KUNSTIE

2018 / 2

SLIME & BOREDOM!

4,50 EUR

02

ISSN 1406-6335

9 771406 633024

SISU / KORD

1 toimetuselt / editorial

I
fookus / focus
2 in principio erat verbum

II
teooria ja praktika / theory and practice
12 novum
18 gloria victoribus
29 ev100
38, 44 ev100, fin101
52 barbam et pallium video
56 bona fide
60 suured (nais)kunstnikud / great (women) artists
68 igavus / boredom
72 tõejärgsus / post-truth
78 löga / slime

III
82 metaanalüüs / metaanalysis
94 uus trükis / new publication

IN / SIDE

I

II

III

B *Baltic Journal of Art History* — 82

E *Eesti Kunstimuuseumi Toimetised* — 82

K *KUNST.EE* — 82
Kunstiteaduslikke Uurimusi — 82
Köler Prize '18 — 18

L Leonhard Lapin — 44, 52, 56

N Katja Novistkova — 12

P Anu Põder — 60

W *WAUHAUS* — 78

E *EKKM* — 18

K *Kiasma* — 38
Kumu — 2, 12, 44, 56, 60

T *Tallinna Kunstihoone / Tallinn Art Hall* — 29
Tartu Kunstimaja / Tartu Art House — 68
Tartu Kunstimuuseum / Tartu Art Museum — 72

V *Vilnius CAC* — 60

Suvi 2018

Kas alguses oli sõna? Või oli alguses siiski kujutis, mida tuli alles sõnadesse seada? Kas kunstiteos on "harjumatu" objekt või peaksime kunstina käsitlema pigem seda, mida oleme alati kunstiks pidanud? Kas kunstil võivad olla n-ö geograafilised piirid või on üks kunstnik siiski ikka ja jälle n-ö transnatsionaalne subjekt, kelle jaoks pole vahet, kas kunstiteos on eksponeeritud tema kodumaal või kaugel välisriikides?

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

Siinses suvenumbris küsivad kunsti alal küsimusi Marek Tamm, Oliver Laas, Hanno Soans, Maarin Mürk, Juha-Heikki Tihinen, Otso Kantokorpi, Sandra Jõgeva, Carl-Dag Lige, Kaire Nurk, Elnara Taidre jt. Küsimused, küsimused, küsimused...

Püsige lainel!

Summer 2018

In the beginning, was there the word? Or was there, in fact, the image which then had to be set into words? Is the artwork an "unfamiliar" object or should we regard as art that which we have always considered art? Can art have geographical borders or is an artist after all a trans-national subject, for whom it doesn't matter whether their artwork is exhibited in their homeland or far away in a foreign country?

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

In this summer issue questions in the field of art are explored by Marek Tamm, Oliver Laas, Hanno Soans, Maarin Mürk, Juha-Heikki Tihinen, Otso Kantokorpi, Sandra Jõgeva, Carl-Dag Lige, Kaire Nurk, Elnara Taidre and others. 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.

16. III–5. VIII 2018
Kumu kunstimuuseumi 3. korruse B-tiib

Näituse kuraatorid: Linda Kaljundi, Tiina-Mall Kreem.

Eesti visuaalse identiteedi rehabiliteerimine

Marek Tamm käis näitusel "Ajalugu pildis – pilt ajaloos" ja luges näitusega kaasnenud raamatut..

Eesti visuaalne identiteet on väeti. Meil on suuri raskusi oma mineviku visualiseerimisega, valdav osa meie möödanikust on näotu ja ilmetu, me ei tunne oma kangelasi (ega kaabakaid) nägupidi, me ei tea hoobilt, mismoodi võis välja näha Jüriöö ülestõus, Mahtra sõda või isegi Võnnu lahing. Selle närva situatsiooni sümptomeid pole raske märgata. Meid erutab iga viimasegi ajaloolise monumendi püstitamine või kõrvaldamine, me vaidleme teravalt iga uue ajaloolise mängufilmi üle (mida Eestis vändatakse teadagi haruharva), iga uus katse riigile brändi kujundada ajab meid pöördesse, isegi Lembitu pealuu paaniline otsimine viitab meeleheitlikule lootusele ennistada vähemalt ühegi ajaloolise eeskuju pale.

Võib muidugi tõdeda, et mis seal ikka, meie habrast visuaalset identiteeti korvab tugev verbaalne identiteet. Me eristame ennast teistest keele abil, me enesepilt tugineb tugevatel tüvitekstidel, meie kultuurimälu hoiab püsti jõuline narratiiv "eestlaste suurest vabadusvõitlusest".[1] Kummati on kultuurisemiootika meile õpetanud, et iga kultuuri tugevus ja püsivus sõltub tema käsutuses olevate kirjelduskeelte mitmekesisusest. Mida rohkem on kultuuris kirjelduskeeli, mida mitmekülgsemalt suudab kultuur ennast mõtestada, seda rikkam see kultuur on. Verbaalne ja visuaalne kirjelduskeel moodustavad kaks erinevat märgisüsteemi, üks on diskreetne, teine kontinuaalne, esimeses on esiplaanil üksikmärgid, mis reastatuna moodustavad üldise tähenduse, teises on esiplaanil tervik, mis annab tähenduse üksikosadele.[2] Kultuuri arengus on oluline, et tema käsutuses oleksid mõlemad märgisüsteemid, nii diskreetsed (verbaalsed) kui ka kontinuaalsed (ikoonilised), seda enam, et tihti sünnivad uued tähendused nimelt nende kahe märgisüsteemi ristumisel. Samuti on see oluline kultuuri sisemisele tasakaalule, sest verbaalsete kultuurikeelte domineerimine visuaalsete üle võib viia sageli plahvatuslike olukordadeni (Juri Lotmani järgi seisnebki kultuuriplahvatus kahe teineteisele võõra kultuurikeele kokkupõrkes).[3]

Kui me vaatame Euroopa kultuure võrdlevalt, siis näeme, et verbaalsed kirjelduskeeled, sh verbaalsed ajalookäsitused, eksisteerivad igas kultuuris. Samas visuaalsed minevikuesitused ja nende osatähtsus varieeruvad kultuurist kultuuri. Selle kohta annab hea tunnistuse Monika Flacke koostatud mahukas koguteos "Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama" (Rahvuste müüdid: Euroopa panoraam, 1998),

16. III–5. VIII 2018
3rd floor, B wing, Kumu Art Museum

Curators: Linda Kaljundi, Tiina-Mall Kreem.

Rehabilitation of Estonia's Visual Identity

Marek Tamm went to see the exhibition "History in images – Image in history" and read the book accompanying the exhibition.

Estonia's visual identity is feeble. We have great difficulties visualising our past; most of it is faceless and featureless. We do not know the faces of our heroes (or villains) and cannot instantly imagine what the Uprising on the Night of Saint George (1343), the Mahtra War (1858) or even the Battle of Võnnu (now C sis, 1919) would have looked like. The symptoms of this frailty are not difficult to spot. We get excited by the erection or removal of each and every historical monument; we debate fiercely about every new historical feature film (which, of course, are rare in Estonia); we flip at every attempt to design a brand for the country; and even the anxious search for the skull of Lembitu, an ancient Estonian leader, points to a desperate hope to restore the features of at least one historical model.

Sure enough, we could just accept this and say that our fragile visual identity is offset by a strong verbal identity. We rely on language to distinguish ourselves from others, our self-image is based on strong core texts, and our cultural memory is supported by a powerful narrative of the "great Estonian struggle for freedom".[1] However, cultural semiotics has taught us that the strength and permanence of any culture depends on the diversity of the description languages at its disposal. A culture is the richer the greater the number of description languages available and the greater the diversity of self-interpretations open to it. Verbal and visual languages of description constitute two different types of sign systems: discrete and continual. The former are dominated by individual signs, combined into sequences to form a general meaning; the latter are dominated by the whole, which gives meaning to the individual parts.[2] For its development, it is important that a culture have at its disposal both types of sign system, discrete (verbal) and continual (iconic), especially as new meanings are often generated where the two intersect. This is also important for the internal balance of a culture, as verbal languages of culture dominating over visual languages may often lead to explosive situations (according to Juri Lotman, a cultural explosion is precisely the collision of two languages of culture that are alien to one another).[3]

Looking at European cultures comparatively, we see that verbal description languages, including verbal accounts of history, exist in every culture, while visual representations of

mis põhineb tema 1998. aastal Berliinis kureeritud esinduslikul rahvuslike ajaloopiltide näitusel.[4] Raamatust joonistub hästi välja, et pildid ei ole etendanud rahvuslikus identiteediloomes kõikjal ühesugust rolli, on riike, kus rahvuslik identiteet tugineb ulatuslikult visuaalkultuuril, ent ka neid, kus pildid ei ole kunagi olnud tekstidega võrreldavalt mõjusad. Samas seoses on Peeter Torop asjatundlikult kirjutanud: "Igas kultuuris eksisteerib palju erinevaid verbaalseid ajalookäsitlusi. Samas on kultuure, kus ajalooline maal või ajalooline film kas puudub peaaegu üldse või on eri põhjustel olnud väga vähe viljeldav. See tähendab, et sellistes kultuurides on visuaalsed märgisüsteemid ajaloo kirjeldamisel vähem arenenud kui verbaalsed. Kui visuaalne märgisüsteem ei kuulu aktiivsesse kultuurikogemusse, siis võib ajaloo visualiseerimine viia ootamatute konfliktideni. Võib öelda, et verbaalses märgisüsteemis tavapärane võib visualiseerituna muutuda vastuvõtmatuks või tekitada šoki."[5]

*

Eesti ajaloolise identiteedi tekstikesksus on praeguseks saanud aksioomiks. Olen ise aastate eest lapidaarselt tõdenud: "Eesti rahvuslik ajalookultuur on olnud eeskätt kirjanike kujundada."[6] Seda hinnalisem on olnud Tiina-Mall Kreemi, Linda Kaljundi ja nende kolleegide viimaste aastate töö Eesti ajaloolis-visuaalse identiteedi arheoloogia valdkonnas. Vähem kui kümne aastaga on nad ajaloopiltide otsinguil läbi uurinud kõik kohalikud ja lähinaabruse muuseumid ning teised mäluasutused, koostanud näitusi, korraldanud konverentse ja avaldanud olulisi publikatsioone. Pole liialdus väita, et see töö on aidanud olulisel määral rehabiliteerida ja uuesti aktualiseerida Eesti visuaalset minevikutaju, tuua unustusest või fondidest päevavalgele suure hulga ajaloopilte ning varustada neid uute tõlgendustega. Arvestades meie endi tänapäeva kultuurikeskkonna üha ulatuslikumat visualiseerumist, on meie mineviku visuaalsete esituste eritlemine eriti suure tähtsusega.

Selle laiaulatusliku ja valdkonnaülese uurimistöö esimeseks oluliseks verstapostiks võib pidada septembrist 2013 kuni märtsini 2014 Kadrioru kunstimuuseumis eksponeeritud näitust "Kui kunstnik kohtus Kleioga. Ajaloopildid 19. sajandil" (kuraatorid Anu Allikvee ja Tiina-Mall Kreem). Tiina-Mall Kreem kirjutab väikeselt distantsilt näituse tähenduse kohta veenvalt, et see lõi "senise sõnal põhineva 19. sajandi Baltimaade ajaloopildi diskursuse (historiograafia) raame ületades viskursuse, toonitades visuaalsete kujundite koosmängu ja nende kuulumist kommunikatiivsesse diskursusesse."[7] Näituse ettevalmistustööst kasvasid välja kaks olulist trükist. Esmalt mitme uurija koostöös sündinud koguteos "Friedrich Ludwig von Maydelli pildid Baltimaade ajaloost", mis vahendas lugejatele Maydelli mõjuka lõpetamata pildialbumi "Fünfzig Bilder aus der Geschichte der Deutschen Ostsee-Provinzen Rußlands" (Viiskümmend pilti Venemaa saksa Läänemere-provintside ajaloos, 1839, 1842) reproduktsioonid, saatetekstid, nende tõlke ja piltide mitmekülgse analüüsi.[8] Raamatu põhjalik sissejuhatus toob reljeefselt esile Maydelli teedrajava tähtsuse Balti ajaloopildi traditsioonis, näidates nii tema enda loomingu lätteid kui selle motiivide hilisemaid rändeid kohalikus visuaalkultuuris.

Kuid näitusega kaasnes niisamuti kahepäevane rahvusvaheline ajaloopilditeemaline konverents, mille põhjal ilmus 2015. aastal Tiina-Mall Kreemi toimetamisel kõrgetasemeline

the past, and their importance, vary from one culture to the next. Great testimony to this is "Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama" (Myths of Nations: A Panorama of Europe, 1998), a collection edited by Monika Flacke based on a large-scale exhibition of images of national history curated by her in Berlin in 1998.[4] The book clearly shows that the role of images in the creation of national identity varies from place to place; there are countries where national identity is largely based on visual culture and images have never had an influence comparable to that of texts. In this connection, Peeter Torop makes a relevant observation: "There is a great variety of verbal accounts of history in every culture. On the other hand, there are also cultures where historical painting or film is virtually non-existent or, for various reasons, has been very scarce. This means that visual sign systems in such cultures are less advanced than verbal ones in describing history. Where a visual sign system is not part of active cultural production, the visualisation of history may lead to unexpected conflicts. It can be said that what is normal in a verbal sign system may become unacceptable or shocking when visualised."[5]

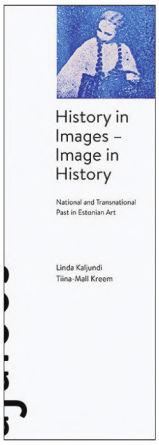
*

The fact that Estonian historical identity is text-centred is by now an axiom. Years ago, I myself have put this succinctly: "Estonian national culture of history has mostly been shaped by writers."[6] This makes the work done by Tiina-Mall Kreem, Linda Kaljundi and their colleagues in the archaeology of Estonian visual historical identity over the past few years all the more valuable. In less than a decade, they have gone through all the museums and other memory institutions in Estonia and neighbouring countries in search of historical images, organised conferences and produced important publications. It is not an overstatement to say that this work has helped significantly to rehabilitate and update Estonia's visual sense of the past, bring to light a large number of historical images, which had been consigned to oblivion or hidden away in repositories, and interpret them in new ways. The analysis of visual representations of our past is of particular importance in view of the increasing visualisation of our present-day cultural environment.

The first important milestone of this extensive interdisciplinary research may be said to be the exhibition "When the artist met Clio: Historical scenes from the 19th century" (curated by Anu Allikvee and Tiina-Mall Kreem), which was shown at the Kadriorg Art Museum from September 2013 to March 2014. In retrospect, Tiina-Mall Kreem described the significance of the exhibition convincingly, writing that "going beyond the previously verbal discourse (historiography) of 19th-century historical scenes in the Baltic states, it created a "viscourse", emphasising the interplay of visual images and their being part of a communicative discourse".[7] Two important publications grew out of the preparatory work for the exhibition. First, "Friedrich Ludwig von Maydell's Baltic history in images", a collaboration by several researchers that brought to the reader reproductions of the images from Maydell's influential unfinished album "Fünfzig Bilder aus der Geschichte der Deutschen Ostsee-Provinzen Rußlands" (Fifty images from the history of Russia's German Baltic provinces, 1839, 1842), with the accompanying texts as well as translations and interdisciplinary analyses.[8] The thorough introduction to the book highlights Maydell's pioneering role

artiklikogumik “Kunstnik ja Kleio. Ajalugu ja kunst 19. sajandil”. Kogumik kätkeb üksteist algupärast artiklit peamiselt eesti ja saksa õpetlaste sulest. Nendest neli (Anne Untera, Anu Allikvee, Linda Kaljundi ja Inna Põltsam-Jürjo) lahkavad Maydelli loomingut ja rolli Balti ajaloopildi traditsiooni kujundamisel. Järgnevad kolm artiklit keskenduvad aga konkreetsete ajaloomaalide analüüsile: Poul Grinder-Hansen lahkab Christian August Lorentzeni maali “Dannebrog langeb taevast Lindanise lahingu ajal 15. juunil 1219” (1809), Ulrike Plath Peter Jansseni maali “Läänemere koloniseerimine Hansa poolt. 1201” (1872) ja Juhan Kreem Rudolf von zur Mühleni maali “Tartu linn ja stifti rüütelkond uuendavad liidulepingut 1522. aastal” (1897). Olgu samuti mainitud Hubertus Kohle hea ülevaade 19. sajandi ajaloomaali traditsioonist saksa kunstniku Adolph Menzeli näitel ja Udo Arnoldi käsitlus Saksa ordu kujutamisest 19. sajandi maalikunstis.

*



Senise uurimistöö kulminatsiooniks võib aga pidada Linda Kaljundi ja Tiina-Mall Kreemi kureeritud näitust “Ajalugu pildis – pilt ajaloos” Kumu kunstimuuseumis märtsist kuni augustini 2018 ja sellega rööbiti valminud samanimelist monograafiat, millel on täpsustav alapealkiri, “Rahvuslik ja rahvusülene minevik eesti kunstis”.[9] Raamat ja näitus töötavad hästi käsikäes, üksnes piltide piidlemisest muuseumis jääb huvilisele tõenäoliselt väheks, sest paratamatult piiratud näitusepinnale on mahtunud vaid väike valik olulisemaid pilte, samuti pakuvad pildikirjed vaid vähest tuge sügavamaks tõlgenduseks. Näituse taga olevast ulatuslikust empiirilisest uurimistööst ja teoreetilistest otsingutest saab tõeliselt aimu alles see, kes töötab läbi mahuka monograafia, mille kuraatorid on kahasse kirjutanud (täpsem tööjaotus raamatust ei selgu). Näituse ülesehitus on temaatiline, saalid on sisustatud eri “visuaalsete mälupaikade” kaupa: Kalevipoeg ja mütoloogia kunstis, soome-ugri ja baltisaksa pärand, Vabadussõda ja muistne vabadusvõitlus, Jüriöö ülestõus ja Mahtra sõda, 1905. ja 1940. aasta revolutsioon, Teine maailmasõda ja okupatsiooniaeg.

Raamat jaguneb kaheks osaks: esimene pakub sajal leheküljel ajaloolise ülevaate Eesti ajaloopildi arengust ja teemadest, teine kaardistab pea 170 leheküljel tosinat Eesti “visuaalset mälupaika” (Vanemuisest ja Kalevipojast 1940. aasta juunipöörde ja Teise maailmasõjani). Tulemus on mitmes osas kiiduväärt, esiteks on läbi hekseldatud suur pildiaines, mis siiani on olnud pillutatud laiali erinevate mäluasutuste ja erakogude vahel (viimaste süsteemsem uurimine seisab küll endiselt ees). Teiseks on mahukas uurimismaterjal saanud asjakohase kontseptuaalse raamistuse kultuurimälu-uuringute vaatenurgast. Kolmandaks ei ole unustatud võrdlevat perspektiivi, tähelepanu on jagunud pildimotiivide ringlusele, rahvusülestele laenudele, otsapidi naaberkultuuridegi mõjutustele.[10]

Raamatu lugemine äratas kolm üldisema iseloomuga küsimust, mille üle tasub edaspidi veel mõelda ja mis viipavad ühtlasi uutele uurimisperspektiividele. Esiteks räägitakse raamatus mõneti ebajärjekindlalt kord kunstist kitsamalt, kord visuaalkultuurist laiemalt. Kui teose alapealkiri viitab selgelt kunsti-fookusele, siis kokkuvõtte avalause räägib visuaalkultuurist üldisemalt: “Selle raamatu eesmärk on selgitada visuaalkultuuri rolli Eesti ajaloomälu loomisel”.[11]

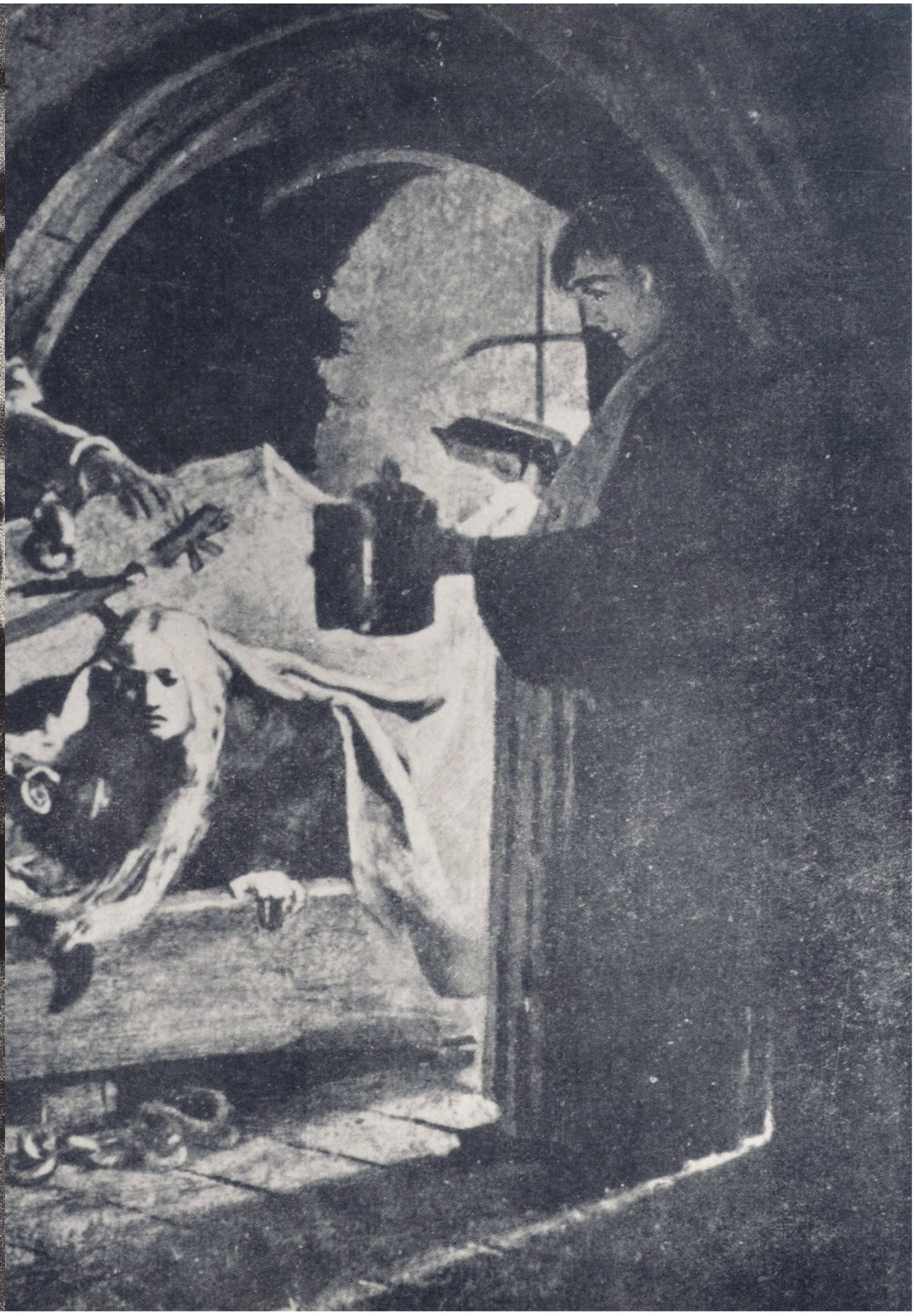
in the tradition of historical imagery in the Baltics, showing both the sources of his work and the subsequent recurrences of his motifs in the local visual culture.

The exhibition was also accompanied by a two-day international conference on historical imagery, which served as the basis for the publication in 2015 of a high-quality collection of articles, “Kunstnik ja Kleio. Ajalugu ja kunst 19. sajandil” (The artist and Clio: History and art in the 19th century), edited by Tiina-Mall Kreem. The collection brings together eleven original articles mainly by Estonian and German scholars. Four of them (Anne Untera, Anu Allikvee, Linda Kaljundi and Inna Põltsam-Jürjo) analyse Maydell’s work and role in shaping the tradition of historical imagery in the Baltics. The following three articles, however, focus on specific historical paintings: Christian August Lorentzen’s “Dannebrog falling from the sky during the Battle of Lindanise on the 15th of June 1219” (1809) is analysed by Poul Grinder-Hansen, Peter Janssen’s “Colonisation of the Baltic Sea by the Hanse. 1201” (1872) by Ulrike Plath and Rudolf von zur Mühlen’s “Treaty between the city and the vassals of the Bishop in Tartu 1522” (1897) by Juhan Kreem. Hubertus Kohle’s good overview of the 19th-century tradition of history painting based on the example of the German artist Adolph Menzel and Udo Arnold’s discussion of depictions of the Teutonic Order in 19th-century painting also deserve mention.

*

The culmination of the research, however, can be said to be the exhibition “History in images – The image in history”, curated by Linda Kaljundi and Tiina-Mall Kreem, at Kumu Art Museum from March to August 2018 and the accompanying monograph, subtitled “National and transnational past in Estonian art”.[9] The book and the exhibition work well hand in hand: being faced with the pictures at the museum may leave the viewer wanting more, as the inevitably limited exhibition space only accommodates a small selection of the most important images and the texts offer little support for a deeper understanding. To truly appreciate the extensive empirical research and theoretical explorations behind the exhibition, one needs to work one’s way through the large monograph co-authored by the curators (the exact division of labour is not apparent from the book). The exhibition is thematically structured, with each space representing a different “visual realm of memory”: the national epic “Kalevipoeg” and mythology in art, the Finno-Ugric and Baltic German heritage, the War of Independence and so-called Ancient Struggle for Freedom (early 13th century), the Uprising on the Night of Saint George and the Mahtra War, the 1905 revolution and 1940 coup, and World War II and the occupation period.

The book is divided into two parts: the first gives a historical overview of the development and themes of Estonian historical imagery, while the second maps a dozen Estonian “visual realms of memory” (from Vanemuine and Kalevipoeg to the communist coup in June 1940 and World War II). The result is laudable in more than one respect. First, a large amount of visual material has been sifted through, which was previously scattered among various memory institutions and private collections (the latter, though, still await systematic investigation). Second, this extensive material has been placed in an appropriate conceptual framework from the perspective of cultural memory studies. Third, the authors have included



Johann Köler
(1826–1899)
Nõidusunest
ärkamine
1864
Õli,
heliogravüüri järgi
Eesti Kirjandus-
muuseum

Johann Köler
(1826–1899)
Waking from
Charmed Sleep
1864
Oil,
after a heliogravure
Estonian Literary
Museum

Sarnast kõikumist või kõhklemist kohtab raamatus sageli, isegi kui konkreetne pildiaines viitab siiski üsna ühemõtteliselt, et piirdutud on kutseliste kunstnike loominguga. Kitsas fookus on hästi mõistetav, sest visuaalkultuuri vaatlus oleks võinud kergesti lõppeda materjali sisse uppumisega, samuti võib leida põhjenduse mõistete ujuvusele, sest piirid kunsti ja visuaalkultuuri vahel ongi väga ebamäärased ja poorsed. Kummati võib väga oluliseks pidada edaspidi Eesti visuaalkultuuri ajalookäsituste ulatuslikumat uurimist, sest on selge, et vähemalt mõjukuselt ületavad ajaloomaale ja -graafikat ajaloofilmid ja -monumendid, massimeedia ja tarbekunst (plakatitest suveniirideni).

Viimane tähelepanek osutab veel ühele uurimisperspektiivile: Eesti ajaloopiltide retseptsiooni analüüsile. Praegu apelleeritakse raamatus tihti ajaloopiltide suurele mõjule, toonitatakse kunstnike tähtsat rolli minevikukäsituste kujundamisel, ent harva pakutakse nendele väidetele empiirilist kinnitust. Nii kirjutavad autorid näiteks Eesti Vabariigi aegse ajaloopildi ülevaate kokkuvõtteks: "Seega võib tõdeda, et kunstnike roll eesti rahvusriikliku identiteedi loomises on olnud tähelepanuväärne: kunstinäitustel, avalikus ruumis ja reprodena pilte eksponeerides, raamatuid, postkaarte, marke, rahatähti, plakateid jm kujundades osales visuaalkultuur rahvusliku ajaloomälu, aga ka identiteedi kujundamisel. Pildid mõjutasid arusaama eestlaste ja Eesti kodanike etnilisest, ühiskondlikust ja kultuurilisest kuuluvusest, aga ka sellest, millised sündmused, nähtused ja tegelased kuulusid uue rahvusriigi ajalukku ja millised mitte."[12] Selle järeldusega tahaks hea meelega nõustuda, ent see ei tulene eelnenud peatüki sisust, vaid pigem peegeldab autorite üldist veendumust ajaloopiltide tähtsusest. Sest esiteks on eelnevas vähe juttu postkaartidest, markidest või plakatitest, peamiselt ikka maalidest ja joonistustest, teiseks ei pakuta aga ühtegi konkreetset näidet sellest, kuidas piltide mõju avaldus ja milliseid tunnistusi selle kohta on võimalik leida. Samuti on selge, et kui tähelepanu keskmesse seada visuaalkultuuri mõju eestlaste ajalookäsitusele, siis oleks asjakohasem maalide ja joonistuste asemel uurida tarbe-, monumentaal-, teatri- ja filmikunsti.

Kuid oma lühikese arutelu lõpetuseks tahaksin naasta sissejuhatuses püstitatud probleemi juurde: kas eestlaste (ajalooline) identiteet on teksti-keskne või mängivad selles olulist rolli ka pildid. Linda Kaljundi ja Tiina-Mall Kreemi hinnaline uurimistöö on lubanud seda küsimust oluliselt nüansseerida, see on aidanud välja tuua piltide erinevat tähendust eri ajaperioodidel ja näidanud, kuidas pildid on arendanud, laiendanud või teisendanud tekstides käibele toodud motiive. Mõnel harval puhul võime rääkida isegi ajaloopiltide iseseisvast motiivi- ja kujundiloomest, nagu näiteks seoses Johann Köleri maaliga "Ärkamine nõidusunest" (1864), mis neli aastat enne Carl Robert Jakobsoni esimest isamaakõnet pakkus veenva visuaalse kujundi ärkamisaegsele identiteediloomele.[13] Paraku läks maal 19. sajandi lõpul kaduma ja selle mõju omas ajas ning hiljemgi on keeruline hinnata. Kuigi praegu on meie teadmised mineviku kujutamisest Eesti kunstis võrratult sügavamad kui varem, tundub siiski, et kunagine diagnoos Eesti ajalookultuuri verbaalsest iseloomust peab endiselt paika. Ehkki eesti ajaloopildi traditsioon on osutunud seniteatust palju rikkalikumaks ja rammusamaks, torkab endiselt silma, et põhiosas tugineb see tekstidele, olgu nendeks siis kroonikad, eeposed või jutukirjandus. Kuid tõlgituna teise, kontinuaalsesse märgisüsteemi on verbaalne informatsioon saanud pildikeeles sootuks uusi tähendusi, tekitanud ootamatuid seoseid, aidanud minevikutaju muuta

a comparative perspective, paying attention to the circulation of pictorial motifs, to transnational exchanges and even to some influences from neighbouring cultures.[10]

Reading the book raised three questions of a more general nature that are worth further consideration and also gesture at some promising new lines of research. To begin with, the book somewhat inconsistently switches between talking about art more narrowly and visual culture more broadly. While the subtitle of the volume suggests a clear focus on art, the opening sentence of the conclusion talks about visual culture in general: "This book analyses the role of visual culture in the construction of Estonian historical memory."[11] Similar vacillation or hesitation is frequent in the book, even where the specific images indicate quite clearly that the focus is limited to the work of professional artists. This narrow focus is perfectly understandable because looking at visual culture could have easily resulted in becoming buried in material; the terminological teetering can also be explained, for the boundaries between art and visual culture are indeed vague and porous. Nevertheless, it is important to study the accounts of history represented in Estonian visual culture more extensively in the future, because historical films and monuments, mass media and applied art (from posters to souvenirs) clearly surpass historical painting and graphic art, at least in terms of influence.

The last observation points to a further line of research: the analysis of the reception of Estonian historical images. As it stands, the book frequently refers to the great influence of historical images and emphasises the important role of artists in shaping our views of the past, but provides scarce empirical evidence for these claims. So, to summarise their overview of the historical imagery of the pre-war Republic of Estonia, the authors write: "We can therefore say that artists have played a remarkable role in the identity creation of the Estonian nation state: through images displayed in art exhibitions, in the public space and as reproductions, and through designs for books, postcards, stamps, banknotes, posters and so on, visual culture contributed to the development of the national historical memory, and identity. Images influenced views on the ethnic, social and cultural affiliations of Estonians and Estonian citizens, as well as on which events, phenomena and characters were part of the history of the new nation state and which were not."[12] Although I would be happy to accept this conclusion, it does not follow from the preceding chapter itself, but rather reflects the authors' general belief in the importance of historical images. For one thing, the authors talk little about postcards, stamps or posters up to that point, and mostly discuss paintings and drawings; for another thing, they give no concrete examples of how the influence of the images manifests itself or what evidence can be found for this. It is similarly clear that if the influence of visual culture on the Estonian understanding of history is to be at the centre of attention, then it would be more appropriate to study applied art, monuments, the theatre and the cinema, rather than paintings and drawings.

To conclude this short discussion, however, I would like to come back to the problem raised in the introduction: is the (historical) identity of Estonians text-centred or do images also play an important role? The valuable research by Linda Kaljundi and Tiina-Mall Kreem has allowed this question to be posed in a much more nuanced way, helping to delineate the different meanings of images in different periods and how images have enhanced, extended or transformed the motifs introduced by texts. In some rare cases we can even talk

Kaljo Põllu (1934–2010)
Päikesevene (sarjast "Kodalased")
1974
Metsotinto
Tartu Ülikooli kunstimuuseum

Kaljo Põllu (1934–2010)
Sun Boat (from the series "People at Home")
1974
Mezzotint
University of Tartu Museum

oluliselt mitmeülbalisemaks. Nende peente kultuuriliste tõlkemehhanismide täpne ja (asja)tundlik analüüs on kindlasti "Ajalugu pildis – pilt ajaloos" autorite üks kõige hinnalisemaid panuseid.

Marek Tamm on ajaloolane ja kultuuriteadlane, Tallinna Ülikooli humanitaarteaduste instituudi kultuuriajaloo professor.

1 Marek Tamm, Monumentaalne ajalugu. Esseid Eesti ajalookultuurist. Tallinn: SA Kultuurileht (Loomingu Raamatukogu nr 28–30), 2012, lk 48–64.

2 Vt Juri Lotman, Retoorika. – Juri Lotman, Kultuurisemiootika. Tekst – kirjandus – kultuur. Tallinn: Olion, 2006, lk 186–211.

3 Juri Lotman, Kultuur ja plahvatus. Tallinn, Varrak, 2001, lk 153.

4 Koost. Monika Flacke, Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama. Berliin: Koehler & Amelang, 2. tr, 2001. (Eesti ajaloopilte pole kahjuks teosesse kaasatud. – M. T.)

5 Peeter Torop, Autokommunikatsioon ja identiteet. – Vikerkaar 2013, nr 1–2, lk 132.

6 Tamm, Monumentaalne ajalugu, lk 65.

7 Tiina-Mall Kreem, 19. sajandi ajaloopildid. Uurimisseis ja -perspektiiv Eestis. – Koost. Tiina-Mall Kreem, Kunstnik ja Kleio. Ajalugu ja kunst 19. sajandil. Eesti Kunstimuuseumi Toimetised, 5 [10], Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Kadrioru Kunstimuuseum, 2015, lk 13. ('Viskursus' on G. Franki ja B. Lange raamatust "Sissejuhatus pilditeadusesse", Tallinn: TLÜ Kirjastus, 2015, lk 74–75, laenatud mõiste, mis põimib 'visuaalse' ja 'diskursuse'.)

8 Koost. Linda Kaljundi ja Tiina-Mall Kreem, Friedrich Ludwig von Maydelli pildid Baltimaade ajaloost. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Kadrioru Kunstimuuseum, 2013.

9 Koost. Linda Kaljundi, Tiina-Mall Kreem, Ajalugu pildis – pilt ajaloos. Rahvuslik ja rahvusülene minevik eesti kunstis. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Kumu, 2018.

10 Selles seoses torkas küll silma, et üllatuslikult paistab olevat autoritele kahe silma vahele jäänud Suzanne Pourchier-Plasseraud' oluline doktoritöö Läti rahvuslikust visuaalkultuurist 20. sajandi esimesel poolel, mis on ilmunud nii prantsuse kui ka inglise keeles ja mis pakkunuks Eesti ainesele tänuväärt võrdlusmaterjali, vt Suzanne Pourchier-Plasseraud, Les arts de la nation. Construction nationale et arts visuels en Lettonie 1905–1934, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013; Arts and a Nation: The Role of Visual Arts and Artists in the Making of the Latvian Identity, 1905–1940, Leiden: Brill, 2015.

11 Linda Kaljundi, Tiina-Mall Kreem, Ajalugu pildis – pilt ajaloos, lk 297.

12 *Ibid*., lk 89.

13 *Ibid*., lk 53–55.

about history pictures themselves introducing new motifs or images, as with Johan Köler's painting "Ärkamine nõidusunest" (Waking from Charmed Sleep, 1864), which, four years before the first patriotic speech by Carl Robert Jakobson, that laid the foundation for national historical culture, offered a persuasive visual image for the identity creation during the national awakening.[13] Unfortunately, the painting was lost towards the end of the 19th century and its contemporary and subsequent influence is difficult to estimate. Although we now know incomparably more about representations of the past in Estonian art than ever before, the diagnosis that our historical culture is primarily verbal still continues to hold. While it has proved much richer and more fertile than previously thought, the Estonian tradition of historical imagery still strikes one as predominantly based on texts, whether it be chronicles, epics or stories. Nevertheless, through being translated into another, continual sign system, verbal information has taken on new meanings in pictorial language, sparked unexpected associations and helped create a much more multifaceted sense of the past. A detailed and delicate analysis of these complex cultural translation mechanisms is undoubtedly one of the most valuable contributions by the authors of "History in images – The image in history".

Marek Tamm is a historian and cultural scholar, who works as professor of cultural history at the School of Humanities, Tallinn University.

1 Marek Tamm, History as Cultural Memory. Mnemohistory and the Construction of Estonian Nation, *Journal of Baltic Studies*, vol 39, No 4, 2008, pp 499–516.

2 See Juri Lotman, Retoorika. – Juri Lotman, Kultuurisemiootika. Tekst – kirjandus – kultuur. Tallinn: Olion, 2006, pp186–211.

3 Juri Lotman, Culture and Explosion. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2009.

4 Ed. Monika Flacke, Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama. Berlin: Koehler & Amelang, 2nd ed., 2001. (Unfortunately, the volume contains no historical images from Estonia. – M. T.)

5 Peeter Torop, Autokommunikatsioon ja identiteet. – Vikerkaar 2013, No1–2, p132.

6 Marek Tamm, Monumentaalne ajalugu. Esseid Eesti ajalookultuurist. Tallinn: SA Kultuurileht (Loomingu Raamatukogu No 28–30), 2012, p65.

7 Tiina-Mall Kreem, 19. sajandi ajaloopildid. Uurimisseis ja -perspektiiv Eestis. – Ed. Tiina-Mall Kreem, Kunstnik ja Kleio. Ajalugu ja kunst 19. sajandil. Eesti Kunstimuuseumi Toimetised, 5 [10], Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Kadrioru Kunstimuuseum, 2015, p13. ('Viscourse' is a portmanteau of 'visual' and 'discourse' borrowed from Gustav Frank and Barbara Lange, Einführung in die Bildwissenschaft. Bilder in der visuellen Kultur, Darmstadt: WBG, 2010.)

8 Eds. Linda Kaljundi and Tiina-Mall Kreem, Friedrich Ludwig von Maydelli pildid Baltimaade ajaloost. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Kadrioru Kunstimuuseum, 2013.

9 Linda Kaljundi and Tiina-Mall Kreem, Ajalugu pildis – pilt ajaloos. Rahvuslik ja rahvusülene minevik eesti kunstis. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Kumu, 2018.

10 In this regard, it struck me as surprising that the authors seem to have missed Suzanne Pourchier-Plasseraud's important doctoral thesis on Latvian visual culture in the early 20th century, which has been published in both French and English and would offer valuable comparative material for the Estonian context. See Suzanne Pourchier-Plasseraud, Les arts de la nation. Construction nationale et arts visuels en Lettonie 1905–1934, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013; Arts and a Nation: The Role of Visual Arts and Artists in the Making of the Latvian Identity, 1905–1940, Leiden: Brill, 2015.

11 Kaljundi and -Mall Kreem, Ajalugu pildis – pilt ajaloos, p 297.

12 *Ibid*., p 89.

13 *Ibid*., pp 53–55.

Kaljo Põllu (1934–2010)
Rukkilill
1968
Ofort, akvatinta, *ready-made*
Eesti Kunstimuuseum

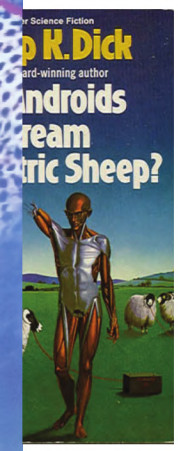
Kaljo Põllu (1934–2010)
Cornflower
1968
Etching, aquatint, ready-made
Art Museum of Estonia

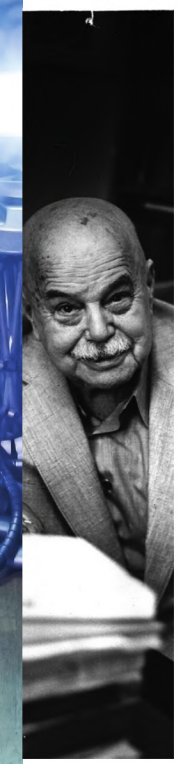
23. II–10. VI 2018
Kumu kunstimuuseumi 5. korrus
Katja Novitskova
“Kui sa vaid näeksid, mida ma su silmadega olen näinud.
2. aste”

Kuraator: Kati Ilves.

Võõras uus ilm

Oliver Laas kontekstualiseerib Katja Novitskova loomingut.





Maailmas postinterneti kunsti ühe rajajana tuntust kogunud ja 57. rahvusvahelisel Veneetsia kunstibiennaalil Eestit esindanud Katja Novitskova loomingus põimuvad mitmed teemad. Tema esimest isiknäitust Eestis sai näha tänavu 23. veebruarist 10. juunini Kumu kunstimuuseumis. Näituse pealkiri “Kui sa vaid näeksid, mida ma su silmadega olen näinud. 2. aste” pärineb kultuslikust ulmefilmist “Blade Runner” (rež Ridley Scott, 1982), mis omakorda põhineb ulmekirjanik Philip K. Dicki romaanil “Do Androids Dream of Electric Sheep?” (Kas androidid unistavad elektrilammastest?, 1968, e. k 2001). Postinterneti kunsti esindajana huvitub ta interneti mõjust oma kaasaegsele (visuaal)kultuurile ja loometegevusele. Teisalt on tema loomingus olulisel kohal mõne aja eest esile kerkinud uusmateriaalsus. Kolmandaks, Novitskova viimaste aastate tööde üheks läbivaks jooneks on teadusulme.

Kognitiivne võõrandumine

Vene vormikoolkonna liige Viktor Šklovski leidis, et kunsti eesmärgiks on võõrandumise tekitamine: “Kunsti võtteks on objektide “harjumatuks” muutmine, vormide raskeks muutmine, taju pikkuse ja raskuse kasvatamine, sest tajumisprotsess on esteetiline eesmärk iseeneses ning nõuab pikendamist. Kunst on objekti tehislikkuse kogemise viis: objekt ise ei ole oluline.”[1]

Teadusulmet on peetud kognitiivse võõrandumise kirjanduseks. Kognitiivne võõrandumine seisneb väljamõeldiste faktidena esitamises, sidudes need usutaval viisil tegelikkusega. Enamiku ulmelugude keskmes on *novum* – mingisugune teaduslikult usutav uuendus, mille olemasolu põhineb kujuteldavatel teaduslikel alustel.[2]

Uuringud tehiselu valdkonnas on näidanud, et sisuliselt saab evolutsiooni loodusliku valiku, mutatsiooni, adaptsiooni ja teiste mehhanismide kaudu käsitada algoritmiliselt – lõpliku, selgelt defineeritavate sammude jadana, mille rakendamise tulemuseks on mingisugusele probleemile optimaalse lahenduse leidmine. Näiteks silma evolutsiooni saaks käsitada ühe lahendusena keskkonnas navigeerimise probleemile. Sellest vaatepunktist lähtudes ei pea evolutsioon piirduma organismidega, vaid võib esineda ka anorgaanilises looduses ja miks mitte ka kultuuris. Kultuurievolutsiooni idee

23. II–10. VI 2018
Kumu Art Museum, 5th floor
Katja Novitskova
“If Only You Could See What I’ve Seen With Your Eyes,
Stage 2”

Curator: Kati Ilves.

Strange New World

Oliver Laas contextualises the work of Katja Novitskova.

Many themes are interwoven through the work of Katja Novitskova, who is known in the world as one of the founders of post-internet art and represented Estonia at the 57th international Venice Biennale. Her first solo exhibition in Estonia was from 23 February to 10 June this year. The title of the exhibition, “If Only You Could See What I’ve Seen With Your Eyes, Stage 2” comes from the cult science fiction film “Blade Runner” (dir Ridley Scott, 1982), which in turn is based on science fiction writer Philip K. Dick’s novel “Do Androids Dream of Electric Sheep?” (1969). As a representative of post-internet art she is interested in the influence of the internet on contemporary (visual) culture and her work as an artist. On the other hand, the recently emerged trend of new materialism also has an important place in her work. Thirdly, science fiction has become a common thread in her work in recent years.

Cognitive estrangement

Viktor Shklovsky, a member of the school of Russian Formalism, stated that the aim of art was to create estrangement – “The technique of art is to make objects “unfamiliar”, to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important.”[1]

Science fiction is regarded as the literature of cognitive estrangement. Cognitive estrangement is the presentation of fiction as fact and connecting these with reality in a convincing way. Most science fiction stories have at their core a *novum* – some kind of scientifically believable innovation whose presence is based on a possible scientific basis.[2]

Research in the field of artificial life has shown that through natural selection, mutation, adaptation and other mechanisms evolution can essentially be considered algorithmically – as a final, clearly defined series of steps, which when applied result in finding an optimum solution to a problem. For example, the evolution of the eye could be interpreted as one solution to the problem of navigating within an environment. From this angle evolution is not limited to organisms, but can also apply to anorganic nature and why not also to culture. The popularisation of the notion of cultural revolution was significantly aided by Richard Dawkin’s idea of the meme as the basic unit of cultural evolution.

populariseerimisele aitas oluliselt kaasa Richard Dawkinsi idee meemist kui kultuurievolutsiooni põhiühikust.

Osades oma varasemates töödes huvitus Novitskova interneti pildipankades, reklaamides ja teistes *online*-keskkondades leiduvate piltide levikust. Millised pildid on publiku tähelepanu võitmisel edukad ja millised jäävad selle ressursi nimel peetavas olelusvõitluses alla? Tähelepanu köitmises edukamad pildid on oma semiootilise nišiga paremini kohastunud. Selline lähenemisviis sobitub teatud määral nii kultuurievolutsiooni ideedega kui ka evolutsiooni algoritmilise käsitusega. Piltide metallile trükkimine ja internetist tagasi galeriiruumi toomine loob sobiva võõrandumisefekti, et kogu protsessile tähelepanu juhtida.

Võiks väita, et Novitskova viimase aja ulmelisemas loomingus on võõrandumine muutunud kognitiivseks, sest sellele on lisandunud *novum*. Kumu näituse *novum* on eksistentsiaalne risk – vaataja jaoks saladuslikuks jääv sündmus, mis on viinud inimkonna suureulatusliku või täieliku hävimiseni. Selles inimesejärgses maailmas elutsevad kõrvuti orgaanilised ja anorgaanilised olendid, loomad ja masinad, kelle teed evolutsiooni tulemusel ristuvad. Seda võõrast uut ilma näeb vaataja isepäi tegutsema jäänud kaamerate ja teiste masinate perspektiivist.

Mateeria tagasitulek

1980. ja 1990. aastatel levisid internetti ning informatsiooni ja kommunikatsioonitehnoloogiat (IKT-d) uurivate teoreetikute seas platonistlikud meeleolud; internet ja küberruum – need on kehatud, immateriaalsed ja abstraktsed paigad, mis on materiaalsest maailmast eraldatud. Kirjanduses esindas sellist vaadet William Gibson oma romaanis "Neuromancer" (Neuromant, 1984, e. k 1997), kus küberruumi iseloomustati immateriaalse paigana. Sellega kaasnes virtuaalse ja reaalse jäik vastandus, mille järgi virtuaalsed ja reaalsed asjad on metafüüsiliselt erinevad.[3]

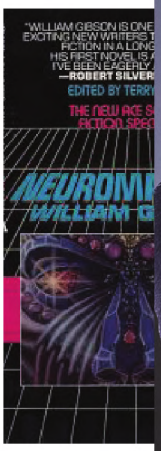
Aastatuhandevahetusel hakati üha rohkem mõistma, et kasutajad võtavad keha ja sotsiaalse identiteedi suuremal või vähemal määral internetti kaasa. Senisest enam hakati rõhutama kehalisuse olulisust virtuaalsete keskkondade kasutamisel ja uurimisel. Piir virtuaalse ja reaalse vahel hakkas hägustuma.

Uusmateriaalsus seab mateeria metafüüsilises plaanis kesksele kohale – fundamentaalsel tasandil on kõik materiaalne – ning pisendab sellega eristust inimeste ning teiste olendite vahel. Sellisena vastandub uusmateriaalsus näiteks nn digitaalsele füüsikale, mille kohaselt on kõige fundamentaalsemal tasandil kõik informatsiooniline ja immateriaalne.[4]

Novitskova uusmateriaalsus tasandab erinevused virtuaalse ja reaalse vahel, käsitades mõlemat materiaalsena. Informatsioonitöötlus IKT-des oma kõige fundamentaalsemal tasandil on bittidega loogiliste operatsioonide sooritamine. Landaueri printsiip ütleb, et iga loogiliselt pöördumatu operatsiooniga, näiteks ühe biti kustutamisega, kaasneb entroopia kasv.[5] Teisisõnu, loogilistel operatsioonidel on oma termodünaamiline hind. See on põhjus, miks arvutid töötamisel kuumenevad või Bitcoini farmid keskkonda koormavad. Novitskova internetist leitud piltide materiaalsed väljatrükid toovad Kumus vaatajate ette meie informatsioonitarbimisega seotud varjatud kulud.

In some of her earlier work Novitskova was interested in images that were spread across the internet in stock photo image bases, advertisements and other online environments. Which images are successful in grabbing the attention of the public and which lose in their fight for this resource? The pictures that are most successful in capturing attention are better adapted in their semiotic niche. This approach to a certain extent matches the idea of cultural evolution and also the concept of algorithmic evolution. The printing of pictures onto metal and bringing them back from the internet into the gallery space creates an effect of estrangement that focuses attention on the entire process.

One might claim that in Novitskova's recent science fiction work estrangement has become cognitive because a *novum* has been added. The *novum* in the exhibition at Kumu is existential risk – for the viewer an event that remains secretive and has taken humanity to widespread or even complete annihilation. In this post-human world organic and inorganic beings, animals and machines, whose paths cross as a result of evolution, live side-by-side. The viewer sees this strange new world from the perspective of cameras and other machines that have been left to operate on their own.



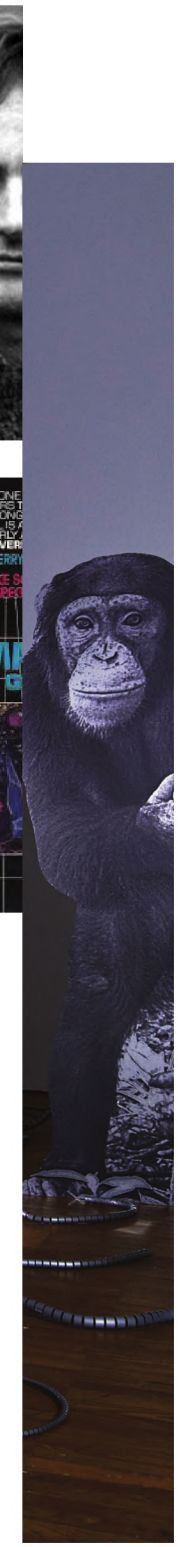
The return of material

In the 1980s and 1990s, theorists studying the internet and also information and communication technology (ICT) had Platonist ideas about the internet and cyberspace – as bodiless, immaterial and abstract places that are separate from the material world. In the world of literature William Gibson's "Neuromancer" (1984) echoes this view and cyberspace was portrayed as an immaterial place. This was accompanied by a strict contrast between the virtual and the real, where virtual and real things were metaphysically different.[3]

At the turn of the millennium it became increasingly clear that to a lesser or greater extent consumers take their physical and social identity with them into the internet. More emphasis was placed on the significance of corporeality in the use of and research into virtual environments. The line between reality and the virtual started to blur.

From a metaphysical perspective new materialism places matter at the core – at a fundamental level everything is material – and reduces the difference between humans and other beings. As such, new materialism contrasts for example with digital physics, according to which at the most fundamental level everything is informational and immaterial.[4]

Novitskova's new materialism levels out the differences between reality and the virtual, treating them both as material. At its most fundamental level information processing in ICT is the execution of logical operations using bits. Landauer's principle says that with every logically non-reversible operation; for example, when erasing one bit, this results in an increase in entropy.[5] In other words, logical operations have a thermodynamic price. This is why computers heat up when they operate or why Bitcoin mines burden the environment. The physical, printed images that Novitskova has found on the internet present visitors at Kumu with the hidden cost of our information consumption.



Teiste teemade seas huvitub postinternetikunst interneti mõjust visuaalkultuurile ja loomispraktikatele. Üheks IKT-de laialdase leviku tagajärjeks on remiks- või osaluskultuuri taastärkamine. Looja ja tarbija suhe on siin kahesuunaline: tarbijad omastavad loojate teoseid, kasutavad neid oma loomingus ning jagavad tulemusi teistega.[6] Novitskova looming võiks olla üheks remikskultuuri näiteks, sest tema tööde aines pärineb pildipankadest ja ühisomandina levivast internetifolkloorist.

IKT-d on tõlgendavad tehnoloogiad. Nende leviku tingimuseks on maailma IKT-sõbralikuks muutmine. (Näiteks robotniidukite jaoks tuleb niidetav ala eelnevalt piiritleda.) Kuna IKT-d loovad inimeste jaoks uusi keskkondi, siis nad soosivad maailma ja kõige selles leiduva informatsioonilisena käsitamist.[7] Ei ole tõenäoliselt kokkusattumus, et meie kaasaegne arusaam mõtlemisest kui informatsioonitöötlusest kerkis kognitiivteaduses esile paralleelselt IKT-dega eelmise sajandi keskel.

Kontseptuaalsed metafoorid on kultuuri läbivad kalduvused ühte tüüpi asja või kogemust teist tüüpi asja või kogemuse kaudu mõista. Näiteks mõtlemise informatsioonitöötlemisena käsitamine on kontseptuaalne metafoor, milles keerulisemalt mõistetavat nähtust – mõtlemist – püütakse mõista lihtsamalt mõistetava nähtuse – arvutite – kaudu. Tundub, et ajastu kõige arenenum tehnoloogia on samal ajal levivate kontseptuaalsete metafooride peamiseks allikaks. IKT on meie ajastu arenenuim tehnoloogia ja me käsitame üha suuremat nähtuste hulka arvutuslikult ja informatsiooniliselt. Postinterneti kunst rõhutab küll muutusi meie pildikultuuris, kuid siinkirjutaja ootab huviga, millal selle huviorbiiti jõuavad IKT-de aluseks olevad ja neist lähtuvad kontseptuaalsed metafoorid, sest siis tulevad fookusse juba infoühiskonna enda lähtealused.

Oliver Laas on Tallinna Ülikooli humanitaarteaduste instituudi filosoofia külalislektor, Eesti Kunstiakadeemia vabade kunstide teaduskonna dotsent ja nooremteadur ning Estonian Business Schooli turunduse ja kommunikatsiooni õppetooli filosoofia külalislektor. Ta kaitseb peagi oma doktoritööd virtuaalsuse teooriast Tallinna Ülikooli Eesti Humanitaarinstituudi filosoofia osakonnas.

1 Viktor Shklovsky, Art as Technique. – Toim. Julie Rivkin, Michael Ryan, Malden Literary Theory: An Anthology, 2nd Edition. MA: Blackwell, [1916] 2004, lk 15–21.

2 Darko Suvin, Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre. New Haven and London: Yale University Press, 1979, lk 4jj.

3 Charles Ess, Self, Community, and Ethics in Digital Mediatized Worlds. – Toim. Charles Ess, May Thorseth, Trust and Virtual Worlds: Contemporary Perspectives. New York: Peter Lang, 2011, lk 3–30.

4 Vt John Archibald Wheeler, Information, physics, quantum: The search for links. – Toim. W. H. Zurek, Santa Fe Institute Studies in the Sciences of Complexity, Vol. 8. Redwood City, CA: Addison-Wesley, 1990, lk 3–28.

5 Charles H. Bennett, Notes on Landauer's principle, reversible computation, and Maxwell's Demon. – Studies in History and Philosophy of Modern Physics, 2003, No 34, lk 501–510.

6 Vt Lawrence Lessig, Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy. New York: Penguin Books, 2008.

Among other topics post-internet art is interested in the effect of the internet on visual culture and creative practice. One outcome of the extensive spread of ICT is the revival of remix and participation. The relationship between the creator and the consumer works in both directions – consumers appropriate the work of creators, use them in their own work and share the results with others.[6] Novitskova's work could be an example of remix culture because the substance of her work derives from stock photos and collectively owned internet folklore.

ICTs are technologies that interpret. One precondition for their growth is that the world needs to become ICT friendly. (For example, for a robot lawnmower the area to be mown has to be fenced off). Since ICTs create new environments for people, they favour seeing the world and everything in it as informational.[7] It is probably not a coincidence that in cognitive science the contemporary understanding of thinking as information processing occurred in the middle of the last century in parallel with the development of ICTs.

Conceptual metaphors are tendencies that permeate culture where the understanding of one type of thing or experience comes about via another type of thing or experience. For example, thinking as information processing is a conceptual metaphor, where the thing that is more complicated to understand – thinking – is understood via a simpler, easier to understand thing – a computer. It seems that the most developed technology of our age is also the main source for conceptual metaphors. ICTs are our era's most developed technologies and we deal with an ever increasing number of phenomena using computers or at least informationally. Though post-internet art draws attention to changes in our world of images, I await with interest to see when this attention centres on the conceptual metaphors that are based on and dependent on ICT, because then the foundations of our information society come into focus.

Oliver Laas is visiting lecturer of philosophy at Tallinn University, School of Humanities, associate professor and junior researcher at Estonian Academy of Arts, Faculty of Fine Arts and visiting lecturer of philosophy at the Estonian Business School, Department of Marketing and Communication. He will soon defend his PhD on the theory of virtuality in the Department of Philosophy at the School of Humanities, Tallinn University.

1 Viktor Shklovsky, Art as Technique. – Ed. Julie Rivkin, Michael Ryan, Malden Literary Theory: An Anthology, 2nd Edition. MA: Blackwell, [1916] 2004, pp 15–21.

2 Darko Suvin, Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre. New Haven and London: Yale University Press, 1979, p 4ff.

3 Charles Ess, Self, Community, and Ethics in Digital Mediatized Worlds. – Ed. Charles Ess, May Thorseth, Trust and Virtual Worlds: Contemporary Perspectives. New York: Peter Lang, 2011, pp 3–30.

4 See John Archibald Wheeler, Information, physics, quantum: The search for links. – Ed. W. H. Zurek, Santa Fe Institute Studies in the Sciences of Complexity, Vol. 8. Redwood City, CA: Addison-Wesley, 1990, pp 3–28.

5 Charles H. Bennett, Notes on Landauer's principle, reversible computation, and Maxwell's Demon. – Studies in History and Philosophy of Modern Physics, 2003, No 34, pp 501–510.

7 Luciano Floridi, The 4th Revolution: How the Infosphere is Reshaping Human Reality. Oxford: Oxford University Press, 2014, lk 40.

6 See Lawrence Lessig, Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy. New York: Penguin Books, 2008.

7 Luciano Floridi, The 4th Revolution: How the Infosphere is Reshaping Human Reality. Oxford: Oxford University Press, 2014, p 40.

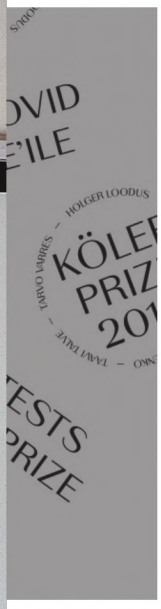
Installatsioonivaated Kumu kunstimuuseumis
Fotode autor Tõnu Tunnel

Installation views at Kumu Art Museum
Photos by Tõnu Tunnel

Installation views at Kumu Art Museum
Photos by Tõnu Tunnel

31. III–20. V 2018
Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum (EKKM)

Nominendid: Anna Škodenko, Holger Loodus, Taavi Talve, Tanja Muravskaja, Tarvo Varres.



Ja seekordsed võidunumbrid on...

Hanno Soans analüüsib "Köler Prize 2018" nominentide näitust ja teeb oma ennustused – mängu huvides enne tänavuse võitja väljakuulutamise galat.

Tänavuse, esmakordselt üle aasta toimunud Köler Prize'i on kriitik Janar Ala väitnud olevat "tasapaks" (Postimees 17. IV 2018), mis neutraalse pilgu all võiks viidata raskustele kriitiliste eristuste ja hierarhiate väljatoomisel. Virilamalt positsioonilt võiks see osutada suisa igavusele, pinge puudumisele. Kui esimene assotsiatsioon, mis viitab nominentide (aga mitte just tingimata eraldi kõigi tööde) ühtlasele tasemele, vastab tõele, siis teisega ma nõustuma ei kiirustaks. Kui väljendist "tasapaks" aga kiuste otsida midagi positiivset, siis võiks see viidata tihedale konkurentsile.

Ühtlasi tuleks mainida kreatiivse ühisosana selgesti tajutavat nihet jutustavuse, teksti ja verbaalsuse suunas. Ja õnneks ei pea ma siin viitama kurikuulsale A4-le, milleta ekspositsiooniruumi seinal tunduks kunstiteosed mõttetud. Hoolimata sellest, et "köler" pole sisulistel või temaatilistel alustel kureeritud näitus, kõlavad eriti nominentide uued tööd kokku nii, nagu oleks vaatajal või kriitikul üksnes nende viie põhjal võimalik järeldada midagi olulist *Zeitgeist*'i kohta, või siis vähemalt tunnetada ühisosa, mis põhineb nii sisulisel kui ka vormilisel sidususel.

*

"Köleri" toimimisprintsiibi kohta pole vähemalt KUNST.EE lugejale ilmselt peale seitset aastat ja kuute näitust enam vaja aru anda. Nagu kõlas Taavi Talve poolt oma uuele tööle valitud hassiidi müstikutelt pärinev moto, toimib maailm korduva tsüklilisuse alusel, nii et kõik leiab aset "täpselt samuti nagu varem, ainult et väikeste muudatustega". Nii ka seekordse Köler Prize'i puhul, vähemalt strukturaalsel tasandil.

Väikesed muutused iga kord nominente tutvustavas "Ekraaniproovide" dokumentaalfilmis tunduvad mõistlikud, samuti see, et mingid struktuurielemendid (tunnusmuusika ja lähtetiitrite sõnastus) on jäänud samaks. Et erinevalt varasemast kõneleb filmis nüüd igaüks vaid iseenda eest, on üllatavalt positiivne. Varasem formaat, kus kunstnikud tutvustasid kaasnominentide töid, võis küll teoorias tunduda mängulisem, olles mõeldud soodustama empaatiat, nõrgendama kunstikriitika ainuvõimu teoste ja loominguliste

31. III–20. V 2018
Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM)

Nominees: Anna Škodenko, Holger Loodus, Taavi Talve, Tanja Muravskaja, Tarvo Varres.

And the Winning Numbers Are...

Hanno Soans analyses the 2018 Köler Prize nominees exhibition and places his bets – on the eve of this year's award ceremony, just to keep things interesting.

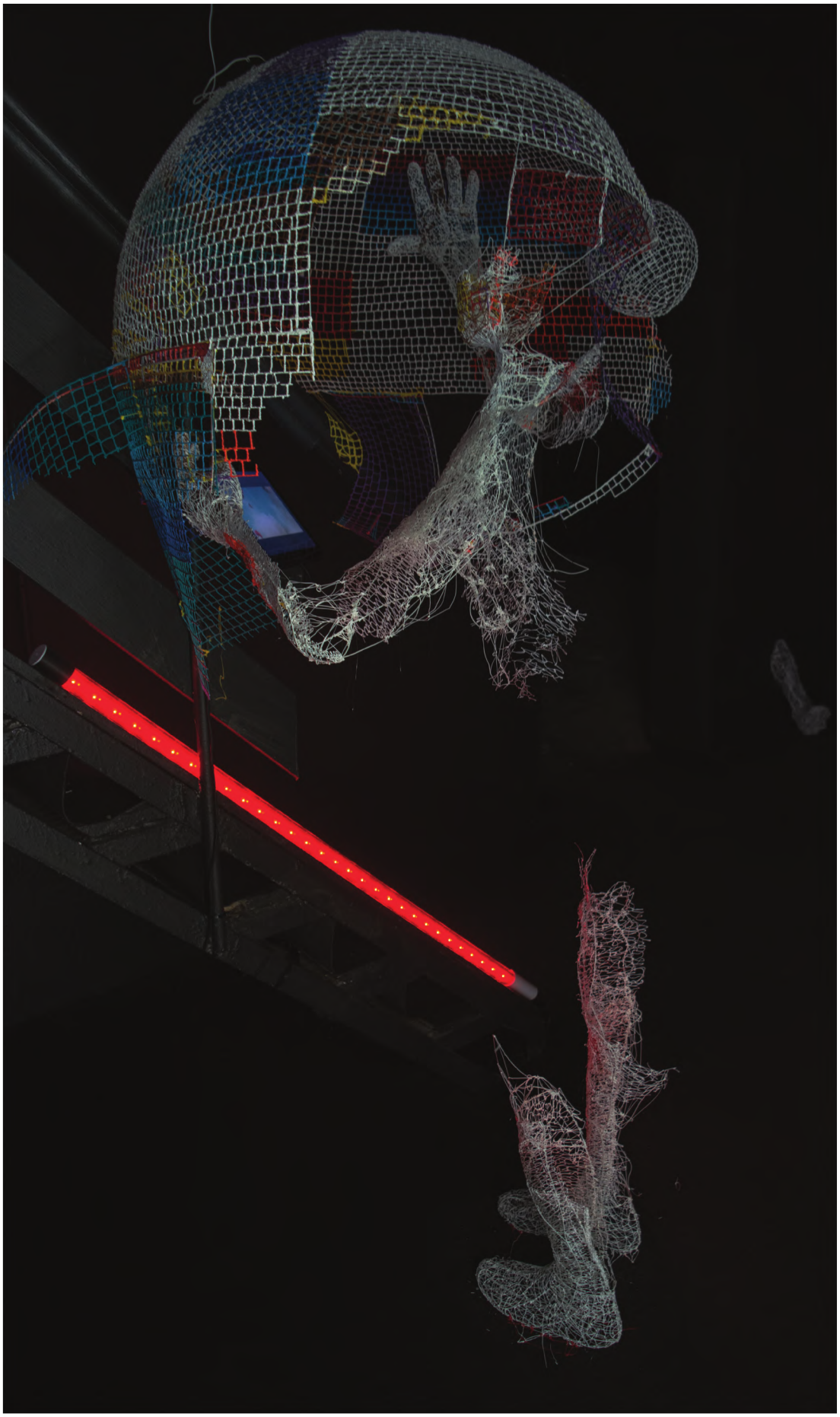
This year's Köler Prize, held for the first time since being changed to a biennial event, has been described as "evenly spread" by a critic Janar Ala (Postimees 17. IV 2018), which, on a neutral reading, might indicate the difficulties in making critical distinctions and identifying hierarchies or, on a more dissatisfied reading, could indicate blandness or a lack of tension. While the former, which suggests uniformity in the level of the nominees (if not each individual work taken separately), is accurate, I am in no rush to agree with the second. If I were to deliberately look for something positive in the description "evenly spread", I could read it as referring to a close competition.

As creative common ground, I should point out a discernible shift towards narrative, text and verbal expression. Fortunately, I do not have to mention the notorious A4 paper on the wall of the exhibition space without which any work of art would seem meaningless. Despite the fact that the Köler exhibition is not put together based on substantive or thematic links, the nominees' new works chime together as if the audience and critics could learn something important about the *Zeitgeist* based on these five artists alone, or at least sense a common ground in terms of both substantive and formal cohesion.

*

After seven years and six shows, the readers of KUNST.EE, at least, will probably not need an introduction to the mechanics of the Köler Prize. As per Taavi Talve's motto borrowed from Hasidic mystics for his new work, the world works in recurring cycles, so that everything happens "exactly as before, only with small changes". The same goes for this year's Köler Prize, at least at the structural level.

The small modifications to the format of the "Screen Tests" film introducing each year's nominees seem reasonable, as does the fact that some structural elements (the theme music and opening credits) remain the same. Each artist now only speaks for themselves in the film, which is surprisingly positive. While the previously used format, where the artists introduced the works by the other nominees, may have appeared more playful in theory – having been intended to promote empathy, subvert the critics' monopoly in verbalising the



Anna Škodenko
Kogu olend näib küll mõttetuna, aga omal viisil siiski tervikuna
2018
Installatsioonivaade EKKM-is
Kõik õigused kunstnikul

Anna Škodenko
The Whole Thing Looks Senseless Enough, but in Its Own Way Perfectly Finished
2018
Installation view at EKKM
Courtesy of the artist

positsioonide sõnastamisel ja kutsuma kunstnike kõrvalpilgu abil end vastastikku positsioneerima, aga praktikas kiskus asi kiiresti läilaks. Juba paari korraga kujunes välja olukord, kus varasematest "Ekraaniproovidest" teadlike nominentide sõnavõtud taandusid vastastikusteks viisakusteks, et mitte öelda meelitusteks. Rõhutada tasuks ka dünaamilisemat montaaži varasemate rääkivate peade asemel, mis oli ju, vastavalt filmi pealkirjas esinevale viitele Andy Warholile, iseenesest kontseptuaalselt põhjendatud võte. Uuendus võimaldab vaatajail heita pisut avarama pilgu nominentide ellu ja näitab ka EKKM-i ruume installatsioonifaasis.

Kataloogi puhul võib positiivsena tajuda uue kujundaja Ott Kagovere otsust loobuda köidetud vihikutest ja tulla välja mugava taskuraamatuga. Eelnev kataloogikontseptsioon oli minu arust algusest peale põhjendamatu, sest lähteidee, et kunstnik saab oma vihikut teiste omadest eraldades seda justkui minikataloogina kasutada, ei arvestanud, et väärtuslikuks teeb selles kataloogis esitatu mitte üksnes kunstniku individuaalne saavutus, vaid ka seltskond, kellega koos teda esitatakse, ning eelkõige just nominatsioonikontekst.

Näib põhjendatud, et tänavuste, valdavalt narratiivsete ja suures osas tekstil põhinevate tööde kommentaatoriks on valitud multitalendist kirjanik Jan Kaus. Samas tundub, et "kölerile" meedias osutatav tähelepanu näib kahjuks näitavat vähenemistendentsi. Olgu põhjuseks siis see, et üleaastaseid sündmusi on raskem meediale ette sööta kui iga-aastaseid, või see, et Köler Prize'iga on justkui juba ära harjutud ja seega on sellele raskem uudisväärtust toota või hoopis see, et praegusel EKKM-i juhtkonnal jääb eelmise vahetusega võrreldes ehk veidi vajaka meediaosavusest ja agressiivsusest näituse promomisel ja populariseerimisel.

Põhjuseks võib olla ka see, et väljaspool auhinnast tulenevat võistlusmomenti on "kölerist" suhteliselt raske intrigeerivalt kirjutada, seda enneolematult ülistada või siis see täiesti põrmuks teha. Seda nähtust ümbritsev üldine populariseeriv positiivne foon, millest kriitikul polegi ka tegelikult põhjust hälbida, näikse tootvat teatava piirini stereotüüpseid käsitlusi, millele viitas ka eelmise "köleri" puhuks Janar Ala kirjutatud senise retseptsiooni kokkuvõte (Postimees 12. IV 2016). Muidugi ei tähenda siin retseptsiooni keskpärasus automaatselt nähtuse keskpärasust.

*

Ent tagasi näituse juurde. Kui nüüd veel kord peatuda juba mainitud ühisosal ja üritada seda kirjeldada, siis on tunnuslik, et enamik ekspositsioonis esitatud töid üritavad publikut kaasata küllaltki komplitseeritud narratiivsete struktuuride abil. Ruumiinstallatsiooniks hakitud jutustuse fragmentaarsust ja hajusust on siin sageli üritatud kompenseerida üksikdetailide intensiivsuse ning mõnede luupivate elementide tõttu pingestuva energiavälja abil – eesmärgiks mäng vaataja tähelepanuga talle installatsioonitervikusse tähendusekübemete mahajätmise teel.

Eriti selgelt allub sellele loogikale Holger Looduse varasem "Teekond maailma lõppu" (2017) tema samanimeliselt Tallinna Kunstihoone galerii näituselt, mis käsitles migratsioonitemaatikat jabura avastuse kaudu esimese aafriklasest polaaruurija Matthew Hensoni geneetilisest jalajäljest eskimote populatsioonis – lugu, mis oleks minu arust veelgi pöörasem, kui see oleks kunstniku väljamõeldis. Aga just ajaloofragmendile toetumine on see, mis seob seda Taavi Talve

artwork and creative positions, and invite the artists to position themselves relative to one another – in reality, it quickly turned treacly. After just a couple of years, the presentations of the nominees familiar with the previous "Screen Tests" were reduced to reciprocal pleasantries, if not flattery. Also worth pointing out is the more dynamic editing compared with the earlier talking heads, which had been conceptually justified, though, given the Andy Warhol reference in the title of the film. The adjustment gives the viewer a slightly broader insight into the lives of the nominees and also shows the spaces at EKKM during the installation phase.

In respect to the catalogue, the new designer Ott Kagovere's decision to abandon the bound booklets and come out with a handy pocketbook can be seen as a positive change. The previous concept for the catalogue was, I think, flawed all along, as the basic idea that it would allow each artist to use their own booklet as a mini-catalogue separately from the rest failed to take into account that, rather than just the personal achievement of each artist, what makes the catalogue content valuable are the others with whom the artist is featured, and especially the nomination context.

With this year's predominantly narrative and largely text-based works, the choice of the multi-talented author Jan Kaus as the commentator seems warranted. At the same time, the media attention received by the Köler appears to be showing a downward trend. The reason may be that, as a biennial event, it now makes it more difficult to get the media to bite or that the novelty of the Köler Prize has worn off, making it harder to achieve newsworthiness, or else that, compared with the previous shift, the current management of EKKM is perhaps slightly lacking in media savviness and aggressiveness in promoting and popularising the exhibition.

The competitive element of the prize aside, the reason may also be that it is rather difficult to write intriguingly about the Köler, whether by praising it with unprecedented lavishness or completely tearing it down. The generally positive, popularising chorus accompanying the event, which the critic really has no reason to deviate from, seems to a certain extent to be producing stereotypical coverage, something that was also pointed out by Janar Ala in his summary of its reception in the past written on the occasion of the last Köler (Postimees 12. IV 2016). Of course, a modest reception need not automatically signify the mediocrity of the event itself.

*

But let us return to the exhibition now. To come back to the common ground once again and try to describe it, it is symptomatic that most of the works in the exhibition try to involve the audience using rather complicated narrative structures. There are many instances here of the artist trying to compensate for the fragmentary and dispersed nature of the narrative, which is chopped up into a spatial installation, with an energy field that derives its tension from the intensity of individual details and some looping elements – the goal being to play with the viewers' attention by leaving them crumbs of meaning within the installation as a larger whole.

This logic is especially clear in Holger Loodus' earlier "Journey to the End of the World" (Teekond maailma lõppu, 2017) from his exhibition of the same name at the Tallinn Art Hall gallery, which approached the migration topic through the absurd discovery of the first African polar explorer

Tarvo Hanno Varres
Leegi Vari
2015
Installatsioonivaade
EKKM-is
Foto autor
Hedi Jaansoo
Kõik õigused
kunstnikul

Tarvo Hanno Varres
Shadow of a Flame
2015
Installation view at
EKKM
Photo by
Hedi Jaansoo
Courtesy of the artist

Holger Loodus
Takistuse dünaamika
2018
Installatsioonivaade
EKKM-is
Foto autor
Hedi Jaansoo
Kõik õigused
kunstnikul

Holger Loodus
The Dynamics of the
Obstacle
2018
Installation view at
EKKM
Photo by
Hedi Jaansoo
Courtesy of the artist

uue tööga “Tulev maailm” (2018), mis esitab üht ammust jubedat sündmust, 1972. aastal Müncheni olümpiamängudel toimunud palestiinlaste terrorirünnakut iisraeli sportlaste vastu. Paralleelid tekivad nii Looduse kui ka Talve puhul teose aineseks valitud ajaloosündmuse ja praegu ühiskonna valupunktis olevate teemade vahel. Mõlemad räägivad “Ekraaniproovides” sündmuse luupivast struktuurist, mis kas moonutab meie pilti tegelikkusest (Loodus) või toob ootustehorisondile ootamatuid minevikusiirdeid (Talve).

Tsükliliselt naasev olevik, ehk nagu Jan Kaus seda on kataloogitekstis väljendanud “taasigavik” esineb muide ka Anna Škodenko varasemas töös “Nimeta. [Tänu H. C. Andersenile...]” (2017). Sama temaatikaga, ent pisut abstraktsemal tasandil, otsesest narratiivsusest loobudes, töötab Holger Looduse uus installatsioon “Tähistuse dünaamika” (2018). Hoolimata sellest, et Škodenko uues töös “Kogu olend näib küll mõttetuna, aga omal viisil siiski tervikuna” (2018) pole inspiratsiooni aluseks ajaloosündmus, vaid et narratsioon rullub lahti, toetudes ilukirjanduslikule allikale, ühe Kafka jutustuse absurdse tegelaskuju, Odradeki mõjutusel, on tema töö installatiivne ülesehitus samuti hargnev, põhinedes irdsetel, eraldiseisvatena justkui tähendusest ilma jäetud fragmentidel, neid siduva helifooni kordustel ja kohaspetsiifilisusel (ka Odradek kügeles treppidel, nagu meiegi EKKM-is, kes me kuulame temale viitavat lugu). Samuti on siin oluline roll – ning see on Škodenkot teistest selgesti eristav tunnusjoon – näituse jooksul kestva traadipõime lõputuna näival tööl.

Kõigis senimainitud teostes võistleb installatiivne loogika otseselt tekstuaalsusega – seal, kus meid kõnetavad objektid narratiivses esituses kuhugi poole peale pidama jäävad, tuleb kohati justkui kaotsi kippuvale sidususele toeks appi liikuv pilt või jutustaja hääl helifoonil. Või siis vastupidi, nagu on asjalood Holger Looduse uue tööga, kus kineetilised elemendid oma sugestiivse mehhaanikaga toestavad üht meediast nopitud korduma pandud hetke, laenates sellele oma nimetu intensiivsuse. Nii peaaegu kõiki esitatud jutustavaid töid kui ka Tarvo Varrese igasugu narratiivsusest puhastatud installatsioone iseloomustab umbusk jõulise žesti ning vaatajale mingi vaatenurga pealesurumise suhtes.

Selles suhtes võiks ehk erandiks pidada Tanja Muravskaja varasemat tööd “Kolm õde” (2015), mis oma otsejoonelise poliitilisusega mõjub siinsel veidi hajusal foonil isegi tugevamalt kui kunagi Hobusepea galerii näitusel. Oma uues töös “2036” (2018), mis esitleb kodutütarde mahajäetud õppeklassi tolmunud ahervaremeid, tegeleb Muravskaja sarnaselt Loodusele ja Talvele ajaloo arheoloogia ideega, mille ta on aga ümber pööranud, suunanud kujutluspildina tulevikku, aastasse 2036. See negatiivne monument natsionalismile, mida edastatakse kabakoviliku totaalse installatsiooni vahenditega, on Muravskaja loomingu kontekstis huvitav käik, ent mingi, kas tekstiline või heliline tasand, mis seda installatoorset tervikut lõpuni pingestaks, näikse puudu olevat, nii et mina igatsen siin nii konkreetsust kui lõpuni minekut.

Viimasena mainiksin Tarvo Varrest, kes ülejäänud seltskonnast tuntavalt erineb. Ta ei panusta oma töödes ei poliitilisele, ajaloolisele ega isegi mitte jutustavale registrile (mis seob kõiki ülejäänuid), vaid sihib pigem mingite vaiksete, egoüleste ning erakordselt raskesti kirjeldatavate meeleseisundite suunas, mille kultureerimiseks poleks ehk paha teada midagi zenist. Kui kõik teised lobisevad kaasa ja võtavad sõna, siis tema vastandub selgelt meid pidevalt ümbritsevale kommunikatsiooniekstaasile. Varrese varasemas installatsioonis

Matthew Henson’s genetic footprint in the Eskimo population, a story that, I think, would be even more preposterous if it were a figment of the artist’s imagination. It is precisely this reliance on a fragment of history that ties it in with Taavi Talve’s new “The World to Come” (Tulev maailm, 2018), which represents an atrocity from the past, the Palestinian terrorist attack against Israeli athletes at the Munich Olympics in 1972. In both Loodus and Talve, parallels can be drawn between the historical events chosen as the subject matter of their artwork and what plagues today’s society. In their “Screen Tests”, both talk about the looping structure of events, which either distorts our image of reality (Loodus) or allows unexpected offshoots from the past to appear on our horizon of expectations (Talve).

The idea of the cyclical recurrence of the present, or “recurring eternity” as Jan Kaus describes it in the exhibition catalogue, is also present in an earlier work by Anna Škodenko, “Untitled. [Thanks to H. C. Andersen ...]” (Nimeta. [Tänu H. C. Andersenile...], 2017). The same topic at a somewhat more abstract level, abandoning any direct narrativity, is addressed by Holger Loodus in his new “Dynamics of Signification” (Tähistuse dünaamika, 2018). Although not inspired by a historical event, Škodenko’s new work “The Whole Thing Looks Senseless Enough, but in Its Own Way Perfectly Finished” (Kogu olend näib küll mõttetuna, aga omal viisil siiski tervikuna, 2018), where the unfolding narrative draws on a fictional source instead, Odradek, an absurd figure in a short story by Kafka, has a similarly branched installational structure. Constituted of independent breakaway fragments, which seem stripped of meaning, it is held together by a repetitive acoustic background and characterised by a site-specificity (like Odradek, the audience listening to the story inspired by him at EKKM is huddled on the stairs). What also plays a role here – and this clearly sets Škodenko apart from the others – is the seemingly endless work of wire braiding that goes on ceaselessly throughout the duration of the exhibition.

In all the works described above, the logic of the installation is in direct competition with textuality – where the narrative presentation of the objects that speak to us stops in midstride, moving images or a narrator’s voice come to the viewer’s aid. Or the other way around, as with the new work by Holger Loodus, where kinetic elements with their suggestive mechanics support a looped media clip, lending it their anonymous intensity. Almost all the narrative works displayed as well as Tarvo Varres’ installations, which are divested of any narrative whatsoever, are characterised by a distrust of powerful gestures and of imposing a point of view on the audience.

In this respect, “Three Sisters” (Kolm õde, 2015), an earlier work by Tanja Muravskaja, may be an exception, its explicitly political message achieving a more powerful effect here, against this somewhat diffuse background, than it originally did at Hobusepea Gallery. In her new work, “2036” (2018), featuring the ruins of an abandoned classroom once used by *kodutütred*, an Estonian equivalent of girl scouts, Muravskaja, like Loodus and Talve, takes up the idea of an archaeology of history, but having inverted it, projects it as a vision into the future, the year 2036. This negative monument to nationalism using the methods of Kabakovian total installation is an interesting move in the context of Muravskaja’s other work; however, it seems to be lacking some textual or acoustic level that might tighten up the installation as a whole. As a result, it leaves me wanting something more concrete and explicit.

"Leegi vari" (2015) käivitab iseenesest lihtne valguse taandamine ühele konkreetsele, pisut ehk paradoksaalsena näivale füüsikalisele omadusele – nimelt sellele, et ka valgus, antud juhul küünlaleek, heidab eredamas valguses varju – vaatajais hingepuhtuse, ainukordsuse ja vahetuse metafoorika. Varrese poeetiline tekstiinstallatsioon "Mitmed aastad varisevad kokku" (2018), mis algab autori kohta käiva fraasiga "I forget who I am" (unustan, kes ma olen) ja lõppeb ükskõik keda publiku hulgast individuaalselt tabada võiva väitega "You remind me who I perfer to be" (meenutad mulle, kes ma eelistan olla), mõjub justkui omamoodi tema loomingu koondretseptina.

*

Tuleme aga lõpuks, peale pikka keerutamist ka selle juurde, mille jaoks see artikkel tegelikult tellitud sai. On aeg kõrvutada ja vaagida, on aeg ennustada, kuigi see on ilmselgelt tänamatu ja vaid haruharva täppi minev tegevus. Loto. Aga eks seda näeme. On aeg võtta lisaks konkreetsele töödepaarikule teataval määral arvesse ka kunstnike eneseesitlust "Ekraaniproovides", nende loomingu üldkäsitlusest jäävat tervikmuljet kataloogitekstides, personaalset karismat ja isiksuslikku läbilööki, millega kunstnikel tuleb vastata nende töödega esmakordselt kokku puutuvate rahvusvahelise žürii liikmete teravatele küsimustele.

Sellele tasuks lisada teatav esmapilgul juhuslikuna mõjuv faktor, mis tuleneb ekspositsiooni loogikast. Võib olla, et vaadates ja hinnates mõnevõrra sarnast esitlusstruktuuri kasutavaid töid, võib see, mis alul tundus värskena, mõne teise kunstniku puhul korduva võttena juba koormavaks või tähelepanu hajutavaks osutuda – vähemalt mitteprofessionaalse vaatajaga võib juhtuda, et näiteks Škodenko trepiinstallatsiooni läbides kulutas ta ära kogu kannatlikkuse ja tähelepanuvõime, nii et peaaegu samavõrra hajusatest fragmentidest koosnevasse Talve installatsiooni sisenenuna ei jätku tal enam kannatlikkust "Müncheni massimõrva prohvetliku tähenduse" võimalike ajaloofilosoofiliste ning müstiliste resonantside adumiseks. Samas tahaks loota, et vähemalt sellise väikese ja kompaktse väljapaneku puhul proffidega seda ei juhtu, et nad ühel hetkel tähendushorisondi suhtes hajameelseks muutuksid.

Kuigi need kaks ei pruugi sugugi alati kokku langeda, on seekord minu isiklik valik peapreemiale ja valik, mida ma ennustavalt omistan žüriile (süüvimata selle nimelisse kooslusesse) ühtelangevad. Minu isiklik lemmiktöö sellel näitusel, Taavi Talve filmiinstallatsioon "Pimetähn" (2016), kõneleb New Yorgis möödunud sajandi eksperimentaalsetel kuueja seitsmekümnendatel minimalistlikus tantsurevolutsioonis osalenud eestlanna Epp Kotkase näitel marginaalsele ajaloole iseloomulikust tänamatusest ja fragmentaarsusest ning autori tähelepanuteraviku paratamatust kaduvikuga põkkumisest. Ja see püdemetest tähenduse otsimise protsess on siin materialiseerunud mustvalgetes fotodes ja 16 mm filmis, meediumites, mis olid kujutatavale ajale ja kohale eriti iseloomulikud, olles jätnud oma pitseri kogu meie kujutlusele sellest kohast ja kunstiringkonnast, mis omakorda ringiga tänast Talvet mõjutavad.

Oma ruumiinstallatsiooniks dekonstrueeritud uues "dokfilmis" "Tulev maailm" järgib Talve üht ekslikult endale lapsepõlves armsaks saanud Müncheni olümpiamängude raamatusse kujutletud pilti (iseenesest tuntud pressifotot), millel olevat kujutatud üht palestiina terroristi keset toonast

Finally, I would like to mention Tarvo Varres, who clearly stands out from the rest. Rather than rely on a political, historical or even narrative register (something that ties all the others together), he is aiming at some quiet, trans-egoic and extremely difficult-to-describe mental states, the culturation of which would perhaps benefit from knowing some Zen Buddhism. While all the others hold forth and join in with the chatter, he is clearly putting up an opposition to the ubiquitous ecstasy of communication. In an earlier installation by Varres, "Shadow of a Flame" (Leegi vari, 2015), reducing light to a specific, if somewhat paradoxical, physical property – the fact that even light itself, in this case candlelight, casts a shadow in brighter light – activates a set of metaphors in the viewer of spiritual purity, uniqueness and immediacy. Varres' poetic textual installation "Several Years are Crashing Down" (Mitmed aastad varisevad kokku, 2018), which begins with the self-descriptive phrase "I forget who I am" and ends with "You remind me who I prefer to be", which may hit anyone in the audience personally, is a kind of general recipe for his work.

*

After all these detours, let us now come to what this article was actually commissioned for. It is time to compare and weigh; it is time to make predictions, despite this obviously being a thankless and very rarely successful task. A lottery. But we will see. In addition to the particular pairs of artworks, it is now time to also consider how the artists presented themselves in the "Screen Tests", the overall impression of their work that one gets from the catalogue texts, their personal charisma and the force of character they need to respond to the penetrating questions of the international jury members, who see their work for the first time.

We would do well to add to this a factor, which may at first seem incidental, arising from the logic of the exhibition. It is possible that – when viewing and evaluating works that use a somewhat similar presentation structure – what at first seems fresh, may become tiresome or distracting when repeated in another artist's work; at least with non-professional viewers, it may be that having exhausted their patience and attention spans going through Škodenko's installation on the stairs, they may not have the persistence to grasp the philosophical and mystical reverberations of the "prophetic meaning of the Munich massacre" once they enter the equally fragmented installation by Talve. At the same time, I would hope that, with a small and compact display like this, at least the professionals will not lose their focus regarding the broader meaning.

Although the two may not always coincide, my personal choice for the main prize and the choice that I will predict as attributed to the jury (without considering the members individually) are the same. My personal favourite in the show, Taavi Talve's film installation "Blind Spot" (Pimetähn, 2016), talks about the thankless and fragmentary nature of marginal history based on the story of Epp Kotkas, an Estonian woman who was part of a minimalist dance revolution in New York during the experimental sixties and seventies, and about the necessity with which the artist's focus of attention engages with transience. The process of seeking meaning in fragments is materialised here in black-and-white photographs and 16 mm film, mediums that were particularly characteristic of the time and place in question, leaving their mark on our

erakordselt õnnetult lõppenud pantvangikriisi. See puuduv tähistaja ajendab teda EKKM-i ruumides seda lugu rekonstrueerima. Asi läheb aga huvitavamaks installatsioonis kasutatud minevikuliste materjalide ja teose pealkirja konfliktis, mis viitab juba mainitud aja tsüklilisust käsitlevale tsitaadile hassiitlike juudi müstikute sõnastuses, mille mõte näikse olevat selles, et kõik, mis leiab aset, on millegi varasema rekonstruktsioon, "täpselt sama, aga pisut erinev". Selles ajalooratta pisukeses loperguses näikse autori jaoks peituvat hulgaliselt lootust. Kuigi, nagu ma juba mainisin, võib seda kõike (ja sellest tulenevat) olla installatsiooniruumis mõnevõrra keerukas ja aeganõudev kokku lugeda, moodustab see "Pimetähnile" väärilise ja täiendava paariku.

Pealegi, mulle tundub, et tema kunstnikukarjääris varem domineerinud koostööprojektid, mis esitavad veidi teistsugust autoripositsiooni, näitavad teda žüriile soodsas valguses, justkui äsja midagi uut ja tähenduslikku alustanuna. Nii et minu valik on Talve, samuti minu pakkumine žürii valiku osas.

Publikupreemiaga on asjad keerulisemad, sest selle ära aimamiseks peaks mul olema palju selgem pilt "köleri" publikust läbilõikes ja selle hinnangutest. Kuigi publikulemmikut võib vahest olla olnud vägagi kerge ette aimata, ei ole asjad seekord nii lihtsad. Minu enda kujutluses või soovides võiks selle võitjaks olla Tarvo Varres, kuna tal on kõige meditatiivsem, kõige vahetum kunstikeel, mis ilmselgelt teistest eristub. Samas aga vaevalt et tekstiinstallatsioon eriliseks publikulemmikuks osutub, nii et püüdes vaat et kohvipaksu pealt ennustada, pakuksin, et publikupreemia läheb siiski Anna Škodenkole, kelle varasemas töös on küllalt vaatemängulisust ja kelle hilisema töö kasuks võib ehk publiku silmis rääkida traadist punutiste silmaga nähtav töömaht ja äratuntavad motiivid.

Panused tehtud, ei jää muud, kui kohmetult nohiseda, et "kõik olid täitsad". Žürii hinnangute paljastamiseni Köler Prize'i galal on käesoleva artikli lõpetamise hetkel loto peakorraldaja Marten Esko pakutud ajakava järgi jäänud kuus täispäeva, 22 tundi ja 45 minutit. Nii et mina saan veel öelda, et küllap hiljem näeb. Aga teie juba teate...

Hanno Soans on vabakutseline kuraator ja kunstikriitik, Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse Instituudi doktorant.

P.S. 10. V 2018 EKKM-i hoovis toimunud galal selgus, et esimest korda Köler Prize'i ajaloos läks *grand prix* kahe nominendi vahel jagamisele. Võitjateks osutusid Anna Škodenko ja Tanja Muravskaja, kes said žürii otsusel kumbki pool 10 000 euro suurusest peapreemiast. Publikupreemia 2000 eurot pälvis Holger Loodus. Otsuse langetas näitusele esitatud uute teoste ning kunstniku varasema loomingu põhjal rahvusvaheline žürii koosseisus Laura Herman, Laura Põld, Maria Lind, Post Brothers ja Raimundas Malašauskas. 2018. aastal toimus Köler Prize seitsmendat korda. Varasemalt on 2011. aastal asutatud Köler Prize'i peapreemia võitnud Jevgeni Zolotko, Flo Kasearu, Jaanus Samma, Jass Kaselaan, Anu Vahtra ja Laura Põld. Publikupreemia on eelnevatel aastatel võitnud Tõnis Saadoja, Flo Kasearu, Jaanus Samma, Johannes Säre, Edith Karlson ja Art Allmägi. – *Toim.*

entire perception of the city and its artistic circles, which in turn have influenced Talve today.

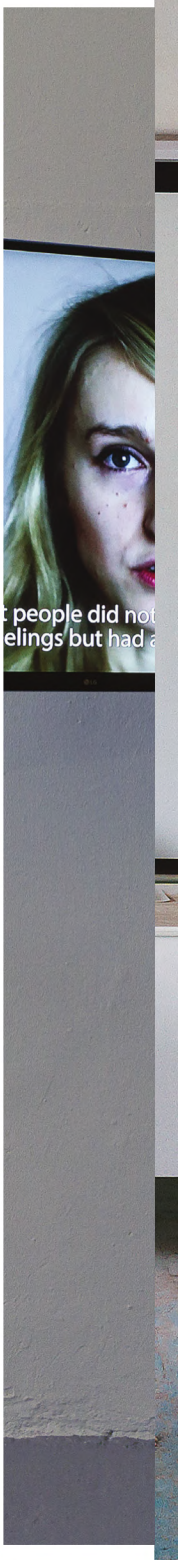
In his new "documentary", "The World to Come", which he has deconstructed as an installation, Talve follows an image that he had mistakenly imagined having seen in a book on the Munich Olympics, a childhood favourite. The image is in fact a well-known press photograph showing a Palestinian terrorist amidst the tragic hostage crisis that occurred during the games. This missing image inspired Talve to reconstruct the story at EKKM. Things get interesting when the historical material used in the installation comes into conflict with the title of the work, which harks back to the cyclical concept of time reflected in the quote from Hasidic mystics, the point of which seems to be that everything occurring now is a reconstruction of something that came before, "exactly the same, but slightly different". This slight bend in the wheel of history seems to hold great hope for the artist. Although, as I already mentioned, all this (and everything it suggests) may be difficult and time-consuming to put together while looking at the installation, it is a worthy and complementary counterpart to "Blind Spot".

Moreover, it seems to me that the collaborative projects with a somewhat different artistic position that had so far dominated his career as an artist will put Talve in a favourable light in the eyes of the jury, as if he had just started something new and meaningful. So, my choice is Talve, and I bet he is the jury's too.

Things are more complicated when it comes to the people's choice award because to guess the winner here, I would need to have a much clearer idea about the Köler audience and its attitudes. While the people's choice award winner may have been very easy to predict on some earlier occasions, it is not that simple this time around. In my imagination, or hopes, it might be Tarvo Varres, who has the most meditative and immediate artistic language, making him stand out clearly from the others. Then again, textual installation is a very unlikely candidate for the people's choice. So, with not much more than tea leaves to go on, I would guess that the award will go to Anna Škodenko, whose earlier work involves a fair amount of spectacle while the later work may win the audience over with the obvious amount of work that has gone into the wire braids and the recognisable motifs.

Having placed my bets, I can only mumble apologetically that "everyone did a really good job". According to the schedule suggested by Marten Esko as the main organiser of this lottery, the unveiling of the jury's decision at the Köler Prize gala is six full days, 22 hours and 45 minutes away at the time of finishing this article. So, I can still say, we will see. But you already know...

Hanno Soans is a freelance curator and art critic, and PhD candidate at the Institute of Art History and Visual Culture at the Estonian Academy of Arts.



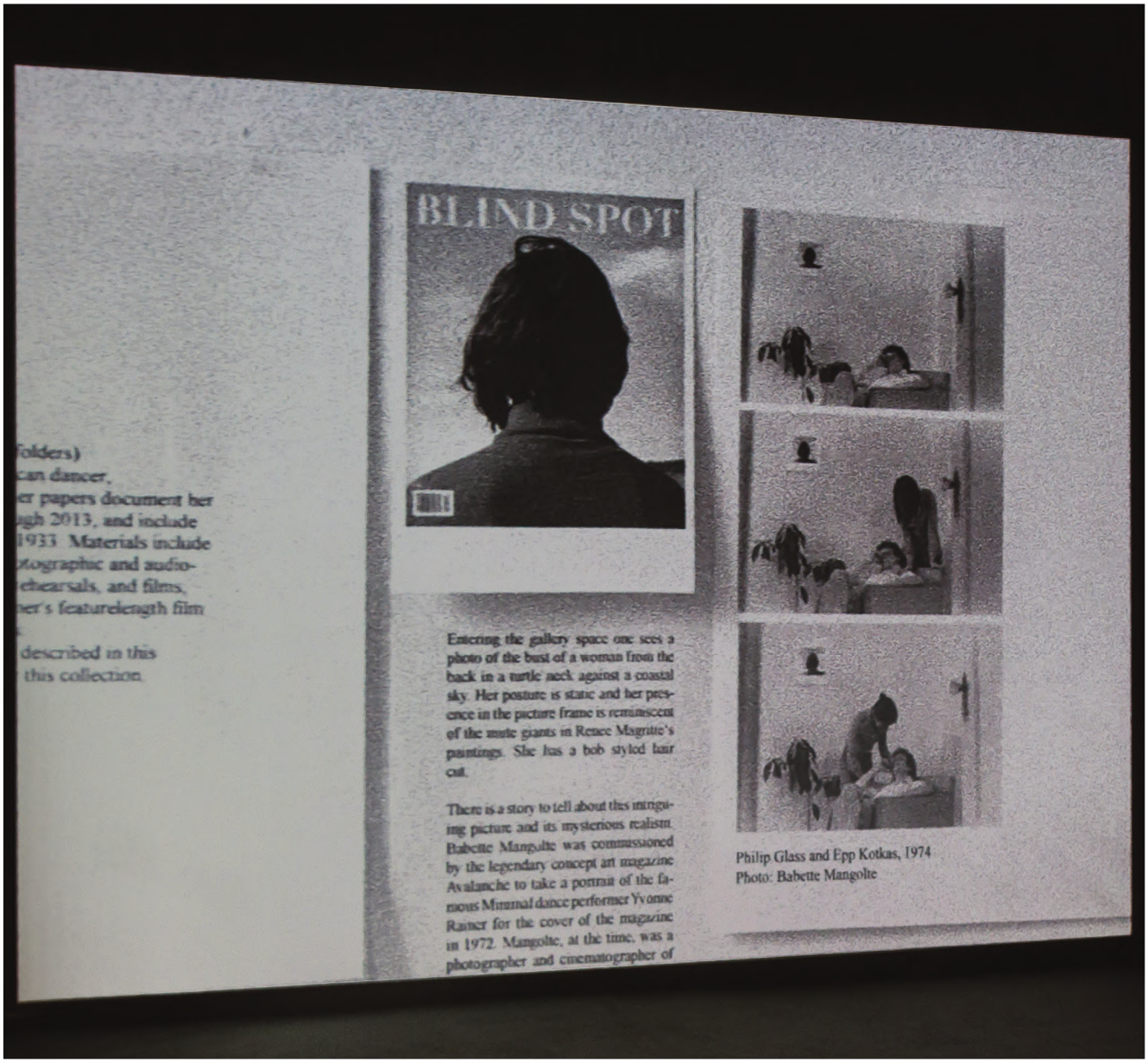
Tanja Muravskaja
2036
2018
Installatsioonivaade
EKKM-is
Foto autor Hedi
Jaansoo
Kõik õigused
kunstnikul

Tanja Muravskaja
2036
2018
Installation view at
EKKM
Photo by Hedi Jaansoo
Courtesy of the artist

P. S. At the gala held in EKKM's courtyard on 10 May 2018, the grand prix was awarded to two nominees for the first time in the history of the Köler Prize. The winners are Anna Škodenko and Tanja Muravskaja, both of whom received half of the 10,000-euro main prize from the jury. The 2,000-euro people's choice award went to Holger Loodus. The ruling was made by an international jury, including Laura Herman, Laura Põld, Maria Lind, the Post Brothers and Raimundas Malašauskas, based on the artists' earlier work as well as new works submitted for the exhibition. The 2018 Köler Prize was the seventh instalment of the award. The previous winners of the Köler Prize grand prix since 2011 are Jevgeni Zolotko, Flo Kasearu, Jaanus Samma, Jass Kaselaan, Anu Vahtra and Laura Põld. The people's choice award has been given to Tõnis Saadoja, Flo Kasearu, Jaanus Samma, Johannes Säre, Edith Karlson and Art Allmägi. – *Ed.*

Taavi Talve
Pimetähn
2016
Videoinstallatsiooni-vaade EKKM-is
Foto autor
Hedi Jaansoo
Kõik õigused kunstnikul

Taavi Talve
Blind Spot
2016
Video installation view at EKKM
Photo by
Hedi Jaansoo
Courtesy of the artist



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

Kunstnikud: 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.

Kuraator: Katerina Gregos.

Nääripoisid, dinosaurused ja paljud teised

Maarin Mürk vaatas kuraatorinäitust "Riik ei ole kunstiteos".

Tallinna Kunstihoones Katerina Gregose kureeritud rühmanäitusele "Riik ei ole kunstiteos" on võimalik kohalikul tasandil markeerida teatav eelkäijate liin, rahvuse ja oma riigi teema varasemad käsitlused uusima kunsti suurnäituste kaudu. Näiteks 1996. aastal Ants Juske kureeritud Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse 4. aastanäitus "Eesti kui märk" ja 2010. aastal Rael Arteli kureeritud "Räägime rahvuslusest! Ideoloogia ja identiteedi vahel" Kumu kunstimuuseumis. Kui Juske näitusel otsis äsja taasiseseisvunud Eesti (eneseirooniliselt) uue ühiskonna tähistajaid, siis Arteli näitusel polnud irooniaks enam mahti – natsionalismilaine tõstis pead kogu Euroopas ning näitus ise asetus siinmail pronksiöö järgsesse konteksti, kus väike tubli taasiseseisvunud riik avastas, et eesti- ja venekeelse kogukonna lõimimisprojekt polegi, vaatamata riiklikele meedetele, siinsete venelaste hingesoppidesse tunginud. Gregose näituse toimumise ajal tähistab aga seesama tubli väike Eesti oma sajandat sünnipäeva (rohkem küll idee kui reaalse iseseisva riigi kogemuse tasandil) ning on parajasti tõmmatud kaasa suurtesse inimrände hoovustesse, mis asetab küsimused riigist, rahvusest ja rahvusriigist uuesti tulipunkti.

Ülesandeid näitusele

Aktuaalsete teemade käsitlemise kõrval oli sel näitusel oma lähteülesanne ka jooksva kunstielu kontekstis – Tallinna Kunstihoone enesekehtestamine suurte rahvusvaheliste näituste professionaalse produtsendina; toimimine näitusemajana, millel on ambitsiooni ja võimekust tellida uusi teoseid, töötada rahvusvahelise meeskonnaga ja reageerida ühiskonnas toimuvale. Kõlab eesmärgina liiga elementaarselt? Aga kui palju toimub Eestis sellise osalejate arvu, uute tööde produktsiooninumbri ja kõigi kohustuslike lisadega (kataloog, haridus- ja publikuprogramm, välismeedia kajastus jms) näituseid? Kumu kunstimuuseumis küll, aga veel?

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

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.

Curator: Katerina Gregos.

New Year's Boys, Dinosaurs and Many Others

Maarin Mürk viewed the curated exhibition "The State is not a Work of Art".

In relation to the group exhibition "The State is not a Work of Art" (Riik ei ole kunstiteos) curated by Katerina Gregos at Tallinn Art Hall, it is possible at the local level to mark out a certain line of precursors and earlier approaches to the subject of nationality and one's home country that at the time presented new works through large exhibitions. For example, "Estonia as a Sign" (Eesti kui märk), the 4th annual exhibition at the Soros Centre for Contemporary Art curated by Ants Juske in 1996 and "Let's Talk about Nationalism! Between Ideology and Identity" (Räägime rahvuslusest! Ideoloogia ja identiteedi vahel) at Kumu Art Museum curated by Rael Artel in 2010. While at Juske's exhibition a recently re-independent Estonia was (self-ironically) looking for the signifiers of a new society, Artel's more recent exhibition no longer had the capacity for irony – the wave of nationalism was rearing its head across the whole of Europe and the exhibition itself fitted into the post Bronze Night context, during which the good little re-independent country discovered that the project of integrating the Estonian and Russian language communities had not, despite the measures of the state, infiltrated the psyche of the local Russians. During Gregos' exhibition the very same good little Estonia celebrates its one 100th birthday (more as an idea, though, than as a real independent state), while currently being drawn into the large floods of migration, which puts issues like the state, the people and the nation-state in the firing line.

Tasks for the exhibition

In addition to tackling topical issues, the exhibition had another brief in the context of the current art field – Tallinn Art Hall proving themselves as a professional producer of large international exhibitions; working as an exhibition space with the ambition and power to commission new works, to

Tanja Muravskaja
Omad
2018
Installatsioonivaade Tallinna Kunstihoones
Foto autor Karel Koplimets
Kõik õigused kunstnikul

Tanja Muravskaja
Our Own
2018
Installation view at Tallinn Art Hall
Photo by Karel Koplimets
Courtesy of the artist

Lisaks, ükskõik kui ära ei ole tüüdanud “Eesti Vabariik 100” ehk EV100 logo igal kommipakendil ja saunalinal, siis sellise mastaabiga riiklikult rahastatud kunstiinstitutsiooni puhul oleks juubeliaasta ignoreerimine käest lastud võimalus.

Seega võiks öelda, et ühelt poolt oli “Riik ei ole kunstiteos” suunatud kunstimaailmale väljaspool, tõestamaks kui normaalne on Eesti, lubades oma esindusväljaku ääres asuval suurel näitusemajal teha riigi sajanda aastapäeva tähistamise kontekstis üldse mitte ühemõtteliselt rahvusriiki ülistavat näitust. Teiselt poolt oli näitus aga suunatud laiemale publikule Eestis, kes ehk isegi igapäevaselt nüüdiskunstiga seotud ei ole, aga võiks tulla kohale just “meid kõiki puudutava” teema peale ning kellel kunsti keeles öeldu võiks käivitada ehk teistsugused retseptsiooniprotsessid kui peavoolu meedia väljaandeid jälgides. Näitust saatvad tekstid ja intervjuud tegid hästi jälgitavaks kuraatori mõttekäigu, mille järgi peaksime tunnistama, et vaatamata oma puudustele rahvusriik kui selline toimib, probleem on rahvusluses ning mis vahe “rahvuslusel” ning “rahvusel” üldse on.

Kindlasti ei ole see kõige radikaalsem võimalik kuraatoripositsioon, pigem midagi, mille pinnalt ühe eesrindliku ja kriitilist mõtlemist eviva väikeriigi vaatajaskonnaga kenasti dialoogi võiks astuda. Ehk nagu on öelnud mehhiko luuletaja Cesar A. Cruz, peaks kunst panema end natuke paremini tundma neid, kes häiritud, ja häirima neid, kes end juba liiga mugavalt tunnevad.

Vaatamistõrked

Näitus sai oma eeskujuliku hulga rahvusvahelisi kajastusi kätte ja kuigi neil kirjutistel oli natuke kiirvisiidi maitse juures, siis üldiselt leiti näituselt ikka enda jaoks midagi intrigeerivat üles. Kohalikus meediakajastuses torkas silma, et kriitikud (näiteks Meelis Oidsalu, Mari Kartau, Marian Kivila ja Harry Liivrand) kippusid pigem virisema terviku üle stiilis “olen seda kõike juba näinud” ja et igav on. Võttes aga arvesse juubelikonteksti ja Tallinna Kunstihoone ambitsioone näitusemajana, võiks ehk hoopis öelda, et see, kellele näitus sõna otseses mõttes ei olnud suunatud, oli siinne kunstiväli, s.o meie kaasaegse kunsti strateegiate ja võtetega rohkem kursis olev publik. Kahe eespool nimetatud agenda realiseerumine tõi kaasa, et antud sihtgrupi jaoks oligi tegemist ühe tavalise, ühiskondlikult angažeeritud teemadel töötava nüüdiskunstinäitusega.

Igav näitus ei olnud, pigem ülestimuleeritud. Vaadates seda tervikuna, torkab silma kuraatori käekirja tihedus. Kuigi kvartaliajakirja KUNST.EE eelmises numbris ilmunud intervjuus ongi Gregos öelnud, et tema meelest tuleb kuraatori võimekus välja just grupinäituste kureerimisel, erinevate teoste dialoogi asetamisel, siis mõjub selline tihedusaste ka justkui usaldamatus publiku suhtes, püüd katta antud teema puhul kõikvõimalikud suunad ja lähenemised. Kuraator on kindlustanud, et vaatajal ei oleks võimalust kahe teose vahel n-ö rongilt maha kukkuda: kunstiteosed põimuvad oma isikliku ruumiga üksteisesse, pakkudes küll kohati küünarnukitunnet, kohti aga tungides üksteise privaatsesse ruumi.

Hingetõmbepause ei ole, ükskõik mis suunas vaadates ootab tähelepanu mõni nõudlik teos. Harvendamisest ja tugevamast valikust oleks näitus näitusena ainult võitnud, praegu on sisse jäänud liiga mitu teost, mis kohtlevad vaatajat kui rumalat last, kelle silmi on vaja avada ja keda õigele teele juhtida. Isegi kui võtta arvesse “rahvahariduslikke” agendasid, work with an international team and react to what is happening in society. Seem a bit too obvious as an aim? But how many exhibitions are held in Estonia with such a number of participants, number of new commissioned works and all the obligatory additions (catalogue, educational and public programme, foreign media coverage, etc)? At Kumu Art Museum, yes, but where else? Furthermore, despite how much we are fed up with “Republic of Estonia 100”, that is, the EV100 logo on every candy wrapper and sauna towel, it would be silly for such a large-scale state-funded art institution to ignore the year of the anniversary.

Therefore, one could say that on the one hand “The State is not a Work of Art” was directed at the international art world, to prove that “Estonia is alright”, allowing a large exhibition space on the main square to put on an exhibition which in no way single-mindedly glorifies the nation state in the context of celebrating the one 100th anniversary. On the other hand, the exhibition was directed at a wider audience in Estonia, who perhaps aren’t even connected to contemporary art on an everyday basis, but could turn up for a subject which “touches us all” and for whom something said through the language of art could spark different receptive processes than looking at the mainstream media. The texts and interviews accompanying the exhibition made it easy to follow the curator’s line of thought, according to which we should concede that despite its short-comings the nation state, as such, does function, the problem is with nationalism and what the difference is between “nationalism” and “nation”.

This is certainly not the most radical position for a curator to take, but rather a starting block from which it is possible to nicely start a discussion with the viewership of a prominent and critically thinking small country. Perhaps as the Mexican poet Cesar A. Cruz has said, art should make the disturbed feel a little better and disturb those who already feel a little too comfortable.

Errors in looking

The exhibition received its (intended) exemplary amount of international coverage and although these had a little of the quick visit flavour to them, generally each of them found something intriguing from the exhibition. Concerning the local media coverage, it was noticeable that the critics (e.g. Meelis Oidsalu, Mari Kartau, Marian Kivila and Harry Liivrand) tended to complain about the exhibition as a whole in an “I’ve seen it all before”-style saying that it was boring. Considering the celebratory context and the ambitions of Tallinn Art Hall as an exhibition space, it could perhaps even be said that the one group the exhibition was quite literally not aimed at was the local art scene; that is, an audience more up to date with the strategies and methods within our contemporary art. The realisation of the two agendas mentioned above meant that for the given target group it was a typical exhibition of contemporary art working with themes that are socially engaging.

The exhibition was not boring, rather over-stimulating. Looking at it as a whole, the density of the curator’s style is apparent. Although in an interview published in the previous issue of this quarterly, KUNST.EE, Gregos said that in her opinion the strength of a curator is revealed through curating group exhibitions and by placing various works into a dialogue, the level of density in this case seems like a lack of trust in the audience, an attempt to cover all possible directions and

siis peaks kunstiteos mõjuma just oma ambivalentsete tõlgendusvõimaluste loomise, mitte näpuviibutamise kaudu.

Salapärased rituaalid

Teoseid, mis vaatajale oma mõtlemisruumi jätavad, oli muidugi üksjagu.

Liginedes näiteks Jaanus Samma "Nääripoisile" (2018), tundub kaugelt, nagu oleks tegemist mõnelt endiselt koloniaalmaalt pärit eksootiliste kostüümidega. Ainult et tegemist peaks olema n-ö Eesti asjaga ja vähemalt koloniaalpärandi patust oleme me puhtad – ning midagi sellist ei tule ka ei Eesti Rahva Muuseumi ega ka mõne koduloomuuseumi ekspositsioonist meelde. Aga kummastav tükk infot, stuudiovõte legendaarsete 20. sajandi algupoole Eesti fotograafide, vendade Parikaste käe alt, ei lase endast enam ka niisama mööda vaadata, vaid on materialiseerunud näitusesaali ning ilmutanud end veel igal laupäeval ka performatiivsel kujul, mil õlgedest kostüümides "nääripoisid" liikusid läbi Kunstihoone näituseruumi avalikku linnaruumi, Vabaduse platsile, sooritades mingit rituaali, mille tähendus jääb meie kaasaegsele vaatajale siiski tabamatuks. Samma "nääripoisid" esitavad justkui küsimuse selle kohta, mida kujutab endast "autentne traditsioon", millised rituaalid peavad ajale vastu ja kanduvad edasi ning millised mitte. Kui juhuslik see rituaalide ellujäämine on? Ja kui lähedal või kaugel need meist täna tunduvad olevat?

Rituaalid ja harjutused on teemaks ka Stéphanie Lagarde'i videos "Déploiements" (Siirmised, 2018). Teos miksib kokku Prantsuse armee vigurlendurite kuivtrenni ja tarkvara, millega korrakaitsejõud saavad harjutada tänavarahutuste ohjeldamist. Vigurlendurite sõrmed teevad kummalisi käemärke, see on nagu viipekeel, millest me aru ei saa, ning seda saatvad ranged, kuid poeetilised käsklused, mida loeb prantsuse keeles ette naishääl, tekitavad veelgi rohkem segadust. Unelevad piloodid vahelduvad aga 3D programmis täiuslikult ratsionaliseeritud korrakaitsjatega, kes jõuavad väljakalkuleeritud strateegilistele positsioonidele optimeeritud liigutustega.

Demonstratsioon, mida programmis ohjeldama asutakse, on n-ö vanakooli plakatitega rongkäik, mille ümber moodustavad mehed ja autod siis erinevaid kombinatsioone. Kogu koreograafia toimub utoopilisel saarel, millel on nii pilvelõhkujate kontsentratsioon kui taamal paistvad idüllilised lumised mäetipud. Kõik on kontrolli all, vigurlennud saavad sooritatud ja rahvahulgad äärestatud, kuid kummitama jääb nende kontrollivate žestide haprus. Kokkuleppelised käitumismustrid toimuvad täielikult ainult simulatsiooni tingimustes, elu ise oma reaktsioonides on kahjuks või õnneks palju ootamatum ja kirevam.

Mis oli enne ja mis tuleb pärast

Hermeetilise kontrolli kehtestamisega tegeles ka Larissa Sansour'i video, vimkaga pealkirja all "Nation Estate" (Rahvushoone, 2012), kus kogu Lähis-Ida segadik rahvuste, territooriumite ja riikide teemal on lahendatud elegantselt ühe kõrghoonega, mille iga korrus on üks Palestiina linn – Jeruusalemm, Petlemm jne. Loomulikult elavad sellest minimalistlikus keskkonnas ainult need, kes seda endale lubada saavad – torni kõrval laiutab silmapiirini ikka mingi majade rägastik, aga kõrgelt vaadates ei ole näha kogu seda jama, mis

approaches to the given subject. The curator has ensured that the viewer has no chance of falling between works, or between the carriages of the train, as it were: the artworks are combined through their own personal space, at times making it feel like they are elbow to elbow, while at times encroaching on each other's breathing space.

There is no room to pause for breath, whichever way you look your attention is drawn by some demanding work. As an exhibition it would only have been improved from some thinning out and by stronger work; too many works have been included, which confront the viewer like a stupid child, whose eyes must be opened and who must be directed along the correct path. Even considering the agenda of "educating the public", an artwork should have an effect by establishing sufficient ambivalent space for interpretation rather than directly by pointing things out.

Mysterious rituals

There were of course, quite a few works that did leave the viewer with their own space for thought.

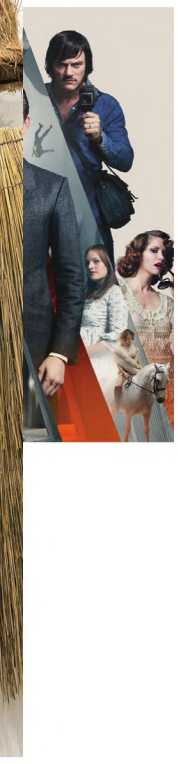
For instance, on approaching Jaanus Samma's "Nääripoisid" (New Year's Boys, 2018), from a distance it seemed like some exotic costumes from a former colonial territory. Except that they are in fact Estonian, and we at least are clean in terms of the sins of a colonial legacy – and they do not remind us of anything from the Estonian National Museum or from some regional museum display. But this quaint morsel of information, a studio shoot by the legendary Estonian photographers, the Parikas brothers from the beginning of the 20th century, does not allow us to walk on by, but confronts us here in the exhibition space and also manifests itself each Saturday as a performance, when the "New Year's boys" in reed costumes moved through the exhibition and out onto the public concourse on Vabaduse väljak, conducting some sort of ritual, the meaning of which remains elusive to our contemporary view. Samma's "New Year's boys" seem to question the nature of an "authentic tradition" – which traditions stand the test of time and continue on and which do not? How coincidental is the survival of traditions? And how close or far from us do they seem today?

Rituals and practices are also the subject of Stéphanie Lagarde's video "Déploiements" (Deployments, 2018). The work combines the dry run of stunt pilots in the French army and the software with which law enforcement agencies can practice managing street demonstrations. The stunt pilots indicate strange signs with their fingers, which seem like a form of sign language we do not understand and the accompanying strict yet poetic commands read by a woman's voice in French, lead to even more confusion. The dreamy pilots alternate with the law enforcers in the 3D programme, rationalised to perfection, reaching calculated strategic positions via optimised movements.

The demonstration that must be managed in the programme is a protest march with placards of the old-school variety, around which the men and vehicles set up various combinations. The whole choreography takes place on a utopic island dense with skyscrapers and idyllic snowy mountain peaks in the distance. Everything is under control, the stunt flights are attempted successfully and the group of demonstrators surrounded, but the fragility of the controlling gestures remains somewhat haunting. The conventional

seal rägastikus toimub. Teos tuletab meelde Ben Wheatley J. G. Ballardi ainetel tehtud mängufilmi "High-Rise" (Kõrghoone, 2015), kus inimkond on samuti paigutunud elama ühte kõrghoonesse, ülemistel korrustel laiutab ettearvatavalt dekadentlik aristokraatia, kuid sama ettearvatavalt ei püsi alumiste korruste rahvas oma etteantud territooriumil. Nii et kui minna kaasa ja fantaseerida edasi, siis isegi kui lahendada konfliktipiirkonnas toimuv sellisel vertikaalsel viisil, siis vaevalt kaos tulemata jääks. Nii mõjub video nagu täispika düstoopiapõneviku esimesed viis minutit, kus tutvustatakse alles tegevuspaika ja kõik on veel petlikult hästi.

Kui Sansour paneb peas filmi jooksma ühtepidi, siis Katarzyna Przezwańska teos "Wczesna polskość" (Varajane poolalikkus, 2017) krutib fantaasiat teises suunas – väikeses lõbusas oaasis, kitšilikult roosa taeva taustal laiutavad maketil ürgsed taimeliigid nagu hiidsõnajalad ja on ka näha mõnda dinosaurust. Koha mälu on pikem kui kõik need aastatuhanded riikide ja rahvuste enesekehtestamist, kustutamist ja ülekirjutamist. Kust ja millest algab "poolalikkus"? Kas geograafiline koht koos oma juba kadunud kihistustega oskab midagi öelda ka meie kohta, mis võiks meid aidata kaasajal kuidagi paremini/mõistlikumalt/empaatilisemalt edasi elada? Alan Sonfisti töö "Time Landscape" (Ajamaastik, 1965–1978–...) New Yorgis on väike park, kuhu istutati aastatel 1965–1978 taimed, mis kasvasid selles kohas enne, kui Kolumbuse retked Manna-hata saare "avastasid". "Wczesna polskość" ei sea küll läbi floora jalule mingit "poeetilist õiglust" ja dinosauruseid Varssavisse poleks vast ka vaja, aga võib-olla aitaks geoloogilise aja perspektiivi tunnetamine vahepeal natuke paremini ajaloolise ajaga hakkama saada?



Maarin Mürk on vabakutseline kunstikriitik ja koordinaator ning kunstitöötaja.

TSITAADINURK:

"Eesti kunstnikest on Tallinna Kunstihoones väljas Flo Kasearu absoluutselt sõbralik markomäetammelike kartulimängude seeria, mis on pärit otsekui Priit Pärna Kilplast. [---] Ivar Saki vappide, märksüsteemide ja logode uurimustöö, mis tehtud hoopis teisel eesmärgil, on sattunud sedavõrd angažeeritud ja politiseeritud ümbruses kummalisse konteksti: loomulikult laenasime meid koloniseerinud rahvastelt toitude ja laulupeotraditsiooni kõrval ka vapilõvid, aga mis siis? [---] Kui tulin möödunud laupäeval Vabaduse väljakul kaitseväe ja liitlaste relvajõudude paraadilt, mõjus Tanja Muravskaja fotosari "Omad" (2017–2018) palju pehmemalt kui paar päeva varem. Sõbralikest Ameerika sõduritest tehtud fotode jada läheb üle Eesti kodutütarde vormis varateismeliste tüdrukute portreede sarjaks. Minu meelest balansseerib sari hea maitse piiril. Tasub meelde tuletada fakti, et rõhuv enamus venekeelseid tallinlasi peab NATO-t rahu ohustuvaks organisatsiooniks. Kristina Normani "Jumalad, andke tuli tagasi" (2018) on 12-minutiline video, kus Inglise-Buuri sõdadest inspireeritud vene rahvalaulu "Transvaal" laulab vaheldumisi eesti- ja venekeelsete stroofidega Etioopia päritolu Rootsi lauljatar Sofia Jernberg. Laul ja laulja on rabavalt ilusad, video semiootiline strateegia meenutab Shirin Neshati (Iraan/USA) mitmeid töid, kus etnolaulu lummus on keskseks lavastatud. Tuleriituse paigaks Tallinna lauluväljaku valimine näitab nutikust ja kavalust. Norman oskab hinnata provokatiivse ja eestlaste rahvuslikke tundeid riivava materjali

behavioural patterns are only completely valid within the simulation; life, in its reactions, is unfortunately or fortunately much more unexpected and colourful.

What was before and what will come after

Larissa Sansour's video, with the playful title "Nation Estate", dealt with the establishment of hermetic control, where all the troubles surrounding the people, territories and countries of the Middle-East are elegantly solved through one high-rise building, wherein every floor is a Palestinian city (Jerusalem, Bethlehem, etc). Obviously only those who can afford to, live in this minimalist environment – next to the tower the hustle and bustle of houses still forms a sprawling malaise, but all the nonsense that takes place there is not visible from up high. The work is reminiscent of Ben Wheatley's film "High-Rise" (2015), based on the work of J. G. Ballard, where humanity has also been housed in a high-rise building, predictably the top floors abound with decadent aristocracy, while, also predictably, the people on the lower levels refuse to stay in their designated territory. So, if you go along with it and continue fantasising, even if you solve the issues in the conflict areas in such a vertical fashion, you will hardly be avoiding chaos. Therefore, the video seems like the first few minutes of a dystopian thriller feature film, where we are only being presented with the location and everything is as yet deceptively fine.

While Sansour makes the film run in your head a certain way, then Katarzyna Przezwańska's work "Wczesna polskość" (Early Polishness, 2017) turns your imagination in the other direction – in an enjoyable little oasis, in front of a kitsch pink sky, a model presents some ancient plant species like giant ferns and you can also see a few dinosaurs. The memory of a place is longer than all those millennia of countries and people establishing themselves, being erased and rewritten. From where and what did "Polishness" start? Can a geographical location with all its past layers say anything about us that would help us now to continue living better/more wisely/more empathically? Alan Sonfist's work "Time Landscape" (1965–1978–...) is a small park in New York, where plants that grew in that place before Columbus' expeditions "discovered" the island of Manna-hata were planted between 1965 and 1978. Although "Wczesna polskość" does not instigate some sort of "poetic justice" and dinosaurs would not really be necessary in Warsaw anyway, perhaps sometimes sensing the geological perspective of time helps to better deal with historical time?

Maarin Mürk is a freelance art critic, coordinator and art worker.

QUOTE CORNER:

"Flo Kasearu, one of the Estonian artists exhibited at the Art Hall, displays an absolutely friendly Marko Mäetamm-esque potato games series, which seems almost to be from Priit Pärn's Kilpla. [---] Ivar Sakk's research on coats of arms, systems of signs and logos, which was created for a completely different reason, has been placed in a strange context among such engaging and politicised surroundings: naturally we borrowed the heraldic lion from the people colonising us along with their cuisine and song festival tradition, so what? [---] When I came from the military parade of the defence

potentsiaali, valides filmimispaigaks suurele osale eestlastele peaaegu sakraalse paiga, laulukaarealuse osa lauluväljakust. Saatetekstides soovib ta oma teosega sekkuda diskussiooni venekeelse laulu võimalikkusest laulupeol."

Jaan Elken, Vabariigi kunst. –
Sirp 2. III 2018.

"Eesti juubeliaastal pakub muu hulgas huvi ka siinsete kunstnike arvamus omariiklusest. Tanja Muravskaja on teinud pilte kodutütardest ja NATO sõduritest ning pealkirjastanud nende tegelaste ühise ikonostaasi provotseerivalt "Omad". Kui omad on mustanahalised NATO sõdurid, seda küsimust on eriti meie rahvusülikoolilinna külastanud teistest rassidest sõdurid endalt ja oma Eesti sõpradelt küsinud. [---] Kui eetiline on laste kasutamine sellise minu arvates lihtsustava ja sildistamist võimaldava taiese juures, on kindlasti üks küsimusi, mida Muravskajalt endalt küsima peab."

Meelis Oidsalu, Riiki hoiab koos antiesteetiline tumeaine. –
Sirp 20. IV 2018.

Tanja Muravskaja: "Olen viimased kaks aastat pildistanud NATO sõdureid, Kaitseliidu noorkotkaid ja kodutütreid üle Eesti. Üks märgilisi kogemusi oli Rakveres võidupüha paraadil. Nägin, et presidendi ees seisavad koos rivis väikesed seelikuga tüdrukud ja NATO sõdurid. Ma mõistsin, et see on tegelikult üks keha. Sellele kogemusele tuginedes otsustasin, et kujutan oma teoses nii lapsi kui ka sõdureid võrdselt – kangelasliku portree vormis üksteise kõrval."

Marika Agu, Siim Preiman, Auhind, mis pole kivist. –
Sirp 18. V 2018.

forces and the allies on Vabaduse väljak last Saturday, Tanja Muravskaja's photographic series "Omad" (Our Own, 2017–2018) had a much softer impression than a few days previously. The row of photographs of friendly American soldiers becomes a series of portraits of girls in their early teens in the uniform of Estonian Home Daughters. In my opinion the series balances on the edge of good taste. We should be reminded of the fact that the majority of Russian speaking Tallinners consider NATO an organisation that threatens peace. Kristina Norman's "Jumalad, andke tuli tagasi" (Bring Back My Fire Gods, 2018) is a 12-minute video, where the Swedish singer of Ethiopian origin, Sofia Jernberg sings the Russian folk song "Transvaal" based on the English-Boer war with alternating Estonian and Russian verses. The song and the singer are stunningly beautiful; the semiotic strategy of the video is reminiscent of Shirin Neshat's (Iran/USA) many works, where the enchantment of an ethnographic song is centre stage. Choosing Tallinn Song Festival Grounds as the location for a ceremonial fire shows cleverness and cunning. Norman knows how to judge the potential of material that is provocative and invades the national feelings of Estonians by choosing a film location that is almost a sacred place for a large proportion of Estonians, the area of the song festival grounds under the arch of the stage. In the accompanying texts she wishes with her work to step into the discussion concerning the possibility of a Russian language song at the song festival."

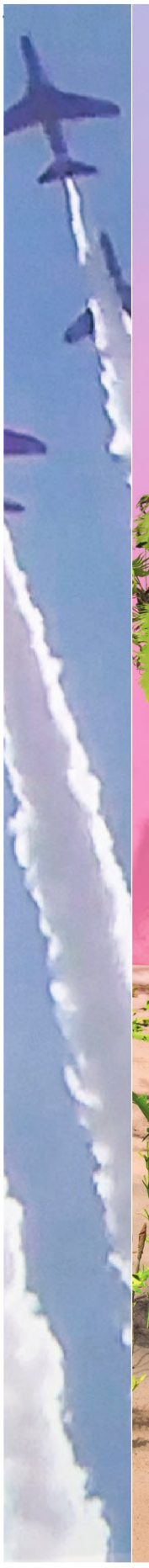
Jaan Elken, Vabariigi kunst. –
Sirp 2. III 2018.

"Among everything else that is taking place during the anniversary year, the opinions of local artists surrounding statehood are interesting. Tanja Muravskaja has taken photographs of Home Daughters and NATO soldiers and has provocatively titled this combined iconostasis of characters "Our Own". To what degree are the black NATO soldiers "our own"? Soldiers of other races have asked this question from themselves and their Estonian friends especially when visiting the city of our National University. [---] How ethical is the use of children in such an artwork, which in my opinion simplifies things and allows labelling them, is certainly a question that Muravskaja should ask herself."

Meelis Oidsalu, Riiki hoiab koos antiesteetiline tumeaine. –
Sirp 20. IV 2018.

Tanja Muravskaja, "For the past two years I have photographed NATO soldiers, Young Eagles and Home Daughters of the Defence League across Estonia. One remarkable experience was at the Victory Day parade in Rakvere. I saw that standing together in front of the President in a row were little girls in skirts and NATO soldiers. I understood that it is actually one body. Based on this experience, I decided to depict children and soldiers in my work equally – in the style of heroic portraits next to each other."

Marika Agu, Siim Preiman, Auhind, mis pole kivist. –
Sirp 18. V 2018.



Katarzyna
Przezwańska
Wczesna polskość
(Varajane poolalikkus)
2017
Installatsioonivaade
Tallinna Kunstihoones
Foto autor
Karel Koplimets
Kõik õigused
kunstnikul

Katarzyna
Przezwańska
Wczesna polskość
(Early Polishness)
2017
Installation view at
Tallinn Art Hall
Photo by
Karel Koplimets
Courtesy of the artist

9. II 2018–24. III 2019
Nüüdiskunsti muuseum Kiasma

Kunstnikud: Tanya Akhmetgalieva, Roma Auškalnytė, Miķelis Fišers, Alexei Gordin, Artor Jesus Inkerö, Alge Julija Kavaliauskaitė, Flo Kasearu, Tiina Ketara, Karel Koplimets, Kris Lemsalu, Inga Meldere, Daria Melnikova, Mindaugas Navakas, Katrina Neiburga, Jüri Okas, Anna Reivilä, Jaanus Samma, Tea Tammelaan, Maria Toboła, Jaan Toomik, Gintautas Trimakas & Nomeda Urbonienė & Elena Valiukaitė, Gediminas Urbonas, Jenni Yppärilä ja Darius Žiūra.

Kuraatorid: Kati Kivinen, Saara Hacklin.

Baltlaste ja Baltikumi pärast

Juha-Heikki Tihinen analüüsib näitust "Sinna ja tagasi. Nüüdiskunst Läänemere maades" Kiasma kunstikogudest Helsingis, mis toob kokku 26 kunstnikku Eestist, Lätist, Leedust, Poolast, Soomest ja Venemaalt.

Soome nüüdiskunsti muuseum Kiasma tähistab Balti riikide iseseisvuse 100. aastapäeva näitusega "Sinna ja tagasi", mis hõlmab 26 kunstniku teoseid 1980. aastate lõpust kuni tänaseni. Enamik osalejaid on pärit Balti riikidest, kuid esindatud on ka mõned kunstnikud Soomest. Näitus on justkui viimastel aastatel toimunud muutuste lühitutvustus. 1980. aastate lõpus avaldasid glasnost ja Ida-Euroopa nn rahvademokraatiate kokkuvarisemine tohutut mõju. Inimesed võisid taas üle piiri reisida. Soomes tekitas Nõukogude Liidu lagunemine 1991. aastal kahetisi reaktsioone, sest vastastikused suhted olid pakkunud Soomele tohutut võimalust eksportida kaupu hiiglaslikule turule. Alguses oli Soome valitsus Balti riikide taasiseseisvumise tunnustamise suhtes veidi ebalev, kuid mõne aja pärast tehti siiski ametlik avaldus. Eraviisiliselt olid soomlased lõunanaabrite iseseisvuse taastamist juba tähistanud, ent Nõukogude Liidu siseasjade suhtes oli Soomes pikalt kehtinud viisaka vaikimise traditsioon.

Hiljem muutusid Eesti ja Soome kontaktid tihedamaks ning sellest ajast saadik on eestlasi Soomes töötanud ja soomlasi Eestisse kolinud. Eksponeeritud kunstiteostes see sotsiaalmajanduslik asjaolu siiski kuigi nähtav ei ole. Ainsaks erandiks on ehk Karel Koplimetsa (s. 1986) "Juhtum nr 13. Oodates taarast laeva" (2017). Installatsioon kujutab õllepurkidest ehitatud paati, mille teekonda Eestist Soome näidatakse ekraanidel. Teost võiks võrrelda soome kunstniku Antti Laitineni "Kaarnavenega" (Puukoorest paat, 2010), aga see on palju karnevallikum versioon Läänemere parvlaevast. Ühtlasi meenutab Laitineni paat pigem suurt mänguasja kui päris paati. Koplimetsa installatsiooni võiks vaadelda kommentaarina alkoholi importimisele Eestist Soome, mis ulatub ajaloo alaliinina Soome nn kuiva seaduseni (1919–1932), mil Eestist smugeldatud alkoholist sai tähtis asi.

1990. aastate alguses muutusid soomlaste seas populaarseks külaskäigud Balti riikidesse, eriti Eestisse. Läänemere piirkonna turism omandas Balti riikide ja Soome vahelistes suhetes olulise rolli. Viidet harjumuspärasele Läänemere

9. II 2018–24. III 2019
Museum of Contemporary Art Kiasma

Artists: Tanya Akhmetgalieva, Roma Auškalnyte, Miķelis Fišers, Alexei Gordin, Artor Jesus Inkerö, Alge Julija Kavaliauskaitė, Flo Kasearu, Tiina Ketara, Karel Koplimets, Kris Lemsalu, Inga Meldere, Daria Melnikova, Mindaugas Navakas, Katrina Neiburga, Jüri Okas, Anna Reivilä, Jaanus Samma, Tea Tammelaan, Maria Toboła, Jaan Toomik, Gintautas Trimakas & Nomeda Urbonienė & Elena Valiukaitė, Gediminas Urbonas, Jenni Yppärilä and Darius Žiūra.

Curators: Kati Kivinen, Saara Hacklin.

For the Sake of the Balts and the Balticum

Juha-Heikki Tihinen analyses the exhibition "There and back Again – Contemporary Art from the Baltic Sea Region" from the collections of Kiasma in Helsinki, bringing together 26 artists from Estonia, Latvia, Lithuania, Poland, Finland and Russia.

The Finnish Museum of Contemporary Art Kiasma is celebrating 100 years of the independence of the Baltic countries with the exhibition "There and Back Again". The exhibition consists of works by 26 artists, and it features art from the late 1980s to the present day. Most of the artists are from the Baltic countries, but there are also a few from Finland. The exhibition creates a kind of short introduction to the changes that have taken place through recent years. In the late 1980s, glasnost and the collapse of the so-called people's democracies of Eastern Europe had an enormous impact. People were allowed to cross the borders. In Finland, the dissolution of the Soviet Union in 1991 caused ambivalent reactions because bilateral relations had been a huge opportunity for Finland to export goods to a vast market. At first, there was some uncertainty in the Finnish government concerning the recognition of the renewed independence, but after a while the government made an official statement. Privately, Finns had already celebrated the renewed independence of their southern neighbours, but for a long time there had been a tradition of polite silence in Finland about the Soviet Union's internal affairs.

Later, contacts between Estonia and Finland mushroomed, and since then Estonians have been working in Finland, and Finnish people have moved to Estonia. This socio-economic fact is not to any great extent visible in the exhibited artworks. The only exception perhaps is Karel Koplimets' (b. 1986) "Case No 13. Waiting for the Ship of Empties" (2017). The installation features a boat made of beer-cans. The boat's journey from Estonia to Finland is displayed on screens. The work can be compared to "Bark Boat" (2010) by Finnish artist Antti Laitinen, but is a much more carnevalistic version of a Baltic Sea ferry. Laitinen's boat is also more like a huge toy than a real boat. Koplimets' installation can be seen as a comment on the alcohol imports from Estonia to Finland, a subplot in history since the time of the Finnish Prohibition law

ületamisele sisaldab ka näituse nimi. Tõsi, merendusajaloos on esinenud ka traagilisi episoode, näiteks parvlaeva Estonia hukkumine 1994. aasta septembris. Jaan Toomiku (s. 1961) videoteos "Tantsides koju" (1995) mängib erinevate tunnetega ja kujutab kunstnikku praamitekil hüpnootiliselt tantsimas.

Toomiku, Ginfaulas Trimakase (s. 1958), Gediminas Urbonase (s. 1966), Mindaugas Navakase (s. 1952), Tea Tamme-laane (s. 1964) ja Jüri Okase (s. 1950) tööd pärinevad enamasti 1980. aastate lõpust ja/või 1990. aastate algusest. Need võimaldavad ajaloolist pilguheitu Balti riikide taasiseseisvumise aegsesse kunsti. Samuti annab näitus külastajatele selgema pildi sellest, missugust kunsti on Kiasma kogudesse ostetud, ning näitab ühtlasi, et Steven Holli projekteeritud muuseumis paistab minimalistlik kunst kõige paremini mõjule pääsevat. 1990. aastate kunsti hea näitena nimetaksin Mindaugas Navakase tööd "Beam and Hook" (Palk ja konks, 1993), kuid ka Flo Kasearu (s. 1985) töö "Ülestõus (Lennuk)" (2015) näitab, kui hästi minimalistlikud skulptuurid muuseumis toimivad.

Balti riikide taasiseseisvudes elavnes Lääne maailma huvi Euroopa uute liikmete vastu. Ka 1998. aastal avatud Kiasma on pööranud suurt tähelepanu Balti nüüdiskunstis toimunule. Tänapäeval väljendub see põhimõte nüüdiskunsti rahvusvaheliste omaduste rõhutamises. Meie kogumispoliitika sisaldab (Kiasma veebilehe järgi) järgmist lauset: "Kiasma kunstikogusid täiendatakse praegu, soetades huvitavaid ja silmapaistvaid nüüdiskunstiteoseid sõltumata rahvuslikest või geograafilistest piiridest, kuid keskendudes siiski eelkõige lähedal asuvatele aladele." See avaldus näitab, kuidas natsionalistlik idee kunstis on aeglaselt kadumas, asendudes huviga selle vastu, mis toimub meie naabrite juures.

Nüüdiskunsti võib tänapäeval käsitleda rahvusvahelisemas võtmes, sest noored kunstitudengid reisivad ja õpivad välismaal palju rohkem kui näiteks 1990. aastate alguses. Näitusel on koguni esindatud mõned Balti kunstnikud, kes on hiljuti õppinud Soome Kaunite Kunstide Akadeemias: Roma Auškalnytė (s. 1988), Alexei Gordin (s. 1989), Alge Julija Kavaliauskaitė (s. 1992) ja Inga Meldere (s. 1979). Nende teosed ei tegele ainuüksi Balti teemadega, vaid räägivad pigem inimolemusest üldiselt.

Näituse kõige poliitilisem ja poleemilisem kunstnik on arvatavasti Alexei Gordin, kelle kunst kommenteerib iroonilisel moel kunstnike rolli. Tema maalid ja muud tööd tegelevad kunstnikuks olemise ja kunstitegemise problemaatikaga tänapäeva ühiskonnas, püüdes kunsti loomist õigustada. Kunstiilma rolli ja noore kunstniku suhet oma eelkäijatega käsitlevad ka Leedu kunstniku Alge Julija Kavaliauskaitė tööd, mis viitavad teiste seas Frida Kahlole (1907–1954) ja Alejandro Jadorowskyle (s. 1929). Kavaliauskaitė näitab, kuidas viited kunstiajaloole ja teiste kunstnike töödele võivad pakkuda head vahendit omaenda stiili väljakujundamiseks.

Palju on teisiti võrreldes 1990. aastatega, mil mitmed Balti kunstnikud kommenteerisid oma ühiskonna ja kultuuri postkommunistlikku seisundit. Olud on muutunud ning tänapäeval ei erine Soome ja Baltikumi kunstnike teemad ja tööd üksteisest kuigivõrd. Internetijärgse kunsti isiklik poliitika ja poeetika, mis kombineerib erinevaid tehnikaid ning segab ja sobitab eri liiki visuaalseid tunnuseid, on kõikjal Põhja-Euroopas laias laastus sama.

Ometi tegelevad kunstiteosed teinekord mineviku poliitikaga. Näiteks Jaanus Samma (s. 1982) "Esimehe lugu" jutustab loo Nõukogude Eesti geipoliitikust. Mõjusal teosel (1919–1932), when smuggled Estonian spirits became a huge thing.

In the early 1990s, visits to the Baltic countries and especially Estonia became popular among Finnish people. Tourism in the Baltic Sea area became an important part of the relations between the Baltic countries and Finland. A reference to the habitual crossing of the Baltic Sea is made in the name of the exhibition. True, there have been tragic episodes in maritime history, for example, the sinking of M/S Estonia in September 1994. Jaan Toomik's (b. 1961) video-piece "Dancing Home" (1995) plays with different emotions and shows the artist hypnotically dancing on the deck of a ferry.

The works by Toomik, Ginfaulas Trimakas (b. 1958), Gediminas Urbonas (b. 1966), Mindaugas Navakas (b. 1952), Tea Tammelaan (b. 1964) and Jüri Okas (b. 1950) are generally from the late 1980s and/or early 1990s. They provide a historical insight into Baltic art at the time their independence was regained. The exhibition also provides visitors with a clearer idea about what kind of art has been acquired for the Kiasma collections. It also reveals that minimalist art seems to work best in this museum designed by Steven Holl. I think Mindaugas Navakas' "Beam and Hook" (1993) is a good example from the 1990s but also Flo Kasearu's (b. 1985) "Uprising (The Aircraft)" (2015) shows how well minimal sculptures can be installed in the museum.

When the Baltic states regained their independence, the Western world became interested in Europe's new participants. Kiasma, which opened in 1998, has also paid careful attention to what has happened in contemporary Baltic art. Nowadays, this principle is expressed in a manner that emphasizes the international characteristics of contemporary art. Our collection policy states the following (according to Kiasma's homepage): "Kiasma's collections are currently developed by acquiring interesting works of contemporary art of outstanding quality, regardless of national or geographic boundaries, and yet with an underlying focus on art from nearby regions." This statement shows how the nationalistic idea in art is slowly disappearing and turning into greater interest in what is happening for our neighbours.

Contemporary art can nowadays be seen in more international terms because young art students travel and study abroad much more than, for example, they did in the early 1990s. There are even a few Baltic artists in the exhibition who have recently been studying at the Finnish Academy of Fine Arts: Roma Auskalnyte (b. 1988), Alexei Gordin (b. 1989), Alge Julija Kavaliauskaitė (b. 1992) and Inga Meldere (b. 1979). The works by these artists do not exclusively deal with Baltic themes, but are more about the human condition in general.

The most political and polemic of them all is probably Alexei Gordin, whose art ironically comments on the role of artists. His paintings and other works address the very problem of being an artist and making art in a contemporary society, and to justify making art. In addition, the role of the art world and the young artist's relationship with his or her predecessors is dealt with in the works of the Lithuanian Alge Julija Kavaliauskaitė. Her works refer to Frida Kahlo (1907–1954) and Alejandro Jadorowsky (b. 1929) among others. Kavaliauskaitė shows how references to art history and the works of other artists can be a good way of establishing a style of your own.

A lot has happened since the 1990s, when many Baltic artists were commenting on the post-communistic condition in their society and culture. The situation has changed, and

õnnestub näidata, kuidas nii era- kui avalik poliitika põhjustab dramaatilisi sündmusi. Kahjuks puudub Kiasmas eksponeeritud installatsioonil dramaatilisus, mis iseloomustas teose esmaversiooni, mida eksponeeriti 2015. aastal 56. rahvusvahelisel Veneetsia biennaalil Eesti paviljonis Palazzo Malipieros. Kiasma installatsioon on väiksem nii mõõtmetelt kui ka teoste arvult, mis tekitab paraku mulje, et midagi jääb varjatuks.

Nüüdiskunsti oluline omadus on visuaalse ja performatiivse kunsti vaheline dialoog. Eelkõige toimub see *performance*'i-kunstis, mis tegeleb otseselt performatiivsusega, kuid samuti installatsioonikunstis. See kahekõne on esindatud näitusel ja seda uuriti ka Eesti kaasaegse *performance*'i-kunsti festivalil "UUE" (21.–25. II 2018). Tegelikult oleks ka näitus võinud sisaldada mõningast ajaloolist dokumentatsiooni.

Üks töö Kiasma kollektsioonist, millest ma puudust tundsin ja mida käesoleval näitusel ei eksponeeritud, on kindlasti Kristina Normani (s. 1979) "After-War" (Järelsõda, 2009). Normani installatsioon dokumenteerib Pronkssõduri monumendi teisaldamisele järgnenud aprillirahutusi Tallinnas 2007. aastal. Tema uuemat tööd "Pidulikud ruumid" (2016) näidati veebruaris *performance*'i-kunsti festivali raames Kiasma seminariruumis, aga miskipärast oli mul tunne, et Balti riikide poliitilised dilemmad oleksid olnud paremini esitatud, kui tema teost oleks eksponeeritud näitusel.

Teine eesti kunstnik, kelle töid pidanuks Kiasma näitusele kaasama, on Villu Jaanisoo (s. 1963), kes on praegu Soome Kaunite Kunstide Akadeemia professor ning elab ja töötab 1990. aastate lõpust Soomes. Tema loodud betoonist mälestusmärk M/S Estonia hukkunutele, "Katkenud liin" (1996) räägib Läänemerest ja seal reisijatest. Lisada võiks veel nimesid, kuid tähtsam on näituse piiride küsimus. Tegelikult eelistaksin ma vaadata näitust, mis uuriks veelgi pikemat perioodi ning tegeleks kunstnike rännakute ja Soome-Baltikumi suhetega ka 20. sajandi alguses. Seega on moodsa ja nüüdisaegse kunsti eristus kohati ebaselge, sest toob esile meiega kaasaegse ja unustab selle, et ka minevik on alati kohal. Tunnen, et nii nüüdiskunstil kui ka kaugema mineviku kunstil on eri ajajärkude kunsti kõrvutamisest rohkem võita kui kaotada. Vähemalt suuremate rühmanäituste puhul on see nii.

Siiski kujutab näitus "Sinna ja tagasi. Nüüdiskunst Läänemere maades" endast polüfoonilist valikut eri põlvkondade Balti kunstnike töödest. Näituse suurim väärtus on see, et see kirjeldab Läänemere piirkonna nüüdiskunsti lähiajalugu vaadelduna küll "väljastpoolt", kuid samas siiski peaaegu piirkonna "sees" viibides. Soomlased on ligi 30 aastat Balti kunstimaastikku väga tähelepanelikult jälginud, niisiis võib mõnel külastajal olla näituste teostega seoses mälestusi ja kogemusi varasemast.

Ometi ei ole viimasel ajal Balti riikide nüüdiskunsti näitusi kuigi palju korraldatud. 1990. aastatel, kui taasiseseisvumine oli alles hiljutine nähtus, tunti piirkonna vastu kahtlemata rohkem huvi kui tänapäeval. Teatud mõttes on siin toimunud sama, mis Põhjamaade nüüdiskunsti puhul, mida Helsingis enne Euroopa Liiduga ühinemist rohkesti eksponeeriti. Tänapäeval näidatakse Põhjamaade nüüdiskunsti vähem, nii nagu ka Balti riikide kunsti. Sellest on kahju, sest millegi lähedalolek võib just olla eriline – teose lähedalt lugemine võib pakkuda väga sügavaid arusaamisi kunstist ja elust. Seetõttu eelistan ma näitusi, mis tutvustavad mulle mu naabruses toimuvat – ja Tallinn asub tegelikult Helsingile lähemal kui Tampere või Turu. Niisiis loodan ma, et Helsingi

today there is little difference between the themes and works of Finnish and Baltic artists. The personal politics and poetics of post-internet art, which combines different mediums, mixing and matching different kinds of visual qualities, are about the same everywhere in Northern Europe.

Yet sometimes the works deal with the politics of the past. For example, Jaanus Samma's (b. 1982) "A Chairman's Tale" tells the story of a gay politician in Soviet Estonia. The work is powerful and succeeds in showing how both private and public politics generate dramatic events. Sadly, the installation in Kiasma lacks the heightened drama present in the original version exhibited at the Estonian Pavilion at Palazzo Malipiero during the 56th international Venice Biennale in 2015. The installation in Kiasma is smaller both in terms of size and the number of works, which unfortunately makes it seem like something is hidden behind a curtain.

An important feature of contemporary art is the dialogue between the visual and performative arts. This happens especially in the performance art scene that directly deals with the performative, but also in installation art. This dialogue is part of the exhibition, and was explored in the form of a festival of Estonian contemporary performance art called "NEW" (*UUE*) (21.–25. II 2018). In fact, some historical documentation could have been presented in the exhibition as well.

A piece from Kiasma's collection which I missed and which is lacking in this exhibition is definitely Kristina Norman's (b. 1979) "After-War" (2009). This installation deals with the aftermath of the relocation of the Bronze Soldier monument in Tallinn, an action which caused the April riots of 2007 documented in Norman's videos. Her newer work "Festive Spaces" (2016) was screened at the performance festival in Kiasma's seminar room in February, but I somehow felt that the political dilemmas of the Baltic countries could have been better presented by including her piece in the exhibition itself.

Another Estonian artist whose work should have been exhibited in Kiasma is Villu Jaanisoo (b. 1963), who is currently a professor at the Finnish Academy of Fine Arts and has been living and working in Finland since the late 1990s. His memorial to the victims of M/S Estonia "Broken Line" (1996) is a concrete piece which deals with the Baltic Sea and its travellers. Even more names could be added, but the question of the boundaries of the exhibition is more profound. I would actually prefer to see an exhibition that would explore an even longer period and would also deal with the travels of early 20th century artists and the relationship between Finland and the Baltic states. In this respect the division between modern and contemporary art is sometimes erratic because it highlights the contemporary and forgets about how the past is always present. I feel that both contemporary art and art from more distant times gain more than they loose from the presence of art from different periods. At least, this is the case with larger group exhibitions.

Nevertheless, "There and back Again – Contemporary Art from the Baltic Sea Region" is a polyphonic selection of different generations of Baltic artists. The greatest asset of this exhibition is that it shows what the recent history of contemporary art in the Baltic region is like when studied from "outside" but at the same time also almost from "inside" the region. Finnish people have been following the Baltic art scene very closely for almost 30 years, so some visitors may already have their own memories and experiences of art pieces before they enter this exhibition. In this respect the exhibition shows something familiar.

pakub ka edaspidi võimalusi näha Balti riikide nüüdiskunsti – ja seda kindlasti enne järgmise saja aasta möödumist Balti riikide iseseisvumisest.

Juha-Heikki Tihinen on kunstiajaloolane, kriitik, Helsingi Kunstide Ülikooli professor ja Pro Artibuse fondi kuraator.

TSITAADINURK:

Saara Hacklin: ""Sinna ja tagasi" on kogupõhine näitus. [2004. aasta] "Ajaloost kiiremini. Vaatenurki nüüdiskunsti tulevikku Balti riikides, Soomes ja Venemaal" põhines suuresti kuraatori [Jari-Pekka Vanhala] uurimustööl. On aga tõsi, et mõlema näituse puhul keskenduti postsotsialistlikule olukorrale ja Läänemere regioonile. Kui räägime Baltimaade kunsti ostmisest, siis pärast näitust "Kiirem kui ajalugu" tekkis vaiksem aeg. Kuid oleme Baltimaade kunsti aeg-ajalt siiski näidanud. Mark Raidpere osales 2006. aastal "ARS 06" näitusel, [---] 2010. aastal eksponeerisime vahetult pärast kogusse ostmist Kristina Normani projekti "After-War" (2009). Hiljuti oleme eksponeerinud Tanja Murvskaja ja Katja Novitskova töid. Ei saa öelda, et kontakt Baltimaadega oleks täiesti katkenud, kuid nii teadlikke oste, kui tehti muuseumi algaastatel üheksakümnendatel, kui oli selge Baltimaade ja vene kunsti fookus, ei ole pärast enam olnud. [---] Enamik rahvusvahelisi teoseid, mis on meie kogus, on olnud eksponeeritud meie oma näitustel. [---] Meie praegune direktor Leevi Haapala on töötanud muuseumis pikka aega, sealjuures teinud koostööd ka Maaretta Jaukkuriga, kes oli muuseumi algusaegade võtmeisik. Jaukkuril olid väga head kontaktid Baltimaadega ning "Sinna ja tagasi" on mingis mõttes naasmine muuseumi algusaegade juurde. Maailm on aga muutunud, muutunud on Soome ja Baltimaade sidemed ja ka kogu kunstiväli. [---] Lõpuks taandub kõik ruumile. Kristina Normani installatsioon oleks sisult näitusele väga hästi sobinud. Aga see vajab kolme ruumi, mis on kolmandik väljapaneku pinnast. Nii ei tundunud selle eksponeerimine õigustatud, eriti seetõttu, et seda eksponeeriti vahetult pärast ostmist näitusel "See on lõks". Tõsi, see oli 2010. aastal. Samasugustel põhjustel ei laenanud me ka Jaanus Samma installatsiooni teisi osi, selle ülesehitamine täies mahus oleks nõudnud liiga palju ruumi."

Šelda Puķīte, Indrek Grigor, Merevaigukebab. – Sirp 3. IV 2018.

However, lately there have not been many exhibitions presenting contemporary art from the Baltic states. In the 1990s, when the renewal of independence was a recent thing, there was definitely more interest in the region than today. In a way it has followed the same logic as the disappearance of Nordic contemporary art, which was well exhibited in Helsinki before accession to the European Union. Nowadays, contemporary Nordic art is exhibited less, and the same goes for Baltic art. This is a shame because the very nearness of something can be special – the close-reading of a work can create very profound notions of art and life. In this respect, I prefer exhibitions that show me what is happening in my neighbourhood – and Tallinn is actually closer to Helsinki than Tampere or Turku. So I do hope that Helsinki will offer opportunities to see contemporary art from the Baltic countries also in the future – and certainly before the next centennial of Baltic independence is due.

Juha-Heikki Tihinen is an art historian, critic and professor at the University of the Arts Helsinki and curator at the Pro Artibus Foundation.

QUOTE CORNER:

Saara Hacklin: ""There and Back Again" is a collection-based exhibition. [The 2004 exhibition] "Faster than History: A Contemporary Perspective of the Future of Art in the Baltic Countries, Finland and Russia" was largely based on the research of the curator [Jari-Pekka Vanhala]. Yet indeed, both of the exhibitions were focused on the post-socialist situation and the Baltic Sea region. When we talk about acquiring art from the Baltic states, then "Faster than History" was followed by more quiet times. However, we have still occasionally displayed Baltic art. Mark Raidpere participated in the "ARS 06" exhibition in 2006, [---], in 2010 we presented Kristina Norman's project "After-War" (2009) right after its acquisition. More recently we have displayed works by Tanja Muravskaja and Katja Novitskova. I couldn't say that we have completely lost contact with the Baltic countries, but there haven't been such conscious acquisitions since the early days of the museum in the 1990s, when there was a clear focus on Baltic and Russia art. [---] Most of the international works in our collection have been displayed at our own exhibitions. [---] Our current director Leevi Haapala has worked at the museum for a long time and has also cooperated with Maaretta Jaukkuri, a key person at the museum in the beginning. Jaukkuri had very good contacts with the Baltic states, and in a way, "There and Back Again" marked the return to the early focus of the museum. However, the world has changed, and so have connections between Finland and the Baltic states as well as the entire art scene. [---] In the end, it all comes down to space. In terms of content, Kristina Norman's work would have suited the exhibition very well, but it would have covered three rooms, which is one third of the whole area of the display. Therefore, its presentation was not justified, especially because it was presented at the exhibition "It's a Set-up" shortly after its acquisition. True, that was in 2010. For similar reasons we decided not to use the other parts of Jaanus Samma's installation; the full work would have also taken up too much space."

Šelda Puķīte, Indrek Grigor, Merevaigukebab. – Sirp 3. IV 2018.

Alexei Gordin
Sinu peas
2016
Akrüül
Foto autor Petri Virtanen
Päivi ja Paavo Lipponeni fond,
Rahva Kultuuri Fond

Alexei Gordin
In Your Head
2016
Acrylic
Photo by Petri Virtanen
The Fund of Päivi and
Paavo Lipponen,
People's Culture Foundation

9. II–13. V 2018
Kumu kunstimuuseumi suur saal
“Leonhard Lapin. Tühjus ja ruum”

Kuraator: Sirje Helme.

Lapin Soomes

Otso Kantokorpi pidas ettekande Kumu kunstimuuseumi seminaril “Leonhard Lapin. Kunst, Arhitektuur. Tekst” (15. III 2018).

Olen rutiinis karastunud esineja ja olen viimase 20 aasta jooksul päris palju õpetanud, loenguid pidanud, esitlusi läbi viinud ja kõnesid pidanud. Aga kunagi pole ma nii palju närveerinud kui tol neljapäeval Kumus, sest olin otsustanud elus esimest korda rääkida avalikult eesti keeles. Andres Lepp – kes on tõlkinud paarkümmend aastat tagasi mõne mu luuletusegi – tõlkis mu ettekande soome keelest eesti keelde.

Minu ettekanne ei olnud tõsises kunsti kontekstis just väga hea. Tahtsin nimelt teadlikult vältida akadeemilisust ja anda subjektiivsetele tunnetele täiesti vaba voli, kuna olen olnud Leo sõber juba paarkümmend aastat. Temale ma siis tegelikult oma kõne suunasin, kuigi tegemist oli publikuüritusega. Lõpuks läks kõik siiski hästi, kuigi olin oma esinemisjärge oodates justkui hirmust halvatud. Leogi oli rahul – nägin, kuidas ta esireas istudes mõnede kohtade juures pisaraisse puhkes. Praegu on niisiis päris õnnelik tunne, kuigi neli Tallinnas veedetud päeva võtsid mu täitsa läbi.

Ainus asi, mis konkreetselt nässu läks, oli see, et unustasin oma vanast arvutist kaasa võtta naljaka foto Leost Äkäslompolos aastal 2006, mil tegime sinna üheskoos mõnede sõpradega mälestusväärse retke. Teistel seminari ettekandjatel oli loomulikult Powerpoint ja mina olin mõelnud seda taustapildina näidata kogu ettekande aja. (“Lapin Kulta” on soome keeles sõnamäng, sest seda võib lugeda ka kui “Lapin, kuld” või “Lapin, kullake”, kuigi tegelikult on Lapin Kulta (Lapimaa kuld) lihtsalt üks tuntud Soome õllebränd. (Toimetus julgeb isiklikule mälule tuginedes väita, et Lapini nime ja tuntud Soome õllebrändi kõlalise kokkulangevuse teemalisi nalju tehti ka eesti keeles, ja seda juba nõukogude okupatsiooni ajal, sest Põhja-Eesti territooriumil levis Soome telekanalite signaal ja märkimisväärsele osale põhjaeestlastest ei saanud see naljakas kokkusattumus märkamata jääda. Ja nagu Lapin ise oma 1970. aasta teoses “Jänku suudlus” lisaks välja tõi, tähendab tema nimi naljakal kombel prantsuse keeles jänest. – *Toim.*)

*

Head sõbrad!

Kohe alustuseks vabandage mind, et kavatsen nüüd esimest korda elus rääkida avalikult eesti keeles. Meie ürituse objekti Leo Lapini head huumorimeelt arvestades julgen seda siiski teha. Palun vabandada ka seda, et käsitlen oma teemat väga isiklikul tasemel. Selleks on kaks põhjust. Esiteks see, et olen Leo sõber olnud juba paarkümmend aastat. Teiseks ma

9. II–13. V 2018
The Large Hall of Kumu Art Museum
“Leonhard Lapin. Void and Space”

Curator: Sirje Helme.

Lapin in Finland

Otso Kantokorpi delivered a lecture as part of the Kumu Art Museum seminar “Leonhard Lapin: Art, Architecture, Text” (15. III 2018).

I am a performer hardened through routine and have taught, lectured, given presentations and speeches quite a lot during the past 20 years. But I have never been so nervous as on that Thursday at Kumu because I had decided for the first time in my life to speak publicly in Estonian. Andres Lepp – who has even translated a few of my poems some twenty years ago – translated my presentation from Finnish into Estonian.

My presentation was not especially good in the context of serious art. In fact, I wanted to consciously avoid the academic and give subjective feelings free reign because I have been a friend of Leo for around twenty years now. Indeed, it was to him that I directed my speech, although it was a public event. In the end everything went well, although I felt paralysed with fear while waiting for my turn to present. Leo was also content – I saw him sitting in the front row and burst into tears at a few points. Hence, I feel quite happy now, although the four days spent in Tallinn left me drained.

The only specific thing that failed was that I forgot to take with me from my old computer a funny photograph of Leo at Äkäslompolo in 2006, when we took a memorable trip there together with some friends. The other performers at the seminar had PowerPoints of course and I had thought to show it as the background image for the whole of my presentation. (“Lapin Kulta” in a Finnish play on words, because it can be read as either “Lapin, gold” or “Lapin, dearest”, although Lapin Kulta (Lapland Gold) is actually just a well-known Finnish brand of beer. (The editorship dares to assert, based on personal memory, that jokes based on the similarities between Lapin’s name and the well-known Finnish beer brand were also made in Estonian and that was already during the Soviet occupation, because the Finnish television signal reached the territory of northern Estonian and a considerable number of northern Estonians could not have missed this funny coincidence. And as Lapin himself mentioned in his 1970 work “The Rabbit’s Kiss” (Jänku suudlus), in a strange coincidence, his name means rabbit in French. – *Ed.*)

*

Dear friends!

First of all, excuse me, because I plan to speak in Estonian for the first time in public. Considering the good humour of the focal person for our event, Leo Lapin, I dare to do this. Please also excuse the fact that I will approach the subject on a very personal level. There are two reasons for this. First,

usun, et silmapaistev kunstnik mõjutab oma keskkonda mitmel muulgi viisil kui ainult oma kunstiliste saavutustega, mis tavaliselt teenete loetelus ära mainitakse. Püüan oma meenutustega ka sellest näite tuua ning seejärel tõusta üldisemale tasemele.

*

Alustan aastast 2001. Seiklesin oma sõpradega Lõuna-Eestis. Seltskonnas oli ka Leonhard Lapini sõpru: muuhulgas skulptorid Matti Nurminen ja kadunud Ukri Merikanto, maalikunstnik Olavi Pajulahti ning kunstikoguja Vexi Salmi. Sõitsime piki maanteed number 45 Tartust Räpinasse, kui korraga jäi Kaaru küla juures silma teeviit "Jaan Vahtra sünnikodu mälestuskivi". Palusin meie autojuhil kohe kinni pidada ja tagasi keerata. Pöördusime väikesele kõrvalteele ja hetke pärast seisime põllukivist mälestusmärgi juures, sügiseses külmas värisedes ja Eesti avangardkunstist vesteldes. Vexi ja mina olime Eesti kunstiga tegelenud juba kauem ja kindlasti tekkis meil kukepoksi moodi võistulaulmine sellest, kellel õnnestub kaasreisijaid paremini selles küsimuses harida. Rääkisime neile Vahtrast ja Eesti Kunstnikkude Ryhmast, sellest, kuidas Euroopa ja eriti Vene avangardistlik kunst jõudis Eestisse palju võimsamalt ja varem kui Soome. Seal me seisime lörtsis, praktiliselt keset tühermaad, Eesti külas põllu veerel ning rääkisime suurest kunstist – kuigi põuetaskust võetud Belõi Aist brändi pisut peletas külmatunnet. Just sellised väikesed ja tagasihoidlikud hetked on need, mis jäävad igaveseks meelde ja mõjutavad ka järgnevat elu.

Aga miks me seal tegelikult seisime? Süüdlane oli Lapin. Olin tutvunud temaga juba mõni aasta varem ja paar korda läbi lugenud tema soome keeles ilmunud raamatu "Pimeydestä valloon. Viron taiteen avantgarde neuvostomiehityksen aikana" (Pimedusest valgusesse. Eesti kunstiavangard Nõukogude okupatsiooni ajal, Otava, 1996). Just Lapin tekitas minus huvi Eesti kunsti vastu. Olin juba varem tegelenud Euroopa avangardiga, kuid mul puudusid teadmised sarnastest suundadest Eestis. Lapini juhatusel avanes minu jaoks pisitasa täiesti uus maailm, kus ma praegugi jätkan oma uurimisreise.

Kaarust sõitsime edasi Räpinasse. Olime teel Värskasse, kuid kõigepealt tahtsime käia Räpinas söömas, sest teadsime, et Räpina on Lapini sünnikoht. Alguses sõitsime autoga mööda Räpinat ringi ning läksime siis tagasihoidlikku ja soodsasse keldrirestorani borši sööma ja Lapinist vestlema ning kujutlesime, milline nägi Räpina välja kuuekümnendatel. Ka sellest on saanud minu jaoks programmiline meetod Eestis seiklemisel. Näiteks Kehra tselluloosilinn on minu jaoks oluline koht, sest üks minu lemmiklauljatest Silvi Vrait oli sealt pärit. Seal asub ka Kehra sovhoosi keskuse hoone, mille projekteeris Vilen Künnapu. Ka see on seotud jällegi Lapiniga, sest olen teada saanud, et Künnapu ja Lapin ning kaheksa muud arhitekti kuulusid nn Tallinna Kooli (ka Tallinna Kümne) rühmitusse. Mõnikord olen mõelnud, et peaksin koostama teejuhi, mis tutvustaks inimestele Tallinna Kooli avalike ehitiste arhitektuuri. See mõte on viinud mind juba reisile Kihnu, kus olen mitu korda käinud vaatamas Lapini ja Toomas Reinu projekteeritud Kihnu rahvamaja – ehkki tean, et lõpptulemus ei vasta päriselt arhitektide kavandile. Ja aimate kindlasti, kes tutvustas mind omal ajal Reinule Wiiralti kohvikus?

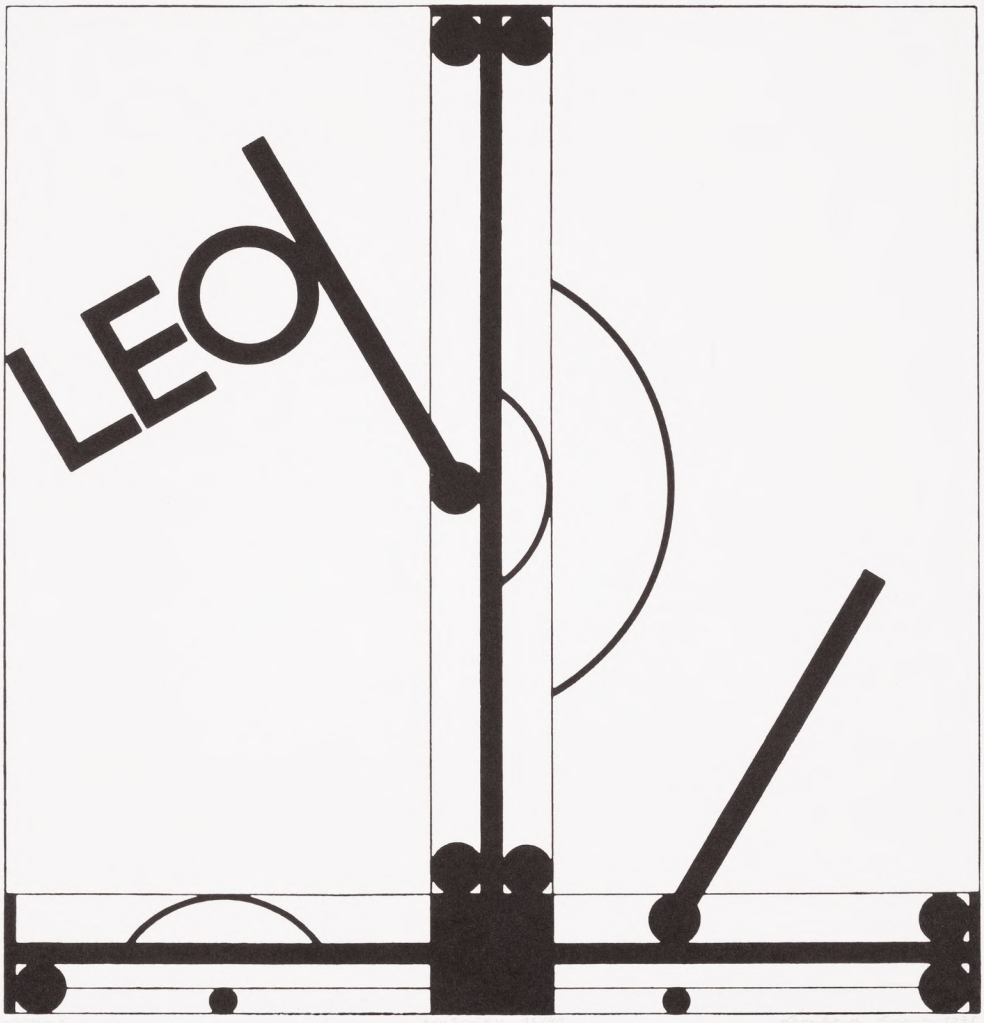
because I have been a friend of Leo for around twenty years now. Second, because I believe that a remarkable artist affects their surroundings in many ways apart from artistic achievements, which are usually mentioned in the list of merits. I will try to bring examples of this through my reminiscences and subsequently rise to a general level.

*

I will begin in 2001. I was journeying around southern Estonia with some friends. There were some of Leonhard Lapin's friends in the group as well: among others the sculptors Matti Nurminen and the late Ukri Merikanto, painter Olavi Pajulahti and art collector Vexi Salmi. We were driving along highway 45 from Tartu to Räpina, when we noticed a sign in Kaaru village to "the memorial stone for the birthplace of Jaan Vahtra". I asked our driver to stop straight away and turn around. We turned onto a small side road and soon stood before a fieldstone memorial, shivering in the autumn cold and discussing the avant-garde of Estonian art. Vexi and I had worked with Estonian art for a longer time and we certainly competed in singing its praises, trying to see who could best educate our companions in this question. We spoke to them of Vahtra and the group Eesti Kunstnikkude Rühm, of how European and especially Russian avant-garde art reached Estonia with more impact and sooner than it did in Finland. We stood there in the sleet, practically in no man's land, in an Estonian village in a field and spoke of great art – although the Belii Aist brandy from our chest pockets fought off the cold a little. Precisely such modest little moments are those that you remember forever and affect your subsequent life.

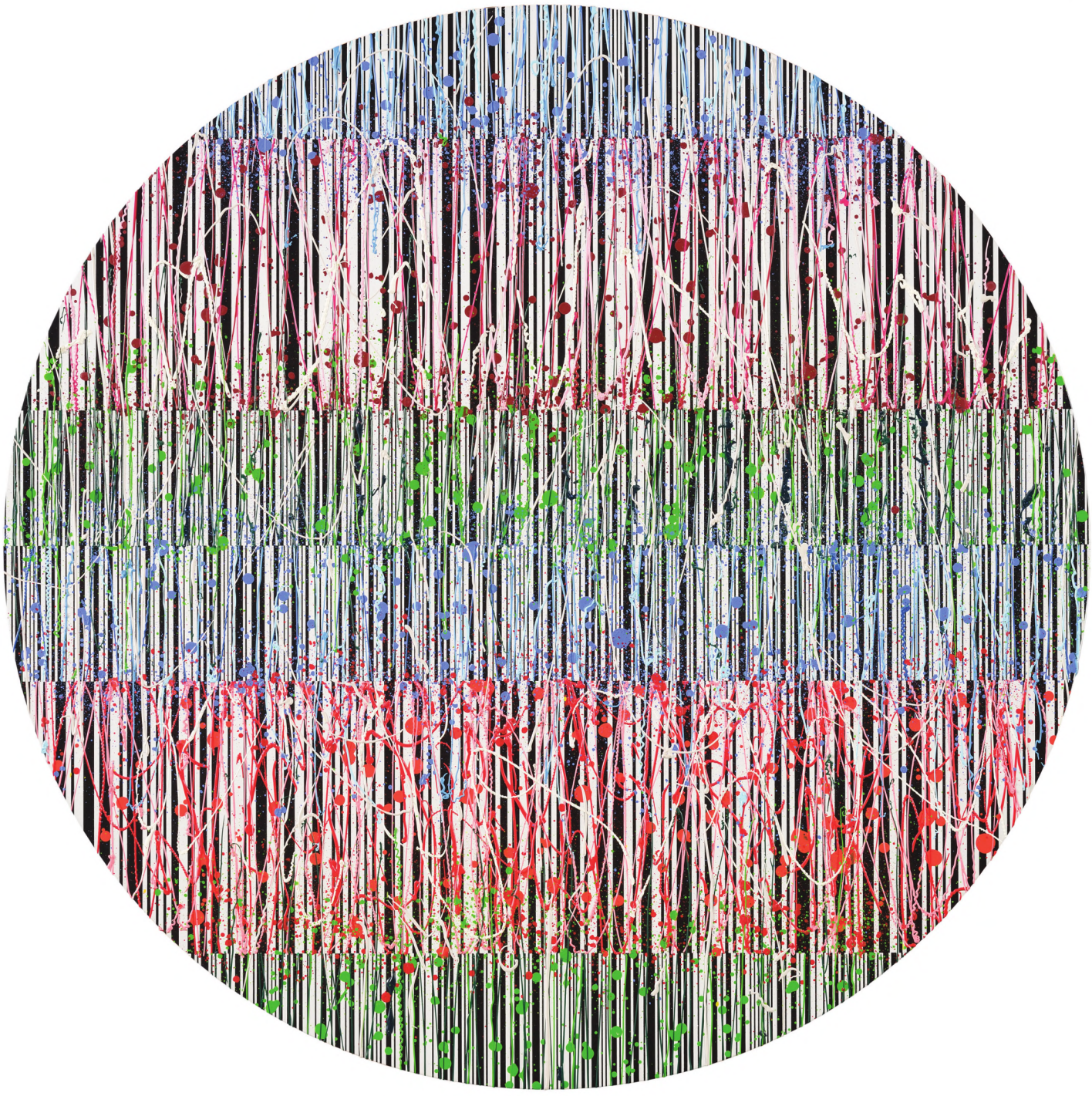
But why were we actually standing there? The culprit is Lapin. I had first met him a few years previously and read his book a few times, which had been published in Finnish "Pimeydestä valloon. Viron taiteen avantgarde neuvostomiehityksen aikana" (From the Dark into the Light. Estonian Avant-Garde Art During the Soviet Occupation, Otava, 1996). It was Lapin who ignited my interest in Estonian art. I had worked with European avant-garde before, but I lacked any knowledge of similar directions in Estonia. Under the guiding hand of Lapin, bit-by-bit a whole new world opened up for me, one in which I continue my research trips to this day.

From Kaaru we drove on to Räpina. We were on our way to Värska, but first we wanted to go and eat in Räpina because we knew that Räpina was Lapin's birthplace. At first we drove around Räpina and went to a modest and cheap basement restaurant for some borscht and to talk about Lapin and imagine what Räpina would have looked like in the sixties. This has become a programmatic method for journeying in Estonia for me. For instance, Kehra cellulose city is an important place for me because one of my favourite singers, Silvi Vrait was from there. The central building of the Kehra sovkhoz is also there, which was designed by Vilen Künnapu. This again is connected to Lapin because I later found out that Künnapu and Lapin and eight other architects belonged to a group called the Tallinn School (aka Tallinn Ten). I have sometimes thought that I should compile a road-guide, which would introduce people to the architecture of the public buildings of the Tallinn School. This idea has already led me on a trip to Kihnu, where I have been many times to see the Kihnu civic centre, which was planned by Lapin and Toomas Rein – although I know that the end result does not actually adhere to the designs of



Leonhard Lapin
Masin X
1975
Kõrgtrükk
Foto autor Stanislav Stepashko
Eesti Kunstimuuseum

Leonhard Lapin
Machine X
1975
Relief
Photo by Stanislav Stepashko
Art Museum of Estonia



Leonhard Lapin
Kood CLXXIV
2009
Siiditrükk
Foto autor Stanislav Stepashko
Autori omand

Leonhard Lapin
Code CLXXIV
2009
Silk screen
Photo by Stanislav Stepashko
Author's property

Asjad põimuvad pidevalt kummalisel ja ootamatul viisil, põhjuse ja tagajärje vahekorrad segunevad. Ühine on selles protsessis see, et sõlmpunktides vilksatab sageli Lapini nimi. Minu jaoks tähendab "Lapin Soomes" just seda. Tõsi küll, see tähendab ka tema Soomes toimunud näitusi, tema jälje jätnud õpetamist Soomes, tema suurepärast ja hiiglaslikku värviteooriat käsitlevat avalikku teost "Arkkityyppinen väriteoria" (Arhetüüpne värviteooria, 2014) Vantaas Kivistö raudteejaamas ja ka tema tööd Soomes arhitektina ning ma tulen nende teemade juurde veel hiljem tagasi. Kuid minu jaoks on "Lapin Soomes" ennekõike see silmapaistev kuju, kes juhtis mind lõplikult ja täiesti püsivalt Eesti kultuuri armastajaks. Kuna olen seda armastust üritanud oma rohkete Eesti kultuuri käsitlevate kirjutistega ka jagada ja kuna mul on lugejaid, siis küsimus ei ole lõpuks mitte "Lapinist minus", vaid tegelikult ka "Lapinist Soomes". Pisut kirjandusteoreetiliselt võiksin nentida, et kui kirjutan Eestist, siis "Lapin kirjutab minus" – protsentides ei oska ma seda vahekorda küll hinnata.

Selle protsessi üks kulminatsioonihetki oli see, kui otsustasime armastatuga veel oma vanaduspäevil 2014. aastal täitsa nalja pärast abielluda. Pulmapidu pidasime Kurtna Linnukasvatuse Katsejaamas (valmis 1966). Ka see on vähemalt osaliselt Lapini süü. Olen temaga palju vestelnud Eesti arhitektuurist ning lugenud tema artikleid arhitektuuriajaloost ja -teooriast. Tänu Lapinile olen avastanud näiteks Valve Pormeistri, keda väga imetlen. Tema töölaual sündisid Kurtna joonised ja olen otsustanud kõik Valve Pormeistri avalikud ehitised ära näha. Suurepärane oli ka see, et Lapin pidas meie pulmas kõne.

*

Nagu ma alguses tõdesin, on neil isiklikel mälestustel pädevad üldised põhjused, kui soovime tõsiselt kaaluda Lapini rolli Soome kultuurielus. Tema mõju on suur ja selle aluseks on peale kunstilise karjääri kindlasti ka tema isik ja võime saada sõbraks väga erinevate inimestega. Mina ja Vexi Salmi pole üldsegi tema ainsad soomlastest sõbrad. Võin vaid ette kujutada, kui palju ta on mõjutanud soome konstruktivismi meistrit, maalikunstnik Jorma Hautalat. Nad on olnud sõbrad juba seitsmekümnendatest ja Hautala tunneb kindlasti soomlastest kõige paremini Eesti modernismi arengut. Ta on teemat käsitlenud ka oma kõrgetasemelistes esseedes, muu hulgas tekstis "Leonhard Lapin – ruumi ja vaimu vallutaja", mis ilmus Jyväskyläs Alvar Aalto muuseumis aastal 1991 toimunud Lapini näitusega seoses.

Siia loetelusse võime lisada veel palju silmapaistvaid soome arhitekte, teiste hulgas Juhani Pallasmaa, kellega Lapin on koos kirjutanud väikse raamatu vaikuse arhitektuurist – "Architecture de silence" (Vaikuse arhitektuur, 1994), mille avaldas Soome Arhitektuurimuuseum. Neil oli ühine näitus Soome Prantsuse instituudis Pariisis. Lapini suhetest teiste arhitektidega kõneleb ka see, et meie tehnikaülikool (nüüdne Aalto ülikool) avaldas Lapini raamatu "Void And Space" aastal 1995. Lapin oli sellele eelnenud aastal selle tehnikakõrgkooli arhitektuuriosakonna külalisprofessor.

Ma ei tunne arhitektuuri piisvalt hästi, et võiksin korralikult hinnata Lapini rolli Soome arhitektuurialases diskussioonis, kuid aiman, et see on üsna suur. Näiteks ei ole sellest väga palju aega möödunud, kui istusin juhuslikult koos Soome arhitektuuri *grand old man*'i Markku Komoneniga baaris klaasikest veini juues. Kirjutasin parasjagu artiklit, kus

the architects. And perhaps you can guess who introduced me to Rein at the Wiiralt Café?

Things intertwine constantly in strange and unexpected ways; the relationships between cause and effect mix. The common factor in this process is that often Lapin's name flashes at the junctions. This is what "Lapin in Finland" means to me. Truth be told, it also means his exhibitions in Finland, his impactful teaching in Finland, his excellent and massive public piece tackling colour theory "Arkkityyppinen väriteoria" (Archetypal Colour Theory, 2014) in Vantaa at Kivistö train station and his work as an architect in Finland and I will come back to these subjects later. But for me "Lapin in Finland" is above all else the remarkable character, who directed me conclusively and completely permanently to become a lover of Estonian culture. Because I have tried to spread this love through my many writings about Estonian culture and because I have a readership, the question is not of "Lapin in me" in the end, but actually also of "Lapin in Finland". I could concede, based a little on literary theory, that when I write about Estonia, then "Lapin writes in me" – I couldn't judge this ratio as a percentage.

One of the culminating points of this process is that we decided with my beloved in 2014, completely as joke, to get married in our old age. We held the wedding reception at Kurtna Poultry Testing Station (built 1966). This is also, at least in part, Lapin's fault. I have spoken a lot with him about Estonian architecture and read his articles about the history and theory of architecture. For instance, thanks to Lapin I discovered Valve Pormeister, who I very much admire. The drawings for Kurtna were created on her work desk and I have decided to see all of Valve Pormeister's public buildings. It was also wonderful that Lapin gave a speech at our wedding.

*

As I recognised at the beginning, these personal memories have general reasons, but we want to seriously consider Lapin's role in Finnish culture. His impact is great and the basis of this, apart from his artistic career, is certainly his character and ability to befriend a very wide range of people. Vexi Salmi and I are by no means his only Finnish friends. I can only imagine how much he has influenced the master of Finnish constructivism, painter Jorma Hautala. They have been friends already since the seventies and, among Finns; Hautala certainly knows best the development of Estonian modernism. He has also addressed the subject in his high-level essays, among others in the text "Leonhard Lapin – Conqueror of Space and Spirit", which was published in connection with Lapin's exhibition at the Alvar Aalto Museum in Jyväskylä in 1991.

We could add many remarkable Finnish architects to this list, among others Juhani Pallasmaa, with whom Lapin wrote a small book about the architecture of silence – "Architecture de silence" (Architecture of Silence, 1994), which was published by the Museum of Finnish Architecture. They had a joint exhibition at the Finnish Institute in France, Paris. Lapin's relation to other architects is demonstrated by the fact that our technical university (now Aalto University) published Lapin's book "Void and Space" in 1995. Lapin had been a visiting professor at the architecture department of the technical university in the year leading up to this.

riivasin kunstnike tehtud arhitektuurilisi värvikavandeid ja püüdsin osavalt juhtida jutu sellele teemale, et saaks temalt õngitseda häid vihjeid. Ei läinudki palju aega, kui märkasin, et meil käib elav vestlus, mille teemaks oligi peamiselt vaid Lapin – samuti Komoneni vana sõber.

Meie kujutava kunsti maailmas tunnen Lapini rolli aga hästi. Kui pisut utreerida, siis võiks nentida, et kui paluda keskmisel Soome kunstihuvilisel nimetada mõni talle teadaolev Eesti kunstnik, siis oleks kindlasti kaks sagedamat vastust Eduard Wiiralt ja Leonhard Lapin.

Lapinil on Soomes olnud arvukalt personaalnäitusi ja ta on osalenud paljudel ühisnäitustel. Näitustel on muidugi oma väärtus ja mõjutuse ajalugu. Lapini karjäär algas Soomes juba kaheksakümnendatel suure menuga. Ta esines muuhulgas koos 18 muu Eesti kunstnikuga Pori kunstimuuseumi 1989. aasta suurnäitusel "Struktuuri/Metafysiikka. Näkökulmia virolaiseen nykytaiteeseen" (Struktuur/Metafüüsika. Vaatenurk eesti nüüdiskunsti). Just seda näitust mäletab praegugi veel nii mõnigi Soome kunstielus tegutseja – see nimelt muutis püsivalt meie arusaamist tänapäeva Eesti kunstist. Vähemalt selleks ajaks jõudis meieni mõistmine, et eesti kunstnikud ei ole ajast maha jäänud "väikevennad", vaid elavad samas kunsti reaalajas nagu meie – mõnikord ehk pisut eeski.

Lapini näituste ajalugu Soomes on tohutu ja ma ei hakka seda üksikasjalikult siinkohal ette kandma. Seniseks kulminatsiooniks oli kahtlemata tema ulatuslik retrospektiivne näitus "Merkit ja tyhjyys" (Märgid ja tühjus) Wäinö Aaltoneni muuseumis Turus aastal 2009. Näitus läks sealt edasi Hämeenlinna kunstimuuseumisse (2009–2010). Just Hämeenlinnas nägin ma viimati Lapini töid Soomes – eelmisel kuul täiesti kogemata, sest läksin sinna vaatama saksa ekspressionismi näitust Vexi Salmi kogudest. Muuseumis oli väljas Salmi suurest kunstikogust näitus "Väri ja muoto" (Värv ja vorm). Seal oli väljas terve tuba Eesti kunsti. Teiste hulgas muidugi ka Lapinit, mida Salmil on kogus kokku umbes kolmkümmend tööd. Praegu ongi Salmi kunstikogu testamendiga määratud Hämeenlinna, tema lapsepõlve kodulinna, ja see on muutunud Soome tähtsaimaks Lapini-linnaks.

Lapini mõju Soome kunstimaailmas on suur ka tänu tema õpetajatööle. Ta tegutses Helsingi kunstikooli Maa õpetajana aastatel 1992–1998 ja ka kooli juhtkonnas 1993–1996.

Suur osa minu sõpradest ja tuttavatest on kunstnikud. Kuulen pidevalt mälestusi Lapinist kui õpetajast. Kümnetes ja kümnetes Soome nüüdiskunstnikes elab väike Lapin. Mõjutuste täpse ulatuse mõõtmine on loomulikult võimatu, kuid paljudes Soome kunstiaruteludes räägib taustal kaasa Lapini värviteoreetiline mõtlemine ning tema osaliselt budismist lähtuv arusaam tühjuse tähtsusest. Otseseid epigoone tal kindlasti ei ole – õnneks, aga paljusid ikka veel arutelu objektiks olevaid küsimusi on ta kindlasti püstitanud.

*

Minust sai lisaks kunstikriitikule ja kuraatorile ka Eestis seiklev reisikirjanik – osalt kindlasti just tänu Lapinile. Olen sellega tegelenud nüüd kakskümmend aastat ja kirjutanud Eesti kohta kolm raamatut. Kolm on veel pooleli. Võin siis nimetada end tõenäoliselt asjatundjaks ja just selle autoriteedi alusel annangi teile nüüd vihje või otsesõnul öeldes käsu. Kui tahate paremini mõista minu sõnavõtu pealkirja "Lapin Soomes" sisu, varuge oma järgmisel Helsingi reisil rohkem

I am not well enough acquainted with architecture to properly judge Lapin's role in discussions on the subject of Finnish architecture, but I presume it is considerable. For instance, not long has passed since I happened to be sitting in a bar with a glass of wine next to the grand old man of Finnish architecture Markku Komonen. I was writing an article at the time, wherein I touched upon the architectural colour designs made by artists and I was trying to skilfully lead the discussion towards this subject so I could angle some good clues from him. It wasn't long before I noticed that we were having a lively conversation the main subject of which was in fact Lapin – also an old friend of Komonen.

In the world of our figurative art I know Lapin's role well, though. If I was to exaggerate a little, I could concede that were you to ask an average Finnish art enthusiast to name some prominent Estonian artist, the two most frequent answers would certainly be Eduard Wiiralt and Leonhard Lapin.

Lapin has had a number of solo shows in Finland and has participated in many group exhibitions. The exhibitions have their value and influence on history, of course. Lapin's career started in Finland already in the eighties with much acclaim. Amongst others he exhibited alongside 18 other Estonian artists at Pori Art Museum in 1989 at the large exhibition "Struktuuri/Metafysiikka. Näkökulmia virolaiseen nykytaiteeseen" (Structure/Metaphysics. A View of Estonian Contemporary Art). Even now, this exhibition is remembered by many a practitioner in the Finnish art field – namely, it permanently changed our understanding of modern Estonian art. At the time, we understood that Estonian artists are not our "little brothers" lagging behind, but occupy the same real time in art as us – perhaps sometimes even a little ahead.

The history of Lapin's exhibitions in Finland is immense and I will not present it one-by-one here. Up until now the culmination has undoubtedly been his extensive retrospective exhibition "Merkit ja tyhjyys" (Signs and Void) at Wäinö Aaltonen Museum of Art in Turku in 2009. The exhibition continued on to Hämeenlinna Art Museum (2009–2010). It was precisely at Hämeenlinna that I last saw Lapin's work in Finland – last month, completely accidentally, because I went there to see an exhibition of German expressionism from the collections of Vexi Salmi. The museum was showing an exhibition "Väri ja muoto" (Colour and form) from Salmi's large art collection. There was a whole room of Estonian art. Among others, including Lapin of course, Salmi has a total of around thirty works in his collection. Currently, Salmi's art collection has been promised to Hämeenlinna in his will, his childhood home city, and it has become Finland's most important Lapin city.

Lapin's influence on the Finnish art world is great also thanks to his work as a teacher. He was a teacher at the Helsinki Art School MAA in 1992–1998 and was on the board of the school 1993–1996.

A large proportion of my friends and acquaintances are artists. I frequently hear memories of Lapin as a teacher. A small Lapin lives in dozens of Finnish contemporary artists. It is of course impossible to judge the exact breadth of his influence, but Lapin's thoughts on colour theory and his understanding of the importance of emptiness, partly based on Buddhism, is audible in the background in many discussions of Finnish art. He certainly doesn't have any direct imitators – luckily, but he has posited many questions still definitely the subject of ongoing discussions.

aega. Alustage Lapini tundmaõppimist rongisõiduga Kivistö jaama, vaatama Lapini kakssada meetrit pikka värviteoreetilist seinamaali. Sõit kestab nelikümmend minutit ja maksab viis ja pool eurot.

Maailm on muutunud, Soome ja Eesti suhted on muutunud. Teil on nüüd palju sellist, mida meil veel ei ole. Aga meil jällegi on nähtaval kohal mitu korda suurem Lapini avalikus kohas asuv kunstiteos kui teil!

Otso Kantokorpi (1957–2018) oli Helsingis elanud kunstikriitik, toimetaja, kolumnist ja kuraator. 1998–2005 oli ta ajakirja Taide peatoimetaja. Ta sai Soomes mitmeid ajakirjanduse ja kunstivaldkonna preemiaid ning oli ka nii siin kui sealpool Soome lahte avalikkuses tuntud oma silmatorkava Eesti-huvi poolest.

*

In addition to being an art critic and curator, I became a travel writer in Estonia – partly definitely thanks to Lapin. I have done this now for twenty years and have written three books about Estonia. Three are still in progress. I can therefore probably call myself an expert and precisely based on this authority I will now give you a clue or rather a command. If you want to better understand the contents of my presentation titled "Lapin in Finland", reserve more time in your next trip to Helsinki. Start your process of acquainting yourself with Lapin with a train ride to Kivistö station, to see Lapin's two-hundred-metre-long colour theory mural. The ride will take forty minutes and cost five and a half euros.

The world has changed, the relationship between Finland and Estonia has changed. You now have a lot that we don't yet have. But then again, we have an artwork by Lapin in a space open to the public, which is many times larger than any you have!

Otso Kantokorpi (1957–2018) was an art critic, editor, columnist and curator based in Helsinki. Through 1998–2005 he was the editor-in-chief of Taide magazine. He received many prizes in Finland in journalism and the art field and was publicly well-known on both sides of the Gulf of Finland for his distinctive interest in Estonia.

BARBAM ET PALLIUM VIDEO

...., juhuslikult ka kunstiklassik

Sandra Jõgeva kritiseerib Manfred Vainokivi dokumentaalfilmi "Elagu skandaalid ja kollased sandaalid" (2018, 52'), mis räägib Leonhard Lapinist.

Võib-olla oleks kunstiklassikuid veel lihtsam armastada, kui nad seda armastust ise lakkamatult ei nõuaks ega oleks valmis igal hetkel ja igaühele oma mineviku ja oleviku saavutusi üles lugema. Ega rõhutaks samasuguse kirglikkusega kõiki saamatajäämisi, Eesti Kultuurkapitali (Kulka) stipendiumitest tähelepanuni kaasajas. Tänapäevane salvestustehnika (loe: kontaktmikrofonid) võimaldab lindistada peategelase ja tema läheduses viibivate kaaskodanike vestlusi, mis tegelikult ei ole mõeldud võõrastele kõrvadele. Tavaliselt unustatakse need salvestusseadmed varsti, ka juhul, kui ollakse teadlikud sellest, et tuldi mõnda sündmust kaameraga jäädvustama. Need jutukatked värskes Manfred Vaikokivi dokumentaalfilmis Leonhard Lapinist "Elagu skandaalid ja kollased sandaalid" on küllaltki mõjusad ning vähemalt inimesed, kes neid tegelasi, antud juhul eakaid Eesti kunstiklassikuid tunnevad, võivad kinnitada, et kõik on õige.

Filmis edasi antud mulje nendest klassikutest vastab tõele küll. Ühel näituseavamisel seletab seal Raul Meel Lapinile: "Üks mu raamat, mis on kaks korda tunnistatud maailma kõige kaunimaks ja originaalsemaks trükiseks, ei saanud Kulka toetust", mida Lapin varsti ühes teises stseenis kommenteerib, et Meelt ei kannata alati kaua kuulata, "kogu aeg räägib iseendast". Samas avaldab filmis ühel teisel avamisüritusel Meel oma pidulikus kõnes Lapinile sõna otseses mõttes armastust, mööndes küll muheledes, et mõlemad on nüüd "vanad vastikud karvased vanamehed".

See on vahest Manfred Vainokivi filmi kõige liigutavam ja inimlikum osa. Need on hetked, kus klassikud omavahel maailma, täpsemalt Eesti kohalikku kunstimaailma paika panevad (läbivas kõrvalosas lisaks Raul Meelele on näiteks Mare Vint). Need on hetked, kus mitte liiga purjus või suisa kaine Lapin sirgjooneliselt oma arvamust avaldab, näiteks räägib Eesti Kunstiakadeemia (EKA) väidetavast allakäigust või EKA eksrektorit Signe Kivi, Eesti Kunstnike Liitu või tervikuna meie kaasaegset kunsti sõimab. Või paneb paika "kaks beibit", kes said maalikateedri dotsentideks, kuigi peaksid veel ise õppima ja mitte teisi õpetama. Peategelase lahtise teksti omamoodi groteskusst toetab mõnes mõttes filmi visuaal: suures plaanis kaadrid kõikvõimalikest sama vanuseklassi rohkem või vähem klassikutest näituseavamistel või kohvikuatmosfääris söömas ja joomas ning omavahel ka mitteverbaalselt, s.o kehakeeles kommunikeerimas.

Samas on need kaadrid, mis kohati ületavad hea maitse ja ka eetika piiri. Üks küsitavamaid hetki on kohe filmi alguses: Lemming Nagel suures plaanis nina nokkimas, samal ajal kui Lapin Tallinna Kunstihoone ees hoogsalt kargleb, ise vihmas lauldes. See on ainus kaader filmis maalikunstnik Lemming Nagelist. Teada on, et dokumentaalfilmi monteerimise ajal oli

..., Coincidentally, Also a Classic Artist

Sandra Jõgeva criticises Manfred Vainokivi's documentary "Long Live Scandals and Yellow Sandals" (Elagu skandaalid ja kollased sandaalid, 2018, 52'), which talks about Leonhard Lapin.

Perhaps it would be even easier to love classic artists if they weren't constantly demanding that love and if they weren't ready to list their past and present achievements at every moment and to everyone, nor stressing with the same fervour all that they missed out on, from Estonian Cultural Endowment (Kulka) grants to contemporary attention. Modern recording equipment (read: contact microphones) allows us to record the conversations of the main character and those around him, which are not in fact meant for the ears of strangers. Usually, these recording devices are soon forgotten, even when you are aware that someone came to record some event with a camera. In Manfred Vainokivi's fresh documentary about Leonhard Lapin "Long Live Scandals and Yellow Sandals" (Elagu skandaalid ja kollased sandaalid) these snippets of conversation are quite effective, and at least the people who know the characters, in this instance grand old "legends" of Estonian art, can confirm that it is all correct.

The impression these "legends" give, as depicted in the film, is indeed truthful. At an exhibition opening Raul Meel explains to Lapin, "One of my books, which has twice been recognised as the world's most beautiful original publication, didn't get support from Kulka", which Lapin later comments on in another scene, saying that you can never bear to listen to Meel for long, "always talking about himself". That said, at another opening event in the film Meel literally declares his love for Lapin in the ceremonial speech, conceding through a smirk, that they are both now "vile, hairy old men".

This is perhaps the most moving and human part of Vainokivi's film. These are the moments, where between them, the "legends" set the world straight, or rather the local Estonian art world (in addition to Raul Meel, Mare Vint occupies a role throughout). These are moments where the not-too-drunk or even sober Lapin proclaims his direct opinion; for instance, he speaks of the apparent downfall of the Estonian Academy of Arts (EKA) or abuses the former rector of EKA, Signe Kivi, the Estonian Artists' Association or our contemporary art as a whole; or puts "two babes", who became assistant professors of the painting department, in their place, as they should themselves still be studying and not teaching others. In some ways the distinctive grotesqueness of the protagonist's open rhetoric supports the visuals of the film: close-up shots of every possible hero, to a greater of lesser degree, from a similar generation at exhibition openings or eating and drinking in a cafe setting and communicating with each other also non-verbally; that is, through gestures and body language.

ta juba meie hulgast lahkunud, olles eelnevalt aastaid liikumisvõimetu invaliid olnud. Tabasin end filmi vaadates tahtmatult mõttelt: mida tunneb Nageli kunstnikust poeg, nähes filmis oma kadunud isa sellisena?

Kohati jääb mulje, nagu oleks operaator nimme otsinud "inetuid" suures plaanis kaadreid juba aastates kunstnikest või ka lihtsalt näituseavamiste või kohvikute-baaride külalistest. Olgu selleks siis suurest saiapätsist tükke haaravad ja suhu pistvad käed või kortsus palged. Pateetikat tekitab kohati kasutatud klassikaline muusika (Georg Friedrich Händel), mis paratamatult ekraanil toimuvale ülevavõitu matusemeeleolu annab. Ja-jah, selle maailma kaduv hiilgus... On hetki, mis mõjuvad filmivaataja tunnetega liig lihtsa manipuleerimisena.

Teine hea maitse piire ületav teema on seks. Alustaks sellest, et ma pole päris kindel, kas "tavaline", Eesti 20. sajandi kunsti ajalooga ning Lapini loominguga laiemas plaanis vähetuttav vaataja jagab üldse lahti, kes on Lapini omamoodi *alter ego* ja kirjanduslik kangelane Albert Trapeež. Albert, kes tegutseb muuhulgas ka Leonhard Lapini nelja aasta taguses mälestusteraamatus "Siintallinn". Filmis nende suhet ei avata, samas on Alberti (või ikkagi Lapini?) seksiseiklustest pajatavaid anekdoote maheda koolitatud kaadritaguse häälega ette lugemas näitlejad Tambet Tuisk ja Üllar Saaremäe. Filmis mõjuvad need nilbevõitu jutukatked omamoodi võõrkehana.

Sellele elemendile sekundeerivad kaadrid purupurjus Lapinist, filmitud viis aastat tagasi (sest ta mainib neis, et on 65-aastane; teadaolevalt oli aga hiljuti klassiku 70. juubel) pehmel keelel ja hägusa pilguga seksiteemalisi vulgaarsusi kuuldavale toomas. Me kõik teame "räpaseid vanamehi" – eakaid mehi, kes kipuvad vintis peaga juttu allapoole vööd teemadele viima. Kunagi heitsin ühele selle inimliigi esindajale ette, et ta räägib poolvõõrastega liiga palju ja kontekstiväliselt oma seksuaalelust. Vanahärra reaktsioon oli mulle üllatav: ta tundus olevat siiralt šokeeritud ja väitis, et mina, nagu ka ülejäänud ühiskond, tahame vanemaid inimesi just nagu mingisse lahtrisse suruda ja eeldame, et neil pole enam seksuaalsust. Midagi taolist ütleb Vainokivi filmis välja kahjuks – sõnumi kohaleviimise mõttes kahjuks – ka maani täis Lapin.

Filmi üks eripärasid (ma ei taha siinkohal tingimata etteheiteid teha, vastasel juhul nimetaksin seda puuduseks) ongi pigem keskendumine Lapinile kui "räpasele vanamehele", mitte niivõrd kui kunstnikule. Tema ikoonilisi kunstiteoseid näeme esimest korda alles filmi 32. minutil, kuid isegi siis on tema 1970. aastate legendaarne seeria "Naine-masin" kaadris kuidagi fookusest väljas. Kui päris filmi lõpus näidatavad kaadrid tema Kumu retrospektiivi avamisest välja arvata, näeme Lapini teoste asemel filmis pigem maaliliselt mõjuvaid kaadreid pintsliga jooni tõmbavatest kätest. Need käed korduvad läbi filmi, tuues esile ühe selle suurima puuduse: silmahakkava võttepaikade vähesuse. Näeme Lapinit mõnel näituseavamisel, esinemas luuletustega mõnel kunstisündmusel, istumas kohvikus, ühtede ja samade sõpradega suhtlemas (isegi kunstipublik kordub) või oma ateljees töötamas. Kaamera peatub pikalt ja suures plaanis kunstipubliku hulgas olnud noortel kaunitel naistel ja eriti nende jalgadel. Näeme Lapinit Raul Meele kõrval istumas ja tema sünnipäeva auks musitseeriva Riho Sibula kontserdi ajal tukkuma jäämas, tänaval oma elukaaslasega jalutamas ning EKA-s loengut andmas. Seal on filmitud ka üks dokumentaalfilmi meeldejäävaid stseene nutitelefoni näppivast läbitungimatu

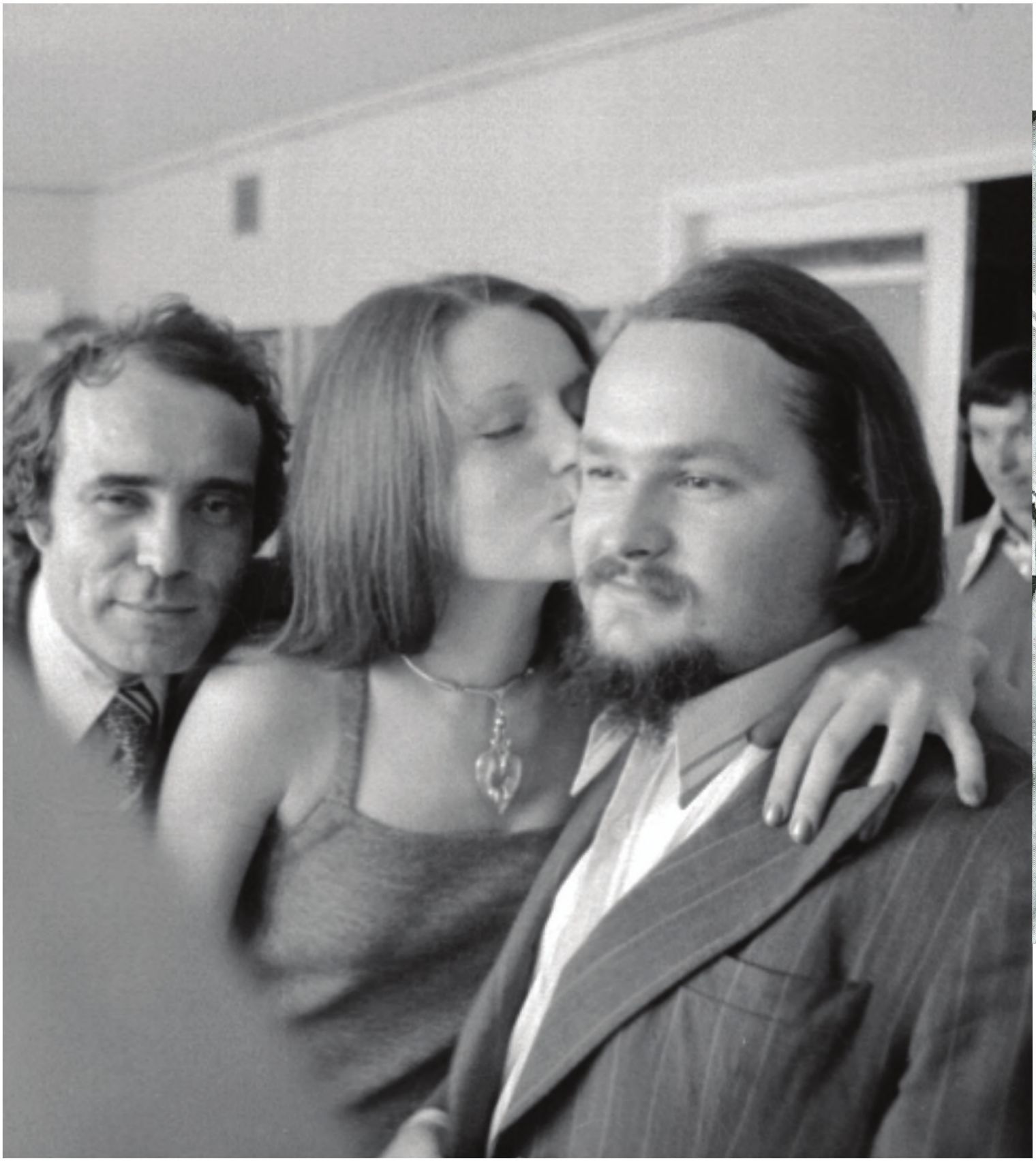
That said, there are shots which at times cross the border of good taste as well as ethics. One of the questionable moments in the film is right in the beginning: a close-up of Lemming Nagel picking his nose while Lapin energetically jumps around in front of Tallinn Art Hall, singing in the rain. This is the only shot of painter Lemming Nagel in the film. It's known that he had already departed from amongst us by the time the documentary was being edited, having been an immobile invalid for many years beforehand. While watching the film, I found myself unintentionally thinking: what must Nagel's son, also an artist, think watching his departed father like this?

At times it seems as if the cameraman had been looking for "ugly" close-ups of crusty old artists or the visitors to exhibition openings or cafes and bars on purpose. Be they hands grabbing chunks from a large loaf of bread and shoving them in their mouths or just wrinkled faces. At times classical music (George Frideric Handel) is used to glorify these, which inevitably lends the events taking place on the screen a funereal atmosphere. Yes-yes, the disappearing grandeur of this world... There are moments that seem like an excessively simple manipulation of the viewer's emotions.

The other subject that crosses the border of good taste is sex. To begin with, I am not quite sure whether an "average" viewer, less familiar with 20th century Estonian art history and Lapin's work in general, can distinguish Lapin's peculiar alter ego and literary hero Albert Trapeež. Albert appears, in addition to elsewhere, in Lapin's memoirs of four years ago, "Heretallinn" (Siintallinn). Their relationship is not divulged in the film; that said, Albert's (or rather Lapin's?) anecdotes speak of sexual adventures read as a voice over in a gentle, trained manner by actors Tambet Tuisk and Üllar Saaremäe. These lewd excerpts appear in the film as a peculiar foreign object.

This element is accompanied by shots of a blind drunk Lapin, filmed five years ago (because he mentions in them that he is 65, and it is well-known that the artist recently celebrated his 70th birthday) with a soft tongue and glazed eyes uttering sex-themed vulgarities. We all know "dirty old men" – elderly men, who tend to start talking about subjects below the belt when they are drunk. Once I confronted a representative of one of these types, by saying that he was telling strangers far too much about his sex-life and out of context. The old man's reaction surprised me: he seemed sincerely shocked and claimed that I, as well as the rest of society, seem to want to force older people into some sort of a pigeon-hole and assume that they no longer have any sexuality. Something similar is unfortunately – unfortunately in terms of conveying the message – also intimated in Vainokivi's film by a legless Lapin.

One of the features of the film (I don't necessarily mean this as a condemnation because otherwise I would call it a flaw) is its focus on Lapin more as a "dirty old man", not so much as an artist. The first we see of his iconic artworks is in the 32nd minute of the film, but even then his legendary series "Woman-machine" (Naine-masin) of 1970 is somehow out of focus in the shot. If we exclude the shots of the opening of his retrospective at Kumu right at the end of the film, we see painterly shots of hands making brushstrokes in the film instead of Lapin's work. These hands reappear throughout the film, drawing attention to one its greatest deficiencies: the lack of eye-catching locations. We see Lapin at some exhibition openings, reading poems at some art event, sitting in a cafe, relating to the same old friends (even the art public repeats itself)



Vitali Patsukov, Sirje Runge ja
Leonhard Lapin Tallinnas 4. VIII 1976
Foto autor Jaan Klõšeiko

Vitaly Patsukov, Sirje Runge and
Leonhard Lapin in Tallinn on 4. VIII 1976
Photo by Jaan Klõšeiko

ilmega tudengineiust, mille taustaks on monteeritud heliriba Lapini kriitikaga: "Las ta näpib, ta jääb ju ise lolliks."

Kõigest hoolimata jätab Lapin dokumentaalfilmis siiski sümpaatse mulje. Ta on kahtlemata klassik ning isiksus ning õnneks on temast filmis piisavalt ka n-ö kaineid kaadreid, mis sellel isiksusel välja paista ning särada lasevad. Kohaliku kunstimaailma lauskriitikast ning oma võimalikust alkoholismist hoolimata tundub vanahärra filmis olevat elurõõmus ja terava mõistusega tegelane, aktiivse vananemise ning kõrge eani loominguga jätkamise musternäide. Vaatajale jäävad muidugi küsimused, kui palju on Eesti kunstiajaloo elavat klassikut vaja portreteerida joodiku ning "perverdina". Samas peab tõele au andes möönma, et sellist kuvandit on ta isegi aastakümneid lihvinud: kas eesti kunstis oli 1970. aastate alguseni avalikult seksuaalsema laenguga kunstiteoseid kui Lapini seeria "Naine-masin"?

Kui lähedale jõuab režissöör Manfred Vainokivi Lapinile? Raske öelda, ka juhul kui arvestada ainult enam-vähem kainest klassikust filmi jõudnud kaadreid. Kahtlemata on tegemist julge ja sõnaka ekstraverdiga, kes on lisaks kunstnikukarjäärile ka kirjanik, seega verbaalne eneseväljendus on tal kõrgtasemel. Samas on Lapinit filmitud ühetaolistes olukordades, enamasti pidulikuvõitu näituseavamistel või siis purjus olevana – me ei näe tema perekonda-lähedasi ega tegelikult kuigivõrd ka tema kunsti. Kirjanduslikust loomingust on üles nopitud sisuliselt ropud anekdoodid. Välja jääb ka "Siintallinna" teine peategelane Alberti kõrval ehk siis Tallinna linn ise.

Mis filmist veel meelde jääb, on seitsmekümnendatesse eluaastatesse jõudnud Eesti kunstiklassikute – mitte ainult Lapini – visandlik koondportree. Uhkus saavutatu üle ning samas tunne, et praegu ei hinnata neid piisavalt. Kunstiajalukku jäädvustumise paine ning terav kriitiline pilk oma kaasaja kunstisituatsioonile. Võib-olla seda polegi lõpuks nii vähe?

Sandra Jõgeva on kunstnik ja dokumentaalfilmitegija, kelle debüütfilm "Armastus..." (2017) sai Eesti Dokumentalistide Gildi kolleegipreemia, kuid vallandas ka dokumentalistide hulgas vaidluse, kas tegelastele dokfilmis osalemise eest maksmine on eetiline.

or working in his studio. The camera pauses for lengthy close-ups on the young beautiful women in the art public and especially on their legs. We see Lapin sitting next to Raul Meel and falling asleep during a concert by Riho Sibul on the occasion of his birthday, walking on the street with his partner and lecturing at EKA. One of the most memorable scenes of the documentary is filmed here, of a young female student with an impenetrable expression fiddling on her smartphone, with the edited background audio of Lapin's criticism, "Let her twiddle, she'll be the one who will remain stupid."

Despite everything, Lapin remains sympathetic in the documentary. He is undoubtedly a classic and a personality and luckily there are enough "sober shots" of him in the film to allow the personality to shine through and sparkle. Despite the direct criticism of the local art world and his possible alcoholism, the old man in the film seems like a cheerful and sharp minded character, a typical example of active aging and continuing his creative work well into old age. The viewer is, of course, left with questions about how much it is necessary to portray a living legend of Estonian art history as a drunk and a "pervert". That said, to be honest, we must concede that he has in fact refined this image over the decades: were there any artworks in Estonian art before the beginning of the 1970s that were more overtly sexual than Lapin's series "Woman-machine"?

How close does director Manfred Vainokivi get to Lapin? It is hard to say, even if we only consider the shots of the more or less sober artist, which made it into the film. Undoubtedly, he is a bold and eloquent extrovert, who is also a writer in addition to being an artist; therefore, his abilities in the field of verbal expression are at a high level. That said, Lapin has been filmed in homogenous situations, mostly at more ceremonial exhibition openings or drunk – we don't see his family or his close acquaintances nor actually all that much of his art. From among his literary work, the lewd anecdotes have been selected. The second main character in "Heretallinn" besides Albert – the city of Tallinn – is excluded.

What is still very memorable from the film is the sketched group portrait of Estonian classic artists – not only Lapin – who have reached their seventies. A point of pride for what they have achieved and yet a feeling that they are no longer sufficiently valued. The pressure of being recorded in art history and a sharp critical glance at the contemporary art situation. All things considered, perhaps it's not so little in the end?

Sandra Jõgeva is an artist and documentary maker, whose debut film "Love..." (Armastus..., 2017) was awarded the Estonian Documentary Guild colleague award, but also instigated an argument among documentarians as to whether paying the characters of a documentary for their participation is ethical.

9. II–13. V 2018
Kumu kunstimuuseumi suur saal
“Leonhard Lapin. Tühjus ja ruum”

Kuraator: Sirje Helme.

Lapini muuseum

Carl-Dag Lige külastas Leonhard Lapini retrospektiivi Kumus näituse lahtioleku viimasel päeval, et jõuda kesköösks kirja panna järgmised spontaansed read.

Äsja suletud Lapini retrospektiiv tekitas erinevaid mõtteid, vast mitte kuigi originaalseid, kuid siiski... Lisaks soovi jagada üht kümne aasta tagust seiklust.

Minu jaoks on loomulik osata eristada kunstnikku kui persooni tema loomingust. Ma pole küll antud näituse retseptsiooni liigdetailselt jälginud, kuid mitmel puhul on silma jäänud argument, mille sisemine loogika unustab teha eelmainitud eristuse. (Iseasi, kas see ongi üldse olnud taotlus.) Igatahes, õudselt käivad vastu väited stiilis, et “kuna Lapin on alkohoolik ja šovinist, siis ei peaks tema (eriti viimase aja) loomingut tõsiselt võtma”. Keda huvitab, kas rokkstaar või tippkirjanik on heade elukommetega või milline on tema moraalne pale? Kunst on autonoomne sfäär ja olen (endiselt) veendunud, et teoseid on võimalik vaadata ja kogeda ka, ilma et autori kohalolu oleks taju- ja tunnetusaktis vajalik.

Jah, Lapin on, nagu öeldakse, elav klassik. Teda on justkui liiga palju, ta trügib ise esile, on igas pulmas peig ja matusel kadunuke ja kuidas need ütelused kõik on. Aga see ei tohiks varjutada tööde autonoomsust, võimalust neid vaadata ainult kunstina, eelkõige kunstina. Ja siin pole midagi pistmist n-ö puhta kunsti või “kunst kunsti pärast” kontseptsiooniga (irdne esteetiline objekt). Autonoomsus on vajalik selleks, et anda võimalus kunsti ilmnemiseks poliitilise, s.t ühiskondlikku mõju omava nähtusena. Kunsti autoriteet ilmneb ainult siis, kui kunstil on oma sõltumatuse tsoon. Kui seda tsooni pole, siis lahustub kunst naaberdistsipliinides ja ühiskondlikes nähtustes, muutub kas pelgaks propagandaks või lihtsalt ilulemiseks. (Mõneti on see muidugi ka juba juhtunud.)

Ma pole viimasel ajal enam kuigi aktiivne kunstikriitika lugeja (Kahju! On, mida lugeda! Vähemasti KUNST.EE veergudel. – *Toim.*), aga üldisest infovoost ja melust jääb mulje, et üha rohkem räägitakse kõigest kunsti ümbritsevast – avamised, näitused, messid, konverentsid, biennaalid, persoonid, mained, suhted, kontaktid jne. Töödest endist räägitakse vähe ega soovita või viitsita avada nende ühiskondlikku relevantsust, anda neile huvitavaid tõlgendusi. Kunsti manageerimine, seltskonnaelu ja staarifenomen riisuvad koore. Minu jaoks on see probleem, sest nii erodeerub kunsti autonoomsus ning autoriteet – see huumus, millele kogu too efemeeria tegelikult toetub. Kui kunst ise fookusest kaob, on varsti järel vaid puhas õhk.

Jah, Lapin võib olla karakterina kohati tüütu, kunstistaarina ammendunud, indiviidina pahede küüsis jne. Aga see ei

9. II–13. V 2018
The Great Hall of the Kumu Art Museum
“Leonhard Lapin. Void and Space”

Curator: Sirje Helme.

Lapin’s Museum

Carl-Dag Lige visited the Leonhard Lapin retrospective on the last day of the Kumu exhibition so that he could write the following spontaneous thoughts by midnight.

The recently closed Lapin retrospective provoked a variety of thoughts, probably not particularly original ones, but still... I’d also like to share a story from ten years ago.

For me it is natural to know how to separate the artist as persona from their work. I haven’t been following the reception of the exhibition in too much detail, but in many instances I have noticed an argument, which fails to make the aforementioned differentiation. (If indeed that has been the goal.) Anyway, I find criticisms in the style of, “...because Lapin is an alcoholic and chauvinist, we shouldn’t take his work (especially of late) seriously” somewhat jarring. Who cares if a rock star or a great writer is well-behaved or what his moral countenance is like. Art is an autonomous field, and I am (still) convinced it is possible to view and experience artworks without the artist having to be present in the sensory and cognitive process.

Yes, Lapin is, as they say, a living legend. There is almost too much of him, he elbow’s his way to the forefront, is the groom at every wedding and is the loss that is mourned at every funeral, and how those expressions all go. But that shouldn’t shadow the autonomy of the work, the freedom to view the work solely as art, and before all else, as art. This has nothing to do with the concept of pure art or “art for art’s sake” (a detached aesthetic object). Autonomy is necessary for the art to emerge as a phenomenon carrying a political, and therefore, societal impact. The authority of art appears only when art has its own zone of independence. If that zone doesn’t exist, art will dissolve within neighbouring disciplines and societal phenomena, will become either mere propaganda or something simply for the sake of beauty. (To some extent, of course, this has already happened.)

Of late, I haven’t been a particularly active reader of art criticism (Shame! There’s stuff to read! At least in the columns of KUNST.EE – *Ed.*), but the impression I get from the general noise and flow of information is that increasingly people talk about all the things surrounding art – openings, exhibitions, art fairs, conferences, biennales, personas, reputations, relationships, contacts and so on. People don’t talk much about the works themselves and neither do they want to nor care to unfurl their cultural relevance, to give them interesting interpretations. Art management, social life and stardom receive the most attention. For me this is a problem because it erodes the autonomy and authority of art – the pith of which

ole oluline. Vaatama peaks hoopis tema kunsti. Kumus tema retrospektiivil jalutades mõtlesin, et ikka uskumatult rikkalik fantaasia läbi aastakümnete. Need paljud tööd olid inspireerivad mitte tänu Lapini mainele, vaid sellele vaatamata.

Juba kümme aastat tagasi käis mulle närvidele see Lapini avaliku kuvandi, tema kui persooni ja tema loomingu segunemine kunsti- ja kultuuriavalikkuses ning -meedias. (Just nagu Arvo Pärdi juhtum, aga leebemal kujul.) Sellele reaktsiooniks tegime sõpradega – peamine kaaskorraldaja oli hea sõber Jarmo Kauge – oma toonases üürikorteris Pärnu mnt 27–10 aktsiooni nimega "LEONHARD LAPINI MUUSEUM". See oli spontaanne, kuid inspireeritud katse naeruvääristada staarifenomeni ja kultuuri kaubastamist, aga ka selle muuseaaliseerimist, tarbitavaks muutmist.

Aktsiooni jaoks kogusime kokku *ca* 20 Lapini tööd enda ja oma sõprade kogudest, samuti Lapinilt endalt paar asja. Näitus asus Eesti-aegse kortermaja (1937) kuuetoalise suurkorteri erinevates ruumides. Eesruumis olin ise vaikiva valvuri rollis, kes lubas punase sametkardina vahelt ekspositsiooni korraga külastama vaid kolm-neli inimest. Pildistamine oli keelatud. Tubadesse ja isegi tualetti oli paigutatud erinevast ajast Lapini originaale.

Tavapärasest korterinäitusest, ent ka muuseumi näitusest eristas seda aga tõik, et kunstnik ise oli muudetud üheks eksponaadiks. Kimonosse riietatud Leonhard Lapin istus ekspositsiooni viimases toas ning võttis seal külastajaid ühekaupa vastu. Loomulikult oli see külaliste jaoks suur üllatus, et Lapin ise seal istus! Ainult need persoonid ise teavad, kes sinna tuppa astusid, mida Lapin neile rääkis. Oli see nüüd kohtumine staariga, museaaliga, teadmamehega, fiktiivse karakteriga... mine võta kinni.

Aktsioon kestis kaks tundi. Paljud, kes seisid pikas järjekorras koridoris, n-ö etendusele ei pääsenudki. Kui kell kukkus, siis avasime uksed ja "ilmajäänud" said ikkagi toad läbi jalutada ja töid vaadata. Avasime suure toa vaheuksed ja õhtu lõpetuseks luges Lapini *alter ego* Albert Trapeež publikule ette mõned oma eriti siivutud luuletused.

Mäletan, et tuntud kunstiinimestest käisid "etenduse" ajal läbi Kiwa ja Heie Treier, pärast ametliku osa lõppu ehk veel mõned. Seda sündmust mõtlesime toona mitte dokumenteerida. Et las jääb ainult osasaanute mällu. Mingid jäljed kusagil ehk on. Publiku vastuvõtt oli soe ja ka Lapin näis rahul olevat. Aga see pole peamine. Kunst kõneles. Ja vaatajad said isikliku kogemuse – selle üle oli meil korraldajatena vast kõige parem meel. Lapin oli musealiseeritud. Elagu Lapin.

Kumus Lapini kataloogi sirvides leidsin üllatuslikult, et kunstnik on sündmuse ka oma näituste nimekirja lisanud. See tuletas toonase motivatsiooni, aktsiooni algtõuke taas meelde. Mõtlesin, et nüüd on aeg teiega jagada.

Carl-Dag Lige on vabakutseline arhitektuurikriitik, töötab Eesti Arhitektuurimuuseumi kuraatorina.

this whole ephemera relies on. If art itself disappears from the spotlight, soon we will be left with empty air.

Yes, Lapin, as a character, might be occasionally annoying, faded as an important artist, in the clutches of vice etc. But that's not important. We should instead be looking at his work. Walking through his retrospective at Kumu, I thought: through all the decades, his art is still unbelievably rich in imagination. All those works were inspiring not because of Lapin's reputation, but in spite of it.

Already ten years ago it annoyed me that in the media and common cultural perception Lapin's public image, persona and work were being merged. (Exactly as in the case of Arvo Pärt, except in a less pronounced way.) In reaction, some friends and I – the primary collaborator being my good friend Jarmo Kauge – organised an event in our apartment at the time, Pärnu mnt 27–10, called "LEONHARD LAPIN MUSEUM". It was a spontaneous, yet inspired attempt to ridicule stardom and the capitalisation of culture, but also the act of museumification and making things more accessible.

To that end we collected around 20 of Lapin's artworks from our own as well as friends' collections, including a few from Lapin himself. The exhibition took place in a building from the first period of Estonian independence (1937) in the various rooms of a six-roomed apartment. I was in the front room in the role of a silent warden, who allowed only three to four people at a time through the red velvet curtain to see the exhibition. Taking pictures was prohibited. Lapin originals from different periods were placed in the rooms and even in the bathroom.

What differentiated this from a regular apartment exhibition, and even a museum exhibition, was the fact that the artist himself was one of the exhibits. Dressed in a kimono, Leonhard Lapin sat in the final room of the exhibition and received the visitors one by one. Obviously, it was a big surprise for the visitors that Lapin himself was sitting there! Only those who set foot in that room know, individually, what Lapin told them. Was it an encounter with a star, an exhibit, a sage, a fictitious character... you figure that out.

The event lasted two hours. Many who stood in the queue in the corridor never got in to see the "performance". When the clock struck, it was open season and those who had missed out could still wander the rooms and view the artworks. We opened the side doors of the big room and to finish off the evening Lapin's alter ego, Albert Trapeež, read the audience some of his especially indecent poems.

I remember, that of the well-known art people, Kiwa and Heie Treier came to see the "performance", and perhaps a few others after the official part had ended. At the time, we had decided not to document the event. Let it be only for those present to remember. Somewhere perhaps some traces remain. The audience response was warm, and Lapin too seemed happy. But that wasn't the main thing. The art spoke. The audience received a personalised experience – as the organisers this made us the happiest of all. Lapin was museumified. Long live Lapin!

Browsing Lapin's catalogue at Kumu I was surprised to find that the artist has also added the event to his list of exhibitions. It reminded me of our motivations at the time, what pushed us to organise the event. I thought, now it's the time to share it with you.

Carl-Dag Lige is a freelance architecture critic and works as a curator at the Museum of Estonian Architecture.

P. S. Pärast 2008. aasta aktsiooni lõppu tegi meie toonane korterikaaslane, fotograaf Laura Kuusk siiski seeria pilte. Tema on vast ainuke, kellel sellest sündmusest visuaalset materjali võiks olla. Mul endal on vaid uksesilt. Ja tegelikult mulle meeldib, et "LEONHARD LAPINI MUUSEUM" läks kiirelt kaduviku teed, et sellest on järel nii vähe jälgi, sest nii see oligi mõeldud.

P. P. S. Andreas Trossek aitas toona väikse pressiteate laiali saata. See oli ka ainus teave, mis avalikkusele läks. Me ei tahtnud tungi. Tema kaudu saime ühe Lapini video esitamiseks ka Kaasaegse Kunsti Eesti Keskusest laenata teleka.

P. S. After the event in 2008, our roommate at the time, photographer Laura Kuusk, did actually make a series of pictures. She is perhaps the only one who might have visual material from the event. I myself only have the sign that was on the door. And, I like the fact that "LEONHARD LAPIN'S MUSEUM" was quickly forgotten, that there is so little left of it, that's how it was supposed to be.

P. P. S. At the time, Andreas Trossek helped send out a small press release. It was the only information that went public. I didn't want a huge crowd. Through him we were also able to borrow a TV from the Center for Contemporary Arts Estonia to show one of Lapin's videos.

Näitusevaated Kumu Kunstimuuseumis
Fotode autor Stanislav Stepashko

Exhibition views at Kumu Art Museum
Photos by Stanislav Stepashko

11. V–12. VIII 2018
Vilniuse Kaasaegse Kunsti Keskus (CAC)
13. Balti triennaal “Unusta tont”

Kuraator: Vincent Honoré.

17. III–6. VIII 2017
Kumu kunstimuuseumi 5. korrus
“Anu Põder. Haprus on vaprus”

Kuraator: Rebeka Põldsam.

Tagasisõidupilet Euroopasse III*

Kaire Nurk jätkab artiklisarja suurtest naiskunstnikest Eestis, keskendudes kolmandana Anu Põdra loomingule.

Linda Nochlini esseed “Why Have There Been No Great Women Artists?” (Miks pole olnud suuri naiskunstnikke?, 1971) üle lugedes on huvitav, kuidas Nochlinil õnnestub ühe väljendiga kokku võtta patriarhaalsete institutsioonide elukorralduse surve ja kammitsad – *status quo*. Ent feministlik dekonstruktsioon on teinud nähtavaks, kuidas sedasama – staatilisust – omistavad patriarhaalsed elumudelid aga just naisele. Vastupidiselt mehele, kes on idealiseeritud kui dünaamiline, elu edasi viiv, sõltumatu, avastaja ja leiutaja – *outsider*. Siiski kuuluvad sõnad “kuidagi oli vaja end positsioneerida ja lahti rebida käibelolevast võimutsevast paradigmast” just naiskunstnikule, skulptor Anu Põdrale, kes on käesoleva, suurte naiskunstnike teema kolmas vaadeldav kangelanna.

III. Anu Põder (1947–2013) – matriarhaat!

Anu Põder rikub väljakujunenud ajaloolist soolise jaotuse klassikat pidevalt. Oma suhet feminismi formuleerib ta jaheda ratsionaalsusega – kui esineb naismuusik, siis ta saab modelleerida häält muusikaks ikka naishääle abil, ka kunstnikuna ei saa ta kuidagi naise sisu ja rolli eirata. Tema lähtepositsioon 1970. aastatest oli olla pigem “kunstnik-teadlane”. Erinevad kriitikud on Anu Põdra paigutanud kas oma ajastu meeskunstnike konteksti ja jäänud tema loomingu käsitluses fragmentaarseks, või vastupidiselt, tõstnud esile tema iseseisvust-isepäisust ja pürginud tema loomingut hõlmava homogeensuse sõnastamisele, seejuures enamik on määratlenud (väärtustanud?) tema positsiooni kui marginaalset. Ja mitte kui – elitaarset? Ja mitte kui avangardset – omas ajas ja keskkonnas!

Et nõukogudeaegset ideoloogilist valvsust eksitada, esitleti Põdra teoseid ka kui tarbekunsti, mis feminismi leksikonis tähendab “naiselikku väikest kunsti”, viidet traditsioonilisele naise tegevusalale, käsitööle. Muidugi, nõukogude “pronksivaluajastul” pani kokku, tikkis ja õmbles Anu Põder oma skulptuurid tekstiilsest katte- ja täitematerjalist; kuidas saanukski sääraseid ajalisi “pehmeid materjale” pidada

11. V–12. VIII 2018
Contemporary Art Centre, Vilnius (CAC)
13. Baltic Triennial “Give Up. The Ghost”.

Curator: Vincent Honoré.

17. III–6. VIII 2017
Kumu Art Museum, 5th floor gallery
“Anu Põder. Be fragile! Be brave!”

Curator: Rebeka Põldsam.

Return Ticket to Europe III*

Kaire Nurk continues her series of articles about great women artists in Estonia, focusing on the art practice of Anu Põder.

Reading Linda Nochlin’s essay “Why Have There Been No Great Women Artists?” (1971) it’s interesting how Nochlin manages to express the pressure and constraints that patriarchal institutions bring to the organisation of life with a single expression – *the status quo*. Yet the feminist deconstruction has made it evident how this current static situation is also being ascribed to women by the patriarchal model. As opposed to men, who are idealised for being dynamic, progressive, independent, explorers and inventors – women remain the outsiders. Nevertheless, the following words, “it was necessary to somehow position myself and break free from the ruling paradigm” are offered by sculptor Anu Põder, who is the third heroine in this current series on great women artists.

III. Anu Põder (1947–2013) – matriarchy!

Anu Põder constantly broke the classical gender divide, which has formed throughout history. She formulated her relationship to feminism with cool rationality; a female musician can perform music by arranging her voice and using her female vocals, and as an artist she cannot deny the role and nature of a woman. From the 1970s, her position was to be an “artist-scientist/theorist”. Various critics have placed Anu Põder in the context of male artists of the era and have left her practice rather fragmented, or have emphasised her independence and stubbornness in striving to form a homogeneity that encompasses her practice, while most defined (assessed?) her position as marginal, and not – in the elite? Or avant-garde – in her time and in the context!

To mis-direct the Soviet ideological attention, Põder’s work was introduced as applied art, which in the feminist lexicon means “small, feminine art”, as a reference to traditional women’s work and handicraft. Of course, during the Soviet “bronze age”, Anu Põder combined, embroidered and sewed her sculptures using upholstery and filler materials made of fabric; how else could those “soft materials” of her era be considered something at the forefront, in an ideological atmosphere that

monumentaalsesse tulevikku suunatud ideoloogilises õhustikus millekski... eelkõndivaks? Nii sobitubki Anu Põdra loominguga postmodernism – järeltulemine. Kas ka täna, tagasivaates, ütleme me ikka nii? Teerajajaks nimetab Anu Põder ise Edgar Viiest. Anu Põtra me ei nimeta... teerajajaks?

Anu Põdra loomingu kohta leiame epiteete "jõuküllane", "ekspressiivne", "vägivaldne". Tema kommentaar 4. Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse aastanäitusel "Eesti kui märk" eksponeeritud teosele "Lõige kui märk" (1996), mis sobib samahästi kogu ta loomingulise enesetunde koodiks, evib püsivat võitluslikkuse, dünaamilise vastastoime märki: "Lõikest loeme, kuidas keha on jõudnud kompromissini, kui vastas on mood, tavad, tõekspidamised, tabud. Ühe rahva riie, selle konstruktsioon, arhitektoonika ja utilitaarsus on kasvanud välja tema naha pinnalt. Seda on juhendanud ihu soojus, liikuvus, mugavus, edevus, ilumeel, kirg, rõõm, kurbus."[1]

Mulle tundub, et siin peitubki Anu Põdra loomingulise maagia saladus. See on puhtolemuslik kunstnikutehnoloogia, mis ei ole ei naiselik ega mehelik. Sellest pikemalt natuke allpool. Täpsustades algul tsiteeritut: Anu Põder ei ole "teadvustamata feminist" juba sellepärast, et tema alateadvus on vormitud läbinisti maskuliinsest erialaõppest (tol ajal veel ei tundnud eesti skulptuur kunstikõrgkoolis naisõppejõude, küll aga leiame neid täna nii Tartus kui Tallinnas nimetamisväärses osakaalus: Mare Mikoff, Terje Ojaver, Eike Eplik, Kirke Kangro, Elo Liiv), milles aga leidus üks *error* – Olavi Männi. Anu Põder sattus valmis polaarsesse, vastastoimetes balansseerivasse keskkonda. Nii ei tekkinud tal vajadust vastanduda maskuliinsele dominandile tervikuna, vaid tal oli võimalus valida pool selle maskuliinse dominandi sees. Seetõttu pole Anu Põdra kunstile tunnuslik ka mitte kitsalt naisküsimus, koduteema või isiklik maailm, mida talle järjekindlalt inkrimineeritakse. Tal on feminismist palju avaram positsioon.

Oma sotsiaalset orienteeritust seoses popi mõjudega on ta maininud juba õpingute ajast, 1970. aastatest: mitmesugused manipuleeritavad nukud, dekonstrueeritud pead, saepuru täis topitud vormid. Tema 1980. aastate looming näib küll mitte-sotsiaalselt materjalikeskne, kus materjal pole niivõrd semantiliselt laetud, kuivõrd just kehakeskselt aistinguline – hõrgu sürreaalse intriigi teenistuses: sile ja kare, hele ja tume, puhas vorm ja kaoseline säsi, järeleandlik (marlikangas) ja kalk (plastik), naturaalne ja tehislik jne. Kuid ka seda ei saa iseenesest naisekeskseks temaatikaks nimetada, kuigi selles on intiimsust, mis justkui on midagi, mis kuulub ainult koduseinte vahele, ja mitte avalikku ruumi, olles nõnda justkui rohkem seotud naisega, kes pikas traditsioonis oli kodukeskne. (Kuid ka mees on olnud pikalt kodukeskne, teatud erialadel, näiteks käsitööliste puhul, olid ju töökoda ja elamu ühendatud. NB! Siinkohal aktiveerub lisaks seos "mees ja käsitöö"! Olgem täpsed: eristatavad on nais- ja meeskäsitöö traditsioonid; ja veelahe võimendub veelgi sellest, et omaaegsed tsunftiorganisatsioonid siiski naisi ei tundnud.) Oluline on esile tuua, et järgmine kümnend, 1990. aastate (siis juba hoopis teistlaadse) sotsiaalse kunsti paradigma leiab Anu Põdra näol eest juba igakülgselt küpse sotsiaalse süvahaardega kontseptsioonikunstniku.

Niisiis, feministlik tunnetus, temaatika ja materjal ei ole need, millest saaks vormida Anu Põdra läbiva punase joone. Nagu Nochlin viitab naiskunstnike loomingule mingite ühiste "naiselike" tunnusjoonte kohaldamise raskustele, võime Anu Põdraga seoses viidata reale meeskunstnikele, sought a monumental future...? And so, Anu Põder's work fits in with second-wave postmodernism. Would we still say that today in hindsight? Anu Põder herself calls Edgar Viies the forerunner. And we don't call Anu Põder... a forerunner?

For Põder's work we can find such epithets as forceful, expressive, violent. At the 4th annual exhibition by the Soros Centre for Contemporary Arts Estonia, "Estonia as a Sign" (Eesti kui märk), she made a comment about her contribution, "Pattern as Sign" (Lõige kui märk, 1996), which can also relate to her entire creative code, and carries a flag of continuous competitive, dynamic interplay: "We can read from a pattern how the body has reached a compromise when it meets fashion, customs, beliefs and taboos. The dress of one nation, its construction, architectonics and utility has grown from the surface of its skin. It's been guided by the warmth, mobility, vanity, beauty, passion, joy and sadness of its flesh."[1]

I feel that this is where Anu Põder's creative magic lies. At its core is an artistry that is neither feminine nor masculine in nature. A bit more on that later. To return to the quote above, Anu Põder is not an "unconscious feminist", primarily because her subconscious was shaped by the masculinity of her course of study (at the time, Estonian sculpture did not know women lecturers at the art academy, but today there are many represented in Tartu and Tallinn: Mare Mikoff, Terje Ojaver, Eike Eplik, Kirke Kangro, Elo Liiv), which included one "error" – Olavi Männi. Anu Põder ended up in an environment of balanced polarity and interplay. Therefore, she had no need to oppose the dominant masculinity as a whole, but had the opportunity to choose a side within it. And this is why her art is not narrowly feminine, domestic or personal as is often attributed to her. Her position is much wider than feminism.

At the start of her studies in the 1970s, she already talked about her social orientation in relation to influences from pop: various dolls that can be manipulated, deconstructed heads, forms stuffed with sawdust. Her work from the 1980s seems asocial with a focus on materials, where the material is not so much charged semantically as it is centred around the sensory body serving as a sense of surrealist intrigue: smooth and rough, light and dark, pure form and chaotic pulp, lenient (cheesecloth) and cold (plastic), natural and artificial, etc. However, although it carries a sense of intimacy, as if it belongs within the privacy of the domestic sphere and not in the public space, and thus related to women who were traditionally home-bound, its themes cannot be called women-centred (the man also has long been connected to domesticity in certain fields, like craftsmen where workshops and living quarters where adjoined. NB! At this point we notice the relationship between man and handicraft! Let's be precise: we differentiate between women's and men's traditions of handicraft; and furthermore, craft guilds did not involve women at the time). It is important to point out that the following decade, the paradigm of social art (already a different type) in the early 1990s, sees Anu Põder as a mature, socially far-reaching conceptual artist.

The feminist approach, themes and materials are not something that runs like a thread through Anu Põder's work. As Nochlin refers to the difficulty of applying "feminine" characteristics to the practice of women artists, we can refer to a number of male artists who use textiles and other "soft materials" and delicate motifs, like the African fabrics of Yinka Shonibare, pollen used by Wolfgang Laib, flowers of Stephan Balkenhol (albeit processed through the alienating

Anu Põder (1947–2013)
Kompositsioon torso ja lapse kätega
1986
Plastik, tekstiil, puit
Foto autor Hedi Jaansoo
Eesti Kunstimuuseum

Anu Põder (1947–2013)
Composition with a Torso and Child's Hands
1986
Plastic, textile, wood
Photo by Hedi Jaansoo
Art Museum of Estonia

kes kasutavad tekstiili ja teisi “pehmeid materjale” ja õrnu motiive, näiteks Yinka Shonibare Aafrika kangad, Wolfgang Laibi õietolm, Stephan Balkenholi lilletemaatika (ehkki ketassae võõrandavas töötluses) jne. Feministlik teoreetiline skeem ei võimalda Anu Põdra olemust kui tervikut määratleda, see jätab retseptsiooni visklema ikka ja jälle esile kerkivate lahendamatute vastuolude kätte.[2]

Oleme jõudnud kurikuulsa fragmendi mõiste juurde. Postabstraktsionistlikus situatsioonis on iseenesest üllatav kujult abstraktsete/abstraheeritud vormide pidamine lõhutuiks ja vägivaldseiks. On ju palju muid iseloomustavaid nüansse, mida saaks lähema uurimise (ja vormidesse sisse elamise) kaudu tuvastada. Ka siin on tegelikult ikka veel nõukogude aja abstraktsionismi tauniv ideoloogiline kattevari peal. Kui kaua veel? Või sumbub abstraktse vormi taju uuskapitalistlikku väikekodanlikku kriitikanišši? Või langeb sellele osaks kujustada apokalüptilisi eelaimdusi? “Kompositsioon plastmassi ja sünteetilise villaga” ja “Kompositsioon torso ja lapse kätega” (mõlemad 1986) sobiksid apokalüpsist kujustama otse suurepäraselt? Siinse tõestuskatse ja homogeensusotsingu nimel juhin aga tähelepanu sellele, et alati on Anu Põdra kompositsioonis kohal... jõud ja vastasjõud, toime ja vastutoime, alati on kaks osapoolt. Ja need kaks osapoolt on mõlemad ühteviisi fragmendina esitatud – need on võrdväärses koostoimes.

Anu Põder ei jäta vaatajat üksi oma kujutelma ja küsimusega, mis on toimunud ja kes on teinud, vaid vaataja leiab ennast juba teoses eest, seal tegutsemas. Vaatajal ei ole distantseeruvat positsiooni, kolmandat suhet, vaid ta on juba kunstniku lavastatud suhtesse pandud. Anu Põder installeerib toimivaid suhtevõrgustikke. Eriti reljeefsena ilmnes see kunstniku luigelauluks jäänud näitusel “Super” (2007, Tallinna Kunstihoone galerii). Kunstnik ei jäta vaatajat tema individuaalse maitsmismeele võimusesse, vaid vaataja kogeb näitusekeskkonda koos “Limpsijatega”, ja nii, nagu “Limpsijad” seda sisendavad.

Lisaks sellele pole Anu Põdra limpsijad ainult naised või mehed, vaid naine ja mees. Nende teineteise poole pööratud konstellatsioon loob võimenduse ja lisab tähendusgalaktikaid kogu näitusekeskkonna tajumisse. Ka sellest peaks saama välja meelitada taas ühe koduteemalise tõlgenduse – oli ju sel 2007. aasta näitusel esindatud kõik olulisim kodu atribuutika (lapsed = “Vahesein” šokolaadimunadega, pere söögilauas = “Lookas laud”, isa-ema tagakambris = “Limpsijad” oma madratsi tekstuuri meenutava polsterdusega ja lõpuks – aed maja taga = “Kärg”.) Tunnistan, et mil iganes ma olen seda näitusekomplekti tõlgendama asunud, on alati välja koorunud uus seostevõrgustik. Siiski oleks see kodu-mudel järjekordne Anu Põdra loodu mingile kitsale liistule sobitamine ja autori ambivalentse seostevõrgustiku asendamine pelgalt narratiivse jutuga. Maagia seisnebki just selles ambivalentside akumulatsioonis. Anu Põder ei lavastanud mingit iroonilist kapitalismikriitikat, ei muianud tarbimismentaliteedi tühjuse või naudingute liiasuse üle vms, tema ‘super’ oligi mõeldud superina. See oli puhas, sisukas, soe ja elegantne semiootiline näitus, kus põimles kokkuarvamatu hulk tähendusi ja seoseid, ja see oli super!

Mõnda kokkuvõtteks

Naine ehk loodus domineerib, vääramatult ja faktipõhiselt, sünnitamise hetkel. Edasi järgnes patriarhaalses mudelis

chainsaw), etc. The theoretical programme of the feminists does not enable us to define Anu Põder’s essence as a whole, it leaves us at the feet of constantly emerging unresolvable contradictions.[2]

We have reached the notorious term – fragment. It is surprising that in the case of post-abstractionism we consider abstract/abstracted forms as fragmented and violent. There are many other characteristic nuances that we can identify through further research (and through adapting to the form). And still even here lies the Soviet ideology that disapproves of abstractionism. For how much longer? Or does the sense of abstract form disappear into the neo-capitalist niche of bourgeois criticism? Or does it fall under depicting apocalyptic premonitions? “Composition with Plastic and Synthetic Wool” (Kompositsioon plastmassi ja sünteetilise villaga, 1986) and “Composition with Torso and Child Hands” (Kompositsioon torso ja lapse kätega, 1986) could both perfectly represent the apocalypse? At this point, I would like to draw attention to the fact that in Anu Põder’s compositions there is always... force and contraction, effect and counter-effect, always two sides. And these two sides are both present as fragments; they are there in equal effect.

Anu Põder does not leave the audience alone with their imaginations and questions about what has happened and who has done what, but the audience can see themselves in the work, already as actors. The audience does not hold a distancing position, a third relation, but has already been put into a staged relationship by the artist. This is especially evident in the artist’s last exhibition “Super” (Tallinn Art Hall Gallery, 2007). The artist doesn’t leave the audience in the grips of their individual taste, but they experience the exhibition environment with “Lickers” (Limpsijad, 2007) the way that “Lickers” enforces it.

In addition, Anu Põder’s lickers are not only women or men, but a woman and a man. The constellation of facing opposite one another created an amplification and added a whole galaxy of meanings to experiencing the exhibition environment. And from this we might be able to make another interpretation from the domestic realm – the 2007 exhibition represented all the most important domestic attributes (children = “Screen” with chocolate eggs, family table = “Curved Table”, mom-dad in the back of the house = “Lickers” with its upholstery reminiscent of the texture of a mattress, and finally the garden behind the house = “Honeycomb”).

Admittedly, whenever I start describing the exhibition assemble, I always notice new relational nets. And still the domestic-style seems another narrow approach to the work of Anu Põder, replacing the author’s ambivalent net of relations with a plain narrative. The magic lies in the accumulation of ambivalence. Anu Põder did not direct an ironic critique of capitalism, did not smirk at the emptiness or pleasures of the consumer mentality, her “super” was meant as super. It was a pure, ample, warm and elegant semiotic exhibition, where an uncountable number of interpretations and connections were intertwined, and it was, super!

Something in conclusion

Woman, or nature, dominates, unfaultering and fact-based, at the moment of giving birth. Then, in the patriarchical lifestyle this is followed by men, or their culture, with its male-centred reality. Earlier, women artists strove to surpass that

mees ehk kultuur oma mehekeskse realiteediga. Varasemad naiskunstnikud pürgisid oma naisidentiteeti kas rohkem või vähem teadvustades siiski selle mudeli ületamise poole, kas siis patriarhaalses korralduses mehe sarnaseks end kujundada püüdes või vastupidi, selle korralduse poolt ettenähtud valuvormi end sobitades. Käesoleva artiklisarja I osas vaadeldud Julie Hagen-Schwarz on siinkohal eriti hea näide – oma püüdluses jõuda lille- ja maastikumaalist kaugemale, žanrimaali elementidega ühendatud täisfiguraalse portreeni.

Malle Leis, artiklisarja II osas vaadeldud kunstnik, oli ilma erialase maalikoolituseta, mis andis talle teatridekoratsiooni erialalt tulnuna tahvelmaali väljal suhteliselt sõltumatu lähtepositsiooni, kuigi tema maaliõpetajana on välja toodud siiski meesautoriteet, Leppo Mikko. Kui tahta olla järjekindel, siis on Nochlini alusel, ja sarnaselt Julie Hagen-Schwarziga, võimalik näha ka Malle Leisi teaterlikult lavastatud portreekompositsioonides pürgimist meestraditsioonis aktsepteerituma maaližanri suunas. Naiskunstnikuna sai Malle Leis osa ka rühmituse ANK ‘64 segasoolisest grupiidentiteedist, mida nii tema teosed kui kunstnikubiograafia suurepäraselt jätkasid. Ta portreteeris võrdse süvenemise ja fabuleerimisstiiliga nii nais- kui meestegelasi. Mõlemasooline kooslus oli ka tema argipäev: tema loominguline tegevus oli tihedalt seotud abikaasa partnerlusega, ta kasvatas poega ja tütart. Oma kunstimaailmas ümbritses ta lilledega võrdselt mõlema soo esindajaid. Mõneti on ikkagi just 1990. aastate radikaalseim kunstikriitik Ants Juske olnud Malle Leisi täpseim määratleja: “lilletüdruk”, “igipõline lillelaps”. Ühiskondlike vabaduste taustsüsteem 1960. aastatel andis kunstnikule vabaduse ületada sooline segregatsioon.

Anu Põder kõnetab võrdselt positsioonilt nii naist kui meest, vähe sellest, ta liidab nad toimivasse vastassuhtesse. Tema skulptuurides käed puudutavad, toetavad, hoiavad, embavad, vormid põimuvad, on suunatud teineteise poole. Neis on mingi salaühendus, midagi kunstniku sünnikodu, Kanepi talu panteismist, kus ka suur osa töid on valminud, ja kus askeldas igasuvine skulptuuritoimkond, mis koosnes nelja põlvkonna naistest, alates vanavanaemast ja lõpetades Anu kolme tütrega. Tõeline matriarhaat! (Õigluse huvides tuleb mainida ka Anu arstist venna osalust.) Võib-olla just selle keskkonna ja selle “meeskonna” toimel saavutasid Anu Põdra skulptuurid neile omase homogeensuse ja sisemise tervikolemise?

Ka siis, kui on tegemist üksiktegelasega, on aktiivselt tajutav relatsioon – näiteks vahendab keskkonna või aja toimet mõni aksessuaar. See erineb tugevalt sellest survest, mida Alberto Giacometti skulptuurid alates 1940. aastatest pidid taluma (ja väljendama), aga selles suhte kujutamises võiksid Anu Põder ja Giacometti olla kaksikud. Seejuures on sekundaarne, et Anu Põder on analüütilisem ja Giacometti pigem emotsionaalne.

Mälestusnäitus “Anu Põder. Haprus on vaprus” (kuraator Rebeka Põldsam, Kumu kunstimuuseum, 2017) esitas Anu Põdra loomingut samuti eranditult naiskogukonnas, üheskoos Katrin Koskaru, Ursula Mayeri, Ana Mendieta, Alina Szapocznikowa ja Iza Tarasewicziga. Osa neist on otsesemalt feministliku teooria, teised pigem n-ö feminiinse materjali ja temaatikaga tegelejad, keda saab Nochlini järgi pidada neiks (naisteks), kes võivad pigem demonstreerida institutsioonide ja vaimsuse nõrku kohti üldiselt, kasutades oma allasurutud positsiooni. Pean tõdema, et Anu Põder eristus sellest kaaskonnast väga tugevalt, ja on seega antud näituse teene,

model through being more or less aware of their female identity. Either through trying to shape themselves to be more like men or to fit into the mould of the system. Julie Hagen-Schwarz, who was covered in the first part of this series, is a good example if we consider her attempts to go beyond flower and landscape painting, to full-figure portraits with genre elements.

The artist Malle Leis, viewed in the second part of the series, was not educated as a painter and that gave her, as someone who had a background in scenography, a relatively independent position in painting, though as a painting teacher she identified a male authority Leppo Mikko. To be consistent, according to Nochlin, and similar to Julie Hagen-Schwarz, the theatrically staged portrait compositions by Leis could be seen as striving towards a painting genre that is accepted by the male tradition. As a woman artist, Leis was also part of the ANK ‘64 mixed group identity, which she followed excellently both in her artwork and her career. She portrayed male and female characters with equal depth and attention to narrative. The union of genders was her everyday: her creative practice was tightly connected to the partnership with her husband; she raised a son and a daughter. In the world of her artwork she surrounded both genders with flowers equally. In a way, it’s the most radical art critic of the 1990s, Ants Juske, who defined Malle Leis most accurately: “flower-girl”, “eternal flower-girl”. The background of social freedom in the 1960s gave the artist the freedom to overcome gender segregation.

Anu Põder speaks to men and women from an equal position. Moreover, she combines them in a functioning interrelation. The hands of her sculptures touch, support, hold, embrace, while forms intertwine and are directed towards one another. They have a secret connection, something from the birth place of the artist – Kanepi farm pantheism, where most of the works were created and where every summer a sculpture group consisting of women from four generations, from Anu’s great grandmother to her three daughters running around. A real matriarchy! (To be fair we have to mention Anu’s brother who was a doctor and who also participated). Maybe in that environment and with that “team” Anu Põder’s sculptures gained their homogeneity and inner wholeness?

Even when there’s a single character we can actively sense a relation; for example, an accessory that mediates the effect of the environment or the time. It strongly differs from the pressure Alberto Giacometti sculptures had to endure (and express) from the 1940s, but in depicting this relation, Anu Põder and Giacometti could have been twins. And it is secondary that Anu Põder is more analytical and Giacometti rather emotional.

The commemorative exhibition “Anu Põder. Be brave! Be vulnerable!” (curator Rebeka Põldsam, Kumu Art Museum (2017)) also presented Anu Põder’s art exclusively among the community of women with Katrin Koskaru, Ursula Mayer, Ana Mendieta, Alina Szapocznikowa and Iza Tarasewicz. Some of them deal directly with feminist theories, others with so-called feminine material and themes, who according to Nochlin, can be called those (women) that can demonstrate the vulnerable parts of institutions and mentalities through using their repressed position. I have to admit that Anu Põder strongly differs from this crowd and so the benefit of this exhibition is that the principal difference emerged so clearly. At the same time the inclusion of other artists in the

et see põhimõtteline erisus nii selgelt esile tuli. Samas tekitas näitusekooslus mõningase hämmingu: miks ikkagi ei saanud Anu Põder Kumus personaalnäitust? (Ja miks esitleti teda eelkõige rahvusvahelises kontekstis? Kodumaiselt oleks sarnast dialoogi feminiinse hapruse-vapruse positsioonilt väga sobiv pidama näiteks noor ehtekunstnik Anna-Maria Saar.) Näib, et hasartse huviga oma kaasaja maailma tippkunsti vastu pole Anu Põder seni end lõplikult lunastanud – tagasisõidupiletit koju, Eestisse? Või mis asub Anu Põdra "Pika koti" (1994) mustas põhjas? Võib-olla on selles töös küsimus üldse palju laiem: küsimus kunstniku ja retseptsiooni vahekorrast üldisemalt?

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

* Vt ka Kaire Nurk, Tagasisõidupilet Euroopasse I, II,... – KUNST.EE 2018, nr 1, lk 10–16.

1 Anu Põder, Skeem – Aeg – Imago. – Eesti kui märk. Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse 4. aastanäitus. Tallinn: Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1997.

2 Kaks põhjalikumat ja huvitavaimat, seejuures erineva suunitlusega, esimene feministliku diskursuse põhine, teine dialektilise lähenemisega, näidet sellest vastandite vahel heitlemisest oleksid: Mari Laanemets, Lahatud kehad. – Toim. Johannes Saar, Eesti kunstnikud 2. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2000, lk 149–151; Jan Verwoert, Elust enesest. Anu Põdra loomingust. – Anu Põder. Haprus on vaprus / Be Fragile! Be Brave! Tallinn: Kumu kunstimuuseum, 2017, lk 23–39.

exhibition did create some confusion: why, for example, did Anu Põder never get a solo exhibition at Kumu Art Museum? (and why was she exhibited in the international context? More locally, it might have been fitting to have a similar dialogue, from the perspective of vulnerability and braveness, with the young jewellery artist Anna-Maria Saar). It seems that Anu Põder, with her interest in the contemporary art world, has not redeemed a return ticket home, to Estonia? What lies hidden in the dark corners of Anu Põder's "Long Bag" (Pikk kott, 1994)? Perhaps this work proposes a much broader question: what is the relationship between the artist and the artist's reception?

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

* See Kaire Nurk, Return Ticket to Europe I, II, ... – KUNST.EE 2018, no 1, pp 10–16.

1 Anu Põder, Scheme – Time – Image. – Estonia as a Sign. The 4th annual exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts, Estonia. Tallinn: Soros Center for Contemporary Arts, Estonia, 1997.

2 Two of the most thorough and most interesting examples from these different approaches – one based on feminist discourse, the other with a more dialectic approach, would be: Mari Laanemets, Dissected bodies. – Ed. Johannes Saar, Artists of Estonia 2. Tallinn: Center for Contemporary Arts, Estonia, 2000, pp 149–151; Jan Verwoert, Life itself. On Anu Põder's works. – Anu Põder. Be Fragile! Be Brave! Tallinn: Kumu Art Museum, 2017, pp 23–39.

Anu Põder
(1947–2013)
Pikk kott
1994
Plastik, tekstiil
Foto autor Hedi Jaansoo
Eesti Kunstimuuseum

Anu Põder
(1947–2013)
Long Bag
1994
Plastic, textile
Photo by Hedi Jaansoo
Art Museum of Estonia

Anu Põder
(1947–2013)
Keeled
1998
Seep
Foto autor
Hedi Jaansoo
Eesti Kunstimuuseum

Anu Põder
(1947–2013)
Tongues
1998
Soap
Photo by Hedi Jaansoo
Art Museum of
Estonia

13. IV–13. V 2018
Tartu Kunstimaja

Kunstnikud: Sirja-Liisa Eelma, Flo Kasearu, Peeter Mudist, Krista Mölder, Ede Raadik, Imat Suumann, Jevgeni Zolotko, Jaan Toomik.

Kuraator: Peeter Talvistu, idee kaasautor Jaak Tomberg.

Igavuse loomingulised mootorid

Elnara Taidre kirjutab rühmanäitusest "Igavuse esteetika".

Sooviksin oma arvustust alustada komplimendiga viimaste aastate Tartu Kunstimaja eneseteadlikule, terviklikkuse ja mitmekesisuse poole püüdlevale näituseprogrammile, mis taotleb dialooge paralleelsete ekspositsioonide vahel ja julgustab klassikalisemate väljapanekute kõrval aktuaalsete probleemipüstitustega eksperimenteerivaid näituseid. Viimastel aastakümnetel eri valdkondade tähelepanu keskpunkti[1] kerkinud igavuse fenomenile pühendatud Peeter Talvistu kuraatorinäitus, mille idee kaasautor on kirjandusteadlane Jaak Tomberg, võikski oma ajakohasuses vabalt sobida ka mõnele arvestatavale galeriile suuremaski kunstikeskuses. Heas mõttes trenditundlik projekt tegeles üsna värskelt kujundatud diskursuse sissetöötamise ja arendamisega kohalikus kontekstis. Selle üheks väljundiks sai intrigeeriva koosseisu ja mõnusalt minimalistliku ruumikujundusega näitus ning teiseks interdistsiplinaarne konverents nn arhiivikonverentside sarjast.

Veebi jõudnud kajastuste ja dokumentaalse materjali põhjal otsustades igavust eri valdkondade perspektiivis ja väga erinevates tähendustes lahanud konverentsi kuulama ma kahjuks ei jõudnud. Seetõttu jään reaalselt külastatud näituse juurde, mis eelistas käsitluste paljususele fookustatust valitud aspektidele. Kuigi Peeter Talvistu kuraatoripositsioon on eelistanud jätta igavuse avatud mõisteks, rõhutades selle vormide paljusust, keskendus see eelkõige igavuse positiivsetele joontele. Talvistu sõnul loob konkreetse tegevuse puudumine või rutiinne, korduv tegevus iseendaga silmitsi olemise võimaluse. Kas see tekitab tüdimust või pakub vabadust, soodustades uute ideede tekkimist, sõltub aga inimesest. Seega ei pruugi igavus alati kanda negatiivset tähendust, mis sellega tavateadvuses seostub, ja on käsitletav ka teatud luksuse, nauditava tegevusetusena. Kõnealune näitus mõjub omamoodi protestina "igavuse kartuse" vastu, tõstes esile meie ühiskonnas kommunikatsioonivahendite pealetungi all kaduma kippuva rahuliku jõudeaja ja produktiivse igavlemise oskuse vajalikkust.

Igavusel on eri vorme, millest üks põhilisi tekib rahuseisundis: see on lausa vajalik, sest pidevas põnevuses või ärevuses poleks organismil ei füüsiliselt ega psüühiliselt võimalik toimida. Väidetavalt loomad ei tunne täielikus rahuseisundis

13. IV–13. V 2018
Tartu Art House

Artists: Sirja-Liisa Eelma, Flo Kasearu, Peeter Mudist, Krista Mölder, Ede Raadik, Imat Suumann, Jevgeni Zolotko, Jaan Toomik.

Curator: Peeter Talvistu, co-conceived by Jaak Tomberg.

The Creative Motors of Boredom

Elnara Taidre writes about the group show "Aesthetics of boredom".

I would like to begin this review by complimenting Tartu Art House on its exhibition programme of recent years. Characterised by self-awareness, it has aimed at coherence and diversity, seeking dialogue between simultaneous exhibitions and alongside classic exhibitions, encouraging shows that address topical issues. With its timeliness, Peeter Talvistu's curatorial exhibition, co-conceived with literary theorist Jaak Tomberg and devoted to the phenomenon of boredom, which has been the centre of attention in many areas over the past few decades,[1] could just as well fit the bill for some prestigious gallery in an art metropolis. Trend-sensitive in a good way, the project sought to promote and enhance in the local context a rather recent discourse. One of its outputs was an exhibition with an intriguing line-up and delightfully minimalist design, the other, an interdisciplinary conference, part of a series of events known as 'archive conferences'.

According to online coverage and documentary material, the conference looked at boredom in the very different senses of the word and from the perspectives of various disciplines. Unfortunately, I did not manage to attend the conference myself, and will therefore stick to the exhibition, which I did see. The exhibition focused on selected aspects rather than a multitude of approaches. While curator Peeter Talvistu had preferred to keep boredom an open concept, emphasising the multitude of forms it may take, the focus was on the positive features of boredom. According to Talvistu, the absence of any specific activity or, alternatively, the performance of a routine or repetitive activity creates the opportunity to face oneself. Whether this feels tedious or gives one a sense of freedom, encouraging the generation of new ideas, depends on the person. So, boredom need not always have negative connotations, as our common understanding suggests, but can also be seen as a kind of luxury, an enjoyable inactivity. The exhibition struck me as a sort of protest against the 'fear of boredom', highlighting the need for quiet leisure and the skill of productive idleness, which are threatening to disappear with the onslaught of communication technology in our society.

Boredom takes different forms, including a fundamental one that occurs in a state of calm; it is in fact necessary, as it would be impossible for an organism to function either

igavust, vaid võtavad seda loomulikuna; igavus ärritab vaid inimesi ja on seega inimesele ainuomane. Ka väikestel lastel polevat kunagi igav oma pidevas maailma avastamises – igavus õpitakse täiskasvanutelt justkui süütuse kaotamisena, nagu seejärel õpitakse igavusest ka üle saama. Hoopis teine faas on süvenenud igavus, kus inimene kaotab huvi tema jaoks tavapäraselt huvitavate asjade vastu. Melanhoolia, spliin, eksistentsiaalne äng ja depressioon on eri ajastutest tuttavad kategooriad, mille kaudu on käsitletud ka kunstisfääri – rõhuga kannatuse ja loomingulise kriisi momendile.

Kuid, nagu demonstreerib "Igavuse esteetika" väljapanek, võib igavus peita endas ka loomingulisust käivitavaid mootoreid. Selliseid näitusel esil olevaid elemente, nagu rutiin, korduvus, monotoonsus, argisus, triviaalsus, võib tõepoolest pidada igavuse põhitingimusteks. Kuid need võivad tekitada ka konstruktiivset igavust, mis on võrreldav uute ideede tekkimisele eelneva puhastava mõtteseisundiga, meditatiivse tühja meele olekuga: seda nii kunstnikus kui ka publikus. Nõnda on Sirja-Liisa Eelma geomeetrilistel struktuuridel põhinevate kompositsioonide sarja "Tühjenev tähendusväli" (2014) idee tekitada tänapäeva visuaalsest infost ülekoormatud maailmas pausi, kõigepealt neid maaliva autori enda ja seejärel vaataja jaoks. Neis minimaalsete vahenditega – korduvate kujundite ja monokroomse värvilahenduse abil – loodud, kuid aeganõudvates töödes on tõepoolest midagi rahustavat, mis vabastab taju visuaalsest mürast ja tagasi argipäeva naastes muudab pilgu erksamaks.

Monokroomsus valdab samuti Peeter Mudisti ja Imat Suumanni vaikuse hetki kujutavates maalides, mis kasvavad omamoodi eksistentsiaalseteks maastikeks. Ka argises, lausa suvalises võib leida erilist, mis ütleb midagi olulist maailma ja meie endi kohta. Juhuslikult püütud argihetkede ja -vaadete filosoofiline käsitlus on meetodiks Krista Mölderi fotosarjas "Igavus, mis pole naudingust kaugel" (2010). See justkui pakub juhiseid rutiinse kulgemise väärtustamiseks: hakkame nägema rohkem erilist just pärast vabanemist selle pidevast ootusest. Otsustavalt murdub aga rutiinsusest välja Ede Raadik, kes mõtestab lahti, isegi mängib üle üksluist laotööd teravmeelselt ja visuaalselt filigraanselt. Pudelikastide ladustamiseks alustele pakub ta välja analüütiliselt nõudliku valemi, mis jätkab kombinatoorikal põhineva kontseptuaalse kunsti parimaid traditsioone, on korraga instrumentaalne ja poeetiline.

Üks igavuse tekitamise viise on millegi arusaamatu esitamine. Nõnda ühendas Flo Kasearu video "House Music" (Maja-/*house*-muusika, 2015) argise tänavategevuse staatilise filmimise visuaalse osaga mitte seotud lugude ja tekstikatkendite ettelugemisega, pannes mõtted mujale uitama. Siiski oli näituse teine video, Jaan Toomiku kaamera ees pooleldi varjatud tegevusega "Untitled Action" (Nimeta aktsioon, 2013) piisavalt lühike, et mõjuda pigem kummastavalt kui tüütavalt. Seevastu oli Jevgeni Zolotko installatsioon "Miserere" (2018) võluv just oma krüptilisuses, mis ei surunud peale konkreetset narratiivi, vaid pakkus piisavalt esteetilise ja sümboolse potentsiaaliga materjali vaataja isiklike tõlgenduste käivitamiseks – olles seega "igava" kunsti ideaalseks näiteks.

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

physically or mentally in constant excitement or anxiety. It has been said that animals do not feel bored when in a state of complete calm and instead experience it as natural; boredom only irritates humans and is therefore unique to us. It is also said that young children are never bored in their constant exploration of the world – they only learn how to be bored from adults, as a kind of a loss of innocence, just as they subsequently learn to overcome it. There is also an altogether different phase, a deeper boredom whereby a person loses interest in things that would normally interest them. Melancholy, petulance, existential angst and depression are familiar categories from different eras, which have also been used as concepts through which to discuss art – with an emphasis on suffering and moments of creative crisis.

As the works in "Aesthetics of boredom" show, however, boredom may also drive creativity. Factors such as routine, repetition, monotony, mundanity or triviality, which are featured in the exhibition, may indeed be considered the basic conditions of boredom. They are, however, also capable of causing constructive boredom, something like a cleansing state of mind, or meditative emptiness, that precedes the generation of new ideas, either in the artist or the audience. In this way "The Emptying Field of Meaning" (Tühjenev tähendusväli, 2014), a series of compositions of geometric structures by Sirja-Liisa Eelma, aims to make room for a pause – first for the painter and then the audience – in the modern world, which is characterised by an overload of visual information. These minimalist albeit time-consuming works – repetitive, monochrome compositions – really do have a calming effect, freeing the senses of visual noise and making perceptions more vivid when one returns to daily life.

Also monochromatic are Peeter Mudist's and Imat Suumann's paintings of quiet moments that grow into existential landscapes of sorts. There is something special to be found in the everyday, even in the completely random, which says something important about the world and ourselves. The philosophical treatment of accidentally captured everyday moments and views is the method used by Krista Mölder in her series of photographs titled "Boredom is not Far from Ecstasy" (Igavus, mis pole naudingust kaugel, 2010). This is a sort of manual for learning to value the flow of the routine: we begin to see more of what is special precisely after having freed ourselves from constantly expecting it. Ede Raadik, on the other hand, makes a decisive break with routine, analysing, and even overplaying, the menial tasks of a warehouse worker in a way that is witty and visually sophisticated. She proposes an analytically demanding formula for stacking bottle cases on pallets, which is simultaneously instrumental and poetic, carrying on the best traditions of conceptual art based on combinatorics.

One way of causing boredom is to present something incomprehensible. Along those lines, Flo Kasearu, in her video "House Music" (2015), combines the visual component of a statically shot video of everyday street activity with a voice-over of unrelated stories and textual fragments, which cause the mind to drift. In contrast, the other video in the exhibition, "Untitled Action" (2013) by Jaan Toomik, with the action partly obscured from the camera, was short enough to strike one as bewildering, rather than tedious. Jevgeni Zolotko's installation "Miserere" (2018), on the other hand, was charming precisely by virtue of being cryptic, of not forcing a specific narrative on the viewer but instead offering material with enough aesthetic and symbolic potential to stimulate personal

1 Igavuse üldisemast lahtimõtestamisest vt nt: Lars F. H. Svendsen, Igavuse filosoofia. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2012; originaalkeeles esmailmunud 1999. Igavuse fenomenist kunsti valdkonnast vt nt: Boredom. Ed. Tom McDonough. London: Whitechapel Gallery, 2017.

interpretations in the viewer, and in this way being an ideal example of "boring" art.

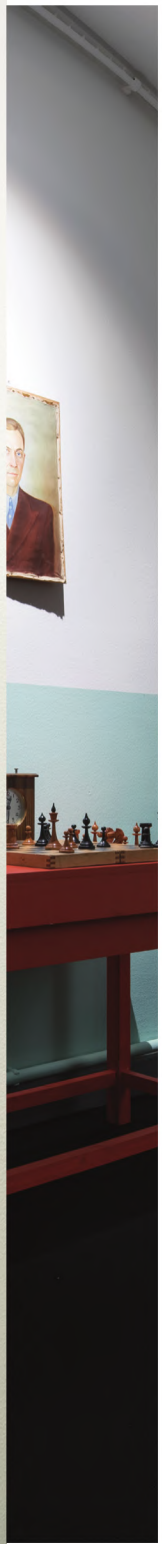
Elnara Taidre is an art historian and curator. She works as the curator of the Graphic Arts Collection at the Art Museum of Estonia.

1 For a general discussion of boredom, see e.g. Lars F. H. Svendsen, A Philosophy of Boredom. London: Reaktion Books, 2005; first published in Norwegian in 1999. On the phenomenon of boredom in art, see e.g.: Boredom. Ed. Tom McDonough. London: Whitechapel Gallery, 2017.

Näitusevaade Tartu Kunstimajas
Foto autor Indrek Grigor

Exhibition view at Tartu Art House
Photo by Indrek Grigor

1.11.2017
EESTI EKSPRESS
Nr 44 (1456)
SÕLTUMATU NÄDALALEHT
МЫ ВЫБРАЛИ
ИКА?
SAAR 39 932 häält



26. I–13. V 2018
Tartu Kunstimuuseum (Tartmus)

Kuraator: Brigita Reinert.

Eve Kase kadunud maailmad

Janar Ala käis Eve Kase isiknäitusel "2+2=...".

Ma ei olegi hästi aru saanud, kas me elame huvitaval või mitte nii väga huvitaval ajal? Eve Kase arvates elame me huvitaval, sest ega ta muidu ilmselt oma kaasajast kunsti ei teeks. See peab teda huvitama.

Näituse kuraatoritekstis kirjutatakse, et see asetuvat tõe ja fiktsiooni piirimaile ning suhestuvat eelkõige tõejärgsuse fenomeniga. Kase isiknäitus on jagatud Tartu kunstimuuseumi nelja saali peale ja seda võiks nimetada reisiks läbi aegade ja epistemoloogiate: Jossif Stalin seatakse kõrvuti Milton Friedmaniga, nõukogude aeg praegusega ning kusagilt nendest kõrvutustest ja klapitamistest peaks hakkama ilmnema universaalne.

Oxfordi sõnaraamatu koostajad kuulutasid "tõejärgse" (*post-truth*) paar aastat tagasi aasta sõnaks. Kui keegi veel ei tea, siis tähendab see emotsioonide eelistamist faktidele. Tõepoolest (Minu sõnamäng. – *J. A.*), igaühel on neil päevil võimalus uskuda, teada ja rääkida ja ka salvestada ning reprodutseerida, mida ta tahab. Radikaalsema rahva jaoks internetis on "haridus" pigem sõimusõna. Faktidega ei ole mõtet kembelda, sest igale faktile on võimalik vastu panna veel tugevam fakt. Kõige tugevam fakt on aga vali hääl. Kui oled käinud ülikoolis, oled väärastunud ideoloogiatest ära sätitud ja ei tea päriselust midagi.

Üheksakümnendad

Eve Kase näitusele sisse astudes tervitab meid kõigepealt ruum, kuhu on üles seatud joonistused ja akvarellid 32-osalisest sarjast "EE Eesti edulugu" (2012–2018). Kask on joonistanud Eesti nädalalehe Eesti Ekspress esikaasi ja kõrvutanud neid nõukogudeaegsete sotsrealistlike teoste esteetikaga. Näeme metalliäri kuningannaks nimetatud Tiiu Silvest, Hansapanga asutajaid ja "Margaret Thatcheri parimat õpilast", peaminister Mart Laari seismas, Miltoni Friedmani raamat käes, keset viljapõldu. Hilisematest aegadest näeme peaministrit Andrus Ansipit hüppamas suuskadel "viie Euroopa rikkaima riigi hulka" ja n-ö maailma parimat rahandusminister Jürgen Ligi kriisiaegseid kärpeplaane käivitamas. Näeme neid, kes on dirigeerinud taasiseseisvunud Eestis elu ja fantaasiaid.

Eesti Ekspress seostus omal ajal sellise parema uue ilmaga, kapitalismi, selle ihade, värvide ja paradoksidega. 1980. aastate lõpul ilmuma hakates esindas see värvitrükis nädalaleht "katkestuse kultuuri", tõmmates radikaalse murdejoone enda

26. I–13. V 2018
Tartu Art Museum (Tartmus)

Curator: Brigita Reinert.

Lost Worlds of Eve Kask

Janar Ala went to see Eve Kask's solo exhibition "2+2=...".

I haven't quite figured out whether we live in interesting or not so interesting times? Eve Kask must think we live in interesting times, why else would she make art about her time. It has to interest her.

The curatorial text states that this exhibition lies somewhere between truth and fiction, and primarily relates to the phenomenon of post-truth. Kask's exhibition has been divided between the four rooms of Tartu Art Museum and we can call it a journey through eras and epistemologies: Jossif Stalin is set next to Milton Friedman, the Soviet era next to the present and somewhere amongst all the juxtapositioning universality should emerge.

A few years ago, the Oxford dictionary announced "post-truth" the word of the year. In case you were wondering, it means a preference for emotion over facts. In truth (my pun – *J.A.*), nowadays everyone can believe, know and speak as well as record and reproduce whatever they like. For the more radical crowd "education" has become a term of abuse. It's no use bothering with facts because every fact has a stronger counter fact. And the strongest fact is the loudest voice. If you've been to university you would have been moulded by retarded ideologies and wouldn't know anything about real life.

The Nineties

Stepping into Eve Kask's exhibition we are welcomed into a room where drawings and watercolours from the 32-piece series "EE The True Story of Success" (EE Eesti Edulugu, 2012–2018) are presented. Kask has drawn the front covers of the Estonian weekly newspaper Eesti Ekspress and compared them to the aesthetics of Soviet socialist realism. We can see the queen of the metallurgy business, Tiiu Silves, the founders of Hansapank, and "Margaret Thatcher's best student", Prime Minister Mart Laar standing in a crop field holding a book by Milton Friedman. From a later era, we can see Prime Minister Andrus Ansip ski jumping into the "5 richest European countries" and the so-called best Minister of Finance, Jürgen Ligi, implementing budget cutbacks during a time of crisis. We see those who have conducted real life and fantasies in newly independent Estonia.

Back then, Eesti Ekspress was associated with a better world, capitalism and its desires, colours and paradoxes. At the end of the 1980s, when they began publishing, the weekly newspaper, printed in colour, came to represent "a culture of

ja varasema nõukogudeaegse ajakirjanduse vahele. See oli ajakirjandus kui ihamasin, võrreldes varasema kirjatähekeskse, kuiva ja riiklikult angažeeritud fantoomajakirjandusega.

Ajakirjandus kui ihamasin on tänases Eestis muidugi samuti kinni jooksnud. Ihast, mis on ju positiivne fenomen, on saanud mingisugune küllaltki väärastunud ja groteskne pseudoiha. Tänapäevast ajakirjandust iseloomustab peamiselt "klikihoora" rutiinsus, kus enamasti kõik, mis "lendab", on ette teada. Ajakirjanik ei vaja mitte intellekti, vaid loomalikku vastupidavust. Nõudmised ajakirjanikule on üsna sarnased kui odavpoeketi Maxima kassapidajale ja ka tasu on vastav. On muidugi võimalik mõelda ka nii, et iseenesest võib sellises rahvalikkuses ju head leida, ja ka leiab. Ikka on tore naerda rumalate ja naiivsete juttude üle ja tunda, et oled kellestki üle.

Varases Ekspressis tundusid asjad olevat teistmoodi. Ekspress tegi seda, mida ajakirjandus ka tegema peab, ehk lõi müüte, kuigi alati polnud need head müüdid. Maal üles kasvades oli Eesti Ekspress 1990. aastatel minu jaoks aken paremasse maailma, sellisesse, kus tahaks isegi kunagi olla, mille hüvesid nautida ja millise ideaali järgi eluatra seada – seal tegutsesid ärimehed, kõrgema *level*'i pätid, tutvustati *single-malt* viskisid ning kirjutati *blaxploitation*-filmidest.

Millegipärast mäletan kõige selgemalt just mitmete allilmaga seotud tegelaste tapmislugusid. Ju siis erutasid need teismelise vaimu enim? Elu käis ja selle vahelt nirises tummist ajakirjanduslikku mahla. Tänaseks päevaks on vist Eesti Ekspressi müüte loov jõud jäänud minevikku, nagu seda on üldiselt igasugusel (paber)ajakirjandusel. Tänapäeval loovad müüte meemid, see *post-truth* infovälja üks mõjusamaid saadikuid. Kiire ja lööv sõnalis-pildiline ühik. Jah, iseenesest töötaksid ka Eve Kase fiktiivsed Ekspressi-kaaned meemidena päris hästi.

Sots- ja kaprealism

Sotsialistliku realismi paatoseks oli kujutada maailma mitte sellisena, nagu see on, vaid sellisena, milline see peaks olema. Kaasajal on räägitud ka terminist nimega "kapitalistlik realism". Algselt võtsid selle termini kasutusele saksa popkunstnikud või hüperrealistlid, nagu Gerhard Richter, Sigmar Polke, Wolf Vostell jt. 1980. aastatel kasutas USA reklaamiteoreetik Michael Schudson seda terminit oma raamatus "Advertising, The Uneasy Persuasion" (Reklaam, see rahutu veenmine, 1984). 2000. aastate lõpus ilmus suurepäraselt briti kultuuriteoreetikult Mark Fisherilt teos pealkirjaga "Capitalist Realism: Is There No Alternative?" (Kapitalistlik realism: kas alternatiiv puudub?, 2009), mis küll viitas realismile pigem kui fukuyamalikule alternatiivi puudumisele. Kapitalistlik realism on mingis mõttes selline kahe otsaga realism: ühelt poolt on see klassikaline hundiseaduste realism, teiselt poolt aga sotsrealismiga sarnane üliinimese kuulutamine. Erinevalt sotsrealismist on kaprealism seega natuke skisoidsem, kuna esitab samaaegselt nii ühte kui ka tema vastandit. Sellises olukorras võib olla keeruline toimetada.

Mulle meeldib väga sirvida internetis saite, kus antakse infot selle kohta, mis parasjagu turundusmaailmas toimumas on: kes on liikunud ühelt töökohalt teisele, kes on saanud maha tugeva reklaamikampaaniaga, kes teinud vägeva turundusteo ja millised mõtted parasjagu selle kõige juures liigu-vad. Olen kuulnud ka inimesi teineteist tervitamas järgmiste sõnadega: "No tere, kuidas siis täna hästi läheb?" Sotsrealism

interruption", drawing a radical line between themselves and the previous journalism of the Soviet era. It brought journalism that was like a desire-machine compared to the previous, dry, officially enriched phantom-journalism based on character counts.

Today, journalism as a desire-machine has of course also run its course in Estonia. Desire, which is a positive phenomenon, has become a rather deformed and grotesque pseudo-desire. Journalism is now described according to the "click whore" routine, where all that "flies" is known beforehand. Journalists do not need intellect, but animalistic tenaciousness. The demands on journalists are quite similar to that of a checkout attendant working at the budget supermarket Maxima, and they get paid accordingly. It is possible to think that in fact we may, and we can, find something good about this parity. It's always good to laugh over foolish and naive stories and feel that you are better than someone.

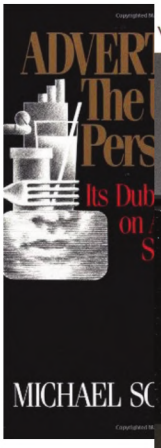
The early Ekspress seemed to have it a bit different. Ekspress did what journalism had to do; they created myths, though they were not always good myths. Growing up in the countryside in the 1990s, Eesti Ekspress was my window to a better world, a place where I wanted to be, where I could enjoy its benefits and set my ideals – where there were businessmen and high-end criminals, where single-malt whiskeys were introduced and blaxploitation films were discussed.

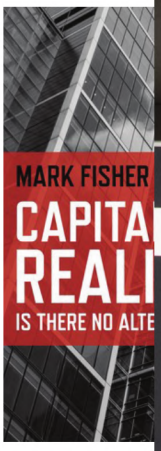
For some reason I remember most clearly the assassinations of multiple individuals connected to the underworld. Perhaps they excited the spirit of a teenager most? Life was happening and it was producing rich journalistic juice. Today, the myth-creating power of Eesti Ekspress is in the past, like all (print) journalism generally is. Now myths are created by memes, the most influential ambassadors of the post-truth information field. A quick and effective word-picture unit. Yes, in itself Eve Kask's imaginary Ekspress covers would also work pretty well as memes.

Socialist and capital realism

The pathos of socialist realism was to depict the world not as it is, but as it should be. Today, we also talk about the term "capitalist realism". Initially the term was adopted by German pop artists or hyper-realists like Gerhard Richter, Sigmar Polke, Wolf Vostell and others. In the 1980s, the term was used by the US advertising theorist Michael Schudson in his book "Advertising, The Uneasy Persuasion" (1984). In the late 2000s, the great British cultural theorist Mark Fisher published a book "Capitalist Realism: Is There No Alternative?" (2009), which approached realism as the lack of a Fukuyaman alternative. In a way, capitalist realism is two-sided: on the one hand, it's a realism of the classic law of nature, and on the other, a promotion of the ultimate human akin to socialist realism. So, compared to socialist realism, capitalist realism is slightly more schizoid, as it simultaneously presents the same and its opposite. In that situation it might be difficult to know what to do.

I love browsing internet sites where I find information about what's happening in the marketing world: who changed jobs, who had a strong advertising campaign, who made a grand marketing stunt and what are people's current thoughts on the topic. I've heard people greet one another with words like: "Well, hello, how are you fine today?". Socialist realism is not far from such ethos or pathos, but rather is quite close to it.





ei seisa sellisest eetosest ja paatosest kaugel, vaid pigem ikka väga lähedal.

Turundusinimeste (ja ma ei tähistaks siinkohal kitsalt turundusvaldkonnas tegutsejaid, vaid pigem mingisugust üldisemat mentaalsust) keel on omalaadne "uuskeel" (*newspeak*, Orwelli termin, ja pärineb ju Eve Kase näituse pealkirigi Orwellilt), mis tundub seda hirmutavam, et need inimesed sageli "tõepoolest" tunduvad mõtlevatki nii. Kui nõukogude aja puhul on räägitud topeltteadvusest, siis tänapäevane keskmine "turundusaju" tundub küll topeltteadvusena, aga tegelikult ei ole seda. Seal ei leia aset mimikri, vaid puhas tõde või antus. Kaasaegne turundusaju tundub väga ebareaalne, ent ometi on ta olemas.

Trükised

Eve Kask lõpetas Eesti Riikliku Kunstiinstituudi (ERKI) graafikaosakonna 1984. aastal raamatukujundajana. Raamatud ja ajalehed infokandjatena on mingis mõttes vastandlikud: raamat kuulutaks justkui igavikulisust ja ajaleht päevakajalisust, kuigi selline jaotus on ilmselt iganenud. Seda teemat käsitleb tema sari "Kirjastus Bläkk esitleb" (2010/2018), 168 raamatust koosnev seeria koostöös 66 kirjaniku ja mõtlejaga.

Töötasin isegi mõnda aega päevalehes, aasta jooksul kogunes mu laua peale virn ajalehti. Enne suvepuhkusele minekut tuli lauda koristada ja need ajalehed minema visata. Mõõtsin siis silmadega seda hunnikut ja mõtlesin, et kui palju tähemärke, kui palju tööjõukulu, kui palju vastatud ja vastamata telefonikõnesid, kui palju vandumist jms sinna lehte oli mahutatud. Ja ma nüüd viskan selle kõik ära ja keegi ei mäleta midagi. Või ka kui palju ükskõiksust on sellesse ajalehte läinud, sest ka ükskõiksust läheb ühte ajalehenumbrisse ikka üksjagu.

Raamatuid anti eelmisel aastal Eestis välja 3800 ühikut. Raamatupoes seistes ja riiuleid vaadates ei erine mu tunne suurt ajalehevirna ees seismisest. Ainult tunde liik võib olla teistsugune, sest kindlasti on raamatutesse läinud palju vähem ükskõiksust. Raamatusse võib ju inimene sisse panna terve oma elu ja saada sealt vastu veel vähem kui ajaleheartikli eest. Huvitav on ka mõelda, et mida ebaolulisemad raamatud tunduvad, seda rohkem neid välja antakse. Kirjastusturul räägitakse kasvavast kaubaartiklite arvust ja vähenenud tiraažidest.

Raamatugraafiku haridusega Eve Kask tühistab ennast mingis mõttes oma loodud raamaturiiuli ees, sest kõik need raamatud on ühesugused, mingisugust kujunduslikku diferentseerumist ei toimu. Kõik Coca-Colad on ühesugused, kõik on head, ütles kunagi Andy Warhol, seriaalse ja ükskõikse printsiibi üks eestkõnelejaid 20. sajandi (pop)kultuuriajaloos. Hiliskapitalismi üks põhimantraid kõlab: "Erinege, olge loovad!" Aga kui sellistes tingimustes neid loomise imperatiive rakendama hakatakse, on tulemus enamasti üks ja sama.

Võimalik, et esineb selline asi nagu "loovtulemus" kui teatav vorm, umbes nagu viltusest kaabust peas ja lohakalt heidetud sallist kaelas tuntakse tänaval ära kunstnikuhinge. Sellise kapitalistliku loomepuhangu üliilming on minu meelest firma suvepäevad. Ehk see hetk, mil saadakse võtta lõdvemalt ja teha midagi erilist. See erilisuse diktaat võib olla väga kurnav. Eve Kase fiktiivseid raamatukaasi on aga väga rahulik näitusel silmitseda. Kõik, mis seal on, on ka silmaga näha. Sa ei pea mõtlema kõikide nende ülejäänud tiraažiühikute peale, mida üks raamatupoes või koduriiulil seisev raamat

The language of marketing people (and with this I do not narrow in on the people working in marketing, but rather its general mentality) is a unique "newspeak" (term coined by Orwell from whom Eve Kask has also borrowed her exhibition title), which seems more terrifying, as this is how these people often seem to "truthfully" think. When talking of the double-consciousness during the Soviet era, the average modern "marketing brain" might also seem to have a double-consciousness, but in reality, it does not. There's no mimicry, but pure truth, or a given. The contemporary marketing brain seems unreal, yet it still exists.

Publications

In 1984, Eve Kask graduated from the Printmaking Department of the State Art Institute of the Estonian SSR (ERKI) with a degree in Graphic Arts. As the carriers of information, books and newspapers are in some way opposites: books seem to be eternal and newspapers topical, though this separation is probably dated. This subject is approached in her series "Bläkk Publishing Presents" (Kirjastus Bläkk esitleb, 2010/2018) that consists of 168 books in collaboration with 66 writers and thinkers.

For a while I worked for a daily newspaper and during the year I managed to collect a stack of newspapers on my desk. Before the summer holiday we had to clean up our desks and throw away old newspapers. I measured the height of the stack and thought to myself how many characters, how much work and how many answered and unanswered phone calls, swearing and so on, each newspaper held. And I'm about to throw all this away and no one will remember anything. Or how much indifference this newspaper holds because one edition can hold quite a lot of indifference.

Last year, 3,800 books were published in Estonia. Standing in a bookshop and looking at the shelves I don't feel any different to what I felt when I stood in front of that stack of newspapers. The type of feeling might vary because surely considerably less indifference has gone into books. A person can put their entire life story in a book and gain less from it than from a newspaper article. It's also interesting to think how the more a book seems unimportant, the more it's published. The publishing market talks about the growing number of goods and diminishing editions.

As a graphic artist, Eve Kask annuls herself in front of a bookshelf she created because these books are all alike and we don't differentiate between the designs. All the Coca-Cola's are the same, all are good, Andy Warhol once said one of the spokesmen for the principals of series and indifference in the history of 20th century (pop) culture. Late capitalist mantras state: "Be different, be creative". But when we start implementing these creative imperatives in the current circumstances the results are the same.

It's possible that there is such a thing as a "creative outcome" in a certain form. It's a bit like the way we can recognise an artistic soul by the slightly tilted fedora and loosely worn scarf. I believe the ultimate emergence of this type of burst of capitalist creativity is the corporate summer days. That is, the moment where one can relax and do something special. This sort of obligation to be special can be very exhausting. But Eve Kask's fictitious book covers are soothing to view at the exhibition. Everything that's there is also visible to the eye. You don't have to think about all the rest of the print units that a

võib sümboliseerida. Eve Kase raamatutega kogeme absoluutset läbivalgustust, absoluutset pinda ehk lihtsamalt väljendudes tühje valgeid lehti.

Ta on üleskutsete kaudu saanud Eesti kirjanikelt jt loomeinimestelt terve hulga kalambuursemat sorti ütlusi ning sättinud need raamatukaantele pealkirjadeks. Seda ei ole tehtud küll sooviga saavutada ainult esteetiline efekt, tekitada see võbelus niuetes, nagu ütles Vladimir Nabokov, vaid teatava sooviga kommenteerida tänapäeva (Toomas Kall, "Põdeja õigus"; Mart Kangur, "Nimed tahvelarvutil"; Keiti Vilms, "Kirikulõhetätoveeringuga tüdruk"; Berk Vaher, "Traumatarbija tarbimistraumad" jne). Kalambuur on kui aeg-ajalt imelise kerguse ja täpsusega maailma tabada võiv fenomen. Imaginaarne kunstiteos ei ole kultuuris küll teab mis originaalne lähtepunkt, aga sama võib vist öelda ka originaalsuse enda kohta. Peaasi, et on huvitav, ja Eve Kase fiktiivsete raamatukaante seeria on huvitav kindlasti.

Provints

Kolmandas ruumis on võimalik liikuda mööda labürinti ja näha selle keskmes asuvale postamendile kinnitatud näituse pealkirja "2+2=...", mis võtab kokku tõejärgsuse põhipostulaadi, et tõde on mida iganes. Viimane ruum on mäluruum, kus kunstnik proovib ka läbi aistingute taastada oma küüditatud isa elu Siberis. Millegipärast mõtlesin neist kahest ruumist kui sellisest provintsikontseptualismi ilmingust ja vaatamata sellise defineerimispüüde võimalikule halvakõlalisusele ei peaks see halvasti kõlama. Provints on täiesti arvestatav koht.

Enamik nüüdisaegset kunsti on väga püüdlikult kontseptualistlik ja mõistagi mitteprovintslik. Ollakse rahvusvahelised, *jet set*, kõik filigraanselt produtseeritud. Hiljuti ühte raamatut lugedes (tegin seda muide rongis, mööda vihisemas Eestimaa põllud, põõsad ja taevas) jäi mulle silma väljend "kultuurimiljöö maitse". Lause tervikuna oli umbes selline, et kui kahekümnenda ja neljakümnenda eluaasta vahel öeldakse kunsti kohta "ma tean, mis mulle meeldib", siis öeldakse tegelikult "mul ei ole oma maitset, vaid ma aktsepteerin kultuurimiljöö maitset", sest kahekümnenda ja neljakümnenda eluaasta vahel on kindlaim märk päris omaenese maitsest see, kui selles ei olda kindlad. Enamik kaasaja kunstist ei tundu olevat oma maitses kindel ja on väga enda ümber ringi vaatav, ta üritab olla rihitud sinna kultuurimiljöö maitsesse. Eve Kask tundub seevastu tegevat seda, mida tal on vaja teha. Sellise lähenemisega Artforumisse ei pruugi pääseda, aga ilmselt pole see ka tema eesmärk.

Janar Ala on vabakutseline kultuuriajakirjanik,
tal on trükist ilmunud kaks lühijuttude kogu.

book on the shelf at home or in a shop can symbolise. With Eve Kask's books we experience total transparency, absolute surface, or simply put, empty white pages.

Through a call-out she received a number of puns from Estonian writers and other artists, and arranged them as book titles. This hasn't been done merely for aesthetic effect, or to ignite fire in the loins, as Vladimir Nabokov said, but as a certain comment on the contemporary (e. g. Berk Vaher "Traumaconsumers Consumer Traumas"). From time to time we see a phenomenon where ambiguity entails the world with magical ease and precision. An imaginary artwork is not an original take on culture, but the same can be said about originality itself. The main thing is that it's interesting and Eve Kask's series of fictitious book covers is most definitely interesting.

Province

In the third room we can move through a labyrinth and see the exhibition title "2+2=..." attached to a plinth in the middle. This summarises the post-truth's main pillar of thought that truth can be anything. The last room is a memory room, where the artist tries to restore the Siberian life of her deported father through her senses. For some reason, I thought of this room as the emergence of provincial conceptualism and despite the risk of sounding horrible in my efforts to define it, it should not sound horrible. A province is a place to be entirely regarded.

Most contemporary art is very neatly conceptual and, of course, non-provincial. International, jet set, everything meticulously produced. I was reading a book recently (on a train passing through Estonia's fields, bushes and sky) and came across an expression "the taste of the cultural milieu". There was a sentence that went something like this: "when someone is between the ages of 20 and 40 and says "I know what I like" about art then what they're actually saying is "I don't have my own taste, I accept the taste of the cultural milieu"" – because the surest sign of one's own taste between those ages is when you're not sure about your taste. Most contemporary art does not seem sure of its own taste and seems to be looking around, wanting to align itself with the taste of the cultural milieu. Eve Kask seems to be making what she needs to make. This approach might not get her into Artforum, but most likely it's not her goal either.

Janar Ala is a freelance culture journalist;
he has published two collections of short stories.

Näitusevaated Tartu Kunstimuuseumis
Fotode autor Karel Koplimets

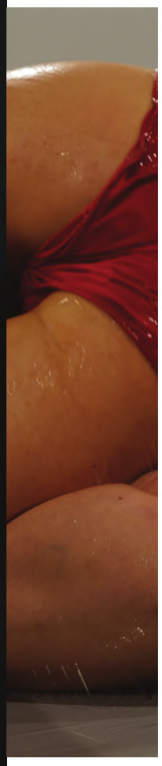
Exhibition views at Tartu Art Museum
Photos by Karel Koplimets

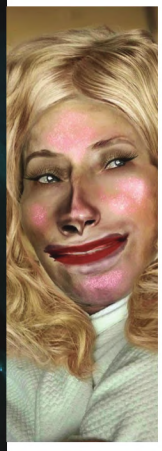
Foto autor Heidi Soidinsalo

Photo by Heidi Soidinsalo

Autorid-lavastajad: Anni Klein, Jarkko Partanen.
Etendajad: Joanna Kalm, Salla Loper, Karolin Poska, Sigrid Savi, Joonas Tagel.

Produktsioon: Sõltumatu Tantsu Lava, W A U H A U S.





Väikesed poeemid rõõsas

Hanno Soans käis vaatamas etenduskunstitrupi W A U H A U S lavastust ja jäi mõtlema, mis oleks kui...?

"Rõõsa" on üks harvaesinev ja natuke naljakas sõna. Üpris süütuke, kuid ilmtingimata ja taandamatult kehaline. Viitaks see justkui ühekorraga nii puhtusele, värskusele kui ka sisemisele hõõgumisele, mis õnnistab (euripiidset) ihu roosaka, tervisest pakatava tooniga, nagu peale kestvat pingutust või kuuma leili. Ühe esimese assotsiatsioonina võivad mõistagi rõõsad olla imikud (europiidsed imikud). Aga samas võivad rõõsad olla ka põssad. Selles sõnas on ühtaegu midagi hoolivat ja steriilset, lapsikut, samas ka midagi olemuslikult turvalist... Samavõrd harvaesinev, ent armas sõna on "rüve".

Loodan, et keegi tegijatest ei solvu, aga esimene kokkuvõttev sõna, mille minu huulile tõi tänavu 3. mail Sõltumatu Tantsu Laval esietendunud lavastus "Fluids", mille olid ühele mees- ja neljale naiskehale kokku pannud Soome tantsutrupi W A U H A U S vedurid Anni Klein ja Jarkko Partanen, oli üllataval kombel just "rõõsa" ja sugugi mitte "rüve". Pole just tavapärased väljendid estetiseeritud elamusi kirjeldavas sõnavaras, või mis? Aga olgu pealegi. Kuigi Eesti meedias on sellele etendusele poolsunnitult (või ehk eelteadmatusest?) mõnevõrra deviantse seksuaalsuse vürtsi külge kleebitud, on laval nähtu kokkuvõttes vaikne, siiras, samm-sammult eskaleeruv, kuid siiski ühes kontseptuaalses registris püsiv. Etendus on vaatajaile arengutelt rõhutatult aeglane, tantsijaile küllap kehaliselt küllalt koormav, kohati klassikalise tantsu registreid kobav ja selles tänu kõiki liigutusi defineerivale libedusele ajuti pretsiisne ning ajuti kohmakas. Kuid igal juhul pigem ikka infantiilselt avastuslik kui agressiivselt seksuaalne või suisa ähvardav.

Viimased kaks võimalust – mäng abjektse seksuaalsuse piiril viidetega limaskestadele ja supinahkadele (näiteks hilisem Cindy Sherman) või siis puhas õud (näiteks "Alien" (Võõras) frantsiisi filmid) on lähtematerjali meile kultuurikoodide ja mainitud kultustekstide kaudu suisa sisse kirjutatud. Olla ju see algselt veterinaarseks abivahendiks leiutatud lubrikant, mis on etenduse lähteparameetrite aluseks, mõnedes valdavalt homoseksuaalsetes subkultuurides kasutusel ka fetišpidudel. Vaatamata sellele, et konkreetse etenduse koreograafiasse see fakt otseselt sugugi ei puutunud, ei jätnud pea ükski etteulatuv meediakajastus seda üle rõhutamata. Samas aga on teada, et jälestuse esteetika, mäng tabudega puhtuse ja roiskumise piiril (näiteks lavalt imbuv käärinud keefiri ja hapnenud toidu lehk etenduses "Private Dancer" (Privaatne tantsija)) pole W A U H A U S-ile midagi iseenesest võõrast ega ületamatut. Nad pole selles etenduses nii

Authors-directors: Anni Klein, Jarkko Partanen.
Performers: Joanna Kalm, Salla Loper, Karolin Poska, Sigrid Savi, Joonas Tagel.

Production: Sõltumatu Tantsu Lava, W A U H A U S.

Small Poems in Rose

Hanno Soans went to see a production by arts collective W A U H A U S and was left thinking, what if...?

The Estonian word *rõõsa* (Eng. healthy, hail, rosy, pink) is a rare and slightly funny word. Quite innocent, but certainly and irrevocably connected to the body. It simultaneously seems to allude to purity, freshness and the inner glow that blesses the (Caucasian) flesh with a pinkish, healthy hue, like something one gets after strenuous effort or a steaming sauna. One of the first things we think of is pink babies (Caucasian babies). But piglets can also have this quality. There is something caring and sterile, childish and yet somehow naturally safe in this word... An equally seldom seen but endearing word in Estonian is *rüve* (Eng. dirty, unclean, risqué).

I hope the organisers will not be offended, but the first thing that came to mind when watching the Sõltumatu Tantsu Lava premiere of "Fluids" on 3 May this year, which the directors of the Finnish dance group W A U H A U S, Anne Klein and Jarkko Partanen, had arranged for the bodies of one man and four women, was the word *rõõsa* and not *rüve*. These are not common words to describe an aesthetic experience, right? But alright. Although the Estonian media has half-compellingly (perhaps ignorantly?) labelled it with a somewhat deviant and sexual twist, what we see on stage is a performance that's quiet, sincere, escalating step-by-step and yet still staying in one conceptual form. The performance underlines slow developments, probably very strenuous for the dancers, at times fumbling through classical dance forms, and thanks to the all-defining slipperiness that guides the moves, it is also pretentious and occasionally clumsy. But it's most certainly infantile in its exploration rather than aggressively sexual or even threatening.

The last two options playing on the border of abject sexuality with allusions to mucous membranes and detritus (such as Cindy Sherman's later work) or pure horror (such as the "Alien" movie franchise) have written the source material into us through cultural codes and the above-mentioned cult texts. The lubricant, which is the basis of this performance and was initially invented for the veterinary field, is used in fetish parties in some mostly homosexual subcultures. Despite this fact directly not being related to the choreography of the performance, almost none of the media coverage left it unimplied. Whereas we know that the aesthetics of disgust and playing with taboos between purity and decay (e.g. the scent of fermented kefir and sour food in the performance "Private Dancer") is nothing new or insurmountable for W A U H A U S. They aren't being decent in this performance because they wouldn't dare otherwise but because it's determined by the

siivsad mitte sellepärast, et nad teisiti ei söandaks, vaid sellepärast, et nii otsustas tekstiloogika, mille rõhuasetused otsisid teistsugust mõtete ja seostekaart.

Võib öelda, et abjektsust ja õudust vältides on etenduse koreograafid endale jätnud varuga kaablit, mitte tingimata püüdes kogu materjalispetsiifikast tulenevat arsenali läbi mängida, ja see on hea. See annab fookuse. See seal, milles tantsijad rahmeldavad, pole sülg kui sürrealisti suulael lirtsuv kehadiskursus, mis jääbki oma elementaarsusega kõike tekstuaalset, kõike verbaliseeritut üle trumpama, vaid pigem ettepanek teistmoodi maailma kujutlemiseks; sellise, kus harjumuspärase kehalisuse registrid ei tööta ja tuleb uue maailma vedela membraaniga elementaarset kontakti otsides uuesti kõndima õppida. Või siis sellest sootuks loobuda. Piirduda teistsuguste, libeduseuniversumile kohaste liigutustega. Igatahes on see etenduses kujutatud maailm vastne ja veel alles saamises, nii et varasema kultuurikoodid, mida poolkõheldes läbi proovitakse – mõni balletipiruett näiteks, ajab publiku pigem naerma kui ahhetama. Tõepoolest, lõga on lõbus, pomiseb hääl minu kõrvalpingilt.

Kui ongi tegu vaid sketšidega, erinevat kehalisust manifesteerivate väikeste poeemidega tantsus, ei pruugi see veel tähendada tunnetuse üheplaanilisust. Meeleolud vaheldusid ja muutusid, aga naerupahvakad kippusid publikus korduma. Üldiselt ongi selle etenduse suurimaks ohuks see, kui taandada kõik lihtsale koomuskile. Mitte et elementaarsel tasandil lõbusus ja isegi teatav uusnaiivsus oleks sellele tükile iseenesest võõras, aga ometi ei tahaks sellega piirduda. Ja ülevoolava naeru puhul on vahest oht kustutada mõned teised dimensioonid. Ma pole kunagi teab mis füüsikafänn olnud ja ka ulme jääb mulle enamasti võõraks, aga etenduse tugevus on selles, et see teistmoodi kehadistsipliin, mille uus keskkond tantsijaile peale surub, paneb mind mõtlema tingivas kõneviisis – mis oleks kui...?

See paneb mind mõtlema kõigile neile harjumuspärastele füüsikalistele ja keemilistele parameetritele, mille suhteliselt kitsast spektrist sõltub mitte üksnes inimese mugav elu, vaid ka kogu elusa maailma eksistents. Avastan end mõtlemas, et kas sellise libeduse poolt määratletud maailmas olekski üldse evolutsiooniliselt tekkinud *homo erectus* või oleksime pigem mingit laadi arukad roomajad? Koju jõudes klikkasin Vikipeediast lahti mõiste "hõõrdejõud" ja mõtlesin küllap peale keskkooliaega teist korda elus sellele, mida tähendab, et "hõõrdejõud ei sõltu kehade kokkupuutepinna suurusest, vaid hõõrdetegurist ja jõust, mis hõõrdepindasid kokku surub". Ja ka see tundus korraks koomiline.

Huvitav on, et minu jaoks ei seisne etenduse intensiivseimad elemendid mitte kahe keha kleepuvas kokkupuutes, milles otsiti üksteiselt tuge, või külakuhja rammitud kehapusa sisimas interaktsioonis, vaid ootamatult kasutuks muutunud, lödinal lubrikanti eritava tehnoloogia ja sellele kuulekalt alluva ihu venival kokkupuutepinnal. Kõik see toimub juba päris etenduse alguses, kui teisena lavale jõudnud naistegelane sirutab oma näo laeprožest niriseva lubrikandivooluse alla ja kui meestegelane tõstab enda kohale massiivse kõlarikasti, nii et sellest erituv viskoosne vedelik inimese korraks lava-aparaatusega ühendab. Lavaolukorra kui terviku mõtestamist olekski ehk pidevalt manifestse primaarse kehalisuse kõrval ehk rohkem näha lootnud.

Ja mida üks selline tantsuetendus siis kokkuvõttes peaks tähendama? Ma ei tea. Ja kui minuga mõnel tantsuetendusel midagi sellist juhtub, et ma millelegi lõpuni pihta ei saa, siis ma pigem lasengi sel nii olla. Hoopis olulisem on minu

logic of the text where the emphasis seeks a different thought and relational map.

We may say that through avoiding abjection and disgust, the choreographers have left themselves plenty of legroom and don't necessarily make an effort to play the entire material-specific arsenal. Which is good. It adds focus. The dancers are not hustling in the drool of a body discourse that keeps rudimentarily trumping all the textuality, all the verbosity, whilst dripping from the roof of a surrealist mouth, but rather it suggests imagining the world differently. A world where the usual bodily forms don't work and where the search for an elementary connection with the fluid membrane of a new world will teach you to walk again. Or give it up altogether. And stick to moves that are more appropriate for a slippery universe. In any case, the world depicted in the performance is in its infancy and still growing, and so the earlier culture codes that are half-hesitantly tested a ballet pirouette, for example will make the audience laugh rather than gasp. Indeed, slime is fun, mutters a voice from the seat next to me.

Even if they're just sketches, various small poems in dance that manifest corporeality, it might not mean a simplicity of the senses. The moods changed and alternated, but the audience's bursts of laughter tended to repeat. The biggest danger of this performance is reducing everything to a simple spectacle. Not that simple amusement and even a type of neo-naiveté are alien to the act itself; nevertheless, it should not be limiting. And the (overwhelming) laughter might have the tendency to erase some other dimensions. I've never been a huge fan of physics, and even sci-fi seems quite distant to me, but the strength of the performance lies in that other type of body discipline, which is forced upon the dancers by the new environment and which leads me to think in the conditional tense – what if...?

It makes me think of all those routine physicalities and chemical parameters, on which not only the narrow spectrum of people's comfortable life depend, but also the entire existence of the living world. I found myself thinking, would there ever have been a *homo erectus* in a world determined by such slipperiness in evolutionary terms or would we have stayed some sort of sensible reptiles? When I got home, I looked up the meaning of "friction" in Wikipedia and, probably for the second time since secondary school, thought about what it means when "friction is not dependent on the size of the bodies, but its coefficients and force that pushes the surfaces together." And for a second, even that seemed comical.

It's interesting that for me the most intense elements of this performance are not the two bodies that stick to one another, searching to find support, or the slammed inner interaction of a body-bundle that's been slammed into a pile, but rather the unexpected uselessness of a stretched surface, where the lubricant exuding technology meets the submissively yielding body. All this happens at the very beginning of the performance when a female character steps onto the stage and stands facing up under the dripping lubricant flow and the male character lifts up a massive speaker so that, for a moment, the viscous fluid that dispenses from it connects the person with the stage-apparatus. Perhaps I had hoped to see more of an overall thought behind the staging in addition to the constantly manifesting primal embodiment.

And what should this sort of dance performance mean? I don't know. And if it should happen that at the end of a dance performance I didn't entirely get it, I'd rather just let it be. It's more important for me to have an experience, where even for

jaoks kogemuslikkus, see, kui ma vähemalt korraks tahan olla nende tantsijate asemel, peatuda seal teise universumi alguses vastsena leitud kehalisuses. Ja nii see paraku on.

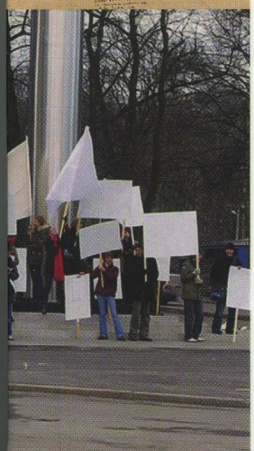
Hanno Soans on vabakutseline kuraator ja kunstikriitik, Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse Instituudi doktorant.

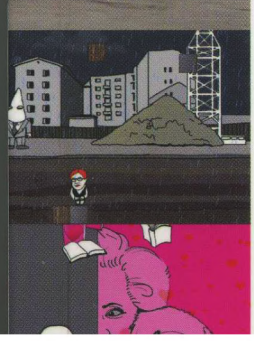
a moment I feel I want to be one of those dancers and stop at the start of another universe in my newly found embodiment. And that's how it unfortunately is.

Hanno Soans is a freelance curator and art critic, and PhD candidate at the Institute of Art History and Visual Culture at the Estonian Academy of Arts.

Foto autor Samuli Laine

Photo by Samuli Laine





Kunstiteaduslikke Uurimusi

Studies on Art and Architecture
Studien für Kunstwissenschaft

2014,
kd 23/1–2

ANU ALLAS
Eksperimentaaletendus/instrumentaalteater: „Kremoona ringmäng" (1968)
Experimental Performance / Instrumental Theatre: *Roundel of Cremona* (1968)

ANNELI PORRI
Kuidas tõlgendada apropriatsioonilist kunstiteost?
Interpreting an Appropriative Work of Art

AVE RANDVIIR-VELLAMO
Imepilt's Newsgames as an Art Practice and Novel Form of Journalism
Imepildi uudismängud kunstipraktikana ja uudse ajakirjanduse vormina

MARGUS TAMM
Koht ja sekkuv kunst
Place and Interventionist Art

MARIA JÄÄRATS
Kodanliku mineviku ja sotsrealistliku tuleviku vahel.
Between the Bourgeois Past and the Socialist Realist Future

KADI POLLI
Wilhelm von Blanckenhagen (1761–1840)
Wilhelm von Blanckenhagen (1761–1840)

MARGUS VIHALEM
Revolt against Schopenhauer and Wagner?
An Insight into Nietzsche's Perspectivist Aesthetics
Mäss Schopenhaueri ja Wagneri vastu?
Sissevaade Nietzsche perspektivistlikku esteetikasse

REGINA-NINO KURG
Artworld as Horizon: A Phenomenological Analysis of Unaided Ready-Mades
Kunstimaailm kui horisont. Töötlemata *ready-made*'ide fenomenoloogiline analüüs

Sulast ja piiridest. Boris Bernstein 90.

Kunst, teadus ja ajakirjad

Vestlusring kunstiteaduslikest väljaannetest: Eesti Kunstiteadlaste ja Kuraatorite Ühingu esinaine Tiina-Mall Kreem vestleb Virve Sarapiku (Kunstiteaduslikke Uurimusi) ja Andreas Trossekiga (KUNST.EE).

Tiina-Mall Kreem (TMK): Sissejuhatuseks meenutaksin Eesti Kunstiteadlaste ja Kuraatorite Ühingu (EKKÜ) 2016. aasta konverentsi, kus koos Juhan Maistega lahkasime nelja Eestis ilmuva kunstiteadusliku ajakirja – Kunstiteaduslikke Uurimusi, Baltic Journal of Art History, Eesti Kunstimuuseumi Toimetised ja KUNST.EE – olemust ja probleeme.[1] Rääksime eduloost – kui palju on meil viimaste kümnenditega kasvanud juurde kunstiajaloolasi-teadlasi, kui tohutult mitmekesisemaks muutunud kunstiteadlaste õpetamine ja uurimistöö, kui palju on lisandunud uusi käsitlusi ja avaldamisvõimalusi, kuidas ilmunud artiklitega teenitakse Eesti Teadusinfosüsteemi (ETIS) teadlaste edetabelis "tugrikuid", mille abil n-ö head teadlased halbadest eristada jne.

Aga räägiks ka murekohtadest, ja veel enam, probleemidele vastuseisust. On ju tõsi, et samal ajal, kui kunstist, selle sõna kõige laiemas tähenduses, midagi kirjutajaid-arvajaid tuleb aina peale, jääb teaduslike tekstide lugejaid üha vähemaks ning lugemine ise muutub mu meelest üha pealiskaudsemaks, katkendlikumaks või siis diagonaalsemaks. Öelda, et järelikult pole meil siis teaduslikult läbi töötatud, süstematiseeritud, teoreetiliselt raamistatud, terminoloogiliselt täpseid jne tekste vaja, on mu meelest väga lühinägelik ja ohtlik. Või mis teie sellest arvate, vastavalt Kunstiteaduslike Uurimuste ja KUNST.EE peatoimetajatena? Teisisõnu – milleks meile kirjalikult fikseeritud kunstiteadus? Miks ei piisa näituste-raamatute arvustustest ajalehtede veergudel?

Andreas Trossek (AT): Eks erialaajakirjad võtavadki sealt teatepulga üle, kus päeva- ja nädalalehed tahes-tahtmata lõpetavad. Ausalt öeldes ei kujuta ma isegi ette seda kunstihuvilist, kes ammutaks teavet pelgalt igapäevameediast või sotsiaalvõrgustikest: mis neile siis sõelale jääks, ainult näituste pressiteated ja üksikute hüüdjate hääled kõrbes?

Läbiviidud meediasotsioloogilised uuringud näitavad samas, et tegemist on mõneti ühendatud anumate efektiga. Ehk et kultuuriväljaannete lugejaskond moodustab Eestis suhteliselt ühise kultuuripubliku.[2] Tarbimispüramiidi tipus leiame ootuspäraselt kultuuriväljaanded, kus on n-ö kõigile midagi, aga meil tuleb leppida, et ainuüksi sõna "kunst" tähendab väärtusotsusena huvifookuse kitsendamist. Edasine konkurents lugejate tähelepanu võitmiseks sõltub paljuski küsimusest, millesse süveneda soovitakse: kas oma kaasaega või minevikupärandisse, kas teoreetilistesse mõtteajaloolistesse foonidesse või reaalsetesse, tänapäeval tohutult eriilmelistesse praktikatesse jne.

Art, Research and Periodicals

A discussion panel on art publications: Tiina-Mall Kreem, chair of the Estonian Society of Art Historians and Curators, talks to Virve Sarapik (Studies on Art and Architecture) and Andreas Trossek (KUNST.EE).

Tiina-Mall Kreem (TMK): To begin with, I'd like to look back to the 2016 annual conference of the Estonian Society of Art Historians and Curators, where, together with Juhan Maiste, we debated the nature and problems faced by the four art periodicals published in Estonia – Studies on Art and Architecture, the Baltic Journal of Art History, the Proceedings of the Art Museum of Estonia and KUNST.EE.[1] We talked about the success story – the great increase in the number of our art historians and scholars over the last decades, how vastly their education and research diversified, how many new approaches and opportunities for publication have arisen, how researchers publish articles to earn "chips" in the ranking of the Estonian Research Information System (Eesti Teadusinfosüsteem, ETIS), designed to tell apart good scholars from bad ones, as it were.

But let's also talk about some points of concern and, more importantly, facing up to the problems. It's true, after all, that while the ranks of writers and commentators on art in the broadest sense of the word keep growing, the readership of scholarly texts is dwindling and the reading process itself is becoming increasingly superficial and discontinuous or diagonal. To say that we therefore have no need for texts that are methodically elaborated, systematic, theoretically framed and terminologically precise, I think, is short-sighted and dangerous. Or what do you think about this, as the editors-in-chief for Studies on Art and Architecture and KUNST.EE, respectively? In other words – why do we need written scholarship on art? Why isn't it enough just to have reviews of exhibitions and books in newspapers?

Andreas Trossek (AT): Well, it's the specialist periodicals that pick up the baton where the daily and weekly newspapers inevitably leave off. To be honest, I can't even imagine an art enthusiast getting all their information solely from the daily news media or social networks. What would they be left with? Only the press releases of exhibitions and a few lone voices in the wilderness?

At the same time, studies in media sociology show that the principle of communicating vessels is at work here. That is to say, the Estonian cultural publications more or less share their readership.[2] At the top of the consumption pyramid, as expected, we find the publications that have something for everyone, but we must accept that the word "art" in itself implies a value judgement that narrows down the focus of interest. Any further competition for the attention of readers largely depends on what is chosen as

Sageli võivad muidugi kõik need käsitletavad teemad ja problemaatikad olla omavahel ka nõnda tihedalt läbi põimunud, et raske on isegi piiri tõmmata, kus algab ühe või teise väljaande harjumuspärane mängumaa. Venelastel olevat selline kõnekujund nagu "valge kadedus", segu imetlusest ja küünarnukitundest. Toimetajana ei ole see tunne mulle võõras ja eeldan, et ka erialavälja-annete lugejatele mitte.

Et aga mitte tunda ennast käona, kes vägisi võõrasse linnupessa trügib, toon siiski välja, et erinevalt eespool nimetatud kunstiteaduslikest väljaannetest ei ole KUNST.EE rangelt võttes "teadusperioodika": ETIS-e kategooriates jääme praegu sinna kuhugi lõppu "populaarteadusliku" lektüüri juurde, kus ulub tuul ja maa on nii külmunud, et sinna ei astu naljalt ühegi "tugriku-jahil" akadeemilise töötaja jalg. Põhimõtteliselt võiksime taotleda ETIS-e kategooriat 1.3 kui "Eesti kultuurile oluline väljaanne", aga ma ausalt öeldes ei näe, mida suurt ja ilusat sellisest teadusbürokraatlikust nükkest meie kaasautor ja lugeja võita saaks. Pealegi teevad Kunstiteaduslikke Uurimusi, Baltic Journal of Art History ja Eesti Kunstimuuseumi Toimetised juba meie akadeemilisel väljal niivõrd fantastilist tööd, et lisakonkurentsi tekitamisel poleks erilist mõtet.

Virve Sarapik (VS): Nõustun Andreasega, et tegelikult on igati hea, kui kunstist mõtlemise, arvamise ja kirjutamise ulatus on võimalikult lai: alates mitte ainult päevaleheteadetest, vaid ka raadiost, telest, sotsiaalmeediast, lugemisgruppidest ja lõpetades suurte kunstiajalugude, monograafiate ja kataloogidega. Või miks mitte siia lisada kunstiprobleeme puudutav teater, film ja belletristika. Kunsti(teaduslikud) ajakirjad paiknevad minu meelest kusagil selle välja keskel.

Kuid pean samas nentima, et juba see teemaarendus on murettekitavalt teadusbürokraatlik. Kas tõesti on inimeste endi loodud teadusinfosüsteem – mis, tõsi küll, on seotud rahastamisega – meie mõttemaailma juba sel määral kujundanud? Tuleb möönda, et tõepoolest, nii see on. Mõistagi mõjutab nii väljaandja, autori kui ka lugeja käitumist rahastusmudel. See on vana lugu, mille avalikum teadvustamine algas vähemalt Tiina Ann Kirsi artikliga "Eesti humaniora häirekellad" 2007. aastal.[3] Eesti humanitaarajakirjad on päris palju pingutanud, et osutuda teadusfinantseerimise seisukohalt salongikõlblikeks ja see on neil ka kenasti õnnestunud, kuigi teaduse rahastamise kanalid eri põhjustel üha ahtamaks kuivavad.

Kuid "etisluse" tulemusel peab akadeemilisel postil töötav humanitaar tõesti kooneri käega kaaluma iga oma kirjapandud sõna, mõeldes mitte honorari ja lugejaskonna või südamel oleva teema peale, vaid ikka sellele, kus ja mis avaldatu toob kaasa õigesti indekseeritud publikatsioonipunkte. Sama mudel on ilmselgelt ka üks "ajakirjastumise" põhjusi, s.t miks mitmed varasemad kogumikud end just perioodilise väljaande vormi suruvad.

Kuid jätkan optimistlikumalt. Ma usun, et juba siin esindatud väljaannete tekstid toimivad väga erinevalt. Küllap on iga uue numbri puhul neid, kes loevad vägagi tähelepanelikult läbi neid puudutavad artiklid. Teisalt, kui palju on tänapäeval üldse neid lugejaid, kes kaanest kaaneni töötavad läbi ükskõik millise ajalehe või ajakirja? Või miks seda peakski tegema ajal, mil kättesaadavate tekstide hulk üha suureneb ja kõige tähtsam on üles leida need tõesti olulised ja vajalikud.

the focus: be it the present day or the legacy of the past, theoretical backgrounds in the history of ideas or today's tremendously diverse actual practices, etc.

Often, of course, all these topics and issues can be so tightly interwoven as to make it difficult even to delineate the habitual playgrounds of this or that publication. Russians apparently have this figure of speech, "white envy", a mixture of admiration and envy. As an editor, I'm not a stranger to this feeling and expect that neither are the readers of specialist publications.

Though, to avoid feeling like a cuckoo in the nest, I want to point out that, in contrast to the other publications mentioned above, KUNST.EE is not strictly speaking a scholarly journal: we currently fall somewhere towards the end of the ETIS categorisation, close to "popular science", where the wind howls and the ground is frozen stiff, so that no academic who's out to win "chips" is likely to venture there. In principle, we could apply for the ETIS category 1.3, as a "journal important for Estonian culture", but to be honest, I don't see what great good this bureaucratic move would do for our authors and readers. Moreover, Studies on Art and Architecture, the Baltic Journal of Art History and the Proceedings of the Art Museum of Estonia are already doing such a fantastic job in our academic field that there would be little point in creating additional competition.

Virve Sarapik (VS): I agree with Andreas that it's great when the scope of thinking, taking a stand and writing about art is as broad as possible: from not only daily newspaper reports but also the radio, TV, social media and reading groups through to extensive art histories, monographs and catalogues. And why not also drama, film and literature addressing the problems of art. To my mind, art periodicals, whether scholarly or not, fall somewhere in the centre of this field.

I must point out, though, that this whole way of setting up the topic is troublingly bureaucratic. Is it really that this man-made science information system – though it has to do with funding, of course – has already shaped our thinking so much? It must be admitted that that is in fact how it is. Naturally, the funding model affects the behaviour of the publisher, author and reader alike. This is an old story, first brought to the public's attention by Tiina Ann Kirss' newspaper article "Eesti humaniora häirekellad" (The alarm bells of the humanities in Estonia) in 2007.[3] Estonian humanities journals have put in quite a bit of effort to prove their worth and have done well too, despite the fact that the channels of research funding keep drying up for various reasons.

Still, "ETISism", as we might call it, makes academics in the arts and humanities parsimoniously weigh their every written word, thinking not about their author's fee and readers or what topic they feel strongly about, but instead mostly about publishing what and where will earn them the needed points for indexed publication. This model is obviously also one of the reasons for "journalisation"; that is, why many publications that used to be collections now re-invent themselves as periodicals.

Let me continue on a more optimistic note, however. I believe that even the texts in the publications represented here function very differently. There are probably those who read the articles that concern them in each new

ISSN-L 1736-88

Baltic Journal *of* ART HISTORY

11

Spring 2016

UNIVERSITY OF TARTU Press

Kõike jõudva ideaallugeja ihaldamise kõrval on humanitaarajakiri omalaadne tekstiarhiiv, kus on tallel mingi teadmine. See teadmine on olemas, on kättesaadav, see ei haju seda teadva inimesega. Selle teadmise juurde pääseb, vahel alles mitmekümne aasta pärast, samast küsimusest huvituv lugeja. Asetaksingi kunstiteadusliku väljaande kuhugi suure kunstiajaloo ja kultuuriajakirjade vahele. Kunstiajalugu esitab enam-vähem sidusat teadmiskogumit mingi ajastu kunstist ja selle toimimise tingimustest. Just seda sidusat pilti hakkavadki õõnestama ajakirjaartiklid, tuues välja selle ebakõlasid, esitades uusi teadmisi ja alternatiivseid tõlgendusi – kuni siis kunagi just nende alusel on võimalik kirjutada uus ajalugu.

TMK: Tuleb ka küsida, miks meil on vaja mitut kunstiteaduslikku ajakirja, miks ei piisa ühest? Mille poolest need neli nimetatut üksteisest erinevad: kes on autorid, väljaannete ideaallugejad ehk kellele need suunatud on?

AT: Mõtteeksperimendi korras võime ju teha ka Ühe Suure Kunstiteadusliku Ajakirja, aga sel juhul ma ei kujuta ette, mis selle üksiknumbri maht peaks olema, et kõik öeldud saaks. Näiteks KUNST.EE ilmub eesti- ja ingliskeelse kvartaliajakirjana neli korda aastas, mis teeb kalendriaasta peale kokku ligi 400 lehekülge. Ainuüksi see oleks juba raamaturiiulil ühe suure ja paksu monograafia maht.

Nii et mis trükimahtudest me siis räägiksime, kui mõttes panna kokku koguni neli või viis siinset kunstialast perioodikaväljaannet (on ju olemas ka Eesti Instituudi välja antav ja enamasti tasuta leviv ingliskeelne n-ö reklaamtrükis Estonian Art)? See oleks ju absurd. Kõike lihtsalt ei jõua, tuleb teha valikuid ja kitsendusi. Nii toimetajal, kunstist kirjutajal kui lugejal.

VS: Eks kunagi oli ka selline aeg, mil eksisteeris üks väljaanne, aga tegelikult me seda vist tagasi ei igatse. Üks ajakiri seostub ühtse riikliku kunstipraktikaga ja "riiklikult" piiritletud teadusega, mis paratamatult toob kaasa ühtse riikliku ideoloogia. Ajakirjade tekkimine ja hääbumine on üle maailma loomulik protsess. Enamasti on ajakirjad seotud mingite institutsioonidega ja mitte pelgalt kirjastustega. Vahel manifesteerib uus ajakiri mingit täiesti uut uurimissuunda või saab mingi grupi või ühenduse eneseväljenduse vahendiks.

Kunstiteaduslikke Uurimusi on Eesti Kunstiteadlaste ja Kuraatorite Ühingu väljaanne, mis võiks ju ka ühendada kõiki Eesti kunstiteadlasi. Teisalt avaldame kord aastas teemanumbreid, kuhu kirjutavad mitte ainult Eesti, vaid ka teised, ennekõike Läänemere maade kunstiteadlased. Viimasena ilmus näiteks kunsti ja ideoloogia suhteid käsitlev erinumber, sellele eelnes keskaegse Liivimaa visuaalkultuuri erinumber 2016. aastal ning praegu on toimetamisel Baltimaade kunstiajalugude number. Baltic Journal of Art Historyt annab välja Tartu Ülikooli kunstiajaloo osakond, kes tõmbab ühendusjoone juba Teise maailmasõja eelsesse traditsiooni. Ka selle autorkond ei piirdu vaid Eestiga. Me oleme siin vist selles mõttes õnnelikus seisus, et ega lähimaades samasuguseid perioodilisi väljaandeid eriti palju ei ole.

Näen ka teatud määral erinevaid taotlusi. Kunstiteaduslikke Uurimusi üritab luua avaramaid sidemeid teiste valdkondadega, meile on kirjutanud esteetikud, semiootikud, filmi- ja kirjanduseuurijad. Viimastel issue very carefully. On the other hand, how many readers today go through any newspaper or magazine from cover to cover? And why should they, at a time when the volume of available texts is increasing constantly and the most important thing is to find what really matters?

Besides dreaming of the ideal reader who manages everything, humanities journals function as a kind of textual archive preserving certain knowledge. This knowledge is there; it is available and does not disappear with the person who holds it. The knowledge can be accessed by an interested reader, sometimes decades later. I would, therefore, place scholarly art publications somewhere between high art history and cultural magazines. Art history presents a more or less cohesive body of knowledge about the art of a certain era and the conditions for its functioning. It is this cohesive image that journal articles begin to undermine, identifying inconsistencies, presenting new knowledge and alternative interpretations – until at some point a new history can be written on that basis.

TMK: We must also ask why we need more than one scholarly art journal. Why isn't one enough? How do the four mentioned above differ from each other: who are the authors and ideal readers of these publications, who are they aimed at?

AT: As a thought experiment, we might envisage One Great Journal of Art History, of course, but I can't quite imagine how large a single issue would need to be so that it could say everything. For example, KUNST.EE is a quarterly magazine published in Estonian and English, amounting to almost 400 pages a year. This alone would take up the space of a big fat monograph on the bookcase.

So, what circulation could we be talking about if we were to imagine combining the four or five Estonian art periodicals (there is also Estonian Art, an English-language "promotional brochure" published by the Estonian Institute and mainly distributed free). It would be absurd. You just can't do everything; choices must be made and restrictions imposed, by the editor, art writer and reader.

VS: There was, of course, a time when only one publication existed, but I don't think we really miss it. A single periodical implies a homogenous, state-controlled artistic practice and a state-defined research practice, which inevitably leads to a unified state-imposed ideology. The emergence and disappearance of periodicals occurs as a natural process all around the world. Most periodicals are associated with institutions and not just publishers. Sometimes a new journal manifests a whole new direction of research or becomes a means of self-expression for a group or association.

Studies on Art and Architecture is published by the Estonian Society of Art Historians and Curators, which could, in principle, bring together all Estonian art scholars. On the other hand, once a year we bring out a thematic issue with writings by art historians from not only Estonia but also other countries mainly from the Baltic Sea region. Most recently, we published a special issue on the relationship between art and ideology, preceded by one on the visual culture of Livonia in 2016, and a new issue on the art histories of the Baltic states is currently being

aastatel oleme püüdnud oma tõlgetega arendada ka teatud pedagoogilist mõõdet. Vaatamata Avatud Eesti Raamatu sarja või Tallinna Ülikooli kirjastuse tõhusale tööle kipub kunstialaseid alustekste ikkagi nappima. Seega on Kunstiteaduslikke Uurimusi vast kõige rohkem seotud areneva visuaalkultuuri uurimise suunaga. Baltic Journal of Art History seevastu esindab tüsedat kunstiajaloolist uurimust selle parimas tähenduses. Ja Eesti Kunstimuuseumi Toimetised avaldab pigem ühele teemale fokusseeritud numbreid, olles suurel määral seotud kunstimuuseumi uurimistöö ning konverentside traditsioonidega.

TMK: Kõigi nelja väljaande autorite seas on välismaalasi, rahvusvahelise mainega autoreid. Nende kirjutised-käsitlused, mis avaldamiseks on valitud, aitavad mõtestada Eesti kunsti, olgu siis meie kaasaegset või meie pärandit. Varem või hiljem kohtame viiteid avaldatud artiklitele uutes eesti autorite käsitlustes ja näeme neist mõjutatud uusi mõtteid. See käib loomulikult ka meie "oma" autorite artiklite kohta, eriti nende, mis satuvad akadeemiates üliõpilaste kohustusliku kirjanduse sekka.

Millised autorid ja artiklid te peatoimetajatena pikkade traditsioonidega Kunstiteaduslike Uurimuste ja KUNST.EE ajaloost välja tõstaksite, mis esimestena pähe tulevad? Ma tean, see on meelevaldne küsimus.

AT: Ma ei saa toimetajapositsioonilt päriselt alluda sellele provokatsioonile, et tõstaksin välja ühed või teised kaasautorid. Iga väljaanne on ühtlasi tervik, iga aastakäik suurendab lugupidamist kogu valdkonna vastu. Kui olen sunnitud väljaande reklaamimiseks avalikult kedagi esile tõstma, just nagu oleks tegemist mingite krossi- või missivõistlustega, siis muidugi teen seda, aga ülimalt vastumeelselt. Annan endale muidugi aru, et toimetajad on reaalsuses need vähesed inimesed, kes iga värske numbri kaanest kaaneni läbi töötavad, aga ikkagi: kõik või mitte midagi. Mul ei teki tavaliselt väga pikka jutuajamist nende tänulike juhulugejatega, kes on värskest numbrist läbi lugenud enam-vähem ühe artikli ja lubavad seejärel särasilmselt ajakirja ikka uuesti hankida, "kui teil jälle midagi huvitavat ilmub", mis – kui nüüd järele mõelda – sisaldab endas sügavat solvumispotentsiaali.

Räägin tegelikult lugejast, kelle huviks ei oleks ainult värskemad numbrid, vaid kõik ilmunud aastakäigud, s.o laiem kontekst. Eesti Kunstnike Liit (EKL) on seni olnud ainus KUNST.EE sponsor kolmandast sektorist, mis väljendub muuhulgas selles, et EKL-i Hobusepea galeriist on alati olnud võimalik osta peaaegu kõiki ilmunud numbreid. Sageli jõutakse kunstiperioodika juurde tänu ühele kunstnikule või teoreetikule või spetsiifilisemale ismile, aga kui need mõned numbrid on antikvariaatidest juba kokku rehitsetud, siis ollakse tegelikult juba "lõa otsas".

VS: Mugavam on tõesti rääkida varasemast ajast. Pidin tunamullu ilmunud "Eesti kunsti ajaloo" sarja VI osa 2. köite (1940–1991) nõukogude kunstiajalugu käsitleva peatüki tarvis läbi lugema enam-vähem kõik perioodikas ilmunud artiklid. Omaaegses almanahhis Kunst, mis kaudselt on nii KUNST.EE kui ka Kunstiteaduslike Uurimuste eelkäija, olid näiteks äärmiselt nauditavad Mai Lumiste artiklid. Tundubki, et toonane kunstiajalookirjutus on märksa ajatum kui kunstielu ülevaated, mis pakuvad

edited. The Baltic Journal of Art History is published by the Department of Art History of the University of Tartu, which already connects it to a pre-World War II tradition. The authors, again, are not limited to Estonia. I suppose we are lucky in that there are not so many similar periodicals in neighbouring countries.

I also see certain differences in objectives. Studies on Art and Architecture seeks to establish broader ties with other fields; we've had aestheticians, semioticians, film and literary critics writing for us. In recent years, we have tried to develop a certain pedagogical dimension with our translations. Despite the productive efforts of the Open Estonia book series or Tallinn University Press, we still have a shortage of foundational texts on art. Studies on Art and Architecture, then, is perhaps mostly involved in the study of the development of visual culture. The Baltic Journal of Art History, on the other hand, represents substantial art historical research in the best sense of the term. And the Proceedings of the Art Museum of Estonia, being tied to the museum's research and conference traditions, tends to publish issues focused on a specific topic.

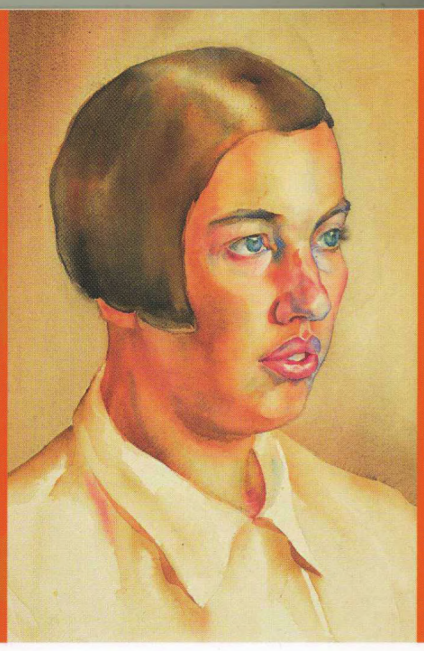
TMK: All four publications also have foreign authors, with international reputations. Their contributions selected for publication help understand Estonian art, contemporary or historical. Sooner or later, we find the published articles cited in new publications by Estonian authors and encounter new views influenced by them. Of course, the same goes for articles by "our own" authors, especially those that make it to student reading lists in academia.

As editors-in-chief of Studies on Art and Architecture and KUNST.EE, both with established traditions, which authors and articles would you highlight? Which are the first that come to mind? I know this is an arbitrary question.

AT: As an editor, I can't really go along with this provocation to highlight this or that author. Each issue is a whole; every volume increases appreciation of the entire field. If I'm forced to openly highlight someone to promote the publication, as if in a race or beauty contest, I'll do it, but very reluctantly. I realise, of course, that the editors are actually among the very few people who work their way through every new issue from cover to cover. Still, it's all or nothing. I don't tend to have long conversations with those grateful incidental readers who have read just one article in the latest issue and then cheerily promise to get the magazine again "whenever you have something interesting", which – come to think of it – involves considerable potential for insult.

In fact, I want to talk about the reader who's interested not only in the latest issues but all volumes, that is, the broader context. The Estonian Artists' Association has so far been the only third-sector sponsor for KUNST.EE, one of the manifestations of which is the fact that almost all published issues have been available for purchase at the association's Hobusepea Gallery. Readers often come to art periodicals thanks to one artist or theorist or some specific ism, but after having raked up a few issues in antiquarian bookshops, they're actually already "hooked".

VS: It's really more comfortable to talk about the past. For a chapter on Soviet art history in the second volume of part 4 of the "History of Estonian Art" (1940–1991), which came



4 [9] 2014

EESTI KUNSTIMUUSEUMI TOIMETISED

PROCEEDINGS OF THE ART MUSEUM OF ESTONIA

Naiskunstnik ja tema aeg

ISSN-L 1736-88

huvi eeskätt selle perioodi kunsti ja visuaalkultuuri uurijaile.

Aga küllap on igal toimetajal omad ideaalautorid, need, kelle arutluskäigud on nauditavalt üles ehitatud, kes toovad esile mõne tõepoolest uue vaatenurga või kellel on lihtsalt nauditav sõnakasutus. Samas vahel lööb mõni alguses üsna konarlik ja toimetaja jaoks raske tekst alles hiljem särama.

TMK: Muide, kui vanad on üldse teie ajakirjad? Kvartaliajakirja KUNST.EE impressumis on kirjas, et väljaanne ilmub "alates 1958", kas tõesti?

AT: Jah, eesti kultuur on katkestuste ja hüpete kultuur, tõlke- ja kohandumise kultuur. Kvartaliajakirja formaadis ilmub KUNST.EE alates 2000. aastast ja 2012. aastast täismahus ingliskeelse rööptõlkega, et kohaneda valdkondliku rahvusvahelistumise ja kaubastamise jätkuprotsessidega, 2009. aastast on meil ka internetiarhiiv aadressil ajakirikunst.ee, kus saab elektrooniliselt tasuta alla laadida varem ilmunud numbreid. Kuid kvartaliajakirjana kannab KUNST.EE edasi almanahhi Kunst traditsiooni, mis peegeldub lisaks väljaande nimele ka meie toimetuskolleegiumi koosseisus, ning mille esimene number ilmus 1958. ja viimane 1996. aastal. Nii et tähistame Eesti 100. sünnipäeval ühtlasi nii enda 18. kui ka 60. aastapäeva.

Kuid tegelikult ilmus juba ajavahemikul 1928–1929 viis numbrit ajakirja Taie, mis oli väljaande päise järgi "Eesti kunsti ajakiri", nii et mingis mõttes võiksime eriti ülbelt käitudes tänavu tähistada ka enda 90. aastapäeva, kui mitte arvestada ligi 30-aastast katkestust 1929. ja 1958. aasta vahel. On selge, et idee on olnud kogu aeg üks ja seesama, lihtsalt ajaloolised, poliitilised ja majanduslikud võimalused ja takistused – ajaloo tõmbetuuled – on eri ajastutel olnud Eesti aladel erinevad. Kõikide nende katkestuste ja hüpete ning hargnemiste pikemaks lahtiseletamiseks tuleks ühtlasi süüvida Eesti poliitilisse ajalukku; niisiis pole kunst olnud kunagi ideoloogiliselt süütu valdkond.

VS: Almanahh Kunst hakkas tõepoolest ilmuma selles sulaaja laines, millega startis üle Nõukogude Liidu väga palju uusi ajakirju, Eestis näiteks veel Kunst ja Kodu, Keel ja Kirjandus, Kultuur ja Elu, Loomingu Raamatukogu, Eesti Loodus, Täheke jmt. Eks neil kõigil on oma eellugu.

Kunstialmanahhi plaaniti tegelikult sõja lõpust alates. See oli igal aastal kirjastusplaanides ja takerdus pigem selle taha, et Eestisse oli kunstist kirjutajaid lihtsalt liiga vähe alles jäänud. Kõrgstalinism jäätas need plaanid nagu kogu kirjastamistegevuse mitmeks aastaks. Almanahh Kunst pakkus esialgu päris heldet avaldamisruumi ka kunstiajaloole ja need, nagu mainitud, olid olulised ja väärt tekstid. 1970. aastatel jäi almanahhi maht lihtsalt väikeseks. Ka almanahh ise uuenes nii sisult kui ka vormilt: 1971. aastast algas koos Jaan Klõšeikoga selle Eesti kujundusgraafika absoluutsesse tippu kuuluv periood.

Kunstiteaduslikke Uurimusi alustas 1976. aastal kogumikuna "Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt", väljaandjaks Eesti NSV Kunstnike Liidu kunstiteadlaste sektsioon. Selle otsene eeskuju oli vene Sovetskoje isskusstvoznanije (Советское исскусствознание, alustas 1974, praegu Isskusstvoznanije), kus avaldas oma kõige olulisemad hilisnõukogudeaegsed artiklid näiteks Boris Bernstein.

out two years ago, I had to read just about every article published in the periodicals. In the Kunst almanac, indirectly a predecessor of both KUNST.EE and Studies on Art and Architecture, I very much enjoyed the articles by Mai Lumiste. In fact, it seems that the art historical writing from that period is much more timeless than the overviews of art life, which are of particular interest to someone studying the art and visual culture of the period.

But I suppose every editor has an ideal author, one who constructs their lines of reasoning enjoyably, introduces a really novel point of view or simply has a delightful way with words. On the other hand, sometimes a text that is a rough read at first and difficult for the editor may only later start to shine.

TMK: By the way, how old are your publications? In the imprint of KUNST.EE, it says that the magazine has been published "since 1958". Really?

AT: Yes, Estonian culture is one of interruptions and leaps, translation and adaptation. KUNST.EE has been published in the quarterly format since 2000, with full parallel translation into English since 2012 to adapt to the continuing processes of sectoral internationalisation and commodification; we also have an online archive at ajakirikunst.ee from 2009, where all previous issues can be downloaded for free. As a quarterly magazine, KUNST.EE carries on the tradition of the Kunst almanac, which appeared from 1958 to 1996. The continuity is reflected not only in the name but also the make-up of the editorial board. That way, we celebrate Estonia's 100th anniversary along with our own 18th and 60th anniversary.

In fact, between 1928 and 1929, five issues of Taie, an "Estonian art journal" according to the header of the publication, appeared, so that in a sense, if we were to show exceptional hubris, we could be celebrating our 90th anniversary this year, ignoring the 30-year gap between 1929 and 1958. Clearly, the idea has always been the same; it is just that the historical, political and economic opportunities and obstacles – the currents of history – have shifted from one period to the next in Estonia. In order to explain all these interruptions and leaps at any length, we should go deeper into Estonia's political history; in other words, art has never been a domain of ideological innocence.

VS: Indeed, the Kunst almanac came out as part of this larger wave during the Khrushchev Thaw, which saw the emergence of numerous periodicals across the Soviet Union, with other examples in Estonia including Kunst ja Kodu (Art and Home), Keel ja Kirjandus (Language and Literature), Kultuur ja Elu (Culture and Life), Loomingu Raamatukogu, Eesti Loodus (Estonian Nature) and Täheke (Little Star). All of them have a prehistory.

An art almanac had actually been planned since the end of the war. Despite being included in the publication plans every year, it got stuck because there were simply not enough art writers remaining in Estonia. High Stalinism put the plans on ice, as it did for all publishing activity, for several years. At first, the Kunst almanac offered fairly generous space for publishing texts in art history, which, as already mentioned, were also important and valuable. In the 1970s, however, the space of the almanac just wasn't enough anymore. The almanac itself

Nende väljaannete erialaline "kitsus" tagas neile oma aja kohta äärmise neutraalsuse valitseva ideoloogia suhtes.

Ajakirjaks muudeti Kunstiteaduslikke Uurimusi 15 aasta eest, 2003. aastal. Põhjuseks see, et kogumik ilmus ikkagi liiga hõredalt ja nii Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse instituudist kui ka Tartu Ülikooli kunstiajaloo osakonnast oli peale kasvanud uus tegus kunstiteadlaste põlvkond. Selle taustal oli omakorda reformitud teadussüsteemi positiivne surve üha rohkem uurimistulemusi avaldada. Teisalt hakkas tunda andma ka teadusbürokraatia soosivam suhtumine ajakirjaformaati, kuigi ETIS-st sellises vormis veel polnud.

TMK: Baltic Journal of Art History hakkas ilmuma 2009., Eesti Kunstimuuseumi Toimetiste esimene number ilmus 2011. aastal. Kui arvestada, et Eesti Kunstimuuseumi Toimetised kasvas välja 2007. aastal alguse saanud Kadrioru kunstimuuseumi kevadkonverentsi artiklite kogumikust, siis on seegi väljaanne juba päris kaua meie kunstiteadust, aga mitte ainult, mõjutanud.

Minu meelest mõjutab see, et meil on nii tugev kunstiteaduse traditsioon, ka igapäeva visuaalkultuuri, meie keskkonda, kõiki selles liikujaid, ilma et nad sellest ehk isegi aru saaksid. Kuidas kajastub kunsti mõiste laienemine visuaalkultuurini ajakirjade lehekülgedel?

AT: Ma ei tea, kuna KUNST.EE on alati esitlenud end kui "Eesti kunsti- ja visuaalkultuuri ajakiri", siis on selge, et galerii- ja kunstimuuseumi näituste keskse n-ö traditsioonilise kunstimaailma kõrval on käsitletud ka igihaljast kunsti piiride küsimust: meil on aastate lõikes olnud erinumbreid näiteks filmikunstist või arhitektuurist, on olnud graafilise disaini või ehtekunsti teemalisi erilisasid, artikleid videokunsti esteetikast, koomiksitest, info- või biotehnoloogilistest eksperimentidest ja mida kõike veel. Maailm muutub meie ümber kogu aeg, iga hetk, nii ka kunst ja kunstiteooria.

Võimalik samas, et panen vabatahtlikult ameti maha sel päeval, kui toimetuse uksest marsib sisse restoraniomanik, kes deklareerib, et "kokakunst on ka kunst", sest ta oli kusagilt midagi lugenud näiteks Rirkrit Tiravanija või suhestuva esteetika kohta ja nõuab nüüd, et ma tema restorani kunstikriitikuna külastaksin, sest igasugused toidublogijad on tal juba käpa all – ei tea.

TMK: Johannes Saar oma poleemilises artiklis "Konnad ja seks "kaasaja" serval" tõi Eesti institutsionaalsele kunstiväljale sisse uue, rahastuspõhise, et mitte öelda stigmatiseeriva jaotuse: "asutused ja tegevused peavad edaspidi käima eraldi ustest. Esimesed (kultuuri)ministeeriumis, teised kul(tuur)ka(pitali)s. Võrdlus palgatöö ja töötukassaga, valgete ja värvilistega pole liiast."[4] Kuidas tundub see jaotus toimetajate vaatevinklist?

AT: See on tegelikult küsimus riiklikust kultuuripoliitikast ja selle reguleerituse astmest. Kas kõik kunstialased initsiatiivid peavad jääma aegade lõpuni vabakonkurentsi alusel projektipõhiselt Eesti Kultuurkapitali (Kulka) roteeruvate erialaspetsialistide komisjonide rahastada või tuleks kesksemad neist võtta mängu aususe huvides lõpuks ikkagi kultuuriministeeriumi püsirahastuse ehk eelarverea peale? Ja kui nii, siis kui suur on ministeeriumi rahakott?

received a facelift in terms of both content and form: from 1971, with Jaan Klõšeiko, it enjoyed a period at the absolute pinnacle of Estonian graphic design.

Studies on Art and Architecture started in 1976 as a collection, Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt (Works in art history and criticism), published by the art history section of the Artists' Association of the Estonian SSR. It was directly modelled on the Russian Sovetskoye iskusstvoznaniye (Soviet Art History, established in 1974, currently Iskusstvoznaniye), which published, for example, the most important late-Soviet articles by Boris Bernstein. Their narrow focus allowed them to remain neutral on matters of dominant ideology, and extremely so for that time.

It was 15 years ago, in 2013, that Studies on Art and Architecture was transformed into a journal. The reason is that the collections still came out too sporadically, while the Institute of Art History at the Estonian Academy of Arts and the Department of Art History at the University of Tartu had both raised an active new generation of art historians. Underlying this was the welcome pressure from the reformed research system to publish more research results. On the other hand, research bureaucracy began to show a more favourable attitude towards the journal format, though the ETIS system in its current form was yet to be created.

TMK: The Baltic Journal of Art History began to appear in 2009; the first issue of the Proceedings of the Art Museum of Estonia came out in 2011. Given that the Proceedings of the Art Museum of Estonia grew out of a collection of articles for the Kadriorg Art Museum spring conference, first held in 2007, this publication, too, has had a rather long-standing impact on our research in art history, and not only that.

To me, the fact that we have such a strong tradition in art history also affects our everyday visual culture, our environment and everyone who inhabits it, without them necessarily knowing it themselves. How is the expansion of the concept of art to include visual culture reflected in the magazines and journals?

AT: I don't know but as KUNST.EE has always presented itself as a "magazine of art and visual culture in Estonia", it is obvious that, alongside the "traditional" art world centred around exhibitions in galleries and museums, it has addressed the perennial problem of the limits of art: over the years, we have had special issues on cinematography and architecture, for example, articles on the aesthetics of video art, comics, experiments in information and biotechnology and whatnot. The world around us changes all the time, at each moment; so does art and the theory of art.

Then again, it's possible that I'll quit my job the very day that a restaurant owner marches into my office, declaring that "cooking is also art" because he has read something about, say, Rirkrit Tiravanija or relational aesthetics and now demands that I visit his restaurant as an art critic because he has already got all these food bloggers eating out of his hand.

TMK: In his polemical article "Konnad ja seks 'kaasaja' serval" (Frogs and sex on the fringes of "today"), Johannes Saar pointed out a new, funding-based, if not stigmatising, division in Estonia's institutional art scene: "institutions

VS: Lisaksin, et kummalgi uksel on omad eelised. Enamik Eesti humanitaarajakirju on suurel määral projektipõhised, kultuuriväljaandeid ohjab SA Kultuurileht. Püsiv rahastus tagab tõesti töökohad ja kindlustunde, projektipõhisus seevastu annab suurema vabaduse ja dünaamilisuse. Suures jaos Kulka, vähemas ulatuses teised allikad on Kunstiteaduslikele Uurimustele olnud tegelikult väga head partnerid.

TMK: Lõpetuseks nõndanimetatud miljoni dollari küsimus ehk mida teha kultuuriajakirjadega digitaalse pöörde järgses maailmas, kus inimesed harjuvad järjest enam paberi asemel lugema ekraanilt, kus loetakse järjest lühemaid tekste ja "säutsatusi" ja kus tahetakse kõike internetist kätte saada tasuta?

VS: Ma kahtlustan, et tänapäeval vist polegi enam ainult paberil ilmuvaid teadusajakirju. Kuid digimaailmas need klikkide pärast ei võistle, midagi ei ole teha. Mööndustega võib klikkidena küll käsitada tsiteeritavust, kurikuulsat *h*-indeksit,[5] mis aga ei ole digipöördega nii otseselt seotud. Digipöörde järgne tulipunkt on mujal: märksa olulisemad on digitaalsete andmebaasidega ja vabaväljaannetega (*open-access*) seonduvad probleemid.

Interneti algusaja demokraatlik utoopia on murenenud igas suunas, kuid Eesti on minu arust selles vallas vägagi heal järjel. Kuigi eri viisil korraldatud ja sageli ühildamatutest digihoidlatest materjali ülesleidmine on kujunenud täiesti erilaadi oskuseks, on neid materjale siiski tänuväärsel, juba parimaid lootusi täitval hulgal olemas – ning need on tõepoolest tasuta kõigile kättesaadavad. Kuid kui võtta laiemalt, siis nii tasulised kui ka vabaväljaanded on üha enam seotud võimalikult kõikehõlmavate andmebaaside ja tõhusate otsikeskkondadega.

Andmebaasid hõlbustavad määratult informatsiooni hankimist ja levimist vähemalt ülikoolides ja raamatukogudes, kuid teisalt on ajakirjad neisse kuulumisest ka üha enam sõltuvuses. Raamatukogud ei telli enam sel määral ajakirju, kui tervet e-väljaannete kollektsiooni. Ühtlasi toob see eriti vähemtuntud väljaannete puhul kaasa artikli kui sellise iseseisvumise. Otsimootor annab sobivad vasted märksõnade ja teemade ning mitte väljaannete kaupa. Artikkel hakkab oma elu elades ringlema, sõltudes mitte niivõrd sellest, kus ta on ilmunud, kuivõrd pigem sellest, millises andmebaasis ta on kättesaadav.

AT: Selle miljoni dollari küsimusega pistavad rinda üle kogu maailma mitte ainult kunstiajakirjad, vaid tegelikult kõik kirjastused, trükiajakirjandus ja kogu traditsiooniline meedia, sh ka raadio ja televisioon, tervikuna. On selge, et võitlus käib tähelepanu pärast ja et võitlusväli on interneti ja sotsiaalmeedia arvelt laienenud, kuid ühest vastust või head retsepti, mida kõikjal universaalselt rakendada, et potentsiaalseid huvilisi rohkem köita, pole tegelikult kellelgi. Enamasti jäädakse traditsioonilises kultuuriajakirjanduses lihtsalt mingite ristmeedia tüüpi lahenduste juurde, mis kallutab aga kaalukausi murettekitavalt n-ö sisu tootmiselt turunduse poole kreeni.

Juba väljakujunenud taristuid aegunuks kuulutada ja majanduslikult ebarentaablitena maha lammutada oleks otse loomulikult kõige lihtsam lahendus, iseasi, kas sellega üldse kaasneks mingi rahaline kokkuhoid. See, et artikli link on internetis üleval, ei tähenda, et see on sinna and activities must go through different doors from now on. The former to the Ministry [of Culture], the latter to the [Cultural] Endowment. A comparison with wage labour and the Unemployment Insurance Fund, or whites and coloureds is not so far-fetched."[4] How does this division look to an editor?

AT: This is really a question of national cultural policy and its degree of regulation. Must all artistic initiatives be funded by rotating committees of specialists at the Estonian Cultural Endowment on a project basis under free competition until the end of time, or should some of the most important of these be put on permanent funding by the Ministry of Culture, that is, formulated as budgetary items, in the interest of fairness? And if so, how deep are the Ministry's coffers?

VS: I would add that each door has its advantages. Most Estonian humanities journals are largely project-based; cultural publications are administered by the Kultuurileht foundation. Permanent funding does guarantee jobs and a sense of security; project-based models, on the other hand, give more freedom and dynamism. The Cultural Endowment to a large extent and other sources to a lesser extent have in fact been very good partners for Studies on Art and Architecture.

TMK: Finally, the so-called million-dollar question: what to do with cultural periodicals post-digital revolution where people are increasingly getting used to reading on screen rather than paper, the texts and "tweets" that they read are becoming shorter and there is an expectation that everything is available free on the internet?

VS: I suspect that there are no paper-only scholarly journals left today. They just can't compete for clicks in the digital world, nothing to be done about that. With reservations, the number or citations, or the infamous h-index,[5] could be compared to clicks, but it is not so directly related to the digital revolution. The focus now lies elsewhere: the problems related to digital databases and open-access publications are much more important.

The democratic utopia of the early internet age has crumbled in every direction, but Estonia, in my opinion, is in a very good position in this area. Although finding material from digital databases, which are differently organised and often incompatible, has come to require a whole new set of skills, these materials are available in gratifying quantities, already meeting the best expectations – and are really available free of charge to anyone. Looking at it more broadly, though, both subscription-based and open-access publications are increasingly linked to comprehensive databases and efficient search environments.

Databases contribute immensely to facilitating the acquisition and dissemination of information, at least in universities and libraries; on the other hand, journals are increasingly dependent on being part of a database. Libraries no longer subscribe to individual journals as much as they do to whole collections of e-publications. For various lesser-known publications, this leads to the emancipation of the article as such. Search engines give results for keywords and topics, rather than journals. Articles begin to circulate and live a life of their own, depending not

sattunud tasuta. Ja see, et bussipeatusest on nutitelefoniga võimalik ligipääs ajakirja digiarhiivile, ei tähenda, et kõik raamatukogud võib nüüd rahulikult kinni panna. Arhetüübi tasandil teame pealegi, et paber säilib infokandjana ka siis, kui elekter ära läheb või serverid muutuvad vanarauaks. Olukorra analüüsimist raskendab ka see, et ollakse piltlikult öeldes just nagu paisuva tormi silmas – juba näiteks viie aasta pärast võib kogu foon olla digimaailmas märkimisväärselt muutunud, seega milleks üldse rääkida nõnda veendunult Gutenbergi galaktika surmast? Trükkimine on muutunud järjest odavamaks, köiteid ja trükiseid ilmub järjest rohkem, need on kõik faktid. Ja mis puudutab trükitud ja tiražeeritud kunstisõna, siis pole Eestis kunagi olnud nii häid ja põnevaid aegu kui praegu.

Kunstimaailm on samuti trükitud ja tiražeeritud kunstiajakirjadega kõikjal niivõrd ära harjunud, et nendeta ei kujuta süsteemi toimimist üldse ettegi. Midagi peab huvilisele süvenemiseks ju lugeda andma, see on valdkonna elujõulisuse ja prestiiži küsimus. Need näevad ka riiulis niivõrd apetiitselt "instagrammitavad" välja. Kunstnikud võivad eraviisiliselt küll kunstiajakirju kiruda, sest nende uut pilti polnud värskes numbris sees, ja kuraatorid-diilerid nutta, et nende kaasaegsed kriitikud pole neid lõpuni mõistnud ega hinnanud, aga nagu ajalugu meile näitab: kui mingi perioodikaväljaanne äkitselt kaob, siis hakatakse kohe plaanima selle uuestisündi, sest teisiti lihtsalt ei saa. Ja kõik algab jälle uuesti.

Tiina-Mall Kreem (PhD) on Eesti Kunstimuuseumi kuraator ja Eesti Kunstiteadlaste ja Kuraatorite Ühingu esinaine, Eesti Kunstimuuseumi Toimetiste peatoimetaja 2011 ja 2012.

Virve Sarapik (PhD) on ajakirja Kunstiteaduslikke Uurimusi peatoimetaja alates 2003.

Andreas Trossek (MA) on kvartaliajakirja KUNST.EE peatoimetaja alates 2009.

1 Karin Nugis (Vicente), Magus nostalgia n-ö tõsiteaduse järele. – Sirp 10. II 2017.

2 Peeter Vihalemm, Kultuurikanalite kasutajaskond [2016]. – https://wwwkul.rik.ee/sites/kulminn/files/kultuurikanalite_kasutajakond_ettekanne_6_06_2016.pdf

3 Tiina Kirss, Eesti humaniora häirekellad. – Sirp 6. IV 2007.

4 Johannes Saar, Konnad ja seks "kaasaja" serval. – Sirp 22. XII 2017.

5 Nn Hirschi indeks, mille 2005. aastal pakkus välja füüsik Jorge E. Hirsch teadlaste publikatsioonide mõjukuse mõõtmiseks. Iseenesest on tegemist lihtsa valemiga: *h*-indeks on suurim selline *n*, et teadlase *n* artiklist on igat neist tsiteeritud vähemalt *n* korda. Humanitaaride jaoks on konks aga selles, et mõõdetavate tsiteeringute ja publikatsioonide aluseks on eeskätt teatud andmebaasides olevad ajakirjad ning mitte valdkonna jaoks tähtsad monograafiad ja kogumikud.

so much on where they're published as on the databases where they are available.

AT: All over the world, it is not just art magazines that are having to face this million-dollar question but all publishers, print media and the traditional media as a whole, including radio and television. Clearly, there is a struggle for attention and the battlefield has expanded on account of the internet and social media, but no one really has a universal answer or good recipe for attracting more potential audiences. Traditional cultural journalism usually just sticks to some cross-media solution, which, however, tips the scales from content production to marketing in a worrying way.

Naturally, the easiest solution would be to declare the already established infrastructure outdated and dismantle it as economically unsustainable; whether this would actually bring any financial savings at all is another matter. The fact that there is a link to an article on the internet does not mean that it cost nothing to put it up. And the fact that a magazine's digital archive can be accessed with a smartphone from a bus stop does not mean that all the libraries can be closed down just like that. Moreover, at the archetype level, we know that paper as an information carrier will remain even when electricity is gone or servers become scrap. What also complicates any analysis of the situation is that, figuratively speaking, we are in the eye of an expanding storm – the whole background in the digital world may have changed considerably in just, say, five years, so why talk about the demise of the Gutenberg galaxy with such conviction? The price of printing has been dropping consistently; the number of books and other print publications is increasing. These are all facts. And in respect to the printed and circulated word on art, there's never been a better or more exciting time in Estonia.

The art world, too, is so accustomed to printed and circulated art journals that the functioning of the system is unimaginable without them. The audiences must have something to read and explore; it is a question of viability and prestige for the field. They also look so appetisingly "instagrammable" on the shelf. While artists may privately curse the art journals because the latest issue didn't have their new picture, and curators or dealers may lament that contemporary critics have failed to fully understand or appreciate them, history shows that when a periodical suddenly disappears people instantly start to plan for its resurrection; there's just no other way. And everything begins again.

Tiina-Mall Kreem (PhD), a curator with the Art Museum of Estonia and chair of the Estonian Society of Art Historians and Curators, was the editor-in-chief of the Proceedings of the Art Museum of Estonia from 2011 to 2012.

Virve Sarapik (PhD) has been the editor-in-chief of Studies on Art and Architecture since 2003.

Andreas Trossek (MA) has been the editor-in-chief of KUNST.EE since 2009.

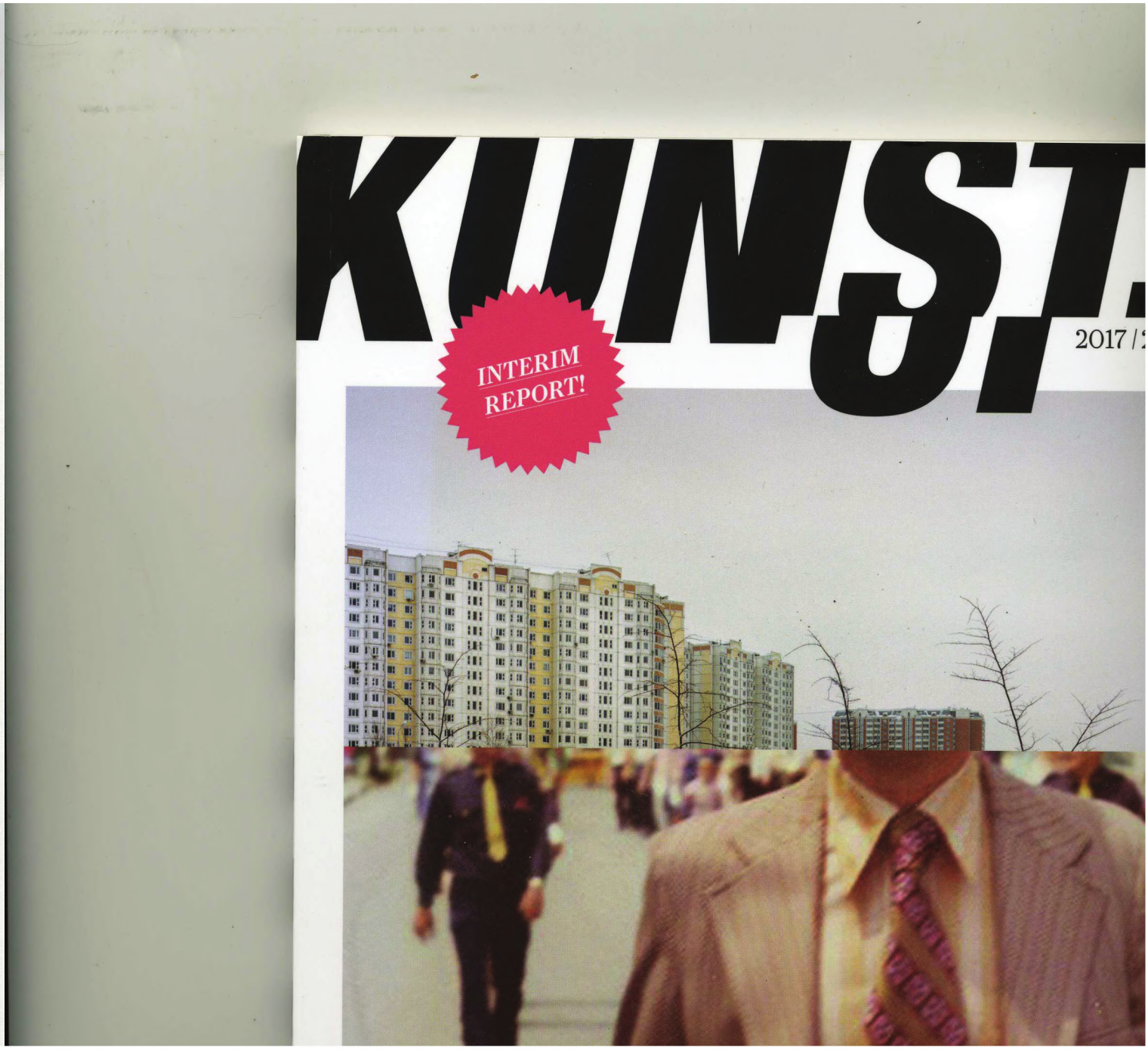
1 Karin Nugis (Vicente), Magus nostalgia n-ö tõsiteaduse järele. – Sirp 10 II 2017.

2 Peeter Vihalemm, Kultuurikanalite kasutajaskond [2016]. – https://wwwkul.rik.ee/sites/kulminn/files/kultuurikanalite_kasutajakond_ettekanne_6_06_2016.pdf

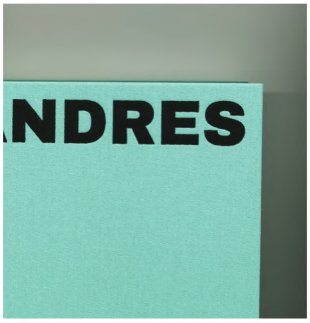
3 Tiina Kirss, Eesti humaniora häirekellad. – Sirp 6. IV 2007.

4 Johannes Saar, Konnad ja seks "kaasaja" serval. – Sirp 22. XII 2017.

5 The Hirsch index suggested in 2005 by Jorge E. Hirsch for measuring the impact of publications by scientists. In essence, it's a simple formula: a scholar with an index of *n* has published *n* papers each of which has been cited at least *n* times. For those in the humanities, however, there is a catch; the number of citations and publications is mainly measured based on the journals in certain databases and not on monographs and collections, which are important in this field.



Uus trükis / New Publication

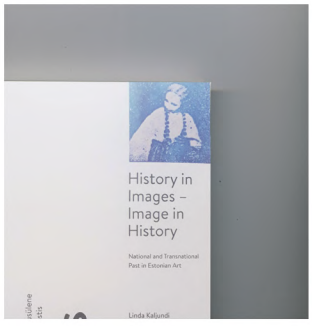


ANDRES TOLTS. MAASTIK VAIKELUGA / ANDRES TOLTS. LANDSCAPE WITH STILL LIFE
Koostaja / Compiler:
Anu Allas
Tekstid / Texts:
Anu Allas, Liisa Kaljula,
Eha Komissarov, Eero Epner
Kujundaja / Designer:
Tuuli Aule
336 lk / pages,
kõva köide / hardcover
Tallinn:
Eesti Kunstimuuseum,
Kumu kunstimuuseum /
Art Museum of Estonia,
Kumu Art Museum, 2018
ISBN 978-9949-485-76-5

Näitusega "Andres Tolts. Maastik vaikeluga" Kumu kunstimuuseumis (24. XI 2017–1. IV 2018) kaasnev raamat.
/
The book accompanies the exhibition "Andres Tolts. Landscape with Still Life" (24. XI 2017–1. IV 2018) at Kumu Art Museum.

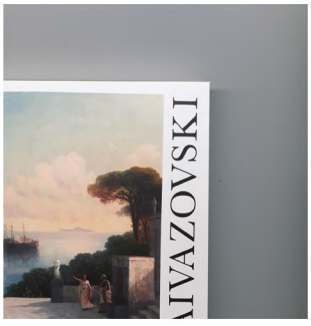
KATJA NOVITSKOVA. KUI SA VAID NÄEKSID, MIDA MA SU SILMADEGA OLEN NÄINUD. 2. ASTE / KATJA NOVITSKOVA. IF ONLY YOU COULD SEE WHAT I'VE SEEN WITH YOUR EYES. STAGE 2
Koostaja / Compiler:
Kati Ilves
Tekstid / Texts: Kati Ilves,
Venus Lau, Jaak Tomberg
Kujundaja / Designer:
Ott Metusala
144 lk / pages,
pehme köide / soft cover
Tallinn:
Eesti Kunstimuuseum,
Kumu kunstimuuseum /
Art Museum of Estonia,
Kumu Art Museum, 2018
ISBN 978-9949-485-78-9

Näitusega "Kui sa vaid näeksid, mida ma su silmadega olen näinud. 2. aste" Kumu kunstimuuseumis (23. II–10. VI 2018) kaasnev raamat.
/
The book accompanies the exhibition "If Only You Could See What I've Seen with Your Eyes. Stage 2" (23. II–10. VI 2018) at Kumu Art Museum.



AJALUGU PILDIS – PILT AJALOOS. RAHVUSLIK JA RAHVUSÜLENE MINEVIK EESTI KUNSTIS / HISTORY IN IMAGES – IMAGE IN HISTORY. NATIONAL AND TRANSNATIONAL PAST IN ESTONIAN ART
Autorid / Authors:
Linda Kaljundi,
Tiina-Mall Kreem
Eelretsensent / Peer-reviewed by: Krista Kodres
Toimetaja / Editor:
Toomas Hiio
Kujundaja / Designer:
Andres Tali
368 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tallinn:
Eesti Kunstimuuseum,
Kumu kunstimuuseum /
Art Museum of Estonia,
Kumu Art Museum, 2018
ISBN 978-9949-485-75-8

Näitusega "Ajalugu pildis – pilt ajaloos" Kumu kunstimuuseumis (16. III–5. VIII 2018) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the exhibition "History in Images – Image in History" (16. III–5. VIII 2018) at the Kumu Art Museum.



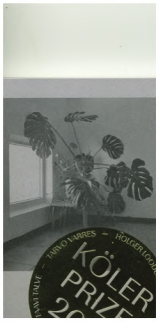
AIVAZOVSKI. IDEAALI OTSINGUIL / AIVAZOVSKI. IN PURSUIT OF THE IDEAL
Koostaja / Editor:
Aleksandra Murre
Tekstid / Texts: Alar Nurkse,
Aleksandra Murre,
Grigori Goldovski,
Ksenija Rudzīte,
Olga Kaparulina
Kujundaja / Designer:
Stuudio Stuudio
144 lk / pages,
pehme köide / soft cover
Tallinn:
Eesti Kunstimuuseum,
Kadrioru kunstimuuseum /
Art Museum of Estonia,
Kadriorg Art Museum, 2018
ISBN 978-9949-485-77-2

Näitusega "Aivazovski. Ideaali otsinguil" Kadrioru kunstimuuseumis (10. III–8. VII 2018) kaasnev raamat.
/
The book accompanies the exhibition "Aivazovsky. In Pursuit of the Ideal" (10. III–8. VII 2018) at the Kadriorg Art Museum.

*

KÖLER PRIZE 2018
Koostajad / Editors:
Marten Esko, Laura Toots
Tekstid / Texts by:
Jan Kaus, Marten Esko
Kujundaja / Designer:
Ott Kagovere
190 lk / pages,
pehme köide / softcover
Tallinn: EKKM, Lugemik /
Contemporary Art Museum of Estonia, Lugemik, 2018
ISBN 978-9949-7234-0-9

Näitusega "Köler Prize 2018" Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis (31. III–20. V 2018) kaasnev kataloog.
/
The catalogue accompanies the exhibition "Köler Prize 2018" at the Contemporary Art Museum of Estonia (31. III–20. V 2018).



METAFOORID KODULE. NOORTE KUNSTNIKE TÕLGENDUSI /

METAPHORS FOR A HOME. YOUNG ARTISTS' INTERPRETATIONS
Koostaja / Editor:
Joanna Hoffmann
Tekstid / Texts:
Wolfgang Hildesheimer,
Joanna Hoffmann,
Tanel Rander
Kujundaja / Designer:
Norman Orro
87 lk / pages,
pehme köide / soft cover
Tartu: Tartu Kunstimuuseum / Tartu Art Museum, 2018
ISBN 978-9949-7225-0-1

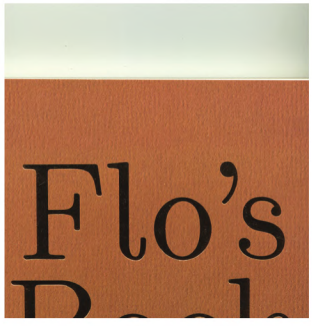
Näitusega "Metafoorid kodule. Noorte kunstnike tõlgendusi" Tartu Kunstimuuseumis (18. I–15. IV 2018) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the exhibition "Metaphors for a Home. Young artists' interpretations" (18. I–15. IV 2018) at the Tartu Art Museum.

URMAS PEDANIK. SIMULEERITUD MAAILMAD
Koostaja / Editor:
Mare Pedanik
Tekst / Text:
Andreas Trossek
Kujundaja / Designer:
Martin Pedanik
24 lk / pages,
pehme köide / soft cover
Tallinn: Urmas Pedanik, 2018
ISBN 978-9949-88-425-4

Urmas Pedaniku isiknäitusega Draakoni galeriis (30. IV–19. V 2018) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the solo exhibition by Urmas Pedanik (30. IV–19. V 2018) at the Draakon Gallery.

ESTONIAN ART 20. 20 YEARS OF ESTONIAN ART
Koostaja / Editor:
Stacey Koosel
Kujundaja / Designer:
Jaanus Samma
222 lk / pages,
pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti Instituut / Estonian Institute, 2018
ISBN 978-9949-558-33-9

Intervjuud kunstnikega – 20 aastat ajakirja Estonian Art. Õnne sünnipäevaks!
/
Interviews with artists – 20 years of Estonain Art magazine. Happy birthday!



FLO'S BOOK
Koostajad / Compilers:
Rael Artel, Flo Kasearu,
Indrek Sirkel, Anu Vahtra
Tekstid / Texts: Rael Artel,
Jurriaan Benschop,
Binna Choi, Maria Lind,
Joanna Sokołowska
Kujundaja / Designer:
Indrek Sirkel
88 lk / pages,
pehme köide / soft cover
Tallinn: FKM, Lugemik, 2017
ISBN 978-9949-9934-6-8

Kümmet loomeaastat koondav trükis.
/
Collection of works from the last ten years.

KARIN PAULUS. EESTI DISAINI JA REKLAAMI 100 AASTAT
Kujundaja / Designer:
Kalle Müller
200 lk / pages,
kõva köide / hardcover
Tallinn: Riigikantselei, Eesti Meedia, Post Factum, 2018
ISBN 978-9949-603-28-2

Ülevaade Eesti disainist viimase 100 aasta jooksul – EV 100 raamatusari on pühendatud Eesti Vabariigi 100. sünnipäevale.
/
Overview of 100 years in Estonian design – the EV100 book series is dedicated to the centenary of the Republic of Estonia,.

KODUTUD TEKSTID. JAN VERWOERT. AMMENDATUS JA ÜLEVOOLAVUS
Toimetaja / Editor:
Neeme Lopp
Kujundajad / Designers:
Maria Muuk, Ott Kagovere
30 lk / pages,
klamberköide / staple
Tallinn: Kunstitöö, Eesti Kunstiakadeemia, 2017

Vihikute sari kultuuriprodutseerimise prekaarsest reaalsusest.
/
Collection of booklets about the precarious reality of the production of culture.

KODUTUD TEKSTID. KULTUURIKLUBI KELM
Toimetaja / Editor:
Neeme Lopp
Tekstid / Texts:
Hanna Parman, Uku Talmar, Karl Koppelmaa,
Maarin Ektermann
Kujundajad / Designers:
Maria Muuk, Ott Kagovere
18 lk / pages,
klamberköide / staple
Tallinn: Kunstitöö, Eesti Kunstiakadeemia, 2017

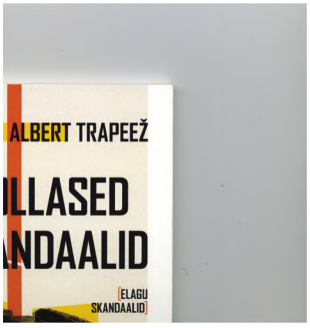
Vihikute sari "Proloogkool kaardistab: Omaalgatuslikud kultuuripraktikad".
/
Collection of booklets "The prologue school is mapping. Self-organisations of artists".

KODUTUD TEKSTID. TIIU TALVISTU
Toimetaja / Editor:
Neeme Lopp
Tekstid / Texts:
Tiiu Talvistu,
Maarin Ektermann,
Maria-Kristiina Soomre
Kujundajad / Designers:
Maria Muuk, Ott Kagovere
26 lk / pages,
klamberköide / staple
Tallinn: Kunstitöö,
Eesti Kunstiakadeemia,
2017

Vihikute sari "Proloogkool kaardistab: Kureerimisest".
/
Collection of booklets "The prologue school is mapping. About curating".

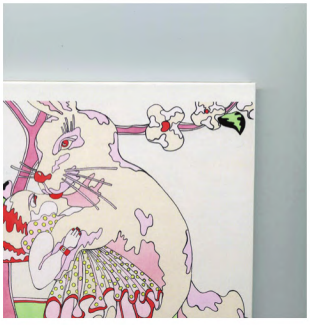
PAUL-ERIK RUMMO. TIHANE TÕSTAB TIIBU
Illustratsioonid /
Illustrations: Kaido Ole
Kujundaja / Designer:
Andres Tali
120 lk / pages,
kõva köide / hard cover
Tallinn: Tammerraamat,
2017
ISBN 978-9949-616-16-9

Luuletusi lastele (illustreerinud Kaido Ole).
/
Poems for children (illustrated by Kaido Ole).



ALBERT TRAPEEŽ. KOLLASED SANDAALID [ELAGU SKANDAALID]
Koostaja / Editor:
Karl Martin Sinijärv
Kujundaja / Designer:
Asko Künnap
80 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Näo Kirik, 2018
ISBN 978-9949-7230-1-0

Legendaarne luule legendaarselt luuletajalt.
/
Legendary poetry by a legendary poet.



LEONHARD LAPIN. KEVADE HÄÄLED
Illustratsioonid /
Illustrations: Aita Nurga
64 lk / pages,
kõva köide / hardcover
Tallinn: Leonhard Lapin,
Miia Patrael, Mytho, 2018
ISBN 978-9949-9723-7-1

Lastenäidend 29 häälele. Selges eesti keeles.
/
A children's play for 29 voices. In pure Estonian.

*

UUS VAEV. EESTI NOOR DISAIN 1980. AASTATEL / NEW PAIN. YOUNG ESTONIAN DESIGN IN THE 1980s
Koostaja / Editor:
Jüri Kermik
Tekstid / Texts:
Jüri Kermik, Iris Helkama,
Karolina Jakaite,
Kai Lobjakas, Triin Ojari,
Silver Vahtre, Mari Kaljuste
Kujundaja / Designer:
Stuudio Stuudio
304 lk / pages,
pehme köide / soft cover
Tallinn: Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuuseum / Estonian Museum of Applied Art and Design, 2018
ISBN 978-9949-720-21-7

Näitusega "UUS VAEV. Eesti noor disain 1980. aastatel" Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuuseumis (23. II–27. V 2018) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the exhibition "NEW PAIN. Young Estonian design in the 1980s" (23. II–27. V 2018) at the Estonian Museum of Applied Art and Design.

*

JULIE HAGEN-SCHWARZ. EESTI ESIMENE NAISKUNSTNIK / JULIE HAGEN-SCHWARZ. THE FIRST ESTONIAN FEMALE ARTIST
Koostaja / Editor:
Merli-Triin Eiskop
Tekstid / Texts:
Merli-Triin Eiskop,
Dr Anja Wilhelmi,
Christin Conrad, Tiina Abel,
Kristiina Tiideberg
Kujundaja / Designer:
Angelika Schneider
297 lk / pages,
kõva köide / hardcover
Tartu: Tartu Kunstimuuseum / Tartu Art Museum, 2018
ISBN 978-9949-722-53-2

Näitusega "Julie Hagen-Schwarz. Eesti esimene naiskunstnik"
Tartu Kunstimuuseumis (10. XI 2017–15. IV 2018) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the exhibition "Julie Hagen-Schwarz. The First Estonian Female Artist" (10. XI 2017–15. IV 2018) at Tartu Art Museum.

*

ROOMA STIILIS. MANERISTLIK GRAAFIKA EESTI KOGUDEST / IN THE ROMAN STYLE. MANNERIST GRAPHIC ART IN ESTONIAN COLLECTIONS
Koostajad / Editors:
Anu Allikvee, Greta Koppel,
Aleksandra Murre
Tekstid / Texts: Arkadi Ippolitov, Aleksandra Murre
Kujundaja / Designer: Liina Siib
304 lk / pages,
pehme köide / soft cover
Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Mikkeli muuseum / Art Museum of Estonia, Mikkel Museum, 2018
ISBN 978-9949-485-74-1

Näitusega "Rooma stiilis. Maneristlik graafika Eesti kogudest" Mikkeli muuseumis (21. X 2017–11. III 2018) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the exhibition "In the Roman Style. Mannerist Graphic Art in Estonian Collections" (21. X 2017–11. III 2018) at the Mikkel Museum.

Milleks jahtida
raamatuantikvariaatidest
almanahhi Kunst ja
kvartaliajakirja KUNST.EE
varasemaid numbreid,
kui sa saad samas need
endale täiesti tasuta
alla laadida?

•

Why search for
past issues of almanac
Kunst and quarterly
KUNST.EE at antiquarian
bookshops when you can
download them for free?

•

http://ajakirikunst.ee

re:finer

www.refiner.ee

translation bureau