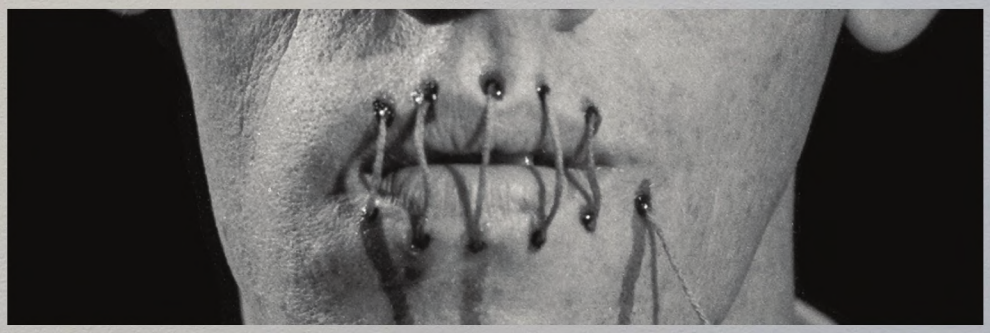
KUNST.EE

2019 / 2

KUMU STANDARD!

JUST LIKE THE THING



5 EUR

ISSN 1406-6335

2019 / 2

SISU / KORD

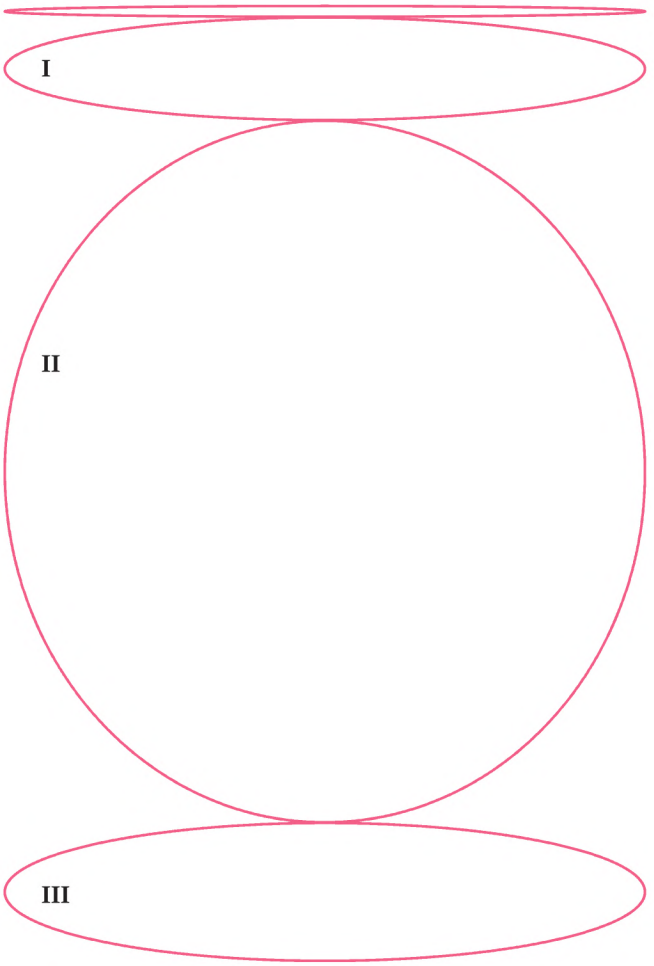
1 toimetuselt / editorial

I
2 **fookus / focus**

II
teooria ja praktika / theory and practice
14 mood / fashion
20 persoon / persona
34 teooria / theory
45 keha / body
66 visuaalne essee / visual essay

III
76 **arvustused / reviews**
85 varia
86 uus trükis

IN / SIDE



C Tommy Cash — 2

K Eve Kiiler — 2

O Rick Owens — 2

R Ede Raadik — 2

S Liina Siib — 2

V Sigrid Viir — 2

W David Wojnarowicz — 2

B *Biennale Arte 2019* — 2

D *Disaini- ja Arhitektuurigalerii / Design and Architecture Gallery* — 2

E *EKKM* — 2

H *Hobusepea* — 2

M *Kogo* — 2
Kumu — 2
KW Institute for Contemporary Art / KW Nüüdiskunsti Instituut — 2

T *Tallinna Kunstihoone / Tallinn Art Hall* — 2

Suvi 2019

Mida saab näha 58. rahvusvahelisel kunstibiennaalil Veneetsias, kus ka eestlastel on teatavasti oma rahvuspaviljon (seekord küll uues kohas, Giudecca saarel)? Mida teeb Tommy Cash Kumu kunstimuuseumis ja kes andis talle (piltlikult öeldes) kuningriigi võtmed? Kas moekad hilbud on automaatselt kunst või vajab moedisaineri loomingu eksponeerimine kunstimuuseumis ikkagi enda ümber mingit laiemat (kultuurilist, sotsiaalset, poliitilist vms) raamistust? Miks tegeleb Liina Siib oma loomingus ikka ja jälle naistega, nendega seotud arhetüüpide ning stereotüüpidega? Millisel sajandil tuli eesti kunsti meesakt ja kuidas mõjub alasti keha kunstivaatajale tänapäeval? Kust tulevad kunstitöötaja ellu kujutised ja mateeria ning kuhu kaob tema puhkus ja vaba aeg?

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

Siinses suvenumbris küsivad kunsti alal küsimusi Indrek Grigor, Janar Ala, Elnara Taidre, Liina Siib, Kaire Nurk, Hedi Rosma, Kärt Kelder, Carl-Dag Lige, Stefan Žarić, Mari-Liis Rebane, Ott Karulin jpt. Küsimused, küsimused, küsimused...

Püsige lainel!

Summer 2019

What is shown to us at the 58th International Art Exhibition, *la Biennale di Venezia*, where Estonians too have set up their national pavilion (this time in a new place, on the island of Giudecca)? What is Tommy Cash doing at Kumu Art Museum and who gave him the keys to the kingdom, as it were? Do fashionable clothes automatically become art or do we still need some wider (cultural, social, political, etc.) framework for displaying the creations of fashion designers in an art museum? Why does Liina Siib keep returning to the topic of women and the archetypes and stereotypes related to them? In what century was the male nude first introduced in Estonian art and how does a naked body affect art audiences today? From where do images and matter come into an art worker's life and where do all their holidays and leisure time go?

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 summer issue, questions in the field of art are posed by Indrek Grigor, Janar Ala, Elnara Taidre, Liina Siib, Kaire Nurk, Hedi Rosma, Kärt Kelder, Carl-Dag Lige, Stefan Žarić, Mari-Liis Rebane, Ott Karulin, *et al.* 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

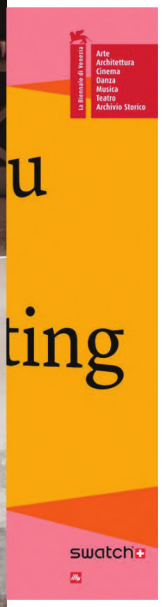
Trükk / Print House:
Pajo

© *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.



8. V–24. XI 2019
Biennale Arte 2019: "May You Live In Interesting Times"
(Et võiksite elada huvitavatel aegadel)
Giardini, Arsenale, Veneetsia linn
Peanäitus 79 osalejaga, 89 rahvuspaviljoni, 22 biennaaliga kaasnevat üritust
Kuraator: Ralph Rugoff

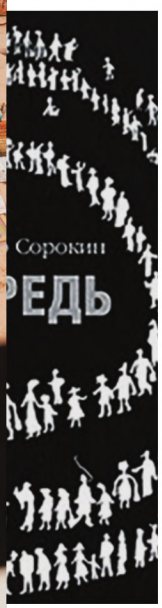
Järjekord

Indrek Grigori raport 58. rahvusvahelise Veneetsia kunstibiennaali pressipäevadelt.

Rahvusvaheline kunstisaaduste näitus, järjekorras 58. Veneetsia biennaal sai tänavu mais pidulikult avatud, nunnud on välja kuulutatud ja 5300 ajakirjanikku – biennaali direktor Paolo Baratta nimetas seda numbrit kui osalevate ajakirjanike hulka biennaalipreemiate väljakuulutamise kõnes – on oma esialgsed edetabelid koostanud.

Kõigi baltlaste uhkuseks ja auks sai parima rahvuspaviljoni Kuldse Lõvi auhinna Leedu paviljon Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė ja Lina Lapelytė *performance*-ooperiga "Sun & Sea (Marina)" (Päike & Meri (Marina), 2019; esiettekanne 2017). Eesti paviljoni täitnud Kris Lemsalu "Birth V – Hi and Bye" (Sünd V – tere ja head aega, 2019) oli juba kohal mitmes TOP10-tüüpi loetelus (näiteks rahvusvahelise kunstituru portaalis Artnet News ja kuukirja The Art Newspaper veebiversioonis), nii et Eesti paviljoni tänavune kolimine Palazzo Grassi kõrvalt Giudecca saarele ei pane paviljoni külastajate koondarvule ehk väga suurt põõna.

Ning mis meie lõunanaabrite paviljoni "Saules Suns" (Saule päikesed, 2019) puutub, siis Daiga Grantiņa avamiskõnes esile toodud asjaolu, et ta nii oma rasedusest kui ka oma projekti Läti paviljoni võidutööks valimisest pooletunnise ajavahemiku sees teada sai, on teostusele paraku kiirustamisjälje jätnud. Või kui puudujäägid ei ole siiski tingitud õigesti asetatud prioriteetides, siis ei jää lihtsalt üle muud kui tõdeda, et iga kord ei õnnestu kuldmune muneda, sest kes 2016. aastal Riias Kim?-i Sportas tänava näitusepinna avanäitusel käis, teab, et Grantiņa on võimeline märksa muljetavaldavamateks sooritusteks.



Millest järjekorras räägiti

Nagu eelmisel biennaalil, kui Kuldse Lõvi sai Anne Imhofi *performance* "Faust" (2017) Saksa paviljonis, iseloomustas ka tänavuse biennaali leedukate võidupaviljoni tunni kuni kahe pikkune järjekord – mis, tõsi, moodustus juba enne võidu väljakuulutamist, kuid kasvas pärast seda märkimisväärselt. Nagu Vladimir Sorokini tõsielulises kõnekatkete raamatus "Järjekord" (Очередь, 1980), arutati ka Leedu paviljoni järjekorras ennekõike selle üle, mida siis ikkagi rahvale antakse. Minu selja taga seisnud Tai päritolu galerist, kes oli juba korra saba ära seisnud ning teisele ringile tulnud, keeldus kommentaari andmast ning vabandas end selgitusega, et kui me temalt praegu kuuma telesarja "Game of Thrones'i" (Troonide mäng) viimase hooaja kohta küsiksime, vaikiks ta

8. V–24. XI 2019
Biennale Arte 2019: "May You Live In Interesting Times"
Giardini, Arsenale, the City of Venice
Main exhibition with 79 participants, 89 national pavilions, 22 collateral events
Curator: Ralph Rugoff

The queue

Indrek Grigor's report from the press preview of the 58th International Art Exhibition, la Biennale di Venezia.

The international exhibition of artistic products, the 58th Venice Biennale was ceremoniously opened in May, its sweethearts announced and 5,300 journalists – this was the number of participating journalists stated by the director of the biennale, Paolo Baratta in his speech announcing the winners of the biennale prizes – have put together their preliminary top lists.

As a point of pride and honour for all Baltic people, the Golden Lion was won by the Lithuanian pavilion, Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė and Lina Lapelytė's performance-opera "Sun & Sea (Marina)" (2019, premiered in 2017), and the Estonian pavilion with Kris Lemsalu's "Birth V – Hi and Bye" (2019) was also included in many of the top 10 lists (for example in the international art market newswire Artnet News and the website for The Art Newspaper monthly), so the move the pavilion undertook this year, from next to Palazzo Grazzi to the island of Giudecca does not perhaps have a devastating impact on the number of total visitors.

And when it comes to the pavilion of our southern neighbours, "Saules Suns" (2019), the fact Daiga Grantiņa mentioned in her opening speech that she found out about both her pregnancy and having been chosen for the Latvian pavilion within the span of an hour and a half has unfortunately left a mark on the artwork of being pressed for time. Or at least, if the shortcomings are not justifiably caused by unavoidable priorities, we just have to agree that it is impossible to lay golden eggs every time because everyone who was present at the opening exhibition of Kim?'s new space in Sportas Street in Riga, knows that Grantiņa is capable of so much more.

What was discussed while queuing

Like the previous biennale, when the Golden Lion was awarded to Anne Imhof's performance "Faust" (2017) at the German pavilion, this year's winner, the Lithuanian pavilion, was also crowded and had a queue that involved waiting up to two hours – which, true, was already there even before the prize was announced, but grew considerably after. As in Vladimir Sorokin's book "The Queue" (Очередь, 1980), that is made up of real-life conversations, the people queuing for the Lithuanian pavilion, too, were discussing, above all, what they will get. A Thai gallerist standing behind me, who had already gone through the queue once and was back for their second round, refused to comment and explained that if asked about the last season of Game of Thrones, a TV-show that was on everyone's

niisamuti. Kuid keelekandjaid siiski leidus: enne, kui oli selgunud, et Prantsuse paviljon Giardini pargis preemiate näol äramärkimist siiski ei leia, oli ka selle ukse taga järjekord, mis nii mõnegi vaataja ära peletas.

Nagu kirjutab Sorokin, siis põhiline mure järjekorras seistes on küsimus, et kas ikka jätkub kõigile. Ning nagu ühe Läti kolleegi kogemus näitas, ei jätkunud. Esimene kord vedas teda alt GPS, teisel korral ajas sõjavägi ootajad laiali, sest kuuldavasti üks vene päritolu mees, kes järjekorras seisis, olla käitunud agressiivselt ja väitnud enesel pommi olevat. Reaktsioonina sellele ähvardusele sundisidki eriüksuslased ligi sadakond järjekorras seisnud inimest territooriumilt lahkuma. Kolmandal katsel sulges Leedu paviljon enne uksed, kui järjekord mu Läti kolleegini jõudis, ning neljandal katsel oli paviljon tehnilise rikke tõttu suletud.

Peamised meelepaha ja rahuolematuse kütjad järjekorras on otse loomulikult ettetrügijad. Sorokini teoses on nendeks grusiinid ning erilist meelehärmi tekitavad bussitäied välismaa turiste, kes saavad defitsiitsele kaubale ligi väljaspool järjekorda. Veneetsias oli Leedu paviljoni järjekorras seisjatest möödakõndijate koondnimetuseks "delegatsioon", näiteks Itaalia kultuuriministri delegatsioon jne.

Kuid järjekorras räägiti ka asjalikku juttu. Nii näiteks valgustati kuukirjas The Art Newspaper biennaali kõige ebaõnnestunumate teoste hulka arvatud, Christoph Büchleri initsiatiivil Arsenale juurde kanali kaldale toodud ja 2015. aastal vähemalt 700 emigrandiga põhja läinud laevavraki Barca Nostra saagat. Poliitiliselt ülimalt laetud laevavraki biennaalile toomise vastu olla seisnud paremradikaalse Itaalia Liiga esimees Matteo Salvini isiklikult ja samasse parteisse kuuluv Veneto regiooni president Roberto Ciambetti. Luba vrakki eksponeerida saadi siiski sõna otseses mõttes mõni päev enne biennaali avamist, teadsid rääkida järjekorras minu ees seisnud itaallased. Tõsi, ajalehes The Guardian ilmunud Lorenzo Tondo artiklist jääb küll mulje, et vastuolud puhkesid alles pärast vraki Veneetsiasse saabumist, aga tühja neist detailidest. Mille üle kunstimaailmas vaidlust üritatakse kiskuda, on küsimus, et milline on vraki biennaalil eksponeerimise moraalne põhjendatus. Kas tegemist on tragöödia kuritarvitamisega vaatemängulistel eesmärkidel?

Biennaali kuraator Ralph Rugoff ja kunstnik Christoph Büchler kinnitavad, et eesmärgiks oli uudistekanalis kauge ja abstraktsena tunduva kehandi toomine vahetult avalikkuse silme ette. Mille eest aga kunstnikku ja biennaali valdavalt hurjutatakse, on vraki eksponeerimise viis. Paigutatuna Arsenale kaldale ajaloolise kraana kõrvale, mõjub see nagu klaver väikelinna kultuurimaja kunstisaali nurgas. Suur laevavrakk, mis on deponeeritud sinna mitte biennaali soovil, vaid biennaali kiuste – ja jumal teab millistel kaalutlustel. Kui kõrval oleva kraana ajalugu tutvustavad mitu suurt planšetti, siis laeval enesel puudub etikettki, ning nagu me Boris Groysi raamatust "Art Power" (Kunsti jõud, 2008) oleme lugenud, ei saa kunstiteos väljaspool koduseinu eksisteerida ilma selleta, et sel oleks vähemalt mingigi "tekstuaalne bikiini" teose nimesedeli näol. Etikett ei puudu aga mitte biennaali korraldajate lohakuse tõttu, vaid kunstniku nõudmisel. Büchler keeldub avalikult selgitamast, kuid projekti meeskonna sõnul ei ole kalalaev ise kunstiteos, vaid selleks on hoopis "käimasolev projekt ja selle teekond" .

Tüli kiskuda Büchler igatahes oskab: 2015. aasta biennaali ajal avas ta Veneetsias Islandi rahvuspaviljonina aastakümneid tühjalt seisnud katoliku kirikus mošee, mis paari nädala järel avaliku korra tagamiseks suleti. Kusjuures, probleem oli

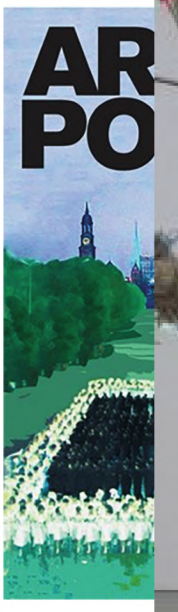
mind, they would also remain silent. But there was no shortage of those who did gossip: before it became clear that the French pavilion in the Giardini would not be awarded a prize, there was a discouraging queue leading up to its door as well.

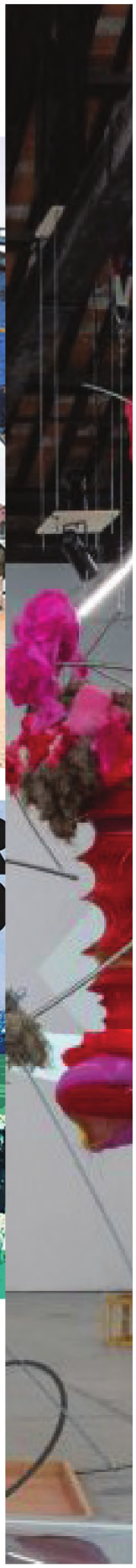
As described by Sorokin, the main worry for those queuing is, if there is, in fact, enough for everyone. And as exemplified by the experience of one of my Latvian colleagues, there wasn't. The first time they were misled by GPS, the second time, the queue was broken up by the military, because, as rumour had it, a Russian man in the queue had become aggressive and claimed to have a bomb. Reacting to the threat, the special forces made the crowd, of about a hundred people queuing, leave the territory. On their third attempt the Lithuanian pavilion closed before my Latvian colleague could reach the show and on their fourth try the pavilion was closed due to a technical issue.

The main source of disgruntlement and grudge, of course, are those who skip the line. In Sorokin's book – a group of Georgians and, what is especially frustrating, buses full of foreign tourists, who get access to the deficit goods without queuing. In Venice, those able to pass the queue outside the Lithuanian pavilion could be said to mostly fall into the category of delegations, for example, the delegation of the Italian minister of culture etc.

But more serious matters were discussed in the queue as well. For example, the saga of Barca Nostra, a ship that had sunk with at least 700 migrants in 2015 that had now been hauled on to the shore next to the Arsenale on the initiative of Christoph Büchler – a work that had been listed as one of the worst at the biennale by The Art Newspaper. Among those who opposed bringing the wrecked ship to the biennale were Matteo Salvini, the chairman of the Italian radical right-wing party Lega Nord and Roberto Ciambetti, the president of the Veneto region, belonging to the very same party. The permission to exhibit the wreck was obtained literally only a few days before the biennale opened, as Italians queuing in front of me confirmed. True, based on Lorenzo Tondo's article in The Guardian, one is left with the impression that the controversy exploded only after the wreck arrived in Venice, but let's skip the details. What the art world is really fighting over is the question of how morally justified exhibiting the wreck at the biennale really is. Is it taking advantage of a tragedy in the name of creating a spectacle?

Both the curator of the biennale, Ralpf Rugoff, and the artist, Christopher Büchler, claim that the aim was to bring something that is mediated by the news and seems distant and abstract to the immediate vicinity of the public. What the artist is mostly scolded for is the way the wreck is displayed. Placed next to a historic crane on the bank of the Arsenale, it feels like a piano in the corner of the exhibition space of a small-town culture centre. A large wrecked ship deposited there not by the request of the biennale but in spite of it – and god only knows with what kind of intention. While the history of the crane next to the wreck is introduced by several large billboards, the ship lacks even a label, and as we can read from Boris Groys' book "Art Power" (2008), a work of art cannot exist outside the walls of a home without displaying at least some sort of "textual bikini", like a label with a title. However, the label is not missing due to the carelessness of the biennale but per the demand of the artist. Büchler refuses to explain himself in public, but the team behind the project states that "the fishing vessel is not the artwork; instead, the ongoing project and its journey are the artwork."





võrdlemisi sarnane – ekspositsioonist enesest ei olnud sugugi selge järeldada, kas tegemist oli kunstiteose või hoopis toimiva mošeega.

Poliitiliselt tundlikke memoriaale oli ka rahvuspaviljonides. Kataloonia paviljon (mis tehniliselt on biennaaliga kaasnev sündmus, mitte ametlik rahvuspaviljon, kuivõrd Kataloonia ei ole *de jure* riik) keskendus avalike monumentide poliitilisele saatusele. Kunstnike Marcel Borràsi *performance* ja Albert García-Alzórrizi video jäävad küll täielikult Pedro Azari kureeritud ekspositsiooni dokumentaalse sisu varju, kuid see dokumentaalsus on huvitav ka Kataloonia ajaloost mitte midagi teadvale keskmisele eestlasele. Ja seda mitte ainult nn Tõnismäe pronkssõduri saaga kaudu tekkivate paralleelile kaudu, vaid ka mõõtkava tõttu. Kui meil, eestlastel, on lähiajaloos sündmus nimega "Pronksiöö", siis katalaanidel on omavalitsuse hoidla, kus deponeeritakse avalikust ruumist eemaldatud skulptuure.

Enesekolonisatsioon?

Mis mulle aga seekord biennaalil esmakordselt silma hakkas, oli ennekõike Aafrika riikide teatav enesekolonisatsioon. Nii Lõuna-Aafrika Vabariik, Ghana kui ka Zimbabwe on leidnud meediapildis paviljonide edetabelites soovitamist, aga ükski neist ei paista silma märkimisväärse originaalsusega, vaid sellega, et tegemist on igati n-ö normipärase globaalse nüüdisaegse kunstiga. Vägisi tekib tunne, et olles viimastel aastatel agarasti kaasatud rahvusvahelistesse suursündmustesse, on Aafrika riigid ära tabanud õige võttestiku. See ei ole kindlasti kuidagi halvem kui mõned varasemad kommertslikud maitsetused, mis minu mälus esimese asjana musta mandri ja biennaalil osalemisega meenuvad, nimesid nimetamata. Sümboolselt on siiski väga huvitav, ent ka mõneti kurb näha, kuidas ainus viis mitmekesisusest pasundava rahvusvahelise kunstiväljaga kontakti saada, on normiga kohaneda.

Näiteks Zimbabwe paviljoni maalikunstnikke Georgina Maximi, Neville Starlingit, Cosmas Shiridzinomwat ja Kudzanai-Violet Hwami võiks mulle vabalt esitleda kui Eesti Kunstiakadeemia üliõpilasi, ja ma usuksin. Esmakordselt biennaalil osaleva Ghana, Nana Oforiatta Ayimi kureeritud paviljonis "Ghana Freedom" (Ghana vabadus, 2019) eksponeeriti teiste seas riigi esimese kutselise naissoost fotograafi Felica Abbani 1960. ja 1970. aastatel üles võetud portreid naistest, mis võiksid sama hästi olla osa tänavuse biennaali põhinäitusest, kus portreed mustanahalistest naistest on üks domineerivaid motiive. John Akomfrahi kolme kanaliga video "The Elephant in the Room – Four Nocturnes" (Elevant toas – neli nokturni, 2019) on sama eepiline kui iga teine biennaalil eksponeeritud "videopoeem", ning ka ülejäänud paviljoni kunstnikud ei jää oma loomingu normatiivsuses kuidagi nimetatuile alla. Ning loomulikult on nii Ghana, Lõuna-Aafrika Vabariigi kui ka Zimbabwe ekspositsioonide keskmes kolonialism, vägivald ja ökoloogiline katastroof, mis on kahtlemata hästi ja ajakohaselt valitud teemad, ent mind häirib, et ainus viis, mille kaudu mitte ainult Aafrika, vaid ka teised marginaliseeritud piirkonnad maailmas saavad globaalses vaidluses kaasa rääkida, põhineb n-ö valge lääne standarditel.

Näiteks Mongoolia kõrilauljad mõjuvad tänavusel biennaalil pädevatena vaid seetõttu, et šamanism on taas rahvusvahelises nüüdiskunstis populaarne nišš. Seda näitlikustab kas või meie kodune Eesti paviljon, mille ejakuleerivad vulvad käivitati samuti justkui mingi paganliku rituaaliga. Kuid

Büchler indeed knows how to pick a fight: at the 2015 Venice Biennale he opened a mosque in a catholic church that had stood empty for decades as the Icelandic pavilion, which was then closed after a few weeks to ensure public order. It must be mentioned that the issue was relatively similar – the exhibit itself did not make it clear whether it was an artwork or a functioning mosque.

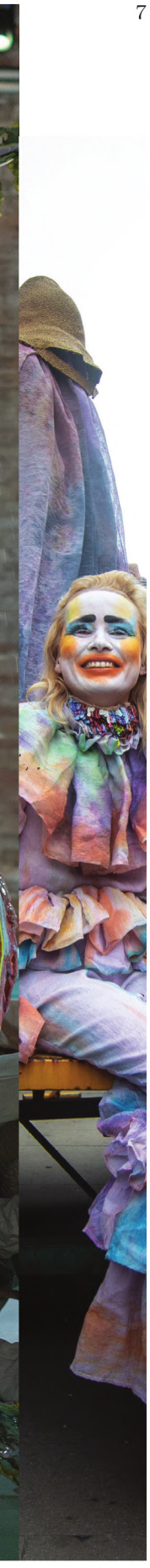
However, there were politically sensitive memorials in national pavilions as well. The Catalonian pavilion (that is technically an accompanying event, not a certified national pavilion, as Catalonia is not a state *de jure*) focused on the political fate of public monuments. Even though the performance by Marcel Borràs and the video by Albert García-Alzórriz are completely overshadowed by the historic documents curated by Pedro Azar, the documentary approach is fascinating also to an average Estonian who knows nothing about the history of Catalonia. And not only because the parallels with the Bronze Solider saga that come to mind, but also due to a comparable scale. Whereas we, Estonians, have an event in our recent history called the Bronze Night, Catalonians have a municipal storage, where sculptures that are removed from the public space are deposited.

Self-colonisation?

Something I noticed at the biennale for the first time, however, was a kind of self-colonisation, mainly when it came to African countries. South Africa, Ghana and Zimbabwe have been repeatedly recommended in various lists of national pavilions in the media, even though none of the three is remarkably original, but are rather "normal" examples of global contemporary art. I can't help but feel as if the African countries, having been often featured in international art events in recent years have, as a result, mastered the right techniques. It is by no means worse that some of the earlier commercial vulgarities that initially crop up in my memory when I think about some of the previous exhibits from the African continent, I am not going to name names though. Symbolically it is quite interesting, although somewhat sad to see that the only way to make contact with the international art world, blasting about its diversity at every opportunity, is to adapt to the norm.

For example, the painters of the Zimbabwe pavilion, Georgina Maxim, Neville Starling, Cosmas Shiridzinomwa and Kudzanai-Violet Hwam could be introduced to me as students of the Estonian Academy of Arts and I would believe it. First time participant Ghana, with the work "Ghana Freedom" (2019) curated by Nana Oforiatta Ayim exhibited, among others, the works of the country's first professional photographer Felica Abban with 1960s and 1970s portraits of women that could very well be part of this year's main exhibition, where portraits of black women is one of the dominant motifs. John Akomfrah's three-channel video "The Elephant in the Room – Four Nocturnes" (2019) is as epic as every other "video poem" shown at the biennale and all the other artists in the pavilion are no less below par. And of course, running through the exhibits for Ghana, South Africa and Zimbabwe are themes of colonialism, violence and ecological disaster, which are, no doubt, current and well chosen, but I am somewhat annoyed that the only way that not only Africa but also other marginal regions can join the global discussion is based on white Western standards.

SPALDING



mingit muud kõnevõimet kui juhuslik normiga kaasakõlamine ühel traditsionalistlikul kultuuril rahvusvahelise suurnäituse kontekstis olla ei saa. Nii nagu endisi "paariariike" eristab "tsiviliseeritud maailmast" lääne demokraatia normide järgimine, nii on ka tänavuse biennaali pailapseks esmakordselt rahvuspaviljoniga ülesastuv Pakistan, mida esindab naissoost kunstnik Naiza Khan, kes elab paralleelselt Karachis ja Londonis ning kelle "detailset uurimust, dokumenteerimist ja kaardistamist kätkev praktika" tegeleb laiemate muutuste läbimõtestamisega globaalses lõunas.

Selline *lingua franca* on kahtlemata väga praktiline ja teineteise mõistmine oluline tegur parema homse loomiseks, aga ma ootaksin retoorikat, mis ei imetle piltlikult seda, kui "aktsendivabalt" Ghana kunstnikud töötavad, vaid sellist retoorikat, mis tänaks kunstnikke võtmaks vaevaks kõnelda meid huvitavatel teemadel ning meile, vaatajaile, arusaadavas keeles. Mäletamist mööda oli üks etteheiteid, mis läinud aastal Lõuna-Aafrika päritolu kuraatori Gabi Ngcobo koostatud Berliini biennaali aadressil kõlas, et see ei suhestunud kuigivõrd Lääne-Euroopa kunstis hetkel aktuaalsega ning mõjus seetõttu võõristavalt. Selles kontekstis oli Veneetsia biennaalil huvitav kogemus ülikeeruka ja kreoliseerunud ajalooga Peruu ""Indios Antropófagos". A Butterfly Garden in the (Urban) Jungle" (Liblikaaed (linna)džunglis, 2019), mis asetseb Arsenales Lõuna-Aafrika Vabariigi paviljoni kõrval ning räägib samuti kolonialismist, aga teeb seda üle vindi keeratud Ladina-Ameerika aktsendiga. See aktsent muudab ekspositsiooni – paraku mitte sisuliselt, küll aga vormiliselt – märksa huvitavamaks kui Lõuna-Aafrika kannatusest kõnelev tume torisemine pealkirja all "The Stronger We Become" (Seda tugevamaks me muutume, 2019).

Lendas üle Giardini

Kui järjekorras seisjad kunstijutust tüdinenult taas eluliste küsimuste juurde naasid, jõuti kiirelt üksmeelele, et biennaali parim *selfie* ehk endli pildistamise koht ei ole mitte Barca Nostra, vaid Egiptuse paviljon. Kuid vaidlus, kas Ahmed Chiha installatsiooni näol on tegemist kohutavalt halva või oma kohutavuses silmapaistva installatsiooniga, käib kuluaarides endiselt. Halba kunsti on biennaaliga seoses Veneetsias alati omajagu ning ka negatiivse hinnanguga TOP10-tüüpi nimekirjad internetis populaarsed.

Minu isikliku varasema kogemuse põhjal on üks halva kunsti "allikaid" eskalaator Arsenales. Kui tegemist oleks trepiga, siis seda teekonda ilmselt ette ei võtaks, aga kui pressipäeva lõpuks puruväsinud oled, siis tundub see tõusev trepp kuidagi kutsuv. Seekord leidsin siiski just sealt ülevalt kaks mulle kõige rohkem korda läinud paviljoni, Ukrainalt ja Kosovolt. Kumbki ei olnud tingimata kunstiliselt vapustav, ent mõlemad läksid mulle just sisulises mõttes korda.

Ukrainlased lennutasid 9. mail (*sic!*) üle Veneetsia maailma suurima kaubalennuki An-225, mille hüüdnimeks on Мрія ehk unistus. 1980. aastate lõpus Nõukogude Liidus kosmosesüstiku tehasest kosmodroomile transportimiseks ehitatud hiigellennuki vari, mida rahvasuus ka alumiiniumvarjutuseks nimetatavat, langes sümboolselt Giardini pargile, Veneetsia biennaali kesksele sündmuspaigale. Ukraina paviljoni pealkiri "The Shadow of Dream cast upon Giardini della Biennale" (Unistuse vari Giardini della Biennale kohal, 2019) oli seega esmapilgul väga ühemõtteline. Lennuki pagasiruumis oli kõvaketas kõigi elavate ukraina kunstnike nimedega.

Mongolian throat singers, for instance, seem relevant at this year's biennale only because shamanism is once again a popular niche in international contemporary art. Another example of this is our own Estonian pavilion where the installation of ejaculating vulvas was opened with some sort of seemingly pagan ritual. But speaking in any other capacity, apart from accidental harmonising with the norm, seems to be denied traditional cultures within the context of an international mega-exhibition. Just as former "rogue states" are differentiated from "the civilised world" by the fact that they adhere to the norms of Western democracies, the teacher's pet this year is the first time participant Pakistan with a national pavilion that presents woman artist Naiza Khan, based in Karachi and London, whose practice which "involves detailed research, documentation and mapping, looks at how the reshaping of these landscapes" reflects wider changes in the Global South.

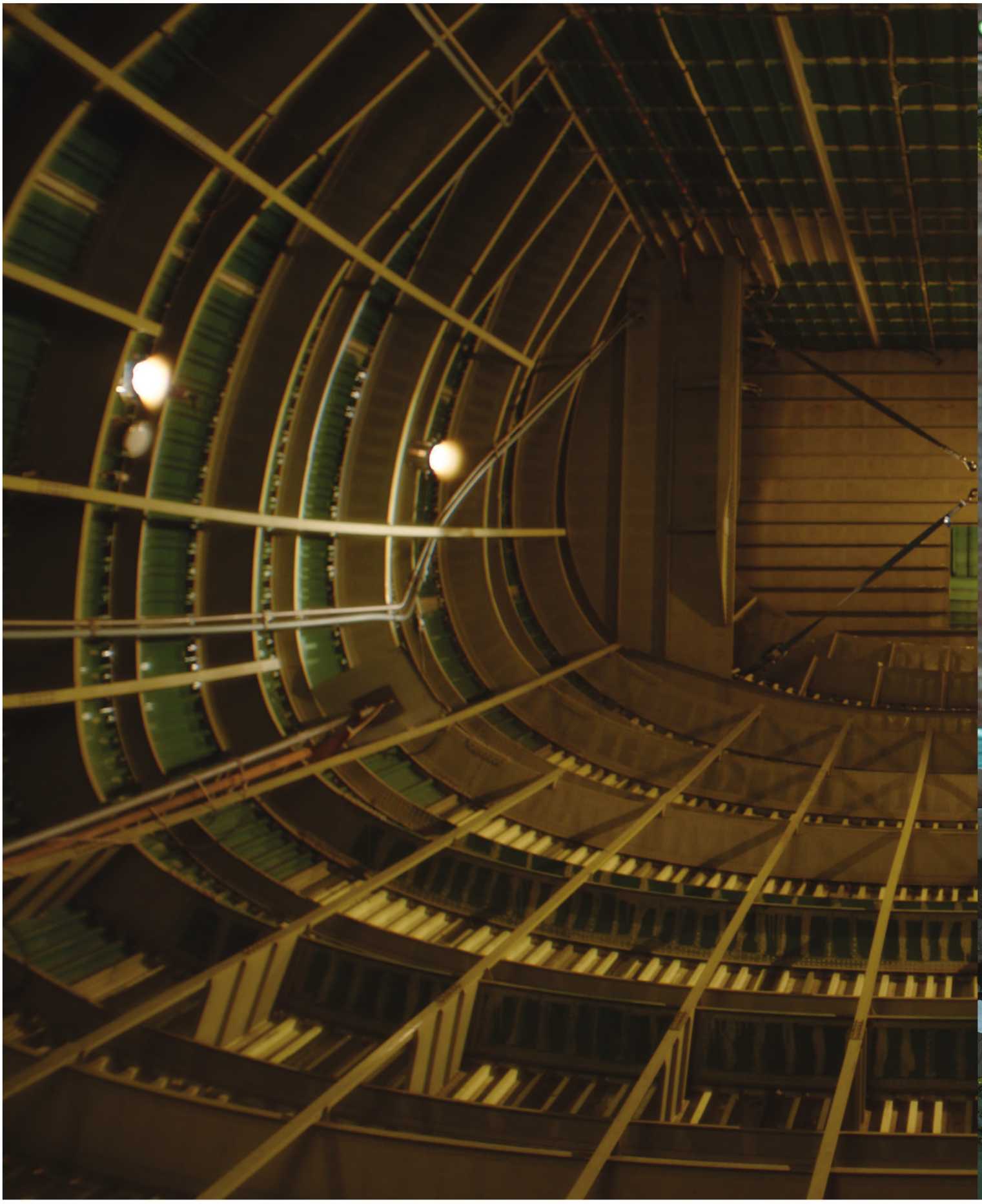
This kind of *lingua franca* is without doubt highly practical and an important aspect in creating a better tomorrow, but I was not expecting a rhetoric that admires how "accentless" the work of the Ghana artists is, but one that would thank the artists for making the effort to speak about engaging topics in a language that we, the viewers, understand. If I remember correctly, last year's Berlin Biennial, curated by the South African curator Gabi Ngcobo, was criticised for not relating to current issues in the Western European art world and as such, felt somewhat strange or alien. In this context, ""Indios Antropófagos". A Butterfly Garden in the (Urban) Jungle" (2019) at the pavilion for Peru, a country with an extremely complicated and creolised history, offered a fascinating experience at the Venice Biennale. The pavilion is located in the Arsenale, next to the South African pavilion and also discusses colonialism but does so with an over the top Latin American accent. This accent makes the exhibition – unfortunately not in terms of the content, but only in form – considerably more interesting than the dark brooding on South African suffering under the title "The Stronger We Become" (2019).

One flew over Giardini

When the discussion in the queue steered away from art talk to more real-life matters, a consensus was quickly established – the best place to take a selfie at the biennale was not next to Barca Nostra, but at the Egyptian pavilion. Although, according to rumours, it is still undecided whether Ahmed Chiha's installation is just a terrible installation or whether it is so terrible that it becomes spectacular. There is always an abundance of bad art in Venice and no shortage of online top 10 type lists of the worst of the worst.

Based on my previous experience, I had come to the conclusion that one of the "sources" of bad art is the escalator in the Arsenale. If there was a staircase instead, I probably would not bother going upstairs but after an exhausting press day, the escalator somehow seems so inviting. This time, however, this was exactly where I found the two pavilions that spoke to me the most, those of Ukraine and Kosovo. Neither was artistically stunning, but the content left an impression.

On 9 May (*sic!*), Ukrainians flew the world largest cargo plane AN-225, nicknamed Мрія or "dream" over Venice. The giant plane, built in the late 1980s to transport a Soviet space shuttle from the factory to the cosmodrome, cast a shadow, at times referred to as the aluminium eclipse, on the Giardini,



Kris Lemsalu
Sünd V – tere ja head aega
2019
keraamika, installatsioon
Produtseerinud Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus
Biennale Arte 2019, näitusevaate autor Kent Märjamaa

Kris Lemsalu
Birth V – Hi and Bye
2019
ceramics, installation
Produced by Center for Contemporary Arts, Estonia
Biennale Arte 2019, exhibition view by Kent Märjamaa

“Kõik elavad” tähendas sealjuures kõiki, kes avaliku üleskutse peale end ukraina kunstnikena üles andsid. Paviljoni ekspositsioon Arsenales koosnes kunstnike nimekirjast ja neljast lauast, mille taga istusid jutukad ukrainlased, kes kõigile, kes kuulata tahtsid, rääkisid, kuidas Ukraina on välja jäetud mitte ainult maailma ja Euroopa kultuuriruumist, vaid sageli ka näiteks Ida-Euroopa kunstist rääkivatest esseekogumikest.

Siin on kolm südantsoojendavat teemat, mis ka Eestis sugugi mitte nii ammu päevakorras olid. Kõigepealt, kellel ja mille alusel on ühel või teisel kunstnikul õigus meid rahvusvahelise kultuuri suursündmuse raames esindada, kas või mis on selles kontekstis eesti kunst, ning kas rahvuspaviljon peaks seda ka kuidagi esitama? Jättes kõrvale kogu sümboolse atribuutika, meeldib mulle Ukraina paviljoni kuraatorite kollektiivi Open Group (Yuriy Biley, Pavlo Kovach, Stanislav Turina ja Anton Varga) žest just oma autokommunikatiivsuses. Biennaalile on toodud kõik, kes tahavad osaleda, kuid samas tõdetakse, et kuivõrd Ukrainat ja ukraina kunsti pole rahvusvahelise kultuurilise poliitgeograafia seisukohalt just nagu olemaski, siis on virtuaalne nimekiri kunstnikest ilma teosteta kõige pädevam eneserepresentatsioon, mida üldse saab esitada.

Kosovo paviljon “Family Album” (Perekonnaalbum, 2019) oli mõnevõrra klassikalisem, kuigi mängis sarnasel rahvusliku ja rahvusvahelise kuvandi vahelisel mänguväljal. Kasutades fotograafias igipopulaarset ekfraasi võtet, esitas kunstnik Alban Muja kolmel Kosovo sõja ajal rahvusvahelises ajakirjanduses populaarseks osutunud pressifotol jäädvustatud lapse eluloo – pildistatu enesega tehtud intervjuu kujul. Kusjuures, fotod ei olnud ekspositsioonis reaalselt kohal. Ajakirjanik fotokaameraga oli niisiis seatud juhusliku vuajeristi rolli, kes – ja seda ei seadnud keegi kahtluse alla – täitis sündmuste rahvusvahelisele avalikkusele vahendajana olulist rolli, ent kes oli tunnistajaks vaid ühele juhuslikule hetkele kogu draamast. Sealjuures näis ekspositsioon kõnelevat mitte lääne ajakirjanikega või ajakirjandusest, vaid kõnetas just kannatajaid endid. Niisugusele tõlgendusele viitas asjaolu, et ka ajakirjanikud on – sarnaselt paviljoni kunstnikule – lapsena pildile sattunud inimeste hilisema elukäigu vastu huvi tundnud, kuid sel teemal pikemalt ei peatutud, sest pilk väljapoolt ei olnud ilmselgelt see, millest teos kõneles.

Nii Ukraina kui ka Kosovo paviljone iseloomustav sissepoole pööratud jutustus eristas neid minu jaoks eespool mainitud Aafrika riikide ning Peruu ja Pakistani paviljonidest, mis näisid kordavat Lääne-Euroopa ja Ameerika intellektuaalide välja töötatud postkoloniaalse narratiivi kriitika võttestikku. Eesmärgiga vist teoreetikutega kaasa rääkida, samas kui on küsitav, kui palju see postkoloniaalses olukorras elajaid endid kõnetab.

Uut kriitikat otsimas

Veneetsia biennaali peanäituse “May You Live In Interesting Times” (Et võiksite elada huvitavatel aegadel, 2019) kureeris Ralph Rugoff, Ameerika kuraator ja Londoni Hayward Gallery direktor. Kuraatori saatetekst on mõnevõrra vastuoluline. Esmalt viitab kuraator poststrukturalismiga meie mõtlemisse toodud relatiivsusele kui kahe teraga mõõgale. See, et “alternatiivsed faktid” ja “tõejärgsus” on tavakäibesse tulnud mõisted ja ühtse tõe puudumine ei ole enam hirmutav teoreetiline koll, vaid iga ajalehelugeja jaoks iseenesestmõistetav, on

the central exhibition space of the Venice Biennale. The title of the Ukrainian pavilion, “The Shadow of a Dream cast upon the Giardini della Biennale” (2019), was, at first glance, very unambiguous. In the luggage storage of the plane was a hard drive with the names of all the artists living in Ukraine. “All artists living” meant everyone, who had responded to the open call and signed up to be included as Ukrainian artists. The pavilion’s exhibition in the Arsenale was made up of the list of artists and four tables with chatty Ukrainians sitting behind them, telling everyone who listened how Ukraine has not only been left out of the cultural community of the world and Europe but often also from compendiums of Eastern European art, for example.

This includes three heart-warming themes that were relevant not so long ago in Estonia too. First, who has the right to represent us at a major event of international culture and on what basis, what is Estonian art in that context and whether the national pavilion should represent it somehow. Leaving the symbolism aside, I like the move by this collective of Ukrainian curators called Open Group (Yuriy Biley, Pavlo Kovach, Stanislav Turina and Anton Varga) in how autocommunicative it is. Everyone who wanted to participate is brought to the biennale, but at the same time it is acknowledged that since from the perspective of international cultural-political geography, Ukraine and Ukrainian art does not seem to exist, a virtual list of artists without works is the most apt form of self-representation that there can be.

The Kosovo pavilion “Family Album” (2019) was a bit more conventional, although still balancing on the line between a national and international image. Using ekphrasis, ever-popular in photography, the artist Alban Muja presented the life story of a child, three photographs of whom had been taken during the Kosovo War and heavily circulated in the international press – as an interview with the person featured in the photographs. The photographs, however, were not included in the exhibition. The journalist with the camera was framed as an accidental voyeur, who – and this was doubted by no one – played an important role in mediating the events to an international public but was, in the end, nothing more than a witness to a random moment in the whole drama. The exhibition seemed to speak not to Western journalists or about journalism, but to the victims instead. This interpretation seems to be supported by the fact that the journalists – like the artist in the pavilion – have also shown interest in the later life of the child in the photographs, but this was not addressed any further, as the work was not about an outside gaze.

With their narratives directed inward, both Ukraine and Kosovo were distinctly set apart from the African countries I mentioned earlier and the pavilions of Peru and Pakistan that seemed to repeat the critical tools of a postcolonial narrative, established by Western European and American intellectuals. The aim, I assume, was to speak together with the theorists, although it is questionable how that really relates to those actually living in a postcolonial situation.

In search of a new critique

The main exhibition at the Venice Biennale “May You Live In Interesting Times” (2019) was curated by Ralph Rugoff, an American curator and the director of the Hayward Gallery in London. The curator’s statement is somewhat controversial. First, he refers to the relativism that entered our thinking

Kõik Ukraina kunstnikud
Unistuse vari Giardini della Biennale kohal
2019
Open Groupi kuraatoriprojekt
Produtseerinud Ukraina kultuuriministeerium
Biennale Arte 2019, kuvatõmmis videost

All the artists of Ukraine
The Shadow of Dream cast upon Giardini della Biennale
2019
Open Group's curatorial project
Produced by the Ministry of Culture of Ukraine
Biennale Arte 2019, screen shot from video

tõestus kriitilise teooria perverssest rakendusest. Ning viitega Ernesto Laclaule peab ka Rugoff vajalikuks leida uus, vähem destruktiivne kriitika vorm. Kuid samas näib Rugoff vaatajatega just läbi vastuolude kõnelevat, nii oli ka näitus jagatud kaheks osaks: ettepanek A ja ettepanek B.

Kuraatori lubatud vastuolu ma kahe näituse poole vahel siiski ei leidnud. Kui üldse, siis mõjus peanäitus oma ülesehituse tõttu märksa terviklikumalt kui eelmistel biennaalidel. Autorid nii Arsenales kui Giardinis olid suuresti samad, autorite arv seeläbi väiksem ning sama autori teosed – olenemata kuraatori intentsioonist – mitte ei vastandunud teineteisele, vaid täiendasid teineteist. Kusjuures, see on jällegi kooskõlas kuraatori kavatsusega. Mis on ka põhjuseks, mispärast ma biennaalikataloogi sissejuhatust skisofreensena iseloomustaksin.

Poststrukturalistliku relativismi dogmat ei saa õõnestada, pöördudes tagasi objektiivse tõe kriteeriumide juurde. Kuid kas ja kuivõrd Rugoffi kureeritud näitus uut kriitikat sõnastas või mõtestas, jääb minu poolt siinkohal vastamata küsimuseks. Teemad, mis näitusel domineerisid, olid ennekõike vägivald, aga ka vähemused, immigrandid ja pärismaised, naine ja perekond, naise panus sotsiaalsesse struktuuri ehk inimlikumasse maailma, maskid ning inimkeha anatoomia jpm. Kõik need teemad kulgesid võrdlemisi rööpselt vaid põgusalt kohtudes ja selles mõttes oli näitus tõepoolest lahkheliline, kuid püsis koos tänu traditsioonilistele materjali- ja vormivalikutele, mis lõid museaalse ekspositsiooni miljöö. Ajastu võib meil ju huvitav olla, aga muuseumis on kõik ilusti kontrolli all. Kas see oli nüüd täpselt see, mida Ralph Rugoff öelda tahtis, ei tea, aga mulle väga meeldis niimoodi tõlgendada.

Indrek Grigor on Tartu ülikooli semiootiku taustaga kunstikriitik, kes käesoleva numbri ilmumise järel asub tööle Tartu Kunstimuuseumi kunstikuraatorina. Varasemalt on ta töötanud Tartu Kunstimaja galeristina ja Tartu Kunstimuuseumi foto- ja videokunsti koguhoidjana ning kureerinud lisaks näitusi nii Eestis, Lätis kui ka Soomes.

through poststructuralism as a double ended sword. That "alternative facts" and "post-truth" are in everyday use and the lack of one single truth is no longer a theoretical monster but self-evident to everyone who reads a newspaper, is proof of a perverse application of critical theory. By referring to Ernesto Laclau, Rugoff deems it necessary to find a new, less destructive form of critique. Nevertheless, Rugoff seems to speak to the viewers through contradictions, so the exhibition was divided into two parts: proposition A and proposition B.

I did not see the contradiction between the two parts of the exhibition that the curator promised. If anything, due to its structuring, the main exhibition was more unified than in previous biennales. The artists in the Arsenale and Giardini were more or less the same, the number of participants thus lower, and the different works by the same artists – regardless of the curator's intention – did not contradict but rather complemented each other. But this is, again, just as the curator intended. And this is the reason I would characterise the introduction in the catalogue of the biennale as schizophrenic.

It is impossible to undermine the dogma of poststructuralist relativism by turning back to the criteria of objective truth. But whether and to what extent the exhibition Rugoff curated expressed or analysed a new critique, I cannot say. The themes that dominated the exhibition were, above all, violence, but also, minorities, immigrants and natives, women and family, women's contribution to social structures or to a more humane world, masks and the anatomy of the human body etc. All these themes ran in parallel, only crossing briefly and in that sense there really was discord in the show, but it was held together by traditional choices in material and form, which created a museum-like atmosphere. The times we live in might be interesting, but in the museum, everything is perfectly under control. Was this what Ralph Rugoff wanted to say, I don't know, but this is how I preferred to interpret it.

Indrek Grigor is an art critic with a background in semiotics (University of Tartu) and soon after this issue is published, he will start working as a curator at Tartu Art Museum. He has previously worked as the gallerist at Tartu Art House and the curator of the photographic and video art collection at Tartu Art Museum, but has also curated exhibitions in Estonia, Latvia and Finland.

Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė, Lina Lapelytė
Päike & Meri (Marina)
2019 (esmaettekanne 2017)
performance-ooper
Produtseerisid Nida Art Colony of Vilnius Academy of Arts, Neon Realism, The Momentary
Biennale Arte 2019, näitusevaate autor Andrej Vasilenko

Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė, Lina Lapelytė
Sun & Sea (Marina)
2019 (premiered in 2017)
opera-performance
Produced by Nida Art Colony of Vilnius Academy of Arts, Neon Realism, The Momentary
Biennale Arte 2019, exhibition view by Andrej Vasilenko

Täpselt nagu Mona Lisa...
Tommy Cashi videoanimatsioon
Kumu kunstimuuseumis
2019
Foto autor Stanislav Stepashko

Just like Mona Lisa...
Tommy Cash's video animation
at Kumu Art Museum
2019
Photo by Stanislav Stepashko

3. V–15. IX 2019
Kumu kunstimuuseum, 5. korrus.
Kuraator: Kati Ilves

PR-pühapäev ehk avalikkuse struktuurimuutus Maxima saia vaimust

Janar Ala versus *Tommy Cash ja Rick Owens ja nende ühisväljapanek "Süütud ja neetud"*.

Tundub, et kunsti ja moe ühendamine, üldse distsiplinaarsed ühisväljad jne on praegu aktuaalne teema: Kumus on näiteks praegu lisaks Tommy Cashi ja Rick Owensi ühisnäitusele "Süütud ja neetud" vaadata väljapanek nimega "*Sots art* ja mood. Kontseptuaalsed rõivad Ida-Euroopast". Ja Veneetsias esindab praegu Eestit Kris Lemsalu, kes alustas moekunstnikuna ja mingis mõttes sellena ka jätkab. Kunst ja tarbekunst kustutavad praegu omavahelisi piire ja võimalik, et see on kuidagi meie aja märk. Elame ju lõppude lõpuks ikkagi kiirel ja funktsionaalsel ajal, kus ühendused ja tarve on ilmselt tähtsamad kui mõte ja n-ö mitteühendused ja mittetarve. Mitte et mul sellise olukorra vastu suurt midagi oleks, lihtsalt tõdemuseks asjade seisust siin ja praegu.

"Muidu Kumus ei käi"-inimesed

Tommy Cashi ja Rick Owensi ühisnäitus on Kumu jaoks eelkõige PR-võit. Välismeedia on neid juba tublisti kajastanud, pluss, et see toob Kumusse ka inimesi, kes muidu Kumusse võib-olla naljalt ei tule. Isegi nägin näitusel inimesi, kelle riietuse ja oleku järgi oleks võinud öelda, et "muidu Kumus ei käi" – olukord oli minu jaoks isegi nii eksootiline, et käitusin, nagu inimene ikka eksootilises ja imet kohtavas situatsioonis käitub ehk tegin oma mobiiltelefoniga pilti.

Inimesed vaatasid samal ajal Tommy Cashi videoanimatsiooni, mis oli üles ehitatud sellisel lihtsal, ent efektsel printsiibil, et tuntud teosed kunstiajaloost olid popilikus postinterneti esteetikas omavahel läbi miksitud. Umbes sel viisil, nagu Marcel Duchamp kunagi maalis Mona Lisa näo ette vurrud. Mu sõber ütles, et tema vend tegi selliseid nalju umbes 14-aastaselt, kui avastas oma arvutist pilditöötlusprogrammi Photoshop. "Muidu kumus ei käi"-inimesed aga vaid naersid ja vaatasid üksteisele vist ka kerge kohmetusega otsa.

Aga Tommy Cash ja Rick Owens on teinud koos Kumus näituse ja põhjused selleks pole sugugi pastakast välja imetud. Kuraator Kati Ilvese intervjuust ajalehele Postimees

3. V–15. IX 2019
Kumu Art Museum, 5th floor
Curator: Kati Ilves

PR-Sunday, or the structural transformation of the public sphere through the spirit of white bread from Maxima

Janar Ala versus *Tommy Cash and Rick Owens and their joint exhibition "The Pure and the Damned"*.

It seems that merging art and fashion or shared disciplinary spaces are a relevant topic right now: in addition to the joint exhibition by Tommy Cash and Rick Owens, an exhibition titled "Sots Art and Fashion. Conceptual Clothes from Eastern Europe" is also currently on display at Kumu. And for the time being, Estonia is being represented in Venice by Kris Lemsalu, who started as a fashion artist, and in some sense, is continuing as one. Art and applied arts are breaking down their mutual borders and this is possibly a sign of our times somehow. We are living in a fast-paced world and functional time, when connections and consumption are more important than thinking and so-called non-connections and non-consumption. Not that I would have anything against this situation, but just to acknowledge the state of affairs here and now.

People who "usually don't visit Kumu"

For Kumu, the joint exhibition by Tommy Cash and Rick Owens is most importantly a PR victory. Foreign media have been covering them at some depth and for some time, plus this brings people to Kumu who would otherwise not come so easily. I even saw people at the exhibition who, based on their clothes and manner, quite certainly "usually don't visit Kumu". The situation was so exotic for me that I acted as a human being normally acts in an exotic and inexplicable situation: I took pictures with my mobile phone.

At the same time, people were watching the video animation by Tommy Cash, created using the simple yet effective principle by which famous works from art history are combined in a popular post-internet aesthetic – in about the

saame näituse avamise aegu teada, et Tommy Cash tuli poolteist aastat tagasi ise tema juurde küsimusega, et mida teha, et saaks Kumus näituse. Pariisis ja Veneetsias elavat californialast Rick Owensit peavad moegurmaanid samas põhimõtteliselt ebajumalaks ja tema rõivastest räägitakse enamasti ilmutuse võtmes. "Viimane sõltumatu moelooja", ütleb kuraator.

Tema rõivaste – või oleks õigem öelda kunstiteoste? – puhul kasutatakse sageli ka eesliidet "gooti", ja eks need visklevad, lõigutud ja balansist väljas struktuurid näevadki ka paljuski välja nagu Robert Smith mõnes ansambli The Cure muusikavideos või Johnny Deppi karakter Tim Burtoni filmis "Edward Käärkäsi" (Edward Scissorhands, 1990). Kui mainisin enne kunsti muutumist n-ö tarbelisemaks, siis Owensi rõivaste kohta võib öelda, et need tunduvad üsna mittetarbijasõbralikud – ja võimalik, et sisaldavad seetõttu ka mingit metafüüsilisemat ja/või kontseptuaalsemat mõõdet.

Rõve maitse

Ma pole kindel, kas tahaksin minna näiteks Rootsi kruiisile inimesega, kes kannab Rick Owensi disainitud rõivaid. Pole kindel, kas meil oleks paljust rääkida ja kes meil oleks lõbus. Kas viimati ei pruugi inimene, kes kannab Owensi rõivad, olla hoopis keegi selline, kelle puhul kõige huvitavam osa temast ongi need rõivad – ja järgnev on vaid pettumuse negatiivne gradatsioon? Mul ei ole alati usku inimestesse, kes käivad liiga uhkelt riides – ja samal ajal tean, et sellist juttu võidakse pidada tagurlikuks.

Tommy Cash on varem osalenud Rick Owensi moe-*show*'l modellina, Rick Owens omakorda imetleb Tommy Cashi muusika- ja videoloomingut, ja kuna olen näinud kõndimas Tommy Cashi Kalamaja vahel Rick Owensi tehtud kuub seljas, siis on imetlus vastastikune. Ka Tommy Cashi puhul on meedias kasutatud eesliidet "gooti".

Rick Owens on öelnud, et talle imponeerib Tommy Cashi rõve maitse. Tommy Cashi rõve maitse annab end tunda ka näitusel, sest kui ta seda ei annaks, ei oleks ju tegemist Tommy Cashi näitusega. Cash on õpetanud oma rõvedat maitset armastama ka inimesed, kes, ma eeldan, muidu rõvedat maitset eriti ei armasta – nagu Arvo Pärt on õpetanud oma vaikset, kristallsakraalset muusikat armastama inimesed, kes muidu vaikust ei armasta. Ja nagu võib-olla too varem Arvo Pärdi muusikat mitte armastanud inimene ostab Arvo Pärdi *best of*-kogumiku või tungleb Noblessneri valukotta ja teeb seal pärast *selfie*, siis läheb see muidu rõvedat maitset mitte armastanud inimene ka Tommy Cashi näitusele ja teeb seal *selfie* tünniga, mis väidetavalt sisaldavat Tommy Cashi spermat (või Cashi sussidega, mis on tehtud Maxima odavpoeketis müüdavast saiast). Ja need kaks inimest võivad väga vabalt olla üks ja seesama inimene.

See võimalik rõvedus või šokk või sensatsioon, mida vähemalt meediapealkirjad Tommy Cashi puhul ikka armastavad kasutada, on praeguse näituse puhul muidugi väga suvaliseks või lahjaks nõrutatud. Küll aga õnnestus mul samal päeval "Süütute ja neetute" avamisega lugeda meelelahutusportaalist elu24.ee uudist, et selle väljaande üks stammkunde, tšellist Silvia Ilves, kelle kohta liikus ka uudis, et talle meeldib mulda süüa, peab Tommy Cashi rõvedaks.

same way as Marcel Duchamp once painted a moustache on the Mona Lisa's face. My friend said his brother used to make these kinds of jokes when he was about 14 years old and he had just discovered the editing software Photoshop in his computer. The people who "usually don't go to Kumu" just laughed and looked at each other in the eye perhaps in slight embarrassment.

But Tommy Cash and Rick Owens have made an exhibition together at Kumu and the reasons for it are not invented at all. From an interview with Kati Ilves, the curator of the exhibition, on the news outlet Postimees at the time of the opening we learn that Tommy Cash himself came to her a year and a half ago with the question of what he had to do to get an exhibition at Kumu. The Californian Rick Owens, based in Paris and Venice, is basically considered an idol among fashion aficionados and his clothes are mostly discussed as an epiphany. "The last independent fashion designer," the curator says.

His garments – or would it be more suitable to say works of art? – are often described using the adjective "gothic," and indeed these writhing, cut and out of balance structures do look a lot like Robert Smith in some of the music videos of the band The Cure or Johnny Depp's character in Tim Burton's film "Edward Scissorhands" (1990). When I mentioned art becoming "applied" then Owen's clothes can be described as consumer-unfriendly – and therefore possibly containing a more metaphysical or conceptual dimension.

Obscene taste

I am not sure I would like to go, for example, on a cruise to Sweden with a person wearing clothes designed by Rick Owens. I am not sure if we would have a lot to talk about and if we would have fun. Wouldn't a person wearing clothes by Rick Owens be the type whose clothes actually make up the most interesting part of them – and what follows is just a negative gradation of the ensuing disappointment? I don't always believe in people who dress overly fancy – and at the same time I know this talk can be considered reactionary.

Tommy Cash has in the past participated in Rick Owen's fashion show as a model, in turn Rick Owens admires Tommy Cash's music and video work, and as I have seen Tommy Cash walk around in Kalamaja wearing a coat made by Rick Owens, then the admiration is mutual. Also concerning Tommy Cash, the media have used the adjective "gothic".

Rick Owens has said that he admires Tommy Cash's obscene style. Tommy Cash's obscene style has an effect at the exhibition as well because if it didn't, it would not be a Tommy Cash exhibition. Cash has made people who, I presume don't otherwise love his obscene style that much, how to love his obscene style – like, for example, how Arvo Pärt has taught people who don't love silence to love his quiet and entirely sacral music. And in the same way as this person, who did not like Arvo Pärt's music before, now buys his "best of..." compilation or throngs into the Noblessner Foundry and takes a selfie afterwards, the person who does not usually like the obscene style goes to the Tommy Cash exhibition and takes a selfie with the container that allegedly contains Tommy Cash's sperm (or with Cash's slippers that are made of bread sold at the Maxima discount supermarket). And those two people might very likely be one and the same person.

This possible obscenity or shock or sensation, that at least media headlines love to stress regarding Tommy Cash,

Kumu tase

Kuid jätkem nüüd need hüperboolid ja mingem näituse toore südame suunas, mida küll eriti ei ole. Tommy Cash on tähelepanuväärne muusik ja videokunstnik ja tema Instagrami voogu võib vist ka kiita, aga nagu ütles kunstikriitik Harry Liivrand telesaates "OP+", pole ta kunstnikuna veel "Kumu tase".

Nõustun siinkohal Liivrannaga. Pigem selline n-ö vaese mehe Jeff Koons või yBA. Või vaese mehe Aphex Twini video. "Enne peab veel harjutama, kui suurele lavale minna," nagu ütles legendi kohaselt üks Eesti staažikamaid popmuusikuid Ivo Linna 1989. aastal festivalil "Rock Summer" esinenud kuulsa šoti mürabändi Jesus and Mary Chain kohta. Võimalik, et Tommy Cashil polnud kõikide muude tegemiste juures piisavalt aega näitusele keskenduda, sest tema talendi puudumisse ma siiski antud juhul miskipärast väga palju ei usu.

Samas on muidugi võimalik sellest näitusest mõelda hoopis teistsugustes ja ilmselt siis mingites nn postinterneti terminites – mitte kunsti kui objekti, vaid kunsti kui suhtluse, turunduse, leviku jne terminites. Kui pildid näituselt tekitavad Instagramis piisavalt *traffic*'ut ja *hashtag*'e, siis võib seda nimetada ju kordaläinuks?

Nägin isegi näitusel tütarlast, kes käis riides. nagu Tommy Cashi fänn võiks riides käia ja kes liikus kõik saalid kesktempos läbi, filmides nähtut oma nutitelefoniga. Vahepeal kirjutas midagi oma telefoni, siis vist ka naeris. Hiljem trammilt maha minnes ja teist trammi oodates nägin veel kaugelt, et näe – seesama tüdruk läheb nüüd kuhugi ja korraks mõtlesin ka, et ei tea, millised ta muljed on. Aga tundus, et tüdruk parajasti *chat*'ib kellegagi Facebookis või siis vaatab laigisaagi üle. Ja et selline asi on väga ohtlik, võib auto alla jääda. Kõige enam ongi sel näitusel pildistatud purpurse sametiga kaetud ratastooli Tommy Cashilt, vähemalt nii on jäänud sotsiaalmeedia põhjal mulje. Vigastused ja deformatsioonid on praegu samuti väga "gooti" teema.

Avalikud suhted

"Süütud ja neetud" on näitus, mille vähemalt mina käisin ikkagi üsna kiiresti läbi. Erilisi spetsiaalseid tunde- või mõtekohti sealsed objektid ega nende ühendused minus ei tekitanud. Küll aga tekkisid mingisugused sekundaarsed mõtted kultuuri ja staari jne toimimise kohta tänapäeval. Võimalik, et see oligi mingis mõttes ka kuraatori ja kunstnike eesmärk. Ehkki ma ei usu, sest sedasorti sekundaarsuste esile kutsumine ei saa olla eriti ihaldusväärne eesmärk, sest, nagu sõna isegi ütleb, on tegemist ikkagi sekundaarsusega.

Küll aga on see näitus PR-i ja turunduse jne mõttes kahtlemata hea töö. Hakkasin juba ütlema ka, et vajalik, aga samas on nii kurb kuidagi panna sõnu nagu "PR" ja "vajalik" ühte lausesse. Selles mõttes on see aga kindlasti vajalik näitus, sest see toob "madala" popkultuuri "kõrge" kultuuri traditsioonilistele esituspindadele. Popkultuur on ju see 20. sajandi teise poole ja 21. sajandi alguse kõige informatiivsem kultuuriliik ja seda peaks ikka rohkem muuseumides käitlema. Käitlus – tarviline vara.

Janar Ala on popkultuurikriitik, kultuuriajakirjanik ja kirjanik. Kirjutab tänaseni regulaarselt kaastöid Eesti loetavamasse päevalehte Postimees.

has been diluted to become something random or bland at this exhibition. However, on the same day as the opening of "The Pure and the Damned" I managed to read the news on the entertainment portal elu24.ee that one of the regulars in that publication, cellist Silvia Ilves, who reportedly likes to eat dirt, considers Tommy Cash gross.

Kumu standard

Yet let us leave the exaggerations and move towards the exhibition's rough essence, which does not really exist. Tommy Cash is a notable musician and video artist and his Instagram feed could be praised as well, but as the art critic Harry Liivrand said on the TV show "OP+", he is not up to "Kumu standard" yet.

I hereby agree with Liivrand. He is rather a poor man's Jeff Koons or yBA. Or a poor man's Aphex Twin video. "Must practice more before going on the big stage," as Ivo Linna, one of the most experienced pop artists in Estonia, said, or so the legend goes, about the well-known Scottish noise band Jesus and Mary Chain, who performed at the "Rock Summer" festival in 1989. It is possible that Tommy Cash did not have enough time to concentrate on the exhibition amidst his other activities because I don't believe in the lack of his talent in this case.

At the same time, it is possible to think about this exhibition in completely different and then obviously some so-called post-internet terms – not as art-as-object but as art-as-communication, marketing, distribution etc. If pictures from the exhibition create enough traffic and hashtags on Instagram, then can it be considered a success?

I even saw a girl at the exhibition, who was dressed like a Tommy Cash fan would be dressed and who moved through all the halls at a moderate pace, filming what she saw with her smartphone. In the meantime, she wrote something on her phone, then perhaps laughed. Getting off the tram and waiting for another one, I later saw from a distance that the very same girl is now going somewhere, and for a moment I wondered what her impressions were? But it seemed that she is by now chatting with someone on Facebook or is counting the likes received. And this is very dangerous, one could get hit by a car! The most photographed work in the show is the purple velvet-covered wheelchair by Tommy Cash, or so it seems based on social media at least. Injuries and deformations are also a very "gothic" thing right now.

Public relations

"The Pure and the Damned" is an exhibition that at least I went through quite quickly. The objects and their connections did not create particular sensations nor considerations. However, I did get some kind of secondary thoughts about how culture and stars function nowadays. Perhaps this was in a way the objective of the curator and the artists. Although I don't believe so because, as the word itself states, it is secondary.

Nevertheless, the exhibition is undoubtedly a PR and marketing job well-done. I was about to say it's even necessary, but it's somehow very sad to use words like "PR" and "necessary" in the same sentence. In that sense it is definitely a necessary exhibition, as it has brought "low" pop culture

TSITAADINURK:

"Kõigepealt selgitan neile, kes ei pea moest lugu, paari sõnaga, kes on Rick Owens. Owens on Californiast, Porterville'inimelisest minilinnast pärit moemaailma ikoon, kelle karjääri tõmbas käima temast 25 aastat vanem abikaasa Michèle Lamy. Kõigepealt kodumaal ja seejärel Euroopas moetaevasse tõusnud ning sinna jäänud Owens on tuntud kui järjekindel gooti stiili viljeleja. Tema looming on tume, romantiline ja kontseptuaalne. Kui James Cameroni Alien peaks riietest lugu, kannaks ta kindlasti Rick Owensit. Kui ma oleks piisavalt pikk, kõhn ja väga rikas, kannaks ma samuti Owensit."

Anne Vetik, Kohvikus Pimeduse Printsi ja Vampiiride Kuningannaga. – Eesti Ekspress: Areen 8. V 2019.

"Viimaste aastate suurim moetrend on Ida-Euroopa stiil, mis tähendab, et lahe on kanda kolme triibuga Adidase dressi, olla pärit Koplist (või pigem omada sellise kirjaga pusa) ja kindlasti poseerida kõigil Instagrami piltidel ossikükis (välismaal tuntakse sama poosi slaavi küki nime all). [---] Postsovetliku tänavastiili tulekut rahvusvahelistele moelavadele võib seostada juba *normcore*'i trendi algusega 2013. aasta paiku (esimest korda kasutati sõna "Urban Dictionary" andmetel küll juba 2005. aastal). *Normcore* tähendab sokke sandaalidega, beeže pükse ja kampsuneid, võib-olla midagi sellist, mis minu 1990. aastate lapsepõlves seostus toona arusaamatu sõnaga "humanitaarabi". Sellised riided, mida kanti maal."

Kaarin Kiviräbk, Kas on ok kanda Kopli pusa? – Postimees 25. X 2018.

"Arvo Pärdi järel on Eesti muusika tuntuselt teiseks ekspordiartikliks kujunemas artist, kes on peaaegu igas mõeldavas mõttes tema vastand: Tommy Cash. [---] Ta tuuritab kasvava eduga mööda maailma, temast räägitakse ülivõrdes nii rahvusvahelises muusika- kui ka moemeedias. [---] Tommy Cashi alatoidetud keha, süütu silmavaade ning retrolõikega vuntsid annavad talle lunastajailme, mis segatuna perverssuse piire kompava visuaalfantaasia, venepärase *bling*- ja *trash*-esteetika, forsseeritud slaaviliku inglise keele aktsendi, pealtnäha justkui *error*-meetodil disainitud riiete ja soengute, teatraalse megalomaania, naivistliku koreograafia, minimalistliku muusika ning kultiveeritud androgüünsusega annab tulemuseks ülimalt veetleva ja originaalse artistikuvandi, mida on viimase aasta jooksul mõistma ja hindama hakatud ka piiri taga."

Alvar Loog, "Ma otsin iga päev seda x-kohta, kus ma pole loominguliselt veel käinud". – Postimees 17. V 2018.

into the traditional "high culture" exhibition spaces. Pop culture is the most informative kind of culture of the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century and it should be covered more in museums. Coverage – a valuable asset.

Janar Ala is a critic of pop culture, a cultural journalist and writer. Up to this day he makes regular contributions to Estonia's most read newspaper Postimees.

QUOTE CORNER:

"First of all, I will explain a few words about Rick Owens to those who are not into fashion. A native of California, a minitown called Porterville, Owens is a fashion icon whose career was launched by wife Michèle Lamy 25 years his senior. Owens, who peaked and stayed at the top of the world of fashion first in his homeland and then in Europe, is known as a persistent gothic innovator. His work is sombre, romantic and conceptual. If the Alien of James Cameron would be into clothing, it would definitely wear Rick Owens. If I was tall and slender enough and very rich, I would also wear Owens."

Anne Vetik, Kohvikus Pimeduse Printsi ja Vampiiride Kuningannaga. – Eesti Ekspress: Areen 8. V 2019.

"The greatest fashion trend of recent years is the Eastern European style, which means that it is cool to wear the three-striped Adidas tracksuit, be from Kopli (or rather own a hoodie with such an insignia) and most certainly to pose in all your Instagram pictures sitting in a slav squat. [---] The appearance of the post-Soviet urban style on international fashion stages can be associated with the beginning of the normcore trend in around 2013 (according to Urban Dictionary, the word was first used in 2005). Normcore means socks and sandals, beige pants and jumpers, perhaps something that in my childhood in the 1990s was associated with the then non-understandable word "humanitarian aid". The kind of clothes worn in the countryside."

Kaarin Kiviräbk, Kas on ok kanda Kopli pusa? – Postimees 25. X 2018.

"After Arvo Pärt, the second most famous export article in Estonian music is about to be an artist who is the opposite of him in almost every imaginable way: Tommy Cash. [---] He is touring the world with increasing success; he is talked about in superlative terms in the international music and fashion media. [---] His malnourished body, innocent gaze and retro-style moustache give him the impression of a redeemer, which combined with visual fantasy on the border of perversity, Russian bling-slash-trash-aesthetic, a forced Slavic accent

in English, clothes and hair designed by a seemingly error-method, theatrical megalomania, naïve choreography, minimalist music and cultivated androgynity results in an utterly charming and original artist image, that in the past year has started to be understood and appreciated also abroad."

Alvar Loog, "Ma otsin iga päev seda x-kohta, kus ma pole loominguliselt veel käinud". – Postimees 17. V 2018.

Rick Owensi moedisain
Kumu kunstimuuseumis
2019
Foto autor Stanislav Stepashko

Fashion and design from Rick Owens
Kumu Art Museum
2019
Photo by Stanislav Stepashko

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

Kunst kui dialoog ja mõtlemise viis

Elnara Taidre vestles Liina Siibiga tema loomingust.

Elnara Taidre (ET): Sinu hiljutisel isiknäitusel "Paradiisi poliitika" Tallinna Kunstihoones tundsin oma tähtsat rolli vaatajana: teosed toimivad dialoogis ja saavad tähenduse koos ideede ja küsimustega, mida tekitavad.

Liina Siib (LS): See on väga hea, kui sulle nii tundub. Tegin suure ruumilise installatsiooni, mille sees liikudes muutuvad aktsendid ja vaatenurgad. Minu jaoks on väga oluline kontekst, mulle meeldib, kui tööd lähevad ühest teiseks üle, tavaliselt ma ei eralda neid seintega. Võib-olla see teeb asja keerulisemaks, et teoste piirid on avatud, aga protsessi tunne on huvitav.

Vahel kujutan ette, et minu kunst on justkui raamat ning mina ja võimalik vaataja saame sellest aru vastavalt oma teadmistele ja kogemustele, huvidele ja hetkeseisundile. Ma ei taha rõhutada ainuvõimalikku lugemisviisi. Mul on sageli tunne, et inimesed saavad minu töödest paremini aru kui ma ise. On ju öeldud, et see on hea, kui töö on targem kui meie ise – minu jaoks on selliste teoste tegemine ideaal.

ET: Oled kasutanud palju uurimuslikku materjali, kuid sinu tööd pole lihtsalt teaduspäraseks kokkuvõtteks, vaid räägivad kunstile omases keeles.

LS: Minu jaoks on tähtis saada üle literatuursest, sõnakeskset tähendusväljast. Käsitleda sama asja, aga kasutades mitte sõnu, vaid näiteks puudutuse või materjali kogemust. Minu meelest on materjalidega – nende hierarhiate või omavaheliste paigutustega ruumis – võimalik nii palju edasi anda, isegi luua nende abil omaette süntaksit.

ET: Vaatajal, kes astub sinu plastikust "kromosoomivaiba" ("Alienus", 1995/2019) peale, on materjaliga otsene kontakt, mis tekitab vahetu kehalise reaktsiooni. Mulle meeldis, kuidas "pinnalised" kujutised laienesid ruumi. Mis vahekorras on sinu loomingus pilt ja keskkond?

LS: Ma isegi ei oska teha vahet ruumil fotodel ja fotode ümber. Pildistamine on mind algusest saadik huvitanud inimese ja tema keskkonna uurimisena. Stuudiopildistamise puhul kistakse inimene keskkonnast välja ja töötatakse fotole omaste esteetiliste kvaliteetidega, mis jätavad konteksti ukse taha.

Mind on alati huvitanud ümbrus, suhe inimese ja tema ümbruse vahel. Küsimus on selles, millise ruumi annad

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

Art as a dialogue and way of thinking

Elnara Taidre had a conversation with Liina Siib about her work.

Elnara Taidre (ET): In your recent solo exhibition "Politics of Paradise" at the Tallinn Art Hall, I perceived the importance of my own role as a viewer: the artworks unfold in dialogue and obtain meaning through the ideas and issues they create.

Liina Siib (LS): That is great of you see it this way. I created a large spatial installation, where accents and perspectives change as you move around in it. For me, the context is important; I like it when the works smoothly proceed from one to the other. I don't usually separate them with walls. It could be that the open borders between the works make things more complicated, but the sense of a process fascinates me.

Sometimes I imagine that my art is like a book that a potential viewer and I can understand according to our own knowledge and experience, our interests and our current situation. I don't want to emphasise only one way of reading. I often feel that people understand my work better than I do. Indeed, it has been said that it is a good thing when the work of art is smarter than us – my ideal is precisely to create such works.

ET: You have used a lot of research material. Yet, your work is not merely a scientific summary, but speaks a language specific to art.

LS: For me it is important to go beyond the literal, word-centred semantic field. To address the same thing, but through haptics or a sense of the material instead of words. In my opinion, the materials – with their hierarchies or placements in a space – can express so much, even create a syntax of their own.

ET: The viewer, stepping on your plastic "chromosome carpet" ("Alienus", 1995/2019), establishes direct contact with the material that creates an immediate physical reaction. I loved how the two-dimensional images expanded into the space. How are the image and the environment related to each other in your work?

LS: I don't even know how to distinguish between the space in the photographs and around them. Taking pictures has interested me from the very beginning as a way of researching humans and their environment. In studio photography, people are taken out of their environment

pildile veel lisaks, kui selle näitusel välja paned. Mulle pakub huvi kaasata fotode kõrvale kummalisi objekte, kõnetada ühte meediumit teiste kaudu. Mind on pikemat aega huvitanud ruumi lavastamine, tegin seda ka Kunstihoones. See ei ole nii teatraalne, sest pole näitlejaid – tegelasteks muutuvad kasutusel olevad materjalid või esemed.

ET: Sinu isiknäitus Kunstihoones kasvas uue loomingu esitlusest kaalukaks retrospektiiviks. See on materjalide, meetodite ja meediumite poolest väga mitmekesine, kuid kindla temaatikaga ühendatud tervik. Kas on need vanad või tänapäeva müüdid, dokumentaalid või fiktsioonid, uurimused või mängulised lavastused – ikka puutume neis kokku naistega, nendega seotud arhetüüpide ja stereotüüpidega.

LS: Siin pean tänama kuraator Taru Elfvingut, kes tegi just niisuguse valiku. Sellest karkassist oli uusi töid tehes palju abi. Naine ei ole minu loomingus alati põhiline kuju, aga sellel näitusel küll. Selle keskmes on erinevad naise kujutamise viisid, kus arhetüübid toimivad jätkuvalt.

Nimetaksin seda hõimukultuuriks – naine on endiselt vahetuse objekt, mida üks hõim annab teisele. Oled niikaua "vahetatav", kuni oled reproduktiivne ja töövõimeline, seejärel on sinu funktsioon ühiskonnas läbi. Keegi ei küsi, kas sul on teadmisi, millega ühiskonda panustada. See on erakordselt kurvaks tegev.

Kui ühiskonnal pole aega, et sellistest teemadest rääkida, millest me üldse räägime? Kõige tähtsam on ju teine inimene, sinu pere ja lähedased. Inimene on tähtsam kui paberid, me ei tohiks seda unustada. Minu arvates läheb see nii kiiresti meelest.

ET: Nõustun Taru Elfvinguga, et oled oma loomingus andnud hääle nõrgemale Teisele – antud juhul naistele. Kuraatori tabava sõnastuse järgi oled tegelenud ühiskonda kummitavate väikeste narratiividega, ühiskonnapainaja teemaga.

LS: See teema viiski meid temaga kokku. Mind huvitas väga selline fenomen nagu sotsiaalne kummitamine (*social haunting*). See pole niivõrd seotud tontide või vaimudega, kuivõrd nähtamatute teemadega, mis on ühiskonnas tõrjutud. Sellest kirjutab sotsioloog Avery Gordon. Sageli on see fenomen seotud naiste kui nõrgema ühiskonnaosaga, kes on võimustruktuurides alaesindatud ega saa otsustada, mis narratiivid ühiskonnas domineerivad.

ET: Tööväljarände kajastamises on fookuses mehed, aga sinu töö näitab kõrvale jäänud narratiivi Soomes töötavatest Eesti naistest. Kas neid oli üle 33 000?

LS: Jah, 2016. aasta novembri seisuga, Eesti Soome saatkonna andmetel. Nüüd räägitakse, et nad tulevad tagasi, aga vähemalt pool nendest, kellega olen vestelnud, ei kavatse tagasi tulla. Nad on pettunud selles, kuidas Eestis naistesse suhtutakse.

Saan neist aru – elades selles keskkonnas, harjud ära, aga tulla tagasi keskkonnast, kus on teistsugune normaalsus, on teatud mõttes šokk.

and attention is focused on the aesthetic qualities of photography, leaving aside the context.

I have always been interested in the surroundings, the relationship between people and their surroundings. The question is, what kind of space do you add to the picture when you display it at an exhibition. I am interested in engaging strange objects placed next to photographs, addressing one medium through others. For a long time, I have been interested in the staging of space, and this is what I have also done at the Art Hall. It is not particularly theatrical, because there are no actors – the materials or objects become characters.

ET: Your solo exhibition at the Art Hall grew from a presentation of new work into an extensive retrospective. It is very diverse in terms of method and medium, but certainly also forms an integrated whole with its set of themes. Whether these are old or contemporary myths, documentaries or fiction, research or playful productions – they all feature women and the archetypes and stereotypes associated with them.

LS: Here I have to thank the curator, Taru Elfving, for making this choice. This framework was very helpful in creating new works. Women are not always the main characters in my work, but in this case they are, indeed. This exhibition focuses on the different ways women are portrayed, still dominated by archetypes.

I would call it a tribal culture – a woman is still an exchange object that one tribe gives to another. You are "exchangeable" as long as you are fertile and capable of working; after that your function in society has ended. Nobody asks if you have knowledge to share with society. This is extremely sad.

If society lacks time to address these things, then what are we even talking about? Most important are your fellow human beings, your family and your close ones. People are more important than papers – we should never forget that. In my opinion, it tends to slip from our mind so easily.

ET: I agree with Taru Elfving that you have given a voice to a weaker Other, in this case women, in your work. As the curator has accurately pointed out, you have been engaged in small narratives that haunt society, dealing with the topic of social haunting.

LS: This topic is what brought us together. I was very interested in the phenomenon of social haunting. It is not so much related to spectres or spirits, but to the invisible topics that are marginalised in society. These topics are addressed by the sociologist Avery Gordon. This phenomenon is often associated with women as the weaker part of society, who are under-represented in the power structures and do not have a say over the dominant narrative in society.

ET: Men are the focus of work-related emigration, but your work shows the neglected narrative of Estonian women working in Finland. Were there more than 33,000 of them?

LS: Yes, as of November 2016, according to the Estonian Embassy in Finland. Now it is said many of them are coming back, but at least half of the people I have talked to

Liina Siib
Naine võtab vähe ruumi
2007–...
fotoseeria, igaüks 30x45 cm
Tallinna Kunstihoone näitusevaade
Foto autor Karel Koplimets
Kõik õigused kunstnikul

Liina Siib
A Woman Takes Little Space
2007–...
photo series, 30x45 cm each
Tallinn Art Hall exhibition view
Photo by Karel Koplimets
Courtesy of the artist

ET: Rääkides kohalikest naistöötajatest: alustasid oma sarja "Naine võtab vähe ruumi" 2007. aastal. Kas aastakümnega on toimunud ka positiivseid muutusi naiste positsioonis?

LS: Osadel naistel kindlasti on, nad on saanud rohkem iseenda peremeesteks, teadlikkus on kasvanud. Ma kogu aeg mõtlen, et peaks selle sarja ära lõpetama, aga siis näen jälle midagi, see võimaldab jälgida töö mõiste muutumist.

Mind on kogu aeg huvitanud töö 21. sajandil, mida see tähendab, ja kui ma alustasin selle sarjaga, siis väga palju oli kaasa tulnud eelmise sajandi töökultuurist. Nüüd hakkab väga suurt rolli mängima see, milline on kontor, kas seda üldse on, kui palju tehakse tööd kodus. Mida üldse tähendab töökoht?

ET: Kui tulla veel tagasi Soomes töötavate Eesti naiste teema juurde, siis "Linnasümfoonia e-moll" (2018) formaat andis hea mitmekihilise jutustamise võimaluse. Kuulame naiste hääli ja lugusid, näeme aga kõnelejate jaoks olulisi kohti, keskkonda, kus nad töötavad ja kohanevad.

LS: Alguses ma ei teadnud, mis sellest saab, lihtsalt uurisin seda teemat. Kui näitusemõte hakkas vaikselt tekkima, teadsin, et ei taha seda lahendada naiste otsese representatsiooni kaudu, nii tekkis idee rääkida identiteetidest.

ET: Sinu dokumentaalid ja lavastatud filmid täiendavad teineteist, on dialoogis. Millised eelised on dokumentaal- ja millised mängufilmidel?

LS: Need on erinevad viisid läheneda tegelikkusele, aga tegelevad minu meelest sama asjaga. Kui lähed üksinda oma kaameraga teatud situatsioonidesse ega varja end, siis õnnestumise korral saad kätte vahetu ja vaba käitumisega materjali. Lavastatud filmil peab olema stsenaarium, pead läbi töötama, mis on stseenides ja kuidas sa filmid. Peab kaasama näitlejaid, kuigi mulle alati meeldib kasutada inimesi, kes ei ole näitlejad, kuid sobivad hästi, jäädes iseendaks.

Kasutan dokumentaalset lähenemisviisi, aga ei nimetaks oma filme dokumentaalfilmideks – montaaž ja kõik see, kuidas film lõpuks kokku tuleb, on midagi muud. Lähen filmima plaaniga: keda, mida, milliseid kaadreid on vaja. Tegelikult see on juba konstrueerimine. See pole *cinéma vérité*, vaid täielik dialoog keskkonnaga.

Need n-ö dokumentaalkaadrid on ka sageli inspireeritud mängufilmidest. Olen suur filmisõber ja visuaalne kultuur mõjutab seda, mida ise teen. Kusjuures, oma lavastatud filmides kasutan pigem viiteid kujutavale kunstile – näiteks filmis "Augusta ehk paradiisi poliitika" (2019) alates rokokooteostest kuni 20. sajandi töödeni välja.

ET: Augusta lugu on esitatud Katariina II, mitte tema enda kirjade kaudu. Tema hääl justkui ei kõlagi praegu, kui see unustatud lugu esile tuuakse.

LS: Kuna Augusta (Braunschweig-Wolfenbütteli printsess Augusta Caroline Friederike Luise, 1764–1788. – *Toim.*) prantsuskeelsed kirjad vanematele tulid arhiivist viimasel hetkel, ei saanud neid kasutada. See oli teadlik otsus, et Augusta ei räägi midagi, muidu oleksid pidanud kõik rääkima, tekkima dialoog – see oleks olnud jälle minu lugu.

have no intention of returning to Estonia. They are disappointed at how women are treated in Estonia.

I understand them – when living in this environment, you get used to it, but coming back to a different normality is a shock, in a way.

ET: Talking about local female workers: you started your series "A Woman Takes Little Space" in 2007. Have there been any positive changes in the position of women during the past decade?

LS: Some women certainly have seen positive changes: they have become more independent than before, awareness has increased. All the time I think I should finish this series, but then I see something again. This allows me to observe the changing of the concept of work.

I have always been interested in work in the 21st century, and its meaning. At the time I started this series, there were still many influences from the work culture of the previous century. It is now becoming very important what the office looks like, whether there is one at all, and how much work is being done at home. What does a place of work even mean?

ET: Coming back to the topic of Estonian women working in Finland, the format of "Urban Symphony in E-minor" (2018) provided a good multi-layer storytelling opportunity. We hear the voices and stories of women, but we also see places that are important to the speakers, the environment in which they work and adapt.

LS: At first, I didn't know what would come of it, I just delved into the subject. When the exhibition idea gradually started to take form, I knew I wouldn't want to solve it through the direct representation of women, so the idea developed to talk about identities.

ET: Your documentaries and staged films complement each other, in dialogue. What are the advantages of documentaries and those of feature films?

LS: These are different ways of approaching reality, but in my opinion, they deal with the same thing. When you enter certain situations alone with your camera and do not hide yourself, you will only be able to receive immediate and free material if you are lucky. A staged film needs a scenario; you have to work through the scenes and decide how to film them. You must include actors, although I always like to use people who are not actors, but fit well, being themselves.

I use a documentary approach, but I wouldn't call my films documentaries – editing and everything else that makes a film come together in the end is something else. I go filming with an agenda: who to film and what, which frames are needed. In fact, this already means editing. It is not *cinéma vérité*, but a complete dialogue with the environment.

These so-called documentary frames are also often inspired by feature films. I am a big film fan, and visual culture affects what I do. However, in my staged films I use references to fine art. For example, in "Augusta or Politics of Paradise" (2019) I used artworks from the Rococo to the 20th century.

Tahtsin keskenduda sellele, milline on elu siis, kui tuled vägivaldsest abielust, murtuna, sind hoitakse paksude müüride taga, sa ei puutu enam eluga kokku. Ning lõpuks – äkiline surm. Selline salapärane lugu.

ET: Aga tundub, et omas ajas üsna levinud lugu...

LS: See oli üsna rutiinne, Augusta õel ei läinud palju paremini.

Samas, kui olid sel ajal vaid talunaine, ei räägita sinu lugu üldse. Elad suitsutares, vahetpidamata sünnivad ja surevad lapsed... Samas, see oli valgustuse aeg, naised hakkasid saama haridust. See, et Augusta minu filmis loeb, on tegelikult väga tähtis.

ET: Seoses Augusta kirjadega arhiivis: kuidas oled leidnud lähtepunktina kasutatud arhiivimaterjalid – Võru nõidade lugu, Augusta kirjavahetus, Haeska legend?

LS: Ausalt öeldes, ma pole midagi otsinud, kõik see on kuidagi ise tulnud. Haeska tuli niimoodi, EKA-s magistrantuuris mind huvitas üleloomuliku teema, mida uurisin ja jälgisin filmide kaudu. Nii sattus mu kätte Ülo Valgu raamat "Allilma isand: kuradi ilmumiskujud eesti rahvausus" (1998), kus oli ka 1935. aastal üles kirjutatud Haeska pärimus. See lugu jäi mind tõsiselt kummitama, 2001. või 2002. aastast saadik olen kogu aeg mõelnud, kuidas teha sellest film.

Võru nõiamooride foto on pärit näituselt "Unustatud eesti foto", mida tegime koos Eha Komissarovi ja Toomas Kalvega Rotermanni soolalaos. 1998. aastast alates oli see negatiivist ümber pildistatud foto mul ateljeeseinal. Ühel hetkel vaatasin, et seal on naiste nimed, hakkasin guugeldama ja leidsin ajaleheartikleid, mille kaudu oli võimalik lugu kokku panna.

Augusta tuli ka juhuslikult: guugeldades midagi muud, märkasin infot printsess Augusta hauast Kullamaa kirikus. Sõitsin seda vaatama, pildistasin ja mõtlesin, et see pole ikkagi üldse minu teema. Läks mitu aastat mööda ja nüüd ma tegelen sellega. Ma ei tea, kas ma valin teemasid ise või need valivad mind.

ET: Seos rokokooga on minu jaoks üsna loogiline – oled teinud väga häid näitusekujundusi selle perioodi Kumu püsiekspositsioonile ja Gottlieb Welté näitusele.

LS: See on tõsi: mul on ka kaks graafilist lehte 1990. aastate algusest, kus olen töötanud rokokoo teemaga, nii et see seos on veelgi vanem.

Aga ma ei oska sõnastada, miks see mind huvitab. Võib-olla on see seotud valgustuse ja naise positsiooniga, võib-olla Jean-Antoine Watteau'ga, kelle kunst mulle meeldib.

ET: Minu jaoks oli üllatav, et rokokoo on Eestis olnud tähenduslik sellise minimalistliku esteetika kultiveerija jaoks nagu Tõnis Vint. Samuti huvitab teda väga manerism, mõlemad haakuvad postmodernistliku mõtteviisiga.

LS: See on nii huvitav, sest mulle meeldib ka väga manerism. Minu jaoks on olnud ka väga oluline Tõnis Vint ja tema looming ning arvan, et see ei tule ilmtingimata esteetiliste valikute, vaid väärtuste ja väärtushinnangute kaudu.

ET: The story of Augusta is presented though the letters of Catherine the Great, not through her own letters. It feels like she has no voice, now that this forgotten story is brought to life again.

LS: The letters from Augusta (Princess Augusta Caroline Friederike Luise of Braunschweig-Wolfenbüttel, 1764–1788 – *Ed.*) to her parents, written in French, were found from the archive at the very last moment, therefore I could not use them. It was a conscious decision that Augusta wouldn't speak herself, otherwise everyone would have had to speak and have a dialogue – and the result would have been my story again.

I wanted to focus on what life is like when you come from a violent marriage, broken, where you are held imprisoned behind thick walls and you no longer have contact with life outside. And in the end – her sudden death. Such a mysterious story.

ET: But it seems that it was a fairly common scenario at the time...

LS: It was quite common, indeed. Augusta's sister did not do much better.

However, if you were just a peasant woman at the time, your story wasn't shared at all. You lived in a log house without a chimney, with babies constantly being born and dying...

At the same time, it was an era of Enlightenment; women started to receive education. The fact that Augusta is reading in my film is actually very important.

ET: Regarding Augusta's letters in the archives: how did you find the archival materials used as the starting point – the story of the Võru witches, Augusta's correspondence, the Haeska legend?

LS: To be honest, I hadn't been looking for anything, it has all somehow come to me. Haeska came like this: during my master's studies at the Estonian Academy of Arts, I was interested in the topic of the supernatural, which I studied and followed through films. This way, I came across Ülo Valk's book "Allilma isand: kuradi ilmumiskujud eesti rahvausus" (The Lord of the Nether World: Manifestations of the Devil in Estonian Folk Religion, 1998), also including the Haeska legend which was written down in 1935. The story seriously started to haunt me, and since 2001 or 2002, I had been constantly considering how to make a film about it.

The photograph of the Võru witches was displayed at the exhibition "Forgotten Estonian Photography", which we put together with Eha Komissarov and Toomas Kalve at the Rotermann Salt Storage. Since 1998, this image, photographed from a negative, had been hanging on my studio wall. At one point, I noticed the women's names on it, started Googling these and found newspaper articles that made it possible to compile a story.

Augusta, on the other hand, was a random find. Searching for something else in Google, I came across information about the grave of Princess Augusta in Kullamaa Church. I went to see it and took pictures of it, thinking that this is not my thing at all. Several years passed, and now I'm working with it. I don't know if I choose the topics or they choose me.

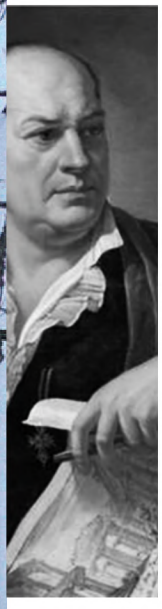
Mingi vaimsus, mis resoneerib mind huvitavate teemadega. Mitte rokokookunst kui selline, vaid selle teatud fenomenid, inimlikud kvaliteedid.

ET: Tahtsin rääkida ka tööst "Taevakerad" (2016), mis toimis hästi ruumis ennustuskaarte ja nõidu käsitlevate teostega, kõneledes ajast, mil astronoomia ja astroloogia olid võrdväärsed taeva uurimise alad. Mulle meeldis väga päikesesüsteemi mudeli keeravate käte koreograafia ja viited Michelangelo "Aadama loomisele" (1508–1512).

Kõrvutaksin seda sinu "Le Carceri" (1998–2000) sarjaga – mõlemas pole põhitegelaseks inimene, vaid objekt või ruum, mõlemas on olulised ringikujulised vormid. Need seostuvad ka Teise-teemaga – annad hääle marginaalseks jäänud keskkonnale või teadmisele.

LS: See on väga huvitav paralleel, ma pole selle peale ise mõelnud... Mulle lihtsalt nii meeldis see objekt. Et sellega midagi teha, palusin kahte inimest seda liigutada. Mul ei olnud plaanis kasutada viidet Michelangelo teosele, lõpptulemuses aga oli see seos üsna väljaloetav.

Ehk on see Walter Benjamini kirjeldatud optilise alateadvuse väljenduseks – kaamera jäädvustab midagi, mida me silmaga ei näe. On olemas universaalsed poosid või žestid, mis töötavad või toovad kaasa uusi tähendusi.



ET: Need teosed on omamoodi tüvitekstid, visuaalne tähestik, mida näeme igal pool. Tegelikult me ei saa neid mitte näha.

LS: Jah, selles mõttes me ei ole süütud. Näeme kogu aeg mingeid selliseid asju.

Näiteks ka "Le Carceri" sarja puhul, kui läksin demonteerimisfaasis endisesse Tallinna Tselluloosikombinaati ja nägin neid struktuure seal, tekkis mul kohe seos Piranesi graafiliste lehtedega. Mulle tundus see keskkond sakraalne ja pahaendeline. See ei olnud nii, et vaatasin arhitektuuri n-ö dokumentalisti pilguga: see on siin ja teen nüüd sellest mõned pildid.

Taru Elfving soovis "Taevakerasid" näitusele, ta pani selle kokku kromosoomikaardiga – mõlemad räägivad sellest, kuidas teadus püüab maailma seletada. Et aru saada, teeme me lihtsa mudeli. Aga tegelikult me ei seleta suurt midagi, vaid liigume ühelt mudelilt teisele. Samas, et üldse aru saada, on meil ikkagi mudeleid vaja. Nii "Taevakerade" mudel kui ka Piranesi on pärit Itaaliast. Piranesi töötas 18. sajandil, mil valitses rokokoo, ja usun, et taevasfääride mudel on ka samast ajastust. Siin oleksid nagu mingid aja ja koha seosed.

ET: Veel üks nõrgem Teine, keda oled korduvalt käsitlenud, on lapsed. Mis temaatikaga seoses oled seda teinud?

LS: Ma arvan, et see on otseselt seotud lapsepõlve ja minu enda lapsepõlvega, ühendades huvi ümberringi toimuva ja mälu vastu. Hakkasin oma minevikku võrdlema käesoleva ajahetkega. Sarjas "Süütuse presumptsioon" (1997) pildistasin lapsi Kalevi ujulas, kus ise õppisin ujuma. 1997. aastal oli kõik samamoodi nagu minu lapsepõlves ja nii kummaline oli seda uuesti näha. Teistmoodi kummaline, õigemini võõrastav, oli Enelini moekool. Tol ajal olid väga moes missivõistlused ja enda üleslöömine, ning väikestele tüdrukutele tehti moekool, kus nad õppisid meikima. See oli uus aeg ja sa pidid nägema välja... "nagu meestele meeldib".

ET: To me, the connection to Rococo is quite logical – you have created excellent exhibition designs for the permanent exposition of this period at the Kumu Art museum, and for the Gottlieb Welté exhibition.

LS: This is true: I also have two prints from the early 1990s, where I worked with the Rococo theme, so this relationship is even older.

However, I cannot explain why this interests me. Perhaps it has to do with the Enlightenment and the position of women, perhaps with Jean-Antoine Watteau whose art I admire.

ET: It was surprising to me that Rococo has been meaningful to a proponent of minimalist aesthetics in Estonia, Tõnis Vint. He is also very interested in Mannerism. Both of these engage with postmodern thinking.

LS: This is very interesting because I also like Mannerism very much. Tõnis Vint and his work have been very important to me, and I think it does not necessarily come from aesthetic choices, but from values and value judgments. A certain spirituality which resonates with the themes that fascinate me. Not Rococo art as such, but certain phenomena, human qualities.

ET: I also wanted to talk about the work "Orbs" (2016), which worked well in the same room with the works about prophecy cards and witches, referring to a time when astronomy and astrology were equal areas of celestial research. I very much enjoyed the choreography of hands turning the model of the solar system, and references to Michelangelo's "Creation of Adam" (1508–1512).

I would compare it to your "Le Carceri" series (1998–2000). The central character in both of them is an object or a space, not a human being. Spherical forms play an important role in both of the works. They also relate to the theme of the Other – you give voice to a marginalised environment or knowledge.

LS: This is a very interesting parallel, I haven't even thought about it myself... I simply really liked this object. To do something with it, I asked two people to move it. I had no intention of making a reference to the work of Michelangelo, but in the end this association was quite obvious indeed.

Perhaps this is an expression of the optical unconscious described by Walter Benjamin: the camera capturing something that the eye cannot see. There are universal poses or gestures that work or create new meanings.

ET: These works are sort of core texts, the visual alphabet we can see everywhere. In fact, we cannot not see them.

LS: Yes, in this sense we are not innocent. We see such things all the time.

For example, in the "Le Carceri" series, when I went to the former Tallinn Cellulose Plant when they were clearing it out and saw these structures there, they immediately reminded me of the printmaking of Piranesi. That environment seemed sacral and ominous to me. It was not that I was looking at the architecture with the gaze of

Liina Siib
Augusta ehk paradiisi poliitika
2019
installatsioon, film, 28' 20''
Kunstniku loal

Liina Siib
Augusta or Politics of Paradise
2019
installation, film, 28' 20''
Courtesy of the artist

Sarja “Laste album” (2000) pealkiri tuli Pjotr Tšaikovski klaveripalade tsüklist “Детский альбом” (1878) – mõtlesin, mis mänge lapsed mängisid tol ajal ja praegu. Pildistasin minu Telliskivi asumi tuttavate lapsi ja nende sõpru, need pildid ongi kaadrid elust, isegi kui lapsed ei mängi, vaid on niisama. Kuigi seal olid ka lavastuse elemendid. Modellideks olid tüdrukud, aasta hiljem pildistasin aga poisse, kes seisid jäigalt ega teinud midagi. Aga seal tulevadki välja mingisugused asjad, see kehakeel, mis on neil lapsest saadik juba kuidagi sisse harjutatud. “Pastoraal” (1998), kus lapsed mängisid karjusestseene, oli jällegi viide prantsuse rokokoograafikale. Need sarjad olid justkui lapsepõlve uuesti läbi mängimine.

“Shift” (2000) on peaaegu mitte lavastatud, selle mõte oli näidata lapsi igal pool, sarjas on ka San Franciscos ja Kaliningradis tehtud fotod. Näitan, et hoolimata keskkonnast tajub laps maailma enda ümber rõõmsamana. Lapsed suudavad võtta igalt poolt mingi helguse, nad on avatud ja valmis olukorda avaramalt tajuma, olema selles hetkes, kus nad on.

ET: Mainisid äsja välismaal pildistamist ja tean ka, et oled süstemaatiliselt end reisides täiendanud. Tooksid sa seda eraldi esile või on reisimine tänapäeva kunstniku jaoks iseenesestmõistetav?

LS: See peaks kindlasti olema iseenesestmõistetav, aga see on ikkagi õnnelike kokkusattumiste jada. Valdav enamus reise on toimunud seoses näituste või residentuuridega. Mind huvitavad erinevad kultuurid, selline antropoloogi huvi. Kui olen saanud sõita kuskile mujale, on keskkond mind alati inspireerinud.

Võib-olla on see üks põhjuseid, miks minu tööd on nii erinevad. Kunstihoone näituse Eesti temaatika on pigem erandlik, see teadlik keskendumine Eestile algas ehk seeriast “Naine võtab vähe ruumi”. Aga mul on tunne, et olen praegu jõudnud nii kaugele, et hakkan nägema sarnaseid mustreid ja lokaalsus pole enam nii oluline kui üldine inimlik aspekt.

ET: Lisaks antropoloogiale, mis on sinu loomingu teoreetiliseks ja metodoloogiliseks raamistikuks? Kas pead vajalikuks rõhutada oma feministlikku positsiooni või on see tänapäeval kriitilise mõtlemise osana niivõrd iseenesestmõistetav?

LS: Minu jaoks on feministlik positsioon osa kriitilisest mõtlemisest. Folkloristlik aspekt on huvitav, antropoloogiline samuti. Näiteks mind inspireerisid Claude Lévi-Straussi fotod, mis ta tegi Brasiilia vihmametsades kaduva hõimu juures, kus naised maalisid puumahlaga üksteise näole mustreid.

ET: Kas see inspireeris sarja “Terra Mariana” (2013)?

LS: Jah. Väikesed, aga lihtsalt fantastilised fotod. Näed midagi ja sinu sees toimub plahvatus.

Ka edaspidi, kui uurisin, miks nad seda tegid... nad arvasid, et muidu nad ei eristuks loodusest. Siis mõtledki tänapäeva meikimisele – kõik need asjad, mis me teeme, ei tule tühjalt kohalt, vaid lähevad hästi kaugele tagasi. Need kõik on kultuurifaktid, mis võtavad eri kujusid.

a documentarian: it is here and I will now take some pictures of it.

Taru Elvfing wanted “Orbs” for the exhibition; she combined it with the chromosome map – both speak about how science tries to explain the world. We build a simple model to understand. In fact, we don’t explain much but move from one model to another. However, to understand anything, we still need models. Both the model of “Orbs” and Piranesi are from Italy. Piranesi worked in the 18th century, when the Rococo style dominated, and I believe that the model of the celestial spheres is from the same age. It looks like there are temporal and locational links between them.

ET: Another weaker Other you have repeatedly dealt with is children. In association with which themes have you done this?

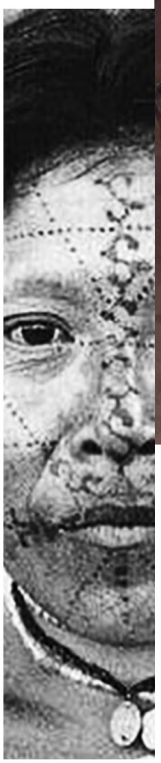
LS: I think it is directly related to childhood and my own childhood, combining my interest in surroundings and memory. I started comparing my past with the present time. In the series “Presumed Innocence” (1997), I photographed children in the Kalev swimming pool where I had learned to swim. In 1997, everything was the same as in my childhood, and it was so strange to revisit it. Enelin Fashion School felt strange in a different way – alienating, to be more precise. At that time, beauty pageants and dressing-up were very popular, and a fashion school was established for little girls, where they could learn make-up skills. It was a new time, and you had to look ... “the way men like it”.

The title of the series, “Children’s Album” (2000) came from Pyotr Tchaikovsky’s cycle of piano pieces, “Детский альбом” (1878) – I wondered which games children were playing back then and which ones they play now. I photographed my friends’ children and their friends in the Telliskivi district; these pictures are images of life, even if the children are not playing or doing anything special. Although there were also staged elements in them. The models were girls; a year later I also took photographs of boys standing rigidly and doing nothing. But this indeed reveals certain things – body language they have been practicing since childhood. “Pastoral” (1998), where children recreated shepherd scenes, again made a reference to French Rococo prints. These series were like the re-enactment of childhood.

“Shift” (2000) is almost unstaged; the idea was to show children in different places in the world. There are also photographs taken in San Francisco and Kaliningrad. I demonstrate that regardless of the environment, children perceive their surrounding world as a happier place. Children can find a certain brightness everywhere; they are open and ready to embrace the situation more openly, to live in the moment.

ET: A moment ago you mentioned taking pictures abroad and I also know that you have systematically complemented yourself through your travels. Would you lend special importance to this or is travelling something self-evident for an artist these days?

LS: It should definitely be self-evident, but it is still a result of a series of lucky coincidences. The vast majority of my



ET: Alustasid graafikakunsti õpingutest, lõpetades 1989. aastal Eesti Riikliku Kunstiinstituudi graafika erialal, samas liikusid kiiresti foto juurde.

LS: Graafikas oli meil ka kaks aastat fotoõpet Enn Kärmasega. Arvan, et põhjuseks, miks ma hakkasin fotot kasutama, oli viis, kuidas ma asju näen. Kaamera osutus parimaks töövahendiks.

ET: Praegu tegutsed väga erinevates meediumites, aga oled ühes intervjuus maininud, et graafika väljaõpe on mõjutanud sinu suhtumist pilti ja selle organiseerimisse.

LS: Ma arvan küll, et kunstiharidus on selline, et kui teed seda intensiivselt mingisuguse perioodi jooksul, jätab see oma jälje. Huvitav on selles osas mõelda, mida kunstiharidus inimestega teeb. Ehk on just graafikaõpingud tinginud selle, et ma pole kunagi vormi ja materjali eiranud. Alati mõtlen, kuidas sisu ja vorm kõige paremini koos toimiksid.

Tänapäeval ei ole kunstis esteetika ja vorm ju alati tasakaalus: sisu, kontseptsioon on tähtsam. Kuigi vormi ilu võib olla kahtlane, arvan, et ka see on võimalik panna sisu teenistusse.

ET: Praegu, justkui ringiga, oled tagasi Eesti Kunstiakadeemia (EKA) graafikakateedris – õpetad graafikatudengeid, kuid ei tee graafikat.

LS: Arvatavasti võib see neile imelik tunduda. Aga see ei tähenda, et nad ei tee graafikat – neil on õppejõud, kes õpetavad graafikat.

Tudengid tahavad väga traditsioonilisi tehnikaid teha ja mõtestada tänapäevast maailma nende kaudu, minu arvates on see suurepärane kombinatsioon. Ma poleks arvanud, et pöördun graafika juurde tagasi, aga olen väga rõõmus, et see võimalus tekkis ning olen saanud seda hoopis teise nurga alt mõtestada. Näen väljendusvahendeid ja seda, mida graafiline kultuur meie maailmas teeb, see kõik on väga võimas. Kui vahepeal jäi graafika kõrvale, siis praegu on see pildil tagasi.

ET: Minu meelest on graafika tagasitulek täiesti tunnetatav, aga ilma tehnikakeskse lähenemiseta, esikohal on maailma nägemine ja tõlgendamine.

LS: Selle üle olengi õnnelik. Kui mina ülikoolis õppisin, rääkisime ainult tehnikatest, mitte ideedest. Arvan, et kuigi tehnika on alus, on ideed väga olulised.

ET: Oled ka varem palju õpetanud. Millist rolli mängib sinu jaoks õpetamine?

LS: Ma ei pidanud seda tähtsaks kuni 1999. aastani. Mõtlesin, et kõigest sellest, mida ma tean ja teen, piisab. Aga siis kutsuti mind andma tunde EKA fotoosakonda ja sain aru, kui vähe ma ise tean, eriti fototeooriast. Hakkasin lugema ja järsku andsin ka teooriale käe. Siis tuli tunde juurde... Mulle õpetamine meeldib, see on võimalus koos üliõpilastega mõne teema kallal intensiivselt töötada. See hakkab ruumis ja ajas hargnema, nii saab mitu erinevat asja läbi käia. Üksinda ei pruugi olla selleks aega ja vastavat raamistikku.

travels have been in connection with exhibitions or residency programmes. I am interested in different cultures – in an anthropological way. When I have been able to travel to a new place, the environment has always inspired me.

Perhaps this is one of the reasons why my works are so different. The Estonian theme of the Art Hall exhibition is rather exceptional; perhaps this conscious focus on Estonia started with the series “A Woman Takes Little Space”. But I have a feeling that I have now arrived at a place where I start noticing the patterns, and locality is no longer as important as the general human aspect.

ET: Besides anthropology, what forms the theoretical and methodological framework of your work? Do you consider it important to emphasise your feminist position, or is it self-evident as part of critical thinking today anyway?

LS: For me, the feminist position is part of critical thinking, indeed. The folkloristic aspect is interesting, anthropological too. For example, I was inspired by the photographs by Claude Lévi-Strauss, which he took when visiting a disappearing tribe in the Brazilian rainforest, where women used wood sap to paint patterns on each other’s faces.

ET: Was this the inspiration for “Terra Mariana” (2013)?

LS: Yes. Small but just fantastic photographs. You see something and it causes an explosion inside of you.

Later too, when I learned why they were doing it ... they thought that otherwise they wouldn’t be able to stand out from nature. Then you think about make-up today – all the things we do come from somewhere, their origins may lie somewhere very far away. These are all cultural facts that take different shapes.

ET: You started your studies in printmaking and graduated from the State Art Institute of the Estonian SSR in 1989 in the field of printmaking. Then you quickly moved to photography.

LS: During our studies in printmaking we also received two years of training in photography with Enn Kärmas. I believe the reason I started using photography was the way I see things. The camera proved to be the best tool.

ET: You are currently working in a wide variety of different media, but you have mentioned in an interview that your studies in printmaking have influenced your attitude toward the image and its arrangement.

LS: Indeed, I believe that art education, if you are intensely involved in it for some time, does leave its mark. It is interesting to think about what art education does to a person. Maybe it is precisely my studies in printmaking that have caused me to never ignore form and material. I always think about how to make content and form work best together.

Aesthetics and form are not always balanced in art these days: the content, or the concept is more important. Although the beauty of the form may be questionable, I believe this too can be employed in service of the content.

ET: Right now, as if making a full circle, you have returned to the Department of Printmaking at the Estonian Academy

Koos samm-sammult minnes, üliõpilastega koos pimeduses kobades, hakkavad hoopis uued asjad välja kooruma. See ongi hästi huvitav, mis sellest lõpuks saab, protsess, mis on ise performatiivne tegevus. Sa saad riskida – koos üliõpilastega. Julgustada neid riskima ja julgeda ise ka. Aga seda saab teha ainult siis, kui üliõpilane on vastuvõtlik ja huvitatud. Minu meelest need inimesed, kes tulevad praegu EKA-sse õppima, ei kehita õlgu ja meie huvi on vastastikune. Tore on praegu EKA-s olla.

Kui õpid kunstikoolis, pead kogu aeg mõtlema, miks sa seda õpid ja mida sa tahad teha. Pead otsustama ja valima: mida sa teed ja kuidas, mis on sinu positsioon. Kui mina olin kunstiüliõpilane, siis keegi ei sõnastanud seda niimoodi, nüüd aga peab juba kolmanda aasta üliõpilane teadma, mis on tema positsioon. Arvan, et minu jaoks on kunst asjade üle mõtlemise viis: kuidas õppida ühiskonda tundma. Arvan, et see töötab minu jaoks järjest rohkem ja ma saan asjad niimoodi selgeks.

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

of Arts (EAA); you teach graphic designers but do not make prints yourself.

LS: It may indeed seem strange to them. But that doesn't mean that they shy away from printmaking, and they have lecturers who teach printmaking.

Students want to use very traditional techniques and interpret our modern world through them; I think this is a wonderful combination. I wouldn't have expected to return to printmaking, but I am very glad that this opportunity arose and that I have been able to think about it from a totally different angle. I see the means of expression and the role of graphic culture in our world; it's all very powerful. Even though printmaking was left aside for a while, it is indeed back in the picture now.

ET: In my opinion, the return of printmaking is clearly visible, yet without a technique-centred approach. Seeing and interpreting the world is of priority.

LS: And I am very happy about that! When I studied at university, we only talked about techniques, not ideas. I think that although techniques are the foundation, ideas are also very important.

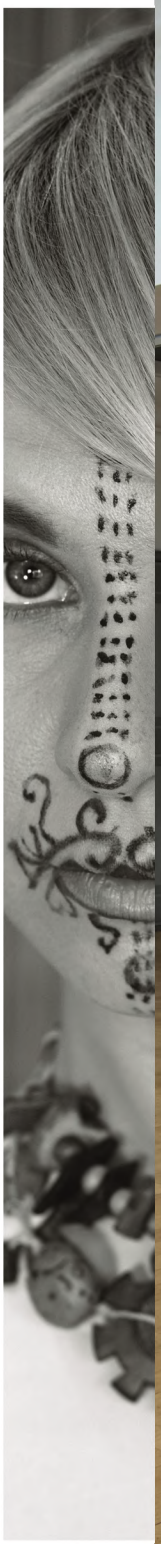
ET: You have been teaching a lot before too. What role does teaching play for you?

LS: I didn't think it was important until 1999. I was thinking that everything I know and do is sufficient. But when I was invited to teach at the Department of Photography at EAA, I realised how little I knew, especially about the theory of photography. I started reading, and suddenly I embraced theory too. Then my teaching workload increased... I enjoy teaching, it is an opportunity to work with students intensely on a certain topic. It starts branching out in space and time, so you can go through several different things. You may not have time or an appropriate framework to do it alone.

Step by step, groping in the darkness together with the students, new things start to emerge. It is so fascinating to see what will eventually transpire; the process which is a performative activity in itself. You can take risks together with the students. Encourage them to take risks and also do it yourself. However, this can only be done if the student is cooperative and motivated. In my opinion, people who come to study at EAA today are no longer indifferent and we share a mutual interest. It is nice to work at EEA now.

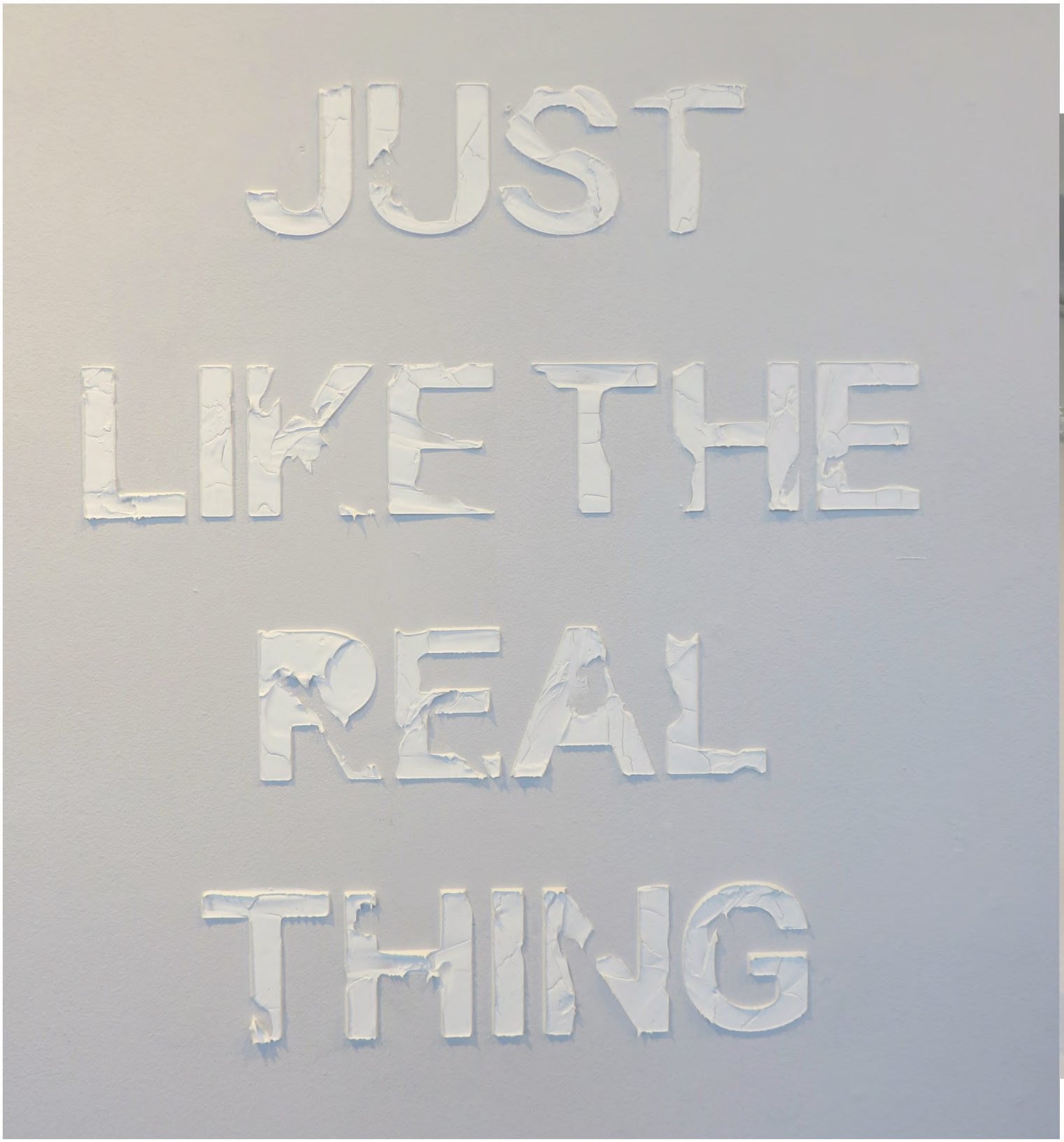
Studying at an art school, you constantly need to think about why you are there and what you want to do. You have to decide and choose what to do and how to do it, and what your position is. When I was an art student, no one formulated it like this, but these days, third-year students are already expected to know what their position is. To me, art is a way of thinking about things: a way of learning about society. I think it works more and more for me, and this way I can get a clear view of things.

Elnara Taidre is an art historian and curator who works as the printmaking archivist at the Art Museum of Estonia.



Tallinna Kunstihoone näitusevaade
Foto autor Karel Koplimets

Tallinn Art Hall exhibition view
Photo by Karel Koplimets



Mihkel Ilus
Detail isiknäituselt "Läbirääkimised/Fassaaditööd"
14. III –7. IV 2019
Tartu Kunstimaja
Foto autor Kaire Nurk
Kõik õigused kunstnikul

Mihkel Ilus
Detail from a solo exhibition "Negotiations/Facade Works"
14. III –7. IV 2019
Tartu Art House
Photo by Kaire Nurk
Courtesy of the artist

Uusmaterialism – diagnoosimisel

Kaire Nurk analüüsib uusmaterialismi teooria taustal, mis nihked, pöörded ja muutused on toimumas uuemas Eesti kunstipildis.

Materialism? Miks?

Uusmaterialismi teooria sünd, materiaalne pööre (sotsiaal)-teadustes ja kunstipraktikas nullindatel – kuidas sai see võimalikuks pärast rohkem kui sajandit aina tormilisemaid tuure koguvat tarbimiskultust, mida iga endast lugupidav intellektuaalne tegevus püüdis eirata või millele, seda kritiseerides, vastanduda? Milles see pööre materiaalsusele väljendub? Kas ideede ja vaimu ülevuse/jumalikkuse ja mateeria banaalsuse/surelikkuse vastandamisel, mis on olnud domineeriv läbi inimkultuuri senise ajaloo, on sellisena lõpp? Või on need ajaloolised väärtushinnangud nüüd äkki mingi fataalse – globaalse – jõu toimel kohti vangerdamas?

20. sajandi kunst kas eiras materiaalset objekti ja motiivi (näiteks abstraktsionism) või deformeeris, lammutas, võõrandas neid (näiteks (neo)dada). Teisalt hoidsid psühhoanalüüs ja *performance* tähelepanu keskmes inimvaimu tungilise olemuse konfliktis sootsiumiga. Mateerial puudus selles igasugune kandepind. Popkunsti võis küll kahtlustada inimese esemestamises, tema kujutamises pigem passiivse ja inertsena, kuid samas ei käsitletud popis ka tarbeeset aktiivse ja loovana. Suurem kontekstuaalne ja kontseptuaalne segunemine algab alles postmodernismiga.

Postmodernismi kui sellist peaks ilmselt rõhutatumalt seostama just massikommunikatsioonivahendite hüppelise arenguga, infoajastu tootmisvahendite kujunemisega. Internet ja globaalmajandus ühendavad lokaalse ja globaalse, aga enne seda jõutakse siiski märgata eri rahvaste kultuurilisi erinevusi; materiaalne kultuur on paraku just see, millel meie kaasaja inimese "turistlik" kiirpilk jõuab peatuda; kommunikatsioon vaimse kultuuriga jääb paratamatult esialgu tahaplaanile.

Kunstimaailma biennaalidele hakkavad 1990. aastatel kuhjuma eri päritolu eksootilis-etnograafilise välimusega tähenduskandjad. Uued, n-ö kunstivõõrad materjalid ja esemed (ja me ei nimetagi viimaseid enam *ready-made*'ideks!) toovad kunsti kaasa oma lokaalsed tarbimistraditsioonid tavaelust, tutvustavad ja lähendavad globaalküla kaugeid piirkondi. Etnograafia, etnoloogia, antropoloogia, arheoloogia, ajalugu jt säärased eriteadused saavad kunstikommunikatsiooni lahutamatuks osaks. Kvantitatiivselt järsult avardunud kunstimaailm kümbleb värvide ja vormide külluses. Kuni pilk jõuab harjuda ja on võimeline orienteeruma, kuni asjade küllus hakkab provotseerima analüütilise aru struktureerivat sekkumist. Ese lahutub rahvuskultuurilisest kontekstist, ta muutub uurimisobjektiks – nii eseme endana kui ka suhtes inimesega. See oleks ehk üks võimalikke väljajoonistatavaid protsessuaalseid jadasid?

New materialism – under diagnosis

Based on the theory of new materialism, Kaire Nurk analyses the shifts, turns and changes taking place in the Estonian art scene.

Materialism? Why?

How did the birth of the theory of new materialism and a turn towards the material in the (social) sciences and art practices in the 2000s become possible after more than a century of the cult of consumerism making ever greater strides, which every self-respecting intellectual pursuit attempted to ignore or oppose through criticism? How is this turn towards materialism manifested? Is this the end of the opposition between the majesty/divinity of ideas and the spirit and the banality/mortality of matter as such, which has been dominant throughout human history? Or are these historical values now suddenly changing places due to some fatal – global – power?

The art of the 20th century either ignored the material object and interest (e.g. abstractionism) or deformed, destroyed or expropriated them (e.g. (neo)dada). In addition, psychoanalysis and performance kept the aspirational nature of the human spirit in conflict with society at the centre of attention. Matter has no place in all of this. Although pop art could be suspected of objectifying the person, depicting them in a rather passive and inert manner, it didn't approach the consumer object as active or creative either. A greater mixing of the contextual and conceptual only starts with postmodernism.

Postmodernism, as such, should be more emphatically connected with the striding development of methods of mass communication and the formation of the means of production in the information era. The internet and the global economy connect the local and the global, but before that we notice the cultural differences between different peoples; material culture is regrettably that which captivates the "tourist" glance in us as contemporary people; communication with spiritual culture inevitably remains initially in the background.

During the 1990s, seemingly exotic-ethnographic signifiers of various origins started to pile up at the biennales of the art world. New materials and objects that were foreign to art (and we are no longer referring to ready-mades) bring their local consumer traditions from everyday life, introducing the distant areas of the global village and bringing them closer. Ethnography, ethnology, anthropology, archaeology, history and other similar specific sciences become an inseparable part of art communication. An art world that has broadened with quantitative suddenness is bathed in an abundance of colours and forms – until our eyes can acclimatise and are capable of orienting, and until the profusion of objects start to provoke the structured intervention of the analytical mind. The object then separates from its cultural context, it becomes an object of research – as an object in itself as well as in its

Mihkel Ilus
Matkarada
installatsioon
2019
Tartu Kunstimaja näitusevaade
Foto autor Karel Koplimets
Kõik õigused kunstnikul

Mihkel Ilus
Hiking Trail
installation
2019
Tartu Art House exhibition view
Photo by Karel Koplimets
Courtesy of the artist

Ajakirja Vikerkaar materiaalsele pöördele sotsiaal- ja kultuuriteadustes pühendatud teemanumbris kirjeldab Bjørnar Olsen essees "Asjade tagasivõitmine: mateeria arheoloogia" (Reclaiming Things: An Archaeology of Matter, 2013) asjade puudumist 20. sajandi ühiskonna- ja kultuurianalüüsidest järgmiselt: "Tehnoloogiana olid nad liiga ohtlikud, võltsid ja ebainimlikud, argiste artefaktidena liiga tühised ja tolmused kõrvalsaadused, et tähenduslikult rikastada teadlastele huvipakkuvaid kultuuriprotsesse, ühiskonnainstitutsioone, inimlikke kavatsusi ja tegusid. Ühiskonna pealava jaoks kujutasid nad üksnes konteksti või butafooriat," ning jah, on tõesti kummaline, et kuigi "inimkond algab asjadest – loomadel asju pole – pole asjad inimese uurimisel seni vähimatki rolli mänginud".[1]

Olsen ka ei põhjenda tänapäevastes humanitaarteadustes materiaalse pöörde esilekerkimist, ja jääb üldse kriitiliseks, leides, et asjad on "akadeemilisse tuppa tagasi lubatud" vaid selektiivselt ja tingimuslikult – kvaasiasjadena, ja mitte asjadena ise, oma ainelisuses: "Triviaalsed artefaktid, katkised asjad, tolmunud muuseumieksponaadid pole päris samas liigas, kus Boyle'i õhupump, keha, virtuaalmaailm Second Life, proteesid, Henry Jamesi romaanid asjade kohta ja intelligentne disain"; "asjad peavad olema ähmased, ebastabiilsed, poorsed, laialipillatud ja liikumises, alati voolamises. Ja see sobib hästi ka praegu domineerivasse ja moraalse laenguga intellektuaalsesse hierarhiasse, mille tipus on muutus, dünaamika ja vool, ja kõige all visa püsivus, tahkne ja paigalolev. Selle järgi ei ole sisimaid väärtusi ega olemusi, puuduvad turvalised keskpunktid, stabiilsus aga on reaktsiooniline ega tule kõne allagi."[2]

Olseni kui uusmaterialistliku arheoloogi paatos aga on, et tuleks hoiduda stabiilsuse ja muutuse vastandamisest, et materjalides endis sisaldub muutumise ja täiustumise potentsiaal, et asjade "püsireserv" teeb ühiskonna üldse võimalikuks, et "asjad, loomad ja loodus ei ole mitte vaikselt oodanud, kuni keegi tuleb neid kasutama, vormima või täitma sotsiaalselt loodud tähendustega. Neil on olnud omad ainulaadsed kvaliteedid ja kompetentsid, mille nad on võtnud kaasa oma koosellu meiega."[3]

Kunsti (uus)materiaalsus?

Kuidas leida, ära tunda või kohaldada uusmaterialistlikke tendentse me kaasaja/noores/uues kunstis? Kas need avalduvad pigem kunsti niigi tormiliselt muutuvais väljendusvahendeis või vormivad/väljendavad terveid uusi autoripositsioone, mille taga on hoopis teistsugune – uue põlvkonna – maailmavaade? Kas seda inspireeris vohav asjadeküllus ise, mis sujuvalt kanaliseerus kunsti materiaalse baasi laienduseks? On see suund ehk rangelt erialane, seega – kunstikeskne? Või on maailma arengud kärpinud tänaseks ideedelt tiivad, ja vastastanud inimese praktiliste vajadustega? Kas inimesest võiks olla märkamatult saanud tarbimiskeskkonna tavaosake või pigem on tarbimine muutunud tema jaoks sedavõrd tavapäraseks, et on muutunud nähtamatuks, ja seega tarbeese kaotanud oma negatiivsed konnotatsioonid? Mis ikkagi toidab seda (kunstilist) empaatiat asjade suhtes? Milles seisneb asjade ja mateeria intellektuaalne väljakutse?

Materiaalne kandja on ajalooliselt olnud õilsa kunstiteose unustatud pool, isegi kaunitest kunstidest materiaalseima – skulptuuri – puhul. Vaid n-ö tarbekunstis ja tsunftikäsitöös on see olnud esil. Ka arhitektuur on pigem ruum,

relation to people. This would perhaps be one potential procedural sequence that has distinguished itself.

In the edition of the Vikerkaar magazine devoted to the material turn in the social and cultural sciences, Bjørnar Olsen describes in his essay "Reclaiming Things: An Archaeology of Matter" (2013) the absence of things in the analyses of society and culture in the 20th century as follows: "As technology they were too dangerous, false, and inhuman; as everyday artefacts they were too trivial, dusty, and epiphenomenal to contribute in any meaningful way to the fields and issues which held the social scientists' concern – cultural processes, social institutions, human intentions and actions. [---] On the main social scene they might provide a context, a setting, but were otherwise denied any purpose or agency," and indeed, it is strange that although "humanity begins with things; animals do not have things: they played no role in the study of this humanity".[1]

Olsen also doesn't justify the rise of the material turn in contemporary humanities and, indeed remains critical, finding that things have been "allowed back into the academic room" only selectively and provisionally – as quasi-objects, and not as things themselves, in their materiality: "At least these trivial artefacts, broken things and dusty museum objects are not quite in the same league as Boyle's air pump, the body, Second Life, prostheses, Henry James' novels about things, and intelligent design"; things are always "blurred, unstable, porous, scattered and mobile, always in flow. And this also complies well with the current dominant and morally loaded intellectual hierarchy, where change, dynamics, flow, is at the top, and persistency, solidity, and in-placeness are always at the bottom. According to this regime, there are no intrinsic values or essences (everything is produced in relations, hybridized or "quasi"), no secure centers, and of course stability is reactionary and out of the question."[2]

Olsen's pathos as that of an archaeologist of new materialism is that we should avoid comparing stability and change, that materials themselves contain the potential for change and perfection, that the "stable reserve" of things makes society as such possible, that "things, animals, natures, did not just sit in silence waiting to be used, formed, or embodied with socially constituted meanings. They possessed their own unique qualities and competences which they brought to our cohabitation with them."[3]

The (new) materialism of art?

How can we find, recognise and apply new materialist tendencies in our contemporary/young/new art? Are they expressed rather in the existing wildly changing forms of expression in art or do they form/express entirely new artist positions behind which a completely different worldview exists – belonging to the new generation? Was it inspired by the lush abundance of things, which was smoothly channelled into becoming an extension of the material basis of art? Is this direction, perhaps, strictly field-specific, thereby art-centred? Or have the developments of the world by now cropped the wings of ideas, and confronted them with the practical needs of people? Could people have inconspicuously become a normal component of the consumer environment or has consumerism, in fact, become so routine for them that it has become invisible, and thereby the consumer object has lost all its negative connotations? Indeed, what feeds this (artistic) empathy for things? How is the intellectual challenge of things and matter expressed?

seejuures institutsionaalne ruum, ja mitte mateeria. Milles peaks seisnema uusmateriaalsus maalikunstis, mille žanri- ja teemakesksus on võimaldanud vaid harval hetkel materialistlikku motiivi, *nature morte*'i, kuid kujutise kehandi formeerinud värvimateeria oli kuni modernismini nähtamatu? Ja uusmateriaalne graafika või uusmateriaalne joonistus või foto? Kas Mihkel Ilus ja Kristi Kongi on mõlemad uusmaterialismi võtmes iseloomustatavad? Kumb on uusmateriaalsem, kas Alina Orav või Katja Novitskova? Mihkel Maripuu või Jass Kaselaan? Milles on erinevused? Kas Taavi Suisalu töötamine "nähtamatu" mateeriaga on samuti – (uus)materialism? Jne, jne.

Tagantjärele vaadates osutub uusmaterialismi mõiste kodumaises kunstiavalikkuses levimise algtähiseks just Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse eriala magistrantide ajakirjaprojekt "Uus Materjal" (2014). Selles ilmunud Niekolaas Lekkerkerki essee "Posthumaanne ekshibitsionism" on jäänud ka lokaalselt üheks keskseks alustekstiks uusmaterialismile. Lekkerkerki kirjelduses on uusmaterialistlik kunstiteos, sarnaselt Olseni teadusuuringute objektiga, mitte inimeste loodud keele ja kontseptsiooni kandja ehk tunnetusteoreetilisele diktaadile allutatud objekt, vaid autonoomne enesekõllane, enesele viitav agent, kes ise toimib ja kõneleb, ning kelle puhul on esil ontoloogiline aspekt. Inimesed, teised objektid ja entiteedid on käsitletavad kõik võrdsel tasandil, "objekt-objekt" suhtes. Asjad on inimesega koos, mitte inimese jaoks. Seeläbi asendub passiivne tarbijalikkus partnerlusega, inimese ja maailma suhe muutub, inimene hakkab koos töötama asjade sees ja taga oleva mateeria kestva ja igavikulise potentsiaaliga, misläbi asjade endi keel avaldub ja tugevneb.

Hito Steyerl selgitab seda keskset momenti Walter Benjaminile tuginevas essees "Asjade keel" (Die Sprache der Dinge, 2006) dokumentaalse vormi seisukohalt järgmiselt: "Enda sidumine asjade keelega ei tähenda neist realistlike kujutiste tegema hakkamist. See ei käi sugugi mitte representatsiooni ümber, vaid selle ümber, et seda, mida asjad on öelnud, presenteerida, st olevikku üle tuua. Ja see ei ole realismi küsimus, vaid pigemini teatud relatsioonilisus – see on presenteeringu küsimus ja nende sotsiaalsete, ajalooliste ja materiaalsete suhete transformatsiooni küsimus, mis teeb asjad neiks, mis nad on."[4] Niisiis, mitte representatsioon, vaid – presentatsioon.

Eesti kunstimaastikule on ilmunud ka juba esimene n-ö tõupuhas, teooriateadlikult fokusseeritud kuraatoriprojekt Brigita Reinertilt – "Jutukas mateeria" (2019, Kogo galerii). Näituse kontseptsiooni avamisel toetub Reinert üksjagu Hito Steyerli eelmainitud esseele. Projekti valitud kunstnike teoste aluseks on materiaalse kultuuri ja tegevuspraktikate uuringud, töötamine arhiivides ja füüsilised, kehaga suhestatud eksperimendid, meetodiks tavalistele tarbeobjektidele sarnaste. kuid siiski tavatute, abstraktsionismi piiril balansseerivate kunstiliste objektide loomine, kus nende funktsionaalsus on mõistatuslik ja provotseeriv. See sisemine potentsiaal pakub nii publikule kui ka autorile enesele avastamisrõõmu.

Kati Saaritsa komplekt "Vesiroos" (2018) kujundab galerii põrandapinnale viite Claude Monet' tiigile kui puhtalt nägemismeelele mõeldud enesekõllasele vaateobjektile. Üheaegselt tiigifloorat ja vaagnalikke anumaid sugereerivad paralleelvormid on samas silmatorkavalt erineva taktiilsusega materjalidest, portselanist, tekstiilist ja paberist, suunates vaataja tajuma esmajoones objektide "voolavat", fikseerimatut materiaalsust. Ühest küljest on tegu kunstilise võttega köita vaataja tähelepanu materiaalsuse külge, teisalt seostub

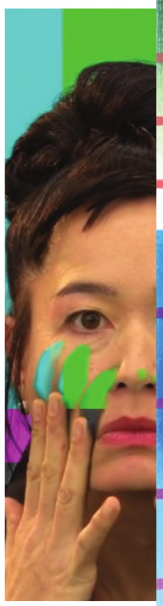
The material carrier has historically been the forgotten side of the noble artwork, even when it comes to the most material of the fine arts – sculpture. It could be said that it has only been present in applied art and guild artisanry. Architecture is also primarily space, thereby institutional space, and not matter. How is new materialism expressed in painting, where the genre and subjectivity have seldom allowed for a materialist motif, the still life, and where the matter of colour that formed the body of the image was invisible until modernism? And what about new materialist printmaking or new materialist drawing or photography? Can Mihkel Ilus and Kristi Kongi both be described according to new materialism? Who is more serious as a new materialist, Alina Orav or Katja Novitskova? Mihkel Maripuu or Jass Kaselaan? Where are the differences? Is Taavi Suisalu's work with "invisible" matter also (new) materialism? Etc., etc.

In retrospect, the spread of the term "new materialism" among the local art public can be traced to the magazine project "New Material" (2014) produced by master's students of the art history department of the Estonian Academy of Arts. It included the essay "Posthuman exhibitionism" by Niekolaas Lekkerkerk, which has remained a central text of new materialism locally. In Lekkerkerk's description, the new materialist artwork, similar to Olsen's object of scientific study, is not a signifier of man-made language and concepts, that is, an object subjected to gnoseological dictation, but an autonomous self-sufficient, self-referential agent that functions and speaks itself and is represented by an ontological aspect. People, other objects and entities are all observable at an equal level, in an "object-object" relationship. Things exist with people, not for people. Therefore, passive consumerism is replaced by partnership, the relationship between people and the world changes, humans start to work together with the continual and eternal potential of matter in and behind objects, through which the language of the things themselves is expressed and strengthened.

Hito Steyerl explains this central moment in her essay based on Walter Benjamin, "The Language of Things" (Die Sprache der Dinge, 2006) from the perspective of the documentary form as follows: "To engage in the language of things is not equivalent to using realist forms in representing them. It is not about representation at all, but about actualising whatever the things have to say in the present. And to do so is not a matter of realism, but rather of relationalism – it is a matter of presenting and thus one of transforming the social, historical and material relations, which determine things as they are."[4] Therefore, not representation, but – presentation.

The first pure-breed theory-conscious curatorial project has also appeared in the Estonian art scene, Brigita Reinert's "Chatty Matter" (2019, Kogo Gallery). In elaborating on the concept of the exhibition, Reinert relies somewhat on the aforementioned essay by Hito Steyerl. The basis of the work of the artists chosen for the exhibition is research into material culture and working practices, working in archives and physical experiments connected to the body. Their method is the creation of artistic objects, similar to consumer objects, but still unusual, balancing on the borders of abstractionism, their functionality is cryptic and provocative. This internal potential offers both the public and the artists themselves the joy of discovery.

The set "Waterlily" (2018) by Kati Saarits fashions a reference to Claude Monet onto the surface of the gallery's floor as a self-sufficient observable object. The parallel forms that



Kristi Kongi
Purunenud unistuste topograafia
2018
õli lõuendil, 67x70 cm
Kõik õigsed kunstnikul

Kristi Kongi
Topography of Broken Dreams
2018
oil on canvas, 67x70 cm
Courtesy of the artist

Mihkel Maripuu
Teadus
2019
UV trükk ja akrüül lõuendil, 180x170 cm
Kõik õigused kunstnikul

Mihkel Maripuu
Science
2019
UV print and acrylic on canvas, 180x170 cm
Courtesy of the artist

see aga Olseni kritiseeritud "üleni relatsioonilise hoiakuga" nüüdisaegseis sotsiaalteadustes, toimijavõrgustiku teooriaga (*actor-network-theory*), mille järgi "entiteete luuakse suhetes", mistõttu nende "identiteet ja tähtsus" pole ehk "õigesti tabatav" ja nende "olemusest võib midagi keskset kaotsi minna".[5] Saaritsa koostatud tootekataloogi analoog, mis reklaamib "vesiroose" erinevais üllatuslikes funktsioonides, kinnistab neid kahtlusi eseme oma- ontoloogia tabamise ja autori/vaataja interpretatiivse suhestumise vahel. See, tundub siiski, ei ole ainult teaduslike ja kunstiliste meetodite erinevuse küsimus, näiteks objektiivsuse-subjektiivsuse skaalal. Ent see paistab väga intrigeeriva vastuoluna, ja ehk ka ühe võimalusena kunstilise ja teadusobjekti ontoloogia tabamist-avamist kõrvutades edasi liikuda selles uusmaterialismi ja spekulatiivse realismi teoreetilises raamistikus, mis ühtlasi nõuab – Lekkerkerki veel kord üle rõhutades – hoidumist epistemoloogilisest lähenemisest.

Reinerti projekti kunstnikeduo teine autor, Belgia päritolu Saksamaal tegutsev Nora Mertes täiendabki Saaritsat objekti ontoloogia tabamise tõsikindluse osas – eksperimentaalsete ja *performance*'ilike praktikatega, kus inimfüüsis, tema käe suutlikkus ja lihasjõud on erinevate, nii kunstiliste (spordi- ja jõusaali atribuutikat meenutavate) kui ka tavaobjektide (näiteks korgitser, teip, niit, haamer) kasutatavuse ja füüsikaliste omaduste mõõduks. Objekti ontoloogiat testitakse sel juhul eksperimentaalselt, muutes objekti omadused justkui otseselt ja – teaduslikult neutraalselt – nähtavaks, tuues objekti vaikivast seisust välja. Mertesi eksperimendis, kuhu on oodatud liituma ka publik, subjektiivsuse määr eksperimenteerijate lisandudes paratamatult suureneb, ja seega jääb lahtiseks, milles siis ikkagi seisneb antud objektide ontoloogia. Kas objekti funktsionaalsus on midagi, mis avab objekti olemuse, liiatigi, kui iga vaataja-suhestuja leiutab (?) või avastab (?) uue rakendusvõimaluse? Epistemoloogilise suhestumisvõimaluse kahtlus püsib.

Arvustustes on Reinerti antud projekti seni reflekteeritud kahelt positsioonilt: argisest kogemusest eraldatud esteetiliste, "poolfunktsionaalsete" objektide "võimalike olemiste lahti mõtestamise" aspektist[6] ja mateeria "väljendusevõime" ja "tähendusloome" fundamentaalse ontoloogia aspektist,[7] s.t esimesel juhul pigem tunnetaja-vastuvõtjana ja teisel juhul pigem mateeriaga koos hingavalt.

Deklareerimata uusmaterialism?

Uusmateriaalsusega omal viisil sünkroonis liikuv fenomen Eesti kunstimaastikul on Mihkel Ilusa näitusest näitusesse eskaleeruv maalikunsti dekonstruktsioon, kus juba ammu "pilti ennast ei olegi".[8] Marten Eskoga kahasse tehtud "Tupik" (2016, Tallinna Kunstihoone galerii) tegeles põhiosas protsessuaalsusega, järgnevuste ja pausidega, ja ehkki olen seda omalt poolt tõlgendanud maalikeskselt,[9] oli selle fookus siiski märksa üldisem. Järgnenud "Pista see endale seina" (2017, Hobusepea galerii) defineeris maalikunsti teadvust ja alateadvust, ent justkui ümberpööratult, korraldades maali muidu peidetud alusraamiga teadlikke/avalikke struktuurimänge galerii ülakorrusel ja peites "tahvelmaali isiklikkuse ja intiimsusega mängivad tööd mitteteadvusele viitavalt keldrikorruse tasandile".[10]

Varasemates intervjuudes on Ilus sõnastanud eesmärkidena: vabastada maal lugude rääkimisest, illusoorsusest, "pealmisest kosmeetilisest tasandist", saavutada otsesem

simultaneously suggest pond flora as well as platter-like vessels are therein made of remarkably different materials in terms of their tactility – porcelain, textile and paper – directing the viewer to initially perceive their "flowing" unstable materiality. On one hand, this is an artistic device for drawing the viewer's attention to the material, on the other, it relates to the exclusively relational stance in contemporary social sciences, as criticised by Olsen, actor-network theory according to which entities are produced in relations, thereby their identity and significance are not perhaps appropriately grasped and something central to their character may be lost.[5] The analogy of a product catalogue created by Saarits, which advertises the various surprising functions of the "waterlilies", enforces the doubts concerning the apprehension of the objects' self-ontology and the interpretative correlation between the artist and the viewer. It seems that this is not simply a question of the difference between scientific and artistic methods; for example, on an objectivity-subjectivity scale. However, it does seem like a very intriguing contradiction and perhaps an opportunity to move forward in the theoretical framework of new materialism and speculative realism by comparing the apprehension-discovery of the ontology of the artistic and the scientific object, which also demands – emphasising Lekkerkerk once again – that we avoid implementing an epistemological approach.

The other artist in Reinert's project, the Belgian-born and German-based Nora Mertes complements Saarits with a certainty as to the apprehension of the ontology of the object – with experimental and performance-like practices, where the human physique, the capabilities of its hand and muscular force, are measures of the applicability and physical characteristics of artistic (reminiscent of sports and gym equipment) as well as mundane objects (e.g. cork-screw, tape, thread, hammer). In this instance, the ontology of the object is tested experimentally, causing the characteristics of the object to become directly and, in scientific terms, neutrally visible, bringing the object out of its silent state. In Mertes' experiment, which the public are expected to join, the measure of subjectivity increases inevitably with the addition of experimenters, and therefore, the actual nature of the ontology of the objects remains ambiguous. Is the functionality of the object something that reveals the character of the object, especially if every viewer-participant invents (?) or discovers (?) a new possible application? The doubt as to the epistemological opportunity for contact remains.

In reviews, this project by Reinert has been reflected upon from two positions: from the aspect of "interpretations of possible existences" of the aesthetic "semi-functional" objects separated from everyday experience[6] and the aspect of the fundamental ontology of the material's "ability to express itself" and "the creation of meaning",[7] that is, as the person apprehending-receiving in the first instance, and rather as someone breathing together with matter in the second.

Undeclared new materialism?

A phenomena in the Estonian art scene that moves with its own synchronicity with new materialism is Mihkel Ilus' deconstruction of painting that intensifies from exhibition to exhibition, where for some time now "the picture itself no longer exists".[8] "Dead End" (2016, Tallinn Art Hall Gallery) executed with Marten Esko, mainly tackled procedurality,

füüsiline side teosega, salvestada teosesse rohkem kehalist kogemust ja psühholoogilist materjali, saavutada, et ruumi tarbimise asemel oleks teos sümbioosi läbi ka ruumi loovas rollis, jõuda maali osadeks lammutamise ja isikupärasel viisil taas kokkupanemise kaudu maalikunsti kogemise tuumale lähemale, testida, "kust maal algab ja kus lõpeb. Mida me võtame vastu nagu maali? Kas ta on ühest punktist teise tõstetav objekt? On ta situatsioon ruumis? On ta mingi nägemise kirjeldusviis?"[11]

Viimase mastaapse lavastusega "Läbirääkimised/Fassaaditööd" (2019, Tartu Kunstimaja) seoses eitab ta soovi jõuda maali algosakesteni, maali aatomiteni: "Tahaksin hoopis selleni tagasi jõuda, et ma saan jälle värve kasutada."[12] Tõepoolest on näitusel üsnagi pikk nimekiri maaliteose ja maalimisega seotud entiteete, alates molberteist, lõuendist, erinevaist maalialustest, tappidest ja veel kord tappidest – tervest armaadast tappidest – ning lõpetades valguse ja varju, pinna ja joone, erinevate faktuuride, maalilaadide ja formaatidega.

Fragmenteeritud, lõhutud ja lahti eraldatud elemendid on parimaid kompareegleid järgides (palju-vähe, tugevad kontrastid, asümmeetria, harmoonia, kord-korratus); uuteks – jutustavateks (!) ansambliteks ühendatud. Enamik lammutustööst kiirgab tugevat emotsionaalset pinget. Terviku vastuolulisus näib põhinevat aga just sellel, et fragmendid eraldivõetult mõjuvad meediumikeskse aktina, kuid ansambliteks ühendatult pajatavad nad juba autorist, jutustavad elulugu, on peaaegu illustratiivsed: näiteks maagilise loitsu saatel end tippu keriv "Matkarada" (2019) koos laenurka fikseeritud "Sõidusuunaga" (2019), mida altpoolt "õpetab siil" (tappidest paneel "Siil", 2019) koos samas ruumis asuva mitmeosalise tööga "Autoportree pingete ja painetega ehk Fassaaditööd" (2019) peaaegu et ei jäta erinevaid tõlgendusvõimalusi.

Uusmaterialismi ja posthumanismi kaanonile vastavalt puudub Ilusa näitusel erinevate entiteetide hierarhia, sealhulgas puuduvad ka paigutuslikud eelistused, sarnased elemendid on kord lae alla tõmmatud, kord põrandale "unustatud", kord põrmu paisatud, kord ülendatud. Iseküsimus on aga, kas maaliteoste esitamine sedavõrd erinevatel alustel, vormides, materjalides ja laadides, aitab lähemale maalikunsti kui sellise tajumisele või teenib pigem jutustuse loogikat. Kas jutustus iseenesest aitab maalikunsti tuumale lähemale või pigem tõkestab seda?

Ja suurim küsimus: kuidas mõjutab maalija tajuprotsesse maalikunsti peamise väljendusvahendi – värvi – väljajätmine? Ilus on eemaldanud kogu maalikunsti ilu? Muidugi, teised elemendid on saanud tänu sellele – palju nähtavamaks. Kuid naturaalse puidu, valge ja halli toonikooslus on siiski sedavõrd neutraalne ja sedavõrd mitte-värv, et sellest nullpunktist on värvi juurde naasmine väga komplitseeritud. Struktuuri- ja kompositsioonitaju rikkalikud läbimängud ruumikeskkonnas valmistavad ette maalitasapinna kujuteldamatuiks haaranguiks, kuid värvi, jah värvi ei ole kuskilt kaasa tulemas. Ilusal on selleks siiski küllalt ainuvõimalik ja pikaajaline strateegia varuks.[13] Sellelaadilistest maalistrateegia jätkuarenguist võib aga tõepoolest sõltuvusse sattuda ja need võivad hakata dekonstrueerima kodumaist maalilava ulatuslikumalt.

Ilusale vastandmängijaks otsekui loodud Kristi Kongil esitab kõik probleemid värv. Kogo galerii avanäitusel (2018) eksponeeris ta maali "Purustatud unistuste topograafia" (2018), kus värv, jäädes puhtalt ja silmanähtavalt värviks eneseks, täitis tähelepanuväärselt paljusid erinevaid rolle.

succession and pauses, and although I have myself interpreted this as centred on painting,[9] its focus was perhaps rather more general. The subsequent "Stick It In Your Wall" (2017, Hobusepea Gallery) defined the conscious and subconscious qualities of painting, but seemingly inversely, organising conscious/public structural games with the otherwise hidden frame of a painting on the ground floor of the gallery and hiding "the works that played with the personal nature and intimacy of panel paintings on the lower ground level as if referring to the unconscious".[10]

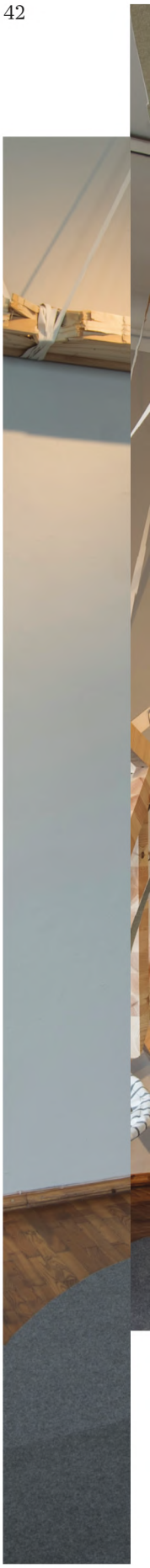
In earlier interviews Ilus has stated his aims: to free the painting from telling stories, from the illusory, "the cosmetic surface layer", to achieve a more direct physical connection with the work, to record more physical experience and psychological material in the work, to achieve a situation where instead of consuming space the work has the roll of symbiotically creating space, to reach the point of deconstructing the painting into its parts and, in his own manner, by putting it back together again coming closer to the core of experiencing a painting, to test "where the painting starts and where it ends. What we receive in the same way as a painting? Is it an object that can be moved from one point to another? Is it a situation in space? Is it a way of describing seeing?"[11]

With the last great staging "Negotiations/Facade Works" (2019, Tartu Art House) he denies his desire to reach the original components of paintings, the atoms of painting, "I would rather like to get back to whether I can use colours again."[12] Indeed, the exhibition has quite a long list of entities connected to paintings and painting, starting with easels, canvases, various painting surfaces, dovetails and more dovetails – a whole armada of dovetails – and ending with light and shadow, surface and line, various textures, painting styles and formats.

Fragmented, demolished and deconstructed elements have been connected into new storytelling (!) ensembles according to the best compositional rules (plenty/little, strong contrasts, asymmetry, harmony, order/disorder). Most of the demolition work emits a strong emotional tension. The contradictory nature of the whole seems to be based on precisely the fact that the fragments taken in isolation seem like a medium-specific act, but combined into an ensemble, they speak about the artist, tell his life story, are almost illustrative. For example, the constellation of "Hiking Trail" (2019) which builds tension accompanied by a magical incantation, "Direction of the Curve" (2019) fixed in the corner of the ceiling and "instructed" from below by a "hedgehog" (a panel of dovetails, "Hedgehog", 2019), and another piece in the same exhibition room that consists of numerous parts, "Self-Portrait with Tensions and Fractures or Facade Works" (2019), almost leave no room for different ways of interpretation.

In accordance with the canon of new materialism and post-humanism, the entities at Ilus' exhibition lack a hierarchy, including the fact that there are no preferences in terms of placement, similar elements are at times hoisted below the ceiling, "forgotten" on the floor, destroyed or exalted. Another question is whether presenting paintings using such disparate surfaces, formats, materials and styles helps us get closer to perceiving painting as such, or does it rather serve the logic of the narrative. Does the narrative as such help us get closer to the core of painting or does it instead impede us?

And the greatest question: how does the exclusion of the main form of expression in painting – colour – affect the painter's perceptual processes? Ilus has removed all of painting's beauty. Of course, the other elements have become a lot more



Mihkel Ilus
Sõidusuund (detail), Siil
installatsioon
2019
Tartu Kunstimaja näitusevaade
Foto autor
Karel Koplimets
Kõik õigused kunstnikul

Mihkel Ilus
Direction of the Curve (detail), Hedgehog
installation
2019
Tartu Art House exhibition view
Photo by
Karel Koplimets
Courtesy of the artist

Alina Orav
Puutüvi
2017
polüvaatemaal, 0,9x2x10 m
(akrüül, liim ja paber lõuendil, puit ning metall)
Pärnu Uue Kunsti Muuseumi näitusevaade 2019. aastal
Fotode autorid Alina Orav (vasemal) ja Heili Lõhmus (paremal)
Kõik õigused kunstnikul

Alina Orav
Tree Trunk
2017
polyview painting, 0,9x2x10 m
(acrylic, adhesive and paper on canvas, wood and metal)
Museum of New Art in Pärnu exhibition view in 2019
Photos by Alina Orav (left) ja Heili Lõhmus (right)
Courtesy of the artist

Kunstiajaloos kujunes alates renessansist värvi põhirolliks luua teiste materjalide (ihu, kuld, samet, karusnahk jne) illusioon. Modernismiga, kui pintslikiri muutus loetavaks ja illusionism taandus, algas ka värvi emantsipatsioon. Selle kulminatsiooniks võib pidada 1960. aastaid, näiteks Jim Dine'i, Claes Oldenburgi ja Lynda Benglisi vastavaid töid, mis presenteerisid, tegid nähtavaks ja tajutavaks värvi materiaalsuse. Kuid Kongi esitab sellele kummastava vastandkäigu: tema maalil koosnevad nii keskkond kui objektid selles – värvist endast. Kogu maailm koosneb värvist! Ka valgus koosneb värvist, samuti kaugus ja lähedus. See värv omab erilaadseid kvaliteete: transparentsus, katvus/tihkus, intensiivsusastmete paljusus. Kongi värv väldib materiaalsust, ta mõjub pigem eeterlikuna, transtsendentsena, ebamaisena. Sellist kvaliteeti sellises mahus senine tahvelmaali ajalugu vist ei tunnegi. Enamasti värv kas jutustab või vaikib, karjub või sulab, on lõuendil eluliselt banaalne või särav ja lõbus. Kongi värv dematerialiseerib ka lõuendi.

Noore kunsti mateeriadiskursuses on kahtlemata väga eriline koht Taavi Suisalu praktikal tehnoloogilise reaalsusega; ta loob oma installatsioonides kontakti ülikiiretes valguskaablites liikuva infokandjaga ja transformeerib selle muidu inimesele vahetult aistitamatu infoliigi vaatemänguliseks lavastuseks. Pimedas galeriiruumis saab nähtavaks ehtsate taimede sõltuvus valguskommunikatsioonist elektroonilises suhtlemisvõrgustikus. Sama juhtub peegelmajakaga valgusest üleujutatud mererannal: selle afektiivne pöörlemine siiasinna reedab reageeringuid võrgustatud valgusinfole, mida iseenesest – valgusena – näha ei ole. Suisalu on leidnud vormi, kuidas presenteerida elektroonilise kommunikatsiooni materiaalsust.

Suhteliselt keerulisem tundub leida niigi materjalikeskses ja uuenduslikus skulptuuris jm vormikunstis radikaalselt uusi strateegiaid, milles avalduks teoste algimpulss mateeriast enesest või mõni muu uus suhtlusviis mateeria ja vormi vahel. Enamasti on siiski tegemist uute, eriliste, spetsiifiliste materjalide ja nendes sisalduvate sõnumite angažeerimisega teosesse.

Mida toob tulevik?

Loetlegem: 58. Veneetsia biennaalil Eesti paviljoni täitva Kris Lemsalu globalistlikud materjalispektaaklid; Laura Põld oma tundlikes dialoogides orgaanilisega; Eike Epliku väga mitmekesine ja -suunaline seotus materjalimaailmaga; Jevgeni Zolotko krestomaatiline tselluvilla autoriseerimine ja Tartu Kunstimaja pööningul läbi viidud operatsioonid unustatud, katkiste ja tolmuste "Asjadega" (2012); Urmas Lüüs, kes testib sepistatud objektide iseseisvat *performance*'ilikkust oma kehal; Eva Mustonen suutlikkusega argimaailma *second hand*'ist sünteesida uut reaalsust; Alina Orava polüvaatemaalid, kus värv ja "füüsiline, raske, kohalolev"[14] mateeria võidu võimendavad ruumiillusiooni – kõigil neil autoritel (ja mitmetel teistelgi eespool nimetatutel) on uusmateriaalne aktsent kahtlemata olemas, ja piisavalt omanäoline.

Uusmaterialistlik diskursus on siiski alles formeerumises, teoreetilised lähtekontseptsioonid veel kunstipraktikate poolt välja arendamata. Uusmaterialismi kuraatorid ja kunstnikud alles interpreteerivad esimesi eksperimente, et kujundada järgnevat strateegiat. Siiski võiks juba praegu püüda uusmaterialismi sõnastada kui kvalitatiivset pööret kunstiteose materjaliformalismis. Liiatigi ei taha see suund jääda

visible due to this. But the tonal combination of natural wood, white and grey are as yet so neutral and still non-colour that returning to colour from this zero-point is complicated. The plentiful exercises with structural and compositional perception in the spatial environment prepare the surface of the painting for unimaginable ruptures, but colour, yes colour does not seem to be emerging from anywhere. With this in mind, Ilus is prepared with the only possible and long-term strategy.[13] However, one can indeed become addicted to such continual developments in painting strategies and they can start to deconstruct the local painting scene more extensively.

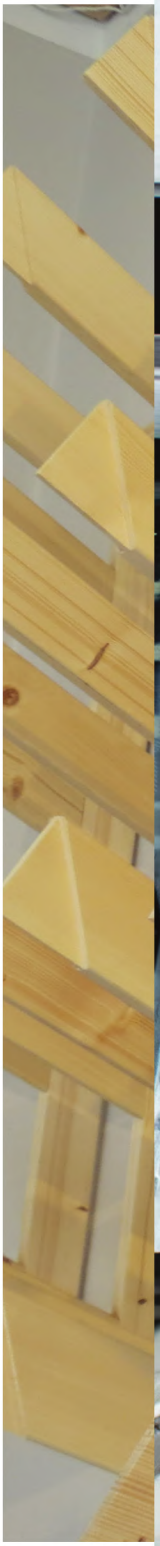
For Kristi Kongi, an apparent antagonist for Ilus, colour presents all the problems. At the inaugural exhibition at Kogo Gallery (2018) she exhibited the painting "Topography of Broken Dreams" (2018), where colour, remaining purely and obviously colour itself, fulfilled a remarkable number of different roles. In art history, since the Renaissance, the main role of colour was to create the illusion of other materials (flesh, gold, velvet, fur, etc.). With modernism, when brushstrokes became legible and illusion retreated, the emancipation of colour began. The culmination of this could be considered to be the 1960s, for example, with the works of Jim Dine, Claes Oldenburg and Lynda Benglis, which made visible and perceivable the materiality of colour. However, Kongi presents an uncanny answer to this: in her paintings, the environment as well as the objects within it consist of colour itself. The whole world consists of colour. Light also consists of colour, as well as distance and proximity. This colour has special qualities: transparency, a coating/solidity, a multitude of levels of intensity. Kongi's colour avoids materiality, it seems to be more like an essence, transcendental, otherworldly. Such a quality, to such a degree, is probably unheard of in the history of panel painting. Usually, colour either speaks or is silent, shouts or melts, is mundanely banal on the canvas or is bright and fun. Kongi's colour also dematerialises the canvas.

The discourse surrounding matter among young artists undoubtedly has a special place for the technological reality in the practice of Taavi Suisalu; he makes contact in his installations with the data carrier moving along the super-speed optic cables and transforms this type of information that is otherwise directly imperceptible for humans into a spectacular performance. In a dark exhibition space, the reliance of real plants on light communications in an electronic communication network becomes visible. The same happens with the mirror-lighthouse on a seashore awash with light: its affective rotation here and there betrays its reactions to a network of light information, which indeed is not visible as light. Suisalu has found a format with which to present the materiality of electronic communications.

It seems relatively more complicated to find radical new strategies in sculpture, which is already focused on the material and innovative and which would divulge the original inspiration for the work from the matter itself or some other new form of communication between matter and form. Generally, these seem to be work with new, special, specific materials and arrangements and the messages they contain.

What the future holds?

Let us make a list: Kris Lemsalu's globalist material spectacles that fill the Estonian Pavilion of the 58th Venice Biennale; Laura Põld with her sensitive dialogues with the organic;



pelgalt kultuurisiseseks. Kuidas tees uusmaterialismi osalusest sotsiaalsete võimusuhete ümberkujundamises ja posthumanistliku ilmavaate ideaal tegelikkuses hakkavad välja nägema, on samuti pigem tuleviku küsimus, mis liiatigi sõltub paljudest asjaoludest. Uusmaterialismi areng võimaldab uues valguses näha ja hinnata ka 20. sajandi teisel poolel puhkenud kunstivõõraste materjalide invasiooni kunstiväljale.

Uusmaterialismi esimese kodumaise ülevaatenäituseni läheb veel aega.

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

Eike Eplik's highly diverse and multidirectional connection with the world of materials; Jevgeni Zolotko's chrestomathic authorisation of cellulose insulation and his operations conducted in the attic of Tartu Art Hall with the forgotten, broken and dusty "Things" (2012); Urmas Lüüs who tests the independent performative nature of forged objects on his own body; Eva Mustonen's ability to synthesise a new reality from the second hand of everyday life; Alina Orav's polyview paintings, where the victory of colour and "the physical, heavy, present"[14] matter amplify a spatial installation – all these artists (and many of those mentioned earlier) undoubtedly possess a new materialist accent and are sufficiently unique.

The new materialist discourse is still being formed, and the theoretical starting concepts have as yet not been developed by art practices. The new materialist curators and artists are still interpreting the first experiments, to develop the subsequent strategy. That said, we could already now attempt to express new materialism as a qualitative turn in the material formalism of an artwork. This direction really doesn't want to remain purely within culture. What will the thesis for the participation of new materialism in restructuring the societal power relations and the ideal post-humanist worldview actually look like is also rather a question for the future, which further relies on many conditions. The development of new materialism allows us to see and judge in a new light the invasion of the art scene by materials foreign to art during the second half of the 20th century.

The first local retrospective exhibition of new materialism is still some way off.

Kaire Nurk is an artist working in the fields of philosophy, (art) history and art, as well as a teacher.

1 Bjørnar Olsen, Asjade tagasivõitmine: mateeria arheoloogia. – Vikerkaar 2017, nr 1–2, lk 75–90.

2 *Ibid.*, lk 81.

3 *Ibid.*, lk 89.

4 Hito Steyerl, Die Sprache der Dinge, 2006; http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/de.

5 Olsen, lk 79–80.

6 Eva-Erle Lilleaed, Vestlused ja üksikkõned mateeriaga. – KUNST.EE 2019, nr 1, lk 66–68.

7 Tenno Teidearu, Asjadest tagasi mateeria juurde. – Sirp 23. III 2019.

8 Urmas Lüüs, Arvustus ja vestlus. Algosadeks lammutatud maalikunst. – Kultuur.err.ee 17. VII 2017; https://kultuur.err.ee/607847/arvustus-ja-vestlus-algosadeks-lammutatud-maalikunst.

9 Kaire Nurk, Mis värvi on maalikunsti piir? – KUNST.EE 2017, nr 4, lk 37–46.

10 Näituse "Pista see endale seina" pressiteade (Hanno Soans).

11 Lüüs, Arvustus ja vestlus.

12 Tartu Kunstimaja videopostitus, vt https://www.youtube.com/watch?v=dbWb4-yjZCs.

13 *Ibid.*

14 Alina Orava isiknäituse "Transformatsioon" pressiteade (2018, SIP, Tallinn).

1 Bjørnar Olsen, Asjade tagasivõitmine: mateeria arheoloogia. – Vikerkaar 2017, No 1–2, pp 75–90.

2 *Ibid.*, p 81.

3 *Ibid.*, p 89.

4 Hito Steyerl, Die Sprache der Dinge, 2006; http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/de.

5 Olsen, pp 79–80

6 Eva-Erle Lilleaed, Conversations and monologues with matter. – KUNST.EE 2019, No 1, pp 66–68.

7 Tenno Teidearu, Asjadest tagasi mateeria juurde. – Sirp 23. III 2019.

8 Urmas Lüüs, Arvustus ja vestlus. Algosadeks lammutatud maalikunst. – Kultuur.err.ee 17. VII 2017; https://kultuur.err.ee/607847/arvustus-ja-vestlus-algosadeks-lammutatud-maalikunst.

9 Kaire Nurk, What Colour is the Edge of a Painting? – KUNST.EE 2017, No 4, pp 37–46.

10 Press release for the exhibition "Stick It In Your Wall" (Hanno Soans).

11 Lüüs, Arvustus ja vestlus.

12 ideo post by Tartu Art Hall, see https://www.youtube.com/watch?v=dbWb4-yjZCs.

13 *Ibid.*

14 Press release for Alina Orav's solo exhibition "Transformation" (2018, SIP, Tallinn).

4. IV–11. V 2019
Kogo galerii

Kui ei oleks menstruaalverd

Kaire Nurk analüüsib Ede Raadiku isiknäitust "Punasel merel kruiisimas" feministliku teooria vaatepunktist.

Feministlik teooria, ja samuti kunstipraktika, on jõudsalt dekonstrueerinud soolisi stereotüüpe. Konventsioon naisest kui kehast ja mehest kui *ratio*'st on tänaseks juba sedavõrd aegunud katusmõisted, et ei inspireeri ühtegi tõsiseltvõetavat uudset kunstiteost. Kui 20. sajandi esimesel poolel oli tähelepanu naise enesemääramisel, tema intellektuaalsel vabanemisel, tema subjektsusel, piisas kunstis naise kujutamisel võrdväärsuse viiteks sellistest mehelikkuse atribuutidest, nagu näiteks sigaret ja ülikond. Sajandi teist poolt raputas terve jõuline seksuaalne naisekeha oma *performance*'i-alastuses. Naise enesepresentatsiooni kõrval süvenes ühtlasi vägivalla ja soolise erinevuse temaatika kaardistamine.

Läbi võrdsuspoliitika ja vastanduse dihhotoomia näib, et tänaseks päevaks on jõutud pigem laiapõhjalise teine- ja üksteisemõistmise taotluseni, sh kaasa arvates kõikvõimalikke vähemusi. Kui veel näiteks 1990. aastatel on määratletud feministliku kehapoliitika kahe peamise n-ö vastupanustrateegiana naisekeha naisesuse ületamist[1] ja keha käsitlemist positiivse jõuna, siis meie kaasajal on esile tõusnud pigem – sooliselt ühevääresult – ohustatuse ja tervisetemaatika. Ede Raadiku näituseprojekt "Punasel merel kruiisimas" on sel foonil silmapaistvalt tänapäevane ja ajakohane – peaaegu kõigis mõeldavates punktides.

I

Esiteks, näituse teema on vaba vastassoolisuse makropingetest. Selle keskmes on tervis, vastavad sotsiaalsed ja õiguslikud garantiid, vastutus ning tugisüsteemid ehk täpsemalt: naise reproduktiivtervis alates abordiõigusest kuni menstruaaltsükli kõrvalekalleteni, mis antud juhul on tingitud endometrioosi haiguslikust kroonilisest vormist, mis mh vajab (korduvat) kirurgilist sekkumist. Ligikaudu 1 %-l endometrioosipõdejatel võib seisund pahaloomuliseks areneda, valdavam tagajärg on viljatus. Endometrioos on piisavalt levinud nähtus, esinedes *ca* 10 %-l fertiilses eas naistest, mida samas meditsiiniliste standardite kohaselt enne viljatustumist ei diagnoosita ega ravita, seda isegi juhul, kui patsiendil kaasnevad tugevad valud.

Teema sisaldab seega viidet palju avaramale ja laiemale pinnale, alates individuaalsest tasandist ja lõpetades liigi taastootmise ohustatusega üldisemalt. Näitusega kaasnenud teemaõhtutel valgustas õigusteadlane Liiri Oja seksuaal- ja reproduktiivtervise ning inimõiguste kokkupuutepunkte ("Turvaline ligipääs abordile on inimõigus"), bluusilaulja

4. IV–11. V 2019
Kogo Gallery

If there was no menstrual blood

Kaire Nurk analyses Ede Raadik's solo exhibition "Sailin' on the Red Sea" from a feminist perspective.

Feminist theory and art practice has significantly deconstructed gender stereotypes. By now, the convention of women as bodies and men as *ratios* conveys such outdated umbrella terms that it does not provide any inspiration for important original artwork. In the first half of the twentieth century, the feminists focused on self-determination, intellectual emancipation, subjectivity, and in art it was enough to make references to such masculine elements as a cigar or a suit to depict women as equal to men. The second half of the twentieth century was shocked by the healthy, powerful and sexual female body in nude performance art. Mapping the subjects of violence and gender differences developed along with women's self-presentation.

Today, it seems that we have reached an attempt to broadly understand one another and each other with the help of equality politics and dichotomies, while also including various minorities. While the 1990s had two main "resistance" strategies for defining feminist body politics, overcoming the femininity of the female body and approaching the body as a positive force,[1] then contemporary topics, for both genders, have moved towards health and safety concerns. In that light, Ede Raadik's exhibition project "Sailin' on the Red Sea" is remarkably contemporary and topical in almost every conceivable way.

I

First, the exhibition topic is free from the macro tensions of being the opposite gender. At the centre of the show lies health, social and legal guarantees, responsibility and support systems; that is, female reproductive health from abortion rights to deviations in the menstrual cycle. In this case, the deviation is the result of chronic endometriosis that, among other things, needs (repeated) surgical intervention. About one per cent of endometriosis patients can develop a malignant condition and the prevailing result is infertility. Endometriosis is quite common, as approximately ten per cent of fertile women have or will develop it. By medical practice standards, it is not diagnosed or treated before conception even when the patient experiences considerable pain.

So, this topic contains references to a range of concerns starting with individuals and ending with a broader point about a threat to the reproduction of the species. At the evening programme that was organised for the exhibition, lawyer Liiri Oja enlightened the audience about where sexual and reproductive health meets human rights ("Safe Access

Kaisa Ling ja haridusspetsialist Helin Haga[2] vahendasid "Isiklike teemaõhtute" sarjas[3] oma kogemusi spermadoonorluse kasutamise ja haige keha aspektist.

II

Teiseks, Ede Raadik vaatleb naise reproduktiivsust just haiguse aspektist, seega topeldades, võimendades väljatõugatust nn sotsiaalsest korrast – kui siinkohal projitseerida teemakäsitlus traditsionaalse ühiskonna foonile. Näitusel saavad kokku (nais)kunstnik,[4] naine, menstruaalveri, haigus, sündimata laps. Mõneti on kõik need kirjeldatavad "marginaalse seisundina", s.o teatud siirde- ehk määratlemata üleminekuseisundina.[5] "Maoorid suhtuvad menstruaalveresse kui omamoodi inimesesse, kes on puudu. Kui veri ei oleks voolama hakanud, siis saanuks sellest inimene."[6] Marginaalse seisundi ohtlikkus seisneb sootsiumis kehtestatud korra piiridest väljapoole jäämises, eriti, kui see ei toimu rituaali kehtestatud normide järgi. Sellest ka püüd naise keha bioloogilisi protsesse reguleerida, allutada kontrollile.

Raadik asetab need "traditsiooni rudimendid" tänase digiajastu foonile. Hoides pikema perioodi vältel silma peal oma keha muutustel, kasutades selleks üle 20 erineva viljakust jälgiva mobiilirakenduse, on ta ühtlasi asunud analüüsima, kuidas tehnoloogia muudab keha- ja minataju, ja toodab uusi anakronistlikke normatiive.[7] Näitusel küll ei saanud "galeriist menstruaaltsükleid jälgivate nutitelefonirakenduste tabelite ja diagrammide labor", nagu algne pressiteate versioon lubas, kuid kunstniku ja galerii initsiatiivil kujunes sellest teabe- ja mõttevahetuse interdistsiplinaarne labor.

III

Kolmandaks, ühest küljest toetas Raadiku näituse monumentaalne, ristuvale vertikaalile ja horisontaalile taandatud punase värvi harmoonilises gradatsioonis visuaal neil ikka veel tabuteemadel rääkimist. Vere aistinguline keskkond oli galeriis viibijaid ümberhaaravalt kohal – veri "väljaspool keha" on aga ohu märk – isegi siis, kui on tegu vaid vere illusiooniga. Teisalt võib näituse kunstilist tervikut interpreteerida kriitikana naisekeha räpaseks ja määrivaks pidava kultuurikoodi vastu. "Menstruatsioonitabu võib vaadelda misogüünia ühe vormina",[8] seejuures on menstruaalveri ühiskonna kõnepruugis tabu paljudel erinevatel põhjustel. Ede Raadikul edastavad menstruaaltsükli skaalad tervisehäiret. Tema maaliinstallatsiooni, mis kirjeldas antud hetke meditsiinilist diagnoosi kunstniku tervisele, võib kodeerida paradoksaalse vastandusena, kus tervet, regulaarselt toimivat munasarja markeerib määrdunudpunane mitteveetlev värvipaan, aga teist, mittetoimivat – efektne kaunis säravpunane.

Ka paikneb esimene välispilgu eest varjatult ruumi külgseinal, see-eest teine helendab kutsuvalt otsevaates läbi galeriiakende, esimene on küll kujundatud – hingestatult – vertikaalina, kuid teise horisontaal näib selle – dramaatilisel viisil – läbi lõikavat. Paradoksaalsus seisneb just selles, et terve, loomulik reproduktiivsus on esitatud eemaletõukavana, varjamist vajavana, aga menstruaalveretu, haige seisund, kus reproduktiivsus on läbi lõigatud, on – väliselt – ilus, paeluv, aktsepteeritav, avalikkusele vastuvõetav.

to Abortion is a Human Right"), and at the series "Personal Theme Nights",[2] blues singer Kaisa Ling and educational specialist Helin Haga[3] shared their personal experiences of using donor sperm and of the unwell body.

II

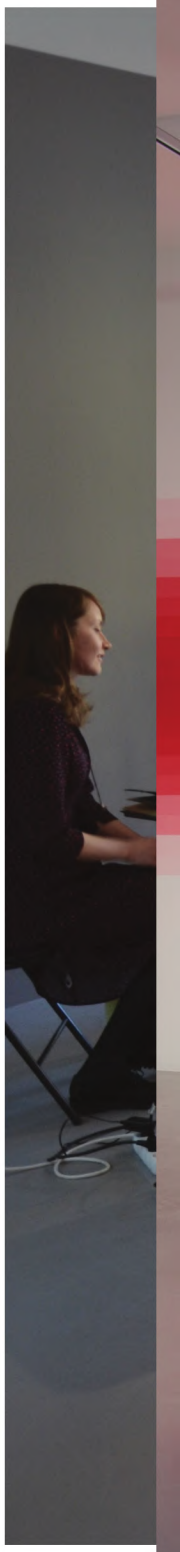
Second, when looking at it from the viewpoint of a traditional society, because Ede Raadik is approaching female reproduction from the perspective of illness, she is doubling and amplifying her exclusion from the so-called social order. The exhibition combines (women) artists,[4] women, menstrual blood, illness and unborn children. All of the above can be described as "marginalised statuses", which are types of transferred or undefined transitional statuses.[5] "The Maori see menstrual blood as a kind of person, who is not there. If the blood would not have flowed, it would have become a person."[6] The danger of a marginalised status is being left outside of the boundaries of the order that the community has established. Especially if it does not follow the norms set by the ritual. This is where the drive to regulate and subjugate the biological processes of the female body stems from.

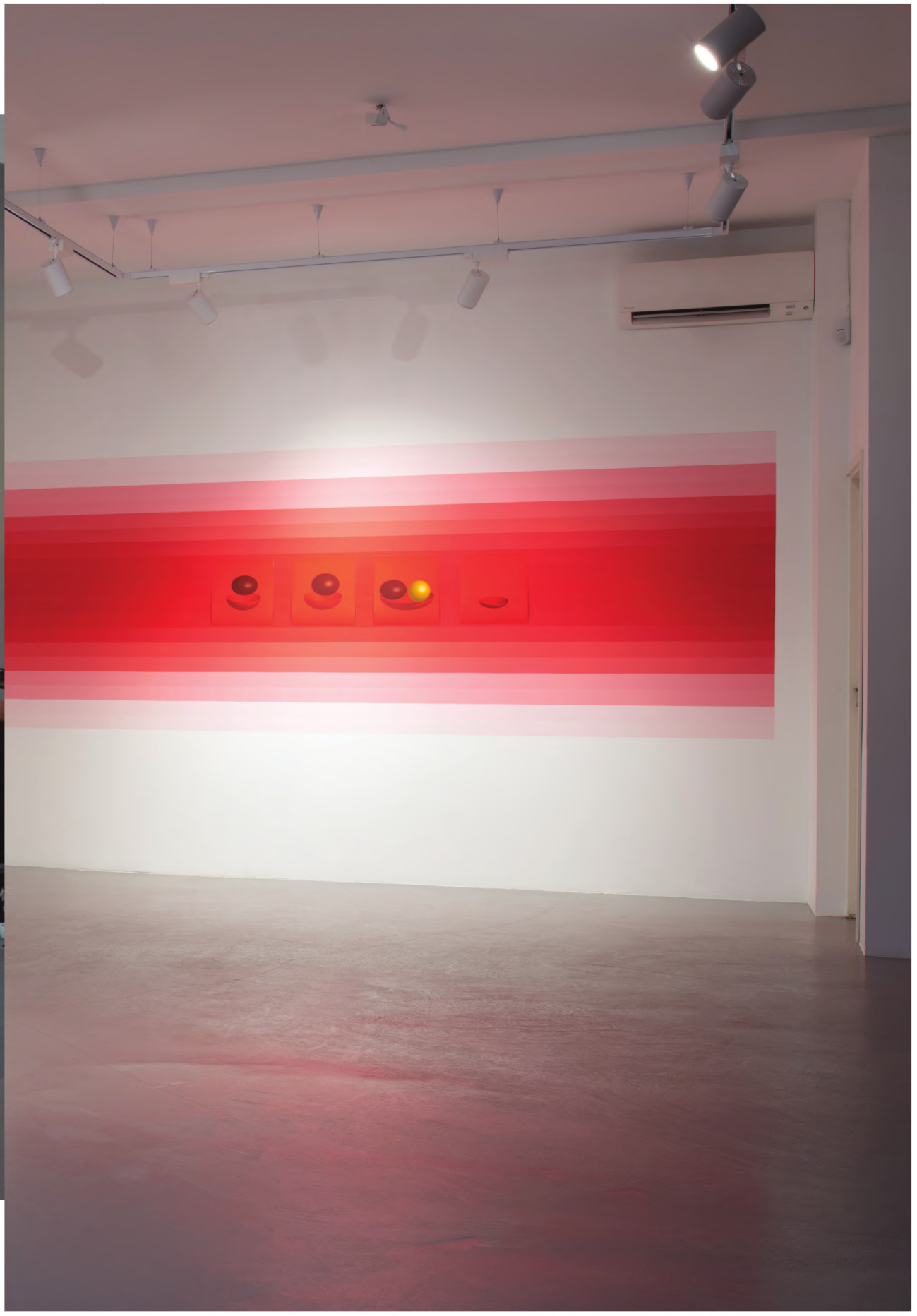
Raadik places these "rudiments of tradition" in the era of the contemporary digital age. For an extended period of time, she observed changes in her body using over 20 different mobile applications that keep track of fertility. Along with that, she started analysing how technology changes our perception of our body and self and produces new anachronistic norms.[7] Although the promise in the initial exhibition press release that the "gallery would become a lab of mobile application charts and diagrams that follow menstrual cycles" did not materialise, at the initiative of the artist and the gallery the space did become an interdisciplinary lab for the exchange of information and thought.

III

Third, the monumental and gradual harmonic red that is reduced to a vertical and horizontal cross in Raadik's exhibition, one the one hand, supports continued discussion of these subjects that are still taboo. And a gallery environment is set up where visitors are immersed in the perception of blood, although blood "outside the body" is a sign of danger even when faced with the illusion of blood. On the other hand, the artistic integrity of the exhibition could be interpreted as a criticism of a cultural code that views the female body as dirty and tainted. "The taboo of menstruation can be viewed as a form of misogyny",[8] as talking about menstrual blood is taboo for various reasons. For Ede Raadik, the spectrums of a menstrual cycle represent a health disorder. Her installation of paintings describes the artist's medical diagnosis at a particular moment and could be decoded as a paradoxical juxtapositioning of a healthy ovary that functions regularly, which is marked by an unflattering, tainted red colour, and of another dysfunctional one that has a beautiful bright red effect.

The first painting is also hidden from immediate view and is located on the side wall, whereas the other painting shines brightly and invitingly directly through the gallery windows. The first painting with its vertical design, is soulful, but the horizontal of the other seems to dramatically cut through it. The paradox lies in the fact that healthy natural reproduction





Kogo galerii näitusevaade
Foto autor Madis Katz
Kõik õigused kunstnikul

Kogo Gallery exhibition view
Photo by Madis Katz
Courtesy of the artist

Post scriptum

“Rituaal” kui süsteem iseenesest tunnistab korratuse väge ja vajadust, kuid rituaali abil luuakse ka tagasiühendus korraga.[9] Kunstniku seis ühiskonnas on küll ebamäärane, pidevalt kõikuv, vahepealne, pidev – loominguline – liikumine rituaalse surma ja rituaalse taassünni vahel, kuid tema võimuses on – kunst! – kunst kui rituaal, mille vahendusel ollakse kontaktis sellega, mis jääb ühiskonnast, s.o korrast väljapoole.

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

1 “[Shulamith] Firestone’i visiooni kohaselt on ootuspärane, et reproduktsioonitehnoloogiad vabastavad naised täielikult rasedusest ja sünnitamisest. Emadusest johtuvaid raskusi ja riske tuleks vähemasti institutsionaalselt kompenseerida, et naine saaks ületada oma kehalise erisugususe ja keskenduda “olulisele”.” Tutta Palin, Keha. –Anna Koivunen, Marianne Liljeström (toim.), Võtmesõnad. 10 sammu feministliku uurimiseni. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2003 [1996], lk 225 jj.

2 Helin Haga, Emaduse ilu ja valu. Liina Pulges (koost.), Tallinn: Pilgrim, 2018.

3 Kogo galerii näitustega kaasnev sari, mida modereerib Piret Põldver.

4 Selles osas haakub Raadiku küsimusetõstatusega hästi Olesja Katšanovskaja näitus “Kultuuritolm” Tartu Kunstimajas (9. V–9. VI 2019), kus fookus oli kunstniku elukutsel. “Ma olen kultuuritöötu – ma olen kunstnik. Aga mina ei saa kutsealal ametlikult töötada, sest ei leia tööturul sellel erialal tööpakkumisi. Sellist ametit ei eksisteeri töökuulutuste nimekirjas,” edastab tekst, mis kirjutab üle autori maali. Vt https://www.youtube.com/watch?v=P65rhrAjS74.

5 Mary Douglas defineerib “marginaalses olekus inimest” nii: “Need on inimesed, kes on ühiskonna mustriteks korrastamisel kuidagi kõrvale jäänud, kel pole kohta. Nad ei pruugi midagi moraalselt hukkamõistetavat teha, kuid nende staatus on määratlematu.” Mary Douglas, Puhtus ja oht. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2015 [1966], lk 179 jj.

6 *Ibid*., lk 180.

7 Aet Kuusik, Ede Raadik: enamik inimesi, kes naise keha tahavad kontrollida, ei ole sellega kursis; Vt: https://kultuur.err.ee/933076/ede-raadik-enamik-inimesi-kes-naise-keha-tahavad-kontrollida-ei-ole-sellega-kursis.

8 Aet Kuusik, Jüri Kolk, Kehasõnastik. – Vikerkaar 2019, nr 5, lk 52.

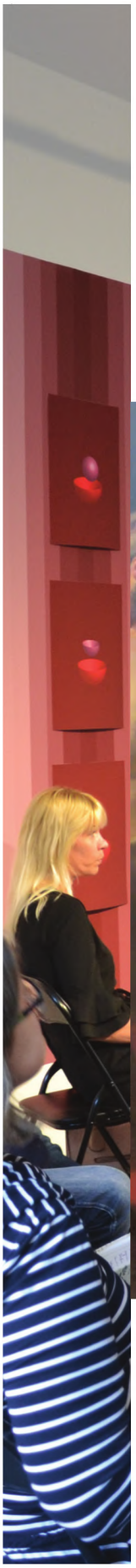
9 Douglas, lk 178

is displayed as repulsive and in need of concealment, but the bloodless, unhealthy condition where reproduction has been cut is superficially beautiful, intriguing, allowable and publicly acceptable.

Post scriptum

“Ritual” as a system acknowledges the necessity and power of chaos. But ritual also helps to create a connection to order.[9] Although the artists’ position in society is an ambiguous, always changing, in-between, constant and creative movement between ritual death and ritual rebirth, within their reach is the power of – art! Art as a ritual through which to be connected to something that lies beyond society, beyond order.

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



1 “According to [Shulamith] Firestone’s vision, it expected that reproductive technologies will completely free women from pregnancy and childbirth. Difficulties and risks related to motherhood should be compensated, at least institutionally, so that the woman could overcome her physical differences and focus on the “important”. Tutta Palin, Keha. – Anna Koivunen, Marianne Liljeström (Ed.), Võtmesõnad. 10 sammu feministliku uurimiseni. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2003 [1996], p 225 ff.

2 A series accompanying the exhibition at Kogo Gallery, moderated by Piret Põldver.

3 Helin Haga, Emaduse ilu ja valu. Liina Pulges (Ed.), Tallinn: Pilgrim, 2018.

4 In this respect, Raadik’s question posing fits well with Olesja Katšanovskaja’s exhibition “The Dust of Culture” (Kultuuritolm) at Tartu Art House (9. V–9. VI 2019), where the focus was on the artist’s profession. “I am culturally unemployed – I am an artist. But I cannot officially work in my profession because I cannot find job offers in that field on the labour market. There is no such profession in the list of vacancies,” the text announces, overwriting the artist’s painting. See https://www.youtube.com/watch?v=P65rhrAjS74.

5 Mary Douglas defines “persons in a marginal state” as follows: “These are people who are somehow left out in the patterning of society, who are placeless. They may be doing nothing morally wrong, but their status is indefinable.” Mary Douglas, Puhtus ja oht [Purity and Danger]. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2015 [1966, p 179 ff.

6 *Ibid*., p 180.

7 Aet Kuusik, Ede Raadik: enamik inimesi, kes naise keha tahavad kontrollida, ei ole sellega kursis; See https://kultuur.err.ee/933076/ede-raadik-enamik-inimesi-kes-naise-keha-tahavad-kontrollida-ei-ole-sellega-kursis.

8 Aet Kuusik, Jüri Kolk, Kehasõnastik. – Vikerkaar 2019, No 5, p 52.

9 Douglas, p 178.

13. IV 2019
Kumu kunstimuuseum
Vestlusringis osalejad: Raoul Kurvitz, Harry Liivrand, Tanja Muravskaja ja Jaan Toomik
Modereerija: Anders Härm

Alasti üheksa-kümnendad

Hedi Rosma pani kirja mõningaid kõlanud mõtteid näituse "Salatoimikud [Üheksakümnendate kartoteek]" finissage'il aset leidnud avalikust vestlusringist "Maskuliinsus ning selle kujundi muutumine kohalikul kunsti- ja kultuuriväljal alates 1990. aastatest tänapäevani".

Harry Liivrand (HL): [---] Võrreldes naabermaadega, Soome ja Lätiga, on eesti kunstis palju vähem alasti mehekeha kujutatud. See on huvitav, sest eesti kunstiajalugu ju tegelikult algab alasti mehe keha kujutava maaliga – Johann Köleri kuulsa diplomitööga ("Herakles toob Kerberose põrguväravast", 1855. – *Toim.*). On see siis rahvuse tunnetusele, identiteedile või muudele iseloomujoontele omane, kuid eesti kunstis ei ole meesakti üldse palju! Soomes ja Lätis on seda palju rohkem. Mäletan, et kui kunagi tehti Eesti Kunstimuuseumis näitust aktist eesti kunstis, siis tollased kuraatorid olid väga hädas sellega, et ei leitud meesakti joonistusi, väga vähe oli säilinud ka akadeemilisi etüüde.

Tahaksin rõhutada paari väga olulist näitust, kus uus kehalisus tollaste noorte kunstnike poolt rohkem esile tuli. Need on kõigepealt 1988. aastal esimene sõltumatu eesti noore kunsti näitus "Ma pole kunagi käinud New Yorgis", mis kestis terve suve Tallinna laululava ruumides ning kus tuli võimsa jõuga esile neoekspressionistlik maalikunst, kus kujutati ka palju alasti mehekeha, kus Rühm T (Raoul Kurvitza ja Urmas Muru ellu kutsutud ja aastatel 1986–1996 tegutsenud rühmitus, kuhu kuulusid teiste seas Peeter Pere, Ene-Liis Semper, Tarvo Hanno Varres, Tiina Tammetalu, Lilian Mosolainen. – *Toim.*) tegi oma vägivaldseid ja samas väga sensuaalseid *performance*'eid ja kus esmakordselt osalesid ka väliskunstnikud. Soomest oli kutsutud Muu ry (1987. aastal moodustatud rühmitus. – *Toim.*), nende liikmed tegid samuti *performance*'eid, mis olid kõik seotud kehalisusega, ning kindlasti nad teatud määral mõjutasid eesti kunsti vaatajaskonda, asetades ka eesti *performance*'id uude konteksti ja keskkonda.

Teine näitus, samuti väga oluline, toimus 1989. aastal, kui Soomes toimus esimest korda pärast teist maailmasõda esimene eesti moodsa kunsti näitus välismaal üldse, "Struktuur ja metafüüsika" (Vt lähemalt KUNST.EE 4/2014. – *Toim.*), kus Raoul Kurvitza ja Siim-Tanel Annuse *performance*'id saavutasid väga suure meediakajastuse ja soome kunstikriitika oli tagajalgadel, et meil võib teha mingit sellist – ülimalt ekspressiivset *performance*'it. Nende *performance*'itega, mida Kurvitz ja Annus Soomes

13. IV 2019
Kumu Art Museum
Discussion panel: Raoul Kurvitz, Harry Liivrand, Tanja Muravaskaja and Jaan Toomik
Moderator: Anders Härm

Naked nineties

Hedi Rosma wrote down some thoughts voiced at the roundtable discussion that took place at the finissage of "The X-Files [Registry of the Nineties]" titled "Masculinity and its changing image in the local field of art and culture since the 1990s".

Harry Liivrand (HL): [---] Compared to neighbouring countries, Finland and Latvia, the naked male body is considerably less present in Estonian art. Which is interesting because Estonian art history, in fact, begins with a painting depicting a male nude – Johann Köler's famous diploma work ("Hercules Removes Cerberus from the Gates of Hell", 1855. – *Ed.*). Be this due to national sensibilities, identity or other characteristics, the fact remains that in Estonian art male nudes are rare. There are so many more examples in Finland and Latvia. I remember when the Art Museum of Estonia was putting together an exhibition on the nude in Estonian art, the curators were really struggling to find drawings depicting male nudes, and very few studies in academic drawing were available.

I would like to highlight a couple of significant exhibitions by young artists where the body was much more present. These are the first independent exhibitions of young Estonian art from 1988, "Ma pole kunagi käinud New Yorgis" or "I have never been to New York" that lasted the whole summer in the exhibition spaces of the Tallinn Song Festival Stage, where neo-expressionist painting with its recurring male nudes was powerfully on display and where Rühm T (an artist group founded by Raoul Kurvitz and Urmas Muru, active between 1986 and 1996, which also included Peeter Pere, Ene-Liis Semper, Tarvo Hanno Varres, Tiina Tammetalu, Lilian Mosolainen. – *Ed.*) put on their violent and simultaneously extremely sensual performances, and it was also the first time artists from outside Estonia took part in the group's activities. From Finland they had invited Muu ry (a group founded in 1987 – *Ed.*) and their members also put on performances that were very much about the body and definitely had a certain impact on Estonian audiences, placing the performances in a new context and environment.

The second exhibition, also of great significance, took place in 1989 in Finland – that was the first time since World War II that an exhibition of Estonian contemporary art had been organised outside Estonia – "Structure and metaphysics" (See more in KUNST.EE 4/2014. – *Ed.*), where performances by Raol Kurvitz and Siim-Tanel Annus received huge media coverage and the Finnish art press was riled up that something like this could be done here – that is, such extremely expressive performances.

tegid, algab minu meelest uus võimas mehe kasutamine kunstiainesena – nii objekti kui subjektina ning ma pean neid mõlemaid näitusi väga olulisteks.

Raoul Kurvitz (RK): [---] Mina ja Urmas Muru, hiljem ka Peeter Pere ja filosoof Hasso Krull, seadsime algusest peale endale eesmärgiks enda moodustatava rühmituse androgüünse tasakaalu. Tegelesime päris tõsiselt sellega, et meil oleks pooleks nais- ja meeskunstnikke. Väga kahetsusväärselt on meie naiskunstnikke hiljem alahinnatud – tuletan meelde, et Lilian Mosolainen ja Tiina Tammetalu on ikkagi väga tugevad kunstnikud! Langetasime programmilise otsuse, et me ei erista mehi naistest. Kunstilisel tasandil viisime selle asja androgüüni võtmesse, mida me ka täiesti ilmekalt presenteerisime.

Anders Härm (AH): Androgüüni kujund eesti kultuuris ei ole teab kui uus nähtus, seda võib isegi jälitada 20. sajandi algusesse, kus see oli väga olulisel kohal Noor-Eesti liikumises näiteks Friedebert Tuglasele. [---]

Mulle tundub, et kui me tänapäeval räägime hästi palju mehe rolli muutumisest ja mehelike väärtuste teisenemisest, siis tegelikult sai see protsess jaksu ja jõudu juurde just 1990. aastatel. [---] Minu jaoks oli võibolla kõige üllatavam avastus selle näituse kontekstis ["Salatoimikud [Üheksakümnendate kartoteek]", 2. XI 2018–14. IV 2019, Kumu, kuraatorid Anders Härm ja Eha Komissarov. – *Toim.*], et mehelikkuse ja androgüünsusega mängivat kunsti oli toonases üldpildis tegelikult hästi palju.

*

Jaan Toomik (JT): [---] Meie olime tol ajal natuke nooremad ja mõjutatud Rühm T edust, mõtlesime, kuidas ise välja tulla. Mulle tundus näiteks ka Raul Meele ja Leonhard Lapini toonane kunst hästi feminiinne, hillitsetud ja esteetiline. Tahtsime animistliku jõuga purustada seda kuvandit kunstist, mis oli siin soojalt haudunud. [---] Tahtsime siia tuua rustikaalset ja animistlikku jõudu, lausa rituaalset verist *performance*'it. Arvan, et see oli teadlikult maskuliinne käitumine. [---]

Nimetasime ennast hiljem kihhotistide rühmituseks. Kihhotism kui donquijotelik käitumine – selle taga on irratsionaalne jõud, vastuolemine stereotüüpidele ja arvamuspärastele klišeedele. Eelkõige häiris meid n-ö pildikeskne kunstitegemine – isegi Lapin, kui ta ka oli möllumees, tegi ikkagi esteetilist pilti. See oli väga feminiinne meie meelest – see korrastatus, alalhoidlikkus ja ettevaatlikkus.

RK: [---] Meid häiris varasema kunsti ebaseksuaalsus!

*

Tanja Muravskaja (TM): [---] Minu meelest ei ole vajalik alastust üle müstifitseerida. Me teame kunstiajaloost, et mehekeha on alasti küll kena vaatepilt, aga tänapäeval tundub, et alastus ja keha on pigem poliitilised sümbolid, mida ma ka enda töödes olen püüdnud väljendada – keha kui poliitiline sõnum.

With the performances by Kurvitz and Annus in Finland, I think, men began to be used in Estonian art in a very powerful way – both as objects and subjects and I consider both of these exhibitions to be highly important.

Raoul Kurvitz (RK): [---] Urmas Muru and I, and later also Peeter Pere and the philosopher Hasso Krull, set out from the very beginning to create an androgynous balance in the group we founded. We were consciously working towards having a 50:50 balance of female and male artists. It is extremely regrettable that our female artists have since been undervalued – I would like to remind everyone that Lilian Mosolainen's and Tiina Tammetalu's work is, after all, very strong! We did make a programmatic decision not to differentiate between men and women. At an artistic level we presented this through the image of androgynes, which we also expressed rather vividly.

Anders Härm (AH): Androgyny is nothing new in Estonian culture, you can even trace it to the beginning of the 20th century when it held significance with the Young Estonia movement, with Friedebert Tuglas, for example. [---]

I feel that even though we talk so much about the changing role and values of men today, this process really gained momentum in 1990. [---] To me the most surprising discovery within the context of this exhibition ["The X-Files [Registry of the Nineties]" 2. XI 2018–14. IV 2019, Kumu, curated by Anders Härm and Eha Komissarov. – *Ed.*] was the extent to which art was playing around with masculinity and androgyny at that time.

*

Jaan Toomik (JT): [---] We were a little younger at the time and the success of Rühm T had an impact on us; we were thinking how to make ourselves visible. For example, I felt that the art of Raul Meel and Leonhard Lapin at the time was very feminine, held back and aesthetic. With an animalistic force we wanted to break this image of art that had been incubating here. [---] We wanted to invite rustic and animalistic power, even ritualistic and bloody performance. I think this was consciously masculine behaviour. [---]

Later we called ourselves a group of quixotists. Quixotism is about behaving like Don Quixote – spurred by an irrational force, being against stereotypes and conventional clichés. Above all, we did not like the picture centred art making – even Lapin, being a brawler, still made aesthetic images. We thought it extremely feminine – all this orderliness, cautiousness and carefulness.

RK: [---] We did not like the asexual nature of the art that had come before.

*

Tanja Muravskaja (TM): [---] I think there is no need to over mystify nudity. We know from art history that male nudes are nice to look at but currently it seems that nudity and the body are more political symbols, something that I have tried to express in my work is the body as a political message.

Toomas Kalve
Imat Suuman, InBoil ja Müller
1993
fotoseeria
Eesti Kunstimuuseum

'Toomas Kalve
Imat Suuman, InBoil and Müller
1993
photo series
Art Museum of Estonia

Miks meeskunstnikel olid 1990. aastatel nii tugevad sõnumid, on tänu sellele, et meeskunstnikel oli nii-öelda õigus konkreetsete poliitiliste sõnumitega välja astuda. Meeskunstnikel oli selleks ühiskonna volitus, ühiskonna õigus. Alates 1995. aastast, näitusest "Est.Fem" (Tuntud kui teadlikult esimene Eesti feministliku kunsti rühmanäitus. Vaal galerii, Tallinna Linnagalerii ja Mustpeade Maja galerii, 18. VIII–2. IX 1995. Kuraatorid: Mare Tralla, Eha Komissarov ja Reet Varblane. Kunstnikud: Margot Kask, Kamille Saabre, Lilian Mosolainen, Eve Toomik, Ele Praks, Anu Kalm, Kadri Mälk, Kaire Rannik, Piia Ruber, Mare Tralla, Raivo Kelomees, Peeter Laurits, Toomas Volkmann, Piret Räni, Karina Lichfeld, Tiina Tammetalu, Mall Nukke, Hille Ermel, Mari Relo, Iren Truverk ja Külliki Talp. – *Toim.*), hakkas see õigus vaikselt tekkima ka Mare Trallal ja teistel siinsetel naiskunstnikel.

*

JT: [---] Mis ajendas sellist kunsti looma? Kindlasti sublimatsioon, väga väike informatsiooni hulk, mida me selleks ajaks olime näinud. Mind isiklikult mõjutas tol ajal kõige rohkem Viini aktsionism, kus alasti keha ja kehakesksust on hästi palju. See oli ka väljaelamise ja väljapurskamise võimalus – kõik läks ju lahti ning me tahtsime ise piire tunnetada. Ja ma ei mõelnud absoluutselt sellistes kategooriates, nagu praegu võib tõlgendada, et kas ma olin poliitiliselt korrektne või kas ma olin kuidagi meesšovinistlik? Need ei olnud üldse need kategooriad! Kõik see on praegu külge poogitud. Arvan, et naiskunstnikud tegutsesid ka täiesti vabalt ja keegi neile mingit survet ei avaldanud.

RK: Kõik süüdistused šovinistliku kunsti kohta, mis feministidelt on 2000. aastatel tulnud, on kahtlemata päris õigustatud, aga need on suunatud valesse kohta. Need on suunatud tubli 20 aastat varasemale kunstiväljale.

*

HL: [---] Kui ma mõtlen 1990. aastatele ja naiskunstnikele, siis nii radikaalseid väljaasteid, kui tegid Ene-Liis Semper või Inessa Josing – oma hämmastavates vaateakende kujundustes – ning nii mõnigi teine veel, seda annab hilisematest kümnenditest otsida! Mul ei lähe kunagi meelest, kuidas Inessa Josing, kes esindas Eestit 2. "Manifestal", 1998. aastal Luksemburgis, tekitas seal oma vaateakende kujundusega sellise skandaali, et need vaateaknad suleti ja kaeti kinni. Palun väga!

JT: [---] Ideoloogilisi piire polnud paika pandud, reegleid isegi mitte. Oli eriliselt vaba väli kõike teha. Ideoloogiline diskursus on tekkinud hiljem, tasapisi.

AH: Mulle tundub, et Tanja Muravskajal on õigus selles mõttes, et "Est.Femi" näituse järel midagi siiski murdus. Kui loeme "Est.Femi" kataloogi, siis seal on väga vähe feminismi. Nendes kataloogitekstides on ka selgelt antifeministlikke või isegi meesšovinistlikke avaldusi mõnede kunstnike poolt, aga selle järel siiski toimus teatav murrang ja leidsid aset kõik olulisemad naiskunstnike manifestatsioonid, eelkõige Mare Trallalt, Ene-Liis Sem-perilt ja

The reason male artists were putting out such strong messages in the 1990s was that male artists had the right, so to say, to voice specific political messages. Male artists had been endowed with that right by society. Since 1995, since the exhibition "Est.Fem" (Known for being the first Estonian group exhibition with a conscious feminist theme. Vaal Gallery, Tallinn City Gallery and the House of Blackheads Gallery, 18.VII–2. IX 1995. Curators: Mare Tralla, Eha Komissarov and Reet Varblane. Artists: Margot Kask, Kamille Saabre, Lilian Mosolainen, Eve Toomik, Ele Praks, Anu Kalm, Kadri Mälk, Kaire Rannik, Piia Ruber, Mare Tralla, Raivo Kelomees, Peeter Laurits, Toomas Volkmann, Piret Räni, Karina Lichfeld, Tiina Tammetalu, Mall Nukke, Hille Ermel, Mari Relo, Iren Truverk and Külliki Talp. – *Ed.*), the same right was slowly being granted to Mare Tralla and other local women artists.

*

JT: [---] What was the impetus for creating art like that? Definitely sublimation, the very limited access to information we had seen until then. I was personally influenced the most by Viennese Actionism with their abundance of and focus on the naked body. This was also an opportunity to express and bust everything open – possibilities widened enormously and we wanted to test the limits on our own. And we absolutely did not think in categories that are used in interpreting art these days – whether I was politically correct or was I male chauvinist somehow? These were not the appropriate categories at all! All of that has been pinned onto us now. I think female artists were working completely freely too and they were under no pressure.

RK: All the accusations of chauvinism that feminists have made in the 2000s are undoubtedly rather justified, albeit misdirected. These are directed towards the art field 20 years in the past.

*

HL: [---] When I think about the 1990s and women artists, there were few works that were more radical than those by Ene-Liis Semper or Inessa Josing – with her superb display window designs – and there were a couple of others, you can't find anything similar in later decades. I will never forget how Inessa Josing, who represented Estonia at the second "Manifesta" in 1998 in Luxembourg, caused such a scandal with her window display designs that the windows were closed to the public and covered up. There you go!

JT: [---] No ideological boundaries had been set, not to mention rules. It was an exceptionally free atmosphere, you could do anything. The ideological discourse evolved later, little by little.

AH: I think Tanja Muravskaja is nevertheless right in that after the "Est.Fem" exhibition something did break. When we read the "Est.Fem" catalogue, there is very little feminism. Among the catalogue texts there are clearly antifeminist or even male chauvinist statements by some

teistelt. Kai Kaljo "Luuserist" (1997) sai lausa Ida-Euroopa ikoon, just naiskunstniku positsiooni esitlev videoteos. [---] Vabanemine või õigus midagi teha tuleb tõesti alles selle näituse järel.

*

AH: [---] Kui vaadata 1990. aastate kunsti mujal maailmas, siis oli see totaalne resignatsioon, mis oli saabunud juba 1980. aastatel ja mida 1980. aastatel lõpu majanduskriis võimendas. Kui vaadata 1990. aastate popkultuuri, siis selle ikooniks on Kurt Cobain – totaalne "depressiivik", tülpinud ja tüdinud, kellel on kõigest kõrini ja kes ei taha mitte midagi ja kes lõpetas oma piinad enesetapuga. Seevastu vitaalsus oli miski, mis iseloomustas just Ida-Euroopa kunsti ja Ida-Euroopa kunstilt oodati vitaalset süsti ka Lääne-Euroopale. Iha saada penetreeritud võimsa Ida-Euroopa energia poolt oli tegelikult lääne fantaasia.

HL: Ida-Euroopa oli nagu läänemaailma loominguline alateadvus. Kui me kujutame ette seda Lääne-Euroopa kuraatorite tulva, kes tuli Ida-Euroopasse, kaasa arvatud Eestisse, otsima midagi metsikut, midagi ekstreemset, mida nad polnud varem kogenud, siis arvan, et järgnevatel kümnenditel polegi meid nii palju väliskuraatoreid väisanud. Meie kasuks tol ajal kõneles paljuski uus ajalooline kontekst, kuhu me olime sattunud. Teatavasti oli just enne seda Francis Fukuyama rääkinud, et ajalugu on otsa saanud, et me oleme jõudnud ajaloo lõpetatud, konserveeritud faasi, midagi nagu õieti enam ei toimu. Ja siis äkki tekkis Ida-Euroopa fenomen!

See fenomen oli loomulikult oma lokaalsete eripäradega – kus oli see n-ö demokraatlikum, liberaalsem, kus oli see konservatiivsem. Meie kuulusime just sellesse esimesse gruppi, see oli üleüldise liberaalsuse, demokraatia ja vabaduse periood. Kuna piire ei olnud, sest keegi ei teadnud, mis see piir täpselt on, siis võis tõesti teha kõike seda, mida varasemalt ei olnud saadud. Teiselt poolt tuli sisse väga palju uut infot, see oli meeletu uus infotulv, mis tol ajal ka meie kunstielu tabas, nii kriitikuid kui kunstnikke. Ja võib-olla üks kõige suuremaid eripärasid tol kümnendil oli see, et kunstnikud sammusid kriitikutest kogu aeg eespool. Kriitikutel puudus tol ajal sõnavara, adekvaatne analüüsimeetod, kuidas tegelikult interpreteerida seda kunsti, mis nende ees ja kõrval sündis.

*

JT: [---] Algselt oli alastus uudne, aga mingil hetkel olid ka kõik Non Grata (1998. aastal Pärnus asutatud rühmitus. – *Toim.*) *performance*'id alasti olekus ja see muutus juba klišeeks iseenesest. Kui mingit oma kunstnikukreedot silmas pidada, siis teatav aususe ja vahetuse moment on minu jaoks oluline olnud küll kogu aeg.

RK: [*Muheleb.*] Mina olen Jaan Toomikuga võrreldes tunduvalt vähem aus. Ennast alasti kiskudes võtan ma ära ainult ühe "kardina". Selle taga on veel väga palju "kardinaid", see on väga keeruline labürint, kuhu ma vaataja kutsun.

*

of the artists, but after the show a change did occur and all the most important manifestations by women artists came about, above all I'm thinking Mare Tralla and Ene-Liis Semper, but also others. "Loser" (1997) by Kai Kaljo became a sort of an icon of Eastern Europe, a video work highlighting the position of women artists. [---] The freedom or the right to do something really does come only after this exhibition.

*

AH: [---] When we look at art of the 1990s elsewhere in the world, it was a total resignation, one that had already arrived in the 1980s and was further escalated by the economic crisis of the end of the 1980s. When we look at the pop culture of the 1990s one of its icons was Kurt Cobain – totally depressive, fed up and jaded, sick and tired of everything, wanting nothing and ending his misery by committing suicide. By contrast, art in Eastern Europe was characterised by vitality, and Eastern Europe was expected to inject that vitality into Western Europe as well. The desire to be penetrated by powerful Eastern European energy was, in fact, the fantasy of the West.

HL: Eastern Europe was like the creative subconscious of the Western world. When we think about the flood of Western European curators that came to Eastern Europe, including Estonia, in search of something wild and extreme they had never experienced before, I think the subsequent decades have not seen so many visiting curators. The new historic context we happened to find ourselves in at the time was very much to our benefit. As we know, Francis Fukuyama had just been speaking about the end of history and that we had reached a finalised, conservational phase of history, where nothing much was happening. And then, suddenly, the Eastern European phenomenon appeared!

This phenomenon had, of course, its local idiosyncrasies – in some places it was more democratic or liberal, so to say, in others more conservative. We belonged to the first group, in general it was a liberal, democratic and free time. Since there were no boundaries, because no one knew what that boundary is exactly, everything that was previously out of reach could now be done. On the other hand, so much new information came in, it was a massive flood of information that struck our art scene at the time, both critics and artists. And maybe one of the most particular characteristics of the decade was that artists were always ahead of the critics. Critics did not have the vocabulary and an adequate method of analysis for interpreting the very art that was being created beside and in front of them.

*

JT: [---] At first nudity was something novel, but then at some point all of Non Grata's (An art group founded in 1998 in Pärnu – *Ed.*) performances were done naked and that became a cliché on its own. If we talk about some sort of an artist statement, a certain honesty and immediacy has always been important to me.

AH: [---] Ilmselgelt elame me praegu uuskonservatiivse pöörde raamistikus, kus kõiki neid n-ö lammutatud soorolle ja pihustatud vikerkaart hakatakse mingisugustesse raamidesse tagasi suruma. Piltlikult öeldes, keha tahetakse riidesse tagasi toppida ning igasugust kõrvalekaldumist, eripära ja unikaalsust välistada.

JT: [---] Tuleks silmas pidada, et mis põhjustel on selline olukord tekkinud. Võib-olla see on lihtsalt mingisugune protsess – hästi liberaalne situatsioon on lihtsalt kaua kestnud. Läheb üle ka see olukord, mis praegu on. Mina ei karda samas absoluutselt, et siin tekivad mingid vangi- või koonduslaagrid. [---]

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

RK: [*Chuckles.*] I am considerably less honest than Jaan Toomik. When I get naked I only shed one "curtain". Underneath is a multitude of additional "curtains", it is a complicated labyrinth that I invite my audience into.

*

AH: [---] We are obviously currently living in the framework of a neo-conservative turn, where all these dismantled gender roles and the dispersed rainbow are being forced back into some kind of frame. Metaphorically speaking, the body is being forced back into clothing and all kinds of deviations, idiosyncrasies and uniquenesses are being excluded.

JT: [---] We should remember what caused this situation. Maybe this is just some kind of a process – a very liberal situation has simply lasted for a long time. So this current situation will pass too. I am not afraid at all that some kind of prison or concentration camp will be set up here. [---]

Hedi Rosma is the editor for the programme "Plekktrumm" on Estonian Television and the Estonian editor of KUNST.EE

Ly Lestberg
Harry. Fotolavastused ja portreed
1995
fotoseeria
Kumu kunstimuuseumi näitusevaade
Foto autor Stanislav Stepashko
Kõik õigused kunstnikul

Ly Lestberg
Harry. Photo Stagings and Portraits
1995
photo series
Kumu Art Museum exhibition view
Photo by Stanislav Stepashko
Courtesy of the artist

9. II–5. V 2019
KW Nüüdiskunsti Instituut
David Wojnarowicz
"Fotograafia & film 1978–1992"
Kuraator: Krist Gruijthuijsen

David Wojnarowiczi aktuaalne sõnum tänasele maailmale

Kärt Kelder käis Berliinis vaatamas näitust David Wojnarowiczi (1954–1992) foto- ja filmiloomingust.

Berliini tänavatel vaatab suurelt mustvalgelt plakatilt vastu tähelepanu köitev mees. Tema ilme kõhnas näos on tõsine. Sellele lisab robustset, kuid kõnekat kaalu kinni nõelutud suu. Elutud, osaliselt isegi pettumusliku vihaga täitunud silmad puurivad läbi vaataja ning naelutavad paigale. Tegemist on David Wojnarowicziga – New Yorgi kunstniku, kirjaniku ja lauljaga, keda tunti 1980. ja 1990. aastatel eelkõige AIDS-iga seotud aktivismi ning poliitilise kunsti kaudu. Kunst-Werke Berliini ehk KW Nüüdiskunsti Instituudis (KW) oli veebruarist maini väljas tema foto- ning filmilooming, mille kunstnik lõi ajavahemikus 1978–1992.

Euroopa geikeskuse tiitliga pärjatud Berliin sobib Wojnarowiczi loomingu eksponeerimiseks suurepäraselt. Kuigi kunstnik suri 1992. aastal AIDS-iga seotud tüsistustesse, pakub tema looming siiani kõneainet nii LGBTQI kogukonnas kui ka laiemas üldsuses. Võiks isegi öelda, et ajal, mil padukonservatism tõstab pead üle maailma, on Wojnarowiczi kunst kõikjal taas tugevalt päevakorral, demonstreerides mitte ainult *queer*-inimeste heitlusi HIV/AIDS-iga 1980. ja 1990. aastatel, vaid ka vähemuste soovimatut vastuseisu ülejäänud ühiskonnaga.

Selles mõttes oli KW juht Krist Gruijthuijsen valinud näituse toimumiseks õige aja. Küll aga oli tal kuraatorina üks raskus õlul, sest eelmisel aastal Whitney muuseumis üleval olnud Wojnarowiczi retrospektiiv pälvis kriitikat liikumiselt ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power, AIDS-i teavituskampaaniast välja kasvanud rahvusvaheline liikumine, mis sai alguse 1987. aastal New Yorgis. – *Toim*.). Nimelt vahendasid erinevad kunstiajakirjad, sealhulgas väljaanne ARTnews kriitikat,[1] et ACT UP aktivistide arvates ei suutnud Whitney muuseum edasi anda Wojnarowiczi kunsti tegelikku tähendust ja poliitilist kaalu, mis on oluline tänapäeval HIV/AIDS-i epideemia käsitlemisel.

Olgu öeldud, et Gruijthuijseni kureeritud näitus vastas siinkirjutaja arvates sellele kriteeriumile, millele ACT UP liikmed apelleerisid. Loogeldes tõsiduse või isegi robustsuse ja

9. II–5. V 2019
KW Institute for Contemporary Art
David Wojnarowicz
"Photography & Film 1978–1992"
Curator: Krist Gruijthuijsen

David Wojnarowicz's topical message for today's world

Kärt Kelder visited the exhibition of David Wojnarowicz's (1954–1992) photography and film work in Berlin.

A man looking down from large black-and-white posters on the streets of Berlin draws your attention. He has a serious look on his narrow face. A mouth stitched shut provides a robust, yet eloquent weight. Lifeless eyes with an undertone of disappointed anger bore into the viewer and nail them to the spot. This is David Wojnarowicz – New York artist, writer and singer – who was known in the 1980s and 1990s foremost for his AIDS activism and political art. His photography and film work, which he created between 1978–1992, was exhibited from February till May at Kunstwerke Berlin or the KW Institute for Contemporary Art (KW).

Berlin, which bears the title of Europe's gay centre, is wonderfully suited to exhibiting Wojnarowicz's work. Although the artist died in 1992 due to AIDS related complications, his work is still a talking point in the LGBTQI community as well as in the general public. We could even say that at a time when hard-line conservatism is rearing its head across the world, Wojnarowicz's art is again strongly topical everywhere, not only demonstrating the struggle queer people with HIV/AIDS experienced in the 1980s and 1990s, but also the unwanted confrontation between minorities and the rest of society.

In this sense, the director of KW, Krist Gruijthuijsen, has chosen the right time for the exhibition. That said, he shouldered a heavy weight as curator because the Wojnarowicz retrospective that was shown at the Whitney Museum last year received criticism from the ACT UP movement (AIDS Coalition to Unleash Power, an international movement that grew out of the AIDS awareness campaign, which started in 1987 in New York. – *Ed*.). In particular, various art magazines, including ARTnews,[1] relayed the criticism that ACT UP activists didn't think the Whitney Museum had conveyed the real meaning or political weight of Wojnarowicz's art, which is important today when discussing the HIV/AIDS epidemic.

Let it be said that in the opinion of the author, the exhibition curated by Gruijthuijsen satisfied the criterion the members of ACT UP had highlighted. Traversing the limits of seriousness or even the robust and grim, there was no doubt that Wojnarowicz's photographs and films selected for KW also

David Wojnarowicz
Nimeta (Ülikond võileivapeaga)
1988–1989
foto
David Wojnarowicz Estate'i
ja P•P•O•W Gallery loal

David Wojnarowicz
Untitled (Suit with Sandwich Head)
1988–1989
photograph
Courtesy of the Estate of David Wojnarowicz
and P•P•O•W Gallery

vähese helguse piirimail, ei olnud kahtlustki, et KW-sse välja valitud Wojnarowiczi fotod ning filmimaterjal provotseerisid ja kõnetasid ka tänast vaatajat. Kuraator on varem selgitanud usutluses KUNST.EE-le, et teda huvitavad just radikaalsed positsioonid ning kunsti ja poliitika kooseksisteerimine: "Seepärast vaatangi alati praktika tuuma ja küsin, mida tegelikult luuakse ja kuidas see suhestub inimese elulooga, aga ka tema ühiskondliku positsiooniga."[2]

Stiilimääratlustest vaba

Wojnarowiczi enda minevik oli väga vägivaldne. Vanemate lahutuse tagajärjel pidi ta juba väikese lapsena elama eri kasuperedes. Wojnarowicz langes seksuaalse väärkohtlemise ning vägistamise ohvriks küllaltki noorest peast ning ei möödunud kaua aega, kui ta hakkas New Yorgi tänavatel ka oma keha müüma. Nagu on öelnud üks Wojnarowiczile lähedal seisnud isik, kirjanik ja aktivist Fran Lebowitz – kunstniku taust oli kui "klassikaline sarimõrtsuka lapsepõlv"; sisemine agressiivsus, mis Wojnarowiczi hinge kogunes, olekski võinud lõppeda halvasti, nagu ta isegi on tunnistanud, kui nooruk poleks toona avastanud "eneseväljenduse võimalust kirjanduse ja kunsti kaudu".[3]

Peamiselt iseõppinuna lõi kunstnik endale oma stiili, sidudes omavahel fotograafia, maalimise, muusika, filmi, skulptuuri, kirjutamise ja ühiskondliku aktivismi. Wojnarowicz on öelnud, et ta tundis end alati *outsider*'ina ning keeldus oma loomingut liigitamast ühegi konkreetse stiili alla. Mõneti võib segatehnika kasutamist pidada seetõttu Wojnarowiczile loomuomaseks, kuid Thomas L. Longi väitel[4] saab seda kanda üle ka *queer*-kunstnikele laiemalt. Või nagu viitab Nayland Blake, siis on see sund luua endale ruumi tavapärases kunstidiskursuses.[5] Selleks laenatakse fragmente, ideid varasematest stiilidest ning pannakse need enda kasuks tööle. Blake läheb oma arvamuses isegi nii kaugele, et kirjeldab *queer*-kunsti kui kõikide teiste diskursuste tahtlikku hävitamist.

Wojnarowiczi puhul tundub eri meetodite kasutamine olevat siiski seotud sooviga väljendada rohkem, kui suudab üks kunstitehnika. Nii leidus KW näituselt mitmeid tekstiga kaetud fotosid, videoid ning videokollaaže. Kui Whitney muuseumis oli väljapanek kronoloogilises järjestuses ning eksponeeritud olid ka Wojnarowiczi varasemad maalid, siis KW-s kulgedes polnud oluline mitte aja kulgemine, vaid taiese sisu ja haakumine terve näituse kontseptsiooniga. Oli näha, et Gruijthuijsen keskendus fotode ja videote valiku kaudu ennekõike ühe kunstniku loomingule, mis kannab endas kriitilist häält ning peegeldab vähemusgruppide nõrka positsiooni ühiskonnas.

Poliitiline kunst

Vaataja sai näituselt läbi kulgedes osa eelkõige Wojnarowiczi poliitilisest kunstist. AIDS-i epideemia algusaega 1980. aastate esimeses pooles võib iseloomustada šoki, õuduse ja leina kaudu, mil surmade arv geikogukonnas oli enneolematu. Samal ajal aga tõstis Ameerika poliitikas pead konservatism, mis pani AIDS-i leviku süü haiguse kandjate endi õlule,[6] lüües kõige valusamini geimehi, narkosõltlasi ning vähemusrasse[7]. Rääkimata tõsiasjast, et homoseksuaalsusega välja tulnud inimeste hulka nimetasid USA fundamentaalsed kristlased märgiks peatsest maailmalõpust.

provoked and confronted contemporary viewers. The curator has previously explained in an interview with KUNST.EE, that he is interested precisely in radical positions and the coexistence of art and politics: "That's why I always look at the core of the practice and ask what is actually being created and how this relates to the person's life story, but also their societal position."[2]

Free from stylistic categorisations

Wojnarowicz's own history was violent. Due to the divorce of his parents, he lived in various foster families since he was a young child. Wojnarowicz was the victim of sexual abuse and rape from a relatively young age and it wasn't long before he started selling his body on the streets of New York. As a person who was close to Wojnarowicz, writer and activist Fran Lebowitz, said – the artist's childhood was "a classic background of a serial killer"; the internal aggression, which collected in Wojnarowicz's soul, could well have ended badly, as he himself admitted, if he hadn't found as a young man the "communication outlet in writing and art".[3]

Mostly self-taught, the artist created his own style, combining photography, painting, music, film, sculpture, writing and social activism. Wojnarowicz has said that he always felt he was an outsider and refused to categorise his art into any specific style. For this reason, the use of mixed media can largely be considered characteristic of Wojnarowicz's practice, but according to Thomas L. Long,[4] this could be broadly attributed to queer artists in general. Or as Nayland Blake suggests, this is part of a compulsion to create a space for one's self in the art mainstream.[5] With this in mind, they borrow fragments, ideas from previous styles and make them work for you. Blake goes so far in his opinion as to describe queer art as the intentional destruction of all other discourses.

In the case of Wojnarowicz, the use of different methods seems connected to the need to express more than one artistic medium could manage. With this in mind, many photographs and videos covered in text and video-collages are evident at the KW show. If the exhibition at the Whitney Museum followed a chronological order and many of Wojnarowicz's earlier paintings were also exhibited, then walking around the KW show the flow of time was not as important as the content of the work and the concept of the exhibition as a whole. It was obvious that Gruijthuijsen's selection of photographs and videos focused foremost on the work of an artist that carries a critical voice reflecting the weak position of minority groups in society.

Political art

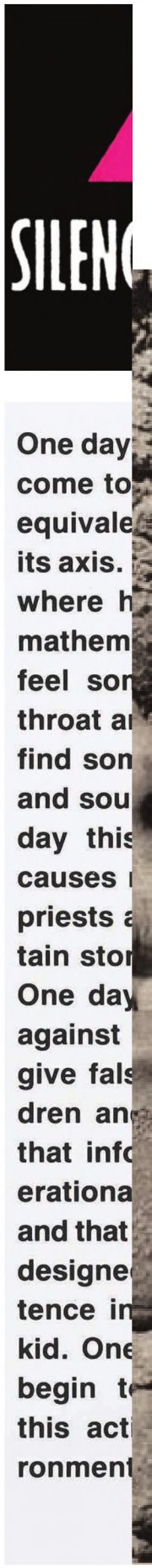
Walking through the exhibition, the viewer became acquainted most with Wojnarowicz's political art. The beginning of the AIDS epidemic in the first half of the 1980s can be characterised through shock, horror and mourning, when the number of deaths in the gay community was unprecedented. At the same time, conservatism was rearing its head in American politics, which placed the blame for the spread of AIDS on the shoulders of the sufferers,[6] hitting gay men, drug addicts and minority races hardest.[7] Not to mention the fact that fundamentalist Christians in the USA saw people coming out as homosexual as a sign of the impending apocalypse.

1987. aastal loodi ACT UP, mille eesmärk oli teadvustada laiemat avalikkust AIDS-ist ning võidelda väärastunud kuvandi vastu, mis oli geikogukonna vastaste loodud. Põhiline sümbol, mida võis tänavatel kohata, oli roosa kolmnurk ning tekst selle all "SILENCE = DEATH", vaikimine võrdub surmaga. Inimesed, kes ACT UP-i lõid, on hiljem intervjuudes rääkinud, et kokku tulid nad põhjusel, et ükski nende sõpradest ja lähedastest ei mõistnud, mida geid sel perioodil tegelikult läbi elasid, nähes oma kallimaid suremas. Ka fotost, kus Wojnarowiczi suu on kinni nõelutud, kumab läbi sõnum, et viirusekandjate endi hääl jäi ühiskonnas kuulmatuks või kõrvalseisjatele mõistmatuks.

AIDS-i temaatikaga tegelevaid kunstnikke oli mitmeid ning nende stiil varieerus. Kui Felix Gonzales-Torres käsitles oma teostes pigem leina – näiteks "Untitled" (Placebo) (Nimeta (Platseebo), 1991 –, millest ei kumanud läbi otseseid viiteid kunstniku homoseksuaalsusele või epideemiale,[8] siis Wojnarowicz liigitub rohkem ühte kategooriasse Keith Haringuga, kelle kunst muutus üha poliitilisemaks 1980. aastate teises pooles. Samuti AIDS-i surnud Haringu looming käsitles üha otsesemalt, kohati isegi robustselt homoseksuaalsust ning haigusega seotud ahastust – näiteks 1985. aastal loodud kollane "Untitled" (Nimeta).

ACT UP was established in 1987, and its aim was to improve awareness of AIDS among the general public and fight the misconceptions, which had been created by opponents of the gay community. The main symbol that could be seen on the streets was a pink triangle above the text "SILENCE = DEATH". The people who established ACT UP have later said in interviews that the reason they came together was that none of their friends or people they were close to understood what gay people actually lived through during that time, seeing the people closest to them dying. The idea that the voice of the sufferers themselves remained unheard in society or incomprehensible to bystanders is also conveyed by the photographs where Wojnarowicz's mouth is stitched shut.

'There were many artists tackling the AIDS theme and their styles varied. While Felix Gonzalez-Torres mostly looked at mourning in his work – for example "Untitled" (Placebo), 1991 – which didn't make overt references to the artists homosexuality or the epidemic[8], Wojnarowicz belongs in the same category as Keith Haring, whose art became increasingly political in the second half of the 1980s. The work of Haring, who also died of AIDS, tackled homosexuality and the despair surrounding the disease more directly and at times even robustly – for example, the yellow "Untitled" created in 1985.



Väljapanek KW-s

Kui eelnevalt sain öeldud, et Gruijthuijsen käsitles Wojnarowiczi loomingut talle kui AIDS-i aktivistile väärilisel, siis põhineb see ütlus siinkirjutaja hinnangul, et näitusel kulgedes oli võimalik kogeda sama, mida Wojnarowicz ise läbi elas ja edastada püüdis. Väljapanek algab 1990. aastal loodud teosest "One Day This Kid..." (Ühel päeval see poiss...). Laia naeratusega lapseeas Wojnarowiczi foto ümber laotatud pikk tekst pole aga sugugi helge, see viitab hoopis homoseksuaalsusega seotud raskusele, ühiskonna mittemõistmisele, mille mõjukaim lause on teose viimane: "Kõik see hakkab juhtuma ühe või kahe aasta pärast, kui poiss avastab, et ta tahab panna oma alasti keha vastu teise poisi alasti keha." Wojnarowicz annab selgelt märku, et oleme süütud seni, kuni hakkame kedagi enda kõrval vajama ja tundma, kuid ühiskond paneb paika, mida me "tegelikult" vajada tohime.

Järgnevas ruumis leidis vaataja eest Wojnarowiczi tehtud fotod äsja haiglavoodis AIDS-i surnud fotograafist Peter Hujarist, kes oli nii kunstniku pikaaegne mentor kui ka tema armastatu. Pehme maandumise asemel suunatakse vaataja otsekohe karmile probleemile otsa vaatama: rahu asemel peegeldub Hujari näost haigusest tingitud agoonia ja valu. See, mida Wojnarowicz üritas oma kunstiga edastada ning mistõttu kasutas ta oma loomeperioodi lõpus palju tekstilist materjali, on probleemiga üksijäetus ning ebainimlik suhtumine ülejäänud ühiskonna, eelkõige aga poliitikute poolt, kes AIDS-i aktivistide arvates ei proovinud neid aidata ega mõista.[9] Probleemile ümber nurga lähenemise asemel on Wojnarowicz oma teostes küllaltki konkreetne, põhjustades vastuseisu kristlike ja konservatiivsemate kogukondade seas. Näiteks korraldati 2010. aastal protestimarss New Yorgis Rahvusgalerii otsuse vastu võtta ekspositsioonist maha Wojnarowiczi teos "A Fire In My Belly" (Tuli minu kõhus, 1986–1987), kus kaader sipelgatest krutsifiksi peal pahandas USA katoliiklasi.[10]

Eksponeerituna KW suure saali keskpunktis, tõi aga see videoteos vaatajani Mehhikos üles võetud kaadreid

The exhibition at KW

If I suggested earlier that Gruijthuijsen handled Wojnarowicz's work in a way that suited him as an AIDS activist, this is because, in my opinion, you could get a clear sense of what Wojnarowicz lived through and tried to convey from walking around the exhibition. The exhibition starts with the work he created in 1990, "One Day This Kid...". The long text surrounding a photograph of Wojnarowicz as a child with a broad smile is not at all cheerful, instead it refers to difficulties connected to homosexuality, the lack of understanding from society, the strongest sentence of which is the last one, "It all starts to happen in one or two years, when the boy discovers that he wants to place his naked body next to the naked body of another boy." Wojnarowicz clearly indicates that we are innocent until we start to need and feel someone next to us, but society designates what we are "actually" allowed to need.

In the next room, the viewer finds Wojnarowicz's photographs of the photographer Peter Hujar, a long-time mentor of the artist and also his lover, who had recently died of AIDS in a hospital bed. Instead of a soft landing, the viewer is confronted with a harsh problem; instead of peace, the agony and pain caused by the disease are visible on Hujar's face. What Wojnarowicz was attempting to convey, and the reason why he used a lot of text material at the end of his creative period, is the sense of being left alone with a problem and the inhuman attitude of the rest of society, especially politicians, who in the eyes of AIDS activists, didn't try to help or understand them.[9] Instead of approaching the problem in a roundabout manner, Wojnarowicz is rather pointed in his work, and this drew out the opposition from Christian and conservative groups. For example, a protest march was organised in 2010 against the decision by the National Gallery of Art in New York to take down Wojnarowicz's work "A Fire In My Belly" (1986–1987), in which a shot of ants on a crucifix angered Catholics in the USA.[10]

Exhibited as the central piece in the great hall at KW, this work presented the viewer with shots filmed in Mexico

pealuudest, küünaldest ning nülitud loomadest, mis näis kui lõputu surnute päev. Arvatavasti seda AIDS-i epideemia Wojnarowiczile ja tema kaasmaalastele tähendaski. Saali seintel rippuvad fotoseeriad "Arthur Rimbaud in New York" (Arthur Rimbaud New Yorgis, 1978–1979), "Ant Series" (Sipelgaseeria, 1988–1989) ning "Sex Series" (Seksiseeria, 1988–1989) lisavad videole tähenduslikku kaalu juurde, peegeldades geikogukonna nurkasurutust, kus lisaks raskusele tulla toime haigusega rikutakse nende privaatsust ning puuduvad õigused ja hoolivus ülejäänud ühiskonnalt.

Mitmed ajakirjanikud ja kunstiteadlased, sealhulgas Thomas L. Long,[11] on olnud arvamusel, et Wojnarowicz oli eriti andekas visuaalse pildi ning mõtestatud teksti loomisel, kus erinevate meediumide ja stiilide kasutamine oli ainus viis kunstnikul ennast väljendada ning viha õigesti kanaliseerida. Kuigi enamus kunstniku teoseid on pigem kriitilised, isegi agressiivsed, leidub Wojnarowiczi teostes ka soojust ja empaatiat, kui seda osata näha. Tema teos "When I Put My Hands On Your Body" (Kui ma panen oma käed sinu kehale, 1990) on suurepärane näide iha lahtimõtestamisest, kuid samal ajal ka oma surelikkuse ja peatse lõpu teadlikkusest.

KW näitusesaalist väljudes vaatab vastu seesama Wojnarowicz, kes naelutas siinkirjutaja Berliini tänaval paigale. Kinni nõelutud suu ütleb seekord rohkem kui esmakohtumisel. Wojnarowicz sümboliseerib ühiskonna soovi vaikida probleemide korral, mis on ebamugavad, määrates indiviidi kannatama.

Kokkuvõtteks

David Wojnarowicz on kohe kindlasti kunstnik, kelle looming ei aegu, sest ta käsitleb vähemuste heitlust sõgedusega, inimlikkuse otsimist mõistmatute seast. Ükskõik, kui vihaselt meile tema elu või kunst fotodelt või filmidest ka vastu ei vaata, on neis ometigi omamoodi annus kaastunnet ning soojust. Ta on vaatajani toonud lood, mida toona üritati tema eluajal vältida ning millele siiani ei julgeta alati otsa vaadata. Isegi kui vaataja ei mõista kõike näitusel toimuvat, paneb see mõtlema inimlikkusele ning kõigi õigusele armastada, tunda ja elada.

Külastades hiljuti ühte nüüdiskunsti abstraktseimat näitusekollektsiooni ning veetes aega ka paljude kunstiskeptiliste inimestega, olen pidanud tihtilugu vastama küsimusele, mis on kunsti mõte või kas see on võimeline midagi muutma. Jah, on, sest kunst on intellektuaalne vahend arvamuse ja seisukoha avaldamiseks, kunst on võimeline šokeerima ning inimesi mõtlema panema. Kui mitte soovida olla sipelgas krutsifiksi peal, tuleb seda märgata, enne kui on liiga hilja – seda ka tänapäeva poliitilises olukorras, mis alati ei taga kõigile võrdseid võimalusi.

Kärt Kelder on Berliinis elav vabakutseline ajakirjanik.

of skulls, candles and skinned animals, which looked like an endless day of the dead. That's probably what the AIDS epidemic was like for Wojnarowicz and his compatriots. The series of photographs – "Arthur Rimbaud in New York" (1978–1979), "Ant Series" (1988–1989) and "Sex Series" (1988–1989) – on the walls of the hall contribute meaningful weight to the video, mirroring how cornered the gay community felt, where in addition to struggling with the disease, their privacy was being impinged upon and they lacked basic rights and acceptance from the rest of society.

Many journalists and art historians, including Thomas L. Long,[11] are of the opinion that Wojnarowicz was especially talented in the creation of visual pictures and thoughtful texts, where the use of different media and styles was the only way for an artist to express themselves and channel their anger in the right way. Although most of the artist's work is rather critical, even aggressive, there is also warmth and empathy in Wojnarowicz's work, if you know how to see it. His work "When I Put My Hands On Your Body" (1990) is a wonderful example of dissecting desire, while also of the knowledge of one's mortality and imminent fate.

Leaving the exhibition at KW, the viewer is confronted by that same Wojnarowicz that rooted me to the spot walking on the streets of Berlin. The mouth stitched shut says more now than during the first meeting. Wojnarowicz symbolises society's desire to be silent in the face of problems that are uncomfortable, assigning the individual to suffering.

In conclusion

David Wojnarowicz is certainly an artist whose work does not age, since he tackles the fight between minorities and blindness, the search for humanity among incomprehension. However angrily his life or art in photographs or films confronts us, the works contain a certain degree of compassion and warmth. He brought stories to the viewer that were avoided during his lifetime and the courage to confront them is sometimes even lacking today. Even if the viewer does not understand everything at the exhibition, it makes you think about humanity and everyone's right to love, feel and live.

Having recently visited one of the most abstract collections of contemporary art and spent time with many people sceptical about art, I have often had to field the question, what is the point of art and is it capable of changing anything. Yes, it is. Because art is an intellectual tool for expressing opinion and the artist's position; art is capable of shocking and making people think. If you don't want to be an ant on a crucifix, you should notice this, before it is too late – especially in the contemporary political situation, which doesn't always ensure equal opportunities for everyone.

Kärt Kelder is a freelance journalist living in Berlin.

1 Maximilíano Durón, ACT UP New York Stages Protest at Whitney, Saying Wojnarowicz Retrospective Fails to Connect to Current HIV/AIDS Issues. – ARTnews.com 29. VII 2018.

2 Andreas Trossek, Krist Gruijthuijsen: "Ma ei oleks seda projekti üheski teises linnas ette võtnud.". KUNST.EE 2017, nr 2, lk 58–59.

3 Christine Smallwood, The Rage and Tenderness of David Wojnarowicz's Art. – The New York Times Magazine 7. IX 2018.

4 Thomas Lawrence Long, The Mark of the Beast is the Glory of the Pariah: AIDS Apocalypticism of Diamanda Galás and David Wojnarowicz. – Lit: Literature Interpretation Theory 2012, nr 23, lk 226–245.

5 Nayland Blake, Curating In A Different Light. – Nayland Blake, Lawrence Rinder, Amy Scholder (toim), In a Different Light: Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice. San Francisco: City Lights Publishers, 2015, lk 9–43.

6 Victoria A. Harden, AIDS at 30: A History. Washington, D.C: Potomac Books, 2012.

7 Tara Burk, Radical Distribution: AIDS Cultural Activism in New York City, 1986–1992. – Space and Culture 2015, nr 18, lk 436–449.

8 Jason A. Smith, Keith Haring, Felix Gonzalez-Torres, Wolfgang Tillmans, and the AIDS Epidemic: The Use of Visual Art in a Health Humanities Course. – Journal of Medical Humanities 2018, lk 1–18.

9 Tara Burk, lk 436–449.

10 Holland Cotter, As Ants Crawl Over Crucifix, Dead Artist Is Assailed Again. – The New York Times 10. XII 2010.

11 Thomas Lawrence Long, lk 226–245.

1 Maximilíano Durón, ACT UP New York Stages Protest at Whitney, Saying Wojnarowicz Retrospective Fails to Connect to Current HIV/AIDS Issues. – ARTnews.com 29. VII 2018.

2 Andreas Trossek, Krist Gruijthuijsen: "I would not have done this project in any other city." – KUNST.EE 2017, No 2, pp. 58–59.

3 Christine Smallwood, The Rage and Tenderness of David Wojnarowicz's Art. – The New York Times Magazine 7. IX 2018.

4 Thomas Lawrence Long, The Mark of the Beast is the Glory of the Pariah: AIDS Apocalypticism of Diamanda Galás and David Wojnarowicz. – Lit: Literature Interpretation Theory 2012, No 23, pp 226–245.

5 Nayland Blake, Curating In A Different Light. – Nayland Blake, Lawrence Rinder, Amy Scholder (Eds.), In a Different Light: Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice. San Francisco: City Lights Publishers, 2015, pp 9–43.

6 Victoria A. Harden, AIDS at 30: A History. Washington, D.C: Potomac Books, 2012.

7 Tara Burk, Radical Distribution: AIDS Cultural Activism in New York City, 1986–1992. – Space and Culture 2015, No 18, p 436–449.

8 Jason A. Smith, Keith Haring, Felix Gonzalez-Torres, Wolfgang Tillmans, and the AIDS Epidemic: The Use of Visual Art in a Health Humanities Course. – Journal of Medical Humanities 2018, pp 1–18.

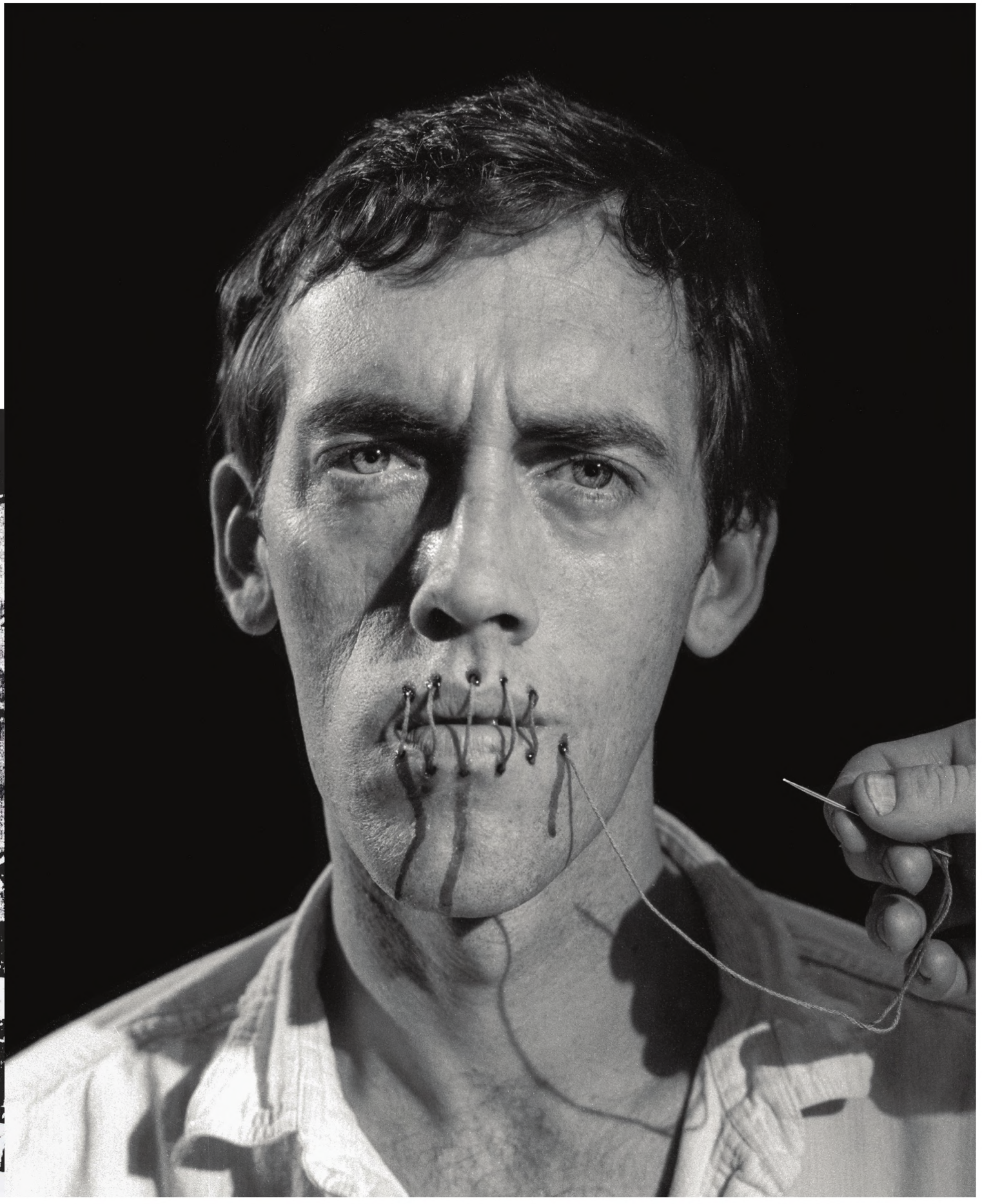
9 Tara Burk, pp 436–449.

10 Holland Cotter, As Ants Crawl Over Crucifix, Dead Artist Is Assailed Again. – The New York Times 10. XII 2010.

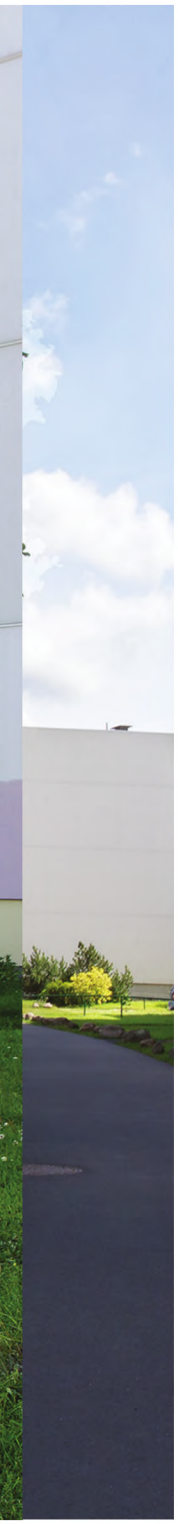
11 Thomas Lawrence Long, pp 226–245.

David Wojnarowicz
Nimeta (Vaikimine=Surm)
1989
foto
David Wojnarowicz Estate'i ja P•P•O•W Gallery loal

David Wojnarowicz
Untitled (Silence = Death)
1989
photograph
Courtesy of the Estate of David Wojnarowicz and P•P•O•W Gallery



© Eve Kiiler



VISUAALNE ESSEE

10.–29. IV 2019
Hobusepea galerii

Argiruumi mikrodraamad Eve Kiileri fotodel

Carl-Dag Lige käis Eve Kiileri fotonäitusel "Vanad ja uued naabrid".

Varjundirohke päikesevalgus mängimas rohelusse mattuvate aedlinnamajade seintel. Sügavrohelised lehtpuud ja sõnajalad mureneva krohviga majade ees, mis sajandi eest olid moodsaimad kogu linnas. Sahisev tuuleke kolletuvate lehtedega kaetud puitmajahoovis, kus naabriks äsja valminud ultramoodne büroohoone. Peegelsile linnatiik paneelmajade vahel ja õngitsevad poisikesed. Silikaatkivist fassaadiga suvila ees päevinäinud Moskvitš. Kokku kõlab see kui üks suur ajaauk. Nostalgia kadunud aegade ja ruumide järele, kus pole justkui midagi uut, pretensioonikat ega väljakutsuvat. Fotograaf Eve Kiiler teeb oma Tallinnas ja Riias pildistatud seeriatega siiski midagi palju enamat – kui tema fotodel üleüldse ongi nostalgiat, siis teadvustatud selline.

Eve Kiiler on oma fotoloomingus tegelenud aastaid ruumi, arhitektuuri ja linnaeluga. Arhitektuurifotograafiks on teda siiski mõnevõrra ekslik nimetada, sest tal on tugev autoripositsioon, mis enamasti väljendub tööde ühiskonnaelulises rõhuasetuses. Nii on see ka Hobusepea galeriis eksponeeritud seeriate puhul. Galerii alumise korruse võrdlemisi hõredalt täidetud saalis eksponeeriti kolme seeriat. Näituse vast tugevaimas, kaheksast fotost koosnevas teoses "Kolde tänava kodud" (2018–2019) on piltidele püütud mitmekihiline aegruum, kus Kiileri täpselt kadreeritud fotodelt vaatavad vastu arhitektide Eugen Habermanni ja Herbert Johansoni 1920. aastate alguses kavandatud õdusad kortermajad Pelgulinnas Tallinnas. Hooneid ümbritsev haljastus ja arhitektuursed detailid etendavad sõbraliku sügispäikese käes argiseid mikrodraamasid, mis mõjuvad kord õduslt, siis empaatiliselt, kohati monumentaalseltki. Argikeskkond on siin sõna otseses mõttes rambivalguses. Inimfiguuridest vaba, on arhitektuur ja linnaruum siin ise misanstseeni keskmes.

Galerii alumise korruse teine tähelepanuväärsem seeria oli justkui väike linnanovell, kus peategelaseks Väike-Õismäe paneelelamupiirkond sealsete majade ja inimestega ("Ideaalse linna otsingud: Väike-Õismäe", 2017–2019). Mõnevõrra absurdsete või ootamatute koosluste kaudu – tuvid keset sirelipõõsaste peenart, kollases kleidis vanaproua istumas kohmaka disainiga moodsal betoonpingil, rohelusse uppuv pargitud auto – toob Kiiler püünele stseenid ja mikrosündmused, mis juhivad vaataja tähelepanu elurikkusele, mis peitub esmapilgul banaalsenagi mõjuda võivas argikeskkonnas. Kui Kolde puiestee seerial on peategelasteks valgus ja arhitektuur, siis Väike-Õismäe seerial domineerivad sotsiaalsed mustrid,

VISUAL ESSAY

10.–29. IV 2019
Hobusepea Gallery

The micro-dramas of everyday spaces in the photographs of Eve Kiiler

Carl-Dag Lige visited Eve Kiiler's photography exhibition "Old and New Neighbours".

Nuanced sunlight playing on the walls of garden city buildings drowning in greenery. Deep-green deciduous trees and ferns in front of a house with crumbling plaster, which was the most modern in the whole city a century ago. A rustling wind in the courtyard of a wooden house covered with yellow leaves, the neighbour of which is a recently finished ultramodern office building. A mirror-still urban pond among prefabricated buildings with boys angling. A worn-out Moskvitch in front of the silicate brick facade of a summer cottage. Together, this sounds like a great wormhole in time. A nostalgia for times and spaces past, which don't seem to have anything new, pretentious or provocative about them. Photographer Eve Kiiler does a lot more, though, with her series photographed in Tallinn and Riga – if her photographs contain any nostalgia, then it is acknowledged as such.

In her photographic work, Eve Kiiler has worked with space, architecture and urban life for many years. However, it would be a little misleading to refer to her as an architectural photographer, because she has a strong position as an artist, which is often expressed in the emphasis she places on topical societal themes in her work. This is also the case concerning the series exhibited at Hobusepea Gallery. Three series were exhibited in the relatively sparse space on the lower floor of the gallery. In perhaps the strongest series at the exhibition, "Homes on Kolde Street" (2018–2019), which consists of eight photographs, she has tried to capture a multi-layered time-space, where her carefully framed photographs show the cosy apartment buildings in the Tallinn suburb of Pelgulinn designed by Eugen Habermann and Herbert Johanson at the beginning of the 1920s. The greenery around the buildings and the architectural details enact everyday micro-dramas in the friendly autumnal sunlight, which seem cosy at times, then emphatic and at times even monumental. The everyday environment is literally in the spotlight here. Free from human figures, the architecture and urban space is at the centre of the *mise en scène*.

The other remarkable series on the lower floor of the gallery almost formed something like an urban short story, in which the main character is the prefabricated suburb of Väike-Õismäe with its buildings and people ("Searching for an Ideal

rituaalid ning peegeldub inimeste vajadus sümboolse korra ja rutiini järele.

Galerii ülemise korruse saalis esil olnud seeriad Riia ja Tallinna aedlinnamajadest ("Aiastatud aedlinn: Riia", 2018; "Aiastatud aedlinn: Tallinn", 2016–2018) mõjuvad justkui portreefotod inimeste kodudest ja suvemajadest. Frontaalvaates kaadritel on põhitegelasteks majade fassaadid ning neid ümbritsev haljastus, samuti piirdeaiad ja sissepääsuväravad. Need ei ole esindushooned, vaid inimeste kodud, mille välimust on peamiselt vorminud juhused, aeg ja rahvalik maitse. Ometi on neis majaportreedes teatav rikkus, üllatuslikkus ja siirus, mis avaneb lähema vaatluse käigus.

Oma töödes ei pööra Eve Kiiler selga romantilisele ilule, ent ta ei muutu ka lääge ks. Sellega annab ta vaatajale justkui märku, et intellektuaalne ja analüütiline kunstnikupositsioon ei pea tingimata tähendama jahedat, kalkuleeritud ja kuiva fotokunsti, vaid võib väljenduda ka nüansirikka valguse ja osavalt valitud kontrastidega kaadrites, mis kohati võivad kombata isegi groteski piire. See mõneti romantiseeriv ja dramatiseeriv pilk ei muutu Kiileri puhul siiski kordagi pealispindselt ilulevaks, vaid säilitab sisemise rahu ja eneseteadliku mõõdutunde. Seepärast on Kiileri linnafotodele ja argikeskkonna jäädvustustele omane ka teatav sisemine vaikus, mis loob vaatajas meelerahu ning hoiab teda kindlalt oma kütkes.

Eve Kiileri töödes põimuvad esmapilgul ühitamatud tasandid – kontseptuaalne distantseeritus ja emotsionaalne muljetekõllus. Tema pilk on kaalutlev, kuid samas empaatiline ning selles kumab soov mõista inimest, kes peab hakkama saama moodsa elu virvarris. See on linnaüksindus, millega on lepitud, äng, mis on leidnud leevendust, kuid mida pole unustatud, ärevus kaduva ees, mis on sublimeeritud hoolivusse.

Carl-Dag Lige on arhitektuurikriitik ja -ajaloolane, töötab kuraatorina Eesti Arhitektuurimuuseumis.

City: Väike-Õismäe", 2017–2019). Through somewhat absurd or unexpected combinations – pigeons among lilac bushes, an elderly lady wearing a yellow dress sitting on an awkward modern cement bench, a parked car drowning in greenery – Kiiler brings to the forefront scenes and micro-events that direct the viewers' attention towards the richness of life hidden in the everyday environment that may even seem banal at first glance. If the main characters of the Kolde avenue series are light and architecture, then social patterns and rituals dominate the Väike-Õismäe series and it reflects people's need for symbolic order and routine.

The series that explore garden city buildings in Riga and Tallinn exhibited on the top floor of the gallery ("Fenced Garden City: Riga", 2018; "Fenced Garden City: Tallinn", 2016–2018) are like portrait photographs of people's homes and summer cottages. The main characters of the frontal shots are facades of buildings and the greenery surrounding them, as well as the encircling fences and entrance gates. These are not prominent buildings, but people's homes, the appearance of which has mostly been formed by chance, time and the preferences of the owners. That said, these portraits of houses have a certain wealth, surprise and sincerity, which emerges upon closer observation.

Eve Kiiler doesn't turn her back on romantic beauty in her work, yet neither does she become mawkish. In this manner, she seems to inform the viewer that an intellectual and analytical artistic position does not inherently mean a cold, calculating and dry photographic art, but can also be expressed in nuanced light and skilfully selected contrasting shots, which may even touch upon the grotesque at times. However, this somewhat romanticised and dramatic viewpoint in Kiiler's work never ends up focusing on surface beauty, but retains an inner peace and a measure of self-awareness. Therefore, Kiiler's urban photographs and documentation of everyday environments are characterised by a certain inner calm, which creates a peace of mind in the viewer and engages them firmly.

Eve Kiiler's work combines various levels, which seem incongruous at first glance – a conceptual distance and emotional wealth of feelings. Her glance is deliberate, while also emphatic, and is permeated by a desire to understand people who have to manage in the confusion of modern life. This is urban solitude we have come to terms with, an uneasiness, which has found its mitigation, but which has not been forgotten, an anxiety about the fading of things, which has been sublimated into caring.

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

16
14

25

15. III–4. VIII 2019
Kumu kunstimuuseum, 4. korrus, B-tiib
Kunstnikud: Katja Filippova, Marit Ilison, Julia Jefimtšuk, Komar ja Melamid, Leonhard Lapin, Sonja Lititševskaja, Nina Neretina, Goša Ostretsov, Svetlana Petrova ja Eksperimentaalse Modelleerimise Laboratoorium, Donis Pouppis, Saima Priks, Raul Rajangu, Andres Tolts
Kuraator: Liisa Kaljula

Postsovetliku šiki (eba)-diskreetne võlu

Stefan Žarić arvustab näitust "Sots art *ja mood. Kontseptuaalsed rõivad Ida-Euroopast*".

15. III–4. VIII 2019
Kumu Art Museum, 4th floor, B-wing
Artists: Katya Filippova, Marit Ilison, Komar and Melamid, Leonhard Lapin, Sonja Litichevskaya, Nina Neretina, Gosha Ostretsov, Svetlana Petrova and the Experimental Modelling Laboratory, Donis Pouppis, Saima Priks, Raul Rajangu, Andres Tolts, Yulia Yefimchuk
Curator: Liisa Kaljula

The (in)discreet charm of post-Soviet chic

Stefan Žarić reviews the exhibition "Sots Art and Fashion: Conceptual Clothes from Eastern Europe".

Saima Priks
Perestroika ja glasnost
1987
moekollektsioon
Foto autor Sergei Didõk
Eesti Ajaloomuuseum

Saima Priks
Perestroika and Glasnost
1987
fashion collection
Photo by Sergei Didõk
Estonian History Museum

Mõned nädalad enne seda, kui pidin kolima Serbiast Eestisse (arvates, et asun elama ühest Ida-Euroopa riigist teise), et alustada doktoriõpinguid Tartu Ülikoolis, avaldas The Telegraph artikli "Eksootiline eskapism Eestis". Muidugi polnud see ei esimene ega arvatavasti ka viimane kord, kui lääne meedia on mõnele Ida(-Euroopa) riigile "eksootilise Teise" narratiivi külge pookinud. Balti riike on peetud arvatavasti mandri kõige eksootilisemaks piirkonnaks Balkanimaade järel, mis jäävad "tsiviliseeritud Euroopa" jaoks küllap igaveseks *terra incognita*'ks. Nii Jugoslaavia ja Nõukogude Liidu ajal kui ka hiljem on Lääs mõlemat piirkonda omajagu meelevaldselt "selgitanud" – kuulutanud neid eksootiliseks või andnud nimetusi nagu Serbia pealinnale omistatud "Ida-Euroopa Berliin".

Ent mis juhtub, kui üks eksootiline riik otsustab sellest pealesurutud "postsovetliku Instagrami-hulluse" tiitlist lahti rebida ning – mis veelgi tähtsam – kasutab selleks moenäituse platvormi, mis on *de facto* läänemaailma produkt? Tulemuseks on näitus "*Sots art* ja mood. Kontseptuaalsed rõivad Ida-Euroopast" Kumu kunstimuuseumis.

Pean tunnistama, et näitus tuli mulle üllatusena – mitte küll moe pärast, mis hõivab koos disainiga Eesti museoloogias üha rohkem pinda, vaid Ida-Euroopa moele keskenduva temaatika pärast. 2017. aasta alguses, kui valmistusin Tartu ühiselamus parajasti eksamiteks, ajas mind ja paljusid teisi välistudengeid segadusse uhke ilutulestik riigi eri paigus. Uusaasta oli ammu möödas ja iseseisvuse tähistamine alles ees. Seekord tähistasid eestlased aga seda, et ÜRO oli nende riigi põhjamaaks ümber klassifitseerinud. See tõestas, et idaeurooplaseks olemisel on alati olnud negatiivseid kaastähendusi mitte üksnes läänemaailmas, vaid ka idaeurooplaste endi seas. Eestlased on end alati põhjamaaks pidanud, horvaadid Vahemere maaks ja ungarlased Kesk-Euroopa riigiks. Just nagu tähendaks idaeurooplaseks olemine seda, et oled vähem eestlane. Sellisena on ka suur osa nõukogude pärandit Eestis (põhjusega) marginaliseeritud vaat et tabuks. Ennekõike võis seda täheldada 2018. aastal riigipoolse kureerimisega Eesti Vabariigi 100. aastapäeva pidustustel, mille eesmärk oli näidata eriti ja üksnes eestlaslikke asju – ilma soovimatute häireteta.

Ent "*Sots art* ja mood" jääb selliste geopoliitiliste identiteedikriiside suhtes täiesti ükskõikseks. Vastupidi: see ülistab Ida-Euroopat häbenematult vaat et utoopilise loomeruumina, mis oli läänest niivõrd eraldatud, et kujundas omaenda endeemse moeliigi. Märksa mitmekülgsema liigi, kui nii lääne kui ka Ida-Euroopa publik võiks arvata eelkõige Goša Rubtšinski moeloomingu põhjal, mida sel näitusel üldse näha ei saagi.

Seevastu näeme mõjuvat kooslust tõrjutud nõukogude vastukultuurilisest kunstiliikumisest, *sots art*'ist ja mitmete (Ida-Euroopa) moeloojate praegusest loomingust. Oma töid esitlevad Julia Jefimtšuk Kiievist, Marit Ilison Tallinnast, Sonja Lititševskaja Berliinist ning Nina Neretina ja Donis Pouppis Moskvast. Vitali Komari ja Alexander Melamidi algatatud *sots art*'i visuaalne keel kombineeris vene avangardi pärandi sotsialistliku igapäevaeluga, luues sellega hübriidse esteetika. Näituse kuraator Liisa Kaljula on kirglikult (mis on veel tagasihoidlikult väljendatud, arvestades, kui tulihingeliselt ta oma uurimistööst rääkida võib) ja ülima hoolega struktureerinud nõukogude visuaalseid koode Eesti nüüdiskultuuris, julgedes ülistada tabu ja nõudes Eestile tagasi postsovetliku šiki esteetikat.

Selle asemel et pöörduda võõraste kultuuride poole (või veelgi hullem, neid kultuuriliselt üle võtta) või vaadata

A few weeks before I was to move from Serbia to Estonia (believing I was moving from one Eastern European country to another) to start my graduate degree at the University of Tartu, The Telegraph published an article titled "Exotic Escapism in Estonia". This was, of course, not the first nor, I believe, the last time that the Western media has projected the narrative of "exotic other" onto an Eastern (European) country. After the Balkans, which shall seemingly ever remain terra incognita for "civilized Europe", the Baltics have probably been considered the most exotic region of this continent. From Yugoslav and Soviet to post-Yugoslav and post-Soviet, both regions endured their fair share of being "westplained" – whether being branded as exotic, or in the case of Serbia's capital, "Berlin of the East".

However, what happens when an exotic country decides to disrupt this imposed title of "post-Soviet Instagram craze" and more importantly, uses the platform of a fashion exhibit, which is de facto the product of the west, to do so? The result is "Sots Art and Fashion: Conceptual Clothes from Eastern Europe" at the Art Museum of Estonia (Kumu).

Now, I must admit that the exhibition came as a surprise to me, not because of its subject – fashion – which alongside design, occupies more and more space in Estonian museology, but because of its theme – Eastern European fashion. At the very beginning of 2017, as I was preparing for my exams in the dormitory in Tartu, fireworks across the country caused me and many other foreign students to be confused. New Year was long gone and the celebration of independence was yet on the horizon. This time, Estonians were celebrating the UN's reclassification of their country as Northern, proving that being Eastern in general somehow always carried negative connotations, not just in the West, but among Easterners themselves. Estonians will always consider themselves Nordic, Croats Mediterranean, and Hungarians Central European. As if being Eastern means being less Estonian. As such, much of the Soviet legacy in Estonia is (for good reason) marginalized to the point of taboo, which can be seen particularly through the state curated independence centenary organized in 2018, which aimed to show things independently and exclusively Estonian – without any undesired interference.

But "Sots Art and Fashion" is completely unbothered by such geopolitical identity crises. On the contrary, it unapologetically celebrates Eastern Europe, almost as a utopian creative space which was so disconnected from the West that it created its own endemic species of fashion. Species far more diverse than what both western and eastern audiences know mostly through Gosha Rubchinsky's designs, which you will not see in the exhibit.

What you will see, however, is an intriguing interplay of Soviet underdog counterculture art movement, Sots Art and the contemporary fashion designs of several (Eastern European) designers: Yulia Yefimchuk from Kiev, Marit Ilison from Tallinn, Sonja Litichevskaya from Berlin and Nina Neretina and Donis Pouppis from Moscow. Initiated by Vitaly Komar and Alexander Melamid, Sots Art's visual language fused the legacy of the Russian avant-garde with the socialist everyday life, creating hybrid aesthetics. The curator of the exhibit, Liisa Kaljula, did not hold back in passionately (which is an understatement once you get to talk to her about her research) and very carefully structuring Soviet visual codes in contemporary Estonian culture, daring to celebrate the taboo and re-claim the aesthetics of Post-Soviet chic as native to Estonia.

Loode-Euroopa moe suunas, nagu on teinud mitmed Eesti disainerid, pööras Liisa Kaljula pilgu selle poole, mis on Eesti ajaloos juba olemas, ning see muudab näituse "*Sots art* ja mood" veelgi väärtuslikumaks. Ja uskuge mind, tohutute eelarvetega Met Gala ja V&A moešõude maailmas ei ole Ida-Euroopast kõneleva atraktiivse šõu lavastamine Ida-Euroopas olnud lihtne ülesanne, allutamata seda läänemaailma kehtestatud moemuseoloogiale või eksootilisuse narratiividele, teadvustades samal ajal oma rahva tundlikkust.

Minu kui moeajaloolase jaoks on näituse kõige demokraatlikum aspekt sõnade "kunst", "mood" ja "rõivad" kasutamine ühes pealkirjas. Nagu *sots art* ja tänapäevane postsovetlik šikk, kombineerib see näitus kõrget ja madalat kultuuri, kujutavat ja popkunsti, moodi ja rõivaid, võimaldades külastajatel – eelkõige neil, kes on pärit Ida-Euroopast ja endise Nõukogude Liidu vabariikidest – meenutada oma sotsialistlikku noorusaega ja nende mälestuste üle järele mõelda. Silmapaistvaim näide sellest on näituse mahukaim eksponaat, tuntud eesti moekunstniku Marit Ilisoni 77 puuvillakitlit hõlmav kollektsioon. Ilison on tuntud selle poolest, et muudab moekunstiks oma hilissotsialistliku lapsepõlve mälestusi ja materiaalseid elemente. Iga kitli erinev kangamuster pärineb nõukogudeaegse tööstushiiu Kreenholmi manufaktuuri arhiividest.

Sellega ei taha ma sugugi väita, et "*Sots art* ja mood" on ainult idaeurooplastele mõeldud näitus, mis muud publikut ei kõneta. Vastupidi, näitus pakub mineviku ja oleviku vahelise dialoogi kaudu õpetlikku sissevaadet Ida-Euroopa visuaal- ja materiaalsesse kultuuri. Usun, et erinevalt lääneeurooplastest jäävad idaeurooplased näitust eri põhjustel taga igatsema. Neile pakub näitus täiuslikku hetkeülesvõtet tänapäeva töölise "vormiriietusest" kirillitsas kujundatud sõnumiga "Esteetika" või meenutab neile, et midagi taolist sai nähtud ka filmis "Hüvasti, Lenin!" ("Good Bye, Lenin!", 2003). Meie jaoks saab sellest mõrkjasmagus ja veider nostalgia Nõukogude Liidu, Jugoslaavia, Tšehhoslovakkia ja Ida-Saksamaa järele – aja järele, mis tekitas nii palju arme ja mälestusi. Kas mitte Joseph Brodsky lõppude lõpuks ei kirjutanud, et kui üldse on olemas aseaine armastusele, siis on see mälu?

Stefan Žarić on Serbias elav moeajaloolane ja kuraator, kes uurib serbia ja eesti moe ja disaini ajalugu.

Instead of turning to foreign cultures (and even worse, culturally appropriating them) or to northwestern fashions as many Estonian designers have, Liisa turned to what is already there in Estonia's history, making "Sots Art and Fashion" even more valuable. And trust me, in the world of Met Gala and the V&A's fashion shows with intergalactic budgets, to stage an attractive show about Eastern Europe in Eastern Europe without submitting it to Western-established fashion museology or narratives of exoticism while at the same time being aware of the nation's sensitivity was not an easy task.

For me as a fashion historian, the most democratic aspect of the exhibit is the simultaneous use of the terms of art, fashion and clothes in the title. Like Sots Art and the contemporary post-Soviet chic, the exhibition collages high and low cultures, fine art and pop art, fashion and clothes, allowing visitors, especially those from Eastern Europe and former Soviet republics to recollect and reconsider memories of their socialist youth. The most, as it were, transparent example of this is the exhibition's largest display, comprised of 77 cotton dresses by prominent Estonian fashion designer, Marit Ilison, known for converting memories and material elements from her late-socialist childhood into fashion. Each dress is created with a different pattern from the archives of Estonia's Soviet industrial giant, Krenholm Textile Manufacture.

This is not to say that "Sots Art and Fashion" is an exhibition solely for Eastern Europeans, and that it does not resonate with any other audience. On the contrary, the exhibition offers an educational insight into the visual and material cultures of Eastern Europe through a dialogue with the past and the present. I guess Eastern Europeans will, unlike Westerners, be nostalgic about the exhibition for different reasons. For them, it will provide a perfect snapshot of a fashionable worker's uniform saying "Aesthetics" in Cyrillic, or remembering that they saw something like this in the movie "Good Bye, Lenin!" (2003). For us, it will be a bittersweet and bizarre nostalgia for the times of the Soviet Union, Yugoslavia, Czechoslovakia, East Germany – times that left so many scars and memories. After all, didn't Joseph Brodsky write that if there is any substitute for love, it is memory?

Stefan Žarić is Serbia-based fashion historian and curator, researching Serbian and Estonian fashion and design histories.

2.–10. V 2019
Disaini- ja Arhitektuurigalerii
Installatsioonid: Karl F. Gerber, Samu Gryllus, Ana Horvat, Claudia Molitor
Kuraator: Raul Keller

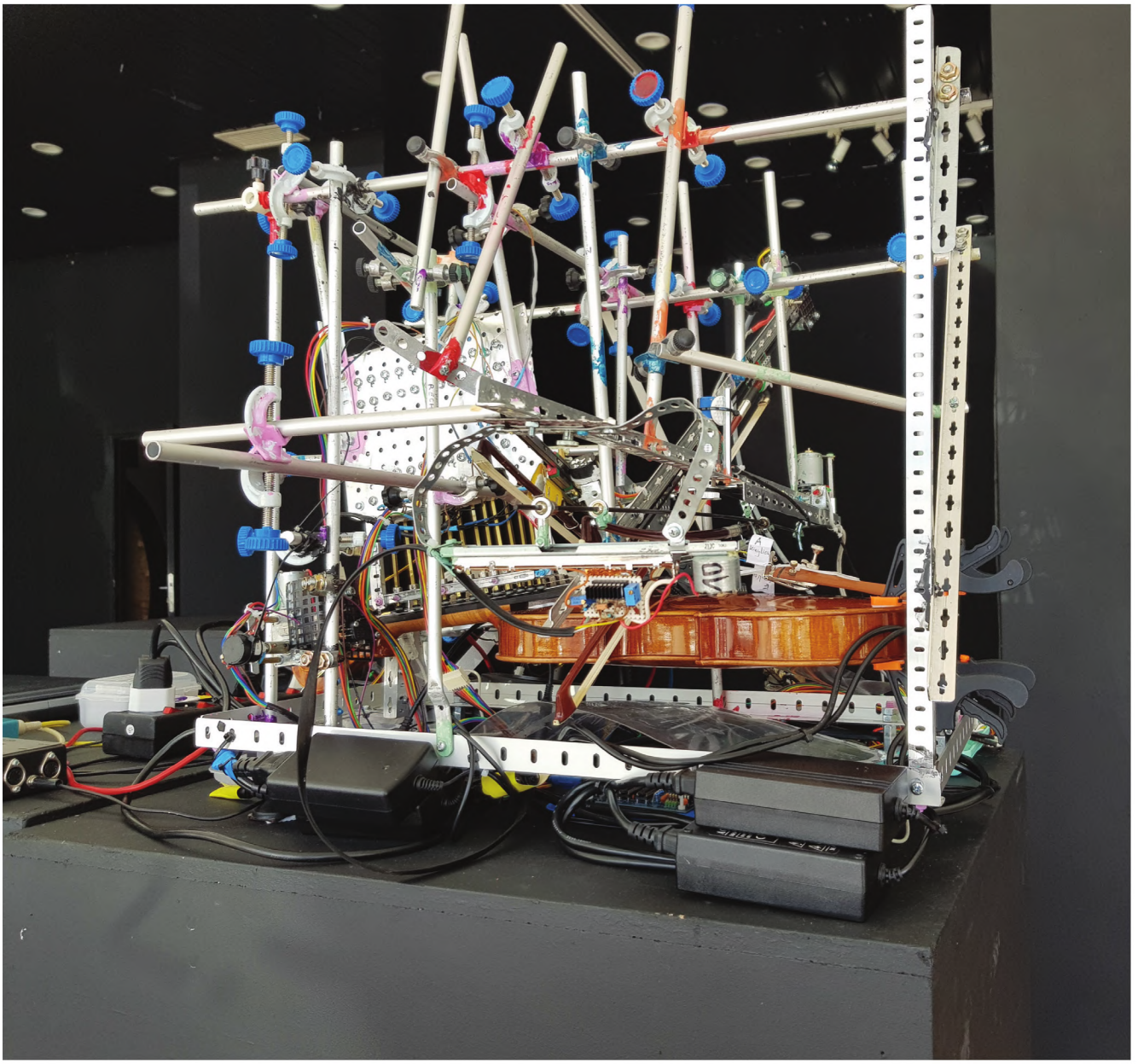
Masinad ja mänguasjad

Mari-Liis Rebane kirjutab helikunstinäitusest "Helimasinad".

2.–10. V 2019
Design and Architecture Gallery
Installations: Karl F. Gerber, Samu Gryllus, Ana Horvat, Claudia Molitor
Curator: Raul Keller

Machines and toys

Mari-Liis Rebane writes about the sound art exhibition "Sound Machines".



Kõik õigused kunstnikul

Courtesy of the artist

Kui 2.–10. maini oli Eesti muutunud “helide metsaks,”[1] siis Disaini- ja Arhitektuurigalerii oli üheksaks päevaks muutunud väikeseks “helimasinapargiks”. Rahvusvahelise Nüüdismuusika Ühingu 1923. aastast korraldatav rändfestival “World Music Days”, mis mullu toimus Hiinas, Pekingis ja aastaks 2020 põrutab Uus-Meremaale, jõudis tänavu üle kolme aasta lõpuks Euroopasse ning toimus esimest korda Eestis. Niisiis leidis programmist ka üksikuid kõrvalekaldeid nn traditsioonilisest nüüdismuusikast – ühena neist ka näituse, mis andis miniatuurse ülevaate tehnoloogilistest imemasinatest, mistõttu oli festivali kavasse kaasatud ka kunstigalerii esitlusformaati paigutuv helikunstinäitus “Helimasinad”.

Üks väljapaistev omadus, mis näitusel eksponeeritud teoseid valdavalt iseloomustas, oli mängulisus ning kutse mängule – see paistis silma nii autori kui teose protsessi loomise enese vahel kui ka teoste ülesehituses – näitusel viibija pidi enamasti teostega mänguliselt suhestuma ja ka ise eksperimenteerivateks katsetusteks valmis olema. Need märksõnad, ja mõned lisaks, võtavad päris hästi kokku selle, milliselt positsioonilt näituse kuraator Raul Keller oli tõenäoliselt oma valikud teinud.

Süntesaator-saag, arhitektuurne viiul ja süvakuulamine

Näitusel eksponeeritud teoste autorid on peamiselt akadeemilise muusikaakadeemia, mitte visuaalkunsti taustaga.

Horvaatia päritolu autori Ana Horvati teose “Partituur” (2013) idee tõukub digitaalsete arvuti notatsiooniprogrammide võidukäigust, mis on välja suretanud n-ö vanakooli noodigraafika traditsiooni. Teos justkui vajutab vastukaaluks kiirele digirevolutsioonile hoopiski väga mänguliselt “nostalgia” nupule ning otsib galeriikülastajaga kontakti vana hea rabeda noodipaberi, pliiatsi ja väga lihtsakoelise interaktiivse lahenduse kaudu. Paberi, pliiatsi ja noodijoonestiku ning galeriikülastaja kokkupuutel muutub nimelt see kooslus muusikaliseks elektrooniliseks instrumendiks – kokkupuutel paberiga muutub pliiatsitõmme paberil otsekohe kuuldavateks helideks. Paberil on näha eelmiste külastajate kritseldusi ja graafilisi skitseeringuid, mis on justkui külalisteraamat noodilehel. Ana Horvat on eelnevalt teinud järjepidevalt koostööd robootikaarendajate, DIY-aktivistide ning etenduskunstide esindajatega.

Ungarlase Samu Grylluse interaktiivne installatsioon “ANSaw” (2017) kasutab valgussensoreid ja teosesse integreeritud Korg analoogsüntesaatorit, mis pakub heli indikaatoritena puutoorikuid. Teos viitab oma ingliskeelses pealkirjas saele (*saw*) ning tähekombinatsioon ANS tähistab Aleksandr Nikolajevitš Skrjabini initsiaale, kes leiutas fotoelektroonilise instrumendi, mille põhimõtet teos jälgib. Kõrvaklappidesse kostuva heli ja müra intensiivsust saab iga galeriikülastaja ise erinevaid puust tehtud helitoorikuid kasutades moduleerida. Autor ütleb, et teose tekkelugu ulatub ühe varasema projektini, mille käigus tal tekkis huvi leida rakendust puutöökojas tekkinud puidujääkidele, kui ühes ooperiprojektis kasutati käsiketassaagi kui instrumenti ning sellest tekkis terve hunnik kasutut puitu, millele tundus autori meelest mõistlik anda uuesti heliline väärtus või väljund. Teose tehniline ülesehitus lähtub eespool nimetatud ANS instrumendist, mida ka Andrei Tarkovski kasutas oma filmi “Stalker” (1979) helilindi loomisel. “Kuigi see saag ei lõiganud läbi tahkete asjade, lõikas see läbi minu trummikilede,” ütles mu 9-aastane poeg Jasper.

From 2 to 10 May, Estonia had become a “forest of sounds”,[1] and for nine days, the Design and Architecture Gallery was turned into a “sound machine park”. The travelling festival “World Music Days”, organised by the International Society for Contemporary Music since 1923, and which took place in Beijing, China last year, and will be held in New Zealand in 2020, reached Europe again after three years and took place in Estonia for the first time. There were a few deviations in the programme from so-called traditional contemporary music – one of them being an exhibition that gave a miniature overview of technological miracle machines, and thus, the sound art exhibition “Sound Machines” at an art gallery was included in the festival programme.

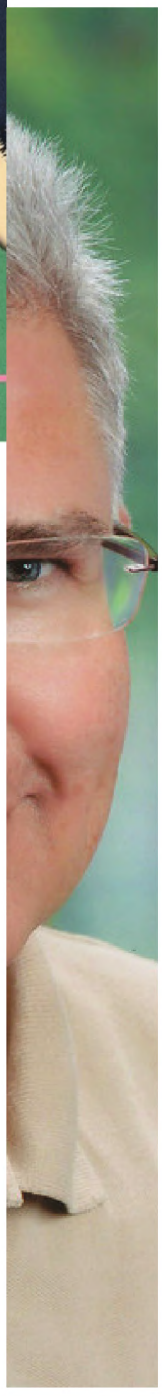
One of the most outstanding features that characterises the exhibited works was playfulness and an invitation to play. This was evident in the artists’ creative processes, as well as in the structure of the works themselves. Exhibition visitors were invited to playfully interact with the works and be ready to experiment. These keywords, and some others in addition, conclude quite well the position from which the curator Raul Keller had probably made his selection.

Synthesizer-saw, architectural violin and deep hearing

The creators of the works displayed at the exhibition mainly have a background in academic music not in the visual arts.

The idea behind “The Score” (2013) by the Croatian artist Ana Horvati comes from the triumph of digital computer notation programs, which have obliterated the tradition of old school sheet music. As if opposing the rapid digital revolution, the work playfully pushes the “nostalgia” button and tries to establish contact with the gallery visitor through good old brittle music paper, a pen and a very simple interactive solution. The combination of the gallery visitor, paper, pen and staves becomes an electronic musical instrument – the moment of contact between pen and paper instantly becomes audible as sound. The paper shows scribbles and graphical sketches from previous visitors, making it a sort of sheet music guest book. Ana Horvat has consistently collaborated with robotics developers, DIY activists and representatives of the performing arts.

The interactive installation “ANSaw” (2017) by the Hungarian artist Samu Gryllus uses light sensors and an integrated Korg analogue synthesiser that uses pieces of wood as sound indicators. In its title, the work refers to a saw and the letters ANS mark the initials of Alexander Nikolayevich Scriabin, who invented the photoelectronic musical instrument the principles of which are followed in Gryllus’ work. The intensity of the sound and noise in the earphones can be modulated by each gallery visitor by using the different pieces of wood to create the sounds. The artist says that this work is connected to one of his earlier projects, in which he was interested in finding a purpose for wood waste from a workshop, when a hand operated circular saw was used as an instrument in an opera project, which resulted in a great amount of useless wood that the author thought was reasonable to reuse in sound making. The technical structure of the work is based on the above-mentioned ANS instrument, which Andrei Tarkovsky also used in the soundtrack for “Stalker” (1979). “Although this saw did not cut through the solid stuff, it cut through my ear drums,” said my 9-year-old son Jasper.



Kõige suuremat elevust tekitas näitusepublikus Saksamaa autori Karl F. Gerberi automatiseeritud viiulimasin "Installatsioon eksperimentaalsele viiuliautomaadile" (2017). Viiuli ümber oli ehitatud arhitektuurne mehhaaniline konstruktsioon, mis oli ühendatud arvutiga, mis aitas käivitada keerulise masinavärgi ümber klassikalise muusika ühe ikoonilisema instrumendi ehk viiuli. Just see kruvide ja poltidega üledimensioneeritud imepill meelitas uudishimulikke galeriikülastajaid. Seda enam, et autor ei lahkunud oma eksponaadi juurest, vaid viibis terve näituse lahtioleku aja oma teose juures ning lasi sellel imepillil mürtsuda ja paukuda.

Claudia Molitori teos "Auricularis Superior" (2017) on oma olemuselt sisekaemuslik narratiivne teos, mis kasutab teksti ja viitab kuulamiskogemusele ning viitab ümbritsevate helide kogemisele. Tekstist käivad läbi mõisted ja otsesed viited kuulamiskogemusele, nagu näiteks "valge müra" (*white noise*) ja "sügav kuulamine" (*deep listening*), autor kasutab sämpleid meditsiinilistest masinatest, võrdleb masinaid ning kõrvutab neid loodushelidega. Briti päritolu autor kirjeldab üheaegselt teose kulgemisega Pauline Oliverose välja töötatud metoodika vaimus oma kogemusi magnetresonantsangiograafia uuringutel. Oliveros on rõhutanud heli ja kuulmistaju kohalolu tähtsust ka mõistega "heliline teadlikkus" (*sonic awareness*), mis tähtsustab keskkonna helide märkamist ja käsitleb ka heli kui meditatiivset vahendit teadvuse äratamiseks. See on oma vormi, fikseeritud kestvuse ning keskendumisnõudlikkuse tõttu kindlasti näituse kõige suurem võõraskeha, ent sobitub sügavamal vaatlusel siiski sisult näituse kontseptsiooni ja balansseerib oma introvertse olemusega ülejäänud pigem ekspressiivse loomuga teoseid.

Mõnes mõttes lõhnas kogu väljapanek mõnusasti justkui kuraatori enda järgi – selles oli sellist motikaõlise garaaži *vibe*'i, kus kõigis füüsilistes objektides oli äratuntav isetegemise tahe ja DIY-element, mida väljendas teoste sümpaatselt rabe ja entusiastlik olemus. See polnud piinlikult lihvima löödud, vaid säilitanud justkui äratuntava sooja käsitöö elemendi, millest õhkus omamoodi kvaliteeti, mida polnud tööstusliku perfektsusega kaotatud. Aga kokkuvõtvalt võis kõigi eksponeeritud teoste kohta öelda: "Heli need tegid ja masinad need olid." (Näitusekülastaja Jasper, 9-aastane.)

Mari-Liis Rebane on kunstnik, kuraator ja kriitik, kes on lõpetanud uusmeedia õppetooli magistriõppe Eesti Kunstiakadeemias, keskendudes helikunstile.

The audience seemed most excited by the automated violin machine, "Installation for Experimental Violin Machine" (2017) by the German Karl F. Gerber. A complex architectural mechanical structure connected to a computer was built around one of the most iconic classical musical instruments, the violin. It was this over-dimensional miracle instrument with screws and bolts that attracted curious gallery visitors. Furthermore, the artist didn't leave his piece, but stayed by his instrument during the opening hours and used it to make sounds.

By nature, Claudia Molitor's "Auricularis Superior" (2017) is a narrative inward-looking work, which uses text and refers to the experience of listening and perceiving sounds around us. The text includes terms related to and direct references to hearing experiences, such as "white noise" and "deep listening". The artist uses samples from medical machines, compares the machines and juxtaposes them against sounds from nature. Simultaneously, the British artist describes her experience in magnetic resonance imaging studies in the spirit of the methodology developed by Pauline Oliveros. Oliveros has emphasised the importance of the presence of sound and audio perception with the term "sonic awareness", which emphasises the perception of environmental sounds and also addresses sound as a meditative means for awakening consciousness. Because of its form, fixed duration and demand for concentration, this is definitely the strangest object in the exhibition, yet, after some observation, it fits the exhibition concept and balances the other, more expressive pieces, with its introverted character.

In some respects, the whole display had the pleasant scent of the curator – it had the vibe and oily smell of a motorcycle garage, where all the physical objects embodied a recognisable DIY element and fascination, which was expressed in the gratifyingly raw and enthusiastic nature of the works. The exhibition wasn't polished, but rather preserved the recognisable element of warm handcraft that embodied a sort of quality that had not been lost with industrial perfection. But in summary, the following comment could be said about all of the exhibited works: "They did make sound and they were machines." (Exhibition visitor Jasper, 9 years old.)

Mari-Liis Rebane is an artist, curator and critic who graduated from the Department of New Media at the Estonian Academy of Arts with a focus on sound art.

1 Festivali "World Music Days 2019" teema "Läbi laulude metsa" keskendus keskkonnale ning püüdis peegeldada nüüdismuusikat läbi erinevate loomevormingute kui kirjut ja liigirohket "metsa".

1 The World Music Days 2019 festival, carrying the title "Through the Forest of Songs", focused on the environment and tried to reflect contemporary music through various forms of creation as an abundant "forest" rich in different species.

27. IV–16. VI 2019
Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum (EKKM)
Kuraator: Maarin Mürk

Tee tööd ja näe vaeva, aga kedagi ei huvita

Ott Karulin arvustab Sigrid Viiri seni suurimat isiknäitust Eestis teatriarmastaja vaatenurgast.

27. IV–16. VI 2019
Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM)
Curator: Maarin Mürk

Work hard but no one cares

Ott Karulin reviews Sigrid Viir's largest solo show in Estonia to date from the perspective of a theatre enthusiast.

Sigrid Viir
Office, Dear Home
2019
photo series and installation
Exhibition view at EKKM
Photo by Paul Kuimet
Courtesy of the artist

Sigrid Viir
Office, Dear Home
2019
photo series and installation
Exhibition view at EKKM
Photo by Paul Kuimet
Courtesy of the artist

Ma pole tegelikult "Võltspuhkaja" sihtpublik, sest armastan tööl käimist ja puhkusel pilti ei tee. Justnimelt publik, sest Sigrid Viiri isiknäitus Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumi (EKKM) ruumides on rännakuna kui osavõtuteater, kus audiogiidi vahendusel lavastatakse nii kogeja teekond näitusemajas kui ka tema tõlgendus nähtule-kuuldule. Neile, kes läbinud näiteks mõne Rimini Protokolli "Remote"-sarja lavastuse (Tallinna versioon valmis 2014. aasta "Talveöö unenäo" festivaliks), on ka "Võltspuhkaja" kodune kogemus.

Lavastuse lähtekoht – vali, kas läbid EKKM-i ruumid töö või puhkuse lainel – on vaatamata oma selgemõttelisusele intrigeeriv, tekitades kogejas tunde, et ta peab igal juhul millestki loobuma, millestki ilma jääma. "See on ju ebaaus!" On jah, aga ära ole siis nii laisk ja tee "Võltspuhkajale" kaks tiiru peale. Tegingi, sisenedes esmalt uksest, mille kroonikirjaks "Töö".

Viir ja dramaturg Laur Kaunissaare on valinud audiogiidi tekstide vundamendiks meelega ettetõlgendamise. Sulle öeldakse, mida sa näed ja mida sa sellest arvad – justnimelt arvad, mitte mida sa arvata võiks. Selline lähenemine on üksjagu tähendustiine, sest lisaks sellele, et sa väga suure tõenäosusega kuuledki kõrvaklappides omaenda murdsekund tagasi mõeldud mõtet, teenib võte ka alati kütkestavat eneseirooniat. Turul me oleme... Prekaarne töö, kontoriroidumus, sotsiaalsete garantiide puudumine, kommertshaltuura jms, mis EKKM-is jalutades silma hakkab, pähe tuleb või kõrvu öeldakse, kammitseb "Võltspuhkaja" temaatiliselt kunstniku igapäeva.

Iseenesest pole selles ikka veel midagi tüütut (või no veidi on), aga nii tekitatakse ka vastuvõtus veider vastuolu, sest "Võltspuhkaja" on oma vormilt täpselt selline, mida julgeks soovitada esimeseks kogemuseks inimesele, kes muidu kunstisaali ei satu. See on kiitus, sest Viiri lavastus on tõepoolest just nii nauditav ja meelelahutuslik, pannes samal ajal vaataja ka küsimustele vastuseid otsima, et võibki päris suure hulga harvu näitusekülastajaid kunstiusku pöörata. Temaatiline fookus aga ahendab seda võimalust. (Vahemärkusena: ega tegijad vist isegi oma teosele suurt kõlapinda looda, sest kõrvaklappe on vaid kümnele kogejale korraga. See tähendab ka, et esimeses ruumis töö ja puhkuse valinute vastandamine ("Vaata neid inimesi...") üldjuhul ei tööta, kuna vaatajal on luksuslik võimalus ainuisikuliselt publiku rolli täita.)

Väga palju uut ei paku ettetõlgendamine ka teemas sees olijale, kuigi, jah, äratundmist on kamaluga. Olen ilmselt ka keskmisest kriitilisem põhjusel, et "Võltspuhkaja" audiogiid on kuuldemänguna vähehaarav ning osavõtuteatrina alles esimesi katsetusi tegev. Kogeja teekond on küll ette lavastatud, aga ühest lamamistoolile istumisest, väikesest karussellisõidust ja tühja basseini ääres jalgade kõlgutamisest jääb väheseks, et kunstniku (mõtte)ruumiga tõeliselt kontakti saada.

Selles mõttes on "Võltspuhkaja" ikkagi kunstinäitus audiogiidiga ja sellisena ka mõnus kogemus. Elamuslikumad on just näituse kaks viimast ruumi: punase- ja kollasetriibuline nn Kodaki-ruum (mis mõjub eriti just töörežiimil, kui suurel kiirusel keerleval karussellil istudes seintel juppidena eksponeeritud sammas üheks rutiinseks paratamatuseks saab) ning veeta bassein kui paradiis, kus on olla küll hea ja rahulik, kuid ka ääretult nukker. Parem õudne töö kui lõputu töötus, ptüi, puhkus ikka.

Mul on tagantjärele võimatu väita, et just puhkuselainel "Võltspuhkaja" läbimine töötab paremini, sest kogesin seda teisena, töörežiimil antud hinnangutega võrreldes, aga vähemalt esimese ruumi kontekstis võib see nii olla küll. Jättes kõrvale frustratsiooni, et kuigi sul palutakse lahkesti

I am not really the target audience of "False Vacationer" because I love going to work and do not take photos when I am on vacation. I specifically say audience, since Sigrid Viir's solo exhibition in the spaces of the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM) is like participatory theatre, where audio guides are used to set up the audience's journey as well as provide an interpretation of what they see and hear. For those who have, for example, gone through one of the pieces of the "Remote" series by Rimini Protokoll (Tallinn version was presented in 2014 during the Midwinter Night's Dream Festival), "False Vacationer" is a familiar experience.

The starting point of the *mise-en-scène* – the choice of whether to go through the EKKM spaces in "work" or "vacation" mode – is intriguing despite its clear-cut presentation, as it makes the audience feel that they need to give up or be deprived of something in any case. "This is unfair!" Indeed, but don't be so lazy then, but go through "False Vacationer" twice. I did, first entering through the door crowned by the word "Work".

Viir and dramatist Laur Kaunissaare have chosen a pre-prepared interpretation as the foundation of the texts for the audio guides. You are told what you see and what you think of it – exactly, what you think, not what you might think. This approach is filled with meanings because, in addition to the high likelihood that you will hear through the headphones the very same thought that just crossed your mind a millisecond before, it also charmingly conveys a self-irony. On the market we are... Precarious work, office fatigue, lack of social guarantees, moonlighting in commercial jobs etc., all that catches your eye or pops into your head or is said into your ear as you walk around EKKM – all of this presents the everyday hurdles artists must face, as shown in "False Vacationer".

In general, it is not tedious (or maybe just a little) but creates a weird contradiction in the reception of the show because formally "False Vacationer" is exactly the kind of exhibition I would recommend to someone who has never visited exhibitions before. And that is praise because Viir's setup is that enjoyable and entertaining, while still forcing the viewer to look for answers, so it very well might turn a significant number of people into art lovers. The thematic focus, however, narrows this option. (Side note: the exhibitors do not seem to really expect a large number of viewers, since there are only ten pairs of headphones available for the audience. This also means that in the first room creating a polemic between those who choose the work mode and those who choose the vacation mode is not successful in most cases, as the viewer can exclusively enjoy being the sole visitor in the space.)

The pre-prepared interpretations do not offer anything new for those who are already familiar with these issues either, although, there was indeed a lot one could identify with. I am probably more critical than most as I found the audio guide for "False Vacationer" not that engaging as an audio drama and merely taking its first steps as a piece of participatory theatre. The viewer's path has been pre-set, but sitting in a lounge chair for a moment, taking a brief ride on a merry-go-round and skipping around in an empty pool is not enough to really enter the artist's (mental) space.

In that sense "False Vacationer" is still an art exhibition with an audio guide and as such, a pleasant experience. The spaces that provide the most memorable moments are the last two rooms: the red-and-yellow-striped, the so-called Kodak room (this is particularly on point when viewing the show in the work mode and spinning on the merry-go-round

lamamistooliga mööda näituseruumi ringi sõita, on see tool ometigi ehitatud nii, et ka tasa sõudes kaugele ei jõua, on Viiri töö paeluvaim valik pakkuda puhkajale vaadata vaid raamitud fotolavastuste tagakülgi. (Olnuks äge, kui suutnuksin need fotolavastused üldse vaatamata jätta – see sobitunuks päris hästi ka "Võltspuhkaja" paatosega, et tee tööd ja näe vaeva, aga kedagi ei huvita.)

Ent just seal, omaette lamamistoolil audiogiidi kuulates ja justkui mitte midagi nähes lõikab "Võltspuhkaja" sõnum kõige teravamalt hinge. Mitte teada, mida teised näevad (ja arvavad), on ühtaegu hirmutav ja vägagi vabastav. See on nagu (ühis)meediapaast, mille igatsus tuleb viimasel ajal peale juba iganädalaselt kuskil kolmapäeva pärastlõunal. Arvatavasti ei tahtnud Viir seda paralleeli tekitada (kuigi mõnevõrra loll nali teise pensionisamba kohta on näituse avaruumis pillatud), aga ega kunstnik peagi ja saagi kõiki tähendusteid ette anda ega ka barrikadeerida.

Ah jaa, kas teadsite, et töö on mees ja puhkus naine? Kahe kogemisrežiimi eristamine muuhulgas mees- ja naishääle kasutamisega just nii väidab. See valik on ootamatu, sest tekitab segadust. Mehed on ehk tõesti iidsetest aegadest olnud need, kes ressursijahile lahkuvad, jättes naised kodu eest hoolitsema, aga mida kuradit see "Võltspuhkaja" kontekstis tähendama peab? Et naise töö on puhkus? Või on see irooniline viide antud näituse kunstnikule, kes riigi raha eest võltstööd teinud? Selget põhjendust pole, eriti juhul, kui näitus läbitakse ühekordselt.

Sellised lõpuni analüüsimata valikud on "Võltspuhkaja" pärisosa, aga teate, mis? Vahet pole, sest näituselt koju jalutades oli väga hea olla. Selja taga oli väsitav tööpäev, tegemata ülesannetest andis märku kontorist kaasa haaratud tööarvuti, aga energiat, et homme jälle kohustustekarussellile hüpata, oli tänu "Võltspuhkajale" juures. Pilti ma siiski ei tee ka oma järgmisel puhkusel.

Ott Karulin on teatrikriitik ja -teadlane. 2014–2018 oli ta kultuurilehe Sirp peatoimetaja, praegu töötab Riigikantselei strateegiabüroos nõunikuna.

at considerable speed until the column, exhibited in pieces on the walls, becomes a routine inevitability) and the waterless pool as a paradise that's nice and calm, yet mournful at the same time. Better to have endless work than endless worklessness, ugh, I mean, holiday.

In hindsight I find it difficult to say that "False Vacationer" works better in vacation mode because I experienced it after seeing the show in work mode; that is, always in comparison to the first, but at least when it comes to the very first room, it might be true after all. Disregarding the frustration that you feel when you are kindly asked to take the lounge chair for a ride in the space but the chair itself is built in a way that makes it almost impossible, the most captivating choice Viir presents to the vacationer, is to look at the backs of the framed photographs. (It would have been cool if I could have managed to not look at the photos – that would have really been in sync with the spirit of "False Vacationer" – work hard but no one cares.)

Yet it is then, when you are relaxing in the lounge chair, listening to the audio guide and seemingly looking at nothing that "False Vacationer" touches you the most. Not to know what others see (and think) is scary and extremely liberating at the same time. It is like turning off all media feeds together, something I have lately been starting to crave already by Wednesday afternoon. Supposedly, Viir did not intend to make that connection (although the somewhat stupid joke about the second pillar of the retirement plan had already been made in the first room of the exhibition), but an artist cannot or should not provide or block all the possible meanings.

Oh, and did you know that work is a man and vacation is a woman? Using a man's voice in the first and a woman's voice in the second mode of the audio guides makes that clear. This is an unexpected and confusing choice. Perhaps men have been those who, since ancient times, go hunting for resources, leaving women to tend to the home, but what the hell should that mean in the context of "False Vacationer"? That vacationing is women's work? Or is it an ironic reference to the artist in this show, who has been false-working, paid by the state? There is no clear explanation, especially if you only go through the exhibition once.

These half-baked choices are at the core of "False Vacationer", but you know what? It doesn't matter, because as I was walking home from the exhibition, I felt really good. I had an exhausting day of work behind me and the work laptop I had taken with me from the office was reminding me I still had unfinished tasks; however, thanks to "False Vacationer" I had found extra energy to help me jump back onto the merry-go-round of obligations the following day. Nevertheless, I won't be taking pictures on my next holiday either.

Ott Karulin is a theatre critic and researcher. From 2014 to 2018 he was the editor-in-chief of the cultural weekly Sirp and is currently an adviser at the Strategy Unit of the Government Office of Estonia.

31. V 2019 avati näitus ”TASE ’19”. ”TASE” on **Eesti Kunstiakadeemia igakevadine lõputööde festival**, mille peanäitus toimub sel aastal esmakordselt EKA uues kodus aadressil Põhja puiestee 7, Tallinn. Eksponeeriti enam kui 120 lõpetaja MA ja BA töid.
/
31. V 2019 the exhibition “TASE ‘19” opened. “TASE” is the **annual spring graduation show of the Estonian Academy of Arts**, with this year’s main exhibition taking place for the first time ever at the academy’s new home, Põhja Avenue 7, Tallinn. More than 120 graduates exhibited their MA and BA works.

*

16. V 2019 anti üle tänavused **Kristjan Raua nimelised kunstipreemiad**, mille pälvisid Karin Paulus, Uno Roosvalt, Heie Marie Treier ja Arne Maasik ning Anu Rank-Soans (igaüks 2800 eurot). Kristjan Raua nimeline aastapreemia on vanim kunstipreemia Eestis, mida antakse välja alates 1973. aastast. Preemiat annavad ühiselt välja Eesti Kunstnike Liit ja Tallinna Linnavalitsus.
/
16. V 2019 the annual **Kristjan Raud Art Awards** went to Karin Paulus, Uno Roosvalt, Heie Marie Treier & Arne Maasik and Anu Rank-Soans (2,800 euros per capita). The annual Kristjan Raud Art Award is the oldest art prize in Estonia, which has been awarded since 1973 under the auspices of the Estonian Artists’ Association and Tallinn City Government.

*

30. IV 2019 toimus Eesti Kunstnike Liidu (EKL) korraline Suurkogu, mis iga kolme aasta möödudes valib EKL-ile presidendi, asepresidendi ja 10 volikogu liiget. Suure häälteenamusega valiti **EKL-i presidendiks Elin Kard ja asepresidendiks Vano Allsalu**. Volikogu liikmeteks valiti Jaan Elken, Merike Estna, Mihkel Ilus, Loit Jõekalda, Kirke Kangro, Tiiu Kirsipuu, Harry Liivrand, Taaniel Raudsepp, Tiina Tammetalu ja Maarja Undusk. Suurkogu toimus Estonia Kontserdisaalis, kohal viibis 525 EKL-i liiget. EKL-i kuulub 2019. aasta seisuga 990 kunstnikku, kunstiteadlast ja kunstitöötajat ning see on Eesti üks suuremaid loomeliite.
/
30. IV 2019 the Ordinary General Assembly of the Estonian Artists’ Association (EAA) took place, which, after every three years, elects the President, Vice-President and 10 members of the Council. By a large majority, **Elin Kard was elected as President of the EAA and Vano Allsalu as Vice-President**. The members of the council are Jaan Elken, Merike Estna, Mihkel Ilus, Loit Jõekalda, Kirke Kangro, Tiiu Kirsipuu, Harry Liivrand, Taaniel Raudsepp, Tiina Tammetalu and Maarja Undusk. The Grand Assembly was held at the Estonia Concert Hall, with 525 members of the EAA attending. As of 2019, the EAA consists of 990 artists, art historians and art workers and it is one of the biggest artistic associations in Estonia.

*

26. IV 2018 avati Tallinna Kunstihoones, Kunstihoone galeriis ja Tallinna Linnagaleriis Eesti Kunstnike Liidu **19. aastanäitus** “Kevadnäitus 2019”. Oma teostega esines 117 kunstnikku. Žürii sõelus nad välja 263 taotleja hulgast. Publikupreemia (5000 eurot) pälvis 6. juunil Sirje Petersen.
/
26. IV 2018 the **19th annual exhibition** of the Estonian Artists’ Association “Spring Exhibition 2019” opened at Tallinn Art Hall, Art Hall Gallery and Tallinn City Gallery. Works by a total of 117 artists were exhibited. The jury received applications from 263 applicants. The public’s choice award (5,000 euros) went to Sirje Petersen on June 6.

Uus trükis / New Publication

EKA UUS MAJA / NEW BUILDING. ESTONIAN ACADEMY OF ARTS
Koostaja / Editor: Mart Kalm
Tekstid / Texts: Mart Kalm, Eik Hermann, Jarmo Kauge, Solveig Jahnke, Toomas Tammis, Ingrid Ruudi, Ivar Sakk, Kai Lobjakas, Sandra Nuut, Elnara Taidre, Heie Treier, Andreas Trossek, Mari-Liis Vanem, Marge Monko, Kristina Õllek, Tõnu Tunnel
Kujundaja / Designer: Stuudio Stuudio
206 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia / Estonian Academy of Arts, 2018
ISBN 978- 9949-594-66-5

Kogumik Eesti Kunstiakadeemia Tallinnas Kalamaja serval asuvasse uude õppehoonesse kolimise tähistamiseks.
/
The compendium that is published to mark the occasion of moving Estonian Academy of Arts into its new building on the edge of Kalamaja district in Tallinn.

,

REPRESENTATSIOON. KULTUURILISED REPRESENTATSIOONID JA TÄHISTAMIS-PRAKTIKAD / REPRESENTATION: CULTURAL REPRESENTATIONS AND SIGNIFYING PRACTICES
Koostajad / Editors: Stuart Hall, Jessica Evans, Sean Nixon
Tõlkija / Translator: Eva Näripea
Kujundaja / Designer: Stuudio Stuudio
384 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus / Estonian Academy of Arts Press, 2018
ISBN 978-9949-594-68-9

Põhjalik ülevaade, kuidas visuaalsete kujutiste, keele ja diskursuste koosmõjul töötavad kultuuris erinevad representatsioonisüsteemid.
/
A comprehensive outline of how visual images, language and discourse work in culture as systems of representation.

TANJA MURAVSKAJA. A BOOK ABOUT A SOLDIER
Koostaja / Compiler: Tanja Muravskaja
Essee / Essay: Gustav Kalm
Kujundajad / Designers: Sandra Kosorotova, Aadam Kaarma
48 lk / pages, kõva köide / hardcover
Tallinn: Tanja Muravskaja, 2018
ISBN 978-9949-88-878-8

Portreefotode kogumik NATO sõduritest, kes teenivad Eestis. Fotod on pildistanud Tanja Muravskaja kaitseväe Tapa linnakus aastatel 2016–2018.
/
A series of portrait photographs of the NATO soldiers who serve in Estonia. Photos have been shot by Tanja Muravskaja at the military base in Tapa during 2016–2018.

,

TOOMAS VINT. 1968
Kujundaja / Designer: Eva-Maria Vint-Warmington
304 lk / pages, kõva köide / hardcover
Tallinn: Toomas Vint, Tulikiri, 2018
ISBN 978-9949-9362-5-0

Toomas Vindi esimene luulekogu. Sisaldab ka kunstniku maalide reproduktsioone.
/
Toomas Vint's first collection of poems. Also contains reproductions of the artist's paintings.

,

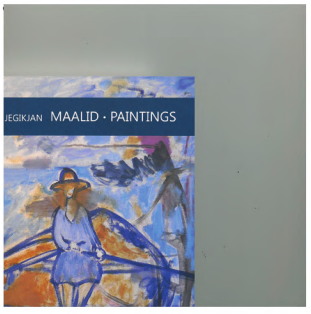
INGEL VAIKLA. SINUST ON SAANUD SEE RUUM / INGEL VAIKLA. YOU HAVE BECOME THE SPACE
Tekstid / Texts: Angelique Campensi, Chiara Guidi, Laura Toots
Kujundaja / Designer: Ott Metusala
80 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tallinn: EKKM, Lugemik, 2018
ISBN 978-9949-723-44-7

Näitusega "Sinust on saanud see ruum" Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis (17. XI–16. XII 2018) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the exhibition "You Have Become the Space" (17. XI–16. XII 2018) at Contemporary Art Museum of Estonia.

,

LOLA LIIVAT
Koostaja / Compiler:
Hanna-Liis Kont
Tekstid / Texts: Liisa Kaljula,
Hanna-Liis Kont,
Susan E. Reid, Tõnis Tatar
Kujundaja / Designer:
Martin Veisman
198 lk / pages, kõva köide /
hardcover
Tartu: Tartu Kunsti-
muuseum / Tartu Art
Museum, 2018
ISBN 978-9949-7225-5-6

Näitusega "Lola Liivat.
Vaimu vastupanu" Tartu
Kunstimuuseumis
(8. IX 2018–6. I 2019)
kaasnev trükis.
/
The publication accompanies
the exhibition "Lola Liivat.
Spiritual resistance"
(8. IX 2018–6. I 2019) at
Tartu Art Museum.



**ASHOT JEGIKJAN.
MAALID /
ASHOT JEGIKJAN.
PAINTINGS**
Tekstid / Texts:
Vano Allsalu, Ashot Jegikjan
Kujundaja / Designer:
Marju Veermäe
176 lk / pages, pehme köide /
soft cover
Tallinn: Ashot Jegikjan, 2018
ISBN 978-9949-88-513-8

Kunstniku kogu senist
loomingut koondav trükis.
/
A publication representing
the artist's entire work to
date.

**GORDON MATTA-
CLARK. ANU VAHTRA.
LÜHIAJALINE IGAVIK /
GORDON MATTA-CLARK.
ANU VAHTRA. SHORT
TERM ETERNITY**
Koostajad / Compilers:
Anu Allas, Anu Vahtra,
Indrek Sirkel
Tekstid / Texts:
Hanno Soans, Carl-Dag Lige,
Anu Allas, Anu Vahtra
Kujundaja / Designer:
Indrek Sirkel
248 lk / pages, pehme köide /
soft cover
Tallinn: Eesti Kunsti-
muuseum, Lugemik /
Art Museum of Estonia,
Lugemik, 2019
ISBN 978-9949-7234-5-4

Näitusega "Gordon Matta-
Clark: anarhitekt. Anu
Vahtra: eemaldamise
teel tervikuni" Kumu
kunstimuuseumis
(22. II–8. VI 2019) kaasnev
trükis.
/
The publication accompanies
the exhibition "Gordon
Matta-Clark: Anarchitect.
Anu Vahtra: Completion
through removal"
(22. II–8. VI 2019) at Kumu
Art Museum.

'

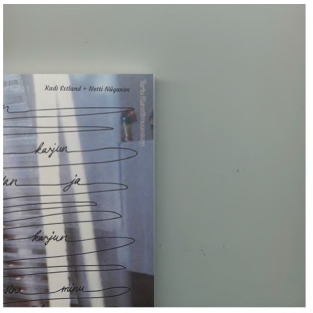
**JOHN BERGER.
NÄGEMISE VIISID /
JOHN BERGER. WAYS OF
SEEING**
Tõlge / Translation:
Ingrid Ruudi
Kujundaja / Designer:
Richard Hollis
176 lk / pages, pehme köide /
soft cover
Tallinn: Eesti Kunsti-
akadeemia Kirjastus /
Estonian Academy of Arts
Press, 2019
ISBN 978-9949-594-72-6

BBC samanimelisel
4-osalisel sarjal põhinev
raamat ilmus esmakordselt
1972. aastal ja on järgneva
poolsajandi jooksul
kujunenud visuaalkultuuri
ja kunstiajaloo klassikaks.
/
The book, based on the BBC's
4-part television series, was
first published in 1972 and
has become a classic of visual
culture and art history over
the next half century.

**LUGUSID KUULUMISEST.
KAASAEGNE KUNST
ROOTSIST /
STORIES OF BELONGING.
CONTEMPORARY ART
FROM SWEDEN**
Koostajad / Compilers:
Joanna Hoffmann,
Hanna-Liis Kont
Tekstid / Texts:
Meira Ahmemulic,
Joanna Hoffmann,
Hanna-Liis Kont,
Frida Sandström, Keiu Virro
Kujundaja / Designer:
Norman Orro
104 lk / pages, pehme köide /
soft cover
Tartu: Tartu Kunsti-
muuseum / Tartu Art
Museum, 2019
ISBN 978-9949-7225-6-3

Näitusega "Lugusid
kuulumisest. Kaasaegne
kunst Rootsist" Tartu
Kunstimuuseumis
(17. I–5. V 2019) kaasnev
trükis.
/
The publication accompanies
the exhibition "Stories of
Belonging. Contemporary
Art from Sweden"
(17. I–5. V 2019) at Tartu Art
Museum.

'



**OKSENDAN JA KARJUN,
OKSENDAN JA KARJUN:
SINA MINU ÕDE, SINA
MINU ÕDE /
VOMITING AND CRYING
VOMITING AND CRYING
YOU ARE MY SISTER
YOU ARE MY SISTER**
Koostaja / Compiler:
Marika Agu
Tekstid / Texts:
Marika Agu, Kadi Estland,
Joanna Hoffmann,
Netti Nüganen
Kujundaja / Designer:
Brit Pavelson
104 lk / pages, pehme köide /
soft cover

Tartu: Tartu Kunstimuuseum / Tartu Art Museum, 2019
ISBN 978-9949-7225-7-0

Kadi Estlandi ja Netti Nüganeni näitusega "oksendan ja karjun, oksendan ja karjun: sina minu õde, sina minu õde" Tartu Kunstimuuseumis (18. I–28. IV 2019) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies Kadi Estland's and Netti Nüganen's exhibition "vomiting and crying vomiting and crying you are my sister you are my sister" (18. I–28. IV 2019) at Tartu Art Museum.

MARKO MÄETAMM. VANAISA / MARKO MÄETAMM. GRANDFATHER
Kujundaja / Designer: Tuuli Aule
80 lk / pages, kõva köide / hardcover
Tallinn: ;paranoia, 2019
ISBN 978-9949-7335-0-7

Kunstnikuraamat kui kontseptuaalne portree 13-aastase Marko Kanadas elanud vanaisast.
/
The artist book as a conceptual portrait of 13-year-old Marko's grandfather who was living in Canada.

'

RAIT PRÄÄTS
Koostajad / Compilers: Sirje Eelma, Rait Prääts
Tekstid / Texts: Gregor Taul, Anne Tiivel, Juta Kivimäe, Reet Varblane, Sirje Eelma, Rait Prääts
Kujundaja / Designer: Pärtel Eelma
162 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tallinn: Rait Prääts, 2019
ISBN 978-9949-88-931-0

Raamat sisaldab läbilõiget kunstniku monumentaalteostest, klaasobjektidest ja vabaloomingust.
/
The book contains an overview of the artist's monumental works, glass objects and other art projects.

EVA JÄNES. MAALID. GEOMEETRIA KAUDU HARMOONIALE / PAINTINGS OF EVA JÄNES. THROUGH GEOMETRY TO HARMONY
Koostajad / Compilers: Eva Jänes, Mai Levin
Tekst / Text: Mai Levin
Kujundaja / Designer: Maarja Vannas
120 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tallinn: Eva Jänes, 2019
ISBN 978-9949-88-179-6

Kunstniku kogu senist loomingut koondav trükis.
/
A publication representing the artist's entire work to date.

'

ANDRES KOORT. PAINTINGS & DIGITAL PRINTS
Tekst / Text: Margus Ott
Kujundaja / Designer: Elisabeth Klement
144 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tallinn: Karjamaa Gallery, 2019
ISBN 978-9949-88-992-1

Raamat sisaldab läbilõiget kunstniku loomingust.
/
The book contains an overview of the artist's work.

'

EKL AASTARAAMAT 2016–2018
Koostajad / Editors: Elin Kard, Vano Allsalu
Kujundaja / Designer: Maris Lindoja
240 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti Kunstnike Liit / Estonian Artists' Association, 2019
ISSN 1736-1613

Eesti Kunstnike Liidu (EKL) liikmete tegevusi kajastav publikatsioon.
/
Publication representing the activities of the members of the Estonian Artists' Association.

'

WIIRALTI PREEMIA 2019: EESTI NÜÜDISGRAAFIKA NÄITUS / WIIRALT PRIZE 2019: ESTONIAN CONTEMPORARY GRAPHIC ART EXHIBITION
Koostajad / Compilers: Virge Loo, Ave Tölpt
Tekstid / Texts: Mai Levin, Elnara Taidre
Kujundaja / Designer: Viktor Gurov
47 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu / National Library of Estonia, 2019
ISBN 978-9949-4136-2-1

Näitusega "Wiiralti preemia 2019. Eesti nüüdisgraafika näitus" Eesti Rahvusraamatukogus (7.–30. III 2019) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the exhibition "Wiiralt Prize 2019: Estonian Contemporary Graphic Art Exhibition" (7.–30. III 2019) at National Library of Estonia.

prunsvelt

a professional bureau

that understands quality

in the arts.

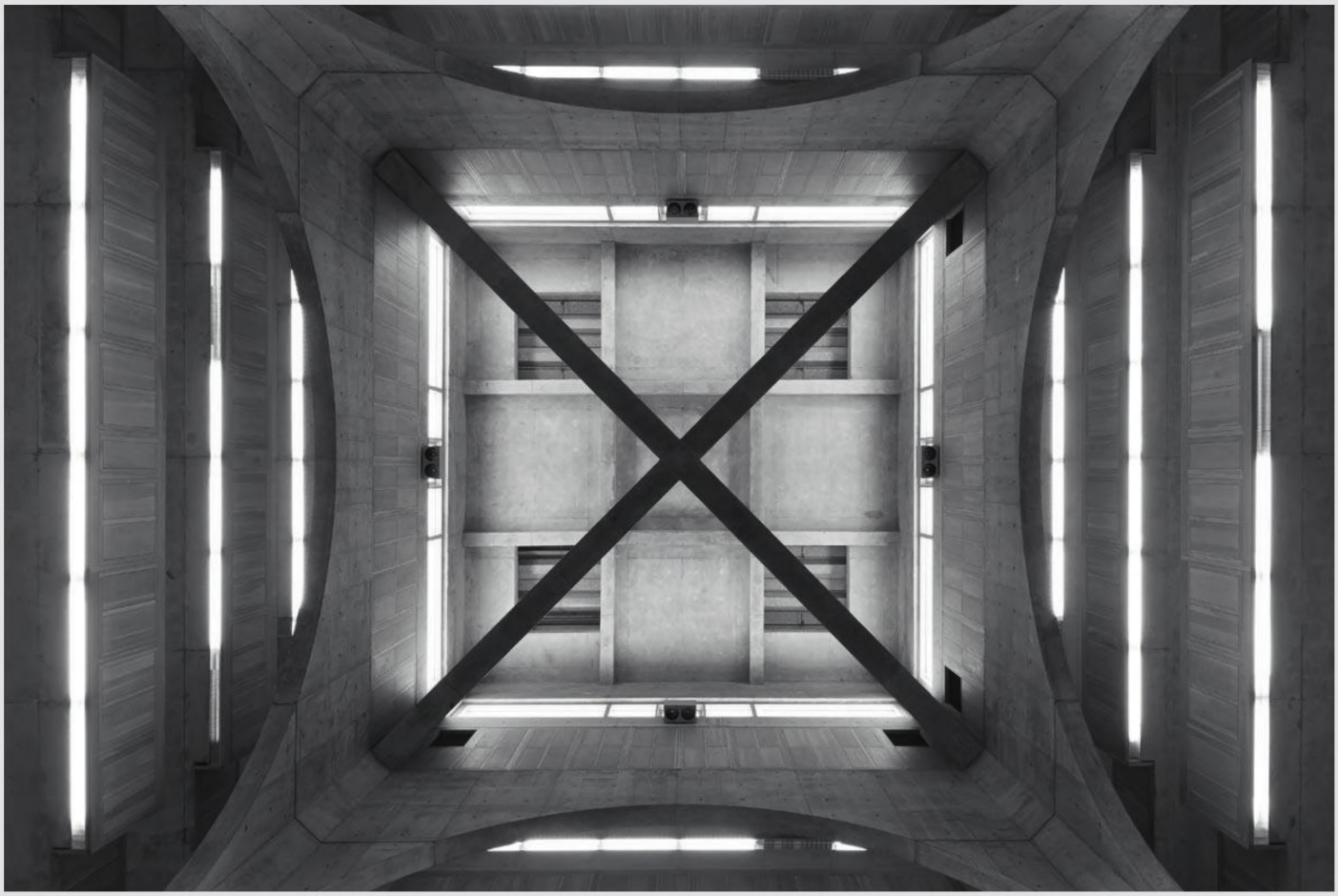
creative estonia

LOOV EESTI

re:finer

www.refiner.ee

translation bureau



Louis Kahn. Phillips Exeter Academy Library (1967-1972), Exeter, New Hampshire, USA
Photograph by Arne Maasik 2016

KAHN

From Island to Island – The Creative Journey of Louis Kahn

Photos by Arne Maasik
Curated by Heie Marie Treier

American Institute of Architects Philadelphia Chapter
May 23 - July 11, 2019