KUNST.EE

2018 / 4

2018 / 4

DCA!
DPhil! PhD!
DFA!

4,50 EUR

ISSN 1406-6335

SISU / KORD

1 toimetuselt / editorial

I
fookus / focus
2 kestev olevik / present continuous

II
teooria ja praktika / theory and practice
12 acadēmīa
40 bi- & triennalisatsioon / bi- & triennalisation
54 imedemaa / wonderland

III
64 **arvustused / reviews**
79 uus trükis / new publication

IN / SIDE

I

II

III

L Peeter Laurits — 30
Lola Liivat — 70

K Nikolai Kormašov — 54
Kaarel Kurismaa — 60

R Sirje Runge — 59

S August Sai — 73

T *Tallinna Graafikatriennaal / Tallinn Print Triennial* — 60

Õ *õhuLoss / Castle in the Air* — 67

E *Eesti Kunstiakadeemia / Estonian Academy of Art* — 12
Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum / Contemporary Art Museum of Estonia — 41, 76

D *Draakoni galerii / Draakon Gallery* — 73

K *Kumu kunstimuuseum / Kumu Art Museum* — 2, 40, 54

M *Maarjamäe loss / Maarjamäe Castle* — 67
Mikkeli muuseum / Mikkel Museum — 64

T *Tallinna Kunstihoone / Tallinn Art Hall* — 59
Tartu Kunstimuuseum / Tartu Art Museum — 70
Tartu Ülikool / Tartu University — 30

Talv 2018

Millal muutub olevik ajalooks? Ja kuidas? Ehk kas üheksakümnendad, kui Eesti taasiseseisvus ja siinne kunst muutus suuresti järelmodernseks ja progresseeruvalt rahvusvaheliseks, on nüüd lõpuks ometi teel meie rahvusgalerii püsiekspositsiooni? Mis asi on loomeuurimus ja kuidas on seda viimase kümnendi jooksul viljeldud Eesti Kunstiakadeemias? Mis tunne on ühel kunstnikul olla külalisprofessoriks Eesti vanimas ja suurimas ülikoolis? Tallinna Graafikatriennaal oma 50. aastapäeval – kas liiga vara kokkuvõteteks? Või kuidas üldse tänapäevaselt näidata elavaid kunstiklassikuid, nii et kõik osapooled ikka rahule jääksid?

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 talvenumbris küsivad kunsti alal küsimusi Indrek Grigor, Raivo Kelomees, Kaire Nurk, Peeter Laurits, Brigita Reinert, Mari-Liis Rebane, Triinu Soikmets, Andri Ksenofontov, Urmas Lüüs, Karolina Łabowicz-Dymanus, Oliver Laas ja Maris Karjatse. Küsimused, küsimused, küsimused...

Püsige lainel!

Winter 2018

When will the present become history? And how? Are the nineties – the time when Estonia restored its independence and the local art largely became post-modern and international – now finally on their way to the permanent display at Kumu? What is artistic research and how has it been cultivated at the Estonian Academy of Arts in the past decade? What does it feel like to be a visiting professor in the oldest and largest university in Estonia? Tallinn Print Triennial in its 50th anniversary year – is it too soon to draw any conclusions? And how should we present the living classics of today so everyone is happy?

They say art is larger than life, but that is just one reason to get yourself a copy of KUNST.EE, the art quarterly devoted to various aspects of contemporary art and visual culture in Estonia. All the other reasons are already rather more specific, inviting the reader to delve into an artwork, follow the artist and to critically consider the results.

In this winter issue, questions in the field of art are posed by Indrek Grigor, Raivo Kelomees, Kaire Nurk, Peeter Laurits, Brigita Reinert, Mari-Liis Rebane, Triinu Soikmets, Andri Ksenofontov, Urmas Lüüs, Karolina Łabowicz-Dymanus, Oliver Laas and Maris Karjatse. 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**

Külalistoimetaja / Guest editor: **Indrek Grigor**

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, Mari Laaniste, Piret Lindpere, Heie Treier**

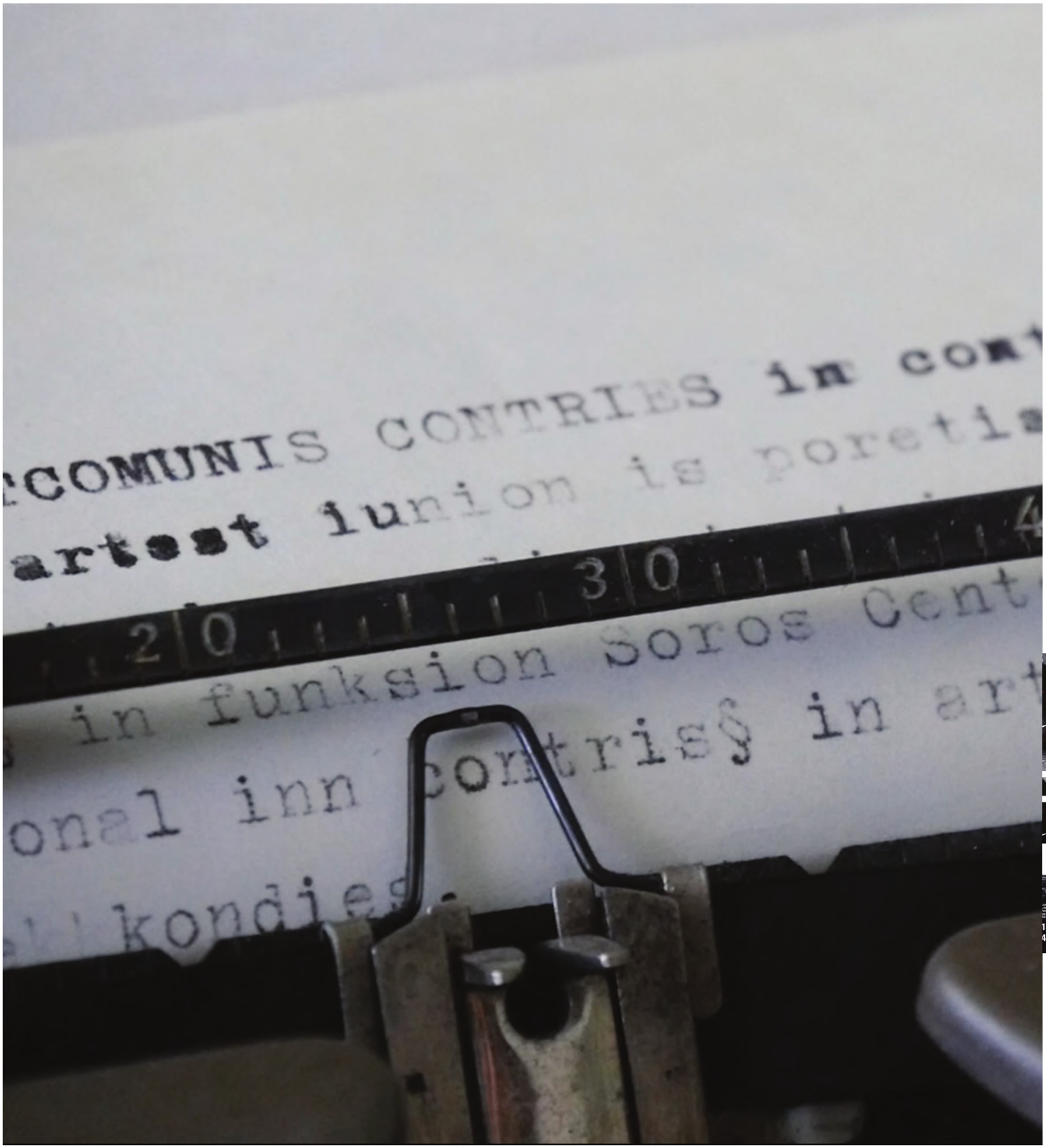
Trükk / Print House: **Pajo**

© *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.



Tanel Rander
Juhtnöörid
2016
Video, 4'00''
Kõik õigused kunstnikul

Tanel Rander
Guidelines
2016
Video, 4'00''
Courtesy of the artist

Kas üheksakümnendad on lõpuks ometi teel Kumu kunstimuuseumi püsiekspositsiooni?

Indrek Grigor annab ülevaate 2018. aasta Kumu sügiskonverentsil räägitust.

Are the nineties finally on their way to becoming part of the permanent exhibition at Kumu Art Museum?

Indrek Grigor provides an overview of what was discussed at the 2018 autumn conference at Kumu.

"Meil on hea meel tervitada üheksakümnendaid..."

Eesti Kunstimuuseumi peadirektor Sirje Helme Kumu 2018. aasta sügiskonverentsi avakõnes

Kumu tänavune sügiskonverents "Kaotatud ja leitud ruumid: ümberpaiknemised 1990. aastate Ida-Euroopa kunstis ja ühiskonnas" (Kumu auditoorium, 1.–3. XI 2018) oli pühendatud üheksakümnendate kunstile postsotsialistlikus ruumis või siis ruumile postsotsialistlikus kunstis, sõltuvalt esineja probleemiasetusest. Tõsi, konverentsi avaettekande pidanud Viktor Misiano keskendus üheksakümnendate kronotoobi ajalisele küljele, iseloomustades – viitega Francis Fukuyama kuulsale ajaloo lõpu ettekuulutusele – üheksakümnendaid kui hüpet ajaloost "igikestvasse olevikku". Kujukaks näiteks, mida see nihe enesepildis tähendas, oli Ingrid Ruudi esitatud käsitlus Rühm T *performance*'itest Tallinna Kunstihoones, kus Ruudi rõhutas nende tavapärasele sündmusele vastanduvat "puhta kohaloleku" taotlust.

Kuid Misiano järgi on üheksakümnendad ka objektist loobuvate kunstiprojektide ajastu. Nii on samavõrd märgiline ka teine Tallinna Kunstihoones aset leidnud projekt samast kümnendist, George Steinmanni "Ruumi naasmine" (1992–1995), millel Ruudi samuti pikemalt peatus. Ent nagu Kumu kuraator Eha Komissarov tõdes konverentsi avapäeval Kumu 5. korrusel paralleelselt avatud näituse "Salatoimikud [üheksakümnendate kartoteek]" (kuraatorid Eha Komissarov ja Anders Härm; 2. XI 2018–14. IV 2019) bukletis, siis objektist loobumisest ei tulnud midagi välja, kuigi arusaam kunstiteosest muutus mõnevõrra paindlikumaks. "Ruumi naasmine" ehk 1934. aastal avatud Kunstihoone näitusesaalide renoveerimine selle algsesse, ehitusjärgsesse vormi on Misiano kirjeldatud ajatust ja objektitust taotleva filosoofilise kokteili suurepäraseks näiteks. Ühelt poolt oli tegemist täiesti dematerialiseerunud kunstiteosega. Teisalt ei olnud just kõik Kunstihoone algsed detailid (näiteks ümardatud nurkadega täispuidust pikk pink trepi kõrval, mis renoveerimise käigus taastati) tänapäevase näitusesaali seisukohalt kõige mõistlikumad lahendused. Projektist oli tunda, et tegemist ei olnudki

"We are delighted to welcome the nineties..."

Sirje Helme, Chief Executive Officer of the Art Museum of Estonia in the opening speech of the 2018 autumn conference at Kumu

The autumn conference at Kumu this year "Lost and Found Spaces: Displacements in Eastern European Art and Society in the 1990s" (Kumu Auditorium, 1.–3. XI 2018) was dedicated to the art of the nineties in a post-socialist space or rather the space in post-socialist art, depending on the emphasis placed by the speaker. Indeed, the first speaker at the conference, Viktor Misiano focused on the chronological side of the chronotope of the nineties, describing the nineties – with reference to the famous prediction of the end of history by Francis Fukuyama – as a jump from history into the "constant present". A formative example of what this shift meant as and of itself was Ingrid Ruudi's presentation of her approach to the performances by Rühm T at Tallinn Art Hall in which Ruudi emphasised their attempt at "pure presence" as opposed to typical events.

However, according to Misiano, the nineties are also an era when art projects dismissed objects. Consequently, another project that took place at the Tallinn Art Hall in the same decade is of symbolic importance, George Steinmann's "Ruumi naasmine" (The Revival of Space, 1992–1995), which Ruudi also referenced in depth. But, as the curator of Kumu Eha Komissarov said in the booklet for the exhibition "The X-Files [Registry of the Nineties]" (curated by Eha Komissarov and Anders Härm; 2. XI 2018–14. IV 2019), which opened on the 5th floor of Kumu in parallel with the opening of the conference, nothing came of dismissing the object, although the understanding of what an artwork is became a little more flexible. "The Revival of Space" or the renovation of the rooms of the Art Hall, opened in 1934, to restore their initial, post-construction state, is a wonderful example of the philosophical cocktail attempting the timelessness and objectlessness described by Misiano. On one hand, it was a completely dematerialised artwork. On the other, not all of the initial details of the Art Hall (e.g. the long wooden bench with rounded corners

millegi uue ehitamisega, vaid just nimelt naasmisega okupatsioonieelsesse harmooniasse.

Samas vaimus kirjeldas Anders Härm Marek Tammele toetudes kogu Eesti Vabariigi taastamise protsessi kui ajaloolaste projekti – rida taasiseseisvunud Eesti juhtivaid poliitikuid olid nimelt ajaloolased. Härmi sõnul seletab see omakorda ka esimese Saaremaa biennaali "Ajaloo vabrik" (1995, kuraatorid Peeter Linnap ja Eve Kiiler) teemavalikut. Ühtlasi oli see värskelt taasiseseisvunud Eestis esimene eestlaste endi kureeritud ja kodumaise finantseeringuga rahvusvaheline näitus.

Võimalik, et Julija Fomina kuraatorinäituse definitsioon on Härmi omast mõnevõrra teistsugune, kui ta ühe varasema kõneka näitena kureeritud näitusest tõi Vilniuses toimunud näituse "Müüt tänapäeva leedu maalikunstis" (kuraator Alfonsas Andriuškevičius, 1988), mille eesmärgiks oli tõestada leedu kunsti ajaloolist järjepidevust. Näituse eesmärk oli leida viis, kuidas ületada nõukogude võimu tekitatud lõhe Teise maailmasõja eelse ja taasiseseisvumise poole pürgiva Leedu vahel – müüt toimis näituse apoliitilise teemana. Kuid mitte ainult, kuna müüti nähti ka võõrvõimu ideoloogiast puutumatu ja arhailise kultuurilise algena. Sarnast rada käis ka näitus "Inimese märgid. Skulptuur, joonistus, fotograafia" (kuraatorid Elona Lubytė ja Rasa Andriušytė, 1988), mille keskmes oli abstraktsionism kui ajastu vaim – näitus esitas leedu kunsti järjepideva arenguna realismilt abstraktsionismile.

Leedule spetsiifilise iseärasusena mainis teine Leedu esindaja konverentsil Jurij Dobriakov, kelle ettekanne keskendus nn uue meedia kunstile, et Sorosi Kaasaegse Kunsti Leedu Keskus toetas uue meedia kunsti võrdlemisi vähe, eelistades kuuekümnendate ja seitsmekümnendate põrandaalust modernismi. See on huvitav iseärasus, samal ajal kui näiteks Eesti kontekstis saab rääkida küll Sorosi võrgustiku toel loodud uue meedia kunstist.

Kellele kuulub ruum?

Restauratsioonina saab kirjeldada ka kunstituru ülesehitamise püüdeid. Kummalisel kombel puudutas konverentsil seda teemat otseselt vaid Viktor Misiano, kes pärast oma avaettekannet publiku küsimustele vastates tõdes, et turumajandust käsitleti üheksakümnendatel lihtsalt vabaduse ja demokraatia sünonüümina. Konverentsi ettekannetes oli üheks mainitumaks institutsiooniks Sorosi nüüdiskunstikeskuste võrgustik, mille raames avati esindused 18 postsotsialistlikus riigis, ent ka neid käsitleti ennekõike kui n-ö lääne kolonisatsiooni agente, pöörates võrdlemisi vähe tähelepanu Sorosi keskuste kunstimetseenlusele ja teistele majanduslikele aspektidele.

Näiteks turumajandust ignoreerivast teemapüstitusest oli Tomasz Załuski ettekanne üheksakümnendate keskpaigast kuni tänaseni Łódźis tegutsevast Galeria Wschodniast, mis kunstnike asutatud institutsioonina jätkab seitsmekümnendate lõpu ja kaheksakümnendate aastate põrandaaluse kunsti traditsioone. Üks galerii tegutsemise ajastulisi iseärasusi, millest Załuski rääkis, oli rahaliste suhete puudumine: kõik toimis vastastikuse teene või vahetuskauba kaudu. Tänapäevale iseloomulikult sõltuvat galerii tegevuse jätkumine praegu aga majaomanike suvast. Misiano ettekande järel küsis Gregor Taul, mida üheksakümnendad kaheksakümnendatest kaasa võtsid – peale inimeste muidugi? Selle

next to the stairs, which was restored in the process of the renovation) were suitable solutions from the perspective of a contemporary exhibition space. It was evident from the project that the aim was not to build something new, but rather to return to the pre-occupation harmony.

In the same vein, based on the ideas of Marek Tamm, Anders Härm described the whole process of the restoration of the Republic of Estonia as a project by historians – a large number of politicians leading the newly independent Estonia were in fact historians. According to Härm, this also explains the choice of theme for the first Saaremaa Biennale "Fabrique d'Histoire" (Factory of History, 1995, curated by Peeter Linnap and Eve Kiiler). This was also the first international exhibition curated by Estonians and locally financed in the freshly re-independent Estonia.

It is possible that Julija Fomina's definition of a curated exhibition is a little different to that of Härm, as she mentioned the exhibition in Vilnius "Myth in contemporary Lithuanian painting" (curator Alfonsas Andriuškevičius, 1988) as a notable early example of a curated exhibition, the aim of which was to prove the historical continuity of Lithuanian art. The aim of the exhibition was to find a way to bridge the schism created by the Soviet regime between the pre-First World War Lithuania and the Lithuania striving for re-independence – the myth served as an apolitical theme of the exhibition. But not solely, because the myth was seen as a cultural source which was archaic and untouched by the ideology of the foreign power. The exhibition "Human Signs. Sculpture, drawings, photography" (curators Elona Lubytė and Rasa Andriušytė, 1988) took a similar direction, focusing on abstractionism as the mentality of the era – the exhibition presented Lithuanian art as a continuous development from realism to abstractionism.

Jurij Dobriakov, the other Lithuanian speaker at the conference, whose presentation focused on new media art, mentioned another specific peculiarity of Lithuania, that the Soros Contemporary Art Centre of Lithuania provided relatively little support for new media art, preferring the underground modernism of the 1960s and 1970s. This is an interesting peculiarity, while in the context of Estonia we can indeed speak about new media art, which was produced with support from the Soros network.

Who does the space belong to?

The attempts to build the art market can also be described as restoration. Strangely, only Viktor Misiano touched upon this subject directly at the conference, who while answering the questions from the public after the opening speech, stated that the market economy was simply seen as a synonym for freedom and democracy in the nineties. One of the most often mentioned institutions in the presentations at the conference was the network of Soros contemporary art centres, as part of which offices were opened in 18 post-socialist countries, but these were also seen foremost as agents of Western colonisation, directing comparatively little attention to the art patronages and other commercial aspects of the Soros centres.

An example of an approach which ignored the market economy was Tomasz Załuski's presentation about Galeria Wschodnia in Łódź, which has been active from the mid-nineties until now and which as an institution established by artists, continues the traditions of underground art from the end of the 1970s and 1980s. One of the era-specific peculiarities in

peale kirjeldas Misiano kümnendivahetuse murrangut järgmiselt: kaheksakümnendatel pagesid kunstnikud ühiskonna eest, üheksakümnendatel pages ühiskond kunsti eest.

Põrandaalune, kogukonna initsiatiivil tegutsev galerii on selle muutuse suurepäraseks näiteks. Kui niisugune formaat sünnib nõukogude võimu ajal poliitiliselt sõltumatu, vaba foorumina, mis koondab inimesi, kuid on sealjuures mitteametlik lihtsalt seetõttu, et see ei saa ametlikult eksisteerida, siis üheksakümnendatel ning isegi nullindatel mõjub ilma ühiskonnapoolse juriidilise tunnustuseta jätkamine antagonistlikult. Ma ei taha siinkohal väita, et vähemalt Eestis nullindaid iseloomustav iseinstitutsionaliseerumine, mille heaks näiteks on Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum (EKKM), oleks kuidagi olemuslikult parem mudel. Ent mulle näib, et Galeria Wschodnia on parim näide sellest, mida Misiano silmas pidas, kui ta ütles, et üheksakümnendad olid ehitatud ajaloole, aga tingimusel, et ajalugu kunagi ei realiseeru. Erinevus on eri perioodil tegutsenud institutsioonide strateegilistes valikutes: kui nullindatel tähendas rohujuureinitsiatiiv soovi saada ametlikult tunnustatud ja juriidiliselt pädevaks partneriks ühiskonnale, siis kaheksakümnendatel pidigi põrandaalune vastupanu riigile igavesti jääma põrandaaluseks.

Konverentsiga paralleelselt Kumu 5. korrusel avatud eesti kunsti üheksakümnendate näitus "Salatoimikud [üheksakümnendate kartoteek]" paistab teadlikult hoiduvat institutsioonide käsitlemisest, et mitte korrata EKKM-is 2015. aastal toimunud näitust "1995" (kuraatorid Anders Härm ja Hanno Soans). Kuid sellegipoolest tahaksin ka siin küsida, milline oleks 1992. aastal n-ö lääne Eestisse toomise eesmärgil asutatud Sorosi Kaasaegse Kunsti Keskusega võrreldes näiteks 1990. aastal asutatud Vaal galerii roll, mis üritas Eestit läände viia välismessidel osalemise kaudu? Kumu näituse üks kuraatoreist Anders Härm pühendas oma konverentsiettekande esimesele Saaremaa biennaalile, rõhutades sealjuures täiesti põhjendatult, et biennaali formaat ei olnud toona veel kaugeltki kunstimaailma standardriistvara, trafarett, milleks see on kujunenud tänaseks. Ent samas esitleti Peeter Linnapit ja Eve Kiilerit, kes Saaremaa biennaale korraldasid, kui lääne mõtte maaletoojaid, jättes kõrvale nende rolli eesti fotokunsti läände viijatena.

"Soroloogia" [1]

Konverentsi teise päeva avas Karolina Łabowicz-Dymanuse ettekanne, mis keskendus Sorosi keskuste tegevuse poliitilisele tähendusele kriitilise teooria kontekstis. See oli konverentsi üks ehedamaid potentsiaalseid põlvkondlikke konfliktimomente, mil Kumu auditooriumis istuvad Sorosi keskuste endised töötajad olid järsku silmitsi uue põlvkonna kriitilise tõlgendusega oma tegevusele.

Selle tõlgenduse järgi oli Sorosi võrgustiku kaudu üheksakümnendatel postsotsialistlikesse riikidesse sisse toodud kunstimaailma mudel hierarhiline: maailma valitsesid nüüd kapitalistlikud riigid, millele perifeeria pidi järele jõudma, kompenseerides esialgu oma majanduslikku mahajäämust kultuurilise toodanguga. Sorosi keskused tegutsesid sealjuures üht kunstivaldkonda toetades ja marginaliseerides ülejäänut, mis viis "Sorosi realismina" tuntud, uut meediat ja kohalikku traditsiooni ühendava kunsti sünnini ning tekitas platvormi rea nimekate kunstnike esilekerkimiseks, kes esindasid edaspidi kodumaal läänt ja läänes ida.

the running of the gallery that Załuski mentioned was the lack of financial relations: everything functioned through reciprocal favours or traded goods. As is characteristic these days, the continued activity of the gallery now relies on the disinterest of the owner of the building. Following Misiano's presentation, Gregor Taul asked what did the nineties take with them from the eighties – besides the people of course? Misiano replied by describing the changes at the turn of the decade thus: in the eighties, the artists fled society; in the nineties, society fled the artists.

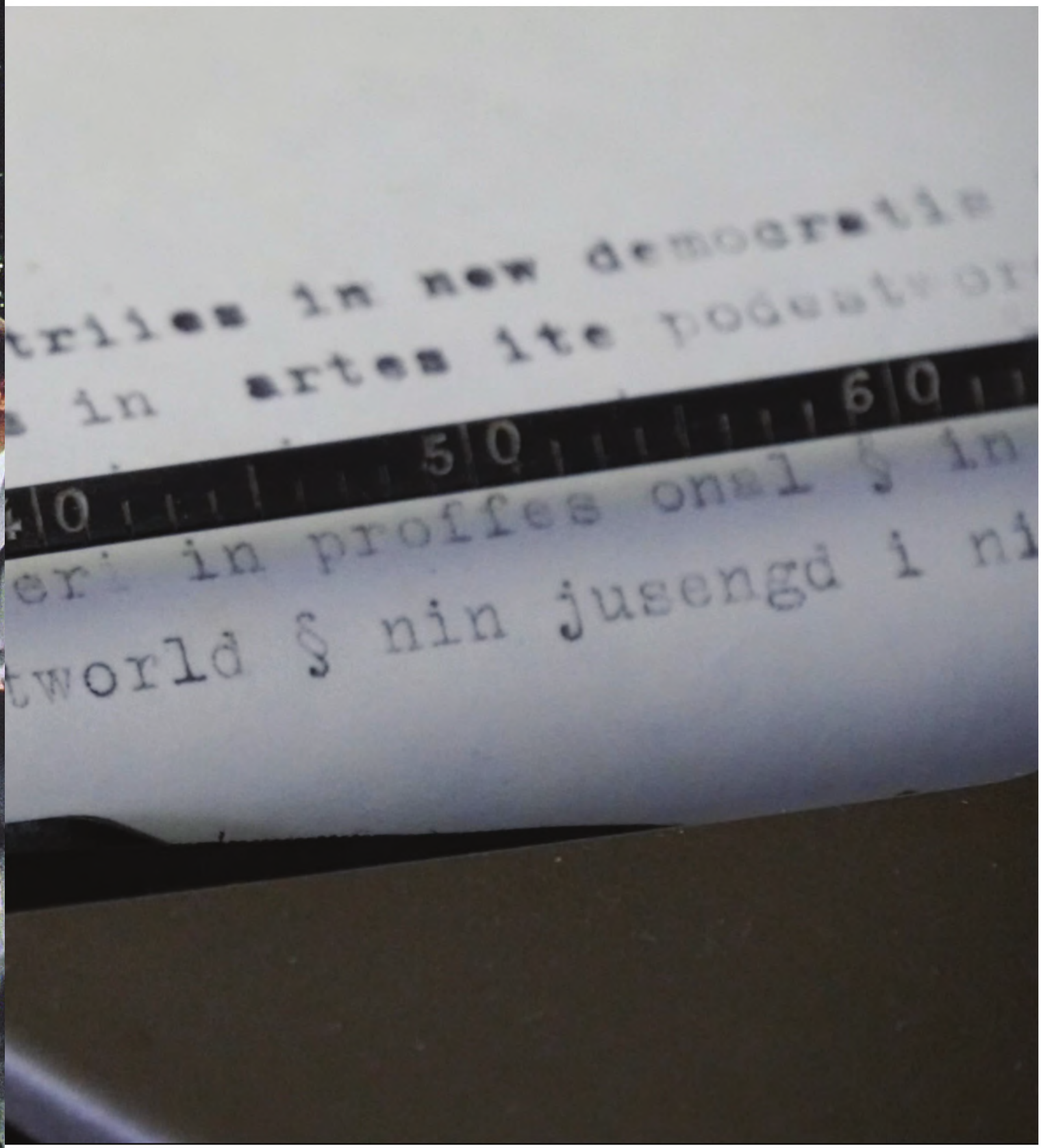
An underground gallery relying on the initiative of a collective is a good example of this change. If such a format is born during the Soviet regime as a politically independent, free forum, which rallies people together, but which is also unofficial because it cannot officially exist, then continuing in the nineties and even 00s without societal legal acknowledgement seems like antagonism. I don't want to claim here that the self-institutionalisation which characterises the 2000s in Estonia at least, and of which the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM) is a good example, is essentially a better model. However, I think that Galeria Wschodnia is the best example of what Misiano had in mind, when he said that the nineties were built onto history, but with the condition that history is never realised. The difference is in the different strategic decisions made by institutions in different periods: if grassroots initiatives in the nineties meant the desire to be officially acknowledged and legally capable partners with society, then the underground resistance to the state in the eighties always had to remain underground.

The exhibition of Estonian art in the nineties, "The X-Files [Registry of the Nineties]", opened in parallel with the conference on the 5th floor of Kumu, seems to consciously avoid tackling institutions, so as not to repeat the exhibition "1995" (curated by Anders Härm and Hanno Soans), which took place at EKKM in 2015. Nevertheless, I would like to ask here, for example, what would be the role of Vaal Gallery (established in 1990), which attempted to take Estonia to the West by participating at foreign art fairs, compared to the Soros Center for Contemporary Art Estonia, which was established to bring the West to Estonia? Anders Härm, one of the curators of the Kumu exhibition, dedicated his presentation at the conference to the first Saaremaa Biennale, emphasising quite reasonably that the biennale format was not yet the standard tool, the stencil of the art world, which it has now become. That said, the organisers of the Saaremaa Biennale, Peeter Linnap and Eve Kiiler, were presented as importers of Western ideas, side-lining their roles as exporters of Estonian photographic art to the West.

"Sorology"[1]

The second day of the conference was opened by a presentation by Karolina Łabowicz-Dymanus, which focused on the political meaning of the activity of the Soros centres in the context of critical theory. This was one of the quintessential moments of potential conflict between generations, in which the former employees of the Soros centres sitting in the Kumu auditorium were suddenly faced with the critical interpretation of their actions by the new generation.

According to this analysis, the model of the art world brought to post-socialist countries in the nineties by the Soros network was hierarchical: the world was now ruled by


in new democratic
in artes ite
in proffes onal § in
world § nin jusengd i ni

Ettekande lõppedes kõlas auditooriumist ääri-veeri esitatud küsimus, kas Sorosi keskused ka midagi positiivset korda saatsid, ning olles end veidi kogunud, üritati esireast Łabowicz-Dymanust veidi provotseeridagi, viidates võimalusele, et tema ettekande üldist sentimenti võib tegelikult võrrelda Ungari peaministri Viktor Orbáni Sorosi-vastaste sõnavõttudega. Kuid õnneks või õnnetuseks ei järgnenud sellele vastasseisule midagi konfliktsemat. Oli vaid tunda, et keelt, millega Sorosi keskuseid postkolonialistliku pilgu eest kaitsta, ei ole kellelgi varrukast võtta. Ent diskussiooni võtab hästi kokku Łabowicz-Dymanuse eitav vastus küsimusele, kas "Sorosi piibliks" nimetatud kirjalikele juhtnööridele ehk Sorosi keskuste tegutsemispõhimõtetele oli kusagil riigis ka mingit avalikku vastuseisu. Ei olnud, kõik olid nõus, et moderniseerumine oli vajalik.

Kuid lääne seisukohast jäi ida idaks ka pärast raudse eesriide langemist. Larry Wolff juhtis Ameerika meedia ja popkultuuri näidete varal oma ettekandes tähelepanu kahele iseärasusele Ida-Euroopa diskursuses. Esiteks, Berliini müüri langemise järel ei saanud idast läänt, ja teiseks, vabanemisjoovastusega paralleelselt sündis Ida-Euroopa kannataja müüt. Nii on Eesti, isegi kui sellele viidatakse rahvusvahelises meedias tihti kui *ultra wired* ehk üliühendatud e-riigile, Dilberti koomiksis väljamõeldud riigi Elboniaga samas grupis – Elbonia on nii väike ja nii mahajäänud, et sealsed elanikud ei pane tähelegi, kui nende riigi ainus internetikaabel läbi lõigatakse, sest nad saavad omavahel vabalt suhelda ka lihtsalt kõvemini rääkides. Samas, mida täpsemalt ida läänestumine ameeriklaste seisukohalt tähendama peaks, küsis Wolff oma ettekandes. Üldise mulje kohaselt on tegemist kosmeetilise, et mitte öelda kostüümivaliku küsimusega. Ning olgu The New Yorkeri Ida-Euroopa teemaliste karikatuuridega, kuidas on, Euroopa Liidu peaministreid kujutaval ametlikul grupifotol näevad kõik Euroopa valitsusjuhid üsna ühesugused välja.

Rääkides peaasjalikult lääne pilgust idale ja läänes valitsevatest stereotüüpidest, peatus Wolff Ida-Euroopa enesehaletsusel vaid põgusalt. Ohvripositsioonile kui Ida-Euroopa kunsti kesksele teemale keskendus konverentsil ennekõike Veneetsia paviljoni näidete varal Ekaterina Vinogradova. Kuigi olen nõus tema kirjeldusega "sotsialistlike kangelaste" asendumisest "sotsialismi ohvritega" ning selle teesi kinnituseks toodud näide, et Venemaa paviljonis on seni olnud koguni kolm biennaaliprojekti, mis käsitlevad stalinismi ohvreid, tundub veenev, tekib mul ikkagi kahtlus, kui Kristina Normani projekti "After-War" (Järelsõda, 2009) kirjeldatakse n-ö kannatajarolli võtmisena. Venekeelne rahvusvähemus Eestis on suuresti Nõukogude okupatsiooni tulemus, ent kas selle vähemuse integreerumise probleemid on ka enam kui veerandsada aastat pärast taasiseseisvumist pädevalt kirjeldatavad Ida-Euroopale eripärase ohvripositsiooni võtmise kaudu? Selles küsimuses jään Vinogradovaga eriarvamusele.

Boris Buden refereeris oma ettekandes saksa eksistentsialistlikku filosoofi Karl Jaspersit, kes kirjeldas õhtumaid kui piirkonda, mis identifitseerib end oriendiga vastanduse kaudu, erinevalt kõigist teistest riikidest, mis kirjeldavad end kui maailma naba. Kui Friedrich Hegel nägi ida ja lääne erinevust kui temporaalsust – ajalugu liikus ühest tsivilisatsioonist teise –, siis Jaspers käsitles ida ja läänt sünkroonsetena ning süüdistas läänt ida võimutahte allasurumises, mida tehakse oma kultuuri universaalse moraalina pealesurumise ettekäändel. Johannes Fabian sedastab oma raamatus "Time and the Other" (Aeg ja teine, 1983), et antropoloog ja tema uuritav objekt ei paikne kunagi samas ajas. Seetõttu on ka

capitalist countries, which the periphery had to catch up with, at first, compensating for their economic lagging behind with cultural production. Therein, the Soros centres worked by supporting one field of art and marginalising the rest, which led to the birth of an art that connected new media and local traditions, known as "Soros realism" and created a platform for the rise of a whole group of known artists, who began representing the West at home and the East in the West.

As the presentation came to an end, a tentative question began to echo round the auditorium, whether the Soros centres managed to do anything positive and, having collected themselves a little, there was even an attempt to provoke Łabowicz-Dymanus a little from the first row, indicating the possibility that the general sentiment of her presentation could actually be compared to the anti-Soros speech made by Hungarian prime minister Viktor Orbán. But fortunately or unfortunately, this confrontation didn't lead to a conflict. It was apparent, though, that no one had the words ready with which to defend the Soros centres from this post-colonial glanc. That said, the discussion was successfully concluded by the negative answer by Łabowicz-Dymanus to the question, whether there was ever any public adversity to the written guidelines called the "Soros Bible" or the principles of the Soros centres in any of the countries? There wasn't, everyone agreed that modernisation was necessary.

But from the perspective of the West, the East remained the East also after the fall of the iron curtain. In his presentation, Larry Wolff directed attention toward two peculiarities in the Eastern European discourse, relying on American media and pop culture. First, the East did not become Western with the fall of the Berlin Wall, and second, parallel to the ecstasy of freedom, the myth of the Eastern European sufferer was born. Therefore, although it is often referred to in international media as ultra-wired (i.e. a very connected e-state), Estonia is in the same group as the fictitious country Elbonia in the Dilbert comics – Elbonia is so small and so backward, that the inhabitants don't even notice when the only internet cable in the country is cut because they can easily communicate with each other simply by speaking louder. However, what exactly should the westernisation of the East mean from the perspective of Americans, asked Wolff in his presentation. According to the general feeling, this is a cosmetic question, not that different from a matter of a choice of outfit. And setting aside the Eastern European themed caricatures of The New Yorker, in the official group photograph depicting the prime ministers of the European Union, all the heads of European governments look rather similar.

Speaking principally about the West's view of the East and reigning stereotypes in the West, Wolff only briefly stopped at the self-pity of the East. At the conference, Ekaterina Vinogradova focused on the position of the victim or the central theme of Eastern European art, mainly based on examples from Venice Biennale pavilions. Although I agree with her description of the replacing of "socialist heroes" with "victims of socialism" and her example to confirm this idea, that there have been three biennale projects so far at the Russian pavilion, which look at the victims of Stalinism, seems convincing, I have my doubts when Kristina Norman's project "After-War" (2009) is described as taking the role of the victim. The Russian-speaking ethnic minority in Estonia is largely the result of the Soviet occupation, but can the problems connected to integrating this minority be adequately described by taking the role of victims specific to Eastern Europe more than

Peeter Laurits
Pietà 7 Anesteesia
1992/2003
Fotomontaaž, 32 x 32 cm
Eesti Kunstimuuseum

Peeter Laurits
Pietà 7 Anesthesia
1992/2003
Photo montage, 32 x 32 cm
Art Museum of Estonia

lääne ja eksotiseeritud ida vahel epistemoloogiline lõhe, mille tagajärjeks on üldine ajaloota olek. Lääs on idast ajaliselt ees, aga ida ajalugu on lihtsalt mahajäämise ajalugu, mis ei oma väärtust, nii nagu ei oma väärtust näiteks Eesti kommunistlik ajalugu. Lääne perspektiivist oli NSVL-i lagunemine Ida-Euroopat "järeleaitav revolutsioon" ning et Fukuyama jõudis selle tulemusena järeldusele, et nüüd on ajalugu otsas, on Budeni sõnul sümptomaatiline.

Muide, Buden alustas oma ettekannet deklareerides, et Ida-Euroopa üleminek demokraatiale on jõudnud lõpule, sest kui George Soros avas oma esimese avatud ühiskonna ideed propageeriva keskuse Ungaris 1984. aastal ja pidi selle nüüd ära kolima, siis järelikult oli olukord demokraatiaga Ungaris 1984. aastal parem, kui on praegu.

Millised riigid moodustavad Ida-Euroopa?

Olulise osa konverentsist moodustas ka Balkan. Kuigi auditooriumis oli hulk kunstiteadlasi, kes olid erakordselt pädevad kogu Ida-Euroopa üheksakümnendate kunstis, siis pean mina paraku tunnistama oma täielikku võhiklikkust kõiges selles, mis puudutab Balkanimaid.

Ent vast sobib siia lõppu veel üks humoorikas seik Larry Wolffi ettekandest, kes, üritades tuvastada, millistest riikidest Ida-Euroopa õieti koosneb, võttis näidismaterjalina ette ameeriklastest turistidele koostatud reisijuhid. Ta tegi nende raamatukeste põhjal kokkuvõtte, et võrreldes kaheksakümnendatega oli muutus, mis toimus üheksakümnendatel, võrdlemisi suur. Tõsi, Poola, Tšehhi ja Ungari olid endiselt Ida-Euroopa, kuigi nad ise väitsid, et nad on Kesk-Euroopa. Ida-Saksamaad ei olnud enam, sest Berliini müür oli langenud. Jugoslaavia oli sõjas, sinna lihtsalt ei mindud. Ning Rumeenia ja Bulgaaria ei huvitanud kedagi.

Indrek Grigor on vabakutseline kunstikriitik ja kuraator. Elab ja töötab Riias, aga pole unustanud ka Eestit.

1 "Soroloogia" – uurimisvaldkond, mis keskendub George Sorosi mõjule. Üheks näiteks võiks siinkohal olla Tanel Randeri töö "Guidelines" (Juhtnöörid, 2016, video, 4'00"), kus Ameerikast pärit helikunstnik Patric McGinley loeb kiire ja sorava diktsiooniga ette nn Sorosi piiblit ja eesti kunstnik Martiini, kes ei oska inglise keelt, transkribeerib seda kuulmise järgi vanal kirjutusmasinal.

a quarter of a century after re-independence? In this question, I have a different opinion to Vinogradova.

In his presentation, Boris Buden referred to German existential philosopher Karl Jaspers, who described the Occident as an area which identifies itself through contrast with the Orient, as opposed to all other countries, which define themselves as the navel of the world. If Friedrich Hegel saw the difference between the East and the West as temporal – history moved from one civilisation to the other – then Jaspers tackled the East and West as synchronised and blamed the West for supressing the East's will to power, which is done at the pretence of imposing one's own culture as a universal morality. Johannes Fabian states in his book "Time and the Other" (1983), that the anthropologist and the subject of their research never exist in the same period. Therefore, there is an epistemological schism between the West and the exoticised East, which results in a general state of historyless-ness. The West is chronologically ahead of the East, but the history of the East is just a history of being left behind, which lacks importance, just as, for example, the communist history of Estonia lacks importance. From the perspective of the West, the collapse of the USSR was a "catching up revolution" for Eastern Europe and the fact that this led Fukuyama to conclude that history has run out, is symptomatic of this, according to Buden.

By the way, Buden started his presentation by declaring that the transition of Eastern Europe to democracy has ended because if George Soros opened his first centre propagating ideas of an open society in Hungary in 1984, and had to move it away now, then obviously Hungary's relationship with democracy was better in 1984 than it is now.

Which countries comprise Eastern Europe?

The Balkans also made up an important part of the conference. Although there were a number of art historians in the auditorium who were exceptionally competent when it came to art in the nineties of the whole of Eastern European, I have to admit my complete ignorance when it comes to anything connected to the Balkan countries.

However, perhaps the end here is a suitable place for another humorous case from the presentation by Larry Wolff, who while trying to establish precisely which countries Eastern Europe consists of, took as his reference travel guides made for American tourists. He concluded, based on these booklets, that compared to the eighties, the change that took place in the nineties was rather large. In truth, Poland, the Czech Republic and Hungary were still Eastern Europe even though, they themselves, claimed to be Central Europe. East Germany no longer existed, because the Berlin Wall had fallen. Yugoslavia was at war, you just didn't go there. And Romania and Bulgaria didn't interest anyone.

Indrek Grigor is a freelance art critic and curator. He lives and works in Riga but hasn't forgotten Estonia.

1 "Sorology" – an area of study, which focuses on the influence of George Soros. One example here could be the work by Tanel Rander, "Guidelines" (2016, video, 4'00"), where the American sound artist Patrick McGinley quickly and with fluid diction reads the "Soros Bible" and Estonian artist Martiini, who doesn't speak English, transcribes it by ear with an old typewriter.

Jaan Toomik, Raoul Kurvitz & Jaan Paavle
Performance 19. VI 1998 Eesti Pangale kuuluvas Maardu mõisas
Fotodokumentatsioon
Kõik õigused kunstnikel

Jaan Toomik, Raoul Kurvitz & Jaan Paavle
Performance on 19. VI 1998 at Maardu Manor that belongs to Bank of Estonia
Photo documentation
Courtesy of the artist

3000 €
3001 €

Loomeuurimus-palavik

Eesti Kunstiakadeemia (EKA) uus peahoone on avatud! Raivo Kelomees selgitab, mida on olnud doktorantuuri tasemel võimalik EKA-s õppida seni ja kuidas on see kõik seotud rahvusvaheliste arengutega.

Eestis üha sagedamini kasutatav liitsõna "loomeuurimus" (*artistic research*) on siinses kunstihariduses ja -praktikas terminina kasutusel olnud aktiivsemalt 2000. aastate lõpust. Loomeuurimuslikke doktoritöid "Kunst ja disain" õppekaval Eesti Kunstiakadeemias (EKA) on kaitstud 2011. aastast. Mõiste "loomeuurimus" sisaldab justkui vastandlikke tegelikkusi. Tavaarusaama järgi on "looming" seostatav eelteadmiseta sündiva, inspiratsioonilise ja mitteratsionaalse praktikaga ning "uurimus" on mõistetav kui "teaduslik tegevus", üdini ratsionaalne ja mõistuslik – see põhineb eelneval infol ja teadmistel. Kuid loomeuurimuse termini ja praktika levik iseloomustab olukorra muutumist.

Siin eesti näidetest kõneldes jääb mu jutt eelkõige EKA keskseks, kuna artikkel on kirjutatud kunstiajakirja jaoks, kuid arvukalt loomepõhiseid doktoritöid on samas kaitstud näiteks ka Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias (EMTA). Püüan vältida uppumist olemasolevate tekstide ja dokumentide refereerimisse ning esitada tervemõistuslikke orientiire: institutsionaalseid, ajaloolisi ja kogemuslikke.

Doktoriõppe leviku tõttu on isegi arukate inimeste seas Eestis ringlemas kuulujutud doktoriõppe odavnemisest ja massiliseks muutumisest. Ka rakenduskunstnikud, keda Eestis varem nimetati tarbekunstnikeks, näiteks tekstiili- ja ehtekunstis, on õppinud või õppimas doktoriõppes. Nende puhul on tegu traditsiooniliselt materjalipõhise loomepraktika esindajatega ja rakendusloome sidumine intellektuaalse, reflekteeriva tegevusega on esmapilgul justkui ootamatu. Süüvides toimuvasse, selgub aga, et tööde sisuks on erinevad materjali- ja esituspraktikad tänapäeva kunsti, tehnoloogia, disaini või ka ühiskondlike muutuste kontekstis.

Institutsionaalsed ja poliitilised taustad

Doktoriõppe puhul on tegemist kunstikõrghariduse konteksti paigutatud praktikaga, mis vastab kolmanda tsükli haridustasemele. Tiitleid õppe läbinutele antakse mitmeid: *DCA, DPhil, PhD, DFA*. Laiemalt on tegu kunstivaldkonna akadeemiseerumisega, mida saab vaadelda ajaloolise ja intellektuaalse trendina.[1] Akadeemiseerumine on seotud kunstikõrgkoolide minekuga ülikoolide alla, kus nad võtavad üle ülikoolide uuringunõudmisi. Teisalt on loomeuurimuse potentsiaaliks tunduvalt subjektiivsem lähenemine materjalile ja praktikatele, mis võimaldab leida midagi uut, mida traditsioonilised objektiivselt ja impersonaalselt teaduslikud lähenemised ei pruugi saavutada.

Loomeuurimust raamistavatest teoreetikutest on näiteks Henk Borgdorff nimetanud viit elementi, mis annavad põhjust

Artistic research fever

The new main building of the Estonian Academy of Arts (Eesti Kunstiakadeemia, EKA) is open! Raivo Kelomees explains the doctoral studies programmes that have been offered at EKA up until now and how this is all connected to international developments.

The compound word "loomeuurimus" (artistic research), which is increasingly used in Estonia, has been actively used as a term in local art history and practice since the end of the 2000s. Artistic research doctoral theses in the "Art and Design" curriculum have been defended at the Estonian Academy of Arts (EKA) since 2011. The term "artistic research" seems to include contradictory activities. According to the conventional understanding, "artistic" is associated with the spontaneous birth of inspirational and non-rational practice and "research" is understood as "scholarly activity", purely rational and intellectual, based on prior information and knowledge. That said, the dissemination of the term and practice of artistic research characterises a changing situation.

Discussing Estonian examples here, my approach centres foremost on EKA because I wrote this article for an art quarterly, but a great number of creative research doctoral theses have also been defended at the Estonian Academy of Music and Theatre (EAMT). I will try not to drown in referencing existing texts and documents and to present thoroughly considered reference points: institutional, historical and experiential.

Due to the prevalence of doctoral studies, there are rumours spreading even among sensible people about the cheapening of doctoral studies and its shifting toward the masses. Applied artists, who were formerly called industrial artists in Estonia, for example those working in textile and jewellery art, have also studied or are studying for doctorates. They are representatives of a traditionally material-based creative practice, and linking applied art to intellectual, reflective activity is perhaps unexpected at first glance. Delving into what is actually happening here reveals that, in fact, the content of the works are the various material and presentation practices in the context of contemporary art, technology, design as well as societal change.

Institutional and political backgrounds

In the context of higher education in art, doctoral studies are a practice that adheres to the third cycle of studies. A variety of titles are given to those who have completed the studies – *DCA, DPhil, PhD, DFA*. Broadly, this is an academisation of the field of art, which can be viewed as a historical and intellectual trend.[1] The academisation is connected to art colleges becoming affiliated with universities from which they adopt the research criteria of the university. Second, creative research has the potential for a considerably more subjective

pidada loomeuurimust eraldi paradigmaks: 1) institutsioonid ja organisatsioonid, mis toetavad seda paradigmat ja võimaldavad selle legitiimsust; 2) avaldatud raamatud ja ajakirjad, mis eritlevad paradigma peaprintsiipe ja võimaldavad juurdepääsu uurimistulemustele; 3) konverentsid, kus värskeimaid arenguid esitletakse ja nende üle arutletakse; 4) valitsusorganisatsioonid ja fondid, mis toetavad paradigmat formaalsete ja materiaalsete vahenditega; 5) kõrgema hariduse asutused, mis esitlevad lähenemist ja juhatavad sellesse uustulijaid.[2]

Doktoriõppe trend kunstihariduses muutus aktuaalseks peale Bologna deklaratsiooni allkirjastamist Euroopa kultuuriministrite poolt 19. juunil 1999.[3] Bologna deklaratsioon ise räägib küll kahest õppetsüklist, doktoriõpe kuulub teise. Peaeesmärk on Euroopa kõrghariduse homogeniseerimine ja ainepunktisüsteem, mis võimaldab teises riigis saadud punktid oma riiki üle kanda.

Stereotüübid ja eristused

Kultuuriajaloolastest on Christopher Frayling värvikalt kirjeldanud kunstniku ja teadlase tööd puudutavaid stereotüüpe. Et justkui "ekspressiivne" idioom on kunstnikule ja "kognitiivne" teadlasele kuuluv. Seda võib nimetada ka hollywoodlikuks klišeeks. Ulme- ja õudusfilmides üle maailma olevat 31% kurjamitest "hullud teadlased", 40% ulme- ja õudusfilmide ohtudest on põhjustatud teaduse ja psühhiaatria uuringutest. Kontrastiks: vaid 11% õudusfilmide positiivsetest kangelastest olevat olnud teadlased. Teisalt on "kognitiivses" idioomis loodud Leonardo da Vinci (1452–1519) anatoomilised joonistused, George Stubbsi (1724–1806) hobusemaalid või John Constable'i (1776–1837) pilvede jäädvustused. Fraylingi järeldus ongi, et kunstnikud on tegelikult töötanud kognitiivses idioomis sama kaua kui ekspressiivses. Lõpetuseks kirjutab ta, et doktorikraade antakse esitatud ja publitseeritud töödele, kuid mitte töödele, kus "kunst räägib iseenda eest".[4] (Ja kuigi see kokkuvõte on kirja pandud 1993. aastal ning mõndagi on vahepeal muutunud, oleks see haruldane ka praegu. Ehk et kraadi saamine kunstiprojektipõhiselt, ilma kirjalike teesideta, on pigem haruldane.)

Filosoofidest pakub Henk Borgdorff eristamiseks kolme lähenemist: 1) uurimus kunstidest (*research on the arts*); 2) uurimus kunstide jaoks (*research for the arts*); 3) uurimus kunstides (*research in the arts*). Esimene neist on lähenemine, kus uurija on objektist eraldatud. See on traditsiooniline akadeemiline humanitaarne lähenemine, näiteks kunstiajaloos, muusikateaduses, teatri- ja kirjanduse uuringutes. Borgdorff nimetab seda "interpretatiivseks perspektiiviks". Teist lähenemist saab nimetada "instrumentaalseks perspektiiviks" ehk see on uurimus kunsti vahenditest ja tehnoloogiatest, mida kunsti tegemise jaoks hakatakse kasutama – nagu selleks võivad olla uued valumaterjalid skulptuuri jaoks või uued elektroonilised lahendused tantsuetenduste tarvis. Need on "laiendatud tehnoloogiad" kunsti teenistuses. Ja kolmandana uurimus kunstis. See on kõige vastuolulisem lähenemine. Siin ei ole distantsi uurija ja uuritava vahel. See on "refleksioon aktsioonis", mida on nimetatud ka "performatiivseks perspektiiviks". Kunstipraktika on nii uuringu koostisosa kui ka objekt, nii meetod kui ka tulemus. See põhineb eeldusel, et teooria ja praktika vahel kunstides erinevust ei ole. Kontseptsioonid, teooriad, praktikad, kogemused ja arusaamad on põimitud tervikusse. Praktika kui uurimus.

Samal teemal on kunstnik Florian Dombois kirjutanud asjaliku ülevaate, millel on kokkulangevusi Borgdorffi

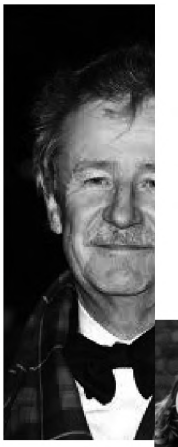
approach to materials and practice, which makes it possible to find something new, which traditionally objective and impersonal academic approaches may not be able to produce.

As an example among theoreticians who have framed artistic research, Henk Borgdorff has named five elements, which promote the idea of considering artistic research as a separate paradigm: 1) institutions and organisations which support this paradigm and enable its legitimacy; 2) published books and magazines which analyse the main principles of the paradigm and allow access to the results of research; 3) conferences where the most recent developments are presented and discussed; 4) government organisations and funds which support the paradigm with formal and material methods; 5) institutions of higher education which introduce the approach and guide newcomers into it.[2]

The doctoral studies trend in art education became a reality after the signing of the Bologna declaration by European ministers of culture on 19 June 1999.[3] The Bologna declaration itself mentions two study cycles; doctoral studies belong to the second. The main aim is the homogenisation of European higher education and a system of credit points, which allows credit points acquired in another country to be transferred to your own country.

Stereotypes and differences

Among cultural historians, Christopher Frayling has vibrantly described the stereotypes regarding the work of artists and academics. As if the "expressive" idiom belonged to the artist and the "cognitive" to the academic. This can also be called a Hollywood-esque cliché. Apparently, 31 per cent of the baddies in science fiction and horror films across the world are "mad scientists"; 40 per cent of the dangers in science fiction and horror films are caused by research in science and psychiatry. By contrast, only 11 per cent of the protagonists in horror films have been scientists. On the other hand, the anatomical drawings by Leonardo da Vinci (1452–1519), the horse paintings by George Stubbs (1724–1806) or the clouds by John Constable (1776–1837) were created in the "cognitive" idiom. Frayling's conclusion is that artists have actually been working in the cognitive idiom for as long as they have in the expressive one. In conclusion, he writes that doctoral degrees are awarded for presented and publicised work, but not for work where "the art speaks for itself".[4] (And although this summary was written in 1993 and quite a lot has changed since then, it would also be rare now. Receiving a degree based on an art project without a written thesis is rather rare.)



Among philosophers, Henk Borgdorff offers three distinct approaches: 1) research on the arts; 2) research for the arts; 3) research in the arts. The first of these is an approach where the researcher is removed from the object. This is a traditional academic humanist approach, for example, in art history, musicology, theatrical and literary research. Borgdorff calls this "the interpretative perspective". The second approach can be called "the instrumental perspective"; in other words, it is a study of the instruments and technologies of art used in the production of art – these could include new casting materials for sculptures or new electronic solutions for dance performances. They are "expanded technologies" in the employ of art. And third, research in art. This is the most contradictory approach. Here there is no distance between the researcher and the subject. It is "reflection in action", which has also been

klassifikatsiooniga. Dombois pakub välja kuus kategooriat (esitan need siinkohal koos enda täiendustega): 1) uurimus kunstist (*Forschung über Kunst*) – see on uurimus kunstist tavapärases tähenduses: kunsti-, kirjandus-, muusika- jne teaduse mõttes; 2) uurimus kunsti jaoks (*Forschung für Kunst*) – see on kunstitehnikate uurimus: värvitehnoloogiad, valamistehnoloogiad, konserveerimis- ja restaureerimisuuringud jne, samuti kunsti produtseerimise, säilitamise ja esitamise protsesside uuringud; 3) kunst uurimuse põhjal, kunst uurimusest (*Kunst über Forschung*) – need on teadusuuringutel tuginevad kunstiuuringud, mis olid popid 1990. aastatel nii tõsiste kui pseudoteaduslike projektidena (teaduslike eksperimentaalkeskkondade loomine muuseumi- või galeriikeskkonda) ning selgelt on seda lähenemist tunda biotehnoloogia või transgeenilistes projektides, kus tuginedes teaduslabori võimalustele, aretatakse taimi või muudetakse elusorganisme; 4) kunst uurimuse jaoks (*Kunst für Forschung*) – kuidas kunstieksperimendid ja prototüüpide loomine kunstis on mõjutanud uurimusi või reaalseid tööstuslikke rakendusi (18. sajandil olevat muusikatoos mõjutanud kellamehhanismide arengut, 1990. aastatel mõjutasid kunstnike visuaalsed eksperimendid, *usability*-testid, tark- ja raudvara arengut; videotarkvara disainerid on teinud koostööd videokunstnike ja filmitegijatega, kavandamaks programme vastavalt praktikute vajadustele); 5) kunst läbi uurimuse (*Kunst durch Forschung*) – kunstipraktika teostab end läbi uurimuse ja uurimuses (Leonardo tehnilisi jooniseid võib tõlgendada kunstiteostena või siis Buckminster Fulleri (1895–1983) leiutised, millel peale insenertehnilise väärtuse on olemas esteetiline tähendus); 6) uurimus läbi kunsti (*Forschung durch Kunst*) – see kõige vaieldavam lähenemine: see on kunst kui teadmiste alternatiivne kanal.[5]

Kokkuvõttes on Borgdorffi "uurimus kunstides" (*research in the arts*) ja Domboisi "uurimus läbi kunsti" (*Forschung durch Kunst*), mida mõlemad nimetavad vaieldavateks, sisuliselt see, mida saame mõista loomeuurimuse all. Kunstilooming on ise teadmiste kanal, uurija ja uuritava vahel ei pruugi distantsi olla. Kunstniku loominguline praktika on põimitud kokku reflektiivsega.[6]

Erinevused ja küsimused

Tuntud kunstiajaloolane James Elkins kirjutas 2013. aastal, et 2011. aastast alates ei ole võimalik enam loomeuurimusega tegelevast kirjandusest ülevaadet saada, sest info tootmine selles valdkonnas olla paisunud hoomamatuks.[7] Samas ta kirjutas ka, et võimalik on rääkida erinevatest "PhD-kultuuridest", millest ta eristab kuut: kontinentaalne, Põhjamaade, Suurbritannia, Jaapani, Hiina ja Põhja-Ameerika mudel. Neist kõige nõrgemaks ja segasemaks pidas ta Põhja-Ameerika mudelit. Siinkohal võiks aga kommenteerida, et erinevad "PhD-kultuurid" on isegi ühes riigis või ka ühes asutuses. Kuigi siin ei ole koht võrdlevaks uuringuks, võib näiteks erinevusi märgata nii EKA kui EMTA doktoritöödes, samuti EKA erinevate õppekavade – näiteks "kunst ja disain", "muinsuskaitse ja restaureerimine" ja "kunstiteadus" – raames kaitstud töödes. Mõistagi püüdleb ühe asutuse "doktorikool" ühtsete standardite poole vähemasti kirjalike tööde vormistamises.

Nagu kirjutab Elkins, on siiski pidevalt esile kerkinud küsimus, kas doktoriõpe saab olla rakendatav loovkunstide suhtes. Selle üle arutleti 20. sajandi teises pooles ja eriti aktiivselt 21. sajandi alguses. Ka Tallinnas esinenud Elkins, kes on

called "the performative perspective". The art practice is both a component of the research as well as the object, the method as well as the result. This relies on the assumption that there is no difference between theory and practice in the arts. Concepts, theories, practices, experiences and understandings are combined into a whole. Practice as research.

Artist Florian Dombois has written a very good overview of the same subject, which has concurrences with Borgdorff's classification. Dombois offers up six categories (I present them here with my additions): 1) research of art (*Forschung über Kunst*) – this is the study of art in the usual meaning: in terms of the theory of art, literature, music etc.; 2) research for art (*Forschung für Kunst*) – this is the study of the techniques of art: colour technologies, casting techniques, research in conservation and restoration etc., also research into the processes of producing, preserving and presenting art; 3) art based research, art about research (*Kunst über Forschung*) – this is artistic research based on scientific research, which was popular in the 1990s in the form of serious as well as pseudoscientific projects (the creation of scientific experimental environments in museum or gallery spaces) and this approach is clearly visible in biotechnological or transgenetic projects in which plants are bred or living organisms altered relying on the possibilities offered by the scientific laboratory; 4) art for research (*Kunst für Forschung*) – how experiments in art and the production of prototypes in art have affected research or actual industrial applications (the music box apparently affected the development of clockwork in the 18th century; visual experiments by artists in the 1990s and usability tests affected the development of software and hardware; video software designers have collaborated with video artists and film-makers to build programmes according to practical needs); 5) art through research (*Kunst durch Forschung*) – art practice takes place through research or during research (Leonardo's technical drawings can be considered art or Buckminster Fuller's (1895–1983) inventions, which have an aesthetic value in addition to their engineering value); 6) research through art (*Forschung durch Kunst*) – this is the most contentious approach: it is art as an alternative channel for knowledge.[5]

In conclusion, Borgdorff's research in the arts and Domois' research through art (*Forschung durch Kunst*), which they both consider to be contentious, is essentially what we can understand as artistic research. Artistic work is itself a channel of knowledge; there needn't be any distance between the researcher and the object. The artist's art practice is combined with reflection.[6]

Differences and questions

The well-known art historian James Elkins wrote in 2013 that since 2011, it is no longer possible to get an overview of the literature dealing with artistic research because the production of information in this field has grown to become unfathomable.[7] That said, he also wrote that one can speak of different "PhD-cultures", of which he distinguishes six: the continental, Northern, British, Japanese, Chinese and North-American models. The weakest and most convoluted of these he considered the North-American model. Although here, one could comment that single countries or even institutions have different "PhD-cultures". Although this is not the place for comparative research, one can see differences between the doctoral theses of EKA and EAMT, for instance, as well as between theses

loomeuurimuse kirglik kaitsja, peab nimelt oluliseks mitte unustada põhimõttelisi küsimusi, mis on loomeuurimusliku hariduse aluseks. Kas on sobiv esitada küsimust uurimusest ja uurimuslikust haridusest kunstides? Mille jaoks on vajalik doktoriõpe kunstides? Keda see teenib? Kelle huvisid see esindab? Kuidas on see seotud kultuuriga, mis ei ole institutsionaliseeritud ja toimib teistes kontekstides? Milliseid kultuuritöötajaid sel viisil edendatakse ja kasvatatakse?[8]

Ajaloolised taustad

Nüüdiskunsti ja kunstiajaloo konteksti uurides saab kiirelt selgeks, et uuringuline, ratsionaalne ja reflektiivne praktika ei ole kunstides midagi "eile tekkinut". Võime viidata lausa renessanslikele kunstnikele – arvukatele mitmekülgselt andekatele loojatele, kes tänu võimekusele ja töökusele suutsid leiutada, maalida ja teha teaduslikke avastusi. Leonardo da Vinci on sageli kasutatud kunstniku-teadlase-inseneri-uurija tüüpnäide.

Kunsti ja teaduse ajaloolistest suhetest ja paralleelsusest on ilmunud arvukalt kirjandust, peetud konverentse, korraldatud festivale. Vaadeldes meedia- ja digikunsti välja, siis digivahendid, insenerikompetents, disain, teaduspõhisus ja visuaalkunst on moodustamas hübriidi, mida ongi nimetatud "hübriidmeediaks" ja "hübriidkunstiks". Sellele kombinatsioonile on lisatud veel ka biotehnoloogia. "Ars Electronica" festivali, ühe tuntuima teaduspõhist kunstiloomet siduva sündmuse kontekstis on hübriidkunst just biopõhine. Õieti on kogu 20. sajandi kunst võrsunud teadussaavutuste ja kunstiarengute pidevast dialoogist ja suhtlusest. 20. sajandi esimeste kümnendite uuenduslikud lähenemised erinevate maade kunstiakadeemiates ja disainikoolides on lai uurimisteema, millele on piisavalt tähelepanu osutatud.[9]

Kunstiteadlane Heie Treier kirjutab oma doktoritöös, et varane modernism tõi kaasa eesti kunstnike püüu lahendada lõuendil "teaduslikke" vormiprobleeme.[10] Ta kirjutab: "Paradigmaatilist modernistlikku kunstnikku võibki sageli nimetada pigem "visuaalteadlaseks", s.t ta teeb visuaalse kogemuse alast uurimistööd."[11] Üks alapeatükk tema doktoritöös kannabki nimetust "Eesti Kunstnikkude Ryhma ja Pallase "visuaalteadlased"."[12] Seal analüüsib Treier Eesti Kunstnikkude Ryhma "mitteinspiratsioonilisusest" ja "reeglist ja säädusest" lähtumist, tuginedes Märt Laarmani kirjadele, ning jõuab Pallase kunstnike "optilise kunstitraditsiooni" ja universalismini. Saame ütelda, et neid sajandi esimeste kümnendite kunstiliikumisi võime pidada Eesti 1960.–1970. aastate objektiivsete ja teaduslike trendide eelkäijateks. Kokkuvõtvalt kirjutabki Treier: ""Teaduslikkuse" aspekti "väljapuhastamine" Eesti modernistliku kunsti analüüsimisel lubab meil tõepoolest öelda, et Eestis võeti uusi voole vastu mitte ainult stilistilisel, vaid ka sisulisel ja intelligentsel tasandil."[13]

20. sajandi kunstiajaloos viidatakse sageli kontseptualismi mõjule 1960. aastatel, mis pani rõhu kunstiloomingule kui kognitiivsele tegevusele. Osutatakse rühmitustele Experiments in Art and Technology (Eksperimendid teaduses ja tehnoloogias, 1965–1981) ja Artist Placement Group (Kunstniku lähtestamise grupp, 1965–1979). Viimane tegeles kunstnike sidumisega organisatsioonidega. Esimene oli seevastu rohkem tuntud tehnoloogiaga töötavate kunstnike ja inseneride koostööprojektide poolest.

Tänapäevaseks paralleeliks kunstnike ja teadusasutuste sidumise mõttes võiks osutada Šveitsi koostöötrendile, defended as part of the various curricula at EKA; for example, "Art and Design", "Cultural Heritage and Conservation" and "Art History and Visual Culture". Understandably, the "doctoral school" of an institution strives towards a standard, at least in terms of the formal presentation of the written work.

As Elkins writes, whether doctoral studies can be applied to creative arts is an ever prominent question. This was discussed in the second half of the 20th century and more actively at the beginning of the 21st century. Elkins, who has also given lectures in Tallinn and is a passionate defender of artistic research, considers it important not to forget the fundamental questions which form the basis of artistic research education. Is it suitable to pose the question of research and research education in the arts? Why are doctoral studies in the arts necessary? Who does it serve? Whose interests does it represent? How is it connected to a culture that is not institutionalised and functions in other contexts? Which cultural workers are developed and grown in this manner?[8]

Historical backgrounds

Researching the context of contemporary art and art history it soon becomes clear that research-based, rational and reflective practice in the arts was not "born yesterday". We can even reference Renaissance artists – numerous multitalented creators, who were able to invent, paint and make scientific discoveries due to their capabilities and industriousness. Leonardo da Vinci is the oft-used stereotype of an artist-scientist-engineer-researcher.

A great amount of literature has been published, conferences held, festivals organised concerning the historical relationship and parallels between art and science. Observing the field of media art and digital art – digital appliances, engineering competency, design, a scientific approach and visual art are creating a hybrid, which is being called "hybrid media" and "hybrid art". Biotechnology has also been added to this combination. In the context of the "Ars Electronica" festival, one of the best-known events tying the scientific to art practice, hybrid art is considered bio-based. Indeed, all of 20th century art sprouted from constant dialogue and communication between scientific advances and the development of art. The innovative approaches at art academies and design schools in various countries during the first decades of the 20th century is a wide research topic, which has received considerable attention.[9]

Art historian Heie Treier writes in her doctoral thesis that early modernism brought with it an attempt among Estonian artists to solve "scientific" formal problems on canvas.[10] She writes, "The pragmatic modernist artist can often be called a "visual scientist"; in other words, they are conducting research based on visual experiences."[11] In fact, one of the subchapters in her doctoral thesis bears the title "The "visual scientists" of Eesti Kunstnikkude Ryhm (Group of Estonian Artists, GEA) and Pallas".[12] Here, Treier analyses the "non-inspirationalist" and "rule and law based" approaches of the GEA, based on the letters of Märt Laarman, and reaches the "optical art tradition" and universalism of the Pallas artists. We can say that these art movements in the first decades of the century can be considered the forerunners of the objective and scientific trends of the 1960s and 1970s in Estonia. In conclusion, Treier writes, ""Eradicating" the "scientific" aspect from an analysis of Estonian modernist art, indeed, allows us to say that new

ettevõtmisele Artists-in-Labs (Kunstnikud laborites) alates 2006. aastast.[14] Kunstnikud paigutati teadus- ja uurimiskeskustesse, kus nad teostasid oma projekte. Sageli nägi see välja pelgalt teadustehnoloogia kasutamisena ideede illustreerimiseks. Tulemusi kriitiliselt vaadeldes on sellel eelkõige poliitiline ja mainekujunduslik eesmärk, et soodustada mitmekesisemat kultuurielu ja luua uusi trende. Nimetatud ettevõtmiste seeria on siiski jätkunud.

Ajaloo mõttes vähem on mainitud 1960. aastate kunstinäituse ja konverentside seeriat "Nove tendencije" (Uued tendentsid) kunagises Jugoslaavias, täpsemalt Zagrebis. See seeria on kunstiajaloo ja meediakunsti konteksti paigutatud ja "avastatud" alles viimastel kümnenditel. Neist näitustest kujunes aastatel 1961–1973 rahvusvaheline liikumine, mis haaras Jugoslaavia, Itaalia, Austria, Šveitsi, Saksamaa, Ungari, Argentiina, Hispaania, Hollandi, USA, Nõukogude Liidu jt riikide kunstnikke. 1962–1963 tehti aktiivselt koostööd Pariisi rühmitusega GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel). Muide, "uuring" sisaldus ka GRAV-i nimetuses.

Pärast 1963. aastat muudeti nimetust: "Nouvelle Tendance – recherche continuelle" (NTrc) ehk "Uued tendentsid – uuringute jätkumine". "Uute tendentside" puhul kõneldakse ka võrgustikulisest praktikast, mis on just tänapäeva netipõhises loomes aktuaalne lähenemine. Suheldi ja tehti koostööd rühmitusega Zero Saksamaalt, gruppidega N ja T Itaalias, Equipo 57-ga Hispaaniast.[15] Nõukogude Liidust oli rühmitus Движение (Liikumine), mis koondas insenere ja kunstnikke. "Uute tendentside" puhul oli tegemist tänaseid kunstitrende sisse juhatava liikumisega, mis on praeguseks soliidsete näituste ja kataloogidega ka kunstiajalukku viidud.

"Uusi tendentse" iseloomustasid visuaalse taju ja kunsti n-ö ratsionaalsed, teaduslikud uuringud ja terminoloogia täpsustamine tõlgendamisvigade kõrvaldamiseks. Loodusteaduslikud meetodid, nagu objektiivsus, läbipaistvus ja kontrollitavus, lubasid uut tüüpi kunstilist legitimeeringut. Samuti taotleti varasema "geeniuse" mõiste hülgamist, mis on sakraalse kunstiloomingu kõrvalprodukt, ning kunstiuuringute objektiivsetele ja kollektiivsetele alustele viimist. Siin toetuti klassikalise 20. sajandi avangardi, De Stijli, Bauhausi, konstruktivismi kogemusele ja vastanduti abstraktsele ekspressionismile, informaalsele kunstile ja tašismile.[16]

Kokkuvõttes võime uut tüüpi trendide ja autorite väljakujunemist näha juba 1960. aastatel, kui tekkisid nn kunstnikud-insenerid, kunstnikud-uurijad, kunstnikud-disainerid ja kunstnikud-tootearendajad. 1960. aastate pärandi põhijoonteks võiksime nimetada: 1) erialade süntees ja koostööpõhisus, s.t kunstiteosed ja -etendused loodi kunstnike, tehnikute, inseneride, muusikute ja teadlaste koostöös, erinevate kompetentside summana; 2) kunstiteos oli "avatud programmeeringuga" ehk vaataja võis oma kogemuse ise luua, s.t kunstiteos ei olnud "surnud", mida vaataja ei saanud täiendada (osaluspõhise ja interaktiivse kunsti algus); kunstiteose loomisel kasutati uut tehnoloogiat; kunsti loomisele eelnes uurimistöö, mille sisuks olid uudsed tehnilised ja ka visuaalsed lahendused.

Uurimuslikkus ja teaduslikkus Eestis kunstis

Eespool peatusin põgusalt Heie Treieri doktoritöö väidetel Eesti Kunstnikkude Ryhma ja Pallase "visuaalteadlastest". Optiline, teaduslik ja universalistlik suhtumine on ilmne ka

directions were not only adopted stylistically in Estonia, but also in terms of content and on an intellectual level."[13]

In 20th century art history, it is often referenced to the influence of conceptualism in the 1960s, which emphasised art as a cognitive activity. The groups Experiments in Art and Technology (1965–1981) and Artist Placement Group (1965–1979) are often cited. The latter worked at tying artists to organisations. The former, on the other hand, is known more as a collaborative project between artists working with technology and engineers.

As a modern day parallel in terms of tying artists and scientific institutions, we could look to the Swiss collaborative trend, the Artists-in-Labs programme since 2006.[14] Artists were placed in scientific and research facilities where they produced their projects. These often took the form of simply using scientific technology to illustrate ideas. In terms of critiquing the results, above all else, it has a political and reputation-shaping aim, to promote diversity in cultural life and create new trends. That said, the mentioned series of undertakings has continued.

Historically, the 1960s series of art exhibitions and conferences "Nove tendencije" (New Tendencies) in the former Yugoslavia, precisely in Zagreb, have been mentioned less. This series has been placed in the context of art history and media art and was "discovered" only in the last few decades. These exhibitions developed into an international movement in 1961–1973, which included artists from Yugoslavia, Italy, Austria, Switzerland, Germany, Hungary, Argentina, Spain, Holland, USA, the Soviet Union, etc. In 1962–1963 they actively collaborated with the Paris group GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel). Incidentally, "research" was also included in GRAV's name.

After 1963, the name was changed, "Nouvelle Tendance – recherche continuelle" (NTrc) or "New Tendencies – continuing research". In terms of the "new tendencies", they also cover network-based practice, which is a topical approach in current web-based works. They were in contact with and collaborated with the group Zero from Germany, the groups N and T from Italy, and Equipo 57 from Spain.[15] In the Soviet Union, there was the group Движение (Movement), which included engineers and artists. "New Tendencies" was a movement that introduced the current trends in art and which has now been included in art history with respectable exhibitions and catalogues.

"New Tendencies" was characterised by rational, scientific research in the sense of the visual and art, and making the terminology more precise to avoid mistakes in interpretation. Methods from the natural sciences, like objectivity, transparency and verifiability facilitated a new form of artistic legitimacy. They also sought to abandon the earlier idea of the "genius", which is a by-product of religious art, and to ensure objective and collective bases for art research. Here they relied on the experiences of the classical 20th century avant-garde, De Stijl, Bauhaus, constructivism, and stood in contrast against abstract expressionism, *Arte Informale* art and tachisme.[16]

In conclusion, we can see the development of new types of trends and artists already in the 1960s, when artist-engineers, artist-researchers, artist-designers and artist-product developers emerged. We can consider the main characteristics of the 1960s as: 1) a synthesis and collaboration of fields – artworks and performances were created as the collaborative sum of the competencies of artists, technicians, engineers, musicians and

Leonhard Lapin
Kosmiline masin
1975
Õli lõuendil, 100 x 90 cm
Foto autor Stanislav Stepashko
Eesti Kunstimuuseum

Leonhard Lapin
Cosmic Machine
1975
Oil on canvas, 100 x 90 cm
Photo by Stanislav Stepashko
Art Museum of Estonia

hilisema opkunsti ja geomeetrilise abstraktsionismi erinevatele vormidele, mis andsid läbipõimunud tulemusi. Seda näeme 1960. aastatel alguses "Uute tendentside" näitustel, kus kõrvuti olid esitatud kineetilised, optilised, elektroonilised, geomeetrilised tööd ja varane arvutikunst – enamasti ratsionaalsetel alustel loodud kunst.

Eestis jõudsid need mõjud 1960. aastatel Tartu ülikooli kunstikabineti juures tegutsenud Visarite rühmituse praktikasse ja kahtlemata Kaljo Põllu teostesse ning samuti rühmitusega ANK 64 seotud kunstnike loomingusse Tallinnas. Ka nende puhul nähakse seoseid Teise maailmasõja eelse Pallasega. Treier on kirjutanud: "Pallase koolkonna impressionistliku haru suubumine "kaasajastatud nägemise tehnoloogiaga" opkunsti 1960. ja fotorealismi 1980. aastatel oli kunsti arengus tegelikult ülimalt loogiline samm."[17] Tõsi, väite viimane osa on küll vaieldav, siin tuginen oma isiklikele mälestustele ja kogemusele: hüperrealismi Tartu-variandil ei olnud küll positivistlike ja "nägemistehnoloogia" trendidega palju pistmist, pigem oli ikkagi tegu lääne voolu kodustamisega. Kuid selle fenomeni detailne analüüs ei ole siinse artiklis põhiteemaks.

Uurimuslikkuse ja kunstiga seoses saab viidata seriaalsuse trendile eesti graafikas, mis olnud Ülo Soosteri (1924–1970) mõjuline, nagu on väitnud Leonhard Lapin 2007. aastal, ning tulnud Tõnis Vindi kaudu: "Sooster olnud Tõnis Vindile nagu rõhutanud, et tuleb töötada seeriatena."[18] Samuti ütleb ta, et Sooster oli selle saanud Pallase aegadest, keegi oli talle seda õpetanud. Lapini 1975. aasta kuulus tekst "Objektiivne kunst" on siin samuti kanooniliseks kirjutiseks, mis juhatab sisse uut tüüpi kunstipraktika, mida võiksime nimetada "objektiivseks" ja "uurimuslikuks". Seda teksti lugedes leiame just sellise optilis-tehnilis-geomeetrilise ja masinliku kunsti ülistuse, nagu see oli nähtav ka rahvusvaheliselt. Lapin kirjutas seal, et objektiivne kunstiteos ei ole tegelikkuse väljend, vaid tegelikkuse osa, tegelikkus ise. Ta rõhutas, et objektiivne kunstnik ei väljenda, vaid konstrueerib, tema loominguprotsess pole niivõrd emotsionaalne-spontaanne, kuivõrd intellektuaalne. "Intellektuaalne" on siin oluline võtmesõna, mille esinemist näeme jätkuvalt loomeuurimuses.

Lapin seab objektiivse kunsti näidete ja eelkäijate ritta – ANK 64, Tõnis Vindi, Malle Leisi ja Aili Vindi tegevusele lisaks – ka varasema Eesti Kunstnikkude Ryhma ning tsiteerib Märt Laarmani põhimõtteid tema 1928. aasta "Uue kunsti raamatust", mida tsiteerib oma 2004. aasta doktoritöös ka Treier. Lapini motivatsioon "objektiivse kunsti" formuleerimisel näib olevat vastandumine "lüürilis-romantilisele suunale", mille all mõistab ta Pallase traditsioone ja mis on segu impressionismist, fovismist, ekspressionismist ja kubismist, nagu ta kirjutab.[19] Siin näeme teatavat vastuolu, mis erinevate kirjutajate ja uurijate tekstides ilmneb, et kui Lapin peab Pallast lüürilis-romantiliseks, siis Treier viitab "optilistele" (siis ratsionaalsetele, analüütilistele) mõjudele, kuigi pidades silmas hilisemat eesti kunsti, kirjutab ta, et "analüütilis-reduktsionistlik meetod siinses kunstis rangel kujul ei kodunenud, pigem ollakse sünteesijad ka juhul, kui lähtutakse analüütilise meetodi põhjal lääne kunstis väljakujunenud stilistikast".[20] Kuigi varamodernistlikul kunstil (19. sajandi lõpp ja 20. algus) olidki "analüütilised" ja teadusavastustepõhised eelkäijad, ei jõudnud see positivistlik vaim täielikult eesti kunsti.

Uurimuslikkuse ja teaduslikkuse varajaste trendide mõttes olen ka varem viidanud Raul Meele seeria "Taeva all" (1973–1992) valemipõhisusele, mis on andnud põhjust

scientists; 2) The artwork had an "open programming" or the viewer could create their own experience – the artwork was not a "dead" entity which the viewer was unable to add to (the beginning of participatory and interactive art); new technology was used in the production of the artwork; the creation of the artwork was preceded by research into new technical as well as visual solutions.

Research and the scientific in Estonian art

I stopped briefly above at the statements in Heie Treier's doctoral thesis concerning GEA and Pallas as "visual scientists". An optical, scientific and universalist approach is also apparent in the various forms of the later op-art and geometric abstractionism, which produced intertwined results. We see this at "New Tendencies" exhibitions at the beginning of the 1960s, where kinetic, optical, electronic and geometric works and early computer art where shown side-by-side. It was mainly art created on rational bases.

These influences reached the practices of the artist group "Visarid", which was active around the art department of the University of Tartu in the 1960s, and undoubtedly also the work of Kaljo Põllu and the work by artists associated with the group ANK 64 in Tallinn. Connections are also drawn between them and the pre-Second World War Pallas. Treier has written: "The flow of the impressionist direction of the Pallas school into op-art in the 1960s and photorealism in the 1980s with "modernised viewing technologies" was actually a logical step in the development of art."[17] Indeed, the last part of the statement is arguable; here I rely on my own memories and experiences: Tartu hyperrealism didn't have all that much connection to positivism and trends in "viewing technology". Instead, it was more of a domestication of the Western trend. However, a detailed analysis of this phenomenon is not the main subject of this article.

In relation to a research approach and art, we can refer to the serial trend in Estonian printmaking, which as Leonhard Lapin claimed in 2007, was influenced by Ülo Sooster (1924–1970) and came through Tõnis Vint. "Apparently, Sooster emphasised to Tõnis Vint that one should work in series."[18] He also says that Sooster had got this from the Pallas era, someone had taught him this. Lapin's famous 1975 text "Objective Art" is also a canonical text here which introduces a new type of art practice, which we could call "objective" and "research-based". Reading this text, we find a homage to precisely that kind of optical-technical-geometrical and machine-like art, as was present internationally. Lapin writes there that an objective artwork is not an expression of reality, but rather a part of reality itself. He stressed that an objective artist does not express, but constructs; their creative process is not so much emotional-spontaneous as intellectual. "Intellectual" is a key term here, the appearance of which we continue to see in artistic research.

Lapin places the earlier GEA in the list of examples of objective art and its forerunners – in addition to the activities of ANK 64, Tõnis Vint, Malle Leis, Aili Vint – and cites Märt Laarman's standpoints from his 1928 "Uue kunsti raamat" (On New Art), which Treier also cites in her 2004 doctoral thesis. Lapin's motivation in formulating "objective art" seems to be in contrast to the "lyrical-romantic direction" by which he means the Pallas traditions and which are a combination of impressionism, fauvism, expressionism and cubism, as he

kõnelda üdini ratsionaalsetest "reeglitest ja protseduuridest Raul Meele kunstis".[21] Meel on serialistlikku ja ratsionaalset suhtumist 1983. aastal ka ise kirjeldanud: "Eks meenuta kunsti seeriatööd tööteste, kus optimaalsetes töötingimustes uuritakse eksperimendi objekti võimalikult puhast, võimalikult täpselt piiritletud seisukohast lähtudes. Tihti jälgitakse iga faktori muutumist staadiumide kaupa; uued objektid tulevad järk-järgult juurde." Samas kirjutab ta: "Kindlasti on "seeriakontseptsioon" kunstis arenev kaasaegse teadusliku mõtlemisviisi mõjul."[22]

Jällegi on siin võtmesõnadeks "uuritakse" ja "teaduslik mõtlemisviis". Kuigi nii Meele, Lapini kui ka teiste seriaalset graafikat teinute eesmärgid olid seotud füüsiliste artefaktide tootmisega, graafikaseeriatega,[23] mitte niivõrd kirjalike ega reflektiivsete väljunditega, nagu seda näeme praeguses loomeuurimuslikus praktikas, siis on oluline võtmesõnade "uurimus", "teaduslik" ja "intellektuaalne" esinemine, mis on piisav alus pidamaks neid niisuguse lähenemise eelkäijateks eesti kunstis.

Seega võiksime kokkuvõttes ütelda, et ratsionaalsele ja teaduslikule suhtumisele eesti kunstis pandi alus 1920. aastatel, mille mõjud tulid jällegi modernismi "analüütilis-reduktsionistlikust" harust. 1960. aastate trendid ratsionaalse, konstruktivistliku, geomeetrilise, tehnoloogilise, kollektiivse ja komputeriseeritud kunstiloome mõttes tungisid Nõukogude Liitu ja ka Eestisse praktiliselt samaaegselt. Milleski võime neid trende näha formaalse eeltrendina kunstiloomingu ratsionaliseerimise ja uurimuslikustamise tendentsidele.

Loomeuurimus

Loomeuurimus on kunstialane tegevus, millega kaasneb kunstniku eelnev, järgnev või samaaegne diskursiivne ja refleksiivne praktika. Kui sõnastada lihtsamalt, siis kunstnik mitte pelgalt ei tee ega esita kunsti, vaid seda tehes, peale seda ja koos sellega püüab kogemust tekstilisse vormi rüütada, toetudes peale enda kogemuse ka teiste või ajaloolisele kogemusele.

Refleksiivne praktika käib performatiivsega käsikäes: luues ja kirjalikult analüüsides. Tekstilist, teoreetilist, ajaloolist ja muud infot seotakse praktikaga, mis peale teostumist vajab taas refleksiivset-diskursiivset lähenemist, et materialiseeruda "teesideks" ehk kirjalikuks tekstiks, millega koos on praktiline väljund mõistetav loomeuurimusliku doktoritööna. Variante on palju, kuid selle trendi puhul on peale Bologna protsessiga seotud tõukejõudude olulised ka kunstiväljal toimuvad muutused, mis on seotud tehnoloogiaga, ettevõtlusega, kunstiharidusega, inimeste integreerimisega tööturule jne.

Loomeuurimuses on rõhk kunsti ja näituse tegemisel ning tehtavaga seotud ajaloolise, teoreetilise ja tehnoloogilise töö kirjalikul analüüsimisel. Praeguse kogemuse järgi on tekst, mis peaks olema vaid üks loomeuurimuse komponent, surutud akadeemilise uurimusliku teksti kirjutamise sängi, koos konventsionaalse viitamis- ja vormistamisnõudega. Pinnaliselt ja lihtsustavalt on näiteks EKA loomeuurimuslikud tekstid kui kunstiajalooliste uurimuste "väikevennad". Ekstreemseid juhtumeid veel ei ole, kuid võiksime vabalt kujutleda ka kirjalikku teksti teose ja kunstiartefakti endana. Kui sellele peaks lisama analüütilise teksti, jõuaksime justkui absurdini, eriti pannes selle kunstiuurimuse konteksti:

writes.[19] Here we see a certain contradiction, which emerges from the texts of various writers and researchers; if Lapin considers Pallas to be lyrical-romantic, then Treier refers to the "optical" (then the rational, analytical) effects, while considering later Estonian art, she writes, "the analytical-reductionist method didn't take root in local art in a defined sense, instead they are synthesisers even when they rely analytically on the style that developed in western art".[20] Although the predecessors of early modernist art (end of the 19th century and beginning of the 20th) were "analytical" and based on scientific discoveries, this positivist spirit didn't completely reach Estonian art.

In relation to the early trends in research and the scientific I have referenced above, the formula-based nature of Raul Meel's series "Under the Sky" (Taeva all, 1973–1992), has given reason to speak about the deeply rational "rules and procedures in the art of Raul Meel".[21] Meel has himself described the serial and rational approach in 1983, "Indeed, making series of artworks resembles working experiments, where the object of the experiment is studied in optimal working conditions based on as clean and precisely bordered a standpoint as possible. Often the changes in each factor are observed in stages; new objects appear one-by-one." However, he also writes, "The development of the "concept of seriality" in art is certainly due to contemporary scientific thinking."[22]

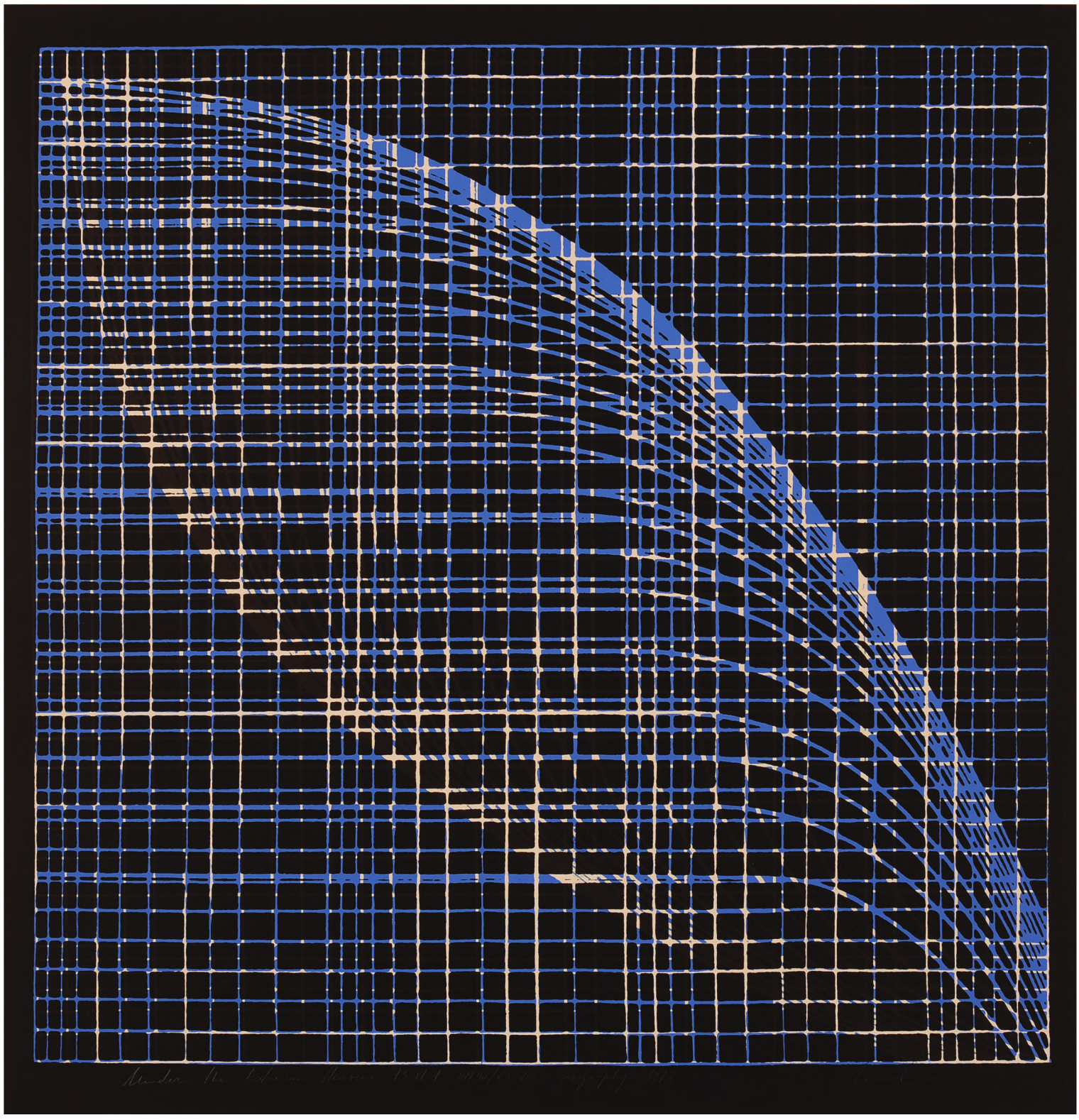
Again, the key terms here are "studied" and "scientific thinking". Although the aims of Meel and Lapin, as well as others who produced serial prints, were connected to the production of physical artefacts, print series,[23] not so much with written and reflective expressions, as we see in the current artistic research practice, the appearance of the key terms "research", "scientific" and "intellectual" is important, and is enough of a basis to consider them the forerunners of such an approach in Estonian art.

Therefore, we could say in conclusion that the foundation for a rational and scientific attitude in Estonian art was laid in the 1920s, when the influences came again from the "analytical-reductionist" branch of modernism. The rational, constructivist, geometric, technological, collective and computerised trends in art in the 1960s entered the Soviet Union and Estonia practically simultaneously. In this, we can see these trends as a formal pre-trend to the tendencies of rationalisation and a research-based approach in art.

Artistic research

Artistic research is an activity in the art field, which brings with it a preceding, proceeding or a simultaneously discursive and reflective practice by the artist. To phrase it more simply, the artist doesn't just produce and present art, but tries to clothe the experience with a textual form while producing, afterwards or along with it, based on the experiences of others or historical experiences in addition to their own.

The reflective practice goes hand-in-hand with the performative: creating and analysing in writing. Textual, theoretical, historical and other information is tied to the practice, which again requires a reflective-discursive approach after its creation, to materialise it into "theses" or written text, with which the practical expression is understandable as an artistic research doctoral thesis. There are many options, but the changes taking place in the art field connected to technology, enterprise, art education, integrating people into the job



Raul Meel
Taeva all. DM90/CS-180
1973
Serigraafia, 65 x 63 cm
Foto autor Stanislav Stepashko
Eesti Kunstimuuseum

Raul Meel
Under the Sky. DM90/CS-180
1973
Silkscreen, 65 x 63 cm
Photo by Stanislav Stepashko
Art Museum of Estonia

kirjalik tekst kui teos on praktiline ja analüütiline tekst teoreetiline, mõlemad on aga tekstid. Ühe tekstiga analüüsitakse teist teksti. Tekibki küsimus, kas tegemist on loomeuurimusega? Kui lähtuda varem viidatud Borgdorffi ja Elkinsi artiklitest, siis selline võimalus peaks olema vastuvõetav. (Siin viitan ka Nick Sousanise ja Katrina Palmeri töödele, mille näited on internetis nähtavad.)

EKA loomeuurimuslike doktoritööde ülevaated ja kogemused

EKA "kunst ja disain" doktoriõppekava registreeriti Haridus- ja Teadusministeeriumi õppekavade registris 8. juunil 2005, esimene töö kaitsti 2011. aastal ja siiani on sel õppekaval kaitstud 11 doktoritööd. Tol ajal, 2005. aastal, kirjutas kava kokku vastne õppeprorektor Andres Tali koos Kärt Summatavetiga, kes oli saanud värskelt disainidoktoriks Helsingi kunsti ja disaini ülikoolis, mis on praegu Aalto ülikooli osa. Palju konsulteeriti Soomest Jan Kailaga, kes edendas kunstidoktori õppekava Helsingi kunstiakadeemias, mis on praegu Helsingi kunstiülikool.

EKA kodulehe teadustöö lingil sõnastatakse loomeuurimust praegu suhteliselt avaralt. Siin on hõlmatud arhitektuur, disain, konserveerimine ja tänapäevane kunst. Siinses artiklis olen rohkem huvitatud "kunst ja disain" õppekavast. Loomeuurimuse ehk loomepõhise doktoritöö määratlus EKA doktoriõppe statuudi punkt 4.1.2 järgi on järgmine: "Loomepõhine doktoritöö on kõrgetasemeline uurimuslik loometöö koos seda mõtestava avaldatava analüütilise tekstiga (u 80 000 tähemärki). Loometöö koosneb üldjuhul kolmest avalikult esitatud ja eelretsenseeritud kunsti-, disaini- või konserveerimisprojektist."[24]

Siin on selged orientiirid: tekst ja kolm avalikult esitatud kunstiprojekti. Sõna "üldjuhul" võimaldab ka mittereeglipäraseid lahendusi. Samuti on iseloomulik väljend "erialade piire nihutav ja protsessile keskenduv". Mittereeglipärasuse ja erijuhtumi võimaldamine annab neis deklaratsioonides avarad võimalused valdkondadevahelisuseks ja vaieldavateks juhtumiteks – iseasi, kuidas see kajastub reaalsetes hindamisolukordades. Selgitus antakse ka EKA doktorikooli ülevaatelehekülgel, kus kunstiteaduslik (*art history*) ja loomeuurimuslik (*artistic research*) selgelt eraldatakse: "Kui kunstiteadus esindab selgelt humanitaarteadust, siis kunsti ja disaini doktoriõpe tähendab praegu kogu maailmas esiletõusvat loomeuurimust (*artistic research, practice-based research*), kus kunstnik või disainer loob uudse teose ning mõtestab seda tekstiliselt."[25]

Lihtsustav esitus, ütleksime, sest uudne teos ja selle tekstiline mõtestamine on põhjuslikus seoses, kuid tähenärimiseks ei ole vajadust, kuna EKA loomeuurimuslik doktoriõpe on arengus ning tutvustavad tekstid muutuvad veelgi. Samuti ei pea ametlikud dokumendid kajastama kõiki piirjuhtumeid. Hinnangud, mis antakse doktorandi projektile, nii eelretsenseeritavatele kunstiprojektidele kui ka lõplikule tervikule, kuhu on lisatud tekst, tekivad retsensentide ja komisjoni liikmete subjektiivsete seisukohtade liitumisel. Ilma eriarvamuste ja emotsioonideta siin paraku ei pääse.

Võtaksin järgnevalt illustratsiooniks vaatluse alla siiani EKA-s kaitstud loomeuurimuslikud doktoritööd. Seni on kaitsnud Reet Aus, Ivar Sakk, Liina Keevallik, Erki Kasemets, Signe-Fideelia Roots, Kärt Ojavee, Tüüne-Kristin Vaikla, Carla Castiliago, Stacey Koosel, Piibe Piirma, Ülo Pikkov, peagi on kaitsmas Varvara Guljajeva. Refereerin neid lühidalt,

market, and so on, are also important in addition to the driving forces connected to the Bologna process.

In artistic research, the emphasis is on making art and exhibitions and the historical, theoretical and technical written analysis of the activities. Based on current experience, the text, which should be but one component of artistic research, is forced into the role of writing an academic research text, with the conventional requirements for references and formatting. For example, superficially and simply, the artistic research texts at EKA are like "little brothers" of art history research. There haven't been any extreme incidents yet, but we could easily imagine the written text as the work and art-artefact itself. If this had to be accompanied by an analytical text, we would reach a certain absurd moment, especially if placed in the context of artistic research: the written text as the work is practical and the analytical text is theoretical, both are texts, though. One text is used to analyse the other text. The question arises, is this artistic research? If we rely on the aforementioned articles by Borgdorff and Elkins, such an approach should be acceptable. (I also refer here to the work by Nick Sousanis and Katrina Palmer, examples of which are available on the internet.)

Overviews and experiences of artistic research doctoral theses at EKA

The "art and design" doctoral programme at EKA was entered into the register of curricula at the Ministry of Education and Research on 8 June 2005; the first thesis was defended in 2011 and by now 11 doctoral theses have been defended as part of this programme. At that time, in 2005, the programme was written by Andres Tali, then the Vice Rector for Academic Affairs, with Kärt Summatavet, who had just received a doctorate in design from the Art and Design University in Helsinki, which is now part of Aalto University. They consulted extensively with Jan Kaila in Finland, who improved the art doctorate programme at the Helsinki Art Academy, which is now the Art University of Helsinki.

Currently, artistic research is defined rather broadly in terms of its link to academic work on EKA's homepage. This includes architecture, design, conservation and contemporary art. In this article, I am interested in the "Art and Design" programme. The definition of artistic research or the artistic doctoral thesis at EKA in the doctoral studies statute section 4.1.2 is as follows: "An artistic (practice-based) doctoral thesis is a high-level research and creative work accompanied by an analytical explanatory text (approximately 80,000 characters). An artistic thesis shall generally consist of three publicly presented and peer-reviewed art, design or conservation projects."[24]

There are clear reference points here: a text and three publicly presented art projects. The word "generally" also allows unconventional solutions. In addition, the phrase "shifting the borders of the field and concentrated on the process" is characteristic. The non-regimented nature and allowance for exceptions provides broad options in these declarations for interdisciplinary activities and contentious occurrences – how these are reflected in the actual assessment context is another thing. An explanation is also provided on the summary page of the EKA Doctoral School, where art history and artistic research are clearly distinguished, "If art history is clearly a humanities field, then the doctoral programme in art and design

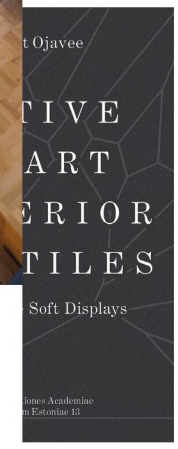
kommenteerides, kuid hinnanguteta, ning soovitan huvilistel need EKA koduleheküljelt alla laadida (need on eesti, inglise ja prantsuse keeles).

Reet Ausi doktoritöö "Trash to Trend – Using Upcycling in Fashion Design" (Prügist trendini. Väärtustav taaskasutus moeloomes, 2011) keskmes oli disaini- ja tootmismudel "Trash to Trend". Tulemusteks peale rõivakollektsioonide olid taaskasutusega ja tekstiilijäätmete kaardistamisega tegelevad veebiplatvormid ja kaubamärk, kuid ka kirjeldatud kunstiprojektid ja etendused, millest Aus disainerina osa võttis. Siit kasvab välja küsimus kanast ja munast: kas Aus teostas disainiprojekte doktoritöö jaoks või oleks ta moelooja ja disainerina neid ilma selletagi teinud? Kahtlustan viimast. Ausi doktoritöö oli selles mõttes "ideaalne", et tegu oli reaalsete disainitoodetega, kuid disainilahendused olnuks olemas ka ilma selleta.

Ivar Saki "Monograafia "Aa kuni Zz. Tüpograafia ülevaatlik ajalugu" kontseptualiseerimine" (2012) on näide doktoritööst, kus ühte trükist (visuaaltekstilist materjali) analüüsib ja reflekteerib teine trükis (tekst). Tervikuna koosnes see näitusest, trükisest ning seda kontseptualiseerivast saatetekstist. Siin näeme, et autor teadlikult kahandab disainiesemena loodud teose "kunstilisust", võimaldades esitleda tüpograafia ajalugu. Sel viisil on kunstidisaini artefakt kahetine – kui kunstitöö, teos ise, ja kui meedium, ratsionaalse sisu vahendaja.

Liina Keevalliku "La Figure Visuelle des Arts Joues. Ses Rapports au Mythe. Une Recherche sur la Création de Figures Cinématigraphiques par des Moyens Mythologiques" (Visuaalne kujund mängulistes kunstides ja selle seosed müüdiga. Uurimus filmikujundite loomisest mütoloogilisel teel, 2012) kaitsti Pariisi VIII ülikoolis (Université Paris 8) ülikoolidevahelise lepingu alusel. Keevallik kirjutab eestikeelses kokkuvõttes, et räägib visuaalsest filmikujundist ehk rääkivast pildist, mis ei korda iialgi põhinarratiivi, vaid räägib oma lugu, omas keeles. Kui lihtsustada, siis Keevallik uuris visuaalset filmimetafoori ja selle seoseid mütoloogilise mõtlemisega.

Kärt Ojavee "Active Smart Interior Textiles: Interactive Soft Displays" (Nutitekstiilid interjööris. Aeglaselt muutuvad pehmed ekraanid, 2013) põhines disaineri innovatsioonil nutikate sisustustekstiilide vallas. Neid teostati näituseruumides, aga ka näiteks haiglakeskkonnas. Autor lõi ka tootesarja ja teostas installatsioone. Tegu oli taas nii rakendusliku kui kunstilise disainiprojektiga, millel oli ka maailmaparanduslik mõõde.



Stacey May Kooseli doktoritöö "The Renegotiated Self: Social Media's Effects on Identity" (Ümberkujundatud mina. Sotsiaalmeedia mõju identiteedile, 2015) põhines seitsmel artiklil, mille uurimiseesmärk oli vaadelda sotsiaalmeedia mõju ja võrrelda digitaalse identiteedi uurimisel kasutatavaid metodoloogilisi lähenemisi. Digitaalset identiteeti vaatles Koosel kultuuri seisukohalt, pannes rohkem rõhku meediateooriale, filosoofiale ja kultuurikriitikale. Tehnoloogiad, mis aitavad inimestel tehniliste lubavuste kaudu identiteete luua, alluvad sotsiaalsele ja psühholoogilisele survele.

Piibe Piirma doktoritöö "Hybrid Practices: Art and Science in Artistic Research" (Hübriidsed praktikad. Kunst ja teadus loomepõhises uurimistöös, 2015) püüdis vastata küsimusele, kuidas mõjutab teaduse ja tehnoloogia kiire areng kunsti. Vastus on, et sügavalt, sest kunst ega teadus ei ole isoleeritud ümbritsevast maailmast, vaid paiknevad selle sees. Sellega olid seotud ka tema korraldatud näitused.

means artistic research or practice-based research, which is currently becoming prominent around the world, in which the artist or designer creates new work and a written contextualisation."[25]

A simplified presentation, let's say, because new work and a written contextualisation are in a causal relationship, but there is no need to be pedantic because the artistic research doctoral programme at EKA is in development and the introductory texts will continue to change. Furthermore, the official documents don't have to cover all the borderline situations. The assessments made concerning the projects of doctoral students, both the peer-reviewed art projects as well as the finished whole, with added text, are produced by the sum of the subjective opinions of the reviewers and members of the commission. Unfortunately, we can't escape differences of opinion and emotions here.

As further illustration, I will now take a look at the artistic research doctoral theses that have been defended at EKA up to now. At present, Reet Aus, Ivar Sakk, Liina Keevallik, Erki Kasemets, Signe-Fideelia Roots, Kärt Ojavee, Tüüne-Kristin Vaikla, Carla Castiliajo, Stacey Koosel, Piibe Piirma and Ülo Pikkov have defended their doctoral theses at EKA and Varvara Guljajeva is about to defend. I will provide a brief review of them with comments, but without the assessment, and I suggest anyone interested downloads them from EKA's homepage (they are in Estonian, English and French).

The design and production model "Trash to Trend" was at the centre of the doctoral thesis by Reet Aus "Trash to Trend – Using Upcycling in Fashion Design" (2011). In addition to a clothes collection, the results were a web platform and brand which mapped recycling and textile left-overs, but also descriptions of art projects and performances at which Aus participated as a designer. Chicken and the egg dilemma arose here: did Aus make the design project for her doctoral thesis or would she have done it anyway as a creator of fashion and as a designer? I suspect the latter. Aus' doctoral thesis was "ideal" in the sense that these were actual design products, but the design solutions would also have existed without it.

Ivar Sakk's "Conceptualisation of the monograph "From Aa to Zz. The concise history of typography"" (2012) is an example of a doctoral thesis, where one publication (visual textual material) is analysed by and reflects on the other (text). As a whole, it consisted of an exhibition, a publication and an accompanying text, which conceptualised it. Here we see that the author is purposefully diminishing the "artistic quality" of a work created as a design object, making it possible to present the history of typography. Therefore, the art-design artefact is duplicitous – as an artwork, the work itself, and as a medium, the mediator of rational content.

Liina Keevallik's "La Figure Visuelle des Arts Joues. Ses Rapports au Mythe. Une Recherche sur la Création de Figures Cinématigraphiques par des Moyens Mythologiques" (The Visual Figure in Playful Art Forms. Its Relation to Myth. A Study of the Creation of Cinematic Figures by Mythological Means, 2012) was defended at the Paris 8 University as part of an agreement between universities. In the Estonian summary, Keevallik writes that she will talk about the visual form of film; that is, the talking picture, which never repeats the main narratives, but speaks its own story, in its own language. To simplify, Keevallik researched the visual metaphor of film and its connection to mythological thinking.

Kärt Ojavee's "Active Smart Interior Textiles: Interactive Soft Displays" (2013) was based on her clever innovations in

Sirje Runge (Lapin)
Tallinna kesklinna miljöö kujundamise võimalusi
1975
Guašš papil, 100 x 100 cm
Foto autor Tiit Veermäe
Eesti Arhitektuurimuuseum

Sirje Runge (Lapin)
Proposals for Designing the Milieu of Tallinn City Centre
1975
Gouache on cardboard, 100 x 100 cm
Photo by Tiit Veermäe
Museum of Estonian Architecture

Eesti Kunstiakadeemia uus peahoone
2018, avamisjärgne foto
Foto autor Tõnu Tunnel

The new building of Estonian Academy of Arts
2018, photographed after its opening
Photo by Tõnu Tunnel

Carla Castiajo doktoritöö “Purity or Promiscuity? Exploring Hair as a Raw Material in Jewellery and Art” (Puhtus ja promiskuiteet. Uurimus juustest kui materjalist kunstis ja ehtekunstis, 2016) eesmärgiks oli uurida neid ehtekunstnikke, kes kasutavad juukseid toormaterjalina ja sellest õpivad, samuti tuvastada tehnikaid ja teadmisi, mida kasutati minevikus. Antakse aimu motivatsioonist teha juustest ehteid.

Tüüne-Kristin Vaikla kirjutab oma doktoritöös “Re-purposing Space: the Role and Potential of Spatial Intervention” (Ruumi ümbermõtestamine. Ruumilise sekkumise roll ja võimalus, 2017), et ruumi muutumine ja ruumiline sekkumine on teda huvitanud nii ruumipraktikuna, s.t praktiseeriva sisearhitektina, kui kunstniku ja inimesena – hüljatud paikade (ajutine) elustamine, piiridel kõndimine kusagil kavandamise ja realiseerimise vahepeal.

Erki Kasemets “Väljaspool tavalist: pidu, prügi ja polügoonteater. Brikolaaž kui loome- ja uurimisviis” (Outside the Ordinary: Party, Garbage and Polygon Theatre. Bricolage as a Creative and Research Method, 2017). Autor kirjeldab oma hõlmavat töömeetodit, milleks on brikolaaž, ja toetub Claude Lévi-Straussi käsitlustele. Autoril õnnestus tervikusse siduda enda igapäevapraktika, isikliku elu dokumenteerimine kõige sellesse puutuva kogumise läbi, prügikunst, polügoonteater, *performance*’id, kineetiline kunst, sotsioloogilised eksperimendid jne. Üsna mitmekesist loomingut ja probleeme seob teeside originaalseim element – maatriks-tabel.

Fideelia-Signe Roots uuris oma doktoritöös “Naine kui kangelane” (Woman as a Hero, 2017) naise kui kangelase kuvandit tänapäevase kunsti vahenditega. Autor püüdis küsida, missugune võiks olla naiskangelase kuvand, kas naisel on võimalik esile tulla kui kangelane. Teeside aluseks on kolm näitust, mis toimusid Tallinnas ja Luunjas. Roots mainib ka “komistuskivi”, milleks võib osutuda kirjutamise kui teooria ja loomingu kui praktika sidumine, ja möönab samas, et ka kirjutamine on looming, kuigi ta mõtleb siin kirjutamise all teoretiseerimist. Siit on näha, et doktorandid võitlevad vastuoluga, milleks on reflekteeriva-uuriva teksti kirjutamine oma kunstiloomingu põhjal, ja tõdemusega, et seegi on loov tegevus, ent samas ei ole justkui täisväärtuslik tekst ja see päris tekst peaks olema “teoretiseerimine”.

Ülo Pikkovi “Anti-Animation: Textures of Eastern European Animated Film” (Anti-animatsioon, Ida-Euroopa animatsioonfilmi eripära, 2018) pakub põhielementide ja tunnuste valiku Ida-Euroopa animatsiooni analüüsimiseks Teisest maailmasõjast kuni Berliini müüri langemiseni. Terminiga “anti-animatsioon” püüab autor ka provotseerida diskussioone, kuid eelkõige peab silmas, et animatsioonid olid loodud totalitaarses režiimis, erinevalt “vabast maailmast” ja olid kujundatud käsumajanduse ja poliitilise tsensuuri tingimustes. Loomeuurimuse diskussioonidest teadlik Pikkov osutab siin ka oma panusele, milleks on avaldatud artiklid, film ja filmidokumentatsioon.

Viimaseks näiteks tooksin Varvara Guljajeva doktoritöö “From Interaction to Postparticipation: The Disappearing Role of the Active Participant” (Interaktsioonist osalusjärgsuseni: aktiivse osaleja kaduv roll), mis on kaitsmisel 2018. aasta detsembris. Guljajeva uurib, kuidas interaktiivses kunstis on aktiivne osalus asendunud passiivsega. Tema peamine uuendus on termini “post-participation” (osalusjärgsus) juurutamine ja töö tekstiosa on tihedalt seotud Varvara ja Mari koostöös valminud projektidega.

the field of interior textiles. They were produced for exhibition spaces as well as, for example, the hospital environment. The artist also created a series of products and made installations. Once again, this is an applied as well as artistic design project, which has a world-improving dimension.

Stacey May Koosel’s doctoral thesis “The Renegotiated Self: Social Media’s Effects on Identity” (2015) was based on seven articles, the research aim of which was to observe the effect of social media and compare the methodological approaches used to study digital identity. Koosel observed digital identity from the perspective of culture, placing more emphasis on media theory, philosophy and cultural criticism. The technologies which help people create identities through technical affordances adhere to social and psychological pressure.

Piibe Piirma’s doctoral thesis “Hybrid Practices: Art and Science in Artistic Research” (2015) attempted to answer the question, how does the fast development of science and technology affect art. The answer is, deeply, because neither art nor technology is isolated from the world surrounding it, but exists within it. The exhibitions she organised were connected to this.

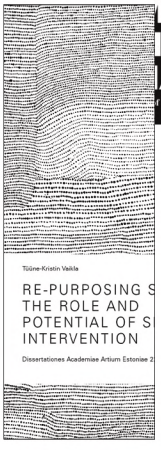
The aim of Carla Castiajo’s doctoral thesis “Purity or Promiscuity? Exploring Hair as a Raw Material in Jewellery and Art” (2016) was to research those jewellery artists who use hair as a raw material and learn from this, and also to identify the techniques and knowledge that was used in the past. She provides an overview of the motivations for making jewellery out of hair.

Tüüne-Kristin Vaikla writes in her doctoral thesis “Re-purposing Space: the Role and Potential of Spatial Intervention” (2017) that changing space and spatial interventions have interested her as a practitioner of space; that is, as a practicing interior architect as well as an artist and as a person – the (temporary) reviving of deserted places, treading the borders somewhere between planning and realising.

Erki Kasemets “Outside the Ordinary: Party, Garbage and Polygon Theatre. Bricolage as a Creative and Research Method” (2017). The author describes his broad working method, which is bricolage, and relies on the approaches of Claude Lévi-Strauss. The author manages to combine into a whole his everyday practice, documenting his personal life through collecting everything that pertains to it, trash art, polygon theatre, performances, kinetic art, sociological experiments etc. The rather diverse work and problems are tied together by the most original element of the ideas – the matrix graph.

In her doctoral thesis “Woman as a Hero” (2017) Fideelia-Signe Roots studied the woman as a model of the hero using the methods of contemporary art. The author attempted to ask, what the model of a female hero should be, is it possible for a woman to surface as a hero. The basis for the ideas are three exhibitions that took place in Tallinn and Luunja. Roots also mentions a potential “stumbling block”, which is tying the writing as theory to the artistic work as practice, while conceding that writing is also artistic work, although by writing she means theorising. Therefore, it is apparent here that the doctoral students are struggling with a contradiction, which is the writing of a reflective research text based on their own artistic work, and an understanding that that too is an artistic practice, although not an equally valuable as a text, and that the real text has to be a “theorising” one.

Ülo Pikkov’s “Anti-Animation: Textures of Eastern European Animated Film” (2018) offers a selection of the



Kokkuvõtteks

Kirjutise eesmärk oli teha kokkuvõte praegusest loomeuurimuse seisust seoses EKA-s kaitstud doktoritöödega. Osutasin ka ajaloolistele eeldustele, terminoloogilistele vaidlustele ja trendidele, mis mõnedes riikides on välja kujunenud, teistes alles otsivad vormi. Siiski tundub, kuigi see on mu isiklik arvamus, et järk-järgult kujuneb eri õppekavade vahel "tööjaotus", ehk siis "kunstis ja disainis" soovitakse tulemusena näha loomeuurimust ehk siis praktikapõhist tööd, ja kui keegi soovib teoretiseerida ja ainult kirjalikku tulemust esitada, siis "kunstiteaduse" doktoriõpe või sootuks mõne teise ülikooli õppekava sobib paremini.

EKA kogemus tundub olevat veel liiga värske, et anda võimalust piire lõhkuvate tööde sünniks, mistõttu kirjalik osa kujuneb kanoonilise akadeemilise publitseerimispraktika paratamatuks alavormiks. Ja siinkohal võiks küsida, miks olekski vaja sellist uut kaanonit (loe: kunstiprojekt(id) pluss kirjalikud teesid) kõigutada? Seegi formaat on paljudele väljakutseks, mõjudes siinse kunsti kontekstis värskendava "intellektuaalse pöördena".

Kui professionaalsetes ringkondades on harjutud kirjutava, eneseteadliku ja multidistsiplinaarse kunstnikuga, siis avalik-ühiskondlik väli kipub tõlgendama kunstnikku endiselt ekspressiivse ja "lüürilis-romantilise" tunde-tüübina. Praegu on aga loodud head eeldused uue vaimse konteksti sünniks, mis, välistamata traditsioonilist ja romantilist, annab hoogu intellektuaalsele ja pragmaatilisele.

Raivo Kelomees (PhD) on Eesti Kunstiakadeemia vabade kunstide teaduskonna vanemteadur ja "kunsti ja disaini" eriala doktorinõukogu liige, kuid tal on märkimisväärne ajalooline pagas ka tegevkunstnikuna.

1 Michael Biggs, Henrik Karlsson (koost.), Foundations. – The Routledge Companion to Research in the Arts. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2011, lk xxxi.

2 Henk Borgdorff, The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia. Leiden University Press, 2012, lk 110 jj.

3 Alla kirjutas teatavasti ka Eesti toonane haridusminister Tõnis Lukas, vt https://www.eurashe.eu/library/modernising-phe/Bologna_1999_Bologna-Declaration.pdf.

4 Christopher Frayling, Research in Art and Design. – Royal College of Art Research Papers 1993, nr 1, lk 1–5.

5 Florian Dombois, 0-1-1-2-3-5-8-. Zur Forschung an der Hochschule der Künste Bern. – Forschung. Hochschule der Künste Bern Jahrbuch 2009, nr 4, lk 11–23.

6 Vt ka Donald A. Schön, The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action. London: Temple Smith, 1983.

7 James Elkins, Six Cultures of the PhD. – Mick Wilson, Schelte van Ruiten (koost.), SHARE Handbook for Artistic Research Education. Amsterdam, Dublin, Gothenburg: SHARE Network, 2013 lk 10; Henk Borgdorff annab raamatus "The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia" (Leiden University Press, 2012, lk 111–113) kirjanduse nimestiku 21st loomeuurimust käsitlevast raamatust.

8 Elkins, lk 18, 22.

main elements and characteristics for the analysis of Eastern European animation from the Second World War until the fall of the Berlin Wall. The author also tries to provoke discussions using the term "anti-animation", but he means foremost that the animations were created in a totalitarian regime, in contrast to the "free world", and were produced in the circumstances of a controlled economy and political censorship. Pikkov, who is aware of the discussions concerning artistic research, indicates his contribution, which includes published articles, film and documentation of film.

As a final example, I will mention Varvara Guljajeva's doctoral thesis "From Interaction to Post-participation: The Disappearing Role of the Active Participant", which will be defended in December 2018. Guljajeva observes how active participation in interactive art has been replaced by passivity. Her main innovation is the coining of the term "post-participation" and the textual part of the work is strongly connected to the projects created in collaboration between Varvara and Mar.

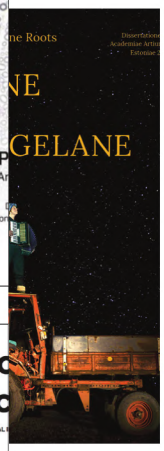
In conclusion

The aim of this text was to provide an overview of the current state of artistic research in connection to the doctoral theses defended at EKA. I also referred to the historical precedents, terminological arguments and trends, which have developed in some countries, while others are as yet finding their form. That said, although this is my personal opinion, it seems that gradually a "division of labour" is developing between the various programmes, by this I mean that in "Art and Design" they expect to see artistic research; that is, a practice-based work as the result, and if someone wishes to theorise and present only a textual result, then the "Art History" doctoral programme or, in fact, the programme at some other university might be more suitable.

EKA's experience still seems to be a little too fresh to provide an opportunity for the creation of a ground-breaking work; therefore, the written section inevitably becomes a subformat of the canonical academic publishing practice. And here we could ask, why do we need to shake such a new canon (i.e., art project(s) plus written theses)? Even this format is a challenge for many, becoming a refreshing "intellectual turn" in the context of local art.

If professional circles are used to a writing, self-aware and multi-disciplinary artist, then the field of public society still tends to see the artist as an expressive and "lyrical-romantic" type. Now, though, good conditions have been created for the birth of a new mental context, which promotes the intellectual and the pragmatic without excluding the traditional and the romantic.

Raivo Kelomees (PhD) is a senior researcher at the fine art department of the Estonian Academy of Arts and a member of the doctoral degree commission in the "art and design" field, although he also has a remarkable background as a practicing artist.



9 Näiteks Sabine Flach kirjutab Vassili Kandinsky tegevusest Venemaa Kunstide Akadeemia psühhofüüsilise osakonna juhina ja tema sünteetilise kunsti manifestist. Kandinsky tõlgenduses on sünteetiline kunst erinevate kunstide vahenditega loodud kunst. Vt Sabine Flach, Through the Looking Glass. Art and Science at the Time of the Avant-Garde: The Example of Wassily Kandinsky's Working Method in his Synthetic Art. – Florian Dombois, Ute Meta Bauer, Claudia Mareis, Michael Schwab (koost.), Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research. London: Koenig Books, 2012, lk 125–139.

10 Heie Treier, Kohalik modernsus kunstis. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2004, lk 27.

11 *Ibid*, lk 28.

12 *Ibid*, lk 34.

13 *Ibid*, lk 38.

14 Jill Scott, Artists-in-Labs: Processes of Inquiry. Vienna: Springer Verlag, 2006, lk 136 ja DVD.

15 Darko Fritz, New Tendencies. – Oris nr 54, 2008, lk 189.

16 Margit Rosen, Die Maschinen sind angekommen. Die [Neuen] Tendenzen – visuelle Forschung und Computer. – Bit international (näitusekataloog). Graz: Neue Galerie Graz, 2007.

17 Treier, lk 38.

18 Raivo Kelomees, Postmateriaalsus kunstis. Indeterministlik praktika ja mittemateriaalne kunst. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2009, lk 148.

19 Leonhard Lapin, Objektiivne kunst. – Leonhard Lapin, Kaks kunsti. Tallinn: Kunst, 1997, lk 55.

20 Treier, lk 33.

21 Kelomees, lk 150–159.

22 Raul Meel, Seeriaprintsiip kunstis. – Kunst 1983, nr 61, lk 40–43.

23 1960. aastate lõpu ja 1970. aastate alguse kollektiivsed häppeningid ja Jüri Okase filmid jäid küll "põrandaalusteks" ehk avalikel näitustel mittenäidatuks. Kaudselt jõudsid Okase maakunstilikud eksperimendid ja fotojäädvustused tema graafikasse.

24 EKA doktoriõppe statuut (kinnitatud 3. XI 2015), vt https://www.artun.ee/teadus-ja-arendus/doktorikool/doktorikool/.

25 Vt https://www.artun.ee/teadus-ja-arendus/doktorikool/ylevaade/.

Eesti Kunstiakadeemia uus peahoone
2018, avamisjärgne foto
Foto autor Tõnu Tunnel

The new building of Estonian Academy of Arts
2018, photographed after its opening
Photo by Tõnu Tunnel

1 Michael Biggs, Henrik Karlsson (Eds.), Foundations. – The Routledge Companion to Research in the Arts. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2011, p xxxi.

2 Henk Borgdorff, The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia. Leiden University Press, 2012, p 110.

3 The Estonian minister of culture at the time, Tõnis Lukas, also signed it, see https://www.eurashe.eu/library/modernising-phe/Bologna_1999_Bologna-Declaration.pdf.

4 Christopher Frayling, Research in Art and Design. – Royal College of Art Research Papers 1993, No 1, p 1–5.

5 Florian Dombois, 0-1-1-2-3-5-8-. Zur Forschung an der Hochschule der Künste Bern. – Forschung. Hochschule der Künste Bern Jahrbuch 2009, No 4, p 11–23.

6 See also Donald A. Schön. The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action. London: Temple Smith, 1983.

7 James Elkins, Six Cultures of the PhD. – Mick Wilson, Schelte van Ruiten (Eds.), SHARE Handbook for Artistic Research Education. Amsterdam, Dublin, Gothenburg: SHARE Network, 2013 p 10; In "The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia" (Leiden University Press, 2012, p 111–113) Henk Borgdorff provides a list of 21 books dealing with artistic research.

8 Elkins, p 18, 22.

9 For example, Sabine Flach writes about the work of Wassily Kandinsky as the head of the psychophysical department at the Imperial Academy of Arts in Russia and his manifesto of synthetic art. According to Kandinsky's interpretation, synthetic art is art that is produced with the tools of various arts. See Sabine Flach, Through the Looking Glass. Art and Science at the Time of the Avant-Garde: The Example of Wassily Kandinsky's Working Method in his Synthetic Art. – Florian Dombois, Ute Meta Bauer, Claudia Mareis, Michael Schwab (Eds.), Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research. London: Koenig Books, 2012, p 125–139.

10 Heie Treier, Local Modernity in Art. Tallinn: Estonian Academy of Arts, 2004, p 27.

11 *Ibid*., p 28.

12 *Ibid*., p 34.

13 *Ibid*., p 38.

14 Jill Scott, Artists-in-Labs: Processes of Inquiry. Vienna: Springer Verlag, 2006, p 136 and DVD.

15 Darko Fritz, New Tendencies. – Oris, No 54, 2008, p 189.

16 Margit Rosen, Die Maschinen sind angekommen. Die [Neuen] Tendenzen – visuelle Forschung und Computer. – Bit international (exhibition catalogue). Graz: Neue Galerie Graz, 2007.

17 Treier, p 38.

18 Raivo Kelomees, Postmateriality in Art. Indeterministic Art Practices and Non-Material Art. Tallinn: Estonian Academy of Arts, 2009, p 148.

19 Leonhard Lapin, Objective Art. – Leonhard Lapin, Two Arts. Tallinn: Kunst, 1997, p 55.

20 Treier, p 33.

21 Kelomees, p 150–159.

22 Raul Meel, Seeriaprintsiip kunstis. – Kunst 1983, No 61, p 40–43.

23 The collective happenings and films by Jüri Okas from the end of the 1960s and beginning of the 1970s remained "underground", i.e. not shown at public exhibitions. Indirectly, Okas' land art experiments and photographic documentations reached his printmaking.

24 Statute of Doctoral Studies at the EAA (ratified 3. XI 2015), see https://www.artun.ee/en/research-and-development/doctoral-school/studies/.

25 See https://www.artun.ee/en/research-and-development/doctoral-school/.

EKA

Peeter Laurits
Paradigmade liustik
2016
Pigmenttrükk lõuendil
Kõik õigused kunstnikul

Peeter Laurits
Glacier of Paradigms
2016
Pigment print on canvas
Courtesy of the artist

Kuidas kirjeldatakse metsa digitaal-setele jänestele

Kaire Nurk usutleb Peeter Lauritsat, mis tunne oli olla kunstnikuna külalisprofessoriks Eesti vanimas ja suurimas ülikoolis.

Kaire Nurk (KN): Olid ühel akadeemilisel aastal (2017/2018) Tartu Ülikoolis vabade kunstide kutsutud professor ning selles vastutusrikkas loovusrollis – keset akadeemilist teaduskeskkonda – juba 25. kodumaine loovinimene, kunsti vallast seitsmes.[1] Su loengusari kandis mängulist ja tsitaadihõngulist pealkirja (ilmse vihjega Joseph Beuysile) "Metsik esteetika ehk kuidas kirjeldada metsa digitaalsetele jänestele".[2] Üritaksin tagasivaatepeeglisse koondada teatud koondpilti neist kokku 13st originaalloengust ja käsitletud teemade omavahelistest seostest. Millest lähtusid, mida võtsid arvesse loengukava koostades?

Peeter Laurits (PL): Mind on alati huvitanud valdkondade puutepunktid, sellepärast liikusin teemade valikul piirialadel. Näitasin, kuidas kunst, tehnoloogia ja loodus seostuvad tänapäeval ja kuidas nad võisid kiviajal seostuda. Rääkisin hübriidsetest praktikatest ja kunstniku rollitüüpidest erinevates ühiskondades. Ma ei püüdnud ehitada terviklikku süsteemi, vaid avada võimalusi erinevate seoste märkamiseks. Tõin välja mõned hüpoteesid, mille üle võiks tänases kontekstis mõtiskleda. Püüdsin tähelepanu juhtida sellele, et küsimuste märkamine on enamasti olulisem kui õigete vastuste teadmine.

KN: See suur(em) tervik, kunst-tehnoloogia-loodus oligi, pean ütlema, üllatuseks. Ootasin, et räägid lähemalt oma loomingust, erinevaist fotoprojektidest, avad neid laiemas kontekstis. Sinu valitud lähenemine tundus esmapilgul pigem vastavate eriteaduste, loodus- ja arvutiteaduste valdkonda jäävat. Mittespetsialistil polnud peaaegu võimalik eristada, kuidas põimuvad su esituses teaduslikud väited, subjektiivsed hinnangud ja kunstiline struktuurivõi seoseloome. Esinesid eelkõige mõtlejana, teoreetikuna, semiootikuna. Tsiteerin: "Mõteldes tekib ilukirjanduslike motiivide, filosoofiliste ideede ja kunstiteoste vahel mitmesuguseid kummalisi seoseid, impulsse ja haake. [---] Intellektuaalne ja loominguline protsess on tohutult komplitseeritud võrgustik, risoom, kus kõik sünapsid on ühenduses kõigi teiste sünapsitega, kõik kultuuriruumid võnkes teiste kultuuriruumidega. [---] Mõtlemine ja mõtete jagamine on inimese loomulik kohustus."[3]

PL: Jah, piirid teadusliku, subjektiivse ja kunstilise kujundi vahel ongi väga hägusad ja virvendavad.

How to describe the forest to digital hares

Kaire Nurk interviews Peeter Laurits on what it was like for an artist to be a visiting professor in the oldest and largest university in Estonia.

Kaire Nurk (KN): During one academic year (2017/2018) you were invited to lecture as the Professor of Liberal Arts at the University of Tartu and in this role of great responsibility – in an academic environment – you were the 25th creative from Estonia and the seventh from the field of art.[1] Your lectures were playfully and referentially (with the obvious nod to Joseph Beuys) titled "Wild aesthetics or how to describe the forest to digital hares".[2] I would like to compose an image in the rear-view mirror of these 13 original lectures and the links between the themes you discussed. What was the foundation for this series of lectures?

Peeter Laurits (PL): I have always been interested in overlaps between different fields, which is why I chose more borderline themes. I demonstrated how art, technology and nature are linked and how they could be linked. I discussed hybrid practices and roles artists can take on in different societies. I didn't aspire to model a coherent system but create opportunities to notice connections. I highlighted a few hypotheses that would be interesting to consider in today's world. I tried to draw attention to the fact that in most cases noticing questions is more important than knowing the right answers.

KN: I must admit I was actually surprised by the large(r) whole – art-technology-nature. I expected you to talk about your work, various photography projects and discuss them in a wider context. At first, your approach seemed to lean more towards sciences – natural and computer sciences. For a non-specialist it was almost impossible to distinguish scientific claims, subjective judgments and artistic structures and connections in your presentations. You were presenting as a thinker, a theorist, a semiotician. I quote: "When you think all kinds of strange connections, impulses and hooks form between literary motifs, philosophical ideas and artworks. [---] Intellectual and creative process is a highly complex net, a rhizome, in which all synapses are connected to all other synapses, all cultures resonate with other cultures. [---] Thinking and sharing one's thoughts is a person's natural obligation."[3]

PL: Yes, the lines between a scientific, subjective and artistic image are very blurry and flickering. In PhD theses and in scientific publications the distinction must be clearly delineated and strictly followed; however, in most other cases that's not so. If we want to realise things that

Doktoriväitekirjas ja teadusartiklis peavad need piirid väga selged ja rangelt järgitud olema, aga enamikul muudel puhkudel mitte. Kui tahame taibata asju, mida varem pole taibatud, või modelleerida mingeid uusi võimalikke olukordi, siis on otstarbekam neid piire ignoreerida. Hiina klassikalistes õpetatud tekstides on teaduslik ja poeetiline eristamatult läbi põimunud, aga tehnoloogiliselt olid nad läbi keskaja Euroopast kaugel ees. Meie praegune maailm on nii radikaalselt muutumas, et peame kiiresti leidma täiesti uusi töökindlaid mudeleid kõigis valdkondades ning rakendama selleks kõiki meie käsutuses olevaid vaimseid vahendeid. Vanad mudelid lihtsalt enam ei tööta. Kunstiline kujund on hea ja läbiproovitud platvorm uute mudelite läbimängimiseks. Fantoomplatvorm, nagu ütleb Andres Lõo.

KN: Jah, elame väga huvitaval ajal. Teen siinkohal siiski ühe natuke anakronistliku kõrvutuse. Üldteada on, et impressionistidelt pärineb idee ideaalsest maalikunstist kui eelkõige silma võrkkesta kunstist, mis oli ka omaaegse kunstikooli Pallas, mis tegutses Tartus aastail 1918–1940, põhiväljund. Rakenduskunsti kontekstis on endiselt primaarne dekoratiivne kvaliteet. Eesti fotokunstis see-eest rõhutatakse eriti markantselt kontseptuaalsust ja mõtte diktaati, ja seda nii Tallinnas Eesti Kunstiakadeemias kui ka Tartu Kõrgema Kunstikooli, uue nimega Pallase fotoosakonnas. Kuivõrd ja kuidas sa oma tavapärases õppetöös räägid mõtte rollist, on sul mõni vastav loovtöö mudel? Kas spontaansel visuaalsel inspiratsioonil-impressioonil on ka mingi koht fotokontseptualisti arsenalis, vähemalt toormaterjalina, millele siis järgneb mõtestav sekkumine/süntees? Või läheneb fotokontseptualist motiivile ikkagi alati valmis teoreetilise ideekarkassiga ega allu kõikvõimalikele visuaalsetele provokatsioonidele?

PL: Loomulikult peab kunstnik olema mõtleja – mõtted muudavad maailma. Aga praegune dekoratiivse ja kontseptuaalse vastandamine on väga keskaegse koloriidiga dualism. Aabrahamlikud religioonid lõhkusid inimese vastandlikuks kehaks ja vaimuks ning pidasid aastatuhandeid selle pseudoprobleemi ümber teoloogilisi dispuute, mis ei viinud kuhugi. Kunstis on selline polariseerimine sama absurdne. See on ju ilma pikemata selge, et mõtteta kunstitööl ei ole mõtet. Samas, ilma kehata mõte ei liigu ega levi, mõttele tuleb anda vorm, kunstiline kujund. Ilu ja afekt on kunstniku tööriistad, et köita vaataja tähelepanu mõtte külge. Ilu häbenev kunstnik amputeerib oma tööd. Kui kontseptualistlik näitus näeb välja bürokraatlik nagu kohaliku omavalitsuse "Kaebuste ja ettepanekute raamat", siis publik haigutab ja läheb mujale. Me oleme seda näinud. Samal ajal kasutavad massikultuur, turundus ja propaganda ilu väga kaalutletult massidesse nürimeelse saamahimu ja rahulolu programmeerimiseks. Ilu ja afekt on psühholingvistilise programmeerimise esmased tööriistad ja kunstnikud peaksid mõtlema, kas on mõistlik jätta see reklaamibüroode monopoliks või kasutada seda ise oma ideede kohaletoimetamiseks.

Kui fotokontseptualist ei allu visuaalsetele provokatsioonidele, siis ta pisendab oma mõjuvõimu ja kommunikatsioonivõimalusi. Vabade kunstide professuuri esimesel loengusemestril tegime mobiilipildistamise praktikumi, kus tudengid püüdsid fotoseeria abil mingit

have previously not been realised or model new possibilities, it makes more sense to ignore those lines. In classical Chinese scholarly texts the scientific and the poetic are indistinguishable and technologically they were much more advanced than Europe in the Middle Ages. The world is going through a radical change at the moment and we need to find completely new and reliable models in all fields of life and apply all available mental capacities to do so. The old models just don't work anymore. And an artistic image is a good and tried platform to test new models. A phantom platform, as Andres Lõo has said.

KN: Yes, we live in a very interesting time. I will set up a slightly anachronistic opposition here. It is general knowledge that the Impressionists came up with the idea of ideal painting as primarily the art of the retina, which was also the main expression of the Pallas art school, active in Tartu from 1918 to 1940. In applied art decorativeness is still the primary quality. In Estonian photographic art a remarkably sharp emphasis is placed on a conceptual approach and the dictate of thought, both in the Estonian Academy of Arts in Tallinn as well as in the Photography Department at Tartu Art College or the Pallas University of Applied Sciences, as it is called now. To what extent do you speak to your students about the significance of thought, and how – do you have a model for this? Does the spontaneous visual inspiration-impression have a place in the arsenal of a conceptual photo artist, at least as raw material, that is then followed by an analytical intervention/synthesis? Or does a conceptual photo artist still always approach a motif with a firm structure of ideas and is unbothered by all visual provocations?

PL: Of course, an artist needs to be a thinker too – ideas change the world. But this kind of opposition of the decorative and the conceptual has definitely a medieval tint to it. The Abrahamic religions divided a person into oppositional halves, mind and body, and continued having theological debates over this pseudo issue that led nowhere for several millennia. It is equally absurd to create a polarisation like this in art. It is quite clear that an artwork without ideas has no point. Just as thoughts do not flow and cannot be disseminated without bodies; thoughts need to be shaped, to be given an artistic form. Beauty and affect are tools through which artists can anchor the viewer's attention to ideas. An artist who is ashamed of beauty is stunting their work. If a conceptual art exhibition looks like a bureaucratic list of complaints and suggestions in a local municipality, the audience can only yawn and go elsewhere. We have seen that happening. At the same time mass culture, marketing and propaganda consciously use beauty to their advantage and the masses succumb to a programmed dimwittedness. Beauty and affect are the primary tools of psycholinguistic programming and artists should really think whether it is wise to leave that exclusively to advertising agencies or put it to work to deliver their ideas.

When a conceptual photo artist does not make use of visual provocations, they just diminish their chances of getting their ideas across. In the first semester of the fine arts professorship we had a workshop on taking photographs with a phone where students were required to tell a story. Each image in the series had to link to the previous image through an affective characteristic – colour scheme,

lugu jutustada. Pildijadas pidi iga järgmine pilt eelmisega riimuma mingi afektiivse tunnuse – koloriit, vorm või kompositsioon – põhjal, samal ajal aga tekitama mingi uue pöörde loo jutustamise käigus. Kuigi ei olnud tegemist kunstitudengitega, loodi terve rida intrigeerivaid fotoseeriaid. Teisel semestril kordasime sama harjutust, aga siis kasutasid tudengid sama loogikaga jadade komponeerimiseks oma kaaslaste esimesel semestril pildistatud materjali. Tulemused olid veelgi huvitavamad.[4]

Visuaalse ja kontseptuaalse vastandamine mimeetilistes kunstides on mõttetu üritus. Kuidas eristada helilooja ideed partituurist või neid üksteisele vastandada? Olen analoogiliste pildijadade harjutusi katsetanud nii Tartu Kõrgemas Kunstikoolis kui Viljandi Kultuuriakadeemias visuaalse kirjavahetuse vormis. Järgmisel aastal arendan seda meetodit veelgi hübriidsemal kujul Chiang Mai ülikoolis.

KN: Üks loengute loov põhitegelane on sul mets, nii kunstilise või poeetilise kujundina, metafoorina kui ka mudelina. Tsiteerin: "Samblasse sisse suumides avaneb meile omakorda väiksem metsa koopia, omakorda puude ja põõsasrindega, loomade ja vetikatega. Mets jääb kõigis skaalavahetustes ikka enese sarnaseks. Metsal on fraktaalne iseloom." Rõhutad ka, et kasutad metsa kui "eufemismi, mis tähistab elurikkust, süsteemide vahelist tasakaalu ja iseorganiseerumist meile kõige kergemini kujuteldavas, inimmõõtmelises mastaabis". Need lähikaadrid samblast, mida teame su värskematelt näitustelt, saavad nõnda fundamentaalse iseloomustuse. Loengukaadrid Khao Soki 160 miljoni aasta vanustest laantest, millega oled hiljuti ka ise vahetult kokku puutunud, illustreerivad seda omakorda monumentaalses ajalises ja ruumilises mõõtkavas. Kuidas ikkagi on just mets kujunenud selliseks keskseks mudeliks sinu jaoks? Millised on olnud su äratundmisjuhtumid seoses metsaga?

PL: Mu kõige esimene sellelaadne kontakt oli väga varases lapsepõlves, umbes kolmeaastasena Pajaka jõe äärsel puisniidul. Mul on see meeles katkendlike fragmentidena – pugisin maasikaid, rääkisin lehmakookide ja kurega ning ühtäkki tabas mind ilmutuslik taipamine kõige oleva ja kõige kujuteldava lahutamatust seosest. See ei olnud muidugi sõnastatud taipamine, selle vormiks oli pigem metsmaasikate pulseeriv lõhn, aga ma tundsin ääretut meelevalda ja mõtlesin kohapeal välja uue maailma – Tossumaa, uue keele – tossu keele ja uue sõbra – Tossu Juhani. Hiljem linnas püüdsin telefonitsi korduvalt tossu keeles Tossu Juhanit kätte saada. Samal suvel õppisin iseseisvalt lugemise selgeks.

Olen alati püüdnud palju aega metsas veeta, 35-aastasena kolisin tosinaks aastaks Kütiorgu, oma kunstiõpetajate Valdur ja Eetla Ohaka suveateljeesse. Elutingimused olid seal äärmiselt askeetlikud, peaaegu pronksiaegsed, aga see sobis hästi. Suhtlesin taimede ja loomadega, tegelesin piiripealsete vaimsete praktikatega, püüdsin aru saada metsa lummavast tervikust ja integreerida neid elamusi oma loomingusse. See ei tulnud alguses kergelt, senine meediakriitiline taust ja igasugused kultuurilised kinnismõtted segasid. Rajasin külalisateljee, kus resideerusid samade huvidega kirjanikud, kunstnikud, muusikud ja teadlased. Selline koostöö ja koos mõtlemine oli väga valgustav. Mets võttis mind tasapisi omaks.

form or composition – and at the same time carry the narrative in a new direction. Even though they were not art students, a whole array of intriguing photo series was created. In the second semester we repeated this exercise but this time the students were asked to use their course mates' series from the previous semester to create their sequences based on the same logic. The results were even more intriguing.[4]

Stacking the visual and the conceptual against one another in mimetic arts is pointless. How to distinguish a composer's idea from the score or how to create an opposition between them? I have tested exercises of similar image sequences in Tartu Art College and in Viljandi Culture Academy in the form of a visual correspondence. Next year I will be developing this method in an even more hybrid form in Chiang Mai University.

KN: One of the main characters of your lectures was the forest, both as an artistic and a poetic image, metaphor and model. I quote: "When we zoom into moss, we can see a smaller version of a forest with its own trees, bushes, animals and algae. The forest is still the same, no matter the scale. The forest is like a fractal in its nature." You also emphasise that you use the forest as "a euphemism that denotes the abundance of life, a balance between systems and self-organisation in a scale that's the most comprehensible to us, in human scale". The close-ups of moss that we've seen in your most recent exhibitions obtain a fundamental characterisation. The images you showed in your lectures of the 160-million-year-old Khao Sok forests you recently visited are an illustration of this on a monumental temporal and spatial scale. How has the forest become a central model for you? What kinds of realisations have you had when it comes to the forest?

PL: The first contact of this kind I had very early in my childhood, around the time I was three years old, in a wooded meadow near Pajaka river. I remember this in scattered fragments – I was stuffing my face with strawberries, talking to cow dung and storks and suddenly I was overcome with a revelation that everything alive and imagined is connected. It was not, of course, a verbalised realisation, rather it took the form of the pulsing smell of wild strawberries, but I felt I was grasped by something powerful and I made up a new world on the spot – Tossumaa (Smokeland), a new language (smoke language) and a new friend – Tossu Juhan (Juhan of Smoke). Later, when I was back in the city, I repeatedly tried to call Tossu Juhan on the phone, using smoke language. The same summer I learned to read on my own.

I have always tried to spend a lot of time in the forest; when I was 35, I moved to Kütiorg for about a dozen years, to the summer studio that belonged to my art teachers Valdur and Eetla Ohakas. The living conditions were extremely austere, almost primal, but that worked well for me. I communicated with plants and animals, delved into peripheral spiritual practices, tried to understand the enchanting whole of the forest and integrate these experiences into my work. In the beginning it wasn't easy; my background in media criticism and all kinds of cultural obsessions were interfering with that. I set up a guest studio for writers, artists, musicians and researchers with similar interests. These collaborations and sharing of

Mets on elurikkuse metropol. Ja ma ei pea silmas metsa ressurssi, puupõldusid, vaid terviklikke iseregu-leeruvaid ökosüsteeme. Siin on erinevate liikide ja koos-eluvormide asustustihedus kõige suurem. Kõik osalised on siin väga keerukalt seotud ja bioloogia on selle taipamisel viimase sajandiga tohutuid hüppeid teinud. Alles mõningate aastate eest õnnestus eksperimentaalselt tõestada, kui komplitseeritud kommunikatsioon ja ainevahetus toimub metsas seeneniidistiku kaudu. Kanada metsaökoloog Suzanne Simard kutsub seda *Wood Wide Web*'iks. Aga neid seostekanaleid, millest me midagi ei tea, tundub metsas veel palju olevat.

Liigirikkus, heterogeensus ja kõige seostatus on omane kõigele elavale, mitmekesisus on elu esmane suund. Selle mõistmine on ökosoofia aluseks, sellest on kirjutanud nii Arne Næss kui Félix Guattari. Ammu enne neid selgitas aga Erwin Schrödinger kvantfüüsikuna oma raamatutes "What Is Life?" (Mis on elu, 1944, e 2015) ning "Mind and Matter" (Vaim ja aine, 1959, e 2015), miks heterogeensus ning aperioodilisus elu jaoks täiesti vältimatud on. Ta alustab vastamisest lapsikule küsimusele, miks aatomid on nii väikesed. See on koht, kus kvantfüüsika ja loodusmüstika väga lähedalt kokku puutuvad.

KN: Ühe läbiva joonena oponeerid piiridele – nii neile, mis asjade-nähtuste-valdkondade vahele tõmmatakse nende eristamiseks, kui ka neile, millega me end ise ümbritseme, ja ümbritsevast eraldame. Kas oleks võimalik liikuda selle tunnetuse kujunemise algusesse? Siin on mets samuti üks rollitäitja: metsas sees olles ju ei näe metsa (välis)piire, mets on üks väheseid, kui mitte ainus fenomen, kus inimene saab end tunda üheaegselt haaramatus, ent vabalt liigeldavas, avatud ja samas ümberhaaravas keskkonnas. Seevastu mäe sees – koopas – pigem konkretiseeruksid piirid? Platon ka ju oma koopametafooriga markeeris koopa kui sulustava paiga. Mets aga näib just hea keskkond paljuvalentseks piiridetuse tajuks?

PL: Olen keskkoolist saadik väga mõjutatud olnud taoistlikust mõttetraditsioonist, mis loomulikult piiritleb, nagu iga teinegi sõnaline filosoofia, ent võtab samavõrd arvesse ka piiritlematut. Piiritlemine ja kategoriseerimine on inimteadvuse jaoks esmased tööriistad – keel on täiesti rabav tehnoloogiline leiutis, mis muutis kogu maailma, aga see ei ole ainus mõeldav tööriist teadvuse toimimiseks. Oleme kategoriseerimise suunal liiga kaugele läinud. Looduslikke protsesse saab keele liistule tõmmata üksnes osaliselt.

Kui tahame looduslikke ressursse – vett, õhku, maavarasid, kliimat ja magnetvälju – väljendada bilansiliselt (igasuguse majanduse alus), siis jääb Exceli tabel hätta, sest oma ökoloogilise jalajälje arvutamisel tuleb mängu nii palju kaugeid ja kaudseid seoseid, et need lihtsalt ei mahu tabelisse ära. Kolmemõõtmelist ruumi kahemõõtmelisele pinnale modelleerides näeme ainult varje nagu Platoni koopas. Ühisosadust tunnistava majanduse arvuliseks väljendamiseks tuleb midagi peenemat välja mõelda. Kui me kiiremas korras ei õpi elurikkust ja looduslikke protsesse bilansiliselt arvesse võtma, siis kukub ökosfäär kokku, sest ei jõua praeguse röövmajanduse survele vastu seista. Ja varingu alla jääme ise koos oma majandusega.

"Mets" on sobiv nii keskkonnana kui kunstilise kujundina, et ette kujutada hajusamate piiridega mõtlemise

ideas were truly enlightening. The forest slowly embraced me.

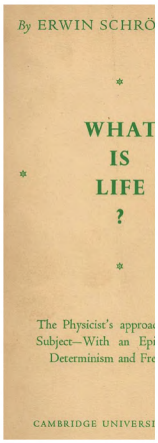
The forest is a metropolis of the abundance of life. And I don't mean the forest as a resource, fields of trees, but its various self-regulating ecosystems. Here the population density of various species and forms of cohabitation is at its highest. All elements are tied to one another in a very complex way and in the last century biology as a field has made remarkable advances in understanding all of that. It was only a few years ago when experiments were able to demonstrate the level of complexity of communication and metabolism that runs through mycelia. Canadian forest ecologist Suzanne Simard calls it WWW – the Wood Wide Web. But there seem to be many more channels of communication in the forest we know nothing about.

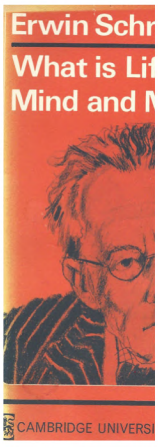
Biodiversity, heterogeneity and the connection between everything is characteristic to all things living; diversity is the first trait of life. Understanding that is the basis of ecosophy, both Arne Næss and Félix Guattari have written extensively on the topic. Long before them the quantum physicist Erwin Schrödinger explained in his books "What is Life?" (1944) and "Mind and Matter" (1959) why heterogeneity and aperiodicality are crucial to life. He begins by answering a childish question – why are atoms so small? This is where quantum physics and nature mysticism come into close contact.

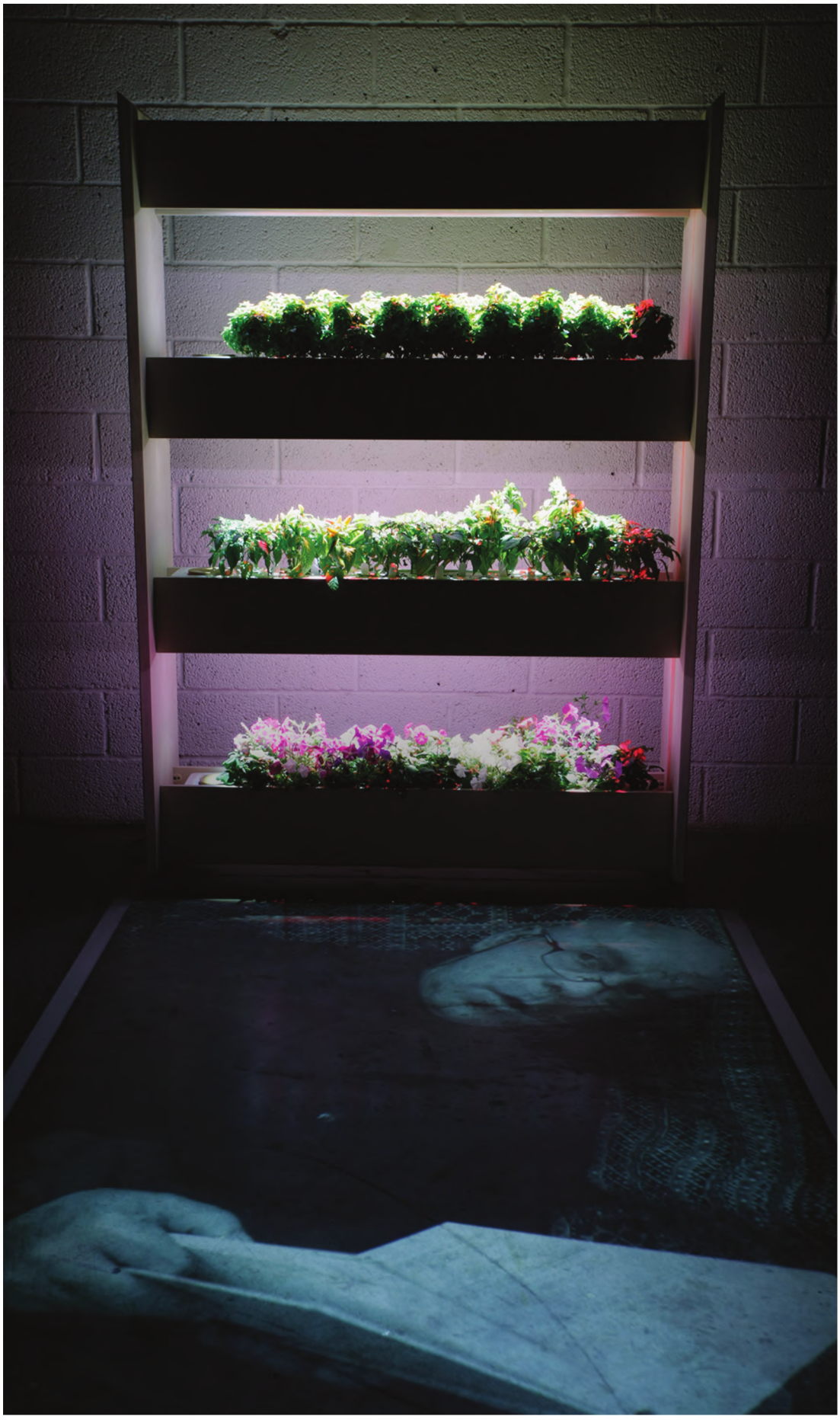
KN: As an ongoing theme you are opposed to borders – those that are drawn between things-phenomena-fields of study to distinguish them from one another as well as those we draw to seclude ourselves from our surroundings. Could we trace the beginnings of that sensibility? Here the forest also plays a role: being in the forest we can't see the (outer) borders of the forest, the forest is one of the few if not the only phenomenon where a person can feel they are in an incomprehensible yet freely navigable, in an open yet enveloping environment. This is unlike being inside a mountain – in a cave – for example, where the borders are much more physical. In his cave metaphor Plato also marked the cave as an enclosing place. The forest, however, seems like a great environment to get a sense of a multivalent borderless-ness?

PL: Since high school I have been very much influenced by Taoism which, of course, like any other word-based philosophical tradition, does rely on delineations, but it also takes into account that which cannot be delineated. Delineating and categorisation are the primary tools of the human mind – language is a striking technological invention that changed the world, however, it is not the only conceivable instrument for the mind to run on. We have gone too far with categorisation. Natural processes can only partly be understood through language.

If we want to express the resources of nature – water, air, mineral resources, climate and magnetic fields – on a balance sheet (the basis of all economy), Excel sheets are not enough because when you are calculating your carbon footprint there are so many removed and indirect elements that play a role and not everything fits the sheet. When we project three-dimensional space onto a two-dimensional surface, we only get shadows, like in Plato's cave. We have to come up with something finer to numerically express an economy that recognises these shared







Andres Lõo &
Peeter Laurits
Kuidas seletada
inimest noorele
taimele
2018
Installatsioon (video,
Click & Grow)
Vaal galerii
installatsioonivaade
Kõik õigused
kunstnikel

Andres Lõo &
Peeter Laurits
How to Explain
Humans to Young
Plants
2018
Installation (video,
Click & Grow)
Vaal Gallery
installation view
Courtesy of the
artists

võimalikkust ja ühisosadust kõige elavaga. Kui tahame (ja me oleme sunnitud tahtma) luua keskkonnaga arvestavat ja harmoonilist majandust, siis tuleks bilansiarvutuses ilmselt kasutada fraktaalseid valemeid. Metsa toimimisse süüvides on lihtsam selleks inspiratsiooni ja lahendusvariante leida. Arvan, et bioloogia on 21. sajandi võtmeteadus, nii nagu kvantfüüsika oli 20. sajandi oma. Teoreetiliselt teavad füüsikud juba ammu, et mõne liblika tiivarips võib põhjustada keeristorme kusagil kaugemal. Nüüd tuleb see teadmine kuidagi majanduskalkulatsioonidesse viia. Ei maksa öelda, et see on liiga keeruline. Milleks me siis arvutid ja arvutivõrgud välja mõtlesime?

KN: Eelnevad vastused jooksutavad järgmisse küsimusse kokku nii metsa kujundi, piiri mõiste kui vajaduse ületada kaasaja biosfääriline kriisisituatsioon – iseloomustamaks kunstniku rolli, mis oli samuti üks keskseid probleeme su vabade kunstide loengutes. Kutsud üles lisadimensiooni hankimisele, "astuma [---] enesest väljapoole, kõrvale, enesest mööda",[5] seega piiride avardamisele. Kunstniku mudeldamisel esitad neli rollitüüpi: preestri ja narri vastandlikud rollid teljel korrastav–katsetav ning interpreedi ja šamaani vastandpaari teljel piiritlev–piire ületav.[6] Ja just šamaankunstnikku näib vajavat meie kaasaeg. Loengus jätad lahtiseks inimese võimaluse kaasa rääkida ja mõista digimaailma võimalikku – looduslikku – teadvushüpet: "Igal juhul tundub, et biosfääri ja digisfääri ühinemisest tekkiv teadvus on hoopis kohasem keskkonna reguleerimiseks ja ökoloogilise kollapsi ärahoidmiseks kui inimühiskonnad seni on olnud."[7] Täiesti muljetavaldav oli loengutes ka renessansi kui "fundamentaalsete muudatuste orkaani" iseloomustus, ja selle kõrvutus meie kaasajaga. Šamaankunstnik ehk suudaks kokku viia oma loomingus looduse ja digimaailma keeled? Uut da Vincit oleks niisiis vaja?[8]

PL: Jah, meie ajastu on samamoodi fundamentaalsete muudatuste orkaan ja šamaanitüüp suudab kõige efektiivsemini käivitada meie piiridest välja plahvatava üleminekuajastu nõudlust – impulsse, mis aitaks ühiskonnal uusi koostöövorme leiutada. Aga ei maksa unustada, et šamaan tegutseb teljel, mille teiseks pooleks on piiritlemine – interpreedid. Kui piire ei oleks, kui poleks esteetilisi ja eetilisi normatiive, siis poleks ka midagi avardada ega ületada. Plahvatuse õnnestumisel sõltub väga palju interpreetide klassist. Kui algsed piirid on kitsad, aga pinge suur, siis saab ka korraliku plahvatuse.

Praegu domineerib interpreetide teljel üsna merkantiilne seltskond, kes ei häbene ilu ega afekti ning oskab seda oma huvides ära kasutada. Reklaam, arvutimängud, moeja meelelahutustööstus kontrollivad laiade masside maitset ja tõekspidamisi efektiivselt. Sotsiaal- ja muu võrgumeedia on veel hoopis omaette nähtus ja veelgi mõjusam. Selge see, et kõigil neil tööstusharudel on omad huvid, mis turu optimeerimise ja lihtsustamise osas enamasti ühtivad. Seetõttu on piirid praegu kaunis soised ja šamaanidel on plahvatuseks palju raskem äratõukepinda leida. Kuuekümnendatel olid need piirid palju sakilisemad ja teravamad. Massikultuuris domineeris kirju lehvik The Beatlesist Jimi Hendrixini, kui ainult muusikast rääkida. Ühiskondlik plahvatus oli samuti samaväärne – interneti leiutamine, Apollo kuuprogramm, filosoofiline supernoova... Me liigume praegugi selle plahvatuse inertsist.

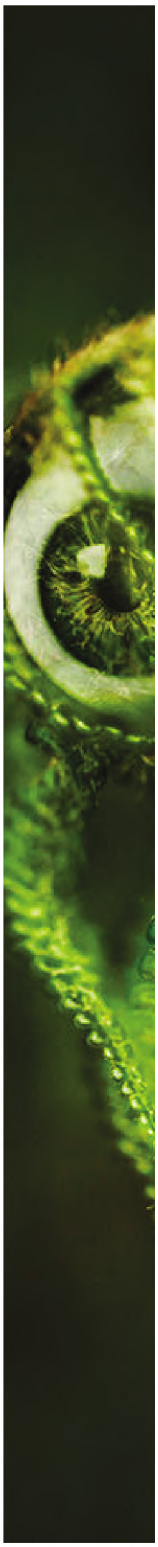
connections. If we don't learn to account for the abundance of life and natural processes on the balance sheet as well, the ecosphere will collapse, it can't stand the pressure of the current exploitative economy. And it is us in conjunction with our economy that gets trapped in the rubble.

"The forest" is perfect as an environment and an artistic image for imagining the possibilities for less encumbered thinking and the connectedness between all living things. If we want (and we have to want) to create an economy that considers the environment and strives to exist in harmony with it, we should probably use fractal equations in our balance sheets. I think biology is the key field of science in 21st century, just like quantum physics was in the 20th century. Physicists have known for a long time that in theory a flicker of a butterfly's wings could cause a tornado someplace further away. Now we need to put that knowledge into economic calculations. There's no reason to say it's too complicated. Why on earth did we invent computers and computer networks then?

KN: Your previous replies bring the image of the forest, the idea of the border and the need to overcome the current biosphere crisis together in my next question – to characterise the role of the artist, which was also one of the central issues in your fine arts lectures. You called for an additional dimension to be added, "to step [---] outside, next to, beyond yourself",[5] that is, to expand the borders. In your modelling of artists, you present four types of roles: a priest and a fool that are located on the opposite sides of the systematisation–experimentation axis, and an interpreter and a shaman on the delineation–dismantling axis.[6] And what the world seems to need right now, is the shaman-artist. In your lecture you leave the discussion open on the abilities of humans to contribute to and understand something that's possible – natural – in the digital world, transcendence: "Anyway it seems that a consciousness that would arise from merging the biosphere and the digital sphere is so much more suitable for regulating the environment and preventing ecological collapse, definitely more than human societies have so far."[7] The way you characterised the renaissance as "a hurricane of fundamental change" and compared it to what's happening right now was truly impressive. A shaman artist could perhaps bring together the languages of nature and the digital world in their work? Does that mean we need a new da Vinci?[8]

PL: Yes, our time is also a hurricane of fundamental change and the shaman type can ignite the demand exploding beyond our borders in the most efficient way – create impulses that would help society invent new forms of collaboration. But we mustn't forget that the shaman operates on an axis at the other end of which is delineation – interpreters. If there were no borders, no aesthetic or ethical normative, there would be nothing to expand or surpass. The success of the explosion depends a lot on the class of interpreters. If the initial borders are narrow but the tension is high, the explosion will be powerful.

At the moment the axis of interpreters is dominated by rather mercantile people who are not ashamed of beauty and affect and know how to use these qualities to their own advantage. Advertising, video games, industries like fashion and entertainment efficiently control the tastes



Tänastekultuuripiirideahendamiselonagaveelüksosaline ja see on projektikultuur. Projektikultuuri majandusloogika käib nõnda, et kõigepealt tuleb kirjutada projekt ehk rahaline taotlus mõnele institutsioonile, kus tuleb selgelt formuleerida kunstitöö eesmärk ehk lõpptulemus. Selle põhjal hinnatakse projekti abikõlbulikkust. Kui lõpptulemus ei vasta projektis kirjeldatule, siis reeglina rahastus tühistatakse. Looja peab teadma või teesklema, et teab, kuhu loomeprotsess teda viib. Nii paraku ei ole võimalik luua midagi enneolematut. Niisugune kultuuri-majandus väänab ka narri ja preestri telge jõuliselt piiritleva telje suunas. Loomeprotsess on aga enamasti teistpidise suunaga; see ei alga vastusest, vaid küsimusest.

Tänane võrgukultuur on täis nii tunnetuslikke kui ka eetilisi küsimärke. Biooniliste proteeside areng näitab selgelt, et varsti luuakse inimese küber- ja närvivõrkude vahel otseühendus. Näiteks videokaamerapõhised silmaproteesid, mis on algelisel kujul juba olemas. Kui nüüd inimese ja võrgustiku vahelt kaob ära füüsiline liides (*interface*), arvuti või nutifon, hakkamegi triivima ühisteadvuse suunas. Keegi ei tea veel, kuidas ühisteadvus hakkab välja nägema, aga paljud tahaksid seda kontrollida ja erahuvides ära kasutada. Senised küsimärgid kasvavad palju suuremaks ja astenduvad. Nii autoriõigused kui suured majandusformatsioonid satuvad sügavasse definitsioonikriisi. Mis asi on näiteks börs, kui kõik selle osalised on samas infoväljas?

Senitundmatus olukorras on kunst üks oluline lava, kus uusi olemise vorme läbi mängida. Oleme jõudnud territooriumile, kus šamaaniliku kunstnikutüübi selgeltnägemist ja lahtihüppeid on ühiskonnal hädasti vaja. See pole aga kaugeltki kõik. Niipea, kui inimese ja arvutivõrgu vahele on leiutatud toimivad neuroliidesed, algavad katsetused ühendumiseks teiste eluvormidega. Kes ei tahaks siga, kes on programmeeritud kosuma ja paljunema? Suure tõenäosusega viib see ühisteadvuse laienemiseni biosfääri suunas. Kui iseõppivad algoritmid on piisavalt nutikad (ja me ei tea väga täpselt, kui nutikad need juba praegu on), võivad kübersfääri ja biosfääri pilgud kohtuda nii, et meie seda ei märkagi. See on mõistagi utoopia (ja düstoopiate kõrvale ei vaja me midagi rohkem kui utoopiaid), aga looduse ja tehisintellekti vahel ühise keele leidmine võiks ökoloogilist katastroofi leevendada palju efektiivsemalt kui Kyoto protokoll või Pariisi kokkulepe.

KN: Ka sinu ja Andres Lõo hiljutine hübriidnäitus "Utoopiline eelmäng / Utopian prelude. Coming Soon" Vaal galeriis Tallinnas (20. IX–27. X 2018) oli heaks kokkuvõtteks vabade kunstide loengutes esitatule.[9] Inimliku loominguga on samuti kui metsaga – selle autorsust pole võimalik määratleda, kõik moodustab ühe üleajalise kollektiivse (küber)sotsio-biosfääri. Miks ei saa inimkond tervikuna eksisteerida isereguleeruvana nagu Khao Soki laas? Ja see jääb vaid su vabade kunstide professuuri utoopiaks? Või on ka näiteks inimkoosluste kõikvõimalikud sotsiaalsed mudelid läbi ajaloo siiski metsa iseregulatsiooniga korrelatsioonis?

PL: Jah, nõus. Kartograafia mind väga kütkestab, aga kaardi häda on see, et see on tasapinnaline ja staatiline. Vaja oleks rohkemate ruumimõõtmetega kaarti, mis alatasa muutuks. Siis saaksime näitlikustada palju keerulisemaid asju. Oleme oma meele ketti pannud polaarsete ja lineaarsete

and beliefs of the masses. Social and other networked media are separate and even more powerful phenomena. It is clear that all of these industries have their own interests in mind that mostly coincide with market optimisation and simplification. This is why the borders are pretty murky at the moment and shamans are struggling to find solid ground for an explosive lift-off. In the 1960s, these borders were much more jagged and sharp. Mass culture was dominated by the colourful array of musicians like The Beatles and Jimi Hendrix, if we only consider music for a moment. The explosion in society at large was also remarkable – the invention of the internet, the Apollo moon programme, the supernova of philosophy... We are still continuing on, propelled by this explosion.

The current narrowing of cultural borders is influenced by another phenomenon – the project-based culture. The economy of this project-based culture follows a logic according to which you must first write a project, that is a financial application and present it to an institution with a clearly formulated goal; in other words, the outcome of the artwork. The eligibility of the project is based on that. If the outcome does not follow the initial description in the project, as a rule the funding is pulled. The creator must know or pretend to know where the creative process takes them. Unfortunately, it is impossible to create anything unprecedented like that. This kind of cultural economy twists the fool-priest axis forcefully in the direction of delineation. The creative process, however, runs in the opposite direction; it does not begin with an answer but with a question.

Today's networked culture is full of questions regarding cognitive as well as ethical issues. The development of bionic prosthetics clearly shows that soon a connection between a person's cyber and neural networks can be established. For example, eye prosthetics with video cameras actually already exist in a very basic form. When the physical interface, a computer or smartphone, is removed from between a person and the network, we start to drift towards a collective consciousness. Nobody knows yet what a collective consciousness would look like, but there are plenty of those who'd like to control it and use it for their own ends. The questions we've had so far grow and multiply. Both copyrights and large economic formations will face a deep crisis of definition. What, for example, is the stock market if all who participate in it share the same information?

In an unknown situation, art is an important stage for playing out new forms of being. We have reached a territory where society urgently needs the clairvoyance and take offs of the shaman type artist. Although that is not nearly all. As soon as a functioning neural interface between computer network and human has been invented, tests for linking up with other life forms will begin. Who would not want a pig that has been programmed to fatten and breed? In all likelihood this will lead to expanding shared consciousness toward the biosphere. If the self-learning algorithms are smart enough (and we don't really know exactly how smart they are already), the eyes of the cyber-sphere and the biosphere can meet so that we don't even notice it. Of course, this is utopia (and we need nothing more than utopia to counterbalance dystopia), but finding a common language between nature and artificial intelligence could ease the

mudelite külge. Näiteks fennougristika on sada aastat rippunud keelepuu küljes, kus tüveks on mingi Uurali algkeel, mis siis haruneb paljususeks. Kui seda rada pidi edasi läheksime, siis jõuaksime Aadama algkeele juurde. See on ju jabur! Ühelgi asjal pole ühte algust, maailm on palju mitmekesisem kui meie mõtlemise tööriistad. Keeli on algusest peale palju olnud, ühelgi keelel ei ole algust ega otsa. Need, jah, moodustavad võrasid, aga selliseid võrasid, mis on teiste võradega läbisegi kokku kasvanud. Selle nimi on risoom. Elus ruumiline võrgustik, mis ei alga ega lõpe. Mõistetega on sama lugu. Need moodustavad risoome, kus on nii lehtreid kui keeriseid. Neil on oma sugulussuhted, naabrid ja habemega naljad. Kui tahame päris tõsiselt mõistete kaardist rääkida, siis võtame abiks uue mõõtme – räägime parem kaardipakist ja hoolitseme, et keegi seda kogu aeg segaks. Nii jõuame tõele lähemale.

Nüüd see inimkonna isereguleerumise küsimus: pead silmas vist tasakaalustatud eksistentsi? Me ei tasakaalustu, kui ei õpi ennast tundma terviku osana, biosfääri võrdväärse liikmena. Niikaua, kui me endale mingit eristaatust ette kujutame ja kõigesse muusse elavasse suhtume kui kulissidesse meie ülihinnalise eksistentsi näitelaval, niikaua elame narkonõela otsa kukkunud teismeliste nukrat elu. Nagu oma lastelegi räägime, on selline elu ka väga ohtlik. Peale noorukiea õnnetu sõltuvushäire ei näe ma ühtegi muud põhjust, miks inimkond ei või ennast tunda osana kõigest muust elavast. Mitmed mu sõbrad tunnevad seda. Mitmed mu sõpruskonnad tunnevad seda. Mitmed kogukonnad mitte ainult ei tunne, vaid ka elavad seda tunnet järgides. Terveid riigid, nagu Bhutan, on oma elukorralduse selle põhimõtte järgi seadnud. Niimoodi on elanud lugematud kultuurid. Sanide tsivilisatsioon Lõuna-Aafrikas on meile teadaolevatest vanim, seega stabiilseim ja tasakaalustatuim eksistentsivorm, mis seni leiutatud. On enam kui kindel, et elektrikatkestuse, mis meie tsivilisatsiooni ära hävitab, elavad nemad üle. Aga meie ise võiks ka proovida – räägitakse ju, et oleme mõistuslikud olendid.

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

ecological disaster much more effectively than the Kyoto Protocol or the Paris Agreement.

KN: Your hybrid exhibition with Andres Lõo, "Utopian prelude. Coming Soon" at Vaal Gallery in Tallinn (20. IX–27. X 2018) was a great conclusion to the fine arts lectures.[9] Human creativity is kind of like the forest – authorship is difficult to define, it makes up a transtemporal collective (cyber)socio-biosphere. Why can't humanity self-regulate like the Khao Sok forest? And this will only remain a utopia in your Liberal Arts professorship? Or are all kinds of social models of human communities throughout history in correlation with the self-regulation of the forest after all?

PL: Yes, I agree. I am fascinated by cartography but the trouble with maps is that they are flat and static. We need a multidimensional map that would change constantly. This way we could exemplify much more complex things. We have chained our minds to polarised and linear models. For example, Fenno-Ugric studies have been tied to the linguistic tree model for a century with some sort of Proto-Uralic language as the ancestral language which has branched out into a multiplicity. If we continue down that road, we'd find the Adamic language. Which is insane! Nothing has only one beginning, the world is so much more diverse than the tools of our thinking. There have been many languages from the beginning, no language has a beginning or end. Sure, they branch out, but in a way that they become entangled and merged in other branches. That is what's called a rhizome. A living three-dimensional network that has no beginning or end. It's the same with terms. They create rhizomes with both funnels and vortexes. They have their own relationships, neighbours and jokes. If we want to seriously discuss terms using a metaphor involving flat surfaces, let's take a step forward and talk about a deck of cards and let's make sure it gets shuffled constantly. This is how we get closer to truth.

Now the question of humanity's self-regulation: you probably mean a balanced existence? We won't achieve balance if we don't learn to see ourselves as one part in a whole, an equal member of the biosphere. If we keep thinking we are somehow special and consider everything else as stage decoration in the precious performance of our existence, we can only lead a sad life similar to the one of a teenage drug addict. Just like we tell our children, living like this is very dangerous. Besides the unfortunate addiction of teenage years there is no reason for humanity to not feel part of everything else that's living. Many of my friends do. Many of my circles of friends do. And many communities not only feel but also live it. Entire countries, like Bhutan have built their society on that understanding. Countless cultures have lived like that. The San in South Africa are the oldest known civilisation and as such, the most stable and balanced form of existence ever invented. They will most definitely live through the power outage that will destroy our civilisation. We, too, could try – as they say, we are intelligent creatures, after all.

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

1 Vabade kunstide professuur Tartu Ülikoolis (TÜ) sai alguse 1993. aastal filosoofiaprofessori ja TÜ eetikakeskuse rajaja Margit Sutropi algatusel, idee on olnud erialadeülene loovuse interdistsiplinaarne esitus kõigile – vabatahtlikele ja huvilistele – kuulajatele. Ametlik statuut kõlab: "Tartu Ülikooli liikmeskonna vaimsuse ja loovuse mitmekülgseks arendamiseks on humanitaarteaduste ja kunstide valdkonnas loodud vabade kunstide professori ametikoht, kuhu kutsutakse igal aastal üks silmapaistev Eesti loovisik. Loengud on avalikud." Esimeseks kutsutud loovusprofessoriks oli Hando Runnel. Ülekaalukalt on neid loenguid pidanud sõnakunsti viljelejad (kirjanikud ja luuletajad), muusikuid ja teatriesindajaid on olnud vähem. Kunsti valdkonna autoreid on siiski olnud märkimisväärselt: maalikunstnik Jüri Arrak (1996), multidistiplinaarne kunstnik Leonhard Lapin (2001), maalikunstnik Tiit Pääsuke (2004), arhitekt Vilen Künnapu (2006), teatri- ja videokunstnik Ene-Liis Semper (2010), kunstiteadlane ja kuraator Sirje Helme (2012) ning esimese fotokunstnikuna Peeter Laurits (2017).

2 Enamiku loengute salvestused on järelkuulatavad ja -vaadatavad TÜ kodulehel: https://www.kultuur.ut.ee/et/osakonnad/vabade-kunstide-professuur.

3 1. loeng: Miks on kunst? Kust tuleb loovus? Looduse koodid. Sotsiaalsed provokatsioonid; https://www.uttv.ee/naita?id=26127.

4 Näitust "Riburajad › semantilised vainoköied" sai näha TÜ raamatukogus 10. V–22. VI 2018.

5 2. loeng: Kuidas andmebaaside võrgustikud metsas seenel käivad; https://www.uttv.ee/naita?id=26202.

6 4. loeng: Kunstnike rollitüüpidest ja kunsti tarbimise põhjustest; https://www.uttv.ee/naita?id=26347.

7 2. loeng.

8 5. loeng: Hieronymos Bosch ja Leonardo da Vinci renessansi keeristormis; https://www.uttv.ee/naita?id=26435.

9 Christian Aun, Väike annus süvaökoloogia nestet. – Postimees 3. X 2018; 13. loeng: Tasakaalust, kooskõlast ja hulludest unistustest. Eelkõige unistustest; https://www.uttv.ee/naita?id=27106.

1 The Liberal Arts professorship at the University of Tartu was initiated in 1993 by Margit Sutrop, professor of philosophy and the founder of the Centre for Ethics, University of Tartu with the aim of providing interdisciplinary presentations of creativity to all departments and everyone interested. The official statute claims: "Liberal Arts professorship in humanities and arts has been created to develop creativity and spirit of the community of Tartu University. Each year a distinguished Estonian creative is invited to take the position. Lectures are open to the public." The first invited creative professor was Hando Runnel. Most of the invitees have been people of words (writers or poets), there have been less musicians or people from theatre. A significant number of people working in the field of art has been featured: painter Jüri Arrak (1996), multidisciplinary artist Leonhard Lapin (2001), painter Tiit Pääsuke (2004), architect Vilen Künnapu (2006), theatre and video artist Ene-Liis Semper (2010), art historian and curator Sirje Helme (2012) and as the first photo artist, Peeter Laurits (2017). (Lectures available only in Estonian.)

2 Most of the lectures are available at University of Tartu's website: https://www.kultuur.ut.ee/et/osakonnad/vabade-kunstide-professuur.

3 Lecture 1: Miks on kunst? Kust tuleb loovus? Looduse koodid. Sotsiaalsed provokatsioonid (What is art? Where does creativity come from? Codes of the Nature. Social provocations); https://www.uttv.ee/naita?id=26127 (in Estonian).

4 The exhibition "Riburada › semantilised vainoköied" (Narrow paths › Semantic ties) was on display in the library of Tartu University 10. V–22. VI 2018.

5 Lecture 2: Kuidas andmebaaside võrgustikud metsas seenel käivad (How data networks go mushrooming in the firest); https://www.uttv.ee/naita?id=26202 (in Estonian).

6 Lecture 4: Kunstnike rollitüüpidest ja kunsti tarbimise põhjustest (On types of artist roles and reasons for art consumptions); https://www.uttv.ee/naita?id=26347 (in Estonian).

7 Lecture 2.

8 Lecture 5: Hieronymos Bosch ja Leonardo da Vinci renessansi keeristormis (Hieronymos Bosch and Leonardo da Vinci in the whirlwind of the Renaissance); https://www.uttv.ee/naita?id=26435 (in Estonian).

9 Christian Aun, Väike annus süvaökoloogia nestet. – Postimees, 3. X 2018; Lecture 13: Tasakaalust, kooskõlast ja hulludest unistustest. Eelkõige unistustest (On balance, harmony and wild dreams. Mostly dreams); https://www.uttv.ee/naita?id=27106 (in Estonian).

20. IV–26. VIII 2018
"Mõeldes labürindist. 50 aastat Tallinna graafikatriennaali"
Kumu kunstimuuseumi 4. korruse B-tiib
Kuraatorid: Eha Komissarov, Elnara Taidre.

2. VI–15. VII 2018
"Pilvepurustajad. Intensiivsus vs kavatsus"
Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis (EKKM)
Kuraator: Margit Säde.

Taas kord armastuse, mitte raha pärast

Brigita Reinert teeb põhjaliku tagasivaate Tallinna Graafikatriennaali juubeliaastast.

Tallinna XVII Graafikatriennaali (TGT) korraldati 2018. aastal pärast nelja-aastast vaheaega, tähistamaks triennaali 50. aastapäeva ning Eesti Vabariigi 100. sünnipäeva (EV 100). Triennaali ambitsiooniks oli suuresti mõtestada "traditsiooni" mõistet ning juubeliformaadist tingituna seekord avatud konkurssi ei toimunud. Seda formaati asendasid sümboolselt triennaali ajaloole pühendatud näitusele kaasatud varasemate aastate auhinnatud tööd, mis on kunagi TGT kollektsiooni omandatud.

Ajaloonäitus ja peanäitus

Kumu kunstimuuseumis oli avatud ajalooline ülevaade TGT senisest tegevusest, pealkirjaga "Mõeldes labürindist. 50 aastat Tallinna graafikatriennaali" (kuraatorid Eha Komissarov ja Elnara Taidre). Kujunduslikult läbimõeldud näitus andis hea ülevaate TGT 50 aasta ajaloost ja laureaatidest. Lisaks võidutöödele oli kaasatud ka töid, mis auhindu pälvimata tähistasid triennaalil mitmeid olulisi uuenduslikke suundumusi. Näitusel peegeldus kohaliku graafika arengulugu oma sotsiaalpoliitilises ja kultuurilises kontekstis 20. sajandi keskpaigast kuni tänapäevani. Seda saatis omakorda mahukas raamat triennaali ajaloost. Näitus ja raamat moodustasid refleksiivse diskursuse, mis on praeguses biennaliseerunud aegruumis TGT kultuuripoliitilisel positsioneerimisel kindlasti abiks.

Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis (EKKM) oli väljas triennaali peanäitus "Pilve-purustajad. Intensiivsus *vs* Kavatsus" (kuraator Margit Säde). Säde kuraatoripositsioon on sageli sarnanenud pigem kunstniku omaga, mida saadab mitmekihiline allegoorilisus, ambivalentsus, huumor ja mänguline lähenemine ning millesse on pea eranditult kodeeritud mõni vimka. Sarnaselt viimase Tallinna Fotokuu peanäitusele "Visuaalkurnatus" 2017. aastal (kuraator Anthea Buys) tundus ka Säde kuraatoripositsiooni näol tegemist olevat eraldiseisva loomingulise teosega, mida iseloomustas soovimatus esitada ühtset terviknarratiivi. Hoolimata sellest oli näituse

20. IV–26. VIII 2018
"Puzzling over the Labyrinth – 50 years of the Tallinn Print Triennial"
Kumu Art Museum, 4th Floor, Wing B
Curators: Eha Komissarov, Elnara Taidre.

2. VI–15. VII 2018
"Cloudbusters – Intensity vs. Intention"
Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM)
Curator: Margit Säde.

Once again for love, not money

Brigita Reinert takes an in-depth look at the anniversary year of the Tallinn Print Triennial.

The XVII Tallinn Print Triennial (TPT) was organised in 2018 after a four-year break to celebrate the triennial's 50th anniversary and the 100th anniversary of the Republic of Estonia (EV100). The aim of the triennial was largely to make sense of the notion of "tradition" and this time because of the anniversary format there was no open call. In this exhibition, symbolically devoted to history of the triennial, that format was replaced by the inclusion of the winning works from previous years, which are part of the TPT collection.

The historical exhibition and the main exhibition

Kumu Art Museum showed the TPT retrospective exhibition with the title "Puzzling over the Labyrinth. 50 years of the Tallinn Print Triennial" (curators Eha Komissarov and Elnara Taidre). This well-designed exhibition provided a good overview of the 50-year history of TPT and its prize winners. In addition to the winning works there were other works, which though they had not won prizes, were indicators of the many important innovative directions the triennial has taken. The exhibition reflected the development of local printmaking within its socio-political and cultural contexts from the mid-20th century until today. The exhibition was accompanied by a comprehensive book about the history of the triennial. The exhibition and book formed a reflective discourse, which is certainly useful in the cultural-political positioning of TPT within our current biennialised space-time.

The triennial's main exhibition "Cloudbusters: Intensity vs. Intention" (curator Margit Säde) was shown at the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM). Säde's curatorial position has often been more like that of an artist and is accompanied by a multi-layered allegory, ambivalence and humour, and adopts a playful approach, albeit with some kind of subterfuge coded within. Similar to "Image Drain", the main exhibition in the recent Tallinn Photo Month in 2017 (curator Anthea Buys), it seems that Säde's curatorial position was also like an independent creative work, characterised by the desire not to present a unified narrative. However, one of the exhibition's main features was empathy. As her foundation she had taken Austrian psychoanalyst Wilhelm Reich's

üheks peamiseks tunnuseks empaatilisus. Kuraator oli võtnud aluseks idee Austria psühhoanalüütiku Wilhelm Reichi pseudoteaduslikust leiutisest, "pilvepurustajast", millega Reich viis 1950. aastail läbi kümneid tervendavaid "kosmilise orgoonenergia" eksperimente. Pilvepurustaja eesmärk oli vallandada taevast orgoonenergiat, mis pidi inimese kõikvõimalikest haigustest terveks ravima. Säärase kurioosse leiutiseni jõudis kuraator Kate Bushi laulu ja video "Cloudbusting" (Pilvepurustamine, 1985) kaudu.[1]

Näituse kontekstis kasutas Säde pilvepurustaja kontseptsiooni eeskätt inimeste ümberlükkamatu optimismi ja tahtejõu metafoorina. Huvifookusesse kerkisid teemad, nagu unistajad ja nende utoopiad, teadus *vs* pseudoteadus, looduslik keskkond ja digitaaltehnoloogiad, pilveandmetööstus ning pilve kujund ja tähendus kollektiivses kujutlusvõimes, spiritism, maagia jpm. Näitusele oli iseloomulik kujundite, narratiivide ja autoripositsioonide rohkus ning päevakajalised teemad olid vaatajani toodud eeskätt huumori ja poeesia võtmes.

Kuraatori kontseptsioonis väljendus ka arusaam, kuidas võrgustunud virtuaalmaailm on astumas inimese igapäevaellu aina füüsilisemal kujul, mille tulemusel avaldus teatud kurjakuulutav nägemus meid ümbritseva maailma lähitulevikust. Oli tunda teatud väsimust digitaaltehnoloogiatest ning uusmaterialistlikku soovi eemalduda digitaliseerunud maailmast ehk pöörduda tagasi n-ö füüsilise keha juurde.[2] Laiemas plaanis rõhutas näituse saatetekst, et kõiki autoripositsioone ühendavad "hoolivama ja inimesekesksema ühiskonna otsingud" ning et näitus kombineerib "tahte optimismi intellekti pessimismiga, intensiivsust kavatsusega", kus "intensiivsuse" all peeti silmas "kõikvõimalikke kõrvalekaldeid, kujuteldamatuid ideid, mida meid ümbritsev ühiskond üldjuhul kas taunib, naeruvääristab, patologiseerib, heidab kõrvale või lihtsalt unustab".[3] Lähtuvalt sellest kerkisid näituseruumis esile marginaliseeritud narratiivid ja subjektid ning ilmnes teatud alternatiivsete kultuurinähtuste ja müstiliste mõttevoolude legitimeerimissoov. Huumori ja absurdi abil astusid kunstnikud vastu ühiskonnas domineerivatele arusaamadele ning tähelepanu fookusesse tõsteti ekstsentriline amatöörlus, ehedus ja naivism.

Loodus ja tehnoloogia

"Pilvepurustajate" puhul kerkis esile ka tehnoloogiline utopism, eritüüpi tulevikukäsitlused ning selge huvi digitaaltehnoloogiate suhtes. Tehnoloogiale läheneti sageli aga just traditsiooniliste meediumide abil. Lilli-Krõõt Repnau söövitustehnikas teosed "Tüdruk nutitelefoni valguses" (2017) ja "Poiss nutitelefoni ja padjaga" (2017) olid headeks näideteks traditsionaalse tehnika rakendamisest tänapäevase nähtuse käsitlemiseks. Digitaliseerunud infoühiskond ja sellega kaasnev tähelepanematuse hirm (*fear of missing out*, FOMO) toodi vaatajani läbi teatava nihke, kus kujutatud päevakajaline sisu oli justkui olemuslikus vastuolus meediumi traditsionaalsusega.

Repnau töid toetas omakorda saksa kunstniku Andrea Büttneri visuaalselt abstraktne "Phone Etching" (Telefonisöövitus, 2015), mis olid valminud iPhone'i puutetundlike ekraanide programmi abil, mis salvestab kasutaja liigutusi, kohaldumaks tema sõrmede ja liikumismustritega. Nii oli kunstnik muutnud inimese internetis surfamise nähtamatuks jäävad jäljed nähtavateks ja materiaalseteks joonistusteks, viies pilves elava nutiühiskonna ja sellega seonduva pseudo-scientific invention, the "cloudbuster", with which he conducted dozens of healing "cosmic orgone energy" experiments. The aim of the cloudbuster was to unleash orgone energy from the sky which would heal humankind of all kinds of ailments. Säde came upon this curious invention via Kate Bush's song and video "Cloudbusting" (1985).[1]

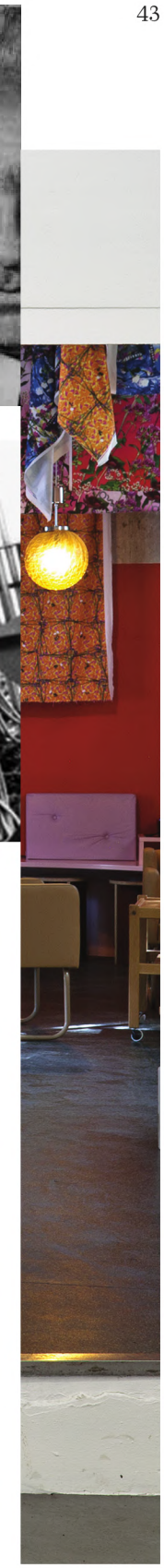
Within the exhibition context Säde used the concept of the cloudbuster primarily as a metaphor for unshakeable optimism and determination. Ideas such as dreamers and their utopias, science vs. pseudoscience, natural environment and digital technology, cloud data processing, the image and significance of the cloud in the collective imagination, spiritualism, magic and so forth, became the focus of attention. The exhibition was characterised by a wealth of images, narratives and stances, and topical issues were presented primarily through humour and poetry.

The curatorial concept also expressed the notion of how the networked virtual world enters everyday life in an increasingly physical way, and this was communicated as a foreboding vision about the immediate future of our world. One could also sense a weariness with digital technology and the new materialist desire to distance from the digitalised world and turn back to the physical body.[2] In the broader scheme, the exhibition text emphasised that all the artistic stances are united by "searches for a more caring and human-centred society", and that the exhibition combined "the optimism of will with the pessimism of intellect, and intensity with intention", where "intensity" is "all kinds of deviations and unimaginable ideas, which our society generally condemns, ridicules, pathologises, rejects or just forgets".[3] As a result, marginalised narratives and subjects were highlighted and the desire for alternative cultural phenomena and mystical streams to be legitimate was apparent. With the use of humour and the absurd, artists confronted notions that dominate in society and eccentric amateurism, sincerity and naivety were lifted into the limelight.

Nature and technology

In "Cloudbusters", technological utopianism, different visions of the future and a clear interest in digital technology were also quite apparent. In a number of cases the subject of technology was approached via traditional media. Lilli-Krõõt Repnau's etchings "Tüdruk nutitelefoni valguses" (Girl in Smartphone Light, 2017) and "Poiss nutitelefoni ja padjaga" (Boy with a Smartphone and Pillow, 2017) were good examples of how a traditional technique was applied to a current-day phenomenon. The digitalised information society and the accompanying "fear of missing out" (FOMO) were presented with a certain shift, where the depicted topical content was in apparent contradiction to the tradition of the medium.

Repnau's works were complimented by German artist Andrea Büttner's visually abstract "Phone Etching" (2015), which had been made with a touch-screen program that records the patterns of movement made by the user's fingers. She had made visible the invisible traces of the movements of someone surfing the internet and turned them into a physical drawing, thus taking the cloud-dwelling internet community and associated monitoring to a new level. Suzanne Treister's series "Survivor (F)" (2016–2018), which because of its hippy aesthetic seemed more naïve and anachronistic, dealt with issues relating to the future technology and the fate of



jälgimistemaatika uuele tasandile. Ka Suzanne Treisteri sari "Survivor (F)" (Ellujääja (F), 2016–2018), mis oma psühhedeelse hipiesteetika poolest mõjus pigem naivistliku ja anakronistlikuna, tegeles tulevikutehnoloogia ning inimkonna saatuse küsimustega jälgimisühiskonna kontekstis. Treisteri tööd mõjusid hoolimata oma spetsiifilisest esteetilisest lähenemisest kui õõvastavalt korrapärased ettekuulutused saabuvast düstoopilisest tulevikuriigist, kus tehnoloogia on taaskord omistanud Suure Venna võimupositsiooni.

Mõneti naiivse poeetilisuse varjus üritas näitus külastajale justkui vihjata ühiskonna valupunktidest, mis on tekkinud (ratsionaalse, planeeritava) teaduse ja (küber)tehnoloogia ning (intensiivse ja kontrollimatu) loodusliku keskkonna omavahelisel kokkupõrkel. Ilmnes olukord, kus inimene ei saa enam loodusliku keskkonnaga tegelda ainuüksi teaduslike meetodite ja tehnoloogia kaudu ning fookus oli nihkunud alternatiivsetele meetoditele ja müstilistele praktikatele, mida tajuti inimese elu edendamise potentsiaalsete vahenditena. Nii kerkis esile ka küsimus teadusliku ja mitteteadusliku lähenemise omavahelistest piiridest ja kohtumispunktidest, mille püstitas suuresti ka näituse keskne projekt, näitusele nime andnud Christoph Kelleri "Cloudbuster" (Pilvepurustaja, 2003–...). Viimane oli otseselt seotud Reichi looga, baseerudes selle kurioossel leiutisel. Tegu oli mängulise fotoseeriaga taolise "pilvepurustaja" ehitamisprotsessist. Flirtides pseudoteaduslike leiutiste ideega, muutis kunstnik nn unistajate masina näiliselt eksisteerivaks, luues nii *hommage*'i Reichisugustele unistajatele.

Okultistlikud valikud

Näituse mõnevõrra müstilises atmosfääris kerkisid esile ka huvid ravitsemise, spiritismi, maagia ja idamaade filosoofiate suhtes. Üks meeldejäävamaid videoteoseid, "A família do Capitao Gervásio" (Kapten Gervásio perekond, 2013/2014), autoriteks kunstnikud Tamar Guimarães ja Kasper Akhøj, kirjeldas poeetiliselt ühe Palmelo meediumi mõttelist rännakut, mille eesmärk oli kaardistada 20 Brasiilia kohal hõljuvat astraallinna. See visuaalselt lummav töö tõi vaatajani kohalikud postkaarditaolised loodusvaated, kaadrid Palmelo spirituaalsetest meediumitest ning Brasiilia, São Paulo ja Rio de Janeiro modernistlikust arhitektuurist. Hüpnotiseeriv videoteos võttis fookusesse spiritismi, uurides kollektiivsuse tähendust. Esitatud narratiiv oli paeluv ning kunstnikud olid leidnud viisi, kuidas anda unenäolistele utoopiatele visuaalne vorm.

Marje Taska akvarelli, guašši ja tindi tehnikas tööd sarjast "Mütoloogilised maastikud" (1985–1988) olid siinses temaatilises kontekstis samuti meeldejäävad. Need võluvad geomeetrilised maastikud, mis kujutasid loomi, linde ning erinevaid müütilisi sümboleid, mõjusid korraga psühhedeelselt ja orientaalselt, kinnistades taas kord Tõnis Vindi koolkonna omanäolisust ning esteetilist kvaliteeti. Taska loomingut iseloomustab oskuslik värvikäsitlus ning nüansseeritud sümboolika, kus kohtuvad geomeetriale omane korrapära ja ratsionaalsus. Need mantralikud, maagilised ja värviküllad omailmad õhkasid ajaülest spirituaalsust, mingit tugevamat eksistentsiaalset mõjuvälja.

Nii oli tegu mitmeplaanilise, ambivalentse ning mängulise väljapanekuga, mis oli oma vormilt pigem traditsionaalne, kuid atmosfäärilt peaaegu et okultne. Rõhk ilmnes kõigel nähtamatul ja salapärasel, mida ei ole võimalik vahendada

humanity in the context of the surveillance society. However, despite its very specific aesthetic approach, Treister's work was like a frightening premonition of an approaching dystopic future state where technology has once again assumed Big Brother's position of power.

Under cover of a certain poetic naivety the exhibition attempted to hint to the visitor about the problems in society that have occurred from the collision between the (rational, controlling) science and (cyber)technology and the (intensive and uncontrollable) natural environment. It was apparent that people cannot operate in the natural environment using purely scientific methods and technology and the focus has shifted to alternative methods and mystical practices that were understood as potential ways of improving human life. The boundaries and overlaps between science and non-science were also apparent, and were mostly presented through the exhibition's central project, which also provided the name for the exhibition, Christoph Keller's "Cloudbuster" (2003–...). This work, directly connected with Reich's story because it was based on his curious invention, was a light-hearted series of photographs of the process of building such a cloudbuster. Flirting with the idea of this pseudo-scientific invention, the artist made the "dreamer's" machine into something that appeared to exist and thereby created a homage to dreamers like Reich.

Occult choices

In the somewhat mystical atmosphere of the exhibition, an interest in healing, spiritism, magic and eastern philosophy was also apparent. One of the more memorable video works, "A família do Capitao Gervásio" (Captain Gervásio's Family, 2013/2014) by Tamar Guimarães and Kasper Akhøj, poetically described a Palmelo medium's notional journey that aimed to map the 20 astral cities floating above Brazil. This visually captivating work presented local postcard-like scenes of nature, images of Palmelo's spiritual mediums and modernist architecture from Brasilia, São Paulo and Rio de Janeiro. This hypnotising video focused on spiritism and the meaning of collectivism. The narrative was fascinating and the artists had succeeded in giving visual form to their dream-like utopias.

Marje Taska's watercolour, gouache and ink works from her series "Mütoloogilised maastikud" (Mythological Landscapes, 1985–1988) were also memorable in this thematic context. The appealing geometric landscapes, which depicted animals, birds and various mythical symbols, were simultaneously psychedelic and oriental, affirming once again the originality and aesthetic qualities of Tõnis Vint's school. Taska's work is characterised by a skilful use of colour and nuanced symbols, where orderliness that is typical of geometry meets rationality. These mantra-like, magical and colourful worlds breath a timeless spirituality – a stronger kind of existential influence.

The exhibition was multi-layered, ambivalent and playful, and in its form quite traditional, though in atmosphere almost occult. The emphasis was on everything that is invisible and secretive that cannot be communicated in the usual way. The format of the book and the way the texts and images worked together became important and one could sense a literary and linguistic focus in the selection of the works, for example, Robert Walser's manuscripts, which were combined

tavapäraste meetodite abil. Oluliseks muutus raamatuformaat ning teksti ja pildi kooslus ning tööde valikus oli tunda kirjanduslik ja keelesuunaline fookus, näiteks olid eksponeeritud Robert Walseri käsikirjad, mis olid omakorda kokku pandud graafiku ja filmitegija Klaus Lutzi raamatukujundustega. See detailiderohke aegruum mõjus esmapilgul näituse kontekstis kõige krüptilisemalt, kuid jätkas edukalt raamatuformaadi uurimise kaudu viimastel TGT-del väljakujunenud mustrit.

Hoolimata sellest, et TGT sotsiaalpoliitiline mõõde on võrreldes eelnevate aastatega taandumas ja peanäitusel valitses pigem mänguline ja ambivalentne atmosfäär, mida raamistasid poeetilised teosed, kutsus see kunstnikke üles mõtestama meie kaasaegset sotsiaalpoliitilist ja kultuurilist keskkonda ning osutama tähelepanu marginaalsematele mõttevooludele ja diskursustele. Näitusel avaldusid mitmed personaalsed lootused ja hirmud.

Üks avalikumalt sotsiaalpoliitilist mõõdet omav teos oli Babi Badalovi "For The Wall, For The World" (Seina jaoks, maailma jaoks, 2016), mis tegeles kalambuuri kaudu ühiskondlike ja poliitiliste teemadega, nagu põgenike olukord, immigratsioon, maailma geopoliitilised suhted, rassism ja vähemuste õigused. Badalovi teost toetas omakorda Mary Corita värviküllasele loomingule pühendatud ruum, mis kaasas samuti erinevaid kogukondade problemaatikaid. Corita plakatite laadis teostes avaldus ka edukalt graafika kui tehnika poliitiline potentsiaal – soodne ja kiire levitatavus võimaldas graafikal sekkuda poliitilisse võitlusse n-ö parema ühiskonna nimel.

TGT ideoloogiline ruum

Kultuuriliselt ja majanduslikult ühtlustuvas maailmas on TGT üks algne funktsioon – siinse kunstivälja globaalsele "kunstikaardile" asetamine – kadumas. Nii on võimalik enesele näituse koostamisel lubada ka süvitsi minevaid või mängulisemaid lähenemisi. Eelmiste triennaalidega võrreldes oligi tunda teatavat rahunemist ja muretust; professionaalne ebakindlus ja globaalse kunstiga kaasaskäimise soov on kadumas ning julgetakse näitusetegemise praktikatele läheneda mängulisemalt. Ka tundub olevat taandunud vajadus geopoliitilise enesemääratluse järele.

Arvestades asjaolu, et biennaaliformaadi ühe omadusena on nähtud soovi pakkuda külastajale elamust (n-ö elamusmajanduse väljund), mille tõttu on sellele sageli ette heidetud turuloogikast lähtuvat meelelahutuslikkust, ei ilmnenud 2018. aasta TGT puhul ka märgatavat meelelahutuse pakkumise ambitsiooni või välisele efektile pretendeerivaid valikuid. Näitusepoliitika ei tundunud olevat meeleheitlikult põimunud nn kaasaegsuse fenomeni[4] külge – näitus mõjus värskelt, kuid mitte globaalseid trende matkivana.

Ilmselt oleks aga asjakohane esitada küsimus: kas käesolev triennaal proovis mõtestada või öelda midagi olulist ka siinse kultuuriruumi kohta? Valitud teema puhul võis tõepoolest leida viiteid Eesti kultuuriruumile. Arvestades asjaolu, et tänapäevase Eesti rahvuslik identiteet on paljuski koondunud "pilve" kujundisse, võiks näituse toimumise ajalise konteksti (EV 100) ning valitud teema koosmõju tõttu näitusel täheldada teatud kriitilist vihjet Eesti kui e-riigi temaatikale. Nii rõhutati ka triennaali pressiteadetes, et TGT peanäitus vaatleb traditsiooni teist külge – ebatraditsioonilisust – ning küsib, kuidas ja mis tooniga saab üldse rääkida traditsioonist with printmaker and filmmaker Klaus Lutz's book designs. In the context of the exhibition, this initially detail-rich space appeared to be the most cryptic element, but through the book format it successfully continued in the pattern of recent TPTs.

Despite the fact that the socio-political element was less than in previous years and that the main exhibition was dominated by a playful and ambivalent atmosphere created by the poetic works, the exhibition invited artists to ponder our contemporary socio-political and cultural environment, and direct attention to more marginal ideas and discourses. Many personal hopes and fears were revealed.

One of the more openly socio-political works was Badi Badalov's "For the Wall, for the World" (2016), which addressed social and political topics like the refugee situation, immigration, world geopolitical relations, racism and minority rights through various puns. Badalov's work was complimented by the room devoted to Mary Corita's colourful work, which also addressed a range of social issues. Corita's poster-style works successfully presented the political potential of printmaking as a technique – cheap and quickly distributable, making it possible for printmaking to be part of the political struggle for a better society.

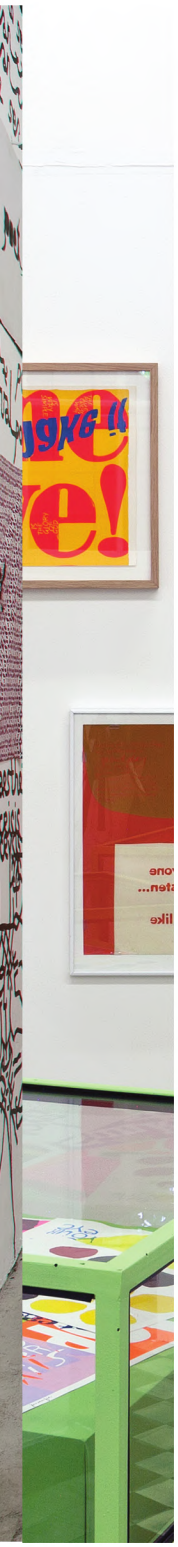
The ideological space of TPT

In a world that is increasingly more homogenous culturally and economically, one of TPT's original functions – to put local art on the global "art map" – is disappearing. Therefore, it is possible in putting together an exhibition to allow oneself an in-depth or playful approach. Compared to previous triennials there is a sense of maturity and carefree; professional insecurity and the need to keep up with the global art scene is disappearing and there is confidence to approach the exhibition practice more playfully. There also seems to be less of a need to define oneself according to geopolitical self-awareness.

Taking into consideration the characteristic that has been identified in connection with the biennial format of providing the visitor with an experience (an expression of "experience economy"), and for which it has often been accused of being market-based entertainment, the 2018 TPT showed no ambition of providing entertainment or aspirations of seeking external effect. The exhibition policy did not seem to be seeking "contemporary phenomena"[4] at all costs – but was fresh and not an imitation of global trends.

It would probably be relevant to pose the question of whether this triennial endeavoured to give meaning to or say something important about the local cultural sphere. It is certainly possible to find references to the Estonian cultural space within the context of the general theme. Considering that Estonian national identity today is very much centred on the image of the "cloud", one could notice, in the combined effect of the timing of the exhibition (EV100) and the theme, a certain critical note regarding Estonia and the subject of E-government. The press releases emphasised that the TPT main exhibition looks at the other side of tradition – the non-traditional – and asks how and in what way can one talk of tradition at a time when, as part of the state's "transformative digital society" start-up initiative, Estonia is offering e-residency to everyone who is interested.

In the exhibition context the selection of artists and their backgrounds was intriguing. Of course, if representing local



ajal, mil Eesti pakub riikliku *start-up* projekti raames kõigile soovijatele e-residentsust "transformatiivses digitaalses ühiskonnas".

Näituse kontekstis muutus intrigeerivaks aga kunstnike valik ja päritolu. Mõistagi on oht, et seades kohalike kunstnike esindatuse eraldi eesmärgiks, võib see lõppeda ummikus, mis taastoodab stereotüüpseid ettekujutusi sellest, milline on – või milline peaks olema – ühe kultuuriruumi kultuuriline identiteet ning kitsamalt sellele piirkonnale omased kunstipraktikad. Siiski võiks näituse peamise nõrkusena välja tuua pigem nõrga kandepinna, kui rääkida siinsete kultuuriliste eripärade uurimisest. TGT on potentsiaalne platvorm, kus arendada aktiivset loomingulist dialoogi kohalike ja rahvusvaheliste kunstnike vahel, kuid sel peanäitusel olid selgelt ülekaalus väliskunstnikud.

Kui traditsiooni järgi on TGT-le algusest peale olnud oluline just Baltikumi koostöö ja professionaalse dialoogi arendamine ning idee sellest, et näitusele on kaasatud teatud arv kunstnikke igast Balti riigist, siis 2018. aasta triennaaliga taolisest traditsioonist selgelt loobuti. Balti riikide kunstnikud olid oma lähedust arvestades märgatavalt alaesindatud – näituselt leidis vaataja kaks eesti kunstnikku, ent mitte ühtegi kunstnikku teistest Balti riikidest.[5] Selle tulemusel vajus unarusse ka idee kohaliku nüüdiskunsti populariseerimisest siinses sotsiaalpoliitilises kontekstis.

Teisalt ei oleks säärane kriitika ammendav. On mõistlik teadvustada, et kuraator kui loovisiksus ei pea eeskätt silmas kunstipoliitilisi valikuid, vaid lähtub eelkõige oma loomingulisest visioonist. Ning hoolimata kohaliku regiooni kunstnike alaesindatusest, oli tehtud võrdlemisi huvitav kunstnike valik (sealhulgas näiteks Rumeenia, Aserbaidžaani ja Portugali päritolu kunstnike näol), mille raames oli kaasatud ka kirjanikke ning raamatukujundajaid. Sealjuures ei olnud panustatud eeskätt n-ö võimalikult nüüdisaegset esteetikat viljelevatele "superstaar"-kunstnikele, vaid otsitud huvitavaid peateemaga haakuvaid sisulisi konnotatsioone, mis mõjuks ka kohalikule kunstipublikule värskendavalt. Asjaolu, et kunstnike arv iga triennaaliga väheneb, on ühelt poolt taganud enam fokusseeritud kontseptsiooni ja kunstnike valiku ning soodsamad võimalused terviklikumaks professionaalseks lahenduseks, kuid teisalt on taolise süvitsi mineva kuraatorinäituse omaksvõtt kitsendanud kunstnike võimalust oma loomingut avalikkusele näidata ja kahandanud näituse mahtu, mida omakorda ohustab näituse kultuurilise mitmekesisuse vähenemine.

Ootuste kohaselt ei tegelenud peanäitus ka otseselt graafika kui meediumi problemaatikaga. Enamik tekste näiteks 2007. aasta triennaali kataloogis küsivad, mis mõte üldse on graafikal kui sellisel, sisaldades vaikimisi eeldusi, et graafika on meediumina iganenud.[6] 2018. aasta kontekstis esineb graafika lihtsalt kui üks tänapäevastest (tiražeeritavatest) meediumidest ning tähelepanu saab sealhulgas raamatu formaat. Lisaks oli leitud nutikaid viise, kuidas ka traditsioonilisemat graafikat võimalikult laias ulatuses kaasata.

Silmapaistev oli ka asjaolu, et mitmed kunstnikud olid kaasatud näitusele postuumselt. Nii ilmnes teatav ajaloolise materjali taaselustamise soov, kuid samal ajal kerkis küsimus, et kas näitus ei muutu liialt ajalooliseks muuseumiväljapanekuks. Elnara Taidre on siinkohal esitanud vägagi aktuaalse küsimuse: "Kas TGT on eelkõige nüüdiskunstisündmus, mis peaks keskenduma oma kaasajal toimuvatele protsessidele, või on õigustatud ka vanemate kunstinähtuste kasutus, näiteks seni vähetuntud autorite loomingu käibesse

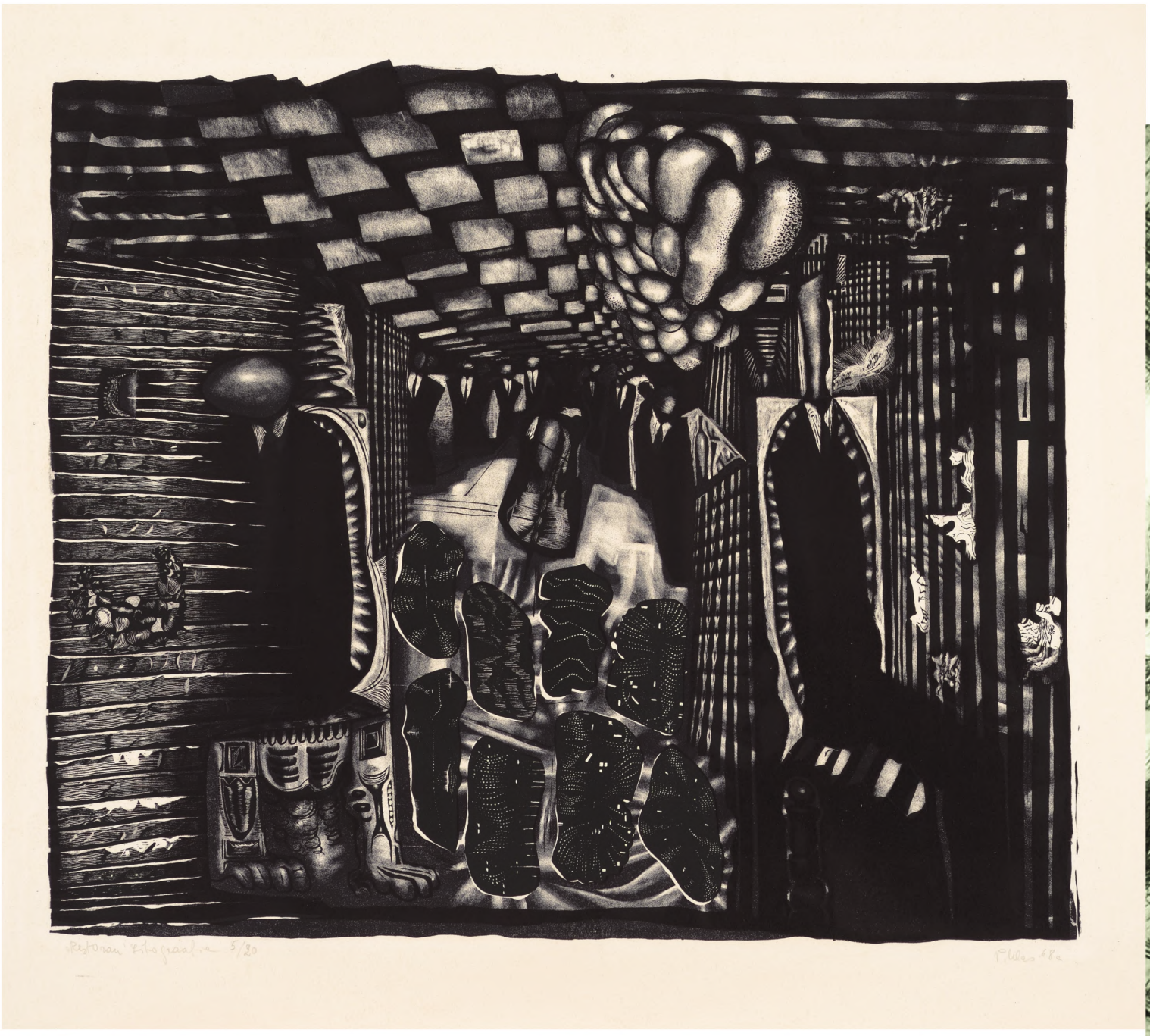
artists is the aim, there is a danger that it can lead to a dead-end, which reinforces stereotypical perceptions about what the cultural identity of a particular cultural space is like – or should be like – and more narrowly the typical art practices of that region. However, one possible weakness of the exhibition could be the rather weak foundation when speaking of the characteristics of local cultural research. TPT is a potential platform where active, creative dialogue between local and international artists could be developed, but in the main exhibition international artists were clearly in the majority.

Since the very beginning, the TPT has been important for developing collaboration and professional dialogue in the Baltics and a certain number of artists from each Baltic country was always included in the exhibition, but the 2018 triennial clearly did not follow this tradition. Artists from the Baltic States, considering their proximity, were noticeably under-represented – one was able to find only two artists from Estonia and none from the other Baltic States.[5] As a result the idea of popularising local contemporary art in the local socio-political context fell by the wayside.

On the other hand, this criticism is not completely warranted. It is important to acknowledge that the curator, as a creative person, does not need to consider art-political factors but primarily relies on her own creative vision. And despite the under-representation of artists from the local region, there was a fairly interesting selection of artists (including artists from Romania, Azerbaijan and Portugal), as well as writers and book designers. And they did not invest in "superstar" artists who produced work that is as aesthetically contemporary as possible, but sought interesting work that connected with the main theme and which would be refreshing for the local art public. The fact that the number of artists decreases with each triennial means that, on the one hand, there is greater focus on the concept and the artists, and a greater chance of an integrated whole, but on the other hand, the transition to this kind of in-depth, curated exhibition has narrowed the opportunities for artists to show their work publicly and has reduced the size of the exhibition, which in turn endangers the exhibition's cultural variety.

In line with expectations, the main exhibition also did not directly address issues surrounding printmaking as a medium. Most of the texts in the 2007 triennial question the relevance of printmaking as such, and without saying it aloud, presume that printmaking as a medium is outdated.[6] In the context of 2018, printmaking is simply one modern day (reproducible) medium and as such the book format also gets attention. In addition, they had found clever ways of including as much traditional printmaking as possible.

What was also noticeable was that many artists were posthumously included in the exhibition. So, a certain desire to revive historical material was apparent, but the question also arose whether the exhibition was not becoming too much of a historical museum display. On this point, Elnara Taidre raised a highly relevant question: "Is TPT primarily a contemporary art event, which should focus on contemporary processes, and is the inclusion of earlier art justified, for example, with the aim of presenting the work of lesser known artists within the contemporary context? What should the relationship between new and old art be, so the exhibition does not become a museological display?"[7] To some extent this approach undermined the TPT as a socially sensitive and reactive agent of contemporary art as well as its potential as an open discussion platform and resistance to the concept of biennials and triennials



Peeter Ulas
Restoran
1968
Litograafia, 67 x 80 cm
Foto autor Stansilav Stepashko
Eesti Kunstimuuseum

Peeter Ulas
Restaurant
1968
Lithography, 67 x 80 cm
Photo by Stansilav Stepashko
Art Museum of Estonia

ja kaasaegsesse konteksti toomise eesmärgil? Missugune peab olema uuema ja vanema kunsti vahekord, et näitusest ei saaks museaalne väljapanek?"[7] Säärane meetod õõnestas teatud määral TGT kui sotsiaalselt tundliku ja reageeriva nüüdiskunstiagendi ning avatud diskussiooniplatvormi potentsiaali, ilmnedes mõneti vastupanuna globaalsel "kaasaegsuse" ideel opereerivale biennaali-triennaali kontseptsioonile. Teisalt võib seda käsitleda kuraatorite strateegilise meetodi või uurimusliku võttena juba nullindate algul biennaale iseloomustanud ajaloolise materjali aktualiseerimise huvide kontekstis.

TGT näitusepoliitika arengulugu

TGT loomist 1968. aastal on kohalikul kunsti- ja kultuuriväljal nähtud olulisena väga mitmes võtmes, kuid ühe peamise aspektina on rõhutatud nõukogude perioodi kontekstis selle sotsiaalpoliitilist mõõdet ehk vastupanu potentsiaali kommunistlikule ideoloogiale. Nii võis seda algusaastatel näha kui rahvusliku eneseteadvuse tõstjat, Balti regiooni identiteedi ja ühtsustunde loojat ning kohalike kultuurisidemete tugevdajat. Näiteks XIV TGT Baltimaade näituse kuraator Anders Kreuger on rõhutanud, kuidas TGT põhieesmärgiks oli omal ajal hoolitseda selle eest, et Baltimaade graafika näeks välja "vähem nõukogulik" kui Venemaa või ülejäänud üheteistkümne sotsialistliku vabariigi oma; nii edendati graafikat edukalt eesti, läti ja leedu kultuuriidentiteedi osana.[8]

Kuna Nõukogude Liidus valitses ideoloogiline protektsionism, mis oli suunatud ka kunsti rahvusvahelistumise vastu,[9] siis olid ka professionaalsel tasandil kunsti rahvusvahelistumine ja n-ö ajaga kaasaskäimine eraldi eesmärkidena vägagi ihaldatud. Ja kuna NSV Liidu kunstnikel oli teadagi keelatud nn raudse eesriide taha reisimine, nähti just TGT-d ühe võimalusena, mille abil luua sidemeid välismaailmaga. TGT tõi reaalajas küll Eesti ja Baltimaade kunstile laiemat rahvusvahelist tähelepanu ja kiitust, kuid reaalne aktiivsem rahvusvaheline koostöö käivitus siiski alles 1989. aastal, Berliini müüri langemisega.[10]

1998. aastal sai TGT presidendiks Eve Kask ning avatud konkursile ja Balti sektsioonile lisandus uus, kuraatorinäituse platvorm. XI TGT kujunes mitmes mõttes varasemaist erinevaks ja vallandas diskussiooni näituse tuleviku üle. Esmakordselt on tegemist rahvusvaheliselt täiesti avatud näitusega, mille osavõtjad valib esitatud teoste seast rahvusvaheline žürii. Väikese eriosana säilis eesti-läti-leedu ekspositsioon.[11] Aina enam läheneti teemakeskselt ning lisaks põhinäitusele kaasati ka noortenäituse formaat.

1990. aastaid on TGT tegevuses nähtud rahvusvahelistumise ja globaliseerumise värvika ajaperioodina, mil avanenud piirid ja globaalne biennaalihullus ning digitaalsetele tehnoloogiatele ümberkohandumine tõid omakorda kaasa triennaali rahvusvahelistumise agenda võimendumise ning teiste, n-ö vähemtähtsate kultuuripoliitiliste põhimõtete hägustumise. 1990. aastate poliitilised muudatused ning kultuurilised ja tehnoloogilised arengud lükkasid TGT-d ümber mõtestama oma institutsionaalset rolli ja tähendust kohalikul väljal; laiendati graafika määratlust ning näituste koostamisel võeti omaks walterbenjaminlik idee "reprodutseeritavusest". Eha Komissarov on rõhutanud, kuidas 1990. aastatel triennaali Balti ekspositsioon marginaliseerub, sulandudes seejärel 21. sajandil rahvusvahelisse ekspositsiooni. Selle põhjus seisnes kahes asjaolus: digitehnoloogiate arengu tõttu muutus graafika definitsioon märgatavalt ning regioon ei tootnud

that operate on the idea of global "contemporaneity". On the other hand, this can be viewed as the curator's strategy or as a research approach, which was already typical of biennials in the 2000s, where historical material was also included.

The development of the TPT exhibition policy

The founding of TPT in 1968 has been seen as important in the local art and cultural context for many reasons, but one of the main aspects that has been emphasised within the Soviet context is its socio-political impact or potential as resistance against Soviet ideology. In the early years it was seen as a promoter of national self-identity, a creator of a Baltic regional identity and unity, and an event that strengthened local cultural ties. For example, Anders Kreuger, the curator of the Baltic Exhibition for the XIV TPT emphasised how the main aim of TPT in those days was to ensure that printmaking in the Baltic States would look "less Soviet" than printmaking in Russia or the other eleven socialist republics. Printmaking was successfully promoted as a part of Estonian, Latvian and Lithuanian cultural identity.[8]

In the context of the dominance of the ideological protectionism of the Soviet Union, which was also against the internationalisation,[9] the internationalisation of art at the professional level and keeping up with the times, as it were, was extremely desirable. And because artists in the Soviet Union were prohibited from travelling outside the iron curtain, TPT was seen as an opportunity to establish links with the outside world. Though TPT did attract international attention and acclaim for Estonian and Baltic art, in reality active international collaboration only started after 1989, after the fall of the Berlin wall.[10]

In 1998, Eve Kask became president of TPT and a new curatorial platform was added to the open call and Baltic sections of the exhibition. The XI TPT was in many ways different to previous ones and opened up discussions about the future of the exhibition. For the first time there was a completely open international exhibition and from the submitted works participants were selected by an international panel, while a small Estonian–Latvian–Lithuanian exhibition was also retained.[11] There was increasingly more emphasis on a thematic approach and in addition to the main exhibition there was a section for young artists.

The 1990s was a colourful period of internationalisation and globalisation for TPT. It was a time of newly opened borders and global biennial madness. The adjustment to digital technologies brought an amplified agenda of internationalisation to the triennial and a blurring of other "less important" cultural-political principles. Political changes in the 1990s, as well as cultural and technological developments, forced TPT to rethink its institutional role and significance on the local scene; the definition of printmaking was expanded and Walter Benjamin's idea of "reproducibility" was incorporated into the exhibition. Eha Komissarov has spoken about how the Baltic exhibition in the triennial during the 1990s was diminishing, and then in the 21st century it became incorporated into the international exhibition. The reason for this was twofold: due to the development of digital technologies the definition of printmaking changed considerably and the region was not producing sufficient numbers of the next generation of high-quality printmakers. As a result, TPT in the early 2000s moved its focus to "post-printmaking".[12]

enam piisaval arvul kõrgetasemeliste graafikute pealekasvu. Selle tulemusel orienteerus TGT 2000. aastate algul ümber nn postgraafikale, tükijärgsele ajastule.[12]

2011. aasta TGT tõstatas eeskätt küsimusi graafika potentsiaalsetest arengusuundadest ning uute meediate integreerimisest, keskendudes nüüdiskunsti olukorrale globaalse majanduskriisi ajal. See triennaal oli koostatud täiesti uutel alustel: ei eksisteerinud eraldi traditsioonilist eesti kuraatori koostatud näitust, nagu oli tehtud 1998. aastast peale, vaid otsiti rahvusvahelise kogemusega kuraatorit, kes kureeriks Baltimaade näitust ning tooks ka rahvusvaheliselt tuntud kunstnikke Eestisse. Lõpetati Baltimaade kunsti eristamine ja eksponeeriti Balti kunstnike tööd rahvusvahelises valikus[13] ning ühendati põhi- ja kuraatorinäitus üheks kureeritud põhinäituseks "Armastuse, mitte raha pärast" (kuraatorid Simon Rees, Eve Kask ja Eha Komissarov), mida omakorda saatis Ljubljana graafikabiennaalide hittide paraad satelliitnäitusel "Mapping" (koostaja Lilijana Stepančič).

Viimane oli oluline just seetõttu, et 1955. aastal loodud edumeelset Ljubljana biennaali on TGT käsitlustes korduvalt välja toodud ühe peamise institutsionaalse eeskujuna. Tegu on maailma vanima järjepidevalt toimuva rahvusvahelise graafikanäitusega, mis omas postkolonialistlikku ambitsiooni tuua demokraatlikul viisil kokku võimalikult mitmekesine ampluaa kunstnikke mõlemalt poolt raudset eesriiet ja ka nn kolmandast maailmast ning püsida selle kõige juures aktiivselt dialoogis muutustega globaalsel kunstiväljal. Stepančiči järgi oli see Jugoslaavia ja lääneriikide koostööpoliitika tunnismärk, andes samas Nõukogude Liidule signaali, et Jugoslaavia sotsialism erines NSVL-i omast. Sotsialistlik maailm imetles biennaali avatust, kapitalistlik maailm selle sõltumatust turupiirangutest ning arenev maailm kolmanda maailma riikide suveräänsuse austamist.[14] Ljubljanas auhinnatud kunstnike loetelu (peamiselt Põhja-Ameerika ja Lääne-Euroopa kunstnikud) peegeldavat aga selgelt, kuidas biennaal püüdis strateegiliselt lõimida Jugoslaavia kunsti lääne kunstivälja kontekstiga.[15]

Sarnast taotlust demonstreerida Baltikumi ning lääneriikide omavahelist koostööd võis selgelt märgata ka TGT puhul. TGT algusaastate puhul on korduvalt rõhutatud kunstipoliitilisi huvisid, mille raames kerkib esile ambitsioon "asetada" Eesti nüüdiskunsti väli esmakordselt rahvusvahelisele "kunstikaardile" ning toetada jätkusuutlikult selle positiivset kuvandit ja nähtavust teiste kunstiprofessionaalide silmis. Säärane professionaalsele rahvusvahelisele laienemisele asetatud rõhk ilmnes eriti intensiivselt just pärast 1989. aastat.

2014. aasta TGT kujutas endast ühtset mastaapset näitust "Kirjaoskus – kirjaoskamatus" (kuraator Maria Kjær Themsen), mis võttis enda alla ühtekokku ligi 2000 ruutmeetrit näitusepinda. Väljapanek tegeles eeskätt digitaliseerunud meediumide pealetungi ning ekraani mõjudega, uurides transformatiivse ühiskonna suhet nii digitaalsete kui ka trükimeediumidega. Samal aastal valiti ühtlasi TGT presidendiks noor kunstiteadlane ja kuraator Marten Esko ning triennaali juhtkonnas leidis aset põlvkonnavahetus.

2018. aasta XVII triennaal oli uuele juhatusele esimene ning selle asjaolu kontekstis peegeldub ka teatav nihe peanäituse kontseptsioonis. 2018. aasta TGT korraldusliku poliitika üks kõnekamaid asjaolusid on tõenäoliselt see, et sel aastal loobus triennaal esimest korda täielikult põhinäituse avatud konkursist. Elnara Taidre on välja toonud, et selleaastane põhinäitus EKKM-is jätkab eelmisel triennaalil esile tõusnud suunda. Selle tulemusel pääsevat eksponeeritud tööde

The 2011 TPT raised questions regarding potential directions for the development of printmaking and the integration of new media, focusing on the issue of contemporary art during the time of the global financial crisis. This triennial was based on a completely new foundation – there was no longer a separate exhibition curated by an Estonian curator, as had been the tradition since 1998, but a curator with international experience was sought, one who would curate the Baltic Exhibition and bring internationally known artists to Estonia. Baltic art was no longer separate and the work of Baltic artists was shown alongside the international selection.[13] The main exhibition and curated exhibition were combined to form the main exhibition "For Love, Not Money" (curators Simon Rees, Eve Kask and Eha Komissarov) and this was accompanied by "hits" from the Ljubljana Printmaking Biennial in the satellite exhibition "Mapping" (compiled by Lilijana Stepaničič).

The latter was important because the ambitious Ljubljana Biennial, founded in 1955, has been repeatedly highlighted as an institutional exemplar for TPT. The biennial, one of the world's oldest continuously running international printmaking exhibitions, had the post-colonialist ambition of democratically bringing together a broad a selection of artists from both sides of the iron curtain and from the Third World, and at the same time actively remaining in dialogue with changes in the global art scene. According to Stepaničič, this was an indicator of Yugoslavian and Western collaborative policies, while at the same time signalling to the Soviet Union that Yugoslavian socialism differed from that in the USSR. The socialist world admired the openness of the biennial, the capitalist world admired its independence from market restrictions and the developing world admired its endeavour to strategically weave Yugoslavian art with the context of Western art.[14] The list of award-winning artists at Ljubljana (mainly from North America and Western Europe) also clearly reflects how Yugoslavian art was combined with a Western art context.[15]

This same endeavour to demonstrate cooperation between the Baltics and the West can clearly be seen in TPT. The art-political ambitions in the early years of TPT of "placing" Estonian contemporary art onto the international "art map" for the first time and sustainably supporting its positive image and visibility in the eyes of other art professionals has been repeatedly emphasised. This emphasis on professional expansion internationally was especially intense immediately after 1989.

The 2014 TPT was a huge unified exhibition. "Literacy – Illiteracy" (curator Maria Kjær Themsen) covered close to 2,000 m^2 of exhibition space. The exhibition primarily dealt with the onslaught of digitalised media and the influence of screens, and studied the relationship between a transformative society and digital and printed media. That same year the young art historian and curator Marten Esko was chosen to be President of TPT and a generational change took place in the management of the triennial.

The 2018 XVII triennial was the first for this new management and a shift in the concept of the main exhibition is discernible. Probably one of the most eloquent factors in the organisational policy of the 2018 TPT is that for the first time there was no open call for the main exhibition. Elnara Taidre has said that this year's main exhibition at EKKM continues the direction that had been emerging in previous triennials. As a result, there is a noticeably reduced number of works on show, the curatorial position is stronger and the exhibition is

märgatava arvulise kahanemise arvelt mõjule nõudlikuma kuraatoripositsiooni rakendamine, aga ka terviklikum väljapanek. Nii võimaldavad kaks viimast triennaali Taidrel rääkida suunamuutusest: uute osalejariikide ja meediumide ekstensiivse kaasamise on välja vahetanud fookustatud intensiivne käsitlus.

Niisugune süvitsi minev kuraatoriuurimus peegeldab eeskätt valdkondlikku professionaliseerumist, demonstreerides sealjuures TGT juhatuse üpris eneseteadlikke eelistusi. Eneseteadliku tugevusena kerkib esile niisamuti asjaolu, et peanäitusele valiti Eesti päritolu kuraator, mitte ei panustatud rahvusvaheliselt nimekama väliskuraatori peale (muster, mida võib märgata peale viimaste TGT-de ja ka Veneetsia biennaali Eesti paviljoni näituste puhul); nii hinnatakse ja usaldatakse ka kohalikul väljal tegutsevate kuraatorite tegevust.

Nimetamise talumatu raskus

Pikalt on kestnud problemaatiline arutelu selle üle, miks on TGT nimes ikka veel sees "graafika" sõna, kui üritus pole enam ammu meediumispetsiifiline. Nii on TGT eestvedajatel mõnigi kord soovitatud muuta nime näiteks Tallinna Triennaaliks ja jätkata meediumipiiranguteta.[16] Mis aga juhtuks, kui graafikatriennaalist saaks lihtsalt triennaal? Mis jääb traditsioonile ja ajaloole rõhuvast sündmusest alles siis, kui traditsioonid on pealtnäha minetatud ning ka nimi unustatud? Kas enesele nn kohanduja rolli võtmisel võib minna ka liiga kaugele?

Sarnast problemaatikat võib näha seonduvalt Tallinna Fotokuuga, mis sai alguse samuti meediumispetsiifilise platvormina, kuid mis on end aja jooksul hakanud kommunikeerima aina üldistavamalt nüüdiskunstibiennaalina.[17] Tegu pole enam meediumispetsiifika küsimustega – ka TGT on graafika tavadefinitsioonist ammu edasi liikunud –, vaid pigem n-ö nime säilitamise turundusliku problemaatikaga. Maailmas, mis on küllastunud erinevate võistlevate toodete ja teenuste poolest, väidab bränditeooria, et just diferentseerimine ning identiteediloome on lahenduseks massist eristumisel. Selleks et globaalsel kunstiväljal ja -turul edukas olla, on vaja seega tugevat brändinarratiivi.

TGT kontekstis võib rääkida nii rahvuse brändimisest kui ka kunstivälja brändimisest, kuid TGT on ka ise muutunud ajalooga brändiks, ning ei ole üllatav, et sellest ei soovita nii kergesti loobuda. See dilemma peegeldab, kuivõrd ollakse emotsionaalselt (nagu ikka brändide puhul tavaks) kinnitunud selle märgiga kaasnevate konnotatsioonide ("traditsioon", "jätkusuutlikkus", "rahvuslik ja kultuuriline iseteadvus", "erialane professionaalsus", "rahvusvaheline nähtavus ja prestiiž" jms) ning ajaloo külge, ning kuivõrd ollakse valmis sellist sümboolsete väärtuste paketti praeguses ajahetkes täiendama või muutma. Kuna brändi väärtus on otseses seoses selle kandjaga, on tekkinud teatud hirm see kogutud sümboolne kapital kaotada, sest eks nullist alustamine ongi raske. Oluline on aga see, et TGT "bränd" ei muutuks kohaliku kunstiavalikkuse teadvuses illusoorselt võimsamaks tegelikust globaliseerunud ajastu biennaalireaalsusest.

Üldiselt on nii mõnedki teoreetikud seisukohal, et biennaal/triennaal on muutunud globaalses kunstimaailmas hegemooniliseks formaadiks. Näiteks Peter Osborne näeb biennaali dominantse formaadina, viidates uuele institutsionaalsele reaalsusele, nn väljapaneku kompleksile (*the*

more unified. The last two triennials justify Taidre talking of a change in direction; the extensive inclusion of new participating countries and media has been exchanged for a focused and intensive approach.

This thorough curatorial approach primarily reflects a professionalisation and demonstrates the conscious preferences of the TPT board. As does the fact that an Estonian curator and not an internationally known foreign curator (a pattern that is noticeable after recent TPTs and also the Estonian pavilion at the Venice Biennale) was selected to curate the main exhibition; the work of curators working locally is both valued and trusted.

The unbearable difficulty of naming

For a long time there have been problematic discussions about why TPT still contains the word "print"; for a long time already, the event has not been media specific. On occasion it has been suggested to the TPT team that they should change their name to Tallinn Triennial and continue without the media restrictions.[16] What would happen if the printmaking triennial would become just a triennial? What would remain of an event that is founded on tradition and history if the traditions are ostensibly removed and the name forgotten? In taking on the role of modifier is it possible to go too far?

There is a similar issue with Tallinn Photomonth, which also started out as a media specific platform, but which over time has begun to communicate increasingly as a more general contemporary art biennial.[17] It is no longer an issue of media – TPT has long moved on from the usual definition of printmaking – but instead it is an issue of maintaining the name for marketing purposes. In a world overwhelmed with competing products and services brand theory tells us that differentiation and identity creation is the solution to standing out from the crowd. To be successful in the global art world and market one needs a strong brand narrative.

In regard to TPT we can speak of both a national brand and an art brand, but TPT has also become a historical brand, and it is not surprising that they do not want to give it up easily. This dilemma reflects the extent of emotional attachment (as is common with brands) of the associated connotations with history (tradition, sustainability, national and cultural awareness, professionalism, international visibility and prestige, and so forth) and the extent to which people are prepared to improve or change this value package at this current time. Since brand value is directly connected to its wearer there is fear that the accumulated capital will be lost; starting from zero is difficult. What is important at this time of globalised biennales is that in local art awareness the reality of the TPT brand is not perceived to be more powerful than it actually is.

Several theorists are generally of the opinion that biennials and triennials have become dominant in the global art world. Peter Osborne, for example, sees the biennial as a dominant format and refers to a new institutional reality, "the exhibitionary complex" which apparently is no longer museological but based on the biennial.[18] Biennials have been regarded as a postmodern phenomenon, whose primary aim is to increase the symbolic and actual (market) value of the exhibited work, and at the same time create brand value for itself and, in the context of the global art world, accumulate symbolic capital for the local art scene. This helps position a specific cultural location and the art world operating there on the international

exhibitionary complex), mis väidetavalt ei ole meie kaasajal enam museoloogiline, vaid just biennaalil põhinev.[18] Biennaale on käsitletud kui postmodernsusele omaseid nähtuseid, mille peamiseks eesmärgiks on kasvatada eksponeeritud kunsti sümboolset ja reaalset (turu)väärtust, luua sealhulgas enesele brändiväärtust ning koguda globaalse kunstivälja kontekstis kohalikule kunstiväljale sümboolset kapitali. See aitab asetada konkreetse kultuurilise paiga ning sellel opereeriva kunstivälja rahvusvahelisele kunstiväljale ning edendada kohaliku kunsti rahvusvahelistumist ja sobitumist rahvusvahelisele turule. Simon Sheikh on omakorda teoretiseerinud, kuidas biennaalid on omavahel geopoliitilises mõttes asetatud teatud "näituste öko- ja majandussüsteemi" ning vaatamata kohalike külastajate arvule, ei saa need rahvusvahelisel tasandil samapalju vahetut tähelepanu. Sheikh leiab, et sellises kontekstis on biennaal muutunud brändiks, mille puhul on oluline luua nišiturg, spetsiifiline identiteet ja reputatsioon, mis suudaks selle asetada globaalsele kunstiväljale.[19]

TGT kui bränd

Seega: mis teeb TGT niisugusel mitmekesisel ja pidevalt muutuval ning turumehhanismidel opereerival rahvusvahelisel biennaalimaastikul eriliseks? Ning mis eristab seda praeguses aegruumis teistest regiooni suurnäitustest (näiteks Tallinna Fotokuust või Balti Triennaalist)?

Tallinna Fotokuu ja Balti Triennaali kontekstis eristab TGT-d eeskätt just pikk ajalugu ja reputatsioon. TGT ja Biennialfoundation.org kodulehel on rõhutatud, et kõikidel TGT näitustel on olnud üks eripära, mis garanteerib Tallinna triennaalide erisuse teiste omasuguste seas: spetsiaalne, garanteeritud eesti, läti ja leedu kunstnike tööde esindatus näitusel. 2018. aastal on selline erisus aga kaotatud. Ent kuna tänapäeval on meediumispetsiifilisus niivõrd anakronistlik ja ebatavaline, võiks öelda, et TGT muudab praeguses ajas omanäoliseks just teatud idee jäänuk meediumispetsiifilisusest kui sellisest, mille võiks tänapäevaste näituse praktikate ja -meetoditega võimaluse korral enese kasuks tööle rakendada. Nii nagu nullindatel saabus digitaaltehnoloogiate tüdimuse tulemusena uusmaterialistlik mõttesuund, mis pöördus tagasi reaalsete füüsiliste materjalide poole, poleks eriti üllatav, kui tekiks uuesti ka põhjalikum huvi graafikataoliste traditsionaalsemate meediumide suhtes. Juba mõni aasta on nüüdiskunstiväljal olnud märgata näiteks käsitöötehnikate poole tagasipöördumist ning kõrgendatud huvi tarbekunsti ja keraamika distsipliinide kaasamise suhtes.

Kui Nõukogude Liidus oli TGT puhul oluline poliitilise vastupanu aspekt ning rahvusliku identiteedi loomine, siis millist sotsiaalset rolli võiks TGT-l näha kaasajal? Nüüd, kui graafikal puudub otsene ideoloogiline ja poliitiline funktsioon, järelkasv graafikute seas on märgatavalt kahanenud ning ka rahvusluse printsiip on omandanud täielikult anakronistliku või veelgi enam – rahvusvahelises nüüdiskunsti diskursuses vägagi kriitilise konnotatsiooni? Isegi kui algselt olid TGT eesmärkideks luua rahvuslikku ja kultuurilist identiteeti, arendada kunstnikevahelist koostööd, tõsta eesti modernse kunsti rahvusvahelist nähtavust ning arutleda graafika tähenduse üle kunstiväljal, siis viimaste aastatega on selle sotsiaalne ja kultuuripoliitiline roll triennaalile vaikimisi omase rahvusvahelistumise agenda kõrval mõnevõrra hägustunud.

art scene and promote the internationalisation of local art and insert it into the international art market. Simon Sheikh has theorised how in geopolitical sense biennials are placed in an "eco and economic system" and despite local visitor numbers they do not receive the same attention at the international level. Sheikh claims that the biennial has become a brand that needs its own niche market, a specific identity and reputation, which helps to place it on the global art map.[19]

TPT as a brand

So, in this varied and constantly changing landscape of the international biennales that operate together with market forces, what makes TPT special? And what makes it stand out from other large-scale exhibitions (e.g. Tallinn Photomonth or the Baltic Triennial)?

Compared with Tallinn Photomonth and the Baltic Triennial, TPT is primarily different because of its long history and reputation. TPT and the Biennialfoundation.org homepage emphasise that all TPT exhibitions have had one unique feature which ensures the triennial stands out from among other similar events, and that is the specific, guaranteed representation of Estonian, Latvian and Lithuanian artists in the exhibition. In 2018 this differentiation was abandoned. And because the focus on media today is so anachronistic and unusual, one might say that TPT is unique precisely because of this residual idea of media specificity and considering current-day exhibition practices and methods, this could be employed to its advantage. Just as in the 2000s, the weariness from digital technology heralded the arrival of new materialism, which was a return to real, physical materials, it would not be surprising if an interest in a traditional media like printmaking resurfaced. For a few years now there has been noticeable interest of a return in the contemporary art scene, for example, a return to handicraft techniques and increased interest in the inclusion of applied art and ceramics.

While political resistance and the creation of a national identity were important aspects of TPT in the Soviet Union, what social role could TPT have today – now that printmaking lacks an obvious ideological and political function, and the next generation of printmakers is noticeably fewer and the nationalist principle has acquired a completely anachronistic and, within international contemporary art discourses, highly critical connotation? In the beginning, TPT's aims were to create a national and cultural identity, develop collaboration between artists, increase the visibility of Estonian contemporary art internationally and discuss the significance of printmaking; during recent years its social and cultural-political role, alongside the triennial's unspoken agenda of internationalisation, has become somewhat blurred.

The future of TPT depends on developments in the local and also the international art world, socio-political, cultural and economic changes, and also practical considerations, like funding, organisers, cooperation partners, etc. The cultural-political potential seems primarily to depend on our ability through conscious appreciation of distinctive cultural features to popularise contemporary art production locally and at the international level, both in the inner circle of the professional field and more broadly among the culturally interested public. An international triennial creates and confirms the value of artists, and considering the fact that it is difficult to position such an event outside a neoliberal market discourse,

TGT tulevik sõltub nii kohaliku kui ka rahvusvahelise professionaalse välja arengutest, sotsiaalpoliitilistest, kultuurilistest ja majanduslikest muutustest, samuti praktilistest tõsiasjadest, nagu rahastus, korraldajad, koostööpartnerid jne. TGT kultuuripoliitiline potentsiaal tundub aga seisnevat eeskätt võimes eneseteadlikult oma kultuurilisi eripärasid hinnates populariseerida meie kaasaegset kunstiproduktsiooni nii kohalikul kui ka rahvusvahelisel tasandil, nii eriala professionaalide siseringis kui ka laiema kultuurihuvilise publiku seas. Rahvusvaheline triennaal loob ja kinnistab kunstnike väärtust ning arvestades asjaolu, et selletaolist sündmust ei saa kuidagi asetada väljapoole neoliberaalset turudiskursust, oleks strateegiliselt toetav ka see, kui kaasata võimalusel jätkusuutlikult teatud kriitiline mass kohaliku regiooni kunstnikke.

Kui peaksin aga kokkuvõtteks ühe mõttega iseloomustama TGT kogu senist tegevust, siis valiksin selleks ilmselt 2011. aasta näituse pealkirja – "Armastuse, mitte raha pärast". Sisimas loodan, et TGT korraldajatel on ka lähiaastatel piisavalt entusiasmi nii pika traditsiooni ja mitmetahulise ettevõtmisega jätkata. Alati leidub ju nii tegijaid, vaatajaid kui ka kriitikuid, kellel on TGT tegevuse kohta midagi öelda.

Brigita Reinert on kunstiteadlane ja -kriitik, töötab Kumu kunstimuuseumi publikuprogrammide kuraatorina.

1 Piret Karro, Kiirkohting: Margit Säde. – Müürileht.ee 29. V 2018.

2 "Kindlasti andis näituseks tõuke ka mu isiklik elu, tunne, et energia on kuskile kinni jäänud ja see tuleb kuidagi uuesti liikuma panna, tajumine, et senine ekraanist jälgitav maailm mind enam ei köida ning tahaksin jälle osata kombata ja hoomata kogemusi oma füüsilist keha kasutades. Oli vajadus mingitest vanadest harjumustest lahti murda, tahtsin inimestega suhelda otse, ilma "pilve" vahenduseta." *Ibid*.

3 Margit Säde, Sissejuhatus. – Tallinna XVII Graafikatriennaal "Pilvepurustajad. Intensiivus *vs* kavatsus". Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2018, lk 15–16.

4 Viitan siin eeskätt kunstipraktikates sageli esinevale n-ö kaasaegsuse survele, mis väljendub näiteks visuaalses vormikeeles või harvemini ka sisulistes valikutes. Selletaolist (biennaalide ja neid võõrustavate kunstiväljade) soovi suhestuda globaalse *Zeitgeist*'iga võiks seostada eelkõige ajataju problemaatikaga. Mitmete biennaaliteooriate raames ilmneb biennaali formaat tugevas seoses [meiega] kaasaegse kunsti ontoloogilise tähendusega ehk sellesse on sisse kodeeritud n-ö kaasaegsuse nõue. Tegu on kriitilise kontseptsiooniga, mis järgneb modernsusele ning tähistab praegusele ühiskondlikule seisundile omast ajatunnetust ja mõtteviisi. "Kaasaegsuse" fenomeni on uurinud ka mitmed postkolonialistid. Näiteks Cuauhtémoc Medina käsitluse kohaselt on "kaasaegsuse" puhul tegemist uutmoodi globaalse kultuurilise ja üldkehtivana tunnetatud ajatajuga, mille tulemusel on tekkinud sotsiaalkultuuriliselt konstrueeritud (kuuluvus)vajadus olla võimalikult ajakohane ning aktiivne osaleja globaalses "kunstikalendris". Vt Cuauhtémoc Medina, Contemp(t)orary: Eleven Theses. – e-flux Journal 2010, nr 12 (jaanuar).

5 Eelmisel, XVI TGT-l oli esindatud 17 kunstnikku Eestist ning 11 kunstnikku teistest riikidest, kellele lisandus kolm Ida-Euroopa päritolu ning 20 muudest maailmajagudest pärit kunstnikku. XV TGT-l, kus osalejate arv oli kordades suurem kui kahel viimasel triennaalil, osales kokku 109 kunstnikku ja rühmitust 35 riigist ning esindatud oli *ca* 15 kunstnikku/rühmitust Eestist.

it would be strategic to include as sustainable a critical mass of artists from the local region as possible.

If I had to summarise with one thought all the activities of TPT over the years, then I would probably choose the title of the 2011 exhibition "For Love, Not Money". I hope that in the coming years the TPT organisers have sufficient enthusiasm to continue the work of this varied undertaking, with its long tradition. There will always be people willing to be involved, as well as viewers and critics who have something to say about TPT.

Brigita Reinert is an art historian and critic, and works at Kumu Art Museum as curator of the public programme.

1 Piret Karro, Kiirkohting: Margit Säde. – Müürileht.ee 29. V 2018.

2 "Most certainly my personal life also provided the impetus for this exhibition, the feeling that my energy had got stuck somewhere and I needed to quickly activate it, the sense that the world seen through the screen no longer interested me and I wanted to be able to touch and have experiences using my physical body. I needed to get rid of old habits, I wanted to relate to people directly, not via the "cloud"." *Ibid*.

3 Margit Säde, Sissejuhatus. – Tallinna XVII Graafikatriennaal "Pilvepurustajad. Intensiivus *vs* kavatsus". Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2018, pp 15–16.

4 I refer here primarily to the pressure that often appears in art practices to be contemporary, which is for example expressed in form or less often in content. This kind of wish (of biennales and the art worlds that host them) to connect with the global *Zeitgeist* could be tied firstly to the problematics of the perception of time. Within many biennale theories the biennale format appears strongly connected to the ontological meaning of [our] contemporary art or the requirement of being contemporary is coded into them. It is a critical concept that follows modernism and for contemporary society it signifies their own sense of time and way of thinking. The phenomenon of "contemporaneity" has been studied by many post-colonialists. For example, according to Cuauhtémoc Medina "contemporaneity" is a new form of global cultural, generally applicable sense of perception, which has resulted in the socially and culturally constructed need to belong and be as current as possible and an active participant in the global "art calendar". See: Cuauhtémoc Medina, Contemp(t)orary: Eleven Theses. – e-flux Journal 2010, No. 12 (January).

5 At the last the XVI TPT there were 17 artists from Estonia and 11 artists from other countries, with an additional 3 from Eastern Europe and 20 from elsewhere. In the XV TPT the number of participants was many times greater than the previous two triennials, with a total of 109 artists and artist groups, including approx. 15 artists and artist groups from Estonia.

6 "Why is it interesting to organise an exhibition of printmaking 2007? Maybe it isn't that interesting, because printmaking as a practice of reproducing pictures is already quite dated, and in its place an autonomic visual system has developed – a specialist art niche that endeavours to avoid external pollution. [---] From today's perspective and my own perspective as a curator, printmaking is interesting for the fact that in today's networked visual world it doesn't have any special significance. Printmaking is outdated, and not just technically but the imagery used and the sentiments that are expressed are also dated." Anders Kreuger, 1987. Baltimaade graafika ja plakatid nõukogude aja viimasest kümnendist. – Tallinna XIV Graafikatriennaal "Poliitiline/Poeetiline". Tallinn: Printon, 2007, p 142.

7 Elnara Taidre, Ekstensiivsest intensiieks. – Sirp 6. VII 2018.

8 Kreuger, p 142.

6 “Miks on huvitav organiseerida 2007. aastal näitust graafikast? Võibolla ei olegi see kuigi huvitav, sest graafika on piltide reprodutseerimise praktikana juba ammu iganenud ning selle asemel arenenud autonoomseks visuaalseks süsteemiks: spetsialiseerunud kunstiliseks nišiks, mis püüab vältida välist reostust. [---] Graafika muudab tänapäevasest vaatepunktist ning minu enda kuraatoriperspektiivist huvitavaks just asjaolu, et sellel pole tänapäeva visuaalselt võrgustunud maailmas erilist tähendust. Graafika on iganenud, mitte ainult tehniliselt, vaid iganenud on ka seal kasutatavad kujundid ja väljendatavad seisukohad.” Anders Kreuger, 1987. Baltimaade graafika ja plakatid nõukogude aja viimasest kümnendist. – Tallinna XIV Graafikatriennaal “Poliitiline/Poeetiline”. Tallinn: Printon, 2007, lk 142.

7 Elnara Taidre, Ekstensiivsest intensiivseks. – Sirp 6. VII 2018.

8 Kreuger, lk 142.

9 Mai Levin, 50 aastat Tallinna Graafikatriennaali. – Tallinna Graafikatriennaali jälgedes. Tallinn: Eesti Kunstimuuseumi Raamatukogu, 2018, lk 118. Lisaks on Levin rõhutanud, kuidas selline protektsionistlik kultuuripoliitika soodustas tagantjärele vaadates ka kunsti rahvuslik-koolkondlike iseärasuste säilimist. Kolme vabariigi graafika ühisväljapanekud olid huvitavad just tunnetatavate koolkondlike erinevuste ja erinevate traditsioonide tõttu ning sellest vaatepunktist võisid kolme Balti vabariigi graafikanäitused rahvusvaheliste biennaalide kontekstis üpris omapäraselt mõjuda: “Seda kaasaegsuse ja samas lokaalsete iseärasuste sümbioosi täheldasid mitmed 1980. aastatel Baltimaid külastanud lääne kunstiinimesed.” Vt Levin, lk 120.

10 Eesti, Läti ja Leedu graafikute kõrval esinesid siis graafikud ka Kanadast, Soomest, Poolast, Ungarist ja Venemaalt; eksponeeriti 560 teost 169 kunstnikult.

11 Jüri Hain, Elnara Taidre, Tallinna Graafikatriennaalidest. – Tallinna Graafikatriennaali jälgedes, lk 16.

12 Vt https://kumu.ekm.ee/blogi/saame-tuttavaks-eha-komissarov-ja-elnara-taidre/.

13 Reet Varblane, Armastuse, mitte raha pärast. – Sirp 20. I 2011.

14 Lilijana Stepančič, Mapping. Ljubljana graafikabiennaalide hitid. – Tallinna XV Graafikatriennaal “Armastuse, mitte raha pärast”, lisa. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2011, lk 28.

15 Wiktor Komorowski, Mis on hoidnud Tallinna Graafikatriennaali juba 50 aastat maailma graafikakaardil? – Tallinna Graafikatriennaali jälgedes, lk 252.

16 Eve Kask, Missioonist ehk Graafikatriennaali varjatud mootorid. – Tallinna Graafikatriennaali jälgedes, lk 128.

17 “Kui 2011. aastal toimus Euroopa kultuuripealinna programmi raames esimene Tallinna Fotokuu, oli see veel määratletud kui “kaamerakunsti festival”. 2013. aastal räägiti juba “kaamerapõhisest kunstist ja visuaalkultuurist” laiemalt ning 2015. aastal sai Fotokuu enesemääratluseks “rahvusvaheline kunstibiennaal”.” Andreas Trossek, Fotokuu – festivalist kunstibiennaaliks. – Postimees 28. IX 2017.

18 Peter Osborne, Existential Urgency. Contemporaneity, Biennials and Social Form. – The Nordic Journal of Aesthetics 2015, vol 24, nr 49–59, lk 177.

19 Simon Sheikh, Marks of Distinction, Vectors of Possibility: Questions for the Biennial [2009]. – Elena Filipovic, Marieke van Hal, Solveig Øvstebø (eds.), The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art. Bergen: Hatje Cantz & Bergen Kunsthall, 2010, lk 154–155.

9 Mai Levin, 50 aastat Tallinna Graafikatriennaali. – Tallinna Graafikatriennaali jälgedes. Tallinn: Eesti Kunstimuuseumi Raamatukogu, 2018, p 118. In addition, Levin has stressed that in retrospect this kind of protectionist cultural policy encouraged the preservation of national and group characteristics. Exhibitions of printmaking from the three republics were interesting for their distinctive characteristics because of their different traditions and from this point of view printmaking from the Baltic States, in the context of international biennales, could be quite unique, “The symbiosis of contemporaneity and local characteristics was noted by many Western visitors who visited the Baltic States in the 1980s.” See: Levin, p 120.

10 In addition to Estonian, Latvian and Lithuanian printmakers there were printmakers from Canada, Finland, Poland, Hungary and Russia; there were 560 works by 169 artists.

11 Jüri Hain, Elnara Taidre, Tallinna Graafikatriennaalidest. – Tallinna Graafikatriennaali jälgedes, p 16.

12 See: https://kumu.ekm.ee/blogi/saame-tuttavaks-eha-komissarov-ja-elnara-taidre/.

13 Reet Varblane, Armastuse, mitte raha pärast. – Sirp 20. I 2011.

14 Lilijana Stepančič, Mapping. Ljubljana graafikabiennaalide hitid. – Tallinna XV Graafikatriennaal “Armastuse, mitte raha pärast”, supplement. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2011, p 28.

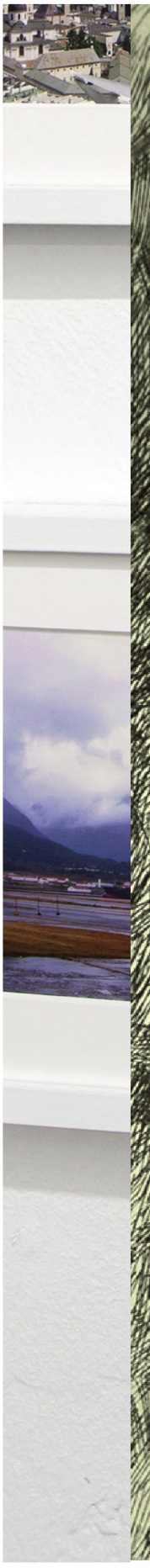
15 Wiktor Komorowski, Mis on hoidnud Tallinna Graafikatriennaali juba 50 aastat maailma graafikakaardil? – Tallinna Graafikatriennaali jälgedes, p 252.

16 Eve Kask, Missioonist ehk Graafikatriennaali varjatud mootorid. – Tallinna Graafikatriennaali jälgedes, p 128.

17 “When the first Tallinn Photomonth took place in 2011, as part of the European Capital of Culture, it was still defined as a “camera art festival”. In 2013 it was referred to more broadly as “camera based art and visual culture” and in 2015 Photomonth defined itself as an “international art biennale”.” Andreas Trossek, Fotokuu – festivalist kunstibiennaaliks. – Postimees 28. IX 2017.

18 Peter Osborne, Existential Urgency. Contemporaneity, Biennials and Social Form. – The Nordic Journal of Aesthetics 2015, Vol. 24, No. 49–59, p 177.

19 Simon Sheikh, Marks of Distinction, Vectors of Possibility: Questions for the Biennial [2009]. – Elena Filipovic, Marieke van Hal, Solveig Øvstebø (Eds.), The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art. Bergen: Hatje Cantz & Bergen Kunsthall, 2010, pp 154–155.



Lilli-Krõõt Repnau
Poiss nutitelefoni ja padjaga
2017
Ofort, 40 x 50cm
Eesti Kunstimuuseum

Lilli-Krõõt Repnau
Boy with a Smartphone and Pillow
2017
Etching, 40 x 50cm
Art Museum of Estonia

Kaarel Kurismaa
Helisid tilkuv seadeldis
1975
Heliobjekt, 103 x 103 x 58 cm
Eesti Kunstimuuseum

Kaarel Kurismaa
Sound Dripping Device
1975
Sound object, 103 x 103 x 58 cm
Art Museum of Estonia

14. IX 2018–23. II 2019
Kumu Kunstimuuseumi 4. korruse B-tiib
Kuraatorid: Ragne Soosalu, Annika Räim.

Mees nagu orkester

Mari-Liis Rebane kirjutab Eesti kineetilise ja ka helikunsti isaks nimetatud Kaarel Kurismaa retrospektiivist "Kaarel Kurismaa. Kollase valguse orkester".

Muuseumi uksed teevad minu nina ees lõuad lahti ja kutsuvad subliimselt hämarasse saali. Monumentaalsel sambal tervitavad pidulikult trompetitega inglikesed ning silme ees on veetlevalt valgustatud veenuslike vormidega altar. Kriidised käed tantsivad ümber sõrmepikkuse päkapiku. Seda vaatepilti fikseerides tunnen end muuseumi konstruktsioonide vahel hetkeks ka ise nagu väike Pöial-Liisi Pekka Vapaavuori (Kumu arhitekt. – *Toim.*) peos.

Kusagil põrisevad mootorid ning pilku püüab pulseeriv valgusobjekt, mis vilgub kui majakas ning kutsub mind endaga läbima koridori. "Siia, siia!" annaks sinine majakas justkui oma signaaliga märku ja eemalt kutsuvad mind kajavad helid. Väikesed mootorid ja vidinad ehitavad kusagil kauguses sahisevaid ajamustreid. Tundub, et koht, kuhu olen sattunud, on maa nimega Kurismaa.

Kineetiline ühendus iseendaga

"Kõigi telefonide juures seisab igavik / Ja tahab saada ühendust iseendaga," ütleb Ilmar Laaban (1921–2000) oma luuletuses "Mikrokosmos".[1] Kurismaa tööde vahel tekib tunne lewiscarrollilikust maailmast, kus on võimalik hõlpsalt reaalsuseid vahetada – sellele tundele annab hoogu ka objektide mõõtkavade varieeruvus, milles kunstnik töötab. Miniatuursed objektid vahelduvad monumentaalsetega, peopessa mahtuvad nukud inimmõõtu mannekeenidega ("Härjapõlvlane", 1974/1996) ning väikesed trammimudelid nukufilmidest ("Trammivasikas", 1983) paisuvad ühtäkki suurteks avaliku linnaruumi skulptuurideks ("Tallinna trammi objekt", 1993).

Näituse üldine foon on mahedalt salapärane – näituse külastajat tervitavad punakad seinad, ümbritsemas pehme geomeetriaga objekte, millele langeb pidulik valgus, mis peatab aja ja nõiub vaataja kunstniku loodud maailma osaks saama. Kurismaa kunstist tekib omamoodi stilistiliselt rafineeritud tervik – keskkond, mis ei koosne enam üksnes üksikutest objektidest, vaid moodustab terve omaette universumi.

Mulle tundub, et ka Kaarel Kurismaa masinlikud objektid otsivad ühendust ennekõike iseendaga. Ühendus otsib end läbi vahendi, mis oma algupäraltjustkui sisaldaks eeldust suhtluseks, kommunikatsiooniks. Telefon, raadio, film – kõigi puhul on tegemist kommunikatsioonimehhanismidega,

14. IX 2018–23. II 2019
Kumu Art Museum, 4th Floor, Wing B
Curators: Ragne Soosalu, Annika Räim

A man like an orchestra

Mari-Liis Rebane writes about the work of Kaarel Kurismaa, who is known as the father of Estonian kinetic and sound art, in the retrospective exhibition "Kaarel Kurismaa – Yellow Light Orchestra".

The museum doors open before me like jaws and invite me into a grand, dark space. On a giant pillar little cupids proudly greet me with trumpets and I see an enticingly lit altar with Venus-like figures. Chalky hands dance around a finger-length elf. As I fixate on this scene, surrounded by the structures of the museum, I feel like a tiny Thumbelina held in Pekka Vapaavuori's (Kumu architect – *Ed.*) hand.

From somewhere I hear the rumble of motors and my eye is caught by a pulsating light-object that blinks like a lighthouse inviting me down the corridor. "Come here, come here" the blue lighthouse seems to signal, and echoing sounds call to me from afar. In the distance, little motors and components are constructing whirring patterns of time. It seems that the place I have arrived is a land called Kurisland*.

Kinetic connection with oneself

"Eternity stands next to every telephone / And wants to make contact with itself," says Ilmar Laaban (1921–2000) in his poem "Mikrokosmos" (Microcosmos).[1] In amongst Kurismaa's works one gets the feeling of a Lewis Carroll-like world, where one reality can easily be exchanged for another – the variations in scale that the artist works with contribute to this feeling. Tiny objects alongside huge ones, dolls that fit on your palm side by side with life-size mannequins ("Härjapõlvlane" (Dwarf), 1974/1996) and little models of trams from animated films ("Trammivasikas" (Tram Calf), 1983) suddenly expand into large sculptures in the public space ("Tallinna trammi objekt" (Tallinn Tram Object), 1993).

The general tone of the exhibition is pleasantly mysterious – visitors to the exhibition are greeted by reddish walls that surround objects that have a soft geometry and are lit using festive lighting, which seems to stop time and casts an enchantment over the viewer so they become part of the artist's world. In Kurismaa's work there is a distinctive stylistically refined unity – an environment not comprised of single objects, but which forms an entire universe of its own.

It seems to me that Kaarel Kurismaa's machine-like objects seek connection primarily with themselves. This connection is sought through a medium that in its essence seems to have a precondition for connection and communication. Telephone, radio, film – in all cases they are mechanisms of

mis eeldavad, et kuskil on “vastuvõtja”. Kusagil on keegi, kes neid märkab ja kuuleb.

Kurismaa on tuntud kui platvorme ühendav kunstnik, kelle tegevuse põhjal võiks öelda, et ta on oma loomingus ulatunud kõikjale, kuhu eksperimenteerimishimural kunstiharitlasel 1970. aastatel vähegi õnnestus kombitsaid ajada. Avastamisvõimalusi oli palju, kuid eneseväljendus piiratud. Kurismaa looming ühendab disaini, teadust, mehaanikat, arhitektuuri, muusikat, heli ja filmi ning pole puutumata ka performatiivsetest lähenemistest. Võib lausa jämedalt väita, et kaudselt puudutab Kurismaa ka teatrit, sest tema objektid on justkui “lavastatud”, nagu mainib ka näituse üks kuraatoritest Ragne Soosalu. Mees nagu orkester.

Arhitektoonide leiutaja ja visuaalne jutustaja

Vaatamata absurdielemendile on Kurismaa teosed läbimõeldult struktureeritud – selles on alati märgata teatud kompositsioonilist selgroogu, mis hoiab teose arhitektuuris pinget. Mõnes mõttes on Kurismaa teosed tänapäeva mõistes korraga “retro”, meenutades vormilt vägagi 1970.–1980. aastate tööstusdisaini, ja “futu”, kasutades ebatavalist leidlikkust. Ka töödes esinev vormipuhtus mõjub mõõduka steriilsusena, mis hoiab sidet teatava tehnoutoopiaga.

Intervjuus Kaire Nurgale kirjeldab Kurismaa, kuidas kõik toona kättesaadavad materjalid olid pärit nõukogude tööstusdisainist – Salvo, Estoplast, Norma[2] – ning said tuttavate abil kokku kogutud, sest ega palju muud lähtematerjali *readymade*-kunsti tegemiseks saada polnudki. Tõenäoliselt peegeldubki Kurismaas veidi leiutajat ning iha välja murda Nõukogude Liidu masstoodangu objektidest, millele tuli anda uus esteetiline väärtus ning fantaasiarohke funktsioon. Sõna “avangardistlik”, milleks võib kohati nimetada ka Kurismaa kunsti, tähendas toonases Eesti kultuuriruumis kõike seda, mis oli teisiti mõtlev või põrandaalune.

Huvi luua maailmu väljendub ka perioodis, mil Kurismaa töötas filmistuudios Tallinnfilm. Ehkki tema karjäär nukufilmirežissöörina jäi põgusaks ega oma võib-olla nii märgilist tähendust Kurismaa loomingus üldisemalt, võib animatsiooni meediumina pidada siiski omamoodi võtmejäljeks tolleaegsete kunstnike otsingutel – dünaamika ja mitmekihilisus, mida animafilm võimaldab, oli toonaste kunstnike jaoks ilmselgelt väljakutsuv. Samuti võib Kurismaad siiski pidada üheks teenäitajaks temale järgnenud animarežissööride põlvkonnale, kes hakkasid kujundama Eesti animatsiooni tulevikku. Näitusel on eksponeeritud kolm nukufilmi, mis pole ehk niivõrd tähtsad oma sisult, kuivõrd on loetavad olulise kunstilise konstateeringuna Kurismaa loomingut silmas pidades. Teatavas mõttes andis animatsioon kunstnikule võimaluse ja vabaduse rakendada oma katsetusi materjalide, vormide, arhitektuursete makettidega ning väljendada huvi asjade liikuva olemuse vastu.

Asjade liikuv iseloom – just see on essents, mis Kurismaa loomingut iseloomustab. Ja kõik, mis liigub, teeb häält.

Tilkuvate helide aias

Liikudes mööda tubadest, kus kohtab “Härjapõlvlast”, ning mööda des trepimademetele asetatud “Pürgimusest” (1975) ja progerokiansambli Mess kontserdilava kaunistanud objektidest, satun lõpuks kohta, mis mind juba uksel kutsus – päris

communication that require a “receiver” somewhere. There is someone somewhere who notices and hears.

As an artist Kurismaa is known to unite platforms and one might say that because of this his work has extended everywhere that was at all possible for an educated, experiment-loving artist to extend his reach in the 1970s. There were many opportunities for exploration, but opportunities for self-expression were limited. Kurismaa’s work combines design, science, mechanics, architecture, sound and film and also a performative approach. One might claim that Kurismaa’s work also touches upon theatre because, as Ragne Soosalu, one of the exhibition curators mentions, his objects are as if they were “staged”. A man like an orchestra.

An inventor of structures and a visual storyteller

In spite of an absurdist element, Kurismaa’s works are carefully structured – there is always a certain compositional structure that maintains an architectural tension in the work. In a way, Kurismaa’s works are, in today’s terms, both “retro” in the sense of being reminiscent of 1970s–1980s industrial design, and “futurist” in terms of their unusual inventiveness. The clean forms in his work have the effect of a moderate sterility, and this maintains a certain contact with techno-utopianism.

In an interview with Kaire Nurk, Kurismaa describes how all available material at that time was sourced from Soviet industrial design – Salvo, Estoplast, Norma[2] – and was collected with the help of friends because there wasn’t much else in the way of source material for readymade art. There is probably something of the inventor in him and he had a passion to break free from Soviet mass-produced objects and give them a new aesthetic value and function that was rich in fantasy. The word “avant-garde”, which can be applied to Kurismaa’s work, in the Estonian cultural space at that time meant everything that was different or underground.

Kurismaa’s interest in creating worlds is also apparent in the period when he worked at the film studio Tallinnfilm. Even though his career as a director of animation films was short-lived and possibly does not have much significance in his work as a whole, the medium of animation can nonetheless be considered a key pursuit of artists – the dynamism and multi-layering that animation allows was for artists at that time clearly a positive challenge. Kurismaa can also be considered to be one of the pioneers, an example for the next generation of directors of animated films who shaped the future of Estonian animation. In the exhibition, there are three animations which are perhaps as important for their content as they are noteworthy as an artistic statement in relation to Kurismaa’s work. In a sense, animation provided him with the opportunity and freedom to apply his experiments to materials, forms and architectural models, and express his interest in the movement of objects.

The nature of moving objects – this is precisely the essence that characterises Kurismaa’s work. And everything that moves, also makes sound.

In the garden of dripping sounds

As I move through the rooms I comes across “Dwarf”. Having walked past a stepped plinth with the work “Pürgimus”

helide labürindi keskele. Olen jõudnud oma lemmikpaika sellel rännakul – mehaaniliste helide aeda.

Raivo Kelomees on toonud välja teose "Gertrud ja Heldur vihmas" (1995) ülimalt mõjuva meeleolu, mis kaasneb vaibuva tiksumisega ning seostub värske ja rahunenud vihmajärgse loodusega. Ta ütleb: "võib-olla eesti kunstis ei olegi teist niivõrd emotsionaalselt mõjuvat tehnoloogilist kunstitööd".[3]

Maas lebavad väikesed trummipulkadest kaeladega "kraanad", mis liiguvad elektroonilise mootori abil ning tekitavad metalltaldrikuid peaga koksides pisut varieeruva intensiivsusega helisid – mõned teravamad, mõned tuhmimad. "Intermezzo", mida esitleti esmakordselt 1997. aasta NYYD festivalil ning mille toonane kunstiline juht oli Erkki-Sven Tüür, mõjub oma robustses lihtsuses ja alastuses jätkuvalt tänapäevasena. Sinna kõrvale asetatud "Helisev hall" (2008) astub väikeste kraanadega dialoogi ning sekka kostub kõrval asuva "Alma raudtee" (1997) torudest tekkiv raudteerööpaid imiteeriv heli. Aeg-ajalt võtab tähelepanu "Viiking raadio" (2001–2003), mis kasutab ohkeid Tallinna Postimaja eskalaatorile paigutatud kineetiliselt heliobjektilt (1982, hävinud), millest mina mäletan aga vaid vaikivat skulptuuri. Igal teosel on selles orkestris oma roll – partituur järgib objektidesse programmeeritud mustreid, kuid lubab sekkuda ka juhuslikkustel. Objektid, mis on omandanud häälevõime, kõnelevad kõik "Kurismaa keelt".

Usaldus ja uudishimu

Kurismaa puhul on võtmeks uudishimu ja avatus, mis, nagu näitus tõestab, pole aastate jooksul raugenud. Minu jaoks avaldus see isikliku kokkupuutena 2016. aasta lõpus, kui mul õnnestus uusmeedia õppetooli magistrandina osaleda Tallinna Kunstihoone galeriis toimunud rühmanäitusel "Taimer", mille tuuma moodustas mõistagi Kaarel Kurismaa looming.[4] Kurismaa polnud selle suhtes, millega tegeleb uus põlvkond, sugugi ükskõikne. Mänguhimulisus hõljus tema kohal sõbralikult nagu inglid "Amori sambal" (1973) ning eluterve uudishimu-antenn võis ulatuda kõrgele kui "Põhja Kõrgepingevõrkude objekt" (1981).

Kurismaa oli meist kõigist pika puuga ees – tema tööd ootasid juba seina ääres, kui meie alles asusime kontseptsiooni kallal ajusid ragistama. Temas oli samas väga palju valmisolekut kaasa mõelda. Mäletan, et üks esimesi ideid, mille näituse kontseptsiooni juurde pakkusin, puudutas mündimasinate taaskasutamist, ning järgmisel kohtumisel olid Kurismaal kaasas inspireerivad postkaardid vanaaegsetest mängutoosidest ning esimestest mängumasinatest, mille abikaasa Mari oli välismaalt leidnud.

Siinkohal oleks viimane aeg välja tuua Kaarel Kurismaa silmapaistev koostöö kunstnik-sisearhitektist abikaasa Mari Kurismaaga – see on kooslus, kelle puhul on märgata üksteist täiendava terviklikkuse märke. Sobivust teatavas kunstilises esteetikas võib näha ka siis, kui võrrelda mõlema kunstniku loomingut eraldiseisvalt. Ega asjata pole kunstnikud oma silmatorkavat ühilduvust nii kunstnike kui kaasadena ka varem ühisloomingus väljendanud. Võib-olla on Kurismaa loomingut hoidnud sellisena, nagu me seda teame, justnimelt see isiklik taustajõud, mis väljendub paarisuhtes?

Kaarel Kurismaa tööd mõjuvad alati harmooniliselt ning tema absurditunnetusest tõukub lohutavat soojust ja usaldust ümbritseva suhtes. Ta justkui hoiaks masinlikku

(Aspiration, 1975) and the objects that decorated the concert stage of the progressive rock band Mess, I finally reach the place which beckoned me from the entrance, into the centre of a labyrinth of sounds. I have arrived at my favourite spot on this journey – the garden of mechanical sounds.

Raivo Kelomees has remarked on the strong impact of the mood in "Gertrud ja Heldur vihmas" (Gertrud and Heldur in the Rain, 1995), a work accompanied by a receding ticking sound and suggestive of the freshness and calm after rainfall. He says, "it is possible that in Estonian art there is no comparable technological artwork that is so emotionally affecting".[3]

On the floor, little "cranes" with necks made of drumsticks move with electronic motors and hit their heads on metal plates to make sounds that vary in intensity – sometimes sharp, sometimes dull. "Intermezzo", shown for the first time in 1997 at the NYYD festival under the artistic directorship of Erkki-Sven Tüür, has a robust simplicity and nakedness that still has a contemporary feel to it. Next to these, "Helisev hall" (Ringing Grey, 2008) enters into a dialogue with the little cranes and another work, "Alma raudtee" (Alma's Railway/Underground Railway, 1997) with a sound made using pipes imitating the sound of railway tracks also enters the discussion. From time to time "Viiking radio" (Viking radio, 2001–2003) captures our attention as it emits sighs from a kinetic sound-object that was attached to the escalator of the Tallinn Post Office (1982, escalator no longer exists) and which I only remember as a silent sculpture. Each work in the orchestra plays its own role – the score follows the patterns programmed into the objects, but also allows random sounds to enter. Objects that have the ability to make sound all speak in the "language of Kurisland".

Trust and curiosity

The key in Kurismaa's case is curiosity and openness, and the exhibition proves this has not diminished over the years. For me this was evident from a personal experience at the end of 2016, when as a master's student in the Department of New Media I was fortunate enough to take part in "Timer", a group exhibition at the Tallinn Art Hall Gallery, which invariably had the work of Kaarel Kurismaa on centre stage.[4] Kurismaa was in no way unmoved by the work of the new generation. The love of play hovered above him, friendly like the cupids in "Amori sambal" (Amor Pillar, 1973) and his lively antenna of curiosity reached as high as the "Põhja Kõrgepingevõrkude objekt" (Northern High Voltage Network Object, 1981).

Kurismaa was way ahead of us – his work stood ready, leaning against the walls, while our minds were still grappling with the concept. But he was ready to think along with us. I remember how one of the first ideas that I suggested as part of the exhibition concept was about repurposing slot machines, and how in our next meeting Kurismaa had brought inspiring postcards of old-fashioned musical boxes and early slot machines that his wife Mari had brought from abroad.

Now is the moment to mention Kaarel Kurismaa's wife, the talented artist and interior designer, Mari Kurismaa. This is a collaboration where can see indication of complementing each other to make a whole. Compatibility in certain artistic aesthetics can also be seen when we look at each artist's work separately. It is not for nothing that they have expressed their compatibility as artists and partners in their collaborative works. Maybe Kurismaa's work is the way it is because of this

tehnoulma vastu kuuma vereringet, otsekui soojendaks pehmete käte vahel jääkülma metalli. Kurismaa loomingus on tasakaalukust, tsüklilisust, dünaamikat. Läbi aegade ja ajastute ei ole Kaarel Kurismaa kaotanud suunataju ning on liikunud, kompass käes, sihikindlalt oma rada, hoides eneseteadlikult endale omast kurssi.

Mari-Liis Rebane on lõpetanud uusmeedia õppetooli magistriõppe Eesti Kunstiakadeemias, keskendudes helikunstile. Enne seda on ta õppinud ka animatsiooni.

1 Ilmar Laaban, Mikrokosmos. – Ankruketi lõpp on laulu algus [1946]. Tartu: Ilmamaa, 2008.

2 Kaire Nurk, Pürgimus. – KUNST.EE 2010, nr 1–2, lk 41–47.

3 Raivo Kelomees, Postmateriaalsus kunstis: indeterministlik kunstipraktika ja mittemateriaalne kunst. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2009, lk 147.

4 Kuraator Tamara Luugil oli ettekujutus näitusest, mis tõukus Kaarel Kurismaa mängulisest ja vabast, elujaatavast (sõna, mis erinevates Kurismaa loomingut kirjeldavates tekstides mulle korduvalt silma torkab) loomingust, mida ühendaks helikunsti platvorm. Noore põlvkonna esindajatena saimegi nii üheskoos Karl Saksiga võimaluse Raul Kelleri juhendatavate üliõpilastena selles väljakutses osaleda.

personal background strength, which is expressed in their relationship?

Kaarel Kurismaa's work is always harmonious and his sense of the absurd expresses an encouraging warmth and trust in his surroundings. It is as if he is holding a machine-like technological dream against a warm bloodstream, or is warming ice-cold metal in warm soft hands. Kurismaa's work has balance; it is cyclical and dynamic. Over the years Kaarel Kurismaa has not lost his sense of direction and he has moved, compass in hand steadily on course, with full awareness and keeping to his own path.

Mari-Liis Rebane graduated from the Master's Programme in New Media at the Estonian Academy of Arts with a focus on sound art. Prior to that she studied animation.

* In Estonian *maa*, the ending of Kurismaa's name, means land. (Translator's note.)

1 Ilmar Laaban, Mikrokosmos. – Ankruketi lõpp on laulu algus [1946]. Tartu: Ilmamaa, 2008.

2 Kaire Nurk, Pürgimus. – KUNST.EE 2010, No 1–2, pp 41–47.

3 Raivo Kelomees, Postmateriaalsus kunstis: indeterministlik kunstipraktika ja mittemateriaalne kunst. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2009, p 147.

4 The curator Tamara Luuk had a vision of an exhibition that was inspired by the playful and free, life-affirming (a term, which in the various texts about Kurismaa's work, has many a time caught my eye) work of Kaarel Kurismaa, and which would be united by a sound-art platform. Together with Karl Saks, as representatives of the young generation and students of Raul Keller, we were able to take part in this opportunity.

Kaarel Kurismaa
Valgusobjekt
1975/2017
Valgusobjekt, 90 x 114 x 45 cm
Kõik õigused kunstnikul

Kaarel Kurismaa
Light Object
1975/2017
Light object, 103 x 103 x 58 cm
Courtesy of the artist

15. IX–4. XI 2018
Tallinna Kunstihoone
Kunstnikud: Sirje Runge, Zofia Kulik, Dóra Maurer, Falke Pisano koos Jüri Okase, Benoît Maire'i ja Przemysław Kwiekiga.
Kuraator: Mari Laanemets.

15. IX–4. XI 2018
Tallinn Art Hall
Artists: Sirje Runge, Zofia Kulik, Dóra Maurer, Falke Pisano with Jüri Okas, Benoît Maire and Przemysław Kwiek.
Curator: Mari Laanemets.

Kesklinnas tiigriteta

Triinu Soikmets vaatas kuraatorinäitust "Abstraktsioon kui avatud eksperiment" Tallinna Kunstihoones, mis kontekstualiseeris eesti geomeetrilise abstraktsionismi klassiku Sirje Runge varasemat loomingut laiemas Ida-Euroopa kontekstis.

Kunstihoonesse sisenenuna oli kohe esimesel trepimademel tunda, et tunneli lõpus paistab valgus. Sirje Runge (siis Lapini) diplomitööna valminud vormi-, värvi- ja fantaasiaküllane guašisari "Tallinna kesklinna miljöö kujundamise võimalusi" (1975) mõjub meeltele nagu Lewis Carrolli "Alice's Adventures in Wonderland" (Alice Imedemaal, 1865, e 1940). Mõlemas on kihtide kaupa labürinte, tunneleid ja treppe, imaginaarseid karaktereid ja võimatuid objekte, elevust ja ärevust, meeletoitu teepeol kõigile kuuele meelele. Ning, tõepoolest: tegu ei ole reaalsuse eitamise, vaid selle loomisega. Nii Runge linnaruum kui Carrolli imeruum on liigenduselt matemaatilised mänguväljakud, kus on täpselt ära mõõdetud iga joone ja sõna asend ja vahemaa, mille põhjal arvutatud valemitega võlutakse kõvakübarast välja lisaks märtsijänestele ja helesinisilmsetele tiigritele ka seitsmes dimensioon ja suur armastus.

Ühe sellise mänguväljaku planeeris Runge Pärnusse. Vastava mänguväljaku kavand oli välja pandud Kunstihoone keskmisse saali, kus see astus väljapeetud suhtlusesse teiste autorite teostega. Vaielda ju võib, kas oli ikka aus esitada Jüri Okase nime näitusel osalevate kunstnike loetelus pigem assisteerivas rollis, kuid tema dokumenteeriv fotoseeria mahajäetud lennuväljal toimunud häppeningist asus igatahes soliidsel aukohal saali otsaseinas. Nii see seeria kui Zofia Kuliku kaadrid tööstusmaastikelt moodustasid koos laste mänguväljakuga kena võrdkülgse kolmnurga, mis mu sisekõrvas muutus triangli kiledaks-heledaks tilinaks. Roostes torud lennuväljal kriipisid vastu värskelt värvitud vardaid mänguväljakul ja masuudiklompide naksumine talla all oli taamal kõrguvatest korstnatest tõusva tossu taustal selgesti kuulda – peaaegu postapokalüptiline sümfoonia iseenda peas. Tänan sisendi eest ja aplodeerin siiralt!

Keset seda sümfooniat, akende all, mis "avatust" rõhutaval näitusel millegipärast vaid selles saalis avatud olid (ja sedagi ainult pooles ulatuses üles tõmmatud ruloode mõttes), olid eksponeeritud ka Runge joonistatud graatsilised meesportreed. Need kangastasid silme ette Kübarsepa enda: vampiirvalge nahk, kontuuritud ninaselg ja põsesarnad, ebamaiselt heledad vikerkestad, aristokraadi huuled ja poeedi pilk, nii kummitustelt kui haldjatelt pärit geenibaas. Nagu viimane inimene maa peal, kelle väsinud palged on olnud äsja

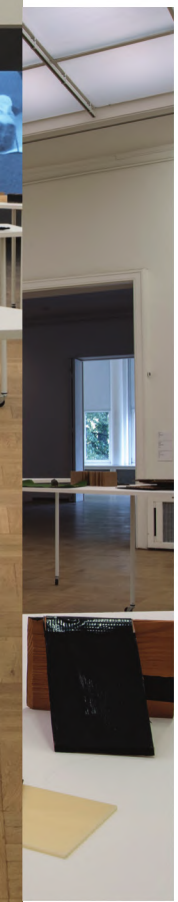
In the city centre without tigers

Triinu Soikmets writes about the curated exhibition "Abstraction as an Open Experiment" at Tallinn Art Hall, which contextualised the earlier work by a classic of Estonian geometric abstraction, Sirje Runge, in the wider context of Eastern Europe.

Having entered the Tallinn Art Hall, it was already apparent on the first landing of the staircase that there is light at the end of the tunnel. "Tallinna kesklinna miljöö kujundamise võimalusi" (Proposals for Designing the Milieu of Tallinn City Centre, 1975), a series of gouache paintings rich in form, colour and fantasy which Sirje Runge (then Lapin) created as her diploma work, affects the senses like Lewis Carroll's "Alice's Adventures in Wonderland" (1865, published in Estonian in 1940). Both have layers of labyrinths, tunnels and stairs, imaginary characters and impossible objects, excitement and anxiety, a tea party with mental food for all six senses. And, indeed, this is not a denial of reality, but its creation. Both Runge's cityscape and Carroll's wonderland is a subdivision of a mathematical playground, where the position and distance of every line and word has been measured. With these calculated formulas, the seventh dimension and a great love are magicked out of the top hat in addition to the March Hare and tigers with bright blue eyes.

Runge planned one such playground for Pärnu. The plan for the corresponding playground was exhibited in the central hall at Tallinn Art Hall, where it started a dignified relationship with works by other artists. One could argue whether it was appropriate to present Jüri Okas' name in the list of participating artists rather in an assisting role, but his documentary photo series of a happening that took place at an abandoned airstrip was placed in a dignified position on the end wall of the hall. This series, with shots from industrial landscapes by Zofia Kulik, created a nice equilateral triangle with the children's playground, which became the high-pitched jingle of a triangle in my inner ear. The rusted pipes on the airstrip scraped against the freshly painted poles in the playground and the clumps of black oil becoming stuck to the soles of one's shoes was clearly audible in front of the smoke rising from the chimneys in the background – almost a post-apocalyptic symphony in one's head. Thanks for the input, and I applaud sincerely!

Runge's drawings of graceful male portraits were exhibited in the midst of this symphony, under the windows, which surprisingly for an exhibition emphasising "openness" were only open in this room for some reason (and only half so at that, in the sense that the blinds were half open). These works conjured before our eyes the image of the Hatter himself:



tunnistajaks utoopia ja düstoopia kokkumängule ja ühteheitmisele. Puudu on siit saalist veel ainult "Tiigrid linnas" (1969) ehk Runge üks fenomenaalsemaid töid tema kunstnikutee algusest, mis lisanuks tajutasandite puudutamisele pretendeerivale näitusekomplektile ka unenäolise kihistuse ja allasurutud animaalsuse.

Suur saal seevastu osutus pigem õuduseks (valges) kuubis. Benoît Maire'i ja Falke Pisano kui eelkõige tekstiga töötavate kunstnike ühistöö tekstiline ehk olulisim osa oli laiali laotatud läbisegi Runge maalide ja joonistustega. Kuliku ja Przemysław Kwieki telemalekooli stiilis slaidiprogramm lõugas üle Dóra Maureri ja Miklós Erdély pedagoogilise võimlemissaate. Põrandal vedelesid katkised kõrvaklapid, millest nähtavasti keegi midagi tulutult kuulata oli üritanud. Näitus, mis pidi pressiteate järgi tegelema "avatuse, leidlikkuse ja mängulisusega, mis kutsub kaasa mõtlema", sõi siin saalis isukalt oma sõnu.

Oma esmapilgul mõttetutena paistvate mõistatuste poolest kuulus Kübarsepp ajab Alice'i teepeol hullumise ääreni, kui selgitab talle, kuidas väide "ma näen seda, mida ma söön" ei ole võrdväärne väitega "ma söön seda, mida ma näen". Olgu selle söömisega nüüd, kuidas on, kuid tarbetud tautoloogiad ja tühikargamine on midagi, mida loogilise mõtlemise ja elegantse stiiliga Carroll igatahes vältis. Sama ei saa öelda alati aga kunstinäituste kohta, mille vorm ja sisu räägivad sageli rohkem mitte niivõrd näidatava, kuivõrd näitaja ambitsioonidest. Kunstiteadlaste hulgas on üheks levinud paheks erialane eneseimetlus, mis leiab rahuldust pakkuva peegelpildi žargoonikaaslaste kitsastes salongides ja viitamise maailmameistrivõistlustel. See lastehaigus on millegipärast levinud just Ida-Euroopas, lääs on sellest ammu välja kasvanud või pole kunagi sellesse nakatunudki. Kas oleme ka ise siin Eestis nende kahe maailma vahel kõikujatena ikka veel saatuse ohvrid, mitte oma õnne sepad?

Diagnoos. Näitus "Abstraktsioon kui avatud eksperiment" Tallinna Kunstihoones teenis korraga kahte jumalat: eesti naiskunstnike üht kroonimata kuningannat ja akadeemilise nartsissismi üht ärtuemandat. Kuuled linna pealt, et Rungel tuleb Kunstihoones suur näitus, aga kodulehelt loed: "eksperiment kui avatud abstraktsioon". Vabandust, siiski "abstraktsioon kui avatud eksperiment". Või oli ikkagi hoopis "avatud eksperimentaalne abstraktsioon"? Või on seal vahet, kui see kõik kõlab nagunii nagu mingi laborantide aastakonverents? Mitte kui näitus, kus sai näha – kõige muu hulgas – Sirje Runge müstilist metafüüsikat.

Minu kriitika näituse pealkirja ja saatetekstide aadressil ei ole siin tegelikult suunatud abstraktsuse mõiste, vaid üldisemalt kunstiteadusliku erialakeelega ülepingutamise vastu. Teadusajakirjades on see okei, kuid arusaamatu laiemale publikule suunatud ettevõtmiste puhul, nagu näitused seda on. Rahvusooperis Estonia muudeti kunagi kuulsa balleti "Sülfiid" (La Sylphide) pealkiri "Metshaldjaks", sest keegi ei kippunud vaatama midagi, mis meenutas nime poolest sulfiidi ja süldi sohilast, ning mille tagant aimatav peen prantsusekeelne vaste võõrandas võimalikku piletiostjat veelgi. Hoolimata sellest, et peaosas oli kohalik armastatud esibaleriin. Nimevahetuse järel võeti aga tükk kenasti omaks, õrn "metshaldjas" hõljus Estonia laval veel mitmeid aastaid ja läks korda nii juhukülalisele, asjaarmastajale kui teravhambale.

Triinu Soikmets on vabakutseline kunstikriitik ja galerist, kes töötab Haus galeriis.

vampiric white skin, the contoured ridge of the nose and cheekbones, unnaturally light irises, aristocratic lips and the gaze of a poet, a genetic basis from ghosts as well as faeries. Like the last human on Earth, whose tired countenance has just witnessed the collusion and consummation of utopia and dystopia. The only things still missing from this hall is “Tiigrid linnas” (Tigers in the City, 1969) – one of Runge’s most phenomenal works at the beginning of her creative path, which would have added a dreamlike layer and a repressed animalism to the exhibition set, which aspires to touch the sensorial level.

That said, the great hall was more a horror in a (white) cube. The textual part – the most important part – of the joint work by Benoît Maire and Falke Pisano, artists who mostly work with text, was spread out in conjunction with paintings and drawings by Runge. The slideshow in the style of a television chess school by Kulik and Przemysław Kwiek blasted out over Dóra Maurer and Miklós Erdély’s pedagogical exercise. Strewn across the floor were broken earphones from which someone had evidently attempted to listen to something in vain. The exhibition, which according to the press release was supposed to deal with “openness, inventiveness and playfulness, which invites the viewer to think along”, ate its own words hungrily in this room.

The Hatter, famous for his riddles, which at first glance seem meaningless, leads Alice to the edge of madness at the tea party, when he explains to her how the phrase “I see what I eat” is not the same as “I eat what I see”. Having set the eating aside for now, pointless tautologies and braggadocio is something which the logical and elegant Carroll avoided. The same cannot always be said of art exhibitions, though, the form and content of which often speak more about the ambitions of the presenter than of that which is presented. One of the widespread sins among art historians is a self-admiration in one’s field, which finds a satisfying reflection in the narrow salons of jargon fellows and the world championships in referencing. This childhood disease is widespread in Eastern Europe for some reason, the West has grown out of it long ago, or has never even caught it. Are we, here in Estonia, still victims of fate dangling between these two worlds, instead of forgers of our own fortune?

Diagnosis. The exhibition “Abstraction as an Open Experiment” at the Tallinn Art Hall served two masters at once: an uncrowned queen of Estonian female artists and a queen of hearts of academic narcissism. You hear in the city that Runge will have a large exhibition at the Art Hall, but on the home page you read: “experiment as an open abstraction”. Sorry, in fact, “abstraction as an open experiment”. Or was it actually “open experimental abstraction”? Or is there a difference, if it all sounds like some annual conference of laboratory workers anyway? Not like an exhibition where you could see – among everything else – the mystical metaphysics of Sirje Runge.

My criticism of the title and accompanying text of the exhibition is not, in fact, directed toward the term “abstraction”, but generally toward the effete specialised language of art history. This is fine in art history journals, but baffling in an undertaking aimed at the wider public, as exhibitions are. The name of the famous ballet “La Sylphide” was once changed to “Forest Faerie” at the Estonian National Opera because no one tended to come along to something with a name that resembled the bastard child of “sulphite” and “*sült*” (Estonian for jellied meat), and the suspected sophisticated French name behind it

TSITAADINURK:

"Usun ja loodan, et Eestis pole enam ammu kunstist huvituvale publikule Sirje Runget kui head kunstnikku tutvustada vaja. Piisab, et mainidagi vaid tema perekonnanime ja ta ilmub meile silme ette. [---] Runge on kahtlemata endiselt kõva sõna, kuigi vahepealsetel sogastel aegadel ei paistnud tema vaikusele ja sisemisele harmooniale orienteeritud loometegevus just eriti teravalt silma."

Hanno Soans, Repliik Sirje Runge loomingu foonil. – Postimees 24. X 2018.

"Mari Laanemetsa kureeritud inimest ja ruumi käsitlevat abstraktset kunsti mõtestav näitus tekitab vähemalt minus rõõmsat kihelust. [---] Nende piltide vaatamine nõuab esmalt hetke teadlikku fookustamist, et aru saada nende pöörasusest, et lasta need elektrilöögid ja valgusloogikad kehast läbi. Piltidesse süvenedes võib kohata kunstniku näol nii unistajat kui töökat visionääri, kes otsib mitte lihtsalt ilu, vaid süsteemseid lahendusi, kuidas ruumikujunduse ja esteetika abil muuta inimest, tema eluviisi ja seeläbi olemust. Sirje Runge kosmose ja metafüüsikamõjulised mängud värvide ja vormidega kannavad põrutavat julgust ja otsingulisust."

Rebeka Põldsam, Abstraktsioon kui selgus. – Sirp 28. IX 2018.

"Üldiselt muutun kohe skeptiliseks, kui loen kuraatori eessõnast välja taotluse näituse abil suundumusi uurida või mõtestada. Millegi "uurimine" on ilmselt kõige üleeksplueteritum, sisutühjem, aga ka kuritarvitatum eesmärk nüüdiskunstinäituste korraldamisel. Mari Laanemetsa ees tuleb aga müts maha võtta: tema kureeritud näitus võimaldab tõepoolest kogemuslikul tasemel tajuda eessõnas kirjeldatud probleeme ja taotlust, milleks on osutada "vastupanu abstraktsionismi tõlgendamisele reaalsuse eest pagemisena"."

Meelis Oidsalu, Galeriikäik – Hilissuvine õitseng Tallinna kunstigaleriides. – Sirp 5. X 2018.

"Ma olen, nagu ka minu lähedased kolleegid, alati teinud seda, mida olen tahtnud teha, ükskõik mis aegadel ma elanud ei oleks."

Triinu Soikmets, Sirje Runge. Naine, kes kõnnib noateral. – Eesti Ekspress 28. X 2015.

alienated the potential ticket buyer even more. Despite the fact that the lead was played by a beloved local ballerina. After the name change, the performance was quickly embraced and the delicate "forest faerie" floated across the stage at the opera for many years, equally appealing to one-off visitors, enthusiasts and acerbic critics.

Triinu Soikmets is a freelance art critic and gallerist who works at Haus Gallery.

QUOTE CORNER:

"I believe and hope that for a long time already, Sirje Runge does not need introduction to art lovers as a good artist. It suffices to mention her surname and we conjure an image of her. [---] Runge is undoubtedly still a force to be reckoned with, although in the intervening turbid period, her work focusing on silence and internal harmony didn't especially grab one's attention."

Hanno Soans, Repliik Sirje Runge loomingu foonil. – Postimees 24. X 2018.

"The exhibition, which addresses abstract art and tackles the person and the space, makes me positively tingle. [---] Looking at these pictures first calls for a moment of conscious focus, to understand their madness, to allow these electric shocks and light logic to flow through you. Delving into the pictures, you meet the artist as either a dreamer or an industrious visionary, who isn't searching simply for beauty, but systemic solutions, how to change a person, their lifestyle and thereby their nature through the design of the space and aesthetics. Sirje Runge's cosmic and metaphysical games with colour and form carry a shocking bravery and explorative spirit."

Rebeka Põldsam, Abstraktsioon kui selgus. – Sirp 28. IX 2018.

"Generally, I become sceptical, when I read in the foreword by the curator their intention to research and give meaning to trends with an exhibition. "Researching" something is probably the most over-exploited, vacuous as well as abused aim in contemporary art organisation. We need to take our hats off to Mari Laanemets, though: the exhibition she has curated, indeed, allows us to sense on an experiential level the problems and aims, which "form a resistance to the interpretation of abstraction as a method of escaping reality", as she describes in the foreword."

Meelis Oidsalu, Galeriikäik – Hilissuvine õitseng Tallinna kunstigaleriides. – Sirp 5. X 2018.

"I have always, as have my close colleagues, done that which I have wanted to do, whatever time I have been living in."

Triinu Soikmets, Sirje Runge. Naine, kes kõnnib noateral. – Eesti Ekspress 28. X 2015.

Tallinna Kunstihoone näitusevaade
Foto autor Karel Koplimets

Tallinn Art Hall exhibition view
Photo by Karel Koplimets

11. IV–11. XI 2018
Mikkeli muuseum
Kuraatorid: Orest Kormašov, Andrei Kormašov.

Ikooniline lõige ajast

Andri Ksenofontov räägib nõukogudeaegses kunstielus nn karmi stiili silmapaistvalt esindanud maalikunstniku Nikolai Kormašovi privaatsemast kutsumusest – tema ikoonide kogust.

11. IV–11. XI 2018
Mikkel Museum
Exhibition curators: Orest Kormashov, Andrei Kormashov.

The iconic cut from time

Andri Ksenofontov talks about the more private calling of painter Nikolai Kormashov, a prominent representative of the Soviet "severe style", and his collection of icons.

Mikkeli muuseumi näitusevaade
Foto autor Orest Kormašov

Mikkel Museum exhibition view
Photo by Orest Kormašov

Näituse “Päästetud pühadus: ikoonid Nikolai Kormašovi kogust” panid kokku Nikolai Kormašovi (1929–2012) pojad Orest Kormašov ja Andrei Kormašov. Olles 1960.–1970. aastatel käinud Põhja-Venemaa kogumisretkedel isaga kaasas, kirjutasid mõlemad loo põhjalikult koostatud näitusekataloogi. Kormašovid ei kogunud ainult ikoone, vaid ka rahvakunsti.

See oli aeg, mil etnograafiamuuseumid saabusid külla veoautoga, laadisid koorma täis poolvägisi-poolheaga kodudest välja tiritud vanavara ning sõitsid tagasi fondiriiuleid täitma. Kuid Nikolai Kormašov kogus seda, mis oli juba ära visatud. Kui inimesed nägid, et tegemist on nende aarete asjatundliku hindajaga, kes oskas ka restaureerida, avanesid tema ees needki uksed, mis muuseumiametnikele suletuks jäid. “Oli ka kurbi hetki,” meenutab Andrei Kormašov, “kui uksele koputades vastati: “Hiljaks jäite, alles nüüdsama saatsin ikoonid allavoolu.” Mis tähendas seda, et pühapildid lasti jõkke ning nende edasine saatus anti jumala hoolde. Ajaga võivad ikoonid niivõrd tuhmuda, et kaotavad pühanurgas oma “tarbeväärtuse”.

Kunstimaailma panoraam, mille Kormašovid leidsid 1930. aastate kirikurüüste üle elanud vene küladest, on toodud tervikuna vaataja ette. Antud näituse valikupõhimõte on ajaloolis-geograafiline, sellega tutvudes hakkab kujunema mõistmine, millised keskused mõjutasid Põhja-Venemaa, Petseri-Peipsi ümbruse ja Kormašovide kodukandi Muroma kultuure, millised olid nende eripärad. Näitusel on elav kontekst, see on läbilõige oma ajast. Vanim ikoon “Heldinud Jumalaema (Eleusa)” on pärit 15. sajandi esimesest poolest. Võimalik, et Andrei Rubljov (arvatavad eluaastad ligikaudu 1360–1430) elas veel. Tunda on tema renessansliku, peene, looritatud stiili mõju. Kuid maalitud on see Põhja-Venemaal – alustahvel ei ole mitte niinepuust, nagu lõuna pool kombeks, vaid männipuidust. Panegüürilised ikoonid ülistasid annetajat või tellijat, tsaare kujutati läbi nimipühakute. Ilmalikus kunstis kujunes välja portreežanr парсуна, mis tuleb ladinakeelsest sõnast *persōna* ehk mask. Sealtkaudu jõudis portreeline kujutamine ka Venemaa ikoonikunsti. Üheks näiteks uuemast ikoonikunstist on televisiooni leiutajale Vladimir Zvorõkinile (1888–1982) kuulunud perekonnaikoon “Jumalaema uinumine”, mille kate ehk *oklad* oli valmistatud 1843. aastal. Ta oli Kormašovide omakandimees ja andis ikooni nende valdusesse enne emigreerumist Ameerika Ühendriikidesse.

Olles restaureerinud “Žirovitši Jumalaema” ikooni, oli Nikolai Kormašovil kahju seda taas hõbedast kattega kaanetada. Ta maalis ikoonist koopia oma isikupärases käekirjas ja paigutas katte hoopis sellele. Nii on vaatajal võimalik vaadelda tervet puu otsa ronimise stseeni külamaastikus ja selle ümber rohtu söövaid kariloomi, kes muidu katte alla peitu oleksid jäänud. Nikolai Kormašov õppis vanade meistrite moodi maalima. Põhja-Venemaa temperaga maalitud ikoonidele on iseloomulik värvide läbikumamine, nii et valge krunt muutub otsekui sisemiseks valgusallikaks. Tempera segati kokku munakollasest ja mineraalse, taimse või loomse päritoluga pigmendist. Kuldkollase värvi andis mürgine auripigment, mis on ühtlasi ka arseenimaak, rebu ise muutub kuivades läbipaistvalt värvituks. Nikolai Kormašov läks oma loomingus üle akrüülile, sest ka seda on võimalik veega lahjendades läbipaistvate kihtidena pildile kanda. Kui ma veel koolipoiss olin, rääkis muusikaajaloolane Ofelia Tuisk mulle, kuidas ta Nikolai Kormašovi ülestikku maalitud läbipaistvaid loore kui sümfoonilist kokkukõla tõlgendas. Ka mu pereliikmele meenusid Mikkeli muuseumi näitusel Arvo Pärdi muusika helid. Kunst on hingestatud, seda saab kogeda.

The exhibition “Saved Sanctity. Icons from the Collection of Nikolai Kormashov” was put together by Nikolai Kormashov’s (1929–2012) sons, Orest and Andrei Kormashov. Having accompanied their father on his collecting trips to Northern Russia in the 1960s and 1970s, they both contributed a text to the thoroughly crafted exhibition catalogue. The Kormashov family did not only collect icons, but also folk art.

This was an era when ethnographic museums used to arrive in a village with a truck, load it up with old items dragged out of homes half-coercively, half-voluntarily, and return to fill the museum collection shelves. Nikolai Kormashov on the other hand collected the leftovers. When people noticed that he was a professional expert with a capacity to restore those treasures, they opened doors to him that were kept closed to museum officials. “There were also sad moments,” Andrei Kormashov recalls. “When having knocked on the door, sometimes the answer was: “You were too late, I just sent the icons down the stream.” This meant that the holy pictures were set afloat into the river, their future destiny given to God. With time the icons can fade so much, that they lose their “use value” in the icon corner.

The broad perspective of the art world witnessed by the Kormashov family in Russian villages in the 1930s after the desecration of the churches is presented as a whole to the viewer. The choices in the exhibition are based on a historico-geographical principle, making it clear which centres have influenced the cultures of Northern Russia, the area around Pechory-Peipsi and Kormashov’s home area Muroma, as well as bringing out their particularities. The exhibition has a lively context, offering a cross-section of the era. The oldest icon “The Softened Mother of God (Eleusa)” dates back to the first half of the 15th century. It is possible that Andrei Rublev (who has been estimated to have lived around 1360–1430) was still alive. One can feel the influence of his subtle and veiled renaissance style. Yet, it has been painted in Northern Russia – the wooden panel which serves as its base is not made of small-leaved linden, according to the traditions of the south, but of pine. Panegyric icons glorified the donator or commissioner, the tsars were depicted through patron saints. In secular art a form of portraiture called парсуна was developed, originating from the Latin word *persona*, meaning mask. From there, depicting portraits was also introduced into Russian iconography. One of the most recent examples includes “The Ascension of the Mother of God” that belonged to the family of the inventor of television Vladimir Zworykin (1888–1982), the cover (*oklad*) of which was made in 1843. He lived in the same area as the Kormashovs and gave the icon to the family before emigrating to the United States.

Having restored “The Zhirovich’s Mother of God”, Nikolai Kormashov felt averse to cover it up again with the silvery cover. He painted a copy of the icon in his own distinctive style and used the cover on the copy instead. This allows the viewer to see the whole tree climbing scene in the village landscape, as well as the livestock feeding on the grass that would have otherwise remained hidden under the cover. Nikolai Kormashov learned to paint as the old masters. The Northern Russian icons painted with tempera are characterised by gleaming colours, so that the white primer becomes almost an internal light source. The tempera was formed from mixing egg yolk with pigment from mineral, vegetable or animal origin. The golden yellow colour originated from the toxic orpiment, which is also a form of arsenic ore, the yolk itself becomes transparent and colourless when dry. Nikolai Kormashov started using

Nikolai Kormašov oli kaasaegne kunstnik – omas ajas. Tänapäeval hinnatakse kunstis dokumentaalsust. Realism sotsialistliku realismi kompositsioonikaanonite järgi oli midagi muud – plakatlikult üldistav, teatraalselt poseeriv. Nikolai Kormašov oli üks esimesi, kes tõi siinsesse sõjajärgsesse maalikunsti olmelise dokumentaalsuse. Ta kujutas tööinimest puhkehetkel, kartulivakal istudes mõtisklemas või lõunapausil kaasa võetud pajukit söömas. Figuurid olid enesesse pöördunud, aeg nende ümber tardunud nagu ikoonidel. Seda uuendust ei tehtudki täiesti maha, sest tunnistati, et ka tööinimene vahel puhkab ja mõtleb millestki muust kui viisaastakuplaani ületamisest. Tänapäeva Eesti kunstnikest kasutab Mall Nukke ikoonikunsti võtteid sotsiaalses satiiris ning Inga Heamägi on otseselt mõjutatud õigeusklikust vaimsusest ja motiivistikust.

Üks huvitavamaid eksponaate näitusel oli Kolgata stseen pronksristil, metallriste valasid ainult vanausulised. Antud juhul oli sellele ümber nikerdatud arhitektuurset portikust meenutav puitraam. Töö jõudis näitusele viimasel minutil, kuid reproduktsioon kataloogi mitte. Vanades külamajades paistab silma sisustuse tähenduslikkus, mis on paigutatud ruumiliselt järgnevana. Köögist eraldati magamistuba, seal kardinaga pühanurk, mille riiulil võis seista samasugune puitraam, kus omakorda valatud rist sees või hoopis kast hingenukuga. Arhitektuur peegeldas sageli kosmose mudelit, kuid sellega asi ei piirdunud. Järjestikused tähenduskihid jätkusid ka ikooni kujutises. Üheks võtteks oli pildipinna jaotamine sümmeetriliselt paigutatud geomeetrilisteks kujunditeks, ringideks, ruutudeks, rombideks, mille näiteks on Mikkeli muuseumis "Jumalaema "Põlematu põõsas"" ja "Kristus hiilguses" (Solvõtšegodsk?). Viimastel aastatel on Kumus eksponeeritud Tõnis Vindi töid ja dokumentaalfilmi, kus ta selgitab kunstiajaloolisi universaale religioosse kunsti ja Põhja-Venemaa koonlalaudade näitel. Väike rikkalike kompositsioonidega kujundatud koonlalaudade kogu on näha ka Mikkeli muuseumis. Ning Orest Kormašov selgitamas "Kristust hiilguses" ei erine palju Tõnis Vindi vana kunsti loengutest. Alustuseks osutab Orest Kormašov erinevusele Hesekieli vanatestamentliku dünaamilise ja Johannese uustestamentliku ilmutuse vahel, sest viimane käsitleb mateeriat liikumatuna ja vaimu liikuvana, mis lubab kujutada elavat vaimu liikumatus pildis. Ehk semiootilises terminoloogias väljendatuna: dünaamilist mõtet on võimalik kodeerida staatilisse ikoonilisse märki. Ikoonide ja ka muu kunsti sümbolikeele lahtikodeerimist võib kunstihuviline harrastada kõikidel näitustel.

Andri Ksenofontov on vabakutseline kunstikriitik, kelle taust on arhitektuuris ja muinsuskaitses.

acrylic in his own artistic work because it can also be applied to the canvas as transparent layers when diluted with water. When I was still a schoolboy, the music historian Ofelia Tuisk explained to me how she interpreted the painted transparent veils of Nikolai Kormashov as symphonic consonance. One of my family members also recalled the music of Arvo Pärt while at the exhibition in Mikkel Museum. Art is soulful, it can be experienced.

Nikolai Kormashov was a contemporary artist in his own time. Nowadays, documentary quality is appreciated in art. Realism, according to the compositional canons of socialist realism, was something else – outlined like a billboard, theatrical in its pose. Nikolai Kormashov was one of the first to add a documentary touch of everyday life to post-war painting. He depicted the working man at a time of rest, sitting reflectively on a potato sack, or eating food during their lunch break. The figures were introspective, the time around them frozen as in the icons. This modernisation was not completely outweighed, as it was recognised that the laborers sometimes also rest and think of something other than the five-year plan. In contemporary Estonian art, Mall Nukke uses the methods of icon art to create social satire, and Inga Heamägi is personally influenced by Orthodox spirituality and themes.

One of the most interesting exhibits on display was a Golgotha scene on a bronze cross – only the Old Believers cast metal crosses. In this case, the work was surrounded by a wooden frame, resembling an architectural portico. The work arrived at the show at the last minute, and the image did not make it into the catalogue. In the old houses in the villages in the country, the interior design seems to be meaningful and follows a spatial order of succession. The bedroom was separated from the kitchen, there was the icon corner concealed by a curtain, where on the shelf there might have been a similar wooden frame encasing a cast cross or a box with a spirit figure. Architecture often reflected the cosmic model, but it was not limited to that. The sequential layers of meaning were also evident in the image of the icon. One method consisted of dividing the surface of the image in symmetrically arranged geometric shapes, such as circles, squares or diamonds, the examples of this in the Mikkel Museum are "Mother of God as the Unburnt Bush" and "Christ in Glory" (Solvychegodsk?). In recent years, Tõnis Vint's work and a documentary film where he explains the universals of art history based on the examples of religious art and Northern Russian distaffs, have been exhibited in Kumu. A collection of distaffs designed with rich compositions can also be seen at the Mikkel Museum. Furthermore, Orest Kormashov, in explaining "Christ in Glory", does not differ so much from the lectures of Tõnis Vint on ancient art. To begin with, Orest Kormashov refers to the difference between Ezekiel's dynamic revelation in the Old Testament and John's revelation in the New Testament, since the latter identifies the matter as something immovable and the spirit as movable, for which the animated spirit can be portrayed in the fixed image. Or, as expressed in semiotic terminology: a dynamic thought can be codified into a static iconic sign. Art lovers can practice decoding the symbolic language of icons and other art in all exhibitions.

Andri Ksenofontov is a freelance art critic with a background in architecture and heritage conservation.

19. X 2018–21. I 2019
Maarjamäe loss

Ehtekunstnike rühm õhuLoss ja nende näitus “Rõhuloss”

Urmas Lüüs sillutab teed lossi pilvede piiri peal.

19. X 2018–21. I 2019
Maarjamäe Palace

The jewellery artists õhuLoss (Castle in the Air) and their exhibition “Rõhuloss” (Castle of Pressure)

Urmas Lüüs paves the road to the castle at the edge of clouds.

Maarjamäe lossi näitusevaade
Foto autor Vahur Lõhmus

Maarjamäe Palace exhibition view
Photo by Vahur Lõhmus

Italo Calvino on oma teoses “Le città invisibili” (Nähtamatud linnad, 1972, e 1994) kirjeldanud Marco Polo pajatusi tatarlaste suurvalitseja Hubilai-khaanile. Suurkhaanil oli samuti atlas, kust võis leida maakaardi teiste, tema haardeulatusest välja jäävate linnadega: Uus Atlantis, Okeaana, Päikeselinn, Harmoonia ja Ikaria. Aga ka sellel kaardil pole märgitud kõiki linnu ja niisamuti pole seal märgitud õhuLossi, kuigi Marco Polo on seal muidugi käinud. Aga nii nagu õhuLossi nimi aimu annab, asub see õhus ja ehk sellepärast polegi seda ühelegi maakaardile märgitud.

Marco Polo kirjelduste järgi elavad õhuLossis ehtekunstnikud, kõik Eesti Kunstiakadeemia ehte- ja sepakunsti osakonna vilistlased. Viimase rahvastikuloenduse andmetel viibivad lossis Kadri Mälk, Kristiina Laurits, Villu Plink, Eve Margus-Villems, Piret Hirv ja Tanel Veenre. Aga nende ehted ei ole sellised, nagu tavaliselt ette kujutatakse – läikivad, pärlitega, kulla ja karrased, väiksed ja mugavad. Ei, õhuLossis tehtavad ehted on nagu skulptuurid, kehal kantavad skulptuurid. Mõned on isegi nii suured, et keha asemel peab neid kandma hingega.

ÕhuLossi meistrid lammutavad materjali, et jõuda asjade tuumani. Saevad ja viilivad. Järjest väiksemaks, järjest peenemaks. Ja kui meistrid on viilinud materjali nii peeneks, et enam rohkem viilida ei saa, näevad nad, kuidas kõik asjad koosnevad täpselt samadest algosakestest. Seetõttu ei saagi teemant olla graniidist hinnalisem. Hind on üleüldse lossirahva seas patusõna. Liiga poliitiline, liiga kõikuv ja ebastabiilne. Sellepärast eelistavad nad rääkida väärtusest.

Meistritele meeldib oma teoseid vaadata. Aeg-ajalt panevad nad need ka teistele vaatamiseks välja. Tavaliselt vaatavad nad ise oma teoseid palja silma ja luubiga, mõnikord aga mikroskoobi või teleskoobiga. Marco Polole valmistas pikalt peavalu, mida nad seal viilide ja freesidega materjali seest õieti otsivad. Algosakese nad ju juba leidsid. Alles hiljem sai ta aru, olles mööda ilma rännanud, et nad otsivad endast suuremat maailma.

Kui 1999. aasta hilissuvel tulevase lossi rajajad kohtusid, polnud keegi neist eriti vaimustuses kapitalismist ega kommunismist. Amorfset nurgakivi mördiga õhku kinni mätsides otsustati tulevaseks riigikorraks valida utoopia. Saamisloo kroonika pani igaüks kirja nii, nagu ta ise tahtis, ja usuvabaduse kõrval peeti põhiseaduses veel olulisemaks unistamisvabadust, mis põhjustas laiaulatuslikku melanhoolia levikut.

Asukohalt on õhuLoss täpselt kahe maailma piiril. Lossist lääne poole jäävad filosoofid ja teoloogid, itta poeedid ja ikoonimaalijad. Kaubandussidemete poolest on lossirahvas seotud pigem läänemaailmaga. Seal pannakse lossimeistrite ehted kristallkirstudesse ilmaimena vaatamiseks ja jõukamad kunstihuvilised viivad ka koju kaasa. Mentaalsuse poolest kuuluvad lossimeistrid pigem itta. Läänes käivad asjad lineaarselt horisontaalis. Liigutakse maad mööda punktist A punkti B. Ida kombe kohaselt liigutakse õhuLossis aga vertikaalselt, viibides korraga ühe vertikaali erinevates punktides. Juba sõna õhuLoss annab ära, et palju loodis pindu siin pole.

Kord üritas Marco Polo õhuLossi joonistada, et hiljem rännakutest Hubilai-khaanile vestes selgituseks pilte näidata. Olles veidi aega nokitsenud, tulid kunstnikud üle õla piiluma. Tanel Veenre juhtis tähelepanu kuningas Ludwigi stiilis tornidele ja rikkalikule kullatud dekoorile saalides, kus mängib klassikalise muusikaga miksitud *dreampop*. Kadri Mälk viitas valgusele, mis oli nii hämar, et dekoor ja lossis viibivad inimesed olid pigem aimatavad kui nähtavad ja öö tõttu polnud torne üldse näha. Kristiina Laurits täheldas, et lossi seinad on

In his book “Invisible Cities” (Le città invisibili, 1972), Italo Calvino describes Marco Polo’s stories told to Kublai Khan of the Mongol Empire. The Great Khan also had an atlas from which one could find a map with other cities, which were beyond his reign: New Atlantis, Oceania, the City of the Sun, Harmony and Icaria. But all the cities are still not marked on this map and neither is the Castle in the Air marked there, although Marco Polo has definitely been there. However, as the name suggests, the castle is located in the air and perhaps that is why it is not marked on any maps.

According to the descriptions by Marco Polo, jewellery artists live in the Castle in the Air, all graduates of the jewellery and blacksmithing department of the Estonian Academy of Arts. According to the most recent census Kadri Mälk, Kristiina Laurits, Villu Plink, Eve Margus-Villems, Piret Hirv and Tanel Veenre reside there. But their jewellery is not like anything you usually imagine – shiny, with pearls, blinging in gold, small and comfortable. No, the jewellery made in the Castle in the Air are like sculptures, wearable sculptures. Some are even so large, that instead of wearing them on your body, they have to be worn on your soul.

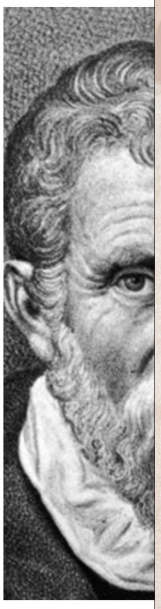
The masters at the Castle in the Air demolish materials to reach the core of things. They saw and file. Ever smaller, ever finer. And when the masters have filed the material so fine that one can’t file anymore, they see how everything consists of exactly the same basic particles. Therefore, a diamond cannot be more expensive than granite. Indeed, price is a taboo word among the castle folk. Too political, too fluctuating and unstable. Therefore, they prefer to talk of value.

The masters like to look at their work. From time to time, they also put them out for others to see. Usually, they look at their own work with the naked eye and a magnifying glass, at times with a microscope or a telescope. For a long time, Marco Polo was wondering what they were looking for in the materials with the files and milling machines. They had already found the basic particles. Only later, having travelled the world, did he understand that they were looking for a world larger than themselves.

When the founders of the future castle met in late summer 1999, none of them were especially in awe of either capitalism or communism. Fixing the amorphous cornerstone in mid-air with grout, they decided they should choose utopia as the regime of the future state. Each of them wrote the chronicles of the inception as they pleased, and besides religious freedom, the freedom to dream was considered more important in the constitution, which caused a wide-reaching melancholy.

In terms of its location, the Castle in the Air is on the border between two worlds. Philosophers and theologians to the West, poets and painters of icons to the East. In terms of their trading ties, the inhabitants of the castle are more connected to the Western world. There the jewellery of the masters of the castle are placed in crystal chests as a wonder of the world to be looked at, and wealthier art enthusiasts also take them home. In terms of their mentality, the masters of the castle belong more to the East. The movement of things is linear and horizontal in the West. They move along the ground from point A to point B. According to the customs of the East, things move horizontally in this castle, residing in various points of a single vertical simultaneously. The name Castle in the Air already gives away that not much is level here.

Once Marco Polo tried to draw the Castle in the Air, so he could later show Kublai Khan the pictures to illustrate his stories. When he had worked a bit, the artists came to peek over



kaetud helevalge pitsilise soolakristallide kirmega ja seetõttu müüritisest õiget aimu ei saa. Piret Hirv nentis, et läbi udupilvede pole ju üldse lossi näha, vaid seda tuleb kinniste silmadega vaadata. Marco Polo loobus lossi joonistamisest.

Poliitikast ei ole õhuLossis kõlbeline rääkida. Asudes äärealal ja jäädes suurematest kaubateedest ning keskustest kaugele, jõuavad päevakajalised uudised sinna hilinemisega. Seetõttu räägivad õhuLossi elanikud ainult eksistentsiaalsetel teemadel. Kust tulevad unistused ja kuhu kaob armastus? Kuidas tabada momenti ja mida sellega pärast peale hakata? Miks veri ei maga kunagi, aga inimene alatasa väsib? Kui palju veini mahub karikasse ja kui palju armastust südamesse, enne kui süda saab täis?

Olemuselt on iga loss kaitserajatis. Ka õhuLoss. Seal on asutud ideaalide kaitsele. Kord Amsterdamis ringi kaedes kohtas Marco Polo väärikas eas kunstikogujat, kes kiitis õhuLossi ja seda ümbritseva ala meistreid. Olles viibinud kogu elu lääne kunstimaailma tuiksoontel, oli tema huvi pöördunud hoopis perifeersete loojate teoste poole: aus robustsus, vägi, läbitunnetatud vormid, vaimne sügavus, tume tühjus nagu kandev paus. Sedasi kirjeldas ta nonde meistrite loomingut. Ja luges sõnad peale, et jäädaks enesele kindlaks. Peaasi, et ei üritaks jäljendada lääne kunsti. Kauaaegse kogumisega olevat tal juba iga kunstiteose prototüüp olemas ja ülejäänu olla kõik sama nägu vormunud: "Tulge ja tooge kunsti, aga ärge tooge meile meie oma kunsti, meil on sellest endil juba kõriauguni."

Marco Polo tähelepanu köitsid lossi territooriumil valitsevad aegruumi painded. Pärast mitmeid luhtunud mõõdistustöid taipas ta, et reaalsus ei allu seal teaduslikele meetoditele. Näiteks ei armasta õhuLossi meistrid oma teoseid dateerida. Dateering fikseerib teose näiliselt taustsüsteemile, aga taustsüsteem on välja mõeldud inimese poolt ja inimene on pidevas muutumises. Seetõttu on ka taustsüsteem muutumises ja aastaarvu paikapanevast lisamisest pole eriti kasu.

Samuti pole abi matemaatikast. Kõik teavad, et 1+1=2. Aga kui Marco Polo üritas lossi elanikke kokku loendada, sattus ta väga segadusse. 1+1+1+1+1+1=12,5. Proovis uuesti. Nüüd sai 9,33333... Arvud triivisid alati omasoodu. Selle võttis ta kokku energia loogikale allumatuse seadusena: kui liita kokku kuus sünergias olevat energiat, ei võrdu lõpptulemus energia kuuekordse võimendumisega. Jõudu tekib rohkem ja ülejäänuga laetakse ruumi. Seda on alati lossimeistrite näitustel tunda. Ühist energiavälja.

Marco Polo loobus õhuLossi mõõtmisest. Küll saab Hubilai-khaan ka oma kaardile märgitud lossita hakkama, sest selleks ajaks, kui kiri maad mööda tatarlasteni jõuab, ei pruugi suurkhaani ega tema riiki enam alleski olla.

Urmas Lüüs on ehtekunstnik, Eesti Kunstiakadeemia ehtekunsti osakonna õppejõud.

his shoulder. Tanel Veenre directed his attention toward the towers in the style of King Ludwig II and the richly gold-plated décor in the halls where we can hear classical music mixed with dreampop. Kadri Mälk pointed out the light, which was dim, so that the décor and the people in the castle were more discernible than visible and, because it was night time, the towers were not visible at all. Kristiina Laurits observed that the walls of the castle were covered by bright white lace-like salt crystal frost, and therefore the brickwork is not completely discernible. Piret Hirv asserted that the castle isn't visible at all through the clouds of fog, but that it should be looked at through closed eyes. Marco Polo gave up drawing the castle.

It is not appropriate to speak of politics in the castle. Located in the periphery and remaining far from the larger trade routes and centres, topical news reaches it late. Therefore, the inhabitants of the Castle in the Air speak of only existential subjects. Where do dreams come from and where does love go? How to seize the moment and what to do with it later? Why blood never sleeps, while humans constantly tire? How much wine fits in a goblet and how much love fits in a heart before it's full?

Every castle is essentially a fortification – also the Castle in the Air. They have started to defend ideals there. Once looking around in Amsterdam at a dignified age, Marco Polo met an art collector, who praised the masters of the Castle in the Air and its surroundings. Having spent his whole life on the jugulars of the Western art world, his interest had turned to the work of creators on the periphery: sincere robustness, power, carefully considered forms, a spiritual depth, a dark emptiness like a pregnant pause. These were the words he used for describing the work of those masters. And he emphasised that they stay true to themselves. Foremost, that they wouldn't start emulating Western art. After a long period of collecting, he apparently had the prototype of every artwork and everything else had become homogenous. "Come and bring art, but don't bring us our own art, we are already up to our necks in that."

Marco Polo was captivated by the warps of time and space in the territory around the castle. After several failed attempts at measuring it, he realised that reality there does not conform to scientific methods. For example, the masters of the Castle in the Air do not like to date their works. Dating seems to fix the work to a frame of reference, but people devise frames of reference and people are in constant flux. Therefore, the frame of reference is also in flux and fixing a year is not all that useful.

Mathematics do not help much either. Everyone knows that 1+1=2. But when Marco Polo tried to count the inhabitants of the castle, he became very confused. 1+1+1+1+1+1=12.5. He tried again. Now he came up with 9.33333... The numbers always flowed their own way. He summarised this as the law of the disobedience of energy to logic: if you add together six energies in synergy, the result is not equal to a six-fold amplification of the energy. More power is produced and the excess is used to charge the space. This is always apparent at exhibitions organised by the masters of the castle. A joint energy field.

Marco Polo gave up measuring the Castle in the Air. Surely, Kublai Khan will get by without this castle marked on his map because by the time the letter reaches the Mongols across land, the Great Khan or his state may no longer even exist.

Urmas Lüüs is a jewellery artist and lecturer at the jewellery department of the Estonian Academy of Arts.

8. IX 2018–6. I 2019
Tartu Kunstimuuseum
Kunstnikud: Lola Liivat, Harry Colman, Liisi Eelmaa, Merike Estna, Liis Koger, Laura Põld, Mart Vainre.
Kuraator: Hanna-Liis Kont.

Lola Liivat ja “kosmiline plahvatus”

Karolina Łabowicz-Dymanus kirjutab Eesti abstraktse maalikunsti elava legendi Lola Liivati ülevaatenäitusest.

8. IX 2018–6. I 2019
Tartu Art Museum
Artists: Lola Liivat, Harry Colman, Liisi Eelmaa, Merike Estna, Liis Koger, Laura Põld, Mart Vainre.
Curator: Hanna-Liis Kont.

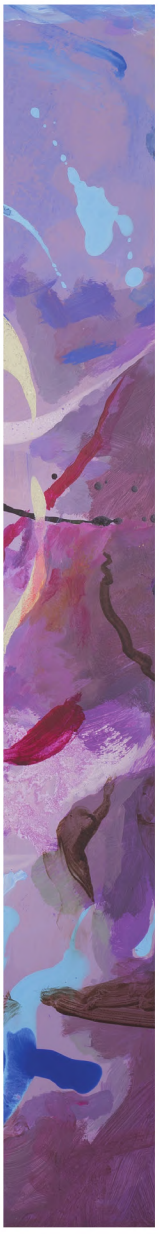
Lola Liivat and the “cosmic blast”

Karolina Łabowicz-Dymanus writes about a survey exhibition, displaying the works of the living legend of Estonian abstract painting Lola Liivat.

Lola Liivat
Kaotusele
1962
Akrüül vineeril, 83 x 105 cm
Foto autor Taavi Piibemann
Erakogu, Eesti

Lola Liivat
For Defeat
1962
Acrylic on plywood, 83 x 105 cm
Photo by Taavi Piibemann
Private collection, Estonia

Tartu Kunstimuuseum
tartmus.ee



Lola Liivati tagasivaatenäitus Tartu Kunstimuuseumis kuulub "elavate legendide" näitusesarja ja on kunstnikule igati väljateenitud austusavaldus. Näitusel "Vaimu vastupanu" eksponeeritakse Liivati teoseid ja inspiratsiooniallikaid ligi 70 aasta pikkuselt kunstnikuteelt. Näitus esitleb Liivati loomingut ainulaadse jäljena siinses kunstiajaloos ja paigutab selle eesti kunsti kaanonisse. Hanna-Liis Kondi kureeritud näitusel paistab olevat narratiivne topeltstruktuur: see kirjeldab ja periodiseerib Liivati loomingut, kuid kajastab ka Nõukogude Eesti kultuuri- ja kunstipoliitikas toimunud dünaamilisi muutusi ning tänapäevaseid lähenemisviise abstraktsele kunstile. Lisaks annab näitus põgusa ülevaate noorema põlvkonna eesti kunstnike Liis Kogre, Merike Estna, Laura Põllu, Liisi Eelmaa ja Mart Vainre abstraktsest loomingust.

Näituse avab Liivati ülikooli lõputöö 1954. aastast. Ooperilauljatari Elo Tamuli portree peegeldab toonaseid õpetamismeetodeid ja sotsrealistlikku ideoloogiat. Kunstniku varajasimad maalid on detailsed ja tumepruuni värviskeemiga; need moodustavad selge kontrasti hilisemate teostega ja rõhutavad suurt läbimurret maalikunsti uute väljendussuundade otsinguil. 1950. aastate lõpus püüdis Liivat leida maalis teistsuguseid väljendusvorme, mis olid inspireeritud erinevatest ajaloolistest lähenemisviisidest: geomeetrilisest abstraktsionismist, abstraktsest ekspressionismist ja pallaslikust maneerist, kus värvi ja vormi küsimused olid selgelt taas päevakorral. Pöördepunkti tähistab värviküllane maal "Moonid" (1957). See on teadaolevalt esimene teos, mille kunstnik maalis vahetult pärast seda, kui jõudis 1957. aasta suvel Moskvas toimunud VI ülemaailmselt noorsoo- ja üliõpilasfestivalilt tagasi Tartusse.

Festivali rahvusvahelise kunsti telgis külastas Liivat Ameerika kunstnike Katherine ja Harry Colmani tegevusmaali loengut ja töötuba. Näitusel esitatud videointervjuus kirjeldab Liivat hetke, mil avastas enda jaoks abstraktse kunsti: "See oli nagu plahvatus!", sest oli erinev kõigest muust tema eelnevas kunstikogemuses.

Jacksonpollocklikule "tilgutusstiilile" pühendatud näitusesaalis on eksponeeritud kaks Harry Colmani maali Liivati erakogust kõrvuti tema enda 1960. aastate kunstiteostega. Liivati jaoks ei tähendanud tema eelistatud abstraktne maalistiil mitte üksnes isiklikku kunstilist väljendusviisi, vaid ka mässu Nõukogude Liidu piirangute vastu. See tähendas tema "vaimu vastupanu", millele viitab ka näituse pealkiri. Seega andis ta oma tilgutamis- ja pritsimistehnikas töödele ka vastavad pealkirjad: "Protestilaul" (1962) ja "Kaotusele" (1962). Mõlemad teosed kujutavad endast abstraktse ekspressionismi suurepäraseid näiteid. Siiski mõjuvad 1960. aastate eesti kunstis kõige ainulaadsemalt ja uuenduslikumalt Liivati tsementreljeefid ja -assamblaažid, mida eksponeeritakse järgmises ruumis. Need muljetavaldavad objektid pääsevad tõeliselt mõjule alles siis, kui neid oma silmaga näha. Huvitaval kombel näib "kosmilise plahvatuse" metafoor kaasa võnkuvat nii kunstniku abstraktsete maalidega kui ka 1970. aastate lõpuni loodud tsementreljeefidega.

Esimese korruse viimane näitusesaal muuseumis võiks hõlpsasti kahe silma vahele jääda, ning kunstilisest seisukohast olekski see ehk arvatavasti hea, sest seal eksponeeritakse poolabstraktseid töid, mis on Liivati muljetavaldavas loomingus mõnevõrra omaette jäänud nähtus. Ühtlasi oli seesugune kunstitoodang Nõukogude võimudele palju vastuvõetavam. Impressionistlikus laadis maastikud on maalitud 1960. aastatel Krimmis ühes Nõukogude Liidu

This retrospective exhibition of Lola Liivat presented at the Tartu Art Museum is part of the "living legends" series and pays well-deserved tribute to the artist. "Vaimu vastupanu" (Spiritual resistance) shows Liivat's life work and her inspiration from an artistic career spanning nearly 70 years. It presents Liivat's artistic creativity as a unique imprint on Estonian art history and positions her works in the canon of Estonian art. The show, curated by Hanna-Liis Kont, seems to have a double narrative structure: it depicts and periodises Liivat's work, but also reflects on the dynamic changes of the cultural and artistic politics in Soviet Estonia as well as contemporary approaches to abstract art. In addition, it offers a brief overview of abstract work by a younger generation of Estonian artists: Liis Koger, Merike Estna, Laura Põld, Liisi Eelmaa and Mart Vainre.

The exhibition starts with Liivat's graduate work from 1954. The portrait of opera singer Elo Tamul reflects the socialist realist ideology and teaching methods dominant in that period. Liivat's earliest paintings are detail-oriented and retained a dark-brown colour scheme. They form a clear contrast to her later works and accentuate the scale of the breakthrough in her search for new directions in painterly expression. In the late 1950s, she sought different painterly forms of expression inspired by various historical approaches: geometric abstraction, abstract expressionism and a Pallas-like manner where the questions of colour and form were clearly back on the agenda. The turning point is marked by the vibrant "Moonid" (Poppies, 1957). The popular myth says that this was the very first work of art she painted just after she returned to Tartu after the 6th World Festival of Youth and Students, which took place in Moscow in summer 1957. In the international art tent she attended a lecture and workshop on action painting given by American artists, Katherine and Harry Colman. In a filmed interview presented as part of this exhibition, Liivat describes the moment she discovered abstract art: "It was a blast!", as it corresponded to nothing in her previous artistic experience.

Two of Harry Colman's paintings from Liivat's private collection are exhibited in the museum alongside her own artworks from the 1960s in a room dedicated to the Jackson Pollock-like "drip style". Liivat understood her preferred form of abstract painting not only as a manner of personal artistic expression but also as a rebellion against the constraints of the Soviet oppression. It was her "spiritual resistance" as the title of the show indicates. Therefore, she suggestively titled her "drip and splash" works accordingly, "Protestilaul" (Song of Protest, 1962) or "Kaotusele" (For Defeat, 1962). Both pieces are exquisite examples of abstract expressionism. However, the most unique and innovative in Estonian art of the 1960s are Liivat's cement-reliefs and assemblages presented in the next room. These impressive objects can only be truly appreciated in the flesh. Interestingly, the metaphor of the "cosmic blast" seems to resonate in the artist's abstract paintings as well as in the cement-reliefs until the late 1970s.

The last room on the ground floor of the museum could easily be missed, and from the artistic point of view, it would probably be for the best, as it presents semi-abstract works that are removed some distance from the rest of Liivat's impressive life work. It also signals artistic production that is much more acceptable to the Soviet authorities. Selected landscapes were painted in an impressionist manner at one of the Soviet creative centres in the Crimea in the 1960s – a kind of resort dedicated to artists who enjoyed a privileged position

loomekeskustest. Tegu oli teatud kuurordiga, mis oli mõeldud kunstnikele, kes nautisid ühiskonnas privilegeeritud positsiooni. Nõnda purustab see mõnevõrra peidetud näitusesaal koos kunstiteadlaste Liisa Kaljula ja Tõnis Tatari kirjutatud kataloogitekstidega müüdi, et ekspressiivset maalikunsti peeti Nõukogude Liidus pärast 1957. aastat ideoloogiliseks vaenlaseks, mistõttu elasid kõik ekspressiivset stiili viljelevad kunstnikud ühiskonna heidikutena.

Tegelikult tunnistasid Nõukogude võimud vajadust luua stalinistliku realismi ja rahvusvahelise modernismi vahele "kolmas tee", et liikuda Nõukogude ühiskonna moderniseerimise suunas. Ekspressiivsete ja emotsionaalselt laetud vormide kasutuselevõtt pidi toimima vahendina sotsrealistliku kunsti "skematismi" vastu (nagu seda tol ajal kutsuti), tugevdades samal ajal ideoloogiliste sõnumite edastamise võimet. Ametlik kunstidiskursus oligi juba omaks võtnud kunstiteosed, näiteks nagu ülal mainitud Krimmi maastikud. Siiski nägid nii Nõukogude Liit kui ka USA abstraktsionismis ideoloogiliste juurtega stiili ja külma sõja tööriista. Tänapäevasest vaatepunktist vaadatuna kopeeris Liivat oma mässus sotsialistliku propagandakultuuri ja ideoloogia vastu teist poliitiliselt kallutatud stiili, mida peeti CIA toetatud Ameerika "propagandakunstiks". Liivati jaoks tähendas pöördumine abstraktsionismi poole sotsrealismist lahkulöömise võimalust. Selle avaliku poliitilise žesti tulemuseks oli tema jõuline ja revolutsiooniline väljenduslaad 1960. ja 1970. aastate eesti kunstis, ehkki laiema avaliku tunnustuse pälvis ta alles 2000. aastatel.

Näituselt on välja jäetud Liivati teosed 1980. ja 1990. aastatest, mis olid tema loomingus seisaku aeg. Kunstnik naasis võidukalt uue lähenemisviisiga abstraktsele kunstile uue sajandi alguses. Teist pöördepunkti Liivati loometeel tähistavad tema hilisemad teosed muuseumi teisel korrusel. Kunstniku stiil näib olevat muutunud küpsemaks ja ühtlasemaks. Nüüd kasutab ta suuri lõuendeid, "tasapinnalist" maalitehnikat ning väga intensiivseid punaseid-siniseid ja väljapeetud akrüülvärve. Selle näideteks on silmapaistvad teosed "Üksi" (2004), "Varjutuulest" (2007) ja "Laine" (2012). Maaliseerias "Vabadusest" (2008) teeb Liivat sini-must-valge kombinatsiooniga taas olulise rahvusliku avalduse.

Näituse võtab kokku väike valik abstraktseid teoseid noorema põlvkonna eesti maalikunstnikelt, algatades dialoogi abstraktsionismi eri käsituste ja tehnikate vahel. Lõpuks õnnestub näitusel "Vaimu vastupanu" anda huvitav ülevaade Eesti kunstielust 1950. aastate keskpaigast 21. sajandi esimeste aastakümneteni, kuhu Lola Liivat paigutub ühena suurtest eesti meistritest.

Karolina Łabowicz-Dymanus on kunstiajaloolane, kes kaitses doktorikraadi Poola Teaduste Akadeemia kunstiinstituudis, kus töötab praegu abiõppejõuna.

in society. Therefore, this somewhat hidden room, with the addition of texts in the catalogue contributed by art historians Liisa Kaljula and Tõnis Tatar debunk the myth that expressive painting was seen as an ideological enemy in the Soviet Union after 1957, and as a consequence any artist that favoured such an expressive style lived the life of an outcast.

In fact, the Soviet authorities came to realise the need to develop a "third way" between Stalinist realism on the one hand and international modernism, on the other, toward the modernisation of Soviet society. The introduction of expressive, emotionally charged forms was to serve as a remedy for the "schematism" (as it was then called) of socialist realist art, while reinforcing its ability to convey ideological messages. The official art discourse had already accepted artworks like the Crimean landscapes mentioned above. However, abstractionism was seen by both the Soviet Union and the USA as an ideologically rooted style and a tool in the Cold War. Therefore, from today's point of view, Liivat in her rebellion against the culture and ideology of socialist propaganda, copied another politically biased style – seen as American "propaganda art" supported by the CIA. For Liivat, turning towards abstractionism was a way of steering clear of socialist realism, and it was an overt political gesture that resulted in her intense and revolutionary approach in the art of Estonia in the 1960s and 1970s, although she didn't gain wider public recognition until the 2000s.

The exhibition omits her work from the 1980s and 1990s – a time of stagnation in the artist's journey. She triumphantly came back with a new approach to abstract art at the beginning of the new century. Another turning point is marked by Liivat's more recent works on the second floor of the museum. The artist's style seems to have matured and is more consistent. She now uses large canvases, a "flat" painterly technique and very intensive deep reds or blues, refined acrylic colours in the outstanding "Üksi" (Alone, 2004), "Varjutuulest" (From the Shadow Wind, 2007) or "Laine" (The Wave, 2012). Once again Liivat makes a notable national statement by using blue-black-white in a series of paintings titled "Vabadusest" (On Freedom, 2008).

The exhibition concludes with a small selection of abstract works by the younger generation of Estonian painters. Initiating a dialogue between different approaches to abstraction and its techniques. Ultimately, "Spiritual Resistance" manages to create an interesting context for Estonian art life from the mid-1950s until the first decades of the 21st century and positions Lola Liivat among the great Estonian masters.

Karolina Łabowicz-Dymanus is an art historian who received her PhD from the Institute of Art at the Polish Academy of Sciences, where she now works as an adjunct faculty member.

24. IX–13. X 2018
Draakoni galerii

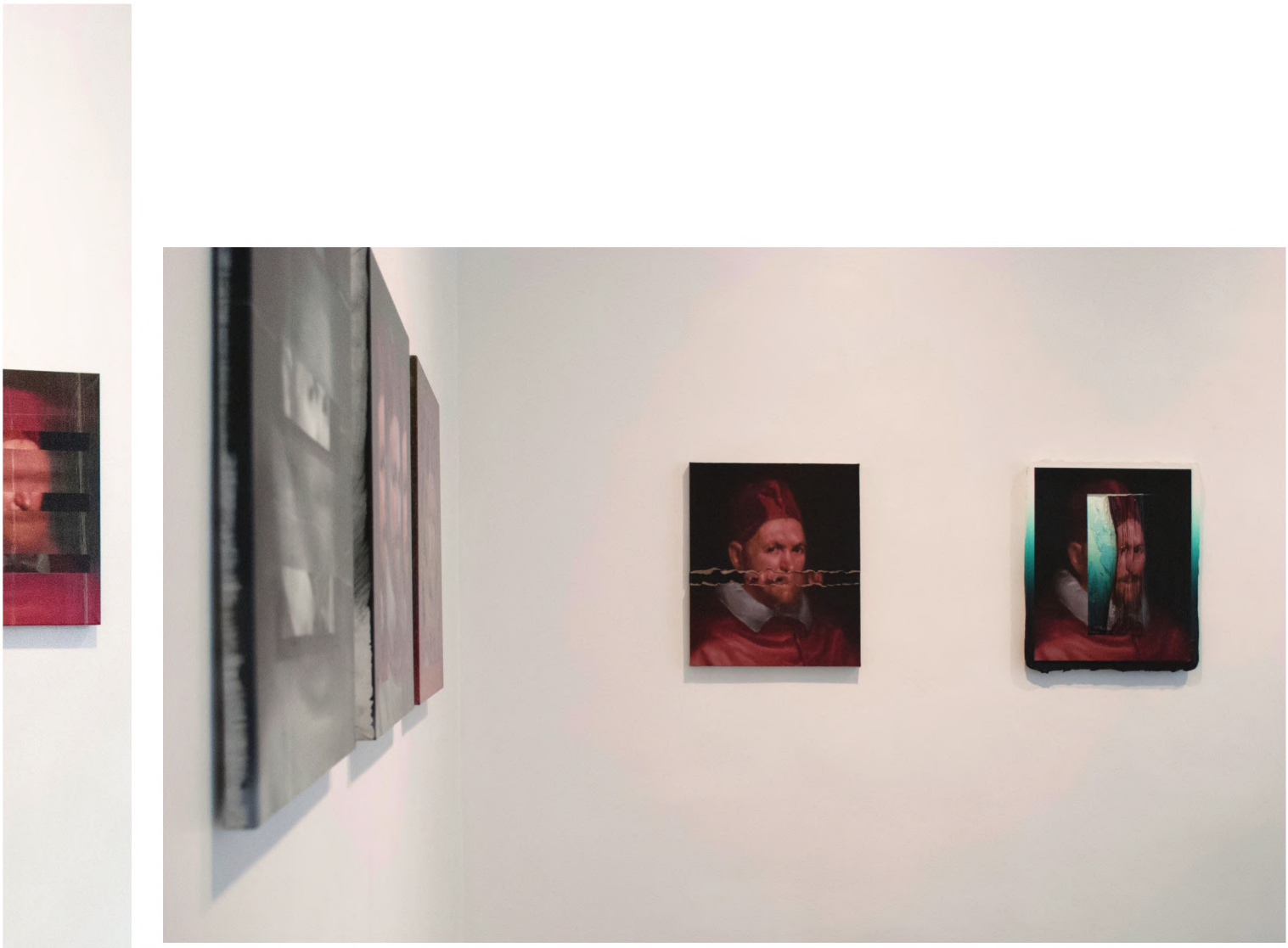
Ühe nõudepildi lagunemise lugu

Oliver Laas käis paavst Franciscuse Eesti-visiidiga ajaliselt kattunud August Saia isiknäitusel "Kakskümmend käänet", kus võis näha 21 maali, millest 20 olid maalitud variatsioonid Diego Velázqueze paavst Innocentius X portreest (u 1650).

24. IX–13. X 2018
Draakoni Gallery

The story of the dismantling of a demand

Oliver Laas visited August Sai's solo exhibition "Twenty cases" which coincided with Pope Francis' visit to Estonia and where he exhibited 21 paintings, 20 of which were variations on Diego Velázquez' portrait of Pope Innocent X (c. 1650).



August Saia näitusevaade Draakoni galeriis
Foto autor Sirja-Liisa Eelma

August Sai's exhibition view at Draakoni Gallery
Photo by Sirja-Liisa Eelma

Kommunikatsiooni osapooled on asjaosalised. Visuaalses kommunikatsioonis saame eristada kujutatud asjaosalisi – olendeid piltidel – publikust või vaatajatest ning mõlemat pildi autorist. Me saame eristada pilte selle põhjal, kas kujutatud asjaosaliste pilgud on suunatud vaatajate poole või mitte. Kui kujutatud asjaosalised vaatajaid ei vaata, siis *pakutakse* neid meile, nähtamatutele kõrvalseisjatele, objektidena vaatlemiseks.[1]

Kui kujutatud asjaosalised vaatajaid vaatavad, siis nad *nõuavad*, et publik nendega mingisugusesse (kujuteldavasse) suhtesse astuks. Suhte iseloomu määravad kujutatud asjaosalise näoilme, riietus, žestid ja miljöö. Näiteks Alfred Leete kuulsal 1914. aasta värbamisplakatilt vaatab meile vastu tolleaegne briti armee ülemjuhataja (Horatio Herbert Kitchener), kes kutsub meid üles väeteenistusse astuma.[2]

Lääne kunstiajaloos on nõudepildid vähemuses – enamasti pakutakse meile kedagi või midagi vaatamiseks. Võibolla saaks üheks varasemaks nõudepildiks pidada Jan van Eycki 1433. aastal maalitud punase turbaniga mehe portreed.[3] Nii Velázqueze maalitud Innocentius X portree kui ka August Saia 20 variatsiooni on nõudepildid.

Mina, sina ja mõisted ning kompimisruum

Kategoriseerimisel on oluline roll nõudepiltide mõistmisel. Näiteks teame, et Leete plakati nõue puudutab väeteenistust, sest me kategoriseerime visuaalse asjaosalise sõjaväelasena. Kategoriseerimine sõltub mõistetest. Meie sotsiaalne identiteet on osalt teiste inimeste loodud. "Me täidame enda poolt nähtud inimese füüsilise kontuuri mõistetega, mille oleme temast moodustanud... Lõpuks... iga kord, kui näeme seda nägu või kuuleme seda häält, siis me tunneme ära ja kuulame neid mõisteid."[4]

Mõistete poolt loodud liigendused on sotsiaalsed, sest aitavad neid kasutaval keelelisel kogukonnal tegelikkust ühtmoodi mõista. Me liigitame ka inimesi nende nägude järgi. Üks on õpetaja nägu, teine käib ringi luuletaja ilmega, kolmas on eestlase näoga – mingisuguse mõiste alla liigituvad näod on justkui valmismustrid, millesse meid nägude alusel sobitatakse.[5]

Tinglikult võiks öelda, et pakkumispilt loob vaataja ja kujutatud asjaosalise vahel justkui kujuteldava Mina-See suhte, mis on inimese suhe teda ümbritsevate asjadega. See on inimese kohtumine tema enda loodud idee või mõistega, mistõttu on sellised suhted monoloogilised. Nõuet esitav pilt loob aga vaataja ja kujutatud asjaosalise vahel justkui kujuteldava Mina-Sina suhte, mis on kahe eksisteeriva olendi konkreetne kohtumine. Selline suhe on dialoogiline.[6]

Nõudepiltide puhul on oluline kujutatud asjaosalise pilk, sest see loob sideme vaatajaga. "Silmad murravad maskist läbi – silmade keelt on võimatu teeselda."[7] Francis Baconi 1953. aastal maalitud etüüd Velázqueze paavst Innocentius X portree järgi asendab Velázqueze paavsti mitmetähendusliku näoilme ja pilgu karjuva peaga. Pilgu puudumine muudab kujuteldava Mina-Sina dialoogilise suhte loomise keerukamaks, kui mitte hoopis võimatuks. Selle tagajärjel muutub kujutatud asjaosaline uuesti objektilaadsemaks.

Lisaks pilgu kaotamisele aitas nõudepildi lammutamisele kaasa ka Baconi värvikasutus. Värvid Velázqueze maalil – Caravaggiost inspireeritud *chiaroscuro* – loovad nägemiskogemuse seisukohalt optilise ruumi, milles värvide väärtussuhted põhinevad musta ja valge kontrastil ning

Communication involves a number of participants. When it comes to visual communication, we can distinguish those who are depicted – beings in images – from the audience or viewers, and both of these categories also from the author. We can distinguish images based on whether the gaze of the represented participants is directed toward the viewers or not. When the represented participants do not look at the viewers, the former are offered to us, invisible bystanders, to be looked at as objects.[1]

When the represented participants do look at the viewers, they demand that the audience form some kind of (imaginary) connection with them. The character of that connection is determined by the look, clothing, gestures and the surroundings of the represented participants. For example, in the famous 1914 recruitment poster by Alfred Leete, we are faced with the commander in chief of the British army (Horatio Herbert Kitchener) who is asking us to enlist.[2]

In most cases in Western art history, someone or something is being offered to us to be viewed, and so such images of demand are not in the majority. Maybe one of the earliest examples of this kind of demand is the 1433 portrait of a man in a red turban by Jan van Eyck.[3] The paintings of Pope Innocent by Velázquez and Sai's 20 variations are also all demands.

I, thou and ideas and haptic space

Categorisation plays an important role in understanding these demands. For example, we know that the demand in Leete's poster is about military service, since we can categorise the represented participant as a military man. The categorisation depends on ideas and terms. Our social identity is partly created by other people. "We pack the physical outline of the creature we see with all the ideas we have already formed about him... In the end... each time we see the face or hear the voice it is our own ideas of him we recognise and to which we listen."[4]

Categories created by concepts are social in their nature, since they help the linguistic community using them to create a shared understanding of reality. We categorise people by their faces. One has the face of a teacher, the other walks around looking like a poet and the third has an Estonian face – faces that get designated a category are like pre-set patterns that make it possible to fit us in them based on our faces.[5]

It could be said that an offer creates an imaginary I-It relationship between the viewer and the represented participant; it is the person's relationship to the surrounding objects. It is the person's encounter with an idea or term of their own creation, which is why these relationships are a monologue. However, the demanding image creates an imaginary I-Thou relationship between the viewer and the represented participant, which is a meeting of two entities. This relationship is a dialogue.[6]

When it comes to demands, the gaze of the represented participant is crucial, as it establishes a connection to the viewer. "The eyes break through the mask – the language of the eyes, impossible to dissemble."[7] In the study painted after Velázquez' portrait of Pope Innocent X by Francis Bacon in 1953, the Pope's ambiguous expression is replaced by a screaming head. The lack of a gaze complicates the formation of the I-Thou dialogue, or even makes it impossible. As a result the represented participant once again becomes more object-like.

In addition to obliterating the gaze, the dissolution of the demand was taken further by Bacon's use of colour. Colours

valgus modelleerib kujutatud objektide vormi. Värvid Baconi maalil loovad aga kompimisruumi, milles värvi tonaalsussuhted põhinevad spektrivärvide vastandusel ning valguse vormi ja ruumi loov funktsioon on tagaplaanil.[8] Hilisemad maalieksperimendid 20. sajandil muutsid värvi ja lõuendi veelgi kombatavamaks.

Lammutav pastišš

Saia maaliseeria vaatleb süstemaatiliselt Innocentius X portree moonutamise viise 20. sajandi maalikunstist tuntud võtete kaudu. Näituse saatetekst annab mõista, et tegemist on Velázqueze maali paroodiaga.

Stiili valik on publikuga kõnelemiseks mõeldud keele valik.[9] Paroodia valib kaasajal elava ja mõjuka stiili selle naeruvääristamiseks. Pastišš valib kaasajal surnud stiili uue teose loomiseks. Lähteimpulsiks on siin autori unikaalse stiili ületähtsustamine. Ühelt poolt on võimalike stiilide ruum nüüdseks suurel määral kaardistatud. Teisalt oodatakse loojatelt endiselt isikupärast stiili. Selle tulemusel pöördutakse üha enam mineviku stiilide poole.[10]

Kaasaegset kultuuri iseloomustab samaaegselt eksisteerivate ajalooliste stiilide paljusus. Kuna ühte valitsevat ja mõjukat stiili on raske leida, siis on paroodia asendumas pastišiga.[11] Antud kontekstis on August Saia erinevate ajalooliste maalistiilide fragmentidest koosnevad tööd pigem pastišš, mis jätkab nõudepiltide lammutamist 20. sajandi maalikunsti ajaloost tuntud kompimisruume loovate eksperimentide kaudu.

Oliver Laas on kultuuriteoreetik, kelle teadustöö peamisteks suundadeks on metafüüsika, loogika, semiootika, digitaalne kultuur ning mängu-uuringud.

1 Gunther Kress, Theo van Leeuween, Reading Images: The Grammar of Visual Design, 2. trükk. London & New York: Routledge, 2006, lk 57–59, 119.

2 *Ibid.*, lk 116–117.

3 *Ibid.*, lk 118.

4 Marcel Proust, In Search of Lost Time, Vol. 1: Swann's Way. New York: The Modern Library, [1913] 2003, lk 23–24.

5 Gilles Deleuze, Félix Guattari, A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. London: Continuum, [1980] 2004, lk 196.

6 Martin Buber, I and Thou. New York: Charles Scribner's Sons, [1923] 1970.

7 Emmanuel Levinas, Totality and Infinity: An Essay on Exteriority. Pittsburgh: Duquese University Press, [1961] 2007, lk 66.

8 Gilles Deleuze, Francis Bacon: The Logic of Sensation. Minneapolis: University of Minnesota Press, [1981] 2003, lk 106–107.

9 Juri Lotman, Kunstilise teksti struktuur. Tallinn: Tänapäev, [1970] 2006, lk 36.

10 Frederic Jameson, Signatures of the Visible. London & New York: Routledge, [1992] 2007, lk 112–113.

11 Frederic Jameson, Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991, lk 16–17.

in the Velázquez painting – a Caravaggio-inspired *chiaroscuro* – create an optical space in which the relationship of the value of the colours is based on the contrast of black and white and light shapes the depicted objects. The colours in Bacon's painting create a haptic space, where the relations of tonality are based on the opposition of the colours of the spectrum and light no longer functions primarily as the creator of forms and space.[8] Later on in the 20th century, experiments with painting made colour and canvas even more palpable.

Dismantling pastiche

Sai's series of paintings systematically studies how 20th century painting has distorted the portrait of Innocent X. The accompanying text for the exhibition suggests that what we see is a parody of the Velázquez.

The choice of style is the choice of the language of communication with the audience.[9] Parody chooses a contemporary and influential style in order to mock it. Pastiche chooses an already extinct style to create a new work. The initial impulse here is to overemphasise the author's unique style. On the one hand, by now the space of possible styles has been largely mapped. On the other, artists are expected to find a distinctive style, and that leads them to turn to the styles of the past.[10]

Contemporary culture is characterised by a multiplicity of simultaneously existing styles from history. Since it is difficult to point out one pervasive style, it can be said that parody is being replaced by pastiche.[11] In this context, August Sai's works, made up of fragments of various historic styles, can be categorised as pastiche that continues the dismantling of demands, using 20th century experiments in painting that rely on creating a haptic space.

Oliver Laas is a cultural theorist, whose research draws from fields such as metaphysics, logic, semiotics, digital culture and game theory.

1 Gunther Kress, Theo van Leeuween, Reading Images: The Grammar of Visual Design, 2. print. London & New York: Routledge, 2006, pp 57–59, 119.

2 *Ibid.*, pp 116–117.

3 *Ibid.*, p 118.

4 Marcel Proust, In Search of Lost Time, Vol. 1: Swann's Way. New York: The Modern Library, [1913] 2003, pp 23–24.

5 Gilles Deleuze, Félix Guattari, A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. London: Continuum, [1980] 2004, p 196.

6 Martin Buber, I and Thou. New York: Charles Scribner's Sons, [1923] 1970.

7 Emmanuel Levinas, Totality and Infinity: An Essay on Exteriority. Pittsburgh: Duquese University Press, [1961] 2007, p 66.

8 Gilles Deleuze, Francis Bacon: The Logic of Sensation. Minneapolis: University of Minnesota Press, [1981] 2003, pp 106–107.

9 Juri Lotman, Kunstilise teksti struktuur. Tallinn: Tänapäev, [1970] 2006, p 36.

10 Frederic Jameson, Signatures of the Visible. London & New York: Routledge, [1992] 2007, pp 112–113.

11 Frederic Jameson, Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991, pp 16–17.

28. IX–4. XI 2018
Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum (EKKM)
Kunstnikud: Laura Põld, Dre Britton, Ingrid Allik.
Kuraator: Marika Agu.

Pahupidi diivan, lõng ja pehmed telliskivid

Maris Karjatse analüüsib rühmanäitust "Kuidas elada. Virtuaalsed biograafiad".

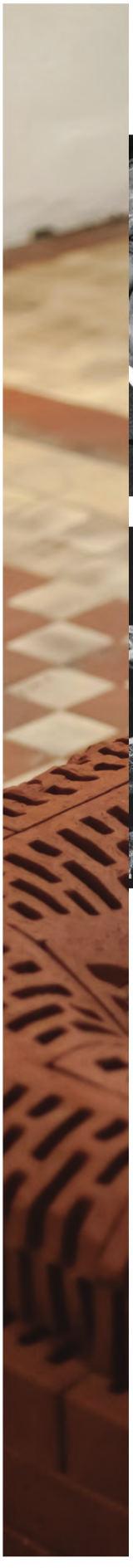
28. IX–4. XI 2018
Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM)
Artists: Laura Põld, Dre Britton, Ingrid Allik.
Curated by: Marika Agu.

Inverted sofa, yarn and soft bricks

Maris Karjatse analyses the group exhibition "How to: live. Virtual Biographies".

Ingrid Allik
Tabamata ime
2018
Keraamika, raku põletus
Foto autor Alan Proosa
Installatsioonivaade EKKM-is

Ingrid Allik
Unattainable Miracle
2018
Ceramics, raku ware
Photo by Alan Proosa
Installation view at EKKM

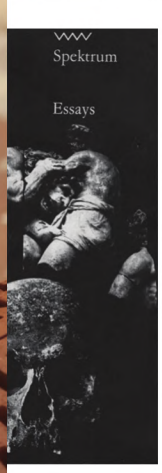


"kui panin oma lambile värvilise paela,
mõtlesin kaua aega,
et see oli üks väheseid praktilisi,
mõttekaid ja häid asju,
mida ma olen oma elus teinud"

Josef Strau, "Lamp ja pael" (2009)[1]

"when i put the multi-coloured ribbon onto the lamp,
for a long time i thought,
this was one of the few practical,
meaningful and good things
i have done in my life"

Josef Strau, "The Lamp and the Ribbon" (2009)[1]



Miks on mõnede esemete kohalolu meile nii oluline?

Enamik meist mäletab oma lapsepõlvest mõnda eluliselt tähtsat asja – olgu see siis kaisukaru, nätsutatud tekinurk, pael või ema kleidi krae serv –, mõnda objekti, mis on ilma igasuguse kahtluseta inimese kõige esimesed ja kõige olulisemad esemed. "Siirdeobjekti" termini lansseeris 1951. aastal briti pediaater ja psühhoanalüütik Donald Woods Winnicott, kes defineeris seda kui mistahes materjali, millele imik omistab erilise väärtuse ja mis aitab lapsel võimalikult valutult kõige varasemast oraalsest suhtest emaga edasi liikuda edasistesse objektisuhetesse.[2]

Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis toimunud rühmanäituse "Kuidas elada. Virtuaalsed biograafiad" keskne fookus oli kuraatori sõnul kodusest ruumist ja isiklikust elust inspireeritud objektidel. Kuraatori Marika Agu sõnul püüavad rühmanäitusel välja pandud objektid osalt toimida lähtuvalt oma kasulikkusest, aga kukuvad selles läbi.[3] Nii nagu siirdeobjekti ainuke eesmärk on olla olemas ja n-ö oodata oma loomist, on ka osalevate kunstnike teosed vaadeldavad taoliste objektidena.

Laura Põllu "Kiindumusobjekt" (2018) ei meenuta väliselt mitte midagi sellist, mida me varem oma elus näinud oleksime. Põllu aeganõudev, käe puudutust eeldav loomismeetod viitab soovile viibida oma loodava objektiga võimalikult kaua aega koos. Selline protsess on vaadeldav melanhoolse aktina, mida Sigmund Freud oma essees "Trauer und Melancholie" (Leinamine ja melanhoolia, 1917) on kirjeldanud kui olukorda, kus kellegi või millegi kaotuse puhul ollakse küll teadlik, kellest või millest ollakse ilma jäädud, ent samaaegselt on selgusetu, mida me kõige enam selle kaotuse puhul leiname.[4] See, millist objekti ülendada kõrgeima staatusega objektiks, sõltub ainult ja täielikult loojast/omanikust.

Ingrid Alliku seest tühi "Pesa" (2018) resoneerub Põllu eelpoolmainitud teosega nii materjalikasutuselt kui ka kumera vormi ja soojade toonide poolest. Pesa meenutav, ent kindlasti mitte pesana kasutatav muljutud ja moonutatud toortellistest hunnik varjab endas ka vanu teadmata päritolu tekstiilijuppe – seal sees võib olla nii vanaema põlleserv kui ka vana padjapüür. See on kooslus, mis kohati mõjub lahtise haavana, ent samaaegselt siiski ka millegi tröösti va, turvalise ja soojendavana. Siirdeobjektide puhul ei valita tavaliselt erilisi, kättesaamatuid ja hinnalisi materjale, vaid haaratakse kinni sellest, mis nagunii meie ümber olemas on.

Laura Põllu "Tühjuse mõõdikud" (2018) moodustub 269-meetrisest metallist nelikanttorust, mis kordab tema "Aastaplaani" (2018) lõngaga tikitud mõttelisi saavutuskõveraid. See väljendab kunstniku enesele seatud eesmärke, mis siiski siin-seal väljuvad kontrolli alt, kuna alluvad välistele mõjutustele; küllastuvad enesest, luhtuvad ning heidavad seega üle parda korraga nii oma senise vormi kui ka tähenduse. Mööda näitusepinda ringi hiilivad metalltorud väljendavad sarnast ambivalentsust, samaaegselt imaginaarset "katust pakkudes" teiste kunstnike teostele ning olles oma kõhetuses, katkemises ja kohatises ohtlikkuseski äärmiselt

Why is the presence of some objects so important to us?

Most of us can reminisce a few objects from our childhood that seemed vital – a teddy-bear, a chewed edge of the blanket, a ribbon or the neckpiece of your mother's dress – some objects that were undoubtedly the very first and most important objects of a person. The term "transitional object" was coined in 1951 by British paediatrician and psychoanalyst Donald Woods Winnicott as "a designation for any material to which an infant attributes a special value and by means of which the child is able to make the necessary shift from the earliest oral relationship with mother to genuine object-relationships as painlessly as possible."[2]

According to the curator, the group exhibition "How to: live. Virtual biographies" at the Contemporary Art Museum of Estonia focused on objects inspired by the domestic space and private life. The curator Marika Agu has said that the objects displayed in the group show were trying to function partly on the basis of their utility but fail to do so.[3] Just like transitional objects, the works of the participating artists could also be regarded as objects whose sole purpose is to exist and to wait for their creation.

Laura Põld's "Object of Attraction" (2018) does not look like anything you would have seen before. Põld's time-consuming creative method that also includes physical touch implies the desire to stay together with the object of creation for as long as possible. This process can be seen as a melancholic act, described by Sigmund Freud in his essay "Trauer und Melancholie" (Mourning and Melancholia, 1917) as a situation in which the person knows what or whom they have lost, yet do not understand what exactly they are mostly grieving about.[4] Which object will be elevated to the highest status depends entirely on its creator/owner.

Ingrid Allik's empty "Nest" (2018) resonates with Põld's work in terms of material, rounded forms and warm shades. This pile of deformed and distorted mudbricks that resembles a nest but clearly cannot be used as one, also conceals in itself old textiles of unknown origin – one might find in it parts of grandmother's apron or an old pillowcase. This accumulation can be seen as an open wound, but also something comforting, safe and warming. Likewise, the transitional objects are usually not formed of special, inaccessible or costly materials, but from something that is already around us.

Laura Põld's "Emptiness Meters" (2018) consists of 269 metres of rectangular hollow-section steel pipe repeating the yarn-embroidered achievement curves of her "Annual Plan" (2018). The latter reveals the artist's self-imposed goals, which, however, occasionally get out of hand, as they are subjected to external influences, become irrelevant or fail, giving up their present form and meaning. The steel pipes creeping around the exhibition space express a similar ambivalence, providing an imaginary "shelter" for works by other artists, and being simultaneously extremely vulnerable and revolting in their skimpy, discontinuous and even hazardous ways. These pipes seem like a protective "frame" for something that remains invisible.

haavatavad ja eemaletõukavad. Need torud peaksid justkui moodustama kaitsva "raami" ümber millegi, mida õieti polegi näha.

Meenub üks Winnicotti patsient, 7-aastane poiss, kelle kinnisideeks olid nöörid. Ta sidus kokku kõik, mida kodus kokku siduda andis – toolid, lauad ja diivanipadjad. Winnicott selgitas poisi vanematele, et tegu pole millegi muuga kui viisiga, kuidas nende poeg üritas tegeleda eraldumishirmuga.[5] "Aastaplaani" lõng võib samuti sümboliseerida nii piltlikult kui ka sümboolselt Freudi sõnastatud *fort-da* mängu, mida mängis Freudi lapselaps Ernst väikese puust pooliga, millele oli keritud niit. Visates seda endast eemale hüüdega "Fort!" ("kadunud"!) ja tõmmates tagasi, hüüdes "Da!" ("siin"!) – tegevus, mida Freud tõlgendas kui väikelapse mängulist lavastust, leppimaks ema ajutise äraolekuga. Mütoloogiline Ariadne omakorda andis lõnga Theseusele, mis tegi võimalikuks lahkuda turvalisest ja tuttavast keskkonnast ja avastada tundmatut kartmata, et hiljem ei leia ta tagasiteed koju – lõng juhatas talle teed.

Dre Brittoni "GDR Import" (2018) – tarbimisühiskonna suhtes kriitiline pahupidipööratud, altarile sarnanev leidobjekt võib viidata eelkõige pereliikmete eraldatusele ja üksindusele; tunne, mis kasvab võidu koos teleka diagonaali suurenemisega. Britton on ühest tänavalt leitud diivanist sõna otseses mõttes viimase välja võtnud ja muutnud perekonna kogunemiskoha justkui atraktiivsemaks ja kodusemaks, ent see plaan tundub ikkagi kolinal kokku kukkuvat. Kunstnik on pööranud funktsionaalse funktsioonituks ja muutnud mugava eemaletõukavaks ja ohtlikuks – kõrvuti lillelise voodririidega turritavad leitud mööbliesemest välja suured teravad jämedast metallist kinnituskruvid.

Ka Ingrid Alliku skulptuur "Hübriid" (2018) tundub esmapilgul olevat midagi nunnut, mänguasjalikku ja ohutut. Ometi mõjub see kaameraga varustatud "ühesilmne olend" näituseruumis mõneti sõnaeelse ja õõvastavana, millele pole võimalik ega mõtetki omistada tähendusi, sest need ei kanna vaatajat oluliselt kaugemale.

Kui pildile siseneb objekt, mingi asi väljaspool inimkeha, on selle ülesandeks muutuda puhvriks, mida inimene vajab tühjuse täitmiseks; objekt, mis lohutab, rahustab ja mille eesmärk on asendada puudumist – ehk mille peamine funktsioon ja tähendus ongi olla kohal. Siirdeobjekt on midagi, mis saab eluõiguse vaid meie endi otsuse läbi ning mis samamoodi, meie otsuse läbi, lõpetab ka oma olemasolemise.

Maris Karjatse on fotokunstnik ja tõlkija, elab ja töötab Tallinnas.

1 Antony Hudek (koost.), The Object. Documents of Contemporary Art. London: Whitechapel Gallery, MIT Press, 2014, lk 68.

2 Vt nt: https://www.psychologytoday.com/us/blog/the-guest-room/201407/more-just-teddy-bears.

3 Näitusevoldik, lk 20.

4 Sigmund Freud, Complete Psychological Works Of Sigmund Freud, Vol 14. UK: Vintage Classics, 2001, lk 155.

5 Annette Kuhn (koost.), Little Madnesses. Winnicott, Transitional Phenomena and Cultural Experience. London, New York: I. B. Tauris, 2013, lk 13.

It reminds me of one of Winnicott's patients, a 7-year-old boy who was obsessed with cords. He tied together everything he got his hands on – chairs, tables and sofa pillows. Winnicott explained to the boy's parents that this was their son's way of dealing with the fear of separation.[5] The yarn in "Annual plan" can also be interpreted either figuratively or symbolically with the "fort-da" game, described by Freud whose grandson Ernst played with a small wooden bobbin on which the thread was spun. He threw it away from himself shouting "Fort!" ("gone"!) and pulling it back, while exclaiming "Da!" ("here!") – an activity that Freud interpreted as the toddler's playful way of coming to terms with his mother's temporary absence. The mythological figure Ariadne, on the other hand, gave the end of the thread to Theseus, making it possible to leave a safe and familiar environment and to discover unknown territories without the fear of not finding her way back home – the thread guided her way.

Dre Britton's "GDR Import" (2018), an inverted, altar-like found object critical of the consumer society can feel like a reference to the isolation and loneliness between family members – a feeling that grows along with the increasing diagonal measurement of television screens. Britton has literally made the most of a sofa found on the street, apparently turning the family's gathering place into a more attractive and cosy setting, yet also failing in this plan. The artist has transformed the functional into the unfunctional, the comfortable into something repugnant and alarming – next to the flowery lining, one can see large, sharp metal fastening screws that have popped out.

Ingrid Allik's sculpture "Hybrid" (2018) also seems at first glance as something cute, toy-like and safe. Yet, at the same time, this "one-eyed creature" equipped with a camera acquires a somewhat preverbal and eerie feeling in the exhibition space – no need or point out or attribute any meaning to it, it would be of no help to the viewer.

If an object, something outside of the human body, enters an image, its purpose is to act as a mediator that is needed to fill the void; it is an object that comforts, sooths and aims to take the place of the absence – its main function and meaning is to be present. The transitional object is something that gets its right to live only through our decision, and the same applies to the cessation of its existence.

Maris Karjatse is a photo artist and translator who lives and works in Tallinn.

1 Antony Hudek (Ed.), The Object. Documents of Contemporary Art. London: Whitechapel Gallery, MIT Press, 2014, p 68.

2 https://www.psychologytoday.com/us/blog/the-guest-room/201407/more-just-teddy-bears.

3 Exhibition booklet, p 20.

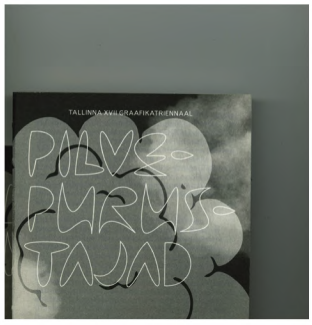
4 Sigmund Freud, Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol 14. UK: Vintage Classics, 2001, p 155.

5 Annette Kuhn (Ed.), Little Madnesses. Winnicott, Transitional Phenomena and Cultural Experience. London, New York: I. B. Tauris, 2013, p 13.

Uus trükis / New Publication

TALLINNA GRAAFIKATRIENNAALI JÄLGEDES / IN THE FOOTPRINTS OF THE TALLINN PRINT TRIENNIAL
Koostaja / Compiler: Elnara Taidre
Kujundajad / Designers: Elisabeth Klement, Laura Pappa
432 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tallinn: Tallinna Graafikatriennaal SA / Tallinn Print Triennial Foundation, 2018
ISBN 978-9949-88-374-5

Tallinna Graafikatriennaali 50. aastapäeva juubelitrükis.
/
Jubilee publication on the 50th anniversary of Tallinn Print Triennial.



TALLINNA XVII GRAAFIKATRIENNAAL. PILVEPURUSTAJAD. INTENSIIVSUS VS KAVATSUS / THE 17TH TALLINN PRINT TRIENNIAL. CLOUDBUSTERS. INTENSITY VS. INTENTION
Koostaja / Editor: Margit Säde
Kujundajad / Designers: Elisabeth Klement, Laura Pappa
166 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Tallinna Graafikatriennaal SA / Tallinn Print Triennial Foundation, 2018
ISBN 978-9949-7261-0-3
ISBN 978-9949-7261-1-0

Näitusega "Pilvepurustajad. Intensiivsus vs kavatsus" Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis (2. VI–15. VII 2018) kaasnev kataloog.
/
Catalogue that accompanies the exhibition "Cloudbusters. Intensity vs. Intention" at Contemporary Art Museum of Estonia (2. VI–15. VII 2018).

KUNST ON MOOS ELU SAIAKÄÄRUL ATRISHOKI ARTIKLIKOGUMIK 2006-2018
Koostaja / Compiler: Margus Tamm
Kujundaja / Designer: Margus Tamm
496 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tallinn: artishok.blogspot.com, 2018
ISBN 978-9949-887-47-7

Kogumik hõlmab valimikku kunstikriitilisi tekste, mis on avaldatud Artishoki blogis 2006-2018.
/
Collection that includes a selection of art critical texts published in Artishok blog 2006-2018.

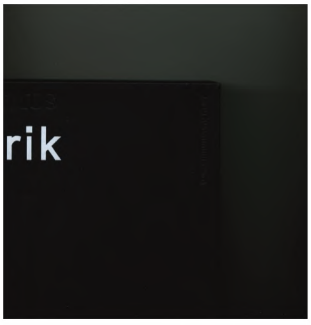
EESTI KUNSTI 100 AASTAT. MODERNISMI KÕRGAJAST KAASAEGSE KUNSTINI
Autor / Author: Sirje Helme
Kujundaja / Designer: Kalle Müller
304 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tallinn: Riigikantselei ja AS Eesti Meedia, Post Factum / Government Office and Eesti Meedia, Post Factum, 2018
ISBN 978-9949-603-51-0

Väljaanne EV 100 raamatusarjast, mis käsitleb eesti kunsti 20. sajandil.
/
Edition from EV 100 book series that gives an overview on Estonian art of the 20th century.

KAAREL KURISMAA
Koostaja / Compiler: Ragne Soosalu
Tekstid / Texts: Ragne Soosalu, Gregor Taul
Kujundaja / Designer: Stuudio Stuudio
160 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Kumu kunstimuuseum / Art Museum of Estonia,

Kumu Art Museum, 2018
ISBN 978-9949-485-86-4

Näitusega “Kaarel Kurismaa. Kollase valguse orkester” Kumu kunstimuuseumis (14. IX 2018–23. II 2019) kaasnev raamat.
/
The book accompanies the exhibition “Kaarel Kurismaa. Yellow Light Orchestra” (14. IX 2018–23. II 2019) at Kumu Art Museum.

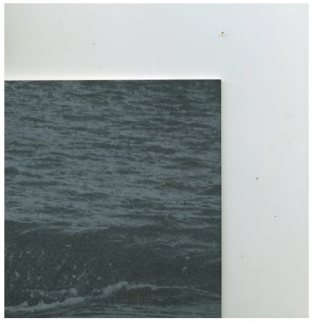


ERIK ALALOOGA
Koostaja / Editor:
Joanna Hoffmann
Tekstid / Texts:
Erik Alalooga,
Joanna Hoffmann,
Tõnis Jürgens,
Andrus Laansalu,
Theodore Parker
Kujundaja / Designer:
Tuuli Aule
352 lk / pages, kõva köide / hardcover
Tartu:
Tartu Kunstimuuseum / Tartu Art Museum, 2018
ISBN 978-9949-7225-4-9

Näitusega “Erik Alalooga. Singulaator” Tartu Kunstimuuseumis (24. V–19. VIII 2018) kaasnev trükis.
/
Publication that accompanies the exhibition “Erik Alalooga. Singulator” (24. V–19. VIII 2018) at Tartu Art Museum.

MARGE MONKO. WOMEN OF THE WORLD
Koostaja / Editor:
Marge Monko
Kujundaja / Designer:
Indrek Sirkel
80 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tallinn: Lugemik, 2018
ISBN 978-9949-7234-2-3

Väljaanne põhineb Marge Monko videol “WoW” (2017).
/
The publication is based on the video “WoW” (2017) by Marge Monko.



NEELATUD AEG: 10 FOTOT ERIFONDIDEST
Koostajad / Editors:
Aap Tepper, Annika Toots
Kujundajad / Designers:
Carl-Robert Kagge, Kert Viiart (Studio Le60)
28 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tallinn: Aap Tepper, 2018

Aap Tepperi isiknäitusega Rahvusarhiivi filmiarhiivis (29. V–22. VI 2018) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies Aap Tepper’s solo exhibition (29. V–22. VI 2018) at the Film Archive of the National Archives of Estonia.

EKL 18. AASTANÄITUS. JUUBELIKEVAD 2018 / 18TH ANNUAL EXHIBITION OF EAA. JUBILEE SPRING 2018
Koostaja ja toimetaja / Compiler and editor:
Elin Kard
Kujundaja / Designer:
Maris Lindoja
120 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn:
Eesti Kunstnike Liit,
SA Tallinna Kunstihoone / Estonian Artists’ Association,
Tallinn Art Hall, 2018
ISBN 978-9949-9225-6-7

Näitusega “Juubelikevad 2018” Tallinna Kunstihoones, Tallinna Kunstihoone galeriis ja Tallinna Linnagaleriis (19.V–17.VI 2018) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the exhibition “Jubilee Spring 2018” (19.V–17.VI 2018) at Tallinna Art Hall, Tallinn Art Hall Gallery and Tallinn City Gallery.

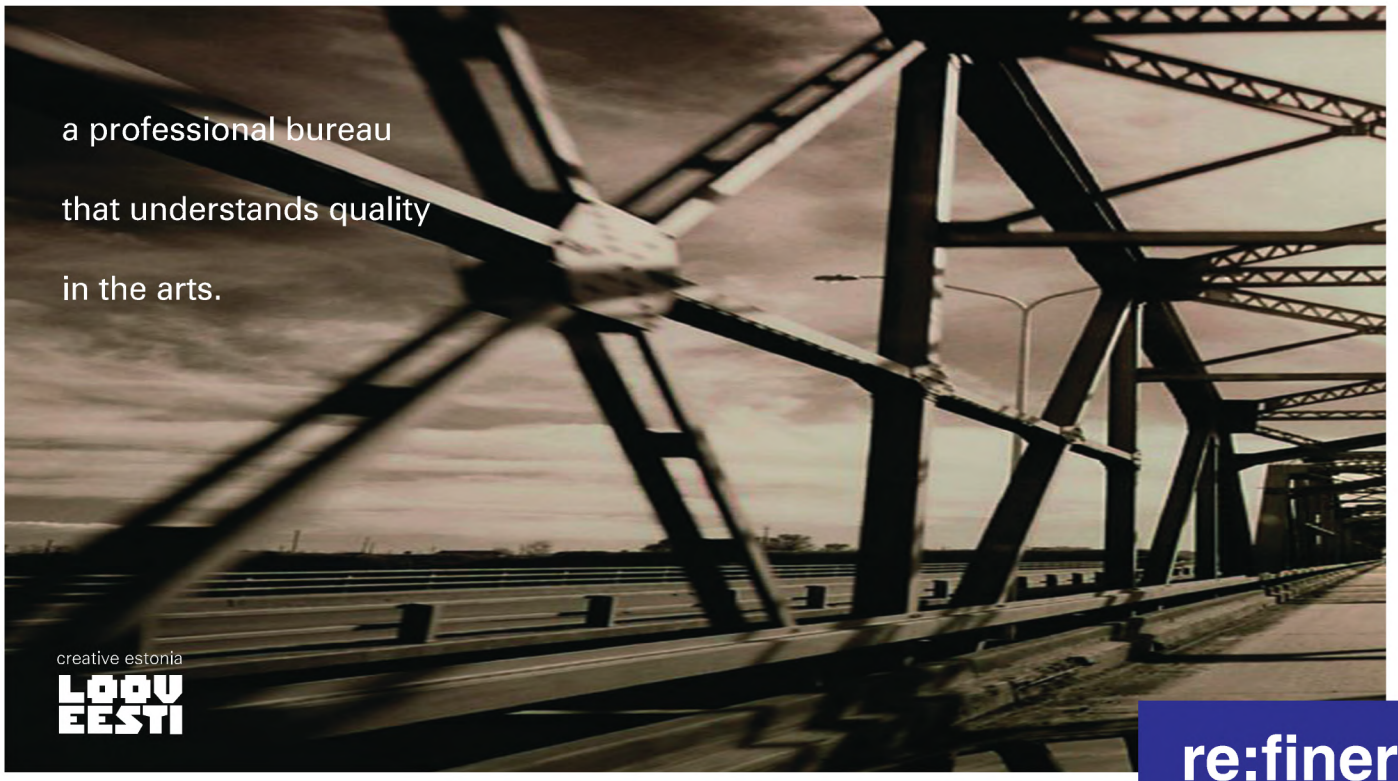
Milleks jahtida
raamatuantikvariaatidest
almanahhi Kunst ja
kvartaliajakirja KUNST.EE
varasemaid numbreid,
kui sa saad samas need
endale täiesti tasuta
alla laadida?

•

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