstiajaloost.
/
Sirje Helme's selection of 101 art works from the art history of Estonia.

KRISTIINA LAURITS. MÕNED ÕNNELIKUD EHTED JA OBJEKTID / KRISTIINA LAURITS. THE HAPPY FEW JEWELLERY AND OBJECTS
Koostaja / Compiler: Kristiina Laurits
Tekstid / Texts: Tanel Veenre, Taavi Eelmaa, Kristiina Laurits
Kujundaja / Designer: Angelika Schneider
168 lk / pages,
pehme köide / soft cover
Tallinn: Kristiina Laurits, 2017
ISBN 978-9949-819-22-5

Kunstnikuraamat.
/
Artist's book.

EKSPERIMENTA! LÕHATES MAJANDUST / EKSPERIMENTA! DISRUPTION
Koostajad / Compilers: Annely Köster, Tamara Luuk
Kujundaja / Designer: Baas (Ingmar Järve, Martin Rästa)
96 lk / pages,
pehme köide / soft cover
Tallinn: Sally Stuudio, 2017
ISBN 978-9949-88-040-9

Koolinoorte kaasaegse kunsti triennaaliga "Eksperimenta! Lõhates majandust" Tallinna Kunstihoones (20. X–3. XII 2017) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the Contemporary Art Triennial for School Students "Eksperimenta! Disruption of Economy" (20. X–3. XII 2017) at the Tallinn Art Hall.

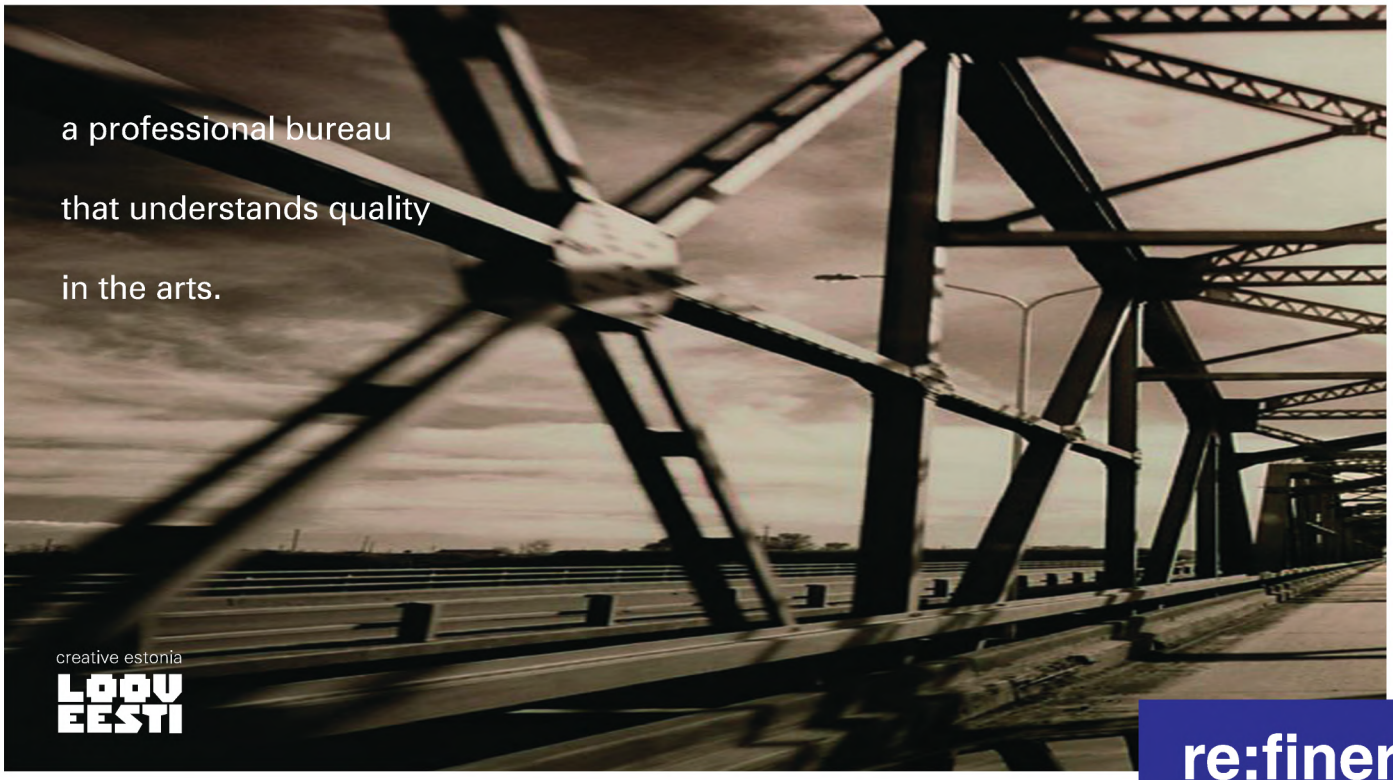
Estonian Art 20

EESTI VABARIIK 100

Eesti Instituut

Foto: Mark Raidpere

prunsvelt



re:finer

www.refiner.ee

translation bureau