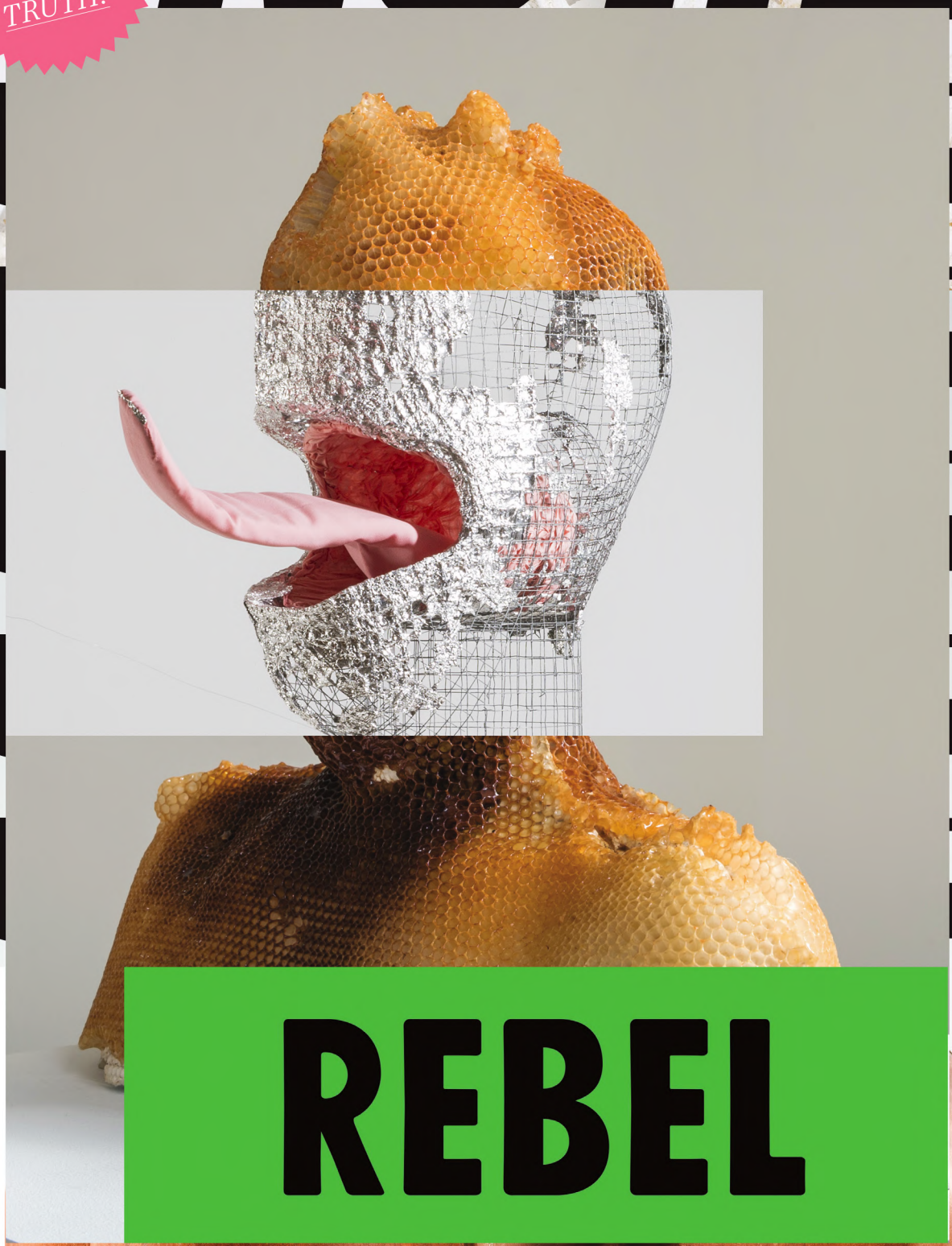
KUNSTLEE

2019 / 3

BEAUTY VS TRUTH!



REBEL

5 EUR

ISSN 1406-6335

SISU / KORD

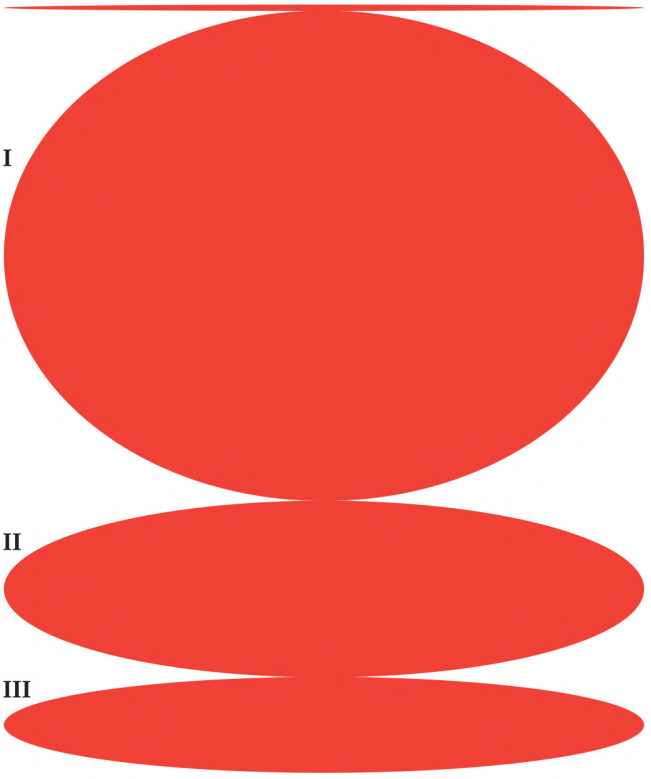
1 toimetuselt / editorial

I
fookus / focus
2 (mitte ainult) juubel / (not just) a jubilee
12 (mitte ainult) rahvusvaheline skaala / (not just) an international scale
34 (mitte ainult) retrospektiiv / (not just) a retrospective

II
teooria ja praktika / theory and practice
56 objektid / objects

III
76 **arvustused / reviews**
87 uus trükis

IN / SIDE



K Jass Kaselaan — 56

M Tõnu Maarand — 51

N Jimmy Nelson — 76

O Kaido Ole — 40

P Kristina Paabus — 81
Anu Põder — 46

T Jaan Toomik — 34

A *Arsenāls* — 40

B *Biennale Arte 2019* — 12
Disaini- ja Arhitektuurigalerii / Design and Architecture Gallery — 51

F *Fotografiska Tallinn* — 76

G *La Galerie, Noisy-le-Sec* — 46

H *Hobusepea* — 81

K *Kumu* — 2

M *Moskva moodsa kunsti muuseum / Moscow Museum of Modern Art* — 34
Saaremaa Muuseum / Saaremaa Museum — 56

T *Tallinna Kunstihoone / Tallinn Art Hall* — 84

W *Whitney muuseum / Whitney Museum* — 22

Sügis 2019

Kuidas tähistab Eesti Kunstimuuseum oma 100. sünniaastapäeva tänapäeva kunstnikke silmas pidades ja nüüdiskunstnikke pidustustesse kaasates? Kuidas näeb välja praegugi veel külalistele avatud 58. rahvusvaheline kunstibiennaal Veneetsias, kui pidulikud avamiskõned on juba kevadel peetud ja preemiadki kätte antud? Mida kujutab endast Ameerika nüüdiskunstivälja üks olulisi plinkivaid majakaid, 1932. aastast aastanäitusena toimunud ja 1973. aastast biennaali vormi võtnud Whitney biennaal? Mis oleks ühe eesti kunstniku jaoks *anno domini* 2019 vingem, kas retrospektiiv Tallinnas, Riias, Moskvas või hoopiski Pariisis? Rahvusvaheline skaala, jah, kuid mitte ainult...

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 sügisnumbris küsivad kunsti alal küsimusi Kaire Nurk, Johannes Saar, Jaan Elken, Agnese Pundiņa, Merilin Talumaa, Mai Levin, Neeme Lopp, Andrus Laansalu, Aksel Haagensen, Lilli-Krõõt Repnau ja Madis Vasser. Küsimused, küsimused, küsimused...

Püsige lainel!

Fall 2019

How does the Art Museum of Estonia celebrate its 100th birthday, keeping in mind contemporary artists and involving them in the celebrations? What does the 58th International Art Exhibition in Venice look like, now that the festive opening speeches have been given and awards handed out? What about the Whitney Biennial, one of the most important beacons of light on the contemporary American art scene, held as an annual exhibition since 1932 and turned into a biennial in 1973? What would be cooler for an Estonian artist in 2019 A.D.: a retrospective in Tallinn, Riga, Moscow, or perhaps even Paris? International scale, indeed, but not only...

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 autumn issue, questions in the field of art are posed by Kaire Nurk, Johannes Saar, Jaan Elken, Agnese Pundiņa, Merilin Talumaa, Mai Levin, Neeme Lopp, Andrus Laansalu, Aksel Haagensen, Lilli-Krõõt Repnau and Madis Vasser. 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.

(MITTE AINULT) JUUBEL

5. VII–10. XI 2019
Kumu kunstimuuseumi suur saal
Kunstnikud: Eero Alev, Ivana Bašić, Vladimir Dubossarsky, Merike Estna, Foxy Haze, Jan Van Imschoot, Jacob Jessen, Joel Jõevee, Georg Kaasik, Kirke Kangro, Jass Kaselaan, Alice Kask, Jonna Kina, Kristi Kongi, Olev Kuma, Laura Kuusk, Marge Monko, Kaido Ole, RLOALUARNAD, Tõnis Saadoja, Sten Saarits, Jaanus Samma, Jennifer Steinkamp, Taavi Talve
Kuraator: Eha Komissarov; külaliskuraator: Maria Arusoo

Kunstniku sõna?

Kaire Nurk räägib rühmanäitusest "Avatud kollektsioonid. Sõna saab kunstnik", mis tähistab Eesti Kunstimuuseumi (EKM) 100. sünnipäeva.

Mõnes mõttes on EKM-i 100 aasta juubelile pühendatud kahe kuraatori ning 25 eesti ja rahvusvahelise kunstniku koostöös valminud näitus "Avatud kollektsioonid. Sõna saab kunstnik" Kumu kunstimuuseumis nagu üks vana hea maalirohke näitus muistegi. Võimalik, et teisiti ei saanukski see välja näha, sest see põhineb museaalsel kogul. Nimelt on noored ja nooremapoolsed autorid kuraator Eha Komissarovi tahtel saanud võimaluse kasutada oma teoste ajendi, dialoogipartneri või ka (otseselt) materjalina EKM-i kogudes olevaid taieseid.

Protsessis osalejate tähelepanu köitnud ja hoidlatest rambivalgusse toodud teosed katavad ajaskaalal tervelt nelja viimast sajandit. Ent pean ka kohe mainima, et väliselt justkui traditsioonilise, ülekaalukalt maalide ja skulptuuridega täidetud näitusega kaasneb – salakaubana – mitmetasandiline ja tihe kontseptuaalne sisu.

Eha Komissarov on n-ö traditsioonilise kunsti rohkust sel näitusel põhjendanud EKM-i kollektsioonide spetsiifikaga: "Oleks vale salata, et selles kontekstis pakkus kunstnikele vanem kunst tõsist huvi, ent meie 14.–15. sajandiga algavad kunstikogud ongi ülekaalukalt kunstiajaloolise päritoluga ja väga palju on hoiul maali. Arvan, et see mõjutas kunstnike valikuid tahtmatult. Teiseks, vanemat kunsti eksponeerivad muuseumid kogu maailmas alati kontemplatiivselt – läbi eri tehnikate ja kunstnike nimede –, mis on orienteeritud passiivsele vaatajapositsioonile. Tänapäeva kunstnik aga toob oma eritleval positsioonil sisse uue, aktiivse ja poleemilise tasandi. Muuseumid, mis sellistest arengutest on huvitatud, on võtnud viimastel aastakümnetel käibele "ajaloovälise näituse" kontseptsiooni, mis seostab vana kunsti uuega ja ütleb lahti museaalide kunstiajaloolistest teenetest. Kuivõrd muuseumid pole aga revolutsioonist huvitatud ja ükski muuseum ei julge kunstiajaloo karkudest loobuda, kartes oma publiku kaotamise pärast, rakendatakse uut meetodit mõõdukalt ja erandkorras, ettekäändeks sobivad näiteks juubelid jms. Asja huumor seisneb samas selles, et niisuguse "ajaloovälise narratiivi" kokkupanekuks peavad olema ulatuslikud teadmised kunstiajaloost ja ajaloolistest kogudest."[1]

Metaajalooline konstruktsioon võib olla mõlemasuunaline, nii "mineviku kujutamine oleviku vaatepunktist"[2] kui oleviku tõlgendamine mineviku foonil ja mõistetes. EKM-i kogusid aktiveerival juubelinäitusel kohtab mõlemaid lähenemisviise, mistõttu võikski vaataja üritada saada ülevaadet

(NOT JUST) A JUBILEE

5. VII–10. XI 2019
Kumu Art Museum, the great hall
Artists: Eero Alev, Ivana Bašić, Vladimir Dubossarsky, Merike Estna, Foxy Haze, Jan Van Imschoot, Jacob Jessen, Joel Jõevee, Georg Kaasik, Kirke Kangro, Jass Kaselaan, Alice Kask, Jonna Kina, Kristi Kongi, Olev Kuma, Laura Kuusk, Marge Monko, Kaido Ole, RLOALUARNAD, Tõnis Saadoja, Sten Saarits, Jaanus Samma, Jennifer Steinkamp, Taavi Talve
Curator: Eha Komissarov; visiting curator: Maria Arusoo

The artist takes the floor?

Kaire Nurk discusses the group exhibition "Open Collections: The Artist Takes the Floor", which celebrates the 100th anniversary of the Art Museum of Estonia (EKM).

In a sense, the exhibition "Open Collections: The Artist Takes the Floor" at Kumu Art Museum, dedicated to the 100th anniversary of EKM and created in a collaboration between two curators and 25 Estonian and international artists, is like a good old exhibition of yesteryear, rich in paintings. It is possible that it could not have turned out any other way, because it relied on the museum's collection. Namely, according to the wishes of curator Eha Komissarov, young and less young artists have been given the opportunity to use works in the EKM collections as the source for their work, as partners in dialogue or directly as material.

The works that caught the attention of the participants in the process and were brought into the spotlight from the storerooms span the previous four centuries. That said, I must mention straight away that the seemingly traditional exhibition proportionally weighted towards painting and sculpture includes – as a smuggled good – a multi-layered and tight conceptual content.

Eha Komissarov has explained the abundance of traditional art at the exhibition as owing to the specifics of the EKM collections: "It would be wrong to hide the fact that the artists found the older art to be very interesting, yet our collections that start in the 14th–15th centuries are largely of an art historical origin and they hold many paintings. I think that this inadvertently affected the artists' choices. Second, museums across the world always exhibit older art in a more contemplative way – according to various techniques and artists' names – which is oriented towards a passive viewer position. The deconstructive approach of artists today brings in a new, active and polemic level. Museums that are interested in such developments have adopted the idea of "exhibitions outside history" in recent decades, which connects old art with the new and disregards the art historical merits of museum exhibits. Due to museums not being interested in revolution and no museum being brave enough to give up the crutches of art history, in fear of losing their public, the new methods are adopted moderately and as an exception, anniversaries and the like are suitable pretences. The humour lies in the fact that to compose such a "narrative outside history", one needs an extensive knowledge of art history and historical collections."[1]

Hille Palm
Hetk
1978
marmor (detail)
Eesti Kunstimuuseum
Kumu kunstimuuseumi näitusevaade
Foto autor Kaire Nurk

Hille Palm
Moment
1978
marble (detail)
Art Museum of Estonia
Kumu Art Museum exhibition view
Photo by Kaire Nurk

muidu ülimalt heterogeensest teostekogumist just sellise polariseeriva liigenduse abil.

Mida teeb kunstnik ajalooga?

On eriti põnev, mida kunstnik ajalooga teeb! Kuidas ja kuivõrd ta murendab ajaloolise taiese ümber parkunud tõlgenduskoode, kuivõrd täidab kunstiteadlase poolt talle esitatud ootust "uute kunstiajalooliste kontseptsioonide kujundajana"[3].

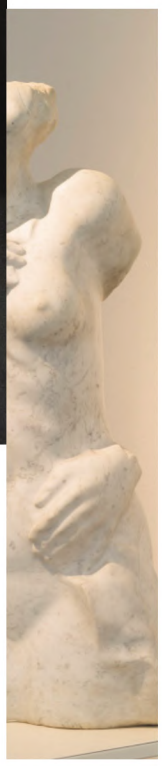
Tänapäeva kunstnik on sageli arhivaar, arheoloog, kollektsioonäär, uurija, kuid seda mitte selleks, et kujutada minevikku. Mineviku rekonstrueerimine on ajaloolase erialane roll, sealjuures enamat kui osaline ja fragmentaarne rekonstruktsioon pole paratamatult ka tema võimuses. See eeldab ühtlasi ajalooalaste uurimismeetodite teadmist ja valdamist, mida ju kunstnikul pole, ja millest ta ka pole sageli huvitatud, ehkki ta võtab uurijale sarnase positsiooni. Kunstniku huvi keerleb pigem selle ümber, et kunstiajaloo lõpututes massiivides ja tihnikuis seigeldes avastada võimalus uuteks ja isikupärasteks nägemisperspektiivideks, millel siiski kuskil sisimas on ka midagi universaalset tagatiseks. Eesmärk: paljundada nägemisperspektiive!

On huvitav mainida, et selle põhieesmärgi võimendumiseks töötab installatsioonikunstniku Neeme Külma näitusekujundus otse sisuliselt kaasa: vastupidiselt lihtsale, loetavale ja sümmeetrilisele paigutusskeemile paberkandjal kaotab vaataja näitusekeskkonda sisenedes esialgu orientatsiooni ning ringleb teoste vahel kui metsa eksinu. Külm nimetab seda näitusekujunduse luksuseks, kui vaatajal on võimalik näha mitut vaadet korraga, kui talle ei kirjutata ette tema trajektoori *à la* "sirgetes ridades messiboksid", ja ta saab ise valida oma liikumis- ja vaatamissuunda. Võib vaid kujutleda, kuivõrd oleks vastupidine, s.t lineaarne näitusekujundus tasalülitanud näitusekoosluse heterogeense, demokraatliku loomuse.

Näitusel osalevate kunstnike valdavaks võtteks on erinevad operatsioonid kontekstiga. Näiteks baltisakslase August Daugelli puugravüür New Yorgi esimesest metroost on viinud Taavi Talve ja Sten Saaritsa humoorikale mõttele lavastada 21. sajandil Kumu näitusesaali Eesti esimene metroo. Teisalt kõlab see kokku ideega näitusest kui hetkelisest peatusest kunstiajaloo-allmaaraudteel.

Kirke Kangro ja Jacob Jessen on omakorda muuseumi skulptuurikogust välja toonud peaaegu kõik olustikulise detailiga tähistatud realistlikud täisfiguurid töölistest (v.a paar teost, mis vajasid restaureerimist). Nende eksponeerimine pöörlevatel alustel ja heroiseeriva postamendi asemel paigutamine roheekraani (*green screen*) taustale eraldab nõukogudeaegsed kujud nende ideoloogilisest kontekstist ja tagab võimaluse mistahes uute vaatenurkade paljususele. Iroonilisel viisil on pöörlev alus ühtlasi viide traditsioonilise skulptuuri töömahukale valmimisprotsessile.

Merike Estna on eemaldanud natüürmordilt traditsioonilised maalikonventsioonid ja tõstnud selle tänapäevase ökoaktivismi konteksti. Nagu on selgitanud Eha Komissarov, siis EKM-i 20. sajandi kogudest võib leida tänu Pallasele ja sõjajärgsetele aastatele ohtralt natüürmorti kas sarnaste või lausa kattuvate lähenemisviisidega: "Retseptsioon Elmar Kitse kuulsatele lillemaalidele on seotud valdavalt tema maalitehnikaga, ent Estna tõi lõikelilledest lähtudes sisse surma ja hävitamise teema, mis on 21. sajandi mõttetasandisse intensiivselt sisse kiilunud."[4]



Such a meta-historical construct can move both ways, "depiction of the past from our position in the present"[2] as well as an analysis of the present against a historical backdrop with the use of terms from the past. Both approaches can be found at the anniversary exhibition which activates the EKM collections. For this reason, the viewer should try to receive an overview of an otherwise highly heterogeneous collection of works through such a polarising subdivision.

What does an artist do with history?

What an artist does with history is very exciting! How and to what extent they erode the codes of interpretation that have been built up around the historical work of art, to what extent they fulfil the expectations placed upon them by the art historian "as the producers of new art historical ideas"[3].

Artists today are often archivists, archaeologists, collectors, researchers, but with the aim of depicting the past. Reconstructing the past is the role of a historian, therein they are not capable of anything more than a partial and fragmentary reconstruction. This also requires the knowledge and mastery of research methods specific to the field of history, which the artist does not have and which often do not interest them, although they take a similar position to that of a researcher. An artist's interest is often focused on discovering new and personal perspectives from the endless masses and thickets of art history, which also have something universal as a backup somewhere within. The aim: to multiply the number of perspectives.

It is interesting to note that the exhibition design by installation artist Neeme Külm directly amplifies this central aim: in contrast to a simple, legible and symmetrical layout on paper, the viewer initially loses their bearings upon entering the exhibition environment and circles around among the works like someone lost in the woods. Külm calls it a luxury in exhibition design, when the viewer simultaneously has multiple lines of sight, if they are not prescribed a trajectory a la "art fair boxes in straight lines", and they can choose their own direction of movement and sight. We can only imagine what the opposite would look like; that is, a linear exhibition design levelling the heterogeneous, democratic nature of the exhibited work.

In general, the method chosen by the artists participating in the exhibition is a variety of contextual operations. For example, a woodcut of the first metro in New York by the Baltic German August Daugell has led Taavi Talve and Sten Saarits to the humorous idea of staging Estonia's first metro in the 21st century in the exhibition space at Kumu. In addition, it is in harmony with the idea of the exhibition as a momentary stop on an art historical-underground railway.

Kirke Kangro and Jacob Jessen have brought out of the sculpture collection of the museum almost all the realistic full figures with characteristic details that distinguish them as workers (except for a few pieces, which needed restoration). Presenting these on spinning pedestals and in front of a green screen instead of up on a heroising plinth removes the Soviet era figures from their ideological context and ensures the potential for a multitude of various new perspectives. Ironically, the spinning base is also a reference to the arduous production process of traditional sculpture.

Merike Estna has removed the traditional conventions of painting from the still life and cast it in the modern context of

Ühtlasi on Estna dialoog skeletimotiivi ning Elmar Kitse, Nikolai Kormašovi ja Leili Muuga natüürmortidega loetav kui žanri avamine "surnud loodusena", sealhulgas viitena kristlikule moraalile kõigest maisest kui kaduvast ja ajalikust. Samas ei saa ma jätta märkimata, et Kitse "Lilled" (1945) pole kunagi varem sedavõrd elava ja lopsaka floorana triumfeerinud kui Estna kompositsioonis!

Lillede teemat on kuraator täiendanud Foxy Haze'i[5] ja USA digikunsti klassiku Jennifer Steinkampi teostega, kus lille kujund paikneb prostitutsiooni kontekstis. Mõlemad tööd, nii Haze'i "Vastumeelne keha" (2007), mis koosneb anonüümseist telefoniintervjuudest prostituutidega ja nende paberile joonistatud lemmiklilledest, kui ka Steinkampi "Hurdy Gurdy Man" (Rataslüüramängija, 2005–2008), mis viitab konkreetsele peatükile California kullapalaviku ajaloos, kasutavad lillekujundit mitmetähenduslikult ja metafoorselt.

Jonna Kina marmoripanoraam on kutsutud leevendama Teises maailmasõjas Tallinna pommitustes EKM-i kogudele osaks saanud kaotusi: rusudest väljakaevatud naisekujude marmorkillud naasevad justkui oma materjaliloolise algkodu rüppe, viidates uute kujude kestvale potentsiaalile Carrara lubjakivipankades. Omaaegse Rutikvere vabamüürlasest mõisniku Otto Friedrich von Pistohlkorsi kavandeist inspireerunud arhitektideduo RLOALUARNAD triptühhonlik hiigelarhitektoon "avab" ajalugu aga pigem vabamüürliku saladusena.

Mida teeb ajalugu kunstnikuga?

Ajalugu mõjutab kahtlemata temaatikat ja mõttekonstruktsioone, suunab kunstniku inspiratsiooni, tugevdab kriitilist positsiooni, laenab talle tagavaraprille oma kaasajaga suhestumiseks – ajaloolise kõrvutuse kaudu, annab võimaluse väljuda oma kaasaja kontekstist, aga ka kujundab ümber fundamentaalsemaid sõnumeid.

Tõnis Saadoja repliigid Paul Raua enam kui sajanditagustele talumotiividele on vormistunud ülikriitiliseks suhteks meie kaasajaga. Huvitaval kombel ei peetud avamisaegsetes kuluaarivestlustes neid sinimustvalges, õigemini, mustjas hilisgoyalikus koloriidis tühje lagunenud taluhooneid teps mitte Eesti tänapäeva kuuluvaiks: linna ei paista kätte äärealade maapiirkondade tragöödia. Aga Kumu näitusesaalis peaks Raua-Saadoja rusuv kontrast siiski väljaloetav olema?

Laura Kuusk on inspireerunud Tamara Ditmani sügava stagnaaja topeltkoodiga pronkskujust "Mäng" (1980), mis kujutab pimesikku etendavat inimest. Andes vaatajale võimaluse näitusesaalis kanda virtuaalreaalsuse prille, arutleb Laura Kuusk: "Võib olla, et vaadates virtuaalses keskkonnas pidevalt igasse suunda, näeme küll iseenda peegeldusi, kuid meie füüsiline keha füüsilises ruumis ununeb. Võime astuda auku või põrgata vastu seina just nii nagu pimesikumängus."[6]

Vladimir Dubossarsky sõnum on suunatud vaataja intellektile ja südametunnistusele. Tema paljufiguuriline "Renessanss" (2019) näib tahtvat sisendada vaatajasse küberruumi märulitegelaste energiat – võitluseks tänapäeva valusa poliitreaalsusega. Muidugi annab Dubossarsky lavastust ja samuti kogust ajendiks leitud Evald Okase eduardvildelikku ekspressiivset karakterijoonist maalilt "Mahtra sõda" (1958) käsitleda ka läbi barthes'iliku teravmeelse *show*-vormi ja iroonia, nagu seda kuraator teeb.[7]

Jan Van Imschooti diskursus ammutab oma irratsionaalset anarhiat ja inimpsüühe kesksust sagedasti barokiajastu

eco-activism. As Eha Komissarov explains, due to Pallas and the post-war years, a large number of still lifes can be found in the 20th century collections of EKM that were produced according to similar or even overlapping approaches: "The appeal of Elmar Kits' famous paintings of flowers is largely down to his painting technique, but inspired by the cut flowers, Estna introduced the subjects of death and destruction, which have had a great impact on various 20th century ideas."[4]

Incidentally, Estna's dialogue with the skeleton motif and the still lifes of Elmar Kits, Nikolai Kormašov and Leili Muuga can be seen as disclosing the genre as "dead nature", thereby, as a reference to the Christian lesson concerning everything earthly being transient and temporal. That said, I cannot refrain from noting that Kits' "Flowers" (Lilled, 1945) has never triumphed as such vibrant and lush flora as it does in Estna's composition.

The curator has complimented to the subject of flowers with the works by Foxy Haze[5] and the classic of USA digital art Jennifer Steinkamp, where the symbol of the flower is placed in the context of prostitution. Both the works, Haze's "Averse Body" (2007), which consists of anonymous telephone interviews with prostitutes and drawings of their favourite flowers on paper, as well as Steinkamp's "Hurdy Gurdy Man" (2005–2008), which refers to a specific chapter in the history of the Californian gold rush, use the flower ambiguously and metaphorically.

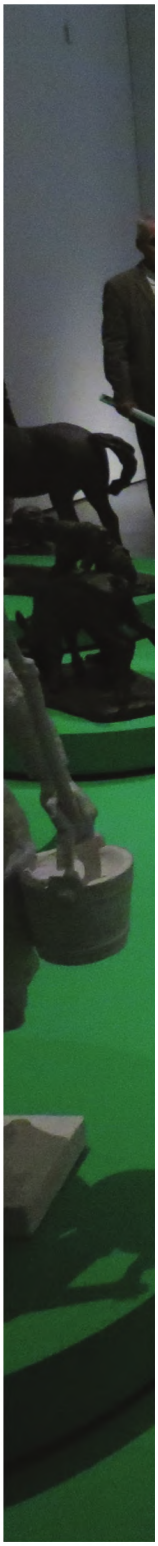
Jonna Kina's marble panorama has been invited to soothe the losses the EKM collections suffered in the bombings of Tallinn during World War II: the marble pieces of female figures excavated from the ruins seemingly return to their original home, according to the history of their material, the limestone cliffs of Carrara referring to the lasting potential of new figures. Inspired by the plans of the freemason owner of Rutikvere manor, Otto Friedrich von Pistohlkors, the triptych-like massive architectural element by architect duo RLOALUARNAD "discloses" history, but rather as a freemason secret.

What does history do with an artist?

Undoubtedly, history affects themes and thought constructions, directs an artist's inspiration, strengthens critical positions, lends them a spare pair of glasses with which to connect to their era – through historical comparison, provides the opportunity to escape their contemporary context, but also restructures fundamental messages.

Tõnis Saadoja's reply to Paul Raud's farm motifs from more than a century ago has formed into a very critical connection to our contemporary era. Strangely enough, these empty dilapidated farm buildings in blue-black-and-white, or indeed, a black late-Goyaesque palette, were not considered part of contemporary Estonia in the talk in the lobby during the opening: the tragedy of the peripheral rural areas does not reach the city. But should the devastating Raud-Saadoja contrast be legible in the exhibition space at Kumu?

Laura Kuusk has been inspired by Tamara Ditman's double coded bronze figure "Game" (Mäng, 1980) from deep within the era of stagnation, which depicts a person playing blind man's bluff. Giving the viewer the opportunity to wear virtual reality glasses in the exhibition space, Laura Kuusk considers, "Perhaps we see our own reflections while constantly looking in every direction in the virtual environment, but we forget our



autorite loomingust. EKM-i kogudest valis ta oma töödega dialoogi pidama Ene-Liis Semperi ja Kiwa erilise ja dramaatilise kaksikvideo "Oaas" (1999), mis selles dialoogis on muutunud veelgi mõistatuslikumaks. Mõneti sarnane on Jaanus Samma kummaline perekondlik kokkumäng tundmatu kunstniku 17. sajandist pärit maastikumaaliga, mis nende perekonna omandist muuseumisse müümise järel sai ajendiks pere suvistele autoretkedele loodusesse.

Kaido Ole poolt A.T.-le pühendatud kenotaaf kasutab võimalust uurida Andres Toltsi loomingutervikut ja seda käivitanud "huumorimootorit". Toltsi hüüdnimi Maamõõtja, mille fikseeris ka kunagine Ülo Õuna skulptuuriportree "Maamõõtja" (1980) ning millele viitas noore Toltsi maal "Maamõõtjad" (1972), on loonud Ole sünteesis fataalse kujundi igaühele võrdselt mõõdetavast muldsest sängist.

Näituse külaliskuraatori Maria Arusoo feministlik projekt hargneb naise keha teema ümber, kus keskpunktis on Aili Vindi graafika ja Ivana Bašići skulptuurid. Eha Komissarovi sõnul kutsus ta Arusoo näituseprojekti osalema siis, kui too otsis juba mõnda aega võtit Aili Vindi 1980. aastatel loodud naise keha käsitlevale graafikale: "Tegemist on väga tavatu peatükiga kunstniku loomingus, mida kunstiajalugu senini pole suutnud käsitleda, mina sealhulgas. [---] Arusoo projekt omandab näitusel täiesti uued mõõtmed, pakkudes näidet, kuidas ja kuhu võib vaadeldava keha teemaga välja jõuda."[8]

Vindi graafika sensuaalsed kaared ja kumerused on vastandatud Bašići kuivanud ja närtsinud hüpertrofeerunud jäsemetele, mis keelduvad teenindamast mehe pilku. Küsimus on, kuidas elujõulisest erootika-esteetikast on jõutud surma ja trauma pärusmaale? Arusoo: "Surm ja trauma on alati kehasse talletatud. Alates nõiajahtidest sõdadeni, sünnitusvaludest haiguste ja vanaduseni, on keha alati korraga poliitiline relv ja õrnalt hääbuv ihu."[9] Teisalt tõstatab see äärmuslik vastandus vajaduse leida ja kaardistada ka vahevariante.

Jass Kaselaane mastaapne "Vaikelu" (2016/2019), mis koondab nii elava kui eluta maailma fragmentaarseid valuvorme, annab vihje meie vaatele praegusest maailmast kui ääretult killustunud, trafarette kordavast, formaliseeritud ja fragmenteerunud paigast, kus puudub igasugune võimalus terviku ja loomulike seoste hoomamiseks.

Näitusel "Avatud kollektsioonid. Sõna saab kunstnik" kohtuvad niisiis inimmõõde ja ajaloo mõõde. Inimene – kunstnik – liigub kaugele oma intiimsest inimmõõdulisest loomingutervikust. Ja suhtleb pigem ajaloolise üleinimeselise dimensiooniga.

Kui kunstnik on inimmõõtu?

Lõpetuseks võiks selle näituse domineeriva allhoovusena eraldi välja tuua nüüdisaegse kunstniku olemusliku nartsissismi või konstantsust: isegi vahetus kokkupuutes kunstipärandi massiiviga jääb kunstnik kõigutamatult iseeneseks ning otsib ja leiab ajaloost pigem sarnasusi kui "raadab" põhimõtteliselt uusi kontseptsioone ja väljendusviise. Samas võiksime selle näituse foonil ka avatumalt rääkida kunstniku subjektiivse mõõtme ning ajaloo vabast ja loovast segunemisest.

Tegelikult see isegi üllatab, kui paljud autorid mainivad näitusebukletis muuseumikogudest tehtud loomingupartneri valiku alusena sarnasust! Siis ei ole tulemus ju mitte väga ootamatu? Olin kriitiku rollis näitusele minnes eeldanud pigem vastupidist valikuprintsiipi – jõulist, ootamatut ja komplitseeritud dialoogi. Ei saa eitada – dialooge näitus ka

physical body in the physical space. We may step in a hole or hit a wall just like when playing blind man's bluff."[6]

Vladimir Dubossarky's message is directed at the intelligence and consciousness of the viewer. His many-figured "Renaissance" (2019) seems to attempt to instil in the viewer the energy of action heroes from cyberspace – for the fight against today's painful political reality. Of course, Dubossarsky's staging as well as his source from the collections – Evald Okas' expressive drawing of characters reminiscent of Eduard Vilde in the painting "Mahtra War" (Mahtra sõda, 1958) – can be tackled through a sharp Barthesian show-format and irony, as the curator does.[7]

The discourse of Jan Van Imschoot frequently derives its irrational anarchy and focus on the human psyche from the work of baroque era artists. The dialogue partner he selected from the EKM collection was the special and dramatic twin-video "Oasis" (Oaas, 1999) by Ene-Liis Semper and Kiwa, which has become even more cryptic in this dialogue. Somewhat similar is Jaanus Samma's strange familial collusion with a 17th century landscape painting by an unknown artist, which became the motivation for his family's summer drives into the countryside after they sold the painting to the museum.

Kaido Ole's cenotaph dedicated to A.T. uses the opportunity to research Andres Tolts' oeuvre and the "humour generator" that ignited it. Tolts' nickname Maamõõtja (Surveyor), which was also cemented by Ülo Õun's portrait sculpture "Surveyor" (Maamõõtja, 1980) and which a young Tolts referenced in his painting "Surveyors" (Maamõõtjad, 1972), has created a fatal image in Ole's synthesis of an earthen resting place measured equally for everyone.

The feminist project of the visiting curator of the exhibition, Maria Arusoo, diverges around the subject of the female body, at the centre of which are Aili Vint's prints and Ivana Bašić's sculptures. According to Eha Komissarov, she invited Arusoo to participate in the exhibition project when she had already been looking for some time for a key to Aili Vint's prints tackling the female body from the 1980s, "This is a very unusual episode in the work of the artist, which art history has as yet been unable to tackle, myself included. [---] Arusoo's project acquires completely different dimensions at the exhibition, offering an example, of how and where one might end up with the subject of the observed body."[8]

The sensual curves and curvature of Vint's prints are contrasted against Bašić's dried and wilted hypertrophied limbs, which refuse to serve the male gaze. The question is, how has it reached the area of death and trauma from vital erotica-aesthetics? Arusoo states, "Death and trauma are always preserved in the body. From witch hunts to wars, the pain of childbirth to disease and old age, the body is always simultaneously a political weapon as well as a gradually fading body."[9] Second, this extreme comparison also raises the necessity to find and map the intermediate versions.

Jass Kaselaan's grand "Still Life" (Vaikelu, 2016/2019), which brings together fragmentary moulds from the living as well as the lifeless world, provides a clue to our view of the current world as an extensively shattered, formalised and fragmented place repeating stencils, with no chance to perceive the whole and the natural connections.

At the exhibition "Open Collections: The Artist Takes the Floor" the human and historical dimension thus meet. The human – artist – moves away from their oeuvre that is intimate and of a human dimension, and instead, relates to a historical superhuman dimension.

Hille Palm
Hetk
1978
marmor (detail)
Eesti Kunstimuuseum
Kumu kunstimuuseumi näitusevaade
Foto autor Kaire Nurk

Hille Palm
Moment
1978
marble (detail)
Art Museum of Estonia
Kumu Art Museum exhibition view
Photo by Kaire Nurk

Vladimir Dubossarski
Renessanss
2019
akrüül lõuendil
Kunstniku loal

Vladimir Dubossarsky
Renaissance
2019
acrylic on canvas
Courtesy of the artist

pakub; mingil kujul pea kõigi autorite tööde näol, nagu selgitab kuraator: "Valisin kunstnikke meie kogudes asuva kunsti järgi. Minu roll oli hoolitseda mitmekesisuse ja põnevate fookuste tekkimise eest."[10]

Kujutlusvõimel ei saa siiski keelata rändamata viisil, et mis oleks olnud siis... Kui projektis osalema kutsutute seas oleksid olnud näiteks Marco Laimre, Raoul Kurvitz, Flo Kasearu, Neeme Külm, Jaan Toomik, Kai Kaljo, Johanna Mudist, Kiwa, Ene-Liis Semper või Siiri Jüris – keda oleksid nemad valinud oma dialoogipartneriteks? Oleksid nad kogudes asuva kunstiga kuidagi vähem haakunud? Kuraatori intuitiivne peenmehaanika osalevate kunstnike valikul pole vaatajale nagunii lõpuni kombatav, iga säärane kõrvutus on põhjendatud ainult vaataja kujutluse aktiveerimiseks.

Inimmõõdule ja isiklikule loomingukäekirjale keskenduvatena võiks näituselt välja tuua Alice Kaske, Kristi Kongit ja Marge Monkot. Kahtlemata kasutas ka Merike Estna tegelemist natüürmordi ajalooga sobivaks ettekäändeks, et demonstreerida pigem oma assamblaažlikku ja vohavat maalijanatuuri. Kaido Ole sai hiilata Andres Toltsile iseloomuliku marmoriimitatsiooni perfektse taasesitusega ning Tõnis Saadoja lubas endale jätkuvat pühendumist pintslitõmmete nüansseeritud hingeelule ja koloriidilistele finessidele. Inimmõõtu, seejuures psühholoogilises võtmes, on ka kuraatori tellimusel Eesti Kunstiakadeemia maaliõppejõudude Estna ja Kongi välja valitud neli üliõpilast (Georg Kaasik, Joel Jõevee, Olev Kuma ja Eero Alev) oma suhestumises klassikaga (Tiit Pääsuke, Elmar Kits jt).

Ent üks selle näituse tippe on kahtlemata Marge Monko väga mitmekihiline dialoog Hille Palmi avatud marmorskulptuuriga "Hetk" (1978), mis oli selle naisskulptori tuntuim ja sügavaima, universaalseima tähendusega naisekuju. Monko jääb kindlaks oma viimase aja põhilisele uurimisfookusele, käe esitlevale funktsioonile kommertsiaalses reklaamgraafikas, mis suunas ka tema tähelepanu Palmi skulptuuri kätele. Loodud teos, trükikujutis siidsukki jalga tõmbavatest kätest mitme meetri kõrgustel kangastel on nii paljudes kõnekais seosevõnkeis Palmi kuju alastuse, hetkelisuse ja filosoofilise käežestiga, et saab rääkida lausa sünergilisest loomeaktist.

Kaire Nurk on ajaloolane, ajaloo- ja ühiskonnaõpetuse õpetaja.

1 Eha Komissarov meiliintervjuus autorile, august 2019 (e-kirjad autori valduses). Tänan samuti telefonivestluste eest näituse kujundajat Neeme Külma ning näitusel osalevatest kunstnikest Kirke Kangrot ja Liina Siibi.

2 Vt näituse pressiteade Kumu kodulehel (https://kumu.ekm.ee/syndmus/eesti-kunstimuuseum-100-avatud-kollektsioonid-sona-saab-kunstnik/).

3 Vt näitust saatev buklett, kuraatori eessõna.

4 Eha Komissarov meiliintervjuus autorile.

5 Liina Siibi pseudonüüm. – *Toim.*

6 Vt näitust saatev buklett.

7 *Ibid.*

8 Eha Komissarov meiliintervjuus autorile.

9 Vt näitust saatev buklett.

10 Eha Komissarov meiliintervjuus autorile.

If the artist is of a human dimension?

In conclusion, we could separately address the constitutive narcissism and constancy of contemporary artists, which is a dominant undercurrent in this exhibition: even in direct contact with the masses of artistic legacy, the artist remains unflappably themselves and, in fact, searches and finds similarities from history, instead of clearing a space for new ideas and forms of expression. That said, we could also talk more openly about the free and creative combining of an artist's subjective dimension and history.

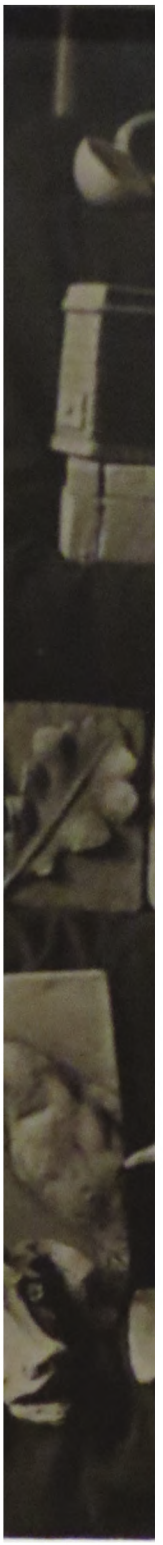
In fact, it is even surprising how many artists mention in the exhibition booklet similarity being the basis for their choice of creative partner from the collections of the museum. The result not that surprising then, is it? Visiting the exhibition in the role of critic, I had expected an opposite principle in their selection – a powerful, unexpected and complicated dialogue. I cannot deny – the exhibition also offers dialogues; in the works of every artist in one way or another, as the curator explains: "I chose the artists according to the art in our collections. My role was to ensure diversity and the development of exciting focuses."[10]

One cannot prevent the imagination from wondering along paths of what if... If those invited to participate in the project had included, for instance, Marco Laimre, Raoul Kurvitz, Flo Kasearu, Neeme Külm, Jaan Toomik, Kai Kaljo, Johanna Mudist, Kiwa, Ene-Liis Semper or Siiri Jüris – who would they have selected as their partners in dialogue? Would they have found less in common with the art in the collections? The viewer cannot fully perceive the curator's delicate precision engineering in selecting the participating artists anyway, every such collation is only justified for the activation of the viewer's imagination.

Among those at the exhibition who focused on the human dimension and a personal creative style, we could mention Alice Kask, Kristi Kongi and Marge Monko. Undoubtedly, Merike Estna also used her tackling of the still life as a suitable excuse to demonstrate her assemblage-like and flourishing skills as a painter. Kaido Ole could shine with the perfect re-presentation of marble imitations characteristic of Andres Tolts, and Tõnis Saadoja allowed himself continued devotion to the nuanced psychic life of brushstrokes and finesses in palette. The curator's request that the lecturers of painting from the Estonian Academy of Arts, Estna and Kongi, choose four students (Georg Kaasik, Joel Jõevee, Olev Kuma and Eero Alev) to relate to the classics (Tiit Pääsuke, Elmar Kits and others) also has a human dimension, albeit in a psychological manner.

However, one of the highpoints of this exhibition is undoubtedly Marge Monko's highly multi-layered dialogue with Hille Palm's open marble sculpture "Moment" (Hetk, 1978), which was the female sculptor's best-known female figure with the deepest, most universal meaning. Monko stays true to the main research focus of her recent work, the presentational function of the hand in commercial printed advertisements, which also directed her attention towards the hands of Palm's sculptures. The resulting work, an image of hands pulling on silk stockings printed on textiles, which are many metres tall, are linked in so many eloquent ways to the nudity, momentary nature and philosophical hand gestures of Palm's figure that we can even talk of a synergetic creative act.

Kaire Nurk is a historian and teacher of history and civic studies.



1 Eha Komissarov in an email interview with the author, August 2019 (emails in the possession of the author). I would also like to thank the designer of the exhibition Neeme Külm and participating artists Kirke Kangro and Liina Siib for telephone discussions.

2 See the press release for the exhibition on Kumu's website (https://kumu.ekm.ee/en/syndmus/open-collections-the-artist-takes-the-floor/).

3 See the booklet accompanying the exhibition, the introduction by the curator.

4 Eha Komissarov in an email interview with the author.

5 Liina Siib's pseudonym. – *Ed.*

6 See the booklet accompanying the exhibition.

7 *Ibid.*

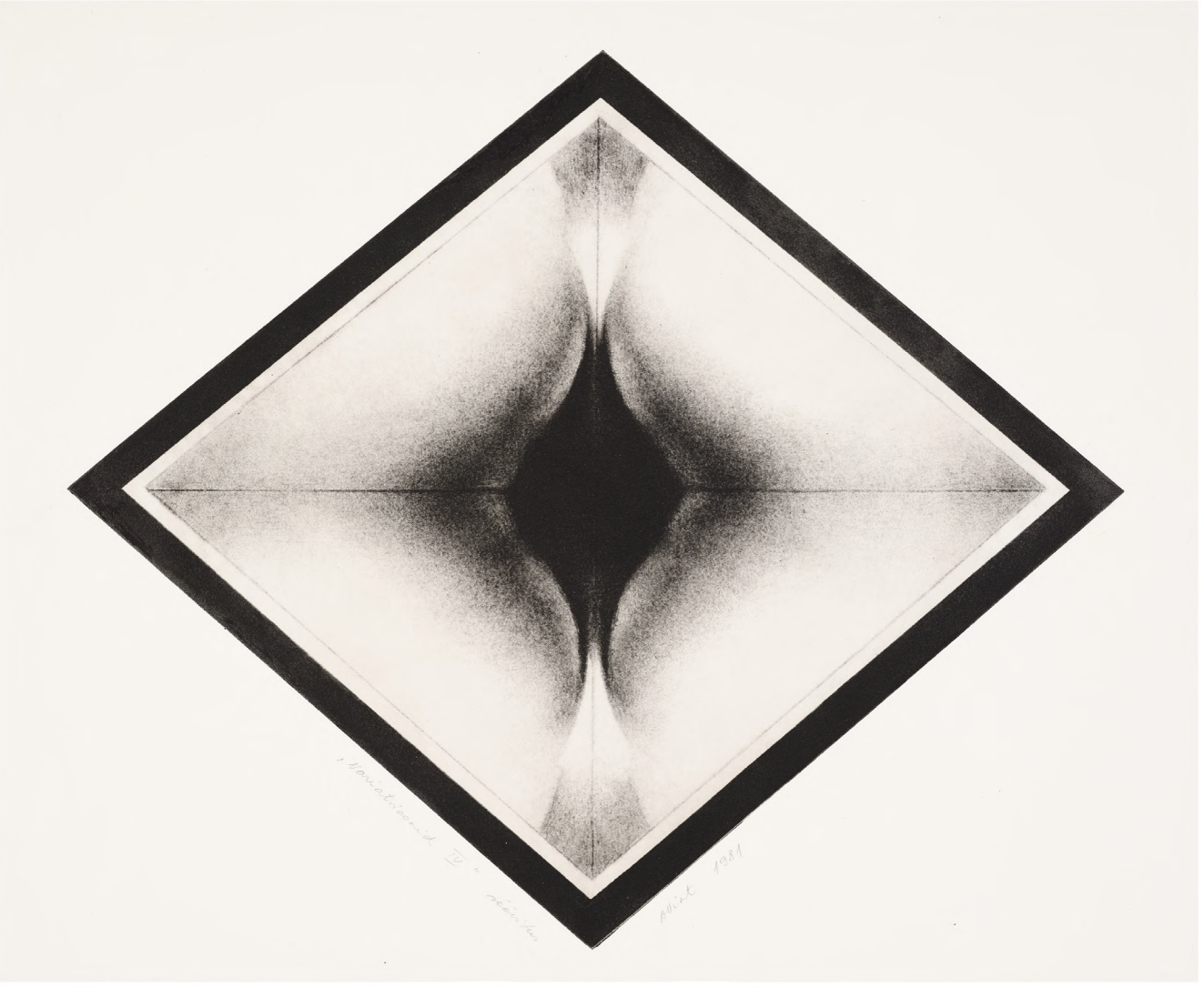
8 Eha Komissarov in an email interview with the author.

9 See the booklet accompanying the exhibition

10 Eha Komissarov in an email interview with the author.

Aili Vint
Variatsioonid IV
1981
söövitus paberil
Eesti Kunstimuuseum
Foto autor Stanislav Stepashko

Aili Vint
Variations IV
1981
etching on paper
Art Museum of Estonia
Photo by Stanislav Stepashko



Bárbara Wagner & Benjamin de Burca
Swinguerra
2019
2-kanaliline video installatsioon
Brasiilia paviljon 58. Veneetsia biennaalil
Foto autor Francesco Galli

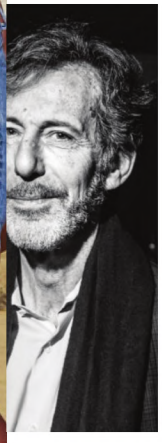
Bárbara Wagner & Benjamin de Burca
Swinguerra
2019
2-channel video installation
Brazil Pavilion at the 58th Venice Biennale
Photo by Francesco Galli

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

Huvitava aja needused

Johannes Saar meenutab, et iga tee, mis viib piltlikult Rooma, viib sealt ka välja.

Mõni kuu pärast pidulikku avamist on tänavune Veneetsia kunstibiennaal taas sulanud linnapilti ja saanud üheks Vahemere maadele tüüpilise suveleitsakuga. Smokingid ja õhtukleidid on kadunud, ka surnumatja moega alati musta riietunud direktorid, kuraatorid ja kunstnikud. Jäänud on vaid sinikraedest *staff* ja jalgu lohistavad turistid. Ruumi nagu on, palavus on peletanud nõrgemad kõrgematele laiuskraadidele või avamere kallastele. Vaid arutud otsivad pääsemist laguunilinna kuumavate kivimüüride vahel.



Kuraator ja tema mõtted

Seekordne peakuraator, 1957. aastal New Yorgis sündinud Ralph Rugoff on tasapisi edenenud vabakutselisest kunstikriitikust kuraatoriks ning seejärel Haywardi galerii direktoriks Londonis. Tiksuma on hakanud ka kuues aastakümme tema ajalikus elus. Kõigi näitajate poolest on ta sobilik kandidaat tööks, mis nõuab globaalset haaret, samavõrra ümmargust juttu ja oskust mahitada kolossaalseid mahtusid kõiki kõnetavaks väljapanekuks. Sest sihtgrupiks on ju kogu ilm ja selle rahakott, mitte mõni maailmajagu, veelgi vähem mõni regioon.

Rugoff, nagu ka kõik Veneetsia biennaali kuraatorid enne teda, on välja pakkunud lihtsa katusteema, mille alla võiks hea tahtmise korral mahtuda kõik imetajad, linnud ja roomajad. "Et võiksite elada huvitavatel aegadel" on muistne Hiina needus, millest hiinlased ise kuulsid esimest korda alles Lääne diplomaatidelt Teise maailmasõja künnisel ning mis vaatamata ajaloolise põhja puudumisele on settinud Lääne kultuuris käibetõeks Hiina ja selle kultuurihoiakute kohta.

Rugoff kasutab seda *exemplum*'it nagu keskaegne moraalijutlustaja – et osutada libauudiste ja tõejärgsuse muret tekitavale kasvule globaalse Lääne reaalsuspildis. Varju jääb tema mõttearenduses seik, et Hiina on justnagu muuseas jälle "ära orientaliseeritud", pandud Läänes välja mõeldud loo sisse ning vangistatud eksootilisse rollimängu, kus ta peab etendama kauget ja eriskummalist maad – mis iseenesest sobib kenasti Londonist ja New Yorgist lähtuva angloameerikaliku ruumitajuga.

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 events accompanying the biennale
Curator: Ralph Rugoff

The curse of interesting times

Johannes Saar reminds us that every road which metaphorically leads to Rome also leads away from it.

A few months after its ceremonial opening, this year's Venice Art Biennale has once again melted into the city and become one with the summer humidity typical of Mediterranean countries. Tuxedos and evening gowns have disappeared, as have the directors, curators and artists always dressed in black undertaker fashion. Only blue-collar staff and foot dragging tourists remain. There seems to be space, the heat has scared the weak to higher latitudes or to the shores of the open sea. Only the mad seek to enter the burning stone walls of the lagoon city.

The curator and his ideas

This year's main curator, Ralph Rugoff, born in New York in 1957, has gradually developed from a freelance art critic into a curator and then director of the Hayward Gallery in London. He also recently embarked upon the sixth decade of his life. All indicators seem to suggest he is a suitable candidate for a job that demands global reach, an equal measure of roundabout talk and the ability to coax colossal entities into becoming an exhibition that speaks to everybody. After all, the target group is the whole world and its wallet, not a continent, let alone some region.

In accordance with all the curators of the Venice Biennale before him, Rugoff has proposed a simple umbrella theme, under which one could fit all the mammals, birds and reptiles if necessary. "May You Live In Interesting Times" is an archaic Chinese curse, which the Chinese themselves first heard from Western diplomats on the threshold of the Second World War and which has established itself in Western culture as a truism pertaining to China and its cultural stances, despite it lacking any historical basis.

Rugoff uses this *exemplum* like a mediaeval admonisher – to indicate the worrying growth of fake news and post-truth in the global Western view of reality. His train of thought casts a shadow over the fact that China seems once again to have been "orientalised", placed into a story devised in the West and imprisoned in an exotic role-play, in which it must perform as the distant and strange land – which seems to fit well with the Anglo-American spatial awareness drawn from London and New York.

Aga see mõtteline kolonisatsioon ei tule eriti jutuks, sest tegu on "kõigest" regionaalse probleemiga. Ja pealegi on sellest raske palavaga mõelda.

Kuraator ja tema kunstnikud

Kuraatori kutsutud 79 kunstnikku on leidnud endale koha, nagu ikka, Arsenales ja Giardini peapaviljonis. Igaühelt kaks rõhutatult erinevat tööd, et kõiki kunstnikke jaguks mõlemasse ekspositsiooni ja et mõlemad väljapanekud oleksid eraldi piletiraha väärt. Nagu ikka tänapäevase kunsti suursündmustel, on viljad valminud enne õisi. Tegu pole otsivate kunstnikega, nad on juba midagi leidnud, ning enne veel, kui kuraator nad leidis. Tegu on karjääri tulipunkti jõudnud loojatega, kellele sedapuhku on pakutud võimalust illustreerida volitatud kuraatori mõttekäike.

Midagi sellest välja pole tulnud. On nagu ikka, kunstnikud tallavad omaleitud radu ja ajavad varem edu toonud rida. Hiina kaasaegsete kunstnike osakaal on muljet avaldav (pea 10% kutsututest), ent nende hoogne invasioon globaalse Lääne suurnäitustele on ju habemega uudis. Tõsi, Ai Weiweid (s. 1957, Hiina) sedapuhku esinejate hulgast ei leia. Ja pigem on hiinlased inkorporeeritud esinejate üldmassi lääneliku individualismi ja loomevabaduse heroiliste radikaalidena, mässamas vaid kaude kujuteldava Hiina igava ja muutustevaenuliku kultuurikorralduse vastu.

Teisisõnu, ka neile on Läänes ette nähtud siinsete ootustega sobituv artistiroll ja nad mängivad seda kenasti. On modernistliku skulptuuriklassika jüngreid (Liu Wei, s. 1972) ja ägedat võimukriitilist monumentaalsust (Sun Yuan, s. 1972 ja Peng Yu, s. 1974). Liberaalsetel eurooplastel on päris mitu oma meest nii Havannas kui ka Shanghais. Ning seda ajal, mil Kuuba klammerdub kommunistlikku minevikku ning digitaliseerivas Hiinas endas levib seadustatud arvutiviirusena ideoloogiline lojaalsuskontroll ja seaduskuulekuse punktisüsteem.

Jõulisemalt trügivad koloniaalsed süümepiinad viisides, kuidas angloameerika kuraatorikäsi on vitriinidesse sättinud ja preemiatega tunnustanud kõike, mis puudutab *black history*'t ja *being black* traumaatilisi kogemusi. Zanele Muholi (s. 1972, Lõuna-Aafrika) mustvalged autoportreed võtavad esimesena uksel vastu Arsenale külalisi ning on prominentsel kohal ka peapaviljonis. Ikka ja jälle toovad nad pimedusest meediavalgusse küsimused musta lesbilise kunstniku võimalustest pääseda valge heteroseksuaalse posija pealepandud stigmadest. Frida Orupabo (s. 1986, Norra) üritab lahti muukida sarnast stigmadepundart, nimelt mustanahalise naise võimalusi murda valgete populaarkultuuri rassistlikke ja šovinistlikke stereotüüpe ning astuda välja paberist marionettideks pisendatud eksootiliste tüdrukute maailmast.

Ent kaalukaima sõna lisab Arthur Jafa (s. 1960, USA), seekordne parima kunstniku Kuldse Lõvi laureaat ning peapaviljoni konkurentsitu publikumagnet. Tema "White Album" (Valge album, 2018) esitab rikkaliku kimbu visuaalseid dokumente ja paar kaamerapihtimust valgete ülemvõimust ning paradoksaalselt ka rassilise enesemääramise haprusest, selle performatiivsest iseloomust ja näljast meedianähtavuse järele. Charlestoni tulistaja, O. J. Simpson ja teised rassikonfliktide antikangelased sulavad ses pildireas kokku psühhoosidega Stanley Kubricku kultusfilmist "A Clockwork Orange" (Kellavärgiga apelsin, 1971) ja selgelt traumateraapiliste üleskutsetega moraalseks enesejõustamiseks. Ent neid

However, this conceptual colonialism isn't really brought up much, because it is "only" a regional problem. And anyway, it is hard to think about it in the heat.

The curator and his artists

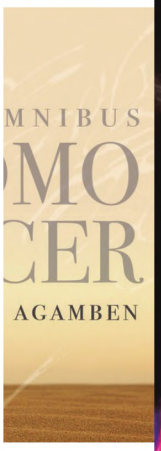
The 79 artists invited by the curator have found their place, as always, at the Arsenale and the main pavilion at the Giardini. Two expressly different works from each, so each artist could be represented in both exhibitions and so that both exhibitions would be worth a separate admission fee. As usual for grand art events these days, the fruit is ripe before the blossoms. These are not searching artists, they have already found something and done so before the curator found them. These are creators at the height of their careers, who have been offered the opportunity to illustrate the trains of thought of the designated curator.

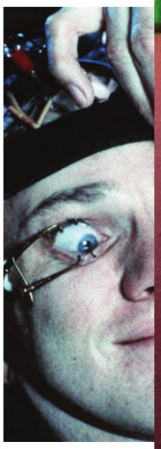
Nothing has come from this. It is like it has always been; the artists tread well-worn paths and repeat previously successful steps. The proportion of Chinese contemporary artists is remarkable (almost 10% of those invited), but their swift invasion of the large exhibitions of the global West is old news. True, Ai Weiwei (born 1957, China) is not among the participants. And in fact, the Chinese have been largely incorporated into the general populace of participants as heroic radicals to Western individualism and creative freedom, only indirectly rioting against the Chinese cultural policy they see as boring and hostile to change.

In other words, there is also a role as artist awaiting them in the West that conforms to local expectations and they play it well. There are disciples of modernist classical sculpture (Liu Wei, born 1972) and fierce monumentality critical of power (Sun Yuan, born 1972 and Peng Yu, born 1974). Liberal Europeans have quite a few of their own men in Havana as well as Shanghai. And this during a time when Cuba is clinging to its communist past, and an ideological loyalty control-and-points system for law abiding citizens is spreading through a legalised computer virus across digitalising China.

Colonial guilt barges through in a harsher fashion in the way the Anglo-American hand of the curator has set everything in display cases and bestowed them with awards that touches on black history and the traumatic experiences of being black. Zanele Muholi's (born 1972, South-Africa) black and white portraits are the first to welcome visitors to the Arsenale and are also prominent in the main pavilion. They continue to bring to the media's attention questions of the possibility of black lesbian artists to avoid stigmas placed on them by white heterosexual quacks. Frida Orupabo (born 1986, Norway) tries to pick apart a similar bundle of stigmas, namely the options a black woman has to break the racist and chauvinist stereotypes in white pop culture and step out of the world of exotic girls diminished to paper marionettes.

That said, the weightiest contribution comes from Arthur Jafa (born 1960, USA), winner of this year's Golden Lion for best artist and the undisputed audience magnet of the main pavilion. His "White Album" (2018) presents a bountiful posy of visual documents and a couple of camera confessions of white supremacy and paradoxically the fragility of racial self-determination, its performative character and the hunger for media coverage. The Charleston shooter, O. J. Simpson and other anti-heroes in racial conflicts melt together in this procession of pictures with psychoses from Stanley Kubrick's cult





hääli kostab üle kogu biennaali, nii rahvuspaviljonidest kui ka satelliitsündmustelt.

Kaug-Ida, Lähis-Ida, Indo-Hiina ja India nüüdisaegne kunst on samuti pälvinud kolonialismikriitilise ülevaate. Ilmselgelt läheb Rugoffile korda nii Ameerika Ühendriikide kui ka kunagise Briti impeeriumi süükoorem, aga ka Hispaania konkistadooride kultuurigenotsiid Kesk- ja Lõuna-Ameerikas. Ikka ja jälle leiab kuraator oma kunstnikud väljastpoolt kristlikku maailma või selle kreoliseerunud piiridelt, kõnelemas *homo sacer*'i, tõrjutud pärismaalase mõistatuslikku ja haavadest puretud keelt. Ja tasapisi asub fabritseeritud Muinas-Hiina needus täituma reaalse ajaloolise sisuga.

Selgub, et polegi mandrit või maailmajagu, mida valge kultuurivõim pole vangistanud väljamõeldud loo sisse ja allutanud kultuurilise teisestamise poliitikatele. Teresa Margollesi (s. 1963, Mehhiko) Giardini installatsioon müüri ja okastraadiga ei jäta kahtlust, millest on jutt – eks ikka Mehhiko kontseptuaalsest alistamisest "müüritaguse" probleemina ja ohuna nn meie kultuurile. Arsenales lisab Margolles sellele osundusele valmiskujundit, s.t kollaažid piiri-ülese narkokaubanduse sotsiaalsest hinnast – narkomuuladeks sunnitud laste otsimiskuulutused, rea kenotaafe "kellegi teise sõjas" hukkunud "kellegi teise lastest", mis mõistagi ei ole "meie probleem".

Seevastu Martine Gutierrez (s. 1989, USA), üks Arsenale ja peapaviljoni pilgupüüdjaid, osutab oma Mehhiko juurtele fiktiivses etnoglamuuri moeajakirjas Indigenous Women (Põlisrahvuste naised), milles ta modellile omase nõtkusega etendab erinevaid asteekide jumalusi, mõistagi toites ka valge isanda ihamasinat virvakujutlustega kuumast, ohjeldamatust ja metsikust lõunamaa naisest. Talle sekundeerib samas registris Mari Katayama (s. 1987, Jaapan), kelle enesepildistuses sulab füüsiline puue kokku moetööstuse nõuetega modellile ja ta ise kosub proteesitud küborgiks, naine-masinaks, kes on suuteline rahuldama ka nõudlikuma meesvaataja vuajeristlikke rõõme.

Sellistest valikutest kumab läbi ka kuraatori kujutlus oma näituse publikust – ülevaataja positsioonil püsiv valge tüse onkel, võitlemas oma ajaloolise süüga kolooniate, värviliste, LGBT-vähemuste ja naiste ahistamise pärast. Mitte, et Rugoff selle kuraatoripositsioonina oleks välja hõiganud – pigem räägivad valikud siin iseenda eest. Kuraator ise kõneleb targu vaid avatud debatist.

Gauri Gill (s. 1970, India) ja Soham Gupta (s. 1988, India) aga ei kuluta ei aega ega energiat Lääne kultuuriliste miraažide võimendamisele mütoloogiliseks klantspildiks. Nemad, nagu ka Shilpa Gupta (s. 1976, India), on biennaalile andmas tooni sirgjooneliste ja kriitiliste paljastustega India moderniseerimise sotsiaalsest hinnast. Kõiki kolme ühendab düstoopiline hoiak ning *film noir* ja *arte povera* kuiv dokumentaalsus. Tänane India ilmub kui postapokalüpsis, varemeisse ja põrmu paisatud ahermaa, mille väheldastes varjudes võitlevad ellujäämise nimel kidurad heidikud. Just Soham Gupta portreerännakud Kalkuta getode pimedas öös tõstavad ükshaaval objektiivi pühakuvalgusse kodutute ja lindpriide pealesunnitud askeesi tänavail ja tühermail.

Ikka ja jälle tuleb tunnistada Giorgio Agambeni *homo sacer*'i kontseptsiooni pädevust ja tõsiasja, et aina rohkem inimesi elab tänases maailmas ajutises laagris ühiskonna serval ning ka sureb seal, teadmata midagi elust väljaspool piiripealsust. India ajalooline kolonialismikogemus on verine, ent ka iseseisvumine ning suhteline rahuaeg ei ole toonud leevendust selle sotsiaalsetele probleemidele, ka mitte

film "A Clockwork Orange" (1971) and with obviously trauma-therapeutic appeals for moral self-enforcement. Nevertheless, these voices can be heard across the whole biennale, in the national pavilions as well as at satellite events.

Far Eastern, Middle Eastern, Indo-Chinese and Indian contemporary art has also received an overview that is critical of colonialism. Obviously, Rugoff has a thing for the burden of guilt born by the United States of America as well as the former British Empire, but also the cultural genocide perpetrated by the Spanish conquistadors in Central and South America. Again and again the curator finds artists outside the Christian world or on its creolised borders, speaking the cryptic and wound affected language of *homo sacer*, the oppressed indigene. And gradually, the fabricated ancient Chinese curse starts to come true with real historical content.

It turns out that there is no continent or region, which white cultural power has not imprisoned in a fabricated story nor reduced to the cultural politics of othering. Teresa Margolles' (born 1963, Mexico) installation at the Giardini with a wall and barbed wire doesn't leave much doubt as to the content – it is the conceptual conquering of Mexico as a problem "behind the wall" and a threat to "our culture". At the Arsenale, Margolles adds a ready-made to this reference with collages of the social price of the cross-border drugs trade – missing person announcements for children forced to become drug mules, a row of cenotaphs of "someone else's children" who have died in "someone else's war", which naturally is not "our problem".

In contrast, one of those to grab attention at both the Arsenale as well as the main pavilion, Martine Gutierrez (born 1989, USA) refers to her Mexican roots in the fictitious ethnoglamour magazine Indigenous Women, where she enacts with the grace of a model various Aztec deities, naturally fuelling the desire machine of the white master concerning the muddled fantasy of a hot, untameable and wild southern woman. She is complemented in a similar fashion by Mari Katayama (born 1987, Japan), whose self-portraits melt together physical disability with the demands placed upon models by the fashion industry and she herself is revived as a cyborg with prostheses, a woman-machine able to satiate the voyeuristic pleasures of even the most demanding male-viewer.

These choices also reflect the curator's image of the exhibition public – a portly white uncle remaining in the position of overseer, fighting his historical guilt concerning the harassment of colonies, people of colour, LGBT minorities and women. Not that Rugoff has announced this as his position as curator – instead his choices speak for themselves in this instance. The curator himself speaks only prudently in open debate.

Gauri Gill (born 1970, India) and Soham Gupta (born 1988, India) waste neither time nor energy in amplifying the Western cultural mirages into a polished mythological display. Together with Shilpa Gupta (born 1976, India), they add colour to the biennale with direct and critical exposures of the social price of India's modernisation. All three are connected by a dystopian stance and the dry documentary approach of *film noir* and *arte povera*. Today's India emerges as post-apocalyptic, a wasteland in ruins and destruction, where weakly waifs fight for survival in the meagre shade. Soham Gupta's portrait journeys through the nights in Kolkata's ghettos and casts the asceticism forced upon the homeless and the outlaws on the streets and wastelands in a saintly light one by one before the lens.

kastiühiskonna kadu ega naiste emantsipeerumist. Küll aga on kosunud väljaheidetute armee ning täiustunud kontrollimehhanismid, mis seda distsiplineerivad.

Lõdva seosena koorub sellest õõvastavast panoraamist üks autentne Hiina vanasõna, mis sinoloogide hinnangul võiks mingilgi määral pakkuda tõsiseltvõetavat vastet kunagiste Briti diplomaatide koduvillasele arusaamale – 寧為太平犬, 莫做亂離人 ehk "parem olla koer rahuajal kui inimene kaootilisel (sõdade) ajal". Nende piltide põhjal näib seevastu, et paljude jaoks pole enam vahet – elu on ahenenud paljaks füüsiliseks eksistentsiks ning seda poliitilised pöörded enam ei muuda.

Rahvuspaviljonid ja nende kunstnikud

Näituse geograafiat ja selle nähtavust mõjutab raha. Rohkem raha võrdub parema asupaigaga, mis võrdub omakorda rohkema nähtavusega. Veel rohkem raha võrdub professionaalse nähtavusega, millest turistide mass ei oska undki näha. Ja kuidas sa ka ei püüa, vaesematele ja hilinejatele jätkub mõlemat alati vähem – nagu ikka on rahvuspaviljon pigem näituseformaat, mille abil kõnetada koha-, rahvuse- ja riigiüleseid teemasid. Vaid vähesed uustulnukad üritavad leitsakust murtud massile esitleda "oma steppide musikaalsust" või mingit muud sorti kodumaalüürikat. Ent kohapoeesia ja *genius loci* pühitsemine ei lähe kohe mitte.

Seekord siis on üles pandud 89 rahvuspaviljoni, arenenud maad, nagu ikka, Giardinis isiklikel näitusepindadel ning aina suurem osa hilisematest lisandujatest Arsenale sammaskäigu lõpuosas, pärast kuraatori kutsutud kunstnikke. Ja hilinejaid on ka sammaskäigu kõrvalhoonetes. Aina vähem leidub rahvuspaviljone Veneetsia linnasüdames ja selle servades. Allesjäänud koonduvad valdavalt San Marco ja Cannaregio linnaosadesse ning ka Zattere kaldapealsele.

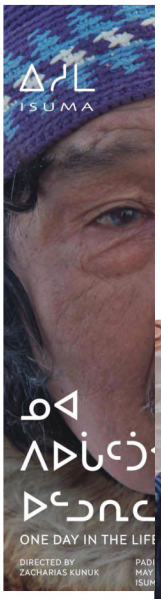
Ilmselgelt leiab aset nooremate euroala riikide koondumine Arsenale "rahvuste perre", kus riikide erinevused sulanduvad üheks katkematuks visuaalide karnevaliks. Läti on tänavu juba teist aastat seal, Leedu püsib jätkuvalt siiski Arsenale naabruses Castello linnaosas. Eesti on aga kolinud Canal Grande äärest südalinnas suisa Veneetsia naabersaarele Giudeccale, et pakkuda seltsi üksildasele Islandi paviljonile. Ühisnimetajat rahvuslikel *showcase*'idel pole – igaüks laulab, nagu nokk on loodud. Mõtet on seepärast esile tõsta vaid isiklikke subjektiivseid lemmikuid, mida on kolm tükki.

Esiteks Kanada Giardinis. Inuiti kunstnikerühmitus Isuma ja nende 112-minutiline digitaalne videoinstallatsioon "One Day in the Life of Noah Piugattuk" (Üks päev Noah Piugattuki elus, 2019). Ronald Reagan, nn õhukese riigi veendunud eestkõneleja, tuli 1980. aastate keskel ametis oleva USA presidendina lagedale väitega, et kõige kurjakuulutavam lause inglise keeles kõlab nii: "I am from the government and here to help." (Ma olen valitsusest ja tulin siia, et teid aidata.) Kanada seekordne paviljon lisab sellele krestomaatilisele seisukohale ajaloolist sisu. Publikule pakutakse videoprojektsiooni vaevalisest kahekõnest inuiti kogukonnavanema ja Kanada valitsuse esindaja vahel keset Baffini saare arktilisi lumevälju.

Vestlus taasesitab laias laastus ja kunstiliste rõhkudega 1961. aastal tõepoolest aset leidnud dialoogi, mis lõppes inuittide küüditamisega valitsuse rajatud asundustesse, et teha ruumi naftapumpamisele. Kahekõne koosneb vastastikusest mittemõistmisest ja heasoovlikkusest, ent ka selgelt

Once again we have to acknowledge the authority of Giorgio Agamben's *homo sacer* idea as well as the reality that an increasing number of people in the modern world are living in a temporary camp at the border of society and are also dying there with no knowledge of the world beyond the borderlands. The historical colonial experience of India is bloody, but neither independence nor a period of relative peace brought succour to its social problems, neither did the fading of the caste society nor the emancipation of women. However, the army of outcasts has grown and the mechanisms of control that discipline it have been perfected.

As a tenuous link, an authentic Chinese proverb hatches from this grisly panorama, which according to sinologists may offer some sort of a credible equivalent to the old homespun understanding of the British diplomats – 寧為太平犬, 莫做亂離人 or "better to be a dog during a period of peace than a person during a chaotic period (of war)". Based on these pictures, though, it seems that many see no difference anymore – life has contracted into a purely physical existence and political turns can no longer change this.



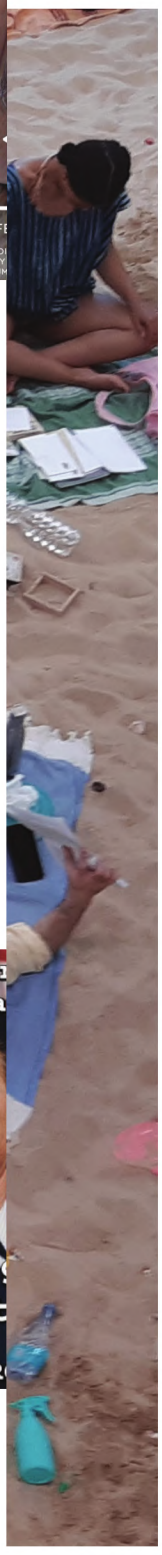
National pavilions and their artists

The geography of the exhibition and its visibility is affected by money. More money equals a better location, which in turn, equals more visibility. Even more money equals professional visibility, which the mass of tourists can only dream of. And however you may try, there will always be less of either for the poor and the late – as always, the national pavilions usually implement the exhibition format, through which they address issues that transcend place, nation and state. Only a few newcomers tried to present "the musicality of their steppe" or some other kind of homeland lyricism to the masses fatigued by the heat. However, the poetics of a place and celebrating *genius loci* does not cut it.

89 national pavilions have been prepared this time round, the more developed countries, as always, at the Giardini in their own exhibition spaces and the growing number of late additions towards the end of the colonnade at the Arsenale, after the artists invited by the curator. And there are late-comers also in the buildings adjacent to the colonnade. A decreasing number of national pavilions can be found in the heart of Venice and on its edges. The remainders mostly congregate in the San Marco and Cannaregio districts as well as on the Zattere banks.

Obviously, the younger countries from the European region congregate at the "family of peoples" at the Arsenale, where the differences between the countries melt into one unending visual carnival. Latvia is there for the second year, Lithuania remains in the Castello district neighbouring the Arsenale. Estonia on the other hand, has moved from beside the Grand Canal in the heart of the city to Venice's neighbouring island, Guidecca, to accompany the lonely pavilion of Iceland. There is no common denominator among the national showcases – each sings according to their own nature. Therefore, it only makes sense to mention one's personal subjective favourites, of which there are three.

First, Canada, located in Giardini. The Inuit artist group Isuma and their 112-minute digital video-installation "One Day in the Life of Noah Piugattuk" (2019). As president of the USA in the mid-1980s Ronald Reagan, fervently in favour of minimal government, came out with the statement that the



erinevatest arusaamadest selle kohta, mis on hea. Mõlemad vestlejad esindavad midagi suuremat, kui nad ise on – üks põliskultuuri, teine korporatiivseid ärihuvisid. Kumbki ei saa neid ohverdada ning vestluse käigus hakkab just kibestuv valitsuse esindaja etteruttavalt aduma jutuajamise vägivaldset lõpplahendust ja oma räpast rolli selles olukorras.

Möödarääkimiste kaskaadi peakangelaseks tõuseb tasapisi nooremapoolne tõlk kahe torssis vanamehe vahel. Üritades ehitada silda kahe hea vahel, adub temagi, kui absurdne on valge isanda soov kogu inuiti põlisrahvas kodust väljatõstmise kaudu õnnelikuks teha. Ta aina lisab kohmakale tõlkele omapoolseid kommentaare, millest *white big boss* ammugi midagi ei mõika, ent adub inuittide lõkerdamisest, et tema migratsiooniprojekti seeme on langenud lumme.

Teiseks Leedu Castellos. Kunstnikud Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė ja Lina Lapelytė ja nende ooper "Sun & Sea (Marina)" ((Päike & Meri (Marina), 2019; esiettekanne 2017). Selleaastased Kuldse Lõvi laureaadid ehk 2019. aasta parim rahvuspaviljon Veneetsia kunstibiennaalil. Teise korruse ringrõdult on võimalik vaadata alla, aatriumi põrandale. See on kaetud liivaga ja ennäe...!

Allpool loivavad ringi päikesekummardajad ja -püüdjad, uimased päevitajad peredega, koerad, lapsed – õllekõhud, keisrilõiked, ülekaalud ja alamõõdud, valged ja värvilised. Käterättide kirju mosaiik liival, lamamistoolid, rannatoit, jäätis, plastikkarbis võileivad. Aeg-ajalt tõstab mõni ringiaeleja pilgu taevasse (loe: vaatajate poole) ja esitab kaebliku aaria oma elu mõttetust triivimisest vältimatu kliimakatastroofi poole. Ja vajub taas võitmatusse rammestusse tapva päikese rambivalguses. Seejärel esitab isikliku meloodilise kaebuse mõni teine. Selgub, et kõik on klassikalise koolitusega lauljad, kõik suremas selles lavastuses aeglast kliimasurma, kõik juba loobunud võitlusest ning selle asemel tükk aega harjutanud selles ooperiaarias lauset: "Oo, ma suren!"

Jõulise efekti loob vaatajate paigutumine nn jumala positsioonile ning etlejate aariate tõusmine taeva ehk ringrõdu poole. Ka kliimasõnumi raamistamine Hiiobi kaebusena lisab olukorrale vanatestamentliku tähenduskihi. Ja ometi ei kanna etlejad judaismi religioosset taaka ega ka Jahve viha oma turjal. Ei, nende argiseks proosaks on ilmaliku, ajakülluses jõude aeleva ülekaalulise rantjee kurbus. Eksistentsiaalne itkemine enne viimset kohtupäeva, hilinenud patukahetsus Noa laevalt mahajäänud surelikult.

Kolmandaks Brasiilia Giardinis. Kunstnikud Bárbara Wagner ja Benjamin de Burca ja nende kahe kanaliga videoinstallatsioon "Swinguerra" (2019). Teose nimi on tuletatud väljakutsuvast puusanõksust Brasiilia tänavatantsu kultuuris ja sõnast "sõda". Tantsulahing võtabki kokku pildirea süžee, ent mitte selle erinevaid sotsiaalseid ja seksuaalseid allusioone. Esmalt laulusõnade obstsöönsus ja seksuaalse domineerimise narratiivsed motiivid, mis lisavad koreograafiale ja rütmile subtitreeritud jutustuse. Need annavad teosele algelise loetavuse. Ent pildiline jutustus trumpab kõrges kaares üle verbaalse. Kõik tantsijad, täpsemalt kaks rivaalitsevat rühmitust, esindavad mõlemat sugu.

Kõigi riietus, soeng, käitumine, silmavaade ja hoiak hõlmab korraga nii mehe kui naise kultuurilisi soorolle ning see tõstab teose sugudevahelisest konfliktist kõrgemale. Sõelale jääb paljajalu liivasel pinnal peetav androgüünsete kehade lahing, ka pilkude sõda ning tantsuepisoodide väljakasvamine rünnakuformatsioonidest, rullis rusikatest, taktikalistest ümberpaiknemistest ja varitsustest lahinguväljal ning selle ümbruses. Pime öötaevas ning Brasiilia majandusliku

most ominous sentence in the English language is: "I am from the government and here to help." This year, Canada's pavilion adds historical content to this chrestomathic position. The public is presented with a video-projection of a laboured dialogue between an elder of an Inuit community and a representative of the Canadian government amid the arctic snowfields of Baffin Island.

The discussion re-presents a dialogue that actually took place in 1961 with broad approximation and artistic emphasis, which ended with the deportation of the Inuit into reservations established by the government, to make room to drill for oil. The dialogue consists of reciprocal misunderstanding and good intentions, as well as clearly divergent understandings concerning what is good. Both speakers represent something larger than themselves – one an indigenous culture, the other corporate business interests. Neither can sacrifice them and during the discussion, the embittered government representative presciently starts to perceive the violent aftermath of their talk and his dirty role in the circumstances.

The young interpreter between the two sullen old men gradually rises as the hero in the cascade of misunderstandings. In his attempt to build bridges between the two, he also understands the absurdity of the white master's wish to make the entire indigenous Inuit people happy by removing them from their home. He starts adding his own comments to the cumbersome translation, which the big white boss doesn't catch, although he perceives in the laughter of the Inuits that the seed of his migration project has fallen on the snow.

Second, Lithuania, located at Castello. Artists Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė and Lina Lapelytė and their opera "Sun & Sea (Marina)" (2019; premiere 2017). Winners of this year's Golden Lion for the best national pavilion at the 2019 Venice Art Biennale. One can look down from the circular balcony on the second floor onto the floor of the atrium. It is covered with sand and behold...!

Below sun-worshippers and sun-seekers, drowsy sunbathers with families, dogs and children lollop around – beer bellies, caesareans, the overweight and the underweight, whites and coloureds. A patterned mosaic of towels on the sand, deck-chairs, beach food, ice cream, sandwiches in plastic boxes. From time to time, one of the loungers lifts their eyes to the heavens (read: towards the viewers) and presents a complaining aria about the pointless drifting of their life towards the inevitable climate catastrophe. And fades back into the invincible exhaustion of the spotlight of the fatal sun. After that, someone else presents a personal melodic complaint. It turns out that every one of them is a classically trained singer, all of them in this production slowly dying due to the climate, all of them have already given up the fight and instead have been practicing for some time the sentence, "Oh, I am dying!" in this opera aria.

The placement of the audience in the position of gods and the arias rising up towards the heavens or the circular balcony has a strong effect. Framing the climate message as Job's Lament also adds an Old Testament layer of meaning to the situation. That said, the presenters do not carry the religious burden of Judaism nor the anger of Yahweh on their shoulders. No, their everyday prose is the sadness of the earthly, inactive lounging of obese idlers with time on their hands. An existential lament before the Last Judgement, a late confession from the mortals left behind by Noah's Ark.

Third, Brazil, located at Giardini. Artists Bárbara Wagner and Benjamin de Burca and their two-channel

eduloo varemed taustaks, kasvab seegi pildilugu välja mahajäetud getomaastikust, mis ei sisalda silmapiiri taha sirutuvaid helgeid magistraalteid. Kogu võitlus algab ja lõppeb siin ning sellel puudub aade ja ülev õigustus.

Kokkuvõtte asemel

Ilmselgelt võib mõneks ajaks maha matta ühise Balti paviljoni idee. Kolm naaberriiki on pikka aega teinud valikuid, mis on neid üksteisest eemaldanud.

Leedu seekordne preemiapoliitiline edu paneb ka küsima, kas neil ühispaviljoni ka tarvis oleks, kas see neile ka midagi annaks. Nende järjekindel püsimine Castellos, Arsenale vahetus naabruses, on andnud neile koha biennaali geograafilisel kaardil ning seda kohta juba mäletatakse, selle koha kannab teadlikum biennaalipublik varakult oma logistilisse plaani.

Läti valis juba eelmisel biennaalil vanalinna asemel ühe sambavahe Arsenales, Eesti on pärast kaheksat rahvuspaviljoni ja 14-aastast esinemist Palazzo Malipieros valinud kohandatud paadikuuri Giudeccal. Mõlemad kaotavad midagi nähtavuses, ent vastupidistel põhjustel. Läti paviljon upub Arsenales kuraatorinäituse visuaalsete muljete külakuhja, Eesti paviljon Giudeccal pigem igapäevakülastajate nappusesse. Aga ju see siis pidi niimoodi minema; ju see siis mingil kummalisel moel kajastab ka hiljutisi kodumaiseid poliitilisi arenguid Eestis – ühe pisikese "paariariigi" teel kultuurilisse isolatsionismi.

Iga tee, mis viib Rooma, viib sealt ka välja.

Johannes Saar on kunstiteadlane ja -kriitik ning meediasotsioloog.

video-installation "Swinguerra" (2019). The title of the work is derived from the provocative hip movement from Brazilian street dance and the word for "war". A dance battle summarises the story of the series of images, but not the various social and sexual allusions therein. First, the obscenity and narrative motifs of sexual domination in the lyrics, which add a subtitled story to the choreography and rhythm. These provide the work with a basic legibility. However, the story told by the pictures greatly trumps that of the words. All the dancers, more precisely, two rival groups, represent both genders.

The cloths, hairstyles, actions, glances and stance of all of them simultaneously combine the cultural gender roles of both men and women and this elevates the work above the war of the sexes. What remains is an androgynous battle of bodies barefoot on sand, as well as a war of glances and dance pieces evolving from attack formations, from clenched fists, from tactical repositionings and prowlings on the battlefield and around it. With a background of a dark night sky and the ruins of the Brazilian economic success story, this series of images also emerges from an abandoned ghetto landscape, which does not include bright highways extending beyond the horizon. The whole battle starts and ends here and it lacks a noble and grand justification.

Instead of a conclusion

Obviously, we can dismiss the idea of a shared Baltic pavilion for some time. The three neighbours have for some time made decisions that have removed them from each other.

Lithuania's prize-political success this time makes one ask whether they need a shared pavilion, would it give them anything. Their persistence in Castello, right next to the Arsenale, has provided them with a spot on the geographic map of the biennale and their location will be remembered, the more knowledgeable public visiting the biennale will add that location to their logistical plan far in advance.

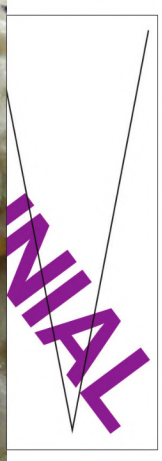
Latvia already selected a gap between pillars at the Arsenale instead of the old city last biennale, after eight national pavilions and 14 years presenting at the Palazzo Malipiero, and Estonia has chosen a customised boat shed on Guidecca. Both lose a degree of visibility, but for opposite reasons. The Latvian pavilion drowns among the multitude of visual impressions of the curated exhibition at Arsenale, whereas the Estonian pavilion on Guidecca is starved of daily visitors. Yet perhaps that is how it was meant to go; in a strange way, it reflects recent local political developments in Estonia – a tiny "pariah state" on the road to cultural isolationism.

Every road that leads to Rome, also leads away from it.

Johannes Saar is an art historian, art critic and media sociologist.

Kaader filmist "Üks päev Noah Piugattuki elus", 2019
© Isuma Distribution International
Kanada paviljon 58. Veneetsia biennaalil
Foto autor Levi Uttak

Still from "One Day in the Life of Noah Piugattuk", 2019
© Isuma Distribution International
Canadian Pavilion at the 58th Venice Biennale
Photo by Levi Uttak



(MITTE AINULT) RAHVUSVAHELINE SKAALA

17. V–22. IX 2019
Whitney muuseum
68 kunstnikku, 2 surnud kunstnikku ja
5 kunstnike kollektiivi
Kuraatorid: Jane Panetta, Rujeko Hockley

Whitney biennaal 2019 A.D.

Jaan Elken tõdeb piltlikult, et maailm sõidab jätkuvalt ise New Yorki kohale, sest mitmete noorte Ameerika kunstnike päritoluriik ei ole USA.

New Yorki tasub sõita nii sihiga kui sihitult, maailma kultuuripealinnana toimub seal absoluutselt igal ajal midagi ihaldusväärset ja "kõige-kõigemat". Pärast piletite hankimist 17. juuni Rolling Stonesi kontserdile MetLife'i staadionil ning äsja avatud Whitney biennaalile (kuhu ma varasemail linna külastuskordadel pole jõudnud), astus aga omasoodu kulgev elu vahele. Rollingute kontsert tühistati Mick Jaggeri südameoperatsiooni tõttu, vabanenud ajale minu reisikalendris platseerus aga Alvin Ailey tantsuteatri 60. aastapäeva retrospektiivide ja esietenduste nädal David H. Kochi teatris, otse Lincoln Centeri südames. Pluss palju väga häid ja mitte nii häid lavastusi Broadwayl ja 42. tänava kandis, aga ka väljaspool kommertsteatrite piirkonda.

Juuni 2019 tähendas ka WorldPride'i, mis sel aastal oli pühendatud 50 aasta möödumisele Stonewalli intsidendist.[1] Väikeste liialdustega võib öelda, et eranditult kõik linna ärid ja kaubamajad, aga ka suurkorporatsioonide kontorid ja logod olid juunikuuks vikerkaarevärvides kaunistused saanud, kaasa arvatud Google'i üledisainitud logo firma New Yorgi peakontori fassaadil trendikas Meatpackingi rajoonis. Ka olid kõik need asutused panustanud massiivsesse kultuuriprogrammi, mis geiparaadiga kaasas käis.

Arme ravitakse kahel suunal

1960. ja 1970. aastate teatriuuenduste lipulaeva, kuulsasse La Mama teatrisse sai mindud eelkõige koha aura pärast. Seevastu Metropolitani kunstimuuseumis geiparaadile ajastatud näitus "Camp: Notes on Fashion" (Camp: märkmeid moest – pealkiri, mis parafraseerib Susan Sontagi 1964. aastal ilmunud esseed "Notes on "Camp"" (Märkmeid *camp*'ist, e. k 2002)) oli mul kavandatud reisi tõmbenumbriks, kuna ainuüksi näituse stsenograafia (Jan Versweyveldilt, kes on loonud muuseas ka David Bowie muusikali "Lazarus" (2015) visuaali) oli lummav, kvaliteedilt võrreldav vaid Robert Wilsoni, sama kaalukategooria stsenograafi kujundustega. Metropolitani ehk kõnekeelselt Meti kostüümiinstituudi koostatud ja Susan Sontagi tekstidega varustatud ekspositsioon andis panoraamse ülevaate *queer*-aktsendist maailmakultuuris, alates 17. sajandist kuni tänapäevani (ehk kuidas marginaalsus asus peavoolukultuuri oluliselt mõjutamavedama). Näituse kostüümiosa (Giorgio Armanist Vivienne

(NOT JUST) AN INTERNATIONAL SCALE

17. V–22. IX 2019
Whitney Museum
68 artists, 2 deceased artists and
5 artist collectives
Curators: Jane Panetta, Rujeko Hockley

Whitney Biennial 2019 A.D.

Jaan Elken admits that metaphorically the whole world still gathers in New York, as many young American artists are not originally from the United States.

New York is worth visiting both with a specific aim and without one, there is always something desirable and magnificent happening. After getting tickets to the Rolling Stones concert on 17 June at the MetLife Stadium and to the recently opened Whitney Biennial (which I have not visited on my previous trips), life happened. The Rolling Stones concert was cancelled due to Mick Jagger's heart surgery and that freed up some time for me to go and see the 60th anniversary of the Alvin Ailey Dance Theater and the premiere week at the Koch Theater at the heart of the Lincoln Center. And many other great and not so great plays on Broadway and near 42nd Street, as well as outside the commercial theatre area.

June 2019 also meant WorldPride, which this year was dedicated to the 50th anniversary of the Stonewall incident.[1] To exaggerate a little, it can be said that as a rule all the city's businesses and department stores but also offices of large corporations and logos were rainbow coloured in June, including Google's overdesigned logo on the facade of its headquarters in the trendy Meatpacking district. All these organisations had also contributed to the massive cultural programme accompanying the gay parade.

Scars are healed both ways

I visited La Mama Theater, the flagship of innovative theatre in the 1960s and the 1970s mainly because of its aura. As the highlight of the trip I had planned a visit to the Metropolitan Museum of Art, showing "Camp: Notes on Fashion", which paraphrases Susan Sontag's 1964 essay and was happening at the same time as the gay parade, already because of the exhibition scenography (by Jan Versweyveld, who also created David Bowie's musical "Lazarus" (2015)), which was fascinating, and in quality only comparable to Robert Wilson's work, a scenographer of the same stature. The exhibition by the Met's Costume Institute, equipped by Susan Sontag's texts, gave a panoramic overview of queer accents in world culture from the 17th century to today (or how something marginal became a significant and leading force in mainstream culture). The costumes (from Giorgio Armani to Vivienne Westwood) were stunning in their synchronicity with "high culture".

Exhibition programmes for larger museums in the United States are put together according to audience taste;

Westwoodini) rabas oma sünkroonsusega n-ö kõrgkultuuris toimuvaga.

USA suurmuuseumite näituseprogrammid on koostatud publiku maitse-eelistusi arvestavalt, riigi tugi on näiteks Meti puhul alla viiendiku. Nii on kuraatoriprojektide kaudu fookusesse tõstetud kunstnikud üldjuhul ennast oma ala tippudena kehtestanud, millega kaasneb üldjuhul ka kommertsiaalne edukus ja/või fondide rahastus. Isiksuste osa tõus kultuuris on jätkuv ja pidev, meelelahutustööstus ja meedia vajavad staare – rokklaulja või filminäitlejaga sarnasesse rolli on asunud ka enamus tippkunstnikke, kelle reklaamimisse ja mõju kasvu panustavad galeriid sarnaselt moebrändide marketingiga. Vähe sellest, kogu kultuur, alates lihtsakoelisemast massikultuurist kuni *high-end* tippudeni, on nüüdisajal tervikuna suuremal või vähemal määral kommertsiaalsele kultuuriväljale asetatud, ja seda mitte ainult USA-s, vaid ka meil Eestis.

Meti puhul tähendab see, et näituse "Camp" pressipäevade külaliste loetelus figureerivad rasvases kirjas Lady Gaga, Serena Williams, Anna Wintour jt. Muuseumid konkureerivad publiku pärast meelelahutusturul ja staarikultuses pole USA ühiskonnale konkurenti. Laiema avalikkuse tähelepanu on pälvinud – ja mis ka Whitney muuseumi valikutes domineerib – selline nüüdisaegne kunst, mis on keskkonnateadlik, suhestudes ka globaalsete probleemidega. USA, ühe enesekeskseima suurriigi uusajalugu ja ka poliitiline tänapäev pakuvad ohtralt inspiratsiooni igale kriitiliselt mõtlevale kunstnikule.

Võib-olla võimendus mu järeldus ka Stonewalli intsidendi meenutamisega seotud aktsionismi valguses, kus ka iga viimanegi New Yorgi kebabiputka teatas, kui uhke on olla gei. Kuid tundub, et arme ravitakse kahel suunal (ülereageerimine kuulub asjade praeguse seisu juurde): esiteks suhtumine seksuaalvähemustesse ja geikultuuri laiemalt ning teiseks USA põhiline valupunkt, mis on jätkuvalt varjatud pingete allikas – omaaegne rassiline segregatsioon ja sotsiaalne kihistumine, üheskoos alavääristava suhtumisega mustade kultuuripanusesse (seda kuni 1960. aastate alguseni).

Isegi Richard Rodgersi ja Oscar Hammersteini legendaarse *dixie*-muusikali "Oklahoma!" (1943) uusversioon erandliku ruumimõjuga Circle in the Square teatris oli multikultuursust aktsepteeriva ja rassistlike lõunaosariikide omaaegseid väärtushinnanguid raputava vormi saanud. Etenduse kollaažlik dramaturgia jõudis lähedale Teater NO99 vormikeelele. Uuenduslik koreograafia ja reaalajas manipulatsioonid videopildiga – kõik see tõi Tony Awardi *best revival* kategoorias. Või siis Imperial teatris sel kevadel esietendunud rokkooperi sarnane kompilatsioon Motowni esimese mustanahaliste poistebändi The Temptations loomingust, mis peamiselt valgenahalistest koosnevat muusikalipublikut jätkuvalt Broadwayl ja mujal naerutab. Põhja-Ameerika lavadel, sisuliselt Torontoni välja, ringleb aga Olivier' Awardi ja kõikvõimalikud muud muusikaliteatri preemiad noppinud "Hamilton" (2015), hiphop muusika tuntavate mõjudega muusikal, kus USA kodusõjaaegseid ajaloolisi isikuid kehastavad mustanahalised näitlejad, kes kasutavad spetsiifilist, "pantrikõnnakuga" kehakeelt ja räpivad laval.

Teisalt oli juba 2018. aasta sügisel Whitney muuseumis üleval David Wojnarowiczi (1954–1992) esimene tõsisem retrospektiiv. Tervet plejaadi kunstnikke mõjutanud, nüüdseks isafiguuriks tõusnud Wojnarowiczil polnud õieti oma kindlat stiiligi, kuid tema sageli lõpetamata filmidest, plakatitest, fotokollaažidest, skulptuuridest ja maalidest olulisemgi on tolle

for example, the state support for the Met is less than a fifth of its budget. So the artists highlighted in curatorial projects are already at the top of their field, which mostly brings commercial success and/or funding from foundations. The significance of personalities in culture is continuously on the rise, the entertainment industry and media need stars – next to rock singers or actors we now see top artists who are promoted by galleries to an extent equal to the way fashion brands are marketed. Furthermore, culture in general, from the more simplistic mass culture to the high-end, has now entered the more or less commercialised field of culture, and not only in the US but also in Estonia.

When it comes to the Met this means the press preview for "Camp" was attended by guests like Lady Gaga, Serena Williams, Anna Wintour and others. Museums compete for their audiences with the entertainment market and the cult of stars in the US has no equal. A wider public has been captured by a kind of contemporary art – also dominating the selection at the Whitney Museum, which is environmentally conscious and acknowledges global issues. Recent history but also the current political state of the United States, one of the most self-centred powerful states, offers abundant inspiration for all critically thinking artists.

Maybe my conclusion was amplified by the activities related to the remembrance of the Stonewall incident, as every last kebab truck seemed to exclaim that it is proud to be gay. But it seems that scars are being healed both ways (overreacting is part of the current state of affairs): first, the attitude towards sexual minorities and gay culture in general and second, the main source of anxiety and hidden tension in the US – the racial segregation and social stratification of the past, together with depreciative attitudes towards the cultural contributions of black people (until the beginning of the 1960s).

Even the new version of Richard Rodgers and Oscar Hammerstein's legendary Dixie-musical "Oklahoma!" (1943), shown at the exceptional space at Circle in the Square Theater has taken a multiculturalist approach that would have shaken the values of the past of the racist southern states. The collage-like dramaturgy of the play was not that far from Theatre NO99. The novel choreography and real-time manipulations with video – all of that brought the musical a Tony Award in the Best Revival category. Or the rock-opera-like compilation about the first black boy band from Motown, The Temptations, that premiered this spring at the Imperial Theatre, entertaining mostly white musical audiences on Broadway and elsewhere. Touring on American stages in the north, essentially all the way up to Toronto, and having won Olivier Awards and all kinds of other musical theatre prizes, we see "Hamilton" (2015), a hip hop influenced musical where historical figures of the Civil War era are played by black actors, using a specific "panther walk" body language and rap on stage.

On the other hand, already in autumn 2018, the Whitney Museum presented David Wojnarowicz's (1954–1992) first extensive retrospective. Wojnarowicz, who died of AIDS, influenced a whole array of artists and has by now almost become a father figure. He never really had an idiosyncratic style, however, even more outstanding than his unfinished films, posters, photo collages, sculptures and paintings, is his work as an LGBT rights activist. The exhibition that as a whole felt like a big melancholy scream was gradually amplified literally into enraged hysteria, with severe accusations

Brendan Fernandes
Meister ja vorm
2018
performance / installatsioon
Whitney biennaal 2019, Whitney muuseum, New York
Foto autor Jaan Elken

Brendan Fernandes
Master and Form
2018
performance / installation
Whitney Biennial 2019, Whitney Museum, New York
Photo by Jaan Elken

Jennifer Packer
Helluse harjutus
2017
õli lõuendil
Whitney biennaal 2019, Whitney muuseum, New York
Foto autor Jaan Elken

Jennifer Packer
An Excercise in Tenderness
2017
oil on canvas
Whitney Biennial 2019, Whitney Museum, New York
Photo by Jaan Elken

AIDS-i surnud kodanikuaktivisti tegevus LGBT-kogukonna õiguste eest seismisel. Näitus, mis tervikuna mõjus kui üks suur nukrameelne karje, võimendus pikapeale sõna otseses mõttes raevunud hüsteeriaks, kunstniku karmideks süüdistusteks ühiskonna suunal. Miks toimus see näitus alles nüüd – 26 aastat pärast kunstniku surma!? Whitney ümbruskonna eliitgaleriides eelmise aasta sügisel väljas olnud maalinäitustel vohanud ilutsemine muidugi võimendas kontekstuaalset kontrasti veelgi, nii et läksin päev hiljem Wojnarowiczit uuesti vaatama.

Lugu peab olema kandev

Maalikunsti või üldse hea kunsti puhul võib täheldada justkui ühendatud anumate seadust, et kui mingi aspekt teoses on üle võimendatud, olgu ülejäänud komponendid justkui sordiiniga maha keeratud. Kurvad lood, koomiksilaadne otsekohesus, käekirja nurgeline jõulisus ja pea olematu (maali-)tehnika ehk n-ö nullvirtuoossus, aga ei mingit limpsivat dekoratiivsusega miilustamist.

Kõige eespool kirjutatuga soovin öelda, et kunstivälja sotsiaalsus pole kuhugi kadunud, aga domineerivad teemad, mis on just USA ühiskonnale sümptomaatilised, mitte mingid õpitud-laenatud stilisatsioonid, sest keda ei erutaks kandev lugu, mille foon on vaatajale üldjuhul tuttav? Inimeseks olemise talumatu raskus/kergus, keha haavatavus/haprus ja seksuaalsuse eri ilmingud – ning ka subkultuuride suhted sootsiumiga sellelt pinnalt. Samuti erineva nahavärviga inimeste kujuteldavad ja reaalsed kooseksisteerimise probleemid, kuni rassistlike vihakuritegudeni välja.

Kui mõtleme neile kahele juhtumile Eesti uuemas kunstiajaloos, kui eesti kunstniku teos on valitud Veneetsia biennaali põhinäitusele, mahtudes seega kuraatori valikusse, siis mõlemal juhul liigutab just personaalsus ja isiksuse kohalolu. Seda nii 2001. aastal Ene-Liis Semperi autodafeena mõjuvas videos "FF/REW" (1998) kui ka 2003. aastal Jaan Toomiku traagilises dokumentaalvideos "Peeter ja Mart" (2001) oma keha valdamisega enam mitte toime tulevast Peeter Mudistist, tema kristallselgest silmavaatest, kui maalikunstnik streikiva mateeria kiuste oma lugu räägib. (Semperi ja Toomikuga samast "veregrupist" on Eestis veel Kris Lemsalu, Jaanus Samma, Ly Lestberg ja veel mõned.) Ning muidugi on loo autentsuse ja usutavuse kõrval tõstatunud ka küsimus, kellel üldse on indulgents mingit lugu vaatajale jutustada? Diagnoos "kultuuriline imperialism/kolonialism" ei lubaks tõsiselt võtta näiteks eesti kunstniku kommentaari teemantitööstuse kriisist Aafrika mandril (olgu või koos kohustusliku reveransiga feminismi ees) ega eestlase maalitud portreid Briti kuningannast või Gerhard Richterist.

Eelmisel, 2017. aasta Whitney biennaalil lahvatas skandaal, kui näituse üht enim kõmu tekitanud maali autorit, valgenahalist maalikunstnikku Dana Schutzi asusid ründama Hannah Black ja teised tema avalikule kirjale alla kirjutanud mustanahalised või värvilised kunstnikud ja kirjanikud, kes nägid 1955. aasta rassiviha aktina mõrvatud 14-aastase musta poisi lömastatud näokujutise kasutamises maali alusmaterjalina meelelahutuslikku ja kasumlikku aspekti. Schutz pidi vabandama, et polnud eales plaaninud oma maali müüa. Sellised kvaasinihkes peeglid omaaegsest rassilisest segregatsioonist on lootusetult lõhki käristanud ka praeguse Lõuna-Aafrika Vabariigi (LAV) ühiskonna, määrates riigi aeglasele kultuurilisele ja majanduslikule hääbumisele. Tõenäoliselt

towards society by the artist. Why did it only happen now – 26 years after the artist's death? The decorative character of the paintings exhibited in the elite galleries surrounding the Whitney last autumn intensified the contextual contrast even further, so I went and saw Wojnarowicz again the following day.

The story must hold

When it comes to painting or good art in general, it seems to obey the rule of communicating vessels – when one aspect of a work is overemphasised, the rest needs to be toned down. Sad stories, caricature-like bluntness, the angular forcefulness of artistic expression and an almost non-existent mastery of (painting) techniques, but no cuddling up to a decorative approach.

With everything I have mentioned above, I wish to say that the social has not disappeared from art, but the themes that dominate are symptomatic of society in the US; these are not learned or borrowed stylisations because who would not be engaged by stories that hold, as the background is mostly familiar to the viewer. The unbearable heaviness/lightness of being, the vulnerability/fragility of the body and different expressions of sexuality – and subcultural relations to society from that perspective. Also the imagined and real issues of the coexistence of people with different skin colour, and racist hate crimes.

When we think about the two instances in Estonian art history of an Estonian artist's work having been chosen for the main exhibition at the Venice Biennale – that is, being selected by the curator – both works are moving because of a personal approach and the presence of personality. This is true for both the 2001 video by Ene-Liis Semper "FF/REW" (1998) that feels like an auto-da-fé, and the 2003 tragic documentary by Jaan Toomik "Peeter ja Mart" (Peeter and Mart, 2001), where painter Peeter Mudist, no longer able to control his body but with a crystal clear gaze tells his story, defying the failing flesh. (In Estonia a similar sensibility with Semper and Toomik is shared by Kris Lemsalu, Jaanus Samma, Ly Lestberg and a few others.) And of course, alongside the authenticity and credibility, the question of having the right to tell the story to an audience also rises. The diagnosis of cultural imperialism/colonialism would not allow a comment by an Estonian artist on the crisis of the diamond industry on the continent of Africa (even when accompanied by the compulsory bow to feminism) or portraits of the British Queen or Gerhard Richter painted by an Estonian to be taken seriously.

During the previous Whitney Biennial in 2017, a scandal exploded, when the author of one of the most scandalous paintings, the white painter Dana Schutz, was attacked by Hannah Black and other black (or) artists and writers (of colour) who had signed a public letter stating that the use of the 1955 image of a 14-year-old black boy with his face smashed in an act of racial hatred as the source material for her painting was serving entertainment and profit purposes. Schutz had to apologise, saying she had never intended to sell the painting. These quasi-shifted mirrors of the racial segregation of the past have hopelessly torn apart the current South African Republic, dooming the state to gradually fade away, both culturally and economically. In the US, Marlene Dumas, the South African artist of Boer descent, living in the Netherlands, could also be contested in the US. Her watercolours and acrylic paintings

võiks USA-s löögi alla sattuda näiteks ka Marlene Dumas', LAV-i buuri päritolu Hollandis elava kunstniku looming. Tema mustanahalisi noorukeid ja lapsi kujutavad akvarellid ja akrüülmaalid on suuresti inspireeritud Dumas' endisest kodumaast, täpsemalt just meediakujutistest ja ajalehtedes-ajakirjades avaldatud krimikroonikatest, kuna Dumas eelistab töötada just meediakujutiste järgi, mitte natuurist.

Ka tänavune, 2019. aasta Whitney biennaal läheb järjekordselt ajalukku seda saatvate skandaalidega, milleks olid kunstnike protestiaktsioonid ja ultimaatum. Nimelt, üks kunstnik taandas ennast ekspositsioonist ja kaheksa kavatsesid seda teha, kui Whitney muuseumi kuratooriumi liige Warren B. Kanders, kes, nagu välja tuli, on seotud Safarilandi-nimelise kaitse- ja lahinguvarustust tootva firmaga, mis toodab pisargaasi, mida repressiivrežiimid on väidetavalt kasutanud teisitimõtlejate ja demonstrantide vaigistamiseks, oma kohalt ei taandu. Pärast pool aastat kestnud proteste astus Kanders lõpuks tagasi. Võrdluseks, et Eestis, kujutan ette, ei leiduks tõenäoliselt kunstnikku, kes keelduks Eesti Kultuurkapitali toetusest põhjendusel, et fondi portfelli laekuv maksuraha pärineb hasartmängude, tubaka ja alkoholi aktsiisidest.

Skandaalil ja skandaalil on ka kunstimaailma kontekstis muidugi märgatav vahe. Ühelt poolt on skandaal tänapäeva kunstnikule üks õlekõrsi uudiskünnise ületamiseks ning oma nime ja loomingu laiema avalikkuse teadvusse kinnistamiseks, olles seega sageli kavandatud meediastrateegia osa (siia rubriiki liigituvad ka mitmed feministlikud protestid ja iseenesest õiglase #MeToo liikumise kiiluvees genereeritud ja võimendatud soopõhise diskrimineerimise või siis "sõna-sõna-vastu" juhtumid). Ja siis on kunstimaailma skandaalide seas muidugi ka fundamentaalsed juhtumid, vältimatud nagu *force majeure*.

Isegi kui avalikult poliitilisi seisukohavõtte tänavusel Veneetsia kunstibiennaalil nappis (v.a ehk Ghana paviljon, kus metafooride keeles visualiseeriti kolonialismi ja hiiliva neokolonialismi tinarasket taaka), oli Arsenale välisküljele imporditud Vahemerest üles tõstetud 2015. aastal uppunud vrakk, milles sai hukka üle 800 paadipõgeniku. Projekti autor on Šveitsi-Islandi kunstnik Christoph Büchel, kelle 2015. aasta Veneetsia projekt – töötav mošee endises katoliku kirikus – suleti linnavõimude poolt juba enne selle avamist (viitega ohust avalikule turvalisusele). Keeruline on seega ennustada, milline saab oma piiridest kameeleonlike käikude abil väljunud (tegelikult õigem oleks öelda "laialivalguv") kunstiaines reaalsusega kokku segatuna tulevikus olema. Ei Joseph Beuysi ega Arthur Danto ennustused kunsti lõpust ole tõeks osutunud. Nii importis ka Leedu tänavusele Veneetsia biennaalile tegelikult ju üsna detailitäpse tüki liivarannast koos kümnete elavskulptuuridest suvitajate, koerte ja lastega.

Kunst – äri nagu iga teinegi

Tänavuse Whitney biennaali kuraatorid Jane Panetta ja Rujeko Hockley, 2017. aastal Brooklyni muuseumist Whitney muuseumisse üle tulnud kunstitöötaja, kirjutavad kataloogi eessõnas depressiivsest ja troostitust olukorrast, summeerides pärast sadade ateljeede külastamist, et kunstnikele ei jätku piisavalt esinemisvõimalusi. Whitney biennaalil esinemine on USA kontekstis üks olulisemaid stardiplatvorme: 75% esinevatest kunstnikest on sel korral alla 40 aasta vanad, of black youths and children are largely inspired by Dumas' former homeland, more precisely based on images published in newspapers, magazines and criminal chronicles, as Dumas prefers to work from media images rather than models.

The current Whitney Biennial in 2019 goes down in history with another scandal – artist protests and an ultimatum. Namely, one of the participating artists withdrew their work from the exhibition and eight more intended to do the same if one of the members of the Whitney Museum board, Warren B. Kanders who, as it became evident, had ties to Safariland, a company that produces defence and battle equipment and tear gas that repressive regimes had supposedly used to suppress demonstrators, would not resign. After half a year of protests, Kanders finally resigned. In comparison, I do not think there is an artist in Estonia who would decline funding from the Estonian Cultural Capital due to the fact that it is funded by the excise tax from gambling, tobacco and alcohol.

But there are scandals and there are scandals – even in the art world. On the one hand, scandals are opportunities for contemporary artists to bring media attention to their name and work and by doing so to become known to a wider audience and often this is part of a pre-planned media strategy (that also includes many feminist protests, generated to gain prominence after the rightfully emerged #MeToo movement, as well as overplayed gender discrimination or word-against-word cases). And then there are the fundamental cases of art world scandals, inevitable like a *force majeure*.

Even though there was a lack of political statements at this year's Venice art biennale (except maybe at the Ghana pavilion, where the heavy legacy of colonialism and creeping neo-colonialism was visualised through metaphors), a ship that had sunk in 2015 in the Mediterranean with over 800 refugees was installed next to the Arsenale. The author of this project is the Swiss-Icelandic artist Christoph Büchel, whose 2015 project at the Biennale – a working mosque in a former Catholic church – was closed down by the municipal authorities before it opened (alluding to a potential threat to public safety). It is difficult to predict what the essence of art, as it has left its former confines through a series of mutations (or maybe it has just over flown entirely), will be in the future as it further blends with reality. Neither the predictions of Joseph Beuys nor Arthur Danto about the end of art have come true. And so Lithuania imported a detailed replica of a sand beach to this year's Venice Biennale, complete with living sculptures of vacationers, dogs and children.

Art – business like any other

The curators of this year's Whitney Biennial, Jane Panetta and Rujeko Hockley, an art worker who transferred to the Whitney from the Brooklyn Museum in 2017, write in the introduction to the catalogue about a depressing and hopeless situation, concluding that after visiting hundreds of studios, artists do not have enough opportunities to present their works. In the US, exhibiting at the Whitney Biennial is one of the most important platforms for an emerging artist: 75% of the presenting artists are under 40 this time, only 5 of them have previously shown at the biennial and the women curators have also ensured equal gender representation (slightly in favour of female artists).

It should also be kept in mind that the art scene in the US has always been more self-centred than in Europe.

neist ainult 5 on eelnevalt biennaalil esinenud ja tänavused naiskuraatorid on taganud ka esinejate võrdse soolise esindatuse (naiskunstnikele siiski mõningase ülekaalu andes).

Tuleb ka meeles pidada, et USA kunstielu on alati enesekesksem olnud kui Euroopas. Piltlikult öeldes sõidab maailm ise New Yorki, sest kui vaadata biennaalil esinevate kunstnike päritoluriike, siis vähemalt pooled on sisuliselt immigrandid. Multikultuurilisus on Ameerika Ühendriikide kunstivälja jaoks seega reaalsus, kuna mujalt tulnute ekstramotivatsioon kuhugi jõuda ja ekstrapingutus selle nimel ka tegutseda on konkurentsitihedal kunstiväljal vältimatud.

Kapitalistlikus turumajanduses on galeriid äriettevõtted, kuid need esindavad kunstnikke ka esinemislepingute sõlmimisel, otsides väljundeid ja mudides suunda turusituatsioonis jne. Kunst on küll teistmoodi serveeritud-käideldud kaup, kuid põhimõtteliselt valitsevad igasugusel turul ennekõike turureeglid. Mille muuga seletada, et mõlemad maailma mõjukaimad biennaalid, nii Veneetsia biennaal Euroopas kui ka Whitney biennaal Ameerikas, oleksid justkui eelnevalt kokku leppinud, et seekord keskendutakse pildilisele kujundlikkusele ja alla neljakümneaastaste loodud kunstile? Globaalse kunstituru jaoks on värske veri alati oodatud, madalamad stardihinnad võimaldavad laiendada ostjate ringi ja avavad mänguruumi hilisemateks spekulatsioonideks. Võimalik hinnatõus on aga mootoriks, mis elavdab aeg-ajalt kinni jooksvat nüüdisaegse kunsti turgu.

Märgatav pööre pildilise kujundlikkuse poole ja lõdva käega erinevast *trash*'ist loodud üllatavalt kindlakäelised kompositsioonid domineerisid ka Chelsea piirkonna eliitgaleriides. Kinnisvaraline ambitsioonikus (Zwirneri galerii ruumidesse oleks võinud vaat et jalgpallistaadioni rajada!) kinnitab, et nüüdisaegne kunst on jätkuvalt USA investorite huvi keskmes – peale kunsti pole vist teist ala, kus õigete investeeringutega oleks võimalik teenida rekordiliselt lühikese ajaga hiiglaslikke kasumimarginaale (ainult et selleks peab too isik kuuluma vastavasse siseringi, kes ažiotaaži ja kullapalavikku ise initsieerib).

Uus kunst Whitney biennaalil, mis peaaegu terve aastasaja jooksul on lennutanud värskeid nimesid USA kunstimaailma raskekaallaste hulka, on tegelikult alati maalikeskne olnud. Uue maalikunsti definitsioon ei pruugi alati tähendada traditsioonilist õli- või akrüülmaali. (Aga leidub ka seda, näiteks Kyle Thurmani (s. 1986) uustraditsionistlikud figuratsioonid ehk õige pisut dekonstrueeritud pildikeelega, kus *color field*'is värviväli ja joonistuslik figuratsioon koos pildilisust loovad.) Ent suurepäraselt kannavad pildiliselt tervikliku kujundi ideed ka kõikvõimalikud kollaažid ja assamblaažid, ülemaalingutega digiprindid, lõuendile kinnitatud või vabalt rippuvad riideräbalatest lipusarnased tekstiilid, maalilised vaibad või ka vaibasarnased maalid (näiteks Eric N. Mack (s. 1987), Troy Michie (s. 1985), Tomashi Jackson (s. 1980)). Või siis ruumiliselt assambleeritud installatsioonid tänavasiltide ja kõikvõimalike reklaamtahvlite jms koluga, mis oleks otsekui välja hüpanud mõnest Robert Rauschenbergi 1950. või 1960. aastate segatehnikas maalilt (näiteks Joe Minter (s. 1943)). Vahemärkusena, et Sirje Helme 2009. aastal Kumu kunstimuuseumis kureeritud näituse pealkiri "POPkunst *forever*" on tõepoolest visionaarne – ilmselt jääme veel sajandeiks (või vähemalt kuni kestab kapitalistlik ületootmine ja raiskamine) elama tarbeesemete ja tehnoloogilisest rämpsust loodud kunsti põrgusse.

Recycling ideede vallas ei vääri antud kontekstis isegi nimetamist, kuigi mõnikord meenub ka nähtud prototüüp. Näiteks

Metaphorically, the world goes to New York, as we look at the countries of origin of the participating artists, at least half are essentially immigrants. Evidently, multiculturalism is a reality in the art world of the United States of America, as the double motivation and effort to get somewhere and act accordingly for those who have come from elsewhere is inevitable in the context of heavy competition in the art field.

In the capitalist free market economy, galleries are businesses, but they also represent artists when signing exhibition contracts, looking for outlets and influencing the marketplace. Art is a somewhat differently served and produced product but, in the end, all markets are governed by the rules of the market. How else can we explain the fact that both of the world's most influential biennials, Venice Biennale in Europe and the Whitney Biennial in America, seem to have agreed to focus on pictorial images and artists under 40 this year? At the global art market, fresh blood is always welcome, lower starting prices make it possible to expand the circle of buyers and open up space for further speculation. The potential for price increases is the motor that enlivens the sometimes-stagnating contemporary art market.

The clearly visible turn towards pictorialism and surprisingly clear-cut compositions freely arranged using all kinds of trash also dominated the elite galleries in Chelsea. The ambitious real estate (you can almost set up a football field in the Zwirner Gallery!) confirms that contemporary art continues to be an object of interest for US investors – there is probably no other industry where investing correctly could deliver huge profit margins in record time (although the investor has to be part of an inner circle that actually initiates the agiotage and gold fever).

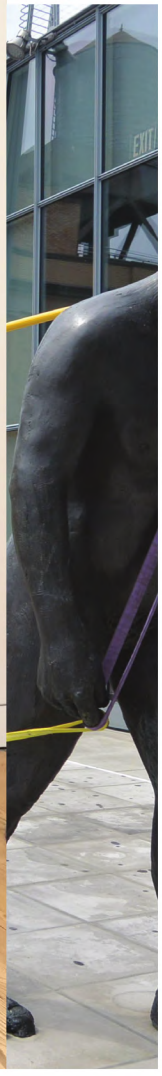
The new art at the Whitney Biennial that has started notable careers in the US art world, has always focused on painting. New painting, however, may not always mean traditional oil or acrylic painting. (But you can also find that, for example, in Kyle Thurman's (b. 1986) "new traditional" figures in an ever so slightly deconstructed form, where colour field and line-based figuration create the image.) All sorts of collages and assemblages, painted digital prints, free-hanging or attached to a canvas banner-like textile shreds, painterly rugs or rug-like paintings give the impression of a wholesome pictorial image (e.g. in the work of Eric N. Mack (b. 1987), Troy Michie (b. 1985), Tomashi Jackson (b. 1980)). Or assemblage installations with street signs and all kinds of advertising boards and other junk, installed in the exhibition space, as if from a Robert Rauschenberg 1950s or 1960s mixed media painting (e.g. Joe Minter (b. 1943)). As a side note, the 2009 exhibition curated by Sirje Helme at Kumu Art Museum, titled "POPart forever" (POPkunst *forever*) was truly visionary – for centuries to come we will probably live (or until the capitalist overproduction and spending ceases) in the hell of art created from everyday objects and technological waste.

Recycling ideas is not even worth mentioning in this context, even though prototypes sometimes do come to mind. For example, in Finnish and Estonian art, but surely elsewhere as well, an oversize image of a television has repeatedly occurred as a rug either woven or in rya technique. Now the motif of kinescope television as a fringed rug has been presented by the US artist Nicholas Galanin (b. 1979) in a work titled "White Noise, American Prayer Rug" (2019).

The contemporary view on art is more tolerant than ever, the definitions of art were expanded a long time ago and there are no standards for artists. For example, Marlon Mullen

Nicholas Galanin
Valge müra, Ameerika palvevaip
2019
vill, vatt
Whitney biennaal 2019, Whitney muuseum, New York
Foto autor Jaan Elken

Nicholas Galanin
White Noise, American Prayer Rug
2019
wool, cotton
Whitney Biennial 2019, Whitney Museum, New York
Photo by Jaan Elken



soome ja eesti kunstis, aga kindlasti ka mujal on küll põimevaibana, küll rüiuna esitatud ülesuurendatud telerikujutist korduvalt. Nüüd on siis kineskoobiteleri motiivi narmastega vaibana esitanud USA kunstnik Nicholas Galanin (s. 1979), töös pealkirjaga "White Noise, American Prayer Rug" (Valge müra, Ameerika palvevaip, 2018).

Tänapäevane vaade kunstile on sallivam kui eales varem, kunsti definitsioonid on ammu lahti lastud, pole standardeid ka kunstnikele. Näiteks diagnoosiga autist Marlon Mullen (s. 1963) loob oma basquiat'like kvaliteetidega kariibilikus gammas tekstimaalid järelevalvega päevakodus, tema ümber maalitud kunstiajakirjade kaaned koosnevad nii tahtlikest kui ka tahtmatutest õigekirjavigadest, sest verbaalset suhtlemist kunstnik praktiliselt ei valda.

Mängitakse ka mõõtkavadega. Näiteks Jennifer Packer (s. 1984), kelle hiiglaslikus formaadis Helen Frankenthaleri stiilis sulatusmaali lähedusse on seinale mahutatud ka sama autori väike (vaid 24x18 cm) maal "An Excercise in Tenderness" (Helluse harjutus, 2017), kus veiderdavas spaatlitehnikas lõuendile laotuva figuuri siluett nurgelist Egon Schielet meenutab.

1940. ja 1950. aastate traditsioon Ashile Gorky või hilisema Philip Gustoni mõistes näikse omakorda inspireerivat Walter Price'i (s. 1989). See on lihtsalt lõbus, kui näed, et vana on saanud uueks ja uus vanaks – unenäolised abstraktsioonid, mis keskenduvadki vaid mängu ilule, loperdavad konfiguratsioonid ja palju muud, mida ausalt öeldes ei lootnudki enam näitusesaalides kohata. Kui Price välja jätta, siis paistab, et USA noorema generatsiooni maalijate võimekus piirdub üldjuhul tehniliselt ühe või teise nipi ekspluateerimisega. Nõnda on näiteks Keegan Monaghani (s. 1986) suurendatud lukuaugud ja ajast-arust telefonid teostatud pastoosses tupsutustehnikas, nii et tema maalide kohalolu meenutab vähemalt rüiuvaiba mahulisust.

Kunstilise kujundi domineerimine

Tänavuse biennaali enim pildistatud hitt-töö on kahtlemata Whitney muuseumi väliterrassil asuv, Teater NO99 lavastusest "El Dorado: klounide hävitusretk" (2015) ringiratast kulgevat *trash*-rongkäiku meenutav Nicole Eisenmani skulptuurigrupp "Procession" (Protsessioon, 2019). Prantsusmaal sündinud, ent Brooklynis elav Eisenman (s. 1965) on loonud obstsöönse vormipillerkaari, mis näib pealiskaudsel vaatlemisel lõtv ja segasevõitu, kuid mille mahud ja detailid on fantastiliselt head. Nende näiline kohmakus on modelleeritud osade puhul hädavajalik, et tulemus pronksist Shrekina välja ei kukuks. Assambleerida kunstkarusnahka, roosasid tosse ja ratastega koormaalust ning garneerida seda kompotti veel helerohelise ja/või neoonja akrüültatiga oskavad ehk paljud, kuid õiges mõõtkavas farssi koos hoidvad modelleeringud muudavad teostegrupi nagu mingi *update*'itud Auguste Rodini skulptuuri sarnaseks. Kas on võimalik, et kunstnik peabki "Calais' kodanikke" (Les Bourgeois de Calais, 1889) silmas?

Kehalisus oli lisaks eespool nimetatud skulptuurigrupile esindatud veel Brendan Fernandese (s. 1979) elavate professionaalsete tantsijate esitatud *live*-misanstseenides "Master and Form" (Meister ja vorm, 2018), kus kohtusid S/M-esteetika, distsipliin ja füüsiline ilu.

Aga edasi? Robert Bittenbenderi (s. 1987) skulptuuriks tihendatud tehnoloogilise rämpsu põhjal seintel

(b. 1963), diagnosed with autism, creates his Basquiat-esque text paintings with a Caribbean colour scheme in a care centre, while his repainted art magazine covers include both intentional and unintentional spelling errors, as the artist has almost no capacity for verbal communication.

The play with scale is also present. For example, Jennifer Packer (b. 1984), whose giant Helen Frankenthaler-style melted painting is placed next to her other, small (only 24x18 cm) painting "An Exercise in Tenderness" (2017), where the figure, put on the canvas using a funny spatula technique, is reminiscent of the angular Egon Schiele.

The 1940s and 1950s tradition of Ashile Gorky or the later Philip Guston seems to have inspired Walter Price (b. 1989). It is amusing to see the old become new and the new become old – dreamy abstractions that only focus on the beauty of the game, flopping configurations and a lot more of what I honestly never expected to see in exhibition halls again. Excluding Price, the technical capabilities of the younger generation of US painters is mostly limited to exploiting one or another gimmick. So, for example, Keegan Monaghan's (b. 1986) enlarged keyholes and old fashion telephones are created in a heavily textured blotting technique, so the presence of his painting is not unlike the plethora of rya rugs.

Domination of the pictorial image

The most photographed favourite of the biennale is undoubtedly Nicole Eiseman's sculptural group "Procession" (2019), a circular trash-procession on the terrace of the Whitney Museum, reminiscent of a scene from Theatre NO99's play "El Dorado: the clowns' raid of destruction" (El Dorado: klounide hävitusretk, 2015). Eiseman (b. 1965), born in France but based in Brooklyn, has created an obscene celebration of form, that for a superficial eye seems loose and confusing, but is really exceptionally well-spaced and detailed. Their apparent clumsiness is necessary for its modelled parts in order to keep it from becoming a bronze Shrek. There are surely many others who can assemble fake fur, pink trainers and a wheeled dolly and spice it up with light green and/or neon acrylic mucus, but it is the perfectly scaled modelled pieces that keep this farce together and make this group of works an updated version Auguste Rodin's sculptures. Is it possible that the artist has, in fact, thought about "The Burghers of Calais" (Les Bourgeois de Calais, 1889) here?

In addition to this sculptural group, a bodily quality was also present in Brendan Fernandes' (b. 1979) work, live *mise-en-scène* performed by professional dancers titled "Master and Form" (2018) that brought together an S&M aesthetic, discipline and physical beauty.

But what's next? Robert Bittenbender (b. 1987) could just as well have created his work, dense sculptural composites of technological waste exhibited on the walls, in the beginning, middle or end of the 1960s – this kind of timelessness is okay in a commercial gallery; however, in the Whitney, which has so far been at the forefront of art, this just looks weak. The turn to found materials that dominated the biennale could be a sign of a lack of skill or limited resources – the latter is very hard to believe. With recycling exhibited en masse, perhaps the biennial wants to point to a world flooded by trash? Overconsumption and overeating, over-scaling, and everything "over-over-over"! That leaves little doubt that we are discussing the US here, doesn't it? (By the way, during the biennial

eksponeeritud struktuursete materjalikogumite loomisaasta võinuks vabalt olla 1960. aastate algus, keskpaik või lõpp – selline ajatus on okei müügigaleriis, suunamudijana ennast senini kehtestanud Whitney puhul nähakse selles aga jõuetust. Biennaalil domineeriv pöördumine leidmaterjali poole võib rääkida kas kesistest ametioskustest või siis kunstnike kasutada olnud piiratud ressurssidest – viimast oleks siiski raske uskuda. Sedavõrd massiivselt eksponeerituna on taaskasutuse mõte biennaalil ehk viidata prügiuputuse käes ägavale maailmale? Ületarbimine ja ülesöömine, üledimensioneerimine, üldse kõik "üle-üle-üle"! Ega pole vist kahtlustki, jutt käib USA-st? (Muide, ka New Yorgi tippgaleriidest näitas biennaali ajal tubli viiendik sisuliselt taaskasutusmaterjalide põhjal loodud maale, mosaiike ja assamblaaže.)

Kunstilise kujundi domineerimine tähendab üldjuhul ka metafooride keelt ja biennaal ongi sattunud vasakpoolse kriitika rünnaku alla: väidetavalt nähakse domineerivas kunstikeeles otseütlemise vältimist. Või siis häirib mõnda kritiseerijat, et rahvusvahelistelt näitustelt on justkui möödaminnes kadunud seinatäied seletavaid tekstimassiive ja n-ö kunstiteoste kasutusjuhendeid? Huviline leiab vajaliku info üles kas meediast või näitust saatvast põhjalikust trükisest. Kuid põhiline, milleni tahtsin jõuda, on see, et pildilisus on jälle näitusesaalid üle võtnud. Mulle meeldis ka Whitney muuseumi uus tava näitusesaale enam mitte pimendatud kinolabürindiks maskeerida, mille tulemusel keskmine külastaja nägi tüki ühest, tüki teisest tööst, vaid videod olid nüüd kokku kogutud kellaajalisteks linastusteks muuseumi juures asuvasse kinosaali. Midagi pole lahti, kui vaataja ka kõiki taustu lahti ei puuri ja visuaalset pillerkaart lihtsalt silmadega õgib, nii et tasus ära oodata säärane põhimõtteline muutus. Aitäh, Whitney biennaal!

Jaan Elken on maalikunstnik, publitsist (avaldanud üle paarisaja kunstikriitilise ja kunstipoliitilise artikli), kuraator ja kunstipedagoog.

a strong fifth of New York's top galleries were also showing paintings, mosaics and assemblages essentially made of recycled materials.)

The dominance of an artistic image usually means the presence of a language of metaphors and the biennial has indeed been targeted by a leftist critique: supposedly the dominant language avoids straightforward statements. Or maybe these critics are annoyed that an international exhibition has as if in passing dismissed text massifs on walls and the so-called instructions for artworks. Those who are interested find the necessary information either in the media or the extensive publication accompanying the exhibition. Most importantly, I wanted to point out that a pictorial approach has once again taken over the exhibition halls. I also loved the Whitney's new approach of not making their spaces into dark cinema labyrinths, where most visitors only see a piece of this and that work, but instead the video programme was now presented as screenings at certain times in the museum's cinema hall. It is no big deal if the viewer does not unlock the background of each work and just feasts their eyes on the visual spectacle, so this decision was worth the wait. Thank you, Whitney Biennial!

Jaan Elken is a painter, writer (with over a couple hundred critical and art political articles published), curator and art teacher.

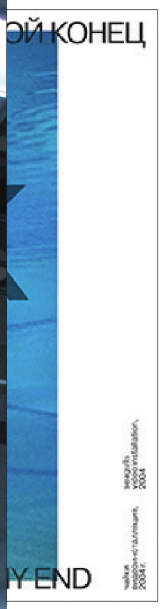
Nicole Eisenman
Protsessioon
2019
installatsioon
Whitney biennaal 2019, Whitney muuseum, New York
Foto autor Jaan Elken

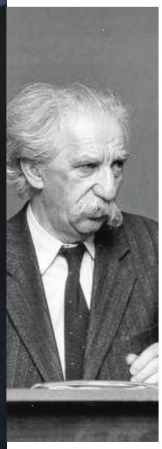
Nicole Eisenman
Procession
2019
installation
Whitney Biennial 2019, Whitney Museum, New York
Photo by Jaan Elken

1 Stonewalli rahutused, mida on kutsutud ka Stonewalli ülestõusuks, olid geikogukonna ja politsei vahelised vägivaldsed kokkupõrked, mis said alguse 28. VI 1969 Stonewall Inni baaris Greenwich Village'is New Yorgis. Rahutused panid aluse Ameerika Ühendriikide LGBT-õiguste liikumisele. – J. E.

1 The Stonewall riots, also called the Stonewall resistance, were a violent clash between the gay community and the police, started on 28 June 1969 at the Stonewall Inn bar in Greenwich Village in New York. The riots formed the beginning of the LGBT rights movement in the United States. – J. E.

13. II–24. III 2019
Moskva moodsa kunsti muuseum (MMOMA)
Kuraator: Viktor Misiano





Keskaja kajad Jaan Toomiku kehakosmoses

Johannes Saar räägib hiljutistest muutustest Jaan Toomiku kunsti retseptsioonis.

Marju Lepajõele

Tänavune kevad tõi endaga kaasa Jaan Toomiku suurejoonelise retrospektiivi Moskva moodsa kunsti muuseumis (MMOMA). Näituse pealkiri "Minu lõpp on minu algus. Ja minu algus on minu lõpp" on lahti seletatud viitega hiliskeskaegse Euroopa luule- ja muusikakultuurile, täpsemalt ringlevale rondo-võttestikule, milles partituuri esimene osa võetakse teises osas ülekordamisele, ainult et tagurpidises järjekorras. Selles kompositsioonikaanonis, mõistagi, on lõpp alati alguses tagasi. Ka võimaldab selline peegelsümmeetriline kompositsioon teost lugeda, kuulata või esitada suuremate kaduteta nii eest tahapoole kui vastupidi.

Kuraator Viktor Misiano tõstab nimeliselt esile 14. sajandi prantsuse poeeti ja heliloojat Guillaume de Machaut'd, kelle pärandit läbib tonaalse korduse motiiv, refrään ning lõppmängude alatine naasmine värsi- või helikompositsiooni alguse akordide või fraaside juurde. Meloodia kulgeb neis teostes palindroomina edasi-tagasi ning loob tsüklilisust, mis häirimatult ja ainiti varieerib korra ülesvõetud teemat. Ent ilukirjanduse näitel osutab Juri Lotman, et palindroom pole lihtlabane sõnadega žongleerimine. Selle lugemine tagurpidi on võimaluseks haarata tekstitervikut ammendavas tähendusrikkuses ning ainsaks võimaluseks aru saada hieroglüüfi avatud semantikast.[1]

Jaan Toomiku loomingu kontseptuaalne istutamine keskaja Euroopa kultuuri on kahtlemata haruldane samm. On ju tema kuulsuse koormaks olnud kogu elu nn kaasaegsus, õlitatud sobitumine 20. sajandi lõpukümnendil õitsele puhkenud biennaalitööstusse, liberaalsetesse loomeõigustesse ja sealt edasi kogu maailma moodsa ja nüüdisaegse kunsti kogudesse ja kollektsioonidesse ning külma sõja järgsesse *Zeitgeist*'i. See on kogu ta karjääri kestel olnud tema teoste retseptsiooni läbiv motiiv, nende legitimeerimise peamine argument ning ometi on ta nüüd, alt kuuekümnesena, paigutatud kultuurilisse maastikku, mis pühitseb püsivat, ülevat ja igavikulist.

Üritan järgnevalt õli tulle valada. Näitus sai tõepoolest kõikehõlmav ja suurejooneline. See kaasas nii algusaastate loomingut 1980. aastatest kui päris viimaseid saavutusi mullusest aastast. Ka tõendas see, et Jaan Toomik ise on muutunud püsivaks suuruseks. Sellest annab tunnistust seik, et tema isiknäituse korraldamiseks tuli töid laenata ka kogudest. Sedapuhku siis Kumu kunstimuuseumist, Tartu

13. II–24. III 2019
Moscow Museum of Modern Art (MMOMA)
Curator: Viktor Misiano

Medieval echoes in the corporeal cosmos of Jaan Toomik

Johannes Saar discusses recent changes in the reception of Jaan Toomik's art.

To Marju Lepajõe

This spring saw the opening of a spectacular Jaan Toomik retrospective at the Moscow Museum of Modern Art (MMOMA). The title of the exhibition, "My End is My Beginning. And My Beginning is My End", was explained by reference to late-medieval European poetic and musical culture, more specifically the circular rondo form, in which the first part of the score is repeated in the second part, only in reverse order. In this compositional canon, of course, the end always winds up back at the beginning. The mirror symmetry of the composition allows the work to be read, listened to or performed both forwards and backwards without significant loss.

Curator Viktor Misiano specifically refers to Guillaume de Machaut, the 14th century French poet and composer, whose work is full of tonal repetition, refrains and the constant return to the opening chords or phrases of a piece of music or poetry in the coda. The melody runs back and forth as a palindrome and creates cycles that, once fixed on a theme, repeat variations of it with unwavering resolve. In literature, similarly, the palindrome is not merely a pun, as Juri Lotman points out. Reading it backwards is an opportunity to exhaustively grasp the wealth of meaning of a text as a whole and the only way to understand the open semantics of hieroglyphs.[1]

The conceptual planting of Jaan Toomik's work in medieval European culture is undoubtedly a curious move. After all, he has always been hounded by a reputation for being "contemporary", of ever so smoothly fitting in with the biennale industry that boomed in the final decade of the 20th century and liberal creative rights, only to make his way into modern and contemporary art collections the world over as well as the post-Cold War *zeitgeist*. This fact has shaped the reception of his work throughout his career, having been the main argument for the legitimation of his oeuvre. And yet, pushing 60, he has now been placed in a cultural context that celebrates the permanent, sublime and eternal.

In what follows, I will try to add fuel to the fire. The exhibition was truly comprehensive and spectacular. It included both early work from the 1980s and quite recent achievements from last year. It also proved that Toomik has become an

Kunstimuuseumist ja teda kunstiturul esindava Temnikova & Kasela galeriist. Moskva publiku ette jõudsid nii kunstniku maalid, *performance*'id, videoteosed kui lühifilmid. Retrospektiiv sõna otseses tähenduses – ammendav tagasivaade käidud teele, kuni viimaste sammudeni. Valmimas on illustreeritud kataloog vene ja inglise keeles käsitlustega Viktor Misianolt ning siinkirjutajalt. Ja tõtt-öelda on mõlemad kataloogitekstid ehitanud oma mõttekäigu sarnastele tähelepanekutele. Need annavadki võimaluse laiendada ja tugevdada kontseptuaalset silda Euroopa hiliskeskaja kultuuriga.

Nimelt korduvad neis sarnased osutused aja kulgemise iseärasusele Jaan Toomiku teostes. Ka seda iseloomustab loetavasti rondole iseloomulik korduse printsiip ja ka nitzscheaanlik "igavene taastulemine". Misiano nimetab seda ainitist naasmist Giorgio Agambeni eeskujul messianistlikuks ajaks – modernistlikult lineaarne aja progresseerumine on katkestatud, minevik heidetakse uuesti oleviku kaaludele, olevik aga minevikku, kuhu ta jääbki lõpetamata kujul kummitama. Minevik aga, mis seni oli justkui valmis ja lõpetatud, mängitakse uuesti läbi, et leida sellest painama jäänud küsimustele lahendust.[2]

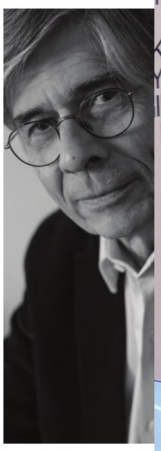
Siinkirjutaja tõukub seevastu François Hartogi ajaloolisuse režiimide teoreetilisest käsitlusest ning seisukohast, et pärast Berliini müüri langemist iseloomustab globaalset ajatunnetust nn presentism.[3] Oleme tõrjumas mälestusi külma sõja aegsetest vastasseisudest, aga ka mõttekäike võimalikest tulevikuperspektiividest, kõike, mis võiks ohustada praegust liberaalset hegemooniat. Tegemist on halvava tardumusega, ummikseisuga, milles minevik karistab, sajatab ja neab oleviku ringiratast tammumiseks. Nii nagu Jumal karistas Ahasveerust kristliku kaastunde puudumise eest ja pani ta igaveseks kodutuna ilma hulkuma.

Need võrdlused juurduvad varjamatult keskaegse kultuuri pinnases, Vanas Testamendis ja evangeeliumites, ning nende viljakus Toomiku teoste eksistentsiaalse ängi sõnastamisel näib seisvat väljaspool kahtlust. Ent täpsustamist vajab keskaja kultuuri mõiste ise, ülekordamist ka seik, et kristlik askees ja maisuse eitamine moodustas vaid keskaegse kultuuri ametliku, elitaarse ja institutsionaliseeritud osa. Arvuliselt suurem, rahvalikum ja laialdasemalt praktiseeritud osa keskaegsest Euroopa kultuurist mahub nn karnevali-kultuuri mõiste alla, nagu osutab Mihhail Bahtin, ning see kujutab endast mitmekesist vastandumist igasugusele ülevuse ideoloogiale. Siin astub vaimsuse rõhutamisele vastu ülevoolav kehalisus, selle argised riitused ning viimaste korduv ühekssaamine sõnniku, mulla ja põrmuga, mis omakorda igaveses taastulemises paneb aluse uuele sünniringkäigule. Bahtin kõneleb Rabelais' ja Cervantese näitel groteskist, travestiast ja allapoole naba naljadest, milles keha alumine pool muutub pühaduse paroodiliseks vastaspooluseks ja ka vastasmängijaks, kelles peegelpildina ja miinusmärgiga kordub kogu Jumala armu retoorika.[4] Misiano jõuab oma käsitluses päris lähedale bahtinlikule arusaamale grotesksest keskaegsest kehast, kui ta pikemas passaažis märgib ära nn eshatoloogilise keha ilmumise Jaan Toomiku loomingus. Nimelt korduvat autori arvates Toomiku teostes variatsioonidena maailmalõpumeeleoluline kehalise kannatuse ja lõhkirebituse motiiv, mis kogu oma alandunud lihalikkuses ja paradoksina toobki kaasa nii ülendumise kui ühekssaamise teispoolsusega, loomistöö ja loodusliku ringkäiguga (näiteks video "Peeter ja Mart", 2001–2002, ja video "Juga", 2005).

Kultuuriline arusaam kehast, mis häbenematult eksponeerib ja rõhutab oma avausi ning nende seoseid roojamise ja

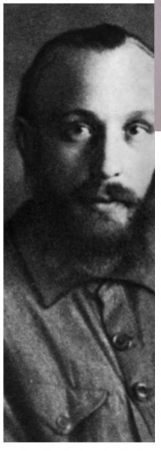
established figure, evidenced by the fact that his works had to be borrowed from collections. From the Kumu Art Museum, Tartu Art Museum and Temnikova & Kasela Gallery that represents him on the art market. The Moscow public saw the artist's paintings, performances, videos and short films. It was quite literally a retrospective – a comprehensive look back on the path taken, down to the very last steps. An illustrated catalogue in Russian and English by Viktor Misiano and myself is forthcoming. And to be honest, both of us build our discussions on similar observations, which make it possible to broaden and strengthen the conceptual bridge to late-medieval European culture.

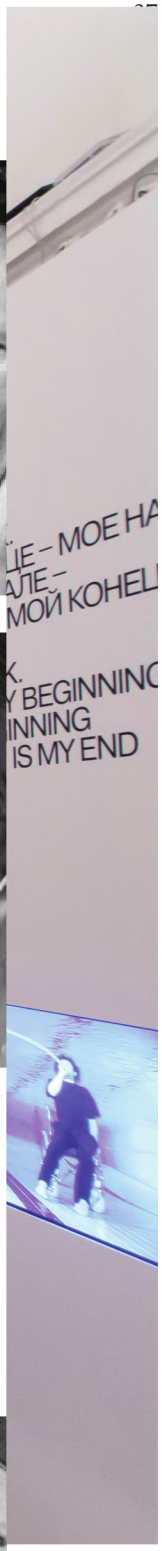
More specifically, we both make similar references to the peculiarities of the passage of time in Jaan Toomik's works, which is characterised by the principle of repetition inherent in the rondo, as well as the Nietzschean "eternal recurrence". Following Giorgio Agamben, Misiano calls this persistent return "messianic temporality" – the modernist linear progression of time is interrupted, the past is re-cast onto the scales of the present, and the present pushed into the past, where, unsettled, it will continue to haunt us. Previously seen as complete and finished, the past is now re-enacted to resolve issues that continue to preoccupy us.[2]



I, on the other hand, build on the theoretical discussion of the "regimes of historicity" by François Hartog and his view that, after the fall of the Berlin Wall, the global perception of time is characterised by what he calls "presentism".[3] We reject memories of Cold War confrontations but also neglect reflections on possible future perspectives, anything that could threaten the current liberal hegemony. It is a paralysing stalemate, an impasse in which the past punishes the present, condemning it to go around in circles, just as God punished Ahasuerus for his lack of Christian compassion and sentenced him to roam the world forever without a home.

These comparisons are patently rooted in medieval culture, the Old Testament and the Gospels, and their fruitfulness for formulating the existential angst in Toomik's works seems beyond doubt. The concept of medieval culture itself, however, needs to be clarified, re-emphasising the fact that Christian asceticism and denial of the worldly were only the official, elitist and institutionalised part of medieval culture. A less sophisticated and more widely practised part fits under the concept of "carnival culture", as pointed out by Mikhail Bakhtin, and represents a diverse opposition to high ideology. Here the emphasis on spirituality is opposed by an overflowing physicality, its mundane rites and their involvement with defecation, dirt and death, which, in its eternal recurrence, sets the stage for a new circle of rebirth. Using Rabelais and Cervantes as his examples, Bakhtin discusses the grotesque, travesty, and racy humour, in which the lower half of the body becomes the parodical opposite of the sacred and also its opponent, in whom the entire rhetoric of the grace of God is mirrored in reverse.[4] Misiano comes close to the Bakhtinian concept of the grotesque medieval body as he notes in an extended passage the appearance of the "eschatological body" in Jaan Toomik's work. More specifically, according to Misiano, Toomik's work involves repetitive variations on the theme of bodily suffering and a sense of being torn apart in anticipation of the end of the world. In its humiliated carnality, this theme paradoxically leads to exaltation and oneness with the other side, creation and the natural cycle of life (see e.g. the videos "Peeter and Mart" (Peeter ja Mart), 2001–2002 and "Waterfall" (Juga), 2005).





Moskva moodsa kunsti muuseumi näitusevaade
Foto autor Ivan Gušin

Moscow Museum of Modern Art exhibition view
Photo by Ivan Gushchin

sigitamisega ning seeläbi ka igasuguste paganlike viljakusriitustega, kuulub Bahtini arvates lahutamatult keskaja rahvalikku karnevalikultuuri, selles omakorda kajavat vastu aga hilisantiiksete saturnaalide avalik ohjeldamatus ja joovastunud alastus. Siin vastandati lihasuretamisele ja vaimu surematusele nn avaliku ja piduliku väljanaermise traditsioon, kusjuures naerualuseks oli lisaks jumalustele ka naerja ise, rahvas kui kollektiivne keha kogu oma väidetavas üürikeses ajalikkuses. Ent naerdakse välja ka surm, sest seegi ei suuda ju hävitada kollektiivset keha, küll aga aidata kaasa selle ainitisele uuenemisele läbi surma ja sünni eluringi kaudu.

Toomiku loomingu, eriti maalide tundjale on selline motiivistik äärmiselt tuttav. Ja tuttavlikult kajavad talle vastu järgmised read Bahtini grotesksest kehakontseptsioonist: "Erinevalt uusaja kaanonitest pole groteskne keha muust ilmast lahutatud, ta pole enesesse sulgunud, lõpule viidud, valmis; ta kasvab iseendast üle ja ületab oma piirid. Rõhutatud on keha neid osi, kus ta on välismaailmale lahti ja maailm tungib kehasse või temast välja, s.o. avasid, kühmusid, harusid ja jätkeid: ammuli suud, sünnituselundit, rindu, fallost, punnkõhtu, nina. Keha olemus avaneb [---] vaid sellistes toimingutes nagu suguühe, rasedus, sünnitus, agoonia, söömine, joomine, roojamine. See on igavesti valmimatu, igavesti loodav ja loov keha."[5]

Toomiku loomingu tundjale pole ka teadmata, et groteskse keha kontseptsioon langes 1990. alguse Eestis selgelt vaenulikku pinnasesse. Ühiskond oli end hoogsalt uueks loomas ning uuenemise sundusele allutati ka kultuurilised arusaamad kehast. Pesuvahendite reklaami, euroremondi retoorika, kodanliku hügieenifašismi ja enesepuhastuse egiidi all sündis uus kujutlus kehast, steriilsest, maailmale suletud kodanlikust kehast. Ja selgub, et see keha ei rooja, selle voolused ja sekreedid on alati ennetava kontrolli all, keha ise aga muumiana salvitud ööpäevastesse kaitsekreemidesse, pakendatud sügavpuhastatud pesusse ning pandud aseksuaalse äriinglina lendlema betoonist, klaasist ja terasest ehitatud korporatiivsesse ilumaailma. Mõistagi pidi see ülev müüdimaailm esmalt langema kahtluste ja enesesüüdistuste küüsi, et Jaan Toomiku teoste avaram kultuuriline horisont avalikku kirjasõnasse jõuaks.

Johannes Saar on kunstiteadlane ja -kriitik ning meediasotsioloog.

1 Juri Lotman, Semiosfäärist. Tallinn: Vagabund, 1999.

2 Giorgio Agamben, The Time That Remains. A Commentary to the Letter to the Romans. Stanford (California): Stanford University Press, 2005.

3 François Hartog, Regimes of Historicity, Presentism and Experiences of Time. Columbia University Press, 2015.

4 Mihhail Bahtin, François Rabelais' looming ja keskaja ning renessansi rahvakultuur. – Mihhail Bahtin. Valitud töid. Tallinn: Eesti Raamat, 1987.

5 *Ibid.*, lk 199.

According to Bakhtin, the cultural concept of a body that shamelessly exhibits and accentuates its openings, and their relatedness to defecation and procreation, and thus to all sorts of pagan fertility rites, is an integral part of the medieval folk culture of carnivals. That culture, in turn, echoed the public display of abandon and inebriated nudity in the Saturnalias of late antiquity, pitting a tradition of communal, festive laughter against asceticism and the immortality of the spirit. And it was not only the deities that were laughed at but also the laughing folk themselves – the collective body, allegedly ephemeral and perishable. However, death itself too was ridiculed, as it fails to destroy the collective body; it can only contribute to its eternal renewal through the cycle of death and birth.

This set of themes is familiar to those acquainted with Toomik's work, especially his paintings. And the following passage on the concept of the grotesque body from Bakhtin will also resonate: "Contrary to modern canons, the grotesque body is not separated from the rest of the world. It is not a closed, completed unit; it is unfinished, outgrows itself, transgresses its own limits. The stress is laid on those parts of the body that are open to the outside world; that is, the parts through which the world enters the body or emerges from it. This means that the emphasis is on the apertures or convexities, or on various ramifications and offshoots: the open mouth, the genital organs, the breasts, the phallus, the potbelly, the nose. The body discloses its essence [---] only in copulation, pregnancy, childbirth, the throes of death, eating, drinking, or defecation. This is the ever unfinished, ever creating body."[5]

Those familiar with Toomik's work will also know that the concept of the grotesque body fell on distinctly hostile ground in Estonia in the early 1990s. Society was rapidly re-creating itself, and cultural perceptions of the body were also subjected to this forced renewal. Promoted by laundry detergent advertisements, the rhetoric of Euro-renovation, bourgeois hygiene fascism and self-cleansing, a new image of the body (of a sterile, bourgeois body closed to the world) emerged. And it turns out that this body does not excrete; any discharges are always under preventive control, while the body itself is embalmed in 24-hour protective lotions, wrapped in deep-cleaned laundry, and left to hover as an asexual business angel in a concrete, glass and steel corporate world of beauty. Naturally, this sublime world of myths first had to descend into doubt and self-blame in order for the broader cultural horizon of Jaan Toomik's work to reach the general readership.

Johannes Saar is an art historian, critic and media sociologist.

1 Juri Lotman, On the semiosphere. – Sign Systems Studies 33.1, 2005.

2 Giorgio Agamben, The Time That Remains. A Commentary to the Letter to the Romans. Stanford (California): Stanford University Press, 2005.

3 François Hartog, Regimes of Historicity, Presentism and Experiences of Time. New York: Columbia University Press, 2015.

4 Mikhail Bakhtin, Popular-Festive Forms and Images in Rabelais. – Rabelais and His World. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

5 *Ibid.*, p 26.

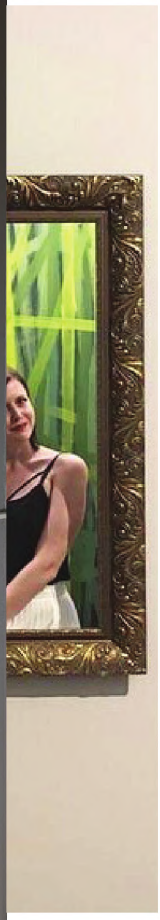
Moskva moodsa kunsti muuseumi näitusevaade
Foto autor Ivan Gušin

Moscow Museum of Modern Art exhibition view
Photo by Ivan Gushchin

7. VI 2019–25. VIII 2019
Läti Rahvusliku Kunstimuuseumi Arsenālsi näitusesaal
Kuraator: Māris Vītols

#kaidooleriias

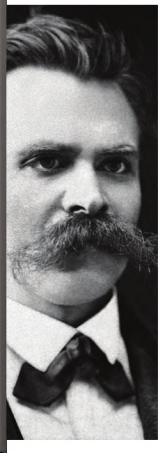
Agnese Pundiņa arvustab Kaido Ole esimesest muuseumiretrospektiivi Lätis.



Eesti kunstniku Kaido Ole isiknäitus "Dance at the Lonely Hearts Club" (Tants üksildaste südamete klubis) avati Riias Läti Rahvusliku Kunstimuuseumi Arsenālsi näitusesaalis 6. juunil 2019. aastal. Kuigi viimastel aastatel on Riiga jõudnud üha rohkem eesti kunstnike näitusi, ei mäleta ma, et Läti Rahvuslikus Kunstimuuseumis oleks üldse varem mõne elava eesti kunstniku retrospektiivi toimunud.

Nagu näituse sissepääsu juures olevast tekstist lugeda võib, on "Kaido Ole esimene isiknäitus Läti Rahvuslikus Kunstimuuseumis tema seni suurim näitus väljaspool Eestit", mis annab näitusel eksponeeritud 42 teosega aastatest 1999 kuni 2019 põhjaliku ülevaate kunstniku tegevusest viimase 20 aasta jooksul. Näituse kureeris läti kunstikoguja ja kuraator Māris Vītols, kelle huvi keskmes on Ida-Euroopa ja Balti kunst ning kes alustas kunstikogumisega 2000. aastate alguses.

Esimene asi, mis vaatajat näitusesaali sisenedes ees ootas, oli Ole interaktiivne ja osalust pakkuv autoportree, maal kunstnikust endast, hoidmas süles kriipsujukut (või "pallpeaga" tegelast), raamituna kuldsesse "muuseumikvaliteediga" pildiraami. Maali kõrvale seinale märgitud #kaidooleinriga andis mõista, et kõik nutitelefoni ja sotsiaalmeedia kontoga relvastatud inimesed said seega maali "siseneda" ja muutuda osaks kunstiteosest. See oli päris kaval idee ja toimis väga hea turundusstrateegiana, sest sotsiaalmeediapostituste järgi jäi tõesti mulje, et kõik, kes Arsenālsi külastasid, seal ka foto tegid ja selle oma kontole postitasid. Teatud mõttes mõjus see töö tänu oma teatavale tobedusele kutsuva žestina, lubades samuti vaatajal kõike mitte nii tõsiselt võtta.



Sellegipoolest, minu järgmise mulje näitusest lõi kuraatori sissejuhatav tekst, mis tsiteeris möödaminnes Friedrich Nietzschet ning selgitas pealkirja valikut, kuid mõjus ülemäära poeetiliselt. Pärast küllalt pikka kirjeldust tantsu sotsiaalsetest, kultuurilistest ja ajaloolistest rollidest kuulutas tekst, et Ole töödele omased sotsiaalkriitilised kommentaarid ning enesekaemus väärivad pikemat süvenemist ning on seetõttu ka selle näituse tõmbenumbrid.

Kuidas oli neid ideid aga edasi arendatud muuseumi ruumides ja kuidas oli narratiiv vaatajale esitatud? Üllataval kombel oli lähenemine üpriski lihtne: näitusesaal nr 1, mille pealkirjaks oli "Nõelravi sotsiaalsele kehale", oli pühendatud sotsiaalsetele ja poliitilistele teemadele Ole loomingus, ning näitusesaal nr 2, pealkirjaga "Enesevaatlus ja Alter Ego", rääkis loomulikult kunstnikust endast. Nii lihtne see oligi.

Kõik kuraatori välja valitud teosed kunstniku viimase 20 aasta loomingust olid jagatud kahte gruppi. Kuigi kuraatori lähtepunktiks oli keskenduda ainult kahele teemale, on tõenäoline, et elus võib ehk olla muidki asju, millest kunstnik

7. VI 2019 –25. VIII 2019
Arsenāls Exhibition Hall of the Latvian National Museum of Art
Curator: Māris Vītols

#kaidooleinriga

Agnese Pundiņa reviews Kaido Ole's first museum retrospective in Latvia.

Estonian artist Kaido Ole's solo exhibition "Dance at the Lonely-Hearts Club" opened in the Arsenāls Exhibition Hall at the Latvian National Museum of Art in Riga on 6 June 2019. Even though Estonian artists have exhibited more often in Riga in recent years, I do not remember that the Latvian National Museum of Art has ever held a large retrospective for a living Estonian artist.

As the text at the entrance to the exhibition stated, "Kaido Ole's first solo exhibition at the Latvian National Museum of Art is so far his largest exhibition outside Estonia," exhibiting 42 works from 1999 until 2019 forming a comprehensive survey of the artist's practice over a 20-year period. The exhibition was curated by Latvian art collector and curator Māris Vītols, whose main interest lies in Eastern European and Baltic art and who began collecting in the early 2000s.

The first thing to confront the viewer on entering the exhibition hall was Ole's interactive and participatory self-portrait, a painting of the artist himself with a stick figure (or "ball-headed character") in his lap, framed in a golden "museum quality" frame. On the wall to one side #kaidooleinriga indicated that anyone armed with a smartphone and a social media account could thus "enter" the painting and become part of the artwork. This was quite a witty idea and a very good marketing strategy because through the social media posts it seemed that anyone who visited Arsenāls, indeed took a photo and posted it on their social media account. In some way, through its silliness, this work was an inviting gesture, also allowing the viewer not to take everything so seriously.

However, my second impression of the exhibition was informed by the curator's introductory text, which kicked off with a drive-by reference to Friedrich Nietzsche and explained the title, but came across as overly poetic. After a long enough description of the social/cultural/historical role of dancing, the text proclaimed that the themes of socially critical commentaries and self-reflection in Ole's work deserve to be explored more fully and they were therefore the highlights of this exhibition.

How was this idea developed in the space of the museum and how was the narrative communicated? Surprisingly enough, the approach was quite simple: exhibition hall No. 1, titled "Acupuncture for the Social Body", was dedicated to the social and political themes in Ole's work, and exhibition hall No. 2, titled "Self-observation and Alter Ego", was of course about the artist himself. As simple as that.

All the works selected by the curator from the artist's career of the last 20 years were divided into two groups. As the curatorial agenda was to focus exclusively on two themes,

huvitatud on. Aga isegi kui Ole loomingut peakski vaatama ainult läbi nende kahe "läätse", oleks olnud mõtteainet pakkuvam näha, kuidas on need teemad ja alateemad aja jooksul arenenud. Näituse kujundus ei pakkunud vaatajale aga ka mingit kronoloogilist järjekorda. Mõlemas näitusesaalis olid eri aegadest pärit teosed esitatud suvalises järjekorras või nii vähemalt tundus.

Olles kõike seda öelnud, oli esimene osa näitusest (ehk Sotsiaalse Uurimuse Osakond) meelelahutuslik ja värvikas, tuues välja erinevaid teemasid ja narratiive, mida kunstnik on ühel või teisel ajal käsitlenud. Mõned neist olid mänguliselt tõsised, nagu "Hitler" (2001, valminud koostöös Marko Mäetammega), teised abstraktsemad, nagu "Eesti lõpp" (2016). Samas tundus iga töö nii erinev, et need nagu ei sobinudki üksteisega kokku.

Üks suurepärasemaid teoseid sellel näitusel oli minu jaoks "100 kohvrit" (2004, samuti koostööst Marko Mäetammega). See kasvatas lootust, et tegu võib siiski olla väga mõtlemapaneva kuraatoritööga, kuid siis lugesin ma seinateksti. Hoolimata 2015. aastal alguse saanud põgenikekriisist ja Euroopa praegusest sotsiaalsest kontekstist, uppus tekst sõnadesse ja laialivalguvasse mõtisklusse Teise maailmasõja traumade üle. Mulle tundub tegelikult, et antud installatsioon oleks üldse ilma niisuguste tekstideta palju paremini toiminud. Oleks olnud piisav anda vaatajale enesele võimalus nähtut tõlgendada, sest seda tööd on lihtne seostada ka jooksvate probleemidega, sh migratsiooni ja identiteeti puudutavate küsimustega jne.

Näituse teine osa (ehk Eneseotsingute Osakond) paistis aga liialt palju tegelevat küsimustega stiilis "mida mina kui kunstnik sellest mõtlema peaksin". See tekitas tunde, nagu oleks tegemist Instagrami kontoga – niisugusega, kus pole küll kutsikaid, beebisid ega õnnelikke reisifotosid, kuid kus üks nüüdisaegne kunstnik jagab oma mõtisklusi elu üle. Lõpuks ei teadnud ma isegi, kas mind valdas kunstniku suhtes kaastunne tema keerulise elu või tüdimus tema pidevalt kurtva tooni pärast. Liiga palju omavahel mitte kuigi hästi kokku kõlavad kunstiteosed, mille ainsaks ühendavaks jooneks on küsimus, miks asjad on nii, nagu nad on, tekitavad kokkuvõttes mulje ennekõike lihtsalt enesekesksusest ja mitte palju enamast.

Näituselt lahkudes ei saanud ma lahti ühest peas ringlevast mõttest: "Kas tegu on ühe järjekordse privilegeeritud keskealise esimese maailma probleemide käes vaevleva valge mehega, kes ainult naerab sotsiaalsete ja poliitiliste probleemide üle, või on liialt hõivatud enda elu raskuste üle kurtmisega, muutes temaga suhestumise minu jaoks võimatuks?" Ent sellel oli tihedalt kannul teine mõte: "Kuid kas see ikka on nii?"

Asi on selles, et lähemal vaatlusel ja üksikuna võttes näivad Ole maalid, hoolimata nende enesekesksusest ja irooniapüüdest, pigem lapselikult mänguliste, isegi süütutena. Neid pole kindlasti maalinud inimene, kes arvab, et ta peaks maalima mingit "sõjateemat" lihtsalt sellepärast, et see olla just nüüd populaarne. Samas on tegemist siiski retrospektiiviga ja nõnda on see nii või naa Kaido Olest, ükskõik, kes ta siis ka päriselus poleks, ja isegi kui praegust sotsiaalset või poliitilist konteksti pole näitusel eriti arvesse võetud.

Seega, põhiküsimus selle näitusega seoses on minu jaoks järgmine: miks jätab sellise suurepärase nüüdisaegse eesti kunstniku nagu Kaido Ole retrospektiiv Läti Rahvuslikus Kunstimuuseumis mulle ebamugava tunde, et siin on ühtlasi midagi väga valesti, hoolimata sellest, et kõik komponendid

it is likely that there might be more things in life that the artist is interested in. But even if Ole's work should be viewed through just two "lenses", it could have been more thought-provoking to see how each theme and its sub-themes have developed through time. However, the exhibition design didn't provide the viewer with a chronological order either. In both halls, artworks from different times were exhibited in random order, or so it seemed.

That said, the first part of the exhibition (or the Social Research Department) was entertaining and colourful, presenting different subjects and narratives that the artist has approached at one time or another. Some seemed playfully serious, like "Hitler" (2001, a co-project with Marko Mäetamm), some more abstract, like "End of Estonia" (2016). But each work felt so different that they did not quite fit one another.

For me one of the most amazing works in this exhibition was "100 Suitcases" (2004, again from the same co-project with Mäetamm). It gave me hope that this can still be a very thought-provoking curatorial work, until I read the wall text. In the midst of the refugee crisis that began in 2015 and the current social context in Europe, it just got lost in words and contemplations on World War II traumas. In fact, I think this installation might have worked much better without such texts. It should have been enough to give the viewer the opportunity to interpret because it is easy to relate this work to current problems as well, the questions of migration and identity, etc.

On the other hand, the second part of the exhibition (or the Self-Search Department) seemed to be overly concerned with "what should I as an artist think about"-issues. It felt like an Instagram account – one without puppies, babies and happy travel snaps, but a contemporary artist's meditation on the subject of life. In the end, I didn't even know whether I felt sorry for the artist for having a difficult life or more annoyed with his complaining all the time. Too many artworks that don't quite work together but just have a common theme of wondering why the things are the way they are eventually give the impression of self-centeredness and not much else.

As I left the exhibition, one thought kept lingering in my head – "...could this be yet another privileged, middle-aged, white man with so-called first world problems, either laughing off the social and political issues or too busy complaining about the many difficulties in his life, thus becoming impossible for me to relate to..." – followed closely by another –"... or is it truly like that?"

Because on closer inspection his paintings on their own, even though self-centred and trying-to-be-ironic, seem to be more childishly playful, even innocent. These paintings are clearly not executed by someone who thinks that he should paint some kind of "war subject" just because it seems popular right now. However, as it is a retrospective – it is all about Kaido Ole, whoever he is in real life, and even if the current social and political context has not been taken into account that much.

For me, the main question therefore is, how come a masterful contemporary Estonian artist such as Kaido Ole has a retrospective exhibition at the Latvian National Museum of Art that leaves me with the uncomfortable feeling that something is also very wrong here, even though all the components of a great show are there? The strangest feeling thinking about it all is that thanks to the show, I actually started appreciating Kaido Ole's artworks and grew to like them, but thinking

Läti Rahvusliku Kunstimuuseumi Arsenāls näitusesaal
Foto autor Andris Zieds

Arsenāls Exhibition Hall of the Latvian National Museum of Art
Photo by Andris Zieds

heaks näituseks oleksid justkui olemas? Kõige selle peale mõeldes mõjub kõige kummalisemalt, et selle näituse ajel hakkasin ma Kaido Ole teoseid tõesti hindama ning need meeldisid mulle järjest enam, kuid ma ei saa endiselt öelda, et näituse kahetine struktuur oleks olnud nauditav.

Intervjuus Līna Birzaka-Priekulega kohalikule ajalehele Kultūras Diena väljendas kunstnik mõtet, et näitus oli ainulaadne selle poolest, et ta usaldas kogu kontrolli kuraatorile, öeldes isegi, et tema isiknäitus oli pigem kuraatori "autoportree". Ilmselt peitubki just siin see puuduolev detail, mõistmaks minu ebamugavustunde põhjust. Kuraatori poolt eri ajavahemikest välja valitud tööd olid toodud samasse muuseumiruumi, kus "õunad" olid laotud ühte ja "pirnid" teise nurka. Aga kas neid seob omavahel veel midagi peale selle, et need on (töö) viljad?

Ent ärgem vaevakem end enam selle küsimusega. Kui vaadata kunstiteoseid eraldi, arvestades nende loomeaega ja konteksti, tundub kõik loogiline: teosed on mängulised ja kohati ka naiivsed, kuid alati siirad. Sellegipoolest mõjus see näitus piltlikult öeldes ka nagu hobuste *show*, kus ratsutaja ilmub kaunil hobusel kohtunike ette ja demonstreerib kõiki suurepäraseid oskusi, mida hobune valdab. Huvitaval kombel tunnistab Ole seda Arterritory.com veebilehel intervjuus Vilnis Vējšile – seal, kus ta räägib kontrolli käest andmisest ning narratiiviloome usaldamisest kellelegi teisele, s.o kuraatorile. Ta tunnistab, et tahtis oma teostele mingit muud konteksti, isegi kui ta ise oleks asju võib-olla teistmoodi vaadelnud.

Sellegipoolest on Kaido Ole suurepärane maalikunstnik ning see suuremahuline retrospektiiv andis Riia kunstipublikule harva esineva võimaluse tema tegevusega lähemalt tutvuda. Tema viimase 20 aasta teostekehandit kokku võttev näitus annab tunnistust sellest, kui osavalt läheneb kunstnik talle isiklikult olulistele teemadele – jättes seega vaataja kasvava huviga ootama lisa.

Agnese Pundiņa on kunstikriitik ja produtsent, kes elab Riias. Ta lõpetas Läti Kunstiakadeemia kunstiajaloo õppetooli magistritööga, mis keskendus sotsiaalsetele teemadele Läti ja Eesti nüüdisaegses kunstis.

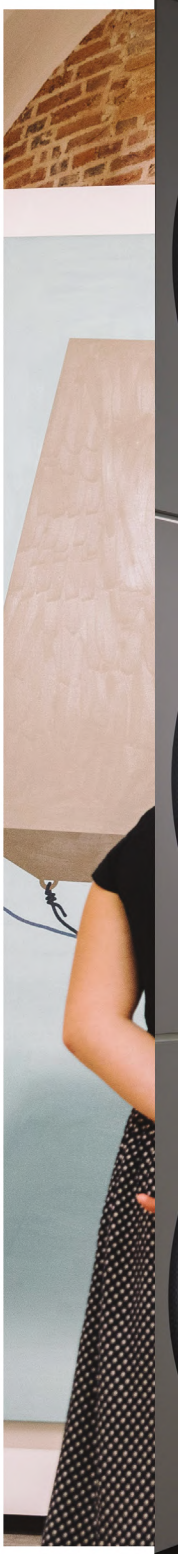
back, I still can't say that the two-fold structure of the exhibition itself was enjoyable.

In an interview with Līna Birzaka-Priekule for the local newspaper Kultūras diena, the artist expressed the thought that the uniqueness of this show was due to the fact that he gave up all control to the curator, even saying that his solo exhibition was a "self-portrait" of the curator. Probably here lies the missing piece in understanding my discomfort. Works chosen by the curator from different periods were brought together in a single museum space, dividing "apples" into one corner and "pears" into the other. Is there anything that connects them besides the fact that they are (the) fruits (of labour)?

Let's not busy ourselves with that question any longer. If one looks at each artwork separately, considering its era and context, it all makes sense: the artworks are playful and sometimes quite naïve but always genuine. Nevertheless, figuratively speaking, this exhibition also gave the impression of a horse show, where the rider comes in front of the judges with a pretty horse and shows all the great abilities that the horse has. Interestingly enough, in an interview with Vilnis Vējš for the website Arterritory.com, Ole admits it – in regard to letting go of control and allowing someone else, i.e the curator to create the narratives. He admits wanting some kind of other context for his work, even if he might have viewed things differently.

Nevertheless, Kaido Ole is a masterful painter and this large-scale retrospective has given a rare opportunity for art audiences in Riga to delve into his practice. The exhibition of his body of work from the past 20 years has shown how skilfully the artist can approach subjects that are important to him personally – thus leaving the viewer wanting to see more.

Agnese Pundiņa is an art critic and producer, currently living in Riga. In her MA in the Art History department at the Art Academy of Latvia she graduated with a thesis on the depiction of social issues in Latvian and Estonian contemporary art.

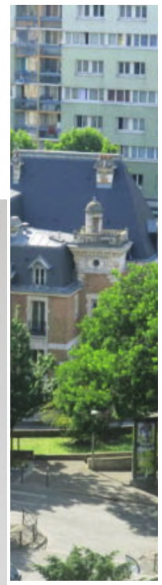


Läti Rahvusliku Kunstimuuseumi
Arsenāls näitusesaal
Foto autor Stanislav Stepashko

Arsenāls Exhibition Hall of the Latvian
National Museum of Art
Photo by Stanislav Stepashko

Anu Põder
Limpsijad
2007
metallvõrk, tekstiil, foolium
Erakogu
Foto autor Hedi Jaansoo

Anu Põder
Lickers
2007
metal net, textile, folium
Private collection
Photo by Hedi Jaansoo



(MITTE AINULT) RETROSPEKTIIV

18. V–13. VII 2019
La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec
Kuraator: Barbara Sirieix

Hajaruum(id)*

Merilin Talumaa käis Anu Põdra (1947–2013) esimesel Prantsusmaal toimunud tagasivaatenäitusel.

2019. aasta maist juulini eksponeeriti La Galerie centre d'art contemporain de Noisy-le-Secis Barbara Sirieix' kureeritud näitusel "Ruum minu ihu jaoks / Une pièce pour mon corps / Space for my body" eesti skulptori ja installatsioonikunstniku Anu Põdra teoseid. Kunstniku karjäär sai alguse nõukogude ajal, 1970. aastatel ning kestis 2000. aastateni, hõlmates perioodi, mil Eesti oli tunnistajaks erinevate poliitiliste, sotsiaalsete ja majanduslike süsteemide eri tahkudele, mis kujundasid tol ajal ja kujundavad praegugi riigi identiteeti.

Kuraatorid ja kunstiajaloolased on Põdra loomingu viimasel ajal taasavastanud,[1] analüüsides tema kunsti eeskätt feministlike ja postkoloniaalsete teooriate kontekstis, võimaldades läbi selliste teooriaprismade tõlgendada kunstniku hapraid teoseid, mille aluseks on enamjaolt tema ainulaadne käsitus kehast ja selle struktuurilistest piirangutest. Barbara Sirieix'd on huvitanud Põdra viimase loomeperioodi teosed aastatest 1992–2008, mil kunstnik uuendas oma esteetilist keelt ja kehakäsitust.[2] Sellest lähtuvalt "aktiveeris" Põdra esimene tagasivaatenäitus Prantsusmaal La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Secis just tema põnevad skulptuuriteosed.

Võimatu on mitte märgata näituse toimumispaiga kõnekat keskkonda. Pariisist lühikese rongisõidu kaugusel asuvat Noisy-Le-Seci kommuuni käsitletakse ka Ida-Pariisi linnakogukonna osana. Näituse kontekst viitab endises idablokis asuvast sarnasest sõjajärgsest keskkonnast pärit kunstniku geopoliitilisele taustale. La Galerie asub keset üheülbaliste kortermajade kaootilist kooslust 1880. aastal ehitatud silmapaistvas telliskivihoones, mis ühena vähestest elas üle Teise maailmasõja aegsed pommitamised. Esimese maailmasõja ajal kasutati hoonet nii sõjaväekasarmu kui ka ajutise sõjaväehaiglana. 1999. aastast tegutseb hoones kohalik nüüdiskunstigalerii.

Võimsad materjalid

Põdra skulptuuriteoste "Katsetatud kasu. Kummist kotid" (1999) lugu sai alguse installatsiooni siinsele esituskontekstile sarnases keskkonnas, nimelt vanas Tallinna haiglahoones, kus kunstnik kogus kokku kasutuseta jäänud kummist kotid. Lõdvalt seinal rippuvatesse kottidesse lõigatud moonutatud inimfiguuridest ei ole võimalik mööda vaadata. Skulpturaalsete teoste ees põrandal asub töö "Keeled" (1998), värviküllane ja kütkestav installatsioon keeltest, mis on voolitud seebist, mida kunstniku ema valmistas nõukogude ajal käsitsi nende Lõuna-Eesti maakodus. Vaatajas ei tekita võõristust üksnes nende kehaliste skulptuuride vormid, vaid ka

(NOT JUST) A RETROSPECTIVE

18. V–13. VII 2019
La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec
Curator: Barbara Sirieix

Scattered space(s)*

Merilin Talumaa went to Anu Põder's (1947–2013) first retrospective exhibition in France.

In 2019 from May to July, the exhibition "Ruum minu ihu jaoks / Une pièce pour mon corps / Space for my body", curated by Barbara Sirieix at La Galerie centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec, presented works by the Estonian sculptor and installation artist Anu Põder. The artist's career began in the 1970s during the Soviet era and expanded into the 2000s – covering a period when Estonia was witnessing many facets of various political, social and economic systems that shaped the country's identity and continue to do so even today.

Põder's practice has recently been rediscovered by curators[1] and art historians who primarily analyse her works according to feminist and post-colonial theories, enabling the artist's fragile art pieces that stem mostly from her unique perspective on the body and its structural constraints to be interpreted through these theoretical lenses. Barbara Sirieix has been interested in the last period of Põder's works, executed between 1992 and 2008, when the artist renewed her aesthetic language and changed her representation of the body.[2] Accordingly, the exhibition at La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec, activated Põder's fascinating sculptural works, serving as her first retrospective in France.

It was impossible not to notice the ardent environment where the exhibition took place. After a short train trip from the centre of Paris, I arrived in the municipality of Noisy-le-Sec, also known as part of the East United urban community. In the context of the exhibition, the area refers to the geopolitical background of the artist coming from a similar post-war environment – the former Soviet bloc. Amidst chaotic standardised residential housing lies La Galerie, an outstanding brick building built in 1880, which was one of the few to survive the bombings of World War II. During World War I, the building served both as a site to house the local military and an official evacuation hospital. Since 1999, the building has functioned as a contemporary art gallery in this municipality.

Overpowering materials

The story of Põder's sculptural pieces "Tested Profit. Rubber Bags" (1999) began with a similar environment to the one they were being exhibited in here. Namely, an old hospital building in Tallinn where the artist carefully collected leftover rubber bags. The distorted bodies these works carry within them cannot be ignored: their human-sized cut-outs marked deeply in the loose rubber bags stand silently on the wall. On the floor in front of these sculptural works lay "Tongues" (1998), a colourful and captivating installation of

spetsiifiline (ja mitte tingimata meeldiv) lõhn, mida eritab alumiiniumkaussi ligunema jäetud roosakas seebikeel.

Põder püüdis töömaterjalideks valitud seepi, sütt, plastikut, tekstiili, šokolaadi ja vaha endale allutada, luues sünteetilistest ja looduslikest materjalidest koosneva tundliku terviku. Kaubakilekottidest seinateoste seeria "Impordi- ja ekspordikotid" (2001) meenutab liiva ja kive täis topitud taskuid. Vaatamata teravatele nurkadele ning liiva ja väikeste kivide raskusele peavad haprad kunstiteosed siiski vastu ning püsivad tervena. Samal moel tekitab mesilasvahast põimitud töö "Meekärg" (2007) teatud hämmeldust oma miniatuursete mustritega, mis moodustavad ühtekokku tohutu skulpturaalse seina. Lähedal seistes võib tunda teosest galeriiruumi immitsevat mesilasvaha magusat lõhna.

Põdra fragmenteeritud skulptuuriteoste ilmselge eesmärk on tuua esile mälestusi ja ihasid. Alumiiniumtraadist peakujuliste skulptuuride seeria "Limpsijad" (2007) mõjub ühtaegu ligitõmbavalt ja häirivalt. Siledad roosakad keeled ja läikivad alumiiniumtriibud otsekui küünitavad ihalevalt ja provokatiivselt vaataja poole. Peade kõrval peidab metallist installatsioon "Ekraan" (2007) Kinder Surprise'i šokolaadimune, mis olid 1990. aastatel tarbekaupade paranenud kättesaadavuse tingimustes Eesti laste jaoks tõeline täitunud unistus. "Limpsijad" ei osuta üksnes šokolaadile, vaid ka mineviku ja oleviku vahel heljuvate keerukate mälestuste ja ihade labürindile.

Põdra kehaskulptuuridele on omane vaataja meelitamine aegade ja kohtade juhuslikele radadele. Paigatud riided ning kuhja laotud, kokku liimitud kangad toimivad justkui alateadlikult traagelniitidega ühendatud kattuvad mälestused. Installatsioon "Lõige kui märk. Kasukad" (1996) koosneb rasketest pööratud nahast kasukatest, mille kunstnik on kogunud sugulaste maakodudest ning millest õhkub kuuluvustunnet ja igatsust talle kallite inimeste järele. Sama palju kui emotsionaalsest lähedusest ja hoolimisest, räägivad need ka nõukogude aega ja 1990. aastate kommunismijärgset keskkonda iseloomustavast vaesusest ja materiaalsete võimaluste puudumisest. Sarnasel moel, ehkki endiselt neile omase graatsilise leebusega, näivad skulptuurid "Rulli keeratud figuur" (1992) ja "Ruum minu ihu jaoks" (1995) vaat et iseenese vangidena – neis puuduvad nii julge seksuaalne vabadus kui ka märgatavad ambitsioonid.

Näitust läbib metafoorina Põdra töödes korduv keele motiiv. Kas siis lõbusa viitena seksuaalsele külgetõmbele või maailma trotsiva "keelenäitamisena" kujutavad need diktaatorliku ühiskonna mängudele vastu hakkamise viisi. Habrastest ja üürikestest materjalidest saavad hoolikalt varjatud kehaliste väljenduste esitamise tööriistad, peaaegu vahendid, millega kaitsta end ebakindla välismaailma eest. Põdra jätkuvad püüded enda kehalistest piirangutest vabanemiseks kajastasid tema huvi uurida ümbritseva materiaalse ja sotsiaalse puudulikku toimimist.

Jätkuv kaasavõnkumine

Põdra loomingus domineerivad kodune ja emotsionaalne poliitika mõjuvad aktuaalsena ka praeguste poliitiliste vaidluste kontekstis. Sellal kui paremäärmuslaste parteid pälvivad valitsustes üha suuremat kõlapinda, arutletakse igapäevaselt ka naiste õiguste ja keha kui poliitilise vahendi üle. Väikeriikides nagu Eesti, kus rahvaarv on viimastel aegadel vähenenud, on natsionalismi esiletõus ja pereväärtuste

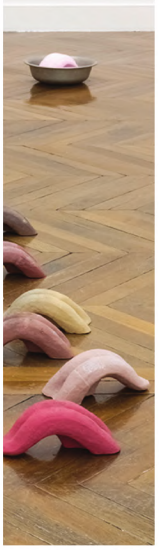
animal tongues composed of home-made soaps that the artist's mother had prepared in their countryside home in the south of Estonia during the Soviet era. The viewer is not only made to feel intimidated by the forms of these corporeal sculptures but also by the activation of a specific (not necessarily pleasant) odour, generated by a pinkish tongue left soaking in an aluminium bowl.

Põder tried to overpower the materials she chose to work with – soap, carbon, plastic, textile, chocolate, wood and wax – by creating a mixture of the synthetic and natural materials that eventually come together as a delicate whole. The wall pieces "Import and Export Bags" (2001), made out of plastic bags used to ship goods, serve like stuffed pockets carrying sand and stones. The frail sculptural pieces bear up in spite of the sharp edges and mass of the heavy sand and small stones, ultimately unbreakable. Similarly, the installation "Honeycomb" (2007), comprising naturally-woven beeswax structures, creates a certain perplexing moment of miniature patterns coming together as an immense sculptural wall. From up close, one could smell the sweet odour of beeswax silently filling the gallery space.

The purpose of Põder's fragmented sculptural works are clearly to evoke memories and desire. Her head-shaped sculptures "Lickers" (2007), made of wired surfaces layered with aluminium, are appealing and disturbing at the same time. Their smooth pinkish tongues with their shiny aluminium stripes on top reach out towards the viewer in a provocative manner of intense desire. Next to them, the metal installation "Screen" (2007) hides Kinder Surprise chocolate eggs – once the dream-come-true gift for children in the 1990s in Estonia after the country gained access to more consumer goods. It is not only the chocolate that the "Lickers" ultimately move towards but also the complex labyrinth of memories and desires that linger between the past and the present.

Tricking the viewer with coincidental traces of time(s) and place(s) is inherent to Põder's sculptural bodies. Patched clothes, layers of piled and glued fabrics act as overlapping memories as if unconsciously sewn together. The installation "Pattern as Sign. Fur Coats" (1996) is made up of heavy puffer jackets, gathered by the artist from the country homes of her relatives, imbued with a sense of belonging and nostalgia towards her loved ones. As much as they talk about emotional closeness and caring, they also touch on the subject of poverty and the lack of material possibilities – both inherent during the Soviet era and in the 1990s post-communist environment. Similarly, although gracefully still in their soft manner, the sculptures "Rolled-up Figure" (1992) and "Space for My Body" (1995) feel almost trapped within themselves, lacking the courageous freedom of sexuality and noticeable ambitions.

Throughout the exhibition the metaphor of the tongue – a form that is recurrent in Põder's works – remains central. Either a joyful play on sexual appeal or "stuck out tongues" in defiance of the world, it embodies a way to oppose to the games of a dictatorial society. Fragile momentary materials become tools for covering well-hidden bodily expressions, almost as a means of protecting oneself from the uncertainty of the outside world. Põder's continuous search for freedom from the bodily constraints placed upon her, reflected her eagerness to explore the dysfunction of the material and social environment that surrounded her.



edendamine olnud ülitähtsad teemad, survestades naisi sünnitama.[3] Sarnaselt teiste riikidega seisame meiegi silmitsi palgalõhega, mis on Eestis üks suurimaid ehk jätkuvalt 25%. Paradoksaalselt on eesti keel grammatiliselt sooneutraalne, hoides vaikselt elus soostamisjärgse ühiskonna müüti.

See võiks ühtlasi selgitada Põdra tööde "aktiveerimist" ja taasavastamist nüüdisaegses kunstimaailmas. Kunstniku populaarsus on kasvanud põlvkondade seas, kes mäletavad nõukogude aega ainult ähmaselt (kui üldse) ning suhtuvad nostalgiliselt 1990. aastatesse ja 2000. aastate algusesse, ent kes suudavad selgelt suhestuda tema loominguga tänapäeva vaatevinklist. Põdra mõjuvad skulptuurid võnguvad endiselt kaasa poliitiliste vaidlustega naiste õiguste üle, esitades väljakutse ühiskonnamuutustele ja postsovetliku elustiili keerukale fetišismile. Põdra viis kasutada kontrastseid materjale ja võime ootamatul moel skulpturaalseid kehasid ümber struktureerida mõjub veel tänagi vabastavalt ja üllatavalt.

Sellisena rõhutas näitus kunstniku loomingu arhiividest ja hoiuruumidest välja toomise vajadust ja tähtsust, tekitades ruumi nende märkamiseks ja aktualiseerimiseks. Nii nagu ka Prantsuse veebiplatvorm "AWARE: Archives of Women Artists, Research and Exhibitions", ei aktualiseeri see tagasivaatenäitus ainuüksi Anu Põdra, vaid ka paljude tema kaasaegsete nime ja pärandit, püüdes taastada ja tugevdada valitsevatest Lääne kunstiajaloo narratiividest välja jäetud ja alaesindatud naiskunstnike kohalolu.

Põdra looming püsib tänapäeval üsnagi kangekaelselt samasuguses "vahepealsuse" seisundis nagu ka tema eluajal. Ta ei kuulunud tagurlikku nõukogude süsteemi ega läinud kaasa ka pulbitsevate üheksakümnendatega, samuti ei aktsepteerinud ta oma hilisemate tööde puhul feministlikku tõlgendusraamistikku, vaid hoidis valitsevatest trendidest eemale. Aja jooksul on tema tugevuseks osutunud võime tuua esile õhkõrnad kuuluvuspiirid erinevate poliitilise ja sotsiaalse lõhestumise ajalugude vahel, jättes ruumi tervenemisele ja mõtisklustele. Tema peened ja üürikesed installatsioonid juhivad tähelepanu inimese lootuste ja ihade nappusele ja haprusele, väljendades samal ajal kaugete aegade ja paikade ühendavat jõudu.

Merilin Talumaa on kriitik ja kuraator, kes töötab kuraatoriõppe suuna lektorina Eesti Kunstiakadeemias.

Continuing to resonate

The domestic and emotional politics that dominate in Põder's practice continue to be topical today within the context of current political debates. With far-right-wing parties recently gaining more power in governments, the rights of women and the body as a political tool are being discussed on a daily basis. The rise of nationalism and the promotion of family values have been essential to small countries like Estonia, where the population has been in decline in recent years, putting pressure on women to procreate.[3] Like other countries, Estonia also faces one of the highest gender pay gaps, which has continued at around 25%. Paradoxically, the Estonian language is grammatically gender-neutral, keeping the myth of a post-gendered society silently alive.

This might also explain the "activation" of Põder's works and her resurgence in the contemporary art world. Her popularity has grown among generations who may only have vague (if any) memories of the Soviet period, and rather nostalgic feelings towards the 1990s and early 2000s, but who can clearly relate to her practice from a contemporary angle. Her compelling sculptural pieces continue to resonate with the political debates over women rights, challenging societal changes and the complex fetishism of post-Soviet lifestyle. Põder's way of using disparate materials and her ability to restructure sculptural bodies in abrupt ways feels liberating and unexpected even today.

As such, the exhibition emphasised the necessity and importance of bringing the artist's work out from the archives and storage rooms, giving them space to be noticed and actualised. Like the French platform "AWARE: Archives of Women Artists, Research and Exhibitions", this retrospective does not just actualise the heritage and name of Anu Põder, but many of her contemporaries too, with the goal of restoring and creating a greater presence for under-represented female artists, who have been excluded from the prevailing Western art historical narratives.

In a rather stubborn way, Anu Põder's practice stays in the same state of "in-betweenness" today as it did during her lifetime. She did not belong to the stagnant Soviet system, neither did she go along with the bubbling period of the 1990s, nor did she accept the feminist framing of her work later in her career – Põder kept her distance from the prevailing trends. Over the course of time, her strength has proven to be in her ability to make apparent the fine lines of belonging between the various histories of political and social disruptions, leaving space for healing and contemplation. Her subtle, ephemeral installations highlight the scarcity and fragility of one's hopes and desires, while embodying the connecting force of distant times and places.

Merilin Talumaa is a critic and curator who works as a lecturer in the curatorial studies programme at the Estonian Academy of Arts.

* Artikkel on lühendatud kujul ilmunud varem siin: http://echogonewrong.com/scattered-spaces-anu-pode/.

1 Kunstniku tööde seni kõige ulatuslikum tagasivaatenäitus oli Rebeka Põldsami kureeritud "Anu Põder. Haprus on vaprus" Kumu kunstimuuseumis 2017. aastal. 2018. aastal eksponeeriti tema installatsiooni "Keeled" (1998) Balti Triennaali näitusel "Unusta tont" Vilniuse Kaasaegse Kunsti Keskuses (kunstiline juht Vincent Honoré). Tema installatsioone "Rulli keeratud figuur" (1992) ning "Impordi- ja ekspordikotid" (2001) esitleti ka 2018. aastal Kraupa-Tuskany Zeidleri galeriis Berliinis rühmanäitusel "Chthonic Rift".

2 Marc Bembekoff, Émilie Renard, Anu Põder, Not Dead. – Ruum minu ihu jaoks / Une pièce pour mon corps / Space for my body [booklet]. La Galerie centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec, 2019.

3 Eestis kestab tasustatud lapsehoolduspuhkus kuni 18 kuud. Ehkki naiste seas on emapuhkuse võtmine laialt levinud ning on viimastel aastatel Eesti iibe tõusule kaasa aidanud, kaasnevad sellega siiski erinevad diskrimineerimisvormid, näiteks töökoha kaotus ja asjaolu, et juhtivatel kohtadel töötab vähem naisi.

* This is an unabridged version of an article that has been previously published here: http://echogonewrong.com/scattered-spaces-anu-pode/.

1 The most comprehensive retrospective of the artist's work so far was the exhibition "Anu Põder. Be Fragile! Be Brave!", curated by Rebeka Põldsam at Kumu Art Museum in 2017. In 2018, her installation "Tongues" (1998) was shown at the Contemporary Art Centre, Vilnius in the framework of the Baltic Triennial exhibition "Give Up The Ghost" (artistic director Vincent Honoré). Her installations "Rolled up Figure" (1992) and "Import and Export Bags" (2001) were also included in the group exhibition "Chthonic Rift" at Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin in 2018.

2 Marc Bembekoff, Émilie Renard, Anu Põder, Not Dead. – Ruum minu ihu jaoks / Une pièce pour mon corps / Space for my body [booklet]. La Galerie centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec, 2019.

3 There is a paid maternity leave of up to 18 months in Estonia. Although maternity leave is widely taken by women and has seen a positive increase in Estonia's fertility rate in recent years, it has also created a rise in different forms of discrimination, such as loss of employment and fewer leadership roles for women.

La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec
Foto autor Pierre Antoine

La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec
Photo by Pierre Antoine

2.–25. IV 2019
Disaini- ja Arhitektuurigalerii

Tagasivaade Tõnu Maarandi loometeele

Mai Levin taasavastab Tõnu Maarandi skulptuuriloomingut.

Tuleval aastal 80-aastaseks saava skulptori Tõnu Maarandi isiknäitus Disaini- ja Arhitektuurigaleriis andis küll läbilõike poolsajandi jooksul tehtust, ent mõistagi ei saa 15 skulptuuri ja 8 foto põhjal kunstniku loomingu ulatusest ja mitmekesisusest korralikku ettekujutust. Seda püüab pisutki korvata käesolev artikkel.

Tõnu Maarand astus tänasesse Eesti Kunstiakadeemiasse (tol ajal Eesti NSV Riiklik Kunstiinstituut, ERKI) kohe peale Tallinna Nõmme Gümnaasiumi (tol ajal Tallinna 10. keskkool) lõpetamist 1959. aastal. Õieti kavatses ta minna õppima arhitektuuri, ent teda veenis ümber naabruses, Sihi tänaval elanud Martin Saks, üks tugevamaid sõjaeelse Pallase skulptuurikoolkonna meistreid. Pärast tolle surma 1962. aastal tegutses ta edasi Enn Roosi ning Olav Männi juhatusel. Viimane oli ka tema diplomitöö "Veepallurid" (1966, kips) juhendaja. Kaks horisontaalselt hõljuvat, ühel toel balansseerivat figuuri ilmutavad huvi julgete konstruktiivsete lahenduste vastu.

Esmakordselt esines ta 1967. aastal, vabariiklikul kujutava kunsti näitusel epoksüüdvaigust skulptuuriga "Võit" (ka "Võidulipu heiskaja", Tartu Kunstimuuseum). Nii see teos kui ka kohrutatud vasest "Mees raamatuga" (1968, Eesti Kunstimuuseum) näitasid noore kunstniku otsinguid uudsete materjalide vallas, mis olid ajajärgule tüüpilised, avaldudes kuulsal eksperimentaalskulptuuri näitusel Eesti NSV Teaduste Akadeemia raamatukogus 1967. aastal, millest Maarand ise küll osa ei võtnud. Teisalt osutasid nimetatud tööd tema potentsiaalile monumentalistina.

Tõsisemat tähelepanu pälvis ta siiski lüürilisemate töödega – aafrika mahagonist puuskulptuuridega "Mõtlev mees" ja "Mõtlev naine" (mõlemad 1972) ning "Isa lapsega" (1973), mis kuuluvad tema loomeparemikku, kuuludes kõik Eesti Kunstimuuseumi püsikogusse. Esimesena nimetatud skulptuuripaaris on ta kerge huumoriga, mõne nüansiga lakoonilises vormis edasi andnud mehe ja naise mõttemaailma erinevust. Kuigi lamavat figuuri kujutav "Puhkehetk" (1973, puu, Eesti Kunstnike Liit) on mõõtmetelt väike, pidas Peeter Urbla seda 1973. aasta kevadnäituse arvustuses üheks paremaks skulptuuriks. 1970. aastate algul iseloomustab Maarandi töid üldse kompaktne, pehmelt ümarduv vorm ("Küpsed viljad", 1974, dolomiit, asukoht teadmata; "Jõud", 1975, kips, Eesti Kunstimuuseum).

2.–25. IV 2019
Design and Architecture Gallery

A retrospective view of Tõnu Maarand's creative path

Mai Levin rediscovers Tõnu Maarand's sculptural works.

The solo exhibition by Tõnu Maarand, a sculptor who turns 80 next year, at the Design and Architecture Gallery provided a cross-section of his work over the last half-century, but 15 sculptures and 8 photographs do not, nonetheless, provide a proper overview of the range and diversity of the artist's work. So this article tries to amend the situation as much as possible.

Tõnu Maarand began his studies at the Estonian Academy of Art (then the State Art Institute of the Estonian SSR, ERKI) immediately after graduating from Tallinn Nõmme Secondary School (then the Tallinn 10th Secondary School) in 1959. Initially, he intended to study architecture but he was talked out of it by Martin Saks, one of the most notable masters of the pre-war Pallas sculpture school, who lived nearby, in Sihi Street. After Saks died in 1962 he kept working under the guidance of Enn Roos and Olav Männi. The latter was also supervisor for his graduation work "Water Polo Players" (Veepallurid, 1966, plaster) – two horizontally floating figures, balancing on one support make Maarand's interest in bold constructions amply clear.

In 1967, he presented work for the first time at a state art exhibition, showcasing the epoxy resin sculpture "Victory" (Võit, Tartu Art Museum) (sometimes also "Hoister of the Victory Banner" (Võidulipu heiskaja)). Both this work and the embossed copper "Man with a Book" (Mees raamatuga, 1968, Art Museum of Estonia) indicated the young artist's investigations into novel materials, typical of the era. This tendency was evident at the famous experimental sculpture exhibition at the library of the Academy of Sciences of the Estonian SSR in 1967, although Maarand did not take part. At the same time, however, these works clearly pointed to his potential as a monumental sculptor.

He became known for his more lyrical works – the African mahogany sculptures "Contemplating Man" (Mõtlev mees) and "Contemplating Woman" (Mõtlev naine, both 1972) and "Father with Child" (Isa lapsega, 1973) – all some of his finest works and included in the collections of the Art Museum of Estonia. In the abovementioned pair he conveys the difference between how men and women think, with a slight touch of humour and a nuanced laconic form. Even though the reclining figure "Moment of Leisure" (Puhkehetk, 1973, Estonian Artists Association) is small, Peeter Urbla declared

Praktikust õppejõuks

Nimetatud teosed valmisid, nagu noortel kunstnikel tol ajal ikka, tööl käimise kõrvalt. Tööd Eesti Televisiooni šriftistina ja kunstnik-lavastajana aastail 1967–1972 peab Maarand põnevaks ja oma vaheldusrikkuses rikastavaks perioodiks. Vähepakkuvam oli aastail 1972–1978 peetud amet Tallinna Vineeri- ja Mööblikombinaadi tsehhikunstnikuna. Varsti peale ENSV Kunstnike Liitu vastuvõtmist 1977. aastal otsustas ta vabakunstniku põlve kasuks, mis kestis, paraku, ainult mõned aastad. Aastail 1982–1997 töötas Maarand skulptuuri õppejõuna ERKI-s.

Kunstnike Liitu astumise avalduses on ta oma lemmikmaterjalidena nimetanud puud ja pronksi. Kunstnike Liitu astumise eel, 1976. aastal Tallinna Kunstisalongis (praegu Tallinna Kunstihoone galerii) korraldatud isiknäitusel eksponeeris ta muuhulgas dünaamilist, head figuurivaldamist demonstreerivat kompositsiooni "Poksijad" ("Viimane raund", 1975, pronks, asukoht teadmata). Läbi aegade on skulptoreid paelunud väljendusrikkad sportlikud kehad, sport üldse kui tulemusele pürgiva inimese füüsiline, aga ka vaimne pingutus. Hästi on Maarand tabanud tõste-eelse pingsa keskendatuse tunnet Jaan Taltsi elusuuruses figuuris (1980, pronks, Voltveti mõis), mis telliti temalt Tihemetsa sovhoostehnikumi jaoks. Läbi takistusi sümboliseerivate seinte murdev jooksja kaheosalises pronksskulptuuris "Finiš" (1985, Eesti Kunstnike Liit) mõjub avara tähendusega kujundina.

Väärib märkimist, et selliseid läbi seinte tungivaid figuure esines tol ajal mõne teisegi skulptori, näiteks Jaak Soansi loomingus ("Dokumentalist", šamott; "Uus vahetus", pronks; mõlemad 1986, Eesti Kunstimuuseum). Maarand tegi ka ise samal ajal kompositsiooni "1 m^3 lahingut" (1985, Eesti Kunstimuuseum), milles sõdurite kujud üritavad pronkskuubikust välja murda; tähendusrikas sümbol seegi. Omamoodi ülistust julgusele riskida kujutab endast riskantse nurga all alusele toetuv kompositsioon "Sööst" (ka nimetustega "Vigurlend", "Viraaž", kips, 1979, Eesti Kunstimuuseum), milles sööstev figuur, pea alaspidi, näib sulanduvat õhku jäetud langemisjälge.

1977. aasta kevadnäitusel äratas tähelepanu Maarandi esimene tõsine saavutus portreeskulptuuris – Einari Koppeli pea (1976, pronks, Eesti Kunstimuuseum). Näitleja nägu natuke raskunud, lõtvunud vormidega, tema kärisevaks kiskuv hääl oleksid võinud viia kiusatusse modelleerida teda kui mingit *macho*'t, ent Maarand ei läinud selle õnge. Nii nagu Koppeli Väitsa-Mackie oli mitmeplaaniline karakter, mahendab Maarandilgi pea jõulist mõju ilmes tabatud leebus. Koppeli portreeskulptuur on Kumu püsiekspositsioonis, Villu Jaanisoo kahekorruselises näituseinstallatsioonis eesti portreeskulptuurist, kahjuks liiga kõrgel, et näha seal temas kunsti.

Järgnes veelgi parem ERKI kauaaegse skulptuuriõppejõu Arseni Mölderi portree (1982, pronks, Eesti Kunstimuuseum). Parem seepärast, et modelli individuaalsus ja skulptori isikupärane lähenemine kujutatavale on siin peenetundelises tasakaalus. Portretisti ülesanne on tabada karakterit, aga see, mis on inimestes eriti karakteerne, on enamasti ka suuremal või vähemal määral naljakas. Maarandil on portretistina naljaka jaoks inimeses silma, aga reeglina ta seda ei hüperboliseeri, vaid annab edasi diskreetselt, heatahtliku muigega. Kriitikud on tema heatahtlikkust tähele pannud. Arseni Mölder oli sõbralik, aval inimene, kuid tema ilme oli tavaliselt, erilise põhjusetagi, otsekui imestunud, isegi nõutu. Selline on ka tema portree.

it one of the best sculptures in his review of the 1973 Spring Exhibition. In 1970, Maarand's work is characterised by a compact and slightly round form ("Ripe Fruit" (Küpsed viljad), 1974, dolomite, location unknown; "Strength" (Jõud), 1975, plaster, Art Museum of Estonia).

From practitioner to teacher

The previously mentioned works were created, typical of young artists of the time, in parallel to working at other jobs. Maarand considers his work as a typographer and artistic-director at Estonian television between 1967 and 1972 an exciting, eventful and enriching period of his career. Less so the time he spent as artist at the Tallinn Plywood and Furniture Factory between 1972 and 1978. Soon after he was accepted to the Artists' Association of the Estonian SSR in 1977, he decided to become a freelance artist, which, unfortunately, he only remained for a few years. From 1982 to 1997 Maarand held the position of sculpture teacher at ERKI.

In his application to become a member of the artists association he mentions wood and bronze as his favourite materials. Before becoming a member, at a solo exhibition at the Tallinn Art Salon (currently Tallinn Art Hall Gallery) in 1976 he exhibited, among other works, a dynamic composition "Boxers" (Poksijad, also known as "Last Round" (Viimane raund), 1975, bronze, location unknown) that displayed a mastery of the figure. Sculptors have always been fascinated by expressive athletic bodies and sports in general, as it requires both physical and mental effort to achieve success. Maarand has captured the tense focus of the pre-lift Jaan Talts in his life-size figure (1980, bronze, Voltvet manor) commissioned for the Tihemets sovkhos technical school. The two-piece bronze sculpture of a runner breaking through walls, symbolising obstacles, titled "Finish" (Finiš, 1985, Estonian Artists' Association) presents as an open-ended metaphor.

It is worth noting that similar figures breaking through walls were present in other sculptors' work; for example, in "Documentalist" (Dokumentalist), ceramic, and "New Shift" (Uus vahetus), bronze (both 1986, Art Museum of Estonia) by Jaak Soans. Around the same time Maarand created a composition titled "1 Cubic Metre of Battle" (1 m^3 lahingut, 1985, Art Museum of Estonia), in which figures of soldiers try to break out of a bronze cube – also a profound symbol. An ode to courage could also be seen in his composition "Ascent" (Sööst) (also known as "Aerobatics" (Vigurlend), "Turn" (Viraaž), plaster, 1979, Art Museum of Estonia), supported by a base at a risky angle, in which a ascending figure turned upside down seems to melt into its own trace in the air.

In the 1977 spring exhibition, Maarandi's first serious accomplishment in portrait sculpture – a bust of Einar Koppel (1976, bronze, Art Museum of Estonia) – attracted considerable attention. The somewhat heavy sagging face of the actor and his slightly raspy voice could have tempted the artist to model him as some kind of macho man; however, Maarand did not fall for that. In the same way that Koppel's Mackie of the Knife (Väitsa-Mackie) was a multifaceted character, the robustness of his face in Maarand's sculpture is softened by a gentleness in his features. This bust of Koppel is part of Kumu's permanent exhibition – in Villu Jaanisoo's two-storey installation of Estonian portrait sculpture – but unfortunately it is too high up for the audience to see its artistic qualities.

Kui ego on nii võimas nagu Tõnu Kargil (1988, pronks, Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum), siis hüperboliseerimisest ei pääse. Kargi portree on massiivne ja intensiivne, turritavad juuksed ja loorberipärja jäägid kõrva taga on selle energiat uhkava kuju puhul omal kohal. Peeter Sauli portrees (1982, pronks, Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum) on tabatud modelli teatav muumitrollilikkus. Tema peast eraldi seisev käsi, mis vibutab dirigendikeppi, võib tunduda Maarandi eakaaslase Ülo Õuna mõjul kasutatud kujuloomise võttena. Siiski on viimane antud juhul põhjendatud: meie mälestustes on kinnistunud kuvand estraadiorkestrit reipalt juhatavast Saulist. Hoopis teisiti, helitulva pigem sordiini alla sundivana, pilku partituuri peal hoidvana, on Maarand kujutanud Kirill Raudseppa (2013, pronks, Rahvusooper Estonia) ning just sellisena mäletavad Raudseppa paljud ajast, mil ta seisis dirigendipuldis teatri orkestriaugus.

Aarne Üksküla portree (1990, kips, Tõnu Maarandi kogu) esitleb kikilipsuga härrasmeest, kelle kerge muie laseb aimata, et ta võib ka teravalt sähvata. Üksküla portree on kipsis nii hea, et seda ei tasu pronksi valadagi. Ka laialt naeratav Ralf Parve (1985, pronks, Eesti Kunstimuuseum; kipsversioon Tõnu Maarandi valduses) mõjub kipsis vahetumalt. 2001. aastal Kristjan Raua majamuuseumis Nõmmel toimunud Maarandi isiknäitusel olid eksponeeritud nii Arseni Mölderi portree pronks- kui ka kipseksemplar, kusjuures viimane võitles väljendusrikkuses edukalt pronksiga.

Kipsi hakati materjalina väärtustama juba 1960. aastatel, radikaalsemalt tegi seda muidugi 1970. aastatel Ülo Õun. Omal kombel on seda teinud Maarandki. Kui Õuna kipsportreede mõju võiks võrrelda kontrabassiga, siis Maarandi portreede mõju viiuliga. Tema portreekunsti üks tippe, ilmselt parim Lennart Meri portree üldse, on kipsreljeef kirjanikust ja hilisemast presidendist Nõmme Gümnaasiumi raamatukogu sambal, milles on suurepäraselt tabatud Merile omane ühtaegu keskendunud ja äraolev ilme, veidi paokil suuga, otsekui mõttele adekvaatset formuleeringut otsiv. Niisama karakteerne on Nõmme Gümnaasiumi teine tuntud vilistlane Voldemar Panso kooli vestibüüli paigutatud mälestustahvlil (1989, pronks) – maailmale valla ja innustunud, juuksed lehvimas. Kahjuks pole fotosid kõigist kümmekonnast portreest, mis Maarand on teinud oma loožikaaslastele Soome; neist esimene oli Erkki Borgi mehine pea (1992/3, pronks, erakogu), mis fotol meenutab veidi siinpool lahtegi tuntud M.A. Nummist.

Monumendid

Suuremõõtmeline karakterportree on ka mitmete Maarandi monumentide põhielement – Amandus Adamsoni monument Paldiskis (2000), admiral Johan Pitka monument Tallinnas, Kaitseliidu maja ees (2002/2007, mõlemal arhitektiks Mart Kadarik). Admirali portree on laevale viitavas roostevabast terasest raamistuses. Sedalaadi monumentidest on see üks mõjuvamaid, ehkki vahest liiga raskepärane Hirvepargi romantilisel taustal.

Maarandi parimad monumendid on lahendatud portreefiguuridena. 1982. aastal võitis ta (koos arhitekt Rein Tomingaga) esikoha Juhan Smuuli monumendi kavandite konkursil. 1990. aastal püstitati pronkskuju Kadrioru parki, kust see juba 1996. aastal vandaalide eest ära koristati. 2006.

This was followed by an even better portrait of Arseni Mölder (1982, bronze, Art Museum of Estonia), a long-standing sculpture teacher at ERKI. This was even better because the individuality of the model and original approach of the sculptor to his model strikes a delicate balance. The task of the portraitist is to capture a person's character; however, the most notable traits are often also funny to an extent. Maarand has an eye for the humorous in people, although, as a rule, he does not hyperbolise it but rather conveys it discreetly and with kindness. Critics have taken note of his benevolence. Arseni Mölder was friendly and open, but he usually had, and without much reason, a surprised or even baffled expression. And that is what his portrait has captured.

The Moomin, contrabass and violin

When a person's ego is as prominent as Tõnu Kark's (1988, bronze, Estonian Theatre and Music Museum), there is no escaping hyperbole. Kark's portrait is massive and intense, hair sticking up and the remnants of laurels behind his ear are justified when it comes to this energetic statue. In Peeter Saul's portrait (1982, bronze, Estonian Theatre and Music Museum) the model's resemblance to Moomin has been captured well. A hand separate to the head, waving the conductor's baton, may seem like an artistic manoeuvre borrowed from Ülo Õun, a contemporary of Maarand's. This approach is nevertheless justified: a dynamic image of Saul conducting a vaudeville orchestra has been imprinted in our memory. Maarand's approach to Kirill Raudsepp (2013, bronze, Estonian National Opera), however, is completely different – Raudsepp is modelled keeping the wave of sounds subdued and his eyes on the score and this is exactly how many of us remember Raudsepp as he stood on the conductor's podium in the orchestra pit.

Aarne Üksküla's portrait (1990, plaster, Tõnu Maarand's collection) presents a gentleman with a bowtie who, with a slight grin, is letting us know he can bite. Üksküla's portrait is so exquisite in plaster that there is no need to cast it in bronze. Ralf Parve's portrait (1985, bronze, Art Museum of Estonia; in plaster in Tõnu Maarand's collection) with his wide smile feels more sincere in plaster. In 2001, at Maarand's solo exhibition at the Kristjan Raud House Museum both the bronze and plaster versions of Arseni Mölder's portraits were exhibited and the latter was no less expressive than the bronze head.

Plaster as a material became more valued already in the 1960s and to an even greater extent in the 1970s in the work of Ülo Õun. In his way, Maarand has done the same. While Õun's portraits in plaster can be compared to a contrabass, those of Maarand are equal to the violin. One of the most remarkable examples of his portraits, probably the best portrait of Lennart Meri ever created, is a plaster relief of the writer and subsequent president on a column in the library at Nõmme Senior Secondary School, in which the artist has captured an expression so typical to Meri – focused, yet aloof, mouth slightly open, as if looking for an adequate wording for an idea. Equally characteristic is the portrait of Voldemar Panso (1989, bronze), another famous alumnus of Nõmme Secondary School, in the commemorative plaque in the entrance hall of the building – open to the world and inspired, wind in his hair. Unfortunately, there are no photographs of the portraits Maarand has made of his colleagues in Finland (approximately 10); the first of which is the masculine head of Erkki Borg (1992/3, bronze, private collection), which,

aastal leidis monument lõpuks nii õige koha, et õigemat on raske ette kujutada – Koguva külas Rannamäel. Seal ta nüüd istub, kajakas õlal. Kui ühe monumendi kohta saab öelda "liigutav", siis monumendi kohta Smuulist – noore hingega mehest, kes ihkas avamerele. Õnnestunud ja kohaga hästi seonduv on ka Fred Kudu monument Kääriku spordibaasis (1992, pronks, graniit) – sportlik figuur, käsi taskus, astumas kergel sammul, asjalikult oma rada. Soodsalt erinev nendest kõrgläikes pronkskodanikest, kelle sagedus pargi- ja kõnniteedel vist varsti ületab elavate kodanike arvu.

Mainimata ei saa jätta teisi Maarandi loodud mälestusmärke, mis paeluvad suhteliselt lihtsate, aga kõnekate lahendustega. Näiteks pronksadrast ja mälestuskivist koosnevat esimese Eesti künnivõistluse monumenti Vändras (1982) – esimese võistluse korraldas 1874. aastal Carl Robert Jakobson. Või siis graniitalusel relssi Pääsküla raudteejaama juures sealt 1941. aastal küüditatud nõmmekate mälestuseks (1991). Aga ka Georg Lurichi mälestusmärki Pirital Amandus Adamsoni 1903. aastal loodud pronkskuju täpse koopiaga, mis heidab päikeselistel päevadel kaldu asetatud graniitalusele pikka varju (1996). Mäletan, et koopia kasutamist põhjendas Maarand sellega, et Adamsonist paremat Lurichi kuju on võimatu luua. On üldse sümpaatne Maarandi respekt eesti skulptuuri hea tugeva traditsiooni suhtes, mida ta käsitleb mitte kammitsa, vaid pidepunktina.

Skulptor, kel pole raamatupidajat

Tõnu Maarandil puudub täpne raamatupidamine oma loomingu kohta. Ta vist ei suudaks näiteks Tiiu Kirsipuu kombel koostada kronoloogilist nimestikku kõigist rahvusvahelistest puu-, kivi-, lume- ning jääskulptuuri sümpoosiumidest Eestis, Soomes, Rootsis, Prantsusmaal, USA-s, Hiinas, Jaapanis jm. millest ta on iseseisvusajal osa võtnud. Ometi on selles tegevussfääris vaja läinud ideerikkust ning kiiret kohandumist võistlustingimuste ja materjaliga. On saavutatud esikohtigi: 1994 – koos Ekke Väliga lumeskulptuuride võistlusel Valloire'is Prantsuse Alpides ning koos Heiki Kongi ja Voldemar Prometiga jääskulptuuride võistlusel Fairbanksis Alaskal, hiljem jääskulptuuride võistlusel Hiinas, Harbinis, ning taas lumeskulptuuride võistlusel Valloire'is.

Maarandi arvates pärineb Disaini- ja Arhitektuurigaleriis eksponeeritud elegantse joonisega, otse lummavalt elav kipsist "Jalgrattur" 1990. aastatest. Samal näitusel välja pandud kipsist figuurigrupi "Liidrid" arvas ta loonud olevat 1980. aastate lõpul. Ilmselt sai teos siis pronksi valatud ja Taani saadetud, kus alates 1920. aastatest elas ja tegutses kunstnikuna tema emapoolne tädi Eugenie Noormägi-Hansen (1903–1988). Vanu nädalalehe Sirp ja Vasar numbreid lehitsedes selgus, et teos esines nimetuse all "Surve" juba 1978. aastal ühel skulptuurinäitusel Tallinna Kunstisalongis. Olgu see huumoriküllane igihaljas grotesk selle väikese ülevaate lõppvinjetiks.

Mai Levin on kunstiajaloolane ja -kriitik, kes on kureerinud ainuüksi Eesti Kunstimuuseumis üle 100 näituse.

in photograph, resembles M.A. Numminen, to some extent known on this side of the Baltic Sea as well.

Monuments

Large scale character portraiture is at the heart of many of Maarand's monuments – Amandus Adamson's monument in Paldiski (2000), admiral Johan Pitka's monument in Tallinn in front of the Estonian Defence League building (2002/2007, both by architect Mart Kadarik). The admiral's portrait is placed on a stainless steel frame, referencing a ship. Among monuments of this kind, it is one of the most impressive, although perhaps too heavy against the background of Hirvepark.

Maarand's best monuments are actually portrait figures. In 1982, he won (with architect Rein Tomingas) first place in the design competition for the monument to Juhan Smuul. In 1990 the bronze sculpture was placed in Kadriorg park but it was already removed in 1996 to protect it from vandalism. In 2006, the monument finally found its right place, a better one could not be imagined – in Koguva village in Rannamäe. And there he sits, a seagull on his shoulder. If the word "moving" can be applied to a monument, Smuul's is the one – a man, young at heart, longing for the high seas. Fred Kudu's monument in Kääriku Sports Centre (1992, bronze, granite) is also well executed and fits its location – an athletic figure, hand in pocket, determined and with a spring in his step going on his way. It is favourably different from all these highly glossy looking bronze citizens, whose numbers seem to soon surpass that of human citizens.

Equally worth attention are Maarand's other monuments that fascinate with their relatively simple, yet telling solutions. For example, the monument of the first ploughing competition in Vändra (1982), made up of a bronze plough and a commemorative stone – the very first competition being organised in 1874 by Carl Robert Jakobson. Or the piece of rail on a granite base (1991) at Pääsküla railway station to remember the people of Nõmme who were deported in 1941. But also the monument to Georg Lurich in Pirita with the exact copy of Amandus Adamson's 1903 bronze statue that casts a long shadow on the slanted granite base on sunny days. I remember Maarand justifying the copy with the argument that it is impossible to create a better statue of Lurich than Adamson. Maarand's respect for the strong tradition of Estonian sculpture is admirable, as he treats it not as a limitation but as an anchor.

A sculptor without an accountant

Tõnu Maarand has not catalogued his artworks. Unlike Tiiu Kirsipuu, he would probably not be able to compile a chronological list of all the international symposia of wooden, stone, snow and ice sculptures he has attended in Estonia, Finland, Sweden, France, USA, China, Japan and others since Estonia regained its independence. Although, in this line of work he has needed to demonstrate a variety of ideas and the ability to adapt to the materials and conditions of the competition. He has won first prizes: in 1994 with Ekki Väli at the snow sculpture competition in Valloire in the French Alps and with Heiki Kongi and Voldemar Promet at the ice sculpture competition in Fairbanks, Alaska, later in ice sculpture competitions in China, Harabin, and again a snow sculpture competition in Valloire.

Tõnu Maarand
Isa lapsega
1973
puit
Eesti Kunstimuuseum
Foto autor Stanislav Stepashko

Tõnu Maarand
Father with Child
1973
wood
Art Museum of Estonia
Photo by Stanislav Stepashko

Maarand believes the charmingly alive plaster sculpture "Cyclist" (Jalgrattur, 1990) with an elegant design exhibited in the Design and Architecture Gallery is from the 1990s. He claims to have created the plaster group "Leaders" (Liidrid) at the end of the 1980s. It is likely that it is then that the work was cast in bronze and sent to Denmark, where his maternal aunt Eugenie Noormägi-Hansen (1903–1988), also an artist, had lived since the 1920s. Looking through the old weekly cultural paper Sirp ja Vasar, I discovered that the work was already shown in 1978 but titled "Pressure" (Surve) at a sculpture exhibition at the Tallinn Art Salon. Let this little evergreen joke end our overview with a twist.

Mai Levin is an art historian and critic, who has curated over 100 exhibitions at the Art Museum of Estonia alone.

Jass Kaselaan
Inimese pea
2018
installatsioon (detail)
Saaremaa Muuseumi
näitusevaade
Kõik õigused
kunstnikul

Jass Kaselaan
Human Head
2018
installation (detail)
Saaremaa Museum
exhibition view
Courtesy of the artists

Jass Kaselaan ja fossiilid

Neeme Lopp kirjutab Jass Kaselaane loomingust.

W. B. Michaelsile

Teatavasti pühitseti vabariigi mullust tähtpäeva teiste seas üle-eestilise (suur)projektiga "Kunstnikud kogudes", mis pani kümme Eesti nüüdiskunstnikku töötama ja näitust tegema kümnes kohalikus muuseumis, kus sellist loomingut tavaliselt ei eksponeerita: Narva-Jõesuu Koduloomuuseumis, Kunda Tsemenditehases, Sillamäe Muuseumis, Liivi Muuseumis Alatskivil, Seto Talumuuseumis Värskas, Eesti Ringhäälingumuuseumis Türil, Vana-Võromaa Kultuurikojas Võrus, Koidula Muuseumis Pärnus, A. H. Tammsaare Muuseumis Vargamäel.[1] Saaremaa Muuseum võõrustas sarja käigus Jass Kaselaant, kelle siseresidentuuri tulemus, näitus "Inimese pea", oli Kuressaare lossihoovis asuvas nn kantseleihoones väljas 12. juulist 31. augustini 2018.

Kaselaane näitus oli minu meelest oluline mitmel põhjusel. Esiteks tõmbas see mu tähelepanu hämmastava vormiselgusega, mis ei tulenenud aga niivõrd teose skulptuursest vormist, kuivõrd Lääne kunstimaailmas viimasel poolel sajandi peetud debattidest kunsti staatuse üle laiemalt (selgitan peagi lähemalt). Teiseks astus Kaselaan just tolle vormi abil vastu ühele teatavale kunstitraditsioonile, mille raames näib Kaselaane töid olevat hõlbus tõlgendada. Kolmandaks, ja eelnevatest põhjustest tõukuvalt, suutis Kaselaane näitus aga puänteerida kogu "Kunstnikud kogudes" sarja missiooni, tuua oma vormi kaudu esile selle (varjatud) ihaobjekti. Aga nüüd kõigest järgemööda.

1.

Jass Kaselaan on hetkel eesti "noorema põlve" (s. 1981) skulptor ja installatsioonikunstnik, kelle töid iseloomustavad suured mahud ja seriaalsus. Vahest tema kuulsaim tema teos "Nukkude väljak" (2014) koosneb 16-st üsna ühesugusest betooni valatud suuremõõtmelisest nukupeast ning seda saab tänapäeval näha püsieksponaadina Kumu kunstimuuseumi hoovis (kus see, tõsi küll, ei avalda sellist mõju kui väikses "valges kuubis"). Seejuures toimivad nii mahud kui seriaalsus mõlemad dehumaniseerival põhimõttel: kui teoste maht, Kaselaane objektide peaaegu füüsiliselt tajutav, ebainimlik raskus, teenib vana hea kantiaanliku ülevustunde tekitamise eesmärke – me tunneme end nende ees sama väikestena, nagu 18. sajandi lõpu sentimentaalne hing pidi end tundma tumma loodusstiihiaga kohtudes –, siis seriaalsus eemaldab teostest kunstniku loomingu ainukordsuse aurat. Mõlemal juhul on tulemus tegelikult sama: materiaalne kunstiteos omandab kunstniku suhtes omamoodi autonoomsuse. Ülevus võrdsustab selle tumma mitteinimtekkelise (loodus)objektiga,

Jass Kaselaan and fossils

Neeme Lopp writes about the art of Jass Kaselaan.

To W. B. Michaels

As is well known, the republic's centenary last year was celebrated through among other events a nationwide (large-scale) project "Artists in Collections", in which ten Estonian contemporary artists worked and exhibited in ten local museums where such works are not usually exhibited: Narva-Jõesuu Ethnography Museum, Kunda Cement Museum, Sillamäe Museum, Liiv Museum in Alatskivi, Seto Farm Museum in Värska, Estonian Broadcasting Museum in Türi, Võru Museum in Võru, Koidula Museum in Pärnu, A. H. Tammsaare Museum in Vargamäe.[1] During the series, Saaremaa Museum hosted Jass Kaselaan, whose inter-state residency resulted in the exhibition "Human Head", which was on display in the so-called office building in the Kuressaare Castle Courtyard from 12 July to 31 August in 2018.

Kaselaan's exhibition was important in my mind for several reasons. First, it caught my attention with an astonishing clarity of form, which was not so much due to the sculptural format of the work but due to the debates held in the Western art world in the past half a century over the status of art (I will elaborate on that soon). Second, it was through this very form that Kaselaan confronted a certain artistic tradition, in the framework of which his works seem easy to interpret. Third, and based on the previous reasons, Kaselaan's exhibition managed to emphasise the whole point of the mission of the "Artists in Collections" series, using form to bring forth the (hidden) object of desire. But now about everything one at a time.

1.

Jass Kaselaan (born 1981) is currently a "younger generation" sculptor and installation artist in Estonia, whose works are characterised by large volumes and serialism. Perhaps his most famous work "The Square of Dolls" (2014) consists of 16 almost identical over-sized doll heads cast in concrete and can nowadays be seen on permanent display in the courtyard at Kumu Art Museum (where, admittedly, it does not have the same effect as in a small "white cube"). Both volume and serialism operate on a dehumanising principle here: while the volume of the works, the almost physically perceptible inhuman weight of Kaselaan's objects, serves the purpose of creating a good old Kantian sense of the sublime — in front of them we feel as small as a late-18th century sentimental soul must have felt when facing the silent force of nature; then serialism removes the aura of the uniqueness of the artist's creation from the works. In both cases, the result is actually the same: a

seriaalsus toob aga mängu mehaanilise “mitteinimliku” korduspringsiibi.

Mõlemad praktikad – tummus ja mehaanilisus – kisuvad Kaselaane loomingut samale joonele sellise minimalismitraditsiooniga, mis Ameerikas tõstis pead 1960. aastatel ning mis seisnes vastuseisus modernistlikule kunstiambitsioonile, õigupoolest üleüldse kunsti taotlusele olla kunst. Selle traditsiooni peamisteks teoreetilisteks eestkõnelejateks kujunesid skulptor Donald Judd ja kunstiteadlane Michael Fried.[2] Küsimus oli siin kunstiteostes, mis ei püüdle olema justkui midagi muud kui see, mis need lihtsalt on; kunstiteostes, mis kunstikavatsuse (kavatsetud tähenduse) taotlemise asemel lasevad kõnelda mateerial enesel.

Selline nägemus toob esile kaks olulist, 20. sajandi kunstidebattide suhtes keskset pingevälja. Ühelt poolt küsimuse sellest, et kui võtame kunstiobjekte mitteillusoorsete, mittereferentsiaalsete ja üksüheselt nende endina, kas siis on tegu üldse kunstiteostega või need on maailma loomulikud objektid, nii nagu fossiilid edastavad meile üksüheselt jälje mingist kunagisest eluvormist. Teiselt poolt küsimus autoritähendusest (mida on kombeks koondada autori surma metafoori alla).

Kui kunstiteos on üksüheselt see, mis see lihtsalt on, siis taandub kunstniku kavatsuslik tähendus absoluutselt ebaoluliseks, kuna kunstiteose tähendus luuakse alles vastuvõtja poolt kohtumisel kunstiteosega. Selle lähenemise kõige markantsemaks näiteks on John Cage’i klaveriteos “4’33’” (1952), mis ei koosne ühestki helilooja kirja pandud ega interpreedi poolt esitatud helist, vaid helidest, mida kuulaja kavatsuslike helide puudumisel saalis kuuleb: nihelemistest, köhatustest, akna taga ulguvast tuulest, vihmapiiskade rabinast vastu katust jne. See teos ei saa kuulajas mingit kavatsetud mõju tekitada, kuna kõik helid, mis selle moodustavad, on juhuslikud.[3]

Sedalaadi teoreetilisse atmosfääri on kiusatus paigutada ka Kaselaane töid. Need ei soovi endast kujutada justkui midagi muud kui seda, mis need lihtsalt on, ning nende mõju on iga vaataja puhul ennustamatu. Niisuguse kavatsuslikkusest loobumise juures mängib otsustavat rolli Kaselaane nn tõmmiseprintsiip. “Nukkude väljaku” puhul ei korranud ta mingit enda “algupärast” kunstiobjekti, vaid suurendas leidobjekti – nõukogude ajast tuttavat nukupead –, mille autor, kui mu mälu mind ei peta, oli kuskilt unarusse jäetuna avastanud.[4] Seega lähenesid need objektid pigem fossiilidele, mis edastavad meile otse jälgi kunagistest eluvormidest, mitte vabale kunstiloomingule. Neil oli oma šablooniga otsene põhjuslik suhe, mis muudab kunstniku kavatsetud tähenduse küsimuse ambivalentseks.

Lisaks satub küsimuse alla kunst(n)i(ku) ja omandi suhe: küsimus sellest, kuivõrd liigitub “kunstiks” puhtalt põhjuslikul suhtel põhinev toodang. Kõik eelnev aitab kaasa sellele, et Kaselaane teoseid tavatsetakse näha objektidena, mis on teataval määral kunstnikust autonoomsed: mis selle asemel, et meile midagi (kunstniku kavatsuslikku tähendust) näidata, lasevad publikul oma tumma materiaalsuse peale projitseerida enda nostalgiat, hirme või ihasid (kunstiteose kavatsemata mõju).

2.

Siiski tundub mulle, et Kaselaane Kuressaare-näituse jaoks sellest tõlgenduskontekstist ei piisa. Veelgi enam, mulle tundub, et näitus “Inimese pea” avaldab sellisele lugemisele

material work of art acquires a kind of autonomy over the artist. Sublimity equates it with a silent not human-made (natural) object, serialism brings to the game the mechanical principle of “non-human” repetition.

Both practices – silence and mechanicality – align the work of Kaselaan with the tradition of minimalism that raised its head in the United States in the 1960s and consists of an opposition against the modernist artistic ambition, or in fact, against art’s claim to being art. The main theoretical proponents of this tradition were sculptor Donald Judd and art historian Michael Fried.[2] The question here was about the works of art that do not strive to be anything else than what they simply are; about works of art which, instead of pursuing the intent of art (its intended meaning) let the matter itself speak.

This vision highlights two important areas of tension central to the art debates of the 20th century. On the one hand, the question is if we take objects of art as non-illusory, non-referential, one-to-one objects themselves, are they works of art or natural objects of the world, just as fossils give us a one-to-one impression of a former life? On the other hand, there is the question of the meaning of the author (which is usually mobilised under the metaphor of the death of the Author).

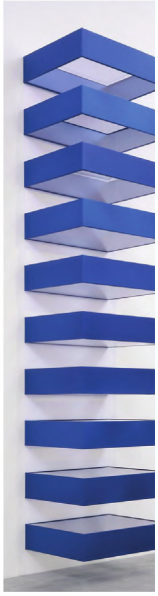
If a work of art is a one-to-one of what it simply is, then the artist’s intended meaning is reduced to being absolutely irrelevant, since the meaning of the work of art is only created when the recipient meets the work of art. The most striking example of this approach is John Cage’s composition “4’33” (1952) for piano, an arrangement which does not consist of any sound written by the composer or played by the performer, but of the sounds that the listener hears in the concert hall in the absence of intentional sounds: fidgeting, coughing, wind blowing behind the window, rain pattering against the roof etcetera. This composition cannot have any intended effect on the listener because all the sounds that make it up are random.[3]

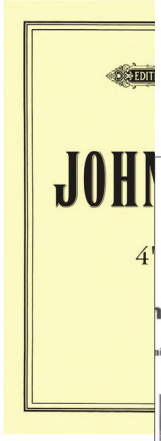
It is tempting to place the works of Kaselaan in this kind of theoretical atmosphere. They do not want to appear to be anything else than what they simply are, and their effects are unpredictable for every viewer. The decisive factor in such a withdrawal from intention is Kaselaan’s so-called principle of reproduction. In “The Square of Dolls” he did not repeat any of his own “original” art objects, but enlarged a found object – a puppet head familiar from the Soviet era – which the author, if I recall correctly, had discovered disregarded somewhere.[4] Thus, these objects were closer to fossils which directly convey to us traces of former life forms, rather than free artistic creation. They had a direct causal relationship with their archetype, which makes the question of the artist’s intended meaning ambivalent.

In addition, the relation between art(ist) and appropriation is questioned: a question about the extent to which a product based on a purely causal relationship can be considered art. All of the above contributes to the tendency in Kaselaan’s works of being usually seen as objects that are somewhat autonomous from the artist: which instead of showing us something (the artist’s intended meaning), allow the audience to project their own nostalgia, fears or desires (the unintended effect of the artwork) on their silent materiality.

2.

However, it seems to me that this context of interpretation is not enough for Kaselaan’s exhibition in Kuressaare. Furthermore,

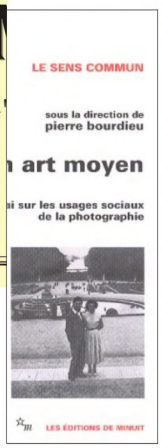




järjekindlat, ehkki komplitseeritud vastupanu. Kusjuures, vastuseisu komplitseeritus seisneb selles, et kui ühest küljest on niisugune kunst ilma mainitud teoreetilise panuseta mõeldamatu või vähemasti pidetu, siis teisest küljest ta otsustavalt siiski lahkneb tollest panusest, mässab selle vastu.

Milles Kaselaane näituse põhikonflikt siis seisneb? Nii nagu teised sarjas "Kunstnikud kogudes" osalenud kunstnikud, oli ka Jass Kaselaan näituse-eelselt Saaremaa Muuseumis residentuuris, mis andis talle võimaluse uurida tolle muuseumi köögipoolt. Enim olla tema tähelepanu köitnud eksponaadid, mis olid kõrvale lükatud, ei sobitunud ühtegi konteksti, teisisõnu, millel polnud määratud avalikkuse ette jõuda ning mis seega olid määratud unustusse. Kõige tähelepanuväärsemaks osutus tema jaoks seejuures üks Tallinna Tehnikaülikooli Kuressaare kolledži rajamisel arheoloogiliste kaevamiste käigus leitud suur dolomiidirahn, mis oma kujult meenutas inimpead. Võimalik, et tegu oli puhtalt loodusliku juhusega, nii nagu sipelgad on hüpoteetiliselt võimelised enesele teadmata liivale joonistama Mona Lisa kujutise. Võimalik, et tegu oli kellegi harrastaja poolelijäänud kujuga. Igatahes polnud sel objektil kindlat ajaloolist või kunstilist tähendust ning eksponaadina oli tal muuseumi vaatenurgast kaheldav väärtus.

Kaselaan võttis oma modelliks aga just tolle kaheldava väärtusega objekti ja tegi temast seeria koopiaid, mida ta hiljem loosihoovi kantseleihoovi näituseruumis eksponeeris korrapäraste rividena ruumi keskel asuval riiulil, justkui tegu oleks mõne Lenini päid vorpiva nõukogude tehaselaoga, mis on aastakümneteks unustatud ning kus raidportreed on hakanud juba murenema. Niisiis, jällegi kunstniku taandamine ja kiviraskel mateerial enesel kõnelda laskmine, kusjuures nüüd "Nukkude väljakust" isegi kraadi võrra kangemal määral, kuna siin polnud ka modellist leidobjekti puhul teada, kas too oli algselt (kunsti)kavatsuslik või lihtsalt tükike loodust.



Kuid "konflikt" vajab ka teist osapoolt. Kui näituseruumi keskel asuval riiulil troonisid Kaselaane "pead", siis seda ümbritsevatele seintele olid riputatud fotod. Need olid mustvalged dokumentaalsed fotod Saaremaa inimestest, nii elusatest kui mõnel juhul ka surnutest, tõenäoliselt jällegi nõukogude ajast. Inimestest oma igapäevaste tegevuste juures. Need polnud kunstilised fotod, vaid fotod, mille algseks eesmärgiks, nii nagu Pierre Bourdieu seda oma 1965. aasta teoses "Un art moyen" (Keskklassi kunst) kirjeldas, on täita sotsiaalset funktsiooni. Need olid fotod, mis on mõeldud inimeste kodualbumitesse või -seintele riputamiseks ning mille puhul on ebaoluline igasugune teisene tähendus peale konkreetse minevikuhetke ja tuttava inimese äratundmise (fotos vilksatav indeksiaalne "see-on-olnud" moment). Foto ise on sellise funktsiooniga piltide puhul justkui nähtamatu, läbipaistev, pildistamine on osa perekondliku või kollektiivse identiteediloome laiemast sotsiaalsest praktikast.

Kaselaan oli seevastu püüdnud kasutada fotosid, millel polnud kedagi tuntut: need olid anonüümsed Saaremaa inimesed, kelle anonüümsus nivelleeris ära nende võimalikud klassi- või muud identiteedierinevused. Valiku eesmärk oligi, et me ei teaks fotodel kujutatutest ega fotode võtjatest midagi, muutes fotode sotsiaalse funktsiooni kehtetuks ning seega ka piltide väärtuse kaheldavaks. Keda ikka lõpuks huvitavad suvalised klõpsud võõrastest inimestest?

Nüüd aga hakkan jõudma asja tuumani. Kaselaane teos kujutas enesest niisiis vastasmängu kahe materiaalse vormi vahel, mil mõlemal oli kavatsusliku kunstistaatusega

it seems to me that the "Human Head" exhibition shows consistent, albeit complicated, resistance to such reading. The complication of the resistance is that while on the one hand such art is unthinkable or at least unmanageable without the aforementioned theoretical contribution, on the other hand, it decisively diverges from that contribution, rebelling against it.

What is then the main conflict in Kaselaan's exhibition? Like other artists who participated in the "Artists in Collections" series, prior to his exhibition Jass Kaselaan spent time in Saaremaa Museum in a residency, which gave him an opportunity to explore the backstage of the museum. What turned out to be most remarkable to him were the items that had been set aside, that did not fit in any context, or in other words, that were not meant to be seen by the public and were therefore destined to be forgotten. One of the most noteworthy items for him was a large boulder of dolomite that was found during the Tallinn University of Technology Kuressaare College's archaeological excavations and resembled a human head in its shape. It is possible that this was just a purely natural coincidence, like ants are hypothetically capable of drawing an image of the Mona Lisa in sand without being aware of it themselves. Perhaps it was an unfinished figure by some amateur sculptor. In any case, the object had no specific historical or artistic relevance and had a dubious exhibition value from the museum's perspective.

Kaselaan chose exactly this object with its dubious value as his model for a series of copies, which he later exhibited in strict rows on the shelf in the middle of the exhibition room of the office in the courtyard of the castle, as if it was the storage room of some Soviet factory making busts of Lenin, forgotten for decades, with the heads having started to crumble already. Therefore, again reducing the artist and letting the rock-hard material speak for itself, now on an even more substantial level, as it was not known if the found object had originally been intentional (art) or just a piece of nature.

However, "conflict" requires two parties. While the shelf in the middle of the exhibition room was crowned with Kaselaan's "heads", photographs were hung on the walls surrounding it. These were black and white documentary photographs of the people in Saaremaa, both alive and, in some cases, dead; most likely again from the Soviet era. People going about their daily activities. These were not artistic photographs, but photographs whose original purpose, as described by Pierre Bourdieu in his 1965 work "Un art moyen" (A Middle-Brow Art), was to fulfil a social function. These were photographs intended for the albums or walls of people's homes, with all other meaning irrelevant next to the specific moment in the past and the recognition of a familiar person (the indexical "this-has-been" moment flashing in the photograph). In the case of images with a function like that, the photograph itself is almost invisible, transparent, photography being a part of the broader social practice of creating a family or collective identity. Kaselaan on the contrary had tried to use photos featuring unknown people: these were anonymous people of Saaremaa, whose anonymity levelled out their possible class or other identity differences. The purpose of the selection was that we would know nothing about the depicted or the takers of the photographs, rendering their social function invalid and therefore the value of the images questionable. After all, who is interested in random snaps of strangers?

I am approaching the heart of the matter now. Kaselaan's work thus represented a confrontation between two material forms, which both had a problematic relationship with

Jass Kaselaan
Inimese pea
2018
installatsioon (detail)
Saaremaa Muuseumi
näitusevaade
Kõik õigused
kunstnikul

Jass Kaselaan
Human Head
2018
installation (detail)
Saaremaa Museum
exhibition view
Courtesy of the artists

problemaatiline suhe: ühelt poolt koopiad millestki, mis juba algselt polnud kunst, vähemalt mitte väärtuslikuks peetav kunst; iseäralikud fossiilid peaaegu juba või täienisti loodusobjektist; miski, mis ei kaalu grammi võrra rohkem või vähem kui see kivimass, mis ruumis peaaegu tajutava gravitatsiooni jõul riiulitele rõhub; miski, mille puhul kunstniku panus on olnud pelgalt osava koopiamasina rolli täitmine. Ja teiselt poolt juhuslikud fotoklõpsud (fotopaberi kaudu samuti omamoodi fossiilid), mille algne eesmärk oli tähendada midagi üksnes nende inimeste jaoks, kes on pildil; dokumentaal-materjal, mille siht polnud sattuda kunstisaali, vaid kellegi koduseinale; ning mis oma võõraste subjektide tõttu on kaotanud isegi selle funktsiooni ja muutunud peaaegu eimillekski, seintele riputatud suvalisteks paberitükkideks, millel on kaalu täpselt niivõrd vähe, et kui nad poleks rõhknaeltega seinale kinnitatud, siis pühitaks nad koos prügiga minema; justkui kunstniku roll olekski üksnes olnud neid ülesriputamise teel sellest saatusest päästa.

Kuid algul mainitud vormi "selgus" Kaselaane teose juures ei tulene sellest, et siin oleks tegu objektidega, mille puhas mateeria tuleb ilmsiks, kuna sümboolne tähendus on neist välja voolanud; ei tulene sellest, et mõlema teineteise vastu mängitud objekti eesmärk oleks lihtsalt olla (puhas vorm), nii et vaataja satuks vastamisi pelgalt mateeria tumma kohalolevuse (Friedi terminoloogias *presentness*) faktiga. Ei, tema selgus tuleneb just otsustavast lahknemisest seda tüüpi nägemusest – sellest, kuidas siin tegeldakse üheaegselt nii kunstiteose kavatsuslikkuse kriitikaga kui ka keeldutakse tõlgendamast neid objekte üksühese mittekavatsusliku mateeriana. Materiaalne vorm ei võrdu siin kunstiteose tähendusega, nagu oleks eespool kirjeldatud minimalismitraditsiooni ideaal, vaid siin toimub materiaalse vormi ja sellest eristuva tähenduse üheaegne jõustamine. Nii ei ilmne selle teose vorm mitte nähtavas tähendusetuses, mida teose materiaalsus meile pakub (tähendusetus ei ole kunagi selge, vaid opaakne), vaid just nähtamatuks muutunud tähenduslikkuses, neist objektidest äralibisenud/äralibisevas kavatsuslikkuses, mida pakub meile nende küsitav staatus kunstina. Ja selles vormis pole muidugi midagi kavatsematut. Kui objektide äralibisev kavatsuslikkus seab küsimuse alla nende staatuse kunstina, siis nende mõlema kunstiontoloogiliste positsioonide kokkumäng tõmbab need sinna väljale jälle tagasi ja jõustab nende kavatsusliku tähenduse, mis nende objektide pelgas kohalolevuses, nende mittekavatsuslikus olemises lihtsalt sellena, mis need on, jääks meile nähtamatuks.

Et seda dialektilist sõnavoolu hetkeks peatada ja hinge tõmmata, teen ühe vahemärkuse. Kaselaane näituse kuraatoritekst teatas: "Tundes huvi minevikulisuse vastu, võtab kunstnik endale mälestuste arheoloogi rolli. Nii tegeleb Kaselaane ekspositsiooni ideeline pool mälu, mäletamise, määratlemise, unustamise ning teiste üldinimlike nähtustega."[5] See kõik pole ju iseenesest vale, kuid tundub apelleerivat liigselt makrotasandile. Selline tekst võiks käia väga paljude kunstiteoste kohta, eriti selliste, mis tegelevad arhiividega ja millesse on kaasatud dokumentaalset materjali. Kõik need tegelevad "mälu, mäletamise, määratlemise, unustamise ning teiste üldinimlike nähtustega". Kaselaane teose singulaarne jõud kerkis esile aga just tollest diametraalsest mängust kunsti kavatsuslikkuse/mittekavatsuslikkuse teljel, mis kujutab enesest tegelikult kogu 20. sajandi teise poole (aga Eestis võib-olla alles 21. sajandi alguse) kunsti üht eksistentsiaalset põhiküsimust. Mäluküsimused liimuvad

the intentional artistic stance: on the one hand, as copies of something that was not art to begin with, at least not art that would be considered valuable; peculiar fossils of an almost or entirely natural object; something that does not weigh a gram more or less than the mass of this stone crushing the shelves in the room by the power of gravity that can almost be felt; something in which the artist's contribution has been merely to perform the role of a skilled copier. And on the other hand, random snapshots (by the use of photographic paper also a kind of fossil), whose original purpose was to matter only to the persons depicted in the image; documentary material that had not been intended to end up in an art hall but on the wall of someone's home; and which due to their unfamiliar subjects have lost even this function and have become almost nothing, random pieces of paper hung on the wall, having exactly so little weight that, if not fastened with pressure nails, they would be swept away with the garbage; as if the only role of the artist had been to rescue them from this fate by hanging them.

But the "clarity" of form of Kaselaan's work as mentioned in the beginning does not imply that these are objects whose pure matter manifests because the symbolic meaning has flown out of them; it does not imply that the two objects played against each other aim simply to be (pure form), so that the viewer is confronted with the fact of the silent present-ness (in Fried's terminology) of matter. No, its "clarity" stems precisely from a decisive divergence from this type of vision – from how the criticism of the intentionality of art, and a refusal to interpret these objects as one-to-one non-intentional matter are simultaneously at work here. Here, the material form is not equal with the meaning of the artwork as if the aforementioned tradition of minimalism was the ideal, but both the material form and the meaning separated from it are enforced here. Thus, the form of this work does not manifest itself in the apparent meaninglessness that the materiality of the piece offers (meaninglessness is never clear, but opaque), but rather in the meaning that has become invisible, the slipped/slipping intentionality of those objects, offered to us by their questionable status as art. And there is obviously nothing unintended in this form. If the slipping intentionality of objects brings their status as art into question, then the juxtaposition of the two art-ontological positions pulls them back onto the field and enforces their intentional meaning, which would remain invisible to us in their mere present-ness, their unintended being what they simply are.

To stop this dialectic flow of words for a moment and take a breath, I will make a remark. The curatorial text at Kaselaan's exhibition stated: "The artist, being interested in the pastness, takes on the role of a memoir archaeologist. The conceptual side of Kaselaan's exhibition deals with memory, remembering, defining, forgetting and other generally human phenomena."[5] All of this in itself is not wrong, but it seems to focus too heavily on the macro level. This text could refer to very many artworks, especially those dealing with archives and which involve documentary material. They all deal with "memory, remembering, defining, forgetting and other generally human phenomena." However, the singular force of Kaselaan's work emerged from the diametrical play on the intentional/unintentional axis of art, which in fact represents one of the main existential questions of art throughout the entire second half of the 20th century (in Estonia perhaps only the early 21st century). Questions of memory are still adhering as decor to that specific art-theoretical building which is the prime sustainer of the meaning of Kaselaan's work.

alles dekoorina tolle spetsiifilise kunstiteoreetilise ehitise külge, mis Kaselaane teose tähendust esmajoones püsti hoiab.

3.

Niisugune nähtava/nähtamatu vastasmäng Kaselaane teose struktuuri tasandil hakkab sarja "Kunstnikud kogudes" terviku vaatevinklist ent toimima ka kunstiinstitutsiooniliste ja -poliitiliste suhete võrdkuju ja kommentaarina. Teisisõnu, see, kuidas teos mängib oma sisemise vormi tasandil kunstiväljalt äralibiseva ja juhuslikuga, aktiveerib samad tähendusväljad ka välise konteksti tasandil.

Nagu öeldud, toimusid sarja "Kunstnikud kogudes" näitused kohalikes muuseumides, kus sellist loomingut tavaliselt ei eksponeerita. Nii tõstab Kaselaane teos muuhulgas esile küsimuse sellest, kuidas niisugused muuseumid – Narva-Jõesuu Koduloomuuseum, Sillamäe Muuseum või Liivi Muuseum – on ise pidevalt kultuuriväljalt ära libisemas. Need muuseumid on samuti justkui kõrvale lükatud, ei sobitu hästi ühtegi tänapäevasesse konteksti ning on suures plaanis määratud unustusse; muuseumid, mille materiaalse nähtavuse taga on palju olulisem nende institutsiooniline ja kultuuriteadvuslik nähtamatus, mida kaasaja kultuurisituatsioon ja eksisteerivad poliitikad toodavad. Metafoorses mõttes on ka need muuseumid omamoodi fossiilid, ja mitte selles mõttes, et nende eksponaadid edastaksid meile jälgi minevikust, vaid et nad ise on kivistunud jäljed sellest, mida "muuseum" mingis teises ajas ja kontekstis tähistas.

Ma tahan seega öelda, et nähtamatus ja väljaarvamine, millest Kaselaane näituse idee toitus, ei tulene üksnes küsimusest, mida mingisse kogusse valida (ja sellega avalikkusele nähtavaks teha) ja mida mitte, vaid unustust rakendatakse juba selle pinnal, mida üldse rahastatakse, mida alarahastatakse ning mis laiemad tagajärjed on sellel kultuurilistele omailmadele. Kui tuua näiteks Saaremaa Muuseum, siis pole see muidugi üldse unustusse vajunud ega vaevle külastajatepõuas, kuid seda selgemalt on selle muuseumi identiteediküsimus ja kultuuriteadvuslik kuvand mõjutatud ideoloogilistest rahastusotsustest, mida ilmestavad hästi näiteks võitlused anakronistliku tuuleveski "taastamise" ümber Kuressaare kindluse ajaloolisele Veski bastionile. Kaselaane näitus ise toimus ajutisel näitusepinnal, mittekohas, ruumides, kus endised kantseleiruumid polnud veel Ettevõtluse Arendamise Sihtasutuse (EAS) rahastusel laienenud kohvikuruumideks. Kõnekas märk muuseumi ideoloogilistest valikutest seegi.

Mis puudutab väiksemaid muuseume, siis "Kunstnikud kogudes" üritas anda neile võimaluse kultuuriteadvuslikust eksiilist (kasvõi ajutiselt) naasta, teiselt poolt aga võimaldada nihestatud pilku ka neile muuseumidele endile oma tegevuse ja kogude taasmõtestamiseks. Projekti eestvedajate enda sõnutsi oli nende eesmärgiks "lõimida kogukondi, tõmmata tähelepanu kultuuripärandile ning pakkuda selle mõtestamiseks ja kaasajaga sidumiseks uusi viise".[6] Mul ei ole võimalik öelda, kuidas õnnestus koostöö ja kogukondade lõimimine pikemas perspektiivis, aga kindlasti õnnestus sellel projektil tõsta esile struktuure, mis eksisteerivaid (kultuuri)poliitikaid toodavad ning markeerida samas ka iha selle poliitika alternatiivide järele.

Neeme Lopp on kirjandusteadlane ja -kriitik, 2014. aastast juhib ta Eesti Kunstiakadeemia kirjastuse tööd.

3.

From the perspective of the "Artists in Collections" series as a whole, the confrontation between the visible/invisible on the level of structure in Kaselaan's work starts to work as an epitome and commentary on the art institutional and art political relations. In other words, the way the artwork plays on its inner level of form with what is slipping away and coincidental in the art field, activates the same fields of meaning at the external level of context.

As said, the "Artists in Collections" exhibitions took place in local museums where such works are not usually exhibited. In this way, Kaselaan's work also raises the question of how such museums – Narva-Jõesuu Ethnography Museum, Sillamäe Museum or Liiv Museum – are constantly slipping away from the cultural field themselves. In a way, those museums are also set aside, they do not fit well in any of the contemporary contexts, and are largely destined to be forgotten; museums whose material visibility disguises the far more important institutional and cultural consciousness generated by the contemporary cultural situation and existing policies. Metaphorically, in a way these museums are fossils too, and not in the way that their exhibits convey to us traces of the past, but they themselves are petrified traces of what the "museum" meant in another time and context.

What I mean then is that the invisibility and exclusion that fed the concept of Kaselaan's exhibition is not only a question of what to include in a collection (and thus make it visible to the public) and what not, but forgetting is applied already at the level of what gets funded, what remains underfunded, and which broader consequences this has for the cultural environment. When it comes to Saaremaa Museum, this is obviously not forgotten or suffering a drought of visitors, but rather the questions of its identity and image in cultural awareness are influenced by ideological funding decisions, exemplified well by the struggle around the "restoration" of the anachronistic windmill on the historical Mill bastion around Kuressaare Castle. Kaselaan's exhibition itself took place in a temporary exhibition space, a non-place, in the rooms of the former office, which had not yet been expanded into a café with funding from Enterprise Estonia (EAS). A telling sign of the ideological choices of the museum as well.

As for smaller museums, "Artists in Collections" tried to give them the opportunity to (at least temporarily) return from their exile from cultural consciousness, and then again enabled the museums themselves to have a shift in perspective to rethink their activities and collections. According to the initiators of the project, their goal was to "bring communities together, draw attention to cultural heritage and provide new ways to interpret it and bridge it to the contemporary time".[6] I cannot say how the cooperation and community integration succeeded in the long run, but certainly this project succeeded in both highlighting the structures that produce existing (cultural) policies, and marking the desire for alternatives to those policies.

Neeme Lopp is a literary scholar and critic, head of the Estonian Academy of Arts Press since 2014.

1 Projekti osaliste ja eesmärkide kohta vt lähemalt: http://proloogkool.eu/kunstnikudkogudes/. Sarja kuraatorid Maarin Ektermann ja Mary Talvistu said projekti eest Eesti Kultuurkapitali 2018. aasta kujutava ja rakenduskunsti sihtkapitali aastapreemia.

2 Donald Judd, Specific Objects. – Arts Yearbook 8 (1965), 74–77; Michael Fried, Art and Objecthood. – Artforum 5 (June 1967), lk 12–23.

3 Seda näidet kasutab Juddi/Friedi nägemuse tõlgendamise juures ka Walter Benn Michaels, vt W. B. Michaels, The Beauty of a Social Problem. Chicago: Chicago University Press, 2015, lk 50–51 [eesti keeles ilmumas 2020.].

4 Jah, need olid prügikasti kõrvalt leitud nukud, vt lähemalt: Andreas Trossek, Milleks rääkida METAFÜÜSIKAST, kui sa saad lugeda teksti Jass Kaselaanest? / Why talk about METAPHYSICS, when you can read about Jass Kaselaan? – Köler Prize 2014. Tallinn: Lugemik, Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum / Contemporary Art Museum of Estonia, 2014, lk 22–23.

5 Vt lähemalt: http://proloogkool.eu/kunstnikudkogudes/jass-kaselaan-x-saaremaa-muuseum.

6 *Ibid*.

1 See more about the participants and objectives of the project: http://proloogkool.eu/artist-in-collections. The curators of the series, Maarin Ektermann and Mary Talvistu received the Annual Award of the Cultural Endowment for visual and applied art in 2018 for the project.

2 Donald Judd, Specific Objects. – Arts Yearbook 8 (1965), pp 74–77; Michael Fried, Art and Objecthood. – Artforum 5 (June 1967), pp 12–23.

3 The same example is used to interpret the vision of Judd/Fried by Walter Benn Michaels, see: W. B. Michaels, The Beauty of a Social Problem. Chicago: Chicago University Press, 2015, pp 50–51.

4 Indeed, these dolls were found next to a garbage bin; read more: Andreas Trossek, Why talk about METAPHYSICS, when you can read about Jass Kaselaan? – Köler Prize 2014. Tallinn: Lugemik, Contemporary Art Museum of Estonia, 2014, pp 22–23.

5 Read more: http://proloogkool.eu/artist-in-collections/jass-kaselaan-x-saaremaa-museum-in-kuressaare.

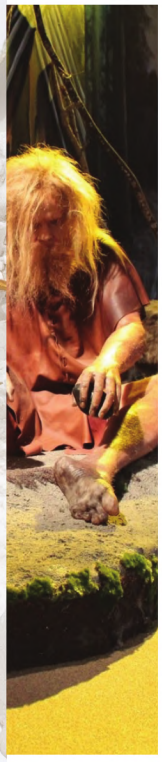
6 *Ibid*.

Jass Kaselaan
Inimese pea
2018
installatsioon
Saaremaa Muuseumi näitusevaade
Kõik õigused kunstnikul

Jass Kaselaan
Human Head
2018
installation
Saaremaa Museum exhibition view
Courtesy of the artists

Asjade tagasi-tulemine

Andrus Laansalu jätkab diskussiooni uusmaterialismi ehk uuenenud materjalikogemuse üle tänapäeva kunstis.



Juba mõnda aega tundub, et asjad tulevad kultuuri dünaamikatesse tagasi. See mõttekäik võib tunduda imelik, sest ega asjad ise pole ju vahepeal kuskile kadunud, me oleme neid kogu aeg näinud. Ühiskond ei ole rippunud kusagil teadvuse sisekosmoses ja naelu on kogu aeg seina löödud haamri, mitte filosoofilise kontseptsiooni või tahtejõuga. Võib tekkida tahtmine küsida – millest õigupoolest jutt?

Võib-olla on see jutt siiski põhjendatud. Füüsiliselt võisid asjad ju olemas olla (see ongi asjadele üldiselt väga omane), kuid teoreetilises plaanis need hägustusid. Mattusid sotsiaalkonstruktivismi alla, lahustusid, muutusid nähtamatuteks ja voolasid mingil määral laiali. Võib-olla neid polnud lihtsalt vahepeal vaja, kultuuri tähelepanu oli mujal.

Kui tuletada meelde 2000. aastate algust, siis teadsid paljud, et hea kunst tegeleb küsimuste esitamise ja tähenduste otsimisega, aga halb kunst n-ö puulusikate nikerdamisega. See veendumus algas muidugi varem ning kestis ka hiljem edasi (kestab praegugi). Asjad ja nendega tegelemine oli asetatud selgelt väärtusetumasse positsiooni kui osavalt sõnastatud kontseptuaalse küsimuse moodustamine.

Siiski, mingis ulatuses väsiti kontseptist ära (nagu kontseptidest ikka väsitakse). Sotsiaalkonstruktivismi galaktika muutus liiga gaasiliseks, sellest sai üha enam iseenese sisepeegeldus. Hoiakud kunstiväljal hakkasid muutuma ja üha rohkem ilmus neid, kelle huvifookus oli suunatud jälle pigem materjalile, ja mitte hästisõnastatud tähendustele materjali taga.

Keeleline olend ei vabane niikuinii tähendusega tegelemisest kunagi, ja ega asjade juurde tagasipöördumine ei taotlenud ka tähenduse eemaldamist kunstikogemusest. Lihtsalt, korraga hakkas selgeks saama, et füüsilise tegelikkuse unustamine on jätnud suure augu keeleliselt mõtestatud maailmakirjeldusse. Selleks, et sotsiaalsetel struktuuridel oleks ennast kuhugi toetada, tuleb see kandev substants enne mingitest asjadest ja materjalidest valmis teha[1] (seda valmistegemist võib mõista ka evolutsioonilises plaanis – teadvusel pidi olema füüsiline alusstruktuur, mille peal jooksma hakata, ja ta ei saanud teha midagi, mida see alusstruktuur ei võimalda).

Seda võib nimetada uusmaterialismiks. Seda võib nimetada asjade tagasitulemiseks. (Kunagi proovisin seda nimetada aruka füüsilisuse printsiibiks, aga see kõlab liiga hinnanguliselt ja püüab füüsilisust õigustada keeleliste kaunistustega, mis füüsilisuse juurde üldse ei kuulugi.) Selline nimetamine toob kaasa omajagu ideoloogilist vaidlust, mis võib niisuguse mõistekasutuse ühel või teisel viisil kahtluse alla panna, aga meil pole mõtet siin ja praegu sellesse küsimusse takerduda.

The return of things

Andrus Laansalu continues the discussion on new materialism or the renewed experience of the material in contemporary art.

For a while now it seems that things are making a comeback in the dynamics of art. This train of thought may seem strange because things themselves have never disappeared, we have always seen them. Society has not been hanging in the inner cosmos of consciousness and nails have always been pushed into walls with a hammer, not philosophical conception or willpower. One may be tempted to ask – what is this really about?

Perhaps the story is well-founded after all. Things might have existed physically (this is a very common characteristic for things), but theoretically speaking, they were becoming vague. They fell under social constructivism, dissolved, became invisible and exhausted to a certain extent. Perhaps they were not needed at the time, while the attention of culture was turned elsewhere.

Recalling the early noughties, many knew that good art was about asking questions and searching for meaning, but bad art was about carving idols. This belief obviously dates further back in time and continued later (and is still widely held). Things and dealing with them was clearly placed in a less valuable position than a skilfully phrased conceptual question.

However, to some extent people became tired of concept (as is usual with concepts). The galaxy of social constructivism became too gaseous, increasingly becoming self-reflective. Attitudes in the art scene began to change and an increasing number of people appeared who were once again focused more on the material and less on the well-phrased meanings behind the material.

A linguistic being is never free of dealing with meanings anyway, and neither did the return to things attempt to divorce meaning from the art experience. It merely became clear that neglecting physical reality had left a gaping hole in the linguistically interpreted description of the world. In order for social structures to stand, their supporting substance must first be made of things and materials[1] (this process can also be understood in an evolutionary sense – consciousness needed to have a physical substructure for it to start running on, and it could not do anything that this substructure would not allow).

This can be called new materialism. This can be called the return of things. (I once tried to term it the principle of smart physicality, but this sounds too judgmental and tries to justify physicality with linguistic decorations that do not belong to physicality at all.) Such naming includes a fair amount of ideological contention that could question the use of these terms in one way or another, but there is no reason for us to get caught up in this argument here.

Digitaal- ja analoogkoodi eristus

Teoreetilises plaanis on küllalt selge, et suurem osa maailma kogemisest toimub füüsiliste kontaktide ja jõujoonte kaudu (analoogkoodis) ning sellel kogemusel pole keelega (ega digitaalse kodeerimisega) otseselt midagi pistmist. See kõik pole muidugi nii lihtne ja üheselt piiritletav. Kõigepealt tuleks nood kaks modaalsust üksteisest eristada. See eristus ei ole nende mõistete tänapäevaste kasutamisharjumuste taustal päris ootuspärane.

"Sõna "digitaalne" tuleb ladinakeelsest sõnast *digitus*, mis tähendab sõrme, ning kõige üldisemalt on digitaalne kood selline kood, mille aluseks on sümbolid, mis nagu sõrmedki on pidevuseta, näiteks nagu numbrid 1, 2, 3, 4, 5, või mis tahes kirjutamissüsteemi või alfabeedi kirjamärgid."[2] Jesper Hoffmeyer rõhutab: "Juba varasem leiutis, raamat, põhineb digitaalsel süsteemil (kirjamärkidel) – niisiis, kui asi puudutab selgelt arusaamist koodidest, on uuema aja komme teha vahet digitaalsel elektroonilisel meedial ja vanaaegsetel raamatutel ohtlikult ekslik."[3]

Digitaalse koodi alternatiiviks on analoogkood. Hoffmeyer selgitab analoogsusprintsiipi järgmiselt: "Näiteks vanemat tüüpi kellal ringlesid osutid numbrilaual üsna sarnaselt sellega, kuidas päike (näivalt) ümber Maa tiirleb. Samamoodi võib öelda, et termomeetri elavhõbedasamba kõrgus on analoogne ja peegeldab tegeliku temperatuuri ulatust. Võiksime ka öelda, et kinnas on käe analoog, ja teatud mõttes võiks isegi lindude tiibu pidada õhuhoovuste aerodünaamiliste omaduste analoogsüsteemis kodeerimiseks."[4]

Kõige üldisemas plaanis võib enamasti arvestada, et digitaalsed kodeeringud on arbitraarsed (nagu sümbolilised märgisuhted üleüldse), arusaadavuseks vajavad need mingile välisele kokkuleppele toetumist. Hoffmeyer osutab sellele oma teooria üldosas: "Digitaalsed koodid põhinevad paratamatult sümbolilistel märkidel [---], samas kui analoogkoodide aluseks on ikoonid ja/või indeksid [---]."[5]

Füüsilises tegevusruumis analoogkodeeringute kaudu toimuv on suurel määral vaikiva teadmise vald, sõnastatav ainult väga üldiselt ja ainult struktuuri peamistele elementidele viitavalt (sõnastamine ei pääse oma digitaalse diskreetse hõreduse tõttu füüsiliste protsesside pidevusele lihtsalt piisavalt hästi ligi). Väga palju sellisest vaikivast teadmisest on enesestmõistetavana üldiste umbkaudu viitavate sõnastuste külge ühendatud ja nende kasutamine on sel määral keeles internaliseeritud, et selline tähistamine tehakse ära intuitiivselt. Vaikiva teadmise sisu ei ilmu niimoodi kunagi keelelise aktualiseerimise teadvustatud kihtidesse.

Öeldakse: "paadid ujuvad meres"; "lind lendab õhus". Need väljendid tunduvad piisavalt kirjeldavat ujumist ja lendamist. Aga nii see ei ole. Nende protsesside sisu teadvustab laevaehitaja või biomehaanik. Idee, et meri kodeerib paate, valib nende hulgast töötavad paadid välja,[6] või et lind kodeerib tiivaga õhku[7] ja tõlgendab õhuvoolude peensusi õhus püsimiseks ja ellu jäämiseks, on igapäevase mõtlemiskogemuse seisukohalt ootamatu. Ja see idee suunab mõlemat protsessi mõistma mitte üldistatult, vaid nende füüsilistele vaikivatele tehnilistele keerukustele keskendudes.

Siiski ei ole piisav, kui me püüaks digitaalset ja analoogset kodeerimist väga puhta lõikega teineteisest eraldada. Kuigi põhiolemuselt erinevad, on need kodeerimisviisid protsessuaalselt tihedalt seotud. 1991. aastal sõnastasid Hoffmeyer ja Claus Emmeche idee, et elu võiks selle kõige fundamentaalsemal tasandil iseloomustada topeltkodeeritus (*code-duality*).

The distinction between digital and analogue code

Theoretically speaking, it is quite clear that for the most part, the world is experienced through physical contacts and lines of force (in analogue code) and this experience has no direct link to language (and digital code). All of this is obviously not so simple and unambiguous. First of all, those two modalities should be distinguished from each other. In the light of contemporary patterns of usage, the distinction ahead will be not quite as expected.

"The word digital comes from the Latin word for finger, *digitus*, and a digital code is quite generally a code based on symbols that, like the fingers, are discontinuous — for instance, the numbers 1, 2, 3, 4, 5, or the letters of any writing system or alphabet."[2] Jesper Hoffmeyer emphasises: "The prior invention of the book was already based on a digital code (of letters) – so the modern distinction between digital electronic media and old-fashioned books is dangerously misleading when it comes to a clear understanding of codes."[3]

The alternative to digital code is analogue code. Hoffmeyer explains the principle of analogy as follows: "In an old watch, for instance, the pointers circle the watch dial in a kind of analogy of the (perceived) rotation of the sun around the Earth. In the same way, the height of the mercury column in a thermometer can be said to analogously reflect the magnitude of the actual temperature. One might also call a glove an analogue coding of a hand, and in a certain sense one might even see the wings of the bird as an analogue codification of the aerodynamic properties of air currents."[4]

Most broadly speaking, digital codes are arbitrary (as symbolic sign relations generally are), and require some form of external agreement to be understood. Hoffmeyer refers to this in the general part of his theory: "Digital codes are necessarily based on symbolic signs [---], whereas analogue codes are based on icons and/or indices [---]."[5]

What happens in the physical domain through analogue coding is largely the field of implicit knowledge, formulated only very generally and referring only to the basic elements of the structure (due to the discreteness of digital sparsity, wording simply does not have sufficient access to the continuity of physical processes). Much of this implicit knowledge is obviously attached to general wordings that refer approximately and their use in language is internalised to such an extent that this designation is done intuitively. The content of implicit knowledge never appears in the conscious layers of linguistic actualisation.

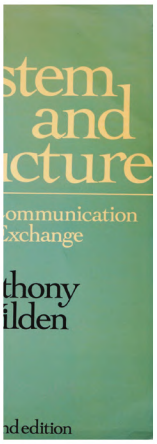
People say "boats float" and "a bird flies". These phrases seem sufficient to describe floating and flying. Actually that is not the case. The content behind these processes is known to a shipbuilder or a biomedical engineer. The idea that the sea encodes boats, selecting the functional ones from among them,[6] or that a bird encodes the air with its wing[7] and interprets the subtleties of air currents to stay in the air and survive is unexpected from the perspective of everyday thinking. And this idea guides us to understanding both processes not by generalisation, but by focusing on their physical, silent and technical complexities.

However, it is not enough for us to try and separate digital and analogue coding with a clean cut. Although fundamentally different, these ways of coding are closely related through their processes. In 1991, Hoffmeyer and Claus Emmeche formulated the idea that life at its most fundamental level could

Seda tuleks mõista kui rekursiivset ja lõppematut sõnumite vahetamist analoogse ja digitaalse koodiga töötavate üksuste vahel.[8]

Mis võiks olla sellise sõnumivahetuse funktsionaalne sisu? Digitaalne kodeerimine annab võimaluse interpreteerida toimunut, sisuliselt tähendab see lahtilukustamist ajast, analoogne kodeerimine aga muudab millegi toimumises osalemise üleüldse võimalikuks (kuid selle käigus ollakse lukustatud füüsilistesse aja- ja ruumiolekutesse). Seda protsessuaalsust võib kirjeldada ka nii: "Üldiselt tähendab see looduses, et analoog-kodeerimisega tunnevad organismid üksteist ära ja suhtlevad omavahel ökoloogilises ruumis, digitaalseid kodeeringuid (genoome) kannavad organismid põlvest põlve passiivselt edasi. Sellise nurga alt vaadates on elu semiootiline kestmine fundamentaalse topeltkodeerituse kaudu."[9]

Anthony Wilden eristab analoogset digitaalsest, kasutades tiheduse ideed: "Analoog on tähendusest [*meaning*] tiine, samas kui digitaalsete tähistuste [*signification*] vald selle kõrval on suhteliselt lage. Peaaegu võimatu on tõlkida analoogse rikast semantikat mistahes digitaalsesse vormi, et seda teisele organismile edasi anda."[10] Selline tiheduse ja hõreduse korrelatsioon on selgelt olemas ka näiteks sellises igapäevases kogemuses nagu kõnelemine. Uuringud näitavad, et hämmastavalt suur osa suhtlemise jaoks vajalikust informatsioonist antakse edasi paralingvistilistes interaktsioonides, s.t analoogselt kodeeritult.[11]



Nii ellujäämisel vigastusohtlikus keskkonnas kui edukas suhtlemises liigikaaslastega (ja ka liigiüleselt) on analoogkodeeringute õige tõlgendamine märkimisväärselt suure tähtsusega. Ründava koera ohtlikkus on arusaadav ka ilma eelnevalt koerarünnakut läbi elamata. Ka kaitseliigutused selle rünnaku eest võivad vallanduda ilma igasuguse eelneva treeninguta. Kiire reaktsiooniga ratsanik jääb hobuse selga isegi esimest korda ratsutades, kui hobune ootamatult tagant üles lööb. Sel juhul ta tõlgendab hobuse kehadünaamikat analoogselt kodeerides adekvaatselt.

Kõigis sellistes sündmustes ollakse mõjutusvõimelise mateeriaga otseses füüsilises kontaktis: "[---] analoogkoodis on peaaegu võimatu... mitte suhelda/suhtestuda," kirjutab Wilden.[12] Kivi kukub olendile igal juhul pähe, kui olend on kivi kukkumise trajektooril. Oks murdub kindlasti, kui temale roninud loom on liiga raske ja koormab üle oksa kandevõime. Sellistel sündmustel on alati pöördumatud füüsilised tagajärjed. Analoogne kodeerimine on looduses peamine vahend vältida neid pöördumatuid tagajärgi.

Seega, füüsilised seosed on tihedad, külgnevad ja gravitatsiooniliselt siduvad. Samal ajal on sellest tihedusest midagi öelda proovimine sümbolilise kodeeringu hõreduse tõttu keerukas. Sõnastamine ei ulatu läbi vaikuse vasarani ja tema dünaamiliste positsioonideni.

Hoffmeyer esitab siin küsimuse: mismoodi üleüldse õnnestus inimliigil välja kasvada indeksiliste seoste metsast, kuidas seda äärmiselt tihedat seost õnnestus niipalju taandada, et sai ilmuda sümboliline kombinatoorne manööverdamisvabadus?[13] Võiks väita, sama küsimust täpselt vastupidiselt vaadates, et ei õnnestunudki. See ongi olnud kestev võimatus analoogkodeeringutest välja pääseda. Me ei saa loobuda asjadest ja materjalidest ja nende üle mõtlemisest. Puulusikate nikerdamine ei jää küsimuste küsimisele väärtushierarhias alla, sest ilma nende puulusikateta poleks midagi küsidagi.

be characterised by code-duality. This should be understood as a recursive and never-ending exchange of messages between units operating with analogue and digital code.[8]

What could the functional purpose of such exchange be? Digital coding enables us to interpret what is happening, which essentially means unlocking us from time, analogue coding makes it possible to participate in anything (meanwhile being locked in the physical states of time and space). This process-based quality can also be described as follows: "As analogue codifications, organisms recognize and interact with each other in ecological space, whereas as digital codifications (genomes), they are passively carried forward in time from generation to generation. Seen from this perspective, life must be understood as *semiotic survival* – survival via a fundamental code-duality."[9]

Anthony Wilden distinguishes analogue from digital, by using the concept of density: "The analogue is pregnant with *meaning*, whereas the digital domain of *signification* is, relatively speaking, somewhat barren. It is almost impossible to translate the rich semantics of the analogue into any digital form for communication to another organism."[10] Such a correlation between density and sparsity is also clearly present in such an everyday experience as speaking, for example. Studies show that an astonishingly large amount of information needed for communication is conveyed in paralinguistic interactions; that is, analogously coded.[11]

For both survival in an injury-prone environment and successful inter-(and across) species communication, a correct interpretation of analogue code is of considerable importance. The dangerousness of an attacking dog is understandable even without having previously experienced a dog attack. Defence movements against this attack can also be triggered without any prior training. A horse rider with a quick reaction, even when riding for the first time, manages to stay on the horse when it unexpectedly beats up from behind. In this case, he adequately interprets the horse's body dynamics through analogue coding.

In all such events, there is a direct physical contact with the influential matter. "[---] in analogue codes, it is almost impossible ... not to communicate," Wilden writes.[12] A stone will fall on the head of a creature in any case, if the creature is on the trajectory of the falling stone. A branch will surely break, if the animal that climbs it is too heavy and overloads the carrying capacity of the branch. These events always have irreversible physical consequences. In nature, analogue coding is the main tool to prevent these irreversible consequences.

Therefore, physical relationships are close, contiguous and gravitationally bound. At the same time it is difficult to try to say something about this density due to the sparsity of symbolic coding. Words cannot break through the silence to reach the hammer and its dynamic positions.

Here Hoffmeyer poses the following question: how did the human species succeed in growing beyond the forest of indexicality, how could this extremely close relationship be reduced to such an extent that the symbolic combinatorial freedom of manoeuvre could appear?[13] Looking at exactly the same question from the other side, one could argue that it did not. It has been a constant impossibility to escape analogue coding. We cannot give up things and materials and thinking about them. In the hierarchy of values, carving idols is not at a lesser position than asking questions, because without those idols there would be nothing to ask.

Pulli asula on seni teadaolevatel andmetel Eesti vanim inimasula. Asulakoht asub Pärnu jõe paremal kaldal, Sindi linnast 2 km ülesvoolu Pulli küla lähedal. Radiosüsinikdateeringu alusel hakati Pulli asulat kasutama umbes 8900 eKr. Kaevamistel on umbes 1000 ruutmeetri suuruselt alalt kogutud 1175 leidu, mille hulgas on enim mustast tulekivist väikeesemeid, eriti nooleotsi. Üksikuid luuesemeid on niisamuti säilinud, näiteks õngekonkse. Pulli asulast leitud koerahammas on vanim tõend kodustatud koera kohta Eestis. Asula jäänused avastati 1967. aastal jõekalda paljandis liiva kaevandamisel.

Foto autor Oskar Susi/Wikimedia Commons

Pulli settlement is the oldest known human settlement in Estonia. It is located on the right bank of the Pärnu River, two kilometers from the town of Sindi, near the Pulli village. According to radiocarbon dating, Pulli was settled at the beginning of the 9th millennium BC. In all, from an area of roughly 1000 square meters, 1175 items used by people were excavated at the Pulli settlement, among them tools mostly made of flint, especially arrowheads. A few items made of bone were found too, such as fishhooks. A dog tooth found at the Pulli settlement is the first evidence for the existence of the domesticated dog in the territory of Estonia. The settlement was discovered in 1967 during excavation of sand from the bank of the river.

Photo by Oskar Susi/Wikimedia Commons

Mulle tundub, et liigi ja kultuurina oleme me kõvasti ülehinnanud keele võimet olla universaalne tööriist ning nüüd ei jää midagi muud üle, kui asjade juurde tagasi minna. Selle käigus selgub, et asjade analoogkodeeritud kohalolu ja meie keele vahel on peaaegu sama halvasti välja arendatud seosed, nagu siis, kui maailm oli veel nii uus, et kui millestki rääkida tahtsid, pidid minema selle juurde, näitama näpuga ja ütlema: "See!" Ja võib olla nii, et analoogkoodis toimuvale ei saagi mingeid korralikke keelelisi mustreid peale kleepida, sest selles vallas lihtsalt pole sõnu – sõnade puudumine ongi see, mis iseloomustab analoogkodeeringus olemist. See olukord on keeruline, aga mitte väljapääsmatu.

Üks väljapääs ongi asjade selgesti märgatav tagasitulek akadeemilisele ja kultuurilisele väljale. Bjørnar Olsen sõnastab selle otsesõnu nii: "Asjad on tagasi! Pärast sajandipikkust unustust ning keelelisi ja tekstuaalseid pöördeid on ühiskonna- ja kultuuriuurimise vallas palju juttu materiaalsest pöördest: naasmisest asjade juurde. [---] mateeria on astunud sümbolite asemele; diskursus on asendunud ihuga – ja seda kõike kirjeldatakse ka "reaalsuse tagasitulekuna"."[14]

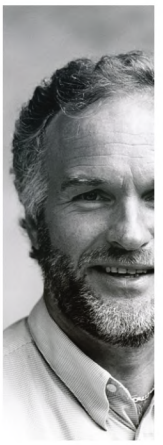
Reaalsuse tagasitulek tähendab, et on aru saadud – asju on vaja. Asjade stabiilsus annab tegelikkusele kasutatava kuju. Kui me hommikul ärkame, on aken seal, kuhu ta õhtul jäi. Kui väljakule on konstrueeritud suur puust raam, siis on see objekt suur puust raam ka kolmapäeval ja neljapäeval (juhul kui ehitajad seda teisipäeval maha ei lammutanud), ja kindlasti ei saa sellest vahepeal täispuhutavat kummiparti. Objektid on elusolendite suhtes enam-vähem niimoodi käitunud viimased 4 miljardit aastat, kogu selle aja, kui elu on ennast arendanud ja nendesamade objektidega kohandanud. Me toetume objektidele ja materjalidele kogu selle kohanemise jõuga, meil on objektide käitumise suhtes rajasõltuvus.

Või nagu Olsen sellist füüsilist toetumisolukorda illustreerib: "Thamesi jõgi on ikka seal, voolates läbi Westminsteri ja Millenniumi kupli kõrvalt ja Toweri silla alt. See on tänapäeva inimestele samamoodi ruumiturvalisuse ja orientatsiooni vahendiks ning vaieldamatuks valduseks nagu muiste mesoliitikumi küttidele ja neoliitikumi maaviljelejatele. Jõgi oli seal. Jõgi oli märg; see sisaldas vett ja kalu ning uhtus kallastele ajupuitu ja risu. See ei ilmunud äkitselt välja Šotimaal, millegi puust tehtuna ega õhus lendavana."[15]

Asi pole muidugi ainult passiivses toetumises ja asjade stabiilsusest tekitatud turvatundes. Me sünnime ja avastame ennast maailmast keset objekte,[16] mille vahel on juba olemas tugevad füüsilised seosed. Meil tuleb neid seoseid tundma õppima hakata, et suuta nende objektidega toime tulla (kui need on meid ümbritseva looduse objektid) või neid kasutada (kui need on eesmärgipäraselt tehtud objektid).

Selle kohanemise käigus peavad elusolendid leiutama päris keerukaid instrumentaalset osavust nõudvaid probleemilahendustehnikaid. Sageli on see elu ja surma küsimus. Näiteks Seišellidel elavate väike-tõmmutiirude (*Anous tenuirostris*) pojad satuvad niisugusesse olukorda varsti pärast koorumist. Tiirupoegadega üsna samaaegselt saavad valmis suure pisoonia (*Pisonia grandis*) viljad, mis on haralised, suured ja kleepuvad. Kui viljad kleepuvad lendamist katsetavate tiirupoegade külge, on üsna tõenäoline, et osal neist õnnestub kanduda kuhugi kasvamiseks sobivasse paika. Kui vilju kleepub noore linnu külge liiga palju, ei suuda lind enam lendu tõusta ja sureb ära. Ellujäämise filter on selles olukorras suutlikkus rakendada üsna keerukat instrumentaalset osavust ja,

It seems to me that as a species and culture we have greatly overestimated the ability of language to serve as a universal tool and now we have no choice but to return to things.



In this process, it turns out that the connections between the analogue-coded presence of things and our language are as poorly developed as they were back when the world was so new that when you wanted to talk about something, you had to go to it, point your finger and say "This!" It is possible that no true linguistic patterns can be attached to what is happening in analogue code because there simply are no words in that area – the absence of words is what defines being in analogue code. The situation is complicated, but not hopeless.

One way out is the distinctly noticeable return of things in the academic and cultural field. Bjørnar Olsen puts it in the following blunt terms: "Things are back! After a century of neglect, and after decades of linguistic and textual turns, there has for a while been much buss about a material twist in the humanities and social sciences: a (re)turn to things. [---] matter has replaced symbols, discourse has diminished, text is substituted with "flesh", also reported as the return of the real."[14]

The return of the real means that it has turned out that things are necessary. The stability of things provides a usable form to reality. When we wake up in the morning, we will find the window where we left it in the evening. If a large wooden frame is constructed on the field, the object will remain a large wooden frame on Wednesday and Thursday (unless construction workers demolished it on Tuesday), and most certainly it will not have transformed into an inflatable rubber duck. Objects have behaved more or less in this manner for the past four billion years, while life has developed itself and adapted to these very objects. We rely on objects and materials with all the force of this adaptation; when it comes to the behaviour of objects, we are path-dependent.

Or as Olsen illustrates this situation of physical dependence: "However, the River Thames is still there, running next to (among other places) the Embankment, Westminster, and the Millennium Dome, under the London and Tower bridges. This constitutes spatial security, orientation, and an incontestable acquisition for present-day people as much as it once did for Mesolithic hunters and Neolithic farmers. The river was there. The river was wet; it contained water and fish, and deposited flotsam and jetsam on its banks. It did not suddenly appear in Scotland, as something made of wood or flying in the air."[15]

It is obviously not just a matter of passive dependence and the sense of security provided by the stability of things. We are born into a world of objects[16] that already have strong physical connections. We have to learn those connections to be able to deal with these objects (if they are objects from the surrounding nature) or use them (if they are purposefully made objects).

During this adaptation, living beings have to invent quite sophisticated problem-solving techniques that require instrumental skills. Often it is a matter of life and death. For example, the offspring of the lesser noddy (*Anous tenuirostris*) living in the Seychelles find themselves in this kind of a situation shortly after hatching. Quite simultaneously with the noddies hatching, the grand devil's-claws (*Pisonia grandis*) produces its fruit that are protruding, large and sticky. If the fruit adhere to the noddy fledglings that are attempting to fly, it is quite likely

Nora Mertes
Seeriast "Jutuvada"
("uu ja oou")
Kogo galerii näituselt
"Jutukas mateeria"
Foto autor Madis Katz
Kõik õigused
kunstnikul

Nora Mertes
From the series
"Chatter" ("uu and
oou")
2016/2019
From the exhibition
"Chatty Matter" at
Kogo Gallery
Photo by Madis Katz
Courtesy of the artist

olemata kunagi varem sellise tehnilise probleemiga kokku puutunud, nokkida kleepuvad seemned oma sulestikust välja. See on võrreldav tööriistade kasutamiseks vajaliku osavusega. Lind, kes ebameeldiva ja ohtliku instrumentaalse probleemiga osavamalt toime tuleb, jääb ellu, see aga, kellel vajalik füüsiline võimekus puudub, sureb ära.[17]

Lind peab suutma aru saada, mis teda lendamast takistab, milline on selle objekti iseloom, kuidas see kleepub ja kuidas probleemne objekt intuitiivset insenertehnilist leidlikkust rakendades enda sulestikust eemaldada, endale veel rohkem samasuguseid kahjulikke objekte külge kleepimata. Selliste ülesannete lakkamatu lahendamine sadade miljonite aastate jooksul lõpmatult paljudes evolutsiooniharudes on loonud äärmiselt massiivse füüsiliste oskuste andmepanga meie elusolemise kandekonstruktsiooniks. Kõik need tegevused eeldavad efektiivset füüsiliste objektide äratundmist ning see äratundmine toetub suures osas indeksilisele alusele. Samadele alustele toetuvad operatsioonid füüsiliste materjalidega, mille käigus tekivad kunstiobjektid. Niimoodi positsioneeritult toetub kunstiteadus otseselt biosemiootikale.

Arheoloogiataustaga uurijale paistavad asjade kohalolu pingejooned ja vajalikkuse paratamatus muidugi selgelt ära. Arheoloogidel pole kunagi eriti õnnestunud asju unustada või kultuuriliste protsesside mustritest välja lülitada. "Meie argine asjadetaju on tihedalt seotud potentsiaalsete tegevuste ja reaktsioonidega, mida tekitavad kontaktid, liidesed ja tühimikud kehade ja asjade vahel,"[18] ütleb Olsen. Ta tsiteerib seejärel Henri Bergsoni mõtet, et ""[asjad] märgivad ringiveetava kompassina igal hetkel ühe teatud kindla pildi – minu keha – asendit ümbritsevate piltide suhtes". Säärane sissemähitus tekitab harjumusliku materiaalse kompetentsi ja ruumilise teadmise, "oskuse teed leida"."[19]

See asjadele toetuv tee leidmise oskus kõige üldisemas mõttes on ka suhteliselt vastupidav aja kulgemisele. Toon ühe väga konkreetse näite, mille kirjeldatud objektiga kohtudes isiklikult läbi elasin. Käisin nimelt Tallinna arheoloogiamuuseumis ning sattusin Pulli asulast leitud materjalide kollektsiooni juurde. Tõsi, eksponaate ma puutuda ei saanud (see polnud ka plaanis), kuid sain läbi vitriiniklaasi torkerelva teravikku vaadates selgelt ette kujutada, kuidas oleks seda käes hoida.

Pulli asula kütt kodeeris selle oma käega umbes 11 000 aastat tagasi lõkke ääres looma luutükist. Kui selle objekti nüüd kätte võtaksin, taanduks kogu vahepealne 11 000 aastat ning minu kodeerimisviis ei erineks füüsilises plaanis märkimisväärselt jääaja lõpu küti kodeerimisviisist – meie käte ehituses ei ole mingit olulist vahet. Kogeksin seda odaotsa samasugusena nagu Pulli asula kütt ning oskaksin teda peaaegu samamoodi relvana kasutada.

Aga kui odaotsa kuuluvust poleks loodusteaduslike meetoditega kindlaks tehtud, poleks mul tema päritolu kohta mingeid adekvaatseid lugusid. Objekt pääseb ajast läbi, aga lood jäävad maha ja hajuvad. See on oluline erinevus, analoogse ja digitaalse kodeerimise vahelt läbi jooksev eraldusjoon.

Sõnastuse katkendlikkus ja materjali vaikus

Sõnastatud mälu on katkendlik. Füüsilised kestvused ja pidevused jäävad välja, neid kvaliteete ei saa sõnastada.

that some of them will end up somewhere suitable for growing. If too many fruit stick to the young bird, the bird can no longer take off and it dies. The survival filter in this situation is the ability to apply quite sophisticated instrumental skills and, without having ever encountered such a technical problem before, peck the sticky seeds out of its feathers. This is comparable to the skill required to use tools. The bird who copes better with the unpleasant and dangerous instrumental problem survives, the one who lacks the necessary physical ability dies.[17]

The bird must be able to understand what prevents it from flying, what is the nature of this object, how it sticks and how to remove the problematic object from its plumage using intuitive engineering ingenuity, without attaching more of the same kind of harmful objects to itself. The endless pursuit of solving such challenges over hundreds of millions of years in an infinite number of evolutionary fields has created an extremely massive database of physical skills to serve as a bearing structure for our survival. All of these actions require an effective recognition of physical objects, and this recognition is largely founded upon an indexical basis. Operations with physical matters that create art objects rely on the same basis. Positioned in this way, art science relies directly on biosemiotics.

To a researcher with a background in archaeology, the lines of tension in the existence and the inevitable necessity of things are clearly visible. Archaeologists have never really succeeded in forgetting things or shutting them off from patterns in cultural processes. "Our everyday perception of things is intimately related to those potential actions – and reactions – created by the contacts, interfaces, and spaces between bodies and things,"[18] says Olsen. He then quotes Henri Bergson's idea that ""[things] indicate at each moment, like a compass that is being moved about, the position of a certain image, my body, in relation to the surrounding images". This enmeshment produces a material habitual competence and a spatial knowledge, a knowing-your-way-around-somewhere."[19]

This ability to find a path by relying on things is in the most general sense also relatively resistant to the passing of time. I will give you one very specific example that I personally experienced when meeting the object described. Namely, I went to the Archaeology Museum in Tallinn and came across a collection of materials found in Pulli settlement. I admit, I could not touch the exhibits (nor was that my intention), but by looking at the sharp point of the staff weapon through the display glass, I could clearly imagine how to hold it.

About 11,000 years ago, a hunter in Pulli settlement encoded it from a piece of animal bone using fire. If I took this object in my hand now, the entire 11,000 years would recede and my way of coding would physically not differ significantly from that of the hunter from the end of the ice age – there is no remarkable difference in the construction of our hands. I would experience the spearhead like a hunter from Pulli settlement and I would be able to use it as a weapon in almost the same way.

But if the belonging of the spearhead had not been identified by methods of natural science, I would have no adequate account of its origin. The object passes through time, but its stories fall behind and fade away. This is a significant difference, the line separating analogue and digital coding.

Enamikku füüsilises vallas toimuvast ei proovitagi kunagi kirja panna. Objektid on küll hästi nimetatavad (nimisõnad) ja nende iseloomulikud omadused esile toodavad (omadussõnad), aga suurem osa jõududest, mis objekti on sekkunud, jääb alati kirjeldustest välja.

"Kui palju ikka pannakse kirja sellest, mida igaüks teeb",[20] küsis Michel de Certeau. Seda, kuidas kunstnik töötab või kuidas konservaator katkist objekti parandab, ei kirjutata peaaegu kunagi üles.[21] Need tegevused jäävad vaikivaks. Ometi on just need tegevused tähtsad – nendes tegevustes moodustub detailne eripära, mis eraldab objekti kõigi teiste sarnaste koguhulgast. Seda eripära ei saa väljendada sõnaliselt, ja kui mingit osa saabki, siis see jääb ilma füüsilise kogemuseta ikkagi väheütlevaks.

Keelelistel mustritel on oma jõud ja toimimisloogika. Väike viga üleskirjutuses võib tekitada massiivse valetõlgenduste voo. (Näiteks Püha Hieronymus eksis Vulgata tõlkes ühe sõna vastega ning seetõttu on Michelangelo Moosesel peas sarved – nagu ka paljudel teistel Moosestel kunstiajaloos.) Sageli võib märgata tendentsi, et sõnastatut peetakse objektist läbipaistvamaks, paremini mõistetavaks ja usaldusväärsemaks. Seda hoiakut seatakse muidugi ka jätkuvalt kahtluse alla. "Me usume kirjalikke allikaid rohkem kui pilte. Aga me peaks arvestama, et need allikad on võrdsed,"[22] rõhutab Tiina-Mall Kreem kunstiajaloolase vaatenurgast.

Objekti peetakse hämaramaks, läbitungimatuks, objekt on halvasti või halvemini "loetav". Ja ta on tumm, ei räägi. Ka materjal on vaikiv. Tõsi, objekt ongi halvasti loetav, aga ainult sel juhul, kui me "loeme" ja tõlgendame objekti täielikult keelelises süsteemis. Objekti kontaktsus väljaspool sõnastamist, analoogkodeeringutes, on jätkuvalt samatüübiline, nagu see on olnud evolutsiooni käigus.[23] Ja see on endiselt tähendust tihedalt täis pakitud.

Materjalide ja asjade kommunikatiivsusele osutamine kõne ja keele kaudu ei ole niisama lihtsalt peatatav. Näiteks, käesolev artikkel sai õigupoolest alguse Kogo galeriis 2019. aasta veebruaris avatud näitusest "Jutukas mateeria" (kunstnikud Kati Saarits ja Nora Mertes, kuraator Brigita Reinert). Tegelikult olin ma seal eksponeeritud betoonkuulide ja krõbisevate keraamiliste servadega esemetega väga rahul. See oli kindlasti materjalide omadusi hästi esile toov näitus. Ent samas püüdsid kunstnikud ikkagi positsioneerida asju n-ö kõnelevatena, lugusid (või vähemalt häälikuliselt esitatavaid teateid) emiteerivatena.

Ma ei taha selle kontseptiga vaielda. On muidugi selge, et jutukus ei ole omadus, mida ma materjalipõhises kommunikatsioonis esile tooksin. Aga on arusaadav, et rääkiv liik leiab endale sobivad metafoorid rääkimisväliste asjade kirjeldamiseks. Ja intensiivset kontakti keelevälisega saab keelelise olendi vaatepunktist esitada küll nagu rääkimise paralleeli. Samas ei saa ma selle metafooriga siiski ka päriselt nõustuda. Sest mateeria on kommunikatiivne väljaspool keelt, läbi analoogkodeeringute, lukustatud aega ja kohalolusse. Mateeria tähenduste esitamise võime on vastupidine rääkimisele. Rääkimisega võrreldult on see vaikiv, läbivalt ja täielikult vaikiv. Aga muidugi mitte vaikne – füüsiline ruum on tihedalt helisid täis.

Vaikiv teadmine, vaikivad oskused. Viibimine materjali kontaktpinnal. Kohalolek oma loom-olemises. Selles suunas läheb minu jaoks hetkel kõige huvitavam võimalus uusmaterialismi kunsti tõlgendamisse integreerida. Teadvustada üha selgemalt, et väljaspool keelelisi pingejooni on füüsiliste pingejoonte tegelikkus, millest arusaamine hoiab meid elus. Ja et

The fragmentation of wording and silence of material

A memory that has been phrased is intermittent. It excludes physical durations and continuities – those qualities cannot be phrased. There is no attempt to write down most of what happens in the physical realm. Objects can be easily named (nouns) and their characteristics can be described (adjectives), but most of the forces that have intervened in an object always remain beyond description.

"Of all the things everyone does, how much gets written down?",[20] Michel de Certeau asked. How an artist works or how a conservator repairs a broken object is almost never written down.[21] These actions remain silent. However, these are the actions that matter – these activities form a detailed specificity that separates the object from all others of the like. This specificity cannot be expressed verbally, and even if a part of it can, it will still be of little use without the physical experience.

Linguistic patterns have their own power and logic of function. A small mistake in the written recording can cause a massive stream of misinterpretations. (For example, Saint Hieronymus made a one-word-mistake in translating the Vulgate, and that is why Michelangelo's Moses has horns on his head – as do many other depictions of Moses in art history.) One can often notice a tendency for what is formulated to be more transparent than the object itself, more understandable and more reliable. Of course, this attitude is still and again being questioned. "We trust written sources more than images. But we should take into consideration that these sources are equal,"[22] emphasises Tiina-Mall Kreem from the perspective of an art historian.

An object is considered more obscure, impenetrable, and an object is poorly, or even less "readable". And it is voiceless, unable to speak. Material is also silent. True, an object is poorly readable, but only if we "read" and interpret the object completely in the linguistic system. The contactability of the object beyond phrasing, in analogue coding, is still of the same type as it has been throughout evolution.[23] And it is still packed with meaning.

Referring to the fact that the communicability of materials and things through speech and language cannot be stopped so easily. For example, the starting point for this article was the exhibition "Chatty Matte" (Jutukas mateeria; artists Kati Saarits and Nora Mertes, curator Brigita Reinart) at Kogo Gallery in February 2019. In fact, I was very pleased with the exhibited concrete balls and objects with edges of crackling ceramic. It was certainly an exhibition that highlighted the properties of materials well. But at the same time the artists still tried to position the things as "talking", emitting stories (or at least phonetically performed messages).

I do not want to argue with this concept. It is obvious that chattiness is not a feature I would highlight in material-based communication. But it is understandable that the talking species finds appropriate metaphors for things beyond spoken descriptions. And from the perspective of a linguistic being, intense contact with a language-independent entity can be represented as a parallel of speaking. However, I cannot fully agree with this metaphor. Because matter is communicative beyond language, through analogue coding, locked in time and presence. The ability to represent the meanings of matter is the opposite of speaking. Compared to speaking, it is silent, persistently and completely silent. However, it is obviously not quiet – physical space is densely filled with sound.

see on hoidnud meid, elusolendeid, elus sealtmaalt, kui elu tekkis – tänapäevaste oletuste kohaselt rohkem kui viimased 4 miljardit aastat tagasi.

Andrus Laansalu on Tartu Kõrgema Kunstikooli ja Eesti Kunstiakadeemia õppejõud.

Implicit knowledge, implicit skills, being within the contact area of the material, being present in your animal-being – for me, this is the direction where the most interesting opportunity to integrate interpretations of new materialism for art is currently heading. To acknowledge more and more that beyond linguistic tensions is the reality of physical tensions, the understanding of which keeps us alive. And that it has kept us, living beings, alive since life was created – according to modern-day assumptions, more than 4 billion years ago.

Andrus Laansalu is a lecturer at Tartu Art College and Estonian Academy of Arts.

1 Bruno Latour, Me pole kunagi olnud modernsed. Essee sümmeetrilisest antropoloogiast. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2014, lk 11.

2 Jesper Hoffmeyer, Biosemiootika. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2014, lk 126–127.

3 *Ibid.*, lk 127.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 Tuul Sepp, Asjade evolutsioonist. – Vikerkaar 2017, nr 1–2, lk 130.

7 Eik Hermann, 20. sajandi filosoofia probleeme 2. Ainekood ÜT7101. Eesti Kunstiakadeemia, 2015.

8 Hoffmeyer, lk 130.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, lk 141.

11 *Ibid.*, lk 140–141.

12 Daniel Chandler, Semiotics. The Basics. London: Routledge, 2007, lk 48.

13 Hoffmeyer, lk 414.

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

15 *Ibid.*, lk 87.

16 David Summers, Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism. London; New York: Phaidon, 2003, lk 61.

17 Planet Earth 2, Episood 1, BBC, 2006.

18 Olsen, lk 82.

19 *Ibid.*

20 Michel de Certeau, Igapäevased praktikad. I, Tegemiskunstid. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2005, lk 95.

21 Ma ei taha jätta muljet, et unustan siin dokumentatsiooni. Dokumentatsiooni pannakse kirja paljuski objekti füüsilistest aspektidest. See küsimus ulatub palju sügavamale objekti materjaliprobleemidesse – analoogkodeeritud pidevuseni, milleni kirjamärkidega ja sõnastamisega ei ole võimalik pääseda.

22 Tiina-Mall Kreemi loeng Christian Ackermannist Toomkirikus 12. I 2017. (Märkmed autori valduses.)

23 Muidugi on eri liikide kontakt objektidega väga erinev, ei saa rääkida mingist üle evolutsiooni ulatuvast objektitajumise ühtsest mudelist, aga üldistamine füüsilist tüüpi märgisuheteni on siiski teoreetiliselt võimalik.

1 Bruno Latour, We have never been modern. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993, p 4.

2 Jesper Hoffmeyer, Biosemiotics. London: University of Scranton Press, 2008, p 78.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p 79.

6 Tuul Sepp, Asjade evolutsioonist. – Vikerkaar 2017, No. 1–2, pp. 130.

7 Eik Hermann, Problems in 20th Century Philosophy 2. Subject code ÜT7101. Estonian Academy of Arts, 2015.

8 Hoffmeyer, p 80.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, p 88.

11 *Ibid.*

12 Daniel Chandler, Semiotics. The Basics. London: Routledge, 2007, p 48.

13 Hoffmeyer, p 289.

14 Bjørnar Olsen, Asjade tagasivõitmine: mateeria arheoloogia (Reclaiming Things: An Archaeology of Matter). – Vikerkaar 2017, No 1–2, pp 75.

15 *Ibid.*, p 87.

16 David Summers, Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism. London, New York: Phaidon, 2003, p 61.

17 Planet Earth 2, Episode 1, BBC, 2006.

18 Olsen, p 82.

19 *Ibid.*

20 Michel de Certeau, The Practice of Everyday Life. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984, p 42.

21 I do not want to leave the impression that I am forgetting documentation here. Written documentation is largely based on the physical aspects of an object. This issue goes much deeper into the material problems of the object – to analog-coded continuity, that can not be accessed by punctuation and wording

22 Tiina-Mall Kreem's lecture on Christian Ackermann in the Dome Church 12. I 2017. (Notes in the author's possession.)

23 Of course, the contact of different species with objects varies greatly, there is no uniform model of object perception that goes beyond evolution, but a generalisation to a physical kind of sign relations is still theoretically possible.

Nora Mertes,
Kati Saarits
Klimbid
2016/2019
keraamikakips
Kogo galerii näituselt
"Jutukas mateeria"
Foto autor Madis Katz
Kõik õigused
kunstnikel

Nora Mertes,
Kati Saarits
Klumpen
2016/2019
ceramic gypsum
From the exhibition
"Chatty Matter" at
Kogo Gallery
Photo by Madis Katz
Courtesy of the artists

19. VI–8. IX 2019
Fotografiska Tallinn (Telliskivi 60a/8)
Jimmy Nelson
"Austusavaldus inimkonnale"

Jimmy Nelson Fotografiska fotomuuseumis Tallinnas

Aksel Haagensen külastas uut Fotografiska muuseumi Tallinnas.

19. VI–8. IX 2019
Fotografiska Tallinn (Telliskivi 60a/8)
Jimmy Nelson
"Homage to Humanity"

Jimmy Nelson at Fotografiska museum of photography in Tallinn

Aksel Haagensen visited the new Fotografiska museum in Tallinn.

Fotografiska Tallinn exhibition view
Photo by Nele Tasane

Fotografiska Tallinna näitusevaade
Foto autor Nele Tasane

20. juulil 2019 avati hipsterite stiilses Telliskivi linnaosas fanfaaride saatel Fotografiska fotomuuseum. Osana Stockholmis baseeruvast frantsiisist, mis peagi hõlmab kolme maailma kunstipealinna – Londonit, New Yorki ja Tallinna[1] – tähendab Fotografiska Tallinn julget kavatsuste deklaratsiooni selles osas, mis puudutab fotograafia ja kunsti edaspidist määratlemist Eestis. Siin on suveniiripood, kohvik, restoran ja näitusepind kahel korrusel ning ruume võib üürida ka ürituste jaoks. Fotografiska korraldab kontserte ja arutelusid ning reklaamib end kunsti, maitsva toidu, muusika, disaini ja avatud mõtlemise kohtumispaigana.[2]

Üks neljast uue institutsiooni avanäitusena välja käidust oli "Homage to Humanity" (Austusavaldus inimkonnale), inglise fotograafi Jimmy Nelsoni ulatuslik ülevaatenäitus, mille fotod kujutasid põlishõime, kelle kultuur püsib üleilmastumise piirimail veel vaevu elus. Nelson rändab mööda maailma, et õppida tundma ja pildistada erisuguseid hõime ning kultuure. Ta on igas mõttes seiklejast fotograaf.

Näitus on tehtud vaatajale kergesti vastuvõetavaks: põrandad on kaetud heli summutava vaibaga, et raskema astumisega külastajad ei rikuks sinu vaatamisnaudingut, valgustus toob põliselanikke kujutavad kaadrid suurepäraselt esile, säilitades samas näituse sünge õhustiku, ning ruumide eri nurkadest kõlab etniline muusika, aidates luua mitmete fotoseeriate ümber kõlamaastikku. Iga seeria juures on ka informatiivne kaart, mis näitab ära maailmanurga, kus pildistatud inimesed elavad, ning samuti lühike seinatekst, mis annab neist põgusa ülevaate ja tutvustab mõnikord ka konkreetseid fotosid ümbritsenud asjaolusid.

Fotode endi esteetiline kooslus mõjub muljet avaldavalt. Nelson pildistab ainult loomulikus valguses, mis tähendab, et soovitud kaadri jäädvustamiseks võib kuluda päevi. Iga detaili viimistlemiseks ja stseenide õige tasakaalu välja töötamiseks on pühendatud palju aega. Fotod oleksid pärit otsekui ajakirja National Geographic veergudelt või mõne ajalehe võrguväljaande nädalalõpu pildigaleriist *à la* tosin parimat kaadrit üle kogu maailma. Need on pilkupüüdvad ja kaunid, täiuslikud reklaamfotod, mida võib tõepoolest näha afiššidel kõikjal Tallinnas, kutsudes inimesi uude Fotografiskasse.

Ühtlasi olen veendunud, et fotod vastavad lõviosa publiku (nii kohalike kui ka turistide) ootustele – Kumu kunstimuuseumi, Tallinna Kunstihoonet, saati siis veel Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumi (EKKM) nii suure õhinaga ei külastataks. Näitus pakub esteetilise elamuse ja tekitab külastajates tunde, et nad on ühendatud millegi suuremaga, raputamata neid samas välja oma mugavustsoonist ja sundimata neid tegelema oma privilegeeritud positsiooni või võimaliku süüdlaserolliga põliskultuure puudutavate küsimuste käsitlemisel.

On 20 July 2019, the new Fotografiska Museum of Photography opened to great fanfare in the stylish hipster district of Telliskivi. Fotografiska Tallinn, part of the Stockholm based franchise, which will soon include the three art capitals of the world – London, New York and Tallinn[1] – represents a bold statement of intent concerning the definition of photography and art in Estonia. It has a gift shop, café, restaurant, two floors of exhibition spaces and can be rented for events; it organises concerts, talks and sells itself as "a meeting place where art, good food, music, design, and [an] open way of thinking get together".[2]

"Homage to Humanity", one of four exhibitions billed as the "the opening exhibitions" at the new institution, was an extensive overview of English photographer, Jimmy Nelson's photographs of indigenous peoples whose culture and existence are often barely hanging on at the borders of globalisation. Nelson travels the world meeting and photographing diverse tribes and cultures. He is every bit the adventurer photographer.
The exhibition has been made easily accessible for the viewer – the floors are carpeted with a noise-reducing surface to prevent heavy-stepping visitors ruining your viewing pleasure, the lighting perfectly highlights the pristine shots while maintaining the sombre atmospheric gloom of the space, ethnic music plays from various corners of the rooms contributing an aural landscape to many of the series of photographs. Each series also has a helpful map indicating the area of the globe inhabited by the subjects as well as a short wall text which provides a brief overview of the people and sometimes the circumstances surrounding those specific photographs.

The photographs themselves are striking in their aesthetic composition. Nelson shoots only using natural light, which means it can take days to get the shot he wants – lots of time to perfect every detail and carefully strike the right balance within each scene. The photographs look like they are right out of a National Geographic magazine or a weekly selection of 12 images from around the world in an online newspaper. They are eye-catching and beautiful. They make for perfect advertising images and indeed can be seen across Tallinn on billboards inviting people to the new Fotografiska.

I am also sure they meet the expectations of much of the public, both locals and tourists, who may not otherwise so readily flock to Kumu Art Museum, Tallinn Art Hall or least of all the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM). The exhibition is an aesthetic experience and makes the audience feel connected to some greater subject without actually forcing them out of their comfort zone or asking them to confront their privileged position or their potential role as culprit when it comes to the issues facing indigenous cultures.

Ilu versus tõde

Dokumentaalfotograafiat iseloomustab ausa portreteerimise ja kauni kujutamise dihhotoomia. Esimene neist eeldaks justkui, et niipea, kui midagi kujutatakse üldsuse meelest kaunina, pakutakse publikule seda, mida nad tahaksid näha ja varjatakse sageli inetut või vähemalt ebafotogeenilist tõde. Teine suund võiks väita, et millegi nägemine ilusana ei vähenda selle tõeväärtust ning lisaks võib ka kaunis kujutis seada juhusliku vaataja silmitsi ebamugava tõega, kui pildi esteetiline väärtus on ta oma võrku püüdnud.

Kõige selgemini võib seda näha näljaohvrite fotodel, näiteks Don McCullini, James Nachtwey või Kevin Carteri töödel.

Beauty vs truth

There is a dichotomy in documentary photography between gritty portrayal and beautiful depiction. One side would suggest that as soon as you depict something in a manner that the general public would see as beautiful, you are courting the audience with something they would like to see and hiding the often ugly or at least un-photogenic truth. The other side may argue that on one hand seeing something as beautiful does not decrease the truth and on the other, a beautiful image may attract the casual viewer only for them to be confronted by an uncomfortable truth once already enthralled by the aesthetic value.

Nende kolme fotograafi pilte iseloomustab (väga erineval viisil) jõhkruse ja ilu piiril laveeriv kõhedus, mis mõjub häirivalt ja kokkuvõttes ka vastandavalt. Kaadrite esteetiline ilu tekitab siin ebamugavust. Kas niisugust õudust on üldse kohane kujutada ilusana? Tegu on küll äärmusliku näitega, aga usun, et sarnane tasakaal kauni kaadri jäädvustamise ning esteetilistest valikutest ja kompositsioonitajust tingitud tõemoonutamise vahel iseloomustab tegelikult kogu dokumentaalfotograafiat, teiste seas ka Nelsoni pilte. Tema fotode ilu kütkestab meid viisil, mis ei sõltu kujutatava tõe dokumentaalsest väärtusest.

Vahest asjakohaseim näide Nelsoniga sarnasel viisil tegutsevatest autoritest on Brasiilia fotograaf Sebastião Salgado, kes pildistab samuti mõjuvaid fotosid maailma eri paikade kultuuridest. Ehkki Salgado teeb peaaegu eranditult mustvalgeid fotosid, samas kui Nelsoni näitus koosneb värvifotodest, ühendab neid sarnane lähenemisviis fotokunstile. Nende erinevus seisneb aga minu arvates selles, kuidas Salgado oma sõnumile läheneb. Nelsoni pildid keskenduvad põlishõimudele ja täpsemalt nende väljanägemisele, Salgado aga inimsusele, inimeseks olemisele konkreetsetes kontekstides.[3]

See, kuidas me oma keskkonnale reageerime või, lihtsamalt, millised me reageerides välja näeme, kajastab universaalset inimlikkust paremini ja säilitab samas meie ainulaadsuse kui keskendumine ainult meie väljanägemisele. Nelsoni fotod toimivad otsekui peeglitena, mis eeldavad, et vaataja tunneb pildistatavas subjektis ära iseenda, samas kui Salgado fotode subjektid meilt seda ei oota. Nad väljendavad oma humaansust ümbritsevale keskkonnale reageerimise kaudu, ükskõik, kas me siis näeme neis iseennast või mitte. Nad on sõltumatud ega taandu pelgalt välise vaatluse objektideks.

Koloniaalne pilk

Dokumentaal- ja antropoloogiline fotograafia on ammusest ajast saadik allutatud koloniaalsetele võimustruktuuridele. Enamasti vaatleb Lääne-Euroopast või Põhja-Ameerikast pärit valge mees mõne eksootilise paiga asukaid, projitseerides oma subjektidele läänelikke ideid – nii esteetilisi kui ka eetilisi. Iseäranis painab see diskursus Aafrikat ja Aasiat. Vaatamata rohketele, ehkki ainulaadsetele eranditele, on niisugune võimustruktuur omane siiski kogu meediumile.

Dokumentaalfotograafia jäädvustab maailma ülalt alla, vaid harva on rakurss alt üles või samal tasandil piltnikuga. Dokumentaalfotograafia ei suuda põgeneda pealtnägija pilgu ega ka fotograafi päritolu eest, mis on sageli läänelik. Kui tugevalt dikteerib fotograaf seda stseeni, mida ta soovib pildistada, ja mil määral seda stseeni lihtsalt jäädvustatakse? Sageli väljendab selle küsimusepüstituse dünaamikat hoopiski vaatajaskond. Fotograaf ei pruugi küll selliste koloniaalsete stereotüüpidega nõustuda, ent meie, vaatajad, silmitseme eksootilist "teist" ikkagi alistava pilguga.

Ehkki Nelson püüab suuresti näidata meie kõigi sarnasust viisil, mis toob meelde 1955. aasta näituse "The Family of Man" (Inimese perekond), mis väljendas küll mõtet, et kaamera ees on kõik võrdsed, kuid mille fotod ei suutnud ikkagi põgeneda maailmas ringi rändava ja põlisrahvaid vaatleva valge inglase narratiivi eest.[4] Üsna pea pärast selle näituse esmakordset eksponeerimist kritiseeris prantsuse filosoof Roland Barthes, et "Inimese perekond" kujutab eri rahvaste sünde ja surmasid, kuid ei süvene nende põhjustesse või tingimustesse: "Fotograafiat tabab siin minu arvates ilmselge

This is perhaps most apparent in photographs of famine victims such as those taken by Don McCullin, James Nachtwey or Kevin Carter. All three (in very different ways) have an eerie quality to their images, which dances on the line between brutality and beauty, which is unsettling and eventually confronting. Here the aesthetic beauty of the shots is uncomfortable. Is it proper for such horror to be depicted as pretty? This is an extreme example, but I think a similar balance is present in all documentary photography, including Nelson's images, between capturing a stunning beautiful shot and letting one's aesthetic judgement and sense of composition get in the way of the truth. We are captivated by visually beautiful images in a way that does not rely on the truth of the documentary value of what is depicted.

Perhaps the strongest example of someone working in a similar fashion to Nelson is Brazilian photographer Sebastião Salgado. He also depicts a diverse selection of cultures across the globe in a visually striking style. Although Salgado shoots almost exclusively in black and white and Nelson's exhibition is full-colour, there is a shared approach to the mastery of the art of photography. Where they differ, I think, is the way in which Salgado approaches his message. Nelson's images, by definition, focus on the indigenous peoples and more specifically on their appearance, whereas Salgado focuses on humanity in specific contexts.[3]

How we react to our environment, or even simply what we look like when we react, is more capable of touching upon human universality while maintaining our uniqueness, than focusing on simply what we look like. Nelson's photographs act like mirrors that rely on the viewer to see themselves in the depiction of the subject, while the subjects of Salgado's photographs do not rely on us in the same way. They are expressing their humanity through how they react to their surroundings whether we see ourselves in them or not. They are independent and not reduced purely to an appearance to be gazed at.

The colonial gaze

Documentary and anthropological photography has long suffered from deeply colonial power structures within the field. More often than not, a white man from Western Europe or North America looks at someone from somewhere exotic projecting Western ideals onto his subjects, both aesthetic as well as ethical. Africa and Asia are especially plagued by such a discourse. Despite numerous yet singular exceptions to this phenomena, this power structure is inherent in the medium.

Documentary photography shoots down, rarely up or at the same level as the photographer. It cannot escape the gaze of the observer and his, often Western, background. How much does the photographer dictate the scene he wants to shoot and how much is the scene being portrayed? Often it is in fact the viewership that expresses this dynamic. The photographer may not conform to such colonial stereotypes, but we, the viewers look at the exotic "other" with subjugating eyes.

Although a large part of Nelson' approach is to show how we are all the same in a manner that is reminiscent of the 1955 exhibition "The Family of Man", which posited the idea that everyone is equal in front of the camera, the photographs do not escape the narrative of a white Englishman travelling the world and observing the natives.[4] Soon after its first presentation "The Family of Man" exhibition was criticised by French philosopher Roland Barthes as depicting the births and

fiasko: surma või sünni üleütlemine ei õpeta rangelt võttes midagi."[5] Sama võiks väita ka Nelsoni näituse kohta, mis lihtsalt esitab, kuid ei selgita. On huvitav näha fotosid maailma eri paigust pärit erinevatest hõimuliikmetest, aga me ei saa neist teada kuigi palju muud peale selle, millised need inimesed välja näevad.

2000. aastate alguses koondas saksa fotograaf Thomas Dworzak kokku seeria portreefotosid Talibani sõduritest Kandaharis Afganistanis. Talibani võimu all oli elusolendite kujutamine keelatud, kuid passifotode eeskirjade leevenemisega palusid paljud Talibani liikmed salaja, et neid jäädvustataks ka atraktiivsemal viisil, retušeeritud piltidel. Kui Taliban Kandaharist 2002. aastal taganes, jäeti paljud sellised fotod lahkudes maha ning Magnumi fotograaf Dworzak kogus need hiljem kokku.[6] Ehkki tegu ei ole Dworzaki enda töödega, kätkevad fotod endas lavastatud reaalsuse ja marginaalsete rahvastikurühmade teemasid, mis on ühtlasi ka Nelsoni loomingu fookus ja meetod. Siiski annab neile lisamõõtme asjaolu, et tegu on millegi tõeliselt ootamatu ja vastandavaga, mida ei ole vahendanud väljaspool seisja pilk.

"Tahan jäädvustada inimesi sellisena, nagu nad sooviksid end ise kujutada," ütleb Nelson.[7] Tema portreed võivad küll tunduda teravad ja kaunid, ent minu arvates ei suuda need eirata tõsiasja, et need on loodud keskklassi Lääne vataja jaoks. Need näevad välja nii kosmeetilised, puhtad ja klantsitud, et muutuvad lausa mõneti ebausutavateks. Portreede ja grupifotode juures on küll midagi maagilist ja hüpnotiseerivat, kuid üksnes puhtalt pinnapealsel moel. Kaadrid on staatilised ega püüagi Lääne vataja arusaamu ümber veenda. Need vaid kinnistavad meie arusaama, kuidas eksootiline välja näeb, vastates National Geographicus meile pakutavale. Nelsoni fotod pakuvad silmailu, kuid ei tegele hõimude hääbumise problemaatikaga ega aita kaasa nende kultuuri säilimisele. Sellest ei piisa, kui imetleme, "kas nad pole mitte ilusad".

Kui tulla tagasi Nelsoni ja Dworzaki pildistatud ja esitatud fotode võrdluse juurde, siis Dworzaki kogutud pildid on just sellised, "nagu nad sooviksid end ise kujutada", mitte ei lähtu meie sellekohasest eeldusest. Need pildid kannavad endas märksa vähem Lääne mõjutusi (ehkki teatud määral ei saa seda vältida). Portreed on kaunilt komponeeritud, kitšilikud ja töödeldud – niivõrd kaugel meie ettekujutusest Talibani liikmetest ja ometi nii palju tõepärasemad kui need ettemääratud kujutised, mida oleme harjunud nägema publikatsioonide lehekülgedel või uudistes.

Nelsoni fotod ei kujuta oma subjekte tõetruult, vaid annavad neile lihtsalt maski, mida Lääs peab õilsaks. Need riivavad vaid pealispinda ega taba tegelikult nende inimeste kultuuri ega tegevusi. Tulevikus, kui need kultuurid on hääbunud ja nende järeltulijad kas kadunud või teistega kokku sulandunud, jäävad Nelsoni fotod otsekui postkaartideks, mis ei suuda tabada tervikut, vaid meenutavad meile seda, mille oleme kaotanud. Siis vaatleme neid ja imetleme nende kadunud ilu üsnagi sarnasel viisil nagu praegu. Meil on küll lihtne neid vaadata ja imetleda nende välist sära, ent humaansus, mis Nelsoni väitel meid kõiki ühendab, peab asuma kusagil sügavamal.

Fotografiska Eestis

Ei Fotografiska veebilehel ega ka juba seintelt maha kooruvatel näitusetekstidel pole mainitud näituse loojaid – kuraatorit,

deaths of various peoples, but not going into their reasons or circumstances – "just showing pictures of people being born and dying tells us, literally, nothing".[5] This can also be levelled at Nelson's exhibition, which simply shows, but does not explain. It is interesting to see photographs of different people from around the world, but it does not tell us anything beyond what these people look like.

In the early 2000s, German photographer Thomas Dworzak collected a series of portraits taken of Taliban soldiers in Kandahar, Afghanistan. Under the Taliban it was illegal to depict any living beings, but with the relaxation of passport photo laws, many members of the Taliban secretly requested to be photographed in a more flattering manner and depicted in retouched images. When the Taliban retreated from Kandahar in 2002, many such photographs were left uncollected by the subjects and were subsequently gathered by Magnum photographer Dworzak.[6] Although not the work of Dworzak, these photographs combine the themes of staged reality and marginal groups that are the focus and method of Nelson's work, but with the added layers of being something truly unexpected and confronting without being mediated by the gaze of an outside eye.

"I want to capture people in a way they'd like to present themselves," says Nelson.[7] His portraits may look sharp and beautiful, but I don't think they avoid the fact that they are tailored for a middle-class Western viewer. They look so airbrushed, pristine and glossy that they become somewhat unbelievable. There is magical quality in the portraits and group scenes that is mesmerising, but mesmerising in a purely skin-deep manner. The shots are static and do little to change the understanding of a Western viewer. They confirm our ideas of what the exotic should look like according to what we are presented with in National Geographic. They give us a pretty image to look at, but they do not tackle the issues behind the disappearing peoples nor preserve their culture. "Aren't they beautiful" just isn't enough.

Returning to the comparison between the photographs taken and presented by Nelson and Dworzak respectively, those collected by the latter are truly the "way they'd like to present themselves", instead of the way we expect they would like to be presented. These depictions are much less touched by the West (although to a certain extent this cannot be avoided). They are beautifully composed, kitsch and airbrushed; so far from what we expect Taliban to look like and yet so much more truthful than the prescribed depictions we expect among the pages of publications or in the news.

Nelson's photographs cannot do justice to his subjects by simply giving them the mask of what the West thinks of as nobility. They scratch the surface, but do not capture the culture nor the actions of his subjects. In the future, when these cultures have disappeared and their descendants either lost or assimilated, Nelson's photographs will remain like postcards, unable to capture the whole, but simply reminders of what we have lost. We will look at them and exclaim how beautiful they were in much the same way we see how beautiful they are now. It is easy for us to look at them and marvel only at their appearance, whereas the humanity Nelson claims we all share, must run deeper than that.

Fotografiska in Estonia

Neither the Fotografiska website nor the already peeling exhibition texts at the museum credit the creators of the

kujundajat, produtsenti jne. Selgub, et näitus valmis Jimmy Nelsoni tiimi, Fotografiska ja disainiagentuuri koostöös.[8]

Keegi otsustas värvida seinad eri värvi, tähistamaks eri kontinente, kust fotod pärinevad, timmida valgustuse palju hämaramaks kui ülejäänud kolmel avanäitusel ja lasta näituseruumis põlisrahvaste muusikat (?), mille autorsust ega esitajaid ei mainita. Sellised otsused mõjutavad näituse ja ka fotode endi kogemist. Kuraatori ja kujundaja rolli varju jätmine väljendab kahtlust, kas fotod ikka suudavad oma sõnumit iseseisvalt edasi anda. Kui paljudel tõsiseltvõetavatel fotonäitustel mängib atmosfääriline muusika? Tekib tunne, otsekui oleksime sattunud mõnda puhkuse- või lennufirma *pop-up* veebireklaami.

Koloniaalse pilgu ja ületoodetud reklaamiliku lähenemise kombinatsioon on üsnagi sarnane viisiga, kuidas Fotografiska Eesti kunstiväljale ilmus. See on nii mitmeski mõttes muljetavaldav, aga sügavamal analüüsimisel näeb see välja rohkem pealtnäha kunstiasutusena. Fotografiska on nagu klantskataloog, aga nii läikiv, et ei teegi kuigi palju enamat, kui peegeldab seda, mida me juba eeldame näha saada. Muusika, toit ja elustiil, mida Fotografiska edendab, saavad üksnes lahjendada mistahes tõsist sõnumit, mida sealsed näitused võivad püüda edastada. Seetõttu ei mõju sisu üllatavalt ega suuda vaatajaga silmitsi seista, samas kui visuaalselt võib selle ilmumine raamistada seintel kullana ja vaieldamatult väärtuslikuna näidatavat. Selline kuvandipõhine lähenemisviis ei pruugi olla probleemiks linnades, kus tõsiste muuseumide, kommertsgaleriide ja elustiilikeskuste mitmekesisus ja arvukus lubab neil kõrvuti koos eksisteerida, ent Eestis, kus vaid üksikud kunstiasutused suudavad võistelda Fotografiska skaala ja ressurssidega, ei pea üks näituseruum tõesti kuigi palju oma finantsmuskleid pingutama, et hakata valitsema suurt osa antud kultuuriväljast.

Aksel Haagensen on eesti-austraalia kunstnik ja Eesti Kunstiakadeemia magistrant.

1 Fotografiska avati Stockholmis 2010. aastal. Tallinna filiaal avati tänavu suvel ning Londoni ja New Yorgi harud peaks avatama 2019. aasta sügisel.

2 Fotografiska Tallinna veebileht: https://www.fotografiska.com/tallinn/en/about-fotografiska/.

3 Sebastião Salgado (s. 1944) on teinud kolm pikaajalist fotoseeriat, mis on viinud teda maailma eri paikadesse: "Workers" (Töölised, 1993), "Migrations" (Ränded, 2000) ja "Genesis" (Genees, 2011).

4 "The Family of Man" (Inimese perekond) oli ambitsioonikas fotonäitus, mille koostas New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseumi (MoMA) fotograafiaosakonna direktor Edward Steichen, 1955.

5 Roland Barthes, La grande famille des homes. – Mythologies. Paris: Éditions du Seuil, 1957, lk 173–176; eestikeelne tõlkeväljaanne: Roland Barthes, Inimese suur perekond. – Mütoloogiad. Tallinn: Varrak, 2004, lk 203–206.

6 Magnum Photos veebileht: https://www.magnumphotos.com/newsroom/taliban-thomas-dworkzak/.

7 Näituse "Austusavaldus inimkonnale" tutvustustekst Fotografiska Tallinna veebilehel, mida on pärast käesoleva artikli alustamist muudetud ning mis ei sisalda enam siin tsiteeritud lauset.

8 Autori meilivahetusest asutusega 10. VIII 2019.

exhibition – not the curator, designer, producer, etc. It turns out that the exhibition was produced in collaboration between Jimmy Nelson's team, Fotografiska and a design agency.[8]

Someone chose to paint the walls a different colour depending on the continent the photographs are from, to keep the light a lot dimmer than in any of the other three opening exhibitions and to play uncredited indigenous (?) music in the space. These decisions affect the way a visitor experiences the exhibition as well as the photographs themselves. Not directing attention to the role of curation and design demonstrates doubt in terms of the power of the photographs to convey their message on their own. How many serious photography exhibitions have atmospheric music playing? It feels somewhat like we have walked into an online pop-up advertisement for a holiday or airline.

The combination of a colonial gaze and the over-produced advertising approach is rather similar to the way Fotografiska appeared on the Estonian art scene. It is breath-taking in many ways, but it looks a lot more like an art institution on the surface than a deeper analysis suggests. Fotografiska is a glossy catalogue, but it is so glossy that it does little more than reflect what we already expect to see. The music, food and lifestyle that it promotes can only detract from any serious message its exhibitions may attempt to convey. This leads to the content being unsurprising and failing to confront the visitor, while visually its appearance may seem to frame what is shown on its walls as gold and possessing unquestionable value. Such an image based approach may not be a problem in cities where the variety and number of institutions allows for serious museums, commercial galleries and life-style centres to exist side-by-side, but in Estonia, where there are only a few art institutions that can compete with the scale and resources of Fotografiska, it doesn't take much for one exhibition space to flex its financial muscles and gain hegemony over a large proportion of a given cultural field.

Aksel Haagensen is an Estonian-Australian artist and MA student at the Estonian Academy of Arts.

1 Fotografiska in Stockholm opened in 2010. Fotografiska Tallinn opened earlier this year and the London and New York branches are scheduled to open in the Autumn of 2019.

2 The website of Fotografiska Tallinn: https://www.fotografiska.com/tallinn/en/about-fotografiska/.

3 Sebastião Salgado (born 1944) has completed three long-term series of photographs, which have taken him all over the world: "Workers" (1993), "Migrations" (2000) and "Genesis" (2011).

4 "The Family of Man" was an ambitious photography exhibition created by Edward Steichen, the director of the New York City Museum of Modern Art's (MoMA) Department of Photography, 1955.

5 Roland Barthes, La grande famille des homes. – Mythologies. Paris: Éditions du Seuil, 1957, pp 173–76; English translation edition: Roland Barthes, The Great Family of Man. – Mythologies, translated by Annette Lavers. St Albans, Hertfordshire: Picador, 1976, pp 100–102.

6 Magnum Photos website: https://www.magnumphotos.com/newsroom/taliban-thomas-dworkzak/.

7 Fotografiska Tallinn website, text about the exhibition "Homage to Humanity", which has been changed since the work on this article started and no longer contains the sentence quoted here.

8 From the institution's e-mail correspondence with the author 10. VIII 2019.

10. VII–5. VIII 2019
Hobusepea galerii

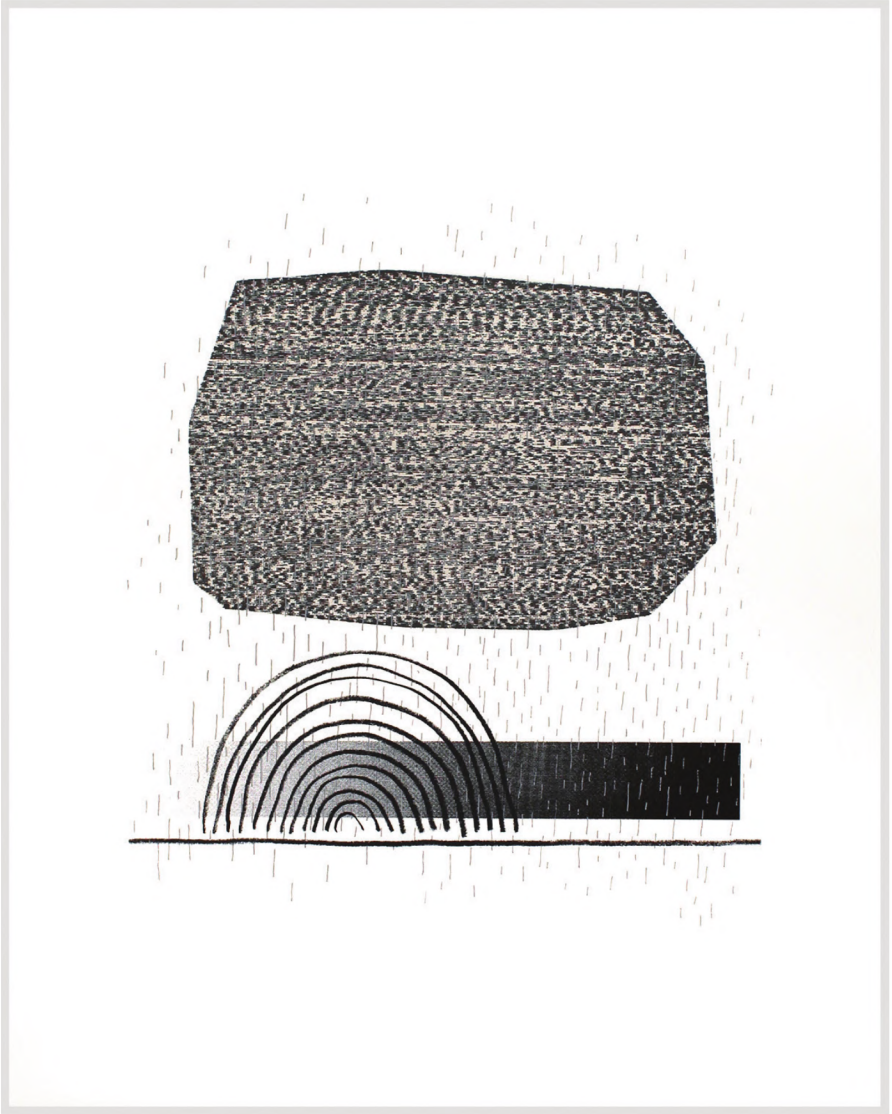
Sahiseb ja näitab vaid mustvalget pilti

Lilli-Krõõt Repnau käis Kristina Paabuse isiknäitusel "Vahepeal".

10. VII–5. VIII 2019
Hobusepea Gallery

It crackles and only shows a black and white picture

Lilli-Krõõt Repnau visited Kristina Paabus' solo exhibition "Meanwhile".



Kristina Paabus
TV silm
2018
laserlõigatud kõrgtrükk ja siiditrükk, 41 x 51 cm
Kõik õigused kunstnikul

Kristina Paabus
TV Eye
2018
laser-cut relief and screenprint, 41 x 51 cm
Courtesy of the artist

Kristina Paabus on esimese põlvkonna USA eestlasena mõjutatud kahe erineva kultuuri kooslusest. See moodustab tema identiteedi põhitelje. Ka 5. VIII 2019 toimunud kunstnikuvestlusel mainis ta Britta Benno küsimustele vastates, et Eestis tunneb ta end ameeriklasena ning vastupidi, Ameerikas eestlasena. Arvan, et see iseendas pidevalt ja teravalt Teise kui võõra tunnetamine ja nägemine on ka võti mõistmaks tema viimast isiknäitust "Vahepeal" Hobusepea galeriis.

Julia Kristeva on öelnud: "Võõrandumine iseendast, nii valulik kui see ka pole, annab mulle võrratu distantsi, mille külge haakuvad nii perversne rõõm kui minu võimalus kujutleda ja mõelda, minu kultuuri impulss."[1] Sellele killustatud mitmetahulisusele viitabki näituse pealkiri "Vahepeal", mis osutab küll ajalisele mõõtmele, kuid sisaldab ka teatud kaheliioleku seisundit.

Kui näitus koosneb enamasti väikeformaatidest, siis galeriisse sisenedes ei saa jätta märkamata kummalist hallides toonides säbrulist paberist installatsiooni. Nurgas asuv graafiline tapeet mõjub kui suurendus analoogtelevisioonist – sahiseb, aga pilti hästi ei näita. Lähemal vaatlemisel võib tajuda teatraalseid volange ning mõtted liiguvad raudsele eesriidele, mis on siiski esitatud läbi korrektselt kodeeritud halli müramustri. See töötab allegooriana Soome televisioonile, mis oli Eestis nõukogude ajal kui aken Läände, ka Ameerikasse.

Võime vaid ette kujutada, kuidas võis Kristina lapsena vastata oma Eesti sugulaste küsimusele, kas elu Ameerikas näeb tõesti välja nagu teleseriaalis "Dallas". Või rääkida oma ameerika sõpradele, et kusagil päriselt asub koht nimega Eesti. Sellele vihjab teos pealkirjaga "T.V. Eye" (Telesilm, 2018) ning volangiline muster, mis kordub ka teises teoses nimega "Diversion Techniques" (Diversioonitehnikad, 2018).

Teatud elementide, kujundite ja mustrite esinemissagedus viitab keerukale süsteemile ning tegelikult on võimalik aimata lugude kohalolu. Diskreetne kodeeritus, kergelt nihestatud, pigem varjatud sissepoole olek on omane kogu näitusele. Kunstnik nimetab oma teoseid "ruumilisteks mõtisklusteks", iseenesest ei ole talle oluline, kui palju keegi konkreetsetest lugudest aru saab. Samas on tema teosed vihjeterohked ning tihti kasutab ta nende selgitamiseks-avamiseks sõnamänge. Nagu näiteks teos "The Plot Does not Care for Itself" (Krunt/plaan/süžee ei hoolitse enda eest ise, 2018), mis võib tähendada kas konkreetset maa-ala, hauaplatsi, sündmustikku või ka vandenõud. Ehkki tema looming ei avane otsekoheselt, on Paabuse looming intellektuaalselt humoorikas, esteetiliselt nauditav ning nende tajutav taotluslik abstraktsus annab näitusekülastajale vaba voli fantaseerida ja võimaluse luua omi seoseid.

Ehkki tema loomingus võib tajuda sarnaseid abstraktseid vorme, ei ole need pelgalt väliskeskkonna peegeldused, vaid pigem huvitavad minapildid, mis sahisevad väga erinevatel sagedustel. Paabuse teosed mõjuvad terviklikena ning on hästi läbi komponeeritud, igatahes liigne müra on eemaldatud ja alles on vaid oluline. Erinevate kihistuste loomiseks kasutab ta eriilmelisi reprodutseerimisviise. Nii võib üks teos sisaldada väga erinevaid graafikatehnikaid, ofordist siiditrükini välja. See mitmetähenduslikkus on tema jaoks justkui harjumuspärane seisund. Graafikuna kasutab ta osavalt erinevate tehnikate eeliseid ning vajaduse korral eksib nende trükikunsti reeglite suhtes. Kogu näituse tonaalsus on rõhutatult tagasihoidlik ja varjundirohke.

Galerii allkorrusel eksponeeritud 17-osaline joonistuste seeria mõjub terviklikuna ja mänguliselt. Siinkohal rakendab ta sama printsiipi mis graafiliste lehtede puhul. Kihilisuse

As a first-generation American Estonian, Kristina Paabus is influenced by the combination of two different cultures. It forms the main axis of her identity. In fact, during an artist talk on 5 August 2019, she mentioned in her answers to questions posed by Britta Benno, that in Estonia she feels she is American and vice versa, in America she feels she is Estonian. I think that this constant and pronounced feeling and seeing oneself as a foreign Other is also key to understanding her recent solo exhibition "Meanwhile" (Vahepeal) at Hobusepea Gallery.

Julia Kristeva has said, "Being alienated from myself, as painful as that may be, provides me with that exquisite distance within which perverse pleasure begins as well as the possibility to imagine and think – my cultural impetus."[1] The title "Meanwhile" refers to this fragmented multifaceted quality, which indicates a measure of time but also contains a certain split condition.

While the exhibition consists mostly of small work, it is hard not to notice upon entering the gallery the strange installation made of paper textured with various tones of grey. The graphic wallpaper in the corner looks like a magnification of an analogue television – it crackles and doesn't show a clear picture. On closer inspection, we perceive theatrical flounce-like forms and our thoughts move to the Iron Curtain, which is presented through a correctly coded pattern of grey noise. This acts as an allegory for Finnish television, which was like a window to the West as well as to America during the Soviet period.

We can only imagine how Kristina may have answered the questions of her Estonian relatives as a child, whether life in America really looks like it does in the television series "Dallas". Or how she told her American friends that somewhere there really is a place called Estonia. This is alluded to by the work titled "T.V. Eye" (2018) and the pattern of flounces, which is also repeated in another work titled "Diversion Techniques" (2018).

The frequent recurrence of certain elements, images and patterns alludes to a complicated system and, in fact, one can guess at the presence of stories. A discrete encryption, subtly dislocated and a concealed inward state is characteristic of the whole exhibition. The artist refers to her work as "spatial ruminations" – it is not important to her how much anyone understands the specific stories. That said, her works are full of clues and she often uses wordplay to explain-disclose them. For example, the work "The Plot Does not Care for Itself" (2018), which may mean a specific plot of land, a cemetery plot, a narrative as well as a conspiracy. Although it does not open up straight away, Paabus' work is intellectually humorous, aesthetically enjoyable and its perceived intentional abstractness gives the visitor to the exhibition free will to fantasise and the chance to create their own connections.

Although one can perceive similar abstract forms in her work, they are not simply reflections of the external environment, but rather interesting self-images, which crackle at very different frequencies. Her works seem complete and thoroughly composed; in any case, the excess noise has been removed and only the necessary remains. To create different layers, she uses distinctive methods of reproduction. Consequently, one work may include very different printmaking techniques, from etching to silk screen printing. This ambiguity is seemingly a habitual state for her. As a printmaker, she skilfully implements the advantages of various techniques and breaks the rules of printmaking where necessary. The

rõhutamiseks on kasutatud erinevaid joonistusvahendeid, näiteks vildikaid ja markereid, koos pehmete pliiatsitega. Kõik kompositsioonid on hästi läbi töötatud ja täpsed. Joonistustes kipuvad korduma mustad, mingeid veidraid tunneleid meenutavad laigud. Need mustad välja veninud sõõrid on leidnud tee ka galerii põrandale, sidudes abstraktsed joonistused ühte kogu ruumiga. Kui minu jaoks meenutasid need uksi allilma (veel ilmumata P. I. Filimonovi romaanist Tallinna maaalusest vabariigist), siis Paabuse jaoks tähistavad need salakäiku Venemaa suursaatkonda.[2] Mõnes mõttes on see teatud kohaspetsiifilisus omane kõikidele tema teostele.

Mälul on omane võime salvestada, meeles pidada ning meenutada. Meeleorganite kogetud väliskeskkonnast vastu võetud andmed muudetakse vaimseteks kujunditeks. Sarnaselt mäluprotsessidele teisendab ka kunstnik erinevaid elukogemusi. Oma olemuselt on Paabus jälgija. Talle meeldib tabada varjatud nähtusi, siduda need erinevad tundmused oma loomingusse, isiklikust minevikust kuni tänase päevani välja. Vaatlemisest, meenutamisest, kogemisest on saanud tema jaoks omamoodi kunsti loomise meetod. Talle meeldib jalutada linnakeskkonnas, vaadata arhitektuuri, ajaloolisi kihistusi, lugusid nende paikade ümber, loodust ja värve ning sünteesida neist abstraktsete kujundite ja metafooride kaudu kihiline omaruum.

Hea on vahepeal ära käia, et mõista end ja oma keskkonda paremini, avatud meeltega, teistmoodi perspektiivist, teise pilguga. Või siis külastada mõnda näitust nagu "Vahepeal" ning lasta kunstniku mõttevool end vabalt kanda.

Lilli-Krõõt Repnau on graafik ja animatsioonikunstnik.

1 Julia Kristeva, Võõrad iseendale. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2017, lk 22–23.

2 Venemaa suursaatkond Eestis asub Hobusepea galeriist üle tänava naaberkinnistul. – *Toim.*

tonality of the whole exhibition is emphatically reserved and rich in tone.

The 17-part series of drawings exhibited on the lower floor of the gallery has a complete and playful feel. Here, she implements the same principle as in the printed pieces. To emphasise the layered composition, she has used a variety of drawing implements, for example felt-tips and markers together with soft pencils. All the compositions are thoroughly worked through and precise. Black splotches reminiscent of some kind of strange tunnels tend to repeat in her drawings. These black stretched out circles have also found their way onto the floor of the gallery, tying the abstract drawings with the space as a whole. While for me, they resembled doors into the underworld (from the unpublished novel by P. I. Filimonov about an underground kingdom beneath Tallinn), for Paabus, they represent a secret passageway into the Russian embassy.[2] In a sense, such site-specificity is characteristic of all of her work.

Memory is characterised by its ability to record, remember and recall. The data received through our sensory organs concerning the external environment is changed into mental images. Like the process of memory, an artist also modifies various experiences. In essence, Paabus is an observer. She likes to capture veiled phenomena, combine these various impressions into her work, from her personal history up until the present day. For her, observing, recalling and experiencing have become distinct methods for producing art. She likes to walk in the urban environment, look at the architecture, the layers of history, the stories surrounding locations, nature and colours and to synthesise a personal space from these abstract forms and metaphors.

It is good to depart at times, to better understand oneself and one's environment, with awakened senses, a different perspective, a new regard. Or to visit an exhibition such a "Meanwhile" and allow the approach of the artist to sweep you away.

Lilli-Krõõt Repnau is a printmaker and animation artist.

1 Julia Kristeva, Strangers to Ourselves. New York: Columbia University Press, 1991, pp 13-14

2 The Russian embassy in Estonia is located across the street from Hobusepea Gallery in the neighbouring building. – *Ed.*

22. VI–1. IX 2019
Tallinna Kunstihoone
Osalejad: Dylan Ray Arnold, Carl Giffney, Diana Lelonek, Taus Makhacheva, Georgi Markelov, Eléonore de Montesquiou, Jana Shostak ja Jakub Jasiukiewicz, Hanna Piksarv, Liina Pääsuke, Bita Razavi, Uku Sepsivart, Idioodid, Roi Vaara, Mari Volens
Kuraator: Siim Preiman

Maailma-parandaja pihtimused kunstinäitusel

Madis Vasser meenutab, mis oli meeldejäävat rahvusvahelisel rühmanäitusel "Hea olemise kunst".

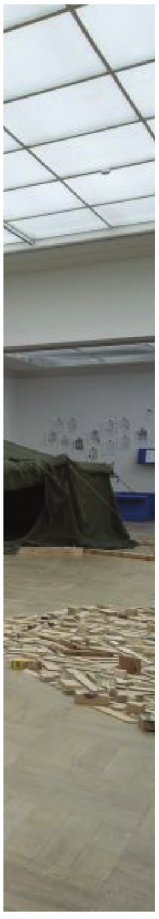
22. VI–1. IX 2019
Tallinn Art Hall
Participants: Dylan Ray Arnold, Carl Giffney, Diana Lelonek, Taus Makhacheva, Georgi Markelov, Eléonore de Montesquiou, Jana Shostak and Jakub Jasiukiewicz, Hanna Piksarv, Liina Pääsuke, Bita Razavi, Uku Sepsivart, The Idiots, Roi Vaara, Mari Volens
Curator: Siim Preiman

Confessions of a world mender at an art exhibition

Madis Vasser recalls what was memorable at the international group exhibition "The Art of Being Good".

Uku Sepsivart
Mesilastest sõltuv eksistents
2018
installatsioon (5 videot, pöörlev skulptuuripukk ja mesilastega koostöös valmistatud autoportreeline büst)
Tallinna Kunstihoone näitusevaade
Foto autor Karel Koplimets
Kõik õigused kunstnikul

Uku Sepsivart
Bee-Dependent Existence
2018
installation (5 videos, a rotating sculpture stand and a self-portrait bust made in cooperation with bees)
Tallinn Art Hall exhibition view
Photo by Karel Koplimets
Courtesy of the artist



Kui oled minusugune avalik kliimamässuline, hakkab sinuni jõudma igasugust kummalist teavet. Kirjad sõpradelt, kes salamisi juba aastaid on maailma tuleviku pärast südant valutanud. Naljad tuttavatelt, et noh, kuhu ennast järgmisena protestiks aheldad? Ja kutsed kunstinäitustele, mis oma kirjelduse poolest on täpselt samast maailmalõpu tundest kantud nagu sinu igapäevategevus. "Hea olemise kunst" oli üks neist näitustest. Ning kui kuu aega hiljem jõudis minuni palve näitusel kogetut tagantjärele kirja panna, tundus see olevat paras väljakutse mälule, seda kindlasti – aga ehk saabki nii edasi anda ainult kõige eredamaid mõtteid ja tundeid, mis näituselt meelde jäid ja kliimaprotestidega tänavatel enim seostusid.

Näituse avataies kõnetab kohe – videoinstallatsioon viisakas pintsakus kunstnikust keset lumevälja, võitlemas suutmatusega otsustada, kas minna edasi või tagasi. Kas olla kunstnik siin külma käes või mitte? Järgida oma sisemist veendumust või mitte? Mujal on ju mugavam. Sama dilemma ees on ilmselt olnud kõik, kes keskkonnakaitse või mõne muu eesmärgi nimel on otsetegevuseni jõudnud. Jah, see võib olla alguses võõras ja ebamugav, aga paraku seda mitte teha ka ei saa, sest südametunnistus ei luba. Järgmisena juba tervitavadki meid näitusesaalis mingid prügiloomad. Neid on kõikjal – põrandal, seintel, riiulis, äkki ka laes. Tekib õõvastav tunne, et tegemist on välimuselt justkui bioloogiliste ja elus olevustega, aga nende sisikonnaks on plastik, soontes voolab nafta. Kas see ongi tuleviku elurikkus? (Meenub nali – mees on poes, ostab ilusa suure kala ja küsib müüjalt: "Kas kilekotti ka saab?" Teenindaja vastab: "See on juba sees.") Kammloomad on toredad, aga kammidest tehtud loomad on jubedad. Ometigi on meid praegusel kursil ootamas tulevik, kus aastaks 2050 on ookeanis rohkem plastikut kui kalu. Progress?

Vastukaaluks eelnenule on kõrvalsaalis midagi rahustavat. Kaunilt klaasi all eksponeeritud igapäevaesemed, mille loodus on inimkonnalt n-ö tagasi võtnud – sammaldunud botased, pinalid ja muu olmeprügi. See tuletab meelde, et niipea, kui "tsiviliseeritud" inimene oma rabelemise lõpetab, saab loodus hakata ökosüsteeme taas parandama, olgu ta siis meie poolt kui tahes mürgitatud. Näiteks Tallinnas on minu jaoks kõige kaunim vaatepilt Linnahall oma rohtunud treppide ja katustega – nagu meie oma väike maiade tempel, mis vihmametsade asemel asub küll hoopis keset suurlinna. Ka käesoleva kliimakriisi üheks oluliseks lahenduseks on ökosüsteemide taastamine – taasmetsastamine, kuivendatud soode veerežiimi tagasitoomine jne. Ja me saame siin ka ise reaalselt kaasa aidata – kui keegi ütleb, et fossiilkütuste järgsel ajastul ei ole enam tööd, siis ta pole ilmselt kunagi üritanud mõnda tarbetut kuivenduskraavi labidaga kinni ajada.

Aga miks peakski ennast mullaseks tegema, kui kogu elu saab elada linnas? See mõte tuleb pähe seoses järgmise väljapanekuga, mis on suurlinna makett, ehitatud puidutöö ülejääkidest. Mõtlen nende inimeste peale, kes sellises linnas pesitseda võiksid. Mõni ime, et nad keskkonnamuutusi tähele ei pane – esiteks on linn ju kogu aeg saastatud olnud (ehk siis võrdus puhta elukeskkonnaga puudub), teiseks on betoonil suva, kas sel aastal on liiga kuum, külm, kuiv või niiske. Linnainimene ei taju, et tema elu toetav taustsüsteem on kokku kukkumas. Oleks päris linnas ka kõik majad puidust, oleks võib-olla vähemalt veidi rohkem vihjeid? Me ei tea ja ei saagi teada. Enne kui on hilja.

Järgmisena leian ennast toast, kus on palju bürookardinaid, mis automaatselt avanevad ja sulguvad. Kas see ongi see kontor, kus töötavad asjalikud ametnikud, kes lahendavad

If you are a public climate rebel like me, a lot of strange information starts to reach you. Letters from friends who have secretly been worried about the future of the world for years. Jokes from friends, about, hey, where will you chain yourself up for the next protest? And invitations to art exhibitions, which based on the description seem inspired by the same feeling of the end of the world as your everyday life. "The Art of Being Good" was one of those exhibitions. And when a month later I was asked to write down my experiences of the exhibition in retrospect, it certainly seemed quite a challenge for my memory – but perhaps I can therefore convey only the most vivid thoughts and impressions, which I remember from the exhibition and which were most associated with climate protests in the streets.

The opening piece of the exhibition spoke to me straight away – a video-installation of an artist in a respectable suit jacket amid a snowfield, fighting the inability to decide whether to go forwards or backwards. To be an artist amid this cold or not? To follow one's own internal conviction or not? It is more comfortable elsewhere. The same dilemma has probably confronted everyone who has reached direct action in the name of protecting the environment or some other aim. Yes, it may be foreign and uncomfortable at first, but that said, you can't not do it either because your conscience does not allow you not to. Next, indeed, we are greeted by some garbage animals in the exhibition space. They are everywhere – on the floor, walls, on a shelf, perhaps even on the ceiling. It is unsettling to see that their appearance seems to suggest they are living biological creatures, while their innards are plastic and oil runs in their veins. Is this the natural diversity of the future? (I am reminded of a joke: A man buys a nice big fish in the grocery store and asks the shopkeeper: "Could I have a plastic bag?" The shopkeeper answers: "It is already included.") Comb jellyfish are great, but animals made of combs are horrible. However, according to our current course, we are headed for a future, where by 2050 there will be more plastic in the ocean than fish. Progress?

As a counterweight to what came before, the space next door is calming. Everyday objects, which nature has reclaimed from humanity, beautifully displayed under glass – boots, pencil cases and other general waste overgrown with moss. This reminds us that as soon as the "civilised" human stops their struggling, nature can start repairing the ecosystems, however much we have poisoned them. For example, the most beautiful scene for me in Tallinn is Linnahall with its steps and roofs overgrown with grass – like our very own little Mayan temple, which instead of rainforests, is located in the middle of a large city. One of the important solutions to the current climate crisis is also the restoring of ecosystems – reforestation, restoring the water balance of drained swamps, etc. And we can actually make a contribution – if someone says that there will be no more work in a post-fossil fuel era, then they obviously haven't ever tried to close off a useless draining ditch with a shovel.

But why should we make ourselves dirty with soil, when we can live our whole lives in the city? This idea comes to mind in connection to the next work, which is a model of a large city built from offcuts of wood. I think of the people who might live in such a city. It is no wonder that they do not notice the changes in the climate – first, cities have always been polluted (i.e. they lack a comparison with a clean living environment), second, concrete doesn't care, if the year is too hot, cold, dry or humid. A city person doesn't perceive that the reference system supporting their life is collapsing. If all the buildings in

kogu probleemi ja ma ei pea enam keskkonna pärast südant valutama? Ootan põnevusega. Kardinad avanevad ja sulguvad. Tuba muutub kord heledamaks, siis tumedamaks. Aga muud väga ei toimu. Sobilik paralleel – järgmine maailma riikide kliimakohtumine on juba sel detsembril, järjekorras kahekümne viies. Kõnelused avanevad ja sulguvad. Aga muud väga ei toimu. Kuigi olemine ise on muidugi väga mõnus. Ei, siia ruumi ei tohi kauemaks jääda, muidu hakkadki veel ennast rahulolevana tundma. Hea olemise kunst ei tähenda, et "peaasi et minul oleks hea".

Avastan järgmiseks seintel plakatid. See on juba parem – otsetegevus, meelsuse näitamine, emotsioonide väljendamine. Ühe plagu peal on kirjas: "Te panete meie kodumaa põlema, meil pole kuskil olla." Võiks arvata, et see on mingite kaugete pagulaste probleem, meil siin Eestis on ju kõik hästi. Või kui ei ole, siis sisendame endale, et on. Aga ei – sarnaseid papitükke võib lugeda juba peaaegu viimased pool aastat igal reedel Toompeal, noorte kliimastreikidel. "Meil ei ole Planeet B-d", "Tahan hingata", "Jätke meile tulevik" – see on meelsus, millega koolinoored ei peaks maadlema, aga mis on paraku uus normaalsus.

Õnneks ei mõju kõik kunstiteosed nii hapult – näituse taganurgast leiab eriti magusa artefakti. Nimelt on võimalik imetleda pöörleval postamendil büsti, mis on tehtud täielikult mesikärjest. Seinte peal on detailsed videod sellest, kuidas taolise kuju tegemine käib, lisaks on näha ringi lendamas ka tuhandeid väikseid skulptoreid. Nähes aga kõike läbi tumedate klaaside, leian muidugi ka siit kriitikanoole industriaalse tsivilisatsiooni pihta – sest muidugi üritab inimene vormida loodust just enda näo järgi ja muidugi teevad kogu reaalse rügamise pisku eest ära "töömesilased". Ja muidugi on nad selle olukorra pärast püha viha täis, aga suurtel isandatel on kaitserüü seljas. Samas tuleb meeles pidada, et piisab ainult ühest väiksest august ja tublist sutsakast, et see rüü muutuks kandja jaoks hoopis parajaks piinakambriks.

Tuuri lõpuks jõuan paari raamitud fotoni – pildid paljastest pärismaalastest liivakarjääris, vaatamas taamal ilutseva suurlinna poole. Kes on sellel pildil "hea"? Peas hakkab kõlama Tim Minchini laulurida, et oleme vaid ühed kuradima kingadega ahvid. On olnud emotsionaalne näitusekülastus, kunstnike tööd meenuvad läbipõimituna omaenda mõtete ja tunnetega. Aga ikkagi, kuidas siis saada heaks inimeseks? Kuidas päästa maailma? Millist maailma? Kas olla edasi kuulekas tarbija, kelle lampides säravad kõige "ökomad" pirnid, kuid kes muust maailmast liiga palju ei huvitu? Või proovida midagi radikaalsemat, astuda vastu dominantsele raiskamiskultuurile? Mina jätsin oma näitusekülastusel õige vastuse kõigile lugemiseks seinale – otsige sümbolit, kus on ümmargune maakera koos tühjaks jooksnud liivakellaga. Seejärel lugege mõttega neid sõnu – "REBEL FOR LIFE" (mäss elu eest) – ja olge head!

Madis Vasser on Tartu Ülikooli informaatika doktorant ja "rohelise virtuaalrealist".

the real city were also made of wood, perhaps there would be at least a few more clues? We do not know and will never find out. Before it is too late.

Next, I find myself in a space, where there are a lot of office curtains, which automatically open and close. Is this the office where sensible officials work on solving the entire problem and I won't have to worry about the environment anymore? I await with bated breath. The curtains open and close. The room becomes lighter, then darker. But nothing else seems to happen. A suitable parallel – the next climate meeting of the world's countries is already this December, the twenty-fifth in line. Discussions open and close. But nothing else seems to happen. Although it is quite cosy here indeed. No, one should remain in this space for too long, otherwise you start feeling content. The art of being good does not mean that "my feeling good should be paramount".

Next, I discover posters on the walls. That is better – direct action, an expression of views, an expression of emotions. One standard reads, "You are setting our homeland alight, we have nowhere to live." We might think this is the problem of some faraway refugees, everything is fine here in Estonia. Or if it isn't, we instil in ourselves that it is. But no – similar pieces of cardboard have been seen at youth climate strikes every Friday on Toompea for the past half year. "There is no Planet B", "I want to breathe", "Leave us a future" – these are views that schoolchildren should not have to wrestle with, but which is unfortunately the new normal.

Fortunately, all the artworks are not so sour – we can find an especially sweet artefact in the far corner of the exhibition. Namely, we can admire a bust, which is made entirely out of honeycomb spinning on a plinth. There are detailed videos on the walls showing how such a form is made and also thousands of little sculptors flying around. Seeing everything through dark glasses, though, I see a sharp criticism here directed at industrialised civilisation – because, of course, humans try to form nature according to their own appearance and, of course, all the actual hard work is done by "worker bees" for a pittance. And, of course, they are angry at the situation, but the large masters are wearing protective armour. That said, we must remember, that all it takes is one small hole and a good sting for this armour to become quite the torture chamber for the wearer.

At the end of the tour I reach two framed photographs – pictures of naked natives in a sand quarry, watching a large city further away. Who is "good" in this picture? Tim Minchin's lyric about us all being just fucking monkeys in shoes, starts playing in my head. It has been an emotional exhibition visit, the works by the artists seem to be intertwined with my own ideas and feelings. Nevertheless, how do you become a good person? How to save the world? Which world? Should we continue being obedient consumers, whose lamps have the "most eco" bulbs, but who aren't too interested in the rest of the world? Or should we try something more radical and stand up to the dominant culture of waste? During my exhibition visit, I left the correct answer on the wall for everyone to read – look for the symbol, where there is a round globe with a sand timer that has run out. After that, pay attention to the words – "REBEL FOR LIFE" – and be good!

Madis Vasser is a doctoral student of computer sciences at the University of Tartu and a "green virtual realist".

Uus trükis / New Publication

EESTI FOTOGRAAFIA 100 AASTAT. KUI KOHALIKUST SAAB RAHVUSVAHELINE
Autor / Author:
Heie Marie Treier
Kujundaja / Designer:
Merle Moorlat
256 lk / pages, kõva köide / hardcover
Tallinn: Riigikantselei ja AS Eesti Meedia, Post Factum / Government Office and Eesti Meedia, Post Factum, 2019
ISBN 978-9949-603-73-2

Heie Marie Treieri panus EV 100 raamatusarja, mis käsitleb eesti fotograafiat 20. sajandil.
/
Heie Marie Treier's contribution to the EV 100 book series, an overview of Estonian photography in the 20th century.

PAUL REETS. HINGE ROPPUS JA VAIMU ÕIS. KOGUTUD KIRJATÖID
Autor / Author:
Paul Reets
Koostaja / Compiler:
Jaan Undusk
Tekstid / Texts: Jüri Hain, Janika Kronberg, Paul Reets, Jaan Undusk
Kujundaja / Designer:
Tiiu Prisko
672 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus / Under and Tuglas Literature Centre, 2019
ISBN 978-9985-865-57-6

Ameerika eestlaskonna ühe värvikama esindaja Paul Reetsi (1924–2016) suletööd kunstist, kirjandusest ja kultuurist.
/
One of the most colourful representatives of the American-Estonian community, Paul Reets (1924–2016) and his writings on art, literature and culture.

ELULUGU. KAKS ESIMEST NÄDALAT
Autor / Author:
David Vseviov
Kujundaja / Designer:
Lilli-Krõõt Repnau
206 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tallinn: Tuum, 2019
ISBN 978-9949-732-42-5

Kaks esimest nädalat David Vseviovi elus. Ja veel...
/
First two weeks in the life of David Vseviov. And more...

KAIDO OLE. TANTSUÕHTU ÜKSIKUTE SÜDAMETE KLUBIS / KAIDO OLE. DANCE AT THE LONELY HEARTS CLUB
Tekstid / Texts: Jurriaan Benschop, Jānis Gailis, Eha Komissarov, Kaido Ole, Māris Vītols
Kujundaja / Designer:
Andres Tali
88 lk / pages, kõva köide / hardcover
Tallinn: Kaido Ole, 2019
ISBN 978-9949-01-141-4

Näitusega "Kaido Ole. Tantsuõhtu üksikute südamete klubis" Läti riikliku kunstimuuseumi Arsenālsi näitusesaalis (7. VI–25. VIII 2019) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the exhibition "Kaido Ole. Dance at the Lonely Hearts Club" (7. VI–25. VIII 2019) at the Arsenāls Exhibition Hall of the Latvian National Museum of Art.

PALLAS 100. KUNSTIKOOL JA KULTUS / PALLAS 100. THE ART SCHOOL AND ITS LEGEND
Koostajad / Editors: Joanna Hoffmann, Hanna-Liis Kont
Tekstid / Texts: Tiina Abel, Joanna Hoffmann, Hanna-Liis Kont, Eha Komissarov, Ago Pajur, Tiiu Talvistu
Kujundaja / Designer: Valter Jakovski
208 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tartu: Tartu Kunstimuuseum / Tartu Art Museum, 2019
ISBN 978-9949-722-59-4

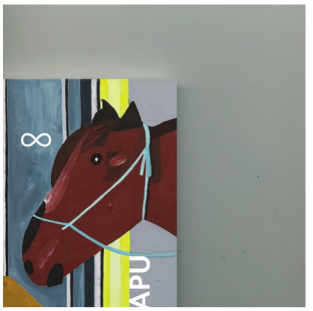
Näitusega "Pallas 100. Kunstikool ja kultus" Tartu Kunstimuuseumis (25. V–27. X 2019) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the exhibition "Pallas 100. The Art School and Its Legend" (25. V–27. X 2019) at Tartu Art Museum.

PALLASLASED EESTI KODUDEST / PALLAS IN ESTONIAN HOMES
Koostajad / Editors: Hanna-Liis Kont, Annegret Kriisa
Kujundaja / Designer: Valter Jakovski
26 lk / pages, pehme köide / soft cover
Tartu: Tartu Kunstimuuseum / Tartu Art Museum, 2019

Näitusega "Pallaslased Eesti kodudest" Tartu Kunstimuuseumis (25. V–25. VIII 2019) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the exhibition "Pallas in Estonian Homes" (25. V–25. VIII 2019) at Tartu Art Museum.

POISID! VIIGE MIND SIISKI JAOSKONDA! TÕSIELULISI LISANDUSI EESTI KULTUURILOOLE
Autor / Author: Heinz Valk
Kujundaja / Designer: Siim Saidla
152 lk / pages, kõva köide / hardcover
Tallinn: Fookus Meedia, 2019
ISBN 978-9949-477-55-5

Veidrad ja absurdsed juhtumid nõukogudeaegses eesti kunstielus.
/
Strange and absurd cases in Estonian art life during the Soviet era.

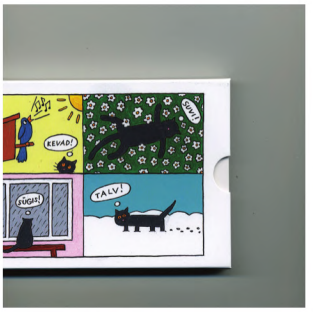


AUGUST KÜNNAPU. ∞
Autor / Author: August Künnapu
Tekstid / Texts: August Künnapu, Adriana Pistoletti, Harry Pye
88 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Epifanio, 2018
ISBN 978-9949-883-09-7

Kunstniku viimase nelja aasta looming.
/
The artist's works from the last four years.

RAHVUSLIK MOOD. "EESTLANE OLLA..." KATALOOG / "TO BE ESTONIAN..." INSPIRED BY FOLK FASHION
Koostaja / Editor: Anu Hint
Tekstid / Texts: Anu Hint, Riine Kallas, Harry Liivrand, Anne Metsis
Kujundaja / Designer: Teri Kuusmaa
128 lk / pages, kõva köide / hardcover
Tallinn: Eesti Moekunstnike Ühendus / Estonian Fashion Designers' Union, 2019
ISBN 978-9949-889-04-4

Eesti Moekunstnike Ühenduse rändnäituse "Eestlane olla..." (2009–2018) kataloog.
/
A catalogue for a travelling exhibition of the Estonian Fashion Designers' Union "To Be Estonian" (2009–2018).



EESTI KEELE POSTKAARDID / ESTONIAN LANGUAGE POSTCARDS
Kujundaja / Designer: Marko Mäetamm
24 tk / pcs
Tallinn: Eesti Instituut / Estonian Institute, 2019
EAN 752941859987

Eesti keele õppepostkaartide komplekt.
/
A set of postcards for learning the Estonian language.

MÜÜRILEHT

SEPTEMBRIKUUS
AASTATELLIMUS

15€

tellimine.ee/muurileht-15

prunsvelt

a professional bureau

that understands quality

in the arts.

creative estonia

LOOV EESTI

re:finer

www.refiner.ee

translation bureau