KUNST EE

2019 / 1

2019 / 1

With or without Zarathustra!

5 EUR

ISSN 1406-6335

SISU / KORD

1 toimetuselt / editorial

I
fookus / focus
2 väljapoole tallinna / outside tallinn

II
teooria ja praktika / theory and practice
14 eestlased new yorgis / estonians in new york
22 eestlased helsingis / estonians in helsinki
32 (suured) naiskunstnikud / (great) women artists
39 protofeminism?
44 ruum ja vorm / space and form
49 pilt ja sõna / image and word

III
54 **arvustused / reviews**
72 varia

IN / SIDE

I

II

III

E Maarin Ektermann & Mary-Ann Talvistu — 2

K Alice Kask & Neeme Külm & Jass Kaselaan — 22
Liisa Kruusmägi — 63

L Lola Liivat & Friedrich Nietzsche — 32

M Marko Mäetamm & Rita Boz & Ken Cameron — 54

S Kati Saarits & Nora Mertes — 66
Liina Siib — 69
Joonas Sildre & Arvo Pärt — 49
Imat Suumann & Eike Eplik — 60

V
Anu Vahtra & Gordon Matta-Clark — 14
Ingel Vaikla & Dom Hans van der Laan — 57

Kevad 2019

Kas Eesti kunstipoliitika vajab tasakaalu tsentraliseerimise ja detsentraliseerimise vahel? Mis saab pikemas perspektiivis rohujuuretasandi kunstialgatustest? Kas kusagil on olemas mingi globaalne abstraktne koordinaatteljestik, mille abil saaks kõiki maailma kunstnikke "objektiivselt" võrrelda ja välja selgitada, kes on kõige olulisem? Või tahame hoopis mingite lokaalsete hierarhiate loomist, mille kohaselt lähedane on alati olulisem kui kauge? Ajal, mil Eesti kunstiväljal ristuvad eri põlvkondade kogemuste, olude, ajendite ja lähtepositsioonide, laadide ja kontseptsioonide jõujooned, on kunst muutunud veelgi komplitseeritumaks nähtuseks kui ei iialgi varem.

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 kevadnumbris küsivad kunsti alal küsimusi Heie Marie Treier, Anu Allas, Anu Vahtra, Indrek Grigor, Kaire Nurk, Kristel Markus, Anna-Liisa Laarits, Immo Mihkelson, Hedi Rosma, Siim Preiman, Tõnis Tatar, Tõnu Karjatse, Eva-Erle Lilleaed ja Andreas Trossek. Küsimused, küsimused, küsimused...

Püsige lainel!

Spring 2019

Does the Estonian arts policy need to strike a balance between centralisation and decentralisation? What will happen to grass roots art initiatives in the long run? Is there some kind of abstract graph of global coordinates with which we could "objectively" compare all the artists in the world and ascertain which one is the most important? Or do we, in fact, want to create some kind of local hierarchies, according to which the close at hand is always more important than the distant? At a time when the lines in the field of experience, circumstance, motivation and approaches, methods and concepts of various generations are intersecting in the Estonian art scene, art has become a far more complicated phenomenon than ever before.

They say art is larger than life, but that is just one reason to get yourself this issue of KUNST.EE, the art quarterly devoted to various aspects of contemporary art and visual culture in Estonia. All 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 issue, questions in the field of art are posed by Heie Marie Treier, Anu Allas, Anu Vahtra, Indrek Grigor, Kaire Nurk, Kristel Markus, Anna-Liisa Laarits, Immo Mihkelson, Hedi Rosma, Siim Preiman, Tõnis Tatar, Tõnu Karjatse, Eva-Erle Lilleaed and Andreas Trossek. Questions, questions, questions...

Stay tuned!

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

Aastast 1958 / Since 1958

ISSN 1406-6335

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

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

Kirjastaja / Publisher:
SA Kultuurileht

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

Sponsor:
Eesti Kunstnike Liit / Estonian Artists' Association

Kontor / Office:
Vabaduse väljak 6, 10146 Tallinn

Peatoimetaja / Editor-in-chief:
Andreas Trossek

Eesti keele toimetaja / Estonian language editor:
Hedi Rosma

Inglise keele toimetaja / English language editor:
Michael Haagensen

Kujundaja / Designer:
Margus Tamm

Eesti keele korrektor / Estonian language proofreader:
Tiina Hallik

Tõlked / Translations:
Refiner

Uudistrükiste rubriik / New publications section:
Elin Kard

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

Trükk / Print House:
Pajo

© *KUNST.EE* 2019. 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.

MUUSEUM

10x10=100 Tagantjärele märkmeid

Heie Marie Treier analüüsib EV100 suurprojekti "Kunstnikud kogudes" kontekste ja järelmeid kunsti-, regionaal- ning majanduspoliitilisel tasandil.

Alljärgnev artikkel käsitleb üht mitmes mõttes edukat kunstiprojekti, mis oli aga sedavõrd protsessikeskne ja introvertne, et sai vähe jooksvat kajastust ja tähelepanu, mida see oleks kindlasti suuremas mahus väärinud.

Lühidalt, suvel 2018 olid kunstiteadlased ja haridustöötajad Maarin Ektermann ning Mary-Ann Talvistu ellu kutsunud projekti "Kunstnikud kogudes", mille raames läkitati kümme nooremapoolset kunstnikku mõnda väiksemasse maakonnamuuseumi, igaüks eri paika üle Eesti. Kunstnike ülesanne oli viibida kohapeal mitu nädalat, elada sisse (väike-) muuseumi argipäeva ning lõpuks luua kohaspetsiifiline näitus.

Näituste avamise puhul sõitis Tallinnast kohale kunstibuss huvilistega. Korraldus oli Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse (KKEK) kui projekti koordineeriva institutsiooni suunalt laitmatu. Kunstnike ja kuraatorite koostöö, samuti kunstnike ja muuseumide koostöö paistis laabuvat samuti laitmatult. Formaat kui selline pole rahvusvahelises mastaabis originaalne, kuid Eestis esmakordne ja uudne.

Projekti analüüsimisel lõikuvad ootamatult ja uudsel moel mitmed tasandid. Esimene tasand, mis võib-olla kõige eredamalt esile tõuseb, seostub kunstipoliitiliste valikutega. Teine tasand seostub reaalaja "suure kunstieluga". Kolmas tasand puudutab kohapeal toimunut – seda, mis sai igast kunstnikust ja igast muuseumist edasi ning milline sai näitus. Iga tulemus tuleb korrutada kümnega, sest, veel kord, projektis osalevaid kunstnikke ja muuseume oli kümme.

Siinse teksti kirjutajana ei olnud ma projekti korralduspoolega seotud. Ühinesin KKEK kunstibussi reisidega suvise intelligentse meelelahutuse korras ning professionaalsest uudishimust. Asi sai alguse huvist ja rõõmust ning kulges edasi juba süstemaatilisuse, harjumuse tähe all, nii et kokku sõitsin kaasa nelja kunstibussiga nelja geograafilisse suunda.

Valikus lähtusin enesekesksest põhimõttest – need geograafilised suunad, mis on omaenda elus ja erialas olnud tähtsad. Niisiis, Saaremaa, Setu- ja Võrumaa, Ida-Virumaa ning A. H. Tammsaare muuseum Vargamäel. Hämmastav, et sel meetodil nägin ilma ette planeerimata ära seitse näitust kümnest. Ühtlasi osutusin vist ainsaks kunstikriitikuks, kes hoidis toimunul järjepidevalt silma peal. Analüüsigem niisiis järgnevalt neid näitusi ja nende kontekste eespool välja toodud kolme tasandi põhjal.

10x10=100 Notes in retrospect

Heie Marie Treier analyses the context of the large-scale EV100 project "Artists in Collections" and the results at the level of arts, regional and economic policy.

This article tackles an art project that was successful in many ways but was so process-centred and introverted that it didn't receive much running coverage or attention, which it would have certainly deserved more of.

In short, the art historians and educators Maarin Ektermann and Mary-Ann Talvistu initiated the project "Artists in Collections" in the summer of 2018, with which ten youngish artists were sent out to smaller regional museums, each one to different places across Estonia. The assignment for the artists was to stay on location for many weeks, get acquainted with the everyday life of a (small) museum and finally produce a site-specific exhibition.

A bus full of art-enthusiasts arrived from Tallinn for each opening. The organisation by the Center for Contemporary Arts Estonia (CCAE) as the institution coordinating the project was flawless. The collaboration between artists and curators, as well as the collaboration between the artists and museums also seemed to progress without a hitch. The format as such is not an original one in the international context, but it was pioneering and novel in Estonia.

Various levels intersect in unexpected and original ways in the analysis of the project. The first level, which perhaps stands out most apparently, is connected to choices in arts policy. The second level correlates to the current state of "the great art-world". The third level affects what happened on location – what happened with each artist and each museum afterwards and how the exhibition turned out. Every result must be multiplied by ten, because, again, there were ten artists and museums participating in the project.

As the writer of this text, I was not connected to the organisation of the project. I joined the trips by the CCAE art-bus out of a desire for intellectual summer entertainment and professional curiosity. It started with interest and joy and continued in a systematic, habitual vein, so that in total, I joined four trips on the art-bus in four geographical directions.

In my choices, I relied on self-centred ideals – those geographical directions that have been important in my own life and field. So, Saaremaa, Setu and Võrumaa, Ida-Virumaa and the A. H. Tammsaare Museum at Vargamäe. Incredible that I managed to see seven of the ten exhibitions with this method without much planning. Incidentally, I was probably the only art critic who consistently kept an eye on proceedings. Let's now analyse these exhibitions and their contexts according to the three levels presented above.

Esimene tasand – kunstipoliitiline kontekst

"Kunstnikud kogudes" rahastati erakorraliste riikliku kunstipoliitika hoobadega – ligi kaks aastat kestnud Eesti riigi 100. sünnipäeva maratoni "Eesti Vabariik 100" ehk EV100 programmi ajutise lisafinantseeringuga.[1] Teema valiti välja KKEK korraldatud avalikul konkursil, kus otsiti kunstiprojekte, mis hõlmaksid väikelinnu ja maakohtasid.

EV100 programm andis olulise kultuuripoliitilise tagant-tõuke just kunstivaldkonnale, mis on võrreldes teiste kultuurivaldkondadega olnud Eestis riigi suunalt krooniliselt alarahastatud. Eraraha on väljal endiselt vähe. Seega avaldab riiklik kultuuripoliitika väikeriigi protsesside suunamisel märkimisväärset mõju.

Eesti kunstipoliitika pendel on viimase 40–50 aasta jooksul käinud äärmusest äärmusesse: nõukogudeaegne range tsentraliseeritus ja tsensuur 1980. aastatel asendus detsentraliseerimise ning täieliku pildi- ja sõnaliberalismiga 1990. aastatel. Pärast vahepealset faasi 21. sajandi algul on nüüd võetud teadlik suund taas tsentraliseerimisele. Sama tendents toimub ka teistes valdkondades, näiteks ülikoolireformis, haldusreformis ja mujal; tegelikult on see tendents rahvusvaheline.

Eesti kunstimaailma finantsid on sisuliselt koondatud nelja suurema Tallinna kunstiinstitutsiooni kätte – küll klausliga, et tegemist on ajutise etapiga, mis tuleb välja kannatada, kuni olukorda tasakaalustatakse. Tekkinud seisu on arutatud palju. Kõige rahutumad hääled kostavad Tartu kunstiinstitutsioonidest. Kunstipoliitika tsentraliseerimine võtab rohujuuretasandi algatustelt – ja neid on olnud rohkemgi – jõu. Küsimus on mõistlikus tasakaalus – kuidas saavutada tasakaal?

"Kunstnikud kogudes" juht, kunstiteadlane Maarin Ektermann on oma senises erialases tegevuses töötanud just kunstiprotsesside detsentraliseerimise nimel. Olles 2006. aastal kaasalgatanud sõltumatu kunstikriitikaplatvormi Artishok ja hiljem samanimelise noorte kunstnike biennaali (koos Margus Tammega), on tema tegevus aidanud koondada põlvkonnakaaslasi, et tegutseda erialaselt sõltumatuna ning seni väikese eelarvega. Seda on võimaldanud paljuski ka internet.

"Kunstnikud kogudes" käigus avastati mitmeid peidetud kultuuripoliitilisi ressursse. Maapiirkonnas või väikelinnas asuvate muuseumide juurde on võimalik asutada külalistoad või projektiruumid, kus kunstnikud saaksid suviti pikemalt viibida, et ühendada puhkus ja töö. See eeldab muidugi vastastikust respekti ja tundlikkust, et kasu saaksid kõik osapooled. Kohalikud muuseumid koondavad mäluga seotud teavet, mis võimaldab kunstnikel kontakti saada autentse materjaliga.

Nii või teisiti võitsid kultuuripoliitika seisukohalt tänu "Kunstnikud kogudes" projektile kõik – riik, kohalikud muuseumid ja kunstnikud. Loodame, et projekti tagasiside analüüs viib välja muutusteni tulevastes kunstipoliitilistes valikutes.

Teine tasand – "suure kunstielu" kontekst

Kunstielu laiem kontekst 2018. aastal seisnes kolme Balti riigi ülese koostöö arendamises – ning seda täiesti enneolematus mahus. Megasuuri Balti kunsti näitusi toimus mitu ja kohati üheaegselt.[2] Keskuseks näis tõusvat Riia. Ülebaltimaaliste

The first level – the context of arts policy

"Artists in Collections" was financed under special circumstances by the state arts policy – with the additional funding from the "Republic of Estonia 100" or Estonia 100 programme, part of the centenary marathon of the Republic of Estonia, which lasted almost two years.[1] The subject was chosen from a public competition organised by CCAE, in which they were looking for art projects that would include small cities and rural areas.

The Estonia 100 programme gave a considerable cultural-political push to the field of art, which has been chronically underfunded in Estonia compared to other cultural spheres. There is still very little private money in the field. Therefore, the cultural policy of the state has remarkable influence in directing these processes in this small country.

The pendulum of Estonian arts policy has moved from one extreme to the other in the past 40–50 years: the strict Soviet-era centralisation and censorship of the 1980s was replaced by decentralisation and complete freedom of depiction and speech in the 1990s. After the interim period at the beginning of the 21st century, a conscious re-direction back towards centralisation has been taken. The same tendency is also apparent in other fields, for example, in university reform, education reform and elsewhere; actually, this tendency is international.

The finances of the Estonian art world have largely focused on the four largest art institutions in Tallinn – with the clause, though, that this is a temporary step that must be endured until the situation reaches equilibrium. The situation, which has developed, has been discussed much. The most dissatisfied voices are heard from the art institutions in Tartu. The centralisation of arts policy takes power away from grassroots initiatives – and there have been more of them. The question concerns reasonable equilibrium – how to achieve a balance?

The director of "Artists in Collections", art historian Maarin Ektermann, has worked specifically to decentralise the processes of art in her work in the field up until now. Having co-founded the independent art criticism platform Artishok in 2006, and later biennial of the same name for young artists (together with Margus Tamm), her activities have helped to bring together a generation to act independently of the field and, up to now, on small budgets. This has largely been facilitated also by the internet.

Many hidden cultural policy resources were discovered through "Artists in Collections". It is possible to establish visiting rooms or project spaces in the museums in rural areas or small cities, where artists could reside for longer periods in the summer, to combine rest and work. This relies on reciprocal respect and sensitivity, of course, so it would be beneficial for both sides. Local museums collect information connected to memory, which allows the artists to make contact with authentic material.

Either way, from the perspective of arts policy everyone was a winner thanks to the "Artists in Collections" project – the state, local museums and artists. Let's hope that analysis of the feedback for the project leads to a change in future arts policy options.

The second level – the context of "the great art-world"

The wider context of the art scene in 2018 was characterised by the development of collaboration between the three Baltic

Jass Kaselaane "Inimese pea" Saaremaa muuseumis
"Kunstnikud kogudes" fotodokumentatsioon
Foto autor Maarin Ektermann

"Human Head" by Jass Kaselaan in Saaremaa Museum
Photo documentation of "Artists in Collections"
Photo by Maarin Ektermann

Raul Kelleri eksperimentaalne avalik salvestus
Eesti Ringhäälingumuuseumis
"Kunstnikud kogudes" fotodokumentatsioon
Foto autor Maarin Ektermann

Raul Keller's experimental public recording in
Estonian Broadcasting Museum
Photo documentation of "Artists in Collections"
Photo by Maarin Ektermann

näituste kuraatoriks kutsuti enamasti mõni oluline isik mõnest Lääne-Euroopa rikkamast riigist. Tüüpiliselt esindas selline kuraator globalistlikku poliitikat, milles ei tehta vahet, mis keelt kunstnik räägib või mis kultuurist ta pärineb.

Olukorda distantsilt vaadeldes tekkis tahtmatu seos Rail Balticu raudteearendusega, mille ideaaliks on kiirrong sõitmas üle kohalike soode, rabade ja loodusväärtuste, omades Eesti riigi piires vaid kahte peatust.[3] Sellega kaasneb kohaliku rongiliikluse väljasuretamine, et teha teed eelisarendatavale kiirrongile. Tüüpiliselt on ka Rail Balticu projektiarenduse keskuseks Riia. On vähe usutav, et sellised suurarendused majanduses ja kultuuris tekivad kuidagi üleöö ja iseenesest, loomuliku arengu käigus. Selle taga on ikka teadlik suunamine ja finantsid ning poliitika. Tsentraliseerimine.

Ühe niisuguse mulluse "suure kunstielu" meganäituse avamisel Tallinnas kõlas püüdlik inglise keel täis rohkeid viisakusavaldusi. Eesti keeles vaid sosistati üksteisele manitsevalt: "Olge vaiksemalt." Seda siis, kui n-ö kohalikud julgesid arutada asju omavahel. Uut kunsti loob inglise keeles mõtlev kunstnik, kes tahab olla vastuvõetud selles megakunstielus, kus pole enam eri keeli ega kultuure ega muid eripärasid.

Ka maratonprojekt "Eesti Vabariik 100" tekitas megakunstinäituse kuraatorites mõistagi arusaamatut võõristust. Hea seegi, et ei hääldatud välja pejoratiivset sõna "natsionalism". Ühe näitusetutvustuse käigus kõlas ingliskeelne siiralt imestav lause dominantsest Lääne-Euroopast: "Kas te tõesti arvate, et teil on oma riik? Mis selles teie kultuuris siis nii eripärast on?" Kõik kohalolnud kuulasid retoorilist küsimust vaikides, keegi vastu ei vaielnud.

Asjad saavad selgeks ikka võrdlemisel. Eelkirjeldatud ideoloogia ja mentaliteet on täpselt vastupidine Eestis 1990. aastatel valitsenud arusaamale, et nüüd saame muutuda objektidest subjektideks omal maal, algatame ja kureerime ise rahvusvahelisi tippnäitusi, mida kajastaksid pärast rahvusvahelised väljaanded. Tõepoolest, tulles tagasi praegusesse reaalaega, tahaks küsida, miks alustati Eesti Kunstiakadeemias alles hiljuti kuraatorite koolitamist, kui nüüdiskunsti liiklus Euroopaga on taandunud nii ühesuunaliseks?

Kolmas tasand – kohapeal toimunu

Kuna 2018. aastal osutus Eesti-ülene ja -väline kunstielu sedavõrd intensiivseks, konkureeris see sünkroonselt meediapildist välja "Kunstnikud kogudes" projekti. Üritustele jõudis ka pealinna publikut suhteliselt vähe. Siiski usun, et just selles projektis istutati olulised seemned tulevikuks. Viljad tulevad alles hiljem.

Kunstielu ja -poliitika, mida selles projektis edendati, lähtus eesti või vene keelest, kohalikust ajaloost ja traditsioonist, rohujuuretasandist, detsentraliseerimisest. Siin toimus asjade avastamine kohapeal, milleks oli paljus tundmatu ja kohati unustusse langenud kultuuripärand. Pärand – see on varasemate põlvkondade pärandus.

Kümnest "Kunstnikud kogudes" näitusest sai enim meediakajastust ja hiljem rahvusvahelist tähelepanu neljas näitus ehk Jaanus Samma "Kiri seintel. Kodavere välikäimla" Liivi muuseumis Alatskivil. Samma jätkas oma varasemat edukat teemat, milleks on väikeste ja marginaalsete ajalugude uurimine, seekord siis latrinaalia ning kummaliste avastuste tegemine 20. sajandi alguses elanud inimeste kohta. Kui aga

countries – and this to an unprecedented extent. There were many massive Baltic art exhibitions and often simultaneously.[2] The centre seemed to be Riga. Curators for the Baltic-wide exhibitions were mostly important people invited from some richer country in Western Europe. Typically, this curator represented globalist politics in which it is not important what language the artist speaks or what culture they come from.

Observing the situation from a distance, an unavoidable correlation developed in relation to the Rail Baltic development – the ideal of which is a high-speed train that would pass over local swamps, marshes and natural treasures, having only two stops within the borders of Estonia.[3] This includes killing the local train traffic to make room for the prioritised high-speed train. Typically, the centre of the Rail Baltic project development is Riga. It is unlikely that such large-scale developments in economics and culture appear somehow overnight and spontaneously, and as the result of natural development, but are driven by conscious guidance and finances and politics – centralisation.

At the opening of one of these mega-exhibitions of "the great art-world" last year in Tallinn we heard diligent English full of courtesy. Estonian was used only to whisper to each other reproachfully: "Be quiet." This happened, when the so-called locals dared to discuss things amongst themselves. New art is created by an artist who thinks in English, who wants to be accepted in the mega-art-world, where there are no longer different languages or cultures or other characteristics.

The marathon project "Republic of Estonia 100" also created understandable estrangement for the curators of the mega-art-exhibitions. At least the pejorative term "nationalism" was not spelt out. As part of the presentations at one of the exhibitions, a sincerely surprised sentence about the dominance of Western Europe was uttered in English: "Do you really think you have your own country? What's so specific about your culture then?" Everyone present listened to the rhetorical question in silence, no one argued.

As usual, things become clear through comparison. The aforementioned ideology and mentality are the complete opposite of the understanding in 1990s Estonia, that now we can stop being objects and become subjects in our own country, we will initiate and curate top international exhibitions, which will later be covered in international publications. Indeed, returning to the present time, I would like to ask, why the education of curators at the Estonian Academy of Arts was only started recently, when the traffic of contemporary art with Europe has become so one-directional?

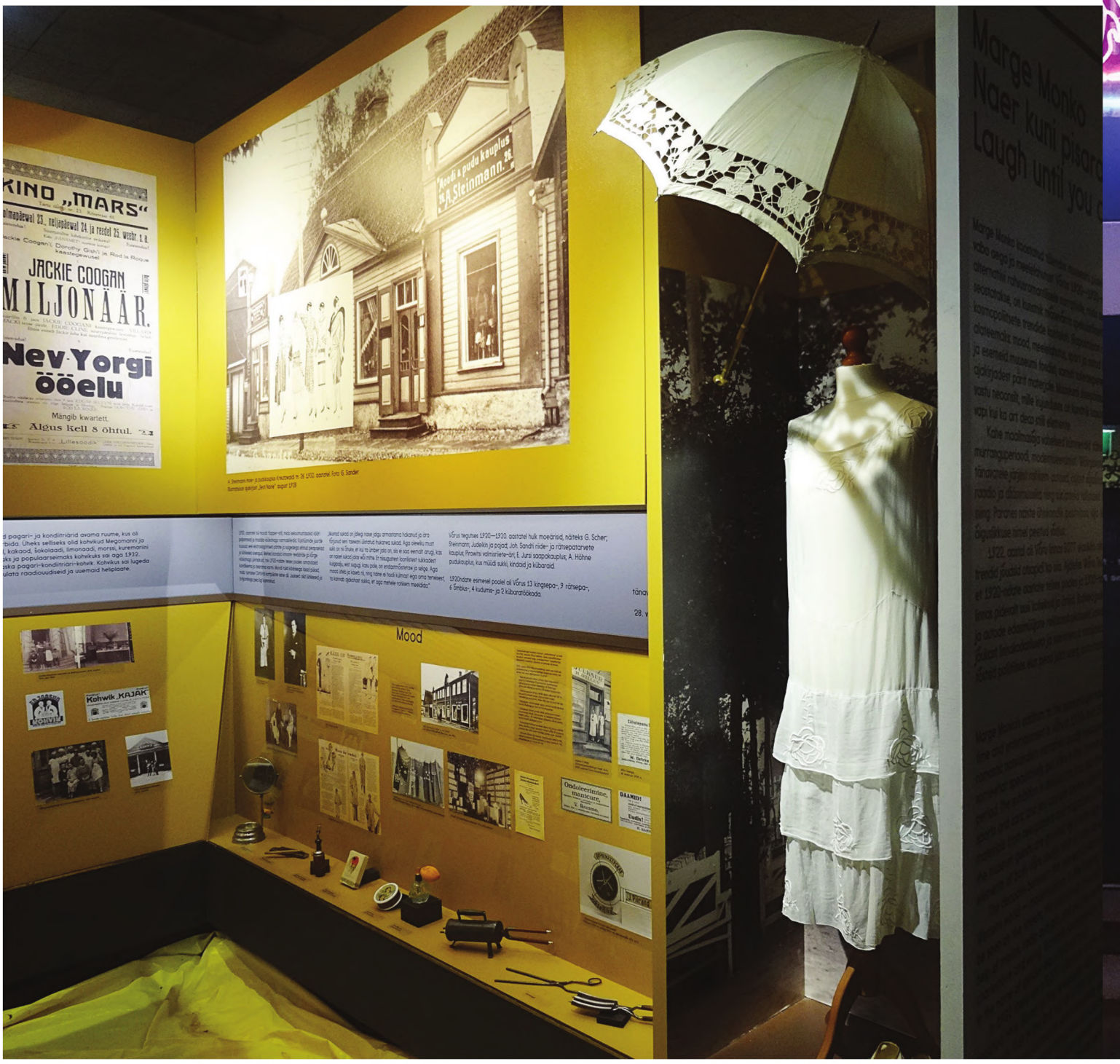
The third level – what happened on location

Due to the fact that the art scene turned out to be so intense in Estonia as well as outside it in 2018, the "Artists in Collections" project was relegated from the synchronised media coverage. Relatively few people from the capital reached these events. However, I believe that this project sowed important seeds for the future. The fruits will arrive later.

The art scene and policy that was promoted with this project relied on Estonian and Russian, local history and traditions, the grass roots level and decentralisation. Here, discovery took place on-site, and often entailed the unknown and sometimes forgotten cultural heritage. Heritage – the heritage of previous generations.

Marge Monko "Naer kuni pisarateni" Vana-Võromaa Kultuurikojas
"Kunstnikud kogudes" fotodokumentatsioon
Foto autor Maarin Ektermann

"Laugh Until You Cry" by Marge Monko in Võru County Culture Chamber
Photo documentation of "Artists in Collections"
Photo by Maarin Ektermann



Marge Monko loodud neoonsilt Võru muuseumi sissepääsu kohal
"Kunstnikud kogudes" fotodokumentatsioon
Foto autor Marge Monko

Marge Monko created a neon sign above the entrance to the Võru museum
Photo documentation of "Artists in Collections"
Photo by Marge Monko

jätkata ausalt subjektiivset lähenemist, siis oma silmaga nähtud seitsmest näitusest tõusid mõned eriliselt esile.

Jass Kaselaane "Inimese pea" Saaremaa muuseumis lähtus lihtsast, aga leidlikust teesist. Kunstnik kõrvutas fotot ja skulptuuri ning püüdis tõlkida skulptuuri fotospetsiifilisse keelde. Nimelt on muuseumi arhiivis olevatel fotodel aeg-ajalt mõned figuurid ja näod udused. Kuidas võiks see välja näha skulptuuris? Nii et kolmemõõtmeliste inimpeade näod on kujutatud "loetamatuna", ent neid asetatakse riiulite kaupa muuseumifondis ritta.

Tehniline leid sai mõneti õõvastava tähenduse, kui kunstnik viitas anonüümsetele ohvritele ning ajaloo rasketel aegadel traagiliselt kadunud inimestele, keda me ei oska isegi mitte mälestada. Tema näituse sees ringi liikudes hakkas pikapeale õudne. Kokku võttes oli see väga tugev näituse-kogemus. Näitus ise ilmselt pole siiski fotogeeniline, seda kooslust pidi ise vaatajana kogema.

Marge Monko "Naer kuni pisarateni" Võru maakonnamuuseumis jätkas kunstniku varasemat glamuuri uurimise projekti, aga väga sõbralikus võtmes. Milline oli sõdadevahelise perioodi Võru meelelahutuskultuur ja kust see mõjutusi sai? Sellisest marginaalsest küsimusepüstitusest lähtudes tegi Monko põhjaliku uurimistöö ning koostas kunstnikuna Vana-Võromaa Kultuurikoja ekspositsioonile täienduse. Seda hakati aga kohapeal armastama, nii et kunstinäitus-muuseumiekspositsiooni ei raatsitudki enam maha võtta.

Uude ekspositsiooni sobis imehästi Karl Pärsimäe (1902–1942) väikeseformaadiline maal 1930. aastatest. Võrumaalt pärit pallaslane lähtus matisse'ilikust lõõgastuskultuurist – kui aga kuulus prantsuse maalija kujutas odaliske ja elegantseid prantsuse kaunitare, siis Pärsimägi kohalikke Tamula järves suplejaid. Monkol oli mitmeid häid leide, valikufiltriks huumor ja kurioossus. Ühtlasi pidi ta oma materjalile leiutama muuseumiekspositsiooniliku kujunduse, mis oleks tänapäevane ja asuks dialoogi nõukogudeaegse 1980. aastate ARS-i stiilis kujundusega, mida muuseum pole vahepeal muutnud.

Tegelikult oli vaimustav ka Raul Kelleri esinemine Eesti Ringhäälingumuuseumis Türil. Alati on hea jälgida esitust, mille taga on kunstniku aastatepikkune süvendatud huvi ja kirg. Kelleri spetsiifiline huvi helide vastu ei pruugi alati igaüht kõnetada, ent seekord sai tänulik publik põhjaliku loengu osaliseks. Loengu käigus mängiti ette muuseumist leitud 1930. aastate reportaaž Estonia teatri õmblejatest, räägiti tolleaegsest lindistustehnoloogiast ning loengule järgnes Kelleri uudne tõlgendus neistsamadest helidest ajaloolise lindistustehnoloogiaga.

Jevgeni Zolotko näitus Sillamäe muuseumis tundus liiga introvertne. Tegin süvenenud katse venekeelsetesse tekstidesse kaevuda, kuni mõistsin, et see on mõttetu, sest mina – Tallinnast korraks kohale sõitnud kunstiteadlane – ei ole näituse sihtgrupp. Näitus oli mõeldud konkreetselt kohalikele inimestele ning tegeles minevikuga, ajalooga ja (ilmselt traumaatiliste) mälestustega. Kuuldavasti peeti kohalike seas Zolotko õnnestumist täielikuks.

Eva Mustoneni näitusel Seto Talumuuseumis Värskas oli tunda, et kunstnik jäi erakordselt tugevale pärimuskultuurile alla, isegi dialoogi tekkimisel näis olevat suuri raskusi. Kuid ka negatiivne tulemus on tulemus. Siiski oli omamoodi nauditav jälgida noore kunstniku nn *performance*'it – katsetust teha rahva ees esimest korda sõira, kohalikku tüüpilist juustu. Ta võttis aluseks YouTube'is levinud "tee-seda-ise" esteetika ega püüdnudki teeselda kogenud kokka. Esituse lõpus aga pakuti sõira kõigile maitsta – ja see oli hea.

Of the ten exhibitions featured in "Artists in Collections" the greatest media coverage and subsequent international attention was received by the fourth exhibition, Jaanus Samma's "Writing on the Wall. Kodavere Outhouse" at the Juhan Liiv Museum at Alatskivi. Samma continued his previous successful theme of researching small and marginal histories, this time latrinalia and strange discoveries about the lives of people living at the beginning of the 20th century. To continue this honest subjective approach, of the seven exhibitions I saw myself, some were remarkably special.

Jass Kaselaan's "Human Head" at Saaremaa Museum relied on a simple yet inventive thesis. The artist compared a photograph and a sculpture and tried to translate the sculpture into photographic language. More specifically, the figures and faces in some of the photographs in the archive of the museum are blurred. How would this look on a sculpture? So that the faces of the three-dimensional human heads are depicted as "unreadable", but they can be placed in a row on a shelf in the collection of the museum.

The technical discovery took on a rather unsettling meaning, when the artist referred to anonymous victims and to people who had tragically disappeared during more difficult times in history – people we know not even how to commemorate. Walking around his exhibition became horrific after a time. In conclusion, it was a very strong exhibition experience. The exhibition itself is probably not photogenic, although the associations had to be experienced for one's self as a viewer.

Marge Monko's "Laugh until You Cry" at Võru Museum continued the artist's previous research into glamour, but in a friendly manner. What was the entertainment culture in Võru between the world wars and what was it influenced by? Relying on such a marginal hypothesis, Monko conducted thorough research and, as an artist, put together an addition to the exhibition at the Vana-Võromaa Museum. This was greatly appreciated by the locals, so much so that no one could bring themselves to take the exhibition-museum exhibit down after the official closing date.

Karl Pärsimägi's (1902–1942) small-format painting from the 1930s suited the new exhibit. The Pallas-artist from Võru County relied on a Matisse-like culture of relaxation – while the famous French painter depicted odalisques and elegant French beauties, Pärsimägi painted local bathers at Tamula Lake. Monko made various good discoveries, with her selection filtered by humour and curiosity. She also had to come up with an entire design for her material, which would simultaneously be contemporary while also creating dialogue with the Soviet-era 1980s ARS design of the exhibits, which the museum had not updated.

Raul Keller's performance at the Estonian Broadcasting Museum in Türi was also inspiring. It is always good to see a presentation backed up by years of deep interest and passion by the artist. Keller's specific interest in sound may not always connect with everyone, but this time a grateful audience were treated to a thorough lecture. The lecture also included a documentary reportage that had been found at the museum about dressmakers at the Estonia theatre from the 1930s. They spoke about the recording technology of the time and the lecture was followed by Keller's modern interpretation of those same sounds using historically correct recording technology.

Yevgeny Zolotko's exhibition at Sillamäe seemed too introverted. I made a concerted effort to delve into the Russian texts until I understood that that was pointless, because I – an art

Laura Põld lähtus Kunda Tsemendimuuseumis oma keraamiku taustast. Ta oli palju vaeva näinud ja ekspositsiooni vahele põhjalikult omaenda näitust koostanud. Ilmselt jäi sealne tsemenditehase kontekst taas minu jaoks kaugeks. Näitus-ekspositsioon kõnetas seekord vähe, küll aga Kunda linn tervikuna, millest on mul väga tugevad lapsepõlvemälestused.

Kõige lõppu oli jäetud A. H. Tammsaare muuseum Vargamäel. Muuseum, mille asutas kirjandusteadlane Elem Treier (1927–2012) ning mida hoitakse siiamaani algsele talukultuurile võimalikult ligilähedasena. Kohalesõitnutele tehti tänuväärne ekskursioon. See viis tänapäeva linnainimese idealiseeritud mõtted kohe öko-elulaadile ja keemiliste ainete puudumisele põllumajanduses kui toonasele privileegile, millest 19. sajandi talupoeg aru ei saanud, aga meie juba saame. Mihkel Ilus pani väärika punkti "Kunstnikud kogudes" projektile, disainides puuduva kaevu asemele uue ning ehitades selle siis ka valmis. Uus kaev ei näe välja kuigi esteetiline, kuid seda saadab huvitav narratiiv ning siiras tahe panustada Vargamäe tulevikku.

Kokkuvõtteks mikromuutustest

Rahuldustundega saab alanud aastal mainida, et Maarin Ektermanni (ja ka Mary-Ann Talvistut) tunnustati "Kunstnikud kogudes" projekti eest Eesti Kultuurkapitali kujutava ja rakendusliku kunsti sihtkapitali ühe aastapreemiaga. Teine preemia tuli Eesti muuseumide aastaauhindade galalt.

Tahaksin uskuda, et "Kunstnikud kogudes" aitas kaasa näiteks asjaolule, et ametis olev kultuuriminister tegi ettepaneku lisada 2019. aasta eelarvesse Koidula Muuseumi renoveerimise heaks kuni 190 000 eurot ehk samaväärse panuse Pärnu linnaga.[4] Kindlasti saaks siin esile tuua teisigi mikromuutusi nii seoses muuseumide kui ka kunstnike endiga.

Naaskem siiski veel kord kultuuripoliitika teemade juurde. Rail Balticu tüüpi kunstipoliitika kui ainsa ihaldatava väärtustamine suretab välja sellised kihistused kultuuris, mida loodusteadlased kirjeldaksid elu- või liigirikkusena. Mida kõledamaks muutub maailm, seda haavatavamaks muutub inimene ise ja tema kultuur. Seepärast tahaksingi hüüda võimalikult valju häälega, et palun säilitage kunstipoliitikas rohujuuretasand!

Heie Marie Treier on kunstiteadlane ja -kriitik, töötab kunstiajaloo lektorina Tallinna Ülikoolis.

historian visiting from Tallinn – am not the target group for the exhibition. The exhibition was meant specifically for the local people and dealt with history and (obviously traumatic) memories. Apparently, the locals considered Zolotko's success to be total.

When it came to Eva Mustonen's exhibition at the Seto Farm Museum in Värska, it was clear that the artist had been comprehensibly trumped by the cultural traditions; there even seemed to be difficulty creating a dialogue. Even a negative result is a result. Nevertheless, it was sort of enjoyable to follow the young artist's performance – an attempt to make *sõir*, a type of local cheese, in front of people for the first time. She relied on the do-it-yourself aesthetic popular on YouTube and didn't even attempt to act the experienced chef. Everyone was offered the *sõir* to try at the end of the presentation – and it was delicious.

Laura Põld relied on her background as a ceramicist at the Kunda Cement Museum. She had gone to great effort and had put together her own thorough exhibition among the exhibits. Probably the local context of the cement factory remained a little distant for me. The exhibition-exhibit didn't really touch me much this time, although the city of Kunda as a whole did, of which I have strong childhood memories.

The A. H. Tammsaare Museum at Vargamäe was left till last. The museum, which was established by literary historian Elem Treier (1927–2012), is kept to this day as close to its original farm culture as possible. Those who turned up were given a gratifying tour, which presented the idealised opinions of a city-person today about organic life-styles and the lack of chemicals in agriculture as a privilege that a 19th century peasant would not have understood, but which we now do. Mihkel Ilus created a dignified ending to the "Artists in Collections" project, designing and then building a new well in the place of the missing one. The new well does not look all that pleasing, but it is accompanied by an interesting narrative and a sincere interest in contributing to the future of Vargamäe.

Concerning microchanges in conclusion

It is satisfying that we can start the new year by mentioning that Maarin Ektermann (as well as Mary-Ann Talvistu) received an annual prize from the Visual and Applied Art Endowment of the Estonian Cultural Endowment for the project "Artists in Collections". A second award came at the gala of the Annual Estonian Museum Awards.

I would like to believe that "Artists in Collections" led to our Minister of Culture proposing the addition of 190,000 euros to the 2019 budget for the renovation of the Koidula Museum – matching the contribution made by the city of Pärnu.[4] One could certainly mention various other microchanges with regard to the museums as well as the artists themselves.

Let's return again to the subject of cultural policy, though. A Rail Baltic style arts policy valuing a single desire kills such layers in culture, which natural scientists would call the biodiversity of species. The less varied the world becomes, the more vulnerable humans and their culture will become. Therefore, I would like to shout as loud as possible, please preserve the grassroots level in arts policy!

Heie Marie Treier is an art historian and critic, she lectures in art history at Tallinn University.

FAKTIKAST:

Maarin Ektermanni ja Mary-Ann Talvistu kureeritud EV 100 kunstiprogrammi projekt "Kunstnikud kogudes": Aet Adra ja Laur Kaunissaare näitus "Puhkus on töö" Narva-Jõesuu koduloomuuseumis 19. V–24. VIII, Laura Põld Kunda tsemendimuuseumis 15. VI–30. IX, Jevgeni Zolotko näitus "Viivikonna passages" Sillamäe muuseumis 29. VI–31. VIII, Jaanus Samma näitus "Kiri seintel. Kodavere välikäimla" Liivi muuseumis 30. VI–25. VIII, Jass Kaselaane näitus "Inimese pea" Saaremaa muuseumis 12. VII–31. VIII, Eva Mustoneni näitus Seto Talumuuseumis 3. VIII–15. IX, Marge Monko täiendus püsiekspositsioonile "Naer kuni pisarateni" Vana-Võromaa Kultuurikojas 20. VIII–16. XII, Flo Kasearu "Vana-vana-vana-vana paberinirk" Koidula muuseumis 7. IX–17. XII, Mihkel Ilusa installatsioon Tammsaare muuseumis Vargamäel 3. XI–30. IV 2019, Raul Kelleri avalik eksperimentaalne lindistus 10. VIII Eesti Ringhäälingumuuseumis.

TSITAADINURK:

"Tegelikult valisid kunstnikud endale muuseumid ise – nii et meie valisime kunstnikud ja nemad valisid omale muuseumi. Kui hakkasime umbes 2017. aasta veebruaris kunstnikke kohvile kutsuma, et sellest mõttest rääkida, siis küsisime, kas neil on ehk endal juba mõni väike muuseum silma jäänud. [---] Võib-olla mul endal kui projektijuhil oli naiivne arusaam, et sellest n-ö ringist välja murdes keegi kohutavalt ootab meid; et üle Eesti on tohutu vajadus kaasaegse kunsti, eksperimentaalsete projektide, loengute, töötubade jms järele. Siin on kaks poolt: vastuvõttev muuseum ja kohalik kogukond. Mõni muuseum oli tõesti väga entusiastlik, neile pakkus see hägune formaat – tuleb kunstnik, on teie juures ja siis teeb midagi – pinget; teised olid pigem äraootaval seisukohal, et hästi, no tulge, vaatame. [---] Lääne kaasaegse kunsti voolus läheb see suund institutsioonikriitika ja mõiste "decolonizing museums" [muuseumide dekoloniseerimine] alla – muuseumide ja arhiivide kogude ja püsiekspositsioonide kriitiline ülevaatamine, koloniaalpärandiga tegelemine jne. Saatsime neid artikleid ka kunstnikele lugemiseks. Olud on aga niivõrd erinevad – on väga suur vahe, kas sind kutsutakse kunstnikuna sekkuma näiteks British Museumi või lähed asutusse, mille personal koosneb 1–2 inimesest, kes teevad seda tööd puhtast entusiasmist. Seal tühimikele osutama hakkamine, nagu kunstiajaloos on tegutsetud nimetuse "institutsioonikriitika" all, tundub kohatu."

Triin Tulgiste, Kuidas tõlkida kaasaegset kunsti kunstikaugetele kogukondadele. Intervjuu Maarin Ektermanniga. – Müürileht.ee 17. XII 2018.

FACT BOX:

The project "Artists in Collections", part of the Estonia 100 art programme, curated by Maarin Ektermann and Mary-Ann Talvistu: "Vacation is Work" by Aet Ader and Laur Kaunissaare at the Narva-Jõesuu Ethnography Museum 19. V–24. VIII; Laura Põld at the Kunda Cement Museum 15. VI–30. IX; "Passages of Viivikonna" by Yevgeny Zolotko at Sillamäe Museum 29. VI–31. VIII; "Writings on the Wall. Kodavere Outhouse" by Jaanus Samma at the Juhan Liiv Museum 30. VI–25. VIII; "Human Head" by Jass Kaselaan at Saaremaa Museum 12. VII–31. VIII; exhibition by Eva Mustonen at the Seto Farm Museum in Värska 3. VIII–15. IX; "Laugh Until You Cry" addition to the permanent exhibit by Marge Monko at Võru Museum 20. VIII–16. XII; "Great Great Great Grandscribble-Weasel" by Flo Kasearu at the Koidula Museum in Pärnu 7. IX–17. XII; installation by Mihkel Ilus at the A.H. Tammsaare Museum at Vargamäe 3. XI–30. IV 2019; experimental public recording by Raul Keller at the Estonian Broadcasting Museum 10. VIII.

QUOTE CORNER:

"Actually, the artists selected the museums themselves – so we selected the artists and they selected the museums for themselves. When we started inviting artists for coffee, around February 2017 to talk about the idea, we asked, whether they had already noticed some small museum. [---] Perhaps, I, as the director of the project, was of the naïve understanding that if we broke out of the so-called circle someone would be desperately waiting for us; that there is a dire need for contemporary art, experimental projects, lectures, workshops etc. across Estonia. There are two sides here: the receiving museum and the local community. Some museums were indeed very enthusiastic, the unclear format – the artist will come, be with you and then do something – was exciting for them; others adopted a more tentative position – well, come, and we'll see. [---] In the context of Western contemporary art, this direction falls under institutional criticism and the term "decolonising museums" – a critical review of the collections and permanent exhibitions of museums and archives, dealing with colonial legacies etc. We also sent these articles to the artists to read. Situations are so different, though – there is a big difference, whether you are invited as an artist to intrude into the British Museum or you go to an establishment, the staff of which consists of 1–2 people, who are doing the work out of pure enthusiasm. Pointing out the shortcomings in these circumstances, as has been done in art history under the moniker of "institutional criticism", seems out of place."

Triin Tulgiste, Kuidas tõlkida kaasaegset kunsti kunstikaugetele kogukondadele. Intervjuu Maarin Ektermanniga. – Müürileht.ee 17. XII 2018.

1 Aastail 2017–2018 tähistati saja aasta möödumist Eesti Vabariigi loomisest 1918. aastal. Analoogiliselt tähistati ka Soome, Läti ja Leedu Vabariigi 100. sünniaastat.

2 Kõige silmapaistvamalt Riga International Biennial of Contemporary Art: RIBOCA (2. VI– 28. X 2018) ja 13. Balti triennaal "Unusta tont" Vilniuses, Tallinnas ja Riias (11. V– 18. XI 2018), ent nimetada võiks ka Riia Fotokuud (10. V– 3. VI 2018).

3 Rail Baltic on teatavasti kavandatav Poolat, Leedut, Lätit, Eestit ja Soomet ühendav 870 km pikkune kiirraudtee. Tegemist on viimase saja aasta kõige laiaulatuslikuma taristuprojektiga Balti regioonis.

4 Eesti Kultuuriministeeriumi pressiteade 28. IX 2018.

1 In 2017–2018, 100 years since the creation of the Republic of Estonia in 1918 was commemorated. Simultaneously, Finland, Latvia and Lithuania also celebrated their centenaries.

2 Most spectacularly Riga International Biennial of Contemporary Art: RIBOCA (2. VI–28. X 2018) and the 13th Baltic Triennial "Give Up the Ghost" in Vilnius, Tallinn and Riga (11. V–18. XI 2018), and we could also mention Riga Photomonth (10. V–3. VI 2018).

3 Rail Baltic is a planned high-speed 870km railway that would connect Poland, Lithuania, Latvia, Estonia and Finland. It is the largest-scale infrastructure project in the Baltic region in the past 100 years.

4 Press release by the Estonian Ministry of Culture 28. IX 2018.

Mihkel Ilus kohtub Tammsaare muuseumis kohaliku kassiga
"Kunstnikud kogudes" fotodokumentatsioon
Foto autor Maarin Ektermann

Mihkel Ilus meets a local cat in the Tammsaare Museum
Photo documentation of "Artists in Collections"
Photo by Maarin Ektermann

ТЫ ОНА
ОН ВЫ,
ВСЕ МЫ
ПРЯМО
КАК ОНИ!
I need to go on a honeymoon by myself
SUB TO NELFIS

22. II–8. VI 2019
Kumu kunstimuuseumi suur saal
"Gordon Matta-Clark: anarhitekt.
Anu Vahtra: eemaldamise teel tervikuni"
Kuraatorid: Sergio Bessa (Bronxi Kunstimuuseum),
Jessamyn Fiore (The Estate of Gordon Matta-Clark),
Anu Allas (Kumu kunstimuuseum).

Gordon Matta-Clark ja Anu Vahtra dialoogis

Kuraator Anu Allas ja kunstnik Anu Vahtra andsid intervjuu Andreas Trossekile.

Andreas Trossek (AT): See intervjuu leiab aset ajal, mil Kumu kunstimuuseumi ilmselt aasta üht olulisemat suurnäitust alles pingeliselt installeeritakse. Niivõrd kõrge kaliibriga rahvusvahelist tähte, nagu Gordon Matta-Clark (1943–1978) seda kahtlemata on, ei eksponeerita väikeses Eestis just iga päev.

Seega, kõigepealt tahaksin esitada teile mõlemale need kõige ilmsemad küsimused. Kuidas näitus üldse teoks sai? Kes pani n-ö palli veerema ja millal ning kuidas jõudis protsess õnnelikult nii kaugele, et asi oli kindel: Gordon Matta-Clark ja Anu Vahtra astuvad Tallinnas dialoogi?

Anu Allas (AA): Asi sai alguse sellest, et Eesti Kaasaegse Kunsti Arenduskeskuse juht Karin Laansoo kutsus 2015. aastal New Yorgist Tallinnasse Matta-Clarki näituse ühe kuraatori Jessamyn Fiore, kes muuhulgas käis ka Anu juures stuudiovisiidil. Kui Jessamyn tegi hiljem Bronxi Kunstimuuseumis koos Sergio Bessaga Matta-Clarki näitust, tekkis neil plaan tuua näitus Euroopasse ja ettepanek jõudis muuhulgas Kumu kuraatori Kati Ilveseni.

Me saame üsna palju pakkumisi ja kaalume neid põhjalikult, aga Matta-Clarki puhul hääletasime Katiga ühemõtteliselt poolt ja surusime selle kahekesi Kumu näituseprogrammi. Kati läks aga vahepeal Amsterdami ennast erialaselt täiendama ja see jäi minu projektiks. Ma isegi ei mäleta, kas oli mingi hetk, kus ma poleks teadnud, et seda tuleb teha koos Anu Vahtraga. Kirjutasin talle. Anu oli kirjastusega Lugemik Moskvas raamatumessil ja kohe nõus. Edasi tekkis mitmeid kokkusattumusi, mis on seda näitust oluliselt mõjutanud.

Anu Vahtra (AV): Enam-vähem samal ajal sain teada, et olen 2017. aasta sügisel New Yorgis ISCP (*International Studio and Curatorial Program*) residentuuris, ja hiljem selgus lisaks, et osalen samal ajal ka "Performa" biennaalil. "Performa" jaoks tegin SoHos giidituuri formaadis

22. II–8. VI 2019
Kumu Art Museum, the Great Hall
"Gordon Matta-Clark: Anarchitect. Anu Vahtra: Completion through removal"
Curators: Sergio Bessa (The Bronx Museum of the Arts),
Jessamyn Fiore (The Estate of Gordon Matta-Clark),
Anu Allas (Kumu Art Museum).

Gordon Matta-Clark and Anu Vahtra in dialogue

Curator Anu Allas and artist Anu Vahtra gave an interview to Andreas Trossek.

Andreas Trossek (AT): This interview is taking place at a time when probably one of the most important exhibitions this year at Kumu Art Museum is still being meticulously installed. An international star of the calibre of Gordon Matta-Clark (1943–1978) is not exhibited every day in little Estonia.

Therefore, I would like to start by asking both of you the most obvious questions. How did the exhibition come to be in the first place? Who got the ball rolling and when and how did the process thankfully reach the point when it was a certainty: Gordon Matta-Clark and Anu Vahtra would have a dialogue in Tallinn?

Anu Allas (AA): It started when Karin Laansoo, the director of the Estonian Contemporary Art Development Center, invited Jessamyn Fiore, one of the curators of the Matta-Clark exhibition, to Tallinn from New York in 2015, and among other things, Fiore paid a visit to Anu's studio. Later, when Jessamyn was putting together the Matta-Clark exhibition with Sergio Bessa at the Bronx Museum of the Arts, they had the plan to bring the exhibition to Europe and this proposal also reached the curator at Kumu, Kati Ilves.

We receive quite a few offers and we consider them thoroughly, but when it came to Matta-Clark, Kati and I voted in favour of it single-mindedly and together forced it into the exhibition programme at Kumu. In the interim, Kati went to Amsterdam to educate herself in the field and it became my project. I can't even remember if there was a point when I hadn't known that it had to be done with Anu Vahtra. I wrote to her. Anu was at a book fair in Moscow with Lugemik publishing initiative and agreed straight away. Since then, there have been many coincidences that considerably influenced the exhibition.

Anu Vahtra (AV): Around the same time I found out that I would be on residency with ISCP (International Studio and

performance'i "Open House Closing. A Walk" (Avatud maja sulgumas. Jalutuskäik, 2017), mille jooksul tutvustasin arvukate tühjade äripindade kõrval ka Matta-Clarkiga otsesemalt või kaudsemalt seotud kohti – tuuri videodokumentatsioon on nüüd osa Kumu näitusest. Juhtus nii, et Matta-Clarki näitus Bronxis avati täpselt "Performa" ajal, ilma et neil oleks üksteisega otseselt midagi tegemist, nii et *performance*'ile eelnenud uurimustööle lisaks sain end ka näituse sisuga juba aegsasti kurssi viia.

AT: Ebamugav küsimus, aga kuidas lahendasite sellise paarisrakendi puhul paratamatult esile kerkiva ajalise konteksti ühitamise ja kaalukategooria probleemi?

Peamiselt 1970. aastatel tegutsenud ja vaid 35-aastaselt surnud Matta-Clarki töid võib praegu leida küll vist igast uuema kunsti või kontseptuaalse kunsti ajaloo käsitlusest, tema (linna)ruumiliste sekkumiste ja "dekonstruktsioonide" dokumentatsioonid on maailma tippmuuseumide kraam, aga Anu Vahtra, sina polnud siis ju veel sündinudki. Samas tabasin end mõttelt, et Anu Vahtra nimi on praegu ehk paradoksaalselt kodupublikule tuntumgi, kuna lähiaastatest saame nimetada mitmeid positiivset tähelepanu pälvinud näituseprojekte ja näiteks 2015. aasta Köler Prize'i peapreemiat, kui mainida siin vaid üht tunnustust mitmetest.

AV: Hanno Soans mõtiskleb näitusega kaasnevas raamatus tegelikult samal teemal: "Võib-olla tuleks mõlema kunstniku tööde ja suhtumise põhjal genereerida nende tekstuaalne ühisosa, hübriidpinnas, kus mõlemad oleksid ühtaegu kohal ning kus mõlema looming seguneks tõlgenduslikus pinges, mis võiks olla pärmiks millelegi uuele, kas kunstis või isegi ühiskonnas."[1]

AA: Erinevate kontekstide kokkutoomine ja kaalukategooriate ümbervaatamine on minu jaoks selle näituse üks kõige olulisemaid agendasid. Me ei too Matta-Clarki Kumusse selleks, et näidata suurt kunstnikku, kes on teinud midagi üleüldises mõttes olulist kusagil mujal kunagi ammu, vaid sellepärast, et tal on siin mingi referentspind – nii nüüdiskunstis kui ka näiteks vägagi intrigeerival viisil 1970. aastate Eesti kunstis Jüri Okase näol.

Pole olemas mingit abstraktset ruumi, kus saaks kõiki kunstnikke "objektiivselt" võrrelda ja välja selgitada, kes on kõige olulisem. Oluline saab olla ainult mingis kohas ja kellegi jaoks. Hierarhiaid toodetakse – turu, institutsioonide, mõtteviiside poolt –, need ei ole kusagilt kõrgemalt antud ja neisse tuleb kriitiliselt suhtuda.

See ei tähenda muidugi mingite ümberpööratud hierarhiate loomist, mille kohaselt lähedane on olulisem kui kauge, kindlasti mitte. Need on lihtsalt kaks kunstnikku, kes tegutsevad erinevas ajas, ruumis ja kontekstis, kelle praktikate vahel on mitmeid ühendusliine, aga on ka erinevusi, ning kelle kokkuviimine on produktiivne, loob midagi rohkemat, kui üks või teine eraldi suudaks. Selle näituse kontekstis on nad võrdsed.

AT: Räägime veel neist ajanihetest, mida näitus vaatajale läbikäimiseks sildab. Mis asi see ikkagi on, mis Matta-Clarki loomingu puhul tänapäeva inimesi köidab? Kas mingi hipilik 1960. ja 1970. aastate *vibe*? Aeg, mil tehtigi palju hulle asju (tavaliselt mõne keemilise komponendi abiga), ja kui juba tehti, siis n-ö sajaga, ainsaks piiriks

Curatorial Program) in New York in the autumn of 2017 and later it also turned out that I would be participating at Performa Biennial at the same time. For Performa I made a performance in the format of a guided tour in SoHo, "Open House Closing. A Walk" (2017), as part of which, in addition to many empty commercial spaces, I presented locations that were more or less directly connected to Matta-Clark – the video documentation of the tour is now part of the exhibition at Kumu. It happened that Matta-Clark's exhibition in the Bronx was opening precisely during Performa, without them really having any connection, so in addition to the research I conducted in preparation for the performance, I could also get acquainted with the content of the exhibition.

AT: An awkward question, but how did you resolve the misalignment or shift in time and the relative weighting that is inevitably apparent with such a pairing?

The works of Matta-Clark, who worked mainly in the 1970s and died at only 35, can now be found in almost every history of contemporary art and conceptual art; his interventions in (urban) space and the documentation of his "deconstructions" are the stuff of the top museums in the world, but you, Anu Vahtra, were not even born then. That said, I realise that the name Anu Vahtra may paradoxically be better known to the local audience at the moment, because we can name many exhibition projects that have received much positive attention in recent years and, for instance, the main prize at the 2015 Köler Prize, to mention but one accolade among many.

AV: Hanno Soans contemplates the same subject in the book that accompanies the exhibition, "Perhaps, based on the works and attitudes of the two artists, one ought to generate a textual common ground, a hybrid soil on which they are both present, thus enabling their works to intermingle in an interpretative tension, possibly serving as the ferment for something new in art or even society".[1]

AA: Bringing different contexts together and renegotiating the categories of status is one of the most important agendas of the exhibition for me. We are not bringing Matta-Clark here to Kumu to present a great artist who has done something of general importance somewhere else a long time ago, but because he has a reference point here – both in contemporary art as well for example, in a very intriguing way with regard to the 1970s Estonian artist Jüri Okas.

There is no abstract space where we could "objectively" compare all the artists and find out which one is the most important. They can only be important in a specific place and for a specific person or audience. Hierarchies are produced – by the market, institutions, approaches – they aren't provided by some higher power and they should be approached critically.

This doesn't mean the creation of some kind of subverted hierarchy, wherein that which is close is more important than that which is far away, certainly not. These are simply two artists whose work appeared at different times, and in different spaces and contexts, whose practices have many common threads, but also differences, and bringing them together is productive, creates something more than one or the other could accomplish alone. They are equal in the context of this exhibition.

kujutlusvõime. Või Ameerika, New York – siis, kui sinna sõideti läbilööki sooritama praktiliselt üle kogu maailma, endal vaid mõnisada dollarit taskus? Ühesõnaga, mingi kultuuriline nostalgia? Või on tema sõna otseses mõttes lõikaval mõistusel (khm) vastupidiselt just mingi ajatum efekt?

AA: Praegu on tõesti toimunud järjest mitmeid Matta-Clarki näitusi. Lisaks Bronxile eelmisel aastal Pariisis, Tokyos ja Londonis, aga ma ei ole kindel, kas sellel on mingit ühte kindlat põhjust... Võib-olla on seal ka teatud annus nostalgiat, aga linnaruumis toimuvad protsessid – gentrifikatsioon, teatud piirkondade tühjaksjäämine, meelevaldsed ümberkorraldused jms – ning inimesest lähtuvate elamise ruumide konfliktid arhitektuursete struktuuridega, milles enamasti väljenduvad kellegi majandushuvid, pole kuhugi kadunud.

Selles mõttes on Matta-Clarki tegevus nende konfliktide nähtavaks tegijana alati aktuaalne. See, mida ta tegi, ei olnud mõeldud olema ega saanudki olla lõpetatud projekt, seda tuleb alati edasi teha – küsida, õõnestada, lõhkuda, teatud protsesse häirida, ilma et see tingimata viiks mingi uue ja parema korra kehtestamiseni.

AV: Nõus. Teemad, millega Matta-Clark 1970. aastatel tegeles, on päevakorral ka täna, nii et hipi-*vibe* see ilmselt ei ole. Kui mina esimest korda – veidi üle kümne aasta tagasi, peale seda, kui oma esimesed seinalõiked tegin – Matta-Clarkist kuulsin, siis avaldasid mulle loomulikult muljet tema massiivsed arhitektuursed sekkumised, teatav toore jõu ning täpse ja analüüsiva pilgu kombinatsioon, lisaks oskus või otsus töötada vaid olemasolevaga ja mitte ilmtingimata maailma uusi objekte juurde toota. Pärast mõningast süvenemist olen aru saanud, et see, mis mulle kõige rohkem Matta-Clarki loomingus muljet avaldab, on abstraktse ja sotsiaalse mõõtme kohtumine ühe kunstniku praktikas.

AT: Kas siis peaksime näituse puhul rääkima põhjalikumalt ka gentrifikatsioonist? See, mis näiteks New Yorgis on juba toimunud, ootab Tallinna... alles ees?

AA: Peaksime ikka – ega see ju Tallinna ka enam ees oota, vaid juba toimub.

AV: Just, gentrifikatsioon on siin juba mõnda aega toimunud. New Yorgis ja teistes suuremates linnades – Euroopas näiteks Berliinis või Londonis – toimub see lihtsalt kiiremini ja massiivsemalt.

AT: Anu Vahtra ruumi nihestav kunstipraktika on kindlasti midagi sellist, mis muutub loetavaks institutsioonikriitika ja kontseptualismi kaudu – läbi aastate on siin palju tegeletud kas või näitusemajade ruumi ja vaataja pilgu analüüsimisega. Kui palju on aga selle taustal ainult fotograafiale spetsiifilisi lähteprobleeme? Matta-Clarki hariduslik taust on arhitektuuris, ometi nägi ka tema ilmselt kõvasti vaeva, et tema ajutistest sekkumistest jääks protsessi lõpuks järele jälg, fotod-filmirullid jne.

AV: Enamasti saavad minu töödes fotograafia ja ruum lõpuks alati kokku. Esialgu kasutasin fotot ajutiste installatsioonide dokumenteerimise eesmärgil – kaadreid põhjalikult

AT: Let's talk some more about the shifts in time the exhibition spans for the viewer. What is it about Matta-Clark's work that engages people today? Is it some hippie vibe from the 1960s and 1970s? A time when many crazy things were done (usually with help from some chemical component), and if something was done, they went all in, imagination was the only limit. Or America, New York – when people travelled there to make their mark, practically from around the entire world, with only a few hundred dollars in their pocket? In short, some cultural nostalgia? Or does his literally cutting wit (ahem) inversely have some timeless effect?

AA: There have indeed been many successive Matta-Clark exhibitions recently. In addition to the Bronx, last year in Paris, Tokyo and London, but I am not sure whether there is one specific reason for this... Perhaps there is also a certain dose of nostalgia, but the processes taking place in the urban space – gentrification, the abandonment of certain areas, arbitrary restructurings and so on – and conflicts between residential spaces dependent on people and architectural structures, which generally express someone's economic interests, haven't disappeared.

In that sense, Matta-Clark's activity as someone who makes these conflicts visible, is always topical. What he did was not meant to be and did not become a finished project, it must always be continued – to question, undermine, destroy, disturb certain processes, without it necessarily leading to the implementation of some new and better system.

AV: I agree. The subjects Matta-Clark tackled in the 1970s, are also topical today, so it probably isn't the hippie vibe. When I first heard of Matta-Clark – a little more than ten years ago, after I had done my first cuts into walls – I was naturally impressed by his massive architectural interventions, a certain combination of brute force and an analytical eye, additionally the ability and decision to work with the existent and not necessarily to bring new objects into the world. After immersing myself in it, I have understood that what really impresses me most about Matta-Clark's work is the meeting of the abstract and social dimension in the work of one artist.

AT: Should we also speak more thoroughly about gentrification with regard to the exhibition? That which has already happened in New York, for instance, awaits Tallinn... somewhere up ahead?

AA: We should – it isn't really awaiting Tallinn anymore, it is already happening.

AV: Exactly, gentrification has already been taking place here for some time. In New York and other larger cities – for instance, Berlin or London in Europe – it just happens quicker and on a greater scale.

AT: Anu Vahtra's space-shifting art practice is certainly something that becomes legible via institutional criticism and conceptualism – over the years a lot of work has been done here with the analysis of exhibition spaces and the viewer's gaze. However, how many of the basic problems in the background are in fact specific to photography? Although

Gordon Matta-Clark
Kooniline läbilõige
1975
Hõbeželatiinfoto, 27 x 40 cm
© The Estate of Gordon Matta-Clark/ Artists Rights Society (ARS), New York

Gordon Matta-Clark
Conical Intersect
1975
Gelatin silver print, 27 x 40 cm
© The Estate of Gordon Matta-Clark/ Artists Rights Society (ARS), New York

"Gordon Matta-Clark: anarhitekt. Anu Vahtra: eemaldamise teel tervikuni"
Näitusevaade Kumu kunstimuuseumi suures saalis
Foto autor Anu Vahtra

"Gordon Matta-Clark: Anarchitect. Anu Vahtra: Completion through removal"
Exhibition view in the great hall of Kumu Art Museum
Photo by Anu Vahtra

läbi mõeldes, nagu näituste dokumenteerimise puhul ikka, hiljem juba teadlikumalt, fotot ruumisituatsiooniga kombineerides.

Minu jaoks on ka praegu aktuaalne küsimus, millal saab dokumendist teos. Kujutan ette, et Gordon Matta-Clark tegeles sama küsimusega. Kõik tema installatsioonid ja sekkumised on hoolikalt dokumenteeritud, kuid samas eristub dokumentatsioonist selgelt rida fotokollaaže ja -seeriaid ning filme, mis on küll seotud ühe või teise sekkumisega, kuid mis moodustavad Matta-Clarki loomingus omaette üksuse.

AT: Räägime natuke ka kohaspetsiifilisusest. Matta-Clarki lansseeritud uudiskeelend "anarhitektuur" ei jäta esmapilgul kahtlust, mida ta arvas autoriteetidest või inimeste püstitatud süsteemide "igavesest" kestvusest. Tema *modus operandi*'st võiks pigem rääkida negatiivse arhitektuuri võtmes: ta ei teinud midagi (linna)ruumi juurde, vaid kas lõikas midagi pooleks, võttis maha või õõnestas augu – oli näiliselt rohkem kaose ja entroopia kui korra ja süsteemsuse poolel.

Üks tema läbi aegade kuulsamaid ajutisi projekte on ilmselt "Conical Intersect" (Kooniline läbilõige, 1975), kus ta lõikas muljetavaldava vaatekoridori läbi 17. sajandil püstitatud, ent toona lammutamisele määratud hoonegrupi Pariisi kvartalis, kuhu hiljem kerkis kogu maailma kunstituristidele hästi tuntud Pompidou keskus. Kas näeme nüüd ka Tallinnas midagi sarnases vaimus tehtut, näiteks Kumu all kunagi paljandunud paekivinõlva kihte?

AA: Kumu hoovis on tõepoolest Anu Vahtra installatsioon paekividest. Need on küll pärit Harku karjäärist, kuid eesmärgiks on meenutada aega, mil Kumu asemel oli justkui haav linnaruumis Lasnamäe ja Kadrioru vahel. Lisaks on Anu loonud Matta-Clarki töödele kohaspetsiifilise installatiivse keskkonna, mis põhineb eelmise suure saali näituse "Vabad hinged"[2] kujundusel.

See on alati keeruline küsimus, kuidas selliseid kohaspetsiifilisi kunstipraktikaid, mis olid algselt suunatud nimelt institutsionaalsest keskkonnast väljumisele, muuseumis näidata. Meie lahendus sellele küsimusele oli teine kunstnik, kes teeb Matta-Clarki tegevust dokumenteerivate teoste vahel ja ümber sedasama, mida need teosed kajastavad.

AV: "Anarhitektuuri" mõiste oli siis juba õhus, kui Gordon Matta-Clark seda koos oma sõpruskonnaga mõtestama asus. Küll aga oli tema see, kes mõiste koos oma seltskonnaga kunsti diskursusesse tõi, osutamaks nihestustele, tühimikele ja mitte-kohtadele linnaruumis. Mis puudutab kaost ja entroopiat Matta-Clarki praktikas, siis ütleksin, et selle taga peitub ülim kord ja süsteemsus – tema loomingu puhul pole tegemist mitte destruktsiooniga, vaid pigem transformatsiooniga.

Minu idee antud näituse puhul, nii kunstniku kui kujundajana, oli kasutada Matta-Clarkiga sarnaseid tegutsemispõhimõtteid: justkui iseenesestmõistetav oli see, et eelmise näituse ruumikujundus jääb alles ning muutub järgmise arhitektuurse lahenduse alguspunktiks ning toormaterjaliks. Minu kui kunstniku ülesanne oli sellesse ruumi sekkuda ja minu kui näituse kujundaja ülesanne oli selle sekkumise kaudu ruum Matta-Clarki tööde jaoks "parajaks lõigata". Näituseruumi ajutisi seinu

Matta-Clark's educational background was in architecture, he obviously also took great effort to make sure his temporary interventions would leave a trace at the end of the process – photographs, rolls of film, etc.

AV: Generally, in my work, photography and space meet in the end. Initially, I used photography to document temporary installations – thoroughly considering the shots, as is usual when documenting an exhibition, and later I used photography more consciously, combining it with the spatial circumstances.

For me, the question of when a document becomes a work is still topical. I imagine that Matta-Clark tackled the same question. All Matta-Clark's installations and interventions are diligently documented; however, a category of photo-collages and photo-series and films are clearly separate from his documentation, and although they are connected to one or other of his interventions, they still constitute a separate group in his work.

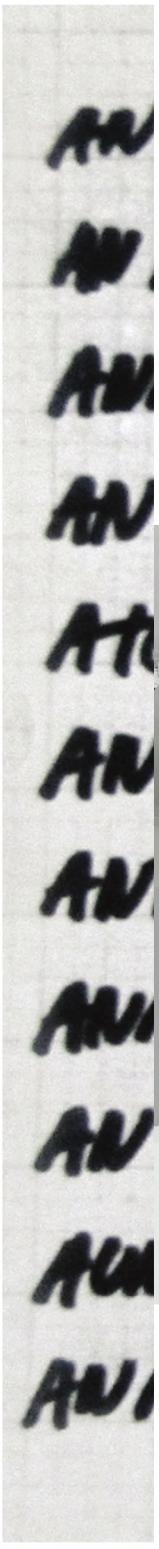
AT: Let's speak a bit about site-specificity. The term "anarchitect", which Matta-Clark brought into play, does not cast much doubt, at first, about what he thought of authority and the "eternal" permanence of systems set up by people. His *modus operandi* could be seen as a certain negative architecture: he didn't produce any new objects in (urban) space, instead, he cut something in half, took something down or bored a hole – seemed to be more on the side of chaos and entropy than order and the systematic.

One of his most famous temporary projects is probably "Conical Intersect" (1975), where he cut an impressive line of sight through a 17th century group of buildings, which had been condemned for demolition in a Parisian quarter, which later became the location for the Pompidou Centre, well-known to all the world's art tourists. Shall we now see something done in the same spirit in Tallinn, for example, the layers of the limestone slope that were once exposed under Kumu?

AA: Indeed, there is an installation by Anu Vahtra in the courtyard of Kumu. They are from Harku quarry, though, but the aim is to remind us of a time when there was what looked like a wound in the urban space instead of Kumu between Lasnamäe and Kadriorg. In addition, Anu has created a site-specific installation-based environment for Matta-Clark's work, which is based on the design of the previous exhibition in the Great Hall, "Wild Souls"[2].

It is always a complicated question, how to show in a museum such site-specific art practices which were initially aimed away from the institutional environment. Our solution to this question was another artist, who would do the same thing that the documentations of Matta-Clark's work report on, in between and around them.

AV: The term "anarchitect" was already around when Gordon Matta-Clark started to give it meaning with his group of friends. That said, it was he and his social circle that brought the term into art discourse, to signify dislocations, absences and non-locations in urban space. When it comes to chaos and entropy in Matta-Clark's practice, I would say that it hides absolute order and the systematic – his work is not destruction, but rather transformation.



läbivad vertikaalsed lõiked, mis vastavad näitusel eksponeeritavatele Matta-Clarki arhitektuursetele sekkumistele ning paljastavad seinte sees oleva ruumistruktuuri, muutes ühest vaatepunktist nähtavaks kõik suure saali kuus sammast.

Kumu hoovi lahti koorida siiski ei õnnestunud, näen hoovis paiknevat installatsiooni pigem viitena kunagi Kumu hoone kohal asunud paekivikarjäärile ja Tartu Kunstimuuseumis ning 2015. aasta Köler Prize'il eksponeeritud talade kunagisele "funktsioonile". Koos moodustavad need justkui omamoodi ehitusplatsi.

Anu Allas on kunstiteadlane, töötab Kumu kunstimuuseumi kuraatorina. Anu Vahtra on kunstnik, fotograaf ja kirjastuse Lugemik kaasasutaja. Andreas Trossek töötab KUNST.EE peatoimetajana.

My idea with this exhibition, as an artist as well as a designer, was to use similar approaches to those of Matta-Clark: it seemed self-evident that the design of the space from the previous exhibition would remain and become the starting point and raw material for the architectural presentation of the next. My task as an artist was to intervene in the space and my brief as designer was to "cut the space into shape" for the work of Matta-Clark. The vertical cuts piercing the temporary walls of the exhibition space, which reflect Matta-Clark's architectural interventions exhibited at the exhibition and expose the structure within the walls, make all six pillars of the Great Hall visible from one viewpoint.

It was not possible to unpeel Kumu's courtyard, though. I see the installation in the courtyard more as a reference to the limestone quarry that once stood in the location of Kumu and the former "function" of the beams that were exhibited at Tartu Art Museum and at the 2015 Köler Prize. Together they comprise a distinctive construction site.

Anu Allas in an art historian who works at Kumu Art Museum as a curator. Anu Vahtra is an artist, photographer and cofounder of Lugemik publishing initiative. Andreas Trossek works as the editor-in-chief of KUNST.EE.

Anu Vahtra
Eemaldamise teel tervikuni
2019
Ruumiline sekkumine Kumu kunstimuuseumi suures saalis
Kunstniku loal

Anu Vahtra
Completion Through Removal
2019
Spatial intervention in the great hall of Kumu Art Museum
Courtesy of the artist

1 Anu Allas, Anu Vahtra, Indrek Sirkel (koost.), Lühiajaline igavik. Tallinn: Lugemik & Eesti Kunstimuuseum, 2019, lk 20.

2 Vt nt Jaak Kangilaski, Balti sümbolism Pariisis. – KUNST.EE 2018, nr 3, lk 22–25.

1 Anu Allas, Anu Vahtra, Indrek Sirkel (eds.), Short Term Eternity. Tallinn: Lugemik & Art Museum of Estonia, 2019, p 20.

2 See, for instance, Jaak Kangilaski, Baltic Symbolism in Paris. – KUNST.EE 2018, No 3, pp 22–25.

1. XII 2018–13. I 2019
Helsingi Taidehalli
Kunstnikud: Alice Kask, Neeme Külm, Jass Kaselaan.
Kuraator: Tamara Luuk (Tallinna Kunstihoone).

Ex machina

Indrek Grigor analüüsib Helsingi Taidehallis aset leidnud näitust "Alice, Neeme & Jass".

2018. aastal oli sündmusi, mille juures ilutses Eesti Vabariigi 100. aastapäeva tähistanud EV100 programmi logo nii rohkesti, et kuskilt maalt muutus keeruliseks tuvastada, mis üritus toimus just seetõttu, mis sellele vaatamata ning millel õnnestus programmist vähemalt lisavahendeid saada. Tallinna Kunstihoone kuraatori Tamara Luugi kureeritud "Alice, Neeme & Jass" Helsingi Taidehallis näis juba ainuüksi oma mastaapsuse tõttu näitusena, mis toimus EV100 tõttu. Ja väga hea, et toimus!

Neeme Külma installatsioonile "Elieli valgus" (2018), mis kopeeris Helsingi pearaudteejaama fassaadi meeldejäävate Emil Wikströmi skulptuuride kätes olevaid "valguskuule", võiks selle seose tõttu isegi populismi ette heita – üritas see teos ju lihtsa trikiga kohalike tähelepanu n-ö Eesti peole tõmmata. Ent Külma senise loomingu taustal ei ole selliseks norimiseks põhjust, vastupidi. Teadmine, et Külma algne kavatsus oli Wikströmi originaalid pearaudteejaama fassaadilt kunstisaali tuua, mida siiski ei lubatud, räägib ehtkülmalikust, aukartustäratavast, "miski ei ole võimatu"-mõtteuperpallist. Kuid jättes kõrvale tehnilised küsimused ja fantaasiapildi, et tühjade pihkudega Helsingi pearaudteejaama fassaadil seisvad skulptuurid mõjunuksid kahtlemata erakordselt efektselt, siis millised olnuksid selle žesti poliitilised tõlgendused?

Kui me üldiselt räägime tänapäeval pigem kunsti linnaruumi viimisest, siis valguse linnaruumist näitusemajja toomine... – see kõlab nagu Diogenes laternaga keset päeva turul ausat inimest otsimas! Institutsioonikriitika, mille sõnumiks olnuks, et kes me sellised oleme, et teisi õpetada? Natuke liiga ambitsioonikas... ning ma kahtlen, kas Helsingi linnakodanikud, olgugi et nali ei olnuks seekord mitte nende, vaid kunstimaailma aadressil heidetud, mänguga kaasa oleksid tulnud.

Asjaolu, et Taidehallis rippusid laest alla laternate suurendatud koopiad, mitte originaalid, siiski ei vähenda Külma žesti grandioossust. Saali sisenejale avanenud mulje oli võimas ning valgusallika vormis geomeetriline kujund, mis oli lõigatud kipsplaati, tuletab vaatajaile meelde, et ega palju suurem latern poleks uksest sisse mahtunudki. Küll aga tekitab see viide kurikuulsatele skulptorite siseringinaljadele minus kahetisi tundeid. Analoogse žestina lösutas mõned aastad tagasi Tartu Kunstimuuseumis Rael Arteli kureeritud näitusel "Kas me sellist muuseumi tahtsime?" esimese korruse saalis norra kunstniku Toril Johannesseni kontseptuaalne objekt "Transtsendentaalne füüsika" (Transcendental Physics, 2008/2013), mille suuruse ja kuju määrab näituseruumi sissepääs. Tegemist oli kõige suurema mahuga, mis näitusesaali oli võimalik tuua – installatsiooni

1. XII 2018–13. I 2019
Kunsthalle Helsinki
Artists: Alice Kask, Neeme Külm, Jass Kaselaan.
Curator: Tamara Luuk (Tallinn Art Hall).

Ex machina

Indrek Grigor analyses the exhibition "Alice, Neeme & Jass" at Kunsthalle Helsinki.

There were so many events in 2018 carrying the logo of the Estonia 100 programme to celebrate the centenary of the Republic of Estonia, that at some point it became difficult to ascertain which events were being held because of it, which ones despite it and which ones had simply managed to receive at least some additional funding from the programme. In its scale alone, "Alice, Neeme & Jass" curated by Tallinn Art Hall curator Tamara Luuk at Kunsthalle Helsinki, seemed to be an exhibition that took place thanks to Estonia 100. And it was a good thing that it did take place!

Neeme Külm's installation "Light of Eliel" (2018), which copied the "spheres of light" held by Emil Wikström's memorable sculptures on the facade of Helsinki Central Station, could even be criticised as populist for this connection – this piece employed a simple trick to direct local attention toward the Estonian celebrations. However, based on Külm's previous work, there is no basis for such quibbling, quite the opposite. The knowledge that Külm's initial intention was to physically bring Wikström's originals from the facade of the Central Station to the art hall, which did not ultimately obtain approval, speaks of an awe-inspiring, "nothing is impossible"-approach characteristic of Külm. Setting aside the technical questions and the remarkable effect that the empty-handed sculptures on the facade of the Helsinki Central Station would have undoubtedly had, what would have been the political interpretations of this gesture?

If nowadays we mostly speak about taking art out into the urban space, then bringing light from the urban space into the exhibition hall sounds like Diogenes with his lantern searching for an honest person at the market in the middle of the day! Is this institutional criticism, the message of which would have been, who are we to teach others? A little ambitious, and I doubt whether the inhabitants of Helsinki would have gone along with the joke, despite the joke not being at their expense this time, but at the expense of the art world.

The fact that enlarged copies of the lanterns were hung from the ceiling of the Kunsthalle instead of the originals, does not, however, diminish the audaciousness of Külm's gesture. The effect on those entering the space was powerful and the geometric shape as a source of light, which was cut from plasterboard, reminds viewers that a larger lantern would not have fitted through the doors. That said, this reference to the notorious inside jokes among sculptors leaves me with conflicting feelings. As an analogous gesture, a few years ago at the exhibition "Is This the Museum We Wanted?" curated by Rael Artel at Tartu Art Museum, the conceptual object "Transcendental Physics" (2008/2013) by Norwegian artist Toril Johannessen

teostajale huvitav ülesanne lahendada, aga vaatajale mitte just eriti köitev?

Ka Jass Kaselaanele meeldivad võimatult suured objektid, kuid ta eelistab sealjuures traagelniidid ära peita. Hiljutine meteoriiti meenutav objekt "Majakas" (2016) hõlmas suurema osa Tallinna Linnagaleriist, kuid galeriiruumi sees mõjus see kamakas niivõrd orgaaniliselt, et keegi ei mõelnudki, kuidas see sinna sai. Sama saab öelda Külma rippuvate laternate kohta Taidehallis – suisa hüpnootiline vaatepilt – , ning kuigi ma hindan Külma vimkat seina üks auk lõigata, mis lisas installatsioonile kindlasti kõnekust, siis võib-olla oleks kompromissitu estetism ehk paljas sein põhjendatum olnud, pidulikkust lisanud.

Valgusraskus

Hanno Soans on läbinägelikult väitnud, et Külma loominguliseks dialoogipartneriks ja möödapääsmatuks kinnisideeks on raskusjõud.[1] Kartes mõnele Külma varasemale tööle, näiteks Hobusepea galeriis eksponeeritud installatsioonile "Pinnavirvendus" (2012) liiga teha, tundub mulle siiski, et seekord oli ta gravitatsiooniga maadlemiseks leidnud ehk ühe igavikulisema teema kui kunagi varem – valguse massi. Et valgus pole mingi kerge asi, sellele viitab juba asjaolu, et skulptuure Helsingi pearaudteejaama fassaadil, mille kätes olevaid kupleid Külm kopeeris, nimetatakse "Laternakandjateks" (Lyhdynkantajat, 1914).

Me kõik teame, et olümpiatule toomine on tippsportlaste kollektiivne füüsiline pingutus ning isegi päikesevalgus "langeb" maa peale – justkui koorem (ja seda mitte ainult eesti keeles). Ent kui "Elieli valgus" rippus lihtsalt trossi otsas, siis Külma teine töö näitusel on mõnevõrra krutskilikum. "Arhitekti sõrmejälg" (2018) kujutab enesest betoonivalu vormi, millist Taidehalli ehitajad pidid kasutama, kui valasid kahe saali vahelise kitsa koridori lakke koonusekujulist valgmikku, kus laudadest vormi jäetud jooned on kui sõrmejälje vaod. Tõsi, Taidehalli arhitektid (Jarl Eklund ja Hilding Ekelund) ei hoidnud lage valades sõrme ees mitte valgusel, vaid betooni valgumisel, aga kui kork eest ära võeti, oli just valgus see, mis sedamaid saali langes.

Sümmeetria

Jättes kõrvale valguse ja valgumise poeetika, on Külma "Arhitekti sõrmejäljes" peidus veel teine oluline teema. See on sümmeetria, mis, kaldun arvama, poleks sugugi nii aktuaalne, kui samal näitusel ei oleks Kaselaant ning tema karjääri tõenäoliselt kõige vähem tähelepanu saanud installatsiooni "Vaikelu", mida eksponeeriti esmakordselt 2016. aastal Hobusepea galeriis. Helsingisse toodi algsest kolmest sümmeetriliselt seatud skulpturaalsete objektidega lauast kaks ning ära jäeti installatsiooni esmaesitlust Hobusepea galeriis sisse juhatanud perekonnafoto. Nii vaesestati jutustus mullaks saamisest sümmeetriale kui esteetilisele väärtusele – liigutus, mis hakkas aga paratamatult jällegi skulptorite siseringinaljana mõjuma.

Selles osas n-ö päästab päeva Kaselaane hiiglaslik, ühe tema varasema töö steroididele upitatud edasiarendus pealkirjaga "Hääl" (2018). Tallinna Kunstihoone galeriis varem eksponeeritud "Jumala hääle" (2013) antenn on asetatud neljale hiiglaslikule ruuporile, justkui maailma kandvale

sprawled in the space on the first floor, the size and shape of which is dictated by the entrance to the space. It was the most voluminous object that could be brought into the exhibition space – an interesting task to undertake for the installers of the exhibition, but not all that enthralling for the viewer.

Jass Kaselaan also likes impossibly large objects, but he prefers to hide the stitching. His recent object "Lighthouse" (2016), reminiscent of a meteorite, took up the majority of Tallinn City Gallery, but the piece looked so organic in the exhibition space that no one wondered how it had gotten there. The same can be said concerning Külm's hanging lanterns at Helsinki Kunsthalle – rather a hypnotic sight – and although I appreciate Külm's prank of cutting a hole in the wall, which certainly made the installation more expressive, perhaps uncompromising aestheticism – a bare wall – would have been more justified and contributed to a ceremonial atmosphere.

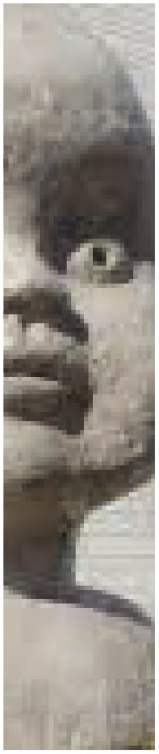
The weight of light

Hanno Soans has claimed perceptively that the creative dialogue partner and unavoidable obsession for Külm is gravity.[1] Despite fearing that I might be unjust towards Külm's earlier works, such as the installation "Shimmer on the Surface" (2012) exhibited at Hobusepea Gallery, I think this time he had perhaps found a more eternal subject than ever before for wrestling with gravity – the mass of light. The fact that light is not a "light" thing is already referenced by the fact that the sculptures on the facade of Helsinki Central Station, holding in their hands the domes that Külm had copied, are called "Torchbearer Lamps" (1914).

We all know that bringing the Olympic Flame is a collective physical effort by top athletes and even sunlight "falls" on the Earth – as if it were a burden (and not only in English). Whereas "The Light of Eliel" simply hung from a cable, Külm's other work at the exhibition was considerably trickier. "Architect's Fingerprint" (2018) consists of a cement mould, which the constructers of the Kunsthalle must have used when they moulded the cone shape for the light in the narrow corridor between the two exhibition halls, where the lines left by the mould made of planks are like the lines of a fingerprint. The truth is, the architects of the Helsinki Kunsthalle (Jarl Eklund and Hilding Ekelund) weren't stopping the flow of light with their finger, but rather that of the cement. However, when the plug was removed, it was light that flooded into the space.

Symmetry

Setting aside the poetics of light and flow, Külm's "Architect's Fingerprint" hides another important subject – symmetry – which I think would not be as topical if the same exhibition did not include Kaselaan and his installation "Still Life", which is probably the work that has received the least attention in his career and which was first exhibited at Hobusepea Gallery in 2016. Two of the three tables with symmetrically laid out sculptural objects were brought to Helsinki, while the family photograph that introduced the work at its first showing at Hobusepea Gallery was not included. Therefore, the story of becoming soil was downgraded to symmetry as an aesthetic value – a gesture, which inevitably started to seem



neljale vaalale. Ainult et ruuporid ei röögi neljas ilmakaares, vaid on kahe paarina suunatud teineteise sisse. Meenub OÜ Visible Solutions'i installatsioon "Chamber of Freedom with Integrated Memory Hole" (Integreeritud mäluauguga vabaduskamber, 2011), kus kõlar ja sellele suunatud mikrofon on vaakumkastis, mille kõrval seisab ootusärevusse kangestunud ruupor, kust midagi ei kostu, kuna potentsiaalselt ebasoovitav info on vaakumkasti mäluauku kadunud. Sarnaselt ei pasundata Kaselaane hiiglasliku antenni vastu võetud jumala sõna näkku vääritutele uskmatutele, kes seda nagunii hinnata ei oska, vaid saali täidab summutatud undamine, millest pühendunud meediumid peavad sõnumi välja lugema. Sümmeetria on jumalik, kuid selle vahendusel kehastuv tõde ligipääsetav vaid valitutele.

Kaselaan on ka varem suletud või enesesse pööratud süsteemide vastu huvi üles näidanud. Nii näiteks on üks tema kuulsamaid töid Hobusepea galeriisse ehitatud igiliikur "Valgus on meie jõud" (2011), mille eesmärk oli toota piisavalt valgust, et elus hoida üksikut roosi. Kuid surm on Kaselaane jaoks kahtlemata märksa köitvam kui elu, sest enamik Kaselaane teostest pajatab surmast või surnutest. Eheduses, milles see väljendub installatsiooni "Vaikelu" kordusena Taidehallis laudadele asetatud objektides, tuli sümmeetria minu hinnangul esmakordselt mängu 2014. aastal Kaselaanele Köler Prize'i toonud installatsioonis "Nukkude väljak", kus nukud mõjusid kui korrapäraselt ülesrivistatud sõdurid.

Sealjuures on tähelepanuväärne, et nii nagu surm ja religioon ühendasid juba varem mitut Kaselaane põlvkonnakaaslasest skulptorit, jõuavad nad kõik enam-vähem paralleelselt ka sümmeetria juurde. Pean siinkohal ennekõike silmas Jevgeni Zolotkot, kelle Tartu Valgusfestivali raames Nooruse galeriis püstitatud installatsioon "Alus (I)" (2016) ja hiljutine "Miserere" (2018) Tartu Kunstimajas näitusel "Igavuse esteetika" kordasid sümboolselt kiriku basilikaalset vormi. Kuid Kaselaanega veelgi rohkem kokkupuutepunkte on esmakordselt Draakoni galeriis eksponeeritud Art Allmäe figuuride grupil "Paint it Black" (Värvi see mustaks, 2017), kus mustadest sõduritest kirstukandjate kõrval on sõdurite spaleer.

Aga isegi kui Kaselaan ja tema vahetud põlvkonnakaaslased-skulptorid on surma ja sümmeetria tähenduslikkusest sisse võetud, siis Külma kohta midagi taolist väita ei saa, ning tundub, et "Arhitekti sõrmejälje" negatiiv-positiiv sümmeetria on siinkohal pelk juhuslik kokkulangevus. Näiteks ühes enam kui kümme aastat tagasi fotokunstnik Peeter Lauritsale antud intervjuus üritab küsija Külmalt välja kangutada mingitki kommentaari surma kohta, ent Külm keeldub kangekaelselt. Erinevalt Kaselaanest, kes leiab, et surm on nüüdiskunsti jaoks väga hästi sobiv teema, ütleb Külm: "Ei ole tõsi, et ma mõtlen kunsti tehes surmast. Ma mõtlen elust."[2]

Niisiis, surm jätab Külma täiesti külmaks ja nii oli ta ka Taidehalli toonud mitte ainult valguse, vaid ka elu. Maalisaali põrandast, mille seintel rippusid Alice Kase maalid, kasvasid siin ja seal välja havisabana tuntud taime lehed, mõjudes kui skulpturaalsed rohulibled, mis läbi näitusesaali põranda on tunginud. Külm näib tõdevat, et kui sümmeetria on millegi sümboliks, siis on selleks eluring: me saame küll kõik mullaks, ent sellest tärkab taas elu.

Niisugune tõlgendus on ennekõike õpikunäide grupinäitusega kaasnevast fenomenist, kus kunstnikud ja teosed on teineteisele liiga lähedal, andes alust ettearvamatuteks seosteks vaataja peas. Samas on sel näitusel ootamatuid, kuid julgen väita, et põhjendatud tõlgendushorisonte avanud

like an inside joke among sculptors.

In this section, the day is saved as it were by Kaselaan's massive work "Voice" (2018), which is a development of one of his earlier works on steroids. The antenna of "Voice of God" (2013), which was previously exhibited at Tallinn Art Hall Gallery, has been placed on four massive loudhailers, as if onto four whales carrying the world, except that the loudhailers aren't blaring out to the four compass points but are directed toward each other in pairs. This reminds me of the installation "Chamber of Freedom with Integrated Memory Hole" (2011) by Visible Solutions LLC, where a speaker and a microphone directed at it are placed in a vacuum box, next to which a loudhailer stands stiff in anticipation, and from which nothing can be heard because the potentially unfavourable information has all been lost to the oblivion of the vacuum box. Neither is the word of God received by Kaselaan's massive antenna and blared into the faces of unworthy nonbelievers, who wouldn't be able to appreciate it anyway. Instead, the hall is filled with a muffled drone, from which the devoted mediums must decode the message. Symmetry is divine, but the truth that the mediation produces is only accessible for the chosen few.

Kaselaan has been interested in closed systems or those turned in on themselves before. Such is one of his most famous works, "Light is Our Strength" (2011), a perpetual motion machine he built in Hobusepea Gallery, the purpose of which was to produce enough light to keep alive a single rose. That said, death is undoubtedly a more enticing subject for Kaselaan than life because most of his works speak of death or the dead. I believe that symmetry, in its purity expressed through the objects set out on the tables in the re-enactment of the installation "Still Life" at Kunsthalle, first appeared in the installation "The Square of Dolls", which brought Kaselaan the Köler Prize in 2014, where the dolls appeared like uniformly lined up soldiers.

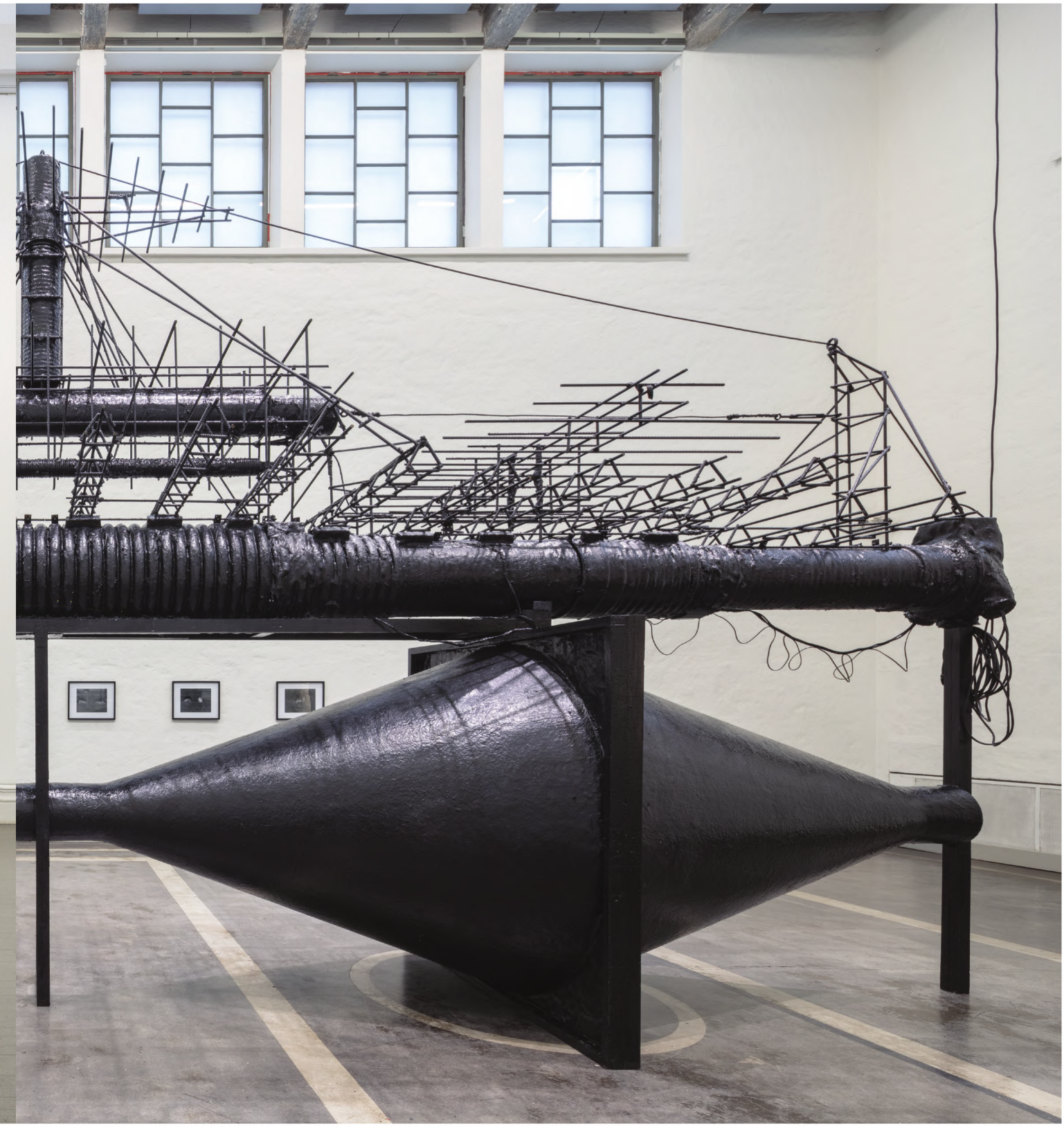
Therein, it is remarkable that just as death and religion has connected many sculptors of Kaselaan's generation, they all also reach symmetry at pretty much the same time. Here I have foremost in mind Jevgeny Zolotko, whose installation "Basis (I)" (2016), displayed at Noorus Gallery as part of the Light Art Festival in Tartu, and the recent "Miserere" (2018) at the exhibition "Aesthetics of Boredom" at Tartu Art Hall repeat the symbolic ecclesiastic form of a church. That said, Kaselaan has even more points of contact with Art Allmägi's group of figures titled "Paint It Black" (2017), first exhibited at Draakoni Gallery, where guards of honour stand next to black soldiers bearing a coffin.

However, even if Kaselaan and the sculptors of his generation have taken on the importance of death and symmetry, we cannot say the same of Külm and it seems that the negative-positive symmetry in "Architect's Fingerprint" is simply a coincidence. For instance, in an interview conducted by photo artist Peeter Laurits more than ten years ago, the interviewer tries to force some sort of a comment from Külm about death, but Külm stubbornly declines. In contrast to Kaselaan, who sees death as a pertinent subject in contemporary art, Külm says, "It's not true that I think of death when I make art. I think of life."[2]

So, Külm is completely indifferent to death, and therefore he didn't only bring light to the Kunsthalle, but also life. Here and there, succulents grow out of the floor of the painting hall where paintings by Alice Kask are displayed, appearing like sculptural blades of grass that have penetrated through the floor of the exhibition space. Külm seems to understand that

Alice Kask
Helsingi Taidehalli näitusevaade
Foto autor Angel Gil
Kunstniku loal

Alice Kask
Kunsthalle Helsinki exhibition view
Photo by Angel Gil
Courtesy of the artist



Jass Kaselaan
Heli
2018
Segatehnika
Helsingi Taidehalli näitusevaade
Foto autor Angel Gil
Kunstniku loal

Jass Kaselaan
Sound
2018
Mixed media
Kunsthalle Helsinki exhibition view
Photo by Angel Gil
Courtesy of the artist

kooskõlad tunnustuseks kuraatori tabavale autorite valikule. Eestis on Kask ja Külm varem koos esinenud installatsiooniga "Kaardimaja" (2010) Kumu kunstimuusemis rühmanäitusel "Muutuv maalikunst", mil Külma ehitatud kipsplaatidest "kaardimaja", mille sees eksponeeriti Kase maale, mõjus maalidel kujutatud moodsa, võõrandunud ja kokkuvarisemise piirini aetud inimese düstoopiat tähenduslikult toetava žestina.

Taidehalli galerii põrandast tärkav muru mõjus aga, vastupidi, Kase agendat õõnestavalt: positiivne programm on võimalik! Ning usun, et see žest mõjutas meelsust, millega inimesed Kase sageli jõhkrate või vähemalt painajalikena kirjeldatud maale vaatasid. Samas usun, et Külma istutatud taimedest saavad tärkava elu kujundid just surma metafoori juuresolu kaudu. Vastasel juhul oleks tegemist küll väga leidliku kujundusvõttega, ent seal jutustus ka katkeks.

Koopamüüt

Katse tabada, milline autor teistele milliseid tõlgenduskihistusi lisab, on siin võimatu ülesanne. Kask ja Külm sobivad suurepäraselt kokku oma teoste viimistletuse kaudu, perfektsus näib kohati olevat suisa tööde sisuks. Kaselaane esteetikas aga on just viimistlematusel oluline roll. Ühtlane läikiv värvikiht, mis tema skulptuure katab, mõjub nagu nõukogudeaegne maalritöö, kus värviti, millega oli, ja kaeti kõik "ilusti" ära. Külm ja Kask seevastu on "euroremondist" sammukese edasi astunud ning nõuavad lisaks sirgetele nurkadele ka head maitset.

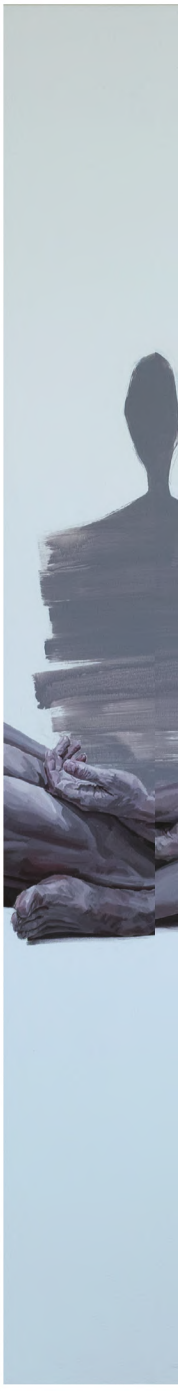
Paralleelselt kulgeb siin ka üks teine lugu, mis ühendab Kaselaant ja Kaske, ning mida võiks tinglikult nimetada Platoni koopamüüdi arenduseks. Gregor Taul nimetab Kaselaane "Nukkude väljakut" puhta platonistliku idee kehastuseks.[3] Kuid märksa sagedamini on Kaselaane teoste sisuks koopa seintele kuvatud varjude ebamäärasus. Fotod, mis saatsid "Nukkude väljakut" ja installatsiooni "Objektid väljal" ning olid taas seinal Taidehalli "Heli" juures, räägivad kõik võimetusest selgelt näha. See, mis on silmapiiril, virvendab ja on ebamäärane. Osaledes 2014. aastal neljandal Artishoki biennaalil Riias, esitas Kaselaan kriitikutele teose "Nimeta" (2014), mis meenutas betoonist laeva, mida autor ise aga keeldus laevaks nimetamast, öeldes, et tegemist on millegagi, mida öösel mererannal kolav poeet oletab olevat silmapiiril vilkuva valguse taga. Veidi hiljem kaasas üks biennaali kriitikuist, Tanel Rander, selle teose näitusele "Halli laeva oodates" Y-galeriis (2014), iseloomustades selle kujundiga regiooni ebamääraseid poliitilisi tulevikuväljavaateid.

Alice Kase maalidest rääkides keskenduvad kriitikud sageli sellele, millest kõigest maalid ei räägi ning mida need ei ole, isegi kui need esmapilgul näivad seda olevat. "Kuigi Kase maalide inimene on välja maalitud otse piinliku täpsusega, ei kaasne detailsusega individuaalsust," kirjutab Tõnis Tatar.[4] "Ometi ei väljenda see pilt rünnakuvalmis agressiivsust, vaid nurkasurutuse lootusetust, sisemist maskuliinset hirmu," ütleb Hannes Varblane.[5] "Alice Kaske ei huvita dünaamika kui jõud, tulevikumärk, nagu oli see 20. sajandi alguse futuristide püüdlus. Alice Kask on püüdnud tabada n-ö tabamatut hetke," selgitab Reet Varblane.[6] "Tulemus on hästi balansseeritud ükskõiksuse ja kavakindluse segu, vastandlikest väärtustest peab vaataja tõe ise üles leidma," ütleb Jaan Elken.[7]

Sealjuures on kummaline, et kui Kase maalide ja joonistuste osas on kriitikud konsensuslikult otsustanud, et midagi if symmetry symbolises anything at all, it symbolises the cycle of life: we may all become soil, but new life sprouts from it.

Such an interpretation is foremost a textbook example of a phenomenon accompanying group exhibitions, where artists and works are too close to each other, giving rise to unforeseen correlations in the minds of the viewers. However, this exhibition has unexpected, yet I dare to claim, valid harmonies, which have opened horizons for interpretations and which is a testament to the curator's incisive choice of artists. In Estonia, Kask and Külm have exhibited together before, displaying the installation "House of Cards" (2010) at the group exhibition "Painting in Process" at Kumu Art Museum, where the "house of cards" built from plasterboard by Külm in which Kask's paintings were exhibited, had the effect of a gesture which supported the dystopia of a modern, alienated person on the brink of collapse depicted in the paintings.

The grass sprouting from the floor in the Kunsthalle had the opposite effect, however, subverting Kask's agenda: a positive programme is possible after all. And I believe that this gesture affected the mentality with which people view the paintings by Kask, which are often cruel or at least described as haunting. That said, I believe that the signs of life can sprout from the plants by Külm, precisely through the proximity of the metaphor of death. Otherwise, although it would be a highly inventive design move, that is where the narrative would fall apart.



Allegory of the Cave

An attempt to pinpoint which artist is adding which layers of interpretation to the other artists would be an impossible one here. Kask and Külm fit together wonderfully due to the polished nature of their work, in fact at times, perfection seems to be the content of the work. Roughness has an important role in the aesthetics of Kaselaan, however. The uniform coat of shiny paint that covers his sculptures seems like paintjobs that were done in the Soviet era, where they used what paint they had and covered everything "properly". Külm and Kask, however, have taken a few steps past the so-called Euro-renovations and now demand a good sense of taste in addition to right angles.

There is also another story that runs parallel here, which connects Kaselaan and Kask and which could conditionally be called a continuation of Plato's Allegory of the Cave. Gregor Taul calls Kaselaan's "The Square of Dolls" a pure embodiment of Platonic thought.[3] But much more often the content of Kaselaan's works are the vague shadows cast onto the walls of the cave. The photographs, which accompanied "The Square of Dolls" and the installation "Objects in the Field" and were once again on the wall at Kunsthalle near "Sound", all speak about the inability to see clearly. That which is on the horizon flickers and seems unclear. Participating at the fourth Artishok Biennale in Riga, Kaselaan presented the critics with the work "Untitled" (2014), which resembled a concrete ship, although the artist refused to call it a ship, saying that it is something that a poet knocking about on a beach at night would suspect of being behind the light flashing on the horizon. A little later, Tanel Rander, one of the critics at the biennale, included this work in the exhibition "Waiting for the Grey Ship" at Y Gallery (2014), using this symbol to describe the uncertain political predictions for the region.

When critics speak about the paintings of Alice Kask, they often focus on what none of the paintings touch upon and what

täpset öelda EI SAA, siis Kaselaanele, kes oma installatsioonides üritab määratlematust kujutada, on saanud osaks võrdlemisi resoluutsed tõlgendused...

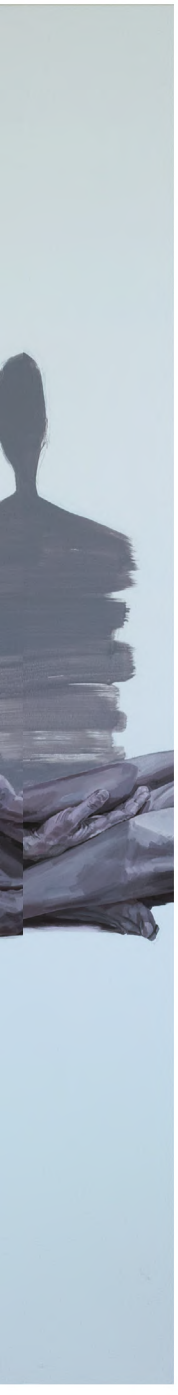
Ex machina

Kokkuvõttes näib Külma looming olevat täielikus vastuolus Kase ja Kaselaane loomega. "Arhitekti sõrmejälg" on täieliku sümmeetria ja läbipaistvuse kehastus. Ning ei ole sugugi selge, kas Külma gravitatsiooniga mängivaid kontseptuaalseid kompositsioone nende viimistluse alusel Kase maalidega võrreldes ei röövi me viimase teostelt põhjendamatult nende metafüüsilist mõõdet?

Kuraatori valikute juurde tagasi tulles: Tamara Luuk on pannud Tallinna Kunstihoones kokku võrdlemisi üllatavaid komplekte, näiteks "Kaunitar ja koletis" ehk Kris Lemsalu ja Tiit Pääsuke (2016) või "Laine parketil" ehk Peeter Ulas, Villu Jaanisoo ja Maria Metsalu (2017). Kuid olenemata erinevaid põlvkondi ja kunstilisi arusaamisi vastandavate näituste kriitilisest jõust, tabab just "Alice, Neeme & Jass" Taidehallis igasuguste rühmanäituste tõelist iva, andes alust tõlgendusteks, mis ühe või teise liikme eemaldamisel oleksid mõeldamatud.

Nii Kasest kui Kaselaanest kirjutades on palju mainitud metafüüsikat, ent nende kahe kõrvutamine tunduks ainuüksi selle märksõna alusel tagasihoidlikult öeldes absurdne, kui nende vahel ei oleks Külma kalkuleeritust. Ning kuigi Külm ja Kaselaan on mõlemad kütkestatud helist ning erinevatest seadeldistest, oleks nende vahel laiutav esteetiline kuristik ületamatu ilma Kase minimalistlike kompositsioonide mõistatuslikkuse abita.

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



they are not, even if they seem to be that at first. "Although the person in Kask's paintings is depicted with meticulousness, this detail does not bring with it individuality," writes Tõnis Tatar.[4] "However, this painting does not express aggression ready to attack, but instead, a cornered hopelessness, an internal masculine fear," says Hannes Varblane.[5] "Alice Kask is not interested in dynamics as power, a sign of the future, like the futurists were at the beginning of the 20th century. Kask has attempted to capture the illusive moment," explains Reet Varblane.[6] "The result is a well-balanced mix of ambivalence and regimentation, the viewer must find the truth themselves from among the contradictory values," says Jaan Elken.[7] Thereby, it is strange that while critics have come to a consensual agreement that NOTHING specific can be said about the paintings and drawings by Kask, they have offered rather resolute interpretations for Kaselaan who tries to depict the undefined in his installations...

Ex machina

In conclusion, it seems that Külm's work is in utter opposition to that of Kask and Kaselaan. "Architect's Fingerprint" is the embodiment of total symmetry and transparency. And it isn't at all clear whether or not the comparison between the polished nature of Külm's conceptual compositions and Kask's paintings unjustly robs the metaphysical dimension from the latter.

Returning to the choices of the curator: Tamara Luuk has put together comparatively surprising sets at Tallinn Art Hall: Kris Lemsalu and Tiit Pääsuke in "Beauty and the Beast" (2016), or Peeter Ulas, Villu Jaanisoo and Maria Metsalu in "Wave on Parquet" (2017), for instance. However, irrespective of the critical power of exhibitions, which contrast various generations and artistic approaches, "Alice, Neeme & Jass" at Kunsthalle hits upon the true essence of any group exhibition, giving rise to interpretations which would be impossible if one or two of the participants were removed.

Metaphysics is mentioned a lot in texts about both Kask and Kaselaan, but comparing the two based on this term alone would modestly seem absurd, if they were not accompanied by the calculative nature of Külm. And although Külm and Kaselaan are both captivated by sound and various devices, the aesthetic chasm between them would not be bridgeable without help from the cryptic nature of Kask's minimalist compositions.

Indrek Grigor is a freelance art critic and curator.
He lives and works in Riga but has not forgotten Estonia.

TSITAADINURK:

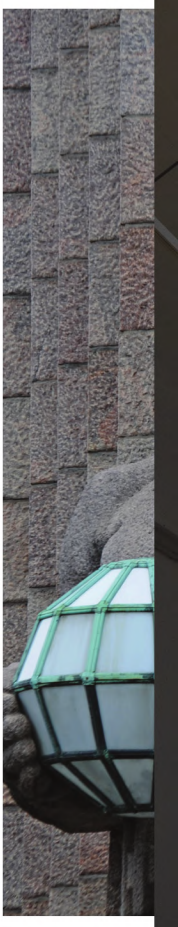
“Näituse avateos on Kase maal “Kekkoneni käsi” (2018), näitusekülastaja kohtub ruumi sisenedes kõigepealt just sellega. Kujutatud on halli värvi näota, visandlikku inimsiluetti, kelle parem käsi on justkui tervituseks üles tõstetud. Ülejäänud kehast selgesti eristuv rõhutatult täpselt maalitud käsi mõjub võõrkehana, mis on kunstlikult istutatud tõrksa keha külge. Teos sunnib seisatama ja mõtisklema kehapoliitika üle laiemalt. Pealkiri osutab võimustruktuurile ning sellele, kuidas võim on mõjutanud maailma, keskkonna ja inimkeha tajumist. President Urho Kaleva Kekkoneni valitsemisaeg on Soome parlamentarismi kohta erakordselt pikk. Juba seepärast seostub tema nimi tugevasti võimu kui rahvast liikuma paneva jõuga. Võimu teema kordub Alice Kase teostes üha uuesti, tema hallid siluetid tegutsevad otsekui nähtamatust jõust juhituna.”

Sini Mononen, Nähtamatud jõud. – Sirp 11. I 2019.

QUOTE CORNER:

“The opening piece that first greets visitors to the exhibition is Kask’s painting “Kekkonen’s Hand” (2018). It depicts a grey faceless, sketchy human silhouette, whose right hand is raised as if in greeting. Painted emphatically precisely compared to the rest of the body, the hand has the feel of a foreign element, which has been artificially planted onto the reluctant body. The work forces you to stop and think about body politics in a broader sense. The title refers to power structures and to how power has affected the world, the environment and the perception of the human body. The presidency of Urho Kaleva Kekkonen was extraordinarily long for Finnish parliamentarianism. That is why his name has strong connotations of power as a force that instigates people to act. The subject of power is repeated again and again in works by Alice Kask, her grey silhouettes seem to act as if guided by some invisible force.”

Sini Mononen, Nähtamatud jõud. – Sirp 11. I 2019.



Neeme Külm
Elieli valgus
2018
Segatehnika
Helsingi Taidehalli näitusevaade
Foto autor Angel Gil
Kunstniku loal

Neeme Külm
Light of Eliel
2018
Mixed media
Kunsthalle Helsinki exhibition view
Photo by Angel Gil
Courtesy of the artist

1 Hanno Soans, Neeme Külma põhiobsessioonist (9,8 m/s²), ehk raskusjõust illusoorsuse haardes. – KUNST.EE 2017, nr 4, lk 48–59.

2 Peeter Laurits, Neeme Külm answers the questions by Peeter Laurits. – Estonian Art 2007, nr 2, lk 17–19.

3 Gregor Taul, At the Wheels of Time With Cute Concrete. – Indrek Grigor (koost.), Jass Kaselaan – the Square of Dolls. Riga: Arsenāls Exhibition Hall / Creative Studio, The Latvian Museum of Art, 2015, lk 44.

4 Vt Tõnis Tatar, Täpsed vastused esitamata küsimustele. – Alice Kask. Jõusaalis. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 2008.

5 Hannes Varblane, Julm, jõhker ja halastamatu – kuningaveeski valastamatu. – Sirp 1. VIII 2008.

6 Reet Varblane, Elis ja Alice, novelletid ja seisundid. – Sirp 26 VIII 2011.

7 Jaan Elken, Veelgi täpsem. – Sirp 18. XII 2015.

1 Hanno Soans, On Neeme Külm’s Main Obsession (9.8 m/s²), or in the Grip of the Deceptiveness of Gravity. – KUNST.EE 2017, No 4, pp 48–59.

2 Peeter Laurits, Neeme Külm answers the questions by Peeter Laurits. – Estonian Art 2007, No 2, pp 17–19.

3 Gregor Taul, At the Wheels of Time With Cute Concrete. – Indrek Grigor (ed.), Jass Kaselaan – the Square of Dolls. Riga: Arsenāls Exhibition Hall / Creative Studio, The Latvian Museum of Art, 2015, p 44.

4 See Tõnis Tatar, Täpsed vastused esitamata küsimustele. – Alice Kask. Jõusaalis. Tartu: Tartu Art Museum, 2008.

5 Hannes Varblane, Julm, jõhker ja halastamatu – kuningaveeski valastamatu. – Sirp 1. VIII 2008.

6 Reet Varblane, Elis ja Alice, novelletid ja seisundid. – Sirp 26 VIII 2011.

7 Jaan Elken, Veelgi täpsem. – Sirp 18. XII 2015.

Lola Liivat
Richard Straussi "Nõnda kõneles Zarathustra"
2014
Erakogu
Kunstniku loal

Lola Liivat
Richard Strauss' "Thus Spoke Zarathustra"
2014
Private collection
Courtesy of the artist

Abstraktsionism koos ja ilma Zarathustrata

Kaire Nurk diskuteerib Lola Liivati loomingu retseptsiooni üle.

Abstraktsionism, ükskõik mis kujul või žanris (sh ka näiteks kineetiline kunst), oli Nõukogude Eesti kunstis marginaalne ja tõrjutud nähtus.[1] Ent viimase kümnendi uues abstraktsionismi laines, mil Eesti kunstiväljal ristuvad eri põlvkondade kogemuste, olude, ajendite ja lähtepositsioonide, laadide ja kontseptsioonide jõujooned, on see muutunud veelgi komplitseeritumaks fenomeniks.[2]

Abstraktsionism *à la* Clement Greenberg

Eesti abstraktse ekspressionismi kauaaegse ja mitmekülgse autori Lola Liivati (s 1928) loomingu retseptsiooni on arendatud kahes suunas – formalistliku (värvid, ekspressiivne laad jms) ja sotsiaalse analüüsina (külma sõja poliitika kontekst). Esimest, kunstikesksemat, on viljelenud põhiliselt naiskriitikud ja kuraatorid, kes on ka enamuses Liivati loomingu käsitlejate seas.[3] Poliitiline aspekt on enam paelunud meeskriitikuid, keda Liivati kunsti käsitlejate hulgas on aga vaid üksikuid.[4]

Hanna-Liis Kont markeerib Tartu Kunstimuuseumis (Tartmus) 2018. aastal kureeritud näituse "Vaimu vastupanu" kataloogis hulga teemasid, mida tuleks Lola Liivatiga seoses veel uurida. Nii vormiloolisest kui ka sisulisest aspektist, võrdlevalt küll ameerika naiskunstnike loominguga kui ka Tartu lokaalse kunstikontekstiga, sealjuures nii varase kui hilisloomingu osas. Refereerides Denveri kunstimuuseumis 2016. aastal toimunud ameerika ekspressiivse abstraktsionismi naisautorite näituse kuraatorit Gwen F. Chanzitit, kes tõdeb, et hoolimata abstraktsest keelest on naiskunstnike teosed sisustatud "korduvate teemadega: suured elusündmused (kaotus, sünd, surm), lähedased inimesed, mälestus, aga ka loodus (näiteks aastaajad), religioon ja mitmed teised kõnetanud loomevaldkonnad (kirjandus, muusika, tants, luule)", leiab Kont ka Lola Liivati loomingus need teemad olulistena eest.[5]

Kuid oma kuraatoritekstis keskendub uue põlvkonna kuraator siiski – sealjuures eeskujuliku väljapeetusega, probleemnäitusele kohaselt – visuaalse külje uurimisele. Täpsemalt kunstniku nn oma käekirja *à la* clementgreenbergilikule otsingule (tees), pakkudes sellele välja ka n-ö tõestuse – vastavalt kujundatud valiku. Samas jääb kuraatoripositsioon sõnastamata. Ja esitatakse hoopis loomingut – kunstniku endapoolse otsinguna.[6] Ekspositsiooni saatvad arvukad seinatekstid piirduvad eranditult formalistlike tähelepanekutega, markeerides koloriiti, pintslikirja, maali

Abstractionism with and without Zarathustra

Kaire Nurk discusses the reception of Lola Liivat's work.

Abstractionism, in whatever form or genre (including, for example, kinetic art) was a marginal and ostracised phenomenon in Soviet Estonian art.[1] However, in the new wave of abstract art in Estonia in the last decade – where the experiences, circumstances, motivations and stances, modes and conceptions of different generations in the Estonian art scene intersect – it has become an even more complex phenomenon.[2]

Abstractionism *à la* Clement Greenberg

The reception of the work of Lola Liivat (b. 1928), a prolific and multifaceted Estonian abstract expressionist has mainly developed in two directions – a formalist (colour, expressive style etc.) or social analysis (the political context of the Cold War). The first, art-centred approach is mostly taken by female critics and curators who make up the majority of the writers researching Liivat's work.[3] The political aspect has fascinated mainly male critics; however, there are only a few among them that have written about Liivat's work.[4]

In the catalogue for the 2018 exhibition of Liivat's work, titled "Spiritual Resistance" at Tartu Art Museum (Tartmus), Hanna-Liis Kont points to a whole array of themes that should be researched in connection with Liivat's work both in terms of form and content, in comparison to American women artists as well as the local Tartu context, considering her early and later work. Referring to Gwen F. Chanzit, the curator of a 2016 exhibition showcasing women abstract expressionists at Denver Art Museum, who claims that despite their abstract style, women artists' work has been filled with "repetitive themes: big life events (loss, birth, death), loved ones, memory, but also nature (seasons, for example), religion and many other relevant creative fields (literature, music, dance, poetry)," Kont finds that these themes are also prominent in Liivat's work.[5]

However, in her main text to accompany the exhibition the young curator still focuses – with exemplary refinement, as appropriate for a thematic exhibition – on the visual. More precisely, on the artist's search for her style *à la* Clement Greenberg (the central argument) with selected examples to prove the claim. Yet the actual curatorial position remains unarticulated. What is presented is the work – exemplifying the explorative path the artist has travelled.[6] The numerous wall texts accompanying the exhibition exclusively discuss formal characteristics such as colour, brushwork, style and format or a list of genres. In the curator's opinion, the artist only arrives at "her signature style" in her later work, specifically in the 2000s.

In 2008, I edited a compendium of Lola Liivat's work to

laadi ja formaati või loetledes žanreid. "Oma käekiri" on see, milleni kuraatori arvates jõuab Lola Liivat alles oma hilisloomingus, täpsemalt nullindatel.

Kui 2008. aastal koostasin Lola Liivati retrospektiiviga seoses kunstniku senise loomingu kohta ülevaatekogumikku, puudutasin – toetudes saksa kunstiajaloolase Barbara Hessi ekspressiivse abstraktsionismi kui "püsiva eneseotsingu" kontseptsioonile – intervjuus kunstnikuga ka seda aspekti.[7] Jõudsime arutelus eitavale positsioonile "otsingu" sõna suhtes – nii eneseotsingu kui ka nn oma laadi otsingu tähenduses. Otsing on Lola Liivati loomeprotsessis kohal küll, aga hoopis permanentsemal ja orgaanilisemal kujul – iga uue, parasjagu käsiloleva maaliseansi intensiivsuse, ainukordsuse ja uudsuse markerina.

Kunstnik on intervjuudes sellest korduvalt ja – tulenevalt kontekstist – ka eri varjundeis rääkinud. Jagan siinkohal ühte värskeimat sõnastust: "Iga töö on ise. Teine ei tule tema sarnane. Ma ei jäta meelde. Mul ei ole ÜHTE käekirja. Alati tekib midagi UUT, tuleb mingi uus tahtmine. Siis on ÕIGE, kui ette ei tea. Kui muutub rutiinseks, siis ma – tean, siis jahtub kohe, siis see töö läheb metsa. [---] Ma ei kavanda.[8] Iga pilt on avastus. Ainult suur hirm on alustada – ei tea, mis tuleb, alustada tuleb väga suure tahte või sooviga – selle seisundi saavutamine on kõige olulisem. Värv on oluline – millega alustad."[9]

Kuidas mõista seda sõna otseses mõttes kangelaslikku teadmatuse ja tugeva tahte vastuolu, seda seletamatut vajadust ja emotsionaalset tipphetke, kui asutakse uut teost maalima? Me oma väikses ja vaikses, motiivi külge kinnistunud staatilises pildikultuuris ikkagi ei suuda uskuda, et midagi sünnib "mitte millestki" – lühikesse ajahetkesse kontsentreeritud pidevas arengulises protsessis. Me lavastame (ette) oma fotostseenid ja dokumentaalfilmid, mängime ja laulame noodist, etendame kirjapandud näidendeid ja proovitsükli läbinud lavastusi. Elame oma elu, kalendermärkmik päevakavaga käeulatuses. Vaid vähesed kasutavad (vahetut) improvisatsiooni. Vaid vähesed... on vahetud![10]

Midagi nii kompromissitut ja vahetut ei oleks ka iial meie alalhoidlikku pildimaalikultuuri tulnud, kui poleks olnud – Elu Suurt Juhust – Lola Liivati sattumist ameerika kunstnike Harry ja Katherine Colmani loengule ja edasi juba kavakindlalt järgmisel päeval toimunud *process paiting*'u, eesti keeles protsessimaali[11] näidisseansile Moskvas ülemaailmsel noorsoo ja üliõpilasfestivalil 1957. aastal. Liivat: "Järgmiseks päevaks nõudis ta vahenditeks umbes kaks meetrit pika ja üle ühe meetri laia lõuendi, värve pottides ja suuremaid pintsleid. Ta lihtsalt paiskas värve. Üks seanss võis olla 15 minutit – pidev, puhanguline, ilma arupidamiseta. Teine seanss oli samal päeval. Tundsin: "Ma tunnen siin, et ma sellesse usun." Elasin absoluutselt kaasa, kuidas Colman maalis. Pärast ta vastas küsimustele: looming tuleb alateadvusest, on puhanguline, ilma mõistuse kaalutlusteta, lihtsalt tuleb sinust."[12]

Ajaloolises tagasivaates on võimalik ikka ja jälle üllatuda (s.o intriigi nautida), kuivõrd teravas olemuslikus antagonismis oli selline maalilaad valitseva ideoloogilise režiimiga! Milline individuaalse vabaduse totaalne annus keset kontrolliühiskonda! Loomulikult jäi Liivati säärases laadis looming oma puhtamais avaldustes omal ajal põranda alla. Täpsemalt öeldes – kunstniku isikliku ateljee seinte vahele, kus aeg-ajalt ka värskemaid töid eksponeeriti, ja millest said osa need julged ja uudishimulikud, kes kohale tulid (sagedamini kaasteelised, luuletaja Artur Alliksaar ja Vanemuise teatrirahvas).

accompany her retrospective and I did discuss – based on the German art historian Barbara Hess' idea of expressive abstractionism as an "everlasting discovery" – this aspect with the artist in an interview.[7] Our conversation led to rejecting the word "discovery" both in the sense of "self-discovery" and searching for one's own style. Discovery is definitely present in Lola Liivat's work but in a more permanent and organic way – as the marker of intensity, uniqueness and novelty in each new and unfolding painting session.

The artist has spoken about this in interviews repeatedly and – depending on the context – in many variations. I want to share one of her most recent statements: "Each work stands on its own. There are none like any other. I do not memorise. I have no SINGLE style. Every time something NEW emerges, I get a new impulse. It is RIGHT when I don't know what will happen. If a routine is established, I know it cools down immediately, nothing comes of the work. [---] I don't make drafts.[8] Every picture is a discovery. There's great fear in starting anew – you don't know what will come of it, you need to have a serious will or desire to begin – to achieve that state is crucial. Colour is important – what you begin with."[9]

How can we understand this heroic (in the literal sense of the word) contradiction between not knowing and a strong will, an inexplicable need and an emotional culmination when the artist starts painting a new work? We live in our small, quiet, motif-centred culture of static images and just can't believe that something could be born "out of nothing" – in a continuous progression, concentrated within a short moment in time. We (pre-)stage our photographic scenes and documentaries, play and sing from music sheets, perform plays from scripts and bring them to stage after a cycle of rehearsals. We live our lives, planners with agendas always at hand. Only few people... have an immediacy to them![10]

There would have never been anything so uncompromising and immediate in our conservative image culture if not for the Great Chance of Life – Lola Liivat's accidental attendance at a lecture by two American artists, Harry and Katherine Colman, and the scheduled process painting[11] session the next day at the World Festival of Youth and Students in Moscow in 1957. Liivat: "The next day he demanded to be given a piece of canvas, approximately two meters long and a meter wide, pots of paint and large brushes. He just threw paint. One session was maybe 15 minutes – continuous, blasting, without consideration. The second session took place the same day. I felt: "I feel here that I believe in that." I got wholly drawn into the way Colman painted. Afterwards he answered questions: you create from your subconscious, it's like a blast, without reasoning, it just flows out of you."[12]

In hindsight it never stops being surprising (and intriguing) how sharp the essential antagonism of this style of painting was against the dominant ideological regime. What a remarkable dose of individual freedom in a controlled society! Of course, at the time the purest examples of Liivat's work in this style remained underground. More specifically, between the walls of the artist's private studio, where some of the newer works were shown from time to time, shown to some of the brave and curious minds who attended these gatherings (mostly her peers, the poet Artur Alliksaar and the theatre folk from Vanemuine).

If we look at the very fabric of the first painting Liivat completed in the new style after returning from Moscow, "Poppies" (1957), which has definitely been the most reproduced work by the artist since 2000[13], we discover forceful manoeuvres on

Kui lähemalt uurida peale Moskvast naasmist tehtud esimese uues laadis (ja alates aastast 2000[13] kunstniku vaieldamatult enim reprodutseeritud) töö "Moonid" (1957) maalikudet, avanevad värvipindade ägedad vangerdused. Kõige all näib olevat sinine (taeva?) värv, mille peale on kord-korralt levinud punaseid ja musti kihte, samas üksteist välja vahetades. Valged vahesiilud on ilmunud sellesse dünaamilisse struktuuri selgelt viimasena, kuid tunduvad samuti sedavõrd stiihilised, et trikoloori kolmkõla avaneb alles teadlikul otsimisel. Ehkki maalile oli värvivõtmeks koduaiast nopitud moonikimp, kujunes töö – iseenesest formaalselt ju lillepilt – protsessi käigus programmiliseks manifestiks.[14] See ei olnud kavatsus, aga see oli sügaval sisimas sees, autori kogu mõtte- ja tundemaailmas.

Sama ilmekas näide varjatu ilmsikstulekust ja kujundiks vormumisest on "Nunn" (1958), mille lähteks oli "kõige sügavam, kõige kurvem värvikombinatsioon. Nunn tuli varsti välja, ja siis ma juba tegin teda edasi nagu nunna... Kus me elame? Olla kindel endas ja mitte hoolida, et kõik teised tahavad teisiti elada – nunn andis seda kõige paremini edasi. See oli suur julgustükk, sest inimesi pandi ikka kinni veel. Kuigi Siberist oli Alliksaar just tagasi tulnud...", on Liivat meenutanud.

Selliste teoste radikaalne erinevus näiteks kunstniku diplomitööst ("Elo Tamuli portree", 1954) seisneb – ja mitte ainult formalistlikult võttes – selles, et kui realistlik maal on objektikeskne (inimfiguur pluss laud ja peegel), objekti poolt määratletud ja dikteeritud, siis Moskva festivali järgsed abstraktsioonid on kogu maalipinda vabalt organiseerivad tervikstruktuurid. Ja neid saab, isegi peab juba kodeerima subjektikeskselt, autori isiksuse psühhofüüsilise projektsioonina. Sest miks noor kunstnik, olles saadud muljete mõju all, ei hakanud koju naastes maalima *à la* Colman? Samas ta ju hakkas! Aga ta ei kopeerinud Colmani näidisseansil valminud visuaale ega ka töövõtteid, vaid rakendas selle laadi teostuslikuks aluseks olevat sügavamat põhimõtet. Sealjuures oli kahtlemata ülioluline Colmani näidisseansi nägemine. Lihtsalt teooria või valmis töö vaatamisega piirdumine oleks andnud märksa staatilisema impulsi. Kõigi järgnevate eri laadide (kandinskylike, pollocklike jne) puhul on Lola Liivat samuti maininud sisimas küpsenud impulssi, äkki valmissaamist, spontaanset soovi. Ja tööd on tulnud – omad. Üks näide: väike õlitöö papil, "Verine suu" (ka nime all "Muinasjutulaev", 1960) – selles ei ole ju otseselt midagi kandinskylikku, ehkki esindab mainitud perioodi.

Kahjuks pole käesolevas artiklis ruumi kunstniku erinevate maalilaadide lähemaks analüüsiks, nende omavaheliste seoste ja siseorgaanika avamiseks. Fookus on ikkagi formalistliku lähenemisviisi suhestamises Lola Liivati loomingu ja abstraktsionistliku kunsti kui sellisega. Greenbergi maksiim kunstist, mis tegeleb vaid oma väljendusvahendite uurimisega, ja kunstnikust, kelle põhitöö on leiutada oma käekiri või "firmastiil", esindab formalistliku kunstimõiste äärmust. Lola Liivati elutöö tõmbamine greenbergilikule liistule on seda vastuvõetamatum, et kuigi "1950. aastate lõpus [---] värvi ja vormi küsimused olid selgelt taas päevakorral",[15] oli Lola Liivati värv alati tähendusega, tema abstraktsed maalid alati sõnumikandjad, sealjuures mitmel tasandil. Meenutagem, mida ütles Vassili Kandinsky oma traktaadis "Vaimsusest kunstis" (Über das Geistige in der Kunst, 1912): "Kunstnikul peab olema midagi öelda, kuna tema ülesanne ei ole mitte vormi valitsemine, vaid selle vormi sobitamine sisule."[16]

the painted surfaces. Beneath it all seems to be the colour blue (sky?), on top of it alternating layers of red and black on top of one another. White interleaved planes have clearly appeared last in this dynamic structure but seem so elemental that the unity of the tricolour becomes evident only after consciously seeking it out. Even though the colouring is based on a bouquet of poppies from the artist's garden, the painting became – although formally a flower painting – a programmatic manifesto in the process.[14] It was not the intention, but it emanated from the author's emotional and mental depths.

An equally telling example of the hidden becoming evident and taking the shape of an image is "Nun" (1958), stemming from "the deepest, the saddest combination of colours. It soon became a nun and so I continued working on it as a nun... Where are we living? To be sure in yourself and not care that others want to live differently – the image of a nun conveyed that sentiment the best. It took a lot of courage because people were still getting arrested. Although Alliksaar had just returned from Siberia..." remembers Liivat.

The radical difference of works like these from, for example, the artist's diploma work ("Portrait of Elo Tamul", 1957) lies – and not only formally – in the fact that realist painting is object-centred (human figure plus table and mirror), defined and dictated by the object, whereas the abstractions created after the Moscow festival are structures that freely construct the whole surface of the painting. And they can, or even should be coded in a subject-centred manner, as psycho-physical projections of the author's persona. Because why didn't the young artist, still impressed by what she had seen in Moscow, start painting *à la* Colman? But she did! Although, she didn't copy the visuals or methods she had seen during Colman's sessions but deployed the deeper principle underlying this style. Seeing Colman's session was definitely crucial. Just theory or seeing an already completed work would have provided a considerably more static impulse. This also applies to subsequent styles (*à la* Kandinsky, Pollock, etc.) – Liivat mentioned an impulse that had been growing inside her that then suddenly come to fruition, a spontaneous desire. And the works she has created are her own. One example: a small oil painting on cardboard, "Bloody Mouth", also known as "Mythical Ship" (1960) – there is nothing directly Kandinsky-like, although it was created during that period.

Unfortunately, this article is too short to include a closer analysis of the artist's various painting styles, their relationship to one another and inner organics. The focus remains on the formalist approach to Lola Liivat's work and abstract art as such. Greenberg's maxim regarding art that only analyses its own means of expression and artists whose primary task is to invent their signature style, stands at the extreme of formalist art. Framing Liivat's work *à la* Greenberg is even more unacceptable because even though "at the end of the 1950s [---] the questions of colour and form were once again debated",[15] Lola Liivat's colours always had meaning, her abstract paintings always conveyed a message, and furthermore on multiple levels. Let's remember what Wassily Kandinsky wrote in his treatise "Concerning the Spiritual in Art" (Über das Geistige in der Kunst, 1912): "The artist must have something to say, for mastery over form is not his goal but rather the adapting of form to its inner meaning."[16]

Six years of painting education, filled with daily painting exercises, as was common when Liivat was studying, allowed students to achieve a completely different relationship to canvas, brush and colour than could ever be possible

Omaaegse kuue tihedat igapäevast maalitrenni täis kooliaastaga saavutati ka hoopis teistsugune suhe lõuendi, pintsli ja värviga kui see kontseptuaalse kunstiõppe vormis tänapäeval üldse võimalik on. Liivati võime tungida maalikoe peenimatesse saladustesse lõi talle baasi, tegemaks veendunult ka abstraktseid teoseid. Andis selleks... ÕIGUSTUSE.

Koos Zarathustraga

Kunstnik kõneleb filosoofiahuvist? Miks armastada filosoofiat? Mis on filosoofia? See ei ole reaalelulise motiivi uuring, see on võimalikult nõtke mõtte iseeneslik kulg. Filosoof ei saa oma ideedesüsteemi ette mudeldada, ette planeerida järk-järgult akumuleeruvaid mõttevälgatusi. Filosoofial ei ole süžeed, filosoofias ei ole lineaarsust. Seal on pidev tagasipöördumine, pidev kordus, pidev taastulemine, aga uutes seostes – mis võimaldabki pidevat kulgu, pidevat jätkumist, ilma lõputa, ilma sihita. Filosoofias ei lahendata ühtegi praktilist faktilist probleemi. Filosoofia kohta võib ilmselt ka öelda, et see on seisund.

Lola Liivat luges Tartus staliniseerimisaegse riikliku kunstiinstituudi esimese kursuse üliõpilasena Friedrich Nietzsche "Zarathustrat" (Also sprach Zarathustra, 1883–1891) – vastukaaluks punastele ideoloogialoengutele. Raamatu soovitajaks oli lapseeast alanud mõttekaasluse jagajana Lilian Kaasikmäe (Treial).[17] Liivat laenas teose Tartu linna raamatukogust, ikka sealtsamast ("Hariduse tänavalt, Politseiplatsi poole minna, teine korrus."), kus antud asutus tänagi paikneb. "Hoidsin oma käes, pikendasin umbes aasta. Ja siis ma olin tast ilma – oma edasise noore elu. Aastaid hiljem juhtusin Werneri kohvikus rääkima ühe noore mehega filosoofiast ja ta ütles, et tal on võimalik see raamat mulle muretseda." Maali vastu vahetatud "Nõnda kõneles Zarathustra" on 1932. aasta eestikeelne esmaväljaanne, köidetud kaanel sissepõletus ja "kui palju allakriipsutusi ja kui palju tindiplekke ja tekstist väljakirjutused lehe tühjale kohale... kas ongi lehekülge, kus inimkätt pole? See on terve inimese lugu. [---] See on minu raamat. Ta on mind kujundanud. Mind teinud."

Kunstniku esimene Zarathustra teemaline maal tuleb aga... 50 aastat hiljem, aastal 1998. Miks? Liivat: "Varem ma ei tihanud – liiga pidulik oleks olnud ennast nimetada nitšeaaniks. Nüüd ma ei häbene – ma olen [temaga] kokku kasvanud. Nüüd ma olen väga rõõmus, et ma olen sellele maalile "Zarathustra" nimeks pannud. Et temaga olla, peab temaga olema – kogu aeg. Jälletulemised – need ei jäta järele. Ma ei interpreteeri Nietzschet ega Zarathustrat, vaid seda, mis on nende sees. Midagi peab seal olema."

Oma esimeses suuremas teoses "Tragöödia sünd muusika vaimust" (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872) käsitleb Nietzsche maalikunsti apollonlikuna ja mittepildilist kunsti, s.o muusikat, dionüüsilisena, mida iseloomustab täielik eneseunustus ja maailmaharmooniasse sulandumine. Nii et kui Beethoveni "Ood rõõmule" (An die Freude, 1824) muudetaks maaliks, siis võiksime Nietzsche sõnul jõuda lähemale ka Dionysose olemusele. Võiksime siinkohal Nietzschet parafraseerida: "Zarathustras", ka filosoofia kontekstis erilises raamatus, on Nietzsche jõudnud lähemale Dionysose olemusele.

Lola Liivati maalilooming, vaatamata sellele, et otsesed viited on alles hiljaaegu tema teoste pealkirjades end näitama hakanud, on sedavõrd Zarathustra vaimsuses sündinud, et seda ilma "Zarathustrata" ei ole võimalik mõista. in today's concept-focused art education. Liivat's ability to immerse herself in the finest secrets of the fabric of painting created the basis for a conviction in abstraction. It provided... A JUSTIFICATION.

With Zarathustra

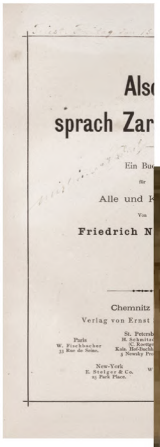
An artist is speaking of the love of philosophy. Why love philosophy? What is philosophy? It is not research into a real-life motif, it is the natural flow of thought as graceful as possible. A philosopher can't model their system of ideas in advance, preplan flashes of thought that accumulate gradually. Philosophy has no plot, no linearity. There is, however, a continuous circling back, continuous repetition with no end and no aim. Philosophy does not solve any practical factual issues. You could probably say that philosophy is a state or a condition.

As a first-year student at the state art institute in Tartu in the middle of the Stalin era, Lola Liivat read Friedrich Nietzsche's "Thus Spoke Zarathustra" (Also sprach Zarathustra, 1883–1891) – as a balance to the lectures in red ideology. The book was recommended to her by Lilian Kaasikmäe (Treial), a peer who shared her views since her childhood.[17] Liivat got the book on loan from Tartu City Library, the very same place it is located today ("take Hariduse Street towards Politseiplats, second floor"). "I held on to it, kept extending the due date for about a year. And then I parted with it – for the rest of my young life. Years later I happened to talk to a young man about philosophy in Café Werner and he said he can get the book for me." Exchanged for a painting, this copy of "Thus Spoke Zarathustra" is the first Estonian edition from 1932, pyrogravure on the cover and "so much underlining and how many ink blots and writings in the empty spaces on the page... is there a page without additional markings? It is a whole story of a person. [---] It is my book. It has shaped me. It has made me."

The artist's first Zarathustra themed painting comes... 50 years later, in 1998. Why? Liivat: "I did not dare earlier – it would have been too ceremonial for me to call myself a Nietzschean. Now I'm not ashamed of it – we have grown together. Now I am very glad that I named this painting "Zarathustra". To be with him, you have to be with him – all the time. He keeps coming back. I'm not interpreting Nietzsche or Zarathustra but what is in them. There has to be something there."

In his first significant work, "The Birth of Tragedy from the Spirit of Music" (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872), Nietzsche sees painting as Apollonian and the non-pictorial arts (i.e. music) as Dionysian, characterised by a complete self-abandonment and merging with the harmony of the world. So if Beethoven's "Ode to Joy" (An die Freude, 1824) became a painting, we could, as Nietzsche claims, come closer to the essence of Dionysus. We could paraphrase Nietzsche here: in "Zarathustra", a remarkable book also in the context of philosophy, Nietzsche has come closer to the essence of Dionysus.

Lola Liivat's paintings, despite the fact that direct references have only lately started appearing in her titles, have so thoroughly been influenced by Zarathustra that without "Zarathustra" it is impossible to really understand them – from the unusually incandescent colours of her diploma work to one of the most recent, a painting completed in November 2018, in small format but as such even more aphoristically dense, ""Being Part" of the Halcyon[18] Element of Nietzsche's



Alates diplomitöö ebatavaliselt hõõguvaist värvidest ja lõpetades ühe värskeima, 2018. aasta novembris valminud väiksemaformaadilise, kuid seda aforistlikuma tihedusega maalini "Nietzsche Zarathustra halküoonilisest[18] elemendist "osa saamine"". Alates varasest pärlist "Sümfooniline" (1961) ja lõpetades 2015. aastal tervenisti muusikale pühendatud näitusega "Muusika on ülim" Tallinna Kunstihoone galeriis, kus rea heliloojate (Strauss, Wagner, Beethoven, Bruckner, Mahler) muusika oli "muudetud maaliks". "Muusika on ülim vaimsus," ütleb Liivat.

Järgneb laadidelt mitmekesine ja sama programmilise iseloomuga näitus "Ajendatud olulisest" 2016. aastal galeriis Vaal, kus leiduvad pühendusmaalid Wagnerile ja Nietzschele ning kus äärmise sugestiivsusega ja ülejäänud ekspositsioonist eraldi paikneb tumedas müürinišis maal "Vaimu vastupanu" (2016).

Tartmusi 2018. aasta kuraatorinäitus küll laenas oma pealkirja sellelt maalilt, kuid tööd ennast ei eksponeeritud. (Kas ehk selle stiililise teistlaadsuse tõttu, mis justkui ei kuulunud "oma käekirja" kontseptsiooniga kokku?) Kus asub vaim, kuidas ta osutab vastupanu, millele ta osutab vastupanu? Kuna sinine on Liivati ikonograafias kõige vaimsem värv, siis saab vaid maali ülaosas paiknev sügavam sinine ääreta pind olla vaba vaimu asukoht. Ja sellest allpool, otsekui kapslisse suletud ja kärbuv, sinist kaotav kokkukägardatud kogum hallil alusel on see seisund, millele vaim vastu seisab. See väliselt lihtne, askeetlik maal suudab ometi ilmekalt väljendada kogu elutöö tuuma – seda nietzscheaanliku vaimu kompromissitut vabadusjanu.

Zarathustra ja Nietzsche teema on avatavad vaid nietzscheaani ja/või filosoofi eruditsiooniga, Wagneri ja muusika teema muusiku ja/või muusikateoreetiku eruditsiooniga. Kunstiteadlase tööriistakastis selleks varustus puudub. Kahtlemata kuulub Nietzsche sedalaadi komplitseeritud autorite hulka, kelle populaarsus ja mõju vahelduvad lainetena. Praegu tundub, et hoogu on võtmas tema sügavam ja tõsisem uurimine nii laiemas maailmas kui ka kodumaises kultuuriruumis. On kulunud rohkem kui sajand, et Eesti kultuurimaastik selle mõtlejaga harjuks. Sellel foonil ehk saab järk-järgult ka laiemalt tunnustatud ja käsitletud Lola Liivati elutöö tegelik süvahoovus.[19]

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

Zarathustra". From the early gem "Symphonic" (1961) to the 2015 exhibition entirely dedicated to music, titled "Music is Supreme" at Tallinn Art Hall Gallery, where the music of a number of composers (Strauss, Wagner, Beethoven, Bruckner, Mahler) was "turned into painting". "Music is the supreme spirituality," says Liivat.

This is followed by an equally stylistically diverse and programmatic exhibition "Impelled by What is Important" at Vaal Gallery that exhibited paintings dedicated to Wagner and Nietzsche, where the immensely evocative painting "Spiritual Resistance" (2016) was displayed in a dark wall niche, separate from the rest of the exhibition.

Although the 2018 curatorial exhibition at Tartmus borrowed its title from this painting, the work itself was not exhibited there. (Perhaps because it is stylistically very different and did not fit with the idea of "a signature style"?) Where does the spirit lie, how does it resist, what does it resist? Since blue is the most spiritual colour in Liivat's iconography, only the deepest borderless surface on the top of the painting can be the locus of the free spirit. And below that, as if encased and shrivelled, the fading blue lump on a grey base is the state the spirit is resisting. This seemingly simple, austere painting nevertheless expresses the core of Liivat's life work – the uncompromising thirst for freedom of a Nietzschean spirit.

The theme of Zarathustra and Nietzsche can only be revealed through the erudition of a Nietzschean and/or philosopher, and the theme of Wagner and music through the erudition of a musician and/or music theorist. The toolbox of art historians lacks the necessary means. No doubt, Nietzsche is the kind of complex author whose popularity and influence comes in waves. At the moment, it seems, a deeper and more serious investigation of his work is underway, both in Estonia as well as in the world in general. It has taken more than a century for Estonian culture to become accustomed with this thinker. In this context perhaps the true currents of Lola Liivat's oeuvre will be recognised and analysed.[19]

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

1 Võrdluseks mõningaid arvandmeid näitusestatistikast. Lola Liivat lõpetas maaliõpingud 1954, tema esimene, sealjuures abstraktsionismihõnguliste töödega isiknäitus leidis aset 1968. aastal. Nõukogude perioodil oli tal 36 aasta jooksul üldse ametlikel näituspindadel kokku viis isiknäitust, seevastu taasiseseisvunud Eesti Vabariigi ajal, alates 1990. aastaist, tuleb tal 28 aastaga kokku 32 puhtalt abstraktsionistliku loominguga isiknäitust. Üldjoontes võrreldava dünaamikaga on ka kahe teise nõukogude ajal alustanud abstraktsionisti (kellega Lola Liivatil oli erandlik abstraktsionistide kolmiknäitus 1983. aastal Tartu Kunstimajas) Kaarel Kurismaa (s. 1939) ja Ado Lille (1932–2018) esinemiskroonika. Eesti nõukogude kunsti esinumbri, figuraalkunstniku Evald Okase (1915–2011; maaliõpingud lõpetas 1940) näitusedünaamika on vastupidise vektoriga: esimene isiknäitus 1958, nõukogude ajal kokku 22 isiknäitust, seevastu eaka kunstnikuna aastatel 1990–2011 näituste intervall pikeneb, kokku toimub kaheksa isiknäitust.

1 To compare, here are a few figures from the exhibition statistics. Lola Liivat finished her painting studies in 1954, her first solo exhibition displaying her inclination towards abstractionism took place in 1968. During the Soviet period (36 years of her career), she had five solo exhibitions in official exhibition spaces; however, after Estonia regained independence, since the 1990s (28 years of her career), she has had 32 exhibitions showing purely abstract work. In general, this dynamic of exhibiting is similar to two other abstractionists who also started out during the Soviet period (and with whom Liivat was together in an unusual abstractionist trio exhibition in 1983 at Tartu Art House) Kaarel Kurismaa (b. 1939) and Ado Lill (1932–2018). The exhibiting dynamics of the number one artist in Soviet Estonia, the figurative painter Evald Okas (1915–2011, who finished his painting studies in 1940), followed the opposite vectorial direction: his first solo exhibition in 1958, in total 22 solo exhibitions during the Soviet period; however, from 1990 to 2011, as an older artist the interval between his shows increased and he had eight solo exhibitions in total.

2 Seda näitas ootamatult ja ilmekalt Lola Liivati hiljutine loomingu ülevaatenäitus “Vaimu vastupanu” Tartu Kunstimuuseumis (Tartmus, 8. IX 2018–6. I 2019; kuraator Hanna-Liis Kont, kujundaja Laura Põld). Noorte tegijate siiras vaimus ja õhinaga tehtud näitusel, kus oli mitmeid huvitavaid detaile ja mis iseenesest istutus hästi Tartu viltuse maja tubastesse ruumidesse, neid mitte üle koormates, ei tundnud aga kunstniku pikaajalisemad kaasaegsed teda enam ära: ekspositsioon oli sedavõrd utreeritud, loomingu energeetika sordiini all, ja sisu... näis sootuks välistatud. Kuidas siis nii?

3 Reet Varblane (1978/81, 2003), Kaire Nurk (alates 1996), Krista Piirimäe ja Mari Nõmmela (1998), Kädi Talvoja (2008), Tamara Luuk (2015), Hanna-Liis Kont (2018).

4 Näiteks Ants Juske. Siiski, ka Liisa Kaljula keskendub 2018. aastal just Clement Greenbergi avangardi käsitlusele – Ameerika ametliku kultuuripoliitika kontekstis. Vt Liisa Kaljula, Naisavangardistide aeg. – Hanna-Liis Kont (koost.), Lola Liivat. Vaimu vastupanu. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 2018, lk 25 jj.

5 Hanna-Liis Kont, Lola Liivat. Vaimu vastupanu, lk 9–10.

6 *Ibid*., lk 10–12.

7 Kaire Nurk (koost.), Lola Liivat. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2008, lk 20.

8 Lola Liivatile on ka korduvalt tehtud ettepanekuid näitustel eksponeerida oma kavandeid, mis samuti osutab, et tema maaliprotsessi mõistmiseni pole kerge jõuda.

9 See ja järgnevad tsitaadid – telefonivestlustest Lola Liivatiga (november 2018–veebruar 2019; märkmed autori valduses).

10 Teater NO99 lavastuses “Kuidas seletada pilte surnud jänesele” (esietendus 2009) oli kaks sellist episoodi, mille kohta näitlejad ei teadnud, kuidas see ühel või teisel õhtul välja hakkab nägema, aga see teadmatus laadis kogu etendust. Samal aastal tekkisid Eesti kultuurimaastikule ka spetsiifilised improteatrid. Skandaalne Rein Rannap improviseeris nõukogude ajal klaveril ja klaveriga! See on mälus. Meie kaasajast meenuvad verbaalseist tähendusklišeedest tühjendatud hääleimprovisatsioonid Roomet Jakapilt ja Kreatiivmootorilt ning Jaan Malini esinemised Luulurina. Tõenäoliselt mingis sellises kontekstis oleks võimalik ka Lola Liivati loomingulaadi olemuslikumalt avada.

11 Ilmselt tuleks olla terminites järjekindlam ja edaspidi kasutada Lola Liivati maalimisviisi puhul määratlust *process painting* (nagu ka kunstnik ise seda kutsub), ja mitte *action painting*.

12 Maie Raitar, Naine ja abstraktsioon. – Edasi 27. VIII 1988.

13 Kaire Nurk, Maalimine on kannatustegevus [intervjuu Lola Liivatiga]. – kunst.ee 2000, nr 1, lk 38.

14 Kaire Nurk, Abstraktsionism ja Lola Liivat. – Postimees 24. X 2018.

15 Karolina Łabowicz-Dymanus, Lola Liivat ja “kosmiline plahvatus”. – KUNST.EE 2018, nr 4, lk 70–72.

16 Vassili Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Bern: Benteli Verlag AG, 2006, lk 139.

17 Vt Lola Liivat, Post Scriptum. Mõttekaaslased? – Kaire Nurk (koost.), Lola Liivat. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2008, lk 29–30.

18 Halküooniline – ‘tüüne hingetäius’.

19 Tänan lõpetuseks Lola Liivati “Vaimu vastupanu” Tartmusi näitusetiimi selle õpetliku võimaluse eest kogeda, mis juhtub siis, kui ühe kunstniku loomingu vorm lahutada selle sisust, ja ajendi eest diskussiooniks.

2 This became unexpectedly evident in Lola Liivat’s recent overview exhibition “Spiritual Resistance” at Tartu Art Museum (Tartmus, 8. IX 2018–6. I 2019; curator: Hanna-Liis Kont, exhibition design: Laura Põld). The exhibition, put together in a sincere and enthusiastic manner by a young team, presented many interesting details and worked well in the exhibition spaces of the art museum’s “leaning” building without any overload; however, the artist’s long-time peers no longer recognised her work: the exposition was extremely exaggerated, the energy of her work muzzled and the content... seemed totally excluded. How did this happen?

3 Reet Varblane (1978/81, 2003), Kaire Nurk (since 1996), Krista Piirimäe and Mari Nõmmela (1998), Kädi Talvoja (2008), Tamara Luuk (2015), Hanna-Liis Kont (2018).

4 For example, Ants Juske. Although in 2018 Liisa Kaljula also focuses on Clement Greenberg’s analysis of the avantgarde – in the context of the official American cultural politics. See: Liisa Kaljula, Naisavangardistide aeg. – Hanna-Liis Kont (ed.), Lola Liivat. Vaimu vastupanu. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 2018, p 25 ff.

5 Hanna-Liis Kont, Lola Liivat. Vaimu vastupanu, pp 9–10.

6 *Ibid*., pp 10–12.

7 Kaire Nurk (ed.), Lola Liivat. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2008, p 20.

8 Lola Liivat has received repeated requests to exhibit her drafts, pointing to the fact that it is not easy to gain an understanding of her painting process.

9 This and the following quotes – from phone conversations with Lola Liivat (November 2018–February 2019; author’s notes).

10 “How to Explain Pictures to a Dead Hare”, a production by Theatre NO99 (premiere in 2009) included two episodes, where actors did not know how the scenes would play out from night to night. This suspense gave a charge to the whole play. The same year a specific type of improvisational theatre started appearing on the Estonian cultural scene. The scandalous Rein Rannap improvised on and with the piano in the Soviet period! This is still remembered. From more recent times, there are the vocal improvisations, cleared of verbal clichés of meaning by Roomet Jakapi and Kreatiivmootor and Jaan Malin’s performances as Luulur. It would probably be possible to unpack Lola Liivat’s creative style in a similar context.

11 We should probably be more consistent with terminology and from now on use “process painting” (just as the artist calls it) and not “action painting” when describing Lola Liivat’s painting method.

12 Maie Raitar, Naine ja abstraktsioon. – Edasi 27. VIII 1988.

13 Kaire Nurk, Maalimine on kannatustegevus [interview with Lola Liivat]. – kunst.ee 2000, No 1, p 38.

14 Kaire Nurk, Abstraktsionism ja Lola Liivat. – Postimees 24. X 2018.

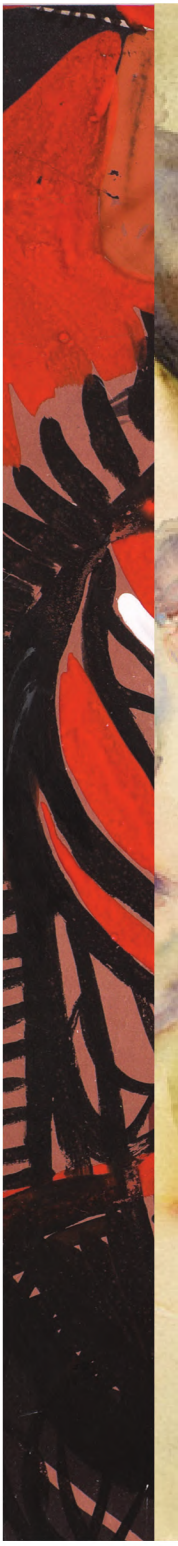
15 Karolina Łabowicz-Dymanus, Lola Liivat ja ”kosmiline plahvatus”. – KUNST.EE 2018, No 4, pp 70–72.

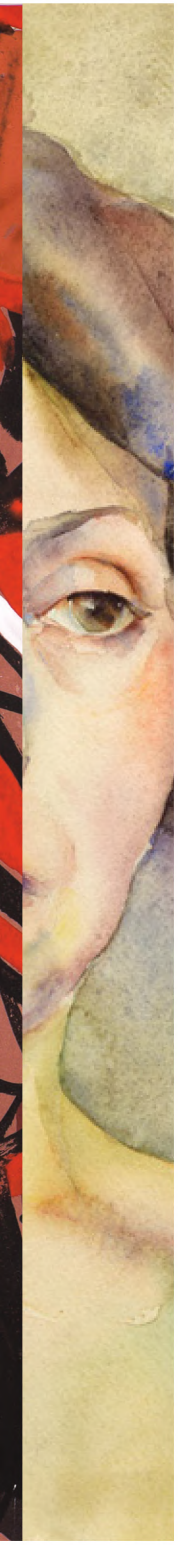
16 Vassili Kandinsky, Concerning the Spiritual in Art. New York: Dover Publications Inc. 2012, p 54.

17 See: Lola Liivat, Post Scriptum. Mõttekaaslased? – Kaire Nurk (ed.), Lola Liivat. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2008, pp 29–30.

18 Halcyon – calm, peaceful, tranquil.

19 To conclude, I want to thank the exhibition team of “Spiritual Resistance” in Tartmus for an enlightening opportunity to experience what happens when the form of an artist’s work is disconnected from the content, and for the discussion that it prompted.





13. XII 2018–28. IV 2019
Tartu Kunstimuuseum (Tartmus), III korruse saalid
Kunstnikud: Larissa Abõševa, Ellinor Aiki, Ann Audova, Aino Bach, Helmi Herman, Valve Janov, Silvia Jõgever, Saskia Kasemaa, Linda Kits-Mägi, Epp-Maria Kokamägi, Erna Kreischmann, Kaja Kärner, Malle Leis, Silvia Leitu, Karin Luts, Lydia Mei, Natalie Mei, Marju Mutsu, Leili Muuga, Ella Mätik, Tiiu Pallo-Vaik, Sirje Petersen, Sirje Runge, Helju Sarnet Zauram, Ludmilla Siim, Olga Terri, Evi Tihemets, Vive Tolli, Salome Trei, Anna Triik-Põllusaar, Lüüdia Vallimäe-Mark, Maara Vint, Benita Vomm, Marje Üksine, Hilda Üprus.
Kuraator: Kadri Asmer.

Aeg enne feminismi

Kristel Markus arvustab Tartu Kunstimuuseumi näitust "Isekeskis: naine kujutamas naist".

Nagu Tartu Kunstimuuseumis avatud näituse "Isekeskis: naine kujutamas naist" pealkirjast aimata võib, ei ole sel näitusel mitte ainult maalide autoriteks naised, vaid ka piltidel näeme peaaegu eranditult naisi. Kadri Asmeri kureeritud näitus on mõtteliselt jagatud kolme ossa: näituse esimene osa esitleb kunstnike autoportreesid, teine osa vaatleb naist ja avalikku ruumi ning kolmas osa keskendub naisele ja tema isiklikule maailmale.

Kõige selgemalt tulebki esile näituse autoportreede osa, kus naiskunstnikud on ise oma minapilti kujutanud – nii kujutaja kui ka kujutatav on olnud üks ja sama. Mingis mõttes kordab näituse kolmas osa esimest, kuna see tegeleb samuti iseendasse süüvimise ja isikliku ruumiga. Üldistades võib öelda, et näitus keskendub naise enesepresenteerimisele avalikus ruumis, mis vastandub naise olemuse kujutamisele, mil ta on üksi iseendaga.

Fookuses on naised

Näituse ajaperioodiks on valitud 1920.–1980. aastad, kusjuures kõrvale on jäetud 1990. aastate kunst, mil iseseisvuse taastamise järel jõudsid Eestisse teatud hilinemisega nii mõnedki läänemaailma mõjud ning hakati ka esmakordselt teadlikult feministliku kunstiga tegelema. Selline valik on olnud teadlik, sest kuraator on piiri tõmmanud 1990. aastate algusesse, mil Eestis algas sisuliselt uus ajajärk. Seega on vaatluse all ajaperiood, mil feminismist siin veel kõva häälega ei räägitud.

Ka on näiteks 1920. aastatel pallaslaste hulka kuulunud Natalie Mei ja Karin Lutsu loomingut alles hiljem, peale taasiseseisvumist käsitletud feministliku kunsti võtmes. Siinkohal tasub lisaks meenutada, et ka mujal maailmas peetakse feministliku kunstiajaloo alguseks alles 1970. aastaid. Seega on kuraatori otsus keskenduda vaid vabariigi- ja nõukogudeaegsele kunstile põhjendatud: 1990. aastate ja hilisemate naiskunstnike tööde lisamisel tekiks oht, et ka varasemale kunstile riputataks vaataja poolt (enesele ehk teadvustamatagi) feminismi silt külge, kuigi see ei oleks korrektne.

13. XII 2018–28. IV 2019
Tartu Art Museum (Tartmus), level III exhibition space
Artists: Larissa Abõševa, Ellinor Aiki, Ann Audova, Aino Bach, Helmi Herman, Valve Janov, Silvia Jõgever, Saskia Kasemaa, Linda Kits-Mägi, Epp-Maria Kokamägi, Erna Kreischmann, Kaja Kärner, Malle Leis, Silvia Leitu, Karin Luts, Lydia Mei, Natalie Mei, Marju Mutsu, Leili Muuga, Ella Mätik, Tiiu Pallo-Vaik, Sirje Petersen, Sirje Runge, Helju Sarnet Zauram, Ludmilla Siim, Olga Terri, Evi Tihemets, Vive Tolli, Salome Trei, Anna Triik-Põllusaar, Lüüdia Vallimäe-Mark, Maara Vint, Benita Vomm, Marje Üksine, Hilda Üprus.
Curator: Kadri Asmer.

The time before feminism

Kristel Markus reviews the Tartu Art Museum exhibition "Among Ourselves. Woman Portraying a Woman".

As the title of the exhibition "Among Ourselves. Woman Portraying a Woman" at the Tartu Art Museum suggests, not only are the paintings in the exhibition painted by women, but almost without exception they also depict women. The exhibition, curated by Kadri Asmer, is divided into three sections – the first presents self-portraits, the second looks at women and the public space, and the third focuses on women and their private world.

The most distinctive part of the exhibition is the self-portrait section, where women artists have depicted their own self-image – the depicter and depicted being one and the same. In a sense, the third section is a repetition of the first, since it too presents an investigative look at the self and personal space. Overall, one might say the exhibition focuses on women's self-representation in the public space, which contrasts with the depiction of what it is to be a woman when she is by herself.

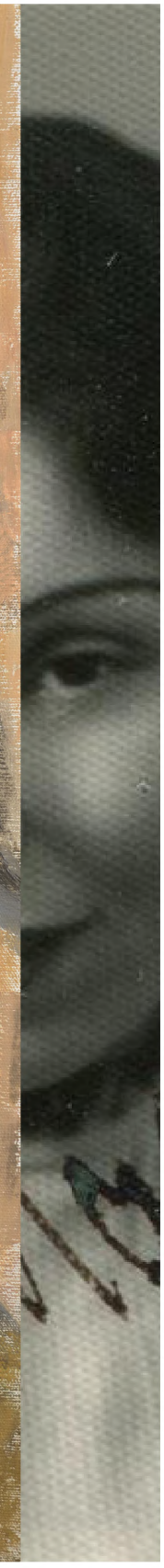
The focus is on women

The era covered by the exhibition is the 1920s to the 1980s; art from the period following re-independence, the 1990s, when with a certain delay Western influences started to reach Estonia and artists began for the first time to consciously produce feminist art, has been left out. This decision was deliberate because the curator has drawn a line at the start of the 1990s when a new era began for Estonia. The period in question is one when feminism was not yet spoken about here in a loud voice.

The work of Natalie Mei and Karin Luts, members of the Pallas school in the 1920s, has, for example, been appraised from a feminist viewpoint since re-independence. At this point it is worth recalling that elsewhere in the world the beginning of feminist art history was not until the 1970s. As such, the curator's decision to focus solely on art from the first period of independence and the Soviet era is well founded; by placing work by women artists of the 1990s and later alongside earlier

Linda Kits-Mägi
Peegli ees
1960
Õli lõuendil,
60 x 80 cm
Eesti Kunsti-
muuseumi kogu
Foto autor Stanislav
Stepashko

Linda Kits-Mägi
In front of a Mirror
1960
Oil on canvas,
60 x 80 cm
Collection of Art
Museum of Estonia
Photo by Stanislav
Stepashko



Kes on Tartu Kunstimuuseumi tihedam külastaja, on samas ehk märganud viimaste aastate tendentsi keskenduda just eesti naiskunstnike loomingule. Meenub näiteks eelmise aasta Eve Kase isiknäitus "2+2=..." ning Lola Liivati ülevaatenäitus "Vaimu vastupanu". Aasta tagasi sai siin samuti näha Eesti esimeseks naiskunstnikuks tituleeritud baltisakslase Julie Hagen-Schwarzi loomingut. Kuna Hagen-Schwarzi tegevus kunstnikuna jäi suures osas 19. sajandi teise poolde, siis võib praegust näitust võtta ka kui selle mõttelist järge ajateljel. Ka Hagen-Schwarzi näitusel polnud vaatluse all ainult kunst, vaid ka naiskunstnikuks olemise tagamaad. Ehk ootab tulevikus oma korda näitus, mis käsitleks eesti naiskunstnikke 1990. aastatest tänase päevani?

Naine vaatab peeglisse

Ühelt poolt on ajas tagasi vaatavat näitust kergem hoomata. Ajalugu on näidanud, et distantsilt on kergem teha üldistusi, eristusi ja anda hinnanguid. Teisalt on 1920.–1980. aastad võrdlemisi pikk periood meie minevikust, mille jooksul naise roll ühiskonnas tegi läbi drastilisi muutusi. Kas ikka saame 1920. aastate ja 1980. aastate naiskunstnike puhul rääkida samadest teemadest ja probleemidest?

Ent vaatamata eri generatsioonidele võib märgata sarnaseid jooni naiskunstnike töödes. Viimases näituseruumis on koos näiteks Linda Kits-Mägi "Peegli ees" (1960) ja Sirje Runge "Natüürmort peegliga. Autoportree Veenusena" (1979). Nende kahe kunstniku vahel on esmapilgul raske ühist puutepunkti leida ja nii tekibki küsimus: kas tõesti on ühisnimetaja "naiskunstnik" piisav? Vaatamata sellele, et esimese puhul on tegemist 20. sajandi algusele omase maalilaadiga pallaslasega ja teise puhul enamasti geomeetrilisele abstraktsionismile kalduva maalikunstnikuga, on siiski neis kahes teoses ilmselge sarnane meeleolu, mida võibki ehk tõlgendada naiseks olemise kaudu. Lisaks on neil kahel teosel kasutatud sama kujundit – peeglisse vaatamist kui enesesse süüvimist.

Huvitav ja vägagi tervitatav on näha sel näitusel erakollektsioonidest pärit teoste suurt osakaalu, mis toovad publiku ette eesti naiskunstnike vähem tuntud teoseid. Kuigi näitusel on esindatud näiteks kunstisõbrale juba tuttavad Karin Lutsu teosed Tartu Kunstimuuseumi kogust, siis neile lisaks on väljas ka Silvia Leitu akvarellid, millest mitu on erakogust ("Vannitoapidu", 1965, erakogu), samuti Silvia Jõgeveri eri perioodidest pärinevad teosed ("Kompositsioon (aktiga)", 1989, erakogu) ning väga mitmed teosed Erna Kreischmanni loomingust, mis on toodud Tartu publiku ette Pärnu Muuseumist.

"Naiskunstnik" kui žanr?

Viimased aastad on näidanud teravalt, et diskussioon meeste ja naiste võrdse kohtlemise üle jätkub ka meie kaasajal. Ent kas tahame enam rõhutada naiskunstnikke ja meeskunstnikke neist eraldi? Või oleks poliitiliselt korrektsem rääkida kunstnikust, kelle puhul sugu polegi oluline?

Siinkohal tuleb jällegi meenutada, et vaade on ju minevikule, mida enam muuta ei saa, ent millest õppida on ehk nii mõndagi. Küsimus polegi selles, kas naiskunstnikud maalivad kuidagi teisiti, kuigi nad oma kaasaegsetele end selles vallas pidevalt tõestama on pidanud. Naiskunstnike võimekust kunsti vallas näitus küsimuse alla seada ei ürita ega ka art would apply a feminist label (even subconsciously), and this would be incorrect.

More frequent visitors to the Tartu Art Museum may have noticed a tendency during recent years to focus on women artists. I recall for example, Eve Kask's solo exhibition "2+2=..." and Lola Liivat's retrospective exhibition "Spiritual Resistance" last year. In the previous year, there was also the work of the Baltic-German artist Julie Hagen-Schwarz, who is attributed with being Estonia's first female artist. Since Hagen-Schwarz's work as an artist for the most part took place in the second half of the 19th century, this current exhibition can be taken as its notional continuation. The Hagen-Schwarz exhibition did not just deal with art, but also included the circumstances of being a woman artist. Maybe in the future there will be an exhibition that looks at women artists from the 1990s to the present day?

Woman looks in the mirror

On the one hand, it is easier to fathom an exhibition that looks back in time. History has shown that it is easier to make generalisations, differentiate and make assessments from a distance. On the other, the 1920s to the 1980s is a relatively long period in our history, during which the role of women in society went through radical changes. Can we speak of the same issues and problems in regard to women artists of the 1920s as those in the 1980s?

Nevertheless, despite the different generations one notices similarities in the works by these women artists. For example, in the last room in the exhibition Linda Kits-Mägi's "In front of the Mirror" (1960) is shown alongside Sirje Runge's "Still Life with Mirror. Self-portrait as Venus" (1979). At first glance it is difficult to find common ground between these two artists and the question arises of whether the common denominator of "female artist" is sufficient? In spite of the fact that the former is a member of the Pallas school and has a painting style typical of the early 20th century and the latter is a painter whose work mostly tended towards geometric abstraction, the two works clearly have a common mood, one that might possibly be interpreted through their womanhood. In addition, both paintings use the same imagery – looking into a mirror to penetrate deep into oneself.

It is interesting and very positive to see such a large number of works from private collections in this exhibition, bringing less known works by Estonian women artists to the public. The exhibition has works by Karin Luts from the collection of the Tartu Art Museum that are already well-known by art lovers, but in addition there are watercolours by Silvia Leit, many of which are from private collections ("Bathroom Party" (1965), private collection), as well as works from different periods by Silvia Jõgever ("Composition (with Nude)" (1989), private collection) and many works by Erna Kreischmann, which have been brought to the Tartu art public from Pärnu Museum.

"Woman artist" as a genre?

Recent years have clearly shown that the discussion of the equal treatment of men and women still continues today. Do we want to continue to focus on female and male artists separately? Or would it be politically more correct to just speak of artists, irrespective of gender?

naiskunstnike töid meeskunstnike omadega kõrvutada. Kuid sõltuvalt sellest, kuidas naisi on ühiskonnas koheldud või olud neid soosinud (või mitte soosinud), tulevad näitusel selgelt esile temaatilised erinevused naiskunstnike vahel: vastavalt ajastule näeme kas jõulist nõukogude töölisnaist või siis hoopis salongilikku *femme fatale*'i, sigaret näpus. Seega on näitusel huvitav jälgida, kuidas on ajas muutunud naiskunstnike viljeldud temaatikad ja naise kujutamine kunstis tervikuna.

Siiski, vähemalt üks väga selge võrdlus mees- ja naiskunstnike vahel on näituselt leitav küll. Selleks on Hilda Üpruse portreemaal "Bajadeer" (1948) omal ajal tuntuimast ja ainsast professionaalsest aktimodellist Bajadeerist (Magda Anso-Beek). Kuigi kunstiajaloos on peamiselt domineerinud kunstnikena mehed, siis maalidel ja skulptuuridena on just alasti naise keha olnud sajandeid täiesti normaalne nähtus, ja seda vaatamata erinevate aegade komblusreeglitele. Ent Üprus on otsustanud siin keskenduda mitte modelli kehale, vaid näidata vaatajaile hoopis Bajadeeri nägu, mis paljastab modelli isikupära ja sisemise ilu. Sellega asus Üprus teadlikult opositsiooni oma kaasaja meeskunstnikega.

Näitusel on kommentaariks sõna antud ka asjaosalistele endile – saalides võib leida katkeid mitmete naiskunstnike memuaaridest ja intervjuudest, nagu näiteks Karin Lutsu päevikutest 1920. aastatest või Aino Bachi mälestustest õpingute ajast Pallases, mis on kirja pandud 1960. aastatel. Samuti saab lugeda katkeid käesoleval kümnendil läbi viidud intervjuudest Ludmilla Siimu ja Malle Leisiga. Kõigist neist kumab läbi arvamuste paljusus, milles kindlasti mängib rolli ka katkendite ajaline distants üksteisest, ent mis samas annab tunnistust eri indiviididest, kel ongi erinevad arvamused.

Naiskunstnikel on kindlasti palju ühist, eriti arvestades seda, kuidas ühiskond on ajalooliselt eelistanud meeskunstnikke, kuid samas saab näitusel selgeks, et iga kunstnik ja iga töö on täiesti ainulaadne, sõltumata soost või ajaperioodist. Või nagu on öelnud Sirje Runge ühes 2017. aastal antud intervjuus: "Mina naisena olen inimene, mees on inimene, me kõik oleme inimesed."

Kristel Markus on Tartu Ülikooli kunstiajaloo osakonna magistrant.

At this point we should recall that we are looking into the past, which we cannot change, but from which we may learn something. The question is not whether women artists paint in a different way, even though they have constantly had to prove this to their contemporaries. The exhibition does not question the ability of women artists nor compare work by women artists with those of men. But based on how women have been treated in society and how conditions have favoured (or not favoured) them, thematic differences between the women artists are clearly apparent in the exhibition – depending on the period we see either strong Soviet working women or alternately, lounging *femme fatales* holding cigarettes. In this exhibition it is interesting to observe how the subject matter used by women artists and the representation of women in art as a whole has changed over time.

However, there is at least one clear comparison between men and women artists in the exhibition. This takes the form of Hilda Üprus' painting "Bajadeer" (1948), a portrait of the best known and only professional artist's model in her day, Magda Anso-Beek, known as Bajadeer. Although male artists have dominated in art history, in painting and sculpture, women's bodies have for centuries been a completely normal occurrence, irrespective of the social norms of the different eras. In this case, Üprus decided not to focus on the model's body but to show Bajadeer's face, revealing the model's character and inner beauty. Üprus deliberately stepped out in opposition to her male contemporaries.

The exhibition also provides a voice to the participants themselves – with excerpts from the memoirs and interviews with many of the women artists, for example, from Karin Luts' diaries from the 1920s and Aino Bach's recollections about her studies at Pallas recorded in the 1960s. There are also excerpts from interviews conducted this decade with Ludmilla Siim and Malle Leis. These all reflect the variety of opinions held and no doubt the distance in time between the various excerpts plays a role, but they also bear witness to the different individuals who have very different opinions.

The women artists certainly have much in common, especially considering that historically society has preferred male artists, but the exhibition also makes it clear that each artist and each work is completely unique, irrespective of gender or period. Or as Sirje Runge said in an interview in 2017, "As a woman I am a human being, men are human beings, we are all human beings."

Kristel Markus is a Master's student in the Department of Art History at the University of Tartu.

TSITAADINURK:

"Eestis andis naiskunstnikele väga suure tõukejõu kunstikool Pallas, mis avamisest alates pakkus mõlemast soost õpilastele võrdseid õppevõimalusi."

Mareli Reinhold, Naine kui hingus. Kuidas kujutab naine naist? – Eesti Päevaleht 14. I 2019.

QUOTE CORNER:

"In Estonia the Pallas Art School, which from the very beginning offered equal opportunities to students of both genders and consequently, provided a great impetus to women artists."

Mareli Reinhold, Naine kui hingus. Kuidas kujutab naine naist? – Eesti Päevaleht 14. I 2019.

“Ettepanek tuli Tartu Kunstimuuseumilt. Teema kõnetas, sest minu jaoks on kunstiajalugu olnud alati pigem sootu nähtus ja ma ei ole tahtnud käsitleda kunstiteost, lähtudes autori soost. Nägin selles intriigi. Kas naiskunstnike looming on siis meeskunstnike omaga võrreldes olemuselt teistsugune? [---] Nüüd [---] julgen jätkuvalt arvata, et ontoloogiliselt on kunstiteos ikkagi kunstiteos, olgu autoriks mees või naine. Küsimus on pigem sotsiaalses taustsüsteemis ning sellest tulenevalt motiivivalikus. [---] Naiskunstnike loomingus tõusevad naisi kujutades esile tugevamalt teatud tüüpi teemakäsitlused (naine emana, naine koduses interjööris, naine kohvikus jne). See ei tähenda, et meeskunstnikud neid motiive ei kujutaks, vaid naiskunstnikel on naised tugevamalt just nende märksõnadega seotud. Meeskunstnike loomingus seostub naine ehk eelkõige aktiga.”

Aleksander Tsapov, Uus Tartu kunst: Kadri Asmer. – Müürileht.ee 9. XII 2018.

“The proposal came from the Tartu Art Museum. The topic was interesting to me, because for me, art history is genderless and I have not wanted to deal with an artwork based on the gender of the artist. I was intrigued. Is the work of women artists, compared with that of men, significantly different? [---] Now, [---] I dare to think that ontologically an artwork is still an artwork, be the artist a man or a woman. [---] The question is more about the underlying social system, and the choice of motifs stems from that. [---] In the depiction of women in work by women artists certain thematic approaches come to dominate (woman as mother, woman in domestic interiors, woman in a cafe etc.) This does not mean that male artists do not depict such motifs, but in the work of female artists women are more strongly connected with these themes. In the works of male artists a woman is perhaps primarily connected with the nude.”

Aleksander Tsapov, Uus Tartu kunst: Kadri Asmer. – Müürileht.ee 9. XII 2018.

Sirje Runge
Natüürmort peegliga. Autoportree Veenusena
1979
Litograafia, 60 x 46 cm
Eesti Kunstimuuseumi kogu
Foto autor Stanislav Stepashko

Sirje Runge
Still Life with Mirror. Self-portrait as Venus
1979
Lithography, 60 x 46 cm
Collection of Art Museum of Estonia
Photo by Stanislav Stepashko

Disain kui postulaat: disaineri enesekehtestamine (kontseptuaalsete) väljendus-vahenditega

Anna-Liisa Laarits annab ülevaate, mis asi on radikaalne/spekulatiivne/kriitiline disain.

1972. aastal New Yorgi MoMAs toimunud ambitsioonika disainiväitusega "Italy: The New Domestic Landscape" (Itaalia: uute koduste esemete maastik) kaasnenud kriitilises essees kasutab Germano Celant hiljem tervele Itaalia sõjajärgsele disainiliikumisele laienevat mõistet "radikaalne disain"[1], et kirjeldada arhitektuuri ja disaini seda osa, mis ei ole (kunagi olnud) huvitatud millegi tootmisest või valmis ehitamisest. Tarbekunstinäitusele kohaselt oli arhitekt Emilio Ambaszi kureeritud näitusel väljas hulk praktilise otstarbega esemeid, aga muuseumi tellimusel ka Itaalia tõusva radikaalse disaini liikumise esindajate teostatud spekulatiivsed (elamis)keskkonnad, mida Celant kasutas siis näitust saatvas essees igasuguse tulemusliku disaini- või arhitektuurialase tegevuse jaoks vajaliku mõtestatuse näidetena.

Nii näiteks esitas Superstudio (koosseisus Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Roberta ja Alessandro Magris, Piero Frassinelli) näitusele keskkonna –"Microevent/Microenvironment" (Mikrosündmus/Mikrokeskkond, 1972), mis disainerite endi sõnul oli "(tarbe)esemeteta elu võimalus(te) kriitiline ümberhindamine"[2] ja spekuleeris jätkusuutlikuma tuleviku nimel sellistel teemadel, nagu ühiskonna toimimiseks vajalik infrastruktuur, taastuvenergia, kommunikatsioonitehnoloogiad, rahvastik ja selle ümberpaiknemine. Vastandudes ekspansiivsele majanduskasvumudelile, tegi Superstudio ettepaneku rohkema poole püüdlemise asemel mõelda eksperimentaalsemate (tehis)süsteemide üle, mis lähtuvad vähemast, et jõuda tulevikuühiskonnani, kus rahulolematus või millegi puuduva teadvustamine, mida üritatakse ületada ihade tootmise kaudu, ei toimi – me lihtsalt ei tunne enam millestki puudust.

Kui globaalkapitalistliku ühiskonna põhihuvid on seotud majanduse ja sellest lähtuva omamisvajadusega, siis näitusele esitatud keskkond[3] uuris, mida tähendab toota ja tarbida vähem ja vastutustundlikumalt, või, veelgi enam, lõpetada disainimine.

Design as postulate: the designer's self-assertion through (conceptual) means

Anna-Liisa Laarits gives an overview of radical/speculative/critical design.

In his critical essay accompanying the ambitious 1972 design exhibition "Italy: The New Domestic Landscape" at MoMA in New York, Germano Celant uses the term "radical design,"[1] later appropriated to encompass the whole Italian post-war design movement, to describe that part of design and architecture that was not and never has been interested in manufacturing or building something. As was common in exhibitions of applied art, many of the objects in the show, curated by Emilio Ambaszi, were of utilitarian value; however, as per the museum's commission, speculative (living) environments by designers of the rising Italian radical design movement were displayed, which were then used by Celant as examples of the necessary understanding in any kind of efficient activity in architecture or design.

For example, Superstudio (Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Roberta and Alessandro Magris, Piero Frassinelli) exhibited an environment titled "Microevent/Microenvironment" (1972) that was, according to the designers, "critical reappraisal of the possibilities of life without objects"[2] and speculated on issues like the necessary infrastructure for a functioning society, renewable energy, communication technologies, population and its relocation for a more sustainable future. By opposing an expansive model of economic growth, Superstudio suggested that instead of constantly striving for more we should consider experimental (technological) systems working on less in order to achieve a future society where manufacturing that desires to overcome discontent and scarcity simply does not work – we just do not feel we are lacking anything.

While the main interests of the global capitalist societies are tied to the economy and the resulting need for ownership, the exhibited environment[3] asked what would it mean to produce and consume less and more responsibly, or furthermore, to stop designing altogether.

*

*

Eelkõige disaineri vastutuse ja tagajärgede kohta küsimusi püstitavat disaini (kui tegevust) kirjeldatakse selliste omavahel seotud, ent lõpuni defineerimata mõistete kaudu, nagu spekulatiivne disain, kriitiline disain, disaini fiktsioon, disaini tulevikud ja antidisain. Või ka radikaalne disain – Celanti antud tähenduses kirjeldab see hästi ka aastatel 1969–1984 sisearhitekt Bruno Tombergi kureeritud eksperimentaalse suunitlusega sisearhitektuuri- ja disaininäituste seeriat "Ruum ja vorm". Eriti arvestades, et olulisemat eeskuju pakkus siin just Itaalia disain ning kokkupuuted küberneetika ja infoteooria küsimustega.

Nii kuulutas viimane, 1984. aastal toimunud "Ruum ja vorm" oma programmis sellise tehnoloogilisuse sissetungi, mis võimaldab meil aktiivselt osa võtta meid ümbritseva tegelikkuse või teatud tähenduslikkust omava konteksti disainimisest. "Elektroonikarevolutsioon vabastab meid objektide standardsusel põhinevast otstarbekusprintsiibist. Valikuvõimaluste ja informatsiooni kasv eeldab isiksusliku [---] tõusu. Uute asjade ja uue tarbija tulevik on küll praegu teadmata, kuid on selge, et paljudes punktides on see meie poolt juhitav."[4]

Üldisemalt võttes viib taolise tegelikkuseni muidugi kõikvõimalike tehnoloogiliste protsesside kasvav iseseisvumine. Võime kogemusest interaktsiooni abil õppida ning teha (pool-)sõltumatuid otsuseid muudab masinad üha sarnasemaks meile endile. Disaineri ülesandeks näib nii jäävat mõelda, kuidas arendada tehnoloogia teatavaid autonoomseid funktsioone nii, et tehisintellekt, mis suudab teha otsuseid ja viia neid ka (meie teadmata) ellu, jääb siiski meist sõltuvaks – küsimus, millega on hiljem tegelenud näiteks spekulatiivse disaini alusrajajate, disainstuudio Dunne & Raby empaatilist tehnoloogiat käsitlev disainispekulatsiooni klassikaks saanud "Technological Dreams No 1: Robots" (Oneiriline tehnoloogia nr 1: robotid, 2007).[5]

Nii nagu spekulatiivne (kriitiline) disain tervikuna on välja kasvanud (tehnoloogia)tööstusest, aga üha enam ka teadmisest, et disaini abil on võimalik ühiskondlikke või sotsiaalseid probleeme lahendada, püüab see diskursust mitte liiga kaugesse tulevikku asetades panna meid mõtlema tehislikkusest, nagu see tegelikkuses (veel) ei ole.

*

Nõukogude defitsiidimajanduse tingimustes ei saanud Itaalia radikaalse disaini ideedel olla siin muidugi mitte mingisugust seotust kriitiliste vihjetega ületarbimise kohta. Eemaldumine tööstuslikult toodetud tarbeesemest või esemete diskursusest toimus siin olude sunnil. Tööstusettevõtetes valitses muu ühiskonnaga sarnane seisak, mistõttu disainitellimus peaaegu üldse puudus – esmatähtis oli vajaliku tarbeeseme olemasolu ja need vähesed tooted, mida valmistati, ei vajanud disaini(mist), sest defitsiidi tingimustes müüdi läbi kõik, mida iganes toodeti.[6]

Kui aga vaadata mõnd "Ruumi ja vormi" näituseseerias väljas olnud (tarbe)eset omaette – näiteks Juta Lemberi 1976/1977. aasta näitusele esitatud Eesti üht esimest katsetuslikku plastmassist tooli (1974), mida kesiste tehn(oloog)iilisteja tootmisvõimaluste tõttu ei olnud siin võimalik ühes tükis plastist teostada –, oli see oluline eelkõige disainerliku mõtte arengu seisukohalt, andes ühtlasi aluse selliste spekulatiivsete

Design that is mainly concerned with the designer's responsibility and its consequences, is described using terms which are interlinked yet not fully defined, like speculative design, critical design, design fiction, design futures and anti-design. Radical design, as used by Celant, could also be applied to the series of experimental design and interior architecture exhibitions "Ruum ja vorm" (Space and Form), which were curated by interior architect Bruno Tomberg between 1969 and 1984. Especially considering that Italian design and the ideas of cybernetics and information theory were the most significant influencers for the exhibition series.

The final "Space and Form" in 1984 announced a technological invasion that would allow us to actively participate in designing our reality or meaningful contexts. "Revolution in electronics frees us from the principle of utility based on the standards for objects. The increase of choices and information requires an increase [---] in personal development. The future of new objects and new consumers is still unknown, but it is clear that in many ways we can direct it."[4]

In a more general sense this kind of reality is achieved by the growing emancipation of all kinds of technological processes. The ability to learn from experiences through interaction and make (semi)independent decisions makes machines increasingly similar to us. So the task of the designer seems to be to find a way to develop the autonomous functions of technology in a way that artificial intelligence, capable of making decisions and carrying them out (without our knowledge), would still be dependent on us – an issue later researched, for example, by the design studio Dunne & Raby, founders of speculative design, in their "Technological Dreams No 1: Robots" (2007),[5] a classic in design speculation, discussing empathic technology.

Just as speculative (critical) design as a whole has grown out of (tech) industry, but also increasingly the knowledge that design can be used to solve social issues, it tries, by placing the discourse in the not too distant future, to make us consider the artificial in ways that do not exist (yet).

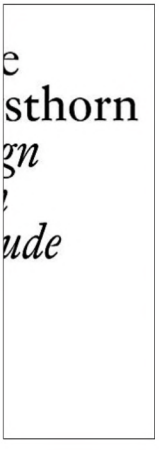
*

Of course, under the conditions of the Soviet deficit economy, the ideas of Italian radical design were not connected to a criticism of overconsumption. The distancing from industrially produced commodities or the discourse of commodities was forced by the circumstances. There was a similar kind of standstill in industrial companies as in the rest of the society, which also meant almost a complete lack of design commissions – the existence of commodities was the primary goal and the small number of commodities that actually got produced did not need designing, since the constant deficit ensured whatever was produced was also sold out.[6]

When we look at some of the objects exhibited in the "Space and Form" series, for example, one of the first experimental plastic chairs (1974) in Estonia by Juta Lember from the 1976/1977 exhibition, that could not be produced as one single piece of plastic due to shortcomings in the technology and production process – we see a new kind of thinking in design that prompted the creation of speculative (living) environments that were as far as possible or completely detached from Soviet reality. Similar to the Italian radical design movement of the 1970s, it was not the mass-produced consumerist goods that were considered the locus of design – although

Juta Lember
Tool
1975
Plastik
Eesti Tarbekunsti- ja
Disainimuuseumi kogu

Juta Lember
Chair
1975
Plastic
Collection of the Estonian Museum
of Applied Art and Design



(elamis)keskkondade tekkeks, mis suhestusid nõukoguliku tegelikkusega nii vähe kui võimalik või üldse mitte. Sarnaselt 1970. aastate Itaalia radikaalse disaini liikumisele ei peetud siin disaini toimumispaigaks mitte konkreetseid masstoodetud tarbeesemeid – kuigi ekstravagantsuse taga oli ootus, et tarbimiseks mõeldud tooted ka tööstusesse jõuaksid –, vaid eelkõige ideid (või ideaale).

See ei tähenda, et disain ei peaks jõudma teostuseni, otse vastupidi. Itaalia radikaalse disaini üheks peamiseks tugevuseks loetakse just avangardi ideede tehniliselt veatut tööstuslikku teostust,[7] nagu seda näitlikustas mitme disaineri tööna (Paolo Lomazzi, Jonathan De Pas, Carla Scolari, Donato D'Urbino) MoMA 1972. aasta näitusel tarbimisühiskonna ihaldusobjektina väljas olnud esimene PVC-plastist täispuhutav tool "Blow" (Puhu, 1967), Itaalia radikaalse disaini tulevane embleem, mille võttis masstootmisse Zanotta. Või siis Superstudiolt nende opaaksest plastist laualamp "Passiflora" (Kannatuslill, 1968), mida toodab tänaseni Poltronova, kui tuua siinkohal vaid mõni näide. "Tootejärgse" ühiskonnani jõudmine eeldas kriitilisust eelkõige sellise disainitegevuse suhtes, mis on minetanud endale ainuomase toimimisvõimekuse ja nõustub *a priori* sellega, mida on võimalik toota, analüüsimata disaini olemust või arengut kui sellist.

*

Olenemata Itaalia radikalistide ja neid hiljem propageerinud disainerite rühmituse Memphis või käesoleval kümnendil ka näiteks Studio Formafantasma ning mitmete teiste kriitilisemat suunda esindavate disainerite hoiakust, et disain peaks enam sekkuma ühiskonnaellu, on sellist disainikäsitlust hakatud tõsisemalt võtma alles hiljaaegu.

Esialgu Archizoomi (radikalistide Gilberto Corretti ja Paolo Deganello) juures ja seejärel Eindhoveni disainiakadeemias õppinud Andrea Trimarchi ja Simone Farresini poleemiline disainiuurimus "Ore Stream" (Maagivool, 2017) tegeleb näiteks (tarbe)elektroonika ja digitaalsete jäätmete ressurssidena taaskasutamise problemaatikaga, ent toob muuhulgas välja tarbijalik-materialistliku disaini ja selle tihti illegaalse globaalkaubanduse omavahelised seosed ning osutab tagasi nii Itaalia koloniaalajaloole kui ka Arte Povera või poveristide liikumisele.

Studio Formafantasma esimene tööstuslikult toodetud disain oli 2017. aastal valgustitootjale Flos täidetud tellimus, mis lähtub aga samuti eelkõige sotsiaalselt vastutustundlikust disainist. Arvestades, kui palju teadlikumaks on disainerid saanud oma tegevuse mõjudest, tundub kuidagi mõeldamatu arvata, et disain (kui tegevus) saaks olla jätkuvalt suunatud peamiselt esemetele või et ühele tarbeesemele saaks omistada samasuguse tähenduslikkuse, nagu seda ajalooliselt on olnud Itaalia sõjajärgsel disainil, enne kui seda hakati käsitlema eranditult tarbekaupade tootmisega seoses, ning Archizoom ja Superstudio, aga ka mitmed teised sotsiaalkriitilised seisukohad oma senise relevantsuse kaotasid.

Üks mõjukamaid disainikriitikuid, Alice Rawsthorn, kirjeldab oma hiljuti ilmunud raamatus "Design as an Attitude" (Disain kui hoiak, 2018) igasuguse disainerliku tegevuse eesmärgina eelkõige vajadust tegeleda suurte ühiskondlike muutumiste küsimustega.[8] See on ehk kõige tajutavam iga-aastase "Salone del Mobile" ajal, kus paljud noored disainerid tegelevad toimiva messi kontekstis mööbliprototüüpide tutvustamise (mis siis järgmise aasta Kölni "imm cologne" messi jaoks

there was an expectation that products made for consumption would actually reach industrial production – but, above all, ideas (or ideals).

That does not mean design should not reach production. On the contrary, one of the strengths of Italian radical design is the flawless technical execution[7] of avant-garde ideas, as exemplified by the first PVC blow-up chair "Blow" (1972), a collaborative effort by a number of designers (Paolo Lomazzi, Jonathan De Pas, Carla Scolari, Donato D'Urbino) exhibited at the 1972 MoMA exhibition as a consumer society object of desire which later became an emblem for Italian radical design mass produced by Zanotta. Or the opaque plastic desk lamp "Passiflora" (1968) by Superstudio that is produced to this day by Poltronova, just to give a few examples. Reaching a "post-product" society required taking a critical look at the kind of design that had relinquished its quintessential ability to function and a priori agreed to the circumstances of production without analysing the nature or development of design.

*

Regardless of the views of Italian radicals and the designer collective Memphis that later popularised their ideas or Studio Formafantasma's work in the current decade and the conviction of many other more critical designers that design should be more integrated into society, this idea has gained more ground only recently.

For example, Andrea Trimarchi and Simone Farrsini, first studied with Achizoom (radicals Gilberto Corretti and Paolo Deganello) and then at the Design Academy Eindhoven published their polemical research "Ore Stream" (2017) that addressed the issue of recycling (consumer) electronics and digital waste as resources but also highlighted the ties between consumerist-materialist design and its often illegal global trading and by doing so pointed to Italy's colonial history and the Arte Povera movement.

The first industrially produced design by Studio Formafantasma was commissioned by the lighting company Flos in 2017 and is based on the idea of socially responsible design. Considering how much more aware designers have become of the impact of their work, it seems inconceivable to think that designing could still primarily focus on objects or that equal significance could be attributed to a single object, as in Italian post-war design, before it was associated exclusively with the manufacturing of consumer goods, and Archizoom, Superstudio and many other socially critical stances lost their relevance.

In her recent book "Design as an Attitude" (2018) one of the most influential design critics, Alice Rawsthorn claims that the primary aim of design is to tackle important social issues.[8] This is perhaps most evident at the annual Salone del Mobile, where many young designers, instead of introducing furniture prototypes at the fair (that are then put into production by the time the "imm cologne" fair in Cologne takes place next year), consciously work with ideas about the impact of design in future societies.

For example, in 2018 an intervention outside the territory of the fair, titled "Not For Sale" (2018)[9] and curated by the artistic director of the renowned Design Academy Eindhoven, Joseph Grima and Tamar Shafiri (Space Caviar), took over Via Pietro Crespi and the adjacent market in Milan,

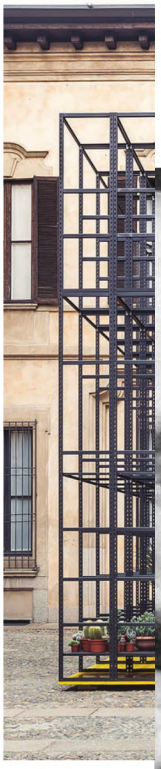
on jõudnud tootmisse) asemel teadvustatuma arusaamaga disaini mõjudest tuleviku ühiskonnale.

Nii näiteks võttis 2018. aastal aastal väljaspool messiala toimunud maineka Eindhoveni disainiakadeemia kunstilise juhi Joseph Grima ja Tamar Shafiri (Space Caviar) kureeritud interventsioon "Not for Sale"[9] (Mitte müügiks, 2018) üle Milano Via Pietro Crespi tänava ja sellel asuva turuhoone, et käsitleda disaini pigem omaette tähenduslikkust loova keskkonnana kui selle tarbimisväärtuse alusel, ent veelgi enam – lasta sel toimida olulise ühiskondliku arutelu instrumendina – mis on võimalik eelkõige siis, nagu argiellu sekkuva disainispekulatsiooni puhul, kui erinevused disaini ja selle teostuse vahel muutuvad vaid oletuslikeks.

Anna-Liisa Laarits on Eesti Kunstiakadeemia disainiteaduskonna tootedisaini eriala projektide koordinaator.

to highlight design as a tool for creating meaningful environments rather than based on its commercial value and, furthermore, to allow it to function as a means of discussion, which is mainly possible when differences between design and its production become hypothetical, as was the case with this design speculation intervening in everyday life.

Anna-Liisa Laarits is the projects coordinator of the Department of Product Design at the Faculty of Design at the Estonian Academy of Arts.



1 Germano Celant, Radical Architecture. – Emilio Ambasz (koost.), Italy: the new Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design. New York: Museum of Modern Art, 1972, lk 380–387.

2 Superstudio, Description of the Microevent/Microenvironment. – Emilio Ambasz (koost.), Italy: the new Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design, lk 242.

3 "Microevent/Microenvironment" alusstruktuur põhines ruudustikul, mida võib analüüsida ka kui küberruumi (internetti).

4 Ruum ja vorm. – V. Programmi kontseptsiooni projekt, 1989, ERA.R-1954.2.654.

5 Vt http://www.dunneandraby.co.uk/content/projects/10/0.

6 Nii mõnegi noore eesti disaineri töö tulemused defineerisid standardiseeritud elukeskkonda, näiteks Estoplasti, Standardi või Tarbeklaasi tehase toodangu kaudu, ent see oli alati juba ette antud valik – disain kui masstoodang, mida võidi pakkuda kõigile.

7 Paola Antonelli, MoMA's Italy: The new domestic landscape revisited. – Alex Coles, Catharine Rossi (koost.), EP Vol 1, The Italian Avant-Garde, 1968–1976, Sternberg Press, 2011, lk 28.

8 Alice Rawsthorn, Design as an Attitude. Zürich: JRP/Ringier; Dijon: Les Presses du réel, 2018.

9 Vt https://www.designacademy.nl/milan.

1 Germano Celant, Radical Architecture. – Emilio Ambasz (ed.), Italy: the new Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design. New York: Museum of Modern Art, 1972, pp 380–387.

2 Superstudio, Description of the Microevent/Microenvironment. – Emilio Ambasz (ed.), Italy: the new Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design, p 242.

3 The basic structure of "Microevent/Microenvironment" was based on a grid that could be analysed as cyberspace (the internet).

4 Ruum ja vorm. – V. Programmi kontseptsiooni projekt, 1989, ERA.R-1954.2.654.

5 See: http://www.dunneandraby.co.uk/content/projects/10/0.

6 There were a number of young Estonian designers whose work did come to define the standardised living environment, for example through factories like Estoplant, Standard or Tarbeklaas; however, the route was already determined – design as mass production, accessible to everyone.

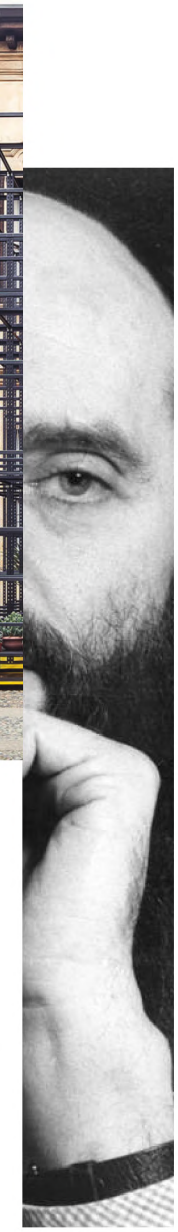
7 Paola Antonelli, MoMA's Italy: The new domestic landscape revisited. – Alex Coles, Catharine Rossi (ed.), EP Vol 1, The Italian Avant-Garde, 1968–1976, Sternberg Press, 2011, p 28.

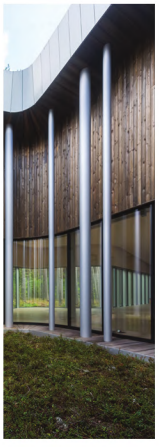
8 Alice Rawsthorn, Design as an Attitude. Zürich: JRP/Ringier; Dijon: Les Presses du réel, 2018.

9 See: https://www.designacademy.nl/milan.

Punktid, jooned, muusika, pilt ja sõna

Immo Mihkelson pani kirja oma muljeid Joonas Sildre graafilisest romaanist, mis räägib Arvo Pärdi muusikast.





Mul paluti kirjutada Joonas Sildre Arvo Pärdist loodud graafilise romaaniga seonduvatest muljetest. Ega ma teisiti saakski sellele läheneda, sest endalegi ootamatul moel olen raamatuga seotud rohkem kui arvustuse kirjutamiseks sünnis. Nimelt väidab Sildre, et sai olulise tõuke 2005. aastal eetris olnud ja minu tehtud raadiosarjast Klassikaraadios, kus 14 saate vältel oli juttu Arvo Pärdist, tema muusikast ja selle ümber toimuvast. Helilooja ise jagas seal päris palju selgitusi ning rääkis nii oma elu kui loomingu detailidest, mis olid selle ajani olnud loori taga peidus.

Paar aastat hiljem helistas mulle tundmatu nooremapoolne mees ja rääkis, kuidas ta raadiot kuulas ja millisel kombel Arvo Pärdi muusika ning mõttemaailm teda sügavalt kütkestab. Ja et ta tahab joonistada selleteemalise raamatu. Me kohtusime. Teda huvitas kõik, iga viimanegi kui detail, mida ma oskasin temaga jagada. Vahel ta helistas ja küsis midagi. Mõnikord saatis paar fotot – näiteks, kui käis pildistamas halli viiekorruselist paneelmaja Mustamäel, kus Arvo Pärt koos abikaasa Nora ja lastega elas ning kus sündis *tintinnabuli*.

Aastaid ei kuulnud ma Joonas Sildrest midagi, kuni mullu sügisel saabus kutse raamatu esitlusele vastvalminud Arvo Pärdi Keskuses Laulasmaal. Ta oli umbes kümmekond aastat olnud liikumises, kogunud materjali, visandanud, joonistanud, kohtunud, kuulanud Pärtide näpunäiteid, vaaginud iga sõna, lasknud muusikal ennast kanda, mõõdistanud selle ruumi ja sügavusi inimeselikul skaalal.

Raamatu esitlusel rääkis Sildre sellest muljetavaldaval moel. Ta joonistas valgusekraanile loomeprotsessi sündmustiku ja jutustas juurde oma loo. Teekond raamatuni oli raske ja keeruline, aga ta ei kurtnud, vaid selgitas. Mitte oma teoses toimuvat, vaid teed selle realiseerumiseni.

Oli ilmne, et ta oli kümmekond aastat elanud ja tegutsenud koos oma kujutlusega Arvo Pärdist ja tema muusikast. Kindlasti oli see teda ka vorminud või kuidagi kasvatanud, kuid tavaliselt on inimesed sellest rääkimisel tõrksad. Liiga palju teadmatust ja kõhklusi ümbritseb neid, kes siirduvad taolisele enese ja maailma avastamise retkele.

Arvatavasti on taolisi inimesi meie ümber palju. Osa neist hoiab tugevasti kinni Arvo Pärdi muusikast. Seal on kutse, mille heli võngub peibutavalt. Seal on aimatav see Usk, Lootus ja Armastus, mis aitab inimest teel läbi elu ja mis koos moodustavad otsekui mingi välja, mis seletamatul moel ühendab kõiki ja kõike.

Ikka ja jälle püütakse leida Arvo Pärdi muusika laia leviku põhjuseid. Palju tarku sõnu on öeldud ja kirja pandud, uhked teoreetilised konstruktsioonid on kerkinud, kaunid

Dots, lines, music, pictures and words

Immo Mihkelson noted down his impressions of Joonas Sildre's graphic novel on Arvo Pärt's music.

I was asked to record my impressions concerning the graphic novel about Arvo Pärt written by Joonas Sildre. I don't think I could approach it in any other way because in an unexpected way I am more connected to the book than would be suitable for the writing of a review. Namely, Sildre says that he was greatly influenced by my radio series at Klassikaraadio in 2005, in which we discussed Arvo Pärt, his music and the circumstances around it over 14 episodes. The composer himself offered quite a few explanations and spoke about the details of both his life as well as his work, which had until then been hidden behind a veil.

A couple of years later, an unfamiliar young man phoned me and told me how he had listened to the programs and how the music and world of Arvo Pärt had captivated him. And that he would like to draw a book on the subject. We met. Everything interested him, every single detail, which I was able to share with him. Sometimes he'd call and ask something. Sometimes he'd send some photographs – for example, when he went and photographed the grey prefabricated building in Mustamäe where Arvo Pärt had lived with his wife Nora and their children and where *tintinnabuli* was born.

For years, I heard nothing from Joonas Sildre until last autumn I received an invitation to the presentation of the book at the recently completed Arvo Pärt Centre at Laulasmaa. For around ten years, he had been active, collecting material, sketching, drawing, meeting, listening to suggestions from the Pärts, weighing every word, allowing the music to carry him, measuring its space and depths on a human scale.

At the presentation of the book, Sildre spoke about it in an impressive manner. He drew the events of the creative process on a screen and spoke of his own story. The journey to the book was difficult and complicated, but he didn't complain, just explained. Not of that which takes place in his work, but what led to its creation.

It was evident that he had lived and worked for around ten years with his imagination of Arvo Pärt and his music. This had certainly formed him or somehow raised him, but usually people are reluctant to talk about this. Too much uncertainty and hesitation surrounds those that embark on such a journey to discover themselves and the world.

There are probably many such people among us. Many of them hold on tight to Arvo Pärt's music. There is an invitation within, the sound of which resonates enticingly. The Faith, Hope and Love are noticeable, which help a person throughout their path in life and seem to produce a common field, which connects everyone and everything in an inexplicable way.

poeetilised puhangud ringi hõljunud. Aga ikka on seal mingi saladus, mis selgituste ja loogika eest põikleb ning otsijat kutsuvalt hüüab, ükskõik kui kaugele ta oma teel on jõudnud.

Minu kujutluses on ka Joonas Sildre üks nendest teelistest, kes teiste inimestega jagab üksikuid tõdemusi, milleni ta on vastuseid otsides jõudnud, samas väitmata, et talle on kõik selge.

Äratõuge ülespoole

Dorian Supini filmis "Arvo Pärt. 24 prelüüdi ühele fuugale" (2002) on katke, kus Arvo Pärt selgitab tema ümber kogunenud väikesele seltskonnale oma muusikaloomesse puutuvaid detaile ning, nagu alati, on tema jutus ka avaramad mõõtmed. Näiteks osatuses dirigendile, kelle ühte käeviipesse enne muusika kõlama hakkamist võib olla kätketud kogu järgneva essents. See eeltakt, väike liigutus ootel muusikute silme ees, on otsustava tähtsusega, sest tema täidetuse mõõt määrab mitte muusika alguspunkti, vaid ka tema kulgemisteekonna ja võib-olla ka punkti, kuhu ta jõudma peab. Filmist jääb mulje, et Arvo Pärt, kes sageli on osutanud vajadusele taandada muusika ja mõtte võrrandit nii, et kooruks kõige olulisem, igatseb niisugust muusika eeltakti, mis tõepoolest sisaldab endas silmapilgu jooksul kõike, mis järgnevas muusikas kuulaja ees järk-järgult laotub.

Joonas Sildre graafilise romaani "Kahe heli vahel" (2018) eeltakt on tema kaanel. Tinglikult võib seda nimetada mustvalgeks kujutiseks mehest, kes hüppab tühjusse. Nii võib see tunduda, sest kaane serv tuleb vastu enne, kui selgub, kuhu ta tegelikult hüppab või kukub... ja kas ta üldse kukub või jääbki lendama. Mees on vibalik ja nõtkete liigutustega habemik, kelle liikumises paistab tugeva hoovõtu pingutust. Tema äratõuge ülespoole on toimunud tugevasti kaldu teravalt nukilt, millelt hea hoo saamine eeldab väga tugevat pingutust. Raamatut pöörates näeme sama mehe siluetti hämarusse mähkunud kallakul ülespoole sammumas. Äratõukepunktis on igatahes märksa heledam ja helgem ning hoog suurem. Ning kui raamatut külgvalguses veidi liigutada, märkame ka muidu nähtamatuks jäävat energiliselt liikuvat kuulikest, mis piruette tehes võiks raamatu serva taga kohtuda hüpet sooritava mehe lennukaarega nii, et nad kulgevad edasi koos.

Selline hüpe ei ole enam meeleheitlik, vaid lootusrikas. Selles on usku, et on olemas miski, mis ületab raskusjõu ja mille energia kannab inimest ülespoole. Olgu siis tegemist muusika või millegi veel suuremaga...

Selline on siis kunstniku eeltakt, mis nagu püüab luua eelhäälestust inimesele, kes võtab kätte raamatu, et selle sisuga tutvuda. Kuid minu puhul toimis see siiski veidi teistmoodi. Ja võimalik, et ka teiste inimeste puhul võib see olla nii. Ülalkirjeldatud moel hakkasin ma Sildre raamatu kaanepilti süüvima alles pärast raamatu sisuga tutvumist. Alles siis tekkis mõte, et siin võibki olla selline eelnev žest, millesse on kätketud kogu järgnev teos. Et see on midagi niisugust, milles on eel- ja järelmõju koos. Siin on inimene (helilooja), on tema looming (muusika) ja on liikumise siht ning püüdlus ja lend – just see, millest püüab rääkida raamat.

Suur üksiklane

Raamat "Kahe heli vahel" on suureformaadiline – paarsada lehekülge joonistusteseeriaid paksul paberil, rohkem kui

Repeatedly, people have tried to find explanations for the broad appeal of Arvo Pärt's music. Many clever words have been uttered and written down, proud theoretical constructions have arisen, beautiful poetic exhalations have floated around. But there is still some secret that alludes explanation and logic that calls the seeker however far they have ventured along their path.

In my imagination, Joonas Sildre is also one of these journeymen, who shares singular understandings with people, which he has reached while looking for answers, without claiming that everything is clear to him.

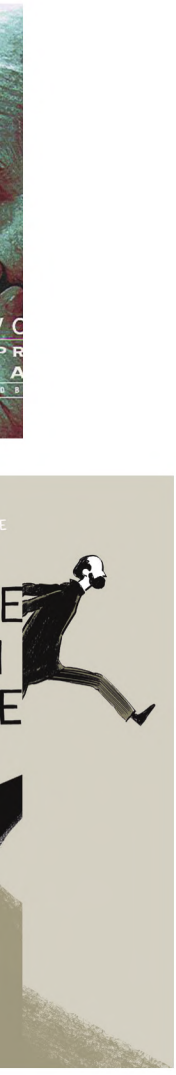
The upward push

In Dorian Supin's film "Arvo Pärt: 24 Preludes for a Fugue" (2002) there is clip where Arvo Pärt explains details concerning his musical work to a small group that has collected around him and, as always, his words have a wider dimension to them. For example, concerning the conductor, whose single hand gesture before the music has started may contain the essence of everything that is to come. This prelude, a small motion before the awaiting eyes of the musicians, is of decisive importance because the level of its potency determines, not only the beginning of the music, but also the path of its progression and maybe even the point to which it must arrive. The film gives the impression that Arvo Pärt, who has often indicated the need to break down the algorithm of music and has thought therefore that the most important aspects would emerge, yearns for this musical prelude, which indeed encapsulates, in the blink of an eye, everything that will unfold gradually before the listener in the music that is to follow.

The prelude for Joonas Sildre's graphic novel "Kahe heli vahel" (Between Two Sounds, 2018) is on its cover. Essentially, it is a black and white depiction of a man jumping into the void. It can seem like this because the edge of the cover appears before it becomes clear where he is jumping or falling... and, in fact, whether he will fall or remain in flight. The bearded man is lanky with graceful movements and his position suggests quite a run up. His upward leap has taken place from the top of a steep angle, which would require a great effort to get a good enough leap. Turning the book over we see the silhouette of the same man marching up an incline shrouded in gloom. Anyway, it's considerably lighter and brighter at the point of the leap in addition to the impetus being greater. And if we move the book a little with lighting from the side, we notice an otherwise invisible ball moving energetically, which pirouetting, could meet the trajectory of the jumping man beyond the edge of the book and continue on together.

Such a jump is no longer desperate, but hopeful. It has the belief that there is something that can overcome gravity and the energy of which can propel a person upwards. Be it music or something even greater...

This is the artist's prelude which seems to attempt to create a precondition for anyone who picks up the book in order to get to know its contents. But for me it worked in a slightly different way. And it is possible that it may be so with other people as well. I started to see the cover of Sildre's book in the aforementioned way only after delving into the contents of the book. Only then did I get the impression that perhaps here is precisely such a preceding gesture that contains the whole of the following work. That it is something that has both the preceding effect as well as the after effect in one. Here is a person



© Joonas Sildre

paari sentimeetrine pakk lehti kõvade kaante vahel. Siin on Arvo Pärdi lugu kuni 1980. aastani, mil ta lahkus Nõukogude Eestist. On lapsepõlv Paides ja kooliaastad Rakveres, sõjaväeteenistus Keila-Joal ja heliloojaks õppimine Tallinnas. Töö raadios, viisakad kontserdisaalid ja noorusaja koerustükid. On tormilised 1960. ja avastuslikud 1970. aastad, sõbrad ja vaenlased, suured vaimustusehetked ja tagasilöögid.

Jutustus ise koosneb väiksematest lugudest, mis on kui killud mosaiigis ehk tükid tervikus. Osa neist kannavad tegevust, on mitme tegelasega ja kirjeldavad suhteid. Aga on ka selliseid, mille tegevus toimub peategelase sisemaailmas (näiteks lk 136–148) või mis visuaalselt kütkestaval moel annavad edasi muusikaelamusega seotut (lk 67–71, lk 164–169 ja lk 177–183). Sestap ka raamatu žanrimääratlus "romaan", mis annab kirjutajale ja tema fantaasiale vabama lennu nendes punktides, kus pole võimalik toetuda pealtnägijate tunnistustele, dokumentaalselt fikseeritule või peategelase enda mälestustele. Raamatu tagakaanel on Joonas Sildre ise teost formuleerinud nii: "jutustus Arvo Pärdi muusikalistest otsingutest".

Sõna ja pilt on siin koos. Aga sõna on märksa vähem kui pilti. Jutustab mitte tekst, vaid põhilist annavad edasi pildiseeriad. Ettevaatlikult siit ja sealt, ühelt ja teiselt uurides, olen saanud kinnitust arvamusele, et paljudele on selline jutustamislaad harjumatu. Meie juures ei ole sellisel väljendusel eriti juuri. Ning kui kõlab sõna "koomiks", mis on otsetõlge "ameerika keelest", siis vupsab alateadvuse taganurgast esile seos millegi meelelahutusliku ja koomilisega.

Mäletan lapsepõlvest Herluf Bidstrupi satiirilisi pildiraamatuid, nõukogude varateismelistele mõeldud ideoloogilise tooniga ajakiri Pioneer pakkus tagumistel lehekülgedel samuti taolises vormis jutustusi, mis olid pika venimisega järjelood, sest ajakiri ilmus korra kuus. Nii et teadmine niisuguse loovestmise võimalikkusest ja köitvusest peaks minuvanuste põlvkonnal olema. Kui olud muutusid, trükiti lastele Disney tegelastega pildiraamatuid ning siis tuli video ja seejärel internet. Liikuv pilt lükkas kõik muu kaugele eemale.

Teadmata päris täpselt olukorda, pakun ma oletuse, et Joonas Sildre oma pildiseeriatega on siinses kultuuriruumis suur üksiklane. Tal ei ole kohapeal traditsiooni, millele toetuda või kuhu kuuluda. Arvatavasti samastub ta mingite kaugemal paiknevate nähtustega ning on mitmeid asju ise leiutanud.

Just seepärast võiks tema väljenduse vorm olla Arvo Pärdi fenomeniga haakuv, sest ka Pärt sirutus oma varasematel otsingutel kaugemate traditsioonide poole, kui ei leidnud enda ümbert seda, mida igatses tunnetada. Nõukogude suletud oludes ei saanud ta olla kontaktis allikatega otse, vaid ta pidi nii mõndagi n-ö välja mõtlema, endale ette kujutama. Võib-olla ainult nii saigi tema *tintinnabuli*-süsteem üldse sündida.

Tabamatu ilu poole

Omal kombel kirjeldavad ka Joonas Sildre joonistused mitte niivõrd Pärti ennast, kuivõrd olukorda, milles peategelase otsingud toimusid. Ehkki oma vanusest johtuvalt on Sildre pidanud paljut selle perioodiga seonduvat välja mõtlema ja endale ette kujutama. Kuid see on vaid foon. Keskmes on pürgimine tabamatu ilu poole, elust suuremate tähenduste mõistmise soov, Jumala otsimine (selles on Sildre väga diskreetne) kõigest, ka Muusikast.

Raamatuga tutvujal tasub pikemalt peatuda mõnel vabalt valitud leheküljel, et uurida, kuidas on kunstnik joonistanud habemiku mehefiguuri kehakeelseid väljendusi. Selle kõnekus (a composer), his work (music) and there is a direction for movement and an aspiration and a flight – exactly what the book attempts to convey.

A great recluse

"Between Two Sounds" is a large format book – a couple of hundred pages of series of drawings on thick paper, more than two centimetres of pages between a hardcover. This contains Arvo Pärt's story until 1980, when he left Soviet Estonia. It has his childhood in Paide and school years in Rakvere, military service at Keila-Joa and studying to become a composer in Tallinn. Work at the radio, well-mannered concert halls and youthful shenanigans. It has the stormy 1960s and groundbreaking 1970s, friends and enemies, moments of great inspiration and rejection.

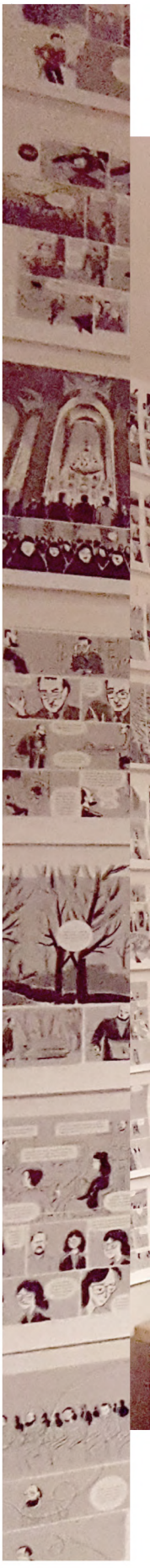
The narrative itself consists of shorter stories, which are like pieces of a mosaic; that is, pieces of the whole. Some of them carry the story, have many characters and describe relationships. But there are also some, where the action takes place in the internal world of the protagonist (e.g., pages 136–148) or which convey the musical experience in a visually enthralling way (pages 67–71, 164–169 and 177–183). This is the reason for the classification of the genre of the book as "a novel", which gives the writer and his imagination more freedom at the points where it is not possible to rely on the accounts of witnesses, documented sources or the memories of the protagonist himself. On the back cover of the book, Joonas Sildre has formulated the work as "the story of Arvo Pärt's musical pursuits".

Words and pictures are together here. But there is a considerably less of the word than the picture. It is the series of pictures rather than the text that conveys the narrative. Having carefully enquired here and there, from one or the other, I have received confirmation of my opinion that many are unaccustomed to this form of storytelling. This form of expression doesn't really have roots here. And when we hear the word "comics", something inherently American, an association with something entertaining and comical appears from the far corner of our subconscious.

I remember from my childhood the satirical picture books by Herluf Bidstrup, the Pioneer magazine with an ideological tone meant for young Soviet teenagers offered stories in a similar style in the back pages, which were rather drawn out serials because the magazine was published only once a month. Therefore, my generation should have an awareness of the possibility and appeal of such a storytelling. When the circumstances changed, picture books with Disney characters were printed for children, and then came video and then the internet. The moving picture pushed everything else aside.

Not knowing the precise situation, I would posit the assumption that Joonas Sildre with his series of pictures is out on his own in the local cultural space. He lacks the local tradition, on which to base himself and which to belong. He probably aligns himself with some phenomena that are located far away and has had to invent many things himself.

For this reason, his form of expression could match the phenomenon of Arvo Pärt because Pärt also reached out to a tradition further afield in his early pursuits, when he couldn't find around him what he longed to experience. In the closed circumstances of the Soviet era, he couldn't have direct contact with the sources and had to come up with quite a lot himself,



on muljetavaldav. Arvatavasti on Sildre kogu tegevuse enda peal läbi elanud, endasse võtnud, püüdnud tunnetuse teekonda läbi teha, tahtnud küündida tabamatu tabamiseni.

Niimoodi kunst sünnibki. Kunstnik üritab edastada kujutist sellest, mida ta on ise tunnetanud. Vahet pole, kas see väljendus toimub pildi, sõna või heliga.

Siin on alguspunkt kindlasti muusikas. Joonas Sildre on üks neist paljudest inimestest, kellega Arvo Pärdi loodud muusika on teinud midagi erilist. Kui see tundmus suunab inimese edasi otsima ja ehk juhib pilgu samas suunas, kuhu vaatab Pärt, siis järgnevad ka teod. "Kahe heli vahel" on üks selline tegu, mis (ma loodan, et ei eksi seda väites) pigem tahab kõigiga jagada üht ilusat suurt tunnetust kui ekspluateerida laialt tuntud teemat.

Selle raamatu lugu pole kindlasti veel lõppenud. Imelik oleks, kui seda ei tõlgitakse mitmesse suuremasse keelde, ja siis uurivad Joonas Sildre piltjutustusi paljud inimesed kaugetel maadel. Alles ajapikku koorub välja, kuidas inimesed (palju inimesi) Joonas Sildre lugu Arvo Pärdist vastu võtavad.

Ja veel – see lugu jääb ju pooleli. Alates 1980. aastatest, mille juures Joonas Sildre kolm punkti paneb ja pliiatsi lauale asetab, on Pärdil valminud nii suur hulk teoseid, et võiks rääkida tema loomingulise tegevuse kaalukamast osast. Seda vaatust veel raamatus ei ole, see lõik ajateljel on veel joonistamata...

Immo Mihkelson on muusikaajakirjanik,
raadiosaadete juht ja toimetaja Klassikaraadios.

CV

Joonas Sildre (s. 1980) on Tallinnas elav illustraator, graafiline disainer, karikaturist ja koomiksikunstnik. Tema koomikseid on lisaks Eestile avaldatud USA-s, Saksamaal ja Sloveenias.

to imagine it. Perhaps this was necessary for the birth of his *tintinnabuli* system.

Towards illusive beauty

In their own way, Joonas Sildre's drawings don't describe Pärt himself, but rather the situation in which the explorations of the protagonist took place. That said, due to his age, Sildre has had to make up and imagine much that is connected to that time. But this is just a backdrop. Striving towards illusive beauty is at the core, a desire to understand meanings larger than life, a search for God (Sildre is very discreet when it comes to this) in everything, even music.

Anyone looking at the book should take the time to stop at a few incidental pages to see how the artist has drawn the gestural body language of the bearded male figure. Their resonance is remarkable. Sildre has probably gone through the whole process himself, taken it in, tried to undertake the path of experience, attempted to strive towards apprehending the unattainable.

This is how art is born. The artist tries to convey a picture of that which they have themselves felt. It doesn't matter if this is expressed in pictures, words or sounds.

Here, the starting point is certainly in music. Joonas Sildre is one of the many people with whom Arvo Pärt's music has done something special. If this emotion directs people to continue searching and maybe directs their gaze in the same direction that Pärt is looking, then actions follow. "Between Two Sounds" is one of those stories that (I hope I am not wrong in this statement) attempts to share a very beautiful great feeling with everyone instead of exploiting a widely known subject.

The story of this book has certainly not come to an end. It would be strange if it were not translated into many of the larger languages and then many people in faraway countries would examine Joonas Sildre's picture stories. Only time will show how people (many people) will accept Joonas Sildre's story about Arvo Pärt.

And also – this story is left unfinished. Since the 1980s, where Joonas Sildre leaves three dots and lays his pencil on the table, Pärt has produced such a number of works that could be considered the more substantial part of his creative work. This act is not in a book yet, this section on the timeline is as yet undrawn...

Immo Mihkelson is a music journalist,
radio show presenter and editor at Klassikaraadio.

CV

Joonas Sildre (b. 1980) is an illustrator, graphic designer, caricaturist and comic book artist living in Tallinn. In addition to Estonia, his comics have also been published in the USA, Germany and Slovenia.

16. XI 2018–3. II 2019
Tallinna Kunstihoone
Kuraator: Anneli Porri.

Uks tagasi koju

Hedi Rosma peatus hetkeks Marko Mäetamme, Rita Bozi ja Ken Cameroni ühisnäitusel "Üks kuu Kanadas".

16. XI 2018–3. II 2019
Tallinn Art Hall
Curator: Anneli Porri.

The door back home

Hedi Rosma stopped for a moment at Marko Mäetamm's, Rita Bozi's and Ken Cameron's joint exhibition "One Month in Canada".

Tallinna Kunstihoone näitusevaade
Foto autor Karel Koplimets

Tallinn Art Hall exhibition view
Photo by Karel Koplimets

Marko Mäetamme koostöös Rita Bozi ja Ken Cameroniga tehtud näitus "Üks kuu Kanadas" on pealtnäha lihtne lugu. See on 13-aastase Marko fantaasiast läbi põimunud kujutlus isa reisist Kanadasse põgenenud vanaisa juurde. Aasta on 1978 ja Karksi-Nuias elav teismeline poiss tunneb isa reisilt kaasa toodud välismaa asjadest siirast rõõmu.

Need on omamoodi reliikviad, mille toimest ja väärtusest kõneleb praegu 53-aastase Mäetamme tunnistus, et tema kunstnikuteekond suuresti algas kohtumisest nende "iseäralike kosmiliste esemetega".[1] Kanada-lood, mille juurde Marko isa oma juttudes ikka ja jälle tagasi pöördub, jäävad perekonda saatma isa elu lõpuni.

*

Kõik oleks justkui selge, ometi on näitusesaalis tunda pinget. Midagi, mis selle südamliku looga kuidagi kokku kõlada ei taha. 13-aastane Marko seisab keset Kunstihoone suurt saali ja näitab usaldusliku õhinaga välismaalt toodud esemeid, mis talle hetkel kõige enam korda lähevad. Selles on midagi niivõrd süütut, habrast ja õrna, et kõikvõimalikel narratiividel, millega inimmõistusel on kombeks südamest tulenevale läheneda, on suur kiusatus see enda omaks muuta.

Ma pole päriselt kindel, kui delikaatseks näituse kaasautorid, kanadalased Rita Bozi ja Ken Cameron siin jääda suutsid. Või kui delikaatseks kaasautori positsiooni sattunud kõrvalseisja nii isikliku loo puhul üldse jääda saab. Rita Bozi on öelnud, et tema jaoks on "selle näituse kese ühe lõhki rebitud perekonna lugu"[2], "isa ja poja eraldatuse lugu"[3]. Kannatuse lugu. Laastav tragöödia, mille kaugeleulatuvaid tagajärgi keegi päriselt lõpuni mõista ei suuda.

Ken Cameroni arvates paistavad näituse raskuskeskme moodustavat seevastu lood Kanadast, "sellest veidrast võõrast maast meie ühises kujutluses"[4]. Kuigi näituse põhiautoriks on vaieldamatult Marko Mäetamm, on nende erinevate narratiivide vahel tekkiv pinge mingil kujul siiski tajutav.

Jah, see on lugu "sõjapagulusest, väliseestlusest, Nõukogude Liidu ja lääne mentaalsest konfliktist"[5]. Kuid mulle tundub, et on midagi veel, mida see poiss meile öelda tahab. Öelda võib, kui laseme mõistusel korraks rahuneda ega kiirusta nähtut tõlgendustega koormama.

*

Näitusest kõneldes on Mäetamm korduvalt välja toonud, et ei uurinud toona kunagi, miks tema vanaisa Kanadas elas, miks vanaisa perekond sinna järele ei sõitnud või miks sellest kõigest kodus kunagi ei räägitud.[6] "Puhas naiivsus!", võiks ju mõelda. Mõistetav ühe teismelise puhul...

Aga kunstisaalis? Selles on midagi nii helget ja loomulikku, et justkui pole mitte ühtegi konksu, mille taha haakida lugu – kas siis sõjapagulusest, lõhkikistud perekonnast, kokkupõrkest ida ja lääne vahel, või mis iganes muud traumanarratiivi, mida ühiskond ja kultuur... see tähendab, mida meie ise, väikeste variatsioonidega ja erinevas kastmes, endale üha uuesti ja uuesti jutustame.

Kui inimlik see on. Pidetuse talumiseks peab ilmselgelt päris palju külma närvi olema.

Hakkasin mõtlema: mis see siis on, see loomulikkus? Loomulikkus, mille kohta me lapsena ei küsi, kuid mille vanemaks saades lõppematute kuhjade alla matame, lämbudes ise

At first glance, Marko Mäetamm's exhibition "One month in Canada", in collaboration with Rita Bozi and Ken Cameron, is a straightforward story. It is 13-year-old Marko's image, interwoven with fantasy, of his father's trip to visit his grandfather, who had escaped to Canada. The year is 1978 and the teenage boy, living in Karksi-Nuia, is overjoyed with the things brought back by his father from his travels abroad.

In a sense, these objects are now relics whose nature and value are evidenced through the now 53-year-old Mäetamm's recognition that coming face-to-face with these "unusual cosmic objects"[1] signified the beginning of his path to becoming an artist. The Canadian stories to which Marko's father returned time and again remained a part of family life until his father died.

*

It seems that everything is clear, but nonetheless there is a tension in the exhibition hall. There is something that does not match this heartfelt story. The 13-year-old Marko stands in the middle of the large space of the Art Hall and with sincere enthusiasm shows us the things from abroad that most captivate him. There is something so innocent, fragile and delicate in this that our human mind, with all sorts of narratives we use when approaching things that come from the heart, is tempted to make it our own.

I am not sure quite how sensitive the exhibition's co-authors, Canadians Rita Bozi and Ken Cameron managed to be. Or even how sensitive any bystander who finds oneself in a position of co-author can ever be in such a personal story. Rita Bozi has said that for her "the core of this exhibition is the story of a family torn apart"[2], "the story of a father and son separated from one another"[3]. A story of suffering. A devastating tragedy, whose far-reaching consequences no one can really comprehend.

Ken Cameron, on the other hand, believes the main focus of this exhibition is formed by the stories about Canada, "this odd, foreign land in our collective imagination"[4]. And though the main artist in this exhibition is undoubtedly Marko Mäetamm, the tension between these different narratives is nonetheless perceptible.

Yes, this is a story about "war refugees, exiled Estonians and the mental conflict between the Soviet Union and the West"[5]. But to me it seems that there is something more that this boy wants to tell us. To tell, if we allow our thoughts to settle and not rush to burden what we see with interpretation.

*

When talking about the exhibition Mäetamm has said many times that he never asked why his grandfather lived in Canada, why his grandfather's family never followed him there or why it was never talked about at home.[6] "Pure naivety!" one might think. Understandable for a teenager...

But in an art exhibition? There is something so beautiful and natural about it, as if there is no hook on which to hang a story – whether about being a refugee, a family torn apart, the collision between East and West, or whatever traumatic narrative that society and culture ... in other words, we ourselves, with small variations, in different ways, tell ourselves over and over again.

ja lämmatades teisi? Mulle tundub, et see on tingimusteta vastuvõtt, alistumine – mis hiljem aetakse segi resignatsiooni, tuimuse või millegi veel salakavalamaga. See on elu tänulik ja rõõmus, küsitlemata vastuvõtmine, mis on hinge jaoks midagi nii loomulikku, et nõnda olles seda justkui ei märkagi. Vist alles siis, kui ollakse sellest kaugele eemale triivitud, hakkab süda valutama.

Keskne töö näitusel – Marko Mäetamme üleelusuuruses koomiks – meenutab sedasama loomulikkust. See kutsub hetkeks peatuma ja hindama seda, mis meile antud on. Ihalemata midagi muud. Kartmata seda, mis juhtuda võib. Püüdmata muuta või muutuda.

Mulle tundub, et kusagil selle sügava leppimise sees võib avaneda uks ühte hoopis teistsugusesse, kujuteldamatult avaramasse olemisse. Uks tagasi koju.

*

"Lood, mida me endist jutustame, vormivad meid,"[7] ütleb Ken Cameron, ja tal on tuline õigus. Meenub kusagilt kuuldud lugu ühest vanast koonduslaagri üle elanud juudi naisest. Tema kümnest elureeglist esimene kõlas umbes nii: "Lõpeta ohvriks olemine. Ohver on alati süüdistaja."

Milline oleks maailm siis?

Hedi Rosma on Eesti Rahvusringhäälingu saate "Plekktrumm" toimetaja ja KUNST.EE eesti keele toimetaja.

1 ETV2 kultuuriuudised 15. XI 2018. Vt https://kultuur.err.ee/877333/marko-maetamme-uus-naitus-pohineb-tema-isa-malestustel-1978-aasta-kanadast.

2 *Ibid.*

3 Näitusevoldik.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 Marko Mäetamm ETV2 kultuuriteemalises vestlussaates "Plekktrumm" 17. XII 2018. Vt https://etv2.err.ee/891593/plekktrumm-marko-maetamm.

7 Näitusevoldik.

How human, this is- To endure transience, one clearly must have nerves of steel.

I started to think – what is it, this naturalness? This naturalness about which as children we do not ask, but which as we grow older we bury under endless piles, suffocating ourselves and others? To me it seems that it is an unconditional acceptance, a submission that later gets mixed up with resignation, vapidity or something even more devious. This is life, grateful and happy, unquestioning acceptance, which for the soul is so natural, that being like this one does not notice it. Maybe only then, when we have drifted far from it, does one's heart start to ache.

The central work in the exhibition – Marko Mäetamm's larger than life comics – is reminiscent of this same naturalness. It invites us to stop for a moment and value what we have been given. Without desiring anything else. Without being afraid of what might happen. Without trying to change ourselves or others.

It seems to me that somewhere within this deep acceptance a door might open into a completely different indescribable free sense of being. The door back home.

*

"The stories we tell about ourselves, they shape us,"[7] says Ken Cameron, and he is right. I recall a story heard somewhere of an old Jewish woman who had survived the concentration camps. The first of her ten rules for life went something like this, "Stop being a victim. A victim is always an accuser."

What would the world be like then?

Hedi Rosma is editor of the Estonian National Broadcasting program "Plekktrumm" and Estonian language editor of KUNST.EE.

1 ETV2 cultural news 15. XI 2018. See https://kultuur.err.ee/877333/marko-maetamme-uus-naitus-pohineb-tema-isa-malestustel-1978-aasta-kanadast.

2 *Ibid.*

3 Exhibition brochure.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 Marko Mäetamm in the ETV2 cultural discussion program "Plekktrumm" 17. XII 2018. See https://etv2.err.ee/891593/plekktrumm-marko-maetamm.

7 Exhibition brochure.

17. IX–16. XII 2018
Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum (EKKM)
Kuraator: Laura Toots.

Spiraalne ja meelitav kärbsepaber

Siim Preiman analüüsib Ingel Vaikla isiknäitust "Sinust on saanud see ruum".

17. IX–16. XII 2018
Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM)
Curator: Laura Toots.

Spiralling and enticing flypaper

Siim Preiman analyses Ingel Vaikla's solo exhibition "You Have Become the Space".

EKKM-i näitusevaade
Foto autor Anu Vahtra

EKKM exhibition view
Photo by Anu Vahtra

Ma ei tea täpselt, kui pikk peab olema üks loometee, et määratleda sedasamust koherentset "praktikat", mille osiseid omavahel võrreldes saaks üks kriitik teha subjektiivseid üldistusi kunstniku loomingulise mineviku, oleviku ja tuleviku kohta. Ilmselt tegutsen ma võimalikkuse ääremail, kui üritan seda filmitegija Ingel Vaikla puhul, kelle Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumi (EKKM) alumisel korrusel eelmise aasta lõpus toimunud näitus "Sinust on saanud see ruum" oli tema esimene isiknäitus visuaalkunstnikuna.

Siiski ei ole ma päris tühjade pihkudega. On näiteks Vaikla film "Majavalvur" (2015), mis on ühtviisi portree lagunevast Tallinna Linnahallist ja sellel elu sees hoidvast valvurist Peetrist. Olen näinud ka mitut Ingel Vaikla kureeritud filmiprogrammi, viimati valikut pealkirjaga "Öö – on see aeg või ruum?" Paul Kuimeti isiknäituse "Five Volumes" (2018) avamisel Narva Kunstiresidentuuris, kus kõige muu hulgas linastus Tõnu Virve "Ringhoov" (1987) – jälle see range modernistlik arhitektuur ning selle üksikud elanikud.

Vaikla järgmine film "Roosenberg" (2017), millest tõukus ka näitus EKKM-is, keskendub ühe hollandi dominikaani mungast arhitekti Dom Hans van der Laani (1904–1991) projekteeritud kloostri viimastele päevadele. Belgias Roosenbergis elavad nunnad lubasid filmitegija mitmeks nädalaks enda juurde elama, ning too jälgis kaameraga nende igapäevaseid tegevusi. Nii "Majavalvuri" kui "Roosenbergi" puhul on oluline autori vaikus ja kannatlikkus.

Mõtiskleb ka Peeter Sauter "Majavalvurit" ajakirjas Teater. Muusika. Kino (2015, nr 6) arvustades, et ei tea, kui palju on ühe hea doki tegemiseks tarvis mõistust ja kui palju lihtsalt aega. Näib, et Vaiklal oli mõlemat. Kui esimese filmi puhul kannab lugu edasi majavalvur Peeter, siis "Roosenbergi" narratiiv liigub vaiksete subtiitritena, mis osutuvad lõpuks tema enda tagantjärele kirjutatud tänukirjaks nunnadele, kes ta enda juurde elama lubasid.

Näitusel "Sinust on saanud see ruum" oli "Roosenbergi" ainetel valminud uus totaalne installatsioon "Aine ja tühjuse vahel" (2018), kus lineaarsest filminarratiivist oli saanud igavesti korduvate arhitektuursete vaikelude aeglane, pehme ja meditatiivne karussell. Kuraator Laura Toots kirjutab näitust saatvas trükises, et van der Laani projekteeritud hoonete elanike elud toimivad järjepidevas "taasesinemises" ja sarnast ringjat põhimõtet kannab endas ka Vaikla videoteoste katkematus ning teoste paiknemine läbikäidavates ruumides.

Niisiis oli loodud kõik võimalused lõksu sattumiseks. Näitus, mis oli nagu kärbsepaber, spiraalne ja meelitav. Iseäranis kutsuvad olid installatsiooni pehmed vildist seinad, mis täitsid ruumi tugeva lõhnaga[1] ning mida näpu all silitades võis saalis leida mitmeid erinevaid teekondi poolavatud seinte ja projektorikiirte vahel.

Kirjutasin kunagi ajalehte Postimees näitusearvustuse, milles pühendasin eraldi lõigu näitusekujundusele, andes hinnangu sellele, kuidas aitasid eksponeeritud teoseid näituseruumi liigendavad kergseinad ning kaasnev valgusrežiim. Hiljem sain ühelt sõbralt peapesu, et ju ma siis ei osanud näitusest eriti midagi kirjutada, kui terve lõigu jagu tähemärke kergseinte kirjeldamisele kulutasin.[2] Mõtlen sellele aga siiani vahetevahel tagasi, sest arvan, et kirjutasin näituse väga olulisest aspektist!

Jah, näiteks Valge Kuup OÜ kunstipaigaldajate moto on, et hea kujundus ei paista silma. Aga mida teha siis, kui oled kunstikriitik ja pead ka seda nähtamatut tähele panema? Kujutan ette, et sama kimbatus valdab näiteks arhitektuurikriitikuid mõne hea ruumiprogrammiga hästi elatava hoone

I do not know how long a creative career has to be to be considered a coherent practice, whose various component parts can be compared one with another so a critic is able to make subjective generalisations about the artist's creative past, present and future. It seems I am working to the full the extent of what is possible when I try to do this with the filmmaker, Ingel Vaikla, whose exhibition "You Have Become the Space", at the end of last year in the ground floor of the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM), was her first as a visual artist.

Nonetheless, I do not approach the task completely empty-handed. There is, for example, Vaikla's film "The House Guard" (2015), which is both a portrait of the Tallinn City Hall (Linnahall), which is falling into ruin and Peeter, its caretaker, who is keeping it alive. I have also seen a number of film programmes curated by Vaikla, the latest with the title, "Night – Is it a Time or Space?" at the opening of Paul Kuimet's solo exhibition "Five Volumes" (2018) at the Narva Art Residency, where among many others, Tõnu Virve's "Circular Courtyard" (1987) was shown – once again harsh modernist architecture and a lone inhabitant.

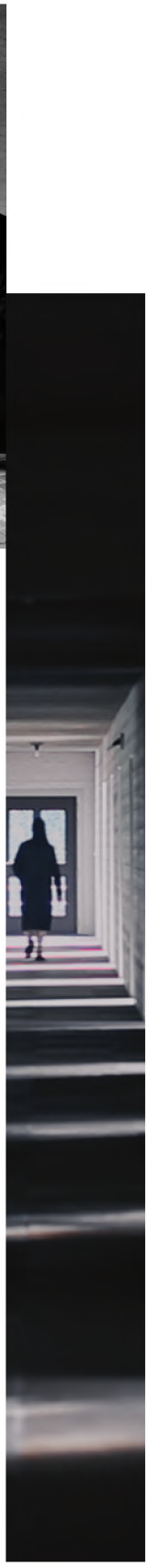
Vaikla's next film "Roosenberg" (2017), out of which the exhibition at EKKM grew, focuses on the last days of an abbey designed by a Dom Hans van der Laan (1904–1991), a Dutch architect and Benedictine monk. The nuns living at Roosenberg, in Belgium, permitted Vaikla to live with them and for a number of weeks she followed their everyday activities with a camera. The filmmaker's silence and patience were important factors in the making of "The House Guard", and also "Roosenberg".

Peeter Sauter, in his review of "The House Guard" in the monthly magazine Teater. Muusika. Kino (2015, No. 6) wonders how much brain does it take to make a good documentary, and how much of it is just a matter of time. It seems that Vaikla has both. In the case of the first film the story is told by Peeter the house guard, and in "Roosenberg" the narrative unfolds through quiet subtitles, which we discover come from her own thank you letter to the nuns for allowing her to stay with them.

At the exhibition "You Have Become the Space", the linear film narrative – through an immersive installation based on "Roosenberg" and titled "Between Matter and Emptiness" (Aine ja tühjuse vahel, 2018) – has become a never-ending repetition, a soft, slow and meditative carousel of architectural still-lifes. In the publication accompanying the exhibition, the curator, Laura Toots writes that the lives of the inhabitants of Van der Laan's building occur in a constant "re-performance", and a similar cyclical principle is also evidenced in Vaikla's looping video works and the placement of the works in rooms that people pass through.

So, all options for being trapped have been created. It is an exhibition like flypaper – spiralling and alluring. The soft, felt walls of the installation filling the room with a strong aroma[1] were especially appealing, and touching the surface you could find many different pathways between the half-open walls and the shafts of light from the projectors.

Once I wrote a review in the Postimees newspaper where I devoted a whole paragraph to the design of the exhibition. I gave an assessment of how the partition walls in the exhibition space and accompanying lighting design supported the work on show. A friend later gave me a dressing down, saying that apparently I did not actually have anything to say about the exhibition itself because I had used an entire paragraph to



puhul – see “hästi elatavus” peaks ju olema samuti pea märkamatu! Nähtamatu ja nähtava korraga nägemine tekitab alati paraja peavalu. Selles skisofreenilises positsioonis pean üheaegselt olema ideaalne külastaja, emotsionaalne käsn, kes on valmis puhtaid aistinguid imama, ning valvas kriitik, kes paneb tähele iga pisimatki detaili.

Kuidas siis hinnata näituse “Sinust on saanud see ruum” ruumikogemust, mis oli kindlasti mitte nähtamatu? Näitusega kaasnevast trükisest selgub, et näituse kujundanud arhitektid Laura Linsi ja Roland Reemaa on samuti van der Laani suured austajad (kuraatorituuri ajal selgus näiteks, et Reemaa on samuti ööbinud ühes van der Laani projekteeritud kloostris). Sellist isiklikku huvi silmas pidades ei saa arhitekte pidada vaid kunstniku taustajõududeks, kes lahendaksid pelgalt praktilisi probleeme. Siiski peab tunnistama, et hoolimata näitusekujunduse abstraktsusest (tegemist ei olnud rangelt funktsionaalse arhitektuuriga), oli ruumil mingi tarbe “mekk” paraku juures.

Ma ei ütleks, et “Sinust on saanud see ruum” oleks tegelenud van der Laani loomingu uurimisega, aga on selge, et just see arhitekt asus selle näituse keskmes, muutudes omamoodi mütoloogiliseks tegelaseks, kelle endaga meil kohtuda ei ole enam paraku võimalik, kuid kelle loomingu mõju alla saime ka meie kuu aja jooksul EKKM-is sattuda. Näitust kandiski seega kunstniku ja arhitektide jagatud vaimustus van der Laani range ja korrapärase arhitektuuri vastu. Sellest vaimustusest annab samuti tunnistust Vaikla filmikeele kannatlik püsivus, mis arhitektuuril, nii suurel kui väiksel skaalal, mõjuda laseb.

Nüüd on hilja minna seinu mõõtma, et selgitada, kas Linsi ja Reemaa lähtusid installatsiooni kavandades “plastilisest numbrist” või mõnest muust van der Laani reeglist. Ometi on selge, et “Aine ja tühjuse vahel” (2018)[3] koosneb mitme arhitektuurifänni kohtumisel sündinud hommaažist, sünkroniseerijaks-dirigendiks omakorda neist kõigist – kunstnikest ja arhitektidest – vaimustunud kuraator.

Siim Preiman on kunstitöötaja ja -kriitik, Tallinna Kunstihoone üks kuraatoritest.

describe the partition walls.[2] I often recall that, because I actually think I wrote about a very important aspect of the exhibition.

Yes, the motto of the art installers Valge Kuup, for example, is that good design is not noticed. But what happens when you are an art critic and you have to notice the unnoticeable? I imagine that architecture critics are faced with the same predicament when faced with a good spatial solution in a well-appointed building – “good liveability” should also be invisible! Seeing the invisible and visible simultaneously always brings on a headache. In this schizophrenic role I have to be the perfect viewer, an emotional sponge ready to absorb pure sensory experiences and the observant critic who notices every tiny detail.

So, how should I assess the spatial experience in “You Have Become the Space”, which was certainly not invisible? From the text accompanying the exhibition it is clear that architects Laura Linsi and Roland Reemaa, who designed the exhibition, are also admirers of Van der Laan (on the curator’s guided tour I found out, for example, that Reemaa has also stayed in a monastery designed by Van der Laan). Considering the personal interest on the part of the architects they cannot be considered merely background support, whose only role is to solve practical problems. However, I have to admit that despite the abstract quality of the exhibition design (the architecture is not strictly functional) the space unfortunately had a certain utilitarian flavour.

I would not say that the exhibition “You Have Become the Space” is a study of Van der Laan’s work, but it is clear that the architect was the focus of the exhibition; in the process, becoming a kind of mythological figure, someone we can unfortunately no longer meet, but we were able to feel the influence of his work during the month-long exhibition at EKKM. The exhibition was founded on the shared admiration for Van der Laan’s strict and ordered architecture on the part of the artist and the architects. This admiration is also evident in the patient perseverance of Vaikla’s approach to filmmaking, which allows the architecture, on both a small and large scale, to make its influence felt.

It is too late now to go and measure the walls, to determine whether Linsi and Reemaa based their installation on “plastic numbers” or some other rule of Van der Laan. However, it is clear that “Between Matter and Emptiness” (2018)[3] is a homage born of a meeting between a number of architecture fans – artist and architects – who have a synchroniser-conductor in the form of the enthusiastic curator.

Siim Preiman is an art worker and critic, and one of the curators at the Tallinn Art Hall.

1 Näitust külastanud inimesed on mulle seda lõhna kirjeldanud nii meeldiva kui eemaletõukavana. Mine võta kinni.

2 Jah, ma teen seda uuesti!

3 Tegelikult oli näitusel eksponeeritud ka kolme kanaliga video “Unfold” (Avaldumised, 2018), mida võiks näha sisekaemusliku abimaterjalina esimeses ruumis eksponeeritud totaalsele installatsioonile. Käesoleva teksti autori subjektiivsetest üldistustest jäi see paraku välja.

1 People who visited the exhibition have described this smell as both pleasant and unpleasant. What can you say?

2 Yes, and I will do it again!

3 Actually, the exhibition also had a three-channel video “Unfold” (2018), which could be viewed as meditative support material for the immersive installation on display in the first room. Unfortunately, this was not included in the subjective generalisations by the author of this text.

7. XII 2018–10. II 2019
Tallinna Kunstihoone galerii
Kuraator: Peeter Talvistu.

Surmataganejat ei trügita

Tõnis Tatar arvustab Imat Suumanni ja Eike Epliku ühisnäitust "Õhtu varjus".

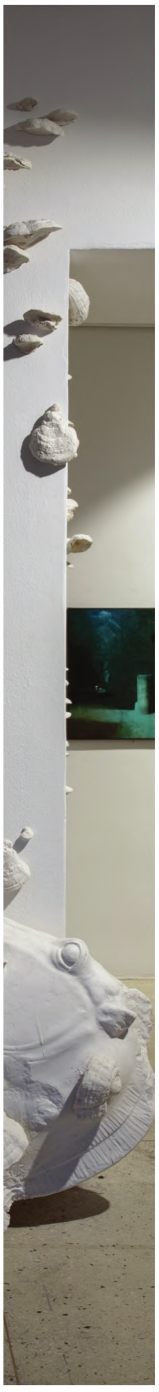
7. XII 2018–10. II 2019
Tallinn Art Hall Gallery
Curator: Peeter Talvistu.

Death retreaters can't be forced

Tõnis Tatar reviews Imat Suumann and Eike Eplik's duo exhibition "In the Shadow of the Twilight".

Tallinna Kunstihoone galerii näitusevaade
Foto autor Karel Koplimets

Tallinn Art Hall Gallery exhibition view
Photo by Karel Koplimets



Tallinna Kunstihoone galeriis aset leidnud Imat Suumanni ja Eike Epliku ühisnäituse "Õhtu varjus" lähimaks analoogiks on kolm aastat tagasi Tallinna Kunstihoones toimunud Tiit Pääsukese ja Kris Lemsalu näitus. Mõlemal juhul on tegemist vanema maalikunstniku ning noorema skulptori koostööga, mille üks pool esindab oskusi-traditsioone ja teine nüüdisaegsust-energiat. Esimese näituse kureeris Tamara Luuk ise, teise tellis ta Peeter Talvistult.

Kahe kunstnikepaari omavaheline dünaamika on siiski küllalt erinev. 2016. aastal Pääsukese-Lemsalu näitust arvustades tõin välja, et vanameistri maalid toimisid Lemsalu skulptuuridele omamoodi pingestatud lavana, kusjuures kunstnike reljeefselt erinev laad võimaldas mõlemal toimetada võrdlemisi suveräänselt iseendana. Sealjuures valitses toda näitust – hoolimata palju väiksemast teoste hulgast – selgelt Lemsalu, kelle tööde rokkiva hulluse ümber Pääsukese maalid delikaatselt paindusid.[1]

Omavahelised jõujooned

Tundub, et midagi sellist kujutas ette ka Imat Suumann. Näitusebukleti (väga huvitavas) intervjuus on Suumann öelnud: "Kui ma meid kõrvutan, siis mul on tunne, et ma tegelen pildis taganemisega, peaaegu olematusse välja, sina aga trügid. Mina olen hägusa ruumi tegija, sina aga vormi tegija." Ja hiljem: "Mina kujutan seda näitust niimoodi ette, et ma suren seal ära. Sina oled jõulisem kui mina. [---] Mina olen nii tagasihoidlik tüüp, et võib-olla ma ei anna sulle midagi juurde. Mina olen ruum, sina aga ruumitäide."[2]

Näitusel ilmneb, et eht-tartulikult tagasihoidlik Suumann on võib-olla endalegi üllatuslikult saanud veelgi delikaatsema partneri. Suumanni olematusse taganemine leiab tõepoolest aset, kuid see taandumine on niivõrd läbitunnetatud, ehe, täpne ja intensiivne, et Eplikul pole olnud südant, edevust või jultumust sinna juurde kuigi nahaalselt "trügida". Kui Lemsalu *modus operandi* oli Pääsukese kõrval hullumeelsete esemetega soleerida, siis Epliku skulptuurid ja seadeldised pigem sekundeerivad Suumanni avangutele, tehes seda laitmatu tundlikkuse ja delikaatsusega.

Mõneti näib selline koostöövorm ka paratamatu. Imat Suumann on suurepärane maalija, parimaid, kes meil praegusel ajal üldse on, aga kindlasti pole tema trumbiks mitmekülgsus ega paindlikkus. Suumanni viimaste kümnendite looming jaotub kolme "sahtlisse" (kunstniku enda väljend): kollaažilik linn, öised linnavaated ja lagedad maastikud. Näitusel on neist seekord esindatud kaks esimest. Suumannile ei meeldi eksperimenteerida, vähemalt mitte eesmärgina iseeneses, sest kunst on tahes-tahtmata eksperiment: "Kui midagi teha, siis kogu aeg on küsimusi."[3]

Metonüümiline Tartu

Suumann ja Eplik on Tartu kunstnikud. Esimesele anti möödunud aasta lõpupäevil üle silmapaistvale Tartu kunstnikule määratav Ado Vabbe nimeline kunstipreemia, teisest koostas Peeter Talvistu äsja sisuka ja kena raamatu. Ei oska öelda Epliku kohta, kuid Suumanni ja Talvistu puhul pole Tartu üksnes aadressirida, vaid oluline osa nende kunstilisest genoomist.

Tartu linn, selle ajalugu ja fluidum on ka käesoleva näituse peateema. Selle valdamise tundlikkuses ja sügavuses

The closest analogue to "In the Shadow of the Twilight", a duo exhibition by Imat Suumann and Eike Eplik at Tallinn Art Hall Gallery would be the exhibition by Tiit Pääsuke and Kris Lemsalu that took place at Tallinn Art Hall three years ago. Both of these exhibitions are collaborations between a painter of the older generation and a younger sculptor, one half of the duo representing skills and traditions, the other contemporary energy. The first exhibition was curated by Tamara Luuk, the other by Peeter Talvistu commissioned by Luuk.

However, the dynamics of each of the duos is relatively different. Writing about the 2016 show by Pääsuke and Lemsalu, I noted that the maestro's paintings functioned like a tense stage for Lemsalu's sculptures, as the notably different artistic expressions of the artists allowed them to keep their sovereign positions as artists. Despite the smaller number of her works on display, Lemsalu clearly dominated the exhibition, Pääsuke's paintings delicately moulded around the rocking insanity of Lemsalu's pieces.[1]

The power divisions in-between

It seems Imat Suumann imagined something similar, too. In the interview in the (truly fascinating) exhibition booklet Suumann says: "When I look at us side by side, I feel like I'm retreating in my images, almost to nothingness, but you force your way in. I create diffuse spaces, you create form." And later: "The way that I imagine this exhibition is that I die there. You are more forceful than me. [---] I am so modest that maybe I don't add anything to you. I am the space, you are what's in it."[2]

Looking at the exhibition, it becomes clear that Suumann, modest as he may be (which is also characteristic of artists from Tartu), has paired up with someone who is, perhaps surprisingly, even more delicate than him. Indeed, Suumann really does retreat to nothingness, but this retreat is so thought-through, genuine, precise and intense, that Eplik didn't have the heart, wasn't vain or shameless enough to "force her way in". While Lemsalu's *modus operandi* was to do a solo of her crazy objects next to Pääsuke, Eplik's sculptures and devices rather complement Suumann's openings with an impeccable sensitivity and consideration.

In a way, this form of collaboration seems inevitable. Imat Suumann is a virtuous painter, one of the best we have right now; however, diversity or flexibility are not his forte. Suumann's work of the last decades can be divided between three "drawers" (his own words): collage cities, night-time views of the city and bare landscapes. Only the first two are on display at this exhibition. Suumann does not like experimenting, at least not for the sake of experimentation, because art is already inescapably experimental: "When you do something, questions keep coming up."[3]

Metonymical Tartu

Suumann and Eplik are artists from Tartu. At the end of the last year, the former received the Ado Vabbe art prize, awarded to notable artists from Tartu, and Peeter Talvistu has just put together a great book about the work of the latter. I'm not so sure about Eplik, but for Suumann and Talvistu, Tartu is not just their location or address, it's a significant marker of their artistic identity.

ei ole Suumannile võrdset – mitte üksnes täna, vaid eesti kunstiajaloos üldse. Mis on Suumanni Tartu-piltides erilist? Ütleksin, et nende suhe linnaga on metonüümiline, tema pildid näivad otse füüsiliselt linnast pärinevat, sellega kehaliselt piirnevat. Muuseas, see tõsine, materiaalne sisseelamus kujutatavasse on põhjus, miks Suumanni maalid kaotavad reproduktsioonina oluliselt rohkem kui tavaliste kunstnike omad. See eristab teda ka Pallase koolkonnast, millega võib tekkida kiusatus teda seostada. (Tõsiste pruunikas-beežikate pindade ja valus-terava realismi poolest meenutab Suumann ameerika kunstnikku Andrew Wyethi.) Suumanni metonüümilist realismi iseloomustab nauditav visuaalne-tunnetuslik nakkuvus – võime varustada vaataja koodiga, mis laseb näha (oma) linna "nagu Suumanni maalil".

Kuna näitusel puudusid etiketid teoste nimetustega, seinatekstist rääkimata, jättis näitus end tõlgendusteks vabaks. Mulle endale mõjus "Õhtu varjus" eriskummalise tunnetusliku arheoloogiana. Vaataja viidi justkui unenäolisele giidituurile läbi Tartu ajalis-ruumiliste kihistuste – Nõukogude sõjaväelennuväljast üle Annelinna paneelikate, Johann Wilhelm von Krause klassitsismi ja Jaani kiriku terrakotafiguurideni. Suumanni õhurikkad ja inimtühjad, omamoodi kirkalt morbiidsed linnamaastikud lõid selle rännaku kammertooni. Eplik võttis pakutud teemadest kinni, lisades neile omanäoliste vinjettidena ruumis tukslevat-pukslevat elu. Tulemuseks justkui autohtoonsed, end Lõuna-Eesti punasest savimullast välja pressivad groteskse pead. Punase savi kõrval on Eplik töötanud valge kipsiga (hobusepead) – viide keskaegse tellislinna kõrvale ja asemele kerkinud provintsiklassitsismile. Sellist n-ö arheoloogilist tõlgendust näisid toetavat siia-sinna kujundatud mutimullahunnikud.

Ma ei tea, mida Peeter Talvistu tartlasena näitusega "Õhtu varjus" tallinlastele tõestada tahtis. Ei tea ka, kas Tallinna–Tartu vastandus on veel tänapäeval mingi teema. Aga mainitud värskes Imat Suumanni raamatu (väga heas) essees mainib Reet Mark lausa uskumatuna näivat tõsiasja.[4] Kontrollisin järele – vastab tõele: Eesti Kunstimuuseum pole vaevunud meie riigi esinduslikumasse kunstikollektsiooni seni soetama ainsatki Imat Suumanni maali. Samuti pole teda seni peetud kummagi vanima ja auväärseima vabariikliku kunstipreemia – Konrad Mäe medali ja Kristjan Raua preemia – vääriliseks. "Palju õnne," Tallinn!

Tõnis Tatar on kunstiajaloolane ja -kriitik,
töötab Tartu Ülikoolis kunstiajaloo lektorina.

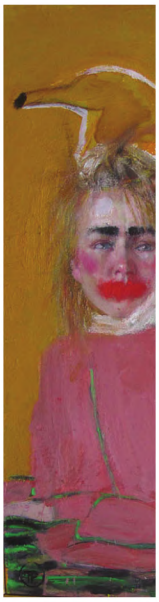
1 Tõnis Tatar, Sild üle rajuste vete ehk eksperiment rästiku ja puravikuga. – KUNST.EE 2016, nr 2, lk 11–15.

2 Näitusebuklett.

3 *Ibid.*

4 Reet Mark, Sellepärast. – Peeter Talvistu (koost.), Imat Suumann. Ma tulen üle Toome. Tartu: Tartu Kunstnike Liit, 2018, lk 27.

The city of Tartu, its history and fluidity is the main theme of this exhibition. And there is no one quite as sensitive and thorough as Suumann when it comes to mastering this particular theme – not only today but in Estonian art history in general. So what is so special about Suumann's images of Tartu? I would suggest they carry a metonymical relationship to the city; his images seem to come straight from the city and be physically delineated by it. By the way, this serious, material induction into what he depicts is the reason Suumann's paintings lose a lot more when presented as reproductions than the works of many other artists. That also sets him apart from the Pallas school that some might want to associate him with. (With his serious brown-beige surfaces and painfully sharp realism, Suumann evokes the work of the American artist Andrew Wyeth.) Suumann's metonymical realism is characterised by an enjoyable visual-sensual stickiness – an ability to provide the viewer with a code that lets them see (their) city "just like in a Suumann painting".



Since the exhibition lacked (at least when I visited) labels with the works' titles, not to mention a wall text, the show was open to interpretation. To me, "In the Shadow of the Twilight" felt like a peculiarly sensuous archaeology. It was as if the viewer was taken on a dream-like guided tour through temporal-spatial layers of Tartu – from the Soviet era military airfield through the prefabricated houses of the Annelinn to the Neoclassicism of Johann Wilhelm von Krause and the terracotta figures of the St John's Church. Suumann's cityscapes, airy and void of people, brightly morbid in a way, were like a tuning fork for this journey. Eplik took to the suggested themes and with unique vignettes, added pulsing-thudding life to them. The result, seemingly autochthonous grotesque heads bulging out from the red clay soil of south Estonia. Next to red clay Eplik has also used white plaster (horse heads) as a reference to the provincial classicism that appeared next to and replaced the Medieval brick city. This kind of archaeological interpretation seems to be supported by the molehills arranged here and there.

I don't know what Peeter Talvistu, being from Tartu, wanted to prove to the people in Tallinn with "In the Shadow of the Twilight". I also don't know if the opposition between Tallinn and Tartu is even something to bring up anymore. But in the previously mentioned and recently published book about Imat Suumann, in her (great) essay Reet Mark points to a fact that seems unbelievable.[4] I checked – it's true: the Art Museum of Estonia has not bothered to acquire even one of Imat Suumann's paintings for their collection, the most significant in the country. And he hasn't been considered worthy of either of the oldest and most honourable art prizes in Estonia, the Konrad Mägi Prize or the Kristjan Raud Prize. "Congratulations," Tallinn!

Tõnis Tatar is an art historian and critic,
also teaching art history at the University of Tartu.

1 Tõnis Tatar, A Bridge across Stormy Waters or an Experiment with a Viper and a Boletus. – KUNST.EE 2016, No 2, pp 11–15.

2 Exhibition booklet.

3 *Ibid.*

4 Reet Mark, Sellepärast. – Peeter Talvistu (ed.), Imat Suumann. Ma tulen üle Toome. Tartu: Tartu Kunstnike Liit, 2018, p 27.

16. I–4. II 2019
Hobusepea galerii

Meeleolud, mitte tujud: Liisa Kruusmägi ja tema uus album

Tõnu Karjatse käis Liisa Kruusmäe isiknäitusel "Limonaad asfaldil".

16. I–4. II 2019
Hobusepea Gallery

States of mind, not moods: Liisa Kruusmägi and her new album

Tõnu Karjatse visited Liisa Kruusmägi's solo exhibition "Soda Pop on Asphalt".

Liisa Kruusmägi
Et unustada
2018
Akrüül lõuendil, 150 x 155 cm
Kunstniku loal

Liisa Kruusmägi
To Forget
2018
Acrylic on canvas, 150 x 155 cm
Courtesy of the artist

Isiknäitust kunstis võib võrrelda kauamängiva albumi koostamisega muusikas: ka siin on oma kindel kontseptsioon, motiivid, meeleolu. Liisa Kruusmäe isiknäitus "Limonaad asfaldil" Hobusepea galeriis on sarnane "tee-seda-ise"-esteetikas välja antud autorialbumiga, mille žanri on raske määratleda, olgugi et albumi seade ja sel leiduvad lood on äärmiselt lihtsad. Kruusmägi laseb vaatajal neid pilte ja lugusid suurema pingutuseta lugeda ning nendega hõlpsasti suhestuda, säilitades samas isikliku kaitsekihi, mille alla paigutuvad tõsisemad sõnumid ja koodid.

Näituselt leiame 15 lugu, neist üks keraamiline vahepala, mis kõik kannavad üht meeleolu. See on meeleolu variatsioonidega – ühiseks nimetajaks teatud sulgumine, omaette olek ja soov millegi parema järele. Ehk isegi nimeta igatsus, ühtlasi ka püüd väljuda sellest vabatahtlikust eneseisolatsioonist, mis samas on nii turvaline ja tuttav. Iga pilt on omaette lugu, mille tegelased ei kattu. Siit võib tuletada ka üldistuse teatud eagrupile ja autori enesepeegeldusele, mis lisabki maalidele mingi katte või kilbi, mille taha jääb vaid autorile endale kuuluv maailm.

Maalide ülesehitus on lihtne – lakooniline joonis toob ühtlases toonis taustadelt esile karaktereid, kellele lugu toetub. Emotsiooni ja õhustiku kujundavad sealjuures nii värvitoonid kui ka üksikud elemendid. Detaile jagab kunstnik igale loole selle narratiivset struktuuri toetavas mahus, kõige detailirikkam on galerii alumises saalis olev suuremõõtmeline maal "Et unustada" (2018). Soovi korral võib seda pidada ka võtmeliseks maaliks kogu näituse mõtestamisel, ehkki sama ülesannet võivad kanda ka teised tööd. Võib isegi öelda, et sõltuvalt tööst, mille vaataja n-ö võtmepositsiooni asetab, saab ta kujundada ka kogu näituse meeleolu. (Sama juhtub ka CD-plaadiga, kui vajutada suvavaliku nuppu "shuffle" ja lähtuda sellest loost, mis esimesena ette tuleb.)

"Et unustada" sisaldab mitmeid korduvaid motiive kunstniku piltidel: noor naine, kelle nägu me ei näe (see võimaldab vaatajal endal teosesse sisse lugeda talle hetkel olulisi meeleliikumisi); lopsakad eksootilist laadi (toa)taimed ja suured mustrid; avatud trükis ja märkmepaber; kohvitassid ja klaasid. Iga motiiv kannab Kruusmäe universumis oma kindlat tähendust, viidates ühelt poolt omaetteoleku olulisusele, teisalt aga teatud eskapismisoovile. "Et unustada" on ka selle poolest erandlik kompositsioon, et sellel on mitu tegelast. Peale vaataja poole seljaga pööratud naise näeme voodil lebavat meest, ka tema silmad ja nägu on peidetud. Küll aga on näoga vaataja poole pildid laual ja seinal, mis osutab fiktsiooni primaarsusele halastamatu argipäeva ees.

Soovi põgeneda tavapärasusest näitab ka filmi vaatav paarike maalil "Pikk tee" (2018), oma fantaasiamaailma sukeldunud tüdruk maalil "Lugeja" (2018) või "Kõik on hästi" (2019), kus üksik naine istub hulga toataimede keskel, mis on talle justkui sõprade või omaste asendajaks. Kauguste, unistuste ja eksootika võlu hakkab silma ka näituse avapildilt, kohe galeriisse sisenemisel vaataja ette jäävalt maalilt "Tere" (2018), kus džungli ürgsesse lopsakusse kutsub üle õla heidetud pilk napis rõivastuses noorelt naiselt.

Justkui sümboolselt lõpetab näituse keldrisaalis suureformaadiline "Diner" (Söögikoht, 2018), mis erandlikult kujutab ühe mehe portreed. Seda võib võtta ka kommentaarina üleilmsele, ühtlustunud tarbimiskultuurile, kui igas suuremas linnas võib saada samasuguseid friikartuleid, kohvi ja pontšikuid. Samas iseloomustab selles söögikohas istuvat meestegelast samasugune soov anonüümsusele ja introvertsusele, nagu Kruusmäe naiskangelasi – ta seirab vaatajat

In art, the solo exhibition can be compared to compiling a long-playing album in music: here, there is also a specific concept, motifs, a state of mind. Liisa Kruusmägi's solo exhibition "Soda Pop on Asphalt" at Hobusepea Gallery is similar to an album released with a "do-it-yourself" aesthetic, the genre of which is hard to ascertain, although the composition of the album and the songs it contains are simple. Kruusmägi lets the viewer read these pictures and stories without much effort and to connect easily with them while maintaining a personal protective barrier, behind which there are messages and codes that are more serious.

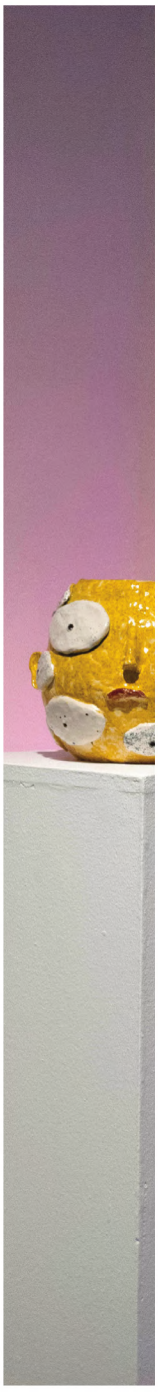
We find 15 stories at the exhibition – one of which is a ceramic side story – which all convey one state of mind. It is a state of mind with variations – the common denominator is a certain closing off, solitude and desire for something better. Perhaps even an unnamed longing, also an attempt to exit this voluntary self-isolation, which is simultaneously so safe and familiar. Every picture is a separate story, with characters that don't repeat. Here, we can draw a certain generalisation as to the age group and self-reflection of the artist, which adds some kind of cover or shield to the paintings, hiding a world that belongs to the artist alone.

The composition of the paintings is simple – the laconic drawing brings the characters, on whom the story is based, out from uniform backgrounds. The colours as well as specific details produce the emotions and atmosphere. The artist has added details to each story to support the narrative structure, the most detail-rich is the large painting "To Forget" (2018) in the downstairs space of the gallery. One can also see this as a key painting in understanding the exhibition, although other works may also fulfil this role. We could even say that the viewers create their own state of mind at the exhibition based on which work they select as the integral one. (The same also occurs with a CD, if you press the randomising "shuffle" button and base everything on the first song that starts playing.)

"To Forget" contains many motifs that repeat in the artist's paintings: a young woman whose face we cannot see (this allows the viewer to read into the painting feelings important to them at that moment); lush exotic-looking (pot) plants and large patterns; an open publication and notepaper; coffee cups and glasses. Every motif carries a specific meaning in Kruusmägi's universe, on one hand, referring to the importance of solitude, while also to a certain desire for escapism. "To Forget" is also an exception in terms of its composition because it has multiple characters. In addition to the woman with her back to the viewer, there is a man lying on a bed; his eyes and face are also hidden. That said, the pictures on the table and wall face the viewer, which refers to the primary nature of fiction before the merciless everyday.

A desire to escape the mundane is also expressed by the couple watching a film in the painting "The Long Road" (2018), the girl diving into a fantasy world in the painting "Reader" (2018) or "All Is Well" (2019), where a single woman sits among a bunch of pot plants, which seem to be like substitute friends or relatives. The charm of distances, dreams and the exotic is also obvious from the opening painting of the exhibition, "Hello" (2018), which greets the viewer right after entering the gallery, in which a scantily dressed young woman invites the viewer into the depths of an ancient jungle with a glance over her shoulder.

The large "Diner" (2018) in the basement space, which as an exception depicts the portrait of a man seems symbolically to conclude the exhibition. This can also be seen as a comment



silmi varjavate päikeseprillide tagant, suu on suletud ja käed risti. Justkui oleks ta nõustunud enda portreteerimisega kas siis vastutulekust kunstnikule või salatud edevusest. Portree tahumatut jõulisust pehmendab lillakas kass, kes mehe õla taga seljatoel lamaskleb.

Kass kui sõltumatuse ja iseolemise sümbol on samuti üks Kruusmäe korduvaid motiive. Kassile on pühendatud sel näitusel isegi eraldi maal, väikeseformaadiline "Jaapani kass" (2018). Sel näeme muheda olemisega triibulist kasslooma, suu kergel naerul. Rohkem sellele pildile suurt ei mahugi, kassi sundimatut olekut ilmestavad vaid kolm tulbiõit maali nurgas. Tulp kui armastuse lill esineb veel mõnel Kruusmäe pildil, nagu näiteks "Kodus põrandal" (2018), kus pildi keskmes on kurbade silmadega koer roosa mängukondiga. Pildil on ka perenaine, kellest näeme vaid põlvi ja supikaussi hoidvaid käsi.

Tuleb aga märkida, et tulbid ei esine Kruusmäe piltidel mitte kasvavate lillede, vaid lõikelilledena: need on kingitud või ostetud õied, piiratud elueaga, justkui rõhutades inimeste tegemiste ajalist piiratust. Selles tõdemuses on teatud fatalismi ja Kruusmäe universum oleks isegi masendavalt fataalne, kui selles vabatahtlikus isolatsioonis poleks peidus vahetut huumorit ja lõbusat fantaasiat, mis lubab ka neid melanhoolseid hetki kassilikult iseteadliku muigega võtta.

Kokkuvõttes tõuseb Liisa Kruusmägi kunstimaailma üldisemal taustal esile oma otsekohesuse ja siirusega, mis tagab talle ka andunud austajaskonna. Kui "Limonaad asfaldil" oleks muusikaalbum, sobiks see mitu korda n-ö peale panna: Liisa Kruusmägi võimaldab meeldivat põgenemist fantaasiamaailma, mis on vaataja omaga ometigi ka nii sarnane.

Tõnu Karjatse on kultuurikriitik ja
Eesti Rahvusringhäälingu vastutav toimetaja.

on consumer culture, which has become standard everywhere in the world, where you can get the same French fries, coffee and doughnuts in every large city. That said, the male character sitting in the diner is characterised by the same desire for anonymity and introversion as Kruusmägi's female protagonists – he examines the viewer from behind sunglasses that hide his eyes, mouth closed and arms crossed. As if he had agreed to being portrayed either as a kindness to the artist or due to a secret vanity. A purplish cat that lies on the back of the chair behind the man's shoulder softens the crude power of the portrait.

The cat as a symbol of independence and solitary existence is also a repeated motif for Kruusmägi. A separate painting at this exhibition is even devoted to a cat: the small "Japanese Cat" (2018). There we see a smug looking striped cat, with a slight grin. Not much else fits in this painting. The effortlessness of the cat is expressed only through three tulip blossoms in the corner of the painting. The tulip as the flower of love appears in a few other paintings by Kruusmägi, for example "On the Floor at Home" (2018), where a sad-eyed dog is in the centre with a pink toy bone. The woman of the house is also visible in the painting; we see only her knees and hands holding a soup bowl.

It should be noted that tulips don't appear in Kruusmägi's paintings as living flowers, but as cut flowers: the blossoms have been given as a present or have been bought, with a limited lifespan, as if to emphasise the limit of human activities. This recognition holds a certain amount of fatalism and Kruusmägi's universe would even be depressingly fatalistic, if the voluntary isolation didn't hide a direct sense of humour and playful fantasy, which allows us to see these melancholy moments with a catlike knowing smirk.

In conclusion, Liisa Kruusmägi is remarkable among the general backdrop of the art scene due to her directness and sincerity, which ensures her a devoted fan base. If "Soda Pop on Asphalt" were a music album, it could be played repeatedly: Liisa Kruusmägi allows for a pleasant escape into a fantasy world, which is nevertheless so similar to the viewers' own.

Tõnu Karjatse is a culture critic and
senior editor at Estonian Public Broadcasting.

8. II–23. III 2019
Kogo galerii
Kuraator: Brigita Reinert.

Vestlused ja üksikkõned mateeriaga

Eva-Erle Lilleaed käis Kati Saaritsa ja Nora Mertese ühisnäitusel "Jutukas mateeria".

8. II–23. III 2019
Kogo Gallery
Curator: Brigita Reinert.

Conversations and monologues with matter

Eva-Erle Lilleaed visited the exhibition "Chatty Matter" by Kati Saarits and Nora Mertes.

Kogo galerii näitusevaade
Foto autor Madis Katz

Kogo Gallery exhibition view
Photo by Madis Katz

Mulle meeldib oma väljakujunenud mõtetele ja mõttekäikudele vastu argumenteerida. Seda juhtudel, kui mul ei lähe meelest seda teha – varem loodud ja kinnistunud mõtteradade ümberkorraldamine on suurem väljakutse, kui arvata võiks.

Tihtipeale võib aju lihtsalt harjumuspärase raja valida, mõtlemata uute tähenduste loomisele. Iga uus idee on mingil viisil tuletatud eelmisest ning algsest tähendusest eemale astumiseks saab teha vaid eelmistega kõrvuti asetsevaid samme. Uus info liidetakse juba tuttavaga. Kati Saaritsa ja Nora Mertese tööd vaatajat just selletaolistele mõtteharjutustele õhutavadki.

*

Valgetel seintel ja põrandal on laiali laotatud hulk esemeid, mis ühel või teisel viisil, kas otse või kaudselt, viitavad funktsionaalsusele. Galerii põrandal on kangast alustel erineva suuruse ja kujuga kausitaolised esemed – just nimelt kausitaolised, sest käesolev harjutus näeb ette objektide vaatamist väljaspool nende eeldatavat tarbelist otstarvet.

Seega innustavad anumad pärast esmaste eelteadmiste esilekerkimist need seosed korraks kõrvale jätma ja leidma uusi otstarbeid ja tähendusi. Niisuguste familiaarsete vormide puhul ei ole argise kogemuse täielik eraldamine esteetilisest just käkitegu ning uue tähenduse mõistmiseks on vajalik argielu hetkeks seljatada, et lahti mõtestada objektide võimalikud olemised – toetumata varasemalt selgeks õpitud harjumustele ning kogemustele.

*

Nii füüsiliselt kui ka tõlgenduslikult on rohkem plastilisust seintele riputatud objektidel, mis samuti meenutavad praktilisi esemeid. Kummilintide küljes rippuvad keraamilised ja betoonist esemed on justkui varna pandud treeningvahendid, mis oma hapruse tõttu ei olegi kunagi mõeldud kasutamiseks. Esemete raskusest pingul kummid tekitavad delikaatset pinget kogu näituseruumi ulatuses.

Tööde füüsilisus on selgelt tunnetatav, nagu ka kõigi eksponeeritud objektide lembus püsida maapinnale võimalikult lähedal. Teosed kas asetsevad põrandal või venitavad end maapinna poole. Nõnda näib galerii olevat kui sümboolne bassein, mille "veepiiri" objektid ületada ei saa. Sealjuures mõjub värskendavalt kahe teose väljaastumine ruumi mõttelisest näitusealast galerii väikese eesruumi administratiivse nurgakese kummuti peale. Anumad toimivad ses mõttemängus kui hooletult "basseinist" välja pritsinud veeplärts.

*

Kas kahevahel olevad esemed on poolfunktsionaalsed, sest meenutavad midagi meie praktilisest igapäevaelust? Või on need oma talitusliku eesmärgi minetanud? Asjade otstarbele mittevastavad materjalid ning nende kuju suunavad vaataja otsima järk-järgult uusi lahendusi.

Sama teeb ka näituse ainus infotehnoloogiline element – galerii põrandal asetseva tahvli ekraanil mängiv videokollaaž demonstreerib mitme argise eseme, nagu pudeliavaja või puldi käsitsemist vastupidiselt nende harjumuspärastele kasutusviisidele. Nii video sisu kui selle asukoht

I like to argue against my own established ideas and trains of thought. On the occasions, when I remember to do it – rethinking earlier patterns of thought is a greater challenge than one might think.

Often the brain chooses a well-trodden path, without endeavouring to create new meaning. Every new idea is in some way based on the previous one and moving away from the original meaning can only be done by taking steps, side-by-side with the previous steps. New information added to the familiar. This is what Kati Saarits' and Nora Mertes' work encourages the viewer to do.

*

Spread out on the white walls of the gallery and the floor are a collection of objects that in one way or other, directly or indirectly, hint at functionality. Bowl-like objects of varying shapes and sizes sit on a fabric support – yes, bowl-like, because the current exercise anticipates that the objects are looked at outside of their presumed function.

Hence, after the first manifestations of prior knowledge, the vessels encourage the viewer to lay aside those connections and seek new functions and meanings. With familiar forms such as these the separation of aesthetics from everyday experience is not easy, and to understand the new meaning it is necessary to forget the everyday for a moment and discover the objects' possible existences – without reference to entrenched habits and experiences.

*

Both physically and interpretatively there is more plasticity in the objects hanging on the walls, which also resemble functional objects. The ceramic and concrete objects hanging from rubber bands are like training equipment hung on a rack, and yet which because of their fragility are not meant to be used. The rubber bands stretched by the weight of the heavy objects create a delicate tension throughout the whole exhibition space.

The physicality of the work is clearly visible, as is the inclination of all the objects on show to be as close to the ground as possible. The works are either placed on the floor or are stretching themselves down towards the ground. As such, the gallery is like a swimming pool, whose "waterline" the objects aren't able to cross. Furthermore, it is refreshing how the two works step out of the gallery's notional exhibition space onto the chest of drawers in the office corner of the small vestibule. In this game the vessels are like spatters of water carelessly splashed from the "swimming pool".

*

Are these vacillating objects semi-functional because they remind us of something practical from everyday life. Or have they forfeited their practical aim? Materials and shapes that do not correspond with the function of the objects direct the viewer to seek new answers bit-by-bit.

The only IT element of the exhibition has the same effect – the video-collage playing on the screen on the floor of the gallery shows many everyday items, like a bottle opener and

(mugavamaks jälgimiseks on vaja kummardada) sunnib vaatajat nentima enda ja ennast ümbritseva maailma füüsilisust. Kui eelnevalt tundusidki põrandal asuvad ebapraktilised "kausid" kui kausid ning keraamilised objektid kummilintide küljes pentsikute, kuid usutavate "treeningvahenditena", siis äratab videomaterjal uudishimu teiste kasutusvõimaluste ja paralleeltähenduste vastu.

*

Uusmaterialismiga[1] tegeleva näituse puhul ei saa kahe silma vahele jätta ka kasutatud materjalide mitmekesisust. Kangas, keraamika, kumm, betoon, vill ja plastik tekitavad üheaegselt aistinguid millestki pehmest, kõvast, rabedast, venivast, soojast, külmast kui tugevast ja haprast.

Erinevad materjalid ning neist loodud objektid tiirlevad füüsilise maailma, asjade, nende funktsiooni ja potentsiaalsete kasutusvõimaluste temaatika ümber, luues vahetu ja küllastunud elamuse. Esemeid ja nende funktsiooni fookusesse võttev "Jutukas mateeria" ei paista hetkekski unustavat oma eesmärki – luua alternatiivseid ja veidraid seoseid.

Ka vaatajat tõugatakse järjepidevalt väljakujunenud neuroloogilisi radasid ümber korraldama ning looma uusi ühenduspunkte, millega objektid vaatajaga suhestuda võiksid. Näituse mateeria võib küll olla "jutukas", kuid sellegipoolest on publikule jäetud piisavalt vabadust – luua oma lood ning uued mõtterajad nende lugudeni jõudmiseks.

Eva-Erle Lilleaed on kunstikriitik, kes kuulus ka 2014. aastal lansseeritud sõltumatu kunstiprojekti/ajakirja Uus Materjal toimetusse.

a remote control, being used in unusual ways. The content of the video and its placement (to watch it comfortably you need to bend over) forces the viewer to concede to their own physicality and their surroundings. While the bowls placed on the floor seemed impractical as "bowls" and the ceramic objects hanging from the rubber bands looked like strange but believable "gym equipment", then the video arouses our curiosity towards other ways of using objects and their possible parallel meaning.

*

In an exhibition that engages with New Materialism[1] one cannot overlook the diversity of the materials used. Fabric, ceramics, rubber, concrete, wool and plastic simultaneously create sensations of something that is soft, hard, brittle, stretchy, warm, cold, strong and fragile.

The different materials and the objects made from them embrace the theme of the physical world and objects, their function and potential uses, and create an immediate and rich experience. "Chatty Matter", which focuses on objects and their function does not seem to forget its aim – of forming alternative and strange connections – not even for a moment.

And the viewer is constantly pushed to reorganise established neurological paths and create new points of contact via which the objects can connect to the viewer. Though matter in the exhibition may be "talkative", the public is given sufficient freedom to make up their own stories and create new pathways for reaching these stories.

Eve-Erle Lilleaed is an art critic and member of the editorial board of the independent art project/magazine New Material (Uus Materjal) launched in 2014.

1 Filosoofia suund, mis rõhutab mateeria primaarsust ja inimese sekundaarsust. Sellise objektikeskse filosoofia tuumaks on n-ö mitteantropomorfne objektide taju. Inimene ei asetu siin teistest objektidest kõrgemale, vaid inimkogemus esindab ühte paljudest tegelikkuse tõlgendamise võimalustest, mis tähendab, et antropotsentriline subjekti-objekti suhe asendub objekti-objekti suhtega. – *Toim.*

1 A philosophy which emphasises matter as primary and human beings as secondary. The core of this object-focused philosophy is the so-called non-anthropomorphic cognition of objects. Humans are not higher than other objects, but human experience represents one of the many ways of interpreting reality, which means that the anthropocentric subject-object relationship is replaced by object-object relationships. – *Ed.*

16. II–14. IV 2019
Tallinna Kunstihoone
Kuraator: Taru Elfving.

Eesti naine Soomes ehk kes kardab Virginia Woolfi?

Andreas Trossek käis Liina Siibi isiknäitusel "Paradiisi poliitika".

16. II–14. IV 2019
Tallinn Art Hall
Curator: Taru Elfving.

Estonian women in Finland or who's afraid of Virginia Woolf?

Andreas Trossek visited Liina Siib's solo exhibition "Politics of Paradise".

Tallinna Kunstihoone näitusevaade
Foto autor Karel Koplimets

Tallinn Art Hall exhibition view
Photo by Karel Koplimets

Liina Siib on alati olnud kunstnik, kes on oma ajast ees. Jah, ma tean, see on klišee: öelda kunstikriitikuna, et keegi kunstnik on oma ajast ees. Ühtlasi vihjates, et see "oma ajast ees olija" on kandnud ka mingit märtrikrooni, maksnud seda paratamatut innovatsiooni hinda – kas siis oodatust vähema ühiskondliku tunnustuse või eeldatust väiksema kunstituru huvi pälvimisega. Ikka see sama kunstiajaloost tuttav "avangardinarratiiv", veidi parastava tooniga kiidukõne kunstniku aadressil, mis ühtlasi laidab tema "pimedaid" kaasaegseid – milleks küll, miks seda üldse kellelegi tänapäeval vaja oleks? Aga nii see paraku Liina Siibi senise loomingulise geneesi puhul näib, et ta on piltlikult öeldes astunud alati ümbritsevast ühiskonnast vähemalt kaks sammu ettepoole. Või lausa kolm.

Kui Liina Siib 1989. aastal tänase Eesti Kunstiakadeemia vabagraafiku diplomiga lõpetas, oodati teda ilmselt jätkavat tol ajal kuulsat 1970.–1980. aastate eesti naisgraafikute traditsiooni. Ametlikuks riigikorraks oli tol ajal Nõukogude Liit, konkreetseks sektoriks selle sees Eesti Nõukogude Sotsialistlik Vabariik. Ainumõeldavaks kunstimeediumiks kellelegi Liina Siibi sugusele olid tol ajal erinevad traditsioonilised graafikatehnikad. Mitmed graafikaosakonna lõpetajad leidsid ka rakendust vabariiklikus kirjastustööstuses, sest raamatuid ilmus palju ja neid pidi ju keegi kujundama-küljendama ning illustreerima. Liina Siib oli samas üks esimesi oma põlvkonna diplomeeritud graafikuid, kes hakkas oma näituste praktikas julgelt tegelema ka fotograafia, video- ja installatsioonikunstiga.

2011. aastal esindas Liina Siib Eestit 54. rahvusvahelisel Veneetsia kunstibiennaalil isiknäitusega "Naine võtab vähe ruumi". Kaks aastat varem, 2009. aastal oli ta teinud samanimelise isiknäituse Tallinnas Hobusepea galeriis. Selle temaatiliseks ajendiks oli üks konkreetne artikkel ühes Eestis tänaseni ilmuvas päevalehes, kus räägiti tõsisel toonil "tõsiasjadest": et üks täiskasvanud naine vajavatki igapäevaseks tööks vähem ruumi ja vähem raha kui tema meeskolleeg. Sooline palgalõhe? See olevat illusioon. Tänapäeva ühiskonnas olevatki olemas teatud töökohti – näiteks lasteaiakasvataja, kinopiletite müüja või mõne linnakontori sekretär jnejne –, mida täidavad enamasti naised just sel põhjusel, et neil olevatki vaja eksisteerimiseks vähem ruumi ja raha, kuna igas "ideaalses" perekonnamudelis kindlasti kusagil figureeriv mees (loe: abikaasa, isa, vend) maksvat nagunii kõik kinni, vahet pole.

Ei saa ma siin tagantjärele tarkusest kahjuks sedastada, et Liina Siibi "Naine võtab vähe ruumi" põhjustas Eesti ühiskonnas diskussiooni, mis viis mingite muudatusteni. Ei põhjustanud, ei viinud. Oli kvartaliajakiri KUNST.EE, oli nädalaleht Sirp, oli kindlasti veelgi mingeid meediakajastusi, mille mainimata jätmise pärast siinkohal vabandan. Aus oleks siiski välja öelda, et *sugar daddy* ehk "suhkruissi"-diskursus rokib Eestis 2019. aastal jätkuvalt, nii kunsti- ja kõrghariduse, kui ka teadusväljal. "Hangi endale rikas mees!" olevat üks rektor hiljuti öelnud vastuseks ühele mu väliskolleegile, kui ta oli tööläbirääkimiste käigus küsinud, miks semestripikkuse loengusarja eest ühes Eesti ülikoolis talle ikkagi nii vähe palka makstaks. Mida oleks siinkohal pidanud tegema üksik või määramatu perekonnaseisuga naine? Olgu öeldud, tehingut siit ei tulnud.

Siin jõuan viimaks ometi konkreetselt Liina Siibi isiknäituse "Paradiisi poliitika" juurde Tallinna Kunstihoones. See on hea näitus, kujundaja Kaire Rannik on teinud head tööd. Isiklik lemmik on fotosarja "Naine võtab vähe ruumi" (2007–...) kujunduslahendus: see tõstab selle sõna otseses mõttes

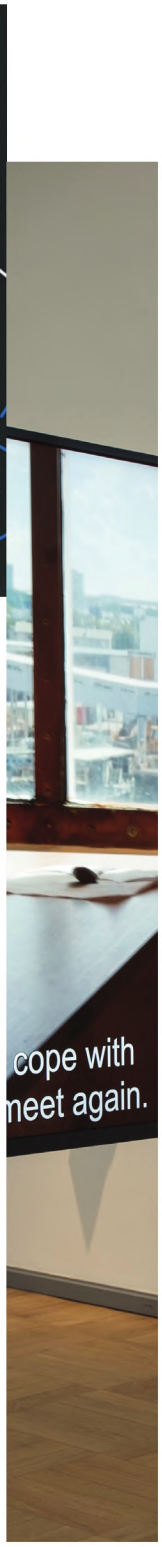
Liina Siib has always been an artist ahead of her time. Yes, I know it's a cliché for an art critic to say some artist is ahead of their time. Thereby hinting that the "person ahead of their time" has also worn some kind of martyr's crown, paid the inevitable price for this innovation – either receiving less attention in society or less attention in the art market than expected. The same familiar "narrative of the avant-garde" known to us from art history, the slightly derisive praise addressed to the artist, which simultaneously criticises their "blind" contemporaries – but why, why does anyone need this nowadays? But that's inescapably how it seems looking at the genesis of Liina Siib's work to date, that she is metaphorically always two steps ahead of the society around her. Or even three.

When Liina Siib graduated with a diploma in printmaking from what is now the Estonian Academy of Arts in 1989, she was probably expected to continue the then famous tradition of Estonian women printmakers of the 1970s and 1980s. The official regime at the time was the Soviet Union, the specific sector within this the Estonian Soviet Socialist Republic. The only possible artistic media for someone like Liina Siib at that time were the various traditional printmaking techniques. Many graduates from the printmaking department also found employ in the state publishing industry because many books were published and someone had to design and illustrate them. However, Liina Siib was one of the first printmakers of her generation with a diploma who started to boldly utilise photography, video art and installations in their exhibition practice.

In 2011, Liina Siib represented Estonia at the 54th International Venice Biennale with the solo exhibition "A Woman Takes Little Space". Two years earlier, in 2009, she had held a solo exhibition of the same name at Hobusepea Gallery in Tallinn. The thematic impulse for this was an article in an Estonian daily newspaper that spoke about "serious things" in a serious manner: that an adult woman does apparently need less space and less money for their everyday work than their male colleagues. Gender pay gap? That was apparently an illusion. There are certain jobs in contemporary society (e.g. kindergarten teacher, cinema box office attendant or secretary in some city office etc., etc.) that are generally filled by women precisely because, apparently, they need less space and less money to exist because every "ideal" model family will have a man (read: husband, father, brother) who will pay for everything anyway, so it doesn't matter.

Unfortunately, I can't state here with the benefit of hindsight that Liina Siib's "A Woman Takes Little Space" caused some kind of discussion in Estonian society, which led to some kind of change. It didn't. Yes, there was the art quarterly KUNST.EE, there was the cultural weekly Sirp and there was certainly other media coverage, which I apologise for not naming here. Having said that, it would be honest to admit that the "sugar daddy" discourse still rules in Estonia in 2019: in art and higher education as well as in the field of research. "Get yourself a rich man!" was the answer my foreign colleague recently received from an Estonian university rector, when she had asked during employment negotiations why she would be paid so little for a whole semester of lectures. What should a woman have done in this situation, if they were single or with some undisclosed personal status? Let it be said that no agreement was reached.

Now I will finally get to Liina Siib's solo exhibition "Politics of Paradise" at Tallinn Art Hall. It's a good exhibition, the designer Kaire Rannik has done a good job. My favourite part



"sotsiaalrealistliku" fotoseeria naissoost kangelasi hästi esile, kuid mitte enam nõukogude ajast tuttava tsentraalse "igaühelt vastavalt tema võimalustele ja igaühele vastavalt tema vajadustele"-autahvli vormis. Vastupidi, fotod on koondatud Tallinna Kunstihoone näitusesaali ühte nurka, justkui andmaks märku, et mitte midagi pole vahepeal muutunud – et tõepoolest "naine võtab vähem ruumi" ka praeguses neoliberaalses globaalkapitalismi atmosfääris, kus arenguid määrab turg. Kuraator Taru Elfving on Soomest, ja seegi on põhjendatud, sest Liina Siib oli EV100 programmi raames käivitanud visuaalse uurimuse "Eesti naine Soomes" (2016–...), mille keskmes on Eestist viimase paarikümne aasta jooksul Soome tööle ja elama läinud naised. Teema puudutab niisiis nii Eesti kui Soome kodanikke.

See on ka just see teema, millest tahaksin rohkem lugeda ja millest rohkem teada. "Linnasümfoonia e-moll" (2018), mida eksponeeriti esmakordselt Vana-Võromaa Kultuurikojas ja teist osa Helsingis Sinne galeriis 2018. aasta lõpus, ning "Tule ja mine" (2019) moodustavad Tallinna Kunstihoone ülevaatenäitusel paratamatult temaatilise tuumiku. Pole nimelt mingi saladus, et Eesti Euroopa Liiduga liitumise järel puhkes siin maailma regioonis üks suhteliselt ühesuunaline tööränne: Eesti Soome konsuli andmeil töötas näiteks Soomes hiljaaegu üle 33 000 Eestist pärit naise. Eks ikka peamiselt juuksuri- või ilusalongides, koristajate või maalritena uusarendustel, aga ka näiteks kõrgepalgaliste arstidena jne.

Kes aga jõuaks kokku lugeda kõike seda statistikat, mis jääb jäämäe silmaga nähtava tipu alla peidetuks. Nagu üks mu tuttav on mulle rääkinud: näiteks Võrumaal ja arvatavasti ka teistes väikelinnades on olukord selline, et Soome, Rootsi või Norrasse kolitakse suisa peredega. Esmalt läheb üks vanematest, siis läheb puhkuse ajaks teine ning lõpuks kolitaksegi kogu perega ära. Kohapeale tekib aga loogiliselt tööjõu puudus. Ühelt poolt megalinnastumine, teisalt mahajääjate üksindus. See on just selline teema, millest meil Eestis tänapäeval just väga palju ei räägita. Kuigi peaks. Liina Siib tundub olevat jällegi astunud ümbritsevast ühiskonnast vähemalt kaks sammu ettepoole. Või lausa kolm. Aga kas teda keegi kuulab?

Andreas Trossek töötab KUNST.EE peatoimetajana.

is the design for the series "A Woman Takes Little Space" (2007–...), which highlights rather well the female heroes of this literally "social realist" series of photographs, albeit no longer in the mural format following the "from each according to their ability, to each according to their needs" mantra known from the Soviet era. On the contrary, the photographs have been assembled in a corner of the exhibition space at Tallinn Art Hall, as if signalling that nothing has changed – that indeed, "a woman takes little space" even in the current atmosphere of neoliberal global capitalism, where development is designated by the market. The curator Taru Elfving is from Finland, and even that is justified because as part of the Estonia 100 programme Liina Siib had initiated the visual study "Estonian Women in Finland" (2016–...), which centres on women who have left Estonia in recent decades to live and work in Finland. The subject touches upon both Estonians as well as Finns.

That is also precisely a subject I would like to read more about and know more about. "Urban Symphony in E-minor" (2018), which was first exhibited at the Vana-Võromaa Museum, and then subsequently also at Galleria Sinne in Helsinki at the end of 2018, and "Come and Go" (2019) inevitably comprise the thematic core of this overview exhibition at Tallinn Art Hall. It is naturally no secret that after Estonia joined the European Union, a relatively one-sided migration of workers exploded in this region of the world: for example, according to the data of the Estonian consul in Finland, more than 33,000 women of Estonian origin have recently worked in Finland. Indeed, mostly in hair and beauty salons, as cleaners or painters in new real estate developments, but also as highly paid doctors among others.

But who would be able to add up all these statistics, which remain unseen under the visible tip of the iceberg. As one of my acquaintances told me: the situation in Võru County, for example, and probably other small cities is such that whole families are even moving to Finland, Sweden or Norway. At first, one of the parents goes, then the other follows for a holiday and eventually the whole family moves there. Logically, a shortage of workforce remains behind. On the one hand mega-urbanization, on the other hand, the loneliness of the ones left behind. This is precisely the sort of thing people don't talk about much in Estonia. Although they should. Again, Liina Siib seems to have taken two steps ahead of society. Or even three. But is anyone listening to her?

Andreas Trossek works as the editor-in-chief of KUNST.EE.

Varia

17. II 2019 tähistas Kumu kunstimuuseum oma sünnipäeva. Kui Eesti Kunstimuuseum tervikuna tähistab tänavu oma 100. sünnipäeva, siis Eesti Kunstimuuseumi peamaja Kumu sai 13-aastaseks. Kumu kunstimuuseum korraldas 2018. aastal 14 näitust. Neist kõige populaarsem oli suure saali näitus "Michel Sittow. Eesti maalikunstnik Euroopa õukondades" (8. VI–16. IX 2018), mille kuraatorid olid Greta Koppel ja John Oliver Hand. Näitust külastas 64 011 inimest ja sellele kuulub nüüd **Kumu kõigi aegade publikurekord**.
/
17. II 2019 Kumu Art Museum celebrated its birthday. As the Estonian Art Museum as a whole celebrates its 100th anniversary this year, the Estonian Art Museum's main building, Kumu, became 13 years old. In 2018 Kumu Art Museum organized 14 exhibitions. The most popular show was the exhibition in the Great Hall "Michel Sittow. Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe" (8. VI–16. IX 2018), curated by Greta Koppel and John Oliver Hand. It drew a total audience of 64,011 people, making it **the most-visited exhibition in Kumu's history.**

*

13. II 2019 avas **Moskva Moodsa Kunsti Muuseum** Jaan Toomiku isiknäituse "Minu lõpp on minu algus. Ja minu algus on minu lõpp", mille kureeris Viktor Misiano.
/
13. II 2019 **Moscow Museum of Modern Art** presented a solo exhibition of Jaan Toomik "My End Is My Beginning. And My Beginning Is My End" curated by Viktor Misiano.

*

17. I 2019 anti üle **AkzoNobeli** (varem Sadolini) kunstipreemia (5000 eurot), mille võitis Mirjam Hinn. See on vanim Eestis erakapitalil välja antav kunstipreemiaga (aastast 1995).
/
17. I 2019 Mirjam Hinn won the **AkzoNobel** (formerly Sadolin) art award (5000 euros). It is the oldest art prize (since 1995) issued on the basis of private funds in Estonia.

*

21. XII 2018 ***in memoriam*** Ado Lill, tuntud eesti abstraktne maalikunstnik ja graafik.
/
21. XII 2018 ***in memoriam*** Ado Lill, a well-known Estonian abstract painter and graphic artist.

29. XI 2018 anti Kris Lemsalule üle **presidendi kultuurirahastu** noore kultuuritegelase preemia.
/
29. XI 2018 Kris Lemsalu was awarded with the young cultural figure awards of the **cultural foundation of the president**.

*

22. XI 2018 teatas Eesti Kunstnike Liit, et esitatud taotluste alusel saavad **kunstnikupalga** aastateks 2019–2021 Jass Kaselaan, Jüri Kask, Marko Mäetamm, Kärt Ojavee ja Laura Põld.
/
22. XI 2018 the Estonian Artists' Association announced that Jass Kaselaan, Jüri Kask, Marko Mäetamm, Kärt Ojavee and Laura Põld will be receiving the **artist's salary** from 2019 to 2021.

*

21. XI 2018 avati **Moskvas Riiklikus Tretjakovi Galeriis** näitus "Piiride poeetika. Eesti kunst 1918–2018". Kuraatorid: Eha Komissarov (Eesti Kunstimuuseum), Tatjana Zeljukina. Kunstnikud: Eduard Wiiralt, Peet Aren, Eerik Haamer, Arnold Akberg, Aleksander Krims, Felix Randel, Rein Tammik, Elmar Kits, Ülo Sooster, Ando Keskküla, Jüri Okas, Lilli-Krõõt Repnau, Paul Sontag, Malle Leis, Anu Põder, Marge Monko, Dénes Farkas, Anna Škodenko, Krista Mölder, Ene-Liis Semper.
/
21. XI 2018 the exhibition "Poetics of Borders. Estonian Art 1918–2018" was opened at the **State Tretyakov Gallery in Moscow**. Curators: Eha Komissarov (Art Museum of Estonia), Tatiana Zeljukina. Artists: Eduard Wiiralt, Peet Aren, Eerik Haamer, Arnold Akberg, Aleksander Krims, Felix Randel, Rein Tammik, Elmar Kits, Ülo Sooster, Ando Keskküla, Jüri Okas, Lilli-Krõõt Repnau, Paul Sontag, Malle Leis, Anu Põder, Marge Monko, Dénes Farkas, Anna Škodenko, Krista Mölder, Ene-Liis Semper.

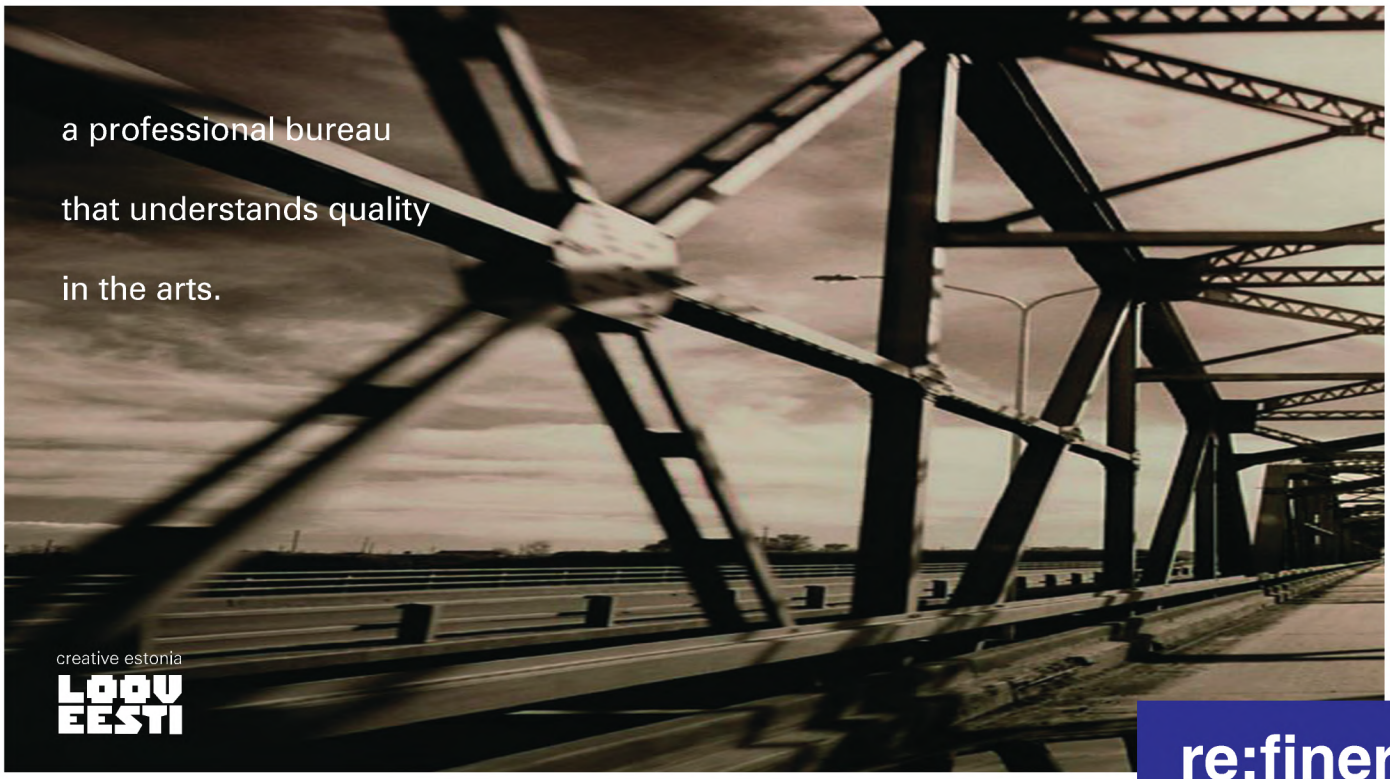
*

30. X 2018 teatas Eesti Kunstnike Liit, et **Konrad Mäe preemia** laureaat on Jüri Kask. Preemia suurus on 3200 eurot ja seda antakse iga-aastaselt välja alates 1979. aastast.
/
30. X 2018 the Estonian Artists' Association announced that Jüri Kask is the laureate of the **Konrad Mägi Art Award**. The prize is 3200 euros and it is annually issued since 1979.

*

20. X 2018 ja järgmise kaheksa päeva jooksul pakkus Tallinnas asuv Balti raudteejaama reisiterminal pinda **VI Artishoki biennaal**ile (VI AB), mis kasutas seekord moenäituse formaati. Kuraator: Sten Ojavee (Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus). Kunstnikud: Dmitri Gerasimov, Ragne Kikas, Laivi, Kris Lemsalu, Claudia Lepik, Tanja Muravskaja, Kärt Ojavee, Jaanus Samma.
/
20. X 2018 and for the next eight days, the passenger terminal of the Baltic railway station in Tallinn hosted the **VI Artishok Biennial** (VI AB), which used the format of a fashion exhibition. Curator: Sten Ojavee (Centre for Contemporary Arts, Estonia). Artists: Dmitri Gerasimov, Ragne Kikas, Laivi, Kris Lemsalu, Claudia Lepik, Tanja Muravskaja, Kärt Ojavee, Jaanus Samma.

prunsvelt



re:finer

www.refiner.ee

translation bureau

Louis Kahn. The Four Freedoms Park (1974, completed 2012), New York City
Photograph by Arne Maasik 2016

KAHN

From Island to Island – The Creative Journey of Louis Kahn

Photos by Arne Maasik

Headquarters
of the United Nations
New York City
2019

estonia Candidate for the UN Security Council 2020–2021

Supported by
Cultural Endowment of Estonia