KUNST.EE

2020 / 1

HALF-LIFE!

2020 / 1

5 EUR

ISSN 1406-6335

SISU / KORD

1 toimetuselt / editorial

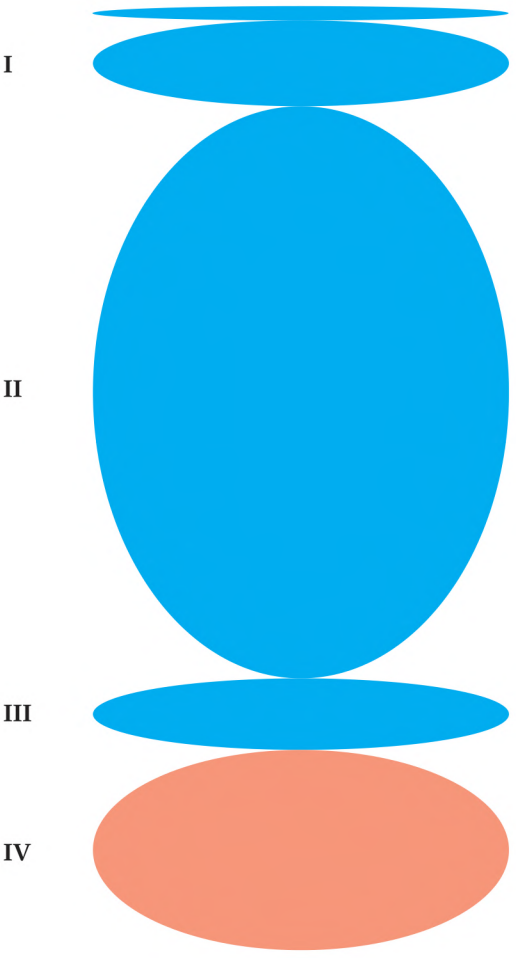
I
fookus / focus
2 patriarhaat / patriarchy

II
teooria ja praktika / theory and practice
8 kolonialism / colonialism
14 fotograafia / photography
20 maal, skulptuur, film / painting, sculpture, film
29 must kast vs valge kuup / black box vs white cube
34 mäng / game
40 ruum / space
44 arhetüüp / archetype

III
arvustused / reviews
48 varia
49 uus trükis / new publication

IV
eriküljed / special pages
ekkm

IN / SIDE



A Siim-Tanel Annus — 44
K Paul Kuimet — 40
L Marco Laimre — 34
M Tanja Muravskaja — 14
T Jaan Toomik — 20
♀ Naiskunstnikud Eestis / Female artists in Estonia — 2, 14

A *Adamson-Ericu muuseum / Adamson-Eric's Museum* — 44
ARS-i projektiruum / ARS Project Space — 20
B *Biennale Arte* — 29
E *EKA Galerii / EKA Gallery* — 40
EKKM
H *Haus galerii Haus Gallery* — 44
K *Kumu* — 2, 8, 14
T *Tallinna Jaani kiriku galerii / The gallery of St John's Church* — 44
Tartu Kunstimaja / Tartu Art House — 34

Kevad 2020

Milline näeks välja kunstiajaloo kaanon, milles mehi ja naisi oleks esitletud võrdselt? Kas see oleks laias laastus üsna samasugune kui praegu või harjumuspäraste muuseumiekspositsioonidega võrreldes hoopiski midagi erinevat? Kas ajaloole saab kätte maksta ja kes naerab viimasena? Kas fotograafia suudab pakkuda ajaloole mittepolitiseeritud pilku? Kuidas üldse rääkida tõsistel, filosoofilistel teemadel, aga mitte muutuda naeruväärseks? Näiteks, et mis on mäng ja mis on "päriselu" või mis on teater ja mis on kunst? Mis on olemas olemine ja kuidas minna läbi ruumist? Ja mis saab Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumist (EKKM) pikemas perspektiivis?

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 numbris küsivad kunsti alal küsimusi Sanna Lipponen, Johannes Saar, Neeme Lopp, Ott Karulin, Erkki Luuk, Hirohisa Koike, Heili Sepp ja Andreas Trossek. Küsimused, küsimused, küsimused...

Püsige lainel!

Spring 2020

What would the canon of art history look like if men and women were represented in it equally? Would it be broadly the same as it is now or quite different from the museum exhibitions we are accustomed to? Can we get back at history and who will be the last one to laugh? Can photography provide a non-political perspective on history? How on earth do you talk about serious, philosophical topics without becoming ridiculous? For example, what is a game and what is "real life" or what is theatre and what is art? What is being in the world and how should you move through space? And what will come of the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM) in the longer term?

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

In this issue, questions in the field of art are posed by Sanna Lipponen, Johannes Saar, Neeme Lopp, Ott Karulin, Erkki Luuk, Hirohisa Koike, Heili Sepp and Andreas Trossek. Questions, questions, questions...

Stay tuned!

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

Aastast 1958 / Since 1958

ISSN 1406-6335

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

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

Kirjastaja / Publisher:
SA Kultuurileht

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

Sponsor:
Eesti Kunstnike Liit / Estonian Artists' Association

Kontor / Office:
Vabaduse väljak 6, 10146 Tallinn

Peatoimetaja / Editor-in-chief:
Andreas Trossek

Eesti keele toimetaja / Estonian language editor:
Hedi Rosma

Inglise keele toimetaja / English language editor:
Michael Haagensen

Kujundaja / Designer:
Margus Tamm

Eesti keele korrektor / Estonian language proofreader:
Tiina Hallik

Tõlked / Translations:
Refiner

Uudistrükiste rubriik / New publications section:
Elin Kard

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

Trükk / Print House:
Pajo

© *KUNST.EE* 2020. 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 EBSCO ja ARTbibliographies Modern andmebaasides. / The periodical is listed in EBSCO and ARTbibliographies Modern databases.

Julie Hagen Schwarz
Proua M itaalia kostüümis
1853
õli lõuendil
Eesti Kunstimuuseum
Foto autor Stanislav Stepashko

Julie Hagen Schwarz
Mrs. M in Italian costume
1853
oil on canvas
Art Museum of Estonia
Photo by Stanislav Stepashko

6. XII 2019–26. IV 2020
Kumu Kunstimuuseumi suur saal
Kunstnikud: Julie Hagen Schwarz, Sally von Kügelgen, Karin Luts, Natalie Mei, Lydia Mei, Aino Bach, Olga Terri, Maria Wiik, Helene Schjerfbeck, Sigrid Schauman, Elga Sesemann, Ellen Thesleff, Tove Jansson, Tuulikki Pietilä jt
Kuraatorid: Tiina Abel, Anu Allas (Kumu kunstimuuseum)
Konsultant: Anu Utriainen (Ateneumi kunstimuuseum)

Jõud, mis tahaksid ta ära kaotada

Sanna Lipponen analüüsib suurimat 19. sajandi keskpaigast 1950. aastateni Eestis tegutsenud naiskunstnike teostest koostatud muuseuminäitust.

"Mõtlen palju sellele minema pühkimisele. Õigemini sellele, et niisugune kustutamine ikka ja jälle kordub. Mul on sõbranna, kelle sugupuu on viidud tagasi tuhande aasta taha, kuid selles pole ainsatki naist. Ta avastas hiljuti, et ka teda ennast pole olemas, aga tema vennad on. Tema ema ei olnud olemas ja ka isa ema mitte. Ega ema isa. Vanaemasid ei olnud olemas. Isadel on pojad ja pojapojad – nii see põlvnemislugu kulgeb ja nimi edasi antakse. Puu hargneb oksadeks ja mida pikemaks see kasvab, seda rohkem on inimesi puudu: õed, tädid, emad, vanaemad, vanavanaemad – tohutu inimhulk pühitakse minema nii paberilt kui ka ajaloost."[1] Nii kirjutab Rebecca Solnit essees "Grandmother Spider" (Vanaema ämblik, 2014) patriarhaalsele ajalookirjutusele iseloomulikust kustutamisest ja väljatõrjumisest. See ainult meesliini pidi kulgev sugupuu on mõtlemapanev kujund. See võib välja näha nagu terve puu, kuid parimal juhul on kõigest pool. Kui tihe ja okstest tulvil oleks see tervikuna?

Lääne kunstiajaloo kaanon on selle puuga väga sarnane. See on üksteise järel täis suurmehi. Vähesed naised on selle okste seas endale koha leidnud. Kumu näitus "Eneseloomine. Emantsipeeruv naine Eesti ja Soome kunstis", mis valmis koostöös Ateneumi kunstimuuseumiga, toob vaatajate ette teistsuguse puu – puu, mis koosneb Eesti ja Soome naiskunstnike teostest ja tuletab meile meelde, et nad olid tõepoolest olemas, töötasid, lõid kunsti, olid osa kunstielust, kuigi see kõik oli naiste jaoks mitmel põhjusel eriti keeruline. Igaüks neist on osa kunstiajaloost, ehkki liiga paljud neist on sellest välja jäetud või välja tõrjutud, isegi unustatud.

Tiina Abeli ja Anu Allase kureeritud näituse haare on muljet avaldav, väljapanekus on väga palju teoseid. Naiskunstnike ühtelöömine nende oletatava soo põhjal on küll mitmel põhjusel probleemne, kuid näitus ja selle aluseks olev Eesti naiskunstnikke käsitlev ulatuslik uurimistöö avavad märkimisväärselt olusid, ootusi ja hoiakuid, mis püüavad naisi kunstielu asemel pereelu külge siduda, ning seda, kuidas naiste võimalused hariduse omandamiseks, reisimiseks, koostöövõrgustike loomiseks ja kunstnikuna tunnustuse võitmiseks on olnud meeste omadest ilmselgelt halvemad.

6. XII 2019–26. IV 2020
Kumu Art Museum, Large Hall
Artists: Julie Hagen Schwarz, Sally von Kügelgen, Karin Luts, Natalie Mei, Lydia Mei, Aino Bach, Olga Terri, Maria Wiik, Helene Schjerfbeck, Sigrid Schauman, Elga Sesemann, Ellen Thesleff, Tove Jansson, Tuulikki Pietilä and others
Curators: Tiina Abel, Anu Allas (Kumu Art Museum)
Adviser: Anu Utriainen (Ateneum Art Museum)

The forces that would have her disappear

Sanna Lipponen analyses the largest museum exposition of artworks by Estonian female artists who were active between the mid-19th century and the 1950s.

"I think a lot about that obliteration. Or rather that obliteration keeps showing up. I have a friend whose family tree has been tracked back a thousand years, but no women exist on it. She just discovered that she herself did not exist, but her brothers did. Her mother did not exist, and nor did her father's mother. Or her mother's father. There were no grandmothers. Fathers have sons and grandsons and so the lineage goes, with the name passed on; the tree branches, and the longer it goes on the more people are missing: sisters, aunts, mothers, grandmothers, great-grand-mothers, a vast population made to disappear on paper and in history."[1] This is a passage from Rebecca Solnit's essay "Grandmother Spider" (2014) on the obliteration and exclusion characteristic of patriarchal history writing. The male-to-male lineage described is a startling image. It may look like a whole tree, but it is at best half a tree. How thick and heavy with branches would it be in its entirety?

The canon of Western art history is very similar to that tree. It is full of great men after great men. Few women have found their place among the branches. The exhibition "Creating the Self: Emancipating Woman in Estonian and Finnish Art" shown by Kumu, in cooperation with the Ateneum Art Museum, unveils a different kind of tree – one made up of works by Estonian and Finnish women artists and reminding us that they really existed, worked, made art, were part of the art world, although for many reasons this was particularly challenging for women. Each of them is part of art history, although too many of them have been left out or excluded from it, even forgotten.

The scope of the exhibition curated by Tiina Abel and Anu Allas is breath-taking, with very many works on display. While the bundling of women artists based on their supposed gender is problematic in many ways, the exhibition and the underlying extensive research on Estonian women artists is a significant achievement in terms of revealing the circumstances, expectations and attitudes that seek to attach women to family life instead of an artistic one, and in terms of showing how women's opportunities for education, travel, networking and being recognised as an artist have been clearly inferior

Lisaks joonistuvad välja sarnasused ja erinevused naiste vahel Baltikumis ja Põhjamaades.

Näituse teebki enneolematuks selle aegruumiline ulatus 19. sajandi keskpaigast 1950. aastate lõpuni. Maalide kõrval sisaldab näitus ka joonistusi, väikeskulptuure, keraamikat, fotosid, videoid ja koguni tubakareklaame. Tänu näituse arhitektuurilisele lahendusele ei mõju teoste suur koguarv umbse ega kurnavana. Teoste rühmitamine ajastu ja teema järgi on pedagoogiliselt nutikas ning ühtlasi asetatakse eri kunstnike tööd omavahel dialoogi.

Tehnilise taseme poolest varieeruvad maalid väga meisterlikest selgelt nõrgemate teosteni. Sagedasemateks teemadeks on maastikud kodumaalt ja mujalt Euroopast, igapäevatoimetused, lopsakad lilleseaded ja rikkalikud interjöörid. Näitus on tulvil mitte ainult naiskunstnike teoseid, vaid ka naisi kujutavaid kunstiteoseid. Arvukate autoportreede kõrval on kunstnikud kujutanud ka naisi enda ümber: sõpru, õdesid, tütreid, emasid ja vanaemasid. Eri vanuses naised poseerimas, naised lugemas, naised tegelemas käsitööga, naised peeglisse vaatamas, naised leinamas, naised tubakat suitsetamas ja naised tänaval jalutamas – maalide kaudu avaneb vaade naiste eraellu ning naiste elus ja staatuses eri ajastutel toimunud muutustele. Nähtavale tulevad ka struktuurid, mis on naiste sotsiaalse, tööalase ja kunstilise liikumisruumi ahtaks kokku surunud.

Needsamad struktuurid on kokku pannud kunstiajaloo kaanoni ja toetanud selle püsimist – ning samad struktuurid on naisi sellest eemal hoidnud. Naiskunstnike loomingut ei ole isegi tingimata säilitamisväärseks peetud – ka käesolevalt näituselt puuduvad paljud kunstnikud, kes on küll tuntud, kuid kellelt pole leitud ühtki säilinud tööd. Oma külluslikkusele vaatamata tõstatab näitus palju küsimusi sellest, "mis oleks, kui ...". Mis oleks, kui kõik need ja paljud teised naised saanuks soovitud hariduse? Mis oleks, kui nad võinuks pühenduda kunstnikukarjäärile? Mis oleks, kui naiskunstnike kadunud teosed oleksid säilinud? Milline see näitus siis välja näeks? Mis oleks, kui need naiskunstnikud olnuks algusest peale kunstiajaloo tunnustatud ja oluline osa? Milline oleks sel juhul praegune maailm?

Samas on siiski oluline, et see näitus ja need tööd on olemas. Kunstiajalugu ei ole muutumatu monoliit, vaid seda kirjutatakse pidevalt ümber. Ka käesolev näitus kirjutab seda ümber. Ja praegu kasvav huvi naiskunstnike vastu on võimestav. Näiteks tuntud Soome kunstnikud Helene Schjerfbeck (1862–1946) ja Tove Jansson (1914–2001), keda samuti sellel näitusel eksponeeritakse, saavad mõlemad sel aastal oma filmi. Peale selle tõusis Helsingi Ateneumis hiljuti korraldatud Schjerfbecki näitus "Leidsin end oma reiside kaudu – Helene Schjerfbeck" igapäevase külastajatearvu poolest läbi aegade populaarseimaks näituseks, minnes mööda isegi Pablo Picassost (1881–1973) endast!

*

"Mõni naine kustutatakse vähehaaval, mõni ühekorraga. Mõni tõuseb uuesti esile. Iga naine, kes esile tõuseb, võitleb jõududega, mis tahaksid ta ära kaotada. Need jõud panevad ta proovile. Need jõud panevad ta proovile, püüdes tema asemel jutustada tema lugu või teda ennast tema loost, saamisloost, õiguse kandjate seast välja kirjutada. Suutlikkus jutustada oma lugu, olgu sõnas või pildis, on juba iseenesest võit, on juba iseenesest mäss,"[2] kirjutab Rebecca Solnit.

to those of their male counterparts. In addition, the similarities and differences between women in the Baltic and Nordic regions become apparent.

Indeed, what makes the exhibition unprecedented is its scope in space and time, as it stretches from the mid-19th century to the late 1950s. Alongside paintings, the exhibition includes drawings, small sculptures, ceramic objects, photographs and videos, even tobacco advertisements. Thanks to the exhibition architecture, the enormous volume of works does not feel cluttered or heavy. The grouping of works by era and theme is done in a pedagogically clever way, at the same time bringing works from different artists into dialogue with one another.

In terms of their technical level, the paintings range from highly sophisticated to clearly weaker works. The themes include landscapes from home and elsewhere in Europe, daily chores, lush flower arrangements and rich interiors. The exhibition is brimming not only with works by female artists but also women portrayed in artworks. In addition to numerous self-portraits, the artists have depicted women around them: friends, sisters, daughters, mothers and grandmothers. Women of different ages posing, women reading, women doing crafts, women looking in the mirror, women mourning, women smoking tobacco and women walking in the street – paintings that open up to the private life of women and the changes in women's lives and status during different periods. Also revealed are the structures that have squashed women's social, professional and artistic freedoms.

The same structures have put together and held up the canon of art history; and the same structures have kept women out of it. The production of women artists has not even necessarily been considered worthy of preservation: many artists who are known but without a single surviving work to be found are absent from this exhibition. Despite its abundance, the exhibition still raises many "what ifs": What if all these and many other women could have received the education they wanted? What if they could have dedicated themselves to their careers as artists? What if the lost works by women artists had been preserved? What would this exhibition look like then? What if these women artists had been a recognised and significant part of art history all along? What would the world look like now?

At the same time, however, it is important that this exhibition and these works exist. Art history is not a constant monolith, but is constantly being rewritten. This exhibition is rewriting it. And the growing interest in women artists is empowering. For example, the well-known Finnish artists Helene Schjerfbeck (1862–1946) and Tove Jansson (1914–2001), who are also featured in this exhibition, will have their own films this year. What is more, the recent Schjerfbeck show, "Through My Travels I Found Myself – Helene Schjerfbeck", at Helsinki's Ateneum became the most popular exhibition in terms of daily visitors, surpassing even Pablo Picasso (1881–1973)!

*

"Some women get erased a little at a time, some all at once. Some reappear. Every woman who appears wrestles with the forces that would have her disappear. She struggles with the forces that would have her disappear. She struggles with the forces that would tell her story for her, or write her out of the

Solniti parafraseerides on näitus “Eneseloomine. Emantsipeeruv naine Eesti ja Soome kunstis” ja iga sellesse kuuluv teos juba iseenesest võit. Mõtlen sellele, kui vaatan Sally von Kügelgeni (1860–1928) meisterlikke maale ja söejoonistusi alasti meestest, kelle suguelundid on riidesse mähitud. Nimelt oli alasti modellide maalimine 19. sajandil Euroopa kunstikoolides naistele keelatud, mis teeb Peterburis õppinud Kügelgeni 1880. aastate maalid ja joonistused tõeliselt erakordseteks. Mõtlen sellele ka siis, kui vaatan Julie Hagen Schwarzi (1824–1902) “Autoportreed õlgkübaraga” (1850. aastad) ja miski tema näos, tema otsekoheses pilgus paneb mind unustama, et see on lihtsalt õlivärv lõuendil. Ja ma ei saa seda tegelikult mõtlemata jätta ka siis, kui vaatan Karin Lutsu (1904–1993) omapäraseid, stiliseeritud maale tumedasse riietatud naistest, kes on tänaval marssides ühte sulanud nagu kuuepealine masin (“Kompositsioon [Kuus figuuri]”, 1939), või kiivrites ja soomusrüüs figuure, kes rapivad õhus hõljuvaid harali jäsemetega imikuid (“Süüta laste tapmine”, 1928).

On juba iseenesest võit, et nii paljud neist kunstnikest jälgisid ja kujutasid inimesi, elusid ja ruume enda ümber. Lydia Mei (1896–1965) seaded annavad 1920. ja 1930. aastate esemetele äratuntava ja köitva ilme: mustvalged fotod laual, punased siidlindid, kirjad ja kantud kindad. Tema interjöörides aga on tühjad ruumid täidetud valguse ja tihke õhustikuga. Need kattuvad põnevalt omavahel lõpututes järjestikku asetatud ruumides, ukseavades ja akendes.

Isegi naiskunstnike maalitud koopiad on võit. Imetlen, kuidas nad on omaks võtnud tuntud (mees)kunstnike käekirja ja pilgu. Nad on kujutatava modelli asemel vaadelnud tähelepanelikult maali ennast – vastu võtnud, uurinud ja enda omaks teinud. Seejärel aga maalinud ka täiesti teistsuguseid teoseid, kus pintslijäljed ja liigutused on nende enda omad, nagu ka pilk ja teema.

Ehkki naiskunstnike liikumisruum on mitmel viisil ja mitmel tasandil olnud piiratud, on nad võtnud ja maalinud oma ruumi, tuues selle nähtavale pintslitõmme pintslitõmbe haaval. Nad on ise võimaldanud oma toimetuleku – harinud ja väljendanud end vaatamata takistustele. Iga käesoleval näitusel väljapandud teos on tõend sellest.

Sanna Lipponen on sõltumatu kunstikriitik. Ta on töötanud Helsingis mitmes kunstivaldkonna organisatsioonis ja on kaasasutanud nüüdiskunstile keskendunud veebiväljaande EDIT (www.editmedia.fi).

1 Rebecca Solnit, Men Explain Things to Me. Chicago: Haymarket Books, 2014, lk 70–71.

2 *Ibid.*, lk 78.

story, the genealogy, the rights of man, the rule of law. The ability to tell your own story, in words or images, is already a victory, already a revolt,”[2] writes Rebecca Solnit.

Rephrasing Solnit, the exhibition “Creating the Self: Emancipating Woman in Estonian and Finnish Art” and each works in it is already a victory. I think this as I look at Sally von Kügelgen’s (1860–1928) skilful paintings and charcoal drawings of naked men with their genitals wrapped in cloth. The thing is that, painting nude models was forbidden for women in European art schools in the 19th century, which makes the 1880s paintings and drawings by Kügelgen, who studied in Saint Petersburg, truly extraordinary. I also think this as I look at the “Self-portrait in a Straw Hat” (1850s) by Julie Hagen Schwarz (1824–1902) and something in her face, the straight look in her eyes, makes me forget that this is just oil on canvas. And to be honest, I cannot help thinking this as I look at Karin Luts’ (1904–1993) original stylised paintings with women in dark clothes marching down the street like a six-headed machine in “Composition [Six Figures]” (1939) or the armour-clad figures mutilating babies that appear to be floating in the air with their limbs spread in “Massacre of the Innocents” (1928).

It is a victory that so many of these artists observed and captured the people, lives and spaces around them. Lydia Mei’s (1896–1965) arrangements give a recognisable and engaging shape to 1920s and 1930s objects: black-and-white photographs on a table, red silk ribbons, letters and warn gloves. In her interiors, empty rooms are filled with light and a dense atmosphere. They fascinatingly overlap in endless successive spaces, doorways and windows.

Even copies made by women artists are a victory. I admire the way they have embraced the particular technique and gaze of well-known (male) artists. Rather than the model depicted, they have looked closely at the painting itself – accepted it, studied it and assimilated it. And then gone on to make completely different paintings where the brush strokes and movements are their own, as is the perspective and the subject.

Although the space open to them has been limited in many ways and on many levels, female artists have taken their own space, and painted their own space, their world, bringing it forth one brush stroke at a time. They have established their own agency – educated and expressed themselves despite the challenges. Every work in this exhibition is proof of that.

Sanna Lipponen is an independent art critic. She has worked for different art organisations in Helsinki and cofounded EDIT, an online publication focused on contemporary art (www.editmedia.fi).

1 Rebecca Solnit, Men Explain Things to Me. Chicago: Haymarket Books, 2014, pp 70–71.

2 *Ibid.*, p 78.

TSITAADINURK:

"Kui kuulsin, et Kumus organiseeritakse temaatiline ülevaatenäitus "Eneseloomine. Emantsipeeruv naine Eesti ja Soome kunstis" [---], mõtlesin automaatselt, et sellega meenutatakse ka 80 aasta möödumist esimesest Eesti naiskunstnike näitusest, mis toimus Alfred Vaga korraldatuna Tallinna Kunstihoones oktoobris 1939 [---]. Kuid eksisin, 1939. aasta näitust ei tuletata "Eneseloomise" seinatekstides ega kataloogis sõnagagi meelde [---]. Karin Luts, kes 1939. aastaks oli tõusnud tunnustatumate naiskunstnike esiritta, on oma sisulise kandvuse ja originaalsusega mõlema näituse sümboolne ühenduslüli – ainsana eesti naiskunstnikest on talle koostatud isiklik ekspositsioon. Teise Eestimaa kunstnikuna väärib seda erandliku õppestuudiumi ja akadeemikustaatuse saavutanud baltisakslanna Julie Hagen-Schwarz, kelle tähendus meie ja ühtlasi 19. sajandi II poole Euroopa naiskunstnike ühiskondliku tunnustuse kontekstis on viimase 30 aastaga tugevasti kasvanud. Hagen-Schwarzi toomine õigesse valgusse algab alles 1990. aastal Tartu kunstimuuseumi teaduri Epp Preemi tehtud näituse ja kataloogiga, kuid ka osutust viimati nimetatu pioneeritööle ei leia "Eneseloomise" kataloogist, [---] tekib kergesti tunne, et alles praegused uurijad on selle teemani jõudnud ja jalgratta leiutanud. [---] Neid [küsimusi] hakati aktiivselt tõstatama juba 1990. aastate algul, pealegi on Eesti kunstiajaloo kirjutuses ja kunstimuuseumide püsiekspositsioonides – erinevalt paljudest lääne metropolidest – olnud naiskunstnike looming alati väljas. Ei saa öelda, et naiskunstnike loomingut oleks muuseumide ekspositsioonide koostamises kuidagi kõrvale heidetud või alahinnatud."

Harry Liivrand, Eesti-Soome naiskunstnikud Kumus. Kiitust ja küsimusi. – Eesti Päevaleht 10. II 2020.

"Kas siinkirjutaja – keskealine valge mees – avab või kitsendab tõlgendusruumi? Kas naiskunstile luuakse selle artikli näol platvorm või hoopis kodustatakse, mille tulemus on lõpuks radikaalsuselt küüniste mahanühkimine, meespilgule allutamine pluss kirjutajale meeldiv poliitiline oreool? Mida üldse tähendab naiskunsti mõiste? Või kas üldse peaks seda defineerima, sest kas ei ole juba liigitus "naiskunst" fašistlik, klassifitseerides naiste loodu spetsiifiliseks kunstiliigiks ning raamistades selle olemasolu ebamäärase papaliku hoiakuga, millega püüab Teisesust mitte tühistada, vaid seda hoopis konstrueerida? [---] Veelgi enam, kas ei ole aeg küps loobuda naiskunsti definitsioonist? Kas see on? Misasi see on? Miks ja kellele seda tegelikult vaja on?"

Eero Epner, Isesuse kehtestamine. – Sirp 10. I 2020.

"[---] juba kunstiajaloo algusaegadest on alati jagunud väga hinnatud ja palju tellimusi saanud naiskunstnikke, kelle looming kohe pärast nende surma ajalookirjutusest kõrvale jäeti. Kusjuures naiskunstnike loomingut hakati agaramalt alavääristama just 20. sajandi vahetusel – ajal kui naisliikumine esimesi edusamme tegi. Küllap oli siis mõnedel meestel suurem vajadus oma kohta kindlustada. Et vähemasti sooline haridusvõrdsus on mitmesuguste mööndustega Eestis kestnud 100 aastat, Soomes paarkümmend aastat kauem, siis varasema,

QUOTE CORNER:

"When I heard that Kumu was putting together the thematic overview exhibition "Creating the Self: Emancipating Woman in Estonian and Finnish Art" [---], I automatically thought it would commemorate the 80th anniversary of the first exhibition of Estonian women artists, organised by Alfred Vaga in Tallinn Art Hall in October 1939 [---]. But I was wrong; there is not a single word about the 1939 exhibition in the wall text or the catalogue for "Self-Creation" [---]. Karin Luts, who had risen to the forefront of the most renowned women artists by 1939, is a symbolic link between the two exhibitions with her strong substance and originality; she is the only Estonian woman artist with a personal space dedicated to her. Another artist from Estonia who deserves this due to her exceptional education and status as an academy member is the Baltic German artist Julie Hagen-Schwarz, whose stature in the context of the social recognition of women artists in Estonia and Europe in the second half of the 19th century has grown significantly over the past 30 years. Hagen-Schwarz was not brought into the right sort of light until 1990 when Epp Preem, a researcher at the Tartu Art Museum, put together an exhibition and catalogue – another piece of pioneering work that is not mentioned in the "Self-Creation" catalogue, [---] so it is easy to get the feeling that the current researchers are the first to have reached this topic and invented the wheel. [---] These issues already began to be actively raised in the early 1990s, and, unlike in many Western metropolises, the works of women artists have always been featured in Estonian art history writing and permanent museum exhibitions. It would not be fair to say that the work of women artists has been somehow marginalised or undervalued in putting together museum exhibitions."

Harry Liivrand, Eesti-Soome naiskunstnikud Kumus. Kiitust ja küsimusi. – Eesti Päevaleht 10. II 2020.

"Do I as the writer – a middle-aged white man – broaden or restrict the space for interpretation? Does this article create a platform for women artists or instead domesticate them, ultimately trimming the claws of radicalism, subverting it to the male gaze, plus achieving a political halo that pleases the writer? What does the concept of the woman artist even mean? Or should it be defined at all? Isn't the category of "women artists" already fascist, classifying women as a specific type of artist and framing their existence with a vaguely patronising attitude that seeks not to abolish their Otherness but rather to construct it? [---] Moreover, is it not time to give up the concept of women artists? Does it exist? What is it? Who really needs it and why?"

Eero Epner, Isesuse kehtestamine. – Sirp 10. I 2020.

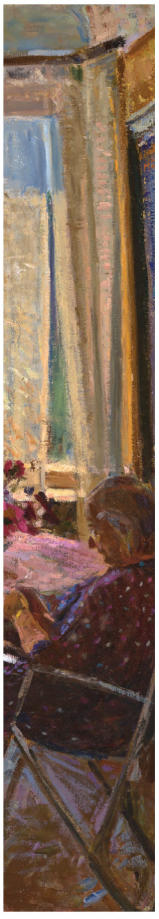
"[---] ever since the dawn of art history, there have always been highly acclaimed and sought-after women artists whose work has been excluded from history writing as soon as they died. What is more, the work of women artists began to be undervalued precisely around the turn of the 20th century – at a time when the women's movement was first making progress.

tööstusrevolutsiooni aegse soolise ebavõrdsuse perioodi ühiskondlik äraspidisus paistab näitusel hästi silma.”

Rebeka Põldsam, Sajanditaguste naiste vimkade väljapanek. – Eesti Ekspress/Areen, 18. XII 2019.

So, some men must have had a greater need to secure their positions at the time. As gender equality in education, if nowhere else, can be said, with various concessions, to have lasted for a century in Estonia and a couple of decades more in Finland, the social backwardness of the earlier period of gender inequality during the Industrial Revolution stand out very clearly in the exhibition.”

Rebeka Põldsam, Sajanditaguste naiste vimkade väljapanek. – Eesti Ekspress/Areen 18. XII 2019.



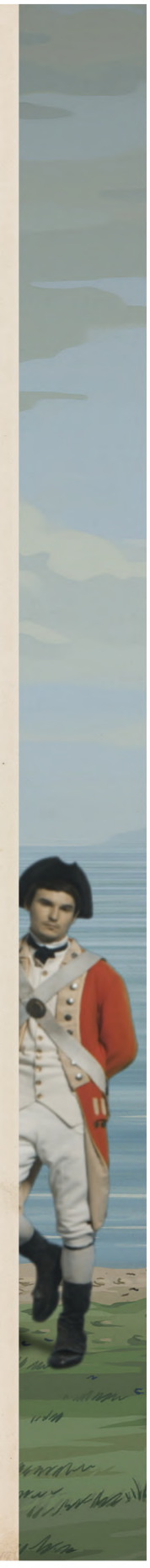
Lydia Mei
Naine sigaretiga
1920. aastad
õli lõuendil
Eesti Kunstimuuseum
Foto autor
Stanislav Stepashko

Lydia Mei
Woman with a
Cigarette
1920s
oil on canvas
Art Museum of
Estonia
Photo by
Stanislav Stepashko

August Georg Wilhelm
Pezold
Mihkli kihelkonna
mees ja naine
1862
litograafia, 49 x 36 cm
Eesti Kunstimuuseum
Foto autor
Stanislav Stepashko

August Georg Wilhelm
Pezold
Mihkli Parish Man
and Woman
1862
lithography, 49 x 36 cm
Art Museum of
Estonia
Photo by
Stanislav Stepashko

ESTHONIENS
du village Mikhaelis.
ЭСТОНЦЫ.



19. IX 2019–26. I 2020
Kumu kunstimuuseum, 3. korruse B-tiib
Kuraatorid: Linda Kaljundi, Eha Komissarov, Kadi Polli

Maailm eestlase kanna all

Eestlased on verminud postkolonialismi klassikalisest uurimisparadigmast sotskolonialistliku versiooni, nendib Johannes Saar näitusel "Vallutaja pilk".

Eestlasel on kapist võtta mitu ametlikku minapilti. On "orjarahva", "õilsa metslase" ja ka "Kungla rahva" oma, kõik saadud kingiks baltisaksa rohkem või vähem estofiilsetelt mõtlejatelt. Kaugematest, Läti Henriku ja Hansa-aegadest on ette näidata ka "pagana", "loodusrahva" ja "mitte-sakslase" keskaegsed stigmad, aga need on õige ribadeks kantud ja kaotanud oma klassifitseeriva väe. Ka "mitte-venelase" roll 18. ja 19. sajandi Vene impeeriumi maadeavastajate illustreeritud entsüklopeediates ei morjenda enam, küll aga teeb vaikselt sama tööd – kirjeldab eestlast Kultuurilise Teisena, kategoriseerib ta võõraks ja pentsikuks, pigem pärismaalaseks kui maadeavastajaks. Sellest koloniaalsest taagast siis ärkamisaegne tung enesejõustamisele ning nooreestilik pürg sulanduda "Euroopa kultuurrahvaste", eeskätt prantslaste hulka.

"Euroopa kultuurrahva" üleriided ning eurooplaseks saamise lugu on eestlase identiteetide garderoobis praegu esimesel kohal. Ei ole teistelt kingiks saadud, pigem ikka enda näputöö ning vaeva vili. Esimene omatehtud bränd. Selle alt turritab kohati küll "Nõukogudemaa vennasrahva" aluspesu ja see teeb tuska. Ent koos sellega tuleb päevavalgele ka üks püsivamaid kihistusi eestlase enesemääratluses, selleks on "paljukannatanud väikerahva" minapilt – lugu eestlasest kui ohvrist. Just see lugu toimib liimina, alfa ja oomegana, mis ühendab kogu bränditähestiku, loob sidususe, ehitab rahvuse tervikuna üles.

Nimelt on asju, mida baltisaksa valgustusliku romantismi, ärkamisaegse rahvusromantismi, rahvusriikluse, nõukogude historiograafia ja liberaalse ajalookirjutuse narratiivid ei vaidlusta – selleks on eesti rahva kannatused. Nende aeg, maht ja koht küll varieeruvad, ent need on alati olemas. Alates 18. sajandi lõpust pole keegi neist jätnud mainimata 700-aastast orjaööd. Tõsi, Berliini müüri langemine tõi muutuse – "eesti rahva kannatuse aastad" paigutati nüüd ahtamasse Nõukogude okupatsiooni poolsajandisse, tollasesse Gulagi, poliitilisse tagakiusamisse, venestamisse. Mida enam oleme samastunud nn Euroopa kultuurrahvaste minapildiga, seda enam on tuhmunud mälestus saksa ristisõdijate ja baltisaksa mõisnike "ülekohtust". Ergama on löönud aga "kommunismi kuriteod", kogu "ajalooline süü" on märkamatult projitseeritud idakaarde, Venemaale. Oleme verminud postkolonialismi klassikalisest uurimisparadigmast sotskolonialistlikku versiooni – võimalik, et õiglasest soovist naerda viimasena ja ajaloole kätte maksta.

Ent võimalik, et hoopist soovist astuda viimane samm teel täieõiguslikuks klubiliikmeks. Sest "Euroopa

19. IX 2019–26. I 2020
Kumu Art Museum, 3rd floor, B wing
Curators: Linda Kaljundi, Eha Komissarov, Kadi Polli

The world under the heel of the Estonian boot

Estonians have remoulded the classic research paradigm of post-colonialism as socialist colonialism, observes Johannes Saar on a visit to the exhibition "The Conqueror's Eye".

Estonians have more than one official identity hanging in the wardrobe. There is the "nation in serfdom", the "noble savage" and also the "people of Kungla", a mythical land of happiness, all received as gifts from Baltic German thinkers who were all more or less Estophiles. The medieval stigma associated with "heathens", "savages" and "non-Germans" date back to the more distant times of Henry of Latvia and the Hanseatic League, but have by now been worn to rags and lost their classifying power. The "non-Russian" cloak bestowed on Estonians in the illustrated encyclopaedias of the Russian explorers of the 18th and 19th centuries has also ceased to be a source of frustration, but quietly continues to do its work all the same – describing Estonians as the Cultural Other, categorising them as alien and strange, belonging among the natives rather than the explorers. This colonial burden, then, explains the surge to self-empowerment during the national awakening of the 19th century and the aspiration, harboured by the neo-romantic Young Estonia (Noor-Eesti) movement of the early 20th century, to join the "cultural nations of Europe", especially the French.

The outer garments befitting a "European cultural nation" and the story of becoming European now have pride of place in the Estonian wardrobe of identities. Rather than a gift from others, now our own needlework and the fruit of our labour. The first homemade brand. Here and there, however, the undergarments of the "friendly brotherhood of Soviet nations" stick out – and that is frustrating. Yet with them, one of the most persistent layers of the Estonian self-image comes to light – the image of a "long-suffering small nation", the story of the Estonian as victim. It is this story that acts as the glue, the alpha and omega, that binds together the entire brand alphabet, creating coherence, building the nation as a unit.

In particular, the suffering of the Estonian people is something that is not disputed by the narratives of the Enlightenment romanticism of the Baltic Germans, the national romanticism of the awakening period, the nation state, Soviet historical writing or liberal history. Although the time, scope and place vary, the suffering is always there. Since the late 18th century, none of these narratives has failed to mention the 700 years of slavery. Admittedly, the fall of the Berlin Wall brought a change – the "years of suffering of the Estonian people" were now placed

kultuurrahvaste" perre ei saa kuuluda hingelt haige idaeurooplasena, lahtise haavaga südames, küüditatud või paadipõgenenud esivanemate mälumustriga. Võimalik, et sellepärast pole jutuks tuleval kolonialismikriitilisel näitusel ühtegi vihjet Nõukogude okupatsioonile ja selle stigmadele; sotskolonialistlikku aluspesu täna ei pesta – tänane eestlane ikka valib ka, kelle ohvrina ta end näitab. Kui juba jalg Lääne-Euroopa ukse vahel, siis ka aeg "vana olija" maneerideks. *Maassa maan tavalla. When in Rome, do as the Romans do.* Ehk et järgi kohalikke kombeid, metsas ulu koos huntidega.

Viimasel ajal ongi Eesti "paljukannatanud väikerahva" narratiiv pühitud ajaloo vaibanurga alla ning tehtud ruumi salongikõlbulikele teemadele, millega pääseb sellele Euroopa salongi kaminatulele lähemale. Võimalik, et suisa seltskonnalõviks ja -hingeks endaks, raugelt žestikuleerimas simsi najal, kesk portselanelevante ja tiigrinahku. Ainitised kahtlused õhtumaade heades kavatsustes ülejäänud maailma tsiviliseerimisel näib selleks sobiv agenda. Eesti ajalooteadvusse ongi sööbimas nüüd postkolonialismi klassikaline uurimisparadigma – küsimused "valge mehe ajaloolisest süüst" ning, mis eriti oluline, küsimused eestlaste kaassüüst kellegi teise tembeldamisel "pärismaalaseks" või "õilsaks metslaseks". Selline probleemiseade maalib mõistagi eestlaste näonaha oluliselt valgemaks ning parkunud teolise kondivalu asemel võib temagi loota rikkama rahva ihuhädadele, olgu selleks siis podagra, spliin või maailmavalu. Seegi on samm edasi.

See on uuenev intellektuaalne kliima, millesse Eestis maandus külalisnäitus "Vallutaja pilk" – lugu Euroopa dominantsest vaatevinklist, mis surub ülejäänud maailmale peale oma unistused ja fantaasiad, eelarvamused ja hirmud. Kohalik vastukaja osutus üle keskmise elavaks ja soojaks. Lisaks kutselistele ajakirjanikele võtsid sõna ajaloolased, politoloogid ja teadusloolased, mõistagi ka koloniaaldiskursuse analüütikud, sekka kunstnikke ja muusikakriitikuid. Kõigil meeles mõlkumas valge mehe koloniaalne patukahetsus "maailma avastamise" pärast.

Eestlasedki sekkuvad suurde mängu. Ikka on kõnealust näitust, Uus-Meremaa kunstniku Lisa Reihana monumentaalset videopanoraami "In Pursuit of Venus [infected]" (Veenuse jälil [nakatunud], 2017), maailma muuseumides võõrustatud koloniaalse kultuuripärandiga kohalikest hoidlatest. Nii ka meil Eestis siin Kumus. Esimeses toas koreograafiline taaslavastus Euroopa maadeavastajate ning Okeaania elanike esimestest kohtumistest 18. sajandil, tagatubades lood "eestlaste avastamisest". Nende seas tuttav "paljukannatanud väikerahva" narratiiv... Ent sedapuhku moekamas postkolonialistikus kontekstis. Lugu ei olegi enam osa meie praegu kehtivast minapildist, postamendile tõstetuna ja vitriini kammitsetuna on ta võõritatud teaduslikule vaatlusdistantsile ning ajaloostatud kui lõppenud peatükk. See laboratoorne reserveeritus sobib kohalikule näitusekülastajale, see vaatevinkel on kahtlemata õilistav, saame tõusta kõrgemale eestlaste senisest minajutustusest, saame end vaheldumisi näha Euroopa, baltisaksa või siis vene maadeavastajate pilgu läbi.

Selgub, et Eestimaa muuseumide fondides on kõike. Selgub ka, et eestlaste kujutised 18. ja 19. sajandist on nii kirjasõnas kui pildis allutatud Carl von Linné elusorganismide süstemaatikale ning selles varjuvale kultuurirassismile. Tolle aja entsüklopeedilised ülevaated "Venemaa rahvastest", rääkimata baltisaksa kirjasõnast, panevad meid külmakartmatute arktiliste hõimudega enam-vähem ühte patta, keelduvad omistamast meile *Homo europeanus*'ele omaseid

in the narrower frame of the half-century of Soviet occupation, the Gulag, political persecution, Russification. The more we identify with the so-called European cultural nations, the more we obscure the memory of the "injustice" suffered at the hands of the Teutonic crusaders and Baltic German overlords. The "crimes of communism", on the other hand, are now glaring brightly, with all the "historical guilt" discreetly shifted eastward onto Russia. We have remoulded the classic research paradigm of post-colonialism to arrive at a version of it – socialist colonialism – perhaps driven by a righteous desire to be the last one to laugh and to get back at history.

Or perhaps the desire to take the last step toward becoming a full member of the club, the family of "European cultural nations", which cannot accept soul-sick Eastern Europeans with a gaping wound in their heart, sharing the mnemonic patterns of their ancestors, deported or driven to exile as refugees. This could be the reason why there is not a single hint of Soviet occupation or its stigmas in the anti-colonial exhibition that I will discuss in what follows. We will not be washing the dirty laundry of socialist colonialism today, for the modern Estonian takes care to choose whose victim they represent themselves as being. If you already have a foot in the door to Western Europe, it is time to emulate the manners of the "old gang". *Maassa maan tavalla*. When in Rome, do as the Romans do. In other words, follow the local customs, howl with the wolves when in the woods.

Indeed, the narrative of a "long-suffering small nation" has recently been swept under the corner of the carpet of history and made room for more respectable topics that get you closer to the hearth in an European salon. Perhaps even make you the soul and focus of high society, languidly gesticulating, leaning against the mantelpiece, amidst porcelain elephants and tiger skins. Occasional scepticism about the good intentions of the West in its efforts to civilise the rest of the world seems like an appropriate agenda for this. The classic research paradigm of post-colonialism – questions of "the white man's historical guilt" and, more importantly, questions of the complicity of Estonians in labelling someone else a "native" or "noble savage" – is now making its way into Estonian historical consciousness. Posing the problem like this naturally paints the Estonian complexion much fairer, and rather than the aches and pains of the tanned serf working the field, we too can hope for more refined ailments, be it gout, melancholy or Weltschmerz. Even that is progress.

This is the changing intellectual climate in which the travelling exhibition "The Conqueror's Eye" found itself in Estonia, telling the story of the dominant European perspective, which forces its dreams and fantasies, prejudices and fears on the rest of the world. The reception was more than moderately lively and warm. Alongside professional journalists, also historians, political scientists, scientific historians and, naturally, critics of colonialist discourse spoke out, joined by the occasional artist and music critic. All of them preoccupied with the white man's colonial repentance for "global exploration".

Estonians insert themselves in the big game. As it has been hosted in museums around the world, the exhibition we are looking at, the monumental video panorama "In Pursuit of Venus [infected]" (2017) by New Zealand artist Lisa Reihana, has time and again been accompanied by items of colonial heritage from local repositories. The same thing happened here in Kumu: a choreographed re-enactment of the first encounters between European explorers and the natives of Oceania in

rassitunnuseid nagu tundlikkus või leidlikkus, küll aga *americanus*'ele, *africanus*'ele ja *asiaticus*'ele omast laiskust, salalikkust, kombelõtvust, saamahimu, räpasust ja joomarlustki. Mõistagi oli vaja meid sellest kõigest päästa.

Koloniaalfantaasia kõnnib enamasti kolonisatsiooni eel, talle järgneb koloniaalne etnograafia "pärismaalaste lootusetust mahajäämusest" ning mõlemad sillutavad teed kultuurilistele päästemissioonidele, maadeavastustele, kristlikele misjonidele. Sellel on omad tagajärjed. Raske on kaminatule ääres esineda paljastusega oma kaassüüst teiste rahvaste tembeldamisel pärismaalasteks, kui su oma rahvus vahib kaminasimsilt just sellisena vastu – suveniirse portselanist figuurina kesk portselanist elevante, seljas selget etnilist stigmat kandvad rahvariided. Alates Katariina II-st on eestlasi Vene impeeriumi rahvaste etnograafilistes atlastes ja dekoratiivkunstis liigitatud rubriiki "erinevus rikastab" ning see on toonud topeltnähtamatuse – mitte-venelane, mitte-sakslane, mitte-eurooplane jne. Igal juhul näide tähenduslikust vaakumist.

Ent näitus ei jää jänni eestlaste kaassüü etlemisel. Maailma vabastamisel nn barbaarsusest ja ebausust on eestlased kolonisaatorina kaasa löönud. Paari mustvalge fotoepisoodina heiastub näitusel eestlaste roll kahvanäolise õpetajahärrana Ida-Aafrikas "pärismaalasi päästmas". Kristlikud misjonid avatakse 19. sajandi Aafrikas eesti sugu pastorite osalusel. Järgmisel sajandil jätab neist kohaliku põlisrahva kultuuri püsivama jälje Leonhard Blumer, kelle eestvedamisel avatakse Tansaanias koole ning trükitakse 1927. aastal Leipzigis ka esimene maasaikeelne illustreeritud aabits ja katekismus. Esimeses leidub nii pilte kui jutte maasaidest endist – ikka nii nagu kahvanägu Blumer neid nägi ja kirja panna oskas. Ja maasaid õppisidki aabitsast end nägema Blumeri pilgu läbi, andsid käest oma maa ja said vastu piibli. Ei tule ette, et kodu-eestlaste endi käsi Maarjamal oleks teistmoodi käinud.

Näitusel võiks aga veelgi rohkem olla juttu eestlaste kaassüüst, lisaks "päästmisele" käidi ju ka "avastamas". On juttu Adam Johann von Krusensterni ja Otto von Kotzebue ilmareisidest, ent mitte sellest, et kaasasõitnud "vene meremeeste" seas leidus eestlasi, kes olid omandanud "Vene keisri truu alama" pilgu ning kirjeldasid isekeskis eksootilisena kõike ja kõiki, kes seda polnud. 19. sajandi teisel poolel saab aga see nimetu pilk nime ja hääle. Aastatel 1867–1869 ilmuvad Postimehes järjejutuna laevamehaanik Jüri Jürisoni reisikirjad mereretkelt Kroonlinnast Vladivostokki ning neis sagenevad Kaug-Ida merede kandis tõdemused sellest, et issanda loomaaed on kirju, ainult "meile" on ta andnud valge naha ja tervemõistusliku arusaama asjade loomulikust korrast. Lehelood naudivad lugejamenu ning Jaapani orientaliseerimine levib Eestis koos lehega talust tallu. Jürisoni järel tulevad teised eesti meremehed keiserlikus laevastikus ning nendegi reisikirjad Jaapanist ja Indo-Hiinast kipuvad rõhutama sealsete kommete kentsakust ning erinevust sellest, millega "meie siin" oleme harjunud. Kultuuriline Teine jõuab levinud kujutlusena eestlase lugemislauale.

Vene-Jaapani sõja (1904–1905) eesti soldatite rindekirjad ajalehtedes Postimees ja Teataja toovad aga muutuse. Rindelugudes võõristatakse pigem sõda ennast ja tsaaririiki, Jaapani sõdureid on aga inimlikustatud aupaklike kiitustega sõdimisoskuste eest. See suhtumine erines radikaalselt tsaaririigi ideoloogilisest peavoolust, mis ei hoidnud end tagasi "salalike kollaste pärdikute" sarjamisel. Noor-Eesti esimene album oli juba ilmunud, eestlased olid murdnud end

the 18th century in the first room, stories of "Estonians being discovered" in the back room, including the familiar narrative of the "long-suffering small nation"... only this time in a more fashionable post-colonial context. The story is no longer part of our current self-image. Showcased and elevated to the pedestal, it has been alienated, distanced as if for scientific observation and historicised as a closed chapter. This laboratory-like reservation suits the local audience; the perspective is undoubtedly dignifying – we can rise above our previous self-narrative and alternately see ourselves through the eyes of European, Baltic German and Russian explorers.

It turns out that there is everything in the collections of Estonian museums. It also turns out that the depictions of Estonians from the 18th and 19th centuries, both texts and images, are shaped by the Linnaean taxonomy of living organisms and its underlying cultural racism. The encyclopaedic accounts of the "peoples of Russia" of the time, not to mention the Baltic German writings, more or less lump us together with the seasoned Arctic tribes, refusing to attribute to us the racial characteristics of *Homo europeanus*, such as sensitivity or ingenuity, but listing deceitfulness, depravity, greed, filthiness and drunkenness – supposed characteristics of the *Americanus*, *Africanus* and *Asiaticus*. Naturally, we needed to be saved from all this.

Colonial fantasies usually precede colonisation, followed by colonial ethnography of the "desperate backwardness of the indigenous people", and both pave the way for cultural rescue efforts, exploration and Christian missions. This has its consequences. It is difficult to hold the stage by the fireplace in an European salon exposing your complicity in labelling other nations as natives or aboriginals when images of your own nation displayed exactly as that are looking back at you from the mantelpiece – as souvenir figurines amidst porcelain elephants, clad in folk costumes bearing a clear ethnic stigma. Since Catherine II, Estonians have been relegated to the category of "enriching differences" in the ethnographic atlases and decorative art depicting the various peoples of the Russian Empire, and this has led to double invisibility – as non-Russian, non-German, non-European, etc. In any case, an example of a vacuum of meaning.

However, the exhibition does a superb job of staging the complicity of Estonians. Estonians have taken part as colonisers in liberating the world from so-called barbarity and superstition. In a couple of black-and-white photographs, the exhibition portrays the role of Estonians as pale-faced preachers "saving the natives" in East Africa. Christian missions are opened in 19th-century Africa with the participation of Estonian pastors. In the next century, Leonhard Blumer would leave a more lasting mark on the local indigenous culture, leading the opening of schools in Tanzania and the printing of the first illustrated Masai alphabet book and catechism in Leipzig. The first contains both images and stories of the Masai – naturally as seen through the eyes of the pale-faced Blumer. And the Masai learned to see themselves through the eyes of Blumer, gave up their land and received the Bible in return. I cannot say that Estonians themselves had had a different experience back home.

However, the exhibition could talk even more about Estonian complicity; Estonians did also go out "exploring" as well as "saving". Thus, the exhibition covers the travels of Adam Johann von Krusenstern and Otto von Kotzebue, but not the fact that among the "Russian sailors" accompanying them were Estonians who had adopted the perspective of the

Tallinna linnavalitsusse ning moodustanud esimesed poliitilised parteid. Väljakasvamine Vene alama vammusest oli alanud, rätsepalt oli juba tellitud eurooplase sabakuub. Ees ootas vallutusretk Pariisi...

Johannes Saar on kunstiteadlane ja -kriitik ning kunstisotsioloogia ja kultuuritekstide diskursusanalüüsi lektor.

TSITAADINURK:

"Kümmekond aastat tagasi olid Lisa Reihana ja James Pinker Austraalias ühes Canberra muuseumis, kus viimasele jäi silma Prantsusmaal toodetud tapeet "Les Sauvages de la mer Pacifique" (Vaikse ookeani pärismaalased, 1804–1805). Piltapeet kujutas Briti kapteni James Cooki ja Prantsuse maadeavastajate Jean-François de La Pérouse'i ja Louis Antoine de Bougainville'i 18. sajandil toimunud retki Vaiksel ookeanil. "James kutsus mind seda vaatama ja see tapeet tundus mulle nii veider," räägib Reihana. "Seisad millegi kõrval, vaatad seda ja siis saad ühel hetkel aru, et seal kujutatakse sind ennast. Vaatasin neid tapeedil kujutatud inimesi, Vaikse ookeani rahvaid, ja sain aru, et see on eurooplaste arusaam, see, milliseks nad meid pidasid." Reihana, kes ise on isa poolt maoori päritolu ja ema poolt waleslane, leidis mitu aastat hiljem nende kodusest raamatukogust Canberras nähtud näituse kataloogi ja... "See oli minu heureka-hetk! Otsustasin, et äratan selle tapeedi ellu.""

Kadri Karro, Hiiglaslik videopanoraam Vaikse ookeani saarte põlisrahvastest Kumus. – Eesti Ekspress/Areen 25. IX 2019.

"Siiamaani olime näitusel mõtestanud end lääne maailma kodanikena, kuid kolonialismi narratiivi kontekstis võime end sama hästi pidada pärismaalaseks. Vanimad näitusel eksponeeritud originaalkujutised eestlastest on pärit Johann Gottlieb Georgi suurteosest "Kõigi Venemaa rahvaste kirjeldus" (1776–1780). Eesti naine on kujutatud selja tagant. Tema nägu pole näha, sest see ei olnud oluline. Oluline oli kirjeldada tema eluaset, rõivastust, kombeid ja uskumusi. Eestlane on sellel pildil groteskne killuke Vene impeeriumi sama kirevast jõukusest nagu eesti naise seelik. Eestlased on kultuuritud nagu lõunamere pärismaalased: nad on veidi isemeelsed, laisad, kasimatud ja kalduvad joomarlusse. Programmeeritud vaatama kujutatavat kui midagi võõrast, eksootilist, kedagi, keda peab tsiviliseerima, tekib meis märkamatult dissonants. Need olemegi ju meie. Või kas ikka oleme?"

Urmas & Liisa Hõbepappel, Eestlase skisofreeniline minapilt. – Sirp 8. XI 2019.

"loyal subjects of the Russian emperor" and among themselves described as exotic everything and anyone who had not. In the second half of the 19th century, this nameless perspective gets a name and a voice. Between 1867 and 1869, Jüri Jürison, a ship's engineer, publishes a journal of his sea voyage from Kronstadt to Vladivostok in the Estonian newspaper Postimees. As he reaches the seas of the Far East, references to the diversity of God's creatures increase, as do references to "us" as the only ones bestowed with a fair skin and commonsense grasp of the natural order of things. The newspaper stories are a hit and the orientalisation of Japan spreads from one farmstead to the next in Estonia. Jürison will be followed by other Estonian sailors in the imperial navy; in their travel journals, they similarly tend to emphasise the quirky customs in Japan and Indo-China and the contrast to what "we here" are accustomed to. The Cultural Other establishes itself as a widely spread idea on the reading tables of Estonians.

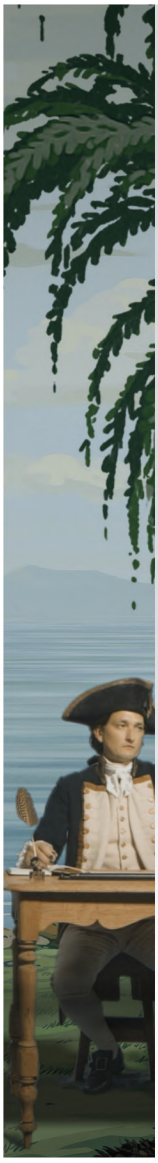
Letters by Estonian soldiers from the front lines of the Russo-Japanese War (1904–1905) appearing in the newspapers Postimees and Teataja bring a change, however. These front line stories tend to disparage war itself and the tsarist state, while Japanese soldiers are humanised with praise for their fighting skills. This attitude was radically different from the ideological mainstream of the tsarist state, which showed no restraint in railing at the "devious yellow monkeys". The first album of the Young Estonia literary movement had already been published, Estonians had made their way into the Tallinn City Government and formed their first political parties. We had begun to outgrow the scruffy old overcoat of the Russian subject and an order for a European tailcoat had already been put in with the tailor. The conquest of Paris awaited...

Johannes Saar is an art historian and critic as well as a lecturer in art sociology and discourse analysis of cultural texts.

QUOTE CORNER:

"Ten years ago, Lisa Reihana and James Pinker were in a museum in Canberra, Australia, where a French-made wallpaper, "Les Sauvages de la mer Pacifique"(1804–1805), caught Pinker's eye. The panoramic wallpaper depicted the 18th-century Pacific expeditions by British captain James Cook as well as the French explorers Jean-François de La Pérouse and Louis Antoine de Bougainville. "James asked me to look at it and the wallpaper seemed so weird to me," says Reihana. "You stand next to something, look at it, and then you suddenly realise that it is you portrayed there. I looked at these people on the wallpaper, the people of the Pacific, and I realised that this was the perception of Europeans, how they saw us." Reihana, who is Maori on her father's side and Welsh on her mother's, found a catalogue for the exhibition she had seen in Canberra some years later in their home library and... "It was my eureka moment! I decided that I would bring this wallpaper to life."

Kadri Karro, Hiiglaslik videopanoraam Vaikse ookeani saarte põlisrahvastest Kumus. – Eesti Ekspress/Areen 25. IX 2019.



Eestlased
1892–1917
Gardneri portselanivabrik
26 x 16 cm
Tallinna Linnamuuseum
Foto autor Stanislav Stepashko

Estonians
1892–1917
Gardner porcelain factory
26 x 16 cm
Tallinn City Museum
Photo by Stanislav Stepashko

"Up to this point in the exhibition, we had identified ourselves as citizens of the Western world, but in the context of the colonial narrative, we might as well consider ourselves as the natives. The earliest original images of Estonians shown at the exhibition are from Johann Gottlieb Georgi's monumental "Description of all peoples living in the Russian Empire" (1776–1780). The Estonian woman is shown from behind. Her face cannot be seen, because it did not matter. What was important were descriptions of her dwelling, clothing, customs and beliefs. In this picture, the Estonian is a grotesque little piece of the Russian Empire's wealth of variety that is as colourful as the woman's skirt. Estonians are as uncivilised as the natives of the South Sea: they are a bit obstinate, lazy, filthy and prone to drunkenness. Programmed to look at the imagines as depicting something alien, exotic, someone that needs to be civilised, we all of a sudden experience dissonance. It is us. Or is it?"

Urmas and Liisa Hõbepappel,
Eestlase skisofreeniline minapilt. –
Sirp 8. XI 2019.

Tanja Muravskaja
Projektist "Aiapagu"
2016–2019
Foto
Kunstniku ja Eesti
Kunstimuuseumi loal

Tanja Muravskaja
From the project
"Garden Exile"
2016–2019
Photo
Courtesy of the artist
and Art Museum of
Estonia

17. V–27. X 2019
Kumu kunstimuuseum
Kuraator: Elnara Taidre

Tuglaste koduaia pagupunkt

Neeme Lopp küsib lõppenud kümnendi üht olulisemat küsimust fotograafias: kas foto suudab pakkuda mittepolitiseeritud pilku?

Pärast Teist maailmasõda, kui Nõukogude võim positsioonid Eestis taas üle võttis, ei sattunud Friedebert Tuglas tegelikult kohe põlu alla. 1945. aastal võeti ta (tõsi, pärast uue, sotsialistlikule ülesehitustööle truudust vanduva liitumisavalduse kirjutamist) taas ENSV Kirjanike Liidu liikmeks. 1946. aastal sai ta ENSV rahvakirjaniku nimetuse ja osales isegi liidu juhatuse töös. Alles 1949. aastal ilmunud Max Laossoni artikkel "Mõningaist eesti kirjandusteaduse ja kirjanduskriitika küsimustest" kuulutas ta koos hulga saatusekaaslastega klassivaenlaseks ja EK(b)P VIII pleenum (21.–26. märts 1950) lõikas eesti kultuurist välja kõik, kes sõjaeelses kultuuris tähenduslikumal moel osalesid. Niisiis jäi Tuglase osaks sisepagulus. 1950. aastate esimesel poolel redigeeris ta peamiselt oma mälestusi, ehkki, nagu tema päevikutest selgub, suurema avaldamislootuseta. Ka mitteformaalsed kontaktid jäid hõredamaks. Tuglase kirjanikuõigused taastati *de iure* 1955. aastal, sümboolselt tegi seda Lembit Remmelga 1956. aasta artikkel "Vigadest ja väärhinnangutest".

Kuidas puutub eelnev, justkui mõnest entsüklopeediast välja lõigatud kirjeldus Elnara Taidre kureeritud Kumu näituse "Aiapagu. Tuglaste koduaed Tanja Muravskaja fotoobjektiivis"? Väga intiimselt. See moodustab korraga nii näituse ajaloolise tugipunkti kui tekitab ka teoreetilise pinge näituse kahe peamise elemendi – Paul Horma omaaegse fotodokumentatsiooni ja Tanja Muravskaja nüüdisaegse fotouurimuse – vahele.

Kui Marie Under ja Artur Adson 1944. aastal Rootsi põgenesid, anti neist tühjaks jäänud Nõmme maja sõja käigus kodu kaotanud Tuglasele. 1933. aastal valminud majal oli ka aed, ning kui Tuglase eneseväljendusvõimalused väljaspool kodu ära lõigatakse, pöörab ta oma tähelepanu aiale. Aiaga tegelemisest saab omamoodi teraapia, mis aitab rusuva elutegelikkuse ja sotsiaalsete kontaktide puudumisega toime tulla.[1] See jahmatab Tuglase naist Elotki, kes kirjutab oma päevikusse: "Olen üllatatud Tukla huvist aia vastu. Näis ikka nii, nagu täidaksid ainult trükitähed, korrektuurid ja raamatud ta elu. Nüüd on ta hommikust õhtuni aias, plaanitseb ja ehitab kiviktaimlaid, hoolimata hilissügisest."

Aia ja paguluse kultuurilised seosed on läbivad. Kristlikus kultuuris oli paradiisiaed juhis, mille alusel hakati kujundama maiseid aedu, kus kultuuristatud loodus andis märku jumaliku korra kohalolust, aia kultiveerimine võttis aga eneseharimise ja vaimu kasvatamise mõõtme. Ent kui pattulangemise müüdi järgi mindi just paradiisiaiast pagulusse,

17. V–27. X 2019
Kumu Art Museum
Curator: Elnara Taidre

A vanishing point of the Tuglases' home garden

Neeme Lopp asks one of the past decade's most important questions in photography: can photography provide a non-political perspective?

As the Soviets were recapturing positions of power in Estonia after World War II, the writer Friedebert Tuglas did not immediately fall out of favour. In 1945, he was again admitted to the ESSR Writers' Union, albeit after having submitted a new membership application, avowing his allegiance to socialist reconstruction. In 1946, he received the title of People's Writer of the ESSR and even took part in the work of the board of the union. It was only in 1949 that Max Laosson's article "On Some Issues in Estonian Literary Theory and Literary Criticism" declared him a class enemy, along with many others who shared his fate, and the 8th plenum of the Communist Party of the ESSR (21–26 March 1950) removed from Estonian culture anyone with a more or less significant contribution to prewar culture. So Tuglas was destined to internal exile. He spent most of the early 1950s editing his memoirs, though without much hope of publication, as his diaries reveal. Informal contacts also dried up. Tuglas' rights as a writer were officially restored in 1955 and symbolically in 1956, in an article, "On Mistakes and Misjudgements" (Vigadest ja väärhinnangutest), by Lembit Remmelgas.

How does the encyclopaedic description above tie in with the Elnara Taidre curated exhibition "Garden Exile: The Tuglas Home Garden Through Tanja Muravskaja's Lens" at Kumu? Very intimately indeed. It serves as a historical reference point for the exhibition and at the same time creates a theoretical tension between the two main elements in the exhibition – Paul Horma's documentary photographs from the period and Tanja Muravskaja's present-day photographic studies.

When Marie Under and Artur Adson fled to Sweden in 1944, the empty house in Nõmme that they left behind was given to Tuglas, who had lost his home during the war. The house, which was completed in 1933, also had a garden, and when Tuglas was cut off from all means of self-expression outside the home, he turned his attention to the garden. Tending to the garden becomes a kind of therapy that helps him deal with the oppressive reality of life and the lack of social contact.[1] This even astonishes his wife Elo, who writes in her diary: "I am surprised by Tuglas' interest in gardening. It

siis Araabia aiad oma lillede, varju pakkuvate puude ja purskkaevudega pakkusid ise pagu, pelgupaika kõrvetava kuumuse eest. Aia lõhnad, varjulisus ja niiskus pidid pakkuma kontrastset meelelist kogemust, mille abil usklikud lootsid luua taeva eelaimust, aplad valitsejad aga rajada endale paradiisi juba maa peal. Aed ja hingeasjad olid omavahel otseses seoses. Kui aed õilmitses, oli ka selle valitseja hingega kõik korras.[2]

Ühiskondlike olude leevenedes (nagu öeldud, taastati Tuglase kirjanikuõigused ametlikult 1955. aastal) elavnes ka Tuglaste sotsiaalne elu. Neil hakkas taas käima külalisi, keda võõrustati tihti just aias, justkui Tuglaste endi reeglite järgi seatud mikromaailmas. 1959. ja 1961. aasta vahel kutsusid nad fotograaf Paul Horma seda mikromaailma fotoobjektiivi kaudu jäädvustama. Selle põhjal koostasid Tuglased kolm albumit nimega "Meie aed". Valik neist fotodest moodustab näituse "Aiapagu" pingevälja ühe pooluse. Horma fotod kujutavad nii üldplaane kui ka lähivõtteid üksikutest taimedest. Nende ülevaatlik ja loomulik perspektiiv esindab romantilist vaateviisi, kus Tuglaste reeglite järgi loodud korraga harmoneerub looduse enese kord, mida nad oma parima tahtmisegi korral kontrollida ei saa. Me näeme siin looduse lopsakat puhkemist Nõmme mändide varjulises rüpes, üksikute lilleõite endassetõmbunud ilutsemist, aga ka inimesi kõige selle keskel, nii aia vardjaid aia eest hoolt kandmas kui ka koos sõpradega selle ande vastu võtmas.

Isegi kui need fotod algselt täitsid kodufotograafia olemist kinnitavat otstarvet, siis Taidre kureeritud näitusel omandavad nad hoopis teistsuguse tähenduse. Kuna Tuglase mässamine aias oli diametraalses vastuolus sellega, mida ta ühiskondlikus mõttes teha ei saanud (eriti võttes arvesse tema eelnevat positsiooni omamoodi eesti kirjandusvälja vardjana), siis muutub nendel piltidel eriliselt oluliseks just see, mida neil näha ei ole. Näitusekontekstis on nende tähendus seotud otsustavalt sellega, mida nad ei näita, mis jääb aiast väljapoole. See omakorda tõstab esile kaks teoreetilist pingekollet. Esiteks, ontoloogilisemal tasandil küsimuse sellest, kas foto tähendus saab tulla millestki, mida kaamera pole üles võtnud (terve plejaad autoreid seob foto tema meediumispetsiifilisuse kaudu üksnes ja ainult sellega, mida foto mehaaniliselt on jäädvustanud). Teiseks, sotsiaalsemal tasandil küsimuse sellest, kas foto – ja eriliselt aktualiseerub see loodusfotograafia puhul – suudab meile üldse pakkuda mittepolitiseeritud pilku (mõnede autorite arvates asetab juba ainuüksi foto tehniline loomus selle teatud ühiskondlikesse sõltuvusseostesse). See aga on viimase kümnendi üks fotograafia teravamaid küsimusi. Horma romantilisest väljenduslaadist hoolimata on loodus tema fotodel ühiskondlikuks muudetud – just selle kaudu, et see ei näita meile midagi ühiskondlikku. Sellise lähenemise järgi on foto tähendus alati vaateviisi küsimus – mis ta on, sõltub üksnes sellest, milleks me teda peame. Siinse näituse kontekstis dikteerib asjaolu, et me peame neid fotosid "raske nõukogude tegelikkuse" väljenduseks "oma repressioonide ja võimumängudega",[3] meie arusaamist sellest, mis nad on.

Siin aga tuleb mängu Tanja Muravskaja. Kui Paul Horma pildiseeria koos saateteksti ja lõikudega Elo Tuglase päevikust (eesti, inglise ja vene keeles) moodustab näituse "teesi", siis Tanja Muravskaja teose eesmärgiks on selle teesiga ühel või teisel viisil suhestuda. Muravskaja uuris Tuglaste aeda ja selle minevikku kolme aasta jooksul (2016–2019). Selle tulemusena valmisid viis maast laeni poolläbipaistvat osaliselt kattuvat pannood mustvalge loodusfotograafiaga ja nende

always seemed as if only typing, proofs and books filled his life. Now he is in the garden all day, planning and building rockeries, even in late autumn."

The cultural links between garden and exile are many. In Christian culture, the Garden of Eden offered a blueprint for designing earthly gardens where cultivated nature signalled the presence of a divine order, lending a dimension of self-education and spiritual growth to the act of gardening. However, while the myth of the fall led to an exile from Eden, Arabian gardens with their flowers, shady trees and fountains themselves offered exile, a refuge from the scorching heat. The scents, the shadows and the humidity of the garden were intended to provide a contrasting sensory experience, with which believers hoped to create an anticipation of heaven, and gluttonous rulers, to establish a heaven on earth for themselves. There was a direct connection between the garden and matters of the soul. If the garden was blooming, the soul of the ruler was in good shape.[2]

As societal strictures eased – with Tuglas' rights as a writer officially restored in 1955 – the social life of the Tuglas family was also revived. They once again began to receive guests, often entertaining them in the garden, a kind of microcosm arranged according to their own rules. Between 1959 and 1961, they invited photographer Paul Horma to capture this world in miniature through his camera lens. Based on this, the Tuglases compiled three albums titled "Our Garden". A selection of these photographs forms one of the two opposite poles in the forcefield of the "Garden Exile" exhibition. Horma's photographs include both panoramic views and close-ups of individual plants. The sweeping, natural perspective represents a romantic view in which the regular order created by the Tuglases harmonises with the order of nature itself, which they could not possibly control even if they wanted to. Here we see the lush flourishing of nature in the shadow of the pine trees of Nõmme, the solitary beauty of individual flowers, but also the people in the midst of it all – guardians tending the garden and enjoying its gifts with friends.

Even if these images originally functioned as reassuring home photography, they take on a different meaning in the exhibition curated by Taidre. Since the way Tuglas plodded away in the garden was diametrically opposed to what he was unable to do at the social level (especially considering his previous position as a sort of guardian of Estonian literature), what you do not see in these pictures becomes particularly important. In the context of the exhibition, their meaning is crucially tied to what they do not show, to what lies outside the garden. This, in turn, highlights two theoretical tensions. First, on a more ontological level, the question of whether a photograph can derive its meaning from something that the camera has not captured (an entire pleiad of authors tie photography, due to the specific nature of the medium, solely and exclusively to what is mechanically captured). Second, on a more social level, the question of whether photography – and this is especially relevant with nature photography – can provide us with a non-politicised perspective (according to some authors, the technical nature of photography itself places it within certain social dependencies). The latter has been one of the most pressing issues in photography over the past decade. Despite Horma's romantic manner, nature is socialised in his photographs – precisely because it does not show anything social. According to this approach, the meaning of a photograph always depends on perspective – what it is depends solely on what we take it to be. In the context of the exhibition,

vastu paigutatud mustvalge fotoga suur valguskast, mida eksponeeritakse Horma fotoväljapanekuga samas ruumis. Niisiis on see hoopis teine meedium kui Horma fotodel. Kuid tähendused hakkavad hargnema juba autori loominguloost. Tanja Muravskaja on tuntud peamiselt stuudiokeskkonnas tehtud portreefotode järgi.[4] See tähendab fotode kaudu, mille puhul ühiskondlik vaateviis on nende tähendusest lahutamatu. Ühes hiljutises vestlusringis mainis Muravskaja aga, et teda ei huvita enam inimeste sotsiaalne pildistamine, ei huvita fotograafia liiga selged ühiskondlikud seosed.[5] Need on tegelikult pinnapealsed. Nüüd tõmbavat teda fotograafia poole, mille eesmärgiks on pildi enese ilu.

Seega küsib Muravskaja fotoinstallatsioon sedasama eespool mainitud küsimust: kas foto suudab meile pakkuda mittepolitiseeritud pilku? See üritab meile näidata, mis juhtub Tuglase aiaga siis, kui üritada sellelt kogu poliitiline kontekst eemaldada. Mis juhtub, kui püüda anda edasi selle aia praegust kogemust, ilma Tuglaste, Underi või raske nõukogude tegelikkuseta. Ehk, teisisõnu, mis juhtub, kui asendada tõlgendav vaateviis subjektiivse kogemusega. Dialektiliselt väljendudes toimub siin omamoodi ümberpööramine. Paul Horma objektiivsest (naturaalsest) perspektiivist tulenev subjektiivne vaateviis pöördub subjektiivse vaatepunkti (kogemuse) kaudu esile tulevaks objektiivseks (naturaalseks) iluks. Tehniliselt saavutatakse see näiteks esi- ja tagaplaani eristamise kaudu, kahemõõtmelise foto ruumilisuse rõhutamise kaudu. Me oleksime nüüd justkui sattunud keset aeda, mis võiks kuuluda Tuglastele, aga võiks kuuluda ka kellelegi teisele. Õigupoolest ongi Muravskaja fotoinstallatsiooni mõte muuta küsimus sellest, kellele see aed kuulub ja millised ühiskondlikud konnotatsioonid sellel võiksid olla, ebaoluliseks. Muuta ebaoluliseks küsimus kuulumisest ja omandist, nii et foto ilu langeks kokku tema afektiga. Aga sellise ebaolulisuse saavutamine on siin muidugi võimalik üksnes antagonismi kaudu, selle kaudu, et küsimus tollest ebaolulisusest on vastanduses Paul Horma piltidega üldse püstitatud. Ja nii kehtestub fotode ilu teose vormi kaudu äraspidiselt ikkagi ühiskondliku probleemi iluna – kunstilise vormi kaudu, mis ei ole taandatav pelgalt mõjule, mida need fotod vaatajas esile kutsuvad.

Näitusel on tegelikult veel koostisosi. Peale Paul Horma fotode, neid saatvate seinatekstide ja Tanja Muravskaja installatsiooni pakuvad fotokompositsioonidele visuaalset lisa seinal väikses monitoris jooksvad katkendid telefilmist "Väikese Illimari radadel" (1962, rež Virve Aruoja) ja telesaatest "Tuglase elu" (1986, rež Ingo Normet). Ka eksponeeritakse kuut aiatemaatilist graafilist tööd (kolm erinevat Vinti, Salome Trei, Vive Tolli, Silvi Liiva), mis pakuvad alternatiivi foto- ja filmipildi optiliselt korrektsele korrale.[6] Eespool kirjeldatud Horma ja Muravskaja tugevasse fotograafilisse vastasseisu need aga eriliselt ei sekku ja jäävad rohkem väreluseks näitust pingestava tähendusvälja äärealal.

Mida ei saa aga öelda Kumu hoovis (või täpsem oleks ehk öelda Kumu aias) jätkuva installatsiooni kohta, mis eraldiseisva keskkonnana kujutab endast omal moel saalis toimuva pikendust ja transformatsiooni. Kui näitusesaalis tekitati meis ühelt poolt Tuglase minevikujutustuse ja Horma dokumentatsiooni ning teiselt poolt sellega polemiseeriva Muravskaja fotograafia abil illusiooni Tuglaste aiast, siis siin variseb illusioon fragmentideks ja seguneb reaalsega. Aeda ehitatud väikses kiviktaimlas (meenutagem Elo Tuglase tsitaati Tuglase kiviktaimlahuvist) on vaatajal võimalik liiva alt välja kaevata veel Paul Horma fotosid. Kuna nüüd pole enam

our understanding of what the photographs are is dictated by the fact that we take them to be an expression of "harsh Soviet reality" with "its repression and power games".[3]

This is where Tanja Muravskaja comes in. If the series of photographs by Paul Horma, with the exhibition texts and excerpts from Elo Tuglas' diary (in Estonian, English and Russian), form the "thesis" of the exhibition, then Tanja Muravskaja's work aims to relate to this thesis in one way or another. Muravskaja studied the Tuglases' garden and its past over a period of three years from 2016 to 2019. As a result, she produced five translucent, partially overlapping panels with black-and-white nature photography stretching from floor to ceiling across from a large light box with a black-and-white photograph; these are shown in the same space with Horma's photographs. Thus, she uses a completely different medium to that used in Horma's photographs. But meanings already begin to unfold from the artist's creative background. Tanja Muravskaja is known mainly for her portrait photography captured in the studio environment.[4] That is, through photographs in which the social perspective is inseparable from their meaning. In a recent discussion, however, Muravskaja mentioned that she was no longer interested in social photography depicting people or overly explicit social connections in photography.[5] These are actually superficial. Now she claims to be drawn to photography that aims at the beauty of the image itself.

The photo installation by Muravskaja, then, poses the same question as cited above: can a photograph provide a non-political perspective? It seeks to show us what happens to the Tuglas garden as a result of an attempt to remove all the political context from it, what happens when trying to convey the present-day experience of this garden without the Tuglases, Under or the harsh Soviet reality. In other words, what happens when replacing the interpretive view with subjective experience. Dialectically speaking, there is a kind of reversal involved here. Paul Horma's subjective view derived from an objective (natural) perspective is reversed to create an objective (natural) beauty that emerges from a subjective point of view (experience). The technical methods used to achieve this include separating the foreground from the background and emphasising the three-dimensionality of the two-dimensional photographic image. It is as if we were now in the middle of a garden that could belong to the Tuglases, but could just as well belong to someone else. In fact, the very idea of Muravskaja's photo installation is to make the question of who owns the garden and what social connotations it might have irrelevant. To render irrelevant questions of ownership and property, so that the photograph's beauty will coincide with its affect. But of course, achieving this irrelevance is only possible through antagonism – by virtue of the fact that the question of this irrelevance is posed in the first place, through juxtaposition with the photographs by Paul Horma. And so, photographic beauty ironically still ends up being realised as the beauty of a social problem. This happens through the form of the artwork, an artistic form that cannot be reduced to the mere effect that the photos have on the viewer.

The exhibition actually has other components. Alongside Paul Horma's photographs, the accompanying wall texts and the installation by Tanja Muravskaja, a small monitor on the wall shows excerpts from the TV film "On Little Illimar's Paths" (Väikese Illimari radadel, 1962, directed by Virve Aruoja) and TV show "The Life of Tuglas" (Tuglase elu, 1986, directed by Ingo Normet), which are a visual addendum

hästi näha, mida nad kujutavad, siis representatsioon nõrgeneb: nad ei kujuta enam niivõrd Tuglase aeda, kuivõrd on ise muutunud objektideks maailmas, samasugusteks, nagu kivid kiviktaimlas, teisisõnu, saanud ise aiaks. Sümboolselt lõpetab näituse Muravskaja suuremõõtmeline mustvalge aiafoto, mis on asetatud kümmekond sammu eemale, Lasnamäe paenõlva puude rohelusse. Ka siin nõrgeneb representatsioon, kuid mitte seeläbi, et me ei suudaks enam kujutatut hästi näha (pilt on väga kõrgekvaliteediline), vaid et looduskeskkonnas hakkab hajuma selle raam, eristus ümbritsevast. Kaamera on fookustatud foto tagaplaanil asuvale väravale. See on lävi, siit pääseb aiast välja, tegelikkusse. Ja teisel pool väravat, sellest veel edasi? Haihtumispunkt, pagupunkt, *vanishing point*.

Neeme Lopp on Eesti Kunstiakadeemia kirjastaja ja õppejõud, kunstivaatleja.

to the photographic compositions. Also shown are six garden-themed prints (three by Vint, and one each by Salome Trei, Vive Tolli and Silvi Liiva), which provide an alternative to the optically correct order[6] of the photographic and cinematic images. However, they do not particularly enter into or affect the meaning of the strong photographic confrontation between Horma and Muravskaja described above and instead remain a flicker on the fringes of the exhibition.

The same cannot be said of the installation that continues in the Kumu courtyard (or garden, to be more precise), which as a stand-alone environment is a kind of extension and transformation of what is going on in the exhibition hall. While in the exhibition hall, an illusion of the Tuglases' garden was created (through Tuglas' narrative of the past and Horma's documentary photography on the one hand and Murkskaja's polemic photography on the other), here the illusion collapses into fragments and mixes with reality. In a small rockery built in the garden (recall Elo Tuglas' remarks on her husband's gardening interest), visitors can dig out more photographs by Paul Horma from under the sand. As it is no longer easy to make out what they depict, representation has weakened: rather than representations of the Tuglas garden, they have become objects in the real world, just like rocks in a rockery. In other words, they have themselves become the garden. The symbolic completion of the exhibition is marked by a large-scale black-and-white garden photograph by Muravskaja, placed a dozen steps away, in the foliage of some trees against the limestone cliff of Lasnamäe. Here, too, representation is weakened, but not because we struggle to discern the image (the photograph is of very high quality), but because the frame, which separates the image from its surroundings, is beginning to dissolve in the natural environment. The camera is focused on the gate in the background. It is a threshold, a way out of the garden, into reality. And beyond the gate? Refuge, disappearance, the vanishing point.

Neeme Lopp is a publisher and lecturer at the Estonian Academy of Arts as well as an art observer.

1 Tuglase tegevuse teraapilist mõõdet rõhutab ka Anneli Porri oma näitusearvustuses, vt Anneli Porri, Garden Exile. A Study of the Sense of Nature. – Estonian Art 2019, nr 2, lk 13–17.

2 Aia kui paopaiga kohta islamikultuurides saab eesti keeles pikemalt lugeda: Lisa Heschong, Soojusnauding arhitektuuris. – Arhitektuur ja soojusmõõde. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, 2018, lk 118–122.

3 Tsitaadid näituse seinatekstist.

4 Ka juba mainitud Anneli Porri arvustus toob välja, et Muravskaja siinset lähenemist võiks erinevates aspektides seostada Eestis hoopis teiste nimedega (mustvalget loodusfotograafiat Arne Maasiku, aedasid Eve Kiileri ja poolläbipaistavaid pannoosid Marge Monkoga).

5 Kunstimessi "Foto Tallinn" raames toimunud vestlusring "Fotograafia trauma" Tanja Muravskaja, Rebecca Erin Morani, Fabian Schroderi ja Paul Kuimeti osalusel 28. IX 2019 Kai kunstikeskuses.

6 Sellest Paul Virilio kontseptsioonist kirjutan pikemalt järgmises artiklis.

1 The therapeutic dimension of Tuglas' activities is also emphasised by Anneli Porri in her exhibition review; see Anneli Porri, "Garden Exile. A Study of Sense of Nature" – Estonian Art 2019, No 2, pp 13–17.

2 For more about the garden as a refuge in Islamic cultures, see Lisa Heschong, Thermal Delight in Architecture. Cambridge (Mass.), London: The MIT Press, 1979, pp 66–67.

3 Quotations from the exhibition wall text.

4 In her review referred to above, Anneli Porri also points out that various aspects of Muravskaja's approach here could be associated with other names in Estonian photography (the black-and-white nature photography with Arne Maasik, gardens with Eve Kiiler and the translucent panels with Marge Monko).

5 During a roundtable, "Trauma of Photography", with Tanja Muravskaja, Rebecca Erin Moran, Fabian Schroder and Paul Kuimet at the Foto Tallinn Art Fair on 28 September 2019 at Kai Art Center.

6 I will discuss this concept by Paul Virilio at some length in the next article.

Leht albumist "Meie aed I"
1959
Foto autor Paul Horma
Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus

Page from "Our Garden I" album
1959
Photo by Paul Horma
Under and Tuglas Literature Centre

6. II–7. III 2020
Eesti Kunstnike Liidu ARS projektiruum
(Pärnu mnt 154, Tallinn)

Jaan Toomik: “Kui sa tahad neli tundi järjest rääkida sügavatel, tõsistel, filosoofilistel teemadel, siis see muutub naeruväärseks.”

Andreas Trosseki avalik vestlus Jaan Toomikuga tema isiknäitusel “Selfi kajakana”.

Andreas Trossek (AT): Lugupeetud kohalviibijad, alustagem seda avalikku üritust, seda kunstnikuvestlust tüüpilise küsimusega, mida sellistel puhkudel ajakirjanikud ja publik ikka küsivad: kuidas see isiknäitus üldse teoks sai, kust suunast pall veerema hakkas?

Jaan Toomik (JT): Indrek Köster [ARS-i tegevjuht. – *Toim.*] tegi mulle mõned aastad tagasi, vist 2016. aasta lõpus, selle ettepaneku. Rääkides plaanidest, et siia rajatakse üks väga võimas näituste tegemise koht. Ja kergekäeliselt andsin kohe nõusoleku, et miks ka mitte, sest Eestis ma väga tihti ei esine. See plaan tundus olevat perspektiivikas, ja tegelikult see on ka väga hea saal, eriti traditsioonilisema kunsti jaoks: saab näidata maali, aga võib ka skulptuuri teha. Või ka videot näidata, jah.

AT: Kuidas Sa üldse kirjeldaksid oma tööprotsessi? Kas Sa töötad ühe teose kaupa või siis ühe näituse kaupa, et paned lähtekontseptsiooni paika ja siis hakkad riburada pidi teoseid looma?

JT: Mulle meeldib see üldisem iseloomustus, et on kaks erinevat kunstnikutüüpi: ühed on need, kes on n-ö produktsioonikunstnikud, ja teised on need, kes piltlikult sünnivad ja surevad iga töö puhul uuesti. Kardan, et ma olen rohkem seda teist sorti. Ühtepidi annab see võimaluse

6. II–7. III 2020
The ARS Project Space of the Estonian Artists Association
(154 Pärnu road, Tallinn)

Jaan Toomik: “If you want to talk about deep, serious, philosophical topics for four hours in a row, it’ll become ridiculous.”

Andreas Trossek in a public conversation with Jaan Toomik at his solo exhibition “Selfie as a Seagull”.

Andreas Trossek (AT): Ladies and gentlemen, let us start this public event, this artist talk with a typical question that journalists and the audience time and again ask on such occasions: how did this solo show come about – where did the ball start rolling?

Jaan Toomik (JT): Indrek Köster [Service manager of ARS. – *Ed.*] made this proposal to me a few years ago, probably in late 2016. He was talking about plans to build a very imposing exhibition space here. And I unhesitatingly agreed – why not, I don’t have that many shows in Estonia. The plan seemed promising, and to be honest, this is a very good venue indeed, especially for more traditional art: you can show paintings, but you could also do sculpture. Or show videos, yes.

AT: How would you describe your work process to begin with? Do you work one piece at a time or one show at a time, lay down an initial concept and then start creating the works one after the other?

JT: I like this more general notion that there are two different types of artist: the so-called production artist and then the others who, as it were, die and are reborn with every new work. I’m afraid I’m closer to that second kind. On the one hand, it gives you a chance to get a bigger jackpot, but then

saada suurem *jackpot*, aga teistpidi jälle sa iga asjaga uuesti leiutad ja katsetad midagi. Seevastu selline kunstnik, kes produktsioonipõhiselt mõtleb, paneb jälle oma asja enamvähem paika ja siis töötab seeriakaupa. Tahes-tahtmata tänapäeval ka väga selget vahet neil kunstnikutüüpidel ei ole, eriti veel siis, kui sa tellimuse paar-kolm aastat ette saad; mõlemad variandid hakkavad lõpuks tööle.

AT: Aga kui kujundipõhiselt küsida, et kas Jaan Toomik on peaasjalikult pigem figuurimaalija või maastikumaalija?

JT: Ikkagi figuurimaalija, jah. Olen juba kord selline kehakeskne inimene, keha kui kujund on minu jaoks kogu aeg oluline olnud. Päris sellist puhast abstraktsionismi pole ma kunagi teinud; selleks peab olema mingi eriline filosoofia, mingi süsteem, mille sa pead suutma enda jaoks välja töötada ja mille sees pead sa suutma elada pikemalt. Mina parema meelega pigem katsetan, lähen neist asjust läbi.

AT: Kui üldse mõelda, mis distsipliin see kunstiajalugu õieti on, siis üks vastus oleks, et see on narratiiv kunstnike elulugudest – see, mis nad kõik tegid, kuidas nad elasid. Mõneti on seega loogiline, et biograafiline meetod on mitmeid kunstikriitikuid, kuraatoreid ja kunstiajaloolasi ahvatlenud Sinu loomingut käsitlema otseses, lausa lahutamatus seoses Sinu elulooga. Sa kasutad ka üsna tihti iseennast modellina.

JT: Jah, olen enda jaoks nagu tööriist või nii. Sa oled kunstnikuna endale kõige lähem modell kogu aeg. Aastate jooksul olen ka õppinud võtma ennast suhteliselt neutraalselt ja justkui distantsilt. Noh, palun väga... [Naer publikus, kuna Toomik osutab käega skulptuuriinstallatsioonile "Rituaal" (2020), mis kujutab endast elusuuruses, äratuntavalt kunstniku keha ja näo järgi modelleeritud hüperrealistlikku figuuri, piltlikult öeldes oma kusejoa toel WC-poti kohal koomiliselt "leviteerivat" Toomikut. – *Toim.*]

AT: See ei ole kuigivõrd ilustatud või idealiseeritud kujutis Sinust, tõepoolest.

JT: Ja ennetades järgmist küsimust, et miks on näituse pealkiri "Selfi kajakana", siis tegelikult tekkis see pealkiri üpris juhuslikult. Õieti Vano Allsalu [Eesti Kunstnike Liidu praegune asepresident. – *Toim.*] pakkus välja, et võtame selle siin eksponeeritud samanimelise maali pealkirja ühtlasi ka näituse pealkirjaks. Aga noh, kunstnik ju teebki pidevalt selfit iseendast. Ta on reeglina selline "enesekeskne frukt", tihtipeale ka autistlik, väga veendunud oma maailmas. Või siis otsib seda. Ehk selfi tundus olevat üks päris hea sümbol.

AT: Mulle tundus siia ruumi esmakordselt sisse astudes ja kogu komplekti ühe pilguga haarates, et see näitus on kõige muu hulgas üsna üllatavalt eneseirooniline. Võimalik, et see mulje või tõlgendus tulenes näituse pealkirjast, ent siin saalis on ka vähemalt kaks otseselt selfi motiiviga maali. Hakkasin ka mõtlema selle peale, et "selfi" on võrdlemisi uus sõna. Autoportreesid on kunstnikkond loomulikult teinud koopamaalide ajast peale, kuid selfid seostuvad siiski tänapäevase nutitelefonide ja sotsiaalvõrgustike

you're reinventing and experimenting over and over again with every piece. An artist with a production-based mindset, on the other hand, more or less settles on something and then works in series. Inevitably, there is no clear distinction between these types of artist these days, especially when you get your commission a couple of years ahead; both options will eventually kick in.

AT: But what if I asked an image-based question: is Jaan Toomik mainly a figurative painter or a landscape painter?

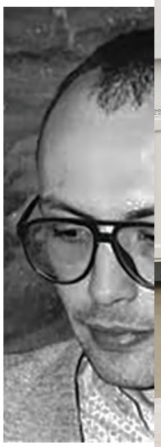
JT: Mainly a figurative painter, yes. I am focused on the body, that's who I am; the body as an image has always been important to me. I've never done pure abstraction. For that, there has to be a particular philosophy, a system that you have to be able to develop for yourself and to live inside for a longer period of time. I'd rather experiment, move through these things.

AT: If you think about what art history really is as a discipline, one answer would be that it is a narrative of artists' life stories – everything they did, how they lived. In this sense it is logical, in some ways, that a number of art critics, curators and art historians have been tempted by the biographical method to treat your work as directly, even inseparably, related to your biography. You also quite often use yourself as the model.

JT: Yes, I'm like an instrument for myself or something like that. As an artist, you are always the closest model for yourself. Over the years, I have also learned to view myself in a rather neutral way and as if from a distance. Well, here you go ... [Laughter in the audience as Toomik points to a sculptural installation, "Ritual" (2020), which is a life-size hyper-realistic figure recognisably modelled on the artist's body and face – Toomik comically "levitating" over a toilet, as if suspended from a stream of his own urine. – *Ed.*]

AT: This is not a very embellished or idealised image of you, I agree.

JT: And to anticipate the next question, as to why the exhibition is titled "Selfie as a Seagull" – this actually happened quite by accident. It was, in fact, Vano Allsalu [Currently vice-president of the Estonian Artists Association. – *Ed.*] who suggested that we take the title of the painting of the same name shown here and also use it as the title of the exhibition. And well, an artist is constantly making a selfie of himself. He is usually this "self-centred type", often autistic, very confident in his world view. Or else seeking one. That is, the selfie seemed to be a pretty good symbol.



AT: When I first stepped into this space and grasped the whole set at a glance, I felt, among other things, that this exhibition was rather surprisingly self-ironical. Perhaps this impression or interpretation derived from the title of the exhibition, but there are at least two paintings with straightforward selfie motifs in this space. I also started to think about the fact that "selfie" is a relatively new word. Of course, artists have painted self-portraits since the time of cave paintings, but selfies relate to the contemporary world of smartphones and social networks. This has led to completely new behavioural norms in exhibition halls. In

keskse maailmaga. See on toonud kaasa täiesti uued käitumisnormid kunstisaalides. Varem võisime Louvre'is kogu aeg näha inimesi, kes üritasid pildistada "Mona Lisat" (u 1503–1506), aga nüüd näeme seal inimesi, kes üritavad pildistada iseennast "Mona Lisa" taustal.

JT: Jah, olen selle näitusega seda teemat kindlasti endale rohkem teadvustanud. Siin näitusel on ka üks mu vanem teos "Check Yourself" (2018), mis on selline skisofreeniline vaade iseendale: kunstnik oma ateljees tundide viisi "hullumas" – ja vaatamas ennast ühtlasi kõrvalt, teisest ruumist.

AT: See on ju kah üsna eneseirooniline kompositsioon?

JT: Mind on alati peetud selliseks tõsiseks "ängikunstnikuks", aga ma enda arust ei ole seda kunagi... päriselt. Armastan ühte idamaist ütlust, et kui sa tahad neli tundi järjest rääkida sügavatel, tõsistel, filosoofilistel teemadel ilma igasuguste naljakate pausideta, siis see muutub naeruväärseks. Nii et minu arvates räägin ma alati tõsistest asjadest, aga pikin sinna vahele kas eneseirooniat või nalju. Ja arvan, et sellel näitusel on seda [Huumorit. – *Toim.*] suhteliselt palju. Rohkem kui tavaliselt.

AT: Me näeme siin näitusel maale, mis ei peaks olema publikule üllatus, sest Sul on ju maalikunstniku diplom, aga samuti ühte videot, ühte lühifilmi ning ka skulptuuriinstallatsiooni – igast valdkonnast midagi.

JT: Jah, mul peab endal ka huvitav olema. Tavaliselt tuleb mul alguses mingi kujund või nägemus, aga tavaliselt on see struktuur, mis hiljem muutub ning ma ise ka avastan kogu aeg midagi. Väga harva on mul selliseid töid, kus ma tean, et punktist A jõuan ma punkti B täpselt ühtemoodi. On selliseid kunstnikke, kes kavandavad oma teose valmis ja teostavad selle millimeetri täpsusega, aga mina nii ei suuda. On võimalik kasutada ju ka erinevaid meediume. Näiteks kompositsioonitunnetus, mille olen kaasa saanud kunstiõppest, annab võimaluse tunnetada rütme ka filmikunstis või skulptuuris, asju kuidagi ruumiliselt lahendada. Vormiõpetust saime omal ajal päris palju koolis. Tänapäeva kunstnik on natuke nagu selline renessanssinimene, et ta peab valdama väga erinevaid tehnikaid. Või kui ta ei valda neid tehnikaid, siis ta peab oskama leida need inimesed, kes siis tema idee teostavad. Näiteks selle installatsiooni ["Rituaal"] plastist figuuriosa teostas Art Allmägi, tuntud eesti skulptor.

AT: Kunstiteosel on alati autoriõiguse mõistes autor, kellele kuulub idee, aga tõepoolest, keegi ei keela kasutada idee teostamiseks alltöövõttu.

JT: Jah, eriti populaarne oli see 2000. aastate algul, kui kontseptuaalsel kunstnikul võis olla maaliseeria ja seejuures polnud see kunstnik päevagi maali õppinud, kõik oli lihtsalt kunstniku kontseptsiooni järgi maalitud. Alati leidub küllalt inimesi, kes palju paremini maalivad, kas või realistlikus võtmes. Aga minul on maalikunsti puhul just see vahetu kontakt ja manuaalne mõtlemine väga oluline; ma lihtsalt tunnen ennast hästi, kui ma maalin. Isegi kui ma hakkama ei saa sellega [Muheleb. – *Toim.*].

the past, we could all the time see people in the Louvre trying to take pictures of the "Mona Lisa" (c. 1503–1506), but now we see people trying to take pictures of themselves with the "Mona Lisa" in the background.

JT: Yes, I have certainly become more aware of this topic with this exhibition. The exhibition also contains one of my older works, "Check Yourself" (2018), which is a kind of schizophrenic view of myself: an artist in his studio "going crazy" for hours – and at the same time observing himself from another room.

AT: That is also a rather self-ironical composition, isn't it?

JT: I have always been considered this serious "angst artist," but I think I never am that ... really. I love this oriental saying that if you want to talk about deep, serious, philosophical topics for four hours in a row, without any funny pauses, it'll become ridiculous. So, in my opinion, I always talk about serious things but sprinkle in some self-irony or jokes. And I think there is quite a lot of that [Humour. – *Ed.*] in this show. More than usual.

AT: We see paintings in this exhibition, which shouldn't come as a surprise to the audience, because you are a trained painter after all, but we also see a video, a short film and a sculptural installation – something from every field.

JT: Yeah, it has to be interesting for me too. Usually I get a shape or vision at first, but it is mostly a structure that changes later and I'm myself also all the time discovering something. I very rarely have works where I know that I will get from point A to point B in exactly the same way. There are artists who plan their work to the minutest detail and then execute it precisely, but I can't do that. Of course, you can also use different mediums. For example, the sense of composition, which I have from my art education, gives me the opportunity to sense rhythms also in cinema or sculpture, to somehow work things out spatially. Back in school, they taught us quite a lot of form study. As an artist today you're a bit of a Renaissance man, in that you need to master very different techniques. Or if you don't master these techniques, you must know how to find the people to execute your idea. For example, the plastic part of this installation ["Ritual"] was made by Art Allmägi, a well-known Estonian sculptor.

AT: A work of art always has an author in the sense of a copyright holder who owns the idea, but it's true enough that no one says you can't outsource the execution of your idea.

JT: Yes, this was especially popular in the early 2000s, when a conceptual artist could have a series of paintings without ever having studied painting – everything was simply painted according to the artist's concept. There are always plenty of people who are much better painters, even if they do realist painting. But for me, it is this direct contact and manual thinking that is very important in painting; I just feel good when I paint. Even when I'm not doing a very good job. [Chuckles. – *Ed.*]

AT: This outsourcing thing is like a legacy of Marcel Duchamp in a sense? Because it's not like Duchamp created his

AT: See allhanke teema on nagu Marcel Duchampi pärand mingis mõttes? Ega siis Duchamp seda kurikuulsat tagurpidi pissuaari ["Fountain" (Purskkaev), 1917. – *Toim.*] oma ateljees sünnitanud, eks ta selle mingist sanitaartehnika poest ikka ostis.

JT: Jah, eks mina kah ostsin ju uhiuue WC-poti [Naer publikus. – *Toim.*] selle installatsiooni jaoks.

AT: Värskelt valminud teos, aga juba astub dialoogi üldkunstiajalooga, jah. Aga ma jäin maalikunsti ja teisi kunstitehnikaid puudutanud jutu juures mõtlema, et ainult oma joonistustest polegi vist Sa näitust teinud?

JT: Noh, see on hea mõte. Ei ole teinud, jah. Kunagi 1990. aastate lõpus oli joonistus hästi moes, iga New Yorgi galerii oli selliseid kummalisi joonistusi täis. Aga joonistus on kõige alus tihtipeale, ka klassikalise maalikunsti alus. Eriti kompositsiooni puhul, ilma joonistusoskuseta sa ei saa ju komponeerida seda lõuendipinda.

AT: Aga kas liigitaksid ennast vormi- või värviparteisse, kui kästaks, et vali üks ja jäta teine?

JT: Eri aegadel on see olnud erinev. Kui tulin tagasi armeeteenistusest Nõukogude sõjaväes, sellisest päikeselisest Volgogradist 1980. aastate algul, siis ma olin hästi temperamentse paletiga, värvikirev. Aga siis muutusin jälle süngemaks, kui ma siin Eestis jälle elasin. Noore kunstnikuna töötasin pigem öösel, siis teiste inimeste mõtted ei seganud lihtsalt nii palju. Edasi muutusin jälle kontseptuaalsemaks, hakkasin isegi nagu tapma seda enda tugevat vormitaju; mäletan, et see isegi häiris. Ma pigem arvan, et kogu aeg on olnud joonistus, selline skulptuurkompositsioon mul kõige aluseks. Kujund on ikka olnud mulle oluline; värv kas tuleb või ei tule, see on tihtipeale üsna juhuslik. Praegu panen isegi rohkem rõhku värvile kui varem, ütleme nii.

AT: Õppisid maalikunsti Tallinnas 1980. aastate keskel ja 1991. aastal lõpetasid, milline see aeg oli?

JT: Õppisime kokku kuus aastat. See oli selline kummaline aeg, midagi hakkas nagu murenema. Vanad õppejõud ei olnud ka enam nii kindlad, kuidas peaks edasi õpetama. Eesti kunstiõpetus on selles mõttes kogu aeg olnud "ei liha ega kala": varem suutsime nagu kuidagi mängida mingit modernismi ja avangardi siin Eestis, aga samas ei pidanud olema ka väga akadeemilised, nagu näiteks Peterburis nõuti – kokkuvõttes ei seda ega teist. Kui mina siin akadeemiasse või instituuti [Eesti Kunstiakadeemia, toonase ametliku nimega Eesti Riiklik Kunstiinstituut. – *Toim.*] astusin, siis mõtlesin, et tahan endale selle realistliku maali ikka täiesti selgeks teha, ja siis ma alles luban endale katsetamist. Aga formaalselt nägi õpe välja nii, et iga päev oli meil kaks tundi joonistamist ja neli tundi maalimist. Niimoodi viis aastat järjest. Aga kui Berliini müür murenema hakkas, siis kolmandal või neljandal kursusel tegin juba selliseid töid, et õppejõud ei osanud reageeridagi neile kuidagi. Neljandal kursusel katsetasin juba kõikvõimalikke uusi asju ja arvan, et olin toona õpilase kohta suhteliselt avangardne.

notorious upside-down urinal ["Fountain", 1917. – *Ed.*] at his studio; he must have bought it from some sanitary fittings shop.

JT: Yes, well, I also bought a brand-new toilet [Laughter in the audience. – *Ed.*] for this installation.

AT: A brand-new work and already entering into a dialogue with world art history, yes. But as we were talking about painting and other art techniques, I caught myself thinking that you have never actually shown your drawings, have you?

JT: Well, that's a good idea. I haven't, you're right. At one time in the late 1990s, drawing was a big thing, every gallery in New York was full of these strange drawings. Then again, drawing is often the basis for everything, also the basis of classical painting. Especially with composition. You can't compose anything on the canvas without drawing skills.

AT: But would you place yourself in the "form party" or the "colour party" if you were forced to choose one or the other?

JT: This has been different at different times. When I came back from my service in the Soviet Army, from the sunny Volgograd of the early 1980s, I had a very temperamental palette, bright and colourful. But then I became darker again, living here in Estonia again. As a young artist, I mostly used to work at night, so other people's thoughts wouldn't bother me as much. As time went on, I became more conceptual; it was even like I was killing that strong sense of form that I have; I remember this even bothering me. I tend to think that drawing, this kind of sculptural composition, has always been the basis of everything for me. The shape has always been important to me; colour either comes or it doesn't – it is often quite accidental. Right now, I'm actually putting more emphasis on colour than I used to. Let's put it like that.

AT: You studied painting in Tallinn in the mid-1980s and graduated in 1991. What was that time like?

JT: We studied for six years. It was a strange time, as if something was starting to crumble. Even the old faculty were no longer quite sure how to go on teaching. In this sense, Estonian art education has always been "neither meat nor fish": in the past, we had been able to put on some kind of modernism and avant-garde here in Estonia, but at the same time did not need to be very academic, which was something they required in Saint Petersburg, for example. So, in the end it was neither this nor that. When I enrolled at the academy or institute [Estonian Academy of Arts, then the Estonian State Institute of Art. – *Ed.*] here, I was thinking I'd want to completely master realistic painting and only then allow myself to experiment. But formally, the training looked like this: we had two hours of drawing and four hours of painting every day. For five years in a row. By the time the Berlin Wall began to crumble, which must have been my third or fourth year, I was already making works that left the teachers clueless. In my fourth year, I was already trying out all sorts of new things and I think I was rather avant-garde for a student at that time.

Näitusevaade ARS projektiruumis
Foto autor Stanislav Stepashko

Exhibition view at ARS Project Space
Photo by Stanislav Stepashko

Vano Allsalu: Lihtsalt üks vaherepliik siit publiku hulgast, et see oli selline huvitav aeg, et keegi ei julgenud ka enam hukka mõista õpilast: mäletan vist kolmandal kursusel hindamiselt, millise näoilmega vaatas Ilmar Kimm (1920–2011) Jaani suureformaadilist maali "Kuupuhastus" (1989)... [Kõik muhelevad. – *Toim.*]

JT: Jah, aga hindeks sain viie. Ja praegu on see maal Kumu kunstimuuseumis. Aga oli tõesti selline kummaline aeg, et tuli ise otsida selle vähese informatsiooni hulgast seda, mille kaudu siis teha enda asja. Reaalse joonistamise ja maalimise oskuse sain õpingute jooksul siiski kätte. Või nagu Peeter Allik (1966–2019) – rahu tema põrmule – ütles, et eks see maalimisoskus ikka ruutmeetritega tule.

AT: Kui Allik esile kerkis, siis kunstikriitikud seostasid teda neopopi märksõnaga – seesama kärts värv ja lööv kujund, mis kohe meelde jääb, kui seda esimest korda näed. Oli see mingi üleüldisem ajastu vaim, et tuli osata uute asjadega silma paista?

JT: Tegelikult oli nii, et kui pidin oma diplomitööd tegema viimasel kursusel, siis olin absoluutselt tüdinenud maalikunstist. Tegelesin siis juba maakunsti ja *performance*'itega, avastasin uusi meediume enda jaoks, nagu näiteks videokunst. Ja kuidagi läks nii, et sattusin õigesse lainesse ja sain väga hästi n-ö ree peale. Sel ajal otsustasingi, et maalikunstiga on täielik lõpp, sest sa oled kogu aeg nagu Kristus, kes peab mingit raskust kandma – kõik need suured maalid, nende transportimine, kõik see oli nii tüütu. Ütlesin, et vähemalt kümme aastat ma praktiliselt ei maaligi. Aga mul on üsna kärsitu ja otsiv loomus, nii et järgmiseks tundsin, et ei jaksa neid videoid enam kah kogu aeg välja mõelda. Maalimine on minu jaoks ka selline meditatiivne tegevus, mis kätkeb endas sublimatsiooni ja pingete maandamist, nii et see oli lausa tervislikult mulle vajalik.

AT: Aga varem Nõukogude sõjaväes olid ka kindlasti roodukunstnik?

JT: Sellega on selline lugu, et pääsesin napilt Nõukogude-Afganistani sõtta (1979–1989) saatmisest, sest teenisin aega väga spetsiifilises õppelaagris, kus oli noorsõdureid alati puudu. Tõstsin käe, kuna teadsin, et kahe kuu pärast oleks mind Afganistani saadetud. See oli 1981. aastal. Kodus oli mind varem õpetatud, et ütle igal pool, et oled kunstnik, sest nemad elavad paremini ära. Viidi meid siis sinna uude sõjaväeossa ja rivistati üles. Vanad sõdurid virutasid meile kõhtu või panid vastu lõugu, et kes sa selline oled, ja ma siis ütlesingi, et olen kunstnik. Järgmiseks viidi mind magalasse, kus lamas, kirsad jalas, ikka üks tõeline "ambaal". Anti mulle siis pliiats ja süsi kätte ja ma oskasin päris sarnaselt temast portree visandada – too tegelane oli lausa vaimustuses, ütles mulle, et kui keegi sind ahistab, siis ütle mulle. Mäletan, et ma veel küsisin pärast oma vigases vene keeles, et kas sa oled siin mingi kõva mees või ... [Naer publikus. – *Toim.*] Ja mul tekkis isegi järjekord portreede joonistamisel. Sellega ma lihtsalt jäin sõjaväes ellu, kõiki punaloosungeid ja Lenineid joonistasin jne.

AT: Kui palju Sa üldse Nõukogude perioodile tagasi mõtled või seda aega tänasega võrdled? Jämedalt 50 aastat oli meil okupatsiooni, nüüd on juba 30 aastat olnud vabadust ja

Vano Allsalu: If I could just butt in with a remark from the audience here: it was an interesting time in the sense too that no one would dare to condemn a student anymore. For example, I remember, at a third-year assessment, I guess, the face of Ilmar Kimm (1920–2011) as he looked at Jaan's large-scale painting "Menstruation" (1989)... [Everyone chuckles. – *Ed.*]

JT: Yes, but I got a five. And now the painting is in the Kumu Art Museum. But yes, it was a strange time when you had to go through the little information available and use it to do your own thing. I did acquire actual drawing and painting skills during my studies, however. Or as Peeter Allik (1966–2019) – may he rest in peace – used to say: painting skills come by the square metre.

AT: When Allik first emerged, art critics labelled him as neopop – those brash colours and striking images that you will remember the first time you see them. Was this part of some more general spirit of the era – you had to be able to stand out with new things?

JT: The thing is that when I had to do my diploma work in my final year, I was completely fed up with painting. I was already practising land art and performance, discovering new mediums for myself, such as video art. And somehow, I just hit the right wave and got going really well. That is when I decided that I was done with painting because it makes you feel like Christ, having to carry this burden all the time – all those big paintings, transporting them, all that was so annoying. I told myself I would practically give up painting for at least ten years. But as I am rather impatient and inquisitive by nature, I soon felt I couldn't carry on coming up with these videos all the time either. For me, painting is also a kind of meditative activity that involves sublimation and relieving tension, so I'd even say I needed it for my health.

AT: But before that, in the Soviet army, I bet you were the company artist?

JT: The story with this is that I narrowly escaped being sent to the Soviet-Afghan War (1979–1989), because I served in a very specific training camp where there was always a shortage of recruits. I raised my hand, as I knew that in two months I would be sent to Afghanistan. This was in 1981. At home, I had been told to say everywhere that I was an artist because artists would do better. So, they took us to that new military unit and lined us up. The old soldiers punched us in the stomach or in the face and wanted to know who we were. So, I said I was an artist. Next, I was taken to the dormitory where this real oaf of a man was lying on a bed with his boots on. They gave me a pencil and some charcoal and I was able to sketch a pretty good likeness of him – the guy was absolutely thrilled and told me to just let him know if anyone tried to harass me. I remember asking him later in my broken Russian if he was some kind of tough guy there or what... [Laughter in the audience. – *Ed.*] I even had people in line to get their portraits. It was just a way for me to survive the army, drawing all these red slogans and Lenins and all that.

kapitalismi. Ehk et kas meil tuleb veel 20 aastat oodata, et Eesti ei oleks enam nn postsovetlik ühiskond, selline traumeeritud subjekt?

JT: Ausalt öeldes ma küsisin sama küsimust ühe oma sõbra, vene kunstnik Vladimir Dubossarsky käest ja ta ütles, et ta näeb armeeteenistust ikka veel unes. Ja mul oli ka umbes kümme aastat tagasi selline tüüpunenägu, et mul on ikka veel aasta aega teenida ja et ma olen ikka veel Nõukogude armees, mis oli imelik, sest ma olin siis juba ligi 50-aastane mees ja hoopis teise riigi kodanik ... [Naer publikus. – *Toim.*] Nii et alateadvuses on see ikka tugevalt sees. Tegin ju toona armeeteenistusest ka ühe lühifilmi "Oleg" (2010), mis praktiliselt 100% ulatuses põhineb tõestisündinud lool.

AT: "Oleg" on tõepoolest üks äärmiselt sünge film, aga sellel näitusel on näha pigem kergemat hingamist, kas pole nii?

JT: Olen ära tüdinud natuke sellest ängitsemisest, jah. Ja loodan, et see näitus siin on positiivsem. Siin juba öeldi mulle, et näiteks see skulptuur on juba Instagramis sees. Tänapäeva ühiskond on ju läinud hästi tolerantseks, me arvestame kõigiga ja iga meie liigutus on mingi ratsionaalse kaalutluse alusel paigas, aga samas see kaotab võimaluse nalja teha, sest nali ju riivab alati kedagi. Aga enda kulul võib ikka nalja teha, keegi ei keela, see on poliitiliselt korrektne.

AT: Siin näitusel on samas mitmes töös kasutatud kala kujundit, mis on iidne religioosne sümbol. Kas siin ei või potentsiaalselt tekkida mingi konflikt näiteks katoliku kirikuga maade publiku puhul?

JT: Vastupidi, mul oli näiteks 2012. aastal suur personaalnäitus Milanos, kus kuraator Marco Scottini ütles, et tema ei näe üldse mingit ängi minu loomingus, et siin olevat hoopis mingid muud probleemid. Itaalias on mind üldse väga hästi vastu võetud, kuigi keskmine kultuuriinimene on seal hästi depressiivne.

AT: Miks?

JT: Kultuurikiht on seal nähtavasti lihtsalt niivõrd paks, et juba rõhub peale; eestlastena oleme seevastu pigem noor kultuur, just kõrgkultuuris on kõik nii värske ja teeme palju asju entusiasmist.

AT: Oled tegelikult siiamaani üks väheseid kunstnikke Eestis, kes saab võrrelda oma retseptsioonikihistusi väga erinevates riikides. Eelmisel aastal oli Sul näiteks retrospektiivse iseloomuga isiknäitus Moskvas, mida kureeris Viktor Misiano.

JT: Vene publik on mulle kah alati istunud, sest eks minu tutvus maailma kunstiajalooga algas ikkagi seal, Puškini nimelises Kujutava Kunsti Muuseumis ja Ermitaažis. Teljel Venemaa-Saksamaa-Itaalia ongi võib-olla mind kõige paremini vastu võetud. Seal ei peeta mind nii väga süngeks kunstnikuks kui Eestis. Ma ei tea, minus on võib-olla piisavalt sellist toorust, aga see ei ole labane toorus.

AT: How much do you think back to the Soviet period or compare it to today? We had roughly 50 years of occupation and now we've already had 30 years of freedom and capitalism. So, do we need to wait another 20 years for Estonia to stop being a so-called post-Soviet society, this traumatised subject?

JT: As it happens, I asked one of my friends, Russian artist Vladimir Dubossarsky, the same question and he said he still has dreams about his military service. And about ten years ago, I also had this recurring dream that I still had a year of service to do and was still in the Soviet army, which felt strange because by then I was a man of almost 50 and a citizen of another country... [Laughter in the audience. – *Ed.*] So, it is deeply embedded in the subconscious. Around that time, I also made a short film about military service, "Oleg" (2010), which is almost 100% based on a true story.

AT: "Oleg" is certainly an extremely dark film, but this show has a lighter air to it, doesn't it?

JT: I've become a bit tired of this angst thing, yes. And I hope this exhibition is more positive. Someone here already told me that this sculpture, for example, was already on Instagram. Today's society has become so very tolerant, you know; we are considerate of everyone and our every move is based on some rational consideration, but at the same time, we lose the opportunity to make jokes, because a joke always offends someone. Still, you can always make jokes at your expense. No one says you can't; it's politically correct.

AT: At the same time in this exhibition, several works use the image of a fish, which is an ancient religious symbol. So could there be a potential conflict here with audiences in Catholic countries, for example?

JT: On the contrary. For example, I had a major solo show in Milan in 2012, where curator Marco Scottini said that he did not see any anguish in my work at all, that there were some other problems there instead. I have been very well received in Italy in general, although the typical cultural person is rather gloomy there.

AT: Why?

JT: I suppose the cultural history is so substantial there that it is beginning to feel oppressive; Estonians, on the other hand, are a rather young culture, with everything so fresh, in high culture in particular, and we do a lot of things with enthusiasm.

AT: As a matter of fact, you are still one of the few artists in Estonia who can compare their reception in very different countries. For example, last year you had a kind of retrospective solo exhibition in Moscow, curated by Viktor Misiano.

JT: The Russian audience has also always sat well with me, because that is where I first made my acquaintance with the history of world art – at the Pushkin Museum of Fine Arts and the Hermitage. I suppose the Russia–Germany–Italy

AT: Aga kas segamini ei ole tänapäevases globaalses kunstimaailmas Sinu päritoluregiooni aetud? Umbes, et äkki on Jaan Toomik pärit näiteks Norrast, kuna Sul on selline edvardmuchilikult ekspressiivne vormikeel?

JT: Ei ole ausalt öeldes. Tänapäeva kunst on ju väga internatsionaalne ja kunstnikud on nagu üks eraldi rahvus. Kunstnike seas tunnen ennast sageli rohkem ühe rahvana kui kusagil mujal. Kunstis ei ole väga vahet, kes on Itaaliast või kes Saksamaalt, kes Eestist. Aga Eestiga seovad mind loomulikult juured ja keel, unikaalne loodus, meie kultuurisfäär ning kõik muud tuhanded asjad, kuigi ma ei taha siinkohal muutuda pateetiliseks. Turistina olen tõepoolest vähe reisinud, aga kunstnikuna olen kas või Euroopas vist igal pool käinud näitusi tegemas.

AT: Siin näitusel on ka üks päris suur maal ("Initsiatsioon", 2019), silma järgi kaks korda kolm meetrit vähemalt – kas sellist kartust ei olnud, et oot-oot, seda ei saa ju väiksemates näitusepaikades edaspidi eriti eksponeeridagi?

JT: ...või veel vähem müüa, eks ole [Muheleb. – *Toim.*]. Einoh, hing nõuab vahest. Pigem ateljee ei võimalda mul praegu suuremaid maale teha, muidu isegi teeks.

AT: Räägime ka natuke sellest lühifilmist "Kala" (2018), mille Eesti esilinastus siin ARS-i projektiruumis nüüd aset leidis. See on iseenesest üks kurb lugu, kuidas isa õpetab poega kalal käima, aga samas kuidagi elujaatava tooniga. Et nii see elu on. Isad üritavad poegadele oma teadmisi edasi anda, aga mingil hetkel need isad lihtsalt kaovad laste elust, ja siis peavad lapsed juba iseseisvalt hakkama saama. Loo tragikoomiline puänt seisnes minu jaoks selles, et oma uppunud isa ämbri võttis poiss jõekäärust ikkagi endaga kaasa...

JT: Jah, selline praktiline otsus. Ja et elu läheb ikka edasi, nii on. Sa rääkisid juba kõik ära, mul ei olegi rohkem lisada. Muide, ka see film põhineb tragikoomilisel seigal minu elust, millele ma lõpu mõtlesin juurde. Käisin nimelt oma pojaga kalal ja kukkusin kogemata vette, aga ikkagi üritasin talle seda kinnipüütud kala ulatada [Naerab. – *Toim.*]. Oberhauseni lühifilmide festivalil, kus ma seda esimest korda näitasin, oli mõni inimene küll pärast lausa tige, et miks see poiss nutma ei puhkenud jne, aga hiljem Aasia filmifestivalidel läks see väga hästi peale. Seal loos on sees selline muinasjutuline moment, päranduse edasiandmine, mitte ainult kala kui kristluse sümbol.

Andreas Trossek töötab KUNST.EE peatoimetajana.

axis is where I have in fact had the best reception. There I am not considered quite as gloomy an artist as in Estonia. I don't know. Maybe I have enough of this kind of crudeness, but without being vulgar.

AT: But in today's global art world, have you been misplaced in terms of your region of origin? As in, maybe Jaan Toomik comes from Norway, for example, because you have this Edvard Munch-like expressive formal language?

JT: To be honest, no. Today's art is very international, you know, and artists are like a separate nation. I often feel more like one nation among artists than anywhere else. It doesn't matter much in art if you're from Italy or Germany, or from Estonia. But of course, I am connected to Estonia by my roots and language, our unique nature, our cultural sphere, and all the other myriad things, though I don't want to go all misty-eyed here. The truth is, I have travelled little as a tourist, but as an artist I have probably done exhibitions everywhere in Europe.

AT: There is one rather large painting in this exhibition ("Initiation", 2019) – I would say at least two metres by three metres – did you not pause and think that you wouldn't even be likely to show this in smaller venues?

JT: ...and even less likely to sell it, you know [Chuckles. – *Ed.*]. Well, the soul just cries out for this sometimes. It's more like my studio doesn't allow me to do bigger painting right now, or else I would.

AT: Let's also talk a bit about the short film "Fish" (2018), which is premiering here in the ARS Project Space now. This is in itself a sad story about a father teaching his son to fish, but it is also somehow life-affirming. Saying, this is how life is. Fathers try to pass on their knowledge to their sons, but at some point the fathers simply disappear from their children's lives, and then the children need to cope on their own. The tragicomic punchline of the story for me was that, after his father had drowned, the boy still took his father's bucket with him as he left the river...

JT: Yes, a practical decision, as it were. And life goes on, that's just the way it is. You basically said it all; I don't think I have anything more to add. By the way, this film, too, is based on a tragicomic event in my life, to which I added the ending. I went fishing with my son and accidentally fell into the water, but still tried to hand him this fish [Laughs. – *Ed.*]. At the Oberhausen short film festival, where I first showed this film, some people were downright angry about the fact that the boy didn't cry and so on, but later at Asian film festivals it went down very well. There is this fairy tale-like aspect to the story, the passing on of a legacy, not just the fish as a symbol of Christianity.

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

Vilniuse päike ja Veneetsia meri

Visuaalse kunsti ja etenduskunstide lähenemine on viimastel aastatel kogu maailmas aina kiirenev suundumus ja see on tore, aga sageli kumab retseptsioonist läbi ühe või teise valdkonna vähene vaatajakogemus, märgib Ott Karulin.

Kui Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė ja Lina Lapelytė "Sun & Sea" (Päike ja meri) esietendus 2017. aasta sügisel teatrifestivalil Sirenos, olid ootused kõrged. Nende esimene koostöölavastus "Have a Good Day!" (Head päeva!, 2013) mõjus värskelt just ooperi kui žanri käsitlusena. Selle teema on argine ja lavapilt staatiline: rivis istuvad oma tööpostil kaubanduskeskuse kassiirid, kes diskreetselt oma ametiga kaasnevaid igapäevaseid liigutusi markeerides kordavad tüüpfraase. "Head päeva!" toob aga kuuldavale ka tegelaste sisemonoloogid, kus ootuspäraselt märksa enam unistusi ja ka eneseirooniat (teose huumor on tõepoolest võrratu). Seega mängivad autorid näilise dokumentaalsusega: kuigi tekst kõlab argiselt ja võiks seega olla näide *verbatim*-teatrist, s.o lähenemine, kus laval kantakse võimalikult täpselt ette n-ö pärisinimesega tehtud intervjuu, ei jäta etendajate vokaalne võimekus kahtlustki, et nad tõepoolest on just seda – kutselised etendajad.

Dokumentaalsus, soov murda lahti taasesitamise nn kunstlikkusest on olnud üks viimaste aastakümnete juhtmõtteid teatris, mis viinud muu hulgas vastandumiseni mõistega "teater". Kuigi "etenduskunstid" mõjuvad üldnimetajana demokraatlikumalt, harjumuspäratut kaasavamana, on vana hea teatri eitamine sageli pelgalt emotsionaalne reaktsioon. Ka dokumentaalteatri meetodite ulatus on märkimisväärne: lähtumine varasematest dokumentaalsetest allikatest (näiteks arhiivimaterjalidel põhinevad ajalookäsitlused ja biograafiad), dokumenteerimine lavastuse tarbeks (näiteks elulookintervjuud, mida Merle Karusoo tegi juba 1980. aastatel ja nüüd jätkab teiste seas Mari-Liis Lill), vahendamata dokumendi esitus (näiteks Rimini Protokoll, kelle töödes on laval nn argielu eksperdid ehk lugu jutustavad need, kellega see päriselt juhtus), aga ka pseudodokumentaalsus ehk osaliselt tõestel dokumentidel põhinev väljamõeldis (näiteks Urmas Vadi kümne aasta tagused lavastused "Peeter Volkonski viimane suudlus" ja "Rein Pakk otsib naist", kus peaosatäitja oli ka nimitegelane, kuid täit ajaloolist tõde ei soovitudki esitada).

"Head päeva!" ning "Päike ja meri" asetuvad seega (Euroopa teatrifestivalide) konteksti, kus peaaegu et eeldatakse kui mitte dokumentaalsust, siis vähemalt selle teesklemist, s.t püüdu maailma taasesitamise asemel luua laval siin ja praegu tegelikkus, nagu sõnastas selle 2018. aastal oma Genti manifestis Milo Rau, kelle tööde hulka kuuluvad nii ajalooliste sündmuste taasetendamised kui ka lavastused oma lugusid esitavate mitte-etendajatega. Barzdžiukaitė (lavastaja ja lavastuskunstnik), Grainytė (libretist) ja Lapelytė (helilooja ja muusikaline kujundaja) seda kummagi oma lavastusega

Sun in Vilnius and sea in Venice

The convergence of visual and performing arts has been an accelerating trend throughout the world in recent years, which is nice, but its reception often reveals the lack of viewer experience in one area or another, Ott Karulin notes.

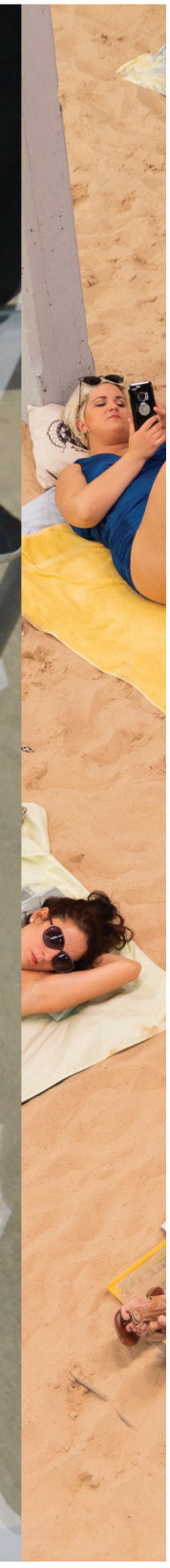
When "Sun & Sea" by Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė and Lina Lapelytė premiered in autumn 2017 at the Sirenos Theatre Festival, everyone had high expectations. Their first co-production, "Have a Good Day!" (2013) brought a breath of fresh air precisely as an approach to the opera genre. Its theme is commonplace and its stage image static: a line of shopping centre cashiers sitting at their workstations, discreetly repeating typical phrases, marking the daily movements related to their profession. Yet, "Have a Good Day!" also makes heard the internal monologues of the characters, where there is, as one might expect, much more dreaming and also self-irony (the humour in the production is truly superb). Consequently, the authors play with an apparent documentality: while the text sounds ordinary and could thus be seen as an example of verbatim theatre, an approach where the "interviews" with real people are conveyed on stage as accurately as possible, the vocal abilities of the performers leave no doubt that they are just that – professional performers.

Documentality, the desire to break free from the artificiality of reproduction has been one of the leading concepts in theatre in recent decades, having resulted, among other things, in the confrontation with the term "theatre" itself. Although "performing arts" as a general denominator seems more democratic and more inclusive of the unusual, the negation of good old theatre is often a purely emotional reaction. The scope of methods used by documentary theatre is also remarkable: drawing on earlier documentary sources (such as historical accounts and biographies based on archival material); documentation for a certain production (e.g. biographical interviews made by Merle Karusoo in the 1980s, work which is now continued by Mari-Liis Lill and others); presentation of a non-mediated document (e.g. Rimini Protokoll bringing on stage the "experts" of everyday life – stories are told by people who actually experienced the events described); but also pseudo-documentary or fiction partly based on genuine documents (e.g. Urmas Vadi's productions from ten years ago, "Peeter Volkonski's Last Kiss (Peeter Volkonski viimane suudlus) and "Rein Pakk is Looking for a Wife" (Rein Pakk otsib naist), where the protagonists were also titular characters, which, however, never intended to present the full historical truth).

"Have a Good Day!" and "Sun & Sea" are thus placed in a context (of European theatre festivals) where it is almost expected to be, or at least pretends to be, documentary. That means attempting to construct a reality on stage here and now, instead of reproducing the world, the way it was formulated in

Anne Imhof
Faust
2017
performance
Saksa paviljon Veneetsia biennaalil, 2017
Foto autor Jaan Elken

Anne Imhof
Faust
2017
performance
German Pavilion at the Venice Biennale, 2017
Photo by Jaan Elken



ei saavuta, sest vaatamata näilisele dokumentaalsusele ning justkui installatiivsusele ("Päike ja meri" puhul) on tegemist ooperižanri ja teatriliigi konventsioone järgivate teostega. Muu hulgas jääb püsima saali frontaalne suhe lavaga, mis mõistab esimese (passiivseks) pealtvaatajaks.

Mil määral ja kas üldse on võimalik seda eristavat suhet muuta, küsitakse nüüdisteatris sama sageli, kui püütakse loobuda taasetendamisest. Osavõtuteatrigi puhul on paslik viidata Rimini Protokollile, kes jõudsid üsna loomulikult argielu ekspertide esitlemise juurest publiku kasutamiseni nendesamade ekspertidena ehk etendajast kui teisest loobumiseni. Ennekõike rännaklavastused, kus etendus sünnib, kui publik järgib grupina etteantud juhiseid, on kehtestanud selle, mida osavõtuteatrilt oodatakse (Euroopa teatrifestivalidel). Siingi on võimalikke vahevariante üksjagu, sõltudes sellest, mil määral on loobutud etendajast. LTÜ G9, mille tuumikus on lavastuskunstnikud, alustas seitse aastat tagasi ruumiliste rännakutega, kus vaatajale antakse küll kogeja roll (peale vaatamise tuleb ka midagi ise teha), kuid see kogemus sünnib interaktsioonis etendajaga (triloogia "Tumeaines", "Heleaines" ja "Mõtteaines"). Eestis on kadrinoormets aga viimastel aastatel uurinud just vaataja positsiooni, alustades ise kunstiteosega silmitsi seismisest ("procedure of beauty" (kauniduse protseduur), 2014), et siis mängulaud ümber pöörata ja panna vaataja etendajatele vastu vaatama ("hüljatud arhitektuuri momendid", 2017), ning jõudes ühisruumi loomiseni, kus, tõsi küll, võim on ikkagi etendaja käes ("mobiilsed definitsioonid", 2019).

Siit olen jõudnud kolmanda mõisteni, mis on teatriteadlasi viimasel ajal paelunud: "installatiivsus". Seegi lähtub soovist mõtestada ümber saali ja lava (frontaalne) suhe või õigemini tahtest nendevahelist piiri vähemalt hägustada. Mida enam ma olen näinud osavõtuteatri lavastusi, seda vähem usun ma võimalikkusesse see piir täielikult kehtetuks muuta, sest see eeldaks vaataja/kogeja ja etendaja/looja võrdset partnerlust juba loomeprotsessi kavandamisel (Milo Rau küll püüdleb selle poole oma manifestiga). Sellegipoolest on nähtud paeluvaid katsetusi, kuigi ehk mõnevõrra ootamatultki just tantsuteatris (sealhulgas Anne Imhofi "Faust" 2017. aasta Veneetsia biennaalil).

Teatris on installatiivsuse kujunemislugu põimunud lavaruumi arenguga. Enamikes pikema ajalooga teatrites on Itaalia lava, kus etendajad asuvad publikust kõrgemal, mistõttu on ka nende teatrite ruumiline hierarhia üheselt mõistetav. 1960. aastatel nähti väljapääsu n-ö mustas kastis, kus lava ja saali suhe pole mitte ainult võrdsem, vaid ka muudetav ning seab seeläbi kahtluse alla publikukonventsioonid. Selle aastatuhande alguseks on aga oma must kast ka kõigil nn vanadel teatritel. Ja kuigi esiti püüti tõepoolest uut tüüpi ruumi võimalusi rakendada, sai peagi selgeks, et repertuaariteatris on igati ressursitõhusam publikutribüünid paika jätta ja nii etendatakse tänapäeval ka mustas kastis tavaliselt fikseeritult frontaalset saali ja lava suhet hoides.

Nii pole ka midagi imestada, et kõrvalvool on otsinud järgmist väljapääsu (või ka eristusalust) kõige muu hulgas valgest kuubist. Sageli tähendab see etendamist mõnes galeriis (näiteks "Muuseumi koreograafia" Tartu Kunstimuuseumis (Tartmus), kus etendati ka kadrinoormetsa vaataja vaatamist), kuid kahjuks ka etendamist kunstinäitusele lisaks, selle illustratsioonina (kuraator ütleb muidugi, et etenduskunstnik astub näitusega dialoogi). Selliste katsetuste taustal mõjuski Imhofi "Faust" mõtlemapanevalt. Kui teatris on installatiivsusest kõneldes peetud silmas etendaja taandamist

the 2018 Ghent Manifesto by Milo Rau, whose work includes re-enactments of historical events as well as productions featuring non-performers presenting their stories. Barzdžiukaitė (director and set designer), Grainytė (librettist) and Lapelytė (composer and sound designer) fail to achieve this with either of their productions, because despite the apparent documentality and installative quality (in the case of "Sun & Sea"), these are works that follow the conventions of the opera genre and a certain type of theatre. Maintained, among other things, was the frontal relationship of the audience to the stage, which designates the audience as (passive) spectators.

In contemporary theatre the question of how much, and whether at all, this disruptive relationship can be changed is asked as often as there are attempts to abandon reproduction. In the case of participatory theatre too it is fitting to refer to Rimini Protokoll who have quite naturally moved from the presentation of the experts of everyday life to the use of the audience as these experts – abandoning the idea of a performer as an "other". Above all, theatrical journeys where the performance is constructed with the audience as a group following a given set of guidelines have established what is expected of participatory theatre (at European theatre festivals). Here too there are several intermediate options, depending on the extent to which the performer is abandoned. Labyrinth Theatre Group G9, a group formed around set designers, started seven years ago with spatial explorations where the viewer is given a role as one that experiences (besides watching, you have to do something yourself), but this experience is born in interaction with the performer (the trilogy "Dark matter", "Light matter" and "Mind-over matter"). In recent years, kadrinoormets has explored the viewer's position in Estonia, starting from facing the artwork herself ("procedure of beauty", 2014), then turning the tables and making the viewers face the performers ("moments of abandoned architecture", 2017), and finally reaching a common space where, admittedly, power is still in the hands of the performer ("mobile definitions", 2019).

From here I come to the third concept that has recently fascinated theatre researchers: "installativity". This too has its origins in the desire to rethink the (frontal) relationship between the audience and the stage, or rather, the willingness to at least blur the boundaries between these two. The more participatory theatre productions I have seen, the less faith I have in the possibility of completely eliminating this border, as this would require an equal partnership between the viewer/experiencer and the performer/creator already in outlining the creative process (which is what Milo Rau is striving for in his manifesto). Nevertheless, fascinating attempts have been made, although somewhat unexpectedly, mainly in dance theatre (including Anne Imhof's "Faust" at the 2017 Venice Biennale).

In theatre, the evolution of installativity is intertwined with the development of the stage space. Most theatres with a longer history are equipped with an Italian-style stage where performers are on a higher level than the spectators, which is also why the spatial hierarchy is unambiguous in these theatres. In the 1960s, the black box was seen as a way out, where the relationship between the stage and the audience is not only more equal, but also changeable, thus calling the audience conventions into question. By the beginning of this millennium, all "old" theatres had also built a black box. And while in the beginning it was indeed an attempt to tap the potential of the new type of space, it soon became clear that in repertoire theatre it was definitely more resource efficient to leave the

(kunsti)objektide esitlejaks, ruumi installeerijaks, siis "Faustis" on väga hea treeninguga etendajad mitte ainult kohal, vaid valitsevad ruumi publikust hoolimata. Nii võetakse viimaselt ära vaataja roll, kuid ei pakuta asemele osaleja või ka kogeja oma. Ja ometigi polegi ma vist kunagi end saalis nii vabalt ja kaasatuna tundnud.

Ka "Päike ja meri" mõjus Vilniuse raamatukogu läbi mitme korruse kõrguvas trepihallis veidi sarnaselt. Kuna publik jäi horisontaalil kõrgemale ja vertikaalil kõrvale etendajate vaateväljast ning trepihalli valged seinad peegeldasid kunstpäikeste/prožektorite eredat valgust, siis oldi küll samas lavaruumis, kuid ometigi sellest väljaspool. See kogemus määras ka tõlgenduse: nendest sai meie, keda me ise ka vaatasime. Kuigi libreto struktuur ja teose helikeel on tuttav juba lavastusest "Head päeva!" ning seega ootuspärane (ehk liigagi), oli see tund seal trepihallis kogemuslik.

Möödunud Veneetsia biennaalil lisati pealkirjale täiend "(Marina)", viide sealsele etenduspaigale, ning lavastust esitleti installatsioonina ehk publik võis seda külastada endale sobival ajal (kontseptuaalsel tasandil, tegelikult tuli muidugi seista mitu tundi järjekorras ning korraldajate palvel mitte jääda kaema kauemaks kui 20 minutiks). Seega muutus nii ruum, esitlusviis kui ka kontekst (esteetiline ja geograafiline). Publik seisab endiselt kõrgemal ja kõrval, aga pimeduses – ehk saal ja lava on eristatud ning ühtset lavaruumi ei teki. Publikust saab taas (passiivne) pealtvaataja.

Ka Vilniuse etendustel oli publiku suhe lavaga frontaalne, kuid seda oli ka iga publikuliikme suhe ülejäänud vaatajatega ehk "meie" rolli etendajatega. Kuna Veneetsias ei võimaldatud publikule ka ühiskogemust, grupiidentiteedi tekkimist (sama algus- ja lõpuajaga ruumis koosolemist ning terviku kogemist), siis kehtestuski peamise vaatamisprintsiibina pealtvaatamine (tänu lavastusele antud peaauhinnale ka äranägemine). Minule jäi sellest väheseks, sest Veneetsias juhtis tõlgendust vorm (sealhulgas väliskeskkond) ja mitte sisu. "Päike ja meri" libreto põhiosa jätkab sealt, kus "Head päeva!" lõpetas: suhteline heaolu on saavutatud, aga see tähendab ka, et kõik, millest kunagi unistati, on nüüd muutunud argiseks, igavaks. Mõne aaria põhjal seda teemat aga kätte ei saa ja nii mõjuvad need liival päevitajad sealt pimendatud rõdult ja aina vajuvas Veneetsias vaadatuna tõesti kui merepõhjas olevat, kui mälestus uppunud maailmast. Neil, kel avanes võimalus etendajatega koos rannaliivale pääseda, oli kogemus ilmselt teine, kuigi nendegi osavõtt piirdus statisti rolliga, altvaatamisega.

Nii oli ka "Päike ja meri (Marina)" Veneetsias mulle suuresti varasema kogemuse taasesitus, ühe teose dokumentatsioon. Ja ega seda polegi nii vähe, kui ennustada, et liiginimed mõiste "kunstid" ees lähikümnenditel aina vähem ütlevamaks muutuvad. Tänavusel teatripäeval anti Eestis viimast korda välja etenduskunstide ühisauhind, mis asutati alles kuus aastat tagasi, kui tundus, et väga palju lavastusi ei mahu traditsiooniliste teatriliikide alla. Järgmisel teatripäeval saab aga keegi etenduskunsti aastaauhinna, millega tunnustatakse otsingulisi etendusvorme, mis põimivad eri kunsti- ja teatriliike, nagu ütleb statuut.

Ott Karulin on teatriteadlane ja -kriitik, 2013. aastal kaitses ta Tartu Ülikoolis doktoritöö teatriteaduse erialal.

tribunes in place, and so, performances in the black box these days usually also maintain the frontal relationship between the audience and the stage.

It is also no wonder that the offstream has been looking for the next way out (or even the grounds for differentiation) in many things, including the white cube. This often means that performances are held in art galleries (e.g. during the group exhibition "Museum Choreography" at Tartu Art Museum (Tartmus), where "the viewing of the viewer" by kadrinoormets was performed among other works) but unfortunately also performing as part of or an illustration for an art exhibition (although the curator naturally claims that the performance artist enters into dialogue with the exhibition). It is precisely in the context of such experiments that Imhof's "Faust" had such a thought-provoking effect. In theatre, what is actually meant by installativity is the reduction of the performer to the presenter of objects (of art) and the installer of the space. In "Faust", however, the excellently trained performers are not only "here and now", but also dominate the space despite the audience. Consequently, the audience is freed from the spectator's role, but they are not offered the role of participant or experiencer as a replacement either. Even so, I don't think I have ever felt so free and involved in the audience before.

"Sun & Sea" also had a slightly similar effect in the atrium spanning multiple floors in a Vilnius library. As the audience was on a higher level in horizontal terms and out of the view of the performers in vertical terms, with the white walls of the atrium reflecting the bright light of artificial suns/spotlights, they still remained outside of the stage space, even though they shared it with the performers. This experience also determined the interpretation: they became the "us" we ourselves were at the same time observing. Although the structure of the libretto and the sound language of the work are already familiar from "Have a Good Day!" and thus predictable (perhaps even too much so), that hour spent there in the atrium was indeed experiential.

At the last Venice Biennale, "(Marina)" was added to the title as a reference to the venue there. The production was presented as an installation the audience could visit at a convenient time (on a conceptual level; in reality, of course, we had to stand in a line for hours and were asked by the organisers to not stay for longer than 20 minutes). Therefore, the space and the manner of presentation as well as the context (both aesthetic and geographical) were changed. The audience was still situated at a higher level and at the side, but in the dark – that is, the audience and stage are separated and no unified stage space is formed. The audience once again becomes (passive) spectators.

At the Vilnius performances, the audience also had a frontal relationship to the stage, but such was also each viewer's relationship to other viewers – or the performers of the "us" role. As the audience was not offered a shared experience or group identity in Venice (as might emerge from being in the same space during a specific period of time, experiencing the whole), it was eventually spectatorship (and "seeing the piece", due to the Grand Prix awarded to it) that became established as the main principle of viewing. That was still not enough for me because in Venice the interpretation was driven by form (including the outdoor environment) and not by the content. The main part of the libretto of "Sun & Sea" continues from where "Have a Good day!" had left off: relative prosperity has been achieved, but this also means that everything that was once dreamed of has now become commonplace and boring. However, this theme cannot be captured by a few arias,

Rugile Barzdziukaite,
Vaiva Grainyte, Lina Lapelyte
Päike & meri (Marina)
2019
ooper-*performance*
Leedu paviljon Veneetsia
biennaalil, 2019
Foto autor Andrej Vasilenko

Rugile Barzdziukaite,
Vaiva Grainyte, Lina Lapelyte
Sun & Sea (Marina)
2019
opera-performance
Lithuanian Pavilion at the
Venice Biennale, 2019
Photo by Andrej Vasilenko

and as such, people sunbathing on the sand, seen from the darkened balcony in an ever-sinking Venice, truly do look as though they were lying on the bottom of the sea – a memory of a sunken world. For those who had the opportunity to join the performers on the sand of the beach the experience was clearly different, though their involvement was limited to the role of extras, looking up towards the audience.

And so, for me, "Sun & Sea (Marina)" in Venice was to a great extent a reproduction of my earlier experience, the documentation of a theatre production. And this is not so bad, if we predict that "specific epithets" before the generic name of "art" will become less and less pronounced in the coming decades. On this year's Theatre Day, the very last Joint Award for the Performing Arts was presented in Estonia. The award was established only six years ago when it seemed that a great deal of productions cannot be categorised under traditional types of theatre. On the next Theatre Day, however, someone will receive the Annual Award in Performance Arts which is meant to recognise explorative forms of performance that interweave various types of art and theatre, as explained by the Estonia Theatre Union in their Statute on the Annual Theatre Awards.

Ott Karulin is a theatre researcher and critic.
He defended his doctoral thesis in theatre studies at the University of Tartu in 2013.

Tartu Kunstimaja näitusevaade
Foto autor Stella Mõttus

Exhibition view at Tartu Art House
Photo by Stella Mõttus

14. XI–15. XII 2019
Tartu Kunstimaja suur saal

Poolreaalsus Balti piirkonnas

Erkki Luuk teeb katse dekrüpteerida Marco Laimre isiknäitust "A.S.T.A. 1.0 / Black Flag Shadow".

Õnne arvukate definitsioonide hulgas on kindlasti ka selline – olla sõltuvuses oma tööst. Selle definitsiooni järgi on Marco Laimre õnnelik inimene, sest tema tööks, nagu käesolev näitus ja selle dokumentatsioon ammendavat tunnistust annavad, on juba üle aasta olnud FPS (*first-person shooter*) ja RPG (*role-playing game*) mängude mängimine ja David Vseviovi raadiosaatesarja "Müstilise Venemaa" (1997–...) kuulamine.

Siit järeldub muidugi, et Laimre on neist (või vähemalt arvutimängudest) sõltuvuses. Järeldust pole raske teha, kuna töö või sõltuvus on ainus põhjus, miks keegi neid mängima peaks – küsimus on vaid selles, kumb on (suurema tõenäosusega) primaarne, ja antud juhul on selleks teine. Tegevuse põhjendamine ainult töö või "analüütilise mängimisega" (dokumentatsioonis kasutatav väljend) ei veena, kuna: 1) analüüsida võib kõike, s.t pole mingit põhjust (kui seda just ei esitata, mida antud juhul ei tehta), miks üldse mängima peaks; 2) mängimisele on kulunud (dokumentatsiooni väitel, puhkepäevi ja riigipühi kaasa arvates) keskmiselt neli tundi päevas.

Pisut raskem on ette kujutada Laimre sõltuvust "Müstilisest Venemaast", kuid mõningase pingutuse hinnaga on seegi teostatav, kuigi mingeid tõendeid sellest peale põhjaliku statistika fraasi "pole mingit kahtlust" mitmesuguste variatsioonide esinemissagedustest neis saadetes (vist terve aasta jooksul) tal ette näidata pole. Nimetatud statistika võttis tabelite kujul enda alla ühe kahest väiksemast ruumist Tartu Kunstimajas.

Põhiekspositsioon oli suures saalis, ja kolmandas, ekspositsioonivälises saalis asus kompressor. Viimane käitab ehmatavalt järskude liigutustega hüdraulilist robotit või pigem kaht robotkätt, mille külge on monteeritud naise, kassi, kahuri ja/või käru hübriidi meenutav kaadervärk. Robotkäte koreograafia, ehkki küll ehmatavalt järsk, on samas ülimalt piiratud ja piiratud ulatusega, nii et pealtvaatajale see endast otsest ohtu ei kujuta. Viimase välistamiseks on (käte tööulatusest välja) paigaldatud ka madal turvatara.

Ekspositsioon

Keskmine saal on erinevate installatsioonide päralt, ja "robot" (täiesti võimalik, et kassnaine A.S.T.A. – midagi sellist dokumentatsioonist justkui meenub) on ainult üks neist. Olgu öeldud, et ma ei saanud aru, miks ta just kass, naine, robot või isegi üldse sel näitusel peab olema – muidu liigagi detailne dokumentatsioon seda ei seleta. Ehkki see küll temaatilis-formaalselt teiste installatsioonide ja samuti näituse pealkirjaga

14. XI–15. XII 2019
The large gallery at Tartu Art House

Half-reality in the Baltic region

Erkki Luuk attempts to decrypt Marco Laimre's solo exhibition "A.S.T.A. 1.0 / Black Flag Shadow".

The many definitions of happiness surely include being addicted to your job. According to this definition, Marco Laimre is a happy person because, as evidenced by the exhibition at hand, and its documentation, his work in the last year has consisted of playing FPS (first-person shooter) and RPG (role-playing game) games, and listening to David Vseviov's radio series "Müstiline Venemaa" (Mystical Russia, 1997–...).

This leads to the conclusion that Laimre is addicted to his work (or at least to the games). It is not difficult to conclude this, since work or addiction are the only reasons for someone playing these games – the only question is which is (more likely to be) the primary reason, and in this case, it is the latter. Naming only work or "analytical gaming" (an expression used in the documentation) as reasons for this activity is unconvincing because: 1) you can analyse anything – there is no reason (unless one is given, which is not the case here) you should play at all; 2) the amount of time spent on playing has been (as claimed in the documentation, including both days off and public holidays) four hours per day on average.

It is a bit more difficult to imagine Laimre being addicted to "Mystical Russia", but at the cost of a little effort, that also seems feasible, even though he can produce no evidence of this, aside from thorough statistics on the occurrence of different variations of the phrase "there is no doubt" in these shows (over the course of one year, I believe). In the form of tables, the aforementioned statistics took up one of the two smaller rooms at Tartu Art House.

The main exposition was situated in the large gallery, while in the third gallery, not included in the exhibition, there was a compressor. With frighteningly sudden movements, it operates a hydraulic robot, or rather, two robotic arms with a contraption reminiscent of a hybrid of a woman, a cat, and a cannon and/or cart, attached. Although frighteningly sudden, the choreography of the robotic arms is very limited and of limited reach, and does not pose any danger to the spectators. To completely rule out any danger, a low security fence was also installed (out of the arms' reach).

The exhibition

The middle gallery features various installations, and the "robot" (quite possibly the catwoman A.S.T.A. – I seem to recall something along those lines being written in the documentation) is but one of them. Let it be said that I did not understand why it had to be a cat, woman, robot, or even in the exhibition at all – the documentation, even too detailed otherwise,

seostus, oli seos suvaline ja kunstlik – eriti kui mõelda, et enam-vähem-ükskõik-mis seostub enam-vähem-ükskõik-millega (küsimus on ainult elemendis või motiivis, mille kaudu vaataja seose loob).

Üheks korduvaks motiiviks oli must värv – eelkõige lipp (kujund, mis esines näituse pealkirjas, Vseviovi-statistikas (kus iga "pole mingit kahtlust"-fraasi esinemine musta lipuga tähistatud oli) ning kahe suure musta maali kujul, mis ühtlasi kompressoritoa sissepääsu blokeerisid). Samas meenuvad ka roboti must kleit ja mustvalge film, kus keegi (näitleja) Asta ___ (nimi ei meenu) 20. sajandi alguse redelist koos temast – nii füüsiliselt kui ka (väidetavalt) sotsiaalselt – madalamal pulgal oleva mehega umbes kümnesekundilises *loop*'is alla ronis. Allaronimine pidi (taas kord põhjaliku dokumentatsiooni väitel) sümboliseerima allakäiku, mille puhul jäi siiski selgusetuks, kas see on üleüldine, puudutab ainult kunstnikku,[1] Astat ja/või mingit veel ebamäärasemat nähtust, millele miski ses koosluses (tõenäoliselt ja eeldatavasti, ent samas ka paratamatult) viitab.

Must lipp ise viitab muidugi anarhismile, nii et võrdlemisi suvaliste elementide konfiguratsiooni üheks (enam-vähem tautoloogiliseks) tõlgenduseks on anarhistlik vabadus. Kui anarhia on käepärane tõlgendus, siis sisuldasa on see lihtsalt Laimre *feed*: kass Edward (kes dokumentatsiooni andmetel mustade lippude aluseks olevail lõuendeil magada eelistas), obskuurne sajanditagune näitlejanna (ja samas kassrobotnaine) Asta, arvutimängud, Vseviovi fraas "pole mingit kahtlust", mittekohad ja aja nool.

Kogu konfiguratsiooni ja näituse paeluvaima osa moodustavad: 1) suureformaadilised värvifotod "mittekohtadest" pearuumi seintel; 2) riita laotud prusside otstest moodustuvad kaks arkanoidinägu (regulaarne ja vihane) sama ruumi keskel. Viimane on tsitaat kultuslikust ja ürgvanast arvutimängust (võimalik, et "Space Invaders"?), milles prussiotsad kongeniaalselt pikslite otstarvet täidavad. Ühtlasi oli see ainus (minu jaoks) oluline osa näitusest, millele ma ilma dokumentatsioonita mingil juhul pihta poleks saanud. Pean tunnistama, et dokumentatsioon mind üldiselt pigem häiris, kuna avatud tõlgendusruum on osa selle (ja peagu iga)[2] näituse võlust, mida dokumentatsioon üldjuhul paratamatult piirab. Samas oli see paratamatu, kuna dokumentatsioon on (tõenäoliselt) doktoritöö kohustuslik osa, mida Laimre ei eksponeerinud õnneks ka mitte galeriiseinal, vaid A4 formaadis paberile diskreetselt väljatrükituna.

Mittekoht

Mis mittekohtadesse puutub, siis need pole (samuti õnneks) seda selle mõiste looja Marc Auge'i tähenduses (lennujaamad, kiirteed, supermarketid jne).[3] Tegu on mittekohtadega ses mõttes, et seal kunagi olnud koht on minevikku maha jäänud. Idee võtab suurepäraselt kokku foto "Anisotropic Highway" (Anisotroopne kiirtee, 2019), s.t kiirtee, mis on läbitav vaid ühes suunas (idee ise pärineb väidetavalt mingist Strugatskite raamatust). Antud juhul on tegu teega Kukulinna (Kuckulin) pioneerilaagrist tegelikkuse, s.t Tartu, näituse ja oleviku poole, ja mahajäänud minevik on isiklik, kuna Laimre (dokumentatsiooni järgi) nimetatud laagris mitu suve veetis.[4]

Fotod jagunevad kahte ossa: üks on pühendatud aja noolele, minevikule ja anisotroopsusele, teine arvutimängude (eelkõige FPS-mängude) fiktsionaalsetele keskkondadele tegelikkuses, ja mõlemad mittekohtadele. (Mitte)kohtade

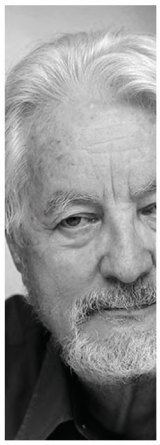
does not explain. Even though it did have a thematic and formal connection to the other installations and also the title of the exhibition, it was random and artificial – especially if you think that more-or-less-anything is connected to more-or-less-anything (the question is only according to what element or motif the viewer creates the connection).

One recurring motif was the colour black – first and foremost, the flag (an image found in the title of the exhibition, the Vseviov statistics (where every occurrence of the phrase "there is no doubt" was marked with a black flag), and in the form of two large black paintings, which also blocked entry to the compressor room). I also remember the robot's black dress and a black-and-white video on a 10-second loop, where someone (an actress) – Asta ___ (I do not recall the name) – was climbing down an early-20th-century ladder with a man lower than her both physically and (allegedly) also socially. The descent was meant to symbolise (as again claimed by the thorough documentation) descent, though it remained unclear whether it was general, only to do with the artist[1], Asta, and/or some even more vague phenomenon (likely and presumably, yet also inevitably) referred to by something in this combination.

The black flag itself, of course, is a reference to anarchism, so that one (more or less tautological) interpretation of this somewhat random configuration of elements is anarchic freedom. If anarchy is a handy interpretation, then it is essentially just Laimre's feed: Edward the cat (who, according to the documentation, preferred to sleep on the canvasses that formed the basis of the black flags), an obscure actress from a century ago (and also the cat-robot-woman) Asta, computer games, Vseviov's phrase "there is no doubt", non-places, and the arrow of time.

The most fascinating part of the entire configuration and exhibition consists in: 1) large-scale colour photographs of "non-places" on the walls of the main room, and 2) two Arkanoid faces (regular and angry) made out of the edges of beams stacked in the centre of the same room. The latter is a quote from an age-old cult video game (possibly "Space Invaders"?), where the beam edges congenially fill the role of pixels. It is also (for me) the only important part of the exhibition I would never have made sense of without the documentation. I must admit that the documentation generally annoyed me, since the open scope for interpretation is part of the allure of this (and almost every)[2] exhibition, and is inevitably limited by the documentation. But it was also inevitable, for documentation is (likely) a mandatory part of the dissertation, which Laimre thankfully did not display on the gallery wall, but instead discreetly printed on A4 format paper.

Non-place

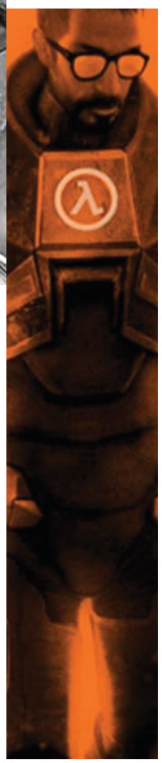


As for non-places, then they are (also thankfully) not non-places in the sense Marc Augé, creator of the term, has meant (airports, highways, supermarkets, etc).[3] They are non-places in the sense that the place that once was there has been left behind. The idea is excellently summarised by the photograph "Anisotropic Highway" (2019) – a highway that can only be passed through in one direction (the idea itself is allegedly from a book by the Strugatskys). In this case, it is the road from the Kukulinn (Kuckulin) pioneer camp towards reality – Tartu, the exhibition and the present – with the past left behind being of a personal nature, as Laimre spent many summers in said camp (according to the documentation).[4]

temporaalne fenomenoloogia on väga lihtne: kõik algab ja lõpeb eimillegagi, millele vastavalt järgneb ja eelneb ebamäärane ja pikk mittekoha periood (võsa, lagamik, kõnnu- või tühermaa, varemed vms), mille keskel üheksainsaks üürikeseks hetkeks lahvatab koht (maja, talu, linn vms), millele erandlikult võib (kas vahetult või mingi mittekoha-intervalli järel) järgneda teine (kolmas, jne), eelmis(t)ega sageli seostamatu koht. Ainult üksikud kohad kummitavad (inimlikus mastaabis) pikka aega (Stonehenge, Rooma, London, Cheopsi püramiid jne), st inimlikus mõõtkavas on normaalne mittekoht (ja kosmilises eimiski).

Venemaa

Dokumentatsiooni ja tööde pealkirju arvestamata on näituse ainus verbaalne sõnum Vseviovilt: "pole mingit kahtlust". Kuna selle lausumise intervall on päris tihe (kuigi ka mitte nii tihe, et häirima hakkaks), hakkab see paratamatult kummitama, tekitades mõistagi ka küsimuse "... milles?" Ainus vihje sellele on lausungi kontekst, milleks on (tähtsuse järjekorras) Vseviov, "Müstiline Venemaa" ja näitus.



Venemaa esindab Eesti "alateadvuses" ainult üht, sellise usinusega represseeritavat mõtet, et eriti midagi muud peale selle sinna enam ei mahugi. Vihjeks siinkohal üks link,[5] mille põhjal võiks ekstrapoleerida, et ("pole mingit kahtlust"), et "ta teeb seda taas", ja küsimus on ainult selles, et "millal?" Vastust sellele muidugi pole, s.t see võib juhtuda nii viie minuti kui ka viiesaja aasta pärast. Kuna näitus tegeleb (FPS-mängude kaudu) kõige muu hulgas ka relvastatud rünnaku teemaga,[6] näib mõistatus olevat lahendatud.

Poolreaalsus

Dokumentatsioonis räägib Laimre arvutimängudega seoses "poolreaalsuse" mõistest.[7] Nimetatud teooria on mulle tundmatu, kuid mõiste ise kõnetab. Antud juhul ühendas arvutimängudele pühendatud pool fotoekspositsioonist reaalse keskkonna fiktsionaalse ja arvutimängule viitava tiitriga, näiteks *<gtfo!>* (e.k *<kao!>*). Keskkonnaks oli antud juhul mingi enam-vähem prügimägi mustas, läbi algava lumesaju jäädvustatud hilissügises. Nii tiitri kui ka visuaali (täpsemalt kaadri taha kaduvat prügivaalu või pigem -voort jäädvustava kadreeringu) tõttu jääb pildist ülimalt tööstitu, isegi ähvardav mulje. On tõsi, et hulk (võib-olla isegi enamus) FPS-mängusid sellistes keskkondades aset leiavadki. Oma regulaarsetel jalutuskäikudel tühermaadele (mis on peagu ainsad kohad, kus ma üldse käin) leian ma betoonilt ja metallilt sageli ringiga ümbritsetud lambda kujutusi, mis on ühe vana ja kuulsa FPS-mängu "Half-Life'i" (e.k nii "poolestusaeg" kui ka "poolelu") sümbol.

Peaaegu kõik meie (s.t laiema avalikkuse) teadvusse jõudvad arvutimängud on rutiinsed USA turule positsioneeritud (ja tavaliselt ka suurte USA mängustuudiote) tooted. USA-s on aga nii, et Ida-Euroopa, järelikult ka Eesti seostub automaatselt kõige kohutavamaga, mida maailmal on pakkuda, olles sellisena kõigi õudusmängude, -filmide ja FPS-mängude tõotatud maa. Just see on (Ida-Euroopa, seega siis ka Eesti) märk, millega me globaalse meelelahutustööstuse juhitavas maailmas kõige enam jala ukse vahele saame. Paraku on seda märki siin Baltimaades seni kahetsusväärselt vähe ekspluateeritud. Suuresti Leedus filmitud miniseriaal "Chernobyl"

The photographs are divided in two groups: one is devoted to the arrow of time, past, and anisotropicity, the other to the fictional settings of computer games (mostly FPS games) in real life, and both to non-places. The temporal phenomenology of (non-)places is simple: everything begins and ends with nothing, which is respectively followed and preceded by a long vague period of being a non-place (shrub, plain, wasteland, ruins etc), in which a place will pop up for a brief moment (house, farm, town etc), which might exceptionally be followed (either immediately or after a some non-place interval) by a second (third, etc.) place that cannot be connected to the previous one(s). Only limited locations will haunt (on a human scale) for a long time (Stonehenge, Rome, the Pyramid of Cheops, etc); in other words, on a human scale, the non-place (and in the cosmic, nothingness) is normal.

Russia

Disregarding the documentation and the titles of the works, the only verbal message in the exhibition comes from Vseviov: "there is no doubt". Since the interval of this utterance is quite intense (though not so intense as to annoy), it inevitably takes on a haunting quality, naturally positing the question "... about what?" The only hint is the context of the utterance, which is (in order of importance) Vseviov, "Mystical Russia", and the exhibition.

In Estonia's "subconscious", Russia only represents one thought, repressed with such persistence, that there is not much room left for anything else. As a hint, here's another link,[5] based on which you could extrapolate that ("there is no doubt") it is "doing it again", and the only question is "when?" Obviously, there is no answer – it could happen in five minutes or in five hundred years. Since the exhibition focuses on, among others, (by way of FPS-games) the topic of armed assault,[6] the mystery seems to be solved.

Half-reality

In the documentation, Laimre discusses the term "half-reality" in connection with computer games.[7] The theory in question is unfamiliar to me, but the term itself strikes a chord. In this case, the part of the exhibition dedicated to computer games connects the real environment with a fictional caption referring to a computer game, such as *<gtfo!>*. The environment was something of a landfill in dirty late autumn, captured as snow begins to fall. Both caption and visual (more precisely, the framing that depicts a mound of garbage that extends beyond the frame) give the picture an extremely desolate, even threatening impression. It is true that a number (perhaps even most) of the FPS-games take place in environments like this. On my regular walks to wastelands (which are almost the only places I go to), I often find concrete and metal covered with depictions of an encircled lambda, the symbol of an old and famous FPS-game, "Half-Life".

Almost all computer games that reach our (i.e. the wider public's) consciousness are routine products for the US market (and usually produced by major US game developers). In the US, however, Eastern Europe (and thus also Estonia) automatically stand for the absolute worst the world has on offer, making it the promised land of all horror games, movies and FPS-games. This is precisely the mark (of Eastern Europe, and by

(2019) ning Christopher Nolani film "Tenet" (valmib 2020), kus osa stseene on filmitud Lasnamäel Laagna teel, ei muuda ses suhtes paraku ilmselt midagi, ehkki on küll esimesed pääsukesed. Millegipärast on kohalikud bränditurundajad positsioneerinud Eesti eduka e-riigi ning rahuliku ja igava Põhjamaana, paljastades sellega ainult selle, kellele see turundus tegelikult on mõeldud – meile endile, täpsemalt tellijale (kelleks on muidugi riik, Eesti Välisministeerium jne). Elagu ringturundus.

Kordan veel kord: Eesti ainus võimalus globaalselt pildile saada on õõvastavate tühermaade või apokalüptiliste maastike kaudu, mis peagi esimesteks kujunevad (Laagna tee, Tallinna Linnahall jne). Maailmalõpp ehk Mikk Mägi, Oskar Lehemaa ja Peeter Ritso "Vanamehe filmi" (2019) tsiteerides "apokalüpš" on meie bränd, taevamanna ja tõotatud maa, millega me midagi peale hakata ei oska. Kuid vähe sellest – me isegi ei julge ega taha endale tunnistada, et see nii on. Loodus, millega me end müüme, on laias laastus hävitatud,[8] e-tiiger magab, lund ei ole ega tule, ja ainus, mis meile jäänud on, ongi kas tühermaa või (paremal juhul) selle suurejooneline ning peatne lubadus (Laagna tee, Linnahall jne). Teisalt on enesestmõistetav ja paratamatu, et iga Eestisse sattunud FPS-mängude fänn siin oma lemmikmängu võttepaigad ära tunneb – ja samas on kohalikud rehepapid nii tumedad, et ei taipa selle eest rahagi küsida, eelistades selle asemel sonida midagi mingist "Eestist kui Põhjamaast".

Kerime lindi 20+ aastat tagasi. Seisan linna serval. Seisukoht on hästi valitud, ja (tagantjärele hinnates) kahekordselt poolreaalne, kuna mu taga ja ees põrkuvad kaks reaalsust – linn, täpsemalt künkatagune katlamaja, ning võsa, põldude ja üksikute taludega inkrusteeritud (tüher)maa –, mis mu seismise kohas teineteist tühistasid, muutes selle liminaalseks (ning kahtlemata poolreaalseks) tsooniks, mida ma oma kujutlusvõime kahetsusväärses puuduses – täpsemalt: praimituses[9] – ei osanud sisustada millegi muu kui kujutlustega mõnest parasjagu käsil olevast mängust, milleks oli tollal ilmselt kas NetHack või Moria.[10] Seega olen ma n-ö esimeses isikus kogenud arvutimängude ülekannet reaalsusse, mis ühtlasi ka viimase poolreaalseks muudab – kui see seda just (nagu antud juhul) juba niigi pole. (Olen sarnast kujutluste suubumist linna lähiümbrusse kogenud ka muusika puhul, mis on iseenesest muidugi juba märksa tavalisem – eriti kui seda samal ajal kõrvaklappidest kuulatakse.)

Ärgake, Baltimaad

Pöördume tagasi eespool pillatud väite juurde, et USA (ja eriti just USA lääneranniku) kultuurilise mustri(tuvastuse) jaoks seostuvad kõige kohutavamaga just Baltimaad. Meenutagem näiteks David Lynchi filmi "Inland Empire" (Siseimpeerium, 2006) algust. Nõel praksub tühjal grammofoniplaadil. Peale pikka ootamist moodustub ähvardava taustamuusika, vilina ja pragina saatel eetriraginast arusaamatut, monotoonset informatsiooni edastav saade, kus ainus arusaadav – s.t seda reaalsusega suhestav – infokild on viide "Balti piirkonnale". On tähelepanuväärne, et selles – üdini võõrasse, teispoolsusse ja muusse sellelaadsesse pürgivas – saates ja filmis figureerib just "Balti piirkond" kõige kaugema, arusaamatuma ja kohutavama geograafilise vastena.

Arvan teadvat ka selle põhjust. Ameeriklase jaoks on (geograafiliselt) kohutavaim Venemaa, mis on talle – nagu muidugi ka kogu ülejäänud tsiviliseeritud maailmale – üdini

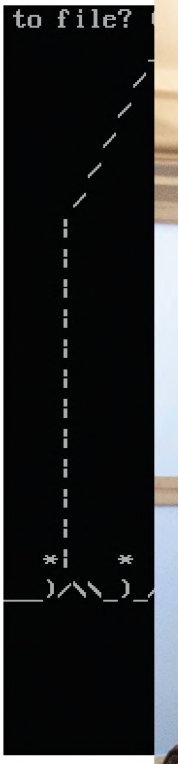
extension Estonia) that opens the door of the global entertainment world for us. However, this mark has been regrettably scarcely exploited in the Baltics. The mini-series "Chernobyl" (2019), largely filmed in Lithuania, and Christopher Nolan's film "Tenet" (to be released in 2020), where some scenes have been shot on Laagna Road in Lasnamäe, will probably not change anything in this regard, but are the first of the bunch. For some reason, the local brand marketeers have positioned Estonia as a successful e-country and a calm, boring Nordic country, only revealing the true target of this marketing in the process – us, or the customer, to be precise (who is, of course, the state, the Foreign Ministry of Estonia, etc). Long live circular marketing!

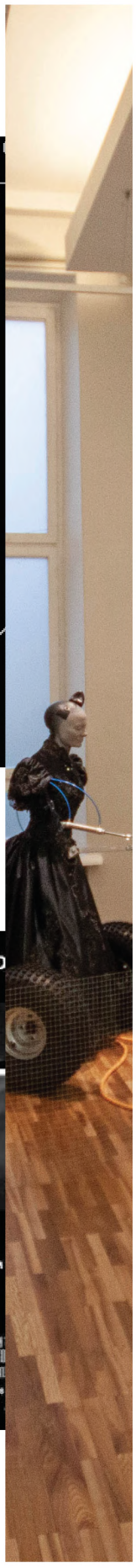
I repeat: Estonia's only chance of global relevance is through heinous wastelands or apocalyptic landscapes, which will shortly become the first (Laagna Road, Tallinn City Hall etc). The end of the world (or to quote "Old Man Cartoon Movie" by Mikk Mägi, Oskar Lehemaa, and Peeter Ritso, "the apocalypsh") is our brand, godsend, and promised land, which we have no idea what to do with. Not only that – we do not even dare or want to admit that it is the case. The natural environment that we promote ourselves with, is largely destroyed,[8] the e-Tiger is asleep, there is no snow nor will there be any, and the only thing we have left is the wasteland or (in the best-case scenario) the grandiose and imminent promise of it. On the other hand, it is self-explanatory and inevitable that every FPS game fan who ends up in Estonia recognises the setting of their favourite game – and yet the local chiefs are so daft that they do not even charge for it, preferring to rave on about some "Estonia as a Nordic country" instead.

Let us rewind the tape 20+ years. I am standing on the edge of town. The spot is well-chosen, and (in retrospect) doubly half-real, as two realities clash behind and in front of me – the city, or the boiler house behind the hill to be precise, and the (waste)land, incrusted with brush, fields, and the odd farm – which cancelled each other out in the place where I stood, turning it into a liminal (and undoubtedly half-real) zone, that I – in my regrettable lack of imagination; to be exact, priming[9] – could not fill with anything else other than images of the game I was playing at the time, which was probably either NetHack or Moria.[10] Thus, I have had first-person experience of computer games being transmitted into reality, which also turns the latter half-real – if it already wasn't (as in this case). (I have experienced a similar drift of imagination into the outskirts of town in the case of music, which in itself is much more common – especially if listened through headphones at the same time.)

Wake up, Balts

Let us turn back to the aforementioned claim that in the cultural pattern (recognition) of the US (and especially the West Coast), the Baltics are associated with the worst. Let us recall the beginning of David Lynch's film "Inland Empire" (2006). A needle is crackling on an empty record. After a long wait, the hissing broadcast, accompanied by ominous background music, ringing and crackling, takes the form of a programme transmitting unintelligible, monotonous information, where the only comprehensive – relating to reality – bit of information is a reference to the "Baltic region". It is notable that in this programme and film, striving towards the utterly alien, the other side, and other similar things, it is the "Baltic region"





hoomamatu, üleloomulik ja (jällegi Vseviovi tsiteerides) "müstiline". Ainus võimalus USA-l (ja seega kogu n-ö arenenud maailmal) "Venemaad mõista" on teha seda "Balti piirkonna" kui Venemaa kõige läänelikuma, s.t mõistetavama piirkonna kaudu. Teisisõnu, "Balti piirkond" on kui Venemaa lähend (*proxy*). Selline arusaam Baltimaadest ei eelda isegi seda, et ameeriklased Baltimaid Venemaast ei eristaks (mida nad üldjuhul niikuinii ei tee – tavalised inimesed kindlasti mitte, samal ajal kui isegi poliitikutel on sellega tõsiseid probleeme[11]). Venemaa on nii kohutav, et – vähe sellest, et sellest ei saa rääkida – sellest pole võimalik isegi mõelda muidu kui ainult selle lähendi, s.t "Balti piirkonna" kaudu.

Kokkuvõttes võime olla (võib-olla mitte just päris valdurmikitalikul moel, aga siiski) rahul: eestlased on "väljavalitud" rahvus. Kuivõrd just Balti riigid on see ainus ussiauk, mille kaudu teispoolsusse pääseb, ootab selle veerel istujaid kahtlemata nii mõndagi.

Erkki Luuk on kirjanik, kunstnik, keele- ja kognitiivteadlane.

1 Kohaliku kõrgharidusabsurdi näide: kauaaegsest Eesti Kunstiakadeemia (EKA) fotoosakonna professorist Laimrest on nüüdseks saanud EKA doktorant.

2 Ilmseks erandiks on näitused, kus tõesti "mitte millestki" ilma dokumentatsioonita aru ei saa. Ma küll ei mäleta, et mõnd sellist kunagi näinud oleks, aga selline kontseptsioon pole muidugi ka just teab kui tavaline.

3 Vt Marc Augé, Non-Places: An Introduction to Anthropology of Supermodernity. Le Seuil, 1992.

4 Pioneerilaagri majad Eestis (sealhulgas vähemalt üks tuntud arhitektuuripärl) on juba ammu tühjad.

5 Vt https://www.delfi.ee/archive/hilinenud-koolitund-jaak-allikule-venemaa-runnakud-eesti-vastu-1030-1944?id=65946812.

6 Laimre loomingu kontekstis on A.S.T.A. seotud tema 2005. aasta installatsiooniga "Pühendatud juhuslikule kuulile (Viktoria)", kus külastajad said vist tulistada juhuslike möödujate seinale projitseeritud kujutiste pihta ("vist", sest lugesin 15 aastat tagasi ainult näituse arvustust, ega leidnud nüüd otsides selle kohta enam mingit infot).

7 Vt Jesper Juul, Half-Real: Video games between real rules and fictional worlds. MIT Press, 2005.

8 Mets, puhas vesi ja õhk, elurikkusest rääkimata, on Eestis olnud viimasel ajal teemaks, eriti Hasso Krulli, Ülo Niinemetsa, Kaido Kama ja Mart Meriste artiklites.

9 Vt https://en.wikipedia.org/wiki/Priming_(psychology).

10 Need on ASCII graafikaga seiklusmängud, millel Laimre žanriliste eelistustega küll kuigi palju kokkupuutepunkte pole.

11 Vt https://www.nationalreview.com/corner/estonia-newt-gingrich-and-strategery.

that is the geographic equivalent of the farthest, the least intelligible, the most terrible.

I think I know the reason. For the American, the most (geographically) terrible is Russia, which is to him – as to the rest of the civilised world – completely unfathomable, supernatural, and (to quote Vseviov again) "mystical". The only chance for the USA (and, by extension, the whole "civilised" world) to "understand Russia" is to do it through the Baltic region as Russia's westernmost (i.e. most understandable) region. In other words, the Baltic region is like a Russian proxy. This kind of understanding of the Baltics does not even require the Americans to not differentiate the Baltics from Russia (which they generally do not do anyway – ordinary folks certainly do not, while even politicians have serious problems doing so[11]). Russia is so terrible that not only is it impossible to talk about, it is also impossible to even think about, unless doing so via its proxy – the Baltic region.

To sum up, we can be happy (maybe not happy à la Valdur Mikita, but nonetheless): Estonians are "the chosen ones". If the Baltic states prove to be the only wormhole through which one can reach the other side, those sitting on its edge are surely in for quite a time.

Erkki Luuk is a writer, artist, linguist, and cognitive scientist.

1 An example of the absurd in local higher education: a long-time professor of the Estonian Academy of Arts (EAA) photography department, Laimre has now become a doctoral student at EAA.

2 Obvious exceptions are exhibitions where absolutely "nothing" can be made sense of without documentation – I do not recall ever seeing such an exhibition, but it probably is not the most common of conceptions.

3 Cf. Marc Augé, Non-Places: An Introduction to Anthropology of Supermodernity. Le Seuil, 1992.

4 The premises of the pioneer camp in Estonia (including at least one well-known architectural marvel) are long-abandoned.

5 Cf. https://www.delfi.ee/archive/hilinenud-koolitund-jaak-allikule-venemaa-runnakud-eesti-vastu-1030-1944?id=65946812.

6 In the context of Laimre's work, A.S.T.A. is related to his 2005 installation "Dedicated to a Stray Bullet (Viktoria)", where visitors could, I think, fire stray bullets at projections of bypassers ("I think", because I only read a review of the exhibition 15 years ago, and could not find any information about it now).

7 Cf. Jesper Juul, Half-Real: Video games between real rules and fictional worlds. MIT Press, 2005.

8 Forest, clean water and air, not to mention biodiversity, have recently been a prominent topic in Estonia, particularly in articles by Hasso Krull, Ülo Niinemets, Kaido Kama, and Mart Meriste.

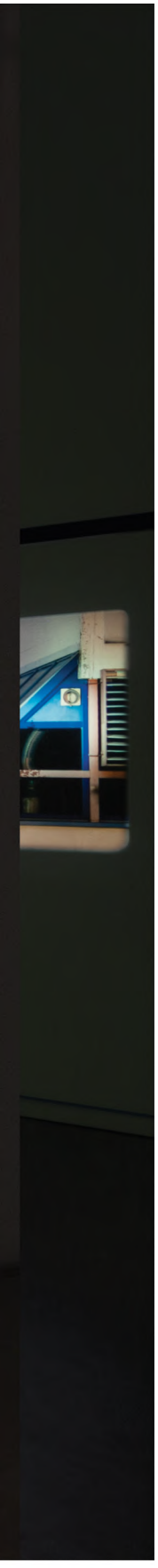
9 Cf. https://en.wikipedia.org/wiki/Priming_(psychology).

10 These are adventure games with ASCII graphics that hardly have much in common with Laimre's preferred genres.

11 Cf. https://www.nationalreview.com/corner/estonia-newt-gingrich-and-strategery.

EKA galerii näitusevaade
Foto autor Paul Kuimet

Exhibition view at EKA Gallery
Photo by Paul Kuimet



3.–25. I 2020
EKA galerii

Kõndides läbi ruumi

Hirohisa Koike analüüsib Paul Kuimeti isiknäitust "Five Volumes".

Paul Kuimeti isiknäitus "Five Volumes", mis koosneb fotodest, filmiprojektsioonidest, slaidiesitlusest ja metallkonstruktsioonist, oli esmakordselt vaatajate ees 2018. aastal Narva kunstiresidentuuris. Seal esitles Kuimet viite teost viies eri ruumis, kusjuures kõiki teoseid koheldi võrdsetena, kuna ruumid olid omavahel ühendatud nagu lennujaama terminalid, kuid ilma keskse "jaamahooneta". Eesti Kunstiakadeemia (EKA) galeriis aga paigutati metallkonstruktsioon ruumi keskele ja selle sisse asetatud neli projektorit paiskasid neljale seinale vertikaalseid pilte. Kunstnikuna juba alates 2013. aastast ruumiga töötanud Kuimet lõi oma näituse "Five Volumes" jaoks galerii hiiglaslikus (174,4 m²) tühjas kõrge laega (5,8 m) saalis uue ruumi.

Ruumist rääkides eristab Michel de Certeau teoses "Igapäevased praktikad" (1980, e.k 2005) ruumi ja kohta: "Niisiis on koht positsioonide konfiguratsioon teatud hetkel. See eeldab, et kohta iseloomustab mõningane stabiilsus."[1] Seevastu "[r]uum on olemas niipea, kui võetakse arvesse suunavektorid, kiiruse kvantiteet ja aeg kui muutuja. Seega tekitab ruumi liikuvate elementide lõikumine. Ruumis vallanduvate liikumiste hulk muudab selle teatud mõttes elavaks. Ruum tekib nende operatsioonide tagajärjel, mis seda suunavad ja sattumuslikuks ning ajalikuks muudavad, pannes selle talitlema kui konfliktsete programmide või kokkuleppeliste läheduste polüvalentse ühtsuse."[2] De Certeau jaoks tähendab ruum ruumistamist ehk ruumi loomist.

1926. aastal projekteeritud tehasehoonel põhineva EKA auhinnatud uue maja arhitektid lõid galerii hoone ainsasse uude osasse, kus pole ühtki katkestuseta tasast seina – pealegi on üks galerii sein teisaldatav ja osa seinapinda 1920. aastatest pärineva trepikoja tõttu kumer. Kuimetit, kes esimesel korral eksponeeris oma näitust 19. sajandi stiilis villas Narvas, need iseärasused aga ei häirinud. EKA näitusel on tööde elemendid samad, kuid ruumilist paigutust on muudetud. Kuimet selgitab: "Need viis ühikut, mis olid Narvas laotatud igaüks eraldi ruumidesse ja projitseeritud kahepoolsetele ekraanidele, on EKA Galeriis tõstetud ruumi keskele kokku. Installatsioon "Väljapanekuruum optilistele C-printidele", mis võõrustas Narvas kahte fotot, on siinsel näitusel kasutusel paviljonina projektoritele."[3] Ehkki konstruktsiooni keskse paigutuse tõttu on ruum hoopis teistsugune kui Narvas, pidid külastajad siiski teose nägemiseks ringi liikuma ja iga seina ees peatuma, mitte ei vaadanud ühte keskse paigutusega fikseeritud punkti.

Kõik teosed peale slaidiseansi "Nimeta transparendid" (2017) käsitlevad Pärnu KEK-i kompleksi. Fototeos "Valged

3.–25. I 2020
EKA Gallery

Walking through space

Hirohisa Koike analyses Paul Kuimet's solo project "Five Volumes".

Paul Kuimet's solo exhibition "Five Volumes", consisting of photographs, film projections, a slideshow and a metal structure, was first exhibited in 2018 at the Narva Art Residency. He presented five works in five rooms, and each piece was treated equally and connected like terminals in an airport but without the central building. In contrast, in EKA Gallery (Gallery of the Estonian Academy of Arts), the metal structure was installed in the middle of the room, and the four projectors settled inside it illuminate the four walls with vertical images. As an artist working with space since 2013, Kuimet created a new space for his "Five Volumes" in a huge (174.4 m²), uncluttered room with a high ceiling (5.8m).

Regarding space, Michel de Certeau distinguishes space and place in "The Practice of Everyday Life" (1980): "A place is thus an instantaneous configuration of positions. It implies an indication of stability."[1] However, "A space exists when one takes into consideration vectors of direction, velocities, and time variables. Thus, space is composed of intersections of mobile elements. It is in a sense actuated by the ensemble of movements deployed within it. Space occurs as the effect produced by the operations that orient it, situate it, temporalize it, and make it function in a polyvalent unity of conflictual programs or contractual proximities."[2] For de Certeau, space means spatialisation, the production of space.

The architects who planned the prize-winning building for the Estonian Academy of Arts, a renovated factory designed in 1926, created the gallery in the only new part of the building without a single unobstructed flat wall; it also has a movable wall, and an oval form from the structure of a 1920s staircase. However, for Kuimet, who first exhibited the work in a 19th-century style villa in Narva, those features did not bother him. In the exhibition at EKA, the elements of the works are the same, but the spatial structure is modified. Kuimet mentions: "These five volumes or units, which were laid out in separate rooms in Narva and projected onto double-sided screens have been presented as a single volume at EKA Gallery. In Narva, "Display for Optical C-Prints" (2018) included two photographs, but in the current exhibition, it will be used as a kind of pavilion that contains all four projectors."[3] Although the space is entirely different from Narva, because the structure is placed centrally, visitors had to walk around and stand in front of each wall to see the work, instead of gazing at a central fixed point of view.

Except for the slide show "Untitled Transparencies" (2017), every work is about the Pärnu KEK complex. The photographic work "White Houses 1–2" (2018) depicts the

majad 1–2” (2018) kujutab hoonet distantsilt. Näituse “Urmas Ploomipuu valge maja” (2011) kataloogis mainib Tõnis Saadoja: “Valged majad maastikus näivad olevat 1970.–1980. aastatel eesti kunstnike üheks lemmikmotiiviks.”[4] Ja “1970. aastate algul eesti arhitektuuri ilmuvad valged majad on programmiline neofunktsionalistilk suund, mis leiab oma paleuse eestiaegsete arhitektide loomingus ja modernistliku ideestiku edasiarenduses”.[5]

Filmis “Kuldne kodu” (2017) liigub kaamera aeglaselt, näidates Pärnu KEK-i kompleksi kooperatiivelamut Kuldne Kodu, mille projekteeris Toomas Rein 1970. aastatel, ning läheduses asuvat 2000. aastate uut elamuarendust, jättes mulje droonivõttest, ehkki tegelikult on kasutatud 16 mm analoogkaamerat. Voolavalt liikuv kaamera läheneb uuselamu maja aknale ja jäädvustab aknalauale seatud valge purjeka, mis meenutab valge laeva kujundit. Siin võib näha duaalsust: kaks ajastut (sotsialistlik ja kapitalistlik), kaks tehnoloogiat (analoogfilmikaamera ja droonikaamera), siin ja kustahes-mujal-kuisiin (valge laeva metafoor).

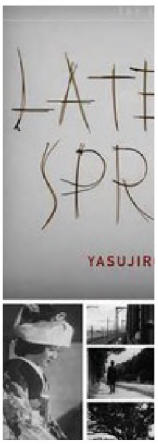
Teoses “Punased tellised, valged talad” (2018) liigub kaamera aeglaselt mööda Pärnu KEK-i kompleksi büroohoone trepikoja seina, meenutades meditatiivset jalutuskäiku. Nagu ikooniline stseen Yasujiro Ozu filmis “Hiliskevad” (1949), algab teos liikumatu võttega krüsanteemidest vaasis, liigub siis trepikotta ja naaseb lõpuks lillede juurde. Selles edasitagasi liikumises ei ole otsustavat hetke. Kõik on kaader kaadri haaval “saamises”. Kaamera näib pendlina läbi koridori liikuvat, kuid filmi teises osas selgub, et trepikoja kujutis on tagurpidi. See näitab, et sama liikumise kordamine võib põhjustada nihestatust.

“Kompositsioon punase, sinise ja rohelisega” (2018) on kaadrite läbisulatamise teel kokku pandud fotoanimatsioon, mis kujutab Andres Ringo projekteeritud Pärnu KEK-i tööstushoone klaas- ja betoonfassaadi, mille punased ja sinised aknaraamid meenutavad Piet Mondriani konstruktsioone, samal ajal kui roheline puu, mis lisab kompositsioonile elu, kasvab välja hoone seest. Sellest saab platvorm päeva ja öö vaheldudes muutuva valguse jälgimiseks. Vaatamata lehestiku lähivõttele, mis tekitab filmi keskel katkestuse, jääb vaatajale mulje, et tegemist on lõputu *loop*’iga, ning kuna pildistamisel on kasutatud nii loomulikku kui ka kunstlikku valgust, võib kaduda ajataju.

Kuimeti teostes pidevalt muutuvaid jooni, nurki ning valgust ja varje kogedes kõnnib vaataja samal ajal läbi ruumi. Seetõttu räägib seinale projitseeritud kolmemõõtmelist arhitektuuri kujutav kahemõõtmeline film vaatajale ruumilise objekti tajumise kohta tõenäoliselt enamgi kui hoone enda nägemine.

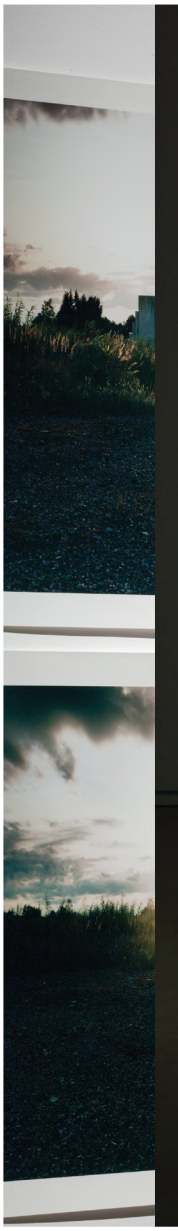
Hirohisa Koike on fotograaf ja Tallinna Ülikooli kultuuridevaheliste uuringute tippkeskuse nooremteadur. Ta annab loenguid ka Eesti Kunstiakadeemia vabade kunstide teaduskonnas.

building from far away. Tõnis Saadoja mentioned in the exhibition catalogue “Urmas Ploomipuu’s White House” (2011): “White houses in landscapes seem to have been one of the favourite themes for Estonian artists in the 1970s and 1980s.”[4] And, “The white houses that appeared in Estonian architecture in the early 1970s were a programmatic neo-functionalist trend whose ideal was expressed in the work of pre-war Estonian architects, and the development of a modernistic body of ideas.”[5]



In the film “Golden Home” (2017), the camera moves slowly, depicting the residential building of the Pärnu KEK complex called Golden Home designed by Toomas Rein in the 1970s and a new housing development nearby from the 2000s, as if taken by a drone camera (actually a 16 mm analogue camera). The floating camera approaches a window of the new house and captures a white ship displayed beside the window. Duality can be seen here: two eras (socialist and capitalist), two technologies (analogue film camera and drone camera), here and anywhere-but-here (the metaphor of the white ship).

In “Red Bricks, White Beams” (2018), the camera moves slowly like a meditative stroll along the wall of the staircase in the office building of the Pärnu KEK complex. Like an iconic scene in Yasujiro Ozu’s “Late Spring” (1949), it begins with a still shot of some chrysanthemums in a vase, moves to the staircase, then returns to the flowers. In this reciprocal movement, there is no decisive moment. Everything is in the process of “becoming” frame by frame. It seems the camera swings through the corridor like a pendulum; however, in the second part of the film, it becomes apparent that the image of the staircase is upside down. It shows that the repetition of the same action could result in displacement.



“Composition with Red, Blue and Green” (2018) is a film of animated photographs connected by a series of cross dissolves, which depicts the glass and concrete facade of Andres Ringo’s Pärnu KEK construction company building, which consists of red and blue window frames like Piet Mondrian’s constructs, while the green foliage, which adds signs of life to this composition, grows from inside the building. It becomes a platform for seeing the changing light from day to night and from night to day again. Despite being interrupted by a close-up of the leaves in the middle of the film, the viewer feels that it is a never-ending loop; however, as it is shot using both natural and artificial light, the sense of time in the loop might be lost.

When the viewer looks at the continuously changing lines, angles, and light and shade in Kuimet’s work, this happens as they are walking through the space. Therefore, making a two-dimensional film of three-dimensional architecture and projecting it onto a wall would likely tell them more about what they perceive in a three-dimensional object than seeing the building itself.

Hirohisa Koike is a photographer and a Junior Fellow at the Centre of Excellence in Intercultural Studies at Tallinn University. He also lectures in the Faculty of Fine Arts at the Estonian Academy of Arts.

1 Michel de Certeau, Igapäevased praktikad I. Tegemiskunstid, tlk Mirjam Lepikult. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2005, lk 179.

2 *Ibid.*, lk 179.

3 Paul Kuimet EKA galerii näitusebrošüüris "Paul Kuimet, Five Volumes".

4 Tõnis Saadoja, Urmas Ploomipuu valge maja. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum / Kumu kunstimuuseum, 2011, lk 48.

5 *Ibid.*, lk 48.

1 Michel de Certeau, The Practice of Everyday Life, trans. by Steven Rendall. Berkley: University of California Press, 1988, p 117.

2 *Ibid.*, p 117.

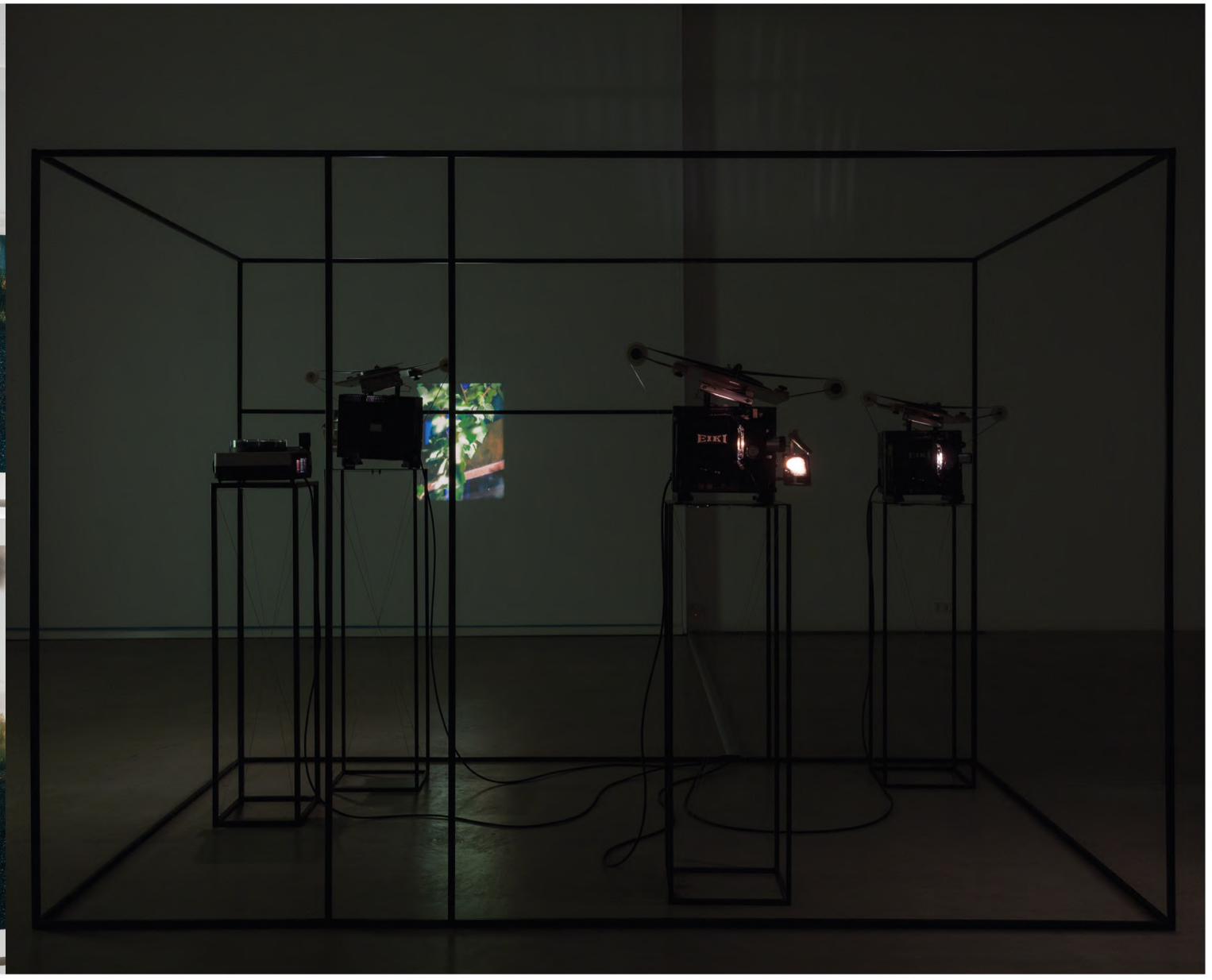
3 Paul Kuimet, in a brochure for the exhibition "Paul Kuimet, Five Volumes" at EKA Gallery.

4 Tõnis Saadoja, Urmas Ploomipuu's White House. Tallinn: Art Museum of Estonia / Kumu Art Museum, 2011, p 84.

5 *Ibid.*, p 84.

EKA galerii näitusevaade
Foto autor Paul Kuimet

Exhibition view at EKA Gallery
Photo by Paul Kuimet



Siim-Tanel Annus
Fotolavastus
1987
Foto autor Mari Kaljuste
Erakogu

Siim-Tanel Annus
Photo production
1987
Photo by Mari Kaljuste
Private collection

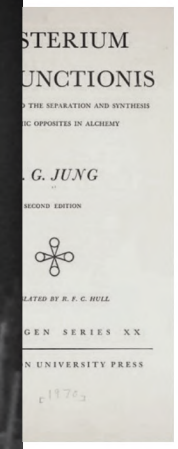
13. XII 2019–1. III 2020
Adamson-Ericu muuseum
“Läbiminek. Siim-Tanel Annus – *performance* 1987 ja läbilõige loomingust”
Kuraator: Liis Kibuspuu

9. I–5. III 2020
Haus galerii
“Põlemine”

12. II–10. III 2020
Tallinna Jaani kiriku galerii
“Olemas olemine”

Sõnade viletsus

Heili Sepp analüüsib kolme Siim-Tanel Annuse 60. sünnipäeva tähistavat näitust.



Esmalt laon lauale piinliku tõe, mida pole võimalik eirata – Siim-Tanel Annuse looming oli minust kuidagi mööda läinud. See on peenutsev viis öelda, et enne seda, kui mind suunati tema kolme näitust vaatama ja reflekteerima, ei teadnud ma temast õieti midagi. Korraliku inimesena vaatasin kõik kolm näitust ära täpselt nende avamise järjekorras.

Esimene neist oli kõige mahukam – “Läbiminek” Adamson-Ericu muuseumis. Sain juba esimesse saali astudes aru, mis ajendas mu lahket taganttorkijat (olgu teadlikult või alateadlikult) just mind Annuse loominguga kokku viima. Pole nimelt saladus, et tegelesin pikki aastaid süvitsi Carl Gustav Jungi psühholoogia õppimisega, ning nii oligi minu esimene mõte, et püha jumal, see kõik lausa karjub Jungi järele. (Mõistagi kasutan seda oksüümoroni siin rangelt kujundlikult, sest kui Annuse maalides, graafikas ja *performance*'ites midagi üldse “karjub”, on see vaikus.) Et hoidke piip ja prillid, kus ma nüüd alles kirjutan selle kõige põhjal kokku sellise jungiaanliku traktaadi – kõik need sümbolid ja arhetüübid, projektsioonid ja inflatsioonid, *unus mundus* ise keset elutuba, ainult istu maha ja pane kirja. Loomulikult utsitasid mind tagant ka Tõnis Vindi jungiaanlikud mõtteuiud Soome 1988. aasta dokumentaalfilmis Siim-Tanel Annusest. Omalaadse ajastudokumendina on see film Annuse 1987. aasta rituaal-*performance*'i “Läbimised” videosalvestuse kõrval üks mõjusamaid eksponaate terves kolmiknäituse paketis.

Enne aga, kui jõudsin sule haarata ja oma surematut süvaanalüüsi verbaliseerida, külastasin “Põlemist” Haus galeriis. Naasin sealt juba pisut rauge(nu)mana, kuigi peas vadistas endiselt kooritäis skisofreenilisi küsijahääli ja kommentaatoreid. Kõige valjem neist oletas provokatiivselt, kas pole ehk Siim-Tanel Annus ise üks kunstiteos ehk täpsemalt Tõnis Vindi projektsioonide kandja ja tema loodud tervikkunstiteos. Tõstsin riiulist lauale meetrise kuhja raamatuid, sealhulgas C. G. Jungi “Aioni” (1951) ja “Mysterium Coniunctionise” (1970), Jungi unenägudeteemalise kirjavahetuse nobelistist füüsiku Pauliga, mis on legendaarselt hea alusmaterjal mandala sümboolikast rääkimiseks, ning kõik kodused piiblid. Piiblite autoriteeti oli mul vaja maailma loomise ja Kristuse kirgastumise ehk transfiguratsiooni pärast, millest esimene motiiv tundus aitavat mõtestada Annuse 21. sajandi maaliseeriaid ning teine tema tulerituaale ja neist tehtud fototeoseid.

13. XII 2019–1. III 2020
Adamson-Eric Museum
“The Transition. Siim-Tanel Annus Performance and Pictures”
Curator: Liis Kibuspuu

9. I–5. III 2020
Haus Gallery
“Ignition”

12. II–10. III 2020
The gallery of St John's Church
“Being in the World”

Misery of words

Heili Sepp writes about three exhibitions by Siim-Tanel Annus, celebrating the artist's 60th birthday.

First, I need to come clean and reveal an embarrassing, yet undeniable truth – the work of Siim-Tanel Annus had somehow never reached me. And this is a fancy way of saying that before I was asked to visit and reflect on his three shows, I knew almost nothing about him. In my attempt to do it properly, I saw the exhibitions in the same order they had been opened.

The first – “The Transition” at the Adamson-Eric Museum – was also the most extensive. Stepping into the first exhibition space, I immediately understood what inspired the person who suggested I see it to guide me (consciously or subconsciously) towards Annus' work. It is no secret that I studied Carl Gustav Jung's psychological theory for many years and so, my first thought was, dear god, everything here screams for Jung. (Clearly, I use this oxymoron in a strictly metaphorical way, because if there's anything “screaming” in Annus' paintings, prints and performances at all, it's silence.) Now, hold on to your seat and watch me write it all up into a proper Jungian treatise – all these symbols and archetypes, projections and inflations, *Unus mundu*s sitting right there, just pick it up and write it down. And I was of course further animated by Tõnis Vint's Jungian impressions in the 1988 Finnish documentary on Siim-Tanel Annus. As a testament to its time, alongside the documentation of Annus' 1987 performance “Passages”, this film is one of the most stunning exhibits in the entire set of three shows.

However, before I managed to grab a pen and verbalise my immortal in-depth analysis, I visited “Ignition” in Haus Gallery. Returning, I already felt somewhat more placid, although the choir of schizophrenic questions and comments was still chattering in my head. The loudest of those voices provocatively suggested that maybe Siim-Tanel Annus is himself a work of art, more precisely the bearer of Tõnis Vint's projections and a *Gesamtkunstwerk* created by him. From my shelf, I piled a metre-high stack of books on my table, among others Jung's “Aion” (1951) and “Mysterium Coniunctionis” (1970), Jung's correspondence on dreams with the Nobel physicist Paul, legendary material for discussing the symbolism of the mandala, and all the bibles I had at home. I needed the authority of the bibles on the motifs from Genesis and the Transfiguration of Christ, the former seeming to help with

Vaevu püsiva raamatutorni otsa tõstsin James Frazeri teose "The Golden Bough" (Kuldne oks, 1890), mis kulub sellistes olukordades alati marjaks ära.

Kirjutamine ise pidi aga veel ootama. Enne tuli mul ära vaadata "Olemas olemine" Jaani kirikus. Kui sealt koju jõudsin, oli minuga midagi juhtunud. Kirjutamise isu oli kadunud, ammugi soov kirjutada Jungi toel. Tehtud plaan tundus kuidagi lapsikult enesestmõistetav, lausa lihtsustav – reduktiivne ja labastavgi. Nagu suures tühjas kirikus, kus olin just olnud, kajas minus õõnes kahtlus: kas Annuse teosed jätavad üldse kohta sõnadele, eriti kui on oht, et nende sõnade eesmärk on loodut lahti seletada, dekonstrueerida.

Sümbolid ja kujundid, mida Annus kasutab, on suured. Oma suuruses hõlmavad need mõõtmatuid tähendusi ja tähendusekombinatsioone. Hakata mõnda neist servapidi sõnadeks ja üksikmõteteks, suupäraseks närima tundub loomuvastane – selle loomingu loomuse vastane. Kui ma ei eksi, siis just eespool mainitud dokumentaalfilmis tõdes noor Annus, olles just seletanud, et maalib alati sama pilti ja viib alati läbi sama rituaali: "Ma ei oska kirjeldada oma tegude sümbolismi." Kust võtan siis mina jultumuse seda teha? Tundub isegi lugupidamatu. Nii rändasidki raamatud tagasi riiulitesse.

Aga mingi järelpilt nähtust kuvas end mu teadvusesse küll. Mulle hakkas tunduma, et enamik Siim-Tanel Annuse teoseid – vähemalt seeriates "Genesis" (2013) ja "Circulos" (2019), aga ka tema rituaalid ja neil põhinevad fotod, mille keskmes on pimedusest ruumi loov valgus – on välgatused sõnaeelsest maailmast. Kõige alguses oli sõna, tavatseme öelda, aga enne sõna – valgust – oli siiski tohuvabohu. "Enne oli Maa tühi ja paljas ja pimedus oli sügavuse peal." Ja alles siis ütles Jumal: "Saagu valgus!" Kas ei või olla, et Annuse rituaalide kroonikandja, valgussaua või tulelondiga inimese(=jumala)näoline olend on Jumal ise nende kahe hetke vahel – sel liminaalsel silmapilgul, kus sõna ennast veel ei kostnud, aga mõte valgusest hakkas juba tõeks saama. Tema piltides on loomistegu ise, mis ei vaja mõistmiseks sõnu. Loomisest-saamisest kõnelevad ka tema teised seeriad, millest orgaanilise elu olelus ilmutab end kõige kirkamalt vahest "Ilmapuus" (2016) ja "Fraktaalides" (2019). "Ilmapuu" maalid võivad küll põhineda puutüve ristlõike kujutistel, kuid viimasel näitusel unustasin end ühte neist pikalt vaatama ja mul oli tunne, et ma ei vaata enam puusüüsse, vaid olen selili vaiksel metsavälul. Nõnda leidsin end Jaani kiriku lõunasaalis pea kuklas taevasse vahtimas ning ümbritsevate puude ladvatipud koondasid perspektiivi mõjul oma ninad kokku nagu mõnes lapsepõlvemälestuses.

Jaa, vähem filosofeerimist, rohkem lihtsalt olemist. 2007. aastal ütles Annus ühes intervjuus õige lihtsalt: "Tööd on ikka mu aiaga seotud. Mina ei ole mingit esoteerilist taotlenud."[1] Ja ometi mõjub ta looming esoteeriliselt, justkui oleks keegi alkeemik jätnud oma töökoja ukse lahkudes hajameelselt lahti. Asjasse pühendamatuna satun sisse, mõistmata, mis on mis, kuid olles üsna kindel, et käimas on kas midagi väga püha või, vastupidi, ebapüha. Neil kahel asjal on keeruline vahet teha, mis on ühel ajastul püha, võib muul ajal olla selle vastand, olles olemuselt samas ajatu. Tunnen ennast ilmselt nagu too kombinesoonis nõukogude aja laps, kes vaatas perestroika-aegses aias pealt Annuse toonast kuulsaimat *perfomance*'it. Mida oskas too laps – minust vaid pisut noorem – nähtust arvata? Mida teadis see laps šamaanidest? Kes muu Annus tollel hetkel, seal ajaloo murdepunktis siis oli? Miski ei veena selles nii ilmekalt kui Annuse enda juubeldav ja mitmes mõttes üliinimlik nägu, mis on jäädvustatud filmilindile

analysing Annus' series of paintings from the 21st century and the latter with his fire rituals and photographs of said rituals. On top of the stack, now barely standing, I laid James Frazer's "The Golden Bough" (1890) that always comes in handy in situations like this.

But I couldn't get to writing just yet. Before that I needed to see "Being in the World" in St John's Church. However, by the time I got home after seeing it, something had happened to me. The rush to start writing was gone, never mind relying on Jung. The plan I had put together seemed childishly obvious, too simple – even reductive and banal. Just like in the big empty church I had just been, a hollow doubt was now echoing in me: do Annus' works leave room for words at all, especially when there's a danger those words seek to explain, deconstruct his creations.

The symbols and images Annus uses are vast. In their vastness, they encompass immeasurable meanings and combinations of meanings. To bite into one and start chewing it into convenient words and shaping into singular ideas seems unnatural – against the nature of these creations. If I'm not mistaken, it was in the previously mentioned documentary that, having just explained that he always paints the same picture and always conducts the same ritual, young Annus stated: "I don't know how to describe the symbolism of my actions". Where do I now get the audacity to do it? It actually seems disrespectful. And so, the books got put back on the shelf.

But an afterimage of what I had seen had definitely found its way into my mind. I began thinking that most of Siim-Tanel Annus' works – at least in the series "Genesis" (2013) and "Circulos" (2019), but also his rituals and related photographs, focusing on light that creates space in darkness – are flashes from a world preceding the word. In the beginning was the word, as we say, but before the word – light – there was *tohu wa-bohu*. "Now the earth was formless and void, and darkness was over the surface of the deep." And only then did God say: "Let there be light." Could it not be that in Annus' rituals, the one wearing the crown, holding the baton of light or the flaming torch with the face of Man (=God) is God himself between the two moments – in this liminal moment, where the word was not yet heard, but the thought of light was becoming true. In his images, the act of creation itself does not need words to be understood. His other series also talk about creating-becoming – the existence of organic life becoming the most clearly evident perhaps in "World Tree" (2016) and "Fractals" (2019). The "World Tree" paintings may be based on the cross-section of a tree, but at the last exhibition I forgot myself for a long time while looking at one, which didn't feel so much as if looking into the heart of a tree but more like laying on my back in a quiet clearing in the forest. So, I found myself looking up into the sky in the south hall in St John's Church and the tops of the surrounding trees were drawn together in perspective as if in a childhood memory.

Yes, less philosophical contemplations, more just being in the moment. In 2007, in an interview Annus said in a very simple manner: "My works always have a connection to my garden. I have no esoteric ambitions."[1] And yet his work does leave an esoteric impression, as if an alchemist had forgetfully left the door to his workshop open when leaving. As an outsider I step in there, without really understanding what's what but being quite sure that something very holy or, on the contrary, unholy is happening. The two are difficult to tell apart, what is holy in one era might become the opposite in another, being simultaneously timeless in its essence.

suures plaanis hetkel, kui tuleringist läbi sööstnud Jumalast saab jälle inimene.

Annus elab justkui väljaspool meie tänasesse naelutatud aega, liikudes vabalt edasi-tagasi mingi "suurema" ja ajatu maailma vahet. Nii on "Läbiminek" väga kohane pealkiri näitusetrio kandvaimale osale. Et Annuse teosed paistavad kõnelevat (jätkuvast) loomisaktist ja elust, siis on see ühtlasi ka aina kestev (läbi)minek. Pidev saamine – kuhugi, kellekski, millekski, aga peamiselt iseendaks. Selleks tuleb minna läbi. (Ning eks ole ju selle vana läänemeresoome sõnatüvega seotud omakorda sõna "lävi".) Nõnda siis, lävel olles, oled sa ühtlasi justkui midagi läbimas ja samas täiesti paigal, lihtsalt olemas, üksiti nii siin, seal kui ka eikuskil. Just, see on see õige tunne, mis mind Annuse näitustel valdas, iseäranis viimasel. Aga selleks muidugi tuli mul minna läbi kolme näituse.

Selle (läbi)minekuga seoses meenub mulle viimaks veel üks asi. Veidral kombel sattusin kõigil kolmel näitusel trepikotta, kui mitte lausa keldrisse. “Läbiminekul” juhatas mind sinna muuseumitöötaja, et saaksin vaadata keldris filmi; “Põlemise” nägemiseks tuli mul läbida igati proosaline ja kunstipäratu majakoridor; Jaani kirikus aga vedasid jalad mind ise lõunasaali keldriruumi, sest mind tabas miskipärast tunne, et Annuse näitus võiks seal jätkuda. Selle asemel leidsin ma aga eest tühja, hämara, harrasvaikse saali, mille põrandal ootasid mõnevõrra kaootiliselt hüljatud toolid ja kuhu heitis nappi valgust laealune aken. Taevas tundus olevat nii hirmus kõrgel ja ruum nii hirmus üksildane. Järsku mõistsin, et kõrge tundus valgus vaid seepärast, et mina ise olin madalal ja üksildaseks tegid ruumi täitmata toolid, mis kuulutasid tühjuse sõnumit.

Võimalik, et sedalaadi teineteist võimendavad ja võimestavad kontrastid – pimedus/valgus, suuremõõtmelisus/mikrotasand, kõrgus/madalus, nõukogude elu üksluisus ja nüridus *vs* tuleriituste numinoosne ülevus – loovadki Annuse loominguga kohtudes tunde, et sõnad on nagu vaesed sugulased, keda on piinlik üle ukse lasta. Sõnad ei oska käituda. Nad on šokiseisundis, justkui oleksid hüpanud korraga saunalavale ja lumehange. Heal juhul nad harjuvad ja õpivad – nagu luules – kandma korraga turjal tavatut kuhja tähendusi ning olema samal ajal mitmes (soovitavalt teineteist kardinaalselt välistavas) kohas. Kes seda oskab, suudab ilmselt ka Annuse kunsti sõnadesse panna.

Seniks aga piisab kunstniku enda sõnadest juba mainitud dokumentaalfilmis (mis üksiti seletavad ammendavalt ära kõik minu ülal kirjeldatud näituseelamused): "Et saada üles, peab olema allpool. Siseelu on mul ebanormaalne. Sellevõrra, mis olen teistest ülevalpool, pean olema ka allpool."

Heili Sepp on jurist, religiooniantropoloog ja tõlkija, töötab Viru Maakohtu kohtunikuna.

1 Heie Treier, Intervjuu Siim-Tanel Annusega. – kunst.ee 2007, nr 3, lk 44.

I probably feel the same way as that Soviet era child in overalls, watching Annus present his most famous performance in the Perestroika-era garden. What could have that child – only slightly younger than me – thought of what they saw? What did that child know of shamans? Because what else was Annus in that moment, at the tipping point of history? Nothing proves this more than Annus’ own triumphant and in many ways superhuman face, captured on film in a close-up at the moment when the God who has just passed through the ring of fire is becoming human again.

It is as if Annus lives outside the time pinned down to today, freely going back and forth between some kind of a “larger” and timeless world. So “Passages” is a very fitting title for the most substantial part of the trio of exhibitions. As Annus’ work seems to speak about a (continuous) act of creation, it is also a never-ending passing (through). A continuous becoming – somewhere, someone, something, but mainly oneself. For that, one must pass through. (The Estonian word for passing through, “läbiminek”, has the same roots as the word for threshold, “lävi”.) So, being on the threshold of something, you are passing through something, yet completely still, just existing – here, there but also nowhere. Exactly, this is how I felt at Annus’ exhibitions, especially at the last one. But to get there, I needed to pass through three exhibitions.

With this passing (through) I finally remember something else. Strangely, in all three exhibitions I ended up in a hallway, if not in the basement. When visiting “Passages” I was guided there by a museum employee, so that I could also watch a film in the basement; to see “Ignition” I had to go through a very prosaic and artless hallway; in St John’s Church my feet led me into the basement of the south hall, as for some reason I thought Annus’ exhibition would continue there. Instead, I found an empty, dim and solemnly quiet hall with somewhat chaotically placed abandoned chairs, only barely lit by a window high up by the ceiling. The sky seemed so terribly high up and the room so terribly lonely. Suddenly, I understood the light seemed to be so high only because I was so low and the loneliness was evoked by the deserted chairs, conveying the message of emptiness.

It is possible that contrasts that amplify and empower one another – darkness/light, large scale/micro level, high/low, the monotony and dullness of Soviet life vs the numinous sublime of the fire rituals – when faced with Annus’ work, inspire the feeling that words are like poor relatives, too embarrassing to invite in. Words don’t know how to act. They are in shock, as if simultaneously jumping into a sauna and into the snow. At best they adapt and learn – like in poetry – to bear an unusual heap of meanings and be at many (preferably mutually exclusive) places at the same time. Those who can do that can probably put Annus’ art into words.

Until then the words of the artist from the previously mentioned documentary suffice (and also comprehensively explain my experiences with his exhibitions): "To go above, one needs to be below. My inner life is abnormal. As much as I am above others, I need to be below them."

Heili Sepp is a lawyer, religion anthropologist and translator working as a judge at the Viru County Court.

1 Heie Treier, Interview with Siim-Tanel Annus. – kunst.ee 2007, No 3, p 44.

Novum

20. II 2020 teatas Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, et Eesti näitus toimub 2021. aastal erandina 59. Veneetsia kunstibiennaali südames, Giardini näitusealal. Alates 1997. aastast erinevatel pindadel üle Veneetsia linna tegutsenud Eesti paviljoni kutsus oma ajaloolisesse paviljonihoonesse biennaaliala südames **külalisena näitust tegema** Hollandi paviljoni korraldaja Mondriaani Fond. Hollandlased ise kolivad sel korral oma hoonest välja ning esitlevad oma näitust mujal linnaruumis.
/
20. II 2020 the Estonian Centre for Contemporary Art announced that in 2021, the Estonian exhibition at the 59th Venice Art Biennale will be in the heart of the exhibition at the Giardini. Estonia has participated in the biennale since 1997 with pavilions at various locations in the city of Venice. For the upcoming biennale, the Mondriaan Fund, which is the organizational team for the Dutch entry has invited the Estonians **to exhibit as guests** in their historical Rietveld pavilion building in the middle of Giardini. The Dutch themselves will move out of the pavilion this time and present their exhibition elsewhere in the city.

*

16. II 2020 avati Kumu kunstimuuseumis **uus püsiekspositsioon** "Tulevik on tunni aja pärast. Eesti kunst 1990. aastatel" (kuraator Eha Komissarov).
/
16. II 2020 **a new permanent exhibition** "The Future is in One Hour: Estonian Art in the 1990s" opened at Kumu Art Museum (curator Eha Komissarov).

*

6. II 2020 avati ARS Kunstilinnaku (Pärnu mnt 154, Tallinn) **uus kunstikeskus** – multifunktsionaalne projektiruum, Galerii 125, keraamikakeskus, tarbekunstigalerii ning inspiratsiooni- ja koolituskeskkond Stuudio 53 ja Stuudio 98. Eesti Kunstnike Liidule kuuluv ARS Kunstilinnak on suurim kunstiloomekeskus Eestis, kus täna tegutseb enam kui 100 kunstnikku, disainerit ja loovettevõtet.
/
6. II 2020 **a new art centre** opened at ARS Art Factory (Pärnu Road 154, Tallinn) – multifunctional project space, Gallery 125, Pottery Center, Applied Art Gallery, and Inspiration and Training Environment Studio 53 and Studio 98. ARS Art Factory belongs to the Estonian Artists' Association. It is the biggest centre for creating and producing art in Estonia. There are more than 100 artists, designers and creative companies working here.

In memoriam

17. II 2020 ***in memoriam*** Tiiu Talvistu, kunstiajaloolane, kuraator, kunstipedagoog ja museoloog.
/
17. II 2020 ***in memoriam*** Tiiu Talvistu, art historian, curator, art teacher and museologist.

*

31. XII 2019 ***in memoriam*** Peeter Allik, maalikunstnik ja graafik.
/
17. II 2020 ***in memoriam*** Peeter Allik, a painter and graphic artist.

Uus trükis / New Publication

ARS ACADEMICA: TARTU ÜLIKOOLI 100 KUNSTITEOST / ARS ACADEMICA: 100 WORKS OF ART OF THE UNIVERSITY OF TARTU
Koostajad / Editors: Ingrid Sahk, Monika Teemus
Kujundaja / Designer: Angelika Schneider
280 lk / pages, kõva köide / hard cover
Tartu: Tartu Ülikool / University of Tartu, 2019
ISBN: 978-9985-411-74-2

Raamat kaasneb Kadrioru kunstimuuseumi näitusega "Ars academica. Tartu Ülikooli kunstikogu" (2. XI 2019–22. III 2020).
/
The publication accompanies the exhibition "Ars academica: The University of Tartu Art Collection" at Kadriorg Art Museum (2. XI 2019–22. III 2020).

HUMANITAARTEADUSED JA KUNSTID 100-AASTASES RAHVUSÜLIKOOLIS
Koostaja / Editor: Riho Altnurme
Tekstid / Texts: Riho Altnurme, Sara Bédard-Goulet, Marina Grišakova, Birute Klaas-Lang, Gerson Klumpp, Aivar Kriiska, Anne Kull, Kalevi Kull, Tarmo Kulmar, Kristin Kuutma, Valter Lang, Mati Laur, Juhan Maiste, Raili Marling, Arne Merilai, Helle Metslang, Bruno Mölder, Marko Pajević, Karl Pajusalu, Renate Pajusalu, Janika Päll, Anneli Saro, Anti Selart, Kärt Summatavet, Margit Sutrop, Urmas Sutrop, Tõnu Tannberg, Peeter Torop, Ülo Valk, Luc van Doorslaer.
Kujundajad / Designers: Kairi Kullasepp, Kalle Paalits
368 lk / pages, kõva köide / hard cover
Tartu: Tartu Ülikool / University of Tartu, 2019
ISBN: 978-9949-032-25-9

Tartu Ülikooli humanitaarteaduste ja kunstide valdkonna professorid tutvustavad oma teadustööd ja kunstiloomet.
/
Professors of humanities and arts departments in the University of Tartu present their research and art.

KRISTA PIIRIMÄE. KUNSTIELU EMAJÕE ÄÄRES 1971–2017
Autor / Author: Krista Piirimäe
Toimetaja / Editor: Kristi Metste
Kujundaja / Designer: Artur Kuus
262 lk / pages, kõva köide / hard cover
Tartu: Ilmamaa, 2019
ISBN: 978-9985-777-02-2

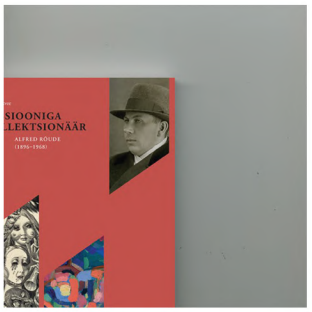
Raamat Tartu kunstielust.
/
A book about Tartu art life.

EPP ANNUS. SOTSKOLONIALISM EESTI NSV-S: VÕIM, KULTUUR, ARGIELU / EPP ANNUS. POSTCOLONIAL STUDIES : A VIEW FROM THE WESTERN BORDERLANDS
Autor / Author: Epp Annus
Tõlkija / Translator: Aet Varik
Toimetaja / Editor: Tiina Hallik
Kujundaja / Designer: Piia Ruber
424 lk / pages, pehme köide / softcover
Tartu: Tartu Ülikool / University of Tartu, 2019
ISBN: 978-9949-032-05-1

Raamat keskendub "võimalikkuste topograafiale" nõukogude ajajärgul.
/
The book focuses on the "topography of opportunity" in the Soviet era.

ENESELOOMINE. EMANTSIPEERUV NAINE EESTI JA SOOME KUNSTIS / CREATING THE SELF: EMANCIPATING WOMAN IN ESTONIAN AND FINNISH ART
Koostajad / Editors:
Anu Allas,
Tiina Abel
Tekstid / Texts:
Anu Allas,
Tiina Abel,
Kadi Polli,
Anne-Maria Pennonen,
Anja Wilhelmi,
Anu Utriainen,
Timo Huusko,
Katrin Kivimaa,
Bart Pushaw,
Karin Pastak
Kujundaja / Designer:
Tuuli Aule
248 lk / pages,
pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum / Art Museum of Estonia – Kumu Art Museum, 2019
ISBN: 978-9949-687-07-7

Raamat kaasneb Kumu kunstimuuseumi näitusega "Eesti Kunstimuuseum 100. Eneseloomine. Emantsipeeruv naine Eesti ja Soome kunstis" (6. XII 2019–26. IV 2020).
/
The publication accompanies the exhibition "Art Museum of Estonia 100. Creating the Self: Emancipating Woman in Estonian and Finnish Art" at Kumu Art Museum (6. XII 2019–26. IV 2020).

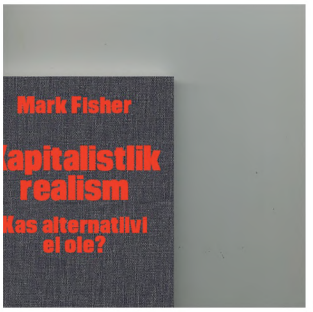


MISSIOONIGA KOLLEKTSIONÄÄR. ALFRED RÕUDE / ALFRED RÕUDE: COLLECTOR WITH A MISSION
Koostaja / Editor:
Anu Allikvee
Kujundaja / Designer:
Külli Kaats
172 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Mikkeli muuseum / Art Museum of Estonia – Mikkel Museum, 2019
ISBN: 978-9949-687-02-2

Raamat kaasneb Mikkeli muuseumi näitusega "Alfred Rõude. Missiooniga kollektsionäär" (30. VIII 2019–1. III 2020).
/
The publication accompanies the exhibition "Alfred Rõude: Collector with a Mission" at Mikkel Museum (30. VIII 2019–1. III 2020).

VELLO VINN
Koostaja / Editor:
Elnara Taidre
Tekstid / Texts:
Andreas Trossek,
Elnara Taidre
Kujundaja / Designer:
Külli Kaats
224 lk / pages,
pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum / Art Museum of Estonia – Kumu Art Museum, 2020
ISBN: 978-9949-687-11-4

Raamat kaasneb Kumu kunstimuuseumi näitusega "Vello Vinn. Vastupeegeldused" (14. II–9. VIII 2020).
/
The publication accompanies the exhibition "Vello Vinn. Interreflections" at Kumu Art Museum (14. II–9. VIII 2020).



MARK FISHER. KAPITALISTLIK REALISM: KAS ALTERNATIIVI EI OLE? / MARK FISHER. CAPITALIST REALISM: IS THERE NO ALTERNATIVE?
Autor / Author:
Mark Fisher
Tõlkija / Translator:
Neeme Lopp
Toimetaja / Editor:
Anti Saar
Kujundaja / Designer:
Maria Muuk
128 lk / pages,
pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia / Estonian Academy of Arts, 2019
ISBN: 978-9949-594-79-5

Raamatus analüüsitakse kapitalistliku realismi kui kogetud ideoloogilise raamistiku arengut ja põhijooni.
/
The book analyses the development and principal features of this capitalist realism as a lived ideological framework.

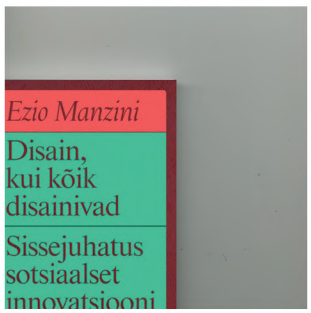
ANDRÉ BRETON. SÜRREALISMI MANIFESTID
Autor / Author:
André Breton
Tõlkija / Translator:
Kristjan Haljak
Toimetaja / Editor:
Kaia Sisask
Kujundaja / Designer:
Sirje Ratso
215 lk / pages,
pehme köide / softcover
Tallinn: Tallinna Ülikool / Tallinn University, 2019
ISBN: 978-9985-588-74-1

Sissevaade sürrealismi kui kirjandusliku, kunstilise ja (elu)filosoofilise liikumise ajalukku.
/
An insight into the history of surrealism as a literary, artistic and (life) philosophical movement.

NORMAALSED NULLINDAD. VAATEID 2000. AASTATE EESTI KUNSTIELULE / NORMAL NOUGHTS : PERSPECTIVES ON ESTONIAN ART OF THE 2000S
Koostaja / Editor:
Rael Artel

Tekstid / Texts:
Anu Allas,
Maarin Ektermann,
Eero Epner,
Indrek Grigor,
Mari-Liis Jakobson,
Kaarin Kivirähk,
Epp Lankots,
Anneli Porri,
Rebeka Põldsam,
Tõnis Saarts,
Maria-Kristiina Soomre,
Margus Tamm
Kujundaja / Designer:
Jaan Evart
224 lk / pages,
pehme köide / softcover
Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus / Center For Contemporary Arts, Estonia, 2020
ISBN: 978-9949-957-43-9

2000. aastate Eesti kunstielu kokkuvõttev artiklikogumik.
/
A compilation of articles summarizing Estonian art life of the 2000s.

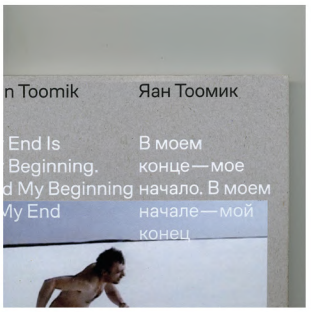


EZIO MANZINI. DISAIN, KUI KÕIK DISAINIVAD. SISSEJUHATUS INNOVATSIOONI EDENDAVASSE DISAINI / EZIO MANZINI. DESIGN, WHEN EVERYBODY DESIGNS. AN INTRODUCTION TO DESIGN FOR SOCIAL INNOVATION
Autor / Author:
Ezio Manzini
Tõlkija / Translator:
Ellu Maar
Toimetajad / Editors:
Ruth-Helene Melioranski,
Neeme Lopp
Kujundaja / Designer:
Stuudio Stuudio
288 lk / pages,
pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia / Estonian Academy of Arts, 2019
ISBN: 978-9949-594-83-2

Disaini rollist sotsiaalse innovatsiooni jätkusuutliku mudelina.
/
About the role of design in the ongoing wave of social innovation toward sustainability.

EV 100 KUNSTIPROGRAMMI SUURPROJEKT "KUNSTNIKUD KOGUDES" / ESTONIA 100 ART PROGRAM FLAGSHIP PROJECT ARTISTS IN COLLECTIONS
Koostajad / Editors:
Maarin Ektermann,
Mary-Ann Talvistu
Tekstid / Texts:
Ingrid Ruudi,
Kadri Laas-Lepasepp,
Mari Niitra,
Maarin Ektermann,
Mary-Ann Talvistu
Tõlkijad / Translators:
Eve Anijärv,
Martin Rünk
Kujundaja / Designer:
Viktor Gurov
212 lk,
pehme köide / softcover
Tallinn: proloogkool.eu, 2019
ISBN 978-9949-013-99-9

Kokkuvõte erinevate kunstnike residentuuridest Eesti muuseumides.
/
Summary of residencies of different artists in Estonian museums.

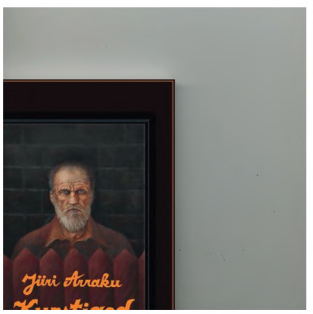


JAAN TOOMIK. MY END IS MY BEGINNING. AND MY BEGINNING IS MY END / ЯАН ТООМИК. В МОЕМ КОНЦЕ - МОЕ НАЧАЛО. В МОЕМ НАЧАЛЕ - МОЙ КОНЕЦ
Koostaja / Editor:
Viktor Misiano
Tekstid / Texts:
Viktor Misiano,
Johannes Saar
Kujundaja / Designer:
Jevgeni Kornejev
160 lk / pages,
pehme köide / softcover
Moskva: Moskva Moodsa Kunsti Muuseum / Moscow Museum of Modern Art, 2019
ISBN: 978-5-91611-096-8

Trükis kaasneb näitusega "Jaan Toomik. My End Is My Beginning. And My Beginning Is My End" Moskva Moodsa Kunsti Muuseumis (13. II–24. III 2019).
/
The publication accompanies the exhibition "Jaan Toomik. My End Is My Beginning. And My Beginning Is My End" at Moscow Museum of Modern Art (13. II–24. III 2020).

KRIS LEMSALU. BIRTH V – HI AND BYE
Koostajad / Editors:
Maria Arusoo,
Kris Lemsalu
Tekstid / Texts:
Andrew Berardini,
Tamara Luuk
Kujundaja / Designer:
Aadam Kaarma
176 lk / pages,
pehme köide / softcover
Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus / Center For Contemporary Arts, Estonia, 2019
ISBN: 978-8867-493-95-1

Näitusega "Birth V – Hi and Bye" Eesti paviljonis 58. rahvusvahelisel Veneetsia kunstibiennaalil (11. V–24. XI 2019) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the exhibition "Birth V – Hi and Bye" (11. V–24. XI 2019) at the Estonian Pavilion for the 58th International Art Exhibition *@ la Biennale di Venezia*.



JÜRI ARRAKU KUNSTIAED
Koostajad / Editors:
Jüri Arrak, Kai Kask
Kujundaja / Designer:
Külli Tammes
280 lk / pages,
kõva köide / hard cover

Tallinn: Jüri Arrak, 2019
ISBN: 978-9949-013-25-8

Kunsti-, elu- ja oluloolised asjad.
/
Art, life and essentials.

TOOMAS VINT. MEELDIVALT TÜHI RUUM
Autor / Author:
Toomas Vint
Toimetaja / Editor:
Velve Saar
Kujundaja / Designer:
Eva-Maria Vint-Warmington
239 lk / pages,
kõva köide / hard cover
Tallinn: Tulikiri, 2019
ISBN: 978-9949-936-28-1

Kuusteist novelli.
/
Sixteen short stories.

RAUL KELLER. RIO DE JANEIRO
Autor / Author:
Raul Keller
Toimetaja / Editor:
Hello Upan
Kujundaja / Designer:
Raul Keller
96 lk / pages,
kõva köide / hard cover
Tallinn: Kuuratsanikud, 2019
ISBN: 978-9949-01-575-7

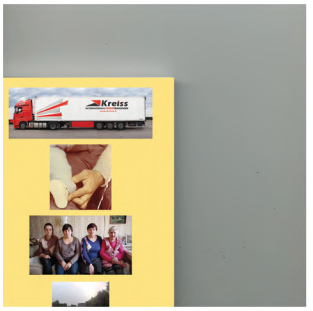
Illustreeritud luule ja proosa kogumik.
/
Collection of illustrated poetry and prose.

STEN ELTERMAA. LÄBIPAISTVUSE REGISTER / STEN ELTERMAA. TRANSPARENCY REGISTER
Autor / Author:
Sten Eltermaa
Kujundaja / Designer:
Maria Muuk
48 lk / pages, klamberköide / staple rope
Tallinn: ;paranoia, 2020
ISBN: 978-9949-733-55-2

Trükis kaasneb näitusega "Läbipaistvuse register" Draakoni galeriis (4. II–22. II 2020).
/
The publication accompanies the exhibition "Transparency Register" at Draakon Gallery (4. II–22. II 2020).

MARK ANTONIUS PUHKAN. ANTENNIMAJA INIMESED / MARK ANTONIUS PUHKAN. PEOPLE OF THE ANTENNA HOUSE
Autor / Author:
Mark Antonius Puhkan
Toimetaja / Editor:
Seoriin Jõgise
Tõlkija / Translator:
Anette Helene Vijar
Kujundaja / Designer:
Patrick Erik Zavadskis
32 lk / pages,
pehme köide / softcover
Tallinn: Mark Antonius Puhkan, 2019
ISBN: 978-9949-012-02-2

Graafiline novell.
/
A graphic novel.



DIANA TAMANE. FLOWER SMUGGLER
Autor / Author:
Diana Tamane
Tekst / Text:
Martin Germann
178 lk / pages,
kõva köide / hard cover
Ghent: APE, 2020
ISBN: 978-9493-146-14-3

Kogumik kunstniku loomingu olulisematest fotosarjadest.
/
A collection of the artist's most important photo series.

KÄSMU INIMESED JA MAJAD. 2013–2019 / KÄSMU: ITS PEOPLE AND HOUSES. 2013–2019
Autor / Author: Eve Kask
Fotod / Photos: Eve Kask
Tekstid / Texts: Eve Kask, Jan Kaus, Saara Mildeberg, Käsmu inimesed / the people of Käsmu
Kujundus / Graphic design:
Anna Kaarma
232 lk / pages,
kõva köide / hard cover
Käsmu: Eve Kask, 2019/2020
ISBN 978-9949-01-585-6

Raamatus on 834 fotot, jäädvustatud on 965 inimest ja 369 hoonet Käsmu külast.
/
The book contains 834 photographs, captures 965 people and 369 buildings from Käsmu village.

hol DA y
OLEME SULETUD
kuid avame taas
aprillis 2020
WE'RE CLOSED
but will open again
in April 2020
OLEME SULETUD
kuid avame taas
aprillis 2020
WE'RE CLOSED
but will open again
in April 2020

EKKM

Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum
T–P 12–19
Contemporary Art Museum of Estonia
Tue–Sun 12–7 pm
OLEME SULETUD
kuid avame taas aprillis 2020
WE'RE CLOSED
but will open again in April 2020
OLEME SULETUD
kuid avame taas aprillis 2020
WE'RE CLOSED
but will open again in April 2020

HERAS
RAMIRENT

RAMIRENT
PUSH
RELEASE
Põhja pst 35
RAMIRENT
Võõr
ehitus
viibi
KEELA

Põhja pst.
35
RAMIRENT
õrastel
ısplatsil
oimine
LATUD!

SISENEMINE
KEELATUD
VARINGUOHT!
EKKM

Marten Esko: "Võtame nii organisatoorse kui ka rahalise vastutuse, et EKKM saaks jätkata."

Andreas Trossek esitas neli küsimust Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumi (EKKM) tegevjuhile Marten Eskole.

Andreas Trossek (AT): 2019. aasta lõpul tabas Eesti – ja nagu hiljem selgus, ka mitmete välisriikide – kunstiavalikkust uudispomm, et EKKM-il ei lasta enam Tallinnas, aadressil Põhja pst 35 asuvas endises tööstushoones oma tegevust jätkata. Põhjuseks tõi näitusemaja omanik ehk Tallinna linn ja munitsipaalvõimule alluv SA Tallinna Kultuurikatel enda tellitud ehitusauditi, mis tuvastas hoone seisukorras mõningaid väidetavalt ohtlikke puudusi. Erakorraline üürilepingu ülesütlemine leidis aset 30. XI 2019 seisuga, mil EKKM teatas, et peatab ajutiselt oma näitusetegevuse ja lõpetab ennetähtaegselt 2019. aasta näitusehooaja, nii et hooaja viimane näitus "Tiira-taara, tuia-taia, pimesikk tuli meie majja" ei lõppenud mitte 15. XII 2019, vaid juba 30. XI 2019. Milline on läbirääkimiste seis praegu?

Marten Esko (ME): Praeguseks näib, et asjade seis võimaldab meil jätkata oma näitusetegevust plaanipäraselt. Oleme läbirääkimistega jõudnud sinnamaale, et viimistleme esialgset ajapikendus-üürilepingut, mis hakkab kehtima 1. III 2020. Uue lepingu alusel ei või me küll esialgu avalikku tegevust jätkata, vaid peame maksimaalselt kuue kuu jooksul hoone n-ö ohutuks saama. Ehk siis võtame sellega endale vastutuse – nii organisatoorse kui ka rahalise – kõrvaldada kõik auditis esile toodud nn puudused (estakaadi toestamine ja turvamine, elektriühenduse uuendamine, karniiside ja parapettide parandus) ja tagada näituseruumide (tule)ohutusnõuetele vastavus.

Marten Esko: "We will take both organisational and financial responsibility so that EKKM can continue."

Andreas Trossek asked Marten Esko, director of the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM), four questions.

Andreas Trossek (AT): At the end of 2019, the art public in Estonia – and, as it turned out, in several countries – was shocked by the bombshell that EKKM would no longer be allowed to continue its operations in the former industrial building at 35 Põhja avenue, Tallinn. Cited as the reason for this by the owner of the property, the City of Tallinn, and Tallinna Kultuurikatel (Tallinn Creative Hub), a foundation operating under the municipal authority, was a construction audit they had ordered identifying some allegedly dangerous defects in the condition of the building. The lease agreement was terminated ahead of time on 30. XI 2019, which is when EKKM also announced that it would temporarily suspend its exhibition activities and prematurely end the 2019 exhibition season, so that the last exhibition of the season, "A-tishoo, A-tishoo, We All Fall Down", closed on 30. XI, rather than 15. XII as scheduled. Where do the negotiations stand at this particular moment?

Marten Esko (ME): By now, the state of affairs seems to allow us to continue our exhibition activities as planned. The negotiations have reached a point where we are finalising a preliminary extension to our lease agreement, which takes effect on 1. III 2020. We will not be able to resume public activities right away under the new agreement, though, as we will first have to make the building "safe" within six months. This means that we will take the responsibility, both in organisational and financial terms, to eliminate all the so-called defects identified in the audit (supporting and securing the loading ramp, upgrading the electrical connection, repairing the cornices and

AT: Kuna need nn puudused on väikesed, pole mingit kahtlust, et saate kenasti hakkama. Milline oleks EKKM-i plaan siiski pikemas perspektiivis?

ME: Kui need eespool loetletud puudused saavad hoones kõrvaldatud, ametitelt load saadud ning Jevgeni Zolotko ja Uwe Schloeni ühisnäitus "Hier Nicht" (Mitte siin) produtseeritud ja installeeritud, saame oma näitusehooaja avalikkusele avada. Ühtlasi saame seejärel sõlmida Kultuurikatlaga täiendava kaheaastase üürilepingu, mille jooksul võtame endale kohustuseks hoone renoveerimise ettevalmistamise, renoveerimisprojekti koostamise ning sellele ka rahastuse garanteerimise; koos sellega saame hakata alles pikematest perspektiividest rääkima.

AT: Negatiivseim võimalik stsenaarium, et EKKM üldse oma uksed kinni paneb, ei ole niisiis enam laual?

ME: Seega jah, EKKM-i uksi me lähima kahe ja poole aasta jooksul lõplikult kinni kindlasti ei plaani panna, kuid ainsad paratamatult ettearvamatud takistused plaanipäraselt jätkamisele on muidugi aeg, raha ja bürokraatia võimalik venimine. Sellegipoolest oleme tegelikult juba eelmise aasta lõpust alustanud intensiivset tööd eesmärgiga 2020. aasta programm muutusteta ellu viia, sest hoolimata tekkinud olukorra üldisest keerulisusest on meil ikkagi võimalik näituseid puudutavaid varasemaid kokkuleppeid kunstnike ja kuraatoritega kehtivana hoida.

AT: Suur hulk kultuuriasutusi, eraettevõtteid ja loomeliite tegi 9. XII 2019 Tallinna Linnavalitsusele ühise avaliku pöördumise EKKM-i toetuseks, toetust avaldanud organisatsioone oli ühtekokku 146 tükki. Lisaks Eestile oli pöördumisele allakirjutanuid ka Soomest, Norrast, Lätist, Leedust, Ameerika Ühendriikidest, Belgiast, Hollandist, Horvaatiast, Iisraelist, Šveitsist, Austriast ja Saksamaalt. Saite kinnitust, et EKKM-i ei jäeta oma olelusvõitluses üksinda?

ME: Soovime siiralt tänada kõiki meile toetust avaldanud ning tuge pakkunud inimesi ja institutsioone ning ühtlasi ka Eesti Kultuuriministeeriumit, Tallinna linna ja SA Tallinna Kultuurikatelt konstruktiivse diskussiooni eest. EKKM kinni ei lähe, korda pole veel saanud, aga jätkab tegevust.

parapets) and to make sure that the exhibition space meets (fire) safety requirements.

AT: As these so-called defects are minor, there is no doubt that you will manage. Nevertheless, what are EKKM's plans in the longer term?

ME: Once these defects listed above have been mended in the building, licences obtained from the authorities, and Jevgeni Zolotko and Uwe Schloen's joint exhibition "Hier Nicht" (Not Here) produced and installed, we can publicly open our exhibition season. We can then also sign an additional two-year lease agreement with Kultuurikatel, during which time we will commit to make preparations for the renovation of the building, draw up renovation plans and secure funding for the renovation; only then can we start talking about long-term perspectives.

AT: So, the worst possible scenario, of EKKM closing its doors, is no longer on the table?

ME: So yes, we are definitely not planning to close the doors of EKKM in the next two and a half years; the only inevitably unpredictable obstacles to continuing as planned are, of course, time, money and possible bureaucratic delays. Still, since the end of last year, we have been working intensively to carry out the 2020 programme without any changes, because despite the overall complexity of the situation, we can still maintain previous agreements with artists and curators regarding exhibitions.

AT: On 9. XII 2019, a number of cultural institutions, private companies and creative associations, 146 organisations in total, made a joint public appeal to the Tallinn City Government in support of EKKM. In addition to Estonia, there were also signatories from Finland, Norway, Latvia, Lithuania, the United States, Belgium, the Netherlands, Croatia, Israel, Switzerland, Austria and Germany. Were you reassured that EKKM would not be left alone in its struggle for survival?

ME: We would like to give our sincere thanks to all the individuals and institutions that have supported us, as well as to the Estonian Ministry of Culture, the City of Tallinn and the Tallinna Kultuurikatel foundation for the constructive discussion. EKKM will not close; we have not yet sorted everything out, but will continue to operate.

Faktinurk:

EKKM on isetekkeline mittetulunduslik kunstiasutus, mis paigutab ennast ametlike riiklike kunstiinstitutsioonide ja *artist-run-do-it-yourself* projektiruumide vahealasse. See algatati noorema põlvkonna kunstnike, kuraatorite ja kunstitudengite iseinstitutsionaliseerumise vahendina. EKKM-i asutasid Anders Härm, Elin Kard, Neeme Külm ja Marco Laimre. Alates aastast 2016 juhivad EKKM-i Marten Esko ja Johannes Säre, kes ühinesid ettevõtmisega 2011. aastal. EKKM tegutseb alates 2006. aasta lõpust algselt skvotitud, kuid nüüdseks legaliseeritud pinnal, Kultuurikatla ja Linnahalli kõrval, eelnevalt tühjalt seisnud kunagise Tallinna Soojuselektrijaama abihoone ruumides. Alates 2007. aastast on EKKM produtseerinud näituseid ning kogunud kunsti ning 2010. aastast funktsioneerinud regulaarse neljanäituselise hooajaga aprillist detsembrini. 2011. aastal asutas EKKM Köler Prize'i nimelise nüüdiskunstipreemia, millega kaasnes ka nominentide näitus. (www.ekkm.ee)

Tsitaadinurk:

"EKKM-i sulgemise peale tuleb teha kõvasti kisa, sest ainult piisavalt vali avalik kriitika võib panna otsustajad oma tegude tagajärgedele mõtlema ja ehk isegi ümber mõtlema. Oleme muinsuskaitseametnikena pidanud lugema päris palju hoonete ekspertiisiakte ja auditeid ning sageli näivad nende kokkuvõtted pigem tellija soovide, mitte hoone tegeliku olukorra peegeldusena. On täiesti võimalik ekspertiisile toetudes väita, et hoone on avariiohtlik ja tuleb lammutada, ning tulla paari kuu pärast tagasi dokumendiga, mis lubab sellelesamale n-ö amortiseerunud hoonele isegi korruse peale ehitada. Miks soovib EKKM-i hoone omanik Tallinna linn hoonest vabaneda, on jäänud seni mõistatuseks. Maja seisukord on muidugi kehv, aga seda on see olnud kõik need 13 aastat, mil muuseum on hoones tegutsenud. Kunst ei vaja olemasolemiseks euroremonditud kontoriruume, sundventilatsiooni ega kätekuivatuspuhurit. Kuidagi on muuseum selles majas suutnud tegutseda ja eestvedajad on nõus jätkama – järelikult on hoone selleks piisavalt hea."

Triin Talk & Riin Alatalu,
Käed eemale EKKM-ist! –
Sirp 13. XII 2019.

Fact corner:

EKKM (Contemporary Art Museum of Estonia) is a self-established non-profit initiative that situates itself somewhere between official state-run institutions and artist-run DIY venues. It was conceived as a tool of self-institutionalisation for a younger generation of artists, curators and art students. EKKM was founded by Anders Härm, Elin Kard, Neeme Külm and Marco Laimre. As of 2016, it is run by Marten Esko and Johannes Säre, who joined the team in 2011. EKKM has been operating from late 2006, first as a squat and then legalising its premises in a previously abandoned ancillary building of Tallinn's former thermal power plant, right next to the Kultuurikatel and Linnahall (Tallinn City Hall). EKKM has been producing exhibitions and collecting art from 2007; regular exhibition seasons with four shows between April and December each year have been held since 2010. In 2011, EKKM initiated its own contemporary art prize, the Köler Prize, which is accompanied by an exhibition of the nominees. (https://www.ekkm.ee/en/muuseum/)

Quote corner:

"We have to make a lot of noise about the closing of EKKM, because only sufficiently loud public criticism can force decision-makers to think about the consequences of their actions and maybe even reconsider. As heritage conservation officers, we have had to read a fair number of expert assessments and audits of buildings, the summaries of which often seem to reflect the wishes of the client rather than the actual condition of the building. It is not at all impossible to use an expert assessment as a basis for the claim that a building is hazardous and must be demolished, and then to come back a few months later with a document that even allows an additional floor to be built on top of this "dilapidated" structure. Why the owner of the EKKM building – the City of Tallinn – wants to get rid of the building has so far remained a mystery. To be sure, the building is in poor condition, but it has been so throughout the 13 years that the museum has been operating there. Euro-renovated office spaces, mechanical ventilation or a hand dryer are not requirements for art to exist. Somehow the museum has been able to operate in this building and its management are willing to continue – so the building is good enough for the purpose."

Triin Talk and Riin Alatalu,
Käed eemale EKKM-ist! –
Sirp 13. XII 2019.

“Väga suur osa meie kunstnike portfoolioid kaunistavaid keerukaid ruumiinstallatsioone on olnud võimalikud ainult Eestis ja nii mõnedki ainult EKKM-is. Kui ma oma tegemisi väljaspool Eestit tutvustan, ollakse üllatunud, kui töömahukas ja n-ö mittekommertsiaalne on valdav osa minu loomingust. Isegi läbirääkimised selles suunas, et mõnda neist näiteks Soomes, USA-s või Austrias korrata, kukuvad enamasti läbi kohe, kui arutlusele tulevad logistilised küsimused või tehnikute töötunni hinnad. Minu looming on suures osas bluff ja rahvusvahelises kontekstis üle minu tegelike majanduslike võimete hüppav. Tehtu ja selle kaudu saadud tähelepanu on saanud võimalikuks tänu kunstitöötajatele, kelle esmane motivatsioon ei ole raha, vaid kvaliteet ja ühine valmidus toota kohati ettearvamatuid kogemusi, püüda mingisugust just sellesse ruumi paigutuvat ideed ja luua dialoog, mis omakorda tekitab meeldejäävaid elamusi. [---] Põhja pst 35 on lisaks olnud paljudele kunstiinimestele avatud hoone, kus kohtuda koosolekuteks või niisama, vahetada kogemusi ja algatada diskussioone. EKKM-i laieneb ka Eesti Kunstiakadeemia jt tegevus. See on muuseum, kuhu minekuks ei pea enne totaalset muutumist läbi tegema, et olla *cool*. Sissepääs muuseumisse on tasuta, selle muuseumi töötajad ei jaga Instagramis eksootiliste õhtusöökide pilte, arvan, et nad vist veedavad suurema osa õhtuid muuseumis järgmist näitust ette valmistades.”

Laura Põld,
Just EKKM-i taolist näitusemaja on Eestile vaja. –
Eesti Ekspress/Areen 5. XII 2019.

“Loodan [---], et lootust siiski on ning Tallinna linn ja Eesti riik leiavad koos vahendid muuseumi maja korda tegemiseks ja selle tegevuse edendamiseks. [---] See vajalik remont ei ole ka väga kallis. Tõugatuna murest, et Eestis on paljud kunsti näitamise paigad väga halvas korras, pöördusime Tallinna Kunstihoonest koos EKKM-i, Tartu Kunstnike Liidu, Tartu Kunstimuuseumi, Narva Muusemi ja Eesti Kunstnike Liiduga 29. IX 2019 Riigikogu kultuurikomisjoni, kultuuriministri ning Eesti Kultuurkapitali poole palvega finantseerida näituseruumide renoveerimist. Kirjas on ka EKKM-i täielikuks remondiks vajalik summa – 1,1 miljonit eurot. Tallinna Linnahalli korrastamisega võrreldes on see vaid milligramm ja kindlasti meile jõukohane. EKKM on Eestile ja Tallinnale vajalik!”

Taaniel Raudsepp,
Päevakommentaar: EKKM – korda, mitte kinni! –
Müürileht.ee 2. XII 2019.

"A very large part of the complicated spatial installations that complement our artists' portfolios have been possible only in Estonia and some only at EKKM. When I talk about my work outside Estonia, people are amazed at how laborious and "non-commercial" most of it is. Even negotiations to repeat some of it – for example, in Finland, the US or Austria – usually fail as soon as logistics or the hourly rates for technicians come up. My work is largely a bluff and, in an international context, well beyond my actual economic capabilities. The work I have realised and the attention I have gained through it have been made possible by art professionals whose primary motivation is not money, but quality and a willingness to produce occasionally unpredictable experiences, to pursue an idea that fits into that particular space and to create a dialogue that in turn creates memorable experiences. [---] For many people in the arts, 35 Põhja avenue has also been open as a place to come together for meetings or just to exchange experiences and initiate discussions. The activities of the Estonian Academy of Arts and other institutions have also extended to EKKM. It is a museum where you can go and be "cool" without first having to undergo a complete makeover. Admission to the museum is free and the staff do not share pictures of exotic dinners on Instagram; I think they spend most of their evenings at the museum preparing the next exhibition."

Laura Põld,
Just EKKM-i taolist näitusemaja on Eestile vaja. –
Eesti Ekspress/Areen 5. XII 2019.

"I hope [---] that there is still hope and that the City of Tallinn and the Estonian state will jointly find the means to repair the museum building and promote its activities. [---] The necessary repairs are not that expensive. Driven by the concern that many venues for exhibiting art in Estonia are in very poor condition, we at Tallinn Art Hall joined with EKKM, Tartu Artists Association, Tartu Art Museum, Narva Museum and the Estonian Artists Association to submit a petition to the Cultural Affairs Committee of the Riigikogu, the Minister of Culture and the Cultural Endowment of Estonia on 29. IX 2019, requesting financing for the renovation of the exhibition space. It also stated the amount required for the complete repairs of the EKKM building – 1.1 million euros. Compared to the renovation of Tallinn's Linnahall, this is only a milligram and certainly within our means. Estonia and Tallinn need EKKM!"

Taaniel Raudsepp,
Päevakommentaar: EKKM – korda, mitte kinni! –
Müürileht.ee 2. XII 2019.

Avalik pöördumine Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumi toetuseks 9. XII 2019:

Avalikkus kuulis eelmisel nädalal Tallinna linnale kuuluva sihtasutuse Kultuurikatel ootamatust otsusest öelda üles MTÜ Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumi (EKKM) rendileping. Põhjuseks ehitustehniline audit, milles välja toodud puudused on ometi hõlpsasti kõrvaldatavad. Teatele järgnenud Tallinna linna ja Kultuurikatla juhtide kommentaarid teevad kunsti- ja kultuuriavalikkust tõsiselt murelikuks EKKM-i edasise saatuse osas. Räägitakse tööstuspärandisse kuuluva muuseumihoone lammutamisest ja alternatiivseid võimalusi viimase aastakümne ühele Eesti olulisemale kunstikeskusele ei pakuta.

Leiame, et EKKM-i jätkamine Eesti kultuuri- ja kunstiruumis on ülioluline. EKKM-i hoone vajab arendamist ning üles töötamist, vaid äärmiselt kultuurikauge lahendus oleks rahvusvahelise tasemega kunstimuuseumi ruumidest välja tõstmine. EKKM on sündinud kunstnike initsiatiivina, selle eesmärgiks on mitmekesistada kunstielu ning luua paindlik ja ambitsioonikas rahvusvaheline platvorm, mis vahendab Eesti kunstipublikule värsket ja professionaalset kunsti. Rohujuuretasandi algatusest on saanud professionaalse programmiga näitusemaja, mida iseloomustavad julged valikud, keskendumine ühiskondlikult aktuaalsetele teemadele, tugevad kuraatoripositsioonid ning loomingulises tippvormis kunstnikud. Põhja pst 35 on üks olulisemaid meie kaasaegse kunsti tugipunkte Tallinna ja Eesti kunstikaardil, see on ruum eksperimentaalse kunstimõtte vabaks väljenduseks. Muuseumi tegevust on saatnud rahvusvaheline edu ning EKKM-il on jälgijaid ja poolehoidjaid üle maailma. Lisaks hoolikalt kureeritud näituse- ja sündmusteprogrammile on EKKM Köler Prize'i väljaandja, mis on üks olulisemaid nüüdiskunsti auhindu Eestis. Selleks, et EKKM saavutaks oma praeguse stabiilse hooajalise ja rahvusvaheliselt kõrgetasemelise rütmi, on panustanud sajad vabatahtlikud kunstitöötajad, kümned partnerorganisatsioonid ning rahastajatena eraettevõtjad, samuti Eesti Kultuurkapital ning Eesti Kultuuriministeerium. Hoonesse on lakkamatult panustatud piiratud näituse-eelarvetest, seda on aidanud korrastada pea kõik kaasaegse kunsti väljal tegutsevad kunstnikud. EKKM-i on tajutud oma ruumina, millest eest ollakse valmis seisma.

On selge, et Põhja pst 35 kinnistu, millel EKKM on tegutsenud, vajab investeeringuid. Kunsti- ja kultuurivaldkond, allakirjutanud organisatsioonid ning lugematud kunstisõbrad loodavad südamest, et Tallinna Linnavalitsus asub koos MTÜ Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumiga otsima konstruktiivseid lahendusi, et EKKM saaks jätkata oma tegevust uuel näitusehooajal 2020. aasta kevadel. Kui Tallinn tahab olla merele avatud linn ning austada nii pärandit kui uuendusi – näiteks hästi vastu võetud kultuurikilomeetrit – on EKKMi jäämine asukohta, kuhu ta tekkis, ülimalt oluline. Mittetulundusliku muuseumina väärindab EKKM avalikku ruumi. Kultuuriasutusena, mis peaks olema kõigile ligipääsetav, vajab muuseum avalikku tuge ja abi. EKKM korda, mitte kinni!

Open letter in support of the Contemporary Art Museum of Estonia on 9. XII 2019

Last week, the Tallinn Creative Hub foundation (Kultuurikatel), established by the City of Tallinn, unexpectedly announced the cancellation of the lease agreement with the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM) on the basis of a construction audit, despite the deficiencies being easily fixable. The comments made by the leaders of the City of Tallinn and Creative Hub following the announcement left the art and culture public very concerned about the future of EKKM. They spoke about the demolition of the industrial heritage building without giving any alternatives for EKKM, one of the most important art institutions of the past decade in Estonia.

Our position is that the continuation of EKKM is vital for the artistic and cultural sector in Estonia. Evicting an internationally renowned art institution from its building would have extremely regrettable consequences. The EKKM building needs to be developed and fixed. EKKM was born as an artist-led initiative aiming to diversify artistic life and to create a flexible and ambitious international platform. Over the years EKKM has become a landmark in the cultural landscape of our entire region. The grassroots initiative has evolved into a professional exhibition space with a regular programme that features bold choices, and focuses on societal issues, strong curatorial positions and exciting artists. Põhja avenue 35 is unequivocally one of the most important points of reference for contemporary art on the Tallinn and Estonian art map, a space for the free expression of experimental art. The museum programme has been internationally successful and EKKM has gained followers and supporters from around the world. In addition to a carefully curated exhibition and event programme, EKKM also presents the Köler Prize, one of the most important contemporary art awards in Estonia. Hundreds of volunteers, dozens of partner organisations and private enterprises, the Cultural Endowment and the Ministry of Culture have contributed to EKKM's stable programming and high international acclaim. The building has been constantly maintained from limited exhibition budgets, and almost all artists working in the field of contemporary art have contributed to the upkeep of the building – EKKM has been perceived as a space for which people are ready to stand up.

It is clear that the Põhja avenue 35 property, on which EKKM operates, needs investment. The field of art and culture, signatories to this open letter and countless art lovers are hoping that Tallinn City Government, together with the Estonian Museum of Contemporary Art, will quickly seek solutions so that EKKM can continue its activities during the new exhibition season in spring 2020. If Tallinn wants to be a city that is open to the sea and respects both heritage and innovation, such as the well-received cultural kilometre, it is of crucial importance that EKKM will stay at its original location. As a non-profit museum, EKKM adds value to the public space. EKKM, a public cultural institution, needs public support and assistance. The EKKM building must be fixed, not closed!

Tallinna Kunstihoone
Eesti Kunstimuuseum
Tartu Kunstimuuseum
Eesti Kunstnike Liit
Eesti Kunstiakadeemia
Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus
Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuuseum
Eesti Arhitektuurimuuseum
Tartu Kunstimaja
Tartu Kunstnike Liit
Eesti Kaasaegse Kunsti Arenduskeskus
Kai kunstikeskus
Fotografiska Tallinn
Eesti Disainikeskus
Eesti Disainerite Liit
Eesti Disaini Instituut
Eesti Arhitektide Liit
Eesti Heliloojate Liit
Eesti Näitlejate Liit
Eesti Lavastuskunstnike Liit
Eesti Kujundusgraafikute Liit
Eesti Kirjanike Liit
Eesti Kinoliit
Eesti Interpreetide Liit
Eesti Sisearhitektide Liit
Eesti Tantsukunsti ja Tantsuhariduse Liit
Eesti Teatriuurijate ja -kriitikute ühendus
Eesti Tantsuagentuur
Eesti Kunstiteadlaste ja Kuraatorite Ühing
Fotokunstnike Ühendus (FOKU)

Kanuti Gildi SAAL
Sõltumatu Tantsu Ühendus
Eesti Arhitektuurikeskus
Pimedate Ööde filmifestival (PÖFF)
Music Estonia
Eesti Filmiajakirjanike Ühing
Loov Eesti
Telliskivi Selts
Goethe Instituut Eestis
Eesti Instituut
Narva Muuseumi Kunstigalerii
Tartu Ülikooli muuseum
Eesti Animatsiooni Liit
TalTech Arhitektuuri ja Urbanistika Akadeemia
Kõrgem Kunstikool Pallas
Eesti Draamateater
Ugala Teater
Endla Teater
Vox Clamantis
Tallinn Music Week
Kino Sõprus
Narva Kunstiresidentuur
Flo Kasearu Majamuuseum
Temnikova ja Kasela galerii
Lugemik kirjastus
;paranoia kirjastus
Puänt raamatupood
Tallinna Linnamuuseumi Fotomuuseum
Tallinna Graafikatriennaal
Kogo galerii

Kondase Keskus
Viljandi Linnagalerii
Evald Okase Muuseum
Haapsalu Linnagalerii
KORDON residentuur
Põhjala tehas
Juhan Kuusi Dokfoto Keskus
Sally Stuudio
NOAR
Vaikla Studio
Salto arhitektid
Allianss arhitektid
Arhitektuuriagentuur
KAVAKAVA arhitektid
3+1 arhitektid
Molumba arhitektid
Linnalabor
KUU arhitektid
KOKO arhitektid
Stuudio Tallinn
Peeter Pere arhitektid
Arhitektibüroo Okas & Lõoke
Kino maastikuarhitektid
Karisma arhitektid
Kamp arhitektid
Dagopen Arhitektuuribüroo
Meliorad
Müürileht
KUNST.EE
Estonian Art
Maja

Tallinn Art Hall
Art Museum of Estonia
Tartu Art Museum
Estonian Artists' Association
Estonian Academy of Arts
Estonian Center for Contemporary Art
Estonian Museum of Applied Art and Design
Museum of Estonian Architecture
Tartu Art House
Tartu Artists' Union
Estonian Contemporary Art Development Center
Kai Art Center
Fotografiska Tallinn
Estonian Design Center
Estonian Association of Designers
Estonian Design Institute
Union of Estonian Architects
Estonian Composers' Union
Association of Professional Actors of Estonia
Association of Estonian Scenographers
Estonian Association of Graphic Designers
Estonian Writers' Union
Estonian Filmmakers Union
Estonian Association of Professional Musicians
Estonian Association of Interior Architects

Estonian Dance and Dance Education Association
Estonian Association of Theater Researchers and Critics
Estonian Dance Agency
Estonian Society of Art Historians and Curators
Estonian Union of Photography Artists (FOKU)
Kanuti Gildi SAAL
Independent Dance Association
Estonian Center of Architecture
Black Nights Film Festival (PÖFF)
Music Estonia
Estonian Association of Film Journalists
Creative Estonia
Telliskivi Society
Goethe Institute in Estonia
Estonian Institute
Narva Museum Art Gallery
University of Tartu Museum
Estonian Animation Association
TalTech Academy of Architecture and Urban Design
Higher School of Art Pallas
Estonian Drama Theatre
Ugala Theatre
Endla Theatre
Vox Clamantis
Tallinn Music Week
Cinema Sõprus

Narva Art Residency
Flo Kasearu's House Museum
Temnikova and Kasela Gallery
Lugemik publishing house
;paranoia publishing house
Puänt bookshop
Museum of Photography at Tallinn City Museum
Tallinn Print Triennial
Kogo Gallery
Kondas Center
Viljandi Town Gallery
Evald Okas' Museum
Haapsalu City Gallery
KORDON Residency
Põhjala Factory
Juhan Kuus' Documentary Photo Centre
Sally Studio
NOAR
Vaikla Studio
Salto architects
Allianss architects
Arhitektuuriagentuur
KAVAKAVA architects
3 + 1 architects
Molumba architects
Estonian Urban Lab
KUU architects
KOKO architects
Studio Tallinn
Peeter Pere's architects

Ehituskunst
IDA raadio
Smarten Logistics
Outset Eesti
Valge Kuup
Artproof
Kinoteater
Kelm
MIM projekt
Biit Me
Vaba Lava
Arvo Pärdi keskus
Alasti Kino
Homeless Bob Production
Luxfilm
Rühm Pluss Null
Rocca al Mare Kooli kultuuri õppetool
Asteriski suvekool
Nukufilmi Lastestuudio

Helsinki International Artist Programme (HIAP) (Soome)
Goethe-Institut Finland (Soome)
Publics (Soome)
Mustarinda (Soome)
SIC (Soome)
Värinä (Soome)
Rooftop Press (Soome)
Festival Political Photography (Soome)
Titanik, Turu (Soome)
Third Space (Soome)
Museum of Impossible Forms (Soome)
Moving in November, Helsinki (Soome)
Hordaland kunstsenter, Bergen (Norra)
Small Projects, Tromso (Norra)
Lofoten International Art Festival (LIAF) (Norra)
North Norwegian Art Centre (Norra)
Screen City Biennial, Stavanger (Norra)
Kunsthall Trondheim (Norra)
The Tromsø Center for Contemporary Art (Norra)
Latvian Centre for Contemporary Art (Läti)
Contemporary Art Centre, Vilnius (Leedu)
Rupert (Leedu)
Nida Art Colony (Leedu)
International Studio & Curatorial Program (ISCP), NY (USA)
Beursschouwburg (Belgia)

San Serriffe (Holland)
Organ Vida, Zagreb (Horvaatia)
GMK, Zagreb (Horvaatia)
CCA, Tel Aviv (Iisrael)
Kunsthalle Basel (Šveits)
Rollo Press (Šveits)
Department of Fine Arts at Berne University of the Arts HKB (Šveits)
Kunsthalle Bern (Šveits)
Künstlerhaus Büchsenhausen (Austria)
Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (Saksamaa)

Architects Okas & Lõoke
Kino landscape architects
Karisma architects
Kamp architects
Dagopen architecture bureau
Meliorad
Müürileht
KUNST.EE
Estonian Art
Maja
Ehituskunst
IDA radio
Smarten Logistics
Outset Estonia
Valge Kuup
Artproof
Kinoteater
Kelm
MIM project
Biit Me
Vaba Lava
Arvo Pärt Centre
Alasti Kino
Homeless Bob Production
Luxfilm
Rühm Pluss Null
Rocca al Mare School's chair of culture
Asterisk Summer School
Children's Animation Studio at Nukufilm

Helsinki International Artist Programme (HIAP) (Finland)
Goethe-Institut Finland (Finland)
Publics (Finland)
Mustarinda (Finland)
SIC (Finland)
Värinä (Finland)
Rooftop Press (Finland)
Festival Political Photography (Finland)
Titanik, Turu (Finland)
Third Space (Finland)
Museum of Impossible Forms (Finland)
Moving in November, Helsinki (Finland)
Hordaland kunstsenter, Bergen (Norway)
Small Projects, Tromso (Norway)
Lofoten International Art Festival (LIAF) (Norway)
North Norwegian Art Centre (Norway)
Screen City Biennial, Stavanger (Norway)
Kunsthall Trondheim (Norway)
The Tromsø Center for Contemporary Art (Norway)
Latvian Centre for Contemporary Art (Latvia)
Contemporary Art Centre, Vilnius (Lithuania)
Rupert (Lithuania)
Nida Art Colony (Lithuania)

International Studio & Curatorial Program (ISCP), NY (USA)
Beursschouwburg (Belgium)
San Serriffe (Netherlands)
Organ Vida, Zagreb (Croatia)
GMK, Zagreb (Croatia)
CCA, Tel Aviv (Israel)
Kunsthalle Basel (Switzerland)
Rollo Press (Switzerland)
Department of Fine Arts at Berne University of the Arts HKB (Switzerland)
Kunsthalle Bern (Switzerland)
Künstlerhaus Büchsenhausen (Austria)
Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (Germany)

EKKM

EKKM eriküljed / special pages

Koostaja / Editor: Andreas Trossek
Fotod / Photos: Johannes Säre
Kujundus / Layout: Margus Tamm