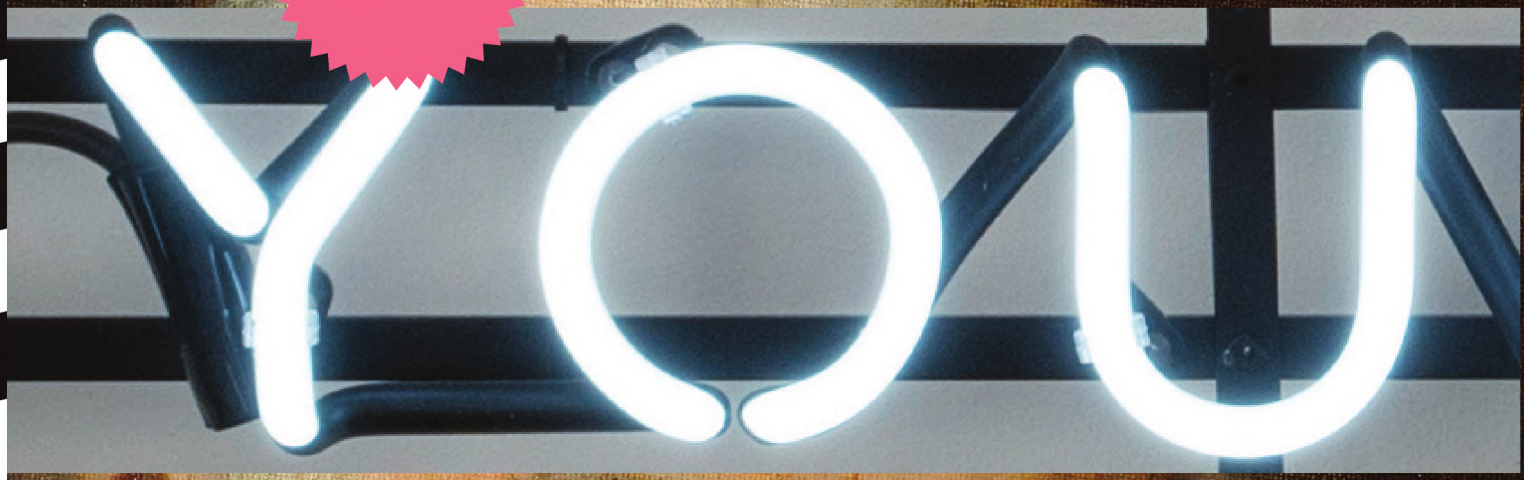
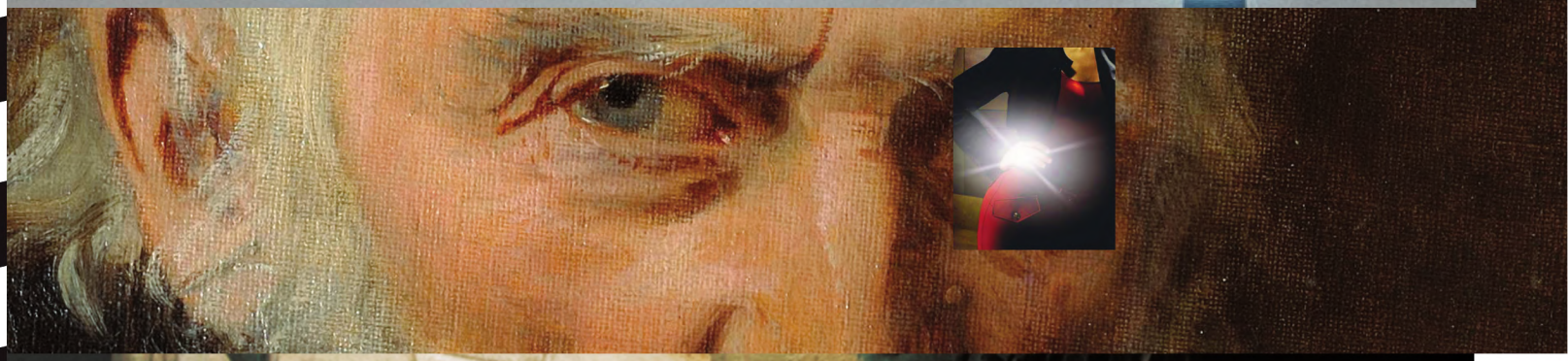
KUNSTIEE

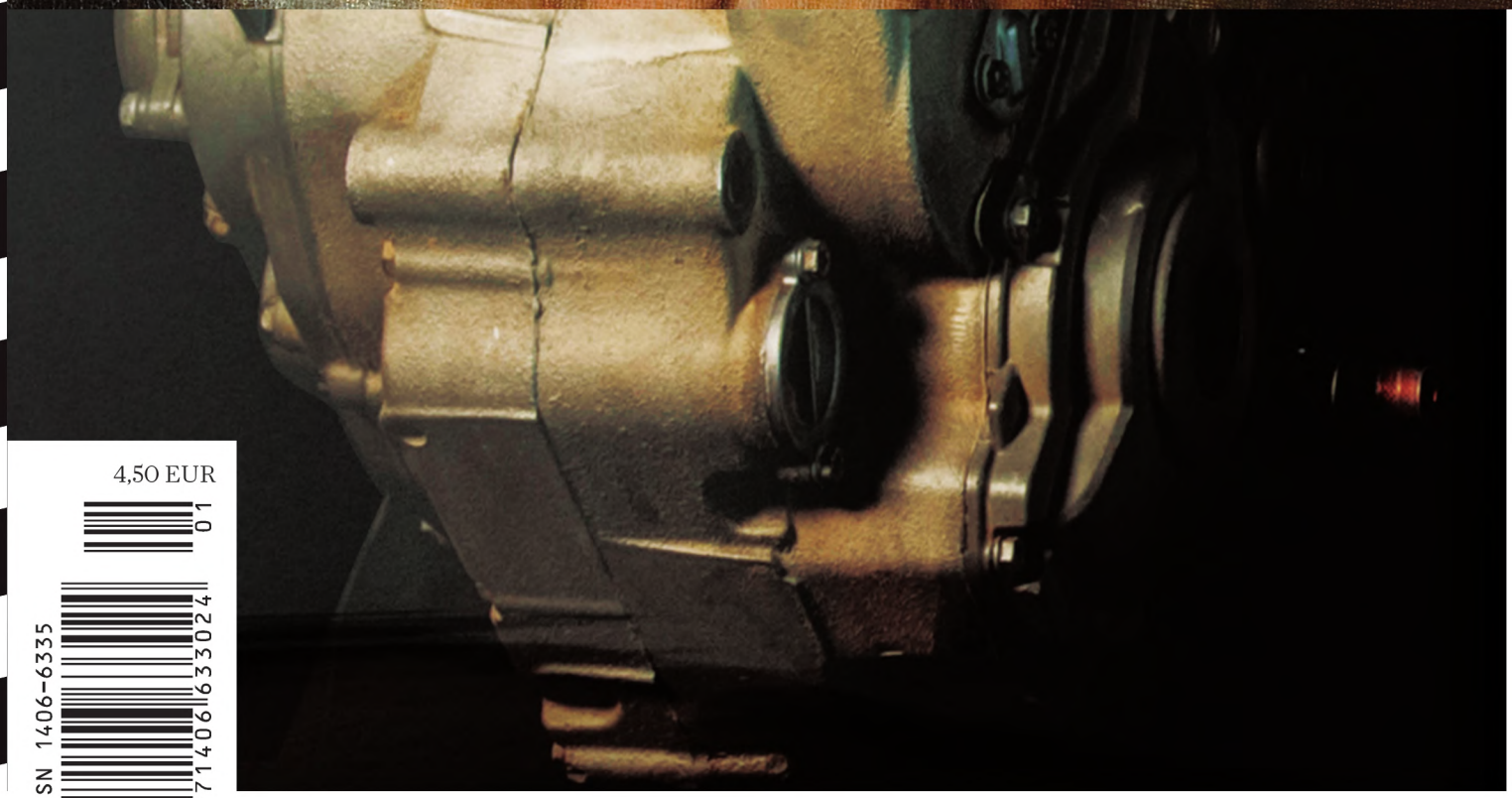
2018 / 1

2018 / 1

#METOO!







4,50 EUR

01

ISSN 1406-6335

SISU / KORD

1 toimetuselt / editorial

I
fookus / focus
2 eu

II
teooria ja praktika / theory and practice
10 suured (nais)kunstnikud / great (women) artists
20 natsionalism / nationalism
26 igavik / eternity
32 autentsus / authenticity
38 solidaarsus / solidarity
44 dialoog / dialogue
54 hegemoonia / hegemony
64 24 h

III
arvustused / reviews
70 näitused / exhibits
94 varia
95 uus trükis / new publication

IN / SIDE

I

II

III

D Manfred Dubov — 85

G Katerina Gregos — 20

H Julie Hagen-Schwarz — 10
Hannah Harkes — 73

K Kai Kaljo — 44
Jass Kaselaan — 70
Edith Karlson — 70

L Marco Laimre — 32
Malle Leis — 10
Jan Lütjohann — 91

M Marge Monko — 38
Konrad Mägi — 54

P Mari Prekup — 73

R Lilli-Krõõt Repnau — 76

S Uku Sepsivart — 91

T Andres Tolts — 26
Kadri Toom — 79
Jaan Toomik — 44
Kirill Tulin — 64

U Paco Ulman — 88

V Sohvi Viik — 82
Urmas Viik — 82

D *Draakoni Galerii / Draakon Gallery* — 73, 82

E *Eesti Arhitektuurimuuseum / Museum of Estonian Architecture* — 88
EKKM — 64

G *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* — 54

H *Hobusepea galerii / Hobusepea Gallery* — 79, 91

K *Kraam artist-run space* — 76
Kumu kunstimuuseum / Kumu Art Museum — 2, 26

T *Tallinna Kunstihoone / Tallinn Art Hall* — 20, 32
Tallinna Kunstihoone galerii / Tallinn Art Hall Gallery — 20
Tallinna Linnagalerii / Tallinn City Gallery — 20, 38
Tartu Kunstimuuseum / Tartu Art Museum — 11
Temnikova ja Kasela galerii / Temnikova & Kasela Gallery — 70

V *Vaal galerii / Vaal Gallery* — 85
Vabaduse galerii / Vabadus Gallery — 20

Kevad 2018

Tänavu, mil Eesti Vabariik tähistab oma 100. sünnipäeva, on palju küsitud, kuivõrd on kunst ja rahvuslus omavahel seotud. Kunsti vabaduse seisukohast on tegemist keskse küsimusega.

Kas Eesti kodanikust kunstnik on vaba looma mistahes kunsti mistahes vahenditega? Või on Eesti kodanikust kunstniku looming lõpuks ikkagi vaid osa üleüldisemast rahvuskehandist, "meie oma" rahvuskultuurist? Ons siinne kunstikultuur maailmaareenil üks hästivarjatud saladus, visuaalne salakeel, mille potentsiaalne auditoorium piirneb ümmarguselt miljonipealise keelkonnaga? Või saavad Eesti kodanikest kunstnikud loota siiski mõistmist ja kaasamõtlemist ka laiemal kompassi skaalal, kui seda on Eesti Vabariigi territoorium? Kas Eesti kodanikust kunstnik on nagu diplomaat, kes välisriikides taieldes esindab ikka ja jälle esmajoones oma väikest rahvuskultuuri? Või on see kunstnik lihtsalt järjekordne kosmopoliidist juurteta "maailmakodanik", kelle karjääritrajektoori rahvuslikus kunstiajaloos paneb paika paradoksaalselt just rahvusvaheline tunnustus, ja ei midagi muud?

Küsimused, küsimused, küsimused... Püsige lainel!

Spring 2018

This year, as Estonia celebrates its 100th anniversary, much has been discussed about the extent to which art and nationalism are connected. As far as freedom in art is concerned, this is a key issue.

Is an artist with Estonian citizenship free to create whatever kind of art, with whatever means? Or is an artist with Estonian citizenship just part of a more general national body, just part of "our own" national culture? On the global stage, is our local art culture a well-kept secret, a visual secret language whose potential audience is defined by a language with roughly a million speakers? Or can Estonian artists nevertheless hope to be understood and supported on a broader scale than one limited by the territory of Estonia? Or is the Estonian artist like a diplomat, who while working abroad continues to primarily represent his or her little national culture? Or is this artist simply yet another cosmopolite – a "citizen of the world" who has no roots and whose career path in nationalist art history is, paradoxically, the result of their international recognition, and nothing more?

Questions, questions, questions... Stay tuned!

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

Aastast 1958 / Since 1958

ISSN 1406-6335

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

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

Kirjastaja / Publisher: **SA Kultuurileht**

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

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

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

Peatoimetaja / Editor-in-chief: **Andreas Trossek**

Eesti keele toimetaja / Estonian language editor: **Hedi Rosma**

Inglise keele toimetaja / English language editor: **Michael Haagensen**

Kujundaja / Designer: **Margus Tamm**

Eesti keele korrektor / Estonian language proofreader: **Tiina Hallik**

Tõlked / Translations: **Refiner**

Uudistrükiste rubriik / New publications section: **Elin Kard**

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

Trükk / Print House: **Pajo**

© *KUNST.EE* 2018. Luba küsimata mistahes materjalide reprodutseerimine on keelatud (ilma naljata). / Unauthorized reproduction of any materials is prohibited (not kidding).

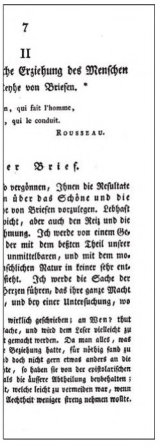
KUNST.EE on trükitud Eestis ja ilmub nelja numbrina aastas. Toimetus ei pruugi ilmtingimata jagada kõiki vaateid, mida väljendavad ilmunud kaastööde autorid. Kaastöid ei eelretsenseerita, ent kogu korrespondents pälvib tähelepanu. / *KUNST.EE* is printed in Estonia and published four times a year. The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

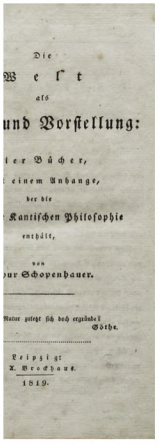
Kunstiteoste reproduktsioonid: **Eesti Autorite Ühing** / Image reproduction: **Estonian Authors' Society**

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

Eduard Wiiralt (1898–1954)
Absindijoojad
1933
värviline puugravüür, 23.7 x 18 cm
Eesti Kunstimuuseum

Eduard Wiiralt (1898–1954)
Absinth Drinkers
1933
wood engraving, 23.7 x 18 cm
Art Museum of Estonia





FOOKUS / EU

9. IX 2017–25. II 2018
Kumu kunstimuuseumi 3. korrus, B-tiib

Kuraator: Lola Annabel Kass
Kollektsioonid: Eesti Kunstimuuseum, Tartu Kunstimuuseum, Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, Eesti Rahvusraamatukogu, Narva Muuseum, Eesti Kirjandusmuuseum, SA Haapsalu ja Läänemaa Muuseumid, erakogud

Kusagil Euroopas...

Johannes Saar arutleb laiemate diskursiivsete nihete üle kunstiajaloos, pannes oma essee nimme kirja ilma ühegi Eesti kunstniku nimeta.

Viimased kolm sajandikünnist on Euroopa kultuuriloos olnud lõpukuulutajate päralt. Enam-vähem sajandivahetuse paiku on ikka üles kerkinud mõni mõtlejate ring, argument või mõjukas autor, kes on veennud kultuuriüldsust selles, et mineviku varemetel nutmine on parim võimalik viis minna vastu inimkonna peatsele ja vältimatule hukule.

Dekadentsi tuumaks on tsivilisatsiooni allakäigu narratiiv. Kunstiajaloo rolli võib selle narratiivi populariseerimisel pidada teedrajavaks. Juba Euroopa kunstiajaloo isa Johann Winckelmanni 1764. aastal ilmunud peateoses "Vana aja kunstiajalugu" (Geschichte der Kunst des Alterthums) oli loetavasti Euroopa tsivilisatsiooni "kuldaeg" ammu seljataha jäänud. Vana-Kreeka arhailise perioodi õitsengule olevat järgnenud ülevuseta ja salonglikult ilutsev hellenism ja Rooma impeeriumi tuim kroonukunst, rääkimata Vana-Egiptuse zoomorfsetest sfinksidest ja loomjumalatest, mis olevat vaid igati loogiliselt juhatanud sisse mandumise keskaegsesse pimedusse.

Allakäigu narratiivile andis erilise hoo Prantsuse revolutsiooni uppumine verre. Sellest moraalsest agooniast halvatuna annab keegi Friedrich Schiller 1795. aastal välja "Kirjad inimese esteetilisest harimisest" (Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen), ja kui 1819. aastal ilmub kelleltki Arthur Schopenhauerilt raamat "Maailm kui tahe ja kujutlus" (Die Welt als Wille und Vorstellung), ongi vastuvalgustuslik kujutlus maailmast kui enese võitlusihasse uppuvast pimedast võimutahtest sündinud. Ja ka romantikute ning prerafaeliitide korralised õhkamised kaotatud harmoonia järele.

1918. aastal, täpselt sajand peale Schopenhaueri põhiteose ilmumist vallutab Euroopa kultuuriüldsuse populaarseimadki ringkonnad senitundmatu Oswald Spengleri monumentaalne kassahitt "Õhtumaa allakäik" (Der Untergang des Abendlandes). Kordub sama minoorne allakäigumeloodia, ent märksa kopsakamate tõendite toel ja allakäigu igavese naasmise filosoofiana, aastaaegade ringkäiguna. Lugejaid leidus. Esimeses maailmasõjas oli verre uppunud kogu Euroopa. Kõik teadsid, kui pikk oli olnud Verduni lahing ja kui sügavatele massihaudadele rajati habras Versailles' rahuleping.

FOCUS / EU

9. IX 2017–25. II 2018
Kumu Art Museum, 3rd floor, B wing

Curator: Lola Annabel Kass
Collections: Art Museum of Estonia, Tartu Art Museum, Under and Tuglas Literature Centre of the Estonian Academy of Sciences, National Library of Estonia, Narva Museum, Estonian Literary Museum, Foundation of Haapsalu and Läänemaa Museums, private collections

Somewhere in Europe...

Johannes Saar discusses wider discursive shifts in art history, writing his essay deliberately without mentioning any names of Estonian artists.

The thresholds of the last three centuries in the European cultural history have been in the hands of those who announce that the end is near. More or less during the turn of the century, a circle of thinkers, an argument or a powerful author has emerged, who has convinced the cultural community that weeping on the ruins of the past is the best possible way of facing the imminent and inevitable doom of mankind.

The core of decadence is the narrative of the decline of civilisation. The role of art history can be considered pioneering in popularising this narrative. Even the "History of the Art of Antiquity" (Geschichte der Kunst des Alterthums), a key work published by Johann Winckelmann – the father of European art history – in 1764, marked the "golden age" of the European civilisation as something that had long passed. The flourishing of ancient Greece's archaic period was followed by shallow and salon-esque revelling Hellenism and the dull state art of the Roman Empire, not to mention the zoomorphic sphinxes and animal deities of the ancient Egyptians, which seemed only logically to lead to medieval darkness.

The narrative of decadence gained momentum from the French Revolution sinking in blood. In 1795, paralysed from this moral agony, someone named Friedrich Schiller publishes "On the Aesthetic Education of Man" (Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen), and when in 1819 someone called Arthur Schopenhauer publishes "The World as Will and Idea" (Die Welt als Wille und Vorstellung), the contra-enlightened idea of the world as the blind will of power drowning in its own desire to fight is born. As is the regular sighs over lost harmony by the Romantics and Pre-Raphaelites.

In 1918, exactly one century after the publishing of Schopenhauer's key work, even the most popular circles of European culture are conquered by Oswald Spengler's, an unknown author until then, monumental block buster "The Decline of the West" (Der Untergang des Abendlandes). It repeats the same decadence melody in minor chords, but with much more solid evidence and the as a philosophy of the eternal return of the decline, as a seasonal journey. There were a lot of readers. The whole of Europe was drenched in blood in the

Veel sajand edasi ja... 21. sajandi alguses ei tunne allakäigu narratiiv enam riigipiire. Peale New Yorgi kaksiktornide ründamist on vallandunud ülemaailmne võitlus terrori vastu ning vägivald trivialiseerub proosaks. Üle mandrite rulluvad sotsiaalsed kataklüsmid, massiline sõjapagulus, rahvaste ränne ja genotsiid on saanud juba nii tavaliseks, et ei kerkigi eriti enam üle uudisekünnise. Spengleri kalendris pidigi õhtumaa aastaks 2000 omadega õhtule jõudma.

Samal ajal Eestis...

On tähelepanuväärne, et Eesti kollektiivses kunstiajaloolises teadvuses on dekadentlik mõttelaad juurdunud äärmiselt vaevaliselt. Visalt on edenenud selle kosumine etapilise tähtsusega peatükiks meie kunstiloos, pigem äärmiselt hilinenud ümberkirjutuste, loobumiste, mahavaikimise ja laenulisuse hinnaga. Hiljaks jäänud rahvusliku ärkamisena mõjub hüpe dekadentsi ree peale ka nüüd, 2018. aasta alul, mil Kumus on avatud mahukas kuraatorinäitus "Kurja lillede lapsed. Eesti dekadentlik kunst", mis kirjutab otsustavalt ümber Eesti kunstiajaloo peatükid 20. sajandi alguskümnenditest ja korraldab nende aegade retseptsiooni uute märksõnade ümber.

Hilinemise põhjuseid pole vaja välja mõelda. Ajal, mil pimeduse filosoof Schopenhauer raius raamatusse jutlust apokalüpsisest ja pandemooniumist, otsis meie Kristjan Jaak Peterson alles esimesi kobavaid sõnu eesti keele "karjääriperspektiividest". Aeg, mis tõi Euroopale Esimese maailmasõja ja esimesed keemiarelvad ning allakäigu igavese taastulemise, tõi Eestile riikliku iseseisvuse. Aeg, mis tõi piirideta terrorismi ja massilise sõjapaguluse, tõi Eestile Euroopa Liidu liikme staatuse, euro ja NATO vihmavarju. Mida olekski meil taga nutta? Kas ehk seda, et allakäigu narratiiv on meie kultuuriloos tagurpidi käima läinud ja viib meid aina lähemale "kaotatud kuldajale"?

Nii lihtne see nüüd ka ei ole, ehkki kultuurilised jutustused aina kasvavast õnnetundest kuluks marjaks ära igale valitsuskoalitsioonile, igal ajal ja igas riigis. Ent midagi on ka selles, nimelt ametlikuks kosunud seisukohas, et Eestilgi on ette näidata Charles Baudelaire'i "Kurja lillede" (Les Fleurs du mal, 1857) lapsed, et Eesti on kultuuriline pärija ja et Eesti on ka selles mõttes vana Euroopa osa – tedagi kimbutavad vanadusest tulenevad haigused, maailmavaateline pessimism, tõrksus progressi teleoloogia suhtes, kalduvus suitsidaalseks eksistentsialismiks, eskapism ja üleüldine ärapööramine tõusiklikust rapsimisest parema elujärje nimel. Olen kindel, et kui Ülemiste vanake seda näitust näeks, tõmbaks ta Tallinnale vee peale! Sest see retrospektiiv kinnitab, et enam paremaks ei lähe: jäänud on vaid Eesti kunstiajaloo peenhäälestamine unisooni Euroopa modernismi kaanoniga.

*

Usun, et olen varem näinud kõiki näitusele kogutud teoseid. Lihtsalt varem olid nad kontseptualiseeritud osadena teistest kontekstidest.

Arvan mäletavat, et märkimisväärset osa neist teostest lugesin ma kunagiste kuraatorite juhatusel kui märke rahvuslikust ärkamisest 700-aastasest orjaööst. Igasugune ahelate rebimine, nõidusunest ärkamine ja tõrviku valgel pimeduses ekslemine, kooljate, kimääride ja sortside grimassid jms vaid kinnitasid sidet rahvuskultuurilise tajuhorisondiga ning teravdasid kontseptuaalset piirjoont rahvuse ja selle

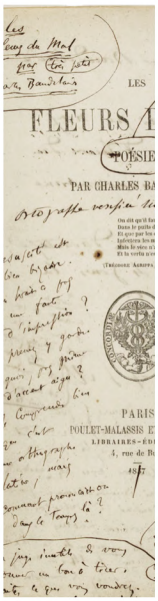
First World War. Everyone knew how long the Verdun Battle had been and how deep the mass graves the fragile Versailles peace treaty was built upon.

A century later and... At the beginning of the 21st century, the narrative of decadence does not recognise any state borders. After the attack on the Twin Towers in New York, a global fight against terror has been launched and violence is trivialising into prose. Social cataclysms run over continents, huge numbers of war refugees, mass migration and genocide have become so commonplace that they no longer reach the threshold of the news. In the calendar of Spengler, the West was indeed supposed to meet its night by the year 2000.

At the same time in Estonia...

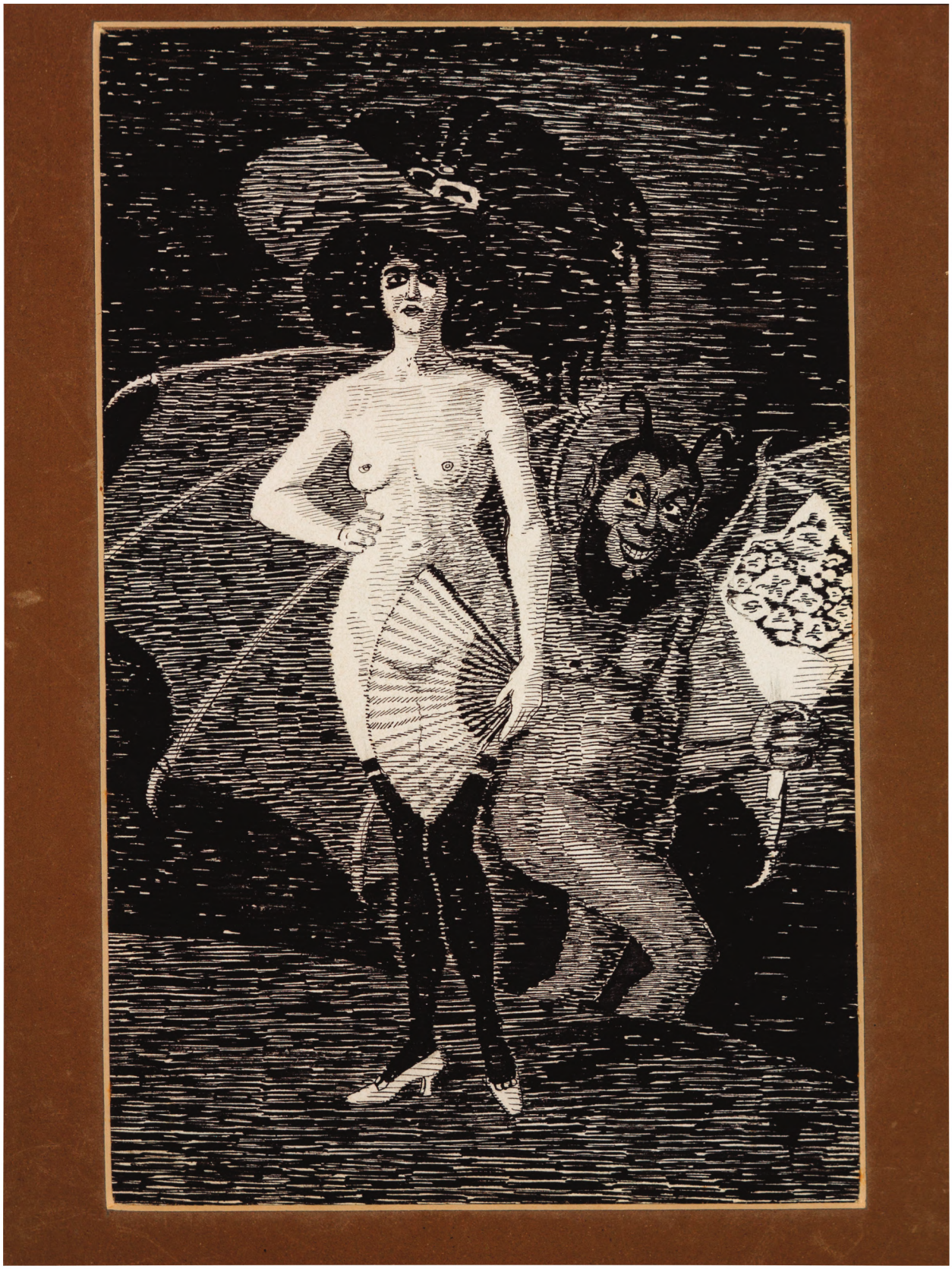
It is noteworthy that in the collective consciousness of Estonian art history, the decadent mind-set has rarely taken root. With difficulty it has slowly become a chapter in our art history, rather at the cost of extremely late rewritings, abandonments, silencing and borrowings. Even now, in 2018, jumping on the train of decadence with the curated exhibition "Children of the Flowers of Evil. Estonian Decadent Art" at Kumu art museum, which decisively rewrites the chapter of Estonian art history from the early 20th century, and organises the reception of those times around new keywords, seems as a very delayed national awakening.

There is no need to invent the reasons for this delay. At a time when Schopenhauer, the philosopher of darkness, preached about the apocalypse and pandemonium, our Kristjan Jaak Peterson was still looking for the first fumbling words of the Estonian language in terms of "career perspectives". The time that brought World War I and the first chemical weapons to Europe, and the eternal return of decadence, brought national independence to Estonia. The time that created borderless terrorism and huge numbers of war refugees brought membership of the European Union, the euro and the NATO umbrella to Estonia. What do we have to cry about? Could it be that the narrative of decline has been backwards in our cultural history and leads us closer to the lost "golden age"?



It's not that easy, although cultural narratives of an ever-increasing sense of happiness would benefit every government coalition, at any time and in every country. But there is also something in this, this almost official statement that even Estonia has its own children of Charles Baudelaire's "The Flowers of Evil" (Les Fleurs du Mal, 1857), that Estonia is a cultural heir and that in this sense, Estonia is also part of the old Europe – Estonia is also caught up with these old-age illnesses such as pessimism as a worldview, a reluctance to the teleology of progress, propensities toward suicidal existentialism, escapism and a general disregard for a parvenu-like struggle for a better livelihood. I'm sure that if the Old Man of Lake Ülemiste would see this show, he would flush Tallinn, as the old legend about Tallinn never being finished teaches us! Because this retrospective confirms that it won't get any better: what is left is fine-tuning Estonian art history to harmonize with the canon of European modernism.

*



Erik Obermann (1890–1911)
Daam ja Mefistofeles
1910
tušš paberil, 20.3 x 12.9 cm
Tartu Kunstimuuseum

Erik Obermann (1890–1911)
Lady and Mephistopheles
1910
ink on paper, 20.3 x 12.9 cm
Tartu Art Museum

vaenlaste vahel. Sellele, valdavalt 1980. aastate üliõpilasliikumises ja rahvuskultuurilises dissidentluses sündinud retseptsioonile järgnes suurem kontseptuaalne ümberrivistumine 1990. aastate alul. Samad pildid pudenesid korraga laiali Lääne-Euroopa modernismikaanoni stiiliõpikutesse, said kohalikeks ja käepärasteks näideteks rahvusvaheliselt tuntud "-ismidest": sümbolism, juugend, *art déco*, ekspressionism, impressionism, postimpressionism, kubism jne. Nüüd näib, et stilistilisest välimääramisest on taas olulisemaks muutunud kunagise *Zeitgeist*'i rekonstrueerimine, ent kõnealustes maalides hõljub väidetavalt nüüd täiesti teistsugune ajastuvaim. Rahvusliku enesemääramise asemel kostab igast maalist ja joonistusest ühist hingamist õhtumaade loojangu kuulutajatega ning selle ilukirjanduslike personifikatsioonidega: langenud ingel, saatuslik naine, maneerlik dändi, paljasjalgne prohvet, haavatud deemon, hullunud geenius jt.

Ärgu mõistetagu mind valesti: kuraator Lola Annabel Kass on teinud märkimisväärselt põhjalikku tööd, allakäigu narratiiv on saanud veenva pildilise katte, saatetekstide jutt on ladus ja asjatundlik. Häirib muu. Häirib põhimõtteline valik esitada Eesti kunstilugu Euroopa oma järjekordse parafraasina, Baudelaire'i "Kurja lillede" kohaliku peenramaana, mille tähendusrikkus on tervenisti laenatud. Häirib järjekordne lugu kuulumisest Euroopasse, häirib see lõputu lendamine ühe mesipuu poole ning selle õnnestumiseks arendatud spetsiifiline ilmavaade – pidulik peapööre läände. Mis juhtub, kui see kontseptuaalne kark, jutt kuulumisest Euroopasse, alt ära võtta? Kuhu need maalid siis pudenevad? Ilma eurotsentristliku gravitatsioonita? Loodan seda kunagi oma silmadega näha. Või ehk siiski mitte. Tänapäeval peab olema soovidega ettevaatlik.

Samas, abi ei ole vaja kaugelt otsida. Alustada võib asjade kriitilisest nimetamisest. Eurotsentrismi võib nimetada ka unipolaarseks maailmavaateks; hoiakuks, mis mitte ainult ei rikasta, vaid teeb ka vaesemaks. Suleb teised ilmakaared kultuurilisele tähendusrikkusele, määrab mingid ajalooperioodid unustusse, nii nagu Winckelmann, kes kogu keskajale pimeduse kriipsu peale tõmbas. Loob kontseptuaalse sõltuvussuhte, mis pühib dissidendid kaardilt või orientaliseerib nad eksootiliseks hälbeks.

Millisel määral võimaldavad meil Lääne-Euroopasse kuulumise lugu vesta näiteks Peipsi-äärsed vanausulised? Vist mitte eriti. Aga setod, võrokesed? Kahtlen, kas sealtki abi saab. Praegune Ida-Viru venekeelne ja -meelne elanikkond? No vist mitte. Aga ajalookihistus, mis seob Lõuna-Eesti hoopis kunagise Liivimaa keeleruumiga? Jälle nagu kännu taga kinni, no ei saa kuidagi Euroopa ree peale. Aga õnnis Rootsi aeg? Poola ja Taani koloniaalaeg Eesti eri nurkades, rääkimata Baltisaksa ja Vene eriviisilisest kohalolust meie kultuuripärandis? Baltimaade ühine kultuurikogemus? Kas need mälestused mitte ei juhata meid ühte teise Euroopasse? Või suisa ingerisoome ja vadja lähisugulaste manu teisel pool vett? Arvan, et juhatavad küll ja veel kuidas. Aga see pole see Euroopa, see on Ida-Euroopa ja Loode-Venemaa ühine eikellegimaa, klassifikatsioonisõdade lahinguväli, see on praeguse kultuuri agendadest välja arvatud Euroopa – paaria, must lammas, kes ei lase peentel "kurja lilledel" õitseda kogu ilus, murrab hoopis talumehe iluaeda sisse ja nosib otse peenralt kõiki neid kauneid võõramaiseid jorjeneid ja pojenge.

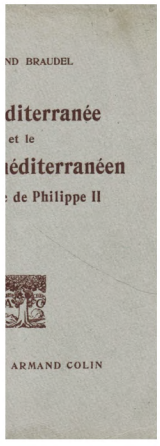
I believe that I have seen all the works that have been collected for this exhibition. It is just that in the past, they were conceptualised as part of other contexts.

I think I recall that directed by former curators, I read a considerable amount of these works as signs of a national awakening from the 700-year slavery. All kinds of breaking chains, waking from enchanted sleep and wanderings in the light of the torch, the grimaces of the dead, chimeras and witches, and so on, only confirming the connection with the national cultural imagination and exacerbated the conceptual boundary between the nation and its enemies. This reception, mainly born in the 1980s from a student movement and national-cultural dissidence, was followed by a more intensive reorganisation at the beginning of the 1990s. The same images were dispersed in the style text books of the Western European modernist canon, and became local and handy examples of internationally known "isms": Symbolism, Art Nouveau, Art Deco, Expressionism, Impressionism, Post-Impressionism, Cubism, etc. Now it seems that the construction of the former *Zeitgeist* has once again become more important than stylistic determination, but in these paintings, supposedly, now seems to hide the ghost of a completely different era. Instead of a national self-determination, every painting and drawing conceals a similar breathing to the heralds of the decline of the West and its literary personifications: the fallen angel, the *femme fatale*, the dandy, the barefoot prophet, the wounded demon, the mad genius and others.

Don't get me wrong: the curator Lola Annabel Kass has done a remarkably thorough job, the narrative of the decline has received a convincing visual image, and the exhibition texts are fluent and proficient. It is something else that disturbs me. It is the principled option of presenting Estonian art history as another paraphrasing of European art history, as a local flower bed for Baudelaire's "The Flowers of Evil", the significance of which is entirely borrowed. What disturbs me is another story of belonging to Europe, the endless flying towards one beehive, and the specific viewpoint developed for its success – a festive head turn towards the West. What happens if we take away this conceptual framework, the story of belonging to Europe? Where do these paintings scatter then? Without Eurocentric gravity? I hope to see it with my own eyes one day. Or maybe not. Nowadays you must be careful what you wish for.

At the same time, help is not far away. One can begin by critically naming things. Eurocentrism can also be called a unipolar worldview, an attitude that not only enriches but also makes one poorer. It closes off other directions from cultural significance, pushes certain periods into oblivion, just like Winckelmann who crossed out the whole Medieval period. It creates a conceptually addictive relationship, which sweeps the dissidents off the map or orients them into exotic deviations.

To what extent are we allowed to tell the story of belonging to Western Europe if we take, for example, the Old Believers on the shores of Lake Peipus? Perhaps not that much. What about Setos, Võros? I don't think they'd help. The current Russian-speaking and Russian-minded inhabitants of Ida-Virumaa County? I guess not. But, that layer of history that connects southern Estonia with the former Livonian language space instead? Again, stuck behind another stump, can't reach the European train. What about the golden Swedish period? The Polish and Danish colonial periods in different corners of Estonia? Not to mention the special Baltic German



Vaid mõni sekund veel kannatust...

Leian, et jutustus "meie oma dekadentsist" on põnev intellektuaalne harjutus, mis aga riigi esindusmuuseumis eksponeerituna ajendab pigem pärima, mis on sellest ametlikust *selfie*'st välja jäänud. Küsimus on nüüd laiem kui kõnealune näitus. Küsimus on ühes võimalikus ajalookäsitluses, mis Marek Tamme ja Kalevi Kulli viimaste aastate sõnavõttudes figureerib maiskondliku (Jaan Unduski termin) ajalookäsituse nime all.

Selgitan oma sõnade ja jõukohaste näidetega. 1949. aastal üllitab Fernand Braudel oma monumentaalse käsitluse "Vahemeri ja Vahemere maailm Philippe II ajal" (La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à l'époque de Philippe II). Esimese asjana torkab silma regionaalne fookus. Sellist uurimiskontseptsiooni, nagu Vahemere maade kliima, nende loodusest antud valgusrežiim, aastaaegade tsükkel ja maastikulised iseärasused ning neist tulenevad põllumajanduslikud, käsitööndulikud, paiksed või rändlevad eluvormid kõnealuse mere kallastel enne seda ei eksisteerinud. Umbes nii, nagu Londoni udusid ei märganud keegi enne, kui William Turner neid maalima hakkas. Enne seda oli udu Inglismaal kultuuri segavaks ja häirivaks faktoriks. Paljud jõukamad 19. sajandi briti maalijad andsid talviti kliimapõgenikena jalgadele valu ja maalisid hoopis Lõuna-Prantsusmaal. Ime siis, et salongides oli "lasuurne vahemereline valgus" aktsepteeritud ontliku vestlusteemana. Ja ime siis, et Braudel võttis Vahemerd ennast hõlmava uurimiskontseptsioonina, mis katab selle kallastel esineva elu mitmekesisuse pikemaski perspektiivis. Ning ime siis, et pärast Turnerit leidis kunstnike liikumises aset mõningane rändepööre – udu kuulutati kultuuri osaks ning "udune Albion" salongikõlbulikuks sellisena, nagu ta oli. Seda nii Thames'i kui Seine'i kallastel. Impressionismi sünnini oli jäänud vaid mõni sekund.

Leian, et on aeg lõpetada see vilgas ja viljatu lendamine ühe mesipuu poole ning teha mõningad kontseptuaalsed pingutused selleks, et Eesti ei paistaks meile endile enam Lääne-Euroopa karjamõisana, majataguse tubakapeenrana, kus saab ka miskisugust kehvemat sorti pinutagust kasvatada ja oopiumi asemel kopsu tõmmata. Veel kord, siinkohal näiteks toodud muuseumieksposition on vaid osa probleemist, mis vormib Eesti kultuurilist minapilti. Aeg on leppida kokku, et poliitiline eurotsentrism ei tähenda kultuurile pandud kohustust kaasa laulda etteantud noodist. Kultuuri osaks olgu ikka emantsipeerumise ja jõustamise küsimused, mis algavad kõrgendatud kohateadlikkusest ja Eesti enda artikuleerimisest salongikõlbuliku uurimisobjektina ning seda regionaalses raamistikus. Osana Baltimaadest, Liivimaast, Läänemeremaadest, Vene ja Saksa keisririigist, Rootsi kuningriigist, Poola vürstiriigist, osana kõikidest senistest vallutustest. Aeg on märgata modernismi retoorikas varjuvat kolonialismi loogikat ja moonakamentaliteeti enese eurooplaseks mõtlemise sees.

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

and Russian presence in our cultural heritage? The collective experience of the Baltic States? Don't these memories lead us to another Europe? Or even to the close relatives of Ingrian Finns and Vods on the other side of the water? I think they do. But this is not that Europe, this is the common no-man's-land of Eastern Europe and Northwest Russia, a battlefield of classification wars, it is the Europe excluded from the agendas of the current culture – a *bête noire*, a black sheep that doesn't allow the "flowers of evil" to blossom in their beauty, instead breaks into the farmer's flower garden and eats all these foreign dahlias and peonies.

Only a few more seconds of patience...

I think that the story of "our own decadence" is an exciting intellectual exercise, which, however, exhibited in the national museum, provokes the question of what is left out of this official selfie. This question is now wider than the exhibition. The question is in one of the possible approaches to history that in recent statements by Marek Tamm and Kalevi Kull has been called *maiskondlik ajalookäsitus* (Estonian for "territorial approach to history", Jaan Undusk's term).

I will explain it in my own words and using feasible examples. In 1949, Fernand Braudel publishes his monumental approach "The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II" (La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à l'époque de Philippe II). The first thing that strikes me is the regional focus. Before this publication, there was no such research concept as the climate of the Mediterranean countries, the light regime given by their nature, the cycle of seasons and landscape features and the resulting agricultural, craft, local or nomadic life forms on the shores of this sea. Just as nobody noticed the fogs of London until William Turner started painting them. Before that the fog in England was a disturbance to culture. Many of the wealthier 19th century British painters escaped the climate of the winter and painted in southern France. No wonder that in the salons the "azure Mediterranean light" was accepted as a polite subject for conversation. And no wonder Braudel took the Mediterranean as a whole research concept, which covers the diversity of life on those shores even in the long term. And no wonder that after Turner, there was a slight change in the migration that took place among artists – the fog was declared a part of the culture and the "foggy Albion" suitable for the salon, as it was, both on the banks of the Thames and the Seine. Only a few more seconds were left until the birth of Impressionism.

I think it's also a time to stop this agile and futile flight towards a beehive and make some conceptual efforts so that Estonia would not seem to us like a support manor for Western Europe anymore, a tobacco-bed behind the house, where you can grow a poor variety of tobacco and smoke it instead of opium. Once again, the museum exhibition, brought as an example here, is only a part of the problem that forms the cultural self-image of Estonia. It's time to agree that political Eurocentrism does not mean a cultural obligation to sing from a given note. The questions of emancipation and enforcement should be a part of the culture, starting with an increased awareness of place and the self-articulation of Estonia as a salon-friendly research object, in a regional context. As part of the Baltics, Livonia, the Russian and German empires, The Kingdom of Sweden, the Principality of Poland, all exist as

TSITAADINURK:

"XIX sajandi teise poole ja XX sajandi alguse dekadentlikuks nimetatud kultuuri uurides tuleb silmas pidada kahte asjaolu. Esiteks sai see kultuur tekkida üksnes kõrgelt arenenud industriaalses ümbruses, kodanliku heaolu rüpes. Ta vastandus sellele ühiskonnale kontrakultuurina, aga ta elas ka selle ühiskonna arvel. Selle ühiskonna valitsejaks oli ettevõtja. [---] Õitsva tuberkuloosi käes vaevlev kunstnik kogus endasse esteetilist potentsiaali põhiliselt hästi söönud ja meditsiiniliselt valvatud keskkonnas. Alles seal tekkis õitsva tuberkuloosi ümber teatav kunstilisele kujundile hädavajalik mänguruum. Vaeste vaevatute suletud varjupaigas see potentsiaal alanes. [---] 1960. aastate teise poole hipiliikumine vastandus kodanliku tarbimisühiskonna mentaliteedile, kuid hipid suutsid oma alasti armastuses elada siiski vaid kui heaoluühiskonna enklaav, selle rikkuse arvelt. Erik Obermann ei tahtnud 1910. aastal tulla Pariisist tagasi kodumaale, sest ta ihkas viljelda seda, mida nüüd nimetame dekadentlikuks kunstiks. Mitte et ta kodumaal poleks leidnud modelle, kelle pealt paljaid pahelisi naisi joonistada, ei; vaid et kodumaal ei olnud paljast pahelisest naisest saanud veel seltskondlike mängude objekt."

Jaan Undusk, Dekadentsi tunnetuslikust tähtsusest. – Sirp 8. IX 2017.

"Dekadentsi juures on võluv rõõmus üleolek halbadest oludest. Võtkem või Erik Obermann, kes suri 1911. aastal 21-aastasena kuskil Lõuna-Prantsusmaal tiisikusse ja nälga, kuna ta vanemate saadetud raha, millega ta oleks saanud endale veidi paremaid tingimusi lubada, ei jõudnud lihtsalt kohale. Tartu rikkast perest pärit noormees jumaldas Pariisi boheemlaslikku vabameelsust ning pidas kodulinna igavaks rutiinivanglaks, kus ühtegi loovat mõtet ei saa tekkida. Ta pidas paremaks nälgida Pariisis, mis pakkus kunstnikule ainest juba paljas õhus, kui lasta end nuumata väikses sündmusteta Tartus. Tartu üks huvitavamaid aegu saabus alles mõni aasta pärast Obermanni surma. Praegu meenutab Obermanni lugu natukene kampaania "Talendid koju" vastuolu, kus Exceli tabelis on omavahendite all kirjas, et noored viljakad ressursid tuleks Eestis hoida, aga nad on nullkulu, sest peavad ise tahtma siia tulla, aga pakkuda pole peale "tee-endal-ise-elu-huvitavaks"-kogemuse mitte midagi."

Rebeka Põldsam, Kui ilus on olla haige. – Postimees 23. X 2017.

part of the former conquests. It is time to notice the logic of colonialism and the mentality of an agricultural worker hidden in the rhetoric of modernism, when thinking ourselves to be European.

Johannes Saar is an art historian and an art critic, a junior researcher of culture and media sociology in the Institute of Social Sciences at the University of Tartu, and a researcher in the Institute of Art History and Visual Culture at the Estonian Academy of Arts.

QUOTE CORNER:

"While studying the decadent culture of the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century, two things have to be taken into account. First, this culture was only able to emerge in a highly industrialized, bourgeois welfare state. It opposed itself to this society as a contra-culture, but also lived off of this society. The ruler of this society was the entrepreneur. [---] An artist struggling with flourishing tuberculosis gained aesthetic potential in a mostly well-nourished and medically guarded environment. Only there emerged the necessary playful space of an artistic figure around the flourishing tuberculosis. This potential decreased in the closed shelters of the impoverished sufferers. [---] The 1960s hippy movement opposed itself to the mentality of a bourgeois consumer society, but hippies, however, managed to live in their naked love only as an enclave of the welfare society, at the expense of its wealth. Erik Obermann did not want to come back home from Paris in 1910 because he wanted to cultivate something that we now call decadent art. Not that he would not have found models in his own country, naked wicked women for drawing, no; but that in his homeland the naked wicked women had not yet become the subject of social games."

Jaan Undusk, Dekadentsi tunnetuslikust tähtsusest. – Sirp 8. IX 2017

"What is charming about decadence is that joyous overcoming of bad conditions. Let's take Erik Obermann, for example, who died of tuberculosis and starvation in 1911 at the age of 21 somewhere in southern France because the money sent by his parents, with which he would have been able to afford slightly better conditions, simply did not arrive. As a young man from a wealthy family in Tartu, he adored Parisian bohemian liberty and considered his home town to be a boring prison of routine, where no creative thought could ever emerge. He thought it was better to starve in Paris, which was inspiring simply with its air, rather than getting fattened in the small eventless Tartu. One of the most interesting periods in the history of Tartu arrived only a few years after Obermann's death. Currently, Obermann's story is slightly reminiscent of the controversy of the "Bring Talent Home" campaign, in which the Excel sheet says that young fertile resources should be kept in Estonia, but they are zero-cost because they themselves must want to come here, and there is nothing to offer except for the "make-your-life-interesting-by-yourself" experience."

Rebeka Põldsam, Kui ilus on olla haige. – Postimees 23. X 2017

Eduard Wiiralt (1898–1954)
Kunstnik
1917
tušš paberil, 14 x 11.7 cm
Eesti Kunstimuuseum

Eduard Wiiralt (1898–1954)
Artist
1917
ink on paper, 14 x 11.7 cm
Art Museum of Estonia

Julie Hagen-Schwarz (1824–1902)
Itaallanna vaasiga (1857–1860)
õli lõuendil, 139 x 98.5 cm
Tartu Kunstimuuseum

Julie Hagen-Schwarz (1824–1902)
An Italian Woman with A Vase (1857–1860)
oil on canvas, 139 x 98.5 cm
Tartu Art Museum

10. XI 2017–15. IV 2018
Tartu Kunstimuuseum (Tartmus)
"Julie Hagen-Schwarz. Eesti esimene naiskunstnik"
Kuraator: Merli-Triin Eiskop

27. XI 2014–1. III 2015
Tartu Kunstimuuseum (Tartmus)
"Malle Leis. Kollane suvi"
Kuraator: Tiiu Talvistu

Tagasisõidupilet Euroopasse I, II, ...[1]

Kaire Nurk küsib teravaid päevakohaseid küsimusi, meenutades hiljuti meie hulgast lahkunud Linda Nochlini (1931–2017) revolutsioonilist esseed "Why Have There Been No Great Women Artists?" (Miks pole olnud suuri naiskunstnikke?, 1971).

Käesolev essee on ellu kutsutud akadeemilise feminismi ühe põhiteoreetiku, Linda Nochlini meenutamiseks, kes lahkus eelmise aasta lõpus. Tema 1971. aastal ilmunud essee "Miks pole olnud suuri naiskunstnikke?" toimis kui paradigmaatiline sürpriis. Seni voluntarismi kaldunud arutelu, miks on kunstiajaloo pildil vaid meeskunstnikud, sai Nochlini redaktsioonis pea pealt jalgadele asetatud. Individuaalne argument – müstifitseeritud "geniaalne vaim" (mida naistel lihtsalt polevat?) – sai asendatud objektiivse institutsioonikriitikaga patriarhaalse elukorralduse raamistikus.

Heitkem koos Ameerika teoreetikuga samavõrd *hommage*'ilik pilk siinkohal esialgu vaid kahe Eesti(maa) naiskunstniku kangelaslikule elu- ja loomeloole, kelle suuremad, tervet loomingut hõlmavad ülevaatenäitused on viimasel ajal meie kunstiruumis ka aset leidnud. Millised orientiirid valgustuvad välja, mis hakkab näima olulisena, määravana, kujundavana? Mis oleks võinud olla teisiti, ja miks ei olnud?

I: Julie Hagen-Schwarz (1824–1902) – edulugu?

Kuna Tartu Kunstimuuseumis "Eesti esimese naiskunstnikuna" esitletud Julie Hagen-Schwarzi loomingu lugu koos seda saatva elulooga oli publikule kaunilt ja hästi jälgitavalt eksponeeritud ning see sobib hästi illustreerima ka Linda Nochlini "suure naiskunstniku" problemaatikat, peatun temal pikemalt.

Päritolult baltisaksa nn literaatide klassi kuulunud Julie Hageni haridus- ja kujunemistee oli segu ühelt poolt 19. sajandi keskpaigale ja antud seisusele omastest ning teisalt erakordsetest kokkusattumustest ja avanenud võimalustest. Ajastule tüüpiliselt oli temagi kunstnikust isa tütar (lisaks Tartu Ülikooli joonistuskooli juhatajast isa tütar) – ainus toonane võimalus tütarlapsele kohaselt, kodustes tingimustes, omada juurdepääsu kunstiõppele.

Ent erinevalt tavapärasest stuudiumist rakendas tema isa toona moodsaid õppemeetodeid. Kipskujude joonistamise ja koopiamaalide vorpimise asemel alustas Julie Hagen otsekohe

10. XI 2017–15. IV 2018
Tartu Art Museum (Tartmus)
Julie Hagen-Schwarz. The First Estonian Female Artist
Curator: Merli-Triin Eiskop

27. XI 2014 – 1. III 2015
Tartu Art Museum (Tartus)
Malle Leis. Yellow Summer
Curator: Tiiu Talvistu

Return ticket to Europe I, II, ...[1]

Kaire Nurk is asking relevant questions while recalling the revolutionary essay "Why Have There Been No Great Women Artists?" (1971) by the recently deceased Linda Nochlin (1931–2017).

This essay is written in remembrance of one of the main theorists of academic feminism, Linda Nochlin, who passed away at the end of last year. Her essay "Why Have There Been No Great Women Artists" (1971) functioned as a paradigmatic surprise. The discussion of why only male artists are in the art history picture, that had thus far tilted towards voluntarism, was put on its legs in Nochlin's version. The individual argument – the mystified "brilliant spirit" (that women just don't have?) – was replaced with objective institutional criticism in the framework of the patriarchal organization of life.
In the sense of a homage, let us join the American theoretician to take a look at the heroic life and art of two Estonian female artists, who have recently both had major survey shows in our art space. Which landmarks will be highlighted, what will start to seem important, decisive, formative? What could have been different, and why not?

I: Julie Hagen-Schwarz (1824–1902) – a success story?

I will look more carefully at Julie Hagen-Schwarz, since her story at Tartu Art Museum as the "first female artist of Estonia", along with her accompanying biography, was beautifully and easily understandable to audiences, and is well suited to illustrate the problem of Linda Nochlin's "great female artist".

Julie Hagen, who belonged to the so-called literary class of the Baltic Germans, had an educational journey that was a mixture of mid-19th century peculiarities and her status, on the one hand, and extraordinary coincidences and opportunities on the other. Typical for women artists of the era, her father was a painter (as well as director of the drawing school at the University of Tartu), and at that time it was only in home conditions that a girl could have access to artistic education.

But unlike any regular study, her father used modern teaching methods. Instead of drawing gypsum sculptures and cave paintings, she immediately started with nature studies, which appropriately for her age focused on flower

natuuristuudiumiga, mis keskendus tema eale ja soole vägagi kohaselt lillekompositsioonidele. Väidetavalt andis see kiiresti ka häid tulemusi, ja talle varase kunstnikukuulsuse. Tartu Kunstimuuseumi näitusel ainsa natüürmordina eksponeeritud "Lilled vaasis" (1845) näitabki kunstniku koloriidilist võimekust, peent nüansitaju ja variatiivsust.

Julie Hageni "kunstilise geeniuse kullatera" (Nochlin) ilmnes seega juba varakult, ja käivitas järgnevalt palju hoorattaid, kuid kogu tema arengu- ja loomelugu on perfektseimaks ja üksjagu dramaatilisekski tõestuseks Nochlini institutsioonikriitikale: professionaalseks kunstnikuks ja tippu jõudmiseks – "suureks" saamiseks – ainuüksi andest ei piisa. Tuli murda kehtivaid soolisi barjääre ja pühenduda jäägitult erialale, mis naiskunstniku jaoks tähendanuks samuti loobumist perekonnast.

Isa edasisi pingutusi tagada Juliele kunstialane professionaliseerumine võime tagantjärele pidada erakordseks: tütre saatjana reisis ta 1848. aastal Dresdenisse, kus Julie sai võimaluse kopeerida kunstiajaloo meistriteoseid ja töötada väljapaistvate maalijate juhendusel. Kuigi kunstiakadeemiasse tüdrukuid ametlikult ei võetud, sai ta siiski võimaluse töötada Dresdeni Kunstiakadeemia professori Carl Christian Vogel von Vogelsteini ateljees.

"Aga mis siis, kui Picasso oleks sündinud tüdrukuna? Kas senjoor Ruiz oleks pööranud väikesele Pablitale sama palju tähelepanu ja stimuleerinud tema saavutusvajadust samavõrra?", küsib Nochlin oma 1971. aasta paljutsiteeritud essees kahtlevalt. Dorpati (s.o Tartu) provintsist pärit isa ja tütar Hagenite näitel on vastus erandlikult jaatav. Osaliselt liitus vana Hageni entusiasm tütre "laia maailma" saatmisel tema enese ideaalipüüuga ületada baltisaksa kultuurikillu eraldatus emamaast. Vanale Hagenile oli kunst ka sedavõrd jumala staatuses, et andis Juliele alust hilisemaks tõdemuseks: "Isa pole iial hoolinud minust kui tütrest, vaid ainult mu armetust kunstist."[2]

Julie kunstiõpingud jätkusid juba 1848. aastal Müncheni sugulaste eestkostel Joseph Bernhardi – ainus, kes Münchenis sel ajal ka naisi õpetas – ateljees. Bernhardigi suutsid Julie töökus, visadus ja anne veenda ajastuomaseid moraaliettekäändeid eirama, näiteks võimaldama range saladuskatte all töötada aktiga.

Kahtlemata oli see kõik ainulaadne. Olles sündinud 19. sajandi algupoolel kuskil Euroopa äärealal ja tüdrukuks. Olla üksi Euroopas, tegeledes hommikust õhtuni, kasutades kogu päevase valguse paljulubavust, visalt kunstiga. Sealjuures tunnustatud akadeemilistest institutsioonidest mingis kõrvalejäävas asendusversioonis, ja maalida salaja akti, mis ometi võinuks ehk tagada maalikunsti tunnustatuimate žanrite suunas edasiliikumise.

Veel kuulus sellesse vastuolude uhkesse buketti võib-olla et olulisim ja värvikaim isik Julie Hageni kunstnikuteel. See oli saksa loodusteadlase Alexander von Humboldti Ladina-Ameerika uurimisreisid joonistuslikult dokumenteerinud (üle 3000 ühiku) Müncheni toonane menukunstnik Johann Moritz Rugendas. Tema mentorlusel hakkas Julie maalima juba ka täisfiguraalseid portreid ja osalema näitustel, samuti siirdus ta Rugendase vahendusel tuntud saksa maalija August Riedeli juurde Rooma.

Nii õnnestus Julie Hagenil akadeemilise süsteemi suhtes kõrvalteid pidi liikudes siiski saavutada ka akadeemilise kunstiõppe kõrgeimaks astmeks peetud maalimis- ja õppimisvõimalus Itaalias. Olgu mainitud ka, et Julie vend Alexander Hagen, kes küll õppis Müncheni kunstiakadeemias, on

compositions. This produced good results and in a short time she gained early fame as an artist. "Flowers in a Vase" (1845), exhibited at the Tartu Art Museum as the only still-life, shows her ability with colour, subtle perception of nuance and versatility as an artist.

Julie Hagen's "golden nugget of artistic genius" (Nochlin) revealed itself quite early, and subsequently launched many flywheels, but her entire development story and creative life is the most perfect and quite dramatic proof of Nochlin's institutional critique: in order to become a professional artist and reach the top – to become "big" – talent is not enough. It was necessary to break the existing gender barriers and be dedicated to the profession, which for a female artist would have also meant giving up the family.

His father's further efforts to ensure Julie's artistic professionalism can be regarded as extraordinary: he travelled to Dresden with her in 1848, where Julie had the opportunity to copy masterpieces of art history and work under the guidance of eminent painters. Although girls were not officially admitted to the Academy of Arts, she still had the opportunity to work in the atelier of the Dresden Art Academy professor Carl Christian Vogel von Vogelstein.

"But what if Picasso was born a girl? Would señor Ruiz have given the same amount of attention to the little Pablita and stimulated her need for achievement just as much?", asks Nochlin doubtfully in her much-quoted 1971 essay. An exceptional affirmative example is the Hagen father and daughter from the province of Dorpat (i.e. Tartu). The elder Hagen's enthusiasm in sending his daughter to the wide world is part of his own strive to overcome the separation of Baltic German culture from the motherland. For old Hagen, art had the status of a God, which provided the basis for this later statement by Julie: "Father never cared about me as daughter, he only cared about my pitiful art."[2]

Julie's art studies continued in 1848, under the patronage of relatives in Munich, at the atelier of Joseph Bernhard – he was the only one who taught women in Munich at that time. Julie's ability to work, her perseverance and talent were able to convince Bernhard to overlook some of the moral imperatives of that time and, for example, in secrecy allow her to work with nudes.

Undoubtedly, this was all highly unusual. To be born a girl at the beginning of the 19th century somewhere in Europe's periphery. To be alone in Europe, working from morning till evening, using the whole daylight of promise, tenaciously with art. And doing this in some surrogate version of the recognised academic institutions, and painting nudes in secret, which could have, perhaps, ensured growth towards the most acclaimed genres of painting.

There was another person who was part of this glorious bouquet of controversy, and perhaps the most colourful personality on the artistic road taken by Julie Hagen. It was Munich's popular artist Johann Moritz Rugendas, who had documented in drawing (over 3,000 units) the research trips to Latin America by the German scientist Alexander von Humboldt. Under his mentorship, Julie began to paint full-figure portraits and take part in exhibitions; she also went to the atelier of a well-known German painter August Riedel in Rome with the support of Rugendas.

In this way Julie Hagen managed to achieve access to the possibilities for painting and learning in Italy that were considered the highest level of academic art education by using the side roads of the academic system. It also must be

kunstnikuna järelpõlvedele tundmatu. Tema tööd on eri põhjustel hävinud ning tema lühike Itaalias viibimine oli õe ülalpidamisel. Rugendasega sidus Juliet aga jätkuv kirjavahetus, Rugendas ise määratles oma positsiooni Juliele isa asendamisena.

Rooma perioodi teoseid (1851–1854) loetakse Julie Hageni loomingu parimaiks. Lisaks lõunamaisele valguses säravale koloriidile, efektseile kontrastidele, värvikaile ja romantilistele karlbrüllowlikele tüpaažidele näeme mitte ainult peaaegu elusuuruseid, detailses taustakujunduses figuurilahendusi, vaid ka kahefiguurilisi kompositsioone. "Itaallanna vaasiga" (1850. aastad) on siinkohal Julie Hageni püüdluste kõige kaugemale küündivam tunnistus. Kuigi me tegelikult ei tea, kui kaugele ulatusid noore naiskunstniku unistused.

Selles maalis on tuntav aktistuudiumi kogemus (jätkus see ju ka Roomas). Üllatab tugev väljenduslikkus, isegi koketsus, mida võiks tollastes oludes naisautori jaoks peaaegu et moraalipiire ületavaks tembeldada? Võib ka märgata käte maalimises ebaühtlust ja teatud lõpetamatust ning büsti osas mõningast proportsionaalset kõhklust, mida võiks mitmeti põhjendada, kõige muu hulgas boheemliku elulaadi ja olude (sealhulgas koduigatsuse) kõrval ka autori noorusega. Kuid muljet avaldab ja sisendab kõrgeid ootusi edaspidiseks see ilmnev fabuleerimisvõime ja -huvi. On alust arvata, et mitte pelgalt natuuri reprodutseerijana oleks Julie Hagen oma Itaalia-perioodi edasi kestes loonud üha enam iseseisvaid ikonograafilisi figuurijutustusi.

Kuid Rooma vabameelsesse vabakunstniku ellu sekkus Julie isa, kes sedakorda, tutvunud situatsiooniga Roomas, nõuab, kaitseks "halvima" eest, tütre tagasipöördumist koju. "Isalik ja meessoost autoriteet on ürgne ja absoluutne. Isa on see, kellel on õigus otsustada surmamõistmise ja oma naise, laste ning kõigi teiste alluvate saatuse üle. See "nekropatriarhaalne" suveräänsuse käsitus on kõige vanem ja levinum võimu teostamise viis (Paul B. Preciado), kui tsiteerida vahelduseks värskemat soolise domineerimise kriitikat.

Vastuolu lahendamine kunstniku ja abielunaise rolli vahel saab järgnevalt keskseks (kas siis abielludes Berliini skulptoriga või Tartu teadlasega). Paljude perekondlike asjaolude kokkusattumise tulemusel langetatud otsusest teatab Julie isale järgmisel moel: "Hüva, siis tahan ma tuua Sulle suurima ohvri, milleks ma iial võimeline olen, ma tahan ohverdada kogu oma unistuse tulevikust. Nüüd võib saada mis tahes ja tulla mis tahes – kas tasu või karistus, mul ükskõik!"[3]

Kahtlemata suunab vaid kahekümneaastase Julie Hageni otsustuskäiku isa surve kõrval kohalik baltisaksa ja üldine ajastu mentaliteet, mille on sõnadesse valanud ka toonane ilukirjandus. "Perekond on balti jutustusmaailmas naise ainus õnnelik eneseteostusviis. Et kujutada töötavat, iseseisvat naist, on tarvis saata ta Baltimaadelt välja, Euroopa suurlinna, kas Berliini või Münchenisse," teeb kokkuvõtte baltisaksa kirjandusvälja servast servani lugenud Tartu Ülikooli tänane väliskirjanduse professor Liina Lukas oma doktorimonograafias.[4] Julie Hagen tundis mõlemat keskkonda, ja just Euroopa näitel uskus ta suutvat need kaks tollal ühitamatut väljakutset siiski ühendada.

Oma viimases, vastuseta jäänud kirjas 1855. aastast, pärast Julie abiellumist Euroopa provintsi, Tartu täheteadlase Ludwig Schwarziga, jagab Rugendas ahastavaid emotsioone: "Kui suur suurimaks kujunevate naiskunstnike hulgas olete Teie end... paika pannud. Te olete nüüd relvituks tehtud, löödud ja hävitatud kogu oma eluks. Te võite tarbekunstnikuna edasi kesta – ellu jääda, [---] võimalik, et Te maalite palju

mentioned that Julie's brother Alexander Hagen, who studied in Munich's Art Academy, is completely unknown as an artist to later generations. His work has been destroyed for various reasons and his short stay in Italy was paid for by her sister. A correspondence between Rugendas and Julie continued; Rugendas himself defined his position as Julie's replacement father.

The works of the Rome period (1851–1854) are considered to be the best of Julie Hagen's work. In addition to bright colours in the luminous southern light, effective contrasts, colourful and romantic karlbrüllow-esque types, we see not only almost life-size figures in detailed backgrounds, but also dual-figure compositions. "An Italian Woman With a Vase" (1850s) is the most remarkable proof of Julie Hagen's aspirations. Although we do not actually know how far reaching the dreams were of the young female artist.

In this painting, we can sense the experience of studying nudes (it continued in Rome). What is surprising is the strong expression, even coquettishness, which could almost be called crossing the borders of morality for a female artist in those circumstances. We can also notice the irregularities in rendering the hands and certain crudeness and some proportional hesitation in the case of the bust, which can be explained in various ways, among others, as a result of the bohemian lifestyle and circumstances (including homesickness) as well as the youth of the artist. But what is impressive and provokes high expectations for the future is this apparent ability of fabulation and interest in it. There is reason to believe that by not only reproducing nature, Julie Hagen would have created more and more independent iconographic figural narratives if her Italian period had lasted.

However, Julie's father intervened in the liberal life of the freelance artists in Rome, who, after becoming aware of the situation in Rome, demanded his daughter return home as a protection from the "worst". "Fatherly male authority is primordial and absolute, who has the right to decide on the death penalty and the fate of his wife, children and all other subordinates." This necro-patriarchal concept of sovereignty is the oldest and most common way of exercising power (Paul B. Preciado), when quoting the latest critique on gender dominance.

Resolving the controversy between the role of the artist and the married woman will be central from now on (either as a marriage with a sculptor in Berlin or a scientist in Tartu). Julie tells her father the decision, the result of a combination of many family circumstances, as follows: "Fine, then I want to give you the greatest sacrifice that I ever can, I want to sacrifice my whole dream of a future. Now anything can happen or come – reward or punishment, I don't care!"[3]

Undoubtedly, the decisions of a barely 20-year-old Julie Hagen are directed by her father's pressure as well as the general mentality and that of the Baltic Germans as captured in the fiction of the era. Liina Lukas, Professor of Foreign Literature at the University of Tartu concludes in her doctoral monograph, "The family is in the world of the Baltic German narrative, the only possible happy method of personal fulfilment for a woman. In order to portray a working, independent woman, it is necessary to send her out of the Baltics, to a metropolis in Europe, Berlin or Munich."[4] Julie Hagen knew both of these environments, and with Europe as an example, she believed she was able to combine these two incompatible challenges of the time.

portreid ja teenite raha – see muutub Teile igavaks, ei rahulda Teie kunstnikumeelt, kõik kukub kurvameelne välja. Kui ka kõik hästi makstud näib – see on 30 hõbeseeklit Issanda ihu eest. Hinge ja südame poolest lähete Te seejuures hukka. Vahest süda – süda suudab end armutoidust värske hoida. Emarõõmud õnnistavad Teid – nii ma loodan, ootan, soovin. Siis võib Jumala nimel saada maalijannast õnnelik ema. See on ju üks Teie eesmärk. Jumal lasku niisiis Teil naise ja emana õige õnnelikuks saada – ja andku Teile üha enam filosoofilist vaadet saatusele ja maailmale. [---] Te olete kõrge suure kunsti reetnud, seda küllap kurdan üksnes mina vahetpidamata. [---] Et maalida nagu Correggio, nagu Claude Lorrain, nagu Riedel, peab edasi elama Itaalia taeva all. Raffaelina tuntakse end vaid ilusa rahva ja suursuguste inimeste keskel."[5]

1858. aastal saab Julie Hagen-Schwarz ühena esimestest Vene impeeriumi naistest akadeemikuks portreemaalis – kõrgeimas žanris, mis oli tol ajal naiskunstniku pädevuses. Niisiis, mitte maalikunsti žanrilise hierarhia tipus olevas ajaloo- või mütoloogilises maalis. Nõustuda, et Rugendase ennustus läks 100% täide, on vist siiski liiast? Noore kuraatori, Merli-Triin Eiskopi koostatud näitus Tartu kunstimuuseumis esitab Julie Hagen-Schwarzi kunstnikuteed kui enesestmõistetavat edulugu. Karlbrüllowliku nn itaalia žanri vahetas loogiliselt välja pealekasvav realism. Dramaatilisest vastuolust Julie Hagen-Schwarzi biograafias libiseb näituse saatetekst vaid kergelt üle.

Kuigi me ei leia žanristseene ega täisfiguuri ning portreedki hõlmavad vaid büsti osa, jättes käed välja, ning maalilaadis on näha vilunud ökonoomikat, kätte harjunud automatismi, kuidas väheste kihtidega anda edasi riietust ja habet-juukseid, kohtame siiski näoilmetes sügavat ja tähelepanelikku, mitte ainult karakteri, vaid ka ilme ja emotsiooni tabamist. Siin tuleb ehk laenata Rugendaselt see "filosoofiline", kuid kasutades seda teises seoses, Julie inimkujutuse sügavuse iseloomustamiseks? See oleks siis ka tema Tartu perioodi loomingu suuruse mõõduks?

Kahtlemata on ekspositsioonis parim isa portree, "Kunstnik August Hageni portree" (1873), kus kiirgab seletamatult palju eri ja vastandlikkegi emotsioone, segu rahulolust ja siiski vajadusest oma emantsipeerunud tütrel silm peal hoida. Julie abikaasa, "Hr Schwarzi portree" (1870) reedab Rugendase ennustatud rahulolematust enam – vastupeegeldusena abikaasa pisut tüdinud, piinatud ja tummas näoilmes.

"Proua Ada Freymuthi" (1885) juures on autorit köitnud ergas endasse uskuv elutarkus, noorukesest "Daami portreest" (1863) kiirgub veel itaaliapärast elujõudu ja sisemist õnnelikkust (võimalik, et see on maalitud veel Itaalia visandite alusel?). Paar akadeemilise leegioni, professorite portreed reedavad siiski tajutavalt harjumatust traditsiooniliste soorollide äravahetatusega: naiskunstniku objektistava pilgu all ei õnnestu auväärsetel meesmodellidel end kuigi stoiliselt kehtestada. Seetõttu varjutab hetkepsühhologism karakteri sügavama isikupära avamist. (Sirvides portreekunsti ajalooraamatuid, tuvastame aeg-ajalt ikka näoilmetes poseerimise õhkkonna jälgi, isegi Leonardo da Vinci "Mona Lisa" (umbes 1503–1506) puhul räägitakse näiteks muusikute taustarollist modellile vajaliku meeleolu loomisel.)

Midagi kindlat oletada selle kohta, milliseks oleks kujunenud Julie Hageni kunstnikutee, kui ta oleks jäänud Itaaliasse, pole siiski võimalik. Ka seal elatus ta portreetellimustest ja vaevalt, et edaspidigi oleks ta neist piisavalt säästetud saanud. Rikaste mentorite võimalus siiski jääb. Tartus oli tema osaks mitmel rindel end säästmata rügada, aastaist 1872–1898

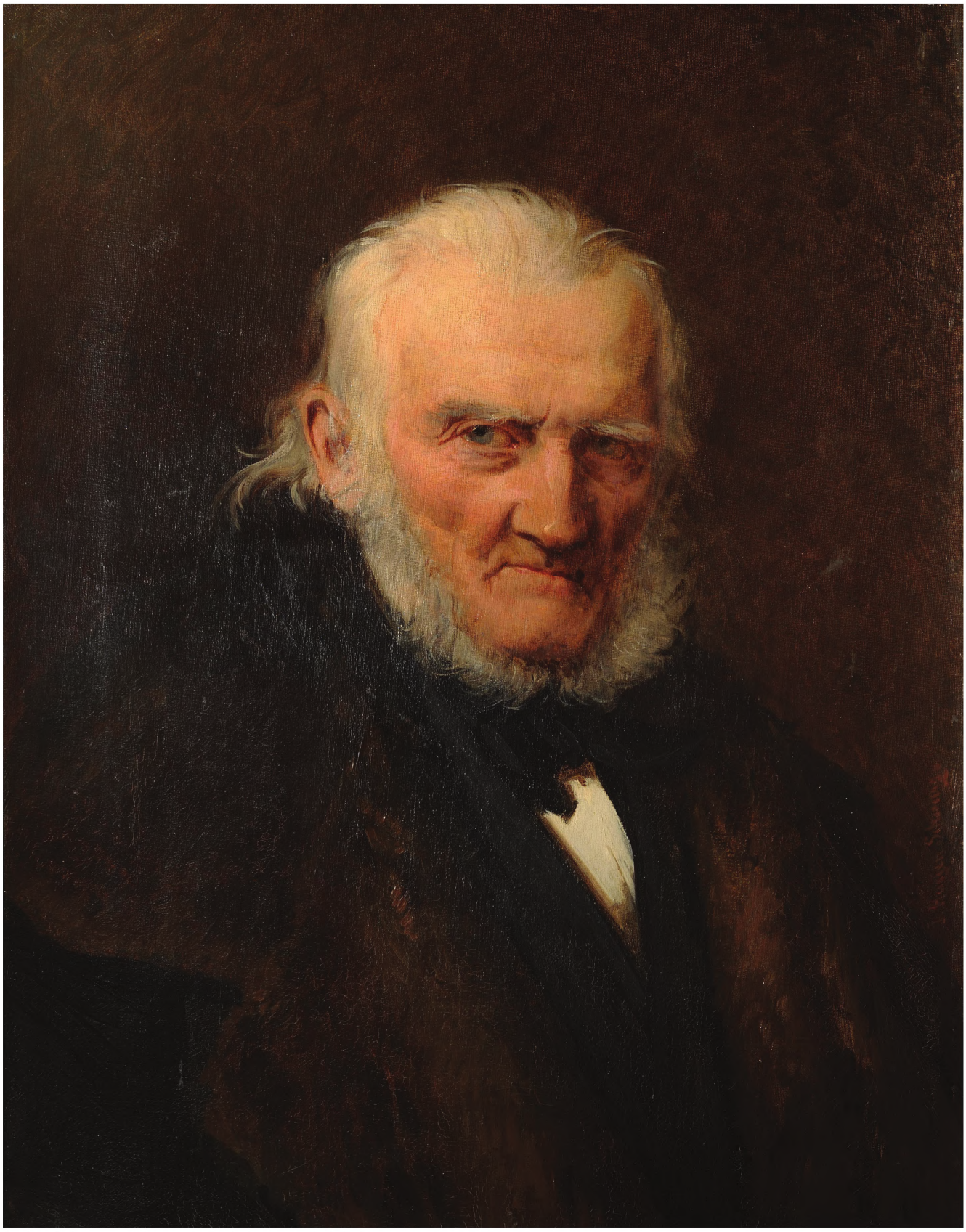
In his last, unanswered letter from 1855, after Julie's marriage to Ludwig Schwarz, an astronomer of Tartu, a province of Europe, Rugendas shares his trembling emotions: "As a great female artist among those who are becoming great, you have... put yourself to place. You have been disarmed now, beaten and destroyed for all your life. You may continue to be a commercial artist – to survive. [---] you may be painting a lot of portraits and earn money – it will become boring for you, it will not satisfy your artistic mind, everything will turn out sad. Even if everything seems well-paid – it will be 30 silver pieces for the body of the Lord. Your heart and your soul will be condemned in this. Perhaps heart – heart can keep itself fresh from the food of grace. The joys of motherhood will be blessing to you – that I hope, wait, wish. Then, by God, a painter can become a happy mother. This is one of your goals, isn't it? So, let God give you happiness as a wife and a mother – and an even more philosophical view on fate and the world. [---] You have betrayed the high arts, I suppose I am the only one to complain about this all the time. [---] To paint like Correggio, like Claude Lorrain, like Riedel, one must continue to live under the Italian sky. One can feel like Raphael only among beautiful and great people."[5]

In 1858, Julie Hagen-Schwarz is one of the first women in the Russian Empire to become an academic in portrait painting – the highest genre for a female artist at that time. So, not in historical or mythological painting, which are actually at the top of the hierarchy of painting genres. To agree that the prediction by Rugendas was 100% accurate would be too much, perhaps? The exhibition at Tartu Art Museum, curated by young curator Merli-Triin Eiskop, presents the artistic road of Julie Hagen-Schwarz as an unmistakable success story. The *karlbrüllow*-esque so-called Italian genre was replaced with growing realism. The dramatic contradiction in Julie Hagen-Schwarz's biography is only slightly pointed out in the exhibition text.

Although we do not encounter genre scenes nor full figures, and portraits show only the bust without arms, and the painting style shows skilled economics, accustomed automatism of the hand in how to depict clothes and beard or hair with a few layers, we still encounter the depiction of deep and attentive looks and emotions in the faces. Is this where, perhaps, this "philosophical" should be borrowed from Rugendas, but using it in another connection, to characterize Julie's depth in depicting humankind? Would this also be the measure of the magnitude of her creative works from her Tartu period?

Undoubtedly, the best work in the exhibition is the portrait of her father "The Portrait of Artist August Hagen" (1873), which emits inexplicably many different and even opposing emotions, a mixture of satisfaction and yet the need to keep an eye on his emancipated daughter. The portrait of Julie's husband, "The Portrait of Mr. Schwarz" (1870), gives more of a glimpse of Rugendas' prediction – as a reflection in her husband's slightly tired, tortured and mute face.

In "Mrs. Ada Freymuth" (1885) the author has been fascinated by the vivid wisdom of life and self-belief, the young "Portrait of a Dame" (1863) still exudes Italian vitality and inner happiness (perhaps it is painted still based on Italian sketches?). However, a few portraits of the professors and the academic league reveal them being unaccustomed to swapping the traditional gender roles: under the objectifying gaze of the female artist, these respectable male models do not succeed in stoically establishing themselves. Therefore,



Julie Hagen-Schwarz (1824–1902)
Kunstnik August Hageni portree (1873)
õli lõuendil, 60.5 x 46.5 cm
Tartu Kunstimuuseum

Julie Hagen-Schwarz (1824–1902)
The Portrait of Artist August Hagen (1873)
oil on canvas, 60.5 x 46.5 cm
Tartu Art Museum

on andmed ligi 500 portree valmimisest, mis teeb keskmiseks tempoks 1–2 portreed kuus. Ilmselt märgistavad need numbrid kõige muu hulgas ka neljalapselise pere selleks ajaks kasvanud vajadusi.

Ja siiski tasub selle naiseliku saatuseparatamatuse kõrvalt mainida asjaolu, et aastal 1854 sõitis Julie Hagen koduigatsusest ja soovist näha omakseid algse idee kohaselt vaid korraks kodumaale. Tal oli taskus tagasisõidupilet ja Peterburi kunstiakadeemia 3-aastane stipendium Itaalias õpingute jätkamiseks. Kuid see tagasisõidupilet jäi elu lõpuni kasutamata. Huvitav, kas see ei võiks ehk suguvõsa arhiivis alles olla?

Julie Hagen-Schwarzi tormiline elu- ja kunstipraktika laseb jälgida, kuidas ka hulga soodsate tingimuste ja õnnelike juhuste kiuste naiskunstnik ebasoodsate asjaolude ilmnedes siiski taandub eneseteostusse sellessamas Linda Nochlini osutatud patriarhaalsete suhete raamistikus, mille vastu ta eelnevalt oli protestinud. See on laiem, indiviidi ja institutsiooni vastasseisu teema.

II: Malle Leis (1940–2017) – lillepiltide žanri suurus?

20. sajandil, naiste võiduka emantsipatsiooni järel, on Nochlini probleem "suurest naiskunstnikust" vägagi teisenenud, muutunud tähtsusetuks, kuid võib-olla siiski mitte päriselt päevakorrast maas. Eesti kunstniku Malle Leisi loomingu suuruse mõõtmisel näib orientiir punase niidina kulgevat piki lillemaali žanri kõikuvat retseptsiooni.

Lähteks toimivad siinse artikli kontekstis ilmekana kõrvutused lillemotiivi saatusega Julie Hagen-Schwarzilt. Kui Hagen-Schwarz vältis tubast vaikelu ka peale Baltikumi valgusvaesesse provintsi taandumist, siis eelkõige toonase žanrihierarhia tõttu, mis põhines teatavasti Pliniusel ("vaikelu [on] aga üks ropograafia (ld *rhopos* 'triviaalsed esemed, pisiasjad') vorme, sest siin näidatakse asju, millel puudub väärtus või tähtsus"[6]). Hagen-Schwarzi ideaali vektor oli suunatud ikkagi võimalikult kõrge kunsti sihis.

Siiski, tema paaril maalil ("Itaallanna vaasiga" ja "Daami portree") on foonis floora elemente, aga mis on siinkohal väga huvitav – ilma õiteta. Ka tema 1845. aasta varases lilletöös pole õisi, kaks dubleerivat sõnajalavihku vaasides näivad anarhilise rohelise keskkonnana. Teine Hageni lillepilt, "Lilled" (1850), näib otsekui tujutult visandatud "lendava" kallakimbuna, mida pole peetud vajalikuks edasi arendada. Samas on Julie isa maalid ülimalt õierohked vaasiversioonid, kus siiski on ka osa lõikeõisi ula peale läinud, irdununa vaasi korrastavast vormist. Võime ehk Julie Hageni "õie-eitust" pidada varaseks isa-opositsiooniks? Traditsioonilise soospetsiifilisuse ümberpööramise alateadlikuks impulsiks? Võib-olla veel ilmsem oleks kõrvutus 20. sajandist Georgia O'Keefe'i lillemaalide tsentraalsuse ja sümmeetriaprintsiibiga: Julie Hagen maalib – tõesti-tõesti – mässu!? Paraku teame vaid säilinud maale ja astutud samme; me ei tea nende kõneluste sisu ega iseloomu, mis leidsid aset Julie koduste maalitunni-aastate kestel.

Leis on oma õiekesksuses Hagen-Schwarzi täielik vastand. "Malle Leis on kogu nõukogude aja täiesti häbitult harrastanud lilli kujutavate vaikelude maalimist ja gravüüridel kujutamist, jätkanud seda suveräänse Eesti (rahvus)riigi ajal [---]. Ta naaseb oma botaaniliste kujutiste juurde, mil iganes leiab selle vajaliku olevat, ning teeb seda ilmselt ilma igasuguse kohmetuseta. [---] Nii 19. sajandi kriitikute kui [meie] the psychologism of the moment overshadows, revealing the deeper personality of the person. (While browsing the history books of portrait paintings, we occasionally encounter traces of posture in facial expressions, even in the case of Leonardo da Vinci's "Mona Lisa" (around 1503–06), there is much talk about the role of the background musicians who created the necessary mood for the model.)

It is impossible to assume anything certain about what Julie Hagen's path as an artist would have been if she had stayed in Italy. Even there, she earned money from portrait commissions and probably would not have been able to avoid them. There is still the possibility of rich patrons. In Tartu, she had to work hard on many fronts; we know she completed around 500 portraits between 1872 to 1898, making an average of 1–2 portraits a month. Obviously, these numbers indicate, among other things, the growing needs of a family of four children.

And still, it is worth mentioning that Julie Hagen went home in 1854 because of homesickness and a desire to see her family, but planned only a short stay in her homeland. In her pocket she had a return ticket and a 3-year scholarship from the St. Petersburg Academy of Arts to pursue studies in Italy. But she never used that return ticket. I wonder if it could still be in the archives of her relatives and family?

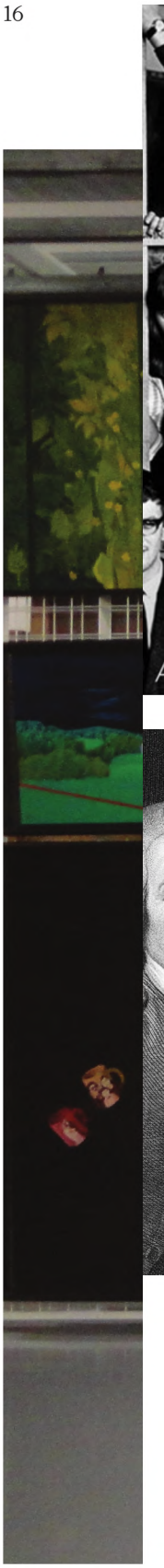
Julie Hagen-Scwarz's turbulent life and artistic practice makes it possible to observe how even under favourable conditions and joyous incidents, the female artist still falls into self-realization within the framework of the patriarchal relations referred to by Linda Nochlin, against which she had previously protested. This is the broader subject of confrontation between the individual and the institution.

II: Malle Leis (1940–2017) – the magnitude of the genre of flower paintings?

In the 20th century, after the victorious emancipation of women, Nochlin's problem of the "great female artist" changed, became insignificant, but it may not be completely off the agenda. In measuring the magnitude of the creative work of Malle Leis, the reference point seems to move as a red thread along the changing reception of the genre of flower painting.

In the context of this article, meaningful parallels with the fate of the flower motive used by Julie Hagen-Schwarz are used as the starting point. If Hagen-Schwarz avoided the indoor still-life even after the return to the dimly lit province, then this was mainly due to the hierarchy of genres at the time, which was based on Pliny ("still life is one of forms of *ropog*raphies (in Latin rhopos means trivial items, small things), because things are shown here that have no value or importance"[6]). The vector of the Hagen-Schwarz ideal was still aimed at as high an art as possible.

However, a few of her paintings ("Italian Woman With a Vase" and "The Portrait of a Dame") have elements of flora in the background, but what is really interesting here is that they are without blossoms. There are also no blossoms in her early flower work from 1845, two duplicating ferns in vases appear as an anarchic green environment. The second flower painting by Hagen, "Flowers" (1850), seems like an emotionlessly sketched "flying" bouquet of calla lilies, which has not been considered necessary to be developed further. At the same time, the paintings of Julie's father are full of blossoming



kaasaegsete ajaloolaste lillemaalide kirjeldused kasutavad täpselt ühesugust terminoloogiat, mille abil neile omistatakse käsitöö teisejärguline staatus, mis on samastatav käelise osavuse, dekoratiivsuse ja vähese intellektuaalse nõudlikkusega."[7]

Bojana Pejić esitab Leisi kataloogis ulatusliku ülevaate vaikelu ja lillemaali Euroopa-keskse retseptsiooni muutumistest eri kontekstides. Leisiga seoses vaeb ta sotsialistliku realismi ja nõukogude defitsiiditegelikkuse, sealhulgas ilu defitsiidi konteksti. Leisi positsiooni toetab ja defineerib oluliselt kunstirühmitusse ANK '64 kuulumine, mille koosseisus olid ka meeskunstnikud kui n-ö traditsioonilisema kunstiajaloolise huumusekihi ehk autoriteetsemate temaatikate viljelejad. Kahtlemata: kui ANK '64 oleks olnud vaid naiskunstnike rühmitus, oleks palju raskem selle ilukeskset esteetilist koodi poliitilise protestikunsti alla grupeerida.

Ent vaikelu oli märksa levinum nähtus 1960. aastate eesti kunstis, sealhulgas ka meeskunstnike seas. Kuigi põhiosas toestasid vaikelu 20. sajandi alguse modernism, eelkõige Pablo Picasso fenomen (Valdur Ohakas, Leppo Mikko, Lembit Saarts jt). Vaikelu motiive leiame ka veidi hilisema rühmituse SOUP '69 autoreil, Andres Toltsil ja Ando Keskkülal – küll märksa komplitseeritumates žanrilistes akumulatsioonides. Erandina põhistas vaid Olav Marani 1960. aastate vaikelusid tema religioosne pööre, mis suunas teda jumaliku loodu vahetu reprodutseerimise teele.

Kuid see osa, kus lille- ja vaikelumotiiv levis, oli ainult üks osa toonasest eestlaste kunstiprodukstioonist, teine pool (mis küll on hetkel kunstiajaloo vaateväljalt kadunud) oli Nõukogude Liidu ideoloogiline kunst. Me ei tunneta siiski Malle Leisi lillemaale tänapäeval täies adekvaatsuses, kui see teine pool on silma alt ja mälust kustutatud. Selle ideoloogilise fooni aktiveerimine muudaks ilmselt meie tänases ülitundlikus EV100-kampaania kontekstis Malle Leisi kunsti välgukiirusel rahvusideoloogiliseks kangelasteoks (mida ka Pejić vaeb, määratlemata siiski Leisi kunstnikupositsiooni kangelase omana).

Pejići botaaniline ekskurss taimede-lillede tähendusse puudutab Carl von Linnéle järgnenud sajandite seksuaalfantaasiaid seoses "valimatult lendleva õietolmuga".[8] Lähtudes 1960. aastate hipiajastust, mida ka Tiiu Talvistu kureeritud Malle Leisi retrospektiiv "Kollane suvi" fookustas, oleks seksuaalvabaduse ja erootilisuse klausel üks võimalus paljude seas interpreteerida Leisi lillemotiivide seisundeid. Siiski tuleb tõdeda, et meil puudub kindel kokkulepe või teaduslik teadmine Malle Leisi lillekujundi erinevast tähendusest.

Olen Leisi retrospektiiviga seoses kirjutanud: "Kuivõrd on kunstniku lillede- ja viljademaailma küllus lahus või ühenduses tema tegelaste sisima olemistajuga? (Üldse on vastuolus kriitikute väited "olemisrõõmust" ja "suletusest".) [---] Kas selles, kuidas lilled katavad inimkujutisi või on muul moel inimfiguuriga samal lõuendil, on mingi süsteem, sõnum? Mingi universaalsem kood? Tuleks koostada kõigi lillejuhtumite klassifikatsioon. Mõned nopped siinkohal."[9] Täiesti võimalik, et Leisi läbi kogu loomingu kestnud lillekujundi kaudu saab iseloomustada sügavamalt inimese, 20. sajandi naise, ealist kulgemist, emotsionaalsete mustrite muutumist läbi erinevate eluperioodide?

Kui Malle Leisi lillestiihiate tähendused ka saaksid kunagi täpselt katalogiseeritud, ka siis jääksid need hinnangud ülimalt resistentseks Maa ökoloogilise situatsiooni võimaliku halvenemise suhtes. Aga see tähendaks juba uut ja väga võimast, väga fataalset diskursust, väärtuste ümberhindamist,

flowers in vases, where some cut flowers have gone wandering, detaching themselves from the regulating shape of the vase. Perhaps we can consider Julie Hagen's "blossom negation" as an early opposition to her father? A subconscious impulse for the reversal of traditional gender specificity? Perhaps even more evident would be a comparison with the centrality and principle of symmetry in Georgia O'Keefe's 20th century flower paintings: Julie Hagen really paints a rebellion!? Unfortunately, we only know those paintings that have been preserved and the steps taken; we do not know the content and the character of the conversations that took place at Julie's house during the painting lessons over the years.

In her focus on blossoms, Leis is the complete opposite of Hagen-Schwarz. "Malle Leis has completely shamelessly painted still-lifes with flowers and depicted them on engravings throughout the Soviet era, and continued this during the sovereign Estonian (national) state [---]. She returns to her botanical images whenever she finds it necessary and does so without any discomfort. [---] When describing floral paintings, both the critics of the 19th century as well as [our] contemporary historians use precisely the same terminology, which gives them the secondary status of craftsmanship that is equated with hand-crafted, decorative and low-level intellectual demand."[7]

Bojana Pejić gives a comprehensive overview of the changes in the European-centred reception, in different contexts, of still-life and flower painting. With Leis, she considers the context of Socialist realism and the Soviet deficit, including the deficit of beauty. The position Leis takes is significantly supported and defined by belonging to the artistic group ANK '64, which included also male artists as the cultivators of the more traditional artistic humus layer; that is, the most authoritative subjects. Undoubtedly, if ANK '64 were a group of only female artists, it would be much harder to categorise its beauty-centred aesthetic code as political protest art.

However, still-life was quite common in 1960s Estonian art, also among male artists. Although still-lifes were largely supported by early 20th century modernism, mainly by the phenomenon of Pablo Picasso (Valdur Ohakas, Leppo Mikko, Lembit Saarts and others). The motifs of still-life can be found in the works of the group SOUP '69, Andres Tolts and Ando Keskküla – although in much more complicated genre accumulations. As an exception, the 1960s still-lifes by Olav Maran were motivated by his religious turn, which guided him towards the direct reproduction of divine creation.

However, where the flower and the still-life spread, was only one part of Estonian art production, the other half (which, at the moment, has been lost in the field of art history) was the ideological art of the Soviet Union. We are not able to perceive the flower paintings by Malle Leis today in full compliance, if we erase this other half from our memory. Activating this ideological background would probably turn the art of Malle Leis in the context of our highly sensitive EV100 campaign into a national-ideological heroism (which Pejić also considers, however, not claiming that Leis' artistic position is heroic).

Pejić's botanical excursion into the meaning of plants and flowers reflects the sexual fantasies of the centuries after Carl von Linné's "indiscriminately flying pollen".[9] Based on the hippy era of the 1960s, which was the focus of Malle Leis' retrospective "Yellow Summer" (Kollane Suvi), curated by Tiiu Talvistu, the clause on sexual freedom and eroticism would be just one way of many to interpret the status of Leis' flower motifs. However, we must conclude that we do not have a

seejuures soospetsiifika muutumist tähtsusetuks, taandumist elu säilimise märksa otsustavama küsimuse ees. Seni võime aga arutada suuruse üle, mis ei tulene ainult sellest, kuidas Leis väldib lillekujutist rakendades traditsioonilisi žanrikaanoneid, vaid eelkõige sellest, kuidas ta leiutab-loob sealjuures oma, uut seostesüsteemi, "oma unikaalset *ars combinatoria*'t"[10] – uut TERVIKUT, PILTI. Sest tähtsaim on – PILT. Suurim on – KUNST. Kunst kui selline. Bojana Pejić seostab Leisi postmodernismiga, ja nii on kõikvõimalikud kaanonid suure ja väikese osas segunenud ja järk-järgult oma kitsalt kunstisisest hierarhilist tähtsust kaotamas. Uued hierarhiad aga võivad tulla, nagu viidatud, väljastpoolt kunsti.

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

1 Minu käesoleva vaatluse kolmas osa (Anu Põdrast) ilmub loodetavasti juba järgmises KUNST.EE numbris. – K. N.

2 Koost. Christien Conrad, Kaotused ja leidmised. 1854. Julie Hageni pöördeline aasta kirjades. Tallinn: Eesti Ajaloomuuseum, 2013, lk 13.

3 *Ibid.*, lk 46.

4 Liina Lukas, Baltisaksa kirjandusväli 1890–1918. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus; Tartu: Tartu Ülikooli kirjanduse ja rahvaluule osakond, 2006, lk 303–304.

5 Koost. Christien Conrad, Kaotused ja leidmised, lk 61–63.

6 Bojana Pejić, Botaanilisest kujutlusvõimest. – Koost. Tiiu Talvistu, Malle Leis. – Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 2015, lk 172–173.

7 *Ibid.*, lk 179–180.

8 *Ibid.*, lk 183.

9 Kaire Nurk, Lootusetult loomulik Malle Leis. – Sirp 20. II 2015.

10 Bojana Pejić, Botaanilisest kujutlusvõimest, lk 187.

definitive agreement or scientific knowledge of the different meanings of Malle Leis' flower motifs.

I wrote on Leis' retrospective: "To what extent is the abundance of the artist's flower and fruit world apart or in association with the inner being of her characters? (The critic's claims of "the joy of being" and "being closed off" are contradictory".) [---] Is there a system or a message in how flowers cover the human figures or are on the same canvas with the human figure in some other way? Is there a universal code? A classification of all the flower cases should be made. Here I have some pickings."[9] It is completely possible that through Leis' flower motifs, present throughout her entire creative work, we can characterize, in depth, the ageing process of a person, a 20th century woman, the changing of emotional patterns through different periods of life?

Even if the meanings of Leis' flowers were ever accurately catalogued, even then this evaluation would be highly resistant to the possible deterioration of the Earth's ecological situation. But this would already mean a new and very powerful, fatal discourse, a reassessment of values, with the gender specificity becoming insignificant, withdrawing in front of much more decisive questions of the preservation of life. Until then we can discuss the size, which does not depend on how Leis avoids the flower motif by applying traditional genre canons, but first of all, on how she creates her own, new system of connections, "her unique art combinatoria"[10] – a new WHOLE, an IMAGE. For the most important is – the IMAGE. The greatest is – ART. Art as such. Bojana Pejić relates Leis to postmodernism, and so every kind of canon is mixed up to a greater or lesser extent and gradually loses its narrow artistic hierarchal importance. New hierarchies may, however, come, as suggested, from outside the arts.

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

1 The third part of this overview (on Anu Põdra) will hopefully appear in the next issue of KUNST.EE. – K. N.

2 Compiled by Christien Conrad, Lost and Found. 1854. A revolutionary year in the letters of Julie Hagen. Tallinn: Estonian History Museum, 2013, p 13.

3 *Ibid.*, p 46.

4 Liina Lukas, Baltisaksa kirjandusväli 1890–1918 (The Baltic German Literary Field 1890–1918). Tallinn: Under and Tuglas Literature Centre of the Estonian Academy of Sciences; Tartu: University of Tartu, Department of Estonian and Comparative Folklore, 2006, pp 303–304.

5 Compiled by Christien Conrad, Losses and Findings, pp 61–63.

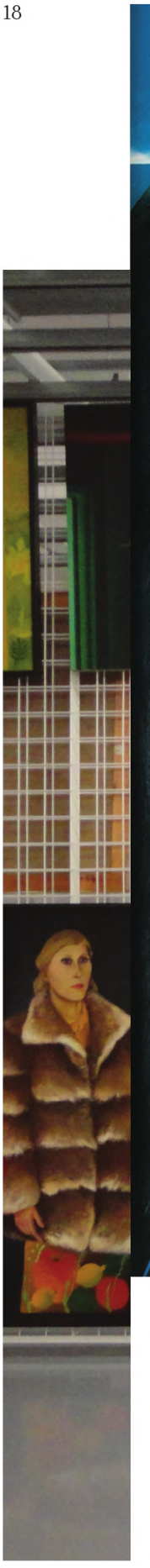
6 Bojana Pejić, Botanical Imagination. – Compiled by Tiiu Talvist, Malle Leis. – Tartu: Tartu Art Museum, 2015, pp 172–173.

7 *Ibid.*, pp 179–180.

8 *Ibid.*, p 183.

9 Kaire Nurk, Lootusetult loomulik Malle Leis. – Sirp 20. II 2015.

10 Bojana Pejić, Botanical Imagination, p 187.



Malle Leis (1940–2017)
Kunstiteadlane Boris Bernstein
1984
õli lõuendil, 150 x 150 cm
Eesti Kunstnike Liidu kunstikogu

Malle Leis (1940–2017)
Art historian Boris Bernstein
1984
oil on canvas, 150 x 150 cm
Collection of the Estonian Artists' Association

AUSTRALIANS
AUSTRIANS
AZERBAIJANIS
BAHMIANS
GERMANS
GHANAIANS
GRENADIANS
GREEKS
NEW ZEALANDERS
NI-VANUATU
NICARAGUANS
NIGERIAN

17. II–29. IV 2018
Tallinna Kunstihoone, Tallinna Kunstihoone galerii,
Tallinna Linnagalerii, Vabaduse galerii

Kuraator: Katerina Gregos

Osalejad: Ewa Axelrad, Loulou Cherinet, Marta Górnicka, Lise Harlev, Femke Herregraven, Flo Kasearu, Thomas Kilpper, Szabolcs KissPál, Stéphanie Lagarde, Ella Littwitz, Thomas Locher, Cristina Lucas, Damir Muratov, Tanja Muravskaja, Marina Naprushkina, Kristina Norman, Daniela Ortiz, Katarzyna Przezwańska, Jaanus Samma, Ivar Sakk, Larissa Sansour, Jonas Staal, Kristina Solomoukha & Paolo Codeluppi

17. II–29. IV 2018
Tallinn Art Hall, Tallinn Art Hall Gallery,
Tallinn City Gallery, Vabadus Gallery

Curator: Katerina Gregos

Artists: Ewa Axelrad, Loulou Cherinet, Marta Górnicka, Lise Harlev, Femke Herregraven, Flo Kasearu, Thomas Kilpper, Szabolcs KissPál, Stéphanie Lagarde, Ella Littwitz, Thomas Locher, Cristina Lucas, Damir Muratov, Tanja Muravskaja, Marina Naprushkina, Kristina Norman, Daniela Ortiz, Katarzyna Przezwańska, Jaanus Samma, Ivar Sakk, Larissa Sansour, Jonas Staal, Kristina Solomoukha & Paolo Codeluppi

Katerina Gregos: “Jalgpallimatšil oma rahvus-meeskonnale kaasaelamine ei tee sinust natsionalisti.”

Katerina Gregos räägib EV100 kunstiprogrammi kuuluvast rahvusvahelisest näitusest “Riik ei ole kunstiteos” (küsimusi esitas Andreas Trossek).

Katerina Gregos: “Going to a football match and cheering for your country doesn’t make you a nationalist.”

Katerina Gregos talks about “The State is not a Work of Art”, an international exhibition, which is part of the “Estonia 100” art programme (questions by Andreas Trossek).

Andreas Trossek (AT): Mul on täna plaanis küsida selliseid üldisemaid küsimusi, nii et ei mingeid kurje kriitikuid...

Katerina Gregos (KG): (*Naerab.*) Mul ei ole kurjade kriitikute vastu midagi, niikaua kui nad on intelligentsed ja õpetavad mulle midagi!

AT: Jah, just. Igatahes, kohtusime siin Tallinnas umbes aasta tagasi, kui olid siin uurimisreisil, aga projektil endal on ju tegelikult pikem ajalugu?

KG: Jah, 2015. aasta sügisel pöördus minu poole Taaniel Raudsepp, keda teadsin kui kunstnikku, enne kui temast sai Tallinna Kunstihoone direktor. Olin teinud Visible Solutions OÜ-ga (Taaniel Raudsepp, Karel Koplimets ja Sigrid Viir) koostööd, kui olin 2012. aastal Genkis toimunud “Manifesta 9” kaaskuraator ja pidasime edaspidigi sidet, sest ma tõesti hindasin nende tööd. Siis millalgi ütles ta mulle, et temast saab Tallinna Kunstihoone direktor, ja mulle tundus eestlastest üsna progressiivne panna Kunstihoone etteotsa kunstnik...

(*Meid katkestatakse, aga intervjuu jätkub mõne minuti pärast.*)

Andreas Trossek (AT): I plan to ask more general questions today so no evil critics...

Katerina Gregos (KG): (*Laughs.*) I don’t mind evil critics, as long as they’re intelligent and they make me learn something!

AT: Yes, exactly. Anyway, we’ve met here in Tallinn like a year ago when you were here on one of your research trips, but this project has a longer history?

KG: Yes, it was in autumn 2015 when Taaniel Raudsepp, whom I knew in his capacity as an artist before he became the director of the Tallinn Art Hall, approached me. I had worked with Visible Solutions LLC (Taaniel Raudsepp, Karel Koplimets and Sigrid Viir) when I was co-curating “Manifesta 9” in Genk in 2012, and we had stayed in touch because I really appreciated their work. Then at some point he told me he was going to direct the Tallinn Art Hall and I thought that this was really quite progressive for Estonia to appoint an artist at the head of an Art Hall...

(*We get interrupted but after a few minutes the interview continues.*)

KG: Tähendab, jah, siis ta rääkis mulle, et kavatseb Kunstihoones üht-teist muuta, teha seda ambitsioonikamaks ja kutsuda rohkem rahvusvahelisi kuraatoreid. Ja septembris 2015, kui ta oli juba saanud Tallinna Kunstihoone direktoriks, kutsus ta mind näitust tegema. Ta muidugi teadis, et tegelen peaasjalikult grupinäitustega, sest nende puhul on mu meelest kureerimisel ka päriselt mõtet. Alati on väga imelik näha isiknäitust, kus on kolm teost, ja siis veel on see kellegi kureeritud – minu jaoks ei ole see kureerimine. Minu silmis avaldub kuraatoritöö just rühmanäituste kaudu, keerukate küsimustega tegelemise ja seoste loomise kaudu, mõeldes, kuidas tekitada teoste vahel dialoogi, luua narratiive, puutepunkte jne. Niisiis, ta teadis, et olen kuraator, kes töötab peamiselt sotsiaalsete ja poliitiliste küsimustega tegelevate kunstnikega. Mulle ei meeldi kasutada väljendit "poliitiliselt ja sotsiaalselt angažeeritud kunst", mis on minu arust pisut pretensioonikas. Ja mulle ei meeldi ka termin "poliitiline kunst", mis viitab propagandistlikule allteksti. Seepärast ütlengi, et töötan kunstnikega, kes tunnevad huvi sotsiaalsete ja poliitiliste küsimuste vastu, sest just selles vallas on minu meelest kunstnikel tänapäeval midagi juurde panustada. Praegu tehakse kaugelt liiga palju formaalset kunsti, aga see selleks... Igatahes, ta ütles, et muide, ühtlasi on tulemas Eesti Vabariigi 100. sünnipäev, ja seda konteksti loomulikult ei saanud ignoreerida. Nii mõtlesingi, et teeme midagi, mis sellega kuidagi suhestub. Samas on muidugi tegu iseseisva näitusega.

AT: Siiski oletan, et pidustuste kontekst tekitab teatud ootusi ja lisab survet?

KG: Kui mind oleks palganud riik, kandnuks ma selle eest hoolt, et mu lepingus oleks klausel, mis tagab kunstilise vabaduse. EV100 programmist eraldati küll väike summa selle näituse jaoks, aga sel ei ole mingit mõju näituse sisule, mitte mingit. Ma leian, et seda on oluline mainida.

AT: Hästi, niisiis näitusest...

KG: Mulle tundus asjakohane käsitleda taas kord rahvuse, rahvusriigi ja rahvusluse ideed. Sellest on muidugi varemgi näitusi tehtud – ma ei leiuta jalgratast. Aga see on küsimus, mis väärib pidevalt taaskäsitlemist just nimelt geopoliitiliste nihete tõttu, mis praegu maailmas ja eriti Euroopas toimuvad. Ma pean silmas seda, et mitte kaua aega tagasi olime tunnistajaks uuele natsionalismilainele mitmes eri paigas kontinendil, mille ajaloos on väga tume peatükk seoses sarnaste suundumustega 1930. aastatel, enne Teist maailmasõda. Mõnes riigis, näiteks Ungaris ja Poolas, näeme seda väga silmatorkaval kujul. Kuid selle ilmingud on ka Brexit ja AFD esiletõus Saksamaal. Samal ajal on Euroopa ühiskondlik, poliitiline ja majandusmaastik Teise maailmasõja eelsest väga erinev, sest meil on riike ühendavad institutsioonid nagu Euroopa Liit, mille majanduslikud meetmed ületavad riigipiire ja...

(*Meid katkestatakse jälle. Mõni minut hiljem...*)

KG: Siin põrkuvad kaks eri maailmavaadet. Üks on avatud, liberaalne, kaasav, globalistlik, rahvusvaheline, kosmopoliitne, mitmekultuuriline jne. Teisel pool on rahvuslike huvide isoleeritus, teatud enesesse sulgumine,

KG: So yes, then he told me he plans to change certain things in the Art Hall and to make it more ambitious by inviting more international curators. And in September, 2015, when he had already become the director of the Tallinn Art Hall, he invited me to do a show. Of course he knew that I do predominately group shows because that's where I think curating actually comes in. I find it always very strange when you see a solo show with three works in it and it's actually curated by someone – that's not curating for me. I see curating very much through group exhibitions, through grappling with complicated issues, creating relationships, thinking about how to generate a dialogue between works and create narratives, connections, etc. So he knew I am a curator who works mainly with artists concerned with socially and politically engaged issues. I don't like to use the words "politically and socially engaged art" because I find it a bit pretentious. And I don't like the term "political art" either because it implies propagandistic subtexts. So I say I am working with artists who are interested in social and political issues because that's where I think artists actually have something to contribute today. There's way too much formal art going on these days, but OK... And so he said, by the way, it's also the centenary of Estonian independence, and of course it was impossible to ignore this context. So I thought, we'll do something that relates to that in some way. But of course it's an independent show.

AT: But I presume this celebratory context will still create certain expectations and add pressure?

KG: Had I been hired by the state, I would have made sure that I have a clause in my contract that would guarantee my artistic freedom. So the "Estonia 100" programme did put a small amount of money in the show but they have no interference in the content, none whatsoever. I think it's important to say that.

AT: OK, so the show...

KG: I thought it would make sense to revisit the ideas of a nation, nation-state and nationalism. It's not that there haven't been exhibitions about this before – I'm not reinventing the wheel. But it is an issue that merits constant reconsideration precisely because of the geopolitical shifts taking place in the world and particularly in Europe right now. I mean, it has not been so long ago that we have seen this disturbing resurgence of nationalisms on a continent that has had a very dark chapter of similar kinds of tendencies in the 1930s and before World War II. In some countries we see it in a very pronounced way, such as Hungary or Poland. But it also manifests itself with Brexit or with the rise of the AFD in Germany. At the same time, the social, political and economic landscape in Europe is very different from what it was before World War II because we have the presence of transnational institutions, such as the European Union, with their cross-border economic agendas and...

(*We get interrupted again. Some minutes later...*)

KG: There is a clash between two different world views. One is open, liberal, inclusive, globalist, transnational,

ksenofoobse, rassistliku ja tõrjuva poliitika esiletõus, millele rändekriis on mõistagi andnud suurepärase õigustuse. Minu arvates on Euroopa jaoks eksistentsiaalne küsimus, kumb neist maailmavaadetest peale jääb. See on niisiis esimene küsimus. Teine küsimus puudutab nii kunstimaailmas kui ka peavoolumeedias levivat väga vastandavat retoorikat. Peavoolumeedias ja poliitikas esineb see äärmiselt lihtsustaval kujul, vastandusena "nende" – teiste, migrantide – ja "meie" vahel, kellel on õigus hüvedele. Olgu siis nahavärvi alusel või...

AT: "Meie, kes me oleme alati siin elanud"?

KG: Jah, kõik sellised rahvuslikud müüdid. Teisest küljest valitseb meil kunstimaailmas samasugune kitsarinnalisus, aga seda vastasleeris – oleme kõik liberaalid, oleme kõik progressiivsed ja võime kõik omavahel kokku leppida, et natsionalism on halb. Ma ise eelistan vaadelda neid küsimusi pisut läbimõeldumal viisil, võttes arvesse nii poliitilisi kui ka ajaloolisi juuri, mis ei teki kunagi tühjalt kohalt, ning samas ka tunnistades, et kodakondsuse ja rahvusriikluse turvalisusega kaasnevad teatud eelised. Tähendab, sa võid kritiseerida riikliku või rahvusliku rõhumise, militarismi või muu seesugusega liialdamist, aga minu meelest peame möönma, et paljudele eurooplastele – vähemalt neile, kes elavad siiani suhteliselt demokraatlikes riikides, kaasa arvatud see riik siin – annab rahvusriigi passi ja kodakondsuse omamine teatud tagatisi mobiilsuse, tervishoiu, hariduse ja õiguskaitse osas. Kipume seda sageli unustama. Seepärast püüan vaadata just kõiki vahepealseid halle alasid. Samuti on oluline märkida, et näitus vaatleb ikkagi Euroopat ja selle piire ega käsitle natsionalismi kogu maailmas – see vaatleb Euroopa olukorda. Asja tuleb kuidagi piiritleda ja pöörata tähelepanu peentele varjunditele. Rahvuslus – nii nagu seda mõistavad AFD Saksamaal, Fidesz Ungaris, Taani Rahvapartei või Kuldne Koidik Kreekas – on väga erinev sellest, kuidas seda mõistetakse Balti riikides. Baltimaade iseseisvusliikumised on olnud seotud sooviga vabaneda okupatsiooniikkest – viimane oli mõistagi Nõukogude okupatsioon, aga enne seda olid Tsaari-Venemaa okupatsioon ja baltisakslased –, mis on väga teistsugune rahvuslus. Seda on oluline mõista. Ma leian, et rahvuslus ei ole ühte värvi. See pole must, eks ole, äärmuslik. Näiteks separatistlikud liikumised Šotimaal ja Kataloonias – see oleks teine lugu, täiesti teistsugune lugu.

AT: Nõus. Ja küllap annab asja mastaabist aimu ka see, et näitus on tõesti suur?

KG: Jah, näitus on väljas Tallinna Kunstihoones, Tallinna Linnagaleriis, Tallinna Kunstihoone galeriis ja Vabaduse galeriis. Kogu Tallinna Kunstihoone meeskond on olnud fenomenaalne, nad tõesti andsid endast kõik. Ma tean, et see näitus on siin suur asi, nii ressursside kui ka pühendumuse mõttes, erakordne asi, ja ma olen selle eest väga tänulik. Olen ise ka sellele väga palju aega pühendanud, see tähendab, ma ei kureeri e-posti teel.

AT: (*Naerab.*)

KG: Nii et jah, loodetavasti näitus jõuab ka kunstiringkondadest väljapoole. Kui tulla tagasi näituse kontseptsiooni

cosmopolitan, multicultural, etc. On the other hand there is this insularity of nationalist agendas, a kind of closing in, the development of xenophobic, racist and exclusionary politics, and of course the migration crisis has been a perfect excuse for this. I think it's an existential question for Europe of which of these two world views is going to prevail. So that's the first question. The second question is the very polarized rhetoric that exists now both in the art world and in the mainstream media. In the mainstream media and politics it's presented in an extremely simplistic way as a dichotomy between "them" – the others, the migrants – and "us" who are entitled. Either because of the skin colour or...

AT: "We who have always lived here"?

KG: Yes, all these kinds of national myths. On the other hand, in the art world we have a similar kind of narrow-mindedness, but on the other side, we're all liberal, we're all progressive, and we can all agree that nationalism is bad. My own position is that I like to look at these issues in a slightly more thoughtful manner that acknowledges both political and historical roots, which never come out of the blue, and at the same time also acknowledges certain advantages that the security of citizenship or nation-statehood actually brings. I mean, you can criticize the excesses of the state or nationalist oppression or militarism, etc. But I think one thing we need to acknowledge is that for many Europeans – at least for those who are still living in relatively democratic countries, including this one – actually having a passport and being a member of a nation-state in fact affords you certain securities in terms of mobility, health, education and juridical protection. And we tend to often ignore that. So what I try to aim at is to look at all those grey zones in-between. I also think it's important to say the show is in fact looking at Europe and its borders, it's not a show about nationalism all over the world; it is really looking at the European situation. You have to narrow it down somewhere and looking at these very fine hues. Nationalism – the way the AFD in Germany or Fidesz in Hungary or the Danish People's Party in Denmark or the Golden Dawn in Greece understands it – is very different from the way the Baltic countries understand it. The independence movements in the Baltic countries have been related to wanting to shake off the yoke of occupation – well, the most recent being the Soviet occupation of course but before that was the Russian imperial occupation and the presence of Germans in the Baltic countries – which is a very different kind of nationalism. It's important to understand that. I believe nationalism is not one colour. It's not black, you know, extreme. For example, the separatist movements in Scotland or in Catalonia – that would be another story, completely different story.

AT: Yes. And I guess the scope is also reflected in the fact that this show is really huge?

KG: Yes, the show is exhibited in Tallinn Art Hall, Tallinn City Gallery, Tallinn Art Hall Gallery and Vabadus Gallery. The whole team at the Tallinn Art Hall has been phenomenal; they really went the extra mile. I know this is a big thing here, both in terms of resource and commitment, it's an exceptional thing, and I am really thankful for that. I've

juurde, siis hõlmab see mitut küsimust. Neist olulisim on kaasamise ja tõrjumise küsimus seoses rahvusluse ning kodakondsusega Euroopa piires, mis on praegu Euroopas väga suur küsimus. Aga minu meelest... tähendab... kuidas seda nüüd öelda? Jalgpallimatšil oma rahvusmeeskonnale kaasaelamine – kui sa ei ole huligaan – ei tee sinust natsionalisti. On siiski teatud identiteeditunnused – esiteks keel ja teiseks kultuur –, mis minu arvates väärivad hoidmist. Eks ole, sul on eesti kultuur, mul kreeka kultuur, me oskame inglise keelt, saame teineteisest aru, oleme eurooplased – küllap tunneksime end mugavalt näiteks Berliinis elades ja töötades, nii nagu mina tunnen end mugavalt Tallinnas ja Riias ning Brüsselis, kus ma elan, aga mul on ikkagi ka alles mu hellenistlik kultuur.

Katerina Gregos on Brüsselis elav kuraator, kirjanik ja lektor. Ta on praegu 1. Riia Biennaali (2018) peakuraator ning Münchenis ja Samoses tegutseva Schwarzi Fondi kuraator.

Andreas Trossek töötab KUNST.EE peatoimetajana.

also really invested a lot of time into it, you know, I'm not curating by e-mail.

AT: (*Laughs.*)

KG: So yes, hopefully the show will reach beyond the art crowd, so to speak. Coming back to the concept of the show, there are several issues that come into it. Most importantly this question of inclusion and exclusion in relation to nationalism and citizenship within Europe, which is a really big question in Europe today. But... It is my belief, you know... how shall I put it? Going to a football match – if you're not a hooligan – and actually cheering for your country doesn't make you a nationalist. There are still certain markers of our identity – language being the first and culture being the second – that I actually think are worth preserving. You know, you have your Estonian culture, I have my Greek culture, we can speak English, we can understand each other, we're Europeans – we would probably feel comfortable if we would be living and working in Berlin, for example, like I feel comfortable in Tallinn and in Riga and in Brussels where I'm living but I still have my Hellenic culture.

Katerina Gregos is a curator, writer and lecturer based in Brussels. Currently she is chief curator of the 1st Riga Biennial (2018) and curator of the Schwarz Foundation, Munich/Samos.

Andreas Trossek is the editor-in-chief of KUNST.EE.

Cristina Lucas
Veksilloloogia
2017
211 raamitud fotot, igaüks 18 x 24 cm
Tallinna Kunstihoone näitusevaade
Foto autor Karel Koplimets
Kõik õigused kunstnikul ja Galeria Juana de Aizpurul

Cristina Lucas
Vexillology
2017
211 photographs, each 18 x 24 cm
Exhibition view at Tallinn Art Hall
Photo by Karel Koplimets
Courtesy the artist and Galeria Juana de Aizpuru

BAHRAINIS
BANGLADESHIS
GUAMANIANS
GUATEMALAN
NIGERIEN
NORTH KOREANS

Andres Tolts
(1949–2014)
Öö
1987
õli lõuendil,
120 x 180.2 cm
Foto autor
Stanislav Stepashko
Eesti Kunstimuuseum

Andres Tolts
(1949–2014)
Night
1987
oil on canvas,
120 x 180.2 cm
Photo by
Stanislav Stepashko
Art Museum of
Estonia

24. XI 2017–1. IV 2018
Kumu 4. korrus, B-tiib

Kuraator: Anu Allas

Alkeemik Tolts

Viivi Luik kirjutab Kumu retrospektiivist "Andres Tolts. Maastik vaikeluga".

Me teame, et Andres Tolts (1949–2014) võib nagu möödaminnes, üheainsa noobli käeliigutusega, ühendada *Radikalismus*'e *Konservatismus*'ega ning teatada sellesama noobli käeliigutuse saatel: "Ma ei saa sinna midagi parata, et ma ei salli kaost ei elus ega kunstis."[1]

Tõepoolest, Tolts on töötanud nagu alkeemik ja maag, luues elementide kaoses korda ainult temale teada olevate valemitega. Vähem on teada see, et Andres Tolts võib justkui mängides, sigaretti suust võtmata, pintsli ning hariliku, kõigile kättesaadava õlivärvi abil avada su ees sellesama igaviku panoraami, millest luuletasid omal ajal Betti Alver ja Artur Alliksaar.

Toltsist kui avaruste ja sügavuste asjatundjast ning virtuoossest taevamaalijast pole seni eriti räägitud. Kuid kui Toltsil oleks aadlivapp, siis oleksid selle embleemideks, iseäralikeks vapiloomadeks suure tõenäosusega päike, kuu ja välk. Tolts ise kinnitab 1992. aastal: "Olen tundnud huvi nii alkeemia kui vabamüürluse vastu. Vaim ja mateeria peavad ilma konfliktita ühinema."[2]

Noobel mees

Toltsi maalidel võib tihti näha samaaegselt mitut reaalsust – ekraane, mis katavad merevaateid; maastikke, mille valitsejaks on must või punane välk; alkeemilisi päikeseid ja kuusid, millede tähendus võib olla teine kui see, mida meie arvame. Mõnikord on tegemist maaliga maalis.

Ent kui Tolts maalib roostetanud rauakolakaid, okastraati, tühermaid ja tööstusmaastikke, siis rõhutab ta nendega erilisel, ainult talle iseloomulikul viisil seda, et ka vangilaagrite territooriume ja suuri sõjavälju on ajast aega katnud taeva avarus. Selles mõttes võib Toltsi pidada sakraalseks kunstnikuks. Aga ka poliitiliseks kunstnikuks selle sõna sügavamas ja avaramas mõttes.

Toltsil on teatav sarnasus Daniil Harmsiga (1905–1942), kes oma lühikese elu jooksul jõudis saada vene absurdikirjanduse klassikuks, kuulsaks sürrealistiks. Seda kõike küll alles pärast oma surma, sest seni, kuni Daniil Harms elas, punasel Venemaal tema tekste ei avaldatud. Pole pealtnäha poliitikakaugemaid lugusid kui Harmsi tekstid, kuid just need tekstid kujutavad tolleaegset Venemaad tema täies absurdsuses.

Olematutest võimalustest hoolimata oli Harms noobel mees. Nagu Andres Toltski, kes pilkava üleolekuga vaatles ajastut, millesse ta oli sündinud ja mille atribuute ta kujutas. Tolts ise vaidleb vastu. Ta ütleb 1992. aastal Karlsruhes Christoph Kimile antud intervjuus: "Mind huvitab pigem

24. XI 2017–1. IV 2018
B wing of the 4th floor of Kumu

Curator: Anu Allas

Tolts the Alchemist

Viivi Luik writes about the Kumu retrospective "Andres Tolts. Landscape with Still-Life".

We know that Andres Tolts (1949–2014) can casually, with a single elegant gesture, bring together the radical (*Radikalismus*) and the conservative (*Konservatismus*) and declare, accompanied by the very same elegant gesture: "I cannot help it, I do not like chaos neither in life nor in art."[1]

Indeed, Tolts has worked like an alchemist and a magician, creating order in the chaos of elements using formulas known only to himself. The fact that Andres Tolts can playfully, without removing the cigarette from his mouth, using the brush, pencil and oil paint available to everyone, reveal the very same panorama of eternity that Betti Alver and Artur Alliksaar composed poetry about back in their day, is less well known.

Tolts has not often been considered the expert of spaces and depths and the master of painting the sky. However, if Tolts had a coat of arms, the emblems, the peculiar heraldic animals on it would be the Sun, the Moon and Lightning. Tolts himself confirms in 1992: "I have been interested in both alchemy and freemasonry. Spirit and matter must be united without conflict."[2]

Sophisticated man

Several simultaneous realities can be seen in Tolts' paintings – screens that hide sea views; landscapes reined in by black or red lightning; alchemical suns and moons, with meanings different from what we might expect. Sometimes it is a painting inside a painting.

However, when Tolts paints rusty chunks of iron, barbed wire, wastelands and industrial landscapes, he emphasises in a special way distinctive to him that even the territories of prison camps and large battlefields have always been exposed to the vastness of the celestial sphere. In this sense Tolts can be considered a sacral artist, but also a political artist in the deeper and broader meaning of the word.

Tolts bears a certain similarity with Daniil Kharms (1905–1942) who managed to become a classic of Russian absurdist literature, a famous surrealist, despite the shortness of his lifetime. All of this only after his death, while as long Daniil Kharms was alive, his texts were not published in communist Russia. At first glance, there are no stories further from politics than the texts by Kharms, but those texts precisely portray the Russia of the day in its complete absurdity.

Despite his non-existent opportunities, Kharms was a sophisticated man. As was Andres Tolts, who viewed the era into which he was born and the attributes of which he depicted with an ironic supremacy. Tolts himself rejects this. He tells Christop Kim in an interview in Karlsruhe in 1992: "I am more

Mondrian, mitte Malevitš. See on liiga regionaalne, kõik need vene ängid ja paisutatud emotsionaalsus."[3]

Toltsi näitusel "Maastik vaikeluga" võib igaüks minna ja vaadata maali "Öö" (1987). Kui "Öö" ei ole poliitiline maal, siis, palun väga, näidake mulle mõnd sellest poliitilisemat maali! Kõnealusel maalil on kujutatud stalinistliku kirjutuslaua rasket tumepruuni plaati, millel seisab 1950. aastate lõpu disainiga laualamp. Lamp valgustab lauaplaadile otsekui uurimiseks asetatud elumaja, mida ümbritseb väike õdus ja väga kaitsetu rohuaiake. Lamp on sihitud elumajale otse näkku.

Kogu stseen omas harmsilikus absurdsuses toob meelde toonase Riigi salateenistuse, mille lauale olid sümboolselt asetatud kõik elud ja kõik elumajad. Lambi haardeulatusest väljapoole jääb pime öö. Pimedus on lambivalgusest eraldatud tõkkepuuga. Kõige kohal troonib sputnik, tolleaegse Nõukogude Liidu sümbol.

Mateeria ja vaimu ühendamine

Siinkohal on asjakohane tsiteerida Leonhard Lapinit: "Toltsi suhe ümbritseva tegelikkusega on isegi üleolev, ta vaatleb nõukogude maailma kui midagi ajutist, rasket haigust, mis tuleb lihtsalt läbi põdeda."[4] Ise olen 1992. aastal Karlsruhes välja antud kataloogis kirjutanud: "Lihtne oleks öelda, et Andres Tolts hoiatab, kui see oleks tõsi. Andres Tolts ei hoiata kedagi. See ei huvita teda üldse."[5]

Kui Tolts kujutab suletud ruumi, siis on see ruum tõepoolest suletud. Tema maalitud ruumides valitseb alati iseäralik pinge, nagu sisaldaksid need ruumid peale nähtavate objektide veel midagi, mida palja silmaga ei näe. Maalil võib olla kujutatud kaktus, käntsakas liha, laud või lamp, kuid Toltsi käe läbi on need esemed muutunud kokkuvõtteks kujutatavast objektist, on muutunud kaktuse, liha, laua või lambi mudeliks ehk ürgkaktuseks, ürglihaks, ürglauaks, ürglambiks. Nii on Toltsil õnnestunudki elu jooksul väljendada "mateeria ja vaimu konfliktita ühinemist", väljendada mateeria ja vaimu ühtsust, üheaegsust.

"Vaiksel pärastlõunal koostab Tolts lillekimpu"

Alkeemik Toltsile ehk meeldiksid need kaks lugu, mida ma ei saa jutustamata jätta, kuna ta on nende peategelane.

*

Kunagi ennemuistsel ajal, 1970. aastate keskel, kulges ühel kottpimedal augustiööl läbi kottpimeda kuusemetsa väike, kuid mõjuavaldav protsessioon, mille moodustasid Andres Tolts, Ando Keskküla (1950–2008), Jaak Jõerüüt ja Viivi Luik. Kõigil asjaosalistel olid käes pikad põlevad küünlad, sest muidu poleks selles ürgpimeduses näinud sammugi astuda. Asja selgitus on proosaline: Toltsi eestvedamisel olime teinud väljasõidu nõiduslikule metsatagusele lagendikule ning tagasi minekuga hiljaks jäänud. Autoni tuli minna paar kilomeetrit läbi pimeda kuusiku. Küünlad olime leidnud kunstikombinaadi puhkebaasist, mis asus nõidusliku lagendiku serval. Oli täielik tuulevaikus. Küünlad põlesid sirge leegiga ja nende leegis sai surma lõpmatu hulk ööliblikaid. Kuud ega tähti ei paistnud, kuused olid nii tihedad.

interested in Mondrian than Malevich. All these Russian anxieties and the excessive emotionality are too regional."[3]

Everyone can go and take a look at the painting "Night" (Öö, 1987) at Tolts' exhibition. If this is not a political painting, then, well, please show me a painting that is! The aforementioned painting depicts the heavy dark brown tabletop of a Stalinist desk, along with a lamp designed in the late 1950s. As if set for investigation, the lamp illuminates a house surrounded by a small cosy and vulnerable garden. The light is aimed straight in the face of the house.

The whole scene in its kharmsian absurdity is reminiscent of the former KGB, which had all lives and residences symbolically laid out on its table. Outside of the reach of the lamp is the dark night. Darkness has been separated from the light by a barrier. Sputnik, the symbol of the then Soviet Union, governs the scene.

Uniting matter and spirit

Here it is appropriate to quote Leonhard Lapin: "Tolts' relationship with the surrounding reality is even arrogant. He sees the Soviet world as something temporary, an acute illness that simply needs to be gone through."[4] I myself have written in the catalogue issued in Karlsruhe in 1992: "It would be easy to say that Andres Tolts warns, if it was true. Andres Tolts does not warn anyone. That does not interest him at all."[5]

When Tolts depicts a closed space, then the space is indeed closed. A peculiar tension reigns in the spaces he paints, as if in addition to the visible objects they also contain something that is invisible to the bare eye. The painting may depict a cactus, a lump of meat, a desk or a lamp, but treated by Tolts these objects have become ultimate versions of the depicted objects, they have become a model of the cactus, the meat, the desk or the lamp, the primal cactus, the primal meat and the primal lamp. In this way Tolts has managed to express "the union of matter and spirit without conflict", express the unity of matter and spirit, their simultaneousness.

"On a quiet afternoon, Tolts arranges a bouquet of flowers"

Tolts the Alchemist might like these two stories that I cannot leave untold, since he is their protagonist.

*

Once upon a time, in the mid-1970s, on a dark August night a small but impressive procession that consisted of Andres Tolts, Ando Keskküla (1950–2008), Jaak Jõerüüt and Viivi Luik passed through a dark spruce forest. Everyone involved held long burning candles; otherwise it would have been impossible to tread in this pristine darkness. The explanation is prosaic: under the leadership of Tolts we had gone on an expedition to an enchanting glade behind the forest, and had fallen behind in our return. The way to the car led through a few kilometres in the dark forest. We found the candles from the recreation centre of an art complex on the side of the enchanting glade. There was a complete lull. The candles burned with a straight flame and an infinite number of nightshades died in their flames. There was no moon nor stars, the spruce trees were so thick.

Andres Tolts (1949–2014)
Triibuline kušett
1979
õli lõuendil, 130.3 x 140.3 cm
Foto autor Stanislav Stepashko
Eesti Kunstimuuseum

Andres Tolts (1949–2014)
Striped Single Bed
1979
oil on canvas, 130.3 x 140.3 cm
Photo by Stanislav Stepashko
Art Museum of Estonia

Vahepeal möödusid aastakümned nagu linnutiivul ja kätte jõudis pime ennejõulune õhtu aastal 2017. Sellel õhtul käis väike rühm Alkeemik Toltsi sõpru üheskoos Kumus vaatamas Toltsi näitust "Maastik vaikeluga" ning võttis nõuks peale näitust minna Metsakalmistule Toltsi hauale küünlaid süütama. Oli tõesti pime õhtu. Metsakalmistu suurte puude all oli peaaegu niisama pime nagu selles ammuses kuusikus. Surnuaiarajad olid libedad ja kumerad nagu klaasist palgid. Meie väike viieliikmeline protsessioon oli sunnitud kasutama mobiilirakendust "taskulamp". Arutasime, kuidas me Toltsi haua pimedas üles leiame. Kuid järsku langes mobiiltelefoni lambi valguskiireke täpselt Toltsi hauakivile – ja oligi kombes.

*

Mõne aja pärast, uue aasta jaanuaris, küsiti minult KUNST.EE-st, kas ma ei kirjutaks lugu Andres Toltsist. Olin nõus küll, kuid kohe kirjutama ei hakanud. Mõni päev hiljem, ühel varahommikul, nägin järgmise unenäo. Kohtusin Torontos elava kunstiteadlase Eda Sepaga, kes ütles: "Tule, ma näitan sulle Toltsi uut maali!" Läksime ühte nooblisse pargikohvikusse, ringikujulisse ruumi, mis asus roosas paviljonis, millel olid maast laeni kaaraknad. Ümber paviljoni kasvasid ringikujuliselt istutatud ja prantsuse moodi ümmarguseks pöetud võradega pärnad vaheldumisi marju täis murelipuudega. Puud olid istutatud selle arvestusega, et iga akna taha jääks kaks puud, pärn ja murel. Nii et väljavaade oli lummav.

Kohvik oli tühi ja väga elegantne. Ühte seina kattis suur maal, Andres Toltsi autoportree, mille nimi oli "Vaiksel pärastlõunal koostab Tolts lillekimpu". Maal oli rohelistes, valgetes ja kollastes toonides. Esiplaanil seisis väga noor ja väga noobel Tolts. Ta kandis kollast tviidkuube ja selle all rohelise-kollase-kirjut misson-mustriga kootud vesti. Jalas olid tal kallid konjakivärvi kingad ja tema ees seisis madal ümmargune rohelise linaga kaetud lauake vaasiga, kuhu Tolts parajasti keskendunult sättis elegantset kimpu valgetest kalladest ja nende lehtedest. Maalitud ruumi kaugemas nurgas istus noor Ando Keskküla, jalg üle põlve. Järsku maalitud Tolts märkas mind, muutus elavaks Toltsiks, sirutas käe pildi seest välja ja viipas. Meil hakkas väga lõbus ja me ajasime Toltsiga hulga aega hullu juttu ning naersime kui koerad.

*

Hetk enne ärkamist tuli mulle pähe: näe, Toltsi ikkagi huvitab, mida ma temast KUNST.EE-le kirjutan.

Viivi Luik on luuletaja ja kirjanik. Tema ja Jaak Jõerüüdi mitmeid raamatuid on kujundanud nende perekonnasõber Andres Tolts.

Decades flew by, until a dark pre-Christmas evening in 2017 arrived. On that evening a small group of friends of Alchemist Tolts went to see the exhibition "Landscape with Still Life" in Kumu and decided to go light candles on the grave of Tolts in Metsakalmistu (Forest Cemetery). The evening was indeed gloomy. It was almost as dark under the great trees in Metsakalmistu as in that forest long ago. The paths in the cemetery were slippery and convex like logs made of glass. Our little five-member procession was compelled to use the "flashlight" app on a smartphone. We discussed how we are going to find the grave of Tolts in the darkness. However, suddenly the beam of light from the smartphone fell exactly on Tolts' gravestone – and there we were.

*

After a while, in the New Year, I was asked by KUNST.EE to write a story about Andres Tolts. I agreed, but did not start immediately. One early morning some days later I saw the following dream. I met Eda Sepp, an art critic living in Toronto, who told me: "Come, I will show you the new painting by Tolts!" We went to a high-class café in a park, to a circular room that was in a pink pavilion which had arched windows from floor to ceiling. The pavilion was surrounded by lindens planted in a circle and trimmed in the French round topiaric style, alternating with trees of sweet cherries full of fruit. The trees had been planted so behind each window were two trees, a linden and a sweet cherry. So the view was charming.

The café was empty and exquisite. One wall was covered by a huge painting, a self-portrait by Andres Tolts, named "On a quiet afternoon, Tolts arranges a bouquet of flowers". The painting was in green, white and yellow tones. A young and very elegant Tolts was standing in the foreground. He was wearing a yellow tweed coat with a knitted vest underneath it with a green and yellow Missoni-esque pattern. On his feet he had expensive cognac shoes and in front of him was a low round table clothed in green, with a vase into which a focused Tolts was arranging an exquisite bouquet of the flowers and leaves of the white calla lily. In a distant corner of the painted room sat Ando Keskküla with his legs crossed. Suddenly, the painted Tolts noticed me, turned into a live Tolts, reached his hand outside of the painting and waved. We started having fun and we talked with him for a while, laughing like dogs.

*

A moment before waking up I realized: see, Tolts does care after all, what I write about him for KUNST.EE.

Viivi Luik is a poet and writer. Andres Tolts, their family friend, has designed several books by her and Jaak Jõerüüt.

1 Vt Andres Tolts, Ülevaatenäitus Eesti Kunstimuuseumis. Tallinn: Andres Tolts, 1999, lk 23.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 Leonhard Lapin, Ääremärkusi Boris Groysi staliniaanale. – Akadeemia 1998, nr 5, lk 1113.

5 Andres Tolts, Ülevaatenäitus Eesti Kunstimuuseumis. 1999, lk 14.

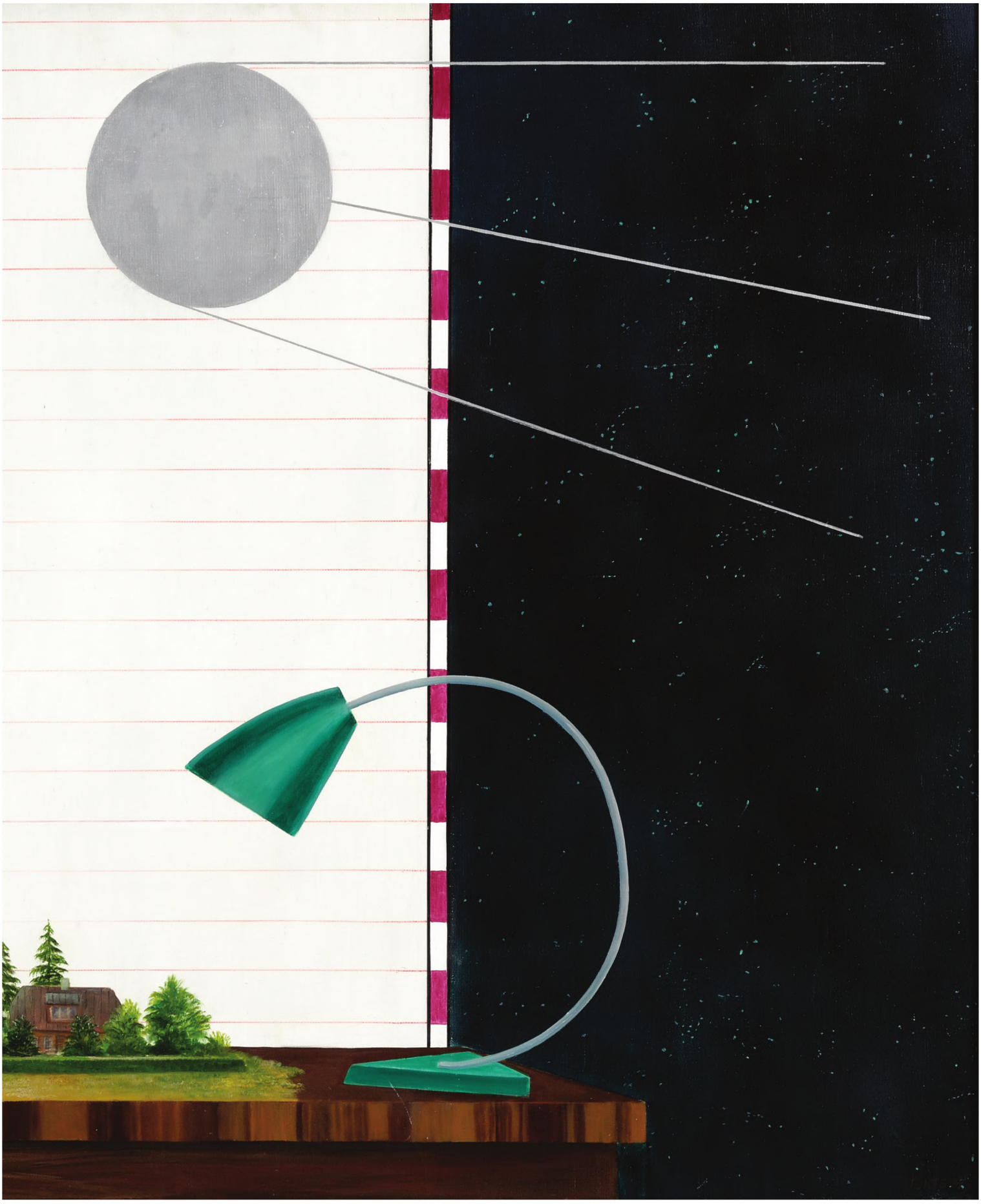
1 See Andres Tolts, Ülevaatenäitus Eesti Kunstimuuseumis. Tallinn: Andres Tolts, 1999, p 23.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 Leonhard Lapin, Ääremärkusi Boris Groysi staliniaanale. – Akadeemia 1998, No 5, p 1113.

5 Andres Tolts, Ülevaatenäitus Eesti Kunstimuuseumis. 1999, p 14.



16. XII–28. I 2018
Tallinna Kunstihoone

Kuraatorid: Indrek Köster ja Taavi Talve (Johnson ja Johnson)

Marco Laimre reaalsuse kõrbes[1]

Andreas Trossek käis Marco Laimre isiknäitusel "Motor".

Marco Laimre kuvand Eesti kunstimaailmas sarnaneb mõneti Marcel Duchampiga. Mõlemad nägid mängu üpris varakult läbi ja asusid kohe selle reegleid rikkuma, jättes tolmu langedes enda ehmunud kaasaegsed arutlema kunsti piiride jms igihaljaste kultuuriteemade üle. Mõlemad olid alguses tegelikult frustreerunud maaliõpilased, kelle intelligentsust solvas levinud eeldus, nagu oleks kunstniku ülesanne ühiskonnale mõistliku ruutmeetrihinnaga mingit seinte kaunistamise teenust osutada ja ilutsevat mõttevaba silmakõdi tekitada. Kurikuulus on üks Duchampi ütlus, et ta ei tahtnud olla "loll nagu maalikunstnik", Laimre omakorda on pidanud loenguid "kõige idiootlikematest kunstnikupositsioonidest" jne.

Mõlemad deklareerisid ka ühel või teisel eluetapil kunstitegemise lõpetamist, aga tegid lõpuks siiski ikkagi midagi. Mõlemad on olnud oma väljaütlemistes ka n-ö suured draamakuningannad, kes on omakorda inspireerinud teisi suuri draamakuningannasid (*à la* Joseph Beuys, "Marcel Duchampi vaikimine on ülehinnatud", 1964). Mõlemad on olnud mõjukad: Duchamp konsulteeris kogude moodustamisel nii Peggy Guggenheimi kui ka New Yorgi moodsa kunsti muuseumi (MoMA), Laimre omakorda juhtis viimase aastakümne jooksul Eesti Kunstiakadeemia fotograafiaosakonda ja oli üks Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumi (EKKM) kaasasutajatest. Duchamp suri samal aastal kui Laimre sündis ja New York 1917. aastal (R. Mutt, "Fontään") ei ole sama asi mis Tallinn 1996. aastal (kineetiline installatsioon "Sugar Free"), aga midagi siin igatahes on, fännisuhe kindlasti. Sport muidugi ka: Duchamp mängis malet, Laimre sõidab hobiklassis motokrossi. 40-50-aastaste seas sai ta näiteks Türil Kihli krossirajal 8. juulil 2017 hobiklassi etapil 27. koha (kokku finišeerus 28 võistlejat).

Siin ma siis olen, seisan Tallinna Kunstihoone suures saalis ja vaatan enda ees postamendi otsas keerlevat porist Laimre tsiklit. Ligi sada aastat tagasi oli Duchamp teinud rea kuulsaid objekte, mida ta nimetas *readymade*'ideks. Need olid sisuliselt suvalised tööstuslikult toodetud objektid, mida kunstnik oli võib-olla veidi "tuuninud" ja seejärel kunstisaali tarinud, jättes siis vaataja mõistatama, kas tegu on mingi peene mängu, sügava kunstifilosoofia, küünilise nihilismi või kõikvõimalike tähenduskonstellatsioonide koguperepaketiga. Nende *readymade*'idega algavad kõik kunstiajalooõpikute moodsa kunsti peatükid ja need inspireerisid lisaks Duchampi põlvkonnakaaslastele (dada, sürrealism) ka hulka hilisemaid kunstnikepõlvkondi (popkunst, minimalism, kontseptualism jne) tegelikult kuni tänapäevani välja.

16. XII–28. I 2018
Tallinn Art Hall

Curators: Indrek Köster and Taavi Talve (Johnson and Johnson)

Marco Laimre in the desert of reality[1]

Andreas Trossek visited Marco Laimre's solo exhibition "Motor".

The image of Marco Laimre in the Estonian art world is somewhat similar to Marcel Duchamp. Both saw through the game fairly early on and started to break its rules straight away, leaving their shocked contemporaries to discuss the borders of art and other such perennial cultural subjects among the settling dust. Both were initially actually frustrated painting students, whose intelligence was insulted by the widespread presumption that the societal role of the artist was to provide a wall decorating service at a reasonable price per square metre and to impart carefree visual pleasure. One of Duchamp's quotes is infamous and states that he didn't want to be "stupid as a painter", Laimre in turn has lectured on "the most idiotic artist positions", etc.

Both also declared at one period or another in their life that they would stop making art, but ended up still doing something. Both have also been so-called great drama queens in their pronouncements, having themselves inspired other great drama queens (*á la* Joseph Beuys, "The Silence of Marcel Duchamp is Overrated", 1964). Both have been influential: Duchamp advised Peggy Guggenheim as well as the New York Museum of Modern Art (MoMA) on compiling collections; Laimre, in turn, during the previous decade was the head of the photography department of the Estonian Academy of Arts and one of the co-founders of the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM). Duchamp died the same year that Laimre was born and New York in 1917 (R. Mutt, "Fountain") is not the same as Tallinn in 1996 (kinetic installation "Sugar Free"), but in any case, there is something here, a fan relationship certainly. Sport too, of course: Duchamp played chess, Laimre rides motocross in the amateur class. For instance, among the 40–50 year-olds he came 27th in the amateur class at the Kihli motocross track in Türi on 8 July 2017 (in total 28 riders finished).

So, here I am, standing in the great hall at Tallinn Art Hall looking at Laimre's muddy motorcycle rotating on a plinth before me. Close to a hundred years ago, Duchamp made a series of famous objects, which he called readymades. They were basically random industrially manufactured objects, which the artist had perhaps "tuned" slightly before gathering them in the exhibition space, leaving the viewer to guess as to whether it was some sort of sophisticated game, a deep philosophy, cynical nihilism or a family pack containing all the possible constellations of interpretations. The modern art chapters of all art history textbooks start with these readymades and in

Üks paljudest Duchampi õppetundidest oli nimelt, et kontekst määrab kõik (siit algab näiteks institutsionaalne kunstiteooria). Igasugune ese või tegevus muutub kunstisaalis vaat et automaatselt kunstiteoseks: need estetiseeruvad, ülenduvad, kaotavad otsese utilitaarsuse ja muutuvad kultuuribrändidena kaubastatavateks. Kunstimaailmal on lihtsalt see võim, kunst toimib nõnda, teeb seda meiega. Ja juba tunnen, kuidas hakkangi programmeeritult käituma. Mõtlema, et sel krossirattal ei puudu teatav vormiline esteetika. Masinad on tõepoolest ilusad ning mootorid on kaunid, eriti tagumiste saalide tootekataloogide stiilis fotodel. "Motor"-logo on kihvt, *so eighties*. Ja et isegi poripritsmed on kuivanud bensupaagi külge kuidagi... maaliliselt.

Aga huvitav, millest see Laimre näitus siis n-ö tegelikult räägib? Kõigi nende krossirataste varjus, majesteetlike värvifotodega valguskastide varjus, mis kujutavad selle spordiharrastuse keset ja pühamut, garaaž-töökuuri, kohta, kus aeg alati peatub? Kõigi nende adrenaliinirohkete krossivideote ja edwardhopperlikes maanteeäärsetes söögikohtades... ei, nagu selgub, hoopiski Ida-Virumaal Puru haiglas pärast õnnetut ratta seljast kukkumist tehtud toidupiltide varjus? Nende perversselt ruigavate kummist "põssagloobuste" varjus, mis kombineerivad võimlemispalle ja mängusigu, pehmet paindlikkust ja kõigega kohanemise piltlikku loogikat? Esteetika pool lahendatud, lülitub ajus sisse sümbolisatsioonimasin, mis visuaalse kunsti keelt tinglikuks pidades vastleitud metafooridele reaalsest elust otsekohe ankurdavaid vasteid otsima hakkab. On see kriitika, et kunst ei ole siin Eestis viimasel ajal ikka päriselt "päris"? Et kaart eelneb territooriumile ja läbipaistmatud simulatsioonid domineerivad tõelisuse üle? Tüdimus kõigest sellest bürokraatlikust ja poliitilisest sebimisest, mis tegelikkusest enam midagi järgi ei jäta? Eksistentsiaalne äng? Autentsusiha? Alternatiivsuse nälg?

Asi on nimelt ka selles, et see Laimre tsikkel jääb lõpuks ikkagi... jah, tsikliks. Üldse oleks ta nagu oma motikaga sellesse reaalsuse kõrbe ära eksinud, millest rääkis 1980. aastatel nõnda prohvetlikult Jean Baudrillard. See kõrb võib köita veel vaid mõnda aega. Võimalik, et paari aasta eest Hobusepea galeriis alanud ja nüüd Tallinna Kunstihoones tipnenud motokrossi harrastamist tabab pikemas perspektiivis Duchampi maletajakarjäärile sarnane saatus – see saab küll Laimre personaalse kunstnikukuvandi orgaaniliseks osaks, kuid mõni ülbik ikka ja alati leidub, kes ütleb välja, et "Laimre motoperiood on ülehinnatud".

Jah, aga ikkagi parem kui Aaron Young näiteks. Viimane oli nimelt ainuke nimi, mis mulle meenus, kui hakkasin mõtlema, et kui kord juba formalistlikult ja "kandiliselt" sellele näitusele läheneda, siis kas ma üldse olen kusagil näinud õnnestunud "sport-art'i", nagu Laimre näituse teabevoldikus oma viimaste aastate kunstnikutegevuse kohta inglise keeles ütleb, endal kahtlemata keel sügavalt põses. See on tegelikult üks pikem lugu. Aga see lugu pidi juhtuma 2006. aastal, kui olin esimest korda külastamas Berliini nüüdisaegse kunsti biennaali, kus Eestist oli osalemiskutse saanud Jaan Toomik. Biennaal läbi käidud, võttis ta mul nööbist kinni: tal oli kutse mingile peenele erapeole rikkalt kunstikogujalt, kes kogus radikaalset videokunsti. Just sellist nagu oli Toomikul, sajandivahetuse Eesti kunstiekspordi kaanepoisil.

Metroopeatusest väljudes kõrgus silme ees klaasist ja terasest "umbes eile" ehitatud pilvelõhkuja. Aadress oli õige ja kutse näitamisel turvameestele suunati meid eralifti, mis viis üles pilvedesse. Ja nii oligi, täielik Patrick Batemani unelm steriilses *showroom*'is: tasuta kokteilid, kõlaritest mürtsuv

addition to inspiring Duchamp's generation (dada, surrealism), they also inspired a whole array of the later generations of artists (pop art, minimalism, conceptualism, etc.), in fact, up until the present day.

One of the many lessons from Duchamp is namely that context determines everything (e.g. this is where institutional art theory starts). Any object or action in the exhibition space becomes a work of art almost automatically: they become aestheticized, elevated, lose their direct utility and become commercialised as cultural brands. The art world simply has this power, art acts in this manner, it has its way with us. And I already feel that I am starting to act in a programmed manner – to think that this motocross bike doesn't lack a certain formal aesthetic. Machines are indeed beautiful and engines pretty, especially the photographs in the more distant halls presented in a product catalogue style. The "Motor" logo is cool, so eighties. And even the specks of mud have dried onto the petrol tank somehow... picturesquely.

But I wonder, what is this Laimre exhibition actually about? In the shadow of all these motocross bikes, in the shadow of these majestic light boxes with colour photographs, which depict the hub and temple of this sport hobby, the garage-shed, a place where time always stops. In all these adrenalin-filled motocross videos and the Edward Hopper-esque roadside eateries... no, as is revealed, in fact, in the shadow of photographs of food taken at Puru hospital in Ida-Virumaa after an unfortunate fall off the bike? In the shadow of these perversely squealing rubber "piggy-globes" that combine exercise balls with toy pigs, soft flexibility and the metaphoric logic of adapting to everything. Once the aesthetic aspect is solved, the symbolisation machine in the brain switches on, instantly starting to search for real life analogies onto which the recently recognised metaphors should be anchored, taking the visual language of art conditionally. Is it a criticism that art here in Estonia recently hasn't really been "real"? That the map precedes the territory and impermeable simulations dominate the real? Weariness from all this bureaucratic and political fuss, which actually doesn't leave anything real behind? Existential angst? Desire for authenticity? A hunger for the alternative?

That is to say, the thing is that Laimre's bike will always remain... yes, a bike. It seems that he has become lost with his bike in the desert of the real of which Jean Baudrillard spoke like a prophet in the 1980s. All this can be engaging for only a short time yet. It is possible that this motocross hobby, which started a few years ago at Hobusepea Gallery and was peaking at Tallinn Art Hall, will, in time, meet the same fate as Duchamp's chess career – although it will become an organic part of Laimre's personal artist image, there will always be those snobs who will say, "Laimre's moto-period is overrated".

Yes, but still better than Aaron Young, for instance. His was the first name I could think of when I started to think that, if I approach this exhibition formally and "squarely", have I ever seen successful "sport-art" anywhere, as Laimre calls his artist practice of recent years in English in the information pamphlet of the exhibition, undoubtedly with tongue deep in his cheek. This is actually a longer story. But it had to take place in 2006, when I was visiting the Berlin Biennale for Contemporary Art for the first time, where Jaan Toomik had received an invitation to participate from Estonia. Having seen the biennale, he came to me: he had an invitation to some sophisticated private party from a wealthy art collector who collected radical video art. Exactly the kind that Toomik had, the poster-boy of Estonian art export at the turn of the century.

Marco Laimre
Portreemootorid. Husaberg. KTM 450. LC4
2017
pigmenttinditrükk
Tallinna Kunstihoone näitusevaade
Foto autor Karel Koplimets
Kõik õigused kunstnikul

Marco Laimre
Portrait Engines. Husaberg. KTM 450. LC4
2017
pigment ink print
Exhibition view at Tallinn Art Hall
Photo by Karel Koplimets
Courtesy of the artist

house-muusika, sumisevad peokülalised, kallid ülikonnad ja kleidid. Ees ootasid pimendatud toad, minimalistlik sisustus ja kirsina tordil igas toas seinale projitseeritud *loop*'iv videokunstiteos. Ja nende seast siis see mulle meeldinud lühike kolmeminutiline video, kus krossiratta seljas tumma kaitsekiivriga motosõitja kinnises ruumis julmalt ringiratast "kummi põletab", kuni ruum läbipaistmatut tossu täis sai. See oli Aaron Youngi "High Performance" (Kõrgjõudlus, 2000), mis, muide, kuulub niisamuti mainekasse MoMA kogusse. Kohe see nimi mulle meelde ei jäänud, ent nägin seda videoteost hiljem maailmas ringi reisides teistelgi näitustel ja jätsin seejärel juba teadlikult mällu tallele. Aga guugeldasin huvi pärast, mida see ameeriklane praegu teeb – kahtlemata kunstituru nõudluse tõttu –, ja see kõik oli ikka päris õudne.

Andreas Trossek on kunstiteadlane,
töötab KUNST.EE peatoimetajana.

1 Tegemist on täiendatud ja täpsustatud versiooniga algselt ajalehe Postimees tellitud näitusearvustusest, mis ilmus lühendatud kujul 9. I 2018.

TSITAADINURK:

"Kunstnik ei kuulu ju enamasti maailma, selleks ta mõtleb liiga imelikke mõtteid. See ongi üks asi, mis mind ärritab, et millegipärast loovad kunstnikud illusioone, et kui nad hoolikalt rombe ja ruute maalivad, siis see maailm võtab nad omaks. Ei võta. [---] Kunstnik peab saama hakkama üksindusega ja mida varem ta selle selgeks õpib, seda parem. [---] Me kasutame mõisteid "sport" ja "kunst", kumbagi neist ma aga ei tahaks väga kasutada, sest kunst võib praegusel ajal olla ka halb tantsuteater, kus vingerdatakse põrandal ja siis mediteeritakse. [---] Küsimus on selles, kes või mis on looja. Minu puhul siis, mis või kes on kunstnik. Ja alistumine on see, kui väline retoorika võetakse kriitikavabalt omaks. Antud juhul siis loomemajanduse oma, aga see võib olla ka näiteks stalinism või midagi muud, milles "kahtlust ei ole". See on alistumine, kui ollakse millegi suhtes radikaalselt eitaval positsioonil ja siis suhteliselt kiiresti leebutakse, võetakse omaks, enamgi veel – hakatakse hagu andma, pugema, lootes millelegi nagu helgele tulevikule. [---] Mind ärritab see, et tehakse spetsiaalselt selle välja jaoks mõeldud kunsti, selleks, et meeldida. Ehk siis kunsti, mis on algusest peale mõeldud messidel esinemiseks, müügiks, pikemalt järele mõtlemata, mida see kunst või kultuur üleüldse tähendab ajaloolises mõttes. Ülimalt naeruväärne, täiesti sekundaarsete asjaolude väljakäimine ja haip. [---] Amneesia võiks olla järgmine trend ehk siis unustaks täiega ära, mis juhtus kaks aastat tagasi."

Johnson ja Johnson, Pole mingit kahtlust. –
Sirp 15. XII 2017.

Exiting the metro station, a glass and steel skyscraper, as if built yesterday, towered in front of us. The address was correct and having presented the security guard with our invitation, we were directed to a private elevator which took us up into the clouds. And so it was, an utter Patrick Bateman dream of a sterile showroom: free cocktails, house-music thumping from speakers, buzzing party guests, expensive suits and dresses; anyway. Ahead awaited dimmed rooms, minimalist furnishings and, as the cherry on top of the cake, looping video art work in every room projected onto the wall. And amongst these was the short three-minute video I liked, where a mute safety-helmeted rider atop a motocross bike brutally "burnt out" round and round in a closed space until the room was filled with impenetrable smoke. This was Aaron Young's "High Performance" (2000), which, by the way, belongs to the prestigious MoMA collection. I didn't remember the name straight away, but I saw the video work later at other exhibitions around the world and then it became consciously stored in my memory. But, out of interest, I googled what this American is doing now – undoubtedly due to the demands of the art market – and it was all quite awful.

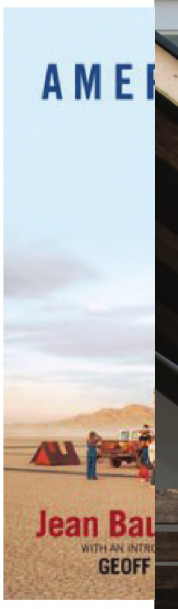
Andreas Trossek is an art historian and works as the
editor-in-chief of KUNST.EE.

1 This is the full and unabridged version of an exhibition review initially commissioned by Postimees newspaper, published as a shortened version on 9. I 2018.

QUOTE CORNER:

"Artists do not generally belong to the world; their thinking is too strange for that. This is one thing that annoys me, for some reason artists create illusions that if they carefully paint rhombuses and squares, that world will engulf them. No it won't. [---] Artists must be able to manage with solitude and the earlier they understand this, the better. [---] We use the words "sport" and "art", neither of which I would like to use, because nowadays art can also be lousy dance-theatre, where at first they squirm around on the floor and then meditate. [---] The question is, who or what is a creator. From my perspective, what or who is an artist. And surrender is when the outside rhetoric is accepted without criticism. In this instance, that of the creative economy, but it could also be Stalinism or something else, which "is not doubted". It is surrender when you are of a radically denying position and then soften relatively quickly, when you accept, or even worse – start sucking up to someone, flattering, hoping for something like a bright future. [---] I am annoyed that artists make art specifically for this field, so as to be liked. In other words, art, which from the beginning is meant for presentation at fairs, for sale, without deeper thought as to what art or culture means historically in the first place. Extremely ridiculous, coming up with completely secondary factors and hype. [---] Amnesia could be the next trend, maybe then we could completely forget what happened two years ago."

Johnson and Johnson, Pole mingit kahtlust. –
Sirp 15. XII 2017



Marco Laimre
Garaaž-Töökuur
2017
valguskastid,
tuhaplokid,
installatsioon
Tallinna Kunstihoone
näitusevaade
Foto autor
Karel Koplimets
Kõik õigused
kunstnikul

Marco Laimre
Garage-Workshop
2017
lightboxes, cinder
blocks, installation
Exhibition view at
Tallinn Art Hall
Photo by
Karel Koplimets
Courtesy of the artist

RAISE YOUR RIGHT HAND

12.I–11. II 2018
Tallinna Linnagalerii
Kuraator: Evelien Bracke

Käsi püsti, kes...

Maarin Mürk käis Marge Monko isiknäitusel "Kivid teemantide, teemandid kivide vastu".

Pimedal ajal Tallinna Linnagaleriist möödudes märkab tähelepanelik vaataja ruumipeegeldust, mida tekitavad üle tänava asuvate butiikide vaateaknad: valgustatud poeväljapanekud tungivad galeriiruumi, põimides kokku kaks eluvaldkonda, mis Eestis on ikka veel teineteisest üsna lahus. Tallinna Linnagalerii on tänavapildis justkui provokatsioon, hoides oma positsiooni *mainstream*-ööklubide ja moebrändi esinduskaupluste vahel. Suured aknad muudavad selle oma naabritega petlikult sarnaseks, galerii tõmbab ligi promeneerijaid, kuid lähemale astudes osutab see vastupanu. Kus on siin selgelt äratuntavad müügiobjektid, luksuskaubad, mannekeenid, viimane hooaeg?

Marge Monko isiknäitus, mis tegeleb teadlikult galerii asukohast tuleneva peibutusliku potentsiaaliga, toob need kaks maailma teineteisele lähemale kui kunagi varem. Neoonkiri seinal; roosa mitmetahuline vitriin, milles leiduvad objektid paljunduvad tänu peeglitele lõputult; maitsekast minimalismist õhkub suurlinlikku *vibe*'i. Linnagalerii näeb esmapilgul välja nagu mõne brändi kontseptuaalne *showroom*, midagi hoopis rafineeritumat kui mannekeenidest kompositsioonid üle tänava. Ka galerii tagumine ruum oma punase vaiba, spetsiaalselt disainitud istepinkide, video atraktiivse visuaali ja pehme jutustajahäälega kinnitaks just nagu, et meie olemegi need külastajad, keda kogu see *setting* on oodanud.

Ihamasinad

Loo keskmes on maailma suurim teemandikaevandaja ja briljantide tootja De Beers ning ettevõtte kaks ülimalt edukat reklaamikampaaniat, mis mõlemad tegid justkui tühjalt kohalt, mitte millestki, midagi. De Beersi reklaamikampaania "A diamond is forever" (Teemant on igavene), mis kinnitas lääne kõrgemates klassides arusaama, et kihlasõrmus (igavese armastuse pant) peab olema just teemantsõrmus, aitas institutsionaliseerida tuumikperekonda ja kinnitada traditsioonilisi soorolle. Enne de Beersi kampaaniaid ei olnud teemandid kuigi prestiižsed ning neid kasutati peamiselt tehnilisel otstarbel. 1947. aastal lansseeritud kampaania aga soovitas, et teemantsõrmus peaks maksma vähemalt kaks mehe kuupalka.[1] Kes ei maksa, on nannipunn.

Aastail 2003–2005 toimunud reklaamikampaania asus laiendama turgu aga sealtmaalt, kuhu esimene kampaania olid piirid seadnud – nimelt oli kalliskivide turg ülimalt konservatiivne, klientideks pea 100% mehed. Uus kampaania adresseeris esimest korda lõpptarbijaid ehk naisi, kes olid vahepeal majanduslikult iseseisvunud, võtnud kasutusele rasestumisvastased tabletid ja saavutanud suurema kontrolli

12. I–11. II 2018
Tallinn City Gallery
Curator: Evelien Bracke

Raise Your Hand Who...

Maarin Mürk went to see Marge Monko's solo show "Stones Against Diamonds, Diamonds Against Stones".

Passing Tallinn City Gallery in the dark, a sharp-eyed observer will notice how the reflections of the brightly lit display windows of the boutiques across the street intrude into the gallery space, fusing two spheres of life that in Estonia still exist in relative separation from one another. In its surroundings, City Gallery seems provocative, holding its own amidst the mainstream nightclubs and fashion brand stores. The large windows make it deceptively similar to its neighbours; the gallery attracts those promenading, but resists when actually approached. Where are the clearly recognisable objects for sale, luxury items, mannequins, the latest season?

Intentionally engaging with this location-based potential for enticement, Marge Monko's solo show brings the two worlds closer together than ever before – a neon sign on the wall, a multifaceted pink display case containing objects that are multiplied in endless reflections, a tasteful minimalism that exudes a metropolitan vibe. At first, City Gallery gives the impression of a conceptual showroom for some brand or other; something far more sophisticated than the compositions of mannequins across the street. With its red carpet and custom-designed seating, the visually attractive video and the soft voice of the narrator, the back room of the gallery also seems to suggest that the whole setting is there for us, and no one else.

Desiring machines

At the centre of the story are De Beers, the world's largest miner and producer of diamonds, and the company's two extremely successful marketing campaigns, both of which seem to make something out of nothing. By instilling the upper classes of the Western world with the idea that an engagement ring (as the token of everlasting love) absolutely must contain diamonds, the De Beers "A diamond is forever" campaign helped to institutionalise the nuclear family and endorse traditional gender roles. Before the De Beers campaigns, diamonds were not seen as particularly prestigious and were mainly used for technical purposes. The 1947 campaign, however, suggested that a diamond ring should cost the husband at least two months' salary.[1] Pay up or you're a cad.

A 2003–2005 campaign then set out to further expand the limits of the market established by the first campaign, the market for precious stones still being extremely conservative and almost exclusively male. For the first time, the new campaign addressed the final consumers, the women, who had

oma elu üle, ning tutvustas vapustavalt uudset ideed sellest, et ka naised ise võivad end ehetega premeerida, kinkides endale teemandiga "võimusõrmuse" paremas käes kandmiseks. Neoonkiri "Women of the world, raise your right hand" (Maailma naised, tõstke oma parem käsi), esimene asi, mida galeriisse siseneja (või läbi akna galeriisse sisse kiikaja) märkab, pärinebki antud kampaaniast.

Videojutustus, mida illustreerib rohke pildimaterjal reklaamikampaaniatest, toobki n-ö massidesse läinud teemantide justkui enesestmõistetava positsiooni tagant nähtavale konstruktsiooni, mille on kokku pannud reklaamiagentuurid ning mis on kehtestanud end mitmekümne aastase ja mitmekümne miljoni dollarilise kampaaniaga. Reklaamlausete ettelugemine videos muudab need õõnsateks, paneb kõlama koomiliseltki, ning see kõik võiks ju vaataja panna mõtlema oma ihade ja väärtuste konstrueerituse üle.

Maailma naised?

Pean tunnistama, et teemantide ihalemine ei ole kunagi minu unistustehorisondile kerkinud. Samas ei saa öelda, et mul teemantidega üldse midagi ei seostuks – kuid palju rohkem kui Tiffany & Co'st pärit kihlasõrmus, on selleks nende jätkuvalt problemaatiline tootmisahel, vere- ja konfliktiteemandid, kolmanda maailma riikide ekspluateerimine jne. See on teemadering, mis jääb Monko näituselt täiesti välja.

Kas see peaks seal olema? Kindlasti oleks see olnud üks viis rõhutada selgemalt kunstniku enda positsiooni antud teema suhtes ning muu silmaringi avardava info kõrval oleks hea teada, kust täpsemalt tulevad näiteks De Beersi teemandid ja kui eetiline nende tootmisahel on. Ametlik põhjus ettevõttele vägagi eduka "Maailma naised"-kampaania üsna kiireks lõpetamiseks oligi teemantide vastuoluline maine: seotus konfliktidega Aafrikas ja asjaolu, et globaalses plaanis tekkisid kultuurilistest vastuoludest teatud turutõrked (Aasias kantakse abielusõrmust just paremas käes).[2]

Praegu on meil näitus, mille visuaalselt ja ruumiliselt väga ahvatlevalt välja mängitud väljapanekus annab tooni luksuskaupade meelitav kutsung, mitte kõik see, mida see välja tõrjub. Nagu on kirjutatud De Beersi kampaania kohta: "Selle nimi oleks pidanud olema "Rikkad naised, kes teenivad üle 100 000 dollari aastas ja elavad Ameerika Ühendriikides, tõstke oma parem käsi.""[3]

Jõustamisel naised

Kui tagumine ruum näitab, kuidas kapitalistlikud ihamasinad meid väntsutavad, siis kas esimene ruum, kuhu pöördume peale video vaatamist uute teadmistega tagasi, võiks olla kunstniku vastulause? Monko tõstab siin kampaania tunnuslause oma kontekstist välja, tuues selgemalt esile selle genealoogia – rusikas tõstetud käsi on olnud ajalooliselt rõhutud gruppide võitluse ja solidaarsuse sümboliks. Seda näiteks nii töölisliikumisel, mustanahaliste õiguste eest võitleval Mustal Pantril kui ka feministidel. Nende kätes ei hakka särama teemant-*bling* ja seda ideoloogilistel põhjustel. Samas, kuidas on lood uue ajastu staatusesümbolitega?

Näituse pealkiri "Kivid teemantide, teemandid kivide vastu" viitab irooniliselt tarbimisühiskonna toimimisloogikale – sarnaselt De Beersi firma ja nutikate reklaamitööstusritega, luuakse pidevalt kunstlikult väärtust millelegi, millel

since achieved economic independence, started to use birth control pills and gained greater control over their lives. It introduced the stunningly novel idea that women might actually reward themselves with jewellery, giving themselves a diamond "power ring", to be worn on the right hand. The neon sign "Women of the world, raise your right hand", the first thing that one sees upon entering the gallery (or glancing in through the window), is borrowed from that very campaign.

Illustrated by abundant imagery from the advertising campaigns, a video narrative looks behind the seemingly natural position of mass-consumed diamonds to reveal an underlying construct, which was put together by advertising agencies and established through decades of campaigning worth tens of millions of dollars. The way that the advertising slogans are recited in the video makes them sound hollow, even comical, and the whole thing might make viewers consider how their desires and values are constructed.

Women of the world?

I must confess that a desire for diamonds has never been part of my repertoire of dreams. At the same time, I cannot claim to be a complete stranger to diamonds, but much more than an engagement ring from Tiffany's, what for me is associated with diamonds is the still problematic production chain, blood and conflict diamonds, exploitation in the third world countries and so on. This set of issues is completely ignored in Monko's show.

Should it have been included? It would have certainly allowed the artist to make it clearer where she stands on these issues and, in addition to other illuminating information, it would have been good to know where exactly De Beers diamonds come from and how ethical the production chain is. Indeed, the official reason for the rather quick termination of the very successful "Women of the world" campaign was the controversial image of diamonds: links to conflict in Africa and the fact that, at the global level, certain cultural differences caused market failures (in Asia, it is the wedding ring that is worn on the right hand).[2]

As it stands, we have a visually and spatially appealing show dominated by the enchanting call of luxury goods, rather than everything that this excludes. It has been aptly said about the De Beers slogan that "maybe it should read: "wealthy women who make over $100 k a year and live in the U.S., raise your right hand"."[3]

Enforcement of women

The back room shows how capitalist desire machines abuse us, but could the front room, where we return with new knowledge after having seen the video, be the artist's response? Here Monko lifts the campaign slogan out of its context, more clearly identifying its genealogy – historically, a raised hand forming a fist has been a symbol of the struggle and solidarity of oppressed groups. Examples include the labour movement, the Black Panther Party fighting for the rights of black people, and feminists. No diamond bling will ever gleam on their hands, and there are ideological reasons for this. What about the status symbols of a new age, though?

The title of the show, "Stones Against Diamonds, Diamonds Against Stones", is an ironic reference to the logic of

seda enne ei olnud. Kas glamuuri annaks välja pigistada ka tavalistest põllukividest? Vitriinis ongi osad kivikamakad saanud endale moodsalt rustikaalse disainielemendi funktsiooni; osad on kaetud hõbedase värviga, kuid nii, et tunneme ära käejäljed, mis taas elegantselt ja justkui juhuslikult osutavad – millele?

Vitriinis näeme ka taas tuttava esteetikaga kujutatud graatsilist kätt, mis seekord hoiab teemandi asemel rasestumisvastast tabletti; lisaks reprot eelajalooliste viljakusjumalannade väljapanekust muuseumivitriinis, kõrvuti kaasaegse atribuutikaga – iPhone, mille ekraanil jookseb meeldetuletus rasestumisvastaste tablettide võtmise graafikust. Kas see on see, kuhu naiste emantsipatsioon on välja jõudnud?

Kui maailma naised (s.t ka naised väljaspool Euroopat ja Põhja-Ameerikat) tõstavad oma parema käe, mis neil seal siis on? iPhone, kõige edukam bränditoode viimastest kümnenditest? Kas oma õiguste eest võitlemine on sumbunud uute, justkui kättesaadavamate ihaldusesemete omamissoovi? Samal ajal on õigus oma keha reproduktiivorganites toimuva üle otsustada sattunud konservatiivsuse kasvades taas löögi alla, tuumikperekonnast kõrvalekalduvad suhtemudelid ei ole ikka veel täielikult respekteeritud isegi mitte lääneriikides. Hiljuti toimunud naiste massilised meeleavaldused mitmetes riikides ja #metoo kampaania näitavad, et naised on enda eest seismisel häälekamad kui isegi mõni aasta tagasi. Tahaks loota, et järjest enam ei pea naised oma parimateks sõpradeks teemanteid (või viimase aja hulluses kristalle), vaid solidaarsust.

Kätemeri?

Maarin Mürk – üks neist, kes tõstab käe.

1 Dale Elisabeth Meikle, Diamonds are a girl's best friends – and ohter feminist truths. – HuffPost.com 13. II 2015 (https://www.huffingtonpost.com/dale-elizabeth-meikle/diamonds-are-a-girls-best-friend----and-other-feminist-truths_b_6672530.html).

2 De Beers halts its successful ad campaign to align with "we" cycle. – PendulumInAction.com 11. II 2013 (http://www.penduluminaction.com/de-beers-halts-its-successful-ad-campaign-to-align-with-we-cycle/).

3 Teryl Henderson, Bang Bang – Where Advertising Meets Feminism. – TerylHenderson.wordpress.com 25. X 2010 (https://terylhenderson.wordpress.com/2010/10/25/empowering-all-women-sorta/).

TSITAADINURK:

"Mind on paelunud alati ideoloogiad, mis reklaamkujutisi juhivad. Roland Barthes'i "Kujutise retoorika" (1964) sõnastas mu jaoks mingid asjad, mida ma olin intuitiivselt varem mõelnud. Ja muidugi Laura Mulvey "Visuaalne nauding ja narratiivne kino" (1975), mis käsitleb vaatamist ja vaatamisnaudingut psühhoanalüütilisest ja soo aspektist. Need on tekstid, mille lugemise järel ei ole sa enam sama inimene."

Piret Karro, Piltide seletamiseks tuleb lugeda raamatuid. Intervjuu Marge Monkoga. – Müürileht #66, September 2017.

consumer society – like De Beers and their clever ad makers, society is constantly assigning artificial value to something that used to have none. Could glamour even be squeezed out of an ordinary fieldstone? Indeed, the display case features rugged pieces of stone, some of which have taken on the function of fashionably rustic design items; some are covered with silver paint, but still have on them recognisable handprints, which elegantly and as if accidentally point to – what?

In the display case we also see an elegant hand, designed using the already familiar aesthetic, which this time is holding a birth control pill instead of a diamond; we also see a reproduction of a museum exhibition of pre-historical goddesses of fertility, side by side with modern attributes – an iPhone with a birth control reminder app running on screen. Is this what women's emancipation has amounted to?

If the women of the world (including those outside Europe and North America) were to raise their right hand, what would it be holding? An iPhone, the most successful branded product of recent decades? Has the struggle for one's rights dissolved into the desire for the ownership of new, more accessible objects of desire? At the same time, the right to decide on what goes on within one's own reproductive organs is increasingly under attack with the growth of conservatism, and relationship models that deviate from the nuclear family still not fully respected even in Western societies. The recent women's mass demonstrations in many countries and the #metoo campaign show that women are prepared to stand up for themselves more vocally than just a few years ago. I would like to hope that, rather than diamonds (or crystals, as per a recent obsession), women will increasingly consider solidarity as their best friend.

All in favour?

Maarin Mürk – one of those who will raise a hand

1 Dale Elisabeth Meikle, Diamonds are a girl's best friends – and other feminist truths. – HuffPost.com 13. II 2015 (https://www.huffingtonpost.com/dale-elizabeth-meikle/diamonds-are-a-girls-best-friend----and-other-feminist-truths_b_6672530.html).

2 De Beers halts its successful ad campaign to align with "we" cycle. – PendulumInAction.com 11. II 2013 (http://www.penduluminaction.com/de-beers-halts-its-successful-ad-campaign-to-align-with-we-cycle/).

3 Teryl Henderson, Bang Bang – Where Feminism Meets Advertising. – TerylHenderson.wordpress.com 25. X 2010 (https://terylhenderson.wordpress.com/2010/10/25/empowering-all-women-sorta/).

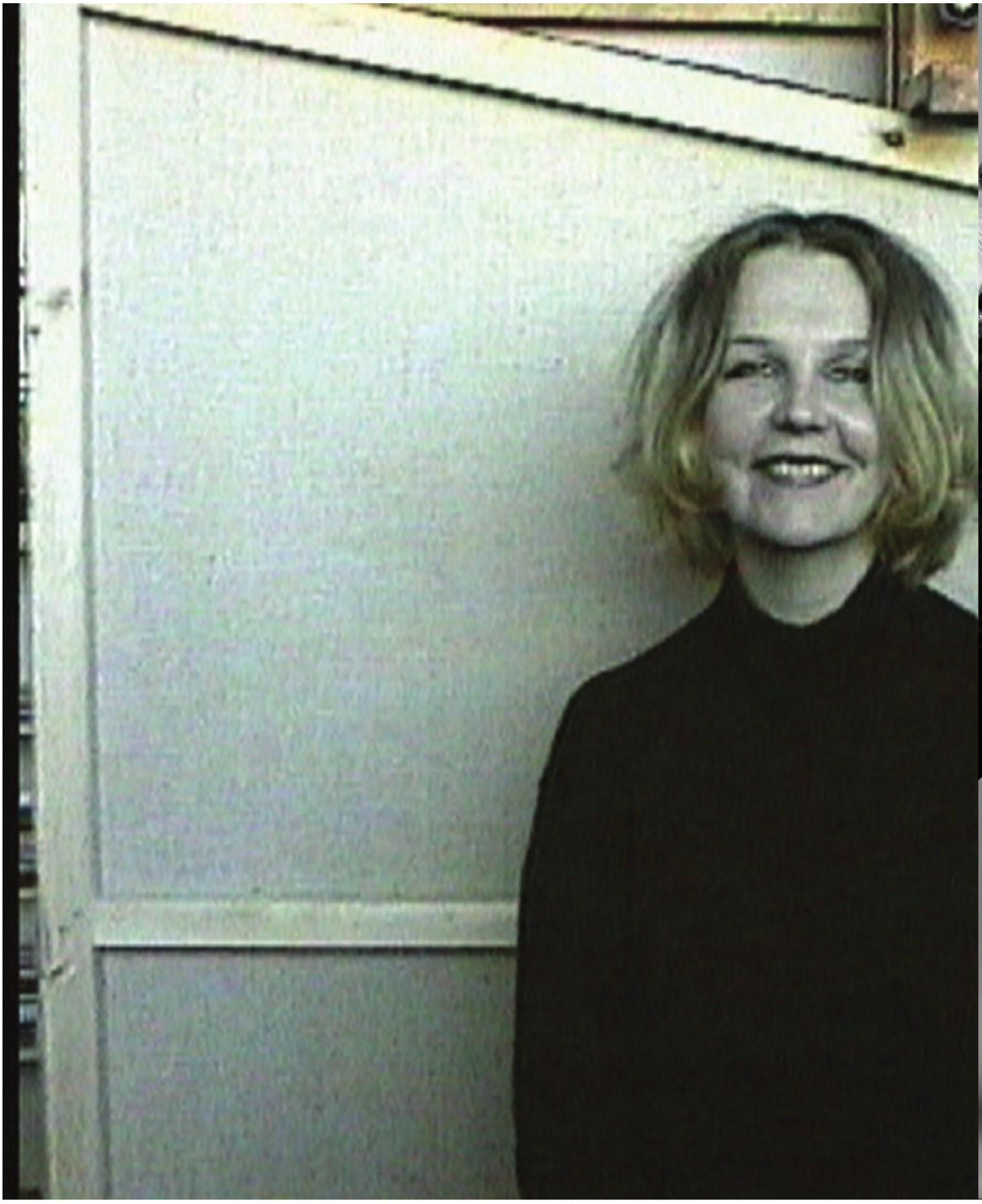
QUOTE CORNER:

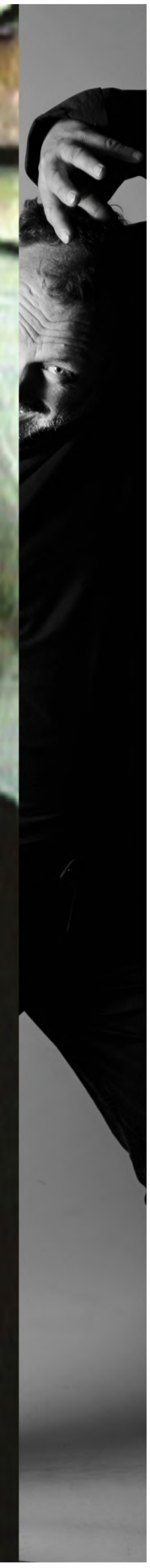
"I have always been fascinated by the ideologies that guide advertising images. Roland Barthes' "Rhetoric of the Image" (1964) spelled out certain things for me that I had already thought about intuitively. And of course Laura Mulvey's "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975), which discusses watching and the pleasure of watching from a psychoanalytic and gender perspective. These are texts that change you as a person."

Piret Karro, Piltide seletamiseks tuleb lugeda raamatuid. Intervjuu Marge Monkoga. – Müürileht #66, September 2017.

Marge Monko
Kivid teemantide, teemandid kivide vastu
2018
Tallinna Linnagalerii näitusevaade
Foto autor Karel Koplimets
Kõik õigused kunstnikul

Marge Monko
Stones Against Diamonds, Diamonds Against Stones
2018
Exhibition view at Tallinn City Gallery
Photo by Karel Koplimets
Courtesy of the artist





Kai Kaljo vestleb Jaan Toomikuga[1]

Kai Kaljo (KK): Meie vestlus leiab aset Kuku kohvikus 9. juunil 2017, kell 12. See on juba kolmas kokkulepitud aeg, eelmistel kordadel on alati midagi ootamatut vahele tulnud, ja ka täna helistab Jaan Toomik (JT) mulle poolteist tundi enne kohtumist ja küsib, kas ma ei saaks tund aega varem tulla.

KK: Kas sa tunned iseennast? Kes sa oled? Kust sa tulid? Milleks sa siin oled?

JT: Ma arvan, et see protsess ei ole lõppenud, see on selline lõputu protsess. Piisavalt kindlasti ei tunne. Kui nii must-valgelt öelda, siis ei tunne.

KK: Kõik, jah? (*Sisesta* smiley face – KK.)

JT: Jah.

KK: Mis on su esimene mälestus endast kui kunstnikust?

JT: Esimene mälestus on... kui ma otsustasin kunstnikuks hakata, 9. klassi alguses... mul on üsna selgesti meeles see päev Haapsalus sõbraga telekat vaadates; vaatasime dokfilmi Aili Vindist – ma ei mäleta, kes selle oli teinud, aga igal juhul siis ma otsustasin, et minust saab kunstnik. Kuidagi see tuli nagu niimoodi üsna üheselt; võtsin suuna sinnapoole.

KK: Kas sa mäletad, mis seal filmis oli, mis niimoodi mõjus?

JT: See oli mingi protsessi lõpp. Sinnamaani olin tahtnud saada loomaarstiks, aga asjaolud muutusid, tekkis nagu mingi tühimik, mul polnud mingit kindlat suunda ja see film oli nagu viimane punkt, mis täitis selle tühimiku mingi emotsionaalse energiaga.

(*Jaan läheb, et ütelda, et nad selle muusika vaiksemaks paneks* – KK.)

KK: Mida üldse tähendab sinu jaoks olla kunstnik? Kas selle sõna tähendus on aja jooksul muutunud (sinu enda jaoks ja ühiskonna silmis) ja kuidas?

JT: Pigem on ta võib-olla ühiskonna silmis muutunud. Eks see ole juba ammu ära öeldud asi, et suletud nõukogude ühiskonnas oli kunstnikuks olemine üks väheseid eneseväljendamise võimalusi, aga nüüd, selles võimaluste paljususes ei ole tal enam endist oreooli.

(*Muusika mängib veel kõvemini kui enne* – KK.)

KK: Kas sind ei häiri, et tänapäeva kunst on samuti varjatult reglementeeritud? Et kui tahad kuskil paremates kohtades

Kai Kaljo in Conversation with Jaan Toomik[1]

Kai Kaljo (KK): Our interview took place at KuKu Café at 12pm on 9 June 2017. It was the third time we were supposed to get together but something always came up. This time, Jaan Toomik (JT) called me an hour and a half before our agreed time and asked if I could come an hour earlier.

KK: Do you know yourself? Who are you? Where did you come from? Why are you here?

JT: I think the process of getting to know myself hasn't ended. It's kind of endless. I never feel as if I know myself well enough. If I have to give a yes or no answer, I'll say I don't.

KK: That's it? (*Insert a smiley face* – KK.)

JT: Yes.

KK: What's the first thing you remember about yourself as an artist?

JT: My first memory is... when I decided to become an artist, at the beginning of 9th grade... I remember that day well. I was watching TV with a friend in Haapsalu. We were watching a documentary about Aili Vint. I don't remember who made the film, but that was when I decided I would become an artist. It was somehow a very clear realization, and I started working toward it.

KK: Do you remember what in the film had such an effect on you?

JT: It was the end of some process. I'd wanted to be a veterinarian, but things changed, a hole developed, no definite direction, and the film was like the last drop; it filled that void with emotional energy.

(*Jaan goes to the staff and tells them to turn the music down* – KK.)

KK: What does it mean for you to be an artist? Has the meaning of the word changed over time (for you and society) and how?

JT: If anything, maybe it's changed in the eyes of society. There was something that was said a long time ago: that in the closed Soviet society being an artist was one of the few ways you had to express yourself, but now, with so many opportunities, it doesn't have the same glory about it.

seda näidata ja veel müüa ka, siis ta peab vastama mingitele reeglitele?

JT: No aga nõukogude ajal oli see teistmoodi reglementeeritud. See johtub pigem inimloomuse piiratusest, võimust, ideoloogiast... see on paratamatu, et piirangud on kogu aeg olemas ja nendega kokkupuutumine võib pettumust valmistada. Aga ma arvan, et ka meeleheitlikud trendide järgijad võivad ühel hetkel mingit ängistust, võõrandumist tunda, isegi kui suudavad ennast ära petta.

KK: Kas sa ise trende järginud oled?

JT: Noh, tahes-tahtmata, kunst on ju paljuski kommunikatiivne suhtlus, aga sellega liiale minemine on liigne energiakulu ja lõpuks tunned, et sa seda ei suuda ega oskagi.

KK: Kas on õige öelda, et kunst on sinu jaoks eelkõige eneseväljendus?

JT: Paljuski, jah. Sõltub, kuidas sa ennast näed, kas piiritletud egona või lahustununa kõiges. Nende vahel balansseerimine annab võimaluse ennast ja enda probleeme kujutada vastavalt kas kitsamalt või laiemalt.

KK: Kas sa eristad oma loomingus mingeid perioode? Kui, siis milliseid? Millega seoses? Kas sa oled kunagi uuesti nullist alustanud?

JT: Noh, ma ei tea, kui ideaalne oleks nullist alustada, see on suhteliselt raske. Arvan, et on küll perioodid, jah. Isikliku elu mõjutusel eelkõige.

KK: No aga kuidas konkreetselt sinul on olnud, sa kogu aeg räägid üldiselt...

(*Telefon heliseb* – KK.)

JT: Eks elumuutused mingil määral mõjutavad, aga ma arvan, et mingi selline metafüüsiline tasand on suhteliselt sarnane olnud kogu aeg. Mis võib olla tingitud varajastest lapsepõlvetraumadest või mälestustest või igatsustest... enam täpsemalt ma ei oska vastata, siis peaks juba mingist teosest eraldi rääkima.

KK: Mis on see saladus, millele tahad vastust saada? Mis on sinu jaoks püha?

JT: Ma arvan, et ikkagi elu kui selline on püha, noh.

KK: Miks?

JT: No ma ei tahaks nagu kedagi ära tappa, et võtta temalt võimalus mingiteks arenguteks. Ma ei leia, et ma võiksin näiteks kunsti nimel kedagi tappa. See kunst, mida ma teen, võib näiteks emotsionaalselt kuidagi traumeeriv olla paljudele, aga see on nagu mingil teisel tasandil. Kunst peab ju mõjuma ja vahel on see mõju ka traumeeriv. Kunagi ei saa garantiid, kuidas keegi midagi vastu võtab.

KK: Aga kas on midagi, mille nimel võib traumeerida?

(*Music starts playing even louder than before* – KK.)

KK: Doesn't it bother you that art these days is subject to unwritten rules? That if you want to display your art in better places and sell your art, too, the art has to conform to certain rules?

JT: During the Soviet era, things were regulated differently. It comes down to the limited capacity of human nature, power and ideology: it's inevitable that there are always restrictions in place and you can get disillusioned if you collide with them. But I think that even desperate followers of fashion can at some point feel anxiety and alienation, even if they manage to fool themselves.

KK: Have you been a trend follower yourself?

JT: Like it or not, art is largely a communicative exchange, but taking it too far is a waste of energy and eventually you feel you can't manage it, that you don't know how.

KK: Would it be correct to say that art for you is above all about self-expression?

JT: In large part, yes. It depends how you see yourself, whether as a limited ego or dissolved in everything. Balancing between them gives you a way to depict yourself and your problems from either a narrower or broader perspective.

KK: Do you distinguish any periods in your work? If so, what are they? And what are they connected to? Have you ever started from scratch again?

JT: Well, I don't know how great it would be start over from scratch: it's relatively difficult. I think there are periods, yes, due to factors related to my personal life, above all.

KK: But how has it been specifically with you? You're always talking in general terms...

(*Telephone rings* – KK.)

JT: Life changes have some influence, no doubt, but I think on the sort of metaphysical level it's been pretty much the same all through my life. That might be due to early childhood traumas or memories or longings... I can't say more precisely. I'd have to talk about one of my works specifically.

KK: What's the secret you want to find the answer to? What's sacred for you?

JT: I think what's sacred is life itself.

KK: Why?

JT: Well, I wouldn't want to kill anyone, to deprive them of the chance to develop somehow, you know. I don't believe I could kill someone in the name of art. The art that I create might be traumatic for many people, emotionally, but that's on some other level. Art has to be impactful and that impact is sometimes also traumatic. There's no guarantee how others will see something.

JT: Sõltuvalt olukorrast; pead ise intuitiivselt tajuma, kas sa oled suuteline ja kas sul seda vaja on. Selliseid valikuid pead sa kogu aeg tegema.

KK: Kelle arvamus on sulle oluline?

JT: Põhimõtteliselt on mulle kõikide arvamus oluline.

KK: Kohe päris kõikide?

JT: Noh, mulle läheb ikka korda ka, kui keegi mind sõimab, aga ma arvan, et mingite enda jaoks oluliste isikute, lähiringi arvamus, oma ala professionaalide tunnustus – see turgutab.

KK: Kas sul on enda arvates olnud ka suuri ebaõnnestumisi? Mis on sinu jaoks loominguline kriis ?

JT: Ma arvan, et on ebaõnnestumisi küll ja küll tulnud ette. Ja loomingulist kriisi me tajume ka pidevalt.

KK: Kuidas see väljendub? Mõni näide?

(*Kohvimasin karjub nagu väike laps* – KK.)

JT: Noh, kui ma olen arvanud, et mõni asi võiks nagu suuremat tähelepanu saada või et ei mõisteta, ei tunnustata nii palju...

(*Jaan küsib teemast kõrvale: "Kuule, mis kell see läheb? 46?"* – KK.)

KK: Mis on kõige suurem õnn või nauding elus?

JT: Mingi vahetu kontakt millegagi, ma arvan. See võib olla inimeste vahel, see võib olla mingi hetk elamises, see võib olla loominguline palang... selline võimalikult vahetu kohalolek. Ma arvan, et sellel hetkel kaovad sellised teatavad hea ja halva, õige ja vale kriteeriumid, see kätkeb endas teatavat vabadust, tõelises mõttes.

KK: Mis on see, mida sa teistelt inimestelt vajad, et kunsti teha? Moraalne tugi? Emotsioonide kogemine?

JT: Ma arvan, et kõike seda, mida sa praegu nimetasid.

KK: Mulle näiteks tundub vahel, et mina kui kunstnik kasutan kunsti toitmiseks ära kõiki elukogemusi, emotsioone, mis ma teistelt inimestelt saan; algul ma ei plaani seda niimoodi, aga lõpuks tuleb välja, et ma sellepärast üldse elangi, et saada kunsti tegemiseks materjali. Samas, kas see pole kuidagi ebamoraalne?

JT: Et siis kunst on sinu jaoks see põhiline?

KK: Noh, tuleb nii välja, jah.

JT: Mina tunnen, et siin on väga raske vahet teha. Mul on see olnud nagu sünkroonis, läbipõimituna, aga praegu olen hakanud, just vastupidi, elu kui sellist hindama. Et elu on nagu märksa suurem ja irratsionaalsem kui kunst. Kunsti me suudame ikkagi mingitesse raamidesse suruda, aga seda elu püüda, see on nagu tuule püüdmine mingis mõttes. Seda ma olen hakanud tajuma n-ö küpsedes, ka

KK: But is there something that worth traumatizing someone for?

JT: Depends on the situation. You have to intuitively perceive whether you're able and whether you need it. You have to make choices like that all the time.

KK: Whose opinion is important to you?

JT: In principle, everyone's opinion is important to me.

KK: Everyone? Really?

JT: Well, if someone curses me out, I care about that, too, but I think that the opinions of people who are important to me, close to me, recognition from professionals in my own field: I draw energy from them.

KK: Do you feel you've had any major failures? What is a creative crisis for you?

JT: I think I have had my share of failures, sure. And there are constant creative crises.

KK: How are they expressed? Any examples?

(*Coffee machine screams like a baby* – KK.)

JT: Sometimes I think something should get more attention or people don't understand; they don't recognize something enough...

(*Jaan asks off-topic: "Listen, what time does the bus go? 46 minutes after the hour?"* – KK.)

KK: What's the biggest pleasure in life?

JT: Direct contact with something, I think. It could be between people, it might be some moment in your life, it might be a creative surge... being there in the moment. I think at that moment, certain criteria of good and bad, right and wrong, fade away, and that includes a kind of freedom, in a genuine sense.

KK: What is it that you need from other people to create art? Moral support? Experiencing emotions?

JT: All of the above.

KK: It seems to me that as an artist, in order to feed my art, I use all of my life experiences and the emotions that I get from other people. I don't plan it out that way, but that's how it ends up. I live so that I can get material for my art. But isn't that sort of immoral?

JT: That art comes first for you, you mean?

KK: That's the way it ends up, yes.

JT: I think it's hard to make a distinction here. For me, it's been in sync, intertwined, but these days it's the opposite: I've started appreciating life itself. Life seems much bigger and more irrational than art. We can always force art into some

kunstnikuna. Et kunst on nagu üheks elu tunnetamise võimaluseks, aga kui kunst ära võtta, siis elu ikkagi jääb.

KK: Milline teiste loodud kunst sulle meeldib; kas samad teosed, mis noorena sügava mulje jätsid, mõjuvad endiselt?

JT: Mitte kõik, muidugi. Näiteks Velasquez, Caravaggio, mis kunagi sügava mulje jätsid, mõjuvad kuidagi kaasaegselt ka praegu. Praegu tehtavat kunsti vaatan pisteliselt, oluliselt vähem kui varem, kui kappasin võõra linna kõik muuseumid ühe päevaga ahnelt läbi. Ei ole lihtsalt vajadust. Ei jõua iseendagi ideesid teostada. Praegu ma tihtipeale reisil kunstimuuseumisse ei lähegi, vaatan hoopis muid meeleolusid ja seisundeid. Mingis mõttes on selline väljavõetud, kontsentreeritud kunst minu jaoks väsitav ja piiratud, võrreldes sellega, mida ma ise võin tajuda iga hetk. Kunst on teatud mõttes normatiivne, läbinud mitmekordse kuraatorite ja kriitikute poolse kontrolliva filtri. Ta ei ole enam see vahetu loominguline energia... aga aeg-ajalt ikkagi juhtub, ma ei oskagi mingit näidet praegu tuua... (*pikk paus*)... mida ma nagu oma kaasaegses kunstis olen näinud või mis on ahhetama pannud, katarsist tekitanud. Võib-olla mingid filmid on korda läinud.

KK: Näiteks?

JT: Tihtipeale, kui sa saad sellise katarsiselaadse oleku, saad aru, et sellele on eelnenud selline nagu nahata olek, et sa oled haavatav, sulle on see sisse läinud. Aga üks selline suurem elamus oli mul küll: Tais, Bangkokis käisin lamavat Buddhat vaatamas. See oli nii nüüdisaegselt installeeritud, tekitas teatava vapustuse. Aga võib-olla ma olin lihtsalt sellises seisus.

KK: Siis tuleb välja, et võid lihtsalt täiskuud vaadata ja saad sellest kõige suurema kunstielamuse?

JT: Täiesti.

KK: Kas see on siis eelnenud kunstihariduse tulem, mis sa arvad? Või just ei ole, et selline elamus on just igaühele kättesaadav?

JT: Nii ja naa. Ma arvan, et mina ei saa seda enam lahutada, aga võib-olla mõni inimene, kes ei ole kunstiga kokku puutunud, saab.

KK: Tahtsingi edasi minna kunstihariduse küsimuste juurde. Kuidas õpetamine on mõjutanud sinu loomingut? Mida üldse saab sinu arvates kunstis õpetada ja kuidas? Kas andetuid inimesi on olemas? Andekaid? Milles kunstianne tänapäeval seisneb?

JT: Ütleme lühidalt, kokkuvõttes, et andekaid ei ole võib-olla võimalik õpetada, vaid on võimalik toetada. Ja andetuid on võimalik õpetada.

KK: Aga milles väljendub andekus tänapäeval, kas sa oskad seda sõnastada?

JT: Ma arvan, et seda ei ole üheselt võimalik sõnastada. On erinevaid andekuse astmeid. On inimesi, kes suudavad kontekstuaalselt paigas olla, teha asju, mis toimivad; samas on

framework, but try to capture life like that: it's like chasing the wind. I've started realizing that as I mature, so to speak, and that includes maturing as an artist. Art is one way of perceiving life, but if you take away art, life is still there.

KK: What art created by others do you like? Do the same works that left a deep impression on you when you were young still have that effect?

JT: Not all of them, of course. But Velasquez and Caravaggio, who once had a profound effect on me, still don't seem dated. The art being made nowadays I sample randomly, much less than before, back when I would greedily devour all of a city's museums in a single day. There's simply no need now. I don't have time to execute my own ideas. Right now, I often don't even go into museums when I'm in a foreign city: I instead look for moods and states. In some sense, it's like excerpted, concentrated art is tiring and limited for me compared to what I can experience at any given instant. Art is, in a certain sense, normative; it has gone through several controlling filters of curators and critics. It isn't the same direct creative energy...but from time to time it does happen. I don't have an example ready for you... (long pause)... of anything that has made me gasp or that has been cathartic in contemporary art. Maybe some films have done that.

KK: For example?

JT: Often, when that catharsis-like state comes upon you, you realize it was preceded by a kind of state of not having skin or a shell; you were vulnerable and it entered you. But one major experience I did have: I went to see the Reclining Buddha in Bangkok. It was installed in such a contemporary manner. It startled me in a certain way. But maybe I was just in a particular state of mind.

KK: So maybe you could simply gaze at the full moon and have your biggest artistic experience?

JT: Completely possible.

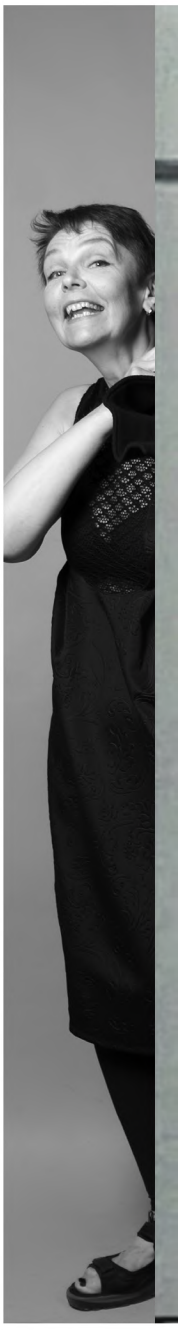
KK: Is that because you were conditioned by your previous art education? Or not, and such an experience can be had by anyone?

JT: Yes and no. I think I can't separate it anymore but maybe someone who hasn't been involved in art can see it as separate.

KK: I want to ask some questions about art education. How has teaching affected your work as an artist? Can art be taught at all, and if so, how? Is there such a thing as a person who lacks talent? Are there talented people? Where does talent reside these days?

JT: To put it briefly, maybe it isn't possible to teach the talented; it's only possible to support them. And it's possible to teach the untalented.

KK: But how is talent expressed these days, can you put it into words?



Jaan Toomik
Isa ja poeg
1998
video, 2'35''
Eesti Kunstimuuseum
Kõik õigused kunstnikul

Jaan Toomik
Father and Son
1999
video, 2'35''
Art Museum of Estonia
Courtesy of the artist

kunstnikke, kelle teosed ei saa kunagi mingeid preemiaid, aga nad mõjuvad võib-olla rohkemgi sulle. Üks tuntud Moskva kunstikriitik ütles, et on olemas palju väga võimekaid kunstnikke, aga vähe talente.

KK: Kas oled märganud, et sellist sõna, nagu "talent", enam ammu ei kasutata? Aga ka lihtsalt "andekuse" sõna ei kasutata tänapäeval. Vanasti see oli nagu püha asi, seda üles leida ja selle arengule kaasa aidata. Ja see, et ei kasutata, viitab sellele, et see polegi tähtis, igaüks võib teha mingi "uurimuse" ja ongi kunstnik? Minu meelest see seostub sellega, mis sa ütlesid, et andekamat saab toetada, aga andetumat saab õpetada. Äkki süsteem nõuabki vähem andekaid inimesi, kellest on võimalik mingi toode vormida?

JT: Jajah, olen nõus. Sellepärast enamus kunsti alati ongi keskpärane.

KK: Millised oleksid näiteks kolm (või ükskõik mitu) soovitust, mida oma õpilastele või üldse noortele kunstnikele annaksid?

JT: Noh, seda ei saa nõuda, aga teatavat kirge – või, seda võib ka asendada mõistega "pühendumine". Töökus, kindlasti, ja mitte selline pime, jäärapäine sihikindlus; ja, võib-olla see kõlab pehmelt, aga võib-olla selline teatav inimlikkus, isegi suure tähega, pateetiliselt. Selline kunst, kus see asi on olemas, mõjub mulle rohkem. Halb inimene võib küll olla andekas, aga mingi tasand on tema kunstis puudu.

KK: Aga kuidas sa piiritled: halb või hea inimene?

JT: Kunstis on väga raske valetada, selles suhtes on ta nähtaval: mis inimene ta on... kui sa süvened, saad aru nendest tõelistest motiividest, miks ta on sellise töö teinud...

KK: Kas sa ise oled hea inimene?

JT: Ma olen selline vastuoluline. Nii hea kui ka halb. Pigem olen olnud nõrk ja selle läbi kuidagi ka halb, aga olen tahtnud hea olla samas. Ütleme niimoodi.

KK: Kellelt sa ise oled õppinud (mitte tingimata ainult kunstis)? Äkki mäletad mingeid selliseid hetki elus, kus tundsid, et õppisid midagi või keegi õpetas sulle midagi?

JT: Tihtipeale, kui sa oled valmis, on mõni lause see viimane asi, mis selle kivi mäest alla veerema paneb.

KK: Ma tahaks, et sa mõnes asjas oma isiklikku kogemust ka jagaks.

JT: Kui ma oma kunstnikuteed alustasin, käisin Taeblas kunstiringis vana kunstiõpetaja Bernhard Raba juures, ja tema ütles, et ära võta kunagi endale sellist latti, et sa tahad heaks eesti kunstnikuks saada, võta ikka Picasso tasemel latt endale.

KK: Kellele sa oma kunsti teed? Kas oled saanud vaatajatelt meeldejäävaid (liigutavaid, üllatavaid, masendavaid jne) kommentaare, tagasisidet? Äkki tuleb mingi näide meelde?

JT: I don't think it can be put directly into words. There are various degrees of talent. People who are contextually in place, who do things that work. There are artists whose works never win any awards but they have more of an effect on you. One well-known Moscow art critic said there are many capable artists but few "talents".

KK: Have you noticed that the word "talent" has long ceased to be used? But the Estonian variant, "andekus" ('gifted'), is not used either today. It used to be sacred to find talent and guide it along its way. And does the fact that it isn't used so much indicate that it isn't important, that anyone can conduct some "research" or "inquiry" and that makes them an artist? I think it's related to what you said: that a more talented person can be supported, but a less talented person can be taught. Maybe the system needs less talented people who can be molded into products?

JT: Oh yes, I agree with that. That's why most art is always mediocre.

KK: What would be the three (or any other number you pick) recommendations you would give your students or young artists in general?

JT: Well, you can't require it, but a certain passion is recommended, or maybe "dedication" is the term I want. Work ethic, certainly, but not a blind, stubborn goal-oriented thing. Oh, and maybe it sounds a bit soft, but a certain amount of Humanity, with a capital H. Art that contains humanity is much more powerful for me. A bad person can be talented but there's some level in their art that's missing.

KK: But how do you define a good or bad person?

JT: It's very hard to lie about things in art; in that sense it's visible: what kind of person it is... If you dig deep, you can understand the true motives that led him or her to create the work...

KK: Are you a good person?

JT: I have these contradictions. I'm good and bad. I think it's more that I have been weak and in those terms I'm bad, but I have strived to be good. Let's put it that way.

KK: Who have you learned from (and not necessarily only in art)? Maybe you remember some moments in your life when it seemed that you learned something or someone taught you something?

JT: Often when you're ready, some utterance is the final thing needed to make the rock start rolling down the hill.

KK: I'd like you to share a personal experience.

JT: When I started my career as an artist, I went to see my old art teacher Bernhard Raba in Taebla and he said, "don't ever set the bar for yourself that you want to become a good Estonian artist: no, set the bar at the level of Picasso."

JT: Kõike kamaluga. Päris iseendale või päris sahtlisse ma enam ei tee. Mulle on ikkagi oluline, et inimesed sellest aru saavad, ja et on mingi selline universaalne moment, miks mu kunst võiks olla kõigile arusaadav, aga üritan hoida latti nii kõrgel, et see ei oleks päris *mainstream*. Kui olen üksinda, sellises privaatses tsoonis, siis tunnen, et olen võrdväärne Picassoga ja kõigiga, aga kui hakkan väga arvestama, siis kohe langen mingile massitasandile. Ma arvan, et sa said sellest aru. Ja 2001. aasta näitusel üks inimene minestas minu videot vaadates.

KK: Ma olen sellest alati üliõpilastele rääkinud, aga ma ütlesin, et see on legend, et ta ära suri, tegelikult oli seal saalis õhupuudus. Kas sa praegu, 55-aastaselt, tunned ennast vana või noorena? Kas on üldse vahet? Milles see väljendub?

JT: Noh, ikka pigem vana. Ja ärme pikalt selle üle aruta.

(*Mina naeran. Jaan ei naer*a – KK.)

KK: Aga kas võib juhtuda, et võtad midagi ette, et vahepeal jälle nooremaks muutuda, sest kui lähed kogu aeg ainult järjest vanemaks, siis kulud liiga kiiresti ära?

JT: Teatavate asjade jaoks on see vanus kõrge, näiteks ma ei saa enam jalgpalli mängida, aga sisemiselt on oluline pidev muutumine, uue kvaliteedi otsing, ja see vanus, kus võib-olla seda ressurssi on vähem, sunnib sind märksa targemini ja kokkuhoidlikumalt otsustama.

KK: Saad sa mingeid näiteid tuua sellest, kuidas oled midagi selles osas teinud teistmoodi kui 20 aastat tagasi?

JT: Võib-olla püüaks seda teatavat killustatust vältida, püüda mitte enam kõigega tegeleda nii intensiivselt. Teeme väikse pausi vahepeal, ma pean poisi bussi peale saatma...

KK: Milline on kunstimaailm praegu sinu meelest; kas see võiks olla teistsugune ja kas sina oled seda muutnud?

JT: Kas ma muutnud olen, aga oma väikese panuse, kas või õpetamise kaudu ja võib-olla mingite eeskujude ja näidete kaudu olen ehk andnud. Kunstimaailm on suhteliselt killustunud, ma arvan, et oodatakse mingit sellist suurt ideed, mida ei ole võib-olla, aga võib-olla ei peagi olema. Paljude jaoks on see kriis, ümberhindamiste aeg. Noh, ma võib-olla liiga trafaretselt vastasin sellele.

KK: Ma tahaks jah, et sa OMA mõtteid väljendaksid, aga, nagu alati, hiilid mööda.

JT: Kuidas? Ma ei teagi, mis minu mõtted on ja mis mitte.

(*Telefon heliseb. Jaan räägib telefoni: "Ma annan siin praegu intervjuud sinu emale, muuseas"* – KK.)

KK: Kas sinu elu kunstnikuna ja kõik, mis ümberringi toimub, on see, millest sa tookord Haapsalus seda filmi vaadates unistasid? Kas sa said seda, mida sa tahtsid?

JT: Ega mul ei olnud midagi kindlat, et... ma tahtsin lihtsalt olla kunstnik. Ja seda ma olen saanud olla. Aga mida ma selle läbi saavutanud olen... see ei ole nii konkreetne..

KK: Who do you create your art for? Have you received memorable (moving, surprising, depressing, etc) comments and feedback from audiences? Do you remember any examples?

JT: I've received plenty of everything. I don't do anything for myself or just to file away into a drawer anymore. It's important for me that people understand it, for there to be some universal moment so that my art is accessible to everyone, but I try to keep the bar high enough to keep it from being totally mainstream. When I'm alone, in my kind of private zone, I feel I am the equal of Picasso, but if I start being critical, I fall to some very low level right away. You know what I mean? At a 2001 exhibition, a person fainted while watching my video.

KK: I've always told students that it was a legend that the person died. Actually, there was a lack of air in that hall. At the age of 55, do you feel old or young? Is there a difference? What is it expressed in?

JT: Well, more old than young. But let's not get into the weeds on that.

(*I laugh. Jaan doesn't laugh* – KK.)

KK: But can you do something to become younger again, because if you keep on getting older, you'll wear out too fast?

JT: For some activities, I'm at an advanced age. I can't play football anymore, but inside, it's all constant change, a search for new quality, and age, along with fewer resources, forces me to make more judicious, sparing decisions.

KK: Can you give some examples of how you've done things differently in this regard than you would have 20 years ago?

JT: Maybe I try to avoid a certain fragmentation, try not to deal with everything so intensively. Listen, let's take a quick break, I have to get the boy off to the bus stop...

KK: What's the art world like now as you see it? Could it be different and have you changed it?

JT: I don't know if I have changed it but I've done my small part, whether through teaching or maybe through the example of my work. The art world is relatively fragmented. It's awaiting some big new idea, I think, which may not exist and may not have to exist. For many, it's currently a crisis, a time of re-evaluation. Maybe my answer was a little clichéd.

KK: Well, I want you to express your OWN ideas, but as always, you're evasive.

JT: How? I don't even know which are my ideas and which aren't.

(*Telephone rings. Jaan speaks into the telephone: "I'm giving an interview to your mother right now, by the way"* – KK.)

KK: Eks see ongi ju põhiline saavutus, et sa oled saanud olla kunstnik, mitukümmend aastat. Kui nii võtta, see on privileeg, ma olen ise ka hakanud selle peale mõtlema, et see ON privileeg. Kui käisin Tartus Elmar Kitse näitust vaatamas, kus ta oli 1966. aastal maalinud ühe aastaga üle saja maali, nägin, et kui sul on mingi õige tunne ja on selleks võimalus, siis sa saad ühe aastaga tohutu palju ära juba teha... rohkema peale ma ei mõtlegi praegu.

JT: Jah, mul on endal sama tunne ja plaan, et ühe aastaga teha võimalikult palju. Ja võib-olla see annab siis nagu mingid teetähised tulevikuks.

KK: Jah, sest ega väga pika aja peale plaane ei saa niikuinii teha. Kas on midagi, mida sa oleks tahtnud ise rääkida, aga mida ma ei osanud küsida?

JT: Ei, mul ei ole üldse vajadust midagi rääkida, kui aus olla.

KK: Aga mida sa tahaks veel teha, mida sa ei ole teha saanud?

JT: Mul oleks tahtmine teha veel üks pikk mängufilm. See sõltub väga konkreetselt rahast. Ja ma tahaks mingi perioodi hästi kontsentreeritult ka maalikunstiga tegeleda, see hoiab sellist meditatiivset tundlikkust üleval, me oleme seda ju õppinud ja olnud sellele siiralt pühendunud; killustunud olek – erinevatel põhjustel – pole võimaldanud mul süveneda nii, nagu oleksin tahtnud.

KK: Tunnen ka, et nüüd on see aeg käes, kus enam edasi lükata midagi ei saa. Ma ei tea, kuidas sul, aga mul on küll selline tunne, et meil on ikkagi kohustus ka: realiseerida oma potentsiaali, oma ideid. Et ei tohi nii teha, et sured enne ära, kui jõuad ära teha...

JT: Kuule, on kõik või? Ma arvan, et saime midagi kätte võibolla...

Kai Kaljo on mitmes meedias töötav kunstnik.
Ta on enim tuntud tänu oma videoteosele "Luuser",
mida on laialdaselt rahvusvaheliselt eksponeeritud alates
1997. aastast.

Jaan Toomik on video- ja maalikunstnik ning filmitegija.
Töötab Eesti Kunstiakadeemia maaliosakonna professorina.
Teda esitletakse tihti kui esimest rahvusvaheliselt tunnustatud
Eesti nüüdiskunstnikku, eriti pärast oma videoteose
"Isa ja poeg" valmimist 1998. aastal.

1 Väljavõte värskelt ilmunud ingliskeelsest raamatust "20 Years of Estonian Art" (Tallinn: Eesti Instituut, 2018).

KK: Is your life as an artist and everything going on around you what you dreamed of back when you saw that documentary in Haapsalu? Did you get what you wanted?

JT: I didn't have anything definite in mind; I just wanted to be an artist. And I've been able to do that. But as to what I've achieved through that, it hasn't been so specific.

KK: The main accomplishment is that you've been able to be an artist, for several decades. If you look at it that way, that's a privilege. I've also started to consider that it IS a privilege. When I went to Tartu to see an Elmar Kits exhibition where he'd painted over a hundred paintings in one year, 1966, I saw that if you had the right feeling and the opportunity, you could get a huge amount done in one year's time... I don't even think of going beyond that right now.

JT: Yes, I have the same feeling and plan to do as much as possible in one year. And maybe that will give me some guideposts for the future.

KK: Yes, because plans can't be made very far in advance anyway. Is there anything that you want to say that I didn't ask about?

JT: No, I don't actually have any need to talk about anything, to be honest.

KK: What else do you want to do that you haven't gotten to do yet?

JT: I'd like to make a long feature film. That depends very specifically on money. And for some period, I'd like to really immerse myself in dealing with painting. It keeps meditative sensitivity keen; we've learned that and been sincerely devoted to it. But the fragmented state, for various reasons, has kept me from becoming immersed in it to the desired degree.

KK: Now I feel that I've reached the point where I can't postpone anything further. I don't know how it is for you, but I feel that we have a duty to realize our potential, our ideas. It won't do at all to die before we get around to doing that...

JT: Listen, are we done? I think we got something, maybe...

Kai Kaljo is a multi-talented artist. She is best known for
her video work "Loser" which has been widely exhibited
internationally since 1997.

Jaan Toomik is a video artist, painter and a filmmaker.
He is Professor at the Painting Department of the Estonian
Academy of Arts. He is often acknowledged as one of the first
internationally recognized Estonian contemporary artists,
especially after exhibiting his video work "Father and Son"
in 1998.

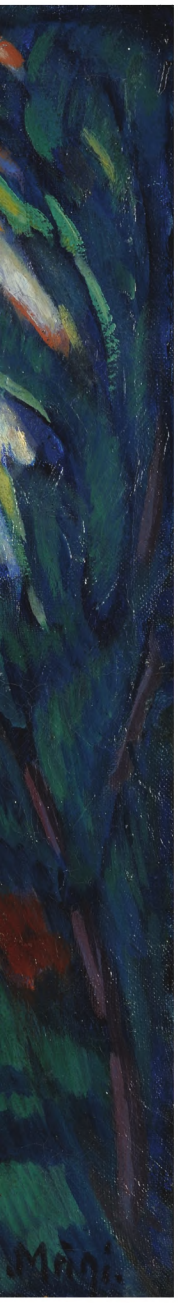
1 Excerpt from the freshly published book "20 Years of Estonian Art" (Tallinn: Estonian Institute, 2018).

Kai Kaljo
Luuser
1997
video, 1'30''
Tartu Kunstimuuseum
Kõik õigused kunstnikul

Kai Kaljo
Loser
1997
video, 1'30''
Tartu Art Museum
Courtesy of the artist

Konrad Mägi (1878–1925)
Pühajärv
1918–1920
õli lõuendil, 52,7 x 68 cm
Foto autor Stanislav Stepashko
Eesti Kunstimuuseum

Konrad Mägi (1878–1925)
Pühajärv
1918–1920
oil on canvas, 52,7 x 68 cm
Photo by Stanislav Stepashko
Art Museum of Estonia



TEOORIA JA PRAKTIKA / HEGEMOONIA

9. X 2017–28. I 2018
Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Näituse korraldaja: Eesti Kunstimuuseum koostöös
Eesti Vabariigi saatkonnaga Itaalias, kultuuriministeeriumi ja välisministeeriumiga

Kuraator: Eero Epner
Näitusega kaasneva raamatu väljaandja: Enn Kunila

Püha Konradi kannatused ometi kaante vahel

Johannes Saar intervjueerib Konrad Mägist (1878–1925) laiemale lugejaskonnale suunatud elulooraamatu kirjutanud Eero Epnerit.

Johannes Saar (JS): Ma asun küsima teadmises, et see pole niisama raamat, vaid osa suuremast strateegilisest plaanist. Selle väljavalgustamiseks küsin, millistesse keeltesse seda veel tõlgitakse või juba tõlgitud on?

Eero Epner (EE): Raamat on tõlgitud inglise ja itaalia keelde (itaalia keelde seoses Roomas toimunud näitusega), tõlgitakse hetkel prantsuse keelde (seoses kevadel tuleva Orsay näitusega) ning soome keelde (seoses suvel Kumus toimuva näitusega).

JS: Mõni Ida-Euroopa keel ei tulnud jutuks? Teised Balti riigid? Poola? Balkani keeleruum? Neil on ju Pariisiga sarnane suhe.

EE: Esialgu seostusid tõlkevalikud konkreetsete näitustega (itaalia, prantsuse, soome) ja tänapäevase *lingua franca* ehk inglise keelega niikuinii. On juttu olnud vene keelest jne. Mis puudutab strateegilist plaani, siis kahtlemata... teatud inimestel plaan on ja see mõjutas ka raamatut. Enne kirjutama hakkamist oli neid plaane või suundi õhus justkui kolm: välisekspertid, välislugejad, Eesti lugejad.

Eesti ekspertide peale ma ei mõelnud, sest nemad tunnevad Mägi paremini kui mina ning neile ma mingeid uusi kontekste tekitada ei suuda (see ei ole võltstagasihoidlikkus). Ka välisekspertide veenmine langes kiiresti ära, tervel real põhjustel (eksperte ei veena elulood ja luulelised kirjeldused kellegi sõrmenukkidest; ekspertidega kõnelemine jäägu parem ekspertidele ja muuseumitele jne). Jäid välislugeja ja Eesti lugeja.

Tõlgetes on küll lõpupeatükke natuke kärbitud (need, mis kirjeldavad meie kaasaegseid kokkupuutepunkte Mägiga: intervjuud Hendrik Toompere, Enn Lillemetsa, Jaak Kangilaskiga jne), kuid üldiselt on nii välislugeja kui Eesti lugeja jaoks tegemist sama raamatuga. Kui see strateegia sai ära otsustatud, siis mõjutas see ennekõike retoorikat.

THEORY AND PRACTICE / HEGEMONY

9. X 2017–28. I 2018
Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Exhibition organiser: The Estonian Museum of Art in collaboration with the Estonian Embassy in Italy, the Estonian Ministry of Culture and the Estonian Ministry of Foreign Affairs

Curator: Eero Epner
Publisher of the book accompanying the exhibition: Enn Kunila

The Passion of Saint Konrad Finally in Book Form

Johannes Saar interviews Eero Epner, author of a biography about Konrad Mägi (1878–1925) aimed at a broad readership.

Johannes Saar (JS): I will begin my questions in the knowledge that this is not just a book but part of some greater strategic plan. To shed light on this I would like to know which languages this book will be translated into and into which it has already been translated?

Eero Epner (EE): The book has been translated into English and Italian (into Italian for the exhibition that was in Rome). It will be translated into French (for the forthcoming Orsay exhibition in spring) and into Finnish (for the exhibition at Kumu in summer).

JS: Did you not consider any Eastern European languages? Other Baltic States? Polish? The languages of the Balkans? After all, they have a similar relationship to Paris.

EE: The choice of languages was initially because of the specific exhibitions (Italian, French, Finnish) and English, the current *lingua franca*, goes without saying. There has been talk of translating into Russian, etc. In regard to a strategic plan, then no doubt... certain people had a plan and this also influenced the book. Before I started writing the book there were three prospective plans or target audiences in the air – foreign experts, foreign readers, Estonian readers.

I did not consider Estonian experts because they are much more familiar with Mägi than I am and I was unable to think up new contexts for their benefit (this is not false modesty). Persuading foreign experts quickly fell by the wayside, for a whole list of reasons (experts are not convinced by biographies and poetic descriptions about someone's knuckles; talking with experts is best left to the experts and museums, etc.). I was left with foreign and Estonian readers.

In the translations, the final chapters have been reduced slightly (those which describe Estonian contemporary connections with Mägi – interviews with Hendrik Toompere, Enn Lillemets, Jaak Kangilaski and others), but on the whole it is the same book for foreigners as locals. Once the

Siin aga ütlen enesekriitiliselt, et seda ei saa ma ise tegelikult otsustada, võib-olla mõjutas see ka ideoloogilist, metoodilist jm plaani. Tean, et messianistlikud toonid püüdsin suruda kõik viimasesse peatükki, kus justkui nõuan Mägile kohta Euroopa kunstiajaloos, kuid see ideoloogia võis mõjutada ka ülejäänud raamatut. Kuigi on tunne, et ka ilma selle strateegilise plaanita oleksin kirjutanud samasugused väited ning võtan nende eest vastutuse, siis ei saa ma ise seda lõpuni väita.

JS: Mida sa siis nüüd ikkagi väidad?

EE: Ega ma ei tea, mis on õige strateegia kellegi sisestamiseks kuhugi: kas pigem rõhutada tema seotust Euroopa kunstiajalooga või tema irdsust; kas näidata teda stereotüüpse hullu kunstnikuna (ehk erandina) või kõneleda hoopis argiajaloo tasandilt banaalsetest esemetest, mis teda ümbritsesid (ehk normaalsusena); kas väita, et iga tema teos oli briljantne või tunnistada, et sageli pani ta ka mööda; kas näidata tema töid laiema konteksti (näiteks Eesti pildikultuur) osana või lugeda neid vanamoodsalt taktiilselt, pinda mööda libistades. Mis kokkuvõttes tähendab, et tegin valikud vastavalt sellele, kuidas ma Mägi ka ilma selle strateegilise plaanita arvan nägevat ning võtan seega vastutuse kõigi väidete eest, ei veereta seda väliste raamide peale ("pidin nii kirjutama, sest...").

Aga kordan üle, et ideoloogilises, retoorilises, sisulises, metoodilises jms plaanis võis teadmine, et raamatut juba tõlgitakse, kahtlemata mõjutada.

JS: Siis... juba kirjutades teadsid, et sinu hääl kostab üle keelepiiride?

EE: Jah, raamatu retoorika on valitud vastavalt sihtrühmale ning seda võib nimetada ka strateegiaks, kui nii pidulikult väljenduda. Tundus, et see samas vabastab kellegi "veenmise" selles, et Mägi on tähelepanuväärne kunstnik, kuid ühel hetkel muidugi mõtlesin, et kas kriitilist nooti Mägi suhtes ei tulegi? Ta on muidugi natuurina sümpaatne ja tema loomingu teravik on see, mis mulle tõesti ka meeldib (just nägemuslikumad maastikumaalid, aga ka Norra väikesed etüüdid), ent kas ei juhtunud teatud erootiline aspekt ehk armusin ära ja enam kriitiliselt vaadata ei suuda?

Teiseks: miks tegin raamatu lõpus intervjuud vaid nendega, kes Mägi niikuinii hindavad, milleks taastoota seda universaalset tunnustust, *universal acclaim*'i, mis näib teda saatvat? Tõsi, ma ka ei teadnud kedagi, kes suhtuks Mägi maalidesse väga kriitiliselt (ka need, kes Mägi jumaldamisse ja fetišeerimisse kriitiliselt suhtuvad, ei ütle, et Mägi looming oli ebaõnnestumine – mul oli paar säärast vestlust). On palju muidugi neid, keda see jätab ükskõikseks, aga ükskõiksed inimesed ei ole omakorda väga huvitavad kõnelejad, sest neil ei ole antud teema suhtes üht- või teistmoodi kirglikku hoiakut, mis tooks esile ootamatuid seoseid. Nii et fakt, et raamat oli osa strateegilisest plaanist, võis mõjutada siiski ka ideoloogilist plaani – puudub suuresti Mägi kriitika.

Kui rääkida eeskujudest, siis tegelikult The New Yorkeri esseed ükskõik mis teemal, aga ka näiteks James Elkinsi mõned raamatud, kus ta maali pinna kirjelduse suudab üldistada millekski enamaks kui ilutsemine esteetika kallal, olid huvitavad. The New Yorkeri esseistika strategy was decided upon then this was what primarily influenced the rhetoric.

But I will be self-critical here and say that I'm not sure I can actually claim this. Maybe the strategy also influenced the ideology, methodology and other such aims. I know that I endeavoured to compress all the messianist suggestions into the last chapter, as if insisting on a place for Mägi in European art history, but this ideology may have in fact influenced the entire book. I feel that even without this strategic plan I would have made similar assertions and I take responsibility for these, so I cannot entirely make this claim.

JS: So, then what is it that you claim?

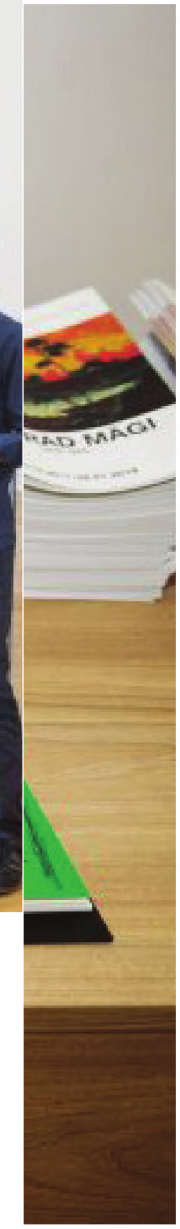
EE: I don't know what is the right strategy for inserting someone somewhere – whether to emphasis their connection with European art history or their separation from it, whether to present them as a stereotypically crazy artist (an exception) or whether to talk at the level of everyday history about the banal objects which surrounded him (part of normality), whether to claim that every one of his works was brilliant or concede that he often got it wrong, whether to show his works as part of the broader context (Estonian painting) or consider them in an old-fashioned tactile way, smoothing across their surface. In summary this means that I made choices according to how I thought I saw Mägi, beyond the strategic plan, and I take responsibility for all my claims and do not cast blame on external factors ("I had to write like this because... ").

But I repeat that in regard to the ideology, rhetoric, content, methodology and so forth, the knowledge that the book would be translated undoubtedly influenced me.

JS: So... already while you were writing you knew that your voice would be heard across linguistic borders?

EE: Yes, the rhetoric of the book was chosen according to the target audience and this could be called a strategy, if you want to express it so formally. Because Mägi is a noteworthy artist I was released from the need to "convince" anyone, but at some point I did wonder whether there would be any criticism about him. As a person he is naturally likeable and the high point of his career is what I really like (specifically the visionary landscape paintings, but also the small Norwegian studies), and wasn't there a certain erotic aspect – that I fell in love and was no longer able to look critically?

Secondly, at the end of the book why did I only interview people who like Mägi? Why reproduce the universal acclaim that seems to accompany him? It is true that I didn't know anyone who was overly critical of Mägi's paintings (even people who are critical of those who idolise and fetishize Mägi do not say that his work is unsuccessful – I had a few conversations like this). Of course there are many who are indifferent, but indifferent people are not very interesting to talk to. They don't have a passionate position one way or the other on the given topic that might unearth any unexpected connections. So, the fact that the book was part of a strategic plan may, in many ways have influenced the ideological plan after all – for the most part there is little criticism of Mägi.



(kindlasti on see laiem fenomen kui ainult antud väljaanne) on minu arvates hea näide, kuidas on võimalik kirjutada paeluvalt, kaotamata tuuma.

JS: Minu järgmine küsimus puudutab samuti keelt ja retoorikat: kas ilukirjandusliku keele valimine kunstiteadusliku keele asemel ei paigutagi seda raamatut lihtsalt kauniskirjanduse hulka? Kuidas määratled ilukirjanduse ja kunstiloo vahekorda selles raamatus?

EE: Seda ei oska mina öelda. Niigi on päris tobe tõsise näoga rääkida sellest, millega ise oled seotud, aga kuna Mägi on Eestis nn avalik kunstnik, justkui kõigi oma, siis kummalisel kombel on peaaegu kohustus selgitada kõike temaga tehtut.

Ühelt poolt, jah, paluti mul raamat kirjutada selleks, et ehk õnnestub paremini Mägi välismaailmale tutvustada. Teiselt poolt oli esimeseks sihtrühmaks ikkagi Eesti lugeja ja Eesti lugeja puhul säärast eesmärki, et sündida võiks "midagi suurt", ei saa olla. Mingit diskursiivset nihet ei toimu, Mägi on ju niigi väga tuntud, näitused toimuvad jne, siin dramaatilist uut sündida ei saa, vaid selles kontekstis täidab ta mingit muud funktsiooni. Kui muidugi täidab.

Mis puudutab ilukirjandust, siis see on jällegi väga huvitav küsimus ja üks olulisemaid asju, mille peale sai mõeldud. Kui päris ausalt öelda, siis ilukirjanduslik toon ei tulnud sisse niivõrd tööriistana teha Mägi paremini seeditavaks, keeta ilukirjanduslik puder ümber raskestineelatava kunstiloolise tableti – kuigi kindlasti ka seda –, vaid teatud... eetilistest kaalutlustest.

Nimelt: kuidas kirjutada pärisinimese elulugu ja samas vältida taotlust kõneleda "tõde". Või täpsemalt: kuidas teha nii, et lugeja saaks aru, et ajalugu ja ka elulugu on alati suuresti kokku luuletatud, õmmeldud kokku juhuslikest faktidest, mida ajalugu on otsustanud säilitada. Meie päevini võib olla säilinud mingi Mägi isiku suhtes täiesti ebaoluline fakt, aga kuna ta on säilinud, siis tehaksegi selle ebaolulise fakti põhjal olulised üldistused.

Ma ei usu hetkegi Leopold von Ranke *wie-es-eigentlich-gewesen-ist*-tüüpi ajalookirjutusse, me ei saa mitte kunagi teada, "kuidas asjad tegelikult olid", sest me ei tea isegi seda, "kuidas asjad tegelikult on". Seda oleks võinud muidugi ka niisama öelda, aga tundus, et ilukirjanduslik stiil aitab seda ehk selgemalt artikuleerida: et ajalookirjutus on alati põiming allikatest, faktidest (kunstniku puhul näiteks tema maalid), säilinud materjalidest ja nende tõlgendustest, kontekstualiseerimistest, kirjutaja hoiakutest ja eelistustest. Seetõttu tunduski eetiline Mägi suhtes avalikult välja öelda ja välja kirjutada, et see on küll faktidel põhinev, kuid ikkagi vaid kujutlus Mägi eluloost. Et lugeja ei hakkaks mõtlema, et "ma tean, milline Mägi oli". Tundsin ennast Mägi ees natuke vähem süüdi, mis on muidugi mingi eriti kummaline morbiidse erootika vorm.

Samuti mõtlesin, et ilukirjanduslik vorm võimaldab signaliseerida vaatajale kunsti vaatamise juures seda, et nagu ajaloos ei ole Tõde, mida oleks võimalik tabada, ei ole ka kunsti vaatamise juures Tõde (universaalset vastust, "mida kunstnik tahtis öelda", "mida see kunstiteos tähendab"), mida tabada. Mulle tundub, et paljudel on kunsti ees see kramp: ma ei julge sellele läheneda, sest äkki "ma ei saa aru". Seetõttu tundus, et Mägi teoseid tuleks avada mitte läbi küsimuste, mis viivad nad Tõe sfääri (mis voolu

If we speak of exemplars, then actually The New Yorker essays, no matter on what topic, and also some of James Elkins' books where he manages to generalise the description of a painting's surface into something more than a revelling in aesthetics, were interesting. The New Yorker essays (and this is certainly a phenomenon than extends further than that publication) are in my opinion a good example of how to write enthrallingly without losing the point.

JS: My next question also touches on language and rhetoric. Does the choice to use the language of prose instead of art theory position this book simply in the world of fiction? How do you define the relationship between fiction and art history in this book?

EE: I can't say. It's pretty stupid to put on a serious face and talk about something that you are closely connected to, but since in Estonia Mägi is a "public" artist – as though he belongs to everyone – then in a strange way it is almost a responsibility to try to explain everything that has been done to him.

On the one hand, yes, I was asked to write the book, so it would be easier to present Mägi to the rest of the world. On the other hand, the first target group was the Estonian reader and in this case it was not feasible that "something great" could come from it. There would be no discursive shift, since Mägi is already well known. The exhibitions and so forth are already taking place so nothing dramatically new could happen. So in this context he satisfies some other function. If he does.

In regard to fiction then this is a very interesting question and one of the more important aspects that I considered. If I am completely honest, then the prose-like approach was not intended as a tool to make Mägi more palatable, to cook up a fictional porridge to coat some art history pill that might be difficult to swallow – though it certainly could do this – but for certain... aesthetic considerations.

Namely, how do you write a biography about a real person and at the same time avoid the temptation to write the "truth". To be more precise, how do you write so the reader understands that history and also biography are largely made up, stitched together from the random facts that history has decided to preserve? It is possible that some unimportant fact about Mägi may have been preserved for us today and because it has been preserved this unimportant fact is now turned into an important generalisation.

I do not believe for a moment in Leopold von Ranke's *wie-es-eigentlich-gewesen-ist* style of writing history. We can never know "how things really were" because we do not even know "how things really are now". Of course, I could have just said this, but it seems that prose makes it easier to articulate things more clearly. Written history is always an interweaving of sources, facts (in the case of an artist, for example, this also includes their paintings), existing materials and the interpretation of these, contextualisation, and the attitudes and preferences of the writer. Therefore, in regard to Mägi, it seemed more ethical to openly admit and write that though this is based on facts, it is nonetheless still a fantasy about his life, so the reader does not think that "I know what kind of person Mägi was". Standing before Mägi I felt a little less guilty, which is of course an especially strange morbid form of eroticism.

nad kuuluvad, mida nad tähendavad, kust mõjutused jne), vaid subjektiivse kogemuse sfääri. Sealt ka kogu see egoistlik rida: kirjeldused, kuidas ma ise nende teostega kohtun ja mida nad sel hetkel minu jaoks tähendavad, ja pigem üleüldse kirjeldada maalide pinda kui proovida lugejale anda lõplikke vastuseid.

Aga kolmandaks, jah, tundus, et nii on võib-olla kergem lugeda. Kuidagi nii.

JS: Aga kas seda kartust ei olnud, et pahaaimamatu ja ilmasüüta kunstiajaloolasena astud kogemata ilukirjanduse žanrianalüüsi lõugade vahele ja avastad, et oled lihtsalt pannud puid alla ühele teisele "tõemasinale", kirjanduse stiilianalüüsile?

Silte ju jaguks su raamatule: sümbolistlik romaan, psühholoogiline arenguromaan, põlvkonnaromaan, dekadentlik tormi ja tungi romaan, melodraama vastamata igatsusest. Kas või see dramaturgiline võte – romaan algab ja lõppeb Mägi surmaga, see ajab mõtted haua taha, kuulutab kõigele kadu: õhtumaadele allakäiku, Ida-Euroopale hullusärki. Ehk oled ühele teisele kaanonile komistanud?

EE: Kartsin küll. Kartsin, et sellest tuleb lihtsalt üks ülitundlev juga, mis ei signaliseeri lugejale mitte seda, et "ära otsi siit (ega kunstist) universaalset Tõde", vaid hoopis kinnistab stereotüüpi, et "kunst on lürism" – ning ma arvan, et mingis osas ka täpselt nii läks. Selle vältimiseks lootsin, et aitab fakti jahe puudutus – ehk et ilukirjanduslik pool võiks võidelda Tõe-pretensiooni vastu ja subjektiivse tõlgenduse poolt, võiks näidata, et ka pärast 500 lehekülge ei tea me tegelikult eriti midagi rohkem Mägi ega tema kunsti kohta kui enne raamatu avamist, aga faktid (kirjad, kuupäevad, maalid jne) võiksid öelda, et see kõik ei tähenda, et kõik on täiesti juhuslik.

Ka need n-ö valetavad kohad raamatus põhinevad enam-vähem faktidel: näiteks Mägi ema oligi 41 ja umbes sel aastaajal, nagu kirjeldatud, pidi ta hakkama tundma Mägi põtkimist kõhus, aga mida ta tundis või mõtles, seda muidugi ei tea, see on luule – ja mis tähtsus see üleüldse omab? Mitte mingit. Kõige jahedam fakti puudutus oli pidev naasmine maali pinnale: pöörduda tagasi allika enese juurde, kirjeldada teda just materiaalses/füüsilises antuses, see oleks justkui see "liha" kohalolu selles üldiselt väga hajuvas maailmas.

Samuti on see koht, kuhu on võimalik alati naasta ka siis, kui sedavõrd kommertsialiseeritud, turundatud ja reklaamitud kunstniku kohta hakatakse langetama hinnanguid tulenevalt tema retseptsioonist, müügihindadest, ükskõik, kas hinnangud on juubeldavad või iroonilised – alati on võimalik sinna tagasi minna ja küsida, on need head maalid või ei ole.

Mägi on üks väheseid kunstnikke Eestis, kelle puhul on olemas mingi üleüldine eelarvamus või hoiak: kes jumaldab, kes on irooniline, kes kiidab kõike, kes ütleb, et tulge mõistusele. Aga mulle tundub, et sageli mõlema otsa eelarvamused tõukuvad üleüldisest "fafaast": kes tahab kaasa minna, kes on selle suhtes kriitiline, ja unustab maalid ära. Maali juurde võime aga alati naasta ja vähemalt püüda alustada Mägi vaatamist ilma teadmiseta, kui Tähtis Kunstnik ta on (andes endale samas aru, et see pole enam võimalik, süütus on igaveseks läinud).

Surmaga alustamine ja surmaga lõpetamine – kui veider see on, et kunstniku eluajal on tavaliselt suur huvi

I also thought that prose would signal to the reader that when looking at art, as with history, there is no Truth, which can be grasped. In art there is no Truth (no universal answer, no "what did the artist want to say", no "what does this artwork mean"), which needs to be understood. It seems to me that many people seize up before art – they are afraid to approach because what if "I don't understand". Therefore, I felt that Mägi's works needed to be presented not through questions, which lead us to the realm of Truth (what movement do they belong to, what do they mean, what are they influenced by and so on), but to the sphere of subjective experience. And from here we come to that whole ego-trip of how I met these works, what they meant for me at that moment and also to generally describe the surface of the paintings, rather than try to provide the reader with conclusive answers.

But thirdly, yes, it seemed that it might be easier to read. Something like that.

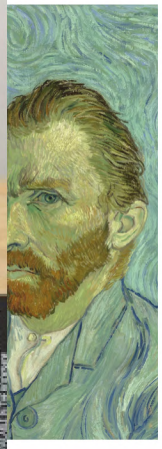
JS: But weren't you afraid that as an innocent, unsuspecting art historian you might accidentally step in the jaws of fictional genre analysis and discover that you have merely stoked the fire of another "truth machine" – of literary stylistic analysis?

There could be many different labels for your book – symbolist novel, psychological coming-of-age-story, a family saga, a decadent novel of storm and passion, a melodrama about unrequited longing. Take for example, the dramatic approach in which the story begins and ends with Mägi's death. This takes our thoughts beyond the grave and pronounces decline for everyone – decline of the Occident, a straightjacket for Eastern Europe. Have you maybe stumbled upon some other canon?

EE: Yes, I was afraid of this. I was afraid that it would just turn into overly sensitive gush and it would fail to indicate to the reader "not to seek universal Truth here (or in art)", but instead would confirm the stereotype that "art is lyricism" – and I think to some extent this is exactly what happened. To avoid this I trusted in the cold hard facts, or that the prose part could fight against the pretensions of Truth, and by taking the side of subjective interpretation it would show that after 500 pages we don't actually know much more about Mägi or his art than before we opened the book. I hoped that the facts (letters, dates, paintings, etc.) could speak out and say that this does not matter and that it is all completely arbitrary.

Even the "false" parts in the book are for the most part based on facts. For example, Mägi's mother was 41 and around the time described in the book she must have felt Mägi kicking in her belly, but what she felt or thought, this of course we do not know, this is fantasy – and what importance does it hold anyway? None. The coldest, hardest of facts was the constant return to the surface of the paintings – returning to the source itself to describe it in its materiality and physicality. It was like the presence of "meat" in this much diffused world.

This is also the place where it is always possible to return to, even when people make assessments about possible future reception, prices or whatever in connection to such a commercialised, marketed and advertised artist such as Mägi. Whether the assessments are celebratory or ironic – it is always possible to go back and ask whether



tema loomingu vastu, pärast kunstniku surma aga tema elu vastu. Ja see oli dilemma, mida ma lahendada ei osanud. Miks ma teise inimese ellu oma nina topin? Mis annab selleks õiguse? See, et ta oli "kunstnik"? Ei anna. Kunstnikuks olemine ei tähenda, et pärast sinu surma võivad tulla nuuskurid ja sinu biograafilisest prügikastist hakata välja tõmbama sinna unustatud kortsutatud armastuskirju või muud säärast. Surm, mis peaks tavaliselt inimese objektistamisest vabastama... kunstniku ta alles objektistamise objektiks muudabki.

JS: Nathalie Heinich, Pierre Bourdieu' mässav õpilane, leiab, et tegu on imetluse antropoloogiaga, nn Vincent van Goghi efektiga. Nimelt, pärast surma olevat igal korralikul Euroopa modernistil võimalik rahva mälus edasi elada vaid ühel kindlal viisil – narratiivina, mis mingites olulistes punktides kordab van Goghi (ja Jeesuse) elukäiku: kannatus, üldsuse mõistmatus, üksikud sõbrad/jüngrid, kingitus kogu inimkonnale, ristilöömine/hullumaja, üldsuse püüdlik soov pärast kunstniku/Jeesuse surma lunastada oma kunagise ignorantsuse süü ja sellest tulenev kunstniku postuumne fetišeerimine.

Kas sooviksid sellega seoses midagi pihtida? Endal on sul pärast kergem...

EE: Ühelt poolt olen muidugi nõus. See muster on tegelikult isegi laiem, minu arvates on van Goghi ja Jeesuse mustrist kujunenud midagi väga sügava arhetüübi laadset, mis on tunginud ka popkultuuri. Võrdle näiteks Batmani või James Bondiga, kes vastavad samuti sellele kirjeldusele. Kas näiteks tavaline skeem Bondi frantsiisi filmide kulminatsioonis "lahing – maja variseb – arvatakse, et Bond on surnud – ta ilmub siiski välja ja pühib õlalt tolmu" ei korda Kristuse ristilöömist, mahamatmist ja ülestõusmist (küll selle erandiga, et Kristust ei oota tütarlaps, kuid maailm saab siiski lunastatud nii Bondil kui Kristusel)?

Sellest kannatava kangelase arhetüübist või mütoloogiast olin muidugi teadlik, minu arvates Mägiga on just nii läinud ja ma ei tee endale illusioone – igasugune raamat, igasugune artikkel annab veel ühe veretilga sellesse Mägi müüdi doonorpanka.

Mis Mägi puhul aga olukorra keeruliseks muudab, on see, et mitmes punktis ta tõesti ka vastab stereotüübile – ja vastab täiesti vihaseks tegeva täpsusega: vaesus, pürgimine kõrgema poole, elu marginaalina suurlinnas, nälg, haigused, hullumine, surmajärgne au sisse tõstmine. Need on faktid, neid ei saa muuta või öelda, et see pole tõsi – ta tõesti oli vaene, ta tõesti nälgis, ta tõesti hullus, ta tõesti suri üksinda. Ehk et Mägi ja van Gogh ei ole liidetud mitte narratiivis, vaid faktoloogias. Jutusta, kuidas tahad, faktidest mööda ei saa.

Teiselt poolt on Mägil terve rida erinevusi van Goghi mudelist. Näiteks ei tabanud teda üldine mõistmatus, vaid Eestis oli ta algusest peale tõeline täht. Teiseks: tema kannatusmüüt ei vasta kõigis punktides tõele. Ta ei olnud vaene, võiks öelda, et ta oli isegi rikas, tema teoste hinnad tõusid lakke, ta elas linna keskväljakul ühes majas tippadvokaatidega. Võib öelda, et vähemalt oma fiskaalsed kannatused mõtles ta suuresti ise välja, justkui mütologiseeris ennast ise van Goghi mustrisse.

Ent eksistentsiaalne trauma oli temas muidugi märkimisväärne, oli sügav, oli parandamatu. Kõlab stereotüüpselt, kuid ainult fakte eirates saaks väita, et Mägi ei

these are good paintings or not.

Mägi is one of the few artists in Estonia about whom there is a generally held preconception or opinion. There are those who adore, those who are ironic, those who like everything and those who say, "come to your senses". But it seems to me that often both extremes of preconception are influenced by the general hype. There are those who want to go along with it, those who are critical, but both forget the paintings. We can always return to the paintings and at least try to begin looking at Mägi's paintings afresh, without preconceived ideas about how Important an "Artist" he is (at the same time being aware that this is not possible since innocence is gone forever).

Beginning with death and ending with death – it is odd that during the artist's lifetime there is usually great interest in their work, and after death the interest focuses on their life. And this is a dilemma, which I was not able to resolve. Why am I poking my nose into someone else's life? What gives me the right? Is it because he was an "artist"? No it isn't. Being an artist does not mean that after your death bloodhounds can come can pull out from your biographical rubbish bin any screwed up and forgotten love letters and such like. Death, which should usually free an ordinary person from objectification... in the case of an artist turns them into an object of objectification.

JS: Nathalie Heinrich, Pierre Bourdieu's rebellious student identifies this as anthropology of admiration, the so-called, Vincent van Gogh effect. Namely, after death every true European modernist was able to continue to live on in the memory of the people in one particular way – as a narrative, which in certain important points replicates van Gogh's (and Jesus') life story – suffering, being misunderstood by the public, a handful of friends/disciples, as a gift to all mankind, crucifixion/mad house, and after the artist's/Jesus' death the eager wish on the part of the public to redeem themselves of their one-time ignorance resulting in the posthumous fetishisation of the artist.

Would you like to confess something in regard to this? You will feel better...

EE: In one sense I naturally agree. This pattern is actually even more widespread and in my opinion the van Gogh and Jesus model has developed into a very strong archetype, which has forged it way pop culture. Compare, for example, Batman or James Bond, who also match these descriptions. Doesn't the usual scenario in the culmination of the franchised Bond films go something like this, "fight – house collapses – we believe that Bond is dead – but he emerges brushing the dust from his shoulder" and this is repeated in the crucifixion of Christ, his burial and then rising from the dead (admittedly with the difference that Christ is not awaited by a girl, but the world is nevertheless redeemed by both Bond and Christ)?

I was naturally aware of this suffering hero archetype or myth. In my opinion this has happened with Mägi and I hold no illusions – every book, every article contributes yet another drop of blood towards this blood bank of the Mägi myth.

In Mägi's case, what makes things more difficult is that in many aspects his life corresponds with the stereotype – and it matches with infuriating precision – poverty, the aspiration for higher things, life as a marginalised person

vastanud teatud punktides kirjeldatud mustrile. See ei tee temast paremat, aga ei tee ka halvemat kunstnikku, kui ta oli. See oligi osa tema kunstnikuks-olemisest.

JS: Van Gogh elab me südameis, Elvis on elus; kuidas on Mägi kohal tänases päevas? Kas ka modernistliku usukannatajana?

EE: Alguses ei olnud plaani kirjutada Mägi n-ö järelelust, *Nachleben*'ist, aga mingil hetkel hakkas tunduma, et kanoniseerimisprotsess on väga huvitav – see, kuidas kunstnikust saab "tähtis kunstnik". Siingi olen siiski veendunud, et Mägi puhul pole see ebaõiglane olnud, tema tööd on minu arvates head tööd ja ka väliskuraatorid, kellele ei ole spetsiaalselt ette söödetud ja reklaamitud Mägi, valivad ta ise sageli välja (nii on korduvalt juhtunud, on mulle muuseumiinimesed öelnud).

Võib vahetada temast kõnelemise narratiive ja diskursiivseid raamistusi, kuid mingisugusel... ma ei tahaks öelda "instinktiivsel tasandil", kuid ometi teatud kujundi tasemel suudab Mägi kõnetada ka neid, kellel tema suhtes ei ole positiivseid eelarvamusi. Ta pole muidugi ainuke. Näiteks varasemast eesti kunstist Kristjan Raud või Nikolai Triik on samuti äärmiselt huvitavad autorid, vastuolulised, nurgelised ja teatud mõttes ka "vigased", s.t nad ei ole veatud, vaid liiguvad pidevalt vea ja täistabamuse piiril. Mägi eksis minu arvates vigadesse isegi rohkem kui Triik, viimase varane looming on kuidagi ühtlasem ja puhtam. Mägi tegi sageli täiesti uskumatuid apse, kuid see ei tee teda veel halvaks kunstnikuks.

Teiselt poolt toimus ja toimub aga muidugi terve rida kanoniseerimismehhanisme, alates tema matustest, õpilaste tõrvikurongkäikudest, kiiresti ilmunud õpilase kirjutatud monograafiast jne (ja see oli küll postuumne fetišeerimine, ent mitte endise unustuse kompenseerimiseks, sest – nagu öeldud – Mägi oli väga tuntud ja hinnatud). On huvitav proovida jälgida, kuivõrd teadlikult ning pretsedenditult Mägi kanoniseeriti. Kogu see rida, kuni tänaseni välja – hotellitubade reprode ja oksjonihindadeni –, ongi lugu Mägi kanoniseerimisest ning selle näitamine aitab ehk ühtlasi mõista, kuidas teadlikult müüte konstrueeritakse.

See muudabki asja nii meeldivalt vastuoluliseks: ühelt poolt oli Mägi tõesti hea kunstnik, teiselt poolt on tehtud ja tehakse edasi teadlikke samme, kuidas temast midagi Suurt konstrueerida (ning raamat on kahtlemata selle osa, annan endale aru). Selles kontekstis muutusid kuidagi eriti oluliseks tema varased üleskirjutused, mis jaheda ratsionaalsusega loetlesid kogu argisuse, mis temast maha jäi. Mägi ei olnud veatu Geenius, vaid mees, kellel oli kolm käterätti, üks hambahari ja sügav eksistentsiaalne auk.

JS: Ma sellise härda tooniga ei tahaks lõpetada; ka ema Teresast olla maha jäänud vaid ämber ja põrandalapp, ometi on ta praeguseks pühakuks kanoniseeritud. Kui paneme sinu raamatu Mägi hambaharja ja käterättide kõrvale, saame nii reliikviad kui retseptsiooni. 527 lehekülge, kes selle kõik läbi loeb?

Romaanide lugemine olla Eestis lõppenud Berliini müüri langemisel. Kes on sinu raamatu lugeja? Aja ülekülluses vaevlev rantjee? Oksjonitel küüsi näriv ajakirjanik? Söekaevuritest võrsunud dekadentlik dändi? Sellise raamatu lugemine on pingutus, eeldab aega ja erialast

in a big city, hunger, sickness, insanity and posthumous reverence. These are facts that cannot be changed or discredited – he really was poor, he really did starve, he really did go mad, and he really did die alone. Mägi and van Gogh are not united through narrative, but facts. Tell the story in any way you like; you cannot get away from the facts.

On the other hand, there are a whole row of differences between Mägi and the van Gogh model. For example, he was not publically misunderstood – in Estonia he was a star right from the start. Secondly, the myth of his suffering is not true in all accounts. He was not poor – one might even say that he was rich because the prices for his works went sky-high and he lived in town on the main square in a house occupied by top lawyers. You could say fiscal sufferings were for the most part an invention, as if mythologizing himself according to the van Gogh model.

Yet, his existential trauma was considerable – it was deep, it was inevitable. It may sound stereotypical, but only if we ignored the facts could we claim that Mägi did not match the described pattern in certain respects. This does not make him a better artist, nor does it make him a worse artist than he was. This was not connected to his being an artist.

JS: Van Gogh lives in our hearts, Elvis is alive. In what way is Mägi present today? Is he a modernist martyr?

EE: In the beginning, I had no plan to write about Mägi's "afterlife", his *Nachleben*, but at some point it seemed that the canonisation process was very interesting – how does an artist become an "important artist". I am convinced that in Mägi's case this is unwarranted. In my opinion his works are good and foreign curators, to whom he has not been specifically dished up or advertised to, often select him of their own volition (museum workers have told me that this has happened repeatedly).

We can change the narratives of how we talk about him and the discursive frameworks, but at some... I don't want to say "instinctive level", but nevertheless at some level, Mägi also manages to speak to those who do not have a positive preconceived idea about him. Of course, he is not the only one. For example, there was Kristjan Raud and Nikolai Triik, earlier Estonian artists, who are similarly very interesting artists – contradictory, awkward and in a certain sense "damaged" – they are not faultless, but move constantly on the border between hit and miss. Mägi, in my opinion, made mistakes more often than Triik. The latter's earlier work was somehow more uniform and pure. Mägi often made surprising errors, but this does not make him a bad artist.

On the other hand, there were and are of course a whole lot of canonisation mechanisms from his funeral, student torchlight processions to a hastily written student monograph and so on (and though this is posthumous fetishisation, it is not compensation for past failures because, as mentioned, Mägi was well known and revered). It is interesting to try to follow the extent to which Mägi was knowingly and unprecedentedly canonised. All of it, even today – from reproductions in hotel rooms to auction prices – is the story of Mägi's canonisation and studying this may help to show how myths are knowingly created.

And this is what makes it so pleasantly contradictory – on the one hand, Mägi really was a good artist, while on the

huvi. Oled sa kindel, et tööl käiv realugeja su kosjaviina vastu võtab?

EE: Ma ei tea. Oleksin võinud ka siin intervjuus säilitada siiski veidi peenemat joont ning mitte hakata midagi õigustama ja peale latrama. Mis puutub lugejasse, siis, nagu öeldud, mõeldud oli raamat ennekõike tavalugejale. Aga kes ta on, seda ma ei tea.

Publiku ootuseid on laial skaalal võimalik ennustada, aga kitsamas fookuses enam mitte: mida keegi näeb, mida keegi ootab, kuidas keegi tõlgendab. Mägi kohta on päris piisavalt lühikesi materjale ja neid ilmub juurdegi, kuigi näiteks ingliskeelses Wikipedias on teda siiani iseloomustamas fotod võltsitud maalidest. Aga kui küsida, keda ma ette kujutasin võimaliku lugejana, siis kõige täpsemalt öeldes Daniel Vaarikut (Eesti tuntud kommunikatsioonieekspert ja suhtekorraldaja – *Toim.*). Inimest, kes ei ole kunstispetsialist, aga kes võiks tahta ehk lugeda.

Ma ei tea, kui palju on raamatut trükitud, kui palju müüdud. Ja ei maksa teha illusioone – ilmselt on "Konrad Mägi elulugu" miski, mida kingitakse ka lihtsalt seetõttu, et see tundub prestiižne. Loetakse lehekülg või paar ja riiulisse Honoré de Balzaci kõrvale ta lähebki. Las ta siis läheb.

JS: Viimane küsimus: ega sul ei ole midagi selle vastu, et intervjuu pealkirjaks tuleb "Püha Konradi kannatused ometi kaante vahel"? See on pealkiri, mis loetakse kindlasti algusest lõpuni läbi. Võimalik, et isegi mitu korda, ütleb minu müügimeheinstinkt.

EE: Kõike võib. Aga tähtis on ainult see, et tema kannatused jõudsid omal ajal lõuendile. Kui ei oleks jõudnud, ei oleks ka meie saanud siin pool kvartaliajakirja tähtsa näoga täis jutustada.

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

other, conscious steps have been taken and are being taken to create something Big out of him (and I am aware that this book is undoubtedly also part of that). In this context his earlier writings became somehow especially important, with their cold rationality they recorded all of the everyday that remains of him. Mägi was not an infallible genius, but a man who had three handkerchiefs, one toothbrush and a deep existential pit.

JS: And on this sentimental note I'd like to finish – all that was left of Mother Teresa was a bucket and floor cloth, yet she has now been canonised as a Saint. If we put your book next to Mägi's toothbrush and handkerchiefs then we have reliquaries and recognition – 527 pages – who is going to read all that?

The reading of novels apparently ended with the fall of the Berlin Wall. Who will read your book? Someone of independent means who suffers from too much time on their hands? A journalist chewing their nails at auctions? A decadent dandy, the descendent of coal miners? Reading this book requires effort and time and an interest in the subject. Are you sure the ordinary reader with a 9 to 5 job will accept your offering?

EE: I don't know. In this interview I could have kept to a straighter path and not tried to justify myself or waffled. As regards the reader, then as said, the book is intended for the everyday reader. But who that is, I don't know.

In a broad sense it is possible to predict audience expectations, but in a narrow sense it isn't – what someone sees, expects or how they interpret. There is plenty of shorter material about Mägi and this is constantly increasing, even though, for example, on the English language Wikipedia page his work is presented using forgeries. But if you ask who I imagined as my potential reader then quite specifically, Daniel Vaarik (A well known Estonian communications and PR expert – *Ed.*) Someone who is not an art specialist, but who might nevertheless want to read it.

I don't know how many copies have been printed, or how many have been sold. And there is no point having illusions about it – it is likely that "Konrad Mägi's biography" is something that will be given as a gift because it seems prestigious. A page or two will be read and it will no doubt go on the shelf next to Honoré de Balzac. And let it be so.

JS: One last question, do you mind if the title of this interview is "The Passion of Saint Konrad Finally in Book Form"? This is a title, which will undoubtedly be read from beginning to end. And possibly many times. This is what my salesman's instinct says.

EE: Everything is permitted. But what is important is that his sufferings found their way on to the canvas. If they hadn't then we would not have been able to talk with such gravity – enough to fill half a quarterly art journal.

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

TSITAADINURK:

"Enese kujutamine kauge keskuse seaduskuuleka ääremaana on praeguses eesti kultuuris läbiv. Selle üle on küll servast iroonseeritud, seda on raiutud ilukirjanduslikeks monumentideks ja paroodiateks, ent see pole kõnealust hegemoonilist võimumaatriksit põrmugi kõigutanud, pigem lisanud bahtinliku karnevaliaktsendi, võimaluse auru välja lasta. Elu tõi hiljuti värske näite eesti kultuurilise minapildi kõigutamatust enesekolonisatsioonist. [---] Just seda konnaperspektiivi, enese allaheitlikku kirjeldamist Euroopa kultuurikotkaste pilgu läbi, sai hiljuti riigiringhäälingust jälle näha. Rõõmustasin minagi nädalapäevad tagasi röötsakil diivanil "AK-d" vaadates selle üle, et Roomas on lahti läinud Konrad Mäe suurejooneline isikunäitus. Kes siis veel, kui mitte tema, närviliselt ärksa ja silmikriipivalt helava pintslikirjaga kameeleonkunstnik, säriseva värvikäsitlusega geenius! Hämmingut ajendasid aga mu kolleegide saatesõnad, kunstipoliitiline sõnastus, millesse suursündmus pakendati. Nimelt võeti enese esitlemises ridamisi omaks kõik imperiaalse kultuurilise rassismi ja geograafilise segregatsiooni stigmad – osana isiklikust identiteedist! Nimelt saime kõik televaatajaina esmalt teada, et Mägi näitus läheb lahti "mainekas kunstitemplis", kus on leidnud endale koha "mitmed XX sajandi suurmeistrid". Enda kohta saime aga teada, et "me tuleme perifeeriast", et me toome külakostiks "täiesti tundmatu kunstniku" ja et võõrustav galerii võttis "suure riski" selle kunstniku töid eksponeerides. Sellele vaatamata polevat meil "midagi häbeneda". Sama jutt kordus ka kohapealsete võõrustajate suus. Konrad Mäe teosed olevat "perifeersed" ja "ekstsentrilised". Ilmselgelt olid nii külalised kui võõrustaja ühel nõul selles, et Eesti peab end kirjeldama kellegi teise üleoleva pilgu läbi, kauge provintsina, kus kasvab palju naati, pole pangaautomaati ja kus elades peab silmad peast häbenema, harvad "täiesti tundmatute" kunstnike õnnestumised välja arvatud. Eesti visiitkaart annab tunnistust postkolooniale iseloomulikust kultuurilisest minapildist, alaväärsuskompleksist ja imperiaalse ruumitaju edasikestmisest. Mis aga omasoodu kinnitab ammu õpitut – provints pole maateaduslik termin. Provints on koht inimese peas. Hea teada, et oleme avastanud ka pea asukohta – see asub Eestis, kunstimuuseumi püsiekspositsioonis."

Johannes Saar, Konnad impeeriumi idaväravas. – Sirp 20. X 2017

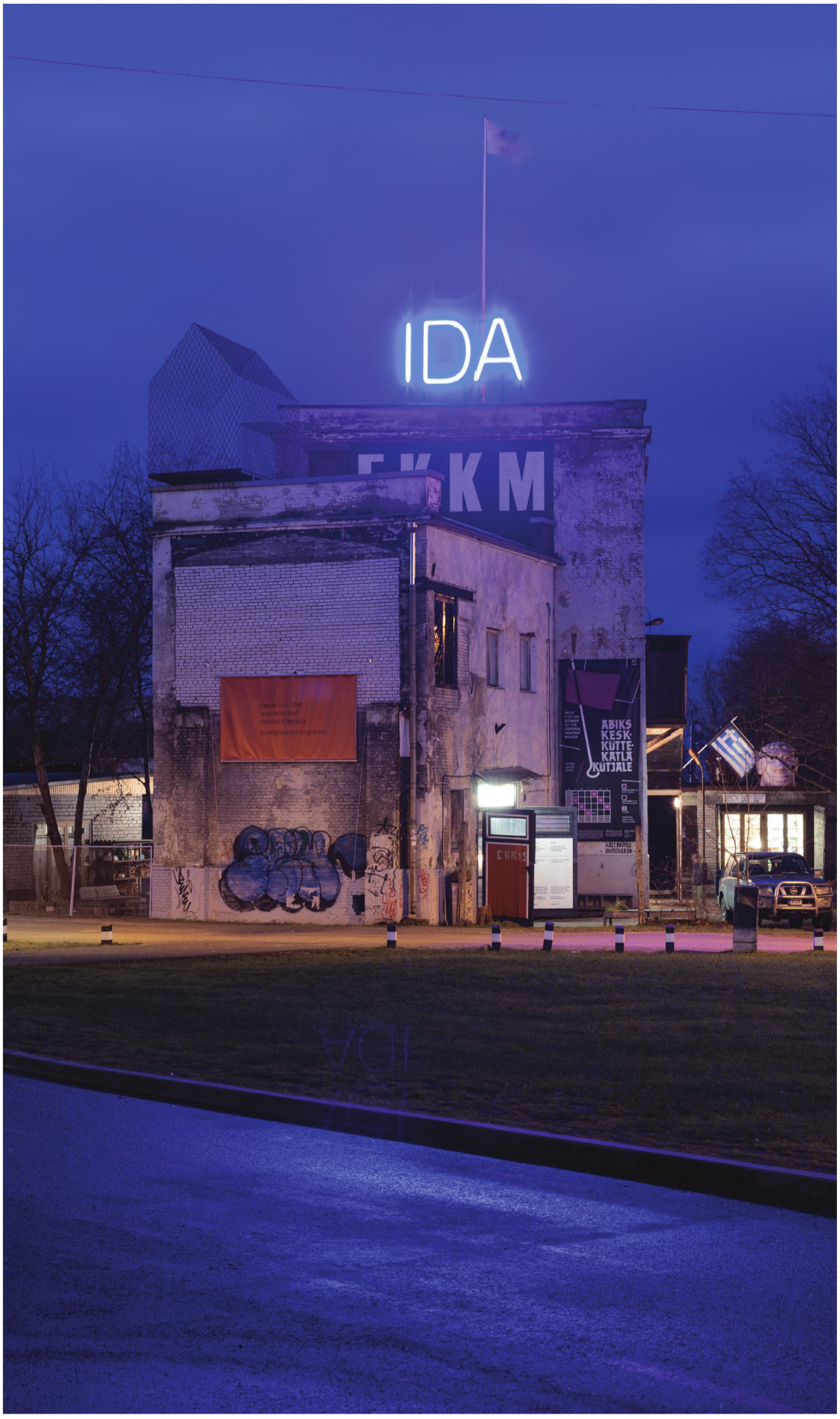
QUOTE CORNER:

"Envisaging oneself as a peripheral borderland, obedient to a distant metropolis, is an image that permeates Estonian culture today. This idea has been ridiculed, it has been hewn into fictionalised monuments and parodies, yet this hasn't affected the hegemonic power matrix one little bit, but instead added a hint of Bakhtin-like carnival, a chance to let off steam. Recently there was a fresh example of the unyielding self-colonisation of the Estonian cultural self-image. [---] Recently on the national broadcaster it was once again possible to see the frog's perspective – a submissive self-image seen through the eyes of the European cultural eagle. A few days ago while flopped on the sofa as I watched the news program "AK" I rejoiced to see that a large-scale exhibition of Konrad Mägi had opened in Rome. Who else if not him, the chameleon artist with his restless bright brushstrokes that assault the eyes, this genius with his buzzing use of colour? I was amazed to hear the words of my colleagues and the art politic wording with which this great event was packaged. Namely, a whole row of imperial, culturally racist and geographically segregationist markers was used in the presentation of self – a part of self-identity! In other words, all of us television viewers were first told that Mägi's exhibition is at the "prestigious art temple" where "many 20th century masters" have also found their place. About ourselves we discovered that we "come from the periphery" and as a gift we bring a "completely unknown artist" and that the host gallery took a "great risk" in exhibiting the work of this artist. In spite of this we have nothing to "be ashamed of". The same story was heard from the mouths of the local hosts. Konrad Mägi's work is apparently "peripheral" and "eccentric". It was clear that both the guests and hosts were in agreement that Estonia should present itself, through the arrogant eyes of someone else, as a distant province where goutweed grows in abundance, there are no ATMs and the inhabitants bow their heads in shame, except in the case of rare successes of "completely unknown" artists. This Estonian visiting card bears witness to a characteristically post-colonial cultural self-image, an inferiority complex and a continuing spatial awareness that is imperialist. And one, which in its own way also confirms what, was learned a long time ago – province is not a geographical term. Province is a place in people's minds. It is good to know that we have discovered the location of the mind – it is located in Estonia, on permanent display in the art museum."

Johannes Saar, Konnad impeeriumi idaväravas – Sirp 20. X 2017.

Konrad Mägi (1878–1925)
Maastik päikesega
1913–1914
õli papil, 42,5 x 35,7 cm
Foto autor Stanislav Stepashko
Eesti Kunstimuuseum

Konrad Mägi (1878–1925)
Landscape with Sun
1913–1914
oil on cardboard, 42,5 x 35,7 cm
Photo by Stanislav Stepashko
Art Museum of Estonia



Kirill Tulin
Abiks keskküttekatla kütjale
2017
Vaade EKKM-ile isiknäituse ajal
Foto autor Paul Kuimet
Kõik õigused kunstnikul

Kirill Tulin
Help for the Stoker of the Central Heating Boiler
2017
View of EKKM during the solo show
Photo by Paul Kuimet
Courtesy of the artist

10., 14., 18., 22., 26., 30. IX – 4. XII 2017
Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumi (EKKM) 1. korrus

See nali pole enam naljakas. Kirill Tulini loomingust

J. D. A. Winslow selgitab, mida on vaadata, kui mitte midagi ei ole vaadata.

Siinse essee lähtepunktiks on Kirill Tulini iseäranis eriline teos pealkirjaga "Abiks keskküttekatla kütjale" (2017). Tulin, keda on 2016. aastal kirjeldatud kui "Tallinna kunstnik[ku], kes ei ole lõpetanud Eesti Kunstiakadeemiat ega ühtegi teist kõrgkooli", harrastab kunstipraktikat, mille puhul teosed ei paku kriitikule ühtki selgelt piiritletud teemat.[1]

Vahest just tema praktika piiritlematus panigi mind siin keskenduma üksnes kahele teosele. Esimene neist on "Abiks keskküttekatla kütjale" (2017), teine "... ja ühtäkki ei julge me enam midagi muuta" (2016). Kõrvutan neid töid kahe teosega kunstnikelt, keda maailma kunstipublik vahest paremini tunneb, nimelt Simon Starlingi teosega "Autoxylopyrocycloboros" (2006) ja Ragnar Kjartanssoni teosega "A Lot of Sorrow" (Palju kurbust, 2013). Analüüsi lähtekohaks on Tulini teoste pealkirjad, mida vaatlen teoste lahutamatu osana ning võrdlen Starlingi ja Kjartanssoni pealkirjakasutusega.

Esmalt aga näib hädavajalik nimetatud nelja kunstiteost üldjoontes kirjeldada:

1) "Abiks keskküttekatla kütjale", Kirill Tulin, 2017. Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumi (EKKM) saidilt leiame järgneva kirjelduse: "Kunstnik kaasab ruumi kütmiseks abilisi, järgides klassikalist katlakütja vahetustega töökorda, kus 24 tunni pikkusele tööpäevale järgneb kolmepäevane puhkus. Seega jaguneb kuupikkune näituseaeg seitsmeks vahetuseks, mille jooksul on EKKM ööpäev läbi lahti ja soojaks köetud."[2] Oluline on teada, et kunagises soojuselektrijaamas asuv EKKM peab sageli küttekulude tõttu talveks uksed sulgema. Teose pealkiri on võetud hoonest leitud nõukogudeaegselt käsiraamatult.
2) "Autoxylopyrocycloboros", Simon Starling, 2006. Starlingi teoses asub puupaat enesehävituslikule teekonnale üle Loch Longi, kuni lõpuks upub – paat liigub puiduga köetava ahju jõul, kus ta ise tükkhaaval ära põletatakse. Protsess dokumenteeriti hoolikalt. Kõige ilmsem seos on siin puiduga köetav kolle – mõlemad teosed rajanevad füüsilisel tööaktil.
3) "... ja ühtäkki ei julge me enam midagi muuta", Kirill Tulin, 2016. Teos kujutab endast musta *bomber*-jopet, mis ripub kontserdisaali riietehoius. Jope varrukasse peidetud kõlarist mängib tagurpidi üha uuesti ja uuesti vene

10., 14., 18., 22., 26., 30. IX – 4. XII 2017
Ground floor of Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM)

That Joke Isn't Funny Anymore. On the Work of Kirill Tulin

J. D. A. Winslow explains what is there to see when there's nothing there to see.

This essay takes as its starting point a particularly singular work by Kirill Tulin titled "Help for the Stoker of the Central Heating Boiler" (2017). Tulin who, in 2016 was described as "an artist who lives in Tallinn, is neither an Estonian Academy of Arts alumnus nor did he graduate from any other higher school", maintains a practice that does not present the prospective critic with any clearly defined themes within his work.[1]

It is perhaps in response to this open-ended practice that here I will be focusing on only two pieces. The first is "Help for the Stoker of the Central Heating Boiler" (2017), the second "...And Suddenly We are Afraid to Change Anything" (2016). These works will be situated next to two works by artists who are perhaps better known to the general global art audience, namely Simon Starling's "Autoxylopyrocycloboros" (2006) and Ragnar Kjartansson's "A Lot of Sorrow" (2013). The entry point for this analysis will be the titles of Tulin's work, which will be viewed here as integral to the works discussed, and will be contrasted with the use of titles by Starling and Kjartansson.

First, however, it seems imperative to provide some basic information on the nature of the four artworks:

1) "Help for the Stoker of the Central Heating Boiler", Kirill Tulin, 2017. The description given on the website of Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM) is as follows: "He invites helpers to heat up the space together, with wood and words, following the classic stoker's shift system of 24h work-days with three-day breaks in-between. Thus a period of one month is broken into seven separate shifts in which EKKM is kept open and warm, day and night."[2] It's important to note that EKKM, housed within a former boiler house, is often forced to close over the winter due to the costs of heating the space. The title of the piece is taken from a Soviet-era handbook found within the building.
2) "Autoxylopyrocycloboros", Simon Starling, 2006. In Starling's piece a wooden boat embarks on a self-destructive voyage across Loch Long until it eventually sinks – the boat is powered by a wood burning stove, which it is fed into. The process was carefully documented. The most obvious link here is just the use of a wood burning stove

kultusbändi Kino lugu “Перемен!” (Muutusi!), millelt pärineb ka teose pealkiri. Teos oli välja pandud Riias, mille lähistel hukkus autoõnnetuses bändi laulja Viktor Tsoi.

4) “Palju kurbust”, Ragnar Kjartansson, 2013. Teos seisneb selles, et *indie rock*’i bänd The National mängib kunstigaleriis oma lugu “Sorrow” (Kurbus, 2010), korrates seda kuus tundi järjest. Etteastele müüdi pileteid ning publik võis tulla ja minna, nagu soovis. Hiljem aga avaldati üheksast plaadist koosnev *box set*.

Võib õigusega väita, et nimetatud neli teost on valitud üsna meelevaldsete assotsiatsioonide põhjal – nii see on. Leidub hulganisti kunstiteoseid, kus kasutatakse popmuusikaviiteid. Miks keskenduda just küttekoldele? Douglas Gordoni kuulsal teosel “24 Hour Psycho” (24 tunni psühhopaat, 1993) on sama palju ühist. See kõik on teatud määral tõsi – valitud teosed tulid mulle lihtsalt esimesena pähe. Samas puudutavad need kõik teemasid, mis on ebamääraselt piiritletavale nüüdisaegse kunsti sfäärile iseloomulikud.

Neid teemasid aitavad selgemini välja tuua ja kõigi nelja teose ühisjoontele tähelepanu juhtida mitu Boris Groysi esitatud mõtet. Esiteks väidab Groys: “Esteetilise kogemusena ei kannata ükski kunstiteos välja võrdlust kas või keskpärase päikeseloojanguga.”[3] Edasi kirjutab ta, et nüüdisaegne kunst toetub poeetikale, mitte esteetikale – ja seda võib öelda kõigi arutluse all olevate teoste kohta. Tõsi, Tulini looming näib olevat mitte antiesteetiline (mis viitaks pungilikule soovile saavutada ebameeldivat visuaalset mõju), vaid lihtsalt esteetiliselt apaatne.

Sama essee alguse poole käsitleb Groys kategooriat “kunstiteosed, mis eksisteerivad ainult nende eksponeerimise korral”,[4] mis jällegi iseloomustab kõiki siinseid teoseid – “Abiks keskküttekatla kütjale” kahtlemata vajab ruumi, kus seda eksponeeritakse. Ka Starlingi teos oleks ilma dokumenteeriva materjali esitamiseta pelgalt ekstsentriline eksperiment. Meie eesmärki silmas pidades aga on kõige olulisem see, mida Groys nimetab “tekstilisteks bikiinideks”, väites:

> “Pildid ilma tekstita on piinlikud, nagu alasti inimene avalikus ruumis. Nad vajavad vähemalt tekstilisi bikiine kunstniku nime ja teose pealkirja kujul.”[5]

Kõik siinsed teosed vajavad pealkirja, mis selgitaks publikule, et kogetav on kunst. Kujutlege oma pahameelt, kui läheksite rokk-kontserdile ja avastaksite, et bänd lihtsalt mängib üha uuesti ja uuesti sama lugu. “Vajama” on ehk isegi liiga nõrk sõna – pealkirjad on nende teoste lahutamatu osa. Keskendugem kõnealuste teoste pealkirjade erinevustele, alustades Starlingi ja Kjartanssoni kasutatud kahe pealkirja – “Autoxylopyrocycloboros” ja “A Lot of Sorrow” – analüüsiga.

Starling annab keeruka kreekakeelse sõnajadaga oma teosele selgelt müütilise tooni – juba pealkirja ennast kirjeldatakse kui “omaenda saba õgiva müütilise mao Uroborose, igavese taassünni sümboli ekstrapolatsiooni”.[6] Väga oluline on, et pealkiri näib muidu protsessipõhises teoses toimivat punktina, kus Starling teeb väga teadliku otsuse, ning on seetõttu mingil määral seotud just tema enda kui kunstniku soovidega. Seda tõlgendust toetab viis, kuidas pealkirja ennast kui osa kunstiteost saatvast paratekstist kirjeldatakse. Ka Kjartansson väljendab ettekantava laulu pealkirjale lisatava fraasiga “a lot of” (‘palju’) selgelt omaenda kavatsust – laul võib olla bändi oma, aga kunstiteos kuulub kunstnikule. Kokkuvõttes n-ö kannavad mõlemad teosed oma vajadustele kohandatud tekstilisi – both pieces prioritise or depend upon a physical act of labour.

3) “...And Suddenly we are Afraid to Change Anything”, Kirill Tulin, 2016. The piece consists of a black bomber jacket hanging in the cloakroom of a concert hall. A speaker hidden in the sleeve of the jacket is playing a looped and reversed version of a song titled “Changes” (Перемен) by cult Russian band Kino, which also gives the piece its title. Viktor Tsoi, the lead singer of the band, died in a car crash near Riga, where this piece was shown.

4) “A Lot of Sorrow”, Ragnar Kjartansson, 2013. The piece consists of indie-rock band The National playing their song “Sorrow” (2010) repeatedly for six hours in an art gallery. The original ticketed performance allowed the audience to enter and leave as they wished, with a nine LP box set of the performance subsequently being released.

One might rightly point out that these four works seem to have been chosen based on relatively arbitrary associations – this is a fair assertion. There’s a whole swathe of works that use references to popular music. Why focus on the use of a boiler? Douglas Gordon’s famous “24 Hour Psycho” (1993) has just as much in common. This is, to some degree, true – these works were simply the first things that came to mind. However, all these works share some themes common to the woozily defined sphere of contemporary art.

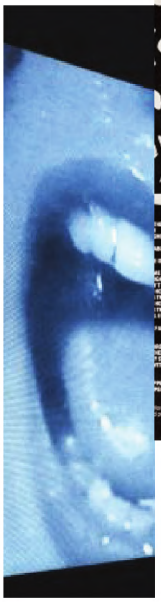
A number of ideas proposed by Boris Groys may help clarify what these themes are, and show some of the commonalities present in all four pieces. Firstly, Groys states that: “In terms of aesthetic experience, no work of art can stand comparison to even an average beautiful sunset.”[3] Groys then goes on to contest that contemporary art depends not on aesthetics but poetics – this is something that could be applied to all the works being discussed. Indeed, Tulin’s work seems to be not anti-aesthetic (which would suggest a kind of punkish desire for an unpleasant visual effect) but simply aesthetically apathetic.

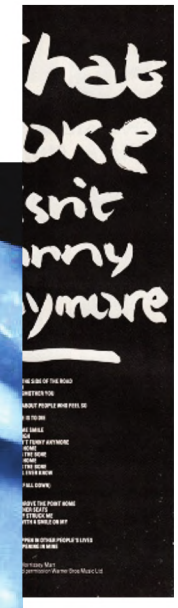
Groys also, earlier in the same essay, raises the category of “artworks that only exist if they are exhibited”,[4] something that again applies to all the works here – certainly “Help for the Stoker of the Central Heating Boiler” requires its exhibition space. Starling’s work too, without exhibition of its resulting documentation, would simply be an eccentric experiment. However, the most pertinent term here for our purposes is what Groys, terms a “textual bikini”, stating that:

> “Images without text are embarrassing, like a naked person in a public space. At the very least they need a textual bikini in the form of an inscription with the name of the artist and the title.”[5]

All these works depend on the use of a title to make it clear to the audience that what they are experiencing is art. Imagine your dismay if you turned up to a rock concert, and found that the band would simply be playing the same song over and over again. Indeed, depend is perhaps a little weak – the titles are integral to the artwork. Let us focus on the difference between the titles of these pieces, beginning with an analysis of the two titles used by Starling and Kjartansson: “Autoxylopyrocycloboros” and “A Lot of Sorrow”.

Starling, with his heady medley of Greek words, adds a distinctly mythic tone to his piece – indeed, the title itself is reported as as “an extrapolation of “Ouroboros”, the mythical





bikiine. Ütleksin, et see on paljude sarnaste kunstiteoste juures domineeriv joon, aga mis väga oluline, Tulini teoste puhul see nii ei ole:

> "... ja ühtäkki ei julge me enam midagi muuta ..."
> "Abiks keskküttekatla kütjale"

Tulinil on küll pealkiri ikka kahtlemata oluline, aga samas on tegu hüpertekstiga. Tulin tarvitab võtet, mida võiks nimetada transpositsiooniks – ta kasutab mujalt pärit teksti uues kontekstis.[7] Mis kõige olulisem, ehkki teoste lähtepunkt võib olla irooniline žest, ei ole pealkirjad iseenesest irroonilised ega paku ka selget võimalust teoste tõlgendamiseks. Selle asemel sulgeb nende hüpertekstilisus poeetilise väljendusvälja, mida kasutasid Kjartansson ja Starling. Nii on vaataja peaaegu kohe sunnitud loobuma tõlgendamast teost irroonilise žestina, et mõelda, mis saab siis, kui nali pole enam naljakas, nagu ansambli The Smiths laulus "That Joke Isn't Funny Anymore" (1985).

Enne aga, kui püüan analüüsida Tulini teoseid, näib mõistlik üldjoontes kirjeldada suhet, mis valitseb Starlingi ja Kjartanssoni teostes esialgse irroonilise žesti (milleks on esimesel juhul asjaolu, et paat upub, ja teisel juhul asjaolu, et laulu "Sorrow" ('kurbus') korduv mängimine tekitabki pealkirjas nimetatud hulga kurbust) ja sellele järgneva vahel. Ma ei püüa siin esitada põhjalikku analüüsi ega väida ka, et oleksin selle läbi viinud, vaid soovin üksnes visandada aluse, millele toetudes arutleda Tulini loomingu üle. Starlingi töö puhul väidaksin, et eesmärk on liialdatult poeetilist pealkirja kasutades peaaegu otsekohe eemalduda töö taga peituvast esialgsest irroonilisest žestist ning liikuda omamoodi müütilisse seisundisse (seda tõlgendust toetab ka Bas Jan Aderi mainimine inspiratsiooniallikana). Kjartansson aga püüdleb, nagu alati, "jumaliku igavuse"[8] seisundit – lühidalt öeldes peaks teose vaataja pärast esialgset nalja, kogema mingisugust transtsendentaalset seisundit. Siin on terav kontrast Tulini teostega, mille pealkirjad kutsuvad üles põhimõtteliselt teistsugusele tõlgendusele.

Toimides ideoloogiliselt pigem Kjartanssoni teosega sarnaselt, näib "... ja ühtäkki ei julge me enam midagi muuta" mitte midagi tegevat. Et irroonilist žesti toetada, peab teos üksnes "mitte muutuma". Käsitledes Dan Grahami loomingut, keda ühendab Tuliniga vähemalt skepsis galeriiruumi suhtes, kirjeldab Jeff Wall protsessi, mida ta nimetab "duchampilikuks *kenosis*'eks",[9] lõputuks nurjumisele määratud iseendast loobumiseks. Teos paratamatult ei saa muutuda ja nii peab see lõputult oma kohal rippuma. Just Tulini pealkirja surmtõsine transpositsioon teeb selle *kenosis*'e võimalikuks.

Seevastu "Abiks keskküttekatla kütjale" teeb palju enamat peale esialgse irroonilise žesti. Üks projekti olulisi aspekte on viis, kuidas tõstetakse esiplaanile töö ehk pealkirjas nimetatud "abi". Tulin kutsub inimesi appi katlakütmise füüsilist akti läbi viima, kütma ruumi, kus nad ise viibivad. Nende seas on tööportaali kaudu palgatud inimene, ühistu põhimõttel toimiva vabriku töötajad ning nõukogude ajal samas soojuselektrijaamas töötanud inimeste järeltulijad. See kõik moodustab terava kontrasti Starlingi ja Kjartanssoni teostega, mille puhul vajalik abi ehk teose esitamiseks vajalik töö, nii palju kui seda üldse presenteeritakse, on asetatud väga kõrvalisse rolli. Lühidalt öeldes, ehkki kõiki neid teoseid saaks tõlgendada tööjärgse tuleviku ümber keerlevate diskursuste kaudu, paistab ainult Tulin sellist tõlgendust aktiivselt toetavat, tõstes esile abistamise ja muutes madalalt tasustatud

tail-eating serpent and symbol of eternal rejuvenation".[6] Crucially the title also seems to act as a point at which Starling makes a very conscious decision, within a piece that is otherwise process based, and therefore to some degree tied specifically to his own wishes as an artist. This is supported by the manner in which the title itself is, as part of the artwork's accompanying paratext, described. Kjartansson too, in his addition of "a lot of" to the title of the song being played, adds his own clear intent to the work – the song may belong to the band, but the artwork belongs to the artist. In short both pieces, so to speak, customise their textual bikinis. This is also something I would highlight as a dominant feature of many similar artworks, though crucially, not Tulin's:

> "...And Suddenly We are Afraid to Change Anything"
> "Help for the Stoker of the Central Heating Boiler"

Here, although the title is still undoubtedly important, it is also hypertextual. Tulin conducts an operation we could term transposition, in that he is using textual material from elsewhere in a new context.[7] Crucially, although the work itself may begin from an ironic gesture the title itself is not ironic, nor does it present an obvious entry point into the work. Rather, their hypertextual nature shuts down the area of poetic expression exploited by Kjartansson and Starling. This forces the viewer almost immediately to move beyond the initial reading of the piece as an ironic gesture, to consider what happens when, as the Smiths put it, "That Joke Isn't Funny Anymore" (1985).

Before moving on to an attempt to analyse Tulin's work it seems perhaps wise to outline briefly the relationship between the initial ironic gesture within Starling's work (namely that the boat will sink) and Kjartansson's (namely that the playing of one song called "Sorrow" will generate the titular amount of sorrow) and what lies beyond that. I will not attempt or profess a detailed analysis here, and aim merely to convey a kind of grounding for the discussion of Tulin's work. Starling's work, I would argue, aims, through its use of an overly poetic title, to move almost immediately away from the initial ironic gesture behind the work to a kind of mythic state (something supported by the citation of Bas Jan Ader as a source of inspiration). Kjartansson, as always, is aiming for a state of "divine boredom"[8] – in short, beyond the initial joke of the piece one should experience a kind of transcendental state. This is in stark contrast with Tulin's work, where the titles engender a radically different reading.

In a move more ideologically in line with that practiced by Kjartansson, "...And Suddenly We are Afraid to Change Anything" seemingly does nothing. The piece, to maintain the ironic gesture, is obliged to do nothing other than "not change". Jeff Wall, whilst describing the work of Dan Graham, who perhaps shares, if nothing else, Tulin's suspicions of the gallery space, describes a process he titles as a "Duchampian kenosis"[9], a kind of endless, futile self-emptying. The piece, necessarily, cannot change, and must thus hang there endlessly. Crucially, it is Tulin's title, in its po-faced transposition, that facilitates this kenosis.

"Help for the Stoker of the Central Heating Boiler", in contrast, does, beyond the initial ironic gesture, do significantly more. One important aspect of the project is the manner in which it pushes labour, pushes the titular "Help", to the fore. Tulin invites various people to help in the physical act of stoking, of heating the space which they will inhabit. These

lihttöö nüüdisaegseks kunstiks. Teost võib koguni käsitleda kui katset vastata ühele peamisele küsimusele, mis kerkib teel mis tahes võimaliku tööjärgse imaginaariumi poole – nimelt: "Mida ma teeksin?"[10]

Lisaks näib, et kirjeldatud suhestuva esteetika mänge mängitakse osalt selleks, et kaitsta või õigustada palju radikaalsemat projekti. Võib koguni väita, et galeriiruume rekvireerides ja kutsudes inimesi üles tegema ilmselgelt ebavajalikku tööd, sest niisugused operatsioonid on üha enam automatiseeritud, teeb Tulin kaht asja. Esiteks rakendab ta bhabhalikku mimikri strateegiat – esitledes oma teost kui "pelgalt nüüdisaegset kunsti", saab Tulin avada ruumi viisil, mida neoliberaalne majandus muidu ei võimalda.[11] Mimikri selles tähenduses on ehk kõige selgemini äratuntav viisis, kuidas Tulin kasutab tööd strateegiana, mis loob illusiooni või mulje tootlikust tegevusest.[12] Teiseks, kusjuures see tegevus sõltub esimesest, laseb Tulin mimikri kaudu galeriiruumil muutuda Bey mõistes "ajutiseks autonoomseks tsooniks":

> "Ajutine autonoomne tsoon on nagu ülestõus, mis ei astu otsesesse võitlusse Riigiga, geriljaoperatsioon, mis vabastab mingi ala (maatüki, ajalõigu või kujutlusruumi) ning seejärel haihtub, et teises kohas/ajas taasmoodustuda, enne kui Riik ta maha surub."[13]

Seega lavastab Tulin nüüdisaegse kunsti egiidi all tegutsedes masohhistliku kehalise tööetenduse. Sellega ei saavuta ta midagi muud kui hoone kasutuskõlblikkuse tarvilikud tingimused – ent kuna ei ole selge, milleks täpselt see kasutuskõlblikkus (sest kunstiteos ei tee midagi enamat, kui muudab hoone kasutuskõlblikuks), tekib hetkeks radikaalne teadmatus, mis puutub ruumi funktsiooni. Tõepoolest, galeriiruumis, nagu ütles üks mu tuttav (pisut pettunud toonil), "ei ole tegelikult midagi vaadata, tähendab, peale hoone enda". Ja see paistabki olevat asja mõte, mida toetab ka kuiv, transponeeritud pealkiri.

Kokkuvõttes näivad Tulini loomingut iseloomustavat paljud mured, mis domineerivad nüüdisaegse kunsti maailmas. Nagu mitmetel teistelgi kunstnikel, on tema looming pigem poeetiline kui esteetiline. Samuti algab see iroonilise žestiga. Ent transpositsiooni lingvistilist võtet kasutades sunnivad siin käsitletavad kaks tööd oma silmatorkavalt afektivabade pealkirjadega vaatajat liikuma oluliselt kaugemale teose esialgsest käsitamisest pelgalt iroonilise žestina.[14] Teose "... ja ühtäkki ei julge me enam midagi muuta" puhul ei pruugi tõepoolest esialgse iroonilise žesti taga olla midagi enamat kui duchampilik nüke, loobumine. Seevastu teosega "Abiks keskküttekatla kütjale" esitab Tulin julgema ja keerukama programmi. Oma asukoha sotsiaalselt konstrueeritud ruumiga tihedalt seotud hoone teeb üürikeseks ajaks teoks võimatu.

Ƒ. D. A. Winslow on hetkel Tallinnas elav kunstnik ja publitsist.

1 Täpsemalt vt: http://www.fotokuu.ee/2016/fair/kirill-tulin/.

2 Pressiteade aadressil: http://www.ekkm.ee/naitused/abiks-keskkuttekatla-kutjale/.

3 Boris Groys, Art and Money – e-flux Journal #24, IV 2011, http://www.e-flux.com/journal/24/67836/art-and-money/.

4 *Ibid.*

include a person hired and paid through a local analogue of Task Rabbit, workers from a co-operatively run factory, and descendants of people who worked in the boiler house in the Soviet era. This is in sharp contrast to the works of Starling and Kjartansson where the necessary help, the necessary labour for the enactment of the piece, is, if it is present at all, very much pushed to one side. In short, whilst all pieces could be read in relation to the discourses around a post-labour future, it is only Tulin who, through his foregrounding of the help, through his conversion of a low-paid manual job to a piece of contemporary art, seems to actively encourage this reading. Indeed, we could see the work as attempting to answer what can be seen as one of the primary questions to be answered en-route to any potential post-work imaginary, namely "But what would I do?".[10]

In addition, these relationally aesthetic games seems to be advanced in part as a defence or excuse for a considerably more radical project – indeed it is no stretch to assert that Tulin, in his requisitioning of the gallery space, in his clear exhortation of the performance of labour, a form of labour that is, clearly, unnecessary, as such an operation is, increasingly, automated, is doing two things. The first is perhaps the deployment of a Bhabian strategy of mimicry – by manifesting itself as "only contemporary art", Tulin is permitted to open up a space in a manner otherwise not permitted by the demands of the neoliberal economy.[11] This notion of mimicry is perhaps most obvious in his use of labour, which is deployed here as a strategy, giving the illusion or impression of productive activity.[12] The second, which is dependent upon the first is that, through mimicry, Tulin allows the gallery space to establish itself as what Bey terms a "temporary autonomous zone" (TAZ):

> "The TAZ is like an uprising which does not engage directly with the State, a guerilla operation which liberates an area (of land, of time, of imagination) and then dissolves itself to re-form elsewhere/elsewhen, before the State can crush it."[13]

Tulin then, operating under the auspices of contemporary art, stages an embodied, masochistic performance of labour. This performance of labour accomplishes nothing more than the necessary conditions for the building to be somehow useable – however, the uncertainty over what, precisely, this usability is for (as the art is doing nothing more than making the building useable) opens up, momentarily, a kind of radical uncertainty as to the function of this space. Indeed there is, within the gallery space itself, as a acquaintance of mine put it (in a somewhat disappointed tone), "nothing really to look at, like, it's just the building". This would seem to be the point – and one facilitated or encouraged by the title's flatness, its transposition.

In conclusion Tulin's work may seem to share many concerns that dominate within the contemporary art world. His work, like that of many others, is poetic rather than aesthetic. It also begins with an initial ironic gesture. However, the two works discussed here, through their use of the linguistic operation of transposition force, through the titles distinct lack of affect, the viewer to move significantly beyond the initial consideration of the piece as a merely ironic gesture.[14] In the case of "...And Suddenly We are Afraid to Change Anything" beyond the initial gesture there may well lie nothing more than a Duchampian move, an emptying out. However, by contrast, with "Help for the Stoker of the Central Heating Boiler" Tulin

5 Boris Groys, Art Power. Cambridge, Massachusetts ja London: MIT Press, 2008, lk 110.

6 Täpsemalt vt: https://www.themoderninstitute.com/artists/simon-starling/works/autoxylopyrocycloboros-2006/72/.

7 Vt: Gérard Genette, Palimpsests, Tõlk. C. Newman ja C. Doubinsky, Lincoln ja London: University of Nebraska Press, 1997.

8 Hilarie M. Sheets, Never Tiring of Repeating Himself. – The New York Times 2. I 2013.

9 Jeff Wall, Excerpt from Dan Graham's "Kammerspiel". – Toim. Alex Kitnick, Dan Graham. Cambridge, Massachusetts ja London: MIT Press, 2011, lk 117–127.

10 Nick Srnicek, Alex Williams, Inventing the Future Postcapitalism and a World Without Work. London: Verso, 2015, lk 124.

11 Homi K. Bhabha, The Location of Culture. London ja New York: Routledge, 1994, lk 122–123.

12 *Ibid.*, lk 77–81.

13 Hakim Bey, The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism (1985). Kättesaadav aadressil: https://hermetic.com/bey/taz_cont.

14 Gérard Genette, Palimpsests, lk 27–28.

presents a bolder, more complex proposition. Embedded thoroughly within the socially constructed space of its locale, the building performs, briefly, the impossible.

J. D. A. Winslow is an artist and writer currently living in Tallinn.

1 For more detail, see: http://www.fotokuu.ee/2016/en/fair/kirill-tulin-2/.

2 Press release available at: http://www.ekkm.ee/naitused/help-for-the-stoker/.

3 Boris Groys, Art and Money – e-flux Journal #24, IV 2011, http://www.e-flux.com/journal/24/67836/art-and-money/.

4 *Ibid.*

5 Boris Groys, Art Power. Cambridge, Massachusetts & London: MIT Press, 2008, p 110.

6 For more detail, see https://www.themoderninstitute.com/artists/simon-starling/works/autoxylopyrocycloboros-2006/72/.

7 See: Gérard Genette, Palimpsests, Translated by Newman, C & Doubinsky, C. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1997.

8 Hilarie M. Sheets, Never Tiring of Repeating Himself. – The New York Times 2. I 2013.

9 Jeff Wall, Excerpt from Dan Graham's "Kammerspiel". – Ed. Alex Kitnick, Dan Graham. Cambridge, Massachusetts & London: MIT Press, 2011, pp 117–127.

10 Nick Srnicek, Alex Williams, Inventing the Future Postcapitalism and a World Without Work. London: Verso, 2015, p 124.

11 Homi K. Bhabha, The Location of Culture, London & New York: Routledge, 1994, pp 122–123.

12 *Ibid.*, pp 77–81.

13 Hakim Bey, The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism (1985). Available at: https://hermetic.com/bey/taz_cont.

14 Gérard Genette, Palimpsests, pp 27–28.

18. XI 2017–3. II 2018
Temnikova ja Kasela galerii

Jagatud ruum

Annika Toots käis Jass Kaselaane ja Edith Karlsoni ühisnäitusel "Hudnoi".

18. XI 2017–3. II 2018
Temnikova & Kasela Gallery

Shared Space

Annika Toots visited Jass Kaselaan and Edith Karlson's joint exhibition "Hudnoi".

Temnikova ja Kasela galerii näitusevaade
Foto autor Stanislav Stepashko
Kõik õigused kunstnikel

Exhibition view at Temnikova and Kasela Gallery
Photo by Stanislav Stepashko
Courtesy of the artists

Jass Kaselaan ja Edith Karlson on sõbrad ja skulptorid, kelle loomingus võib leida palju sarnaseid jooni: nad on mõlemad tegelenud eksistentsiaalsete teemade ja küsimustega, mis puudutavad inimeseks olemise erinevaid tahke, kasutades selleks üsna robustseid materjale ja vorme. Aeg-ajalt nende loometeed ristuvad ning sellele viitab ka nende ühisnäituse pealkiri "Hudnoi" – mitte midagi tähendav sõna, mis markeerib nende kahe isepäise kunstniku koostööd, omamoodi kunstnike rühmitust. Kuigi nad on koostööd teinud varemgi,[1] eksisteerivad nende teosed ühes ja samas galeriiruumis "Hudnoi" nimetuse all esimest korda pärast seitset aastat.

Galeriiruumis läheb Kaselaane ja Karlsoni loomingu vahel selge piirjoon. Ühele poole jääb alati hapruse ja jõulisuse vaheliste piiride petlikkusega mängiv Karlson, kes seekord – eriti Kaselaane nukkude väljaku kõrval – mõjub väga õrnalt ja intiimselt. Teisel pool aga õudusunenäo kivist jäädvustusena näiv Kaselaane skulptuuride allee "Lelud" (2017), mille esmapilgul viimistlemata teostus kutsub neid postamentidele tõstetud ülisuuri betoonist pardi-, jänese- ja seapäid käega puudutama, kasvõi veendumaks, et nad on päris. Miski neis peades on nii tuttavlik; kuskilt alateadvusest ilmuvad mälupildid lapsepõlves nähtud nõukogudeaegsetest multikatest, mis hiljem, täiskasvanuna, on tundunud pigem õudusfilmidena, mis peaksid olema lastele keelatud.

Kahe üsna selgelt vastandliku poole vahel on siiski selge tasakaal. Kuigi Jass Kaselaan on tunnistanud, et üldiselt teeb ta pigem isiknäituseid kui jagab maid mõne teise kunstnikuga,[2] ei ole ruum kummagi kunstniku poolt täielikult endale allutatud, vaid on sõbralikult jagatud, jättes ka vaatajale ruumi liikuda nende hapruse ja robustsuse parameetritel balansseerivate enesekaemuslike installatsioonide vahel. Kasutatud materjalide mitmekesisus annab märku nii erinevatest tahkudest, mida on skulptuurile omasel materiaalsusel pakkuda, kui ka võrgutab taktiilseid aistinguid, mida galeriikontekstis peab ikka ja jälle alla suruma.

Ühiseks nimetajaks nende kahe skulptori installatsioonides on olnud loomamotiiv, eriti loomade pead. Karlsoni loomingus on loomadel keskne roll nii tänu loomaarmastusele kui antropomorfismile – inimlike teemade käsitlemisele just linnu- ja loomafiguuride kaudu. Seekord on aga Karlsoni haprad keraamilised objektid jälg kunstniku enda kehast: keraamilised käed, jalad, tagumikud, rinnad ja näod ripuvad nagu pesu nööril. Või nagu maha aetud ussinahk, mille sarnase võib tähelepanelik silm leida ka Karlsoni tööruumi seinalt Raja tänaval. Maod ajavad nahka, kuna see ei kasva koos ülejäänud kehaga ja looma kasvades muutub nahk liiga kitsaks. Öeldakse, et inimese rakud uuenevad täielikult seitsme aasta jooksul. Kui evolutsiooni käigus oleks midagi teisiti läinud, ei oleks sugugi võimatu, et iga seitsme aasta – või ka iga seitsme päeva tagant – ajaks inimene maha oma vana kesta ning selle all oleks uhiuus ja särav nahk. Kuigi see oleks vaid väline värskendus, oleks see mingil määral ka seesmine uuenemine – vanast vabanemine.

Kesta ajamine madude puhul on muutnud nad surematuse, uuestisünni ja uuenemise sümboliks. Kuigi näituse pealkiri "Hudnoi" viitab millelegi vanale – kahe kunstniku varasemale koostööle –, on see näitus selge märk uuenemisest, seda nii isiklikul kui loomingulisel tasandil. See avaldub nii motiivides kui ka materjalides, uutes katsetustes, edasiliikumises nii temaatiliselt kui vormiliselt. Kui Karlsoni loomingus väljendub see üsna selgelt, siis on see sama edasiliikumise ja uuenemise jõud latentsemalt kohal ka Kaselaane (õõvastavate) loomanukkude väljakus.

Jass Kaselaan and Edith Karlson are friends and sculptors, whose works present many common characteristics: they have both handled existential themes and questions that touch on the different aspects of being a human, using rather robust materials and forms. From time to time, their creative paths cross and this is also addressed by the title of their joint exhibition "Hudnoi" – a word that means nothing, but which marks the collaborations of two individualist artists, a sort of a grouping of artists. Although they have collaborated before,[1] their works are here in the same gallery space for the first time in seven years under the title "Hudnoi".

In the gallery space, there is a clear line between the works of Kaselaan and Karlson. On the one side, there is Karlson who is always playing with the deceptive line between fragility and force, and who this time – especially against Kaselaan's square of dolls – has a sense of gentleness and intimacy. On the other side there is Kaselaan's alley of "Toys" (Lelud, 2017), a nightmare set in stone, where the execution of the work, which at first seems rather unrefined, invites us to touch over-sized concrete busts of a duck, rabbit and pig set on plinths, even if only to make sure that they are real. Something in those heads is so familiar: somewhere from the sub-conscious, frames from Soviet cartoons seen in childhood arise, which as an adult, seem rather like horror films that should be forbidden to children.

However, there is a clear balance between those two polar opposites. Although Jass Kaselaan has said that most of the time he would rather do solo exhibitions than deal with other artists,[2] the space is dominated by neither artist – it is a friendly division, leaving space for the viewer to move between those insightful installations, balancing on the parameters of fragility and robustness. The diversity of materials that have been used highlight the different facets that the materiality of sculpture has to offer, and this also seduces us into tactile sensations, which have to be suppressed time after time in the context of the gallery.

A common aspect joining the two sculptors' installations is the animal motif, especially animal heads. In Karlson's work, due to her love for animals and the value of anthropomorphism, animals have played a central role – dealing with human topics through bird and animal figures. This time, however, Karlson's delicate ceramic objects present traces of the artist's own body: ceramic arms, legs, buttocks, breasts and faces hang like clothes on the washing line. Or like a shed snake skin, which an attentive eye can also find on the wall of Karlson's work space on Raja street. Snakes shed their skin because it does not grow with the rest of its body and as the snake grows, the skin becomes too tight. It is said that human cells are completely renewed every seven years. If evolution had gone slightly differently, then it could have been that after every seven years – or even seven days – humans may have had to shed their old skins and underneath that would be a brand new glowing skin. Although it would only be an outer renewal, it would somehow also be an inner change – getting rid of the old.

As snakes shed their skin, they have become a symbol of immortality, rebirth and renewal. Although the title "Hudnoi" references something old – an earlier collaboration by the two artists – this exhibition is a clear sign of renewal, both at the personal and the artistic level. This is apparent from the motifs and materials, trying new things, moving forth both thematically and formally. While in Karlson's work this is very evident, then the same force of renewal and

Näitus “Hudnoi” on selles osas erakordne, et loomafiguur on Karlsoni loomingust nüüdseks peaaegu täielikult kadunud[3] ning üle kandunud hoopis Kaselaane varasemalt inimnäolistesse nukupeadesse, mis on mõnevõrra tuttavad juba tänu Eesti Kunstimuuseumi kogusse ostetud teosele “Nukkude väljak” (2014). Galeriis eksponeeritud veidrate (inim)loomade väljaku loomisel on Kaselaan kasutanud keerukat tehnikat ning modelleerinud neid elukaid, tuginedes pelgalt oma lapsepõlvemälestustele. Kasutud, prügikasti kõrvale visatud nukud, peamiselt inimnäolised, on olnud kunstniku huviorbiidis juba pikemat aega. Skulptori haridusega Kaselaant on huvitanud nukud kui inimese mudelid, mille peal lapsed mängivad läbi sotsiaalseid rolle ja situatsioone, ning ka animatsiooni magistrantuuris õppides on üheks tema keskseks teemaks just nukuks olemise temaatika. Kaselaane loomingust leiab peamiselt need inimese mudelid, mis on oma funktsiooni kaotanud. Üks suuremaid nukuks olemise traagikaid on olla hüljatud, äravisatud, unustatud ja katkine nukk, mida kellelgi pole vaja, mõjub isegi eemaletõukavalt.

Seega on Kaselaane ja Karlsoni rollid seekord justkui vahetunud. Kui Kaselaane loomingus on varasemad inimnäolised nukud asendunud seekord veidramate olenditega, siis Karlsoni loomingus on vastupidiselt varasemalt domineerinud loomamotiiv muutunud inimnäoliseks, s.o kunstniku enda kestaks. Küsimused on aga sarnased: mis on need jäljed ja kihid, mis jäävad aja möödudes inimesest järele? Karlsoni kestad annavad märku ühe keha eksisteerimisest ja märkamatust, kuid samas pidevast uuenemisest. Ja Kaselaane nukud, räsitud ja kummastavad, viitavad lapsepõlve fantaasiamaailmale, traumadele ning sellele, kuidas inimene kasvab üles, vahetab kesta, ning ka nukud kaotavad oma funktsiooni. Igasugune kasvamine, uuenemine ja muutumine eeldab kord loomulikku ja märkamatut, kord valulikku kestumist, eelnevate kihtide mahaheitmist ja uute – nii vaimsete kui füüsiliste – pealekasva(ta)mist. Seitsme aasta jooksul on ka “Hudnoi” täielikult oma kesta vahetanud, nii kunstnike kui hulkraksete inimorganismidena.

Annika Toots on kunstiteadlane, Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituudi doktorant ja Eesti Kaasaegse Kunsti Arenduskeskuse toimetaja.

1 Mõlema kunstniku tööruumid asuvad juba pikemat aega Tallinnas Raja tänaval Eesti Kunstiakadeemia installatsiooni ja skulptuuri osakonna majas ning lisaks näitustele seob neid ka koostööprojekt “Ruupor ja eesriie”, mis võitis 2014. aastal uue raadiomaja kaunistamiseks mõeldud kunstihanke ning mille saagast peaks nn protsendikunsti kontekstis lausa eraldi artikli kirjutama.

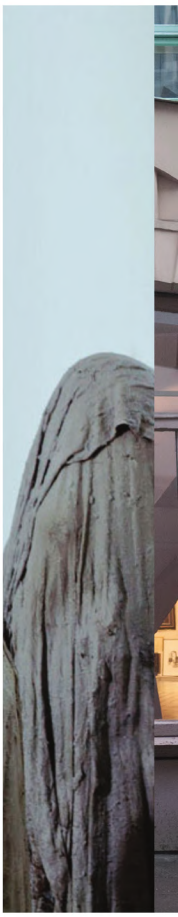
2 Koost. Merilin Talumaa, Annika Toots, Kunstnike ruumid. 16 stuudiovisiiti. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia kirjastus, 2017, lk 214.

3 Välja arvatud üks seinal olev akvarell, millel kujutatud loomadega stseen viitab kerge huumoriga Karlsoni loomalembusele ja varasemale loomingule.

progress is also latent in Kaselaan’s (grisly) square of animal dolls.

“Hudnoi” is extraordinary in the sense that animal figures have almost completely disappeared from Karlson’s work now[3] and have carried on to Kaselaan’s, previously human-like, doll heads which are familiar thanks to the work “The Square of Dolls” (Nukkude väljak, 2014), which has been purchased for the collection of the Art Museum of Estonia. To create this weird square of (human) animals exhibited here in the gallery, Kaselaan has used a difficult technique and modelled those creations based solely on his childhood memories. Dolls that are useless, thrown beside garbage bins, often with a human face, have been of interest to the artist for quite some time now. Kaselaan has been fascinated by dolls as models of humans, which children use to play through social roles and situations, and when studying animation in the Master’s programme, his central theme has been the topic of being a doll. From Kaselaan’s work, we can find mainly models of humans that have lost their function. One of the biggest tragedies for a doll is to be abandoned, thrown away and forgotten, and a broken doll that no one needs can be quite uninviting.

Therefore, it seems the roles for Kaselaan and Karlson have switched this time. While in Kaselaan’s work, the previous human-faced dolls have been replaced by more fantastic creatures, then in Karlson’s work, the animal motif that dominated before has become more human-like; that is, the shell of the artist herself. Nevertheless, the questions remain the same – what are the traces and layers that remain of a person after time? Karlson’s skins refer to a bodily existence and an unnoticeable, yet constant, renewal. And Kaselaan’s dolls, ragged and strange, indicate a childhood fantasy world, its traumas, and how a person grows up, changes its shell while the dolls lose their function. Every form of growing, renewal and change requires at times a natural and unnoticeable, and at other times, a painful shedding, leaving behind previous skins and (re)growing new ones both mental and physical. “Hudnoi” has also completely changed its skin in seven years, in the sense of its artists and as multicellular organisms.



Annika Toots is an art historian, a doctoral student at the Institute of Art History and Visual Culture at Estonian Academy of Arts and editor at Estonian Contemporary Art Development Centre.

1 For a long time now, the work spaces for both the artists have been situated on Raja street in Tallinn, in the building of the Department of Installation and Sculpture at the Estonian Academy of Arts, and apart from the exhibition, they are also connected by the collaboration work “Megaphone and Curtain” (Ruupor ja eesriie), which in 2014 won the art procurement for decorating the new Radio Broadcasting House, and story of which should produce an article of its own in the context of the percentage art rule.

2 Eds. Merilin Talumaa, Annika Toots, Artists’ Spaces. 16 studio visits. Tallinn: Estonian Academy of Arts Press, 2017, p. 214.

3 Apart from one watercolour painting on the wall, where an animal scene refers to, with a hint of humour, Karlson’s love of animals and earlier work.

24. XI–30. XII 2017
Draakoni Galerii

“Grafolkloor” – kunsti-ekspeditsioon eesti pärimusse

Elnara Taidre räägib Mari Prekupi ja Hannah Harkesi ühisnäitusest “Maapind puu all kihas nagu kogudus”.

24. XI–30. XII 2017
Draakon Gallery

Grafolklore – an art expedition into Estonian folkloric traditions

Elnara Taidre speaks about Mari Prekup’s and Hannah Harkes’s joint exhibition “The Ground Beneath the Tree Moved like a Congregation”.

Draakoni galerii näitusevaade
Foto autor Villem Jahu
Kõik õigused kunstnikel

Exhibition view at Draakon Gallery
Photo by Villem Jahu
Courtesy of the artists

Tänapäeva Eesti kunstiväljal on vast üsna iseenesest mõistetav, et pika traditsiooniga ja tehnoloogiliselt pigem konservatiivne graafika meedium võib samas osutuda heaks vahendiks kunstieksperimentides, aktuaalsete ühiskonnateemade avamises või põhjalikumas kunstniku-uurimuses. Just sellise graafikaga tegelevad Mari Prekup ja Hannah Harkes 2009. aastal avatud stuudio Grafodroom liikmetena (Prekup asutajaliikmena, koos Jaanika Okki ja Britta Bennoga). Neil kahe peale on samuti rühmitus Graforotika, mis ühendab tegevuskunsti ja alternatiivseid trükkimismeetodeid – näiteks erikujuliste rulluiskude abil, mis täidavad nii värvirulli kui trükipressi funktsiooni. Tandem Graforotika on eksperiment, vahel pisut provokatiivne, kuid graafikatraditsioone austav, graafika elu- ja kõnetamisvõimesse uskuv ning vaatajate suhtes sõbralik ja avatud.

Üpris sarnane suhtumine iseloomustab ka Prekupi ja Harkesi uusimat projekti "Grafolkloor", milles eesti rahvapärimus kohtub graafikapärandiga. Kui Graforotika on pigem seiklus, siis "Grafolkloor" on ekspeditsioon pärimuse kogumiseks. Seades eesmärgiks laiema auditooriumini jõudmise, otsustasid kunstnikud keskenduda kõigile arusaadavale teemale – puu kui kultuuri osa. Igaüks on pargis või metsas jalutanud, puude kohta üht-teist koolis õppinud, puu otsa roninud. Jagatud põhitasandile lisanduvad järgmised tähenduskihid on suuresti seotud pärimusega: huvitava kujuga puu vaatamisväärsusena, vana puu loodusmälestisena, puu või puude kooslus kohalegendi või sakraalse objektina.

Puu, nagu ka animistliku maailmavaate ja iidse looduskultusega seostuvad kivi või allikas, toimib arhetüübina ka tänapäeval, pakkudes võtit näiteks kirjandustekstide mõistmiseks. Puude järgi valitud perekonnanimed ja arvukad puudega seotud pärimused räägivad puude olulisusest eestlaste vanemas kultuuris. Oli sõjaeelse Eesti Vabariigi ajal kultiveeritud taarausk – nagu ka selle vastu kasvanud huvi taasiseseisvumise ajal – säilinud pärandi loomulik jätk või siis ajalooline konstruktsioon? Ent kahtlemata on see märk vaimsuse ja selle kaudu oma identiteedi määramise igatsusest. Puud ja hiied mängisid siin tähtsat rolli. Asjaolust, et sellel teemal on Eestis endiselt kõlapinda, annab tunnistust Peeter Lauritsa tegevus Kütiorus ja viimastel aastatel lausa eraldi nähtuseks kasvanud Valdur Mikita metsamütoloogia. Puude juures midagi köidab ja kõnetab, lubab aidata paremini mõista ennast – ja ka maailma.

Eesti kunstnikud on puudekultuse teemaga suhestunud ka ajalooliselt, näiteks rahvausundi motiive käsitlenud Aleksander Promet on kujutanud kogunemist hiies ("Teenistus Taarale", 1927). Rahvaluulet on uurinud ja tundlikult tõlgendanud Kristjan Raud: metsa kui omaette olendi kujund kerkib esile juba tema varasemas loomingus ("Mets", 1900), hiljem on ta loonud portreetaolisi puudekujutisi ("Pedaspea pedajas", 1927). Prekup ja Harkes kasutavad aga pärimusega suhestumiseks tänapäevase kunstniku tööriistakasti, kus teabekogumise ja loomingulise tõlgendamise kõrval on ka ürituste korraldamine ja vaatajate kaasamine. Platvormina selleks kasutasid kunstnikud ka oma näitust "Maapind puu all kihas nagu kogudus" Draakoni galeriis, mis sai "Grafolkloori" kui pikemaajalise projekti esimeseks konkreetseks avalduseks.

Pärimusega seotud puude kaardistamine üle Eesti leidis väljenduse kõige muu hulgas Prekupi ja Harkesi ühisteoses. Suurte linoollõigete mustvalged, kohati üpris robustsed pinnad sobisid hästi puu- ja lehefaktuuri edasiandmiseks. Kangale trükitud ja raamidele monteeritud linoollõiked

In the Estonian art scene today, it is perhaps obvious that the medium of printmaking, with its long history and tendency to be technically conservative, can also be a good medium for art experiments, presenting relevant social topics and in-depth art research. This is precisely the kind of printmaking that Mari Prekup and Hannah Harkes are doing as members of the Grafodroom studio, which started up in 2009 (Prekup, a founding member with Jaanika Okk and Britta Benno). The two of them are also working together on their collaborative project Graforotika, which combines performance and alternative printing methods – for example, using special rollerblades that function both as ink rollers and printing press. The Graforotika tandem is an experiment, occasionally provocative, but nonetheless with a respect for the traditions of printmaking, a belief in the validity of printmaking and its ability to speak to an audience, as well as a friendly openness in regard to the viewer.

Prekup and Harkes' most recent project Grafolklore, where Estonian folk tradition meets the tradition of printmaking, has a similar approach. While Graforotika was more of an adventure, Grafolklore is an expedition to collect folk traditions. With the general aim of reaching a wider audience, the artists decided to focus on a subject that is familiar to everyone – the tree as a cultural entity. Everyone has walked in a park or forest, learned one or two things about trees at school or climbed a tree. In addition to this basic layer of shared experience there are layers of meaning connected with folk traditions – an unusually shaped tree as a sightseeing destination, an old tree as a natural monument, a tree or group of trees as part of a local legend or as a sacred object.

The tree, like a rock or spring that is part of an animistic world view or ancient nature worship acts like an archetype, even today, providing a key to understanding literary texts, for example. The names of trees as surnames and the abundant traditions connected with trees indicate the importance of trees in ancient Estonian culture. Was the Taaraism, founded in the Republic of Estonia before World War II, and which similarly attracted attention during the period of re-independence, a natural continuation of a preserved tradition or a historical construction? It is undoubtedly a sign of spirituality and the longing to define one's own identity. Trees and woodlands played an important role here. Peeter Laurits' work at Kütiorg and Valdur Mikita's forest mythology, which during recent years has become a phenomenon in its own right, bear witness to the relevance of this subject. There is something about trees that is engaging and speaks to people, helping them to better understand themselves – and also the world.

Historically, Estonian artists have also looked at the cult of the tree; for example, Aleksander Promet used motifs of folk beliefs when he portrayed gatherings in the woods ("Service for Taara" (Teenistus Taarale), 1927). Kristjan Raud studied and provided sensitive interpretations of folkloric poetry; the image of the forest, as an independent being was already part of his earlier works ("Forest" (Mets), 1900) and later in his portrait-like depictions of trees ("Pedaspea Pine Tree" (Pedaspea pedajas), 1927). But Prekup and Harkes, in their approach to this folklore, use the toolbox of the contemporary artist. This includes not just gathering information and creative interpretation but also event organising and audience participation. They used their exhibition "The Ground Beneath the Tree Moved like a Congregation" at Draakon Gallery, the first real manifestation of the long-term Grafolklore project, as a platform for this.

liideti suuremaks objektiks, mis oli projekteeritud koostöös Kaarel Künnapiga. Poolabstraktses ruumilises struktuuris on väljaloetav ühendatud puukroonide motiiv, mis seostub kaitsva varju ja hiie kui loodusliku "templiga", kuid meenutab ka väravat. Teisalt toimis see sümboolne kujund ka äärmiselt kutsuva ruumilise vormina, mis kõnetas iga kord Draakoni galeriist möödujaid ja arvatavasti meelitas sisse mitmeid külastajaid, kes muidu kunstinäitustel ei käi. Kusjuures, et projektist osa saada, ei pidanud isegi näituseruumi otseselt sisenema – piisas, kui panna kiri (oma puuga seotud looga) galeriiukse kõrvale riputatud postkasti. Näitus laienes seega galeriist avalikku tänavaruumi, pakkudes kaasarääkimise võimalust.

Osalusaspekti väärtustamine "Grafolkloori" projektis tuli esile ka näitusega kaasnevas erakordselt mahukas ürituste programmis, milles kunstnikud osalesid üheskoos vaatajatega, muutes neid oma kaasuurijateks. Väljasõidud huvipakkuvate puudega tutvumiseks toimisid pärimuse kogumise ekspeditsiooni jätkuna, eri esinejatega kohtumised ja loengud panustasid mitmekülgselt eneseharidusse. Prekupi ja Harkesi koostatud programmis mõjus tähelepanuväärsena kunstnike neutraalne positsioon. See võimaldas kuulata empaatiliselt väga erinevaid arvamusi: nii taluomanikku, kes peab oma maatükil kasvavat tamme pelgalt looduslikuks kuriositeediks, kui ka loengupidajat, kelle arvates on puudega seotud pühapaikade austamine ülioluline eestlaste kultuuripärandi ja identiteedi jaoks. Kokkuvõttes tuletas see meelde lihtsat, kuid ununema kippuvat tõde: austav suhtumine puudesse kui looduse olulisse osasse – kas sakraliseeriv või mitte – on ökoloogilise tasakaalu aluseks igal ajastul.

Elnara Taidre on kunstiteadlane ja kuraator, töötab Eesti Kunstimuuseumis graafikakogu hoidjana.

Their collaborative work included, among other things, the mapping of trees across Estonia connected by folkloric traditions. The large black and white linocuts, often with rough surfaces, were well suited to communicating the texture of trees and leaves. Printed on to fabric and stretched onto frames they were joined together to form a large installation, which was designed in collaboration with Kaarel Künnap. In the partially abstract three-dimensional structure it is possible to discern motifs such as overlapping tree crowns conjuring ideas about protective shade, the woods as a natural "temple", and also suggestive of a gate. This symbolic image also worked as an appealing spatial form; one that spoke to people walking past Draakon Gallery, and possibly also enticed many visitors into the gallery – people who probably do not normally visit galleries. Furthermore, to participate in the project one did not even need to enter the exhibition space – it was enough to put your letter (a story about a tree) into the post box hanging outside next to the gallery door. In this way the exhibition extended beyond the gallery into the public space of the street and offered an opportunity to contribute to the discussion.

The importance of participation in the Grafolklore project was also obvious with the extensive programme of events that accompanied the exhibition and in which the viewers participated alongside the artists, and with them became co-researchers. The trips to see interesting trees were part of the collecting expeditions and along with meetings with different people and the talks they gave it contributed to a varied educational programme. The neutral position Prekup and Harkes adopted in the programme they compiled was admirable. It made it possible to empathise with very different opinions ranging from the farmer who considers the oak tree growing on his land as merely a natural curiosity, to the lecturer who believes that respect for sacred sites connected to trees is very important for Estonian cultural heritage and identity. In summary, this recalled a simple, yet easily forgotten truth that a respectful attitude towards trees, as an important part of nature – whether sacred or not – is the foundation for ecological balance in any era.

Elnara Taidre is an art historian and curator who works at the Estonian Art Museum and is responsible of the print collection.

Hääle õigus ja loo vormid

Eha Komissarov ja Elo-Hanna Seljamaa kirjutavad Lilli-Krõõt Repnau isiknäitusest "Hääle õigus".

Freedom of Voice and Shapes of a Story

Eha Komissarov and Elo-Hanna Seljamaa write about Lilli-Krõõt Repnau's solo exhibition "Freedom of Voice".

Kraami näitusevaade
Kõik õigused kunstnikul

Exhibition view at Kraam
Courtesy of the artist

Lilli-Krõõt Repnau eksponeeris Kraamis 2017. aastal erinevates rahvusvahelistes kunstnike residentuurides valminud teoseid: talvisele Loviisa kunstnike stuudiole järgnes kevadine Mazzano Romano ning suve lõpp tõi HIAP-i residentuuri Suomenlinnas. Omamoodi residentuuriks muutis kunstnik ka oma isiknäituse Kraam *artist-run space*'is, luues selle vältel reaalajas mitu seina katvat kriidijoonistust.

Kunstiresidentuuridest hoolib Repnau tunduvalt rohkem kui kunstiinstitutsioonidest. Jääkülmas Kraamis tema töid vaadates mõtlesin, milline institutsioon või valge kuubi formaat peaks talle meeldima, ent kuhugi välja ma ei jõudnudki. Repnau on kõige sõltumatum inimene, keda ma graafikaväljal olen kohanud ja kes teebki kunsti selle enda pärast. Selline kalduvus viib tihti kaugeleminevate hübriidsete väljunditeni, mis vajavad väga spetsiifilist keskkonda.

HIAPI-i raames antud intervjuust võib lugeda, et Lilli-Krõõt Repnau kombineerib koomikseid trükigraafikaga, animatsiooni, muusika ja laulukirjutamisega, mis kõlab paljulubavalt ja mõjubki hõrgult. Intervjuus Müürilehele räägib Repnau oma hääle leidmisest kunstniku ja laulukirjutajana. Mida nende vahenditega peale hakata?

Isiknäitus "Hääle õigus" tegeleb kõige võimatuma ja allumatuma seisundiga, kus nähtamatust kerkib esile mingi kujutis, kuni saame rääkida nähtavast. Millega nähtamatut siduda? See küsimus kerkib kohe, kui nähtamatus hakkab kontuure omandama. Lilli-Krõõt Repnaul on see nähtamatus seotud loodusega ning tema kogemus on siiras. Valge kriidiga mustale seinale joonistatud tihnik on vägev vohand, milles liigutab elu, kuhu on torgatud pisikesi joonistusi paberilehtedel, millelt vaatavad vastu kellegi silmad. Olendeid on mitmesuguseid, kõik nad on tabamatud ja tekib imelik inspireeriv atmosfäär. Nähtamatuse nähtavaksmuutmise müsteeriumi on kergem tunnetada kui kirjeldada.

Kunstnik joonistab tihnikut selleks, et midagi väljendada.

Kunstnik joonistab tihnikut selleks, et kujutada vohamist ja selline küllus enda omaks muuta.

Kunstnik joonistab tihnikut selleks, et ennast sellest kaosest välja mõtelda.

Kunstnik joonistab tihnikut avastamaks, et tihnikus on peidus unenäopildid, mille järgi ta elus puudust tunneb. Häbelik kuusk, kes tammub kahel paljal jalal.

Tihnikul on tema saladuste avastamiseks vaja üht inimest, kes oskab silma teha tema ees ootamatult avanenud samblikule, kes on oma pisikesed silmad äsja avanud.

Tihnikul on vaja inimest, kes teda kirjeldaks teiste tihnikut asustavate vaimolendite kaudu. Annaks olematust tulnud asjadele näo ja hääle.

*

Tihnik on kord graafiliselt mustvalge ja piimjas, siis jälle psühhedeelsuseni roheline džungel.

Näitusel kuuleb ja lõpuks ka näeb videotest lauljat, kes ennast ukulelel saadab ja kes on laulu kirjutanud neile olenditele, kes tihnikust on välja toodud.

Laulja on kunstnik. Kunstnik on laulja. Muusika autor. Lõpuks ka sõnade autor. Esitaja.

Viivi Luige sõnadele loodud mustvalges muusikavideos "Ööde roheka valguse vihus" (2017) saadab laulja ukulelel iseennast ja linnatulede kiirtes keerutavaid lumehelbeid otsatus põhjamaises pimeduses. Must asfalt kohtub valge lumega. Kaadris vilksatavad üksikud tormituule eest varju ruttavad inimkogud, aga kunstnik peaaegu ei liigu, vaid imeb kaamera

Lilli-Krõõt Repnau exhibited her various works at Kraam in 2017, works all made in international artist residencies: the Loviisa Artists' Studio in winter was followed by Mazzano Romano in spring and by the HIAP residency in Suomenlinna at the end of summer. The solo exhibition at the Kraam artist-run space was also transformed into an unconventional residency as the artist covered the wall with several chalk drawings in real time.

Repnau cares much more about artist residences than art institutions. Looking at her works in the freezing environment of Kraam, I tried to figure out which institution or which form of the white cube she would prefer, but I could not. Repnau is the most independent person I have come across in the field of graphic art, one that makes art for the sake of art. This tendency often leads to advanced hybrid creations that require a very specific environment.

According to an interview with HIAP, Lilli-Krõõt Repnau combines comics with printmaking, animation, music and song writing, which sounds promising and feels indeed refined. In an interview published in Müürileht, Repnau talks about finding her own voice as an artist and songwriter. How is it possible to use these resources?

The solo exhibition "Freedom of Voice" deals with the most impossible and fractious states, where an image emerges from the unseen until we can distinguish it as visible. What can we connect it to? The question arises as soon as the unseen begins to form its contours. For Lilli-Krõõt Repnau this unseen is connected to nature and her experience is heartfelt. The thicket drawn using white chalk on the black wall is a massive sprawl, teeming with life, pierced with paper sheets with someone's eyes staring from the tiny drawings. There is a variety of creatures, they are all intangible, causing an odd, inspirational atmosphere. The mystery of revealing the unseen is easier felt than described.

The artist draws a thicket to express something.

The artist draws a thicket to portray the abundance and claim such luxury.

The artist draws a thicket to think herself out of the chaos.

The artist draws a thicket to discover in it the dreams she has been in life. A shy spruce is stamping its two bare feet.

The thicket needs a person to discover its secrets, one who could wink at the suddenly exposed moss, who has just opened its tiny eyes.

The thicket needs a person to describe it through the other spirit animals that inhabit it. One to provide a face and a voice to the things that appear from the nothingness.

*

Sometimes the thicket appears graphically black and white and milky, then again as a psychedelic green jungle.

The singer who has written a song for the creatures coaxed from the thicket, is at first heard and finally also seen accompanying herself on the ukulele in videos at the exhibition.

The singer is an artist. The artist is a singer. Music is the author. In the end, also the author of the lyrics. The performer.

In the black and white music video for a poem turned song by Viivi Luik "In the Greenish Light of Nights" (Ööde roheka valguse vihus, 2017), the singer accompanies herself and the snowflakes that spin in the rays of the city lights in the infinite Nordic darkness on the ukulele. Black asphalt meets white snow. Human figures looking for shelter from the storm sporadically pass by in the frame, but the artist almost

kaudu endasse seda, kuidas puud seisavad, tuul puhub ja lumi liigub. Elab oma elu. Tingimusteta.

Kui kunstnik ise pildile istub, muutub see värviliseks. Teoses "Animator's Song" (Animaatori laul, 2017) on näha Lilli-Krõõt Repnaud Itaalias, looduse varakevadise lopsakuse keskel laulmas ja pilli mängimas. Animaator laulab joontest, nende tõmbamisest, elu ja päeva püüdmisest. Vesi voolab, võrsed, oksad ja juured kasvavad. Kogu aeg. Aken avaneb justkui iseenesest ja hääl kannab kaugustesse.

Kunstnik on pildil ka kolmandas muusikavideos, kus ta istub kullakarva roosas õhtupäikeses Suomenlinna kaljudel ja laulab sellest, et ükski naine pole saar.

Kui kunst ja näitused on võimalus lugude jutustamiseks, nagu Repnau on enda kohta öelnud, siis kuidas erineb lauldud lugu joonistatust? Linoollõige videost või koomiksist, mis loodud õrnalt ja ainukordselt hariliku pliiatsiga? Mis vahe on häälel, mis on heli, ja häälel, mis on joon?

Repnau ei küsi, kas tal on ühele või teisele õigus. Õigus häälele näib tema jaoks olevat sama iseenesestmõistetav kui lume voli linn enda alla matta, oja vabadus voolata ja päikese oma loojuda. Pigem näib kunstnikku huvitavat oma hääleni jõudmise protsess, takistused sellel teel ning hääles püsimise tingimused. Häälele eelnev või ka sellele järgnev vaikus, mis võib olla ootustest ja ärevusest tiine.[1]

Muusikavideod, kus kunstnik esineb oma näo ja häälega, ning autoportreed kuuse, kivi, sambla või mõne sootuks sürreaalsema ja muinasjutulisema olendina kuuluvad samasse vooluringi. Käsitledes pinget nähtavaks saamise ja nähtamatuks jäämise vahel, visualiseerivad joonistused seisundit, mis eelneb oma hääle kuuldavaks toomisele. Hääl on valmis ja olemas, aga veel mitte kuuldav. Hetk enne akna avamist. Kui tahaks põgeneda, aga enam ei saa ja tegelikult ka ei taha. Kui miski on juba kindlalt muutunud, aga mitte veel kõigile ilmne. Kui nii palju toimub ja pealtnäha valitseb vaikus.

Erinevas tehnikas teostatud tööd seob kokku ka koomiks "Making OFF" (Tehes ÄRA, 2017), mis jutustab näituse saamisloo. Kunstnik dokumenteerib oma ukuleleõpinguid ja kirgastavaid muusikaelamusi 2016. aastal, aga ka argielu, mis võib olla samaaegselt nii turvatunnet pakkuv kui ka lämmatav. Ümbritsevasse võib sulada soovist saada osaks millestki suuremast ja kanduda kaugemale, aga see võib toimuda ka märkamatult, eluvoolu lahustudes. Olemise ja mitteolemise piir on õhkõrn, kuid üheta ei oleks teist. Hääleta ei oleks vaikust ja vastupidi. Kõik sünnib kusagil, on millegagi seotud. Ühte vormi valatud lugu täiendab teist. Tihnik jätkab vohamist.

Eha Komissarov on Eesti tuntumaid kunstiteadlasi, Kumu kunstimuuseumi pikaaegne töötaja.

Elo-Hanna Seljamaa on tema tütar, folklorist, Tartu ülikooli eesti ja võrdleva rahvaluule osakonna teadur ja lektor.

1 Näituse lõpetamisel andis kunstnik kontserdi ning vestles muusikaterapeut Alice Pehkiga esinemishirmust.

does not move, she uses the camera to absorb the standing trees, the blowing wind and the stirring snow. Living its life. Unconditionally.

Once the artist shows up in the picture, it becomes colourful. The work "Animator's Song" (Animaatori laul, 2017) shows Lilli-Krõõt Repnau in Italy, singing and playing the ukulele amidst the luscious surroundings of early spring. The animator sings about lines, drawing them, seizing life and the day. Water is flowing, buds, branches and roots are growing. All the time. The window opens as if by itself and her voice carries into the distance.

The artist is also present in the third music video, where she is sitting on the rocks of Suomenlinna in the golden pink evening sun and singing about no woman being an island.

If art and exhibitions are her opportunities to tell stories, as Repnau has said, then how is a sung story different from a drawn story? How is linocut different from a video or a unique comic book, drawn delicately with a pencil? What is the difference between a voice that is a sound and a voice that is a line?

Repnau does not ask if she has the right to this or that. Freedom of voice seems as self-explanatory to her as the freedom of the snow to coat the city, the freedom of a stream to flow and the sun to set. It is rather the process of finding her own voice, the complications along this path and the conditions of remaining tuned that interests her. The silence before sound or the silence afterwards – silence that can be pregnant with anticipation and anxiety.[1]

Music videos starring the artist herself, and self-portraits as a spruce, stone, moss or a far more surreal and fantastic creature belong in the same circuit. Her drawings depict the tension between becoming visible and staying unseen, they visualise the state that precedes making one's voice heard. The voice is there and it is ready, but not yet audible. The moment before opening a window. Wishing to escape, but not being able to any more, and actually not wishing to escape. When something has already changed for certain, but is not yet obvious to everyone. When so much is happening, although silence reigns on the surface.

She also combines different techniques in the comic book "Making OFF" (Tehes ÄRA, 2017), telling the story of how the exhibition was created. The artist documents her process of learning to play the ukulele and her exciting experiences with music in 2016, but also everyday life that can offer a sense of security and suffocate at the same time. In wishing to become a part of something greater and carry on, one can merge with the surroundings but it can also happen unnoticeably by diffusing with the stream of life. There is a fine line between being and non-being but without one the other would not exist. Without sound there would be no silence, and vice versa. Everything is born somewhere, and connected to something. A story in one format complements another. The thicket continues to sprawl.

Eha Komissarov is a long-time employee of Kumu Art Museum and one of the most acknowledged art critics in Estonia.

Elo-Hanna Seljamaa is her daughter, a folklorist, lecturer and research fellow in the Department of Estonian and Comparative Folklore at the University of Tartu.

1 At the closing of the exhibition, the artist performed a concert and talked to the music therapist Alice Pehk about performance anxiety.

20. XII 2017–15. I 2018
Hobusepea galerii

Pilv ja ookean

Lilli-Krõõt Repnau käis Kadri Toomi isiknäitusel "Pealispind".

20. XII 2017–15. I 2018
Hobusepea Gallery

The Cloud and the Ocean

Lilli-Krõõt Repnau visited Kadri Toom's solo exhibition "Surface".

Hobusepea galerii näitusevaade
Foto autor Karel Koplimets
Kõik õigused kunstnikul

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

Kadri Toomi isiknäitus “Pealispind” puudutab praegusaja inimese nutikaid toimimismehhanisme ja esitab eksistentsiaalseid küsimusi nähtava maailma kohta: mida me selles lõputus infoväljas vaatame, kogeme ja otsime? Hüperkommunikatiivne maailm on ühtaegu nii kõikide võimaluste allikas kui ka põhjatu auk, millesse võib lihtsalt ära kaduda. Pimendatud keldrikorruse galeriiruumis asuv unevõngetevoodi on keset külma halovalgust justkui seinast lahti murdunud ja triivib selles lõputus ja hämaras ookeanis ei-tea-kuhu. See tinglik hubane koobas kohtub ülemise saali pinnavirvendust tekitavate graafiliste lehtede seeriaga ning läbi kogu näituse võib tajuda helendavate ekraanide esteetikat.

Algimpulsiks on kõrgresolutsioonilised arvuti taustapildid, mis enamasti kujutavad hüperrealistlikke inimtühje maastikke. Need monitoride teravust demonstreerivad pildid on tihtilugu mõnest looduskaunist paigast ja sarnase kvalitatiivsust rõhutava visuaalse keelega. Võime vaid aimata võtmesõnu piltide taga, mis interneti otsingumootorisse sisestatult paiskavad meile ette lõputuid kombinatsioone – lademetes materjali. Nende leidpiltidega on autor vabalt ümber käinud ning genereerib neist oma ihade järgi uusi abstraktseid kujundeid. Käsitsi trükitud konarlikud pinnavormid segunevad 3D-võrgustike, erinevate fraktuuride ja pisikeste infokildudega, luues üha uusi tähendusvälju. Meelega on jäetud graafiliste lehtede piirjooned ja erikihistuste kokkupuutepunktid läbipaistvaks, nähtavaks. Pilte on eelnevalt arvutis töödeldud ja siis need uuesti kunstniku poolt kokku pandud.

Guugeldamine kui meetod

Toom kasutab graafikat meetodina kõigi nende erinevate visuaalsete ulmade kokkusegamiseks. Erinevad tehnilised võtted võimaldavad läheneda piltidele kihiliselt ja vajadusel lisada juurde erinevaid elemente. Näitusel võib leida siiditrüki, monotüüpia, fotopolümeri, tsüanotüüpia jälgi, kuid kõige põnevam on jälgida, kuidas autor liigub erinevate tehniliste võimaluste piires vabalt ringiratast, pidevalt eksperimenteerides ja kohandudes. Iga graafiline leht on ainulaadne ja kordumatu ning läbi seeriate korratakse seda otsingut. See on mõneti sarnane interneti otsingukäitumisele, kus üha uuesti korratakse meeli ergutavate piltide, otsimise-kuvamise rituaali. Graafika on kui selle põneva pildiloomise protsessi laiendus, väljakutse, mille sisse on juba eos kodeeritud inimlik juhuslikkus ja veavõimalus. Värvid on enamasti erksad, siniroosakollased, mis peegeldavad ekraanide koloriiti ja kutsuvad end meelisklevalt vaatama.

Mis peamine, Toomi teosed ei mõju anonüümse kommentaarina guugeldamisele, vaid tegemist on põneva isikupärase keskkonnaga, mis mängib sugestiivselt erinevate interneti metafooridega. Ta lihtsalt ei kulge sihitult kusagil üleküllastunud inforuumis, vaid on endale meelepärase sellest välja puhastanud. Võib-olla on see üks tänapäeva ellujäämisviise: läbi tohutu visuaalse info leida mõned isiklikult meeli ergutavad elemendid: striimida, klikkida, häkkida, programmeerida, teisaldada, võimendada, muuta need omaks ja paisata siis tagasi sellessesamasse keskkonda. Lisaks galeriile on teoste tegemise kulgu võimalik jälgida ka Toomi Instagrami kontol, kus paberile trükitud teosed peegeldavad tagasi neidsamu kujundeid netimaailmast. See on mänguline ning mõnes mõttes ka lõputu manipulatiivne protsess, kus piir argise virtuaalsuse ning päris maailma vahel hägustub ja hajub. Algne sisend on küll tajutav, kuid kogu näitus ja valikud alluvad autori loodud sisemisele loogikale. See on pigem

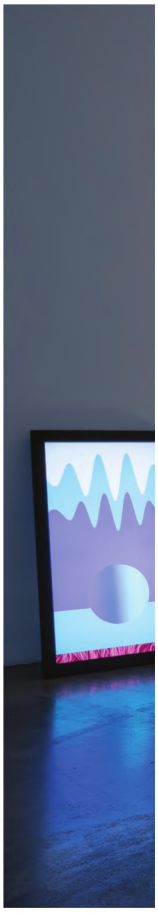
The solo exhibition “Surface” by Kadri Toom touches upon the smart mechanisms in the lives of people these days, and presents existential questions about the visible world: what are we viewing, experiencing and seeking in this endless field of information? The hyper-communicative world is the main source for all opportunities, and at a same time a bottomless pit you can simply disappear in. A ghost bed within a cold halo as if broken apart from the wall, drifts aimlessly in this endless shadowy ocean in the darkened room on the gallery’s basement level. This conditional cosy cave meets with a series of graphic sheets that create a shimmer on the surface. The aesthetic of the glowing screen can be perceived throughout the entire exhibition.

High-resolution desktop wallpapers depicting hyper-realistic desolate landscapes have served as the original impulse here. Demonstrating the sharpness of the screens, these images were often taken in scenic places and have a similar visual language that emphasises certain qualities. We can only guess at the keywords behind these pictures which, being entered into the search engine, bring forth endless combinations and an extensive volume of material. The artist has freely handled these images to create new abstract patterns based on her own desires. Hand-printed rough surface patterns blend with 3D grids, different fractions and tiny pieces of information, constructing new semantic fields. The contours of the graphic sheets and points of contact between their different layers have been purposefully left transparent and visible. The artist has previously digitally processed and then reassembled the images.

Googling as a method

Toom uses printmaking as a method to blend all these different visions. Various techniques make it possible to approach distinct layers in the pictures and add different elements as needed. Traces of silkscreen printing, monotype, photopolymer, and cyanotype can be found in the exhibition; however, what is most exciting is to follow the artist as she circles freely within these different technical possibilities, constantly experimenting and adapting. Every graphic sheet is unique and non-recurring, and this creative search is repeated throughout the entire series. It is somewhat similar to an internet search, where the ritual of searching and displaying intriguing images is repeated again and again. Graphic art is like an extension of this exciting image-making, a challenge with an inherent possibility of human randomness and error. The colours are mostly bright, bluish, pink and yellow, reflecting the colours of the screens and tempting us to come and look.

Most importantly, Toom’s works do not feel like an anonymous comment on googling. Rather, they form an exciting original environment which expressively plays with different metaphors of the internet. She is not wandering aimlessly in an overly saturated information space, but has sought out what most pleases her. This is perhaps one of the ways to survive these days – to find a few personally enticing elements in the vast sea of visual information: to stream, click, hack, program, displace, leverage and embrace them, and then throw them back in the same environment. In addition to the presence in the gallery, the making of these works can also be followed on Toom’s Instagram account, where works printed on paper reflect the same elements from the internet world. It is a playful and in a way an endless manipulative process, where



intuitiivne lähenemine kui ratsionaalne kommunikeerimise viis. Just emotsioon on siinkohal üha olulisem käivitajategur tänapäeva meemirikkas maailmas.

Samal tunnetuslikul põhimõttel on konstrueeritud ka kogu näitus. Kadri Toomile on iseloomulik suhestuda konkreetse näitusepaiga võimalustega. Ta kasutab suurepäraselt ära Hobusepea galerii kahetasandilist ruumi. Rõhutamaks ülakorruse teoste pindmist olemust on graafiliste lehtede ülemised servad, vastavalt tööde sisule, lõigatud lainetavaks ja looklevaks. Kui galerii ülakorrusel võime näha töid, mis kutsuvad vaatama oma värviküllase koloriidi ja kummastavate maastikega, siis galerii allkorrusel võime sukelduda justkui põhjatu mere sügavikku. Galerii keldrikorrus on pimendatud, värvid on taandunud, ja enim püüavad vaataja pilku justkui merepõhjas lebavad või hõljuvad, tsüanotüüpia tehnikas otse klaasile trükitud sügavsinised valguskastid – seina ääres vilgub üksik ekraan.

Surfamine kui meetod

Just ookean on üks läbivamaid kujundeid internetimetafooride ajaloos. Kuigi vaevalt tänapäeval keegi just tihti internetis "surfamas" käib, kestavad ookeani kujundi allhoovused mõneti siiamaani. Lisaks sellele toob Toom sisse pilve mõiste, mille kujundeid, teiste visuaalsete segajate vahel, võime leida näituse mõlemal korrusel. Nappide vahenditega on kunstnik loonud põneva keskkonna, mis kõnetab habrast olevikku ja tekitab mõnusa järellainetuse. See on igati veenev mitmetahuline-mänguline tõlgendus inimeseks olemisest praeguses ajas. Tundub, et internetivõngete vooditekk triivib kusagile tundmatusse aina edasi...

Lilli-Krõõt Repnau on kunstnik, kes on lõpetanud Eesti Kunstiakadeemia graafikaosakonna aastal 2005 ja magistriõpingud animatsiooni valdkonnas aastal 2015.

the line between the everyday virtuality and the actual world blurs and fades. The original input can be perceived; however, the entire exhibition and the selection of works are subject to the inner logic of the artist. It is an intuitive approach rather than a rational way of communicating. Emotion is the most important trigger in today's meme-rich world.

The entire exhibition has been constructed by the same cognitive principle. Kadri Toom characteristically relates to the possibilities of each specific exhibition space. She makes the most of the two-level space at Hobusepea Gallery. To emphasise the surface quality of the works upstairs, the upper edges of the graphic sheets have been cut in a wavy and winding manner. While the works on the upper level entice viewers with their bright colours and mysterious landscapes, on the lower level we can dive into the depths of the sea. The basement level is darkened, the colours have receded. The most eye-catching objects there are deep-blue light boxes printed in cyanotype directly on the glass, which seem to be lying on the seabed and floating. A single screen is flashing on the wall.

Surfing as a method

The ocean is one of the crossover elements that has existed throughout the metaphoric history of the internet. Although hardly anyone is "surfing" the internet nowadays, metaphors of the ocean are still somewhat present. In addition, Toom introduces the concept of the cloud, which can be found on both floors among other visual interferers. With minimal resources, the artist has constructed an exciting environment, which speaks to the fragile present and creates an enjoyable afterwave. This is a convincing multifaceted and playful interpretation of what it means to be a human in the present era. It seems like the blanket of internet vibrations continues drifting to an unknown place...

Lilli-Krõõt Repnau is an artist who graduated from the Department of Graphic Art at the Estonian Academy of Arts in 2005 and defended her Master's degree in animation in 2015.

Ebatõenäoline lugu

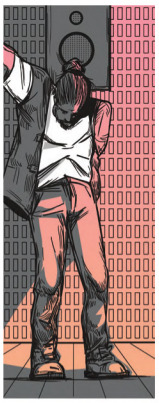
Mari Laaniste käis kunstnikest isa ja tütre (Urmas Viik, Sohvi Viik) ühisnäitusel "Ruve Rääsa ebaharilik juhtum".

An Unlikely Story

Mari Laaniste visited the father and daughter artist (Urmas Viik, Sohvi Viik) collaborative exhibition "The Unusual Case of Ruve Rääsk".

Draakoni galerii näitusevaade
Foto autor Sohvi Viik
Kõik õigused kunstnikel

Exhibition view at Draakon Gallery
Photo by Sohvi Viik
Courtesy of the artists



Esmalt faktidest. Näitus koosneb mitmekümnelehekülgelisest sõnavabast koomiksiloost, mis jälgib stereotüüpse välimusega tsiklimehe reaalsusest rohkem või vähem irdunud ettevõtmisi; koomiksile sekundeerivad videokaadrid maanteel kulgevast, joonistatuga suhteliselt identsest päris tsiklimehest ja ülemõõdulise kirsina tordil poodiumile asetatud mootorrattast. Tagamaadeks asjaolud, et Urmas Viik on oma kunstnikukarjääri võrdlemisi küpses faasis avastanud uue väljakutse koomiksimeediumi näol, ning et eksisteerib võrratult rämpskirjandusliku nime ja välimusega tsiklimees Ruve Rääsk, kelle elualoolised seigad on antud koomiksinarratiivi lähtekohaks, ning kelle Sohvi Viik on videosse jäädvustanud ja kes on näitusel eksponeerimiseks annetanud isikliku, vististi armastatud ja paljukannatanud sõiduvahendi.

Ma ei hakka teesklema, nagu oleks mul udustki aimu selle margi, võimsuse vms olemuslike tunnuste kohta, võin vaid öelda, et näitusesaali kontekstis näeb see võhiku pilgule välja ühtaegu eelduspärane (s.t nagu filmis) ja ometi ebatõeline, butafoorne (jällegi: nagu filmis). Ka kogu näitust summeerida püüdes jääb läbiva noodina kõlama teatud nõutuse või uskumatuse tunne. Kujutatud on midagi olemuslikult nii performatiivset, et mistahes kinnitused selle tegelikkusele viitavusest mõjuvad ebausaldusväärsena. Allakirjutanul on siiani suuri raskusi uskumisega, et Ruve Rääsk on väljaspool seda näitust päriselt olemas. Paraku pole võimalik objektiivselt määratleda, kas selline tulemus peegeldab autorite tahtlust või ainult vaatleja isiklikke neuroose.

Autoritepoolsed saatesõnad kõnelevad metatasanditeta, mittepeenutseva ja paljudele mõistetava, ehk isegi banaalse kunsti loomise taotlusest. Koomiksi, seda enam sõnavaba koomiksi üldmõistetavuse küsimus on pikema ja siinkohal ebaolulise arutelu teema, ent banaalsus märksõnana on tulemuse iseloomustamiseks kindlasti omal kohal. Mitte selles mõttes, et koomiks kui niisugune banaalsusega kuidagi olemuslikult haakuks, vaid seetõttu, et Urmas Viigi esitatud piltloo temaatikal ja esteetikal on ilmne side Ameerika koomiksiajakirja Heavy Metal ainestikuga, mis mõnuleb juba aastakümneid spetsiifilises, eneseküllases banaalsuses. Heavy Metali ampluaa on testosteroonist nõretavad, vägivalla ja pornograafiaga garneeritud, sihiteadlikult ja nautlevalt halvamaitselised (võimu)fantaasiad. Viigi koomiksikäekiri jääb praeguse seisuga ajakirja kitšilikele viimistlusstandarditele tõtt-öelda pisut alla, ent järgib selle sisule iseloomulikke stampe niisuguse tõsikindlusega, et tekitada taas kord kahtlusi paroodilistes tagamõtetes.

Ruve Rääsa juhtum, ehk süvenevalt psühhedeelne ja mitte liiga kergesti jälgitav, *road movie* võtmes episoodide jada (saatetekstis viidatakse asjakohaselt Mad Maxile ja Easy Riderile), millel on autorite kinnitusel siiski eluline tagapõhi, rullub lahti kõigile potentsiaalsetele turistidele tuttavate *Americana landmark*'idega tähistatud kaugetel ja heroilistel maastikel. Narratiivne paatos asetab rõhu selgelt teelolekule kui eesmärgile omaette, mitte kuhugi välja jõudmisele – teelolek küll kulmineerub antud loo lõpuks ei millegi vähema kui pöördega üleloomulikku dimensiooni, ent ilmselgelt ei tähenda see kulgemise lõppu.

Autorid iseloomustavad näitust maagilis-realistlikuna, ent see märksõna tundub katusmõistena pisut liiga kitsas, et katta sellesse kätketud religioosseid allusioone. Koomiksis esitatud hallutsinatoorsevõitu, ilmutusliku kangelasnarratiivi – Ruve Rääsk on midagi enamat kui lihtsalt mees – kõrvutamine "asitõendite" või suisa reliikviatega mootorratta ja ehedat Ruve Rääska aktsioonis jäädvustava video näol

Let us start with the facts. The exhibition comprises dozens of pages of a wordless comic strip that follows the exploits of a stereotypical biker that become more or less detached from reality. The comic strip is supported by video images of a real motorcyclist, similar in appearance to the character in the drawings, riding along a highway, as well as a motorbike placed on a podium like an oversized cherry on a cake. As background information – Urmas Viik has recently discovered, in this relatively mature phase of his artistic career, a new challenge in the form of comic book illustrations; and there really exists a biker called Ruve Rääsk, with a name and appearance straight from the pages of trash literature, who Sohvi Viik has captured on video and who probably lent his own beloved and well used bike for the exhibition.

I will not pretend that I have the foggiest idea about any of its distinguishing features like the make, horsepower and such, but I can say that to the uninitiated in the exhibition space it looks both expected (i.e. like in a film) and yet also unreal, like a stage prop (again, like in a film). And in trying to review the exhibition as a whole I am left with a certain pervading feeling of puzzlement or disbelief. What is depicted is something that in its essence is so performative that no matter what assurances we have about its real existence it still feels untrustworthy. The author of this review continues to have great difficulty in believing that Ruve Rääsk really does exist outside of the exhibition. Unfortunately, it is not possible to objectively determine whether this reflects the intentions of the artists or merely the viewer's own personal neuroses.

The exhibition text written by the artists does not speak at a meta-level, or perhaps even about the banal aims of making art; it is direct and understandable for everyone. The question of the accessibility of comics and especially wordless comic books is the subject of lengthier discussion and not relevant here; however, as a keyword "banal" certainly has its place in describing the outcome. But not in the sense that comics, as such, are essentially connected with banality, but because the subject of Urmas Viik's visual story and its aesthetics have an obvious connection with the subject matter of the American comic book "Heavy Metal", which for decades has enjoyed a certain self-indulgent banality. The style of "Heavy Metal" oozes with testosterone and violence, and is embellished with the pornographic; intentionally and with pleasure it presents bad taste (power)fantasies. To be honest, Viik's current comic book style does not match the clichéd standards of the magazine, and in adhering to the typical clichés in content with such certainty, doubts about the hidden purpose of the parody are aroused once more.

The road-movie style sequence of episodes (the exhibition text makes reference to Mad Max and Easy Rider) of the Ruve Rääsk case, which is increasingly psychedelic and not easy to follow, and which the artists assert is based on real life unfolds into distant and heroic landscapes marked by American landmarks familiar to all potential tourists. The pathos of the narrative clearly places emphasis on the idea of being on the road, as an end in itself, not arriving anywhere – however at the end of the story this culminates with nothing less than a swerve into an unreal dimension; clearly this is not the end of the story.

The artists describe the exhibition as magical/realistic; however, as an umbrella term this seems a little too narrow to cover such hidden religious allusions. Juxtaposing the comic's hallucination-like apocalyptic hero narrative – Ruve Rääsk is more than just a man – with "evidence" like the actual

tekitavad lisamõõtme, mis on ühekorraga sakraliseeriv ja teisalt taas kord esitletava uskumatust allajooniv.

Ebausutav on kokkuvõttes ka koomiksisse kuhjatud alfaisane rämedus, musklipunnitamine ja vägivald. Kõik need kondenseeritud Heavy Metali klišeed ja võrdlemisi juhuslikult siia-sinna garneeringuks poetatud naiskehaosad, mis signaliseerivad püüdlikult plinkides "no homo!", ja ometi kisub võrrandi tulemus vägisi *camp*'iks kätte. Ruve Rääsa ebahariliikel seiklustel on läbivalt etenduslik iseloom. Tsiklimeeste subkultuuri põlisest sidemest performatiivse (hüper)maskuliinsusega annaks rääkida isegi Tom of Finlandi utreeritud nahkmehi mängu toomata, see paistab ära juba rõhust, mis asetatakse kindlate, nostalgiliste väliste markerite kultiveerimisele; energiast, mis kulub puhtalt näimisele.

Ja kuigi ma ei tõttaks subkultuuri esindavale Ruve Rääsale – seda enam, et ma pole tema eksistentsis seni veendunud – omistama sihiteadlikku rolli(üle)mängimist, on selge, et näituse autorite kui eeldatavalt mitte-tsiklimehe-naise lähenemist kogu kajastatavale materjalile iseloomustab märksa distantseeritum hoiak, kõrvaltvaataja hillitsetud mõnutunne selle etenduse maitsetuse, liialduste ja ülespuhutuse märkamisest, isegi kui taotluseks pole otsene iroonia.

Mari Laaniste on kunsti-, filmi- ja popkultuurikriitik, Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituudi teadur.

reliquaries of the motorbike and the video that documents the genuine activities of Ruve Rääsk, adds an additional dimension, which is simultaneously sacral and on the other hand again emphasises the unbelievable quality of what is being presented.

In the end the alpha-male coarseness, the violence and pumping of muscles crammed into the comic strip is also unconvincing. All the concentrated "Heavy Metal" clichés and randomly scattered decorative female body parts flickeringly signal "No homo!" and yet the end result is undeniably camp. Ruve Rääsk's unusual adventures are of a thoroughly performative nature. We could speak of the inherent connection between biker sub-culture and performative (hyper)masculinity without even bringing Tom of Finland's exaggerated leather men into play; it is obvious from the emphasis placed on the cultivation of certain external nostalgic markers that it is an energy solely used for show.

And even though I would not rush to hold Ruve Rääsk, a representative of this sub-culture responsible for intentionally (over)playing his role – even more so because I am still not convinced of his existence – it is clear that the attitude of the artists, who are presumably non-bikers is significantly more distanced; theirs is the bystander's restrained enjoyment of the tastelessness, exaggeration and awareness of the bombast of this performance, even if the aim is not direct irony.

Mari Laaniste is a critic of art, film and popular culture, and a researcher at the Estonian Academy of Arts Institute of Art History and Visual Culture.

18. I–17. II 2018
Vaal galerii

Manfred Dubovi moondumised

Andri Ksenofontov käis Manfred Dubovi isiknäitusel.

18. I – 17.II 2018
Vaal Gallery

The Trans-formations of Manfred Dubov

Andri Ksenofontov visited Manfred Dubov's solo exhibition.

Vaal galerii näitusevaade
Foto autor Anu Vahtra
Kõik õigused kunstnikel

Exhibition view at Vaal Gallery
Photo by Anu Vahtra
Courtesy of the artists

Manfred Dubovi luuleraamatus “Täna leitakse kõik üles” (2016) on luuletus “Ma tulen mitmest kohast korraga”, sama nime kannab ka tema maalikunstiprojekt. Dubov on maalide autor ja tema looming on allikaks projekti ülejäänud elementidele ja kavapunktidele, kuhu kuuluvad Vaal galerii pressiteate järgi “esmaabiharjutus/vestlused” kunstniku endaga, “*performance*-etendus/luulekavad” näitleja Ragne Veensalu ja koreograaf Kaspar Ausiga, “loovad laboratooriumid” kunstnik-pedagoog Gerttu Juhkamiga ja antropoloog Saskia Lillepuuga. Taustaks helikujundus ansamblilt Tintura (Karolina Kreintaal, Taavet Niller ja Lauri Täht) ja ruumikujundus arhitektirühmituselt Punktiir (Eve Komp, Kristi Tuurmann, Grete Veskiväli). Terve trupp inspireeritud entusiaste!

Kuidas “saada aru” maalidest

Näitust tutvustavas tekstis määratleb Dubov maali kui sündmust, kus värvid on pidevas liikumises. On inimesi, kes väidavad, et nad ei saa maalikunstist aru. Kuidas “saada aru” Dubovi maalidest, kus mitte ainult värvid ei ole pidevas liikumises, vaid ka jooned, terved värvilaikudest ja joontest moodustatud kompositsioonid, poosid, ilmed? Ja ometi tunduvad pildid staatilistena, tardunult arhailistena, kõrguvalt arhetüüpsetena. Maastikud on tõkestatud müüridega, mis lahutavad interjöörseid umbsoppe eksterjööride lagunevatest avarustest. See maailm ei saa kunagi valmis, sest unustab end sama kiiresti, kui loob. Niisugusest kunstist “arusaamine” on saavutatud hetkel, mil mõte läheb pilti vaadates omasoodu uitama. Võti on vabades assotsiatsioonides. “See on pidev moondumine ja muteerumine,” ütleb Dubov.

Vabasid assotsiatsioone on Dubovi loomingu puhul lihtne demonstreerida, sest lisaks maalimisele ta ka luuletab. Metodoloogiliselt on lubatav käsitleda tema pilte ja tekste analoogiatena, kuna ta ise kuulutab need osaks ühest ja samast suuremast kunstiprojektist ning kinnitab geneetilist seost. Näituse nimiluuletuses on näiteks rida “pööran vaikuse ümber”, mille tähendus saab olla ainult poeetiline, sest sõna-sõnaline tähendus ehk reaalsuses leiduv vaste sellele sõnakolmikule puudub. Kui just tegemist ei ole kruusiga, millele on peale kirjutatud sõna “vaikus”. Kuid taolisel real on võime vallandada lugeja vabad assotsiatsioonid ehk mitteotsesed seosed, antud juhul assotsiatsioon eelkirjeldatud kruusiga, mille kohta reas endas ei ole vähimatki vihjet.

Piisab tsiteeritud luulerea mõttelisest asendamisest mõne Dubovi pildiga ja nii see “arusaamine” umbes käibki: ei pea vägisi punnitama, et just täpselt nii või teisiti – peaasi, et täiesti sundimatult, nagu tuleb. Ühest küljest on niisugune seletamine pühaduseteotus teose semantilise neitsilikkuse vastu, sest, nagu tihti öeldakse, “kunstilist kujundit ei saa sõnadesse tõlkida”. Kuid see on näpunäide, mitte seadus. Teisest küljest on niisugune seletamine pühaduseteotus sõnumi imperatiivsuse vastu, mis nõuab, et kunstil peab olema “õige” sõnum ja sellest tuleb “õigesti” aru saada – ei mingeid kõrvalekaldumisi! Kuid see ei ole isegi näpunäide, vaid üks võimalikest kunstiideoloogiatest. Ja kolmandast küljest, kui Dubov ise kipub näitusekülastajatele õpetama esmaabi, mis tal ladusalt välja tuleb, siis võib keegi teine pakkuda samale vaatajale “esmaabi” tema piltidest aru saamisel. Kunstnik ei ole oma kunsti luues ja näidates kaitseasendis, vaid agressiivselt ekspansiivne, avatud dialoogile publikuga, mis on vastastikune, mitte ühesuunaline asi.

There is a poem called “I come from different places at the same time” (Ma tulen mitmest kohast korraga) in Manfred Dubov’s book of poems “Everything will be found today” (Täna leitakse kõik üles, 2016), the same name has also been given to his visual arts project. Dubov is the creator of the paintings, and his work is the source for the remaining elements and parts of the project, which according to the press release by Vaal Gallery include “first aid exercise/conversations” with the artist himself, a “performance/poem programme” with the actress Ragne Veensalu and choreographer Kaspar Aus, and “creative laboratories” with artist-pedagogue Gerttu Juhkam and anthropologist Saskia Lillepuu. The background sound design is by the band Tintura (Karolina Kreintaal, Taavet Niller and Lauri Täht), and exhibition design by the architectural group Punktiir (Eve Komp, Kristi Tuurmann, Grete Veskiväli). A whole troupe of inspired enthusiasts!

How to “understand” paintings

In the text introducing the exhibition, Dubov defines a painting as an event where colours are in constant motion. There are people who claim that they don’t understand the fine arts. How can we “understand” Dubov’s paintings, where not only are the colours in constant motion but also the lines, compositions constructed from whole areas of colour and line, poses and expressions? But still, the images look static, stagnantly archaic, toweringly archetypal. The landscapes are obstructed by the walls, which divide the tight interiors from the dilapidated spaciousness of the exteriors. This world will never be finished because it keeps forgetting itself as fast as it creates itself. “Understanding” this kind of art is achieved at the moment when your thoughts wander off while looking at the image. Free associations are the key here. “It is a constant transformation and mutation,” says Dubov.

It is easy to demonstrate free association in Dubov’s work, because in addition to painting he also writes poetry. Methodologically, it is acceptable to treat his images and texts as analogies, since he proclaims them to be part of the same large art project, confirming their genetic connection. For instance, the main poem at the exhibition includes the line “I turn the silence around”, which can only carry a poetic meaning because a word-for-word meaning for this word combination does not exist in reality. Unless it’s a mug with “silence” written on it. However, a line like that has the power to trigger free associations, the indirect connections of the reader, in this case associations with the mug described above, for which there are no hints in the line itself.

Replacing the cited poetic line with one of Dubov’s paintings is enough to “understand”: there is no forcing that it should be this way or the other – as long as it comes effortlessly. On the one hand, this kind of explanation is a sacrilege towards the semantic virginity of the painting, as is often said: “an artistic figure cannot be translated into words”. However, this is a guideline not a law. On the other hand, this kind of explanation is a sacrilege towards the imperative of the message, which requires art to have the “right” message and needs to be understood “correctly” – no deviations! This is not even a guideline, but one possible art ideology. From the third angle, while Dubov himself tends to teach first aid to the visitors, which he is good at, someone else might offer the same viewer “first aid” for understanding his paintings. The artist is not in safe mode when creating and showing his art; instead, he is

Maalikunstist assotsiatiivse "arusaamise" juures on veel üks nõks. Nimelt töötab see tõhusamalt siis, kui pildil on omadus vaatajale meelde jääda. Umbes nii, nagu Itaalia viinamarjafarmerid õpetavad veiniturististidele, et hea vein on see, mille maitse püsib kaua suus. Ja veelgi üldisem tõsiasi: esteetilisele on omane olla vaba otstarbekusest, kasulikkusest, nagu õpetasid juba Immanuel Kant ja Oscar Wilde. Esteetiline on niihästi vaba kui ka absurdne, nagu õpetab eksistentsialistlik filosoofia.

Dubovi maalid jäävad meelde tänu nende intensiivsusele. Ameti poolest on ta nimelt intensiivõde. Maalimine on tema jaoks paljuski selle valamine lõuendile, mis kiirabi valvekorra jooksul meelele ja hingele koguneb. Usutavasti äratab pilt vaatajas seda tugevamaid tundeid, mida tugevamalt kunstnik ise pilti luues tunneb. Allakirjutanul oli kord võimalus näha näitust Päästeametist, mis tutvustas niihästi päästetöötajate tegevuse ajalugu kui ka varustust. Tekstid olid informatiivsed ja asjakohased, ilma retooriliste ilustusteta. Kuid mitte kusagil ei märganud ma ükskõiksust ega igavust, sest päästetöötajad tegutsevad kõrge emotsionaalse laenguga. Peale jäävad lõppkokkuvõttes positiivsed, võidukad emotsioonid.

Eksistentsialist Albert Camus rõhutab, et inimene tunneb end tõeliselt elusana suurima ohu hetkedel, silmitsi surmaga. Tõeliselt olevana, kui mitteolemisest lahutab vaid õhuke sein. Albert Camus on Dubovi lemmikkirjanik. Ja ta armastab värvi paksult panna, võttes eeskuju Otto Dixi ja El Greco pastoossetest maalidest. Aga võib-olla vastupidi: läbi aegade õppisid kunstnikud otse elust, filosoofiast, kuidas anda pildile maailmakogemuse kaalu. Moondudes, muteerudes kord El Grecoks, kord Otto Dixiks, kord Manfred Duboviks. Kogu tema trupiks ja teisteks.

Andri Ksenofontov on vabakutseline kunstikriitik, kelle taust on arhitektuuris.

aggressively expansive and open to dialogue with the public, which is a reciprocal thing.

Memorable intensity

There is one more trick with the associative "understanding" of paintings. In particular, it will work more efficiently when the image is memorable to the viewer. It is almost the same as when Italian wine producers teach wine tourists that a good wine is the one where the flavours will linger in your mouth the longest. And a more general fact: the aesthetic is free from purposefulness and usefulness, as announced by Immanuel Kant and Oscar Wilde. The aesthetic is both free and absurd, as claimed by existential philosophy.

Dubov's paintings are memorable thanks to their intensiveness. He is an intensive care nurse by occupation. For him, painting is mostly casting thoughts on canvas gathered during his shift in emergency. It is believed that the stronger the feelings the artist experiences while creating the painting, the more intense the feelings awakened in the viewer. The undersigned once had a chance to see an exhibition about the Fire Department, which introduced the history and equipment of the workers. The texts were informative and relevant without rhetorical embellishment. Although, nowhere did I notice indifference or boredom, since the rescuers operate with a high emotional charge. Ultimately, there will be positive, victorious emotions.

Existentialist Albert Camus has emphasized that the human will feel truly alive at the time of the greatest threat, when facing death. There is only a thin wall separating nonexistence from being truly present. Albert Camus is Dubov's favourite writer. He also loves to apply thick paint – Otto Dix and El Greco being his role models with dense paintings. This can also be reversed: through times artists learned directly from life, philosophy, and how to apply the world experience to the painting. Transforming, mutating, once to El Greco, once to Otto Dix, once to Manfred Dubov. To all of his troupe and others.

Andri Ksenofontov is a freelance art critic, with a background in architecture.

27. I–25. III 2018
Eesti Arhitektuurimuuseumi suur saal
Kuraator: Carl-Dag Lige

Fookusest väljas linnaruum fookuses

Eva-Erle Lilleaed käis Paco Ulmani isiknäitusel.

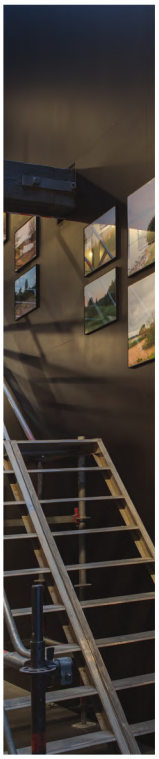
27. I–25. III 2018
Great hall of the Museum of Estonian Architecture
Curator: Carl-Dag Lige

Out-of-focus Cityscape in Focus

Eva-Erle Lilleaed visited Paco Ulman's solo exhibition.

Eesti Arhitektuurimuuseumi suur saali näitusevaade
Kõik õigused kunstnikul

Exhibition view at the great hall of the Museum of Estonian Architecture
Courtesy of the artist



Arhitekti ja fotokunstniku Paco Ulmani “Heitmaa” on installatsioon ja fotonäitus Eesti Arhitektuurimuuseumi suures saalis, mis võtab fookusesse linnakeskkonna hoonete ja ehituselementide vahele varju jääva jäätmaa ning looduslikud paigad Tallinna lähiümbruses, mis on justkui unustusse vajunud. Fotokunstnikuna on Ulman tuntud eelkõige kui ruumiliste suhete jäädvustaja, vaadeldes vahest ka isiklikku ruumi, kuid keskendudes siiski peamiselt avalikule, kõigile inimestele ligipääsetavale keskkonnale. “Heitmaa” linnaruumi vaikeludes on selgelt äratuntavad kompositsioonilised mängud massi ja tühjuse, tehisliku ja loodusliku ning hooldatu ja mahajäetu vastandamisega.

Erilist tähelepanu ja sümpaatiat tekitab Rotermanni soolalao suure saali keskele installeeritud (ajutine) galeriiruum, mis lisab väljapanekule värskust ja mitmekihilisust – sõna otseses mõttes, sest fotod on eksponeeritud läbi kahe korruse kõrguvatel seinapindadel. Tellingutrepist liikumine toob kaasa ruumilist vaheldust. Üles sammuvat vaatajat saadavad seintel fotod, koos pauside ja peatumistega muutub trepist üles- ja allaminek omamoodi protsessiks. Rahvarohketel hetkedel võib ülakorrusele saamisest tekkida lausa väike ootejärjekorraga publikuatraktsioon (korraga võib trepil viibida kuni 5 inimest), mis süstib külastajatesse hierarhilist mõttelaadi: kas üleval korrusel on midagi paremat, midagi teistsugust? Kuid näitus jätkub ka teisel korrusel mittekohtade, tühjuse, linnalähedase looduse ning mahajäetud objektidega.

Ulmani fotodele annab tugevuse nende eksponeerimine grupina, süstemaatilise koguna, mis edastab kunstniku sõnumit paremini kui mõni üksik foto seda eales teha suudaks. Esiteks seetõttu, et korduvad elemendid suurendavad kvantitatiivselt moodustuvat visuaalset resonantsi, samas kui üksikute fotodena võivad kõik need elemendid paista sama marginaalsetena kui neil kujutatud keskkonnad. Teiseks puudub näitusel kunstilist ideed kokku võttev peatöö või tähelepanu keskpunkt. Hoolimata sellest, et teosed asuvad kahel tasandil, mis võiks iseenesest külastaja läbitava teekonna kaudu viidata narratiivile, ei ole näitusel algust, lõppu ega kulminatsiooni. Ka fotode erinevatel formaatidel pole võimu tõmmata tähelepanu mõnedele näituse sõlmpunktidele rohkem kui teistele.

Saali keskele loodud näitusegalerii – või täpsemalt selle ümbrus – illustreerib ja võtab ideeliselt veel kord kokku näitusel käsitletava teema: galerii-installatsiooni näitusesaalis ümbritsev tühjus mõjub heitmaale sarnase vaheruumina, kasutamata jäänud alana, mis sugereerib vaatajakäitumisse linnakeskkonnale omast loogikat. Külastaja astub saali sisse, märkab näitust ümbritsevat tühjust ning suundub siis saali otstarbekohase keskme poole – nii, nagu inimene puutub linnaruumis argielu käigus tihti kokku niisuguste mahajäetud ning tühjade aladega ehitiste vahel, kuid satub neid harva lähemalt uurima. Ulmani fotodel valitseb enamjaolt vaikus, figuure võib näha vaid paaril pildil. Tunduvalt teravamalt on välja toodud aga inimtegevuse jäljed looduskeskkonda unustatud esemete või sissetallatud radade näol. Fotode esiplaanilt võib leida mahajäetud grillahju, matusepärja, rehve, jalgratta, vana ning lagunenud mööblit jms artefakte. Sealjuures vihjavad taamal paistvad elumajad, et inimesed pole sugugi kaugel – nad on lihtsalt otsustanud siia mitte tulla ega heitmaale jäetud asju tagasi nõuda.

Muidu meelekindlat rahu edasikandvatesse fotodesse toovad dünaamikat noodsamad sissetallatud teerajad. Sealjuures ei ole teostel kujutatud jooned lineaarsed ega läbilõikavad (nagu võib näha Ulmani varasemas loomingus), vaid

“Wasteland” by architect and photographer Paco Ulman is an exhibition using installation and photography in the great hall at the Museum of Estonian Architecture. The exhibition focuses on the barren landscapes in the shadows between buildings and construction elements in the city environment, and apparently forgotten untouched green zones close to Tallinn. As a photographer, Ulman is most known as a documenter of spatial relationships, sometimes also looking at the personal space, but mainly focusing on the public environment, accessible to everyone. Compositional games with the contrasting of mass and emptiness, man-made and natural and maintained and abandoned are clearly recognisable in the still-life cityscapes in “Wasteland”.

Special attention and sympathy is elicited by the (temporary) gallery space installed in the centre of the great hall of the Rotermann Salt Storage, which adds a refreshing and many-layered aspect to the exhibition – quite literally because the photographs are exhibited on walls towering through two stories. Using the scaffold stairs adds spatial diversity. An ascending viewer is accompanied by photographs on the wall, and with pauses and stops ascending and descending the stairs become a process in itself. At busier times reaching the top-floor can even become a small public attraction with a queue (up to 5 people can use the stairs at a time), which injects the visitors with a hierarchical manner of thinking: is there something better, something different on the top-floor? However, the exhibition continues on the second floor with non-places, emptiness, urban nature and abandoned objects.

The strength of Ulman’s photographs comes from exhibiting them as a group, as a systematic collection, which conveys the artist’s message better than any single photograph ever could. Firstly, because the repetition of elements quantitatively increases the resulting visual resonance, whereas as single photographs these elements may seem as marginal as the environments depicted in them. Secondly, the exhibition does not have a main work or central focus, which would sum up the artistic idea of the exhibition. Despite the fact that the works are situated on two levels, which could refer to a narrative through the movement of the visitor, the exhibition does not have a beginning, end or culmination. The varying dimensions of the photographs also do not have the power to direct attention to specific focal points in the exhibition more than others.

The exhibition space constructed in the centre of the hall – or more precisely, its surroundings – illustrates and once again reiterates the subject of the exhibition: the empty space around the installation acts as a buffer zone similar to a wasteland, as an unused space, which suggests an urban environmental logic to the behaviour of the viewer. The visitor enters the space, notices the emptiness surrounding the exhibition and moves towards the logical centre – as a person often comes across such abandoned and empty spaces between buildings in the cityscape in their everyday life, but seldom stops to examine them. Mostly silence reigns in Ulman’s photographs, figures are only present in a few images. The marks of human activity are brought out more sharply, though, in the form of objects forgotten in the natural environment or well-trodden paths. In the foreground of the photographs we can see a discarded barbeque, a funeral wreath, tyres, a bicycle, old and dilapidated furniture and other such artefacts. The residential buildings in the background also allude to the fact that people are not all that far away – they have just decided not come here or to demand back their things abandoned in the wasteland.

hajusad, loogelised või isegi kohmakad oma juhuslikkuses. Täpselt nii hajusad, et võivad isegi märkamatuks jääda, kui neid poleks seeriana eksponeeritud. Kergesti hoomatava teravuse puudumine nõuab omajagu süvenemissoovi, sest fotodel puudub esile punnitav riuge ning kergelt silmanähtav karismaatilisus, mis on suuresti tingitud juba ainuüksi sellest, et tegemist on nii argise teemaga ja (tal)linlasele nõnda tuttava keskkonnaga. Ühtlasi pole Ulman lisanud jäädvustatud kaadritele kübetki n-ö teistsugust tegelikkust, mille kaudu võiks kasvõi vilksamisi aimata midagi kunstniku sisemaailmast. Kunstniku positsioonist võib aga spekuleerida fotode foonidesse süüvides, kus on näha ehitusjärgus Tallinna Jumalaema Kiirestikuulja ikooni kirikut Lasnamäel, FC Flora väljakut ümbritsevat aeda, Tallinna Vanasadamast lahkuvat või suubuvat kruiisilaeva jms. Need pakuvad vaatajale tõlgendusruumi nii lisatähenduste leidmiseks kui ka poliitilisteks ja ühiskondlikeks seisukohavõttudeks.

Tallinnas elavale näitusekülastajale on suurem osa kujutatud kohtadest tuttavad. Need tunneb ära taustal olevate hoonete, siltide või looduse järgi. Enamus tallinlastest on ehk jäädvustatud kantides viibinud, kuid samas ka mitte, möödudes neist kohtadest tihti pigem distantsilt või neile suuremat tähelepanu pööramata. Seda enam tekib paratamatult soov kunstniku täpset asukohta foto tegemise hetkel sealt talle avaneva vaate põhjal kindlaks määrata. Linnakeskkonnas, kus isikliku ruumi hulk üha väheneb ning universaalsete, kapitalistliku ühiskonna heaks kiidetud kollektiivsete praktikate tarbeks mõeldud avalike paikade arv tõuseb, omandavad säärased leiud erilise tähenduse. Kõik need mahajäetud esemed viitavad sellele, et inimene on siin hiljuti käinud, ent samas pole need kohad otseselt hüljatud, vaid need pole lihtsalt kunagi fookuses olnudki. Niisuguste paikade atraktiivsus peitubki nende tavapäraselt kaadritaguses iseloomus, sest need on kohad, mida saab avastada ja kuhu ajutiselt põgeneda, et muutuda korraks sama nähtamatuks kui need vaheruumidki.

Eva-Erle Lilleaed on Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituudi magistrant.

A dynamic is brought to the photographs by those same well-trodden paths, which otherwise convey a strong sense of peace. Thereby, the lines depicted in the works are not linear or dissecting (as can be seen in Ulman's earlier work), but dispersed, meandering or even awkward in their randomness. Just dispersed enough that they may remain unnoticed, if they were not exhibited as a series. The lack of an easily perceived poignancy demands a certain desire to delve deeper because the photographs do not have a clearly evident hook or easily visible charisma, which is largely down to the simple fact that they deal with such a mundane subject and an environment so well-known to the people living in Tallinn. While at the same time, Ulman hasn't added a speck of any "other reality" to his documented scenes, by which we could guess at the artist's inner-world just for a moment. We can speculate as to the artist's position by delving into the backgrounds in the photographs, where we can see the Church of the "Quick to Hearken" Icon of the Mother of God under construction in Lasnamäe, the fence surrounding FC Flora's ground, a cruise ship either departing or arriving at the Old City Harbour in Tallinn, etc. These offer the viewer room for interpretation in terms of both finding additional meaning as well as taking political and societal stands.

Most of the depicted locations are familiar to people living in Tallinn. They can be recognised by the buildings, signs and background environment. Most Tallinners have perhaps been in the documented areas, but perhaps not, passing them often at a distance or not giving them too much attention. Therefore, there is an inevitable desire to pinpoint the exact location of the artist at the moment the photograph was taken based on the view he had at the time. Such finds take on a special meaning in the city environment, where the amount of personal space is continually decreasing, and the number of universal public spaces condoned by capitalist society for collective practices is increasing. All these discarded objects point to the fact that people have been here recently; however, these places are not specifically abandoned, but have simply never been at the centre of attention. Indeed, the attraction of such places is their behind-the-scenes quality, because they are places one can discover or temporarily escape to, to become, for a moment, just as invisible as the buffer zones themselves.

Eva-Erle Lilleaed is writing her master's at the Institute of Art History and Visual Culture at the Estonian Academy of Arts.

7.–26. II 2018
Hobusepea galerii

Lendavad Michelangelod ja muud loomkunstnikud

Juha-Heikki Tihinen külastas Jan Lütjohanni ja Uku Sepsivarti ühisnäitust "Väbekene, iga päev".

7.–26. II 2018
Hobusepea Gallery

Flying Michelangelos and Other Animal-Artists

Juha-Heikki Tihinen went to Jan Lütjohann and Uku Sepsivart's joint exhibition "A Little Bit, Every Day".

Uku Sepsivart
Michelangelo ülesanne
2017
video, 30'00''
Kõik õigused kunstnikul

Uku Sepsivart
Michelangelo's Assignment
2017
video, 30'00''
Courtesy of the artist

Uku Sepsivarti loomingut vaadates võiks teda nimetada loomkunstnike mänedžeriks. Tema 2015. aastal Eesti Kunstiakadeemias kaitstud magistritöö koosnes kobraste valmistatud kunstiteostest. Pärast seda, 2017. aastal, lõi ta kaks videoteost, mille peaosades on loomad. Videos "Michelangelo ülesanne" (2017) muudavad linnud rasva ja seemnetega kaetud klassikalise büsti oma mängumaaks, toitumis- ja ajaveetmiskohaks. Seemneid ja rasva süües esitavad linnud skulptuurilise *performance*'i, tuues nähtavale peidetud kunstiteose. Videos "Autoportree loomadega" (2017) on Sepsivart paigutanud kunstiteose aeda. Ese on valmistatud söödavast materjalist ning pimeduse saabudes hakkab see vatti saama.

Sepsivarti "Michelangelo ülesandes" on kujuritest linnud midagi kultuuri ja looduse vahepealset. Süües järgivad nad omaenda loomust, tuues aga samal ajal selgemini nähtavale skulptuuri vormi. Kuju pinda katvat seemnete ja rasva segu üheskoos eemaldades astuvad linnud kunstimaailma. Peidetud skulptuur on *objet trouvé*, leidese, mille linnud avalikkuse ette toovad. Toitu otsivad linnud leiavad ühtlasi peidetud vormi, misläbi neist saavad kunstnikud. Ehkki lindude tegevus võib paista juhuslik, näitab lõpptulemus, et neid saatis edu.

Analüüsides võimalusi, kuidas kirjeldada pidevat muutumist, kirjutasid Gilles Deleuze ja Felix Guattari loomaks saamisest. Sepsivart teeb loomadega koostööd ja neist kohtumistest sünnivad uued kunstiteosed. Tulemused on üllatavad. "Autoportrees loomadega" on Sepsivart valanud omaenda näokujutise ja jätnud selle ööseks aeda. Valvekaamera pildil näeme eri loomi – rotti, siili ja trobikonda hiiri, kes kõik haukavad näokujutisest tükikesi. Video lõpuks on kujutis peaaegu ära söödud ja kunstniku autoportree kadunud. Näo kadumine viitab mina kadumisele. Sellele vaatamata ei tekita Sepsivarti teos õudu, vaid kõigest osutab bioloogilise tsükli loomulikkusele.

Näljastest loomadest saavad kaduviku ja looduse ringkäigu inglid. Üha uuesti ja uuesti ründavad nad kujutist just nagu ikonoklastid. Ühe kujutis on teise jaoks söök. Kunstist saab igapäevane toidus. Nii "Autoportree loomadega" kui ka "Michelangelo ülesanne" käsitleb inimeste ja loomade vahelist suhet ning inimese suhet loodusega. Loo moraal, kui seda otsida, meenutab klassikalise draama eetost: meil on oma aeg ja koht, kuid lõpuks iga inimene kaob.

Inimkujutise kaduvus ja inimese ajutine kohalolu looduses on positiivsed märgis ökoloogia jaoks. Jälg, mille inimesed endast maale maha jätavad, võib siiski ajapikku kaduda. Mõnikord toimub see kaugelt liiga aeglaselt ja mõnikord hämmastava kiirusega. Sepsivartil õnnestub näidata, kuidas loodus toimib. Tema teosed avavad uusi mõttesuundi ja pakuvad uusi kogemusi. Sepsivarti teoseid nähes ja nende uute vaatenurkade üle mõtiskledes võib vaataja kogeda loomaks saamist. Saage loomaks, kasvõi hetkekski, see on vaeva väärt!

*

Jan Lütjohanni skulptuurid ühendavad kaht eri maailma – käsitöölikku ja kontseptuaalset. Mis on vahet pingil ja pingikujulisel kunstiteosel? Kas nende kahe pingiliigi eristusel on sisu? Platoni järgi peaks nii kujur kui ka puusepp keskenduma tooli ideele, mitte tooli kujutisele. Oma uue teosega demonstreerib Lütjohann meile visuaalsete aspektide olulisust. Ent tema pingiskulptuurid pole siiski pelgalt visuaalsed. Vaatajale on olulised ka nende kolmemõõtmelisus ja kombitavus.

Judging by his oeuvre, Uku Sepsivart could be considered a manager of artistic animals. His MA thesis for the Estonian Academy of Arts in 2015 included artworks made by beavers. More recently, in 2017, he made two video pieces, whose main characters are played by animals. In his video "Michelangelo's Assignment" (Michelangelo ülesanne, 2017), a group of birds turn a classical bust covered with tallow and seeds into their own arena, a place to eat and hang out. By eating seeds and tallow, the birds perform a sculptural performance and reveal 'the hidden' artwork. In "Self-Portrait with Animals" (Autoportree loomadega, 2017), Sepsivart has placed an artwork in a garden. The object is made of edible material and after dark it experiences some hardships.

The sculpting birds in Sepsivart's "Michelangelo's Assignment" are intermediate, between culture and nature. They are following their own nature by eating, but at the same time they are also making the form of a sculpture more visible. Birds enter the art world by collectively removing the seed-tallow mixture, which covers the sculpture's surface. The hidden sculpture is an *objet trouvé*, presented to the public by these birds. Birds seeking nutrition simultaneously find a hidden form, thus becoming artists. Their activity might seem random, but in the end the result is proof of their success.

Gilles Deleuze and Felix Guattari wrote about becoming animal when they wanted to analyse how to describe continuous change. Sepsivart cooperates with animals, and from these encounters new works of art arise. The results are surprising. In "Self-Portrait with Animals" Sepsivart has made a cast of his own face and left it in the garden over night. In surveillance camera images we can see different animals: a rat, a hedgehog and a crowd of mice – all taking bites from the cast face. At the end of the video the cast is almost eaten, and the self-portrait of the artist has disappeared. When a face disappears, the loss of self is implied. Still, Sepsivart's piece is not horrifying, but merely a statement about the naturalness of the biological cycle.

The hungry creatures become angels of transience and nature's cycle. Time after time they attack the image like some sort of iconoclasts. Someone's image is another's food. Art becomes everyday nutrition. "Self-Portrait with Animals" and "Michelangelo's Assignment" both deal with the relationship between humans and animals and the human relationship with nature. The moral of the story, if one wants to acknowledge a moral, is reminiscent of the ethos of classical drama: we have our time and place, but in the end every human being will disappear.

The temporality of the human image and presence in nature create positive signs for ecology. The mark humans leave on Earth might, after all, gradually disappear. Sometimes this happens all too slowly, and sometimes amazingly fast. Sepsivart manages to show how nature functions. His artworks open up new lines of thinking and offer new experiences. After encountering Sepsivart's works of art and dealing with these new perspectives, the viewer can have the experience of becoming animal. Become animal, just for a moment, it's worth it!

*

Jan Lütjohann's sculptures bring together two different worlds – the handmade and the conceptual. What is the difference between a bench and an artwork in the form of a bench? Does it make any sense to differentiate between the two kinds

Võime mõelda, et pink on pink, iste nagu iga teinegi, aga istmeid on siiski erinevaid. Näiteks troon on sageli mõeldud ainult valitsejale. Ka vanuritele ja puuetega inimestele on spetsiaalsed istmed. Piinapink ja vettekastmispink (*ducking stool*) seevastu on väga iseäralikud pingid. Iste võib olla galeriis väljapandud kunstiteos või lihtsalt vana sohva suvila nurgas.

Mõeldes istmest kui istumiseks mõeldud mööbliesemest, tunneme eeskätt huvi selle kombitavate omaduste vastu. Kas istume kõrgel või põranda ligi, kas iste tundub tugev või kipakas, kas selle pind on sile või kare? Hinnates aga istet kui kunstiteost, tavatseme toetuda visuaalsetele andmetele. Milline on teose vorm ja kuidas see on esitatud?

Lütjohanni teostel on nii huvipakkuvaid taktiilseid kui ka optilisi omadusi. Ehkki me ei puuduta tema pinke, vaatleme neid taktiilsest aspektist, adudes seeläbi, kuidas oleks kasutada neid mööbliesemetena. Samal ajal tajume neid ka vormidena ruumis. Teisisõnu, Lütjohanni pingid on skulptuurid ajas ja ruumis. Ent seejuures mõistame siiski nende konkreetset olemust ja kasutusvõimalusi.

Kas Lütjohanni jaoks on tema pingid leidesemed, mis paradoksaalsel kombel on ta enda valmistatud? Igatahes saab neid käsitsi valmistatud pinke võtta kunstniku poolt avastatud ja kunstikonteksti asetatud leidesemetena. Samuti iseloomustab käsitööpinke argiilu idee ja praktiliste lahenduste esteetika. Lütjohanni pingid aitavad meil mõista, et nüüdiskunstimaailmas on kunstniku valmistatud ese ühtaegu käsitatav nii kunstiteose kui ka leid- või valmisesemena. Selles suhtes toetub kunstnik nii nüüdisaegsetele kui ka traditsioonilistele praktikatele. Lütjohann kuulub traditsiooni, kus teos saab ühtaegu olla nii pingi kujutis kui ka kontseptuaalne teos pingi kujul.

Niisiis, mis on pink? Näitusel näeme tööpinki, välipinki, värskelt valmistatud pinki ja pehmet pinki. Need kõik on variatsioonid samal teemal, esitades meile materjalide kantud sõnumeid ja vihjeid. Näeme männipuitu, mesilasvaha, istanduses ja vabas looduses kasvanud puitu. Materjal ongi sõnum, aga ka materjali viimistlusviis mõjutab seda, kuidas kunstiteos kõneleb. Kui vaataja seisab silmitsi pingiga, ümbritseb seda kohaspetsiifiline tähenduste universum. Pingi saab alati ka teise kohta viia, kus see loob uue ruumi. Võib öelda ka, et uus koht muutub tuttavlikuks, kui sinna ilmub valmisese. Pink loob kodu ehk teisisõnu ruumi, kus kunst saab tekkida ja eksisteerida.

Juha-Heikki Tihinen on Helsingi ülikooli doktorikraadiga kunstiajaloolane ja -kriitik.

of benches? According to Plato's philosophy, both sculptor and carpenter should concentrate on the idea of a chair, not the representation of a chair. With his new work, Lütjohann shows us the importance of visual aspects. His bench-sculptures are not solely visual, though. Their three-dimensionality and haptic qualities are also of importance to the spectator.

We might think that a bench is nothing but a seat, and yet there are different kinds of seats. A throne, for example, is often reserved only for the sovereign. The elderly and disabled also have their own special seats. The rack is a very specific type of bench and the ducking stool, in turn, a peculiar kind of seat. A seat can be a piece of art, shown in a gallery, or just an old settee in the corner of a cottage.

When we are thinking of seating as furniture – something to sit on – we are especially interested in its haptic qualities. Are we sitting high up or close to the floor, does the furniture feel solid or shaky, is the surface smooth or rough? When judging a seat as a piece of art, we tend to make our judgement based on the visual evidence. What is the form of the artwork, and how is it presented?

Lütjohann's works of art have both haptic and optical qualities that are interesting. Even though we do not touch his benches, we look at them from a haptic perspective, thus understanding how they could be used as pieces of furniture. At the same time, we also see them as forms in space. In other words, Lütjohann's benches are sculptures in time and space. However, at the same time we do understand the concrete nature and potential use of the benches.

Does Lütjohann regard the benches as *objets trouvés*, paradoxically made by himself? In any case, the handmade bench can be understood as a found object encountered and placed in an art context by the artist. The handmade benches are also marked by the idea of everyday beauty and the aesthetics of practical solutions. Lütjohann's benches help us understand that in the world of contemporary art, an object made by the artist can be regarded as a piece of art, which is simultaneously a found object or a readymade. In this respect, the artist draws upon both contemporary and traditional practices. Lütjohann is part of a tradition where his work of art can be a representation of a bench as well as a conceptual piece in the form of a bench.

So, what is a bench? In this exhibition we can see a workbench, an outdoor bench, a freshly made bench and a soft bench. These are all variations on the same theme, where we encounter different messages and implications carried by the materials. We see pinewood, beeswax, cultivated and naturally grown wood. The material is the message, but also the finishing of the material affects the way an artwork speaks. When the spectator encounters a bench, it becomes surrounded by its own site-specific universe of meanings. The bench can always be moved to a different place, where it will create a new space. You could also say that a new place becomes familiar, when a readymade enters. A bench makes a home, or rather provides a space where art can emerge and exist.

Juha-Heikki Tihinen is an art historian and a critic who holds a PhD from the University of Helsinki.

Varia

22. II 2018 avati Kumu kunstimuuseumi 5. korrusel Katja Novitskova esimene isiknäitus Eestis “Kui sa vaid näeksid, mida ma su silmadega olen näinud. 2. aste”. Kuraator: Kati Ilves. Näitus on kunstniku ja kuraatori edasiarendus Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse produtseeritud Eesti paviljoni projektist 57. Veneetsia biennaalil, sisaldades lisaks mitmeid varem eksponeerimata teoseid, aga ka otseselt selle näituse jaoks loodud töid. **Tallinn**ast pärit Novitskova on kunstnikuks kujunenud Berliini ja Amsterdami rahvusvahelisel kunstiväljal ning teda peetakse üheks postinterneti kunsti-suuna rajajaks maailmas. Novitskova on pälvinud rohkelt rahvusvahelist tähelepanu: tal on olnud isiknäitused nii New Yorgis (2016) kui ka Shanghais (2017) ja tema tööd on jõudnud rühmanäitustele nii MoMAs New Yorgis (2015) kui ka Lyoni ja Berliini biennaalidel (2015, 2016).
/
22. II 2018 Katja Novitskova’s first solo exhibition in Estonia, “If Only You Could See What I’ve Seen with Your Eyes. Stage 2”, opened on the 5th floor of Kumu Art Museum. Curator: Kati Ilves. For the show in Kumu, the artist and the curator have progressed from the project that the Centre for Contemporary Arts, Estonia produced for the Estonian Pavilion at the 57th **Venice** Biennale by including a number of works that have not been presented before, plus some pieces created specifically for this exhibition. Originally from **Tallinn**, Katja Novitskova first became an artist in Berlin and Amsterdam. She is not only the most outstanding artist linked to the Post-Internet movement in Estonia, but also one of the key artists at its origins worldwide. Novitskova has earned a lot of international acclaim: she has had personal exhibitions in New York (2016) and Shanghai (2017), her works have been included in group exhibitions at the MoMA in New York (2015) and at the Lyon and Berlin Biennials (2015 and 2016).

*

9. II 2018 avati Helsingi nüüdiskunstimuuseumis Kiasma rahvusvaheline rühmanäitus “There and Back Again – Contemporary Art from the Baltic Sea Region”. Eestist osalevad Alexei Gordin, Flo Kasearu, Karel Koplimets, Kris Lemsalu, Jüri Okas, Jaanus Samma, Tea Tammelaan ja Jaan Toomik. Curators: Kati Kivinen, Saara Hacklin.
/
9. II 2018 the international group exhibition “There and Back Again – Contemporary Art from the Baltic Sea Region” opened at Kiasma, Helsinki Museum of Contemporary Art. Estonian participants include Alexei Gordin, Flo Kasearu, Karel Koplimets, Kris Lemsalu, Jüri Okas, Jaanus Samma, Tea Tammelaan and Jaan Toomik. Curators: Kati Kivinen, Saara Hacklin.

*

28. I 2018 avati Washingtoni Rahvusgaleriis Eesti Vabariigi 100. juubeli tähistamiseks Rahvusgalerii ja Eesti Kunstimuuseumi koostöös korraldatud näitus “Michel Sittow. Eesti maalikunstnik renessansiajastu Euroopa õukondades”. Michel Sittow oli **Tallinn**as sündinud maalija, kellest sai 15. ja 16. sajandi vahetusel Euroopa õukondades nõutud ja kõrgesti hinnatud kunstnik. Tema umbes kahekümnest tööst koosnev looming asub laiali pillutatuna nimekates muuseumides üle maailma: Louvre’is, Viini Kunstiajaloomuuseumis, Berliini Maaligaleriis, Rahvusgaleriides Londonis ja Washingtonis jne. Näituse kuraatorid on John Oliver Hand (Rahvusgalerii, Washington) ja Greta Koppel (Eesti Kunstimuuseum).
/
28. I 2018 the exhibition “Michel Sittow. Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe” opened in the National Gallery of Art, Washington. In collaboration between the Art Museum of Estonia and Washington National Gallery of Art, the exhibition is held on the occasion of the 100th anniversary of the Republic of Estonia. Michel Sittow was born in **Tallinn**, he was a painter who at the turn of the 15th and 16th centuries became a highly valued and sought-after artist in European courts. The exhibition is curated by John Oliver Hand, curator of Northern Renaissance paintings, National Gallery of Art, Washington, and Greta Koppel, curator of Dutch and Flemish art, Art Museum of Estonia, Tallinn.

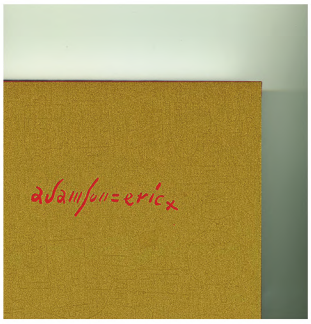
*

18. I 2018 kuulutati **Tallinn**as välja Sadolini kunstipreemia (5000 eurot) võitja: Liisi Eelmaa. Sadolin kunstipreemia on vanim erakapitalil väljaantav kunstipreemia Eestis (1996. aastast).
/
18. I 2018 the winner of Sadolin Art Award (5,000 euros) was announced in **Tallinn:** Liisi Eelmaa. It is the oldest art award based on private capital in Estonia (since 1996).

*

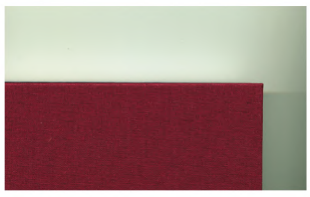
26. X 2017 kuulutati **Vilnius**e Kunstiakadeemias välja 9. noore kunstniku preemia, parimaks nooreks maalijaks kolme Balti riigi lõikes sai Alexei Gordin Eestist.
/
26. X 2017 the winning artist of the 9th Young Painter Prize was announced at the **Vilnius** Academy of Arts, the title of best young painter of all the three Baltic countries was awarded to Alexei Gordin from Estonia.

Uus trükis / New Publication



ADAMSON-ERIC (1902–1968)
Koostajad / Compilers: Ülle Kruus, Kersti Koll
Tekstid / Texts: Adamson-Eric, Sirje Helme, Kersti Koll, Ülle Kruus, Tiina Käesel, Alar Nurkse, Inge Teder, Bruno Tomberg, David Vseviov
Kujundaja / Designer: Külli Kaats
352 lk / pages, kõva köide / hard cover
Tallinn: Eesti Kunstimuuseum / Art Museum of Estonia, 2017
ISBN 978-9949-4857-0-3

Kunstniku 115. sünniaastapäevaks koostatud raamat.
/
A book compiled to celebrate the 115th anniversary of the birth of the artist.



LEONHARD LAPIN. TÜHJUS JA RUUM 1967-2017 / LEONHARD LAPIN. VOID AND SPACE 1967-2017
Koostaja / Compiler: Sirje Helme
Tekstid / Texts: Sirje Helme, Mari Laanemets, Anu Allas, Leonhard Lapin, Asko Künnap
Kujundaja / Designer: Tuuli Aule
328 lk / pages, kõva köide / hard cover
Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Kumu kunstimuuseum / Art Museum of Estonia, Kumu Art Museum, 2018
ISBN 978-9949-485-73-4

Kumu Kunstimuuseumi klassikute sarja retrospektiiviga "Leonhard Lapin. Tühjus ja ruum" Kumu Kunstimuuseumis (9. II–13. V 2018) kaasnev raamat.
/
The publication accompanies the retrospective "Leonhrad Lapin: Void and Space" (9. II–13. V 2018) in the classics series of the Kumu Art Museum.

RIIK EI OLE KUNSTITEOS / THE STATE IS NOT A WORK OF ART
Koostaja / Compiler: Katerina Gregos
Esseed / Essays: Katerina Gregos, Mark A. Jubulis, Ivar Sakk, Anthony D. Smith, Jonas Staal, Marek Tamm
Kujundaja / Designer: Indrek Sirkel
392 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tallinn: Tallinna Kunstihoone, Lugemik / Tallinn Art Hall, Lugemik, 2018
ISBN 978-9949-9934-8-2

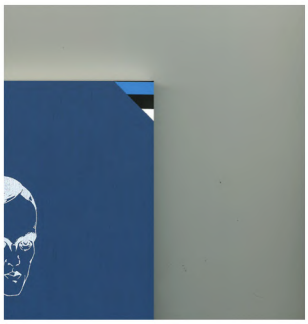
Rahvusvahelise rühmanäitusega "Riik ei ole kunstiteos" Tallinna Kunstihoones, Tallinna Kunstihoone galeriis, Tallinna Linnagaleriis ja Vabaduse galeriis (17. II–29. IV 2018) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the international group exhibition "The State is not a Work of Art" (17. II–29. IV 2018) at the Tallinn Art Hall, Tallinn Art Hall Gallery, Tallinn City Gallery and Vabadus Gallery.

MIDA TEHA KOOS? / WHAT TO DO TOGETHER?
Koostaja / Compiler: Rundum (Mari-Leen Kiipli, Kulla Laas, Aap Tepper, Mari Volens, Kristina Õllek)
Autorid / Authors: Alberto García del Castillo, Barnaby Drabble, Amaranta Heredia Jaén, Mari-Leen Kiipli, Kulla Laas, Aap Tepper, Kirill Tulin, Kert Viiart, Mari Volens, Kristina Õllek
Kujundaja / Designer: Kert Viiart (Studio Le60)
108 lk / pages, eksperimentaalköide / experimental binding
Tallinn: Rundum artist-run space, 2017
ISBN 978-9949-7214-0-5

Noorte kunstnike omaalgatuste teemaline vihikute kogumik.
/
Open-ended publication about self-organisations of young artists.

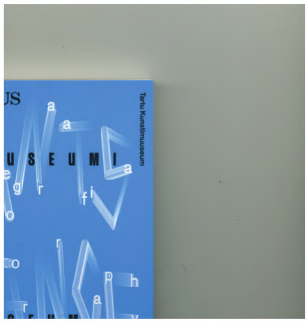
KURJA LILLEDE LAPSED. EESTI DEKADENTLIK KUNST / CHILDREN OF THE FLOWERS OF EVIL. ESTONIAN DECADENT ART
Koostajad / Editors: Mirjam Hinrikus, Lola Annabel Kass, Liis Pählapuu
Tekstid / Texts: Mirjam Hinrikus, Lola Annabel Kass
Kujundaja / Designer: Angelika Schneider
240 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Kumu kunstimuuseum / Art Museum of Estonia, Kumu Art Museum, 2017
ISBN 978-9949-485-68-0

Rühmanäitusega "Kurja lillede lapsed. Eesti dekadentlik kunst" Kumu Kunstimuuseumis (9. IX 2017–25. II 2018) kaasnev raamat.
/
The book accompanies the group exhibition "Children of the Flowers of Evil. Estonian Decadent Art" (9. IX 2017–25. II 2018) at the Kumu Art Museum.



EERO EPNER. KONRAD MÄGI
Kujundaja / Designer: Tiit Jürna
536 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Sperare OÜ / Enn Kunila, 2017
ISBN 978-9949-9965-0-6

Elulooraamat Konrad Mäest (1878–1925) paralleelselt eesti, inglise ja itaalia keeles.
/
A biography of Konrad Mägi (1878–1925) that has been published in Estonian, English and Italian in paralleel.

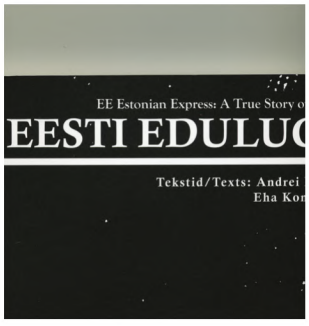


MUUSEUMI KOREOGRAAFIA / MUSEUM CHOREOGRAPHY
Koostaja / Compiler: Hanna-Liis Kont
Tekstid / Texts: Liisi Aibel, Henri Hütt, Hanna-Liis Kont, Marie Pullerits, Ecvelyn Raudsepp, Kai Valtna, Iiris Viirpalu
Kujundaja / Designer: Viktor Gurov
144 lk / pages, pehme köide / softcover
Tartu: Tartu Kunstimuuseum / Tartu Art Museum, 2017
ISBN 978-9949-9879-7-9

Rühmanäitusega "Muuseumi koreograafia" Tartu Kunstimuuseumis (28. IX 2017–7. I 2018) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the group exhibition "Museum Choreography" (28. IX 2017–7. I 2018) at the Tartu Art Museum.

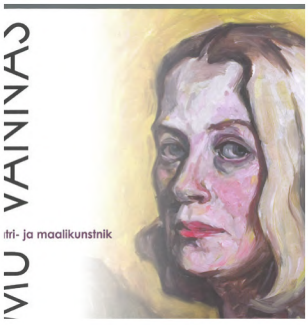
JOHANNES SÄRE
Tekstid / Texts: Marika Agu, Janar Ala, Johannes Lõhmus, Siim Preiman
Kujundaja / Designer: Carl-Robert Kagge (Studio Le60)
Illustratsioonid / Illustrations: Ann Pajuväli
60 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tallinn: Johannes Säre, 2017
ISBN 978-9949-88-172-7

Johannes Säre isiknäitusega Hobusepea galeriis (24. XI –18. XII 2017) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the solo show by Johannes Säre (24. XI–18. XII 2017) at the Hobusepea Gallery.



EVE KASK. EE EESTI EDULUGU / EVE KASK. EE ESTONIAN EXPRESS A TRUE STORY OF SUCCESS
Tekstid / Texts: Andrei Hvostov, Eha Komissarov
Kujundaja / Designer: Anna Kaarma
128 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Eve Kask, 2018
ISBN 978-9949-88-255-7

Eve Kase isiknäitustel "EE Eesti edulugu" Hobusepea galeriis (2. IX 21. IX 2015) ja "2+2=..." Tartu Kunstimuuseumis (26. I–13. V 2018) põhinev autoriraamat.
/
An author's book that is based on Eve Kask's solo shows "EE The True Story of Success" (2. IX–21. IX 2015) at the Hobusepea Gallery and "2+2=..." at the Tartu Art Museum.



MAIMU VANNAS. TEATRI- JA MAALIKUNSTNIK
Toimetajad / Editors: Maret Kukkur, Ele Pajula, Maris Rosenthal
Kujundaja / Designer: Maarja Vannas
126 lk / pages, kõva köide / hardcover
Tallinn: Eesti Lavastuskunstnike Liit, 2017
ISBN 978-9949-389-44-5

Teatrikunstniku elulooraamat.
/
Theatre artist's biography.

AUGUST KÜNNAPU.
Koostaja / Compiler: August Künnapu
Tekstid / Texts: Harry Pye, Adriana Pistoletti
Kujundaja / Designer: Angelika Schneider
88 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tallinn: August Künnapu, 2018
ISBN 978-9949-88-309-7

Uus raamat maalikunstnik August Künnapult.
/
A new book from a painter August Künnapu.

KRISTJAN HALJAK

Kus mind pole ja kuidas sinagi sinna ei jõua

KIRJASTUS BLÄKK

EIK HERMANN

Umbisikutest

KIRJASTUS BLÄKK

MAARJA KANGRO

Eesti luulest psühhiaatri pilguga

KIRJASTUS BLÄKK

REBEKA PÕLDSAM

Sehkendused eesti sooga

KIRJASTUS BLÄKK

KAARIN KIVIRÄHK

7-osaline seeria Eesti elust:

Nihilist.fm ja tarkadele kivi
Taavi Rõivas ja külmkapitagune kamber
Tiit Ojasoo ja geeniuse vang
E-eesti ja ekspordipeeker
Nõiasaade ja lihtsameelsete ordu
Jaak Madisson ja segavereline viljandlane
Helen Sildna ja EAS-i vägised

KIRJASTUS BLÄKK

MAREK TAMM

Tõeline Eesti: teejuht eksinule

KIRJASTUS BLÄKK

HEIE MARIE TREIER

Me naabrid elagu! Nad elagu! Komplimente venelastele, lätlastele ja soomlastele

KIRJASTUS BLÄKK

EDA AHI

Fiktiivreaktiivsuse manifest

TOUNY UIIK

Kübervõidu värvid
Avataride tantsupidu
Easte' Uobariik 200 series
Dounlõudi ka veteranid, kratid ja president
Õnnelikud lapsed on tasuta*

*arhailine kõnepruuk lubatud Rahvavabariigi Euroopa kultuuride jätkusuutliku kahanemise komisjoni eriloal

KERTTU RAKKE

Neli Eestit hea, kaks Eestit parem

KIRJASTUS BLÄKK

Eve Kask. Isikunäitus
Eve Kask. Solo exhibition

BERK VAHER

Traumatarbija tarbimistraumad

KIRJASTUS BLÄKK

MAARJA PÄRTNA

Pleekinud korallid Emajões?

Eesti tuleviku kliimastsenaariumid aastani 2100

KIRJASTUS BLÄKK

26.01. – 13.05.2018
Tartu Kunstimuuseum / Tartu Art Museum

Kuraator / Curator: Brigita Reinert
Näituse kujundaja / Exhibition designer: Ott Kagovere
Graafiline disainer / Graphic designer: Anna Kaarma

MART KANGUR

Kui seda koppa ees ei oleks

KIRJASTUS BLÄKK

JAN KAUS, LIIS REIER

100 pagulast, keda Eesti Vabariik pole veel vastu võtnud. Ja ei võta ka

KIRJASTUS BLÄKK

EHA KOMISSAROV

UNTITLED V
Autor kavatseb leida viis lahendust küsimusele "Kuidas armastada Teist?" Viis kirjutajat on kutsutud arutlema selle ebaõnnestunud termini üle ja pakkuma paremaid lahendusi. Kas sõna *Teine* ühendada esteetika, armastuse, ühiskondlike paljastuste või mõne muu ilminguga?

KIRJASTUS BLÄKK

LY SEPPEL-EHIN

Ei mahtunud pildile

KIRJASTUS BLÄKK

MARTEN ESKO

Rahva hääletus

KIRJASTUS BLÄKK

JAAN PEHK

Hüüdja hääl oaasis

KIRJASTUS BLÄKK

prunsvelt

re:finer

www.refiner.ee

translation bureau

09.02.–
13.05.2018

EESTI KUNSTIMUUSEUM

KUMU

LEONHARD
LAPIN

TÜHJUS
JA RUUM

KUMU KUNSTIMUUSEUM
Weizenbergi 34 / Valge 1, Tallinn

kumu.ekm.ee

L. Lapin. Kosmiline masin. Detail. 1975. Eesti Kunstimuuseum