KUNST

2020 / 2

2020 / 2

KUNST.EE 20:
VALIMIK
AASTATEST
2000–2020

5 EUR

ISSN 1406-6335

9 771406 633024

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 The contributions are not peer-reviewed but all correspondence receives attention.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.

SISU/ KORD

IN/ SIDE

4 **Peatoimetajalt saateks**
Andreas Trossek

KUNSTITEADUSLIKKE METODOLOOGIAID

6 **Mis on šedööver?** (2000/1)
Ka tundmatu flaami kunstniku maal "Külamaastik" võib olla šedööver, on Mai Levin veendunud

10 **Abiks tulevastele Wiiralti uurijatele** (2000/1)
Ants Juske otsib uusi meetodeid Eduard Wiiralti loomingu käsitlemiseks

14 **Vera Muhhina "Tööline ja kolhoositar" (1936). Nõukogude kunsti esindusteos** (2000/1)
Linnar Priimägi

22 **Kaotatud (hüper?)reaalsus: Elkenist antropoloogi pilguga** (2001/1)
Anders Härm

25 **Sooster, unes ja ilmsi** (2002/1)
Vaino Vahing otsib eerose ja taanatose võitluse jälgi Ülo Soosteri loomingus

AUTORI(POSITSIOONIDE) LAHKAMINE

32 **Tagasi Toomiku juurde** (2002/3)
Hanno Soans

38 **Ene-Liis Semper ja mängu ilu** (2003/1)
Anu Allas

41 **Ühest verisest traumast** (2004/2)
Eero Epneri mõtted Marko Mäetamme viimaste maalide juures

47 **Viis küsimust Peeter Allikule** (2005/1)
Heie Treier

4 **A foreword from the editor-in-chief**
Andreas Trossek

METHODOLOGIES OF ART HISTORY

6 **What is a masterpiece?** (2000/1)
Mai Levin is convinced that the painting "Village Landscape" by an unknown Flemish artist can also be a masterpiece

10 **To assist future Wiiralt researchers** (2000/1)
Ants Juske proposes new methods for analyzing Eduard Wiiralt's works

14 **Vera Mukhina's "Worker and Collective Farmer" (1936). Paradigmatic masterpiece of Soviet art** (2002/1)
Linnar Priimägi

22 **Lost (hyper?) reality: concerning Elken from an anthropologist's point of view** (2002/1)
Anders Härm

25 **Sooster, in a slumber and awake** (2002/1)
Vaino Vahing is searching for traces of combat between Eros and Thanatos in the art of Ülo Sooster, focusing on three symbols – egg, fish, and juniper

DISSECTING THE AUTHOR(S)

32 **The return to Toomik** (2002/3)
Hanno Soans

38 **Ene-Liis Semper and the beauty of the play** (2003/1)
Anu Allas

41 **About a bloody trauma** (2004/2)
Eero Epner's thoughts on Marko Maetamm's recent paintings

47 **Five questions to Peeter Allik** (2005/1)
Heie Treier

50 **Fernand Léger Tallinnas** (2005/2)
Jüri Hain rekonstrueerib ühe 1937. aasta detsembripäeva

53 **Veneetsia biennaal: 110 aastat poliitikat, kunstist rääkimata** (2005/2)
Maria-Kristiina Soomre

58 **Elu ruum** (2005/3)
Ando Keskküla intervjuu Kaire Nurgale

65 **Giorgio de Chirico televiisor** (2006/1)
Heie Treier

68 **Puhtalt objektiivne idee / Kümme aastat hiljem** (2006/3)
Kaido Ole

TEOSTUNUD JA TEOSTUMATA PROJEKTID

70 **documenta 12 ajakirjad** (2007/2)
Heie Treier

71 **kunst.ee kriitikaraamatute sarja fiktiivseid kaanekujundusi** (2008/1)
Tõnu Kaalep

SISSEJUHATUS SOOUURINGUTESSE

72 **Töötava naise tagasitulek** (2009/1–2)
Katrin Kivimaa vahendab Liina Siibi fotonäitusel "Naine võtab vähe ruumi" tekkinud mõtteid

75 **Sina, mina ja kõik, keda me ei tea** (2010/1–2)
Airi Triisberg analüüsib Anna-Stina Treumundi debüütnäitust

POLIITILINE JA/VÕI PERSONAALNE

78 **Aeg õilistab kõike** (2011/3–4)
Kristiina Davidjants vaatleb Kristina Normani dokumentaalfilmi "Et meeldiks kõigile"

82 **Koosolemise kaos ja kord** (2012/3)
Kirke Kangro muljed Edith Karlsoni ja Kris Lemsalu ühisnäitusest "Koosolemine"

50 **Fernand Léger in Tallinn** (2005/2)
Jüri Hain reconstructs one of the days of December, 1937

53 **Venice Biennale: 110 years of politics, to say nothing of art** (2005/2)
Maria-Kristiina Soomre

58 **Life space** (2005/3)
Ando Keskküla gave an interview to Kaire Nurk

65 **Giorgio de Chirico's TV set** (2006/1)
Heie Treier

68 **A purely objective idea / Ten years later** (2006/3)
Kaido Ole

COMPLETED AND UNCOMPLETED PROJECTS

70 **documenta 12 magazines** (2007/2)
Heie Treier

71 **Fictional cover designs of the kunst.ee book series on criticism** (2008/1)
Tõnu Kaalep

INTRODUCTION TO GENDER STUDIES

72 **The return of a working woman** (2009/1–2)
Katrin Kivimaa shares her thoughts on Liina Siib's photo exhibition "A Woman Takes Little Space"

75 **You, me and everyone we don't know** (2010/1–2)
Airi Triisberg analyzes Anna-Stina Treumund's debut exhibition

POLITICAL AND/OR PERSONAL

78 **Time glorifies everything** (2011/3–4)
Kristiina Davidjants reviews Kristina Norman's documentary "A Monument to Please Everyone"

3 85 **Diskreetne “Damage” – poliitiline on isiklik!** (2013/4)
Hanno Soans kirjutab Mark Raidpere isiknäitusest “Damage”

88 **Peaaegu seaduslik** (2014/4)
Johannes Saar kontekstualiseerib Jaanus Samma isiknäitust “Kampsunipood Hair Sucks”

91 **Malle Leisi tütar** (2015/1)
Sandra Jõgeva mõtteid Malle Leisi retrospektiivnäitusest “Kollane suvi”

EXPORT COMPLEX INC.

94 **Uus fotogeeniline Köler Prize** (2016/2)
Liisa Kaljula külastas selleaastast Köler Prize’i nominentide näitust Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis

97 **Inimlikum kui inimene** (2017/2)
Stacey Koosel käsitleb Katja Novitskova isiknäitust, mis esindab sel aastal Eestit Veneetsia biennaalil

102 **Käsi püsti, kes...** (2018/1)
Maarin Mürk käis Marge Monko isiknäitusel “Kivid teemantide, teemandid kivide vastu”

105 ***Ex machina*** (2019/1)
Indrek Grigor analüüsib Helsingi Taidehallis aset leidnud näitust “Alice, Neeme & Jass”

KOROONAKRIISI ÕPPETUNDE

111 **Kadi Polli: “Veeb ei paku kaugeltki asendust reaalsele kunstikogemusele ja kunstiteose materiaalsusele”** (2020/2)
Erle Loonurm usutleb Kumu direktrissi Kadi Pollit

VARIA

UUS TRÜKIS

82 **The chaos and order of being together** (2012/3)
Kirke Kangro shares her impressions of the joint exhibition “Being Together” by Edith Karlson and Kris Lemsalu

85 **Discreet “Damage” – political is personal!** (2013/4)
Hanno Soans writes about Mark Raidpere’s solo exhibition “Damage”

88 **Almost legal** (2014/4)
Johannes Saar contextualizes Jaanus Samma’s solo exhibition “Sweater shop Hair Sucks”

91 **Malle Leis’ daughter** (2015/1)
Sandra Jõgeva shares her thoughts on Malle Leis’ retrospective exhibition “Yellow Summer”

EXPORT COMPLEX INC.

94 **A new photogenic Köler Prize** (2016/2)
Liisa Kaljula visited this year’s Köler Prize show at the Contemporary Art Museum Estonia

97 **More human than human** (2017/2)
Stacey Koosel reviews Katja Novitskova’s solo show, which represents Estonia this year at the Venice Biennale

102 **Raise your hand who...** (2018/1)
Maarin Mürk went to see Marge Monko’s solo show “Stones Against Diamonds, Diamonds Against Stones”

105 ***Ex machina*** (2019/1)
Indrek Grigor analyzes the exhibition “Alice, Neeme & Jass” at Kunsthalle Helsinki

LESSONS FROM THE CORONARY CRISIS

111 **Kadi Polli: “The web is no substitute for real-life art experience and the materiality of an artwork”** (2020/2)
Erle Loonurm interviews Kumu director Kadi Polli

VARIA

NEW PUBLICATION

2020 2020

Peatoimetajalt saateks

Andreas Trossek

Hea KUNST.EE püsilugeja!

Kui Sul on sõber, kes pole varem ühtegi KUNST.EE numbrit lugenud, siis võib-olla just sellest siin võiks ta alustada. Käesolev number (2020/2) on nimelt kollaažilik tagasivaade – valik faksiimiletrükis esseid, intervjuusid ja arvustusi aastatest 2000–2020.

2020. aastal saab Eesti kunsti ja visuaalkultuuri kvartaliajakiri KUNST.EE 20-aastaseks. Seda eeldusel, et peame aastatel 1958–1996 ilmunud almanahhi Kunst oma otseseks eelkäijaks, ja veel enne seda, aastatel 1928–1929 ilmunud Taiet oma eel-eelkäijaks.

Teisisõnu võiksime hea tahtmise korral tänavusel aastal tähistada samuti oma vastavalt 62. ja 92. sünnipäeva. Kuid milleks ajada ajaloo aritmeetikat asjatult liiga keeruliseks?

Fakt on see, et kvartaliajakirja formaadis – s.t uus number igal kevadel, suvel, sügisel ja talvel – ilmub siinne perioodikaväljaanne nüüdseks juba 20. aastat järjest. Igal juhul on tegemist vanima eestikeelse professionaalse kunstiajakirjaga.

Ettetellijatele tulevad värsked numbrid kenasti postkasti kohale. Juhuslikum otsija leiab endale vajaliku info alates 2009. aastast arendatavast väljaande veebiarhiivist ajakirikunst.ee. Täismahus ingliskeelse rööptõlke mudel on alates 2012. aastast vahetanud välja varasemad osalised tõlked ja resümeed. Eesti kunst kõnetab nii kodu- kui ka välismaist publikut, nii see lihtsalt tänapäeval on.

Niisiis, suur aitäh kunstnikele, kriitikutele, ajaloolastele, filosoofidele, fotograafidele, disaineritele, korrektoritele,

From the editor-in-chief

Andreas Trossek

Dear KUNST.EE reader,

If you have a friend who hasn't read a single issue of KUNST.EE, this one might be a good place to start. Because this current issue (2020/2) is a retrospective collage – a selection of facsimile essays, interviews and reviews from 2000 to 2020.

The Estonian art and visual culture quarterly KUNST.EE will be 20 this year. That is if we do not count the Kunst almanac published in 1958–1996 and Taie before that in 1928–1929, and consider these our predecessor and proto-ancestor, respectively.

In other words, we could also celebrate our 62nd and 92nd anniversaries this year, if we really wanted to. But why complicate the arithmetic of history unnecessarily?

The fact is that for a straight 20 years this magazine has been published in a quarterly format, with a new issue appearing every spring, summer, autumn and winter. In any case, it is the oldest professional art magazine published in Estonian.

Subscribers get their new issues conveniently in the post. The occasional buyer will find the information they need in our web archive at ajakirikunst.ee, which was set up in 2009. In 2012, full English parallel translations replaced the previous partial translations and summaries. Estonian art speaks to both domestic and foreign audiences; that is just how it is these days.

So, many thanks to all KUNST.EE collaborators – artists, critics, historians, philosophers, photographers, designers,

tõlkijatele jne-jne – kõikidele KUNST.EE kaastöölistele! Ja teid on oi-oi-oi kui palju!

Pidu katku ajal? Noh, mitte päris. Kui Eestis kehtestati seoses COVID-19 viiruse levikuga välja eriolukord, mis kestis 12. märtsist 17. maini ja mille raames jäid publikule suletuks ka muuseumid ja galeriid, siis oli käesolev pidupäevahõnguline valimik juba töösse läinud. Ent ka mitte kunagi varem pole kultuuritarbimine olnud niivõrd retrospektiivne kui nn koroonakriisi ajal.

Üha vähem adume, mis toimub kultuuris meiega n-ö sünkroonses ajas, sest "praegu" oleks justkui pandud pausi peale. Ja tulevik tundub samuti olevat justkui "edasi lükatud". Vaid minevik on see, millest saame veel mõnevõrra sotti – ja millest suudame süvenemise korral ehk isegi midagi õppida, kes teab?

Seega on KUNST.EE 2020. aasta 2. number pühendatud otsesemalt väljaande 20. sünnipäevale ja kaudsemalt Eesti kunsti lähiajaloole. Number on koostatud kronoloogilisel printsiibil, nii et igast aastast oleks vähemalt üks kaastöö.

Samuti on lõppvalikusse settinud artiklite teemaspekter hoitud võimalikult laiana – piltlikult: sotsrealismist sürrealismini ja postfeminismist postinternetini. "Isegi kui sa varem Eesti kunstist kohe absoluutselt midagi ei teadnud, siis pärast selle numbri läbitöötamist juba üht-teist tead," saame öelda oma esmakordsetele lugejatele.

Ei maksa samas teha nägu, et valik oli objektiivne. Ei olnud ega saanudki olla. Ainuüksi ruumipuudusel jäi välja kümneid ja kümneid tublisid autoreid ja kunstnikke. Huvi pärast tehtud arvutus näitas, et artiklite paremiku ehk *best of*-tüüpi kogumik eeldanuks minimaalselt ligikaudu 500–600 lehekülje pikkust trükist. Kuid ärgem välistagem, et keegi kunagi tulevikus ka sellise hiigelettevõtmise kätte võtab.

"Uus aastatuhat saabub optimistlikult," kirjutas 2000. aasta novembri alul müügile tulnud ajakirja 112-leheküljelises avanumbris (2000/1) peatoimetaja Heie Treier. Ta möönab samas, et palju vajalikke teemasid jäid ootama ärakirjutamist tulevikus. Nüüd, ligi 20 aastat ja 80 ilmunud numbrit hiljem, vaatame tulevikku sama lootusrikka pessimismiga, sest... kas meil on olnud üldse kunagi teist valikut?

Püsige lainel!

proofreaders, translators, etc.-etc. There are oh so many of you!

A feast in the time of plague? Well, not quite. By the time Estonia declared a state of emergency due to the spread of the COVID-19 virus, which lasted from 12 March to 17 May, preparations for this celebratory collection were already under way. Then again, never before has cultural consumption been so retrospective as during this corona crisis.

We are less and less aware of what is happening in culture synchronously, because it is as if our "now" has been put on pause. And the future in turn seems to have been "suspended". This just leaves us with the past that we are still able to make some sense of – and perhaps even learn something if we put in the effort. Who knows?

Thus, the 2nd issue of KUNST.EE for 2020 is dedicated to the 20th anniversary of the magazine specifically and the recent history of Estonian art more broadly. The issue is organised chronologically to contain at least one contribution from each year.

The range of topics addressed by the final selection of articles was kept as broad as possible – from social realism to surrealism and from post-feminism to post-internet, figuratively speaking. To our first-time readers we can say, "Even if you knew absolutely nothing about Estonian art before, you will know a thing or two after working your way through this issue."

However, one shouldn't pretend that the choice was objective. It wasn't, nor could it have been. Dozens and dozens of authors and artists were left out simply due to a lack of space. A calculation made out of curiosity showed that a "best of" type of collection of articles would have required a minimum of 500 to 600 pages. Nevertheless, let's not rule out the possibility that someday someone might very well take on this Herculean task.

"The new millennium begins optimistically," wrote Heie Treier, then editor-in-chief of this magazine, in the 112-page opening issue (2000/1), which hit the shelves in early November 2000. At the same time, she admitted that many under-researched topics would have to be shelved for the future. Now, almost 20 years and 80 issues on, we look to the future with the same hopeful pessimism, because... have we ever really had any other choice?

Stay tuned!

Mis on šedööver?

Ka tundmatu flaami kunstniku maal "Külamaastik" võib olla šedööver, on **Mai Levin** veendunud.

KADRIORU LOSSI AVAMISE JÄRGSELT vilksatas meedias arvamusi, et väljapanek on keskpärane. Seda võis kuulda ka mõne kunstiteadlase suust. Pressikonverentsil küll selgitati ajakirjanikele olusid, milles kujunes väliskunsti kollektsioon, eeskätt piiratud materiaalseid võimalusi, samuti suuri kaotusi sõja ajal. Siiski ei näi inimesed mõistvat, et kuigi miniatuurne Rembrandti pildike suuruses 10,8 x 7 cm ei ole alati maksnud ligemale nelikümmend miljonit Eesti krooni, on selliste kuulsuste hind olnud Eesti Kunstimuuseumile alati kättesaamatu.

Ja on's see nii tähtis – just neid omada? Peale Rembrandti-suguste meistrite on olnud tohutult väga häid kunstnikke, kes pole sageli mahtunud mitte üksnes lühikeste kunstiajalugude, vaid ka mitmeköiteliste raamatute, koguni mitmeköiteliste leksikonide kaante vahele. Paljugi oleneb ju kirjutajate maitsest ja spetsialiseerumisest, ühe või teise koolkonna, ajajärgu või kunstniku uurimise hetketasemest.

Tundmatu flaami kunstnik Frankenthali koolkonnast. Külamaastik. Õli, puu, 17. sajandi algus.

Alates 1950. aastate lõpust vahetasid Moskva Puškini-nimeline kunstimuuseum ja Leningradi Riiklik Ermitaaž nn. šedöövrite näitusi maailma tuntumate muuseumidega, nagu seda oli praktiseeritud juba enne sõda. Seesuguste näituste plussiks oli maailmaklassika tutvustamine inimestele, kellel puudusid väljavaated näha teoseid kohapeal. Ega paljudel eestlastelgi ole praegu võimalik sõita Pariisi või Rooma, vaatamata avatud piiridele. Nende näituste kiituseks peab samuti ütlema, et need olid enamasti hästi koostatud, sisaldades mitte ainult krestomaatilisi töid, vaid ka professionaalidele üpris uudseid autoreid: Orazio Gentileschi kõrval esitati Morazzonet, Davidi kõrval Marguérite Gérard'i jne. Vaataja pidi endale tunnistama, et need vähem tuntud mitte ainult ei mõju värskelt, vaid ei jää ka tuntutele kvaliteedis alla. Kunstnike jagamine järkudesse hakkas tunduma küsitavana.

Tänapäeva kunstimaailm, kunstiajalugu kui teadus ja tänapäeva muuseum ei ole enam nii šedöövrikesksed kui varem. Küllap koguneb külastajaid endiselt "Mona Lisa" ette Louvre'is ja "Sixtuse madonna" ette Dresdenis, ent sellist massilist vaimustumist ühtedest ja samadest iidolitest nagu 19. sajandil, enam pole. Tollal tekkis aristokraatse publiku kõrvale, kel oli aega, kes oli haritud ja võimeline ise otsustama, tõusiklik, filisterlik ja tõine publik, kes vajas autoriteetset kinnitust, et see on prestiižne galerii ja too on imetlust vääriv teos; vastavaid galeriisid ta ka külastas ja vastavate teoste ees õhkas. Kõik need Baedeckerid tärnidega hotellide, kõrtside ja maalide taga olid adresseeritud eelkõige sellele publikule. Ka kunstiajalugu ise oli keskendunud liinile antiik – renessanss – klassitsism, klassitsismi normatiivsest esteetikast kõigutasid naturalism ja sümbolism ta alles sajandi lõpuks välja. 20. sajand on olnud uurimisobjektide paljususe sajand, ühtaegu on paisunud ääretuks hinnatud taieste ring. Igatahes selles valdkonnas võidutseb – paigutigi – demokraatlik pluralism.

Ajakirja Beaux-Arts 1998. aasta jaanuarinumbris (nr. 165) esitati filosoofidele, muuseumi juhtidele, kunstiajaloolastele, kunstnikele jt. küsimused: "Mis on šedööver? Milline on teie põlatuim šedööver?" Filosoof Yves Michaud defineeris šedöövri kui mis tahes tegevuse teostamise kõrgtasemel, lisades, et šedöövr on alati relatiivne mõiste, ükskõik kui universaalne ta ka ei paistaks: teda imetlevad küll paljud, ent igaüks ise põhjusel. Maalija Gerard Garouste'i meelest juhib šedöövri mõiste meid vähemalt töö tähenduseni, mida on meie ikonoklastilisel ajastul tugevasti alahinnatud. Kunstiajaloolane Hans Belting, kellelt tänavu pidi Saksamaal ilmuma essee "Nähtamatu šedööver: kunsti müüt kaasajas", märkis, et šedöövri mõiste on seotud muuseumide tekkimisega, ühtaegu on see 19. sajandist saadik muutunud üha enam fantoomiks, millel pole midagi ühist reaalsusega. Šedööver – see polevat muud kui teose mõiste üledramatiseeritud kujul. Louvre'i peakonservaator Jean-Pierre Cuzin määratles šedöövri kui teose, mis otsekui resümeerib loomingu, mille väärtus ei ole aga muutumatu. Raffaeli uurijana tõi ta näiteks "Madonna della sedia", mida me ei hinda enam nii kõrgelt kui 19. sajandi publik, ent mis on jäänud Raffaeli kvintessentsiks. New Yorgi MoMA (Moodsa Kunsti Muuseumi) direktor Werner Spies illustreeris väidet, et muuseum võtab osa šedöövrite loomisest, Picasso "Avignoni neidudega": MoMA on ülendanud selle murranguliseks Picasso loomingus ja 20. sajandi kunstis üldse, sellal kui Peterburi Ermitaažile kuuluvad sugugi mitte vähem olulised kubismieelsed maalid, millel pole lihtsalt vedanud kriitika tähelepanuga. Kriitik Jean-Yves Jouannais rõhutas skolastilise šedöövri-propaganda sobimatust kaasaegse esteetilise mõtlemisega. Ta polnud, näiteks, üldse nõus Francis Baconi kui 20. sajandi teise poole silmapaistvaima maalija ülistamisega, leides tolle olevat maneerliku kui Beccafumi. Kõige täpsemini väljendas šedöövri mõiste allakäiku vahest Hans Belting: "See on klišee ja labastamine, mis röövib teoselt selle näo. Klišeestunud šedööver – see ei ole teos."

Võib-olla tuleks meilgi korraldada loengusari teemal "Mis on šedööver?", nagu see toimus Louvre'is, et vabaneda efemeersete šedöövrite ihast ning tunda rõõmu reaalselt olemasolevatest väärtustest, mida kätkevad Kadrioru lossi aarded. Minu silmis on 16. ja 17. sajandi vahetusel tundmatu flaami kunstniku maalitud "Külamaastik" tõeline aare, sest ta lihtsustab nii armsalt-naiivselt Frankenthali koolkonna, üldse varase maastikumaali "kosmilist" mudelit, mis püüdis hõlmata võimalikult suurt osa jumala loodud imelisest maast ning sellel elunevatest olevustest.

Mai Levin töötab alates 1961. aastast Eesti Kunstimuuseumis.

What is a masterpiece?

Mai Levin is convinced that the painting "Village Landscape" by an unknown Flemish artist can also be a masterpiece.

FOLLOWING THE OPENING OF KADRIORG PALACE opinions were voiced in the media that the exhibition was mediocre. That was even sometimes heard from art historians. At the press conference, journalists were provided with the context in which the collection of international art was established, especially regarding the limited material resources and great losses suffered during the war. However, people do not seem to realise that even though a miniature Rembrandt painting 10.8 × 7 cm has not always been priced at almost 40 million Estonian kroons, celebrity prices like these have, in fact, always been out of reach for the Art Museum of Estonia.

And is it really that important to actually own them? In addition to masters like Rembrandt, there have been countless other great artists who have often not been included not only in short art histories, but also in multi-volume books or even multi-volume lexicons. So much depends on the tastes and specialist fields of the writers, and the current state of research into one or another school, period or artist.

Since the end of the 1950s, the Pushkin State Museum of Fine Arts in Moscow and the State Hermitage Museum in Saint Petersburg exchanged so-called masterpiece exhibitions with the world's most renowned museums, just like they had before the war. The upside of shows like these was the possibility of bringing classics of world art history to people who did not have the opportunity to see them on site. Even now, not many Estonians can travel to Paris or Rome, despite open borders. In praise of these exhibitions it must be said that they were mostly well put together and included not only chrestomathic works, but also authors relatively novel even for professionals: alongside Orazio Gentileschi, Morazzone was presented, and next to David, Marguerite Gérard and so on. The viewers had to admit that the lesser-known names are not only a refreshing addition but also equal in quality to widely recognised artists. Dividing artists into strata started to seem questionable.

The contemporary art world, art history as a discipline, and the contemporary museum do not emphasise masterpieces to the same extent as they used to. The "Mona Lisa" in the Louvre or the "Sistine Madonna" in Dresden probably still draw crowds; however, unlike in the 19th century, masses of people are not idolising the same works. Back then, alongside an aristocratic audience with sufficient time and education to be able to decide on their own, an upwardly mobile, uncultured, enterprising audience also appeared and needed assurance from authoritative experts that a certain gallery had prestige and a certain artwork was worthy of admiration; and these were the galleries the latter audience visited and these were the works they were infatuated with. All the Baedekers listing starred hotels, pubs and paintings were intended for this type of audience. Art history also followed the line Antiquity–Renaissance–Neoclassicism; it was only by the end of the century that the normative aesthetics of Neoclassicism was shaken by Naturalism and Symbolism. The 20th century was a century of pluralism in research, the number of works deemed valuable has grown explosively. In this field, democratic pluralism triumphs.

In the January 1998 issue of the Beaux-Arts Magazine (No 165), philosophers, heads of museums, art historians, artists and so on were asked: "What is a masterpiece? What is your most despised masterpiece?" The philosopher Yves Michaud defined a masterpiece as any kind of activity executed to highest level of quality, adding that a masterpiece is always a relative concept, however universal we may think it is: it is admired by many but each has their own reasons. The painter Gerard Garouste thought that the idea of a masterpiece at least guides us to the meaning of a work, severely underestimated in our iconoclastic era. Art historian Hans Belting, whose essay "The Invisible Masterpiece: The Modern Myth of Art" was to be published in Germany this year, noted that the emergence of the term "masterpiece" is linked to the establishing of museums, and since the 19th century it has increasingly become a phantom that has nothing to do with reality.

"Masterpiece" is supposedly nothing more than an overdramatised term for an artwork. The head conservator at the Louvre, Jean-Pierre Cuzin, defined a masterpiece as a work that in a way encapsulates an artist's oeuvre, although its value is not fixed in time. As a researcher of Raphael, he gave the example of "Madonna della sedia", a work that is no longer appreciated as highly as in the 19th century, but still remains the quintessence of Raphael. Werner Spies, the director of the Museum of Modern Art (MoMA) in New York discussed how museums participate in creating masterpieces, as exemplified by Picasso's "Les Demoiselles d'Avignon": MoMA has elevated it to a ground-breaking piece in Picasso's work and in art of the 20th century in general; however, the pre-cubist paintings owned by the Hermitage in Saint Petersburg are in no way less significant, but have just had less attention from the critics. Critic Jean-Yves Jouannais highlighted the incompatibility of the scholastic masterpiece propaganda with contemporary aesthetic thinking. For example, he distinctly disagreed with praising Francis Bacon as the most notable painter of the 20th century, finding his work as mannerist as that of Beccafumi. The downfall of a masterpiece was perhaps best described by Hans Belting: "It is cliché and trivialisation that robs the artwork of its face. A masterpiece made into a cliché – that is not an artwork."

Maybe we should also arrange a lecture series "What is a masterpiece?", just like in the Louvre, to get rid of the desire for ephemeral masterpieces and enjoy the very real treasures in Kadriorg Palace. In my eyes, "Village Landscape", painted by an unknown Flemish artist at the turn of 16th and 17th centuries, is truly a treasure, as it so sweetly and naively simplifies the "cosmic" model of the Frankenthal school and early landscape painting in general, which tried to encompass as much of the wonderful world and its creatures created by god as possible.

Mai Levin has worked at the Art Museum of Estonia since 1961.

kunst.ee 1/2000

Foto autor / Photo by Stanislav Stepashko

[ajalugu/history]

Abiks tulevastele Wiiralti uurijatele

Ants Juske otsib uusi meetodeid Eduard Wiiralti loomingu käsitlemiseks

1998. AASTAL TÄHISTASIME Eduard Wiiralti sajandat sünniaastapäeva, ilmus Mai Levini põhjalik monograafiline luksusväljaanne, Eesti Päevalehe 1999. a. lugejaküsitluses tunnistati Wiiralt sajandi suurimaks eesti kunstnikuks, rahvusraamatukogus on tema loomingust vääriline väljapanek, tema tõmmiste hind kunstioksjonitel aina tõuseb. Tundub, et Wiiralt on ammendatud klassik, meie, elavate võlg on tema ees tasutud.

Siiski tundub mulle, et õieti ei tea me Wiiraltist veel pooligi asju. Siin ei saa süüdistada vanema põlve uurijaid, kes on teinud tohutu arhiivitöö ja pedantse formalistliku stiilianalüüsi, millele tuli paratamatult lisada vulgaarmarksistlikus vaimus ajastukeskne sotsioloogiline taust, mida meie oludes õnnestus paljuski leevendada. Omaette uurimist vajaks Wiiralti kogu retseptsioon – oli ta ju armastatud iga korra ajal ja üks tähelepanuväärsemaid klassikut rehabiliteerivaid artikleid ilmus 1955. aastal noore Enn Põldroosi sulest.

Asi pole üksnes Wiiraltis, kogu eesti kunstiajalugu on seni käsitletud formalistlikult, lähtuvalt traditsioonist, mis on meile tulnud Wölfflinist, Viini koolkonnast ja sealt edasi Karlingi ja Vaga kaudu kuni sõjajärgse põlvkonnani välja. Kunstiajalugu – see on eelkõige stiili ajalugu. Isegi Jaak Kangilaski ei suutnud seda meetodit heas mõttes marksistliku kunstikäsitlusega kangutada. Täpselt nii, nagu eesti kunst välistas sotsiaalsuse, välistas selle ka kunstiteadus. Nii on meil eesti kunstiklassikute kohta väga häid stiililis-faktoloogilis-biograafilisi monograafiaid, kuid ikkagi jääb mulje, et kunstnikud polnudki inimesed, kes elasid oma ajas koos lõputute kontekstide, diskursuste, risoomide ja konnotatsioonidega, nagu uuemal ajal on moes öelda. Asi pole mõistagi uutes moesõnades, vaid uutes interpretatsioonilistes vahendites, mis lisavad uusi võimalusi seni enamuses formaalstililistele käsitlustele. Viini koolkond, mille omamoodi jätk oli paljukirutud Clement Greenbergi ja Herbert Readi ideaal, mille järgi määrab kunsti arengu mingi idealistlik "kunstitahe", st. kunsti areng vastavalt tema enda sisemistele geneetilistele seaduspärasustele, on viimastel aastakümnetel saanud hävitava kriitika osaliseks.

Eesti kunstiteaduse formalismile on kindlasti veel üks lisaseletus: nii nagu kogu eesti kunst, nii vältis ka kunstiteadus kõike, mis on n.-ö. kunstiväline. Liialt valusad olid stalinistlikust ajast pärit vulgaarsotsioloogilised vägistamised. Nüüd võiks neist vabaneda ja keskenduda uutele tõlgendamisvõimalustele. Miks mitte alata siis Wiiraltist.

Alljärgnev on ainult sissejuhatus, uitmõte Wiiralti ja kogu meie kunstiajaloo ümbermõtestamisest, mis ei peaks kõike eelnevat eitama, vaid pakkuma lisaks uusi võimalusi. On ju ka Juri Lotman öelnud, et üks hea kunstiteos on nagu elav organism, mis suudab igal ajastul genereerida üha uusi ja uusi interpretatsioone. Ma ei kahtle, et Wiiralti elulugu on detailideni kirja pandud, kuid mulle tundub, et siiani on Wiiralti elu, tema sotsiaalne ja psühholoogiline isiksus kuidagi lahus tema loomingust. Ometi ei elanud temagi väljaspool oma aega hermeetilises kunstimaailmas, pigem vastupidi – tema värvikas elu on lahutamatu tema loomingust.

ÕIETI EI TEA ME WIIRALTIST VEEL POOLIGI ASJU

Lähtuksin eelkõige sellest, et meil on tegemist kahe Wiiraltiga: üks on Wiiralt ja teine on Viiralt. Derridalikult võttes hääldame me neid samamoodi, kuigi kirjapilt on erinev. Täpselt nii, nagu esimese vabariigi ajal võime rääkida Wabariigist ja Vabariigist.

Wiiralt alustas õpinguid Koeru saksa erakoolis ja saksakeelse kultuuri mõjusfääri jäi ta kuni Pariisi reisini 1925. aastal. Guttenbergi impeeriumis omandas ta tugeva tehnilise põhja, graafikat ei jätnud ta isegi maalikeskses Pariisis. Ilmselt võitlesid temas elu lõpuni kaks kultuuriidentiteeti. Pariis oli juba 19. sajandist linn, kus esimest korda tekkis vaba aja mõiste ning ettekujutus kunstnikust kui boheemlasest. Tänu feministlikele uurijatele on käibele toodud mõiste flaneur, linnas uitav meessoost juhuvaatleja, keda kohtab prantsuse kirjanduses alates Balzacist. Jules Janin on lisanud, et flanöör on "Pariisi sõna, et märkida Pariisile omast kirge". Sellest on ilusti ja arusaadavalt kirjutanud nüüd ka eesti keelde tõlgitud impressionismiraamatus Paul Smith[1]. Flanööri pilk oli võti pildisse sisenemiseks. Wiiraltil on vaieldamatult flanööri pilk, võiks isegi arvata enamat – see on vuaristi pilk. Wiiralt jäi

Eduard Wiiralt. Põrgu. Detail. Ofort, vasegravüür, 1930 – 32.
Eduard Wiiralt. Hell. Detail. Etching, copper engraving, 1930 – 32.

Eduard Wiiralt. Illustratsioon Boccacio novellikogumikule "Dekameron". Ofort, 1929.
Eduard Wiiralt. Illustration to Boccacio's "Decamerone". Etching, 1929.

alati vaatlejaks, olgu siis tänaval, kabarees või loomaaias. Autoportreelisus ja enesekeskus on tema loomingus peaaegu olematud. 1950. aastatest on üks foto, kus Wiiralt on peitnud end pildistaja eest põõsasse ja jälgib vargsi kogu stseeni.

Siit võiksime jõuda Wiiralti seksuaalsuseni. Kogu tema eluloost on kuulu järgi teada vaid üks ilmselt platoonilist laadi kiindumus Lydia Meisse. Kogenud psühhoanalüütikule on kõnekas fakt, et Wiiralt oli Mei abikaasa Anton Starkopfi õpilane. Kas tuleb siit otsida Wiiralti latentset homoseksualismi ja nn. Aristotelese kompleksi? Nii või teisiti polnud Wiiraltil naistega väga lähedasi suhteid ning näiteks Karin Luts on teda meenutanud pigem armsaks jäänud poisina kui maskuliinse isasena. Wiiralti loomingus on küll tugev erootiline element, kuid seda kannab jällegi flanööri pilk.

Wiiralti suhe religiooni on samuti teada: illustratsioon Puškini poeemile "La Gabrieliade", kus neitsi Maarja ameleb tuviga, jäi omal ajal avaldamata. Nagu enamikul patriarhaalsest perekonnast pärit vabamasse vette saanud inimestel, oli ka Wiiraltil tõenäoliselt tugev oidipaalne taust: mäss isa vastu oli ka mäss Jumal-isa vastu. 1921. aastal tehtud pliiatsijoonistus isast annab küll pildi võimukast ja eemaletõukavast patriarhist. Tema isa Anton töötas muide mõnda aega Varangu mõisas kupjana. Hea võrdlusalus Wiiraltile on Max Ernst, kes sai samuti lapsepõlves isalt range religioosse kasvatuse ning mässas hiljem autoriteetide vastu igal rindel.

Seevastu näib, et Wiiraltil oli tugev ema-kujund, mida ta otsis naistes ja tütarlastes, keda ta portreteeris. Kas ta leidis selle lõpuks Virves, Astridis, Monikas, Régine'is või Catherine'is – nii nagu Leonardo leidis Freudi tõlgenduses selle ühes Firenze kaupmeheprouas? Väga armas on säilinud

foto, kus 1944. aasta aprillis saadab ema Eduardi rongile, aimates, et see võib jääda nende viimaseks kohtumiseks. Lõpuks, kas kiindumine Lydiasse polnud samuti alateadlik samastumine emaga, kelle suhtes õpetaja Starkopf jäi võimuka isa rolli?

Wiiralt ja Viiralt erinevad selle poolest, et 1933. aastal jättis Wiiralt joomise maha. Üks asi on muidugi kogu 1930. aastate kunsti "realistlik reaktsioon", kuid Wiiralti loomingus toimunud suurt muutust mõjutas kindlasti ka psühhootiline nihe. Kirjas Alfred Rõudele vastab ta küsimusele "Põrgu" saamisloost, et see on sündinud suurest õllejoomisest tekkinud hallutsinatsioonide tulemusel: "Ühele tõsisele asjaarmastajale on see ju ükspuha, mida see töö kujutab, aga rahvale seda õlleaurust sündinud "halva vaimu" näidata pole mõtet." Siiski on karta, et lisaks õllejoomisele mängis siin kaasa absint, mis sisaldab tugevat hallutsinogeeni. Praegu kuulub absint keelatud jookide nimekirja.

Huvitavat võrdlusmaterjali võiks pakkuda ka Wiiralti nägemuslike "Põrgu" ja "Kabaree" kõrvutamine tajuhäiretega vaimuhaigete joonistustega. Peamised formaalsed tunnused nagu tasapinnaline kompositsioon, keskendumine inimese näole, eriti aga silmale, naise rind põhikujundina jms. on kattuvad.

Segased on ka Wiiralti seosed sürrealismiga. Mai Levin arvab, et 1930. aastate algul, mil Pariisis oli sürrealismi kõrgaeg, võis Wiiralt külastada sürrealistide näitusi. Salvador Dalí oli just siis genereerinud oma paranoiakriitilise meetodi, millega võiks hästi iseloomustada ka Wiiralti loomemeetodit. Pärast joomise mahajätmist kadus tema töödest hallutsinatoorsus ning, nüüd juba Viiraltina, jäädvustas ta end ajalukku korraliku realistina.

Need olid vaid mõned küsimused, mida võiksid Wiiralti tulevased uurijad endale esitada. Wiiralti looming on niivõrd mitmekihiline, et ühe põlvkonna uurijad ei jõua seda kindlasti ammendada. Pealegi on viimased aastakümned toonud kaasa rea uusi ja huvitavaid interpretatsioonilisi menetlusi, mida tasuks silmas pidada. Ja – kõike seda mitte üksnes Wiiralti puhul.

1 Paul Smith. Impressionism. Sissevaateid. Kunst, 2000. Eesti keelde tõlkinud Krista Mits.

To Assist Future Wiiralt Researchers

Ants Juske *proposes new methods for analyzing Eduard Wiiralt's works*

IN 1998 WE CELEBRATED *Eduard Wiiralt's 100th anniversary. Concurrently a long-awaited and profound luxury edition of a monograph on Wiiralt, written by Mai Levin, was issued. In 1999 the daily Eesti Päevaleht ran a poll in which Wiiralt was declared the greatest Estonian artist of the 20th century. An exhibition of his works has been staged in the National Library, and the prices of his copies are rising at art auctions.*

Nevertheless I feel that we do not know even the half of him. In this we cannot blame the older generation of researchers, who have contributed invaluable archival material but whose pedantic, formalist analyses inevitably incorporated the sociological background typical of their era's vulgar marxist spirit. It's not only Wiiralt – the whole of Estonian art history has been treated in the formalist tradition, being influenced by Wölfflin, the Vienna school.

Thus art history in Estonia has been first and foremost a history of style. Even the best marxist art research by Jaak Kangilaski suffers from this method. Just as Estonian art eliminated "the social", so the study of art eliminated it as well. Thus we possess monographs about classic figures in Estonian art leaving us with the impression that these artists weren't people who lived in concrete times which provide valuable contexts, discourses, and meanings as is the fashion to say at present. The influential writers Clement Greenberg and Herbert Read had an idealistic concept of an "art spirit / geist" which determines the development of art, that is, that art develops due to internal genetic regularity.

There is certainly one additional explanation for formalism in Estonian study of art. Too painful was the vulgar sociological method of the Stalinist era. Now we can concentrate on new methodological possibilities. So why not start with Wiiralt? I should presume that we have two Wiiralts: Wiiralt the artist, and – to use the contemporary spelling – Viiralt the man. We pronounce these names similarly although up to now the different spellings seem to imply two distinct concepts of the Estonian artist.

Wiiralt started his studies in a German gymnasium in Koeru, remaining under the influence of German culture until his trip to Paris in 1925. In the empire of Dürer, he gained a basic technical knowledge of graphical art, not even abandoning graphics in painting-centered Paris. Thanks to feminist researchers, the concept flaneur has been brought into use, meaning a casual male observer wandering around town. Such figures can be found in French literature since Balzac. Historian Jules Janin has added that flaneur is "a Parisian word marking a passion peculiar to Paris". Paul Smith[1] has also written nicely and comprehensibly about the concept of the flaneur. In his book on Impressionism – now also translated into Estonian – flaneur was key to entering the Parisian art world.

Wiiralt undisputably possesses the flaneur appearance, even more might be expected. Wiiralt always remained observer, whether in the street, cabaret or zoo. Self-portraits and expressions of egotism are almost non-existent in his works. Indeed, one photo exists from the nineteen fifties, wherein Wiiralt has hidden himself from photographers behind the bush, futively observing the whole scene.

From here we could come to Wiiralt's sexuality. His biography hints about only one relationship, an evidently platonic affection for Lydia Mei. The fact that Wiiralt was the student of Mei's husband, Anton Starkopf, might offer a great deal of material for experienced psychoanalysts. Could Wiiralt's latent homosexuality and Aristotle complex be detected from this? Wiiralt never shared close relationships with women, such that Karin Luts remembered him as a beloved lad rather than as a masculine man. Although a strong erotic element has been detected in Wiiralt's works.

Wiiralt's attitude towards religion is also known: his illustration of the poem "La Gabrieliade" by Pushkin, in which the Virgin is courting the dove, was not issued during his lifetime. Like the majority of people coming from patriarchal families Wiiralt had appears to have also a strong Oedipal complex: rebellion against his father also became rebellion against God. A pencil drawing of his father from 1921 surely depicts an

Vasakul: Virve 1998. aastal ja Eduard Wiiralti "Virve" 1943. aastast. Paremal: Monika 1998. aastal ja Eduard Wiiralti "Monika" 1942. aastast.

Left: Virve in 1998 and 'Virve' by Eduard Wiiralt,1943. Right: Monika in 1998 and 'Monika' by Eduard Wiiralt, 1942.

RAIGO PAJULA/EPL

RAIGO PAJULA/EPL

Eduard Wiiralt emaga ärasõidu eel Viini. Tallinn, aprill 1944.
Eduard Wiiralt with his mother before leaving for Vienna. Tallinn, April 1944.

overbearing and repulsive patriarch. His father Anton incidentally worked as an overseer in Varangu manor house. In his relationship with his father, Wiiralt can be compared here to Max Ernst, who also received a strict religious upbringing from his father, and later revolted against the authority figures. On the other hand, it seems that Wiiralt sought a strong mother-figure in the women and girls he portrayed. Did he eventually find it in Virve, Astrid, Monika, Régine or Catherine – as Leonardo found it in one Florentine merchant's wife in Freud's

LIKE THE MAJORITY OF PEOPLE COMING FROM PATRIARCHAL FAMILIES WIIRALT HAD APPEARS TO HAVE ALSO A STRONG OEDIPAL COMPLEX

interpretation? Very touching is a preserved photo from April 1944 in which Wiiralt's mother sees him off at the railway station as though anticipating that it might be their last meeting. And finally couldn't his affection for Lydia also be seen as a subconscious identification with a mother-figure towards whom the teacher Starkopf had the role of overbearing father?

By the 1930s Wiiralt's works had undergone a substantial change. One reason for this shift was the "realistic reaction" of art in 1930's, but most influential factor was definitely that Wiiralt quit drinking alcohol in 1933. In the letter to art collector Alfred Rõude he describes how his print "Hell" was born as a result of drunken hallucinations. It is not unlikely that in addition to beer, absinthe, a strong and today illegal hallucinogenic drink, played a role in these works. Putting Wiiralt's "Hell" and "Cabaret" side by side with drawings made by those with perceptual disorders could provide interesting material for comparison. In these drawings, Wiiralt's formal characteristics such as plane composition, a concentration on the human face and especially on the eyes, and women's breasts as main features are coincident, highlighting Wiiralt's ambiguous relations with surrealism. Mai Levin has suggested that at the beginning of thirties, during the apex of surrealism, Wiiralt may well have visited the exhibitions of surrealists in Paris. Salvador Dalí had just then generated his paranoic-critical technique which could be said to characterize Wiiralt's the working technique as well. After quitting drinking, however, the hallucinatority effects disappear from his works, and the rebellious Wiiralt perpetuated himself into the history as Viiralt, a good realist.

New interpretations could shed new light on even thoroughly analyzed aspects of this classic but by no means conventional artist's life and work.

1 Paul Smith. Impressionism. Kunst Publishers, Tallinn 2000. (Translated into Estonian by Krista Mits)

[loeng/lecture]

Vera Muhhina "Tööline ja kolhoositar" (1936). Nõukogude kunsti esindusteos

Linnar Priimägi

20. SAJANDI ÜHE TUNTUIMA SKULPTUURI "Tööline ja kolhoositar" autor, läti nõukogude kujur Vera Ignatjevna Muhhina (Samkova, 1889 – 1953) sündis Riias ning õppis kunsti Moskvas ja Pariisis – Émile-Antoine Bourdelle'i (1861 – 1929) ateljees. Tema loomingu põhiosa moodustavad portreebüstid ja mälestusmärgid. Panuse andis kujur ka skulptuuriteooriasse.

V. Muhhina peateos, 25-meetrine teraskuju "Tööline ja kolhoositar" valmis 1937. aasta Pariisi maailmanäituse tarbeks, kus ta tipnes 35 meetri kõrgusel NSV Liidu paviljonil (arhitekt Boriss Jofan, 1891 – ?). Skulptuurigrupp oli väljas ka 1939. aasta maailmanäitusel New Yorgis.

New Yorgis maha võetud Nõukogude paviljon otsustati 1941. aastal taastada Moskvas, kuid püstitati vaid V. Muhhina

skulptuurigrupp Üleliidulise Rahvamajandus-saavutuste Näituse põhjapoolse sissekäigu ette.[1] "Töölisest ja kolhoositarist" sai Nõukogude Moskva sümbol, sh. filmistuudio Mosfilm tunnusmärk (Leningradi ja Lenfilmi tunnuseks oli Katariina-aegne "Vaskratsanik").

V. Muhhina skulptuurigruppi käsitati nõukogude kunsti esindusteosena ja sellisena ka kujutati seda korduvalt.

1939. aastal avatud Üleliidulise Põllumajandussaavutuste näituse peasissekäiguväravat näiteks ehtis skulptor R. Budilini ning arhitekt A. Strekavini 70-tonnine raudbetoonist skulptuurigrupp "Traktorist ja kolhoositar" (1939): mees- ja naisfiguur viljavihku pea kohal hoidmas.[2]

V. Muhhinast endastki sai esinduslik portreteeritav. Maalis on teda jäädvustanud Mihhail Nesterov (1862 – 1942) aastal 1940 ja skulptuuris S. Lebedeva (1892 – ?) aastal 1939.

Sotsialistlik realism

Pärast segaduse perioodi, kus Nõukogude Venemaal püüti proletaarne kunst rajada modernistlikule esteetikale (1925. aastal sätestas Kommunistliku Partei Keskkomitee otsus rühmituste ja liikumise vaba võistluse), hakati 1932. aastal kunsti ümber orienteerima klassikalise esteetika alusele.

Uue kunstikontseptsiooni (selle tähistuseks võeti üle Proletaarsete Kirjanike Venemaa Assotsiatsiooni termin "loomemeetod") väljatöötamine algas kirjanduses ja laienes kujutavkunstilegi.

1932. aasta aprillis saadeti Kommunistliku Partei Keskkomitee otsusega laiali proletaarsete kirjanike organisatsioonid, kes nõudsid oma "klassipositsioonilt õigele" loomingule eelisseisundit nõukogude kultuuris. Kollektiviseerimise lõppedes 1932. aasta kevadel oli aga Jossif Vissarionovitš Stalini kontseptsiooni kohaselt koos kulaklusega likvideeritud ka viimane ekspluateeriv klass ja saabunud klassirahu tööliste ning talurahva vahel. Niisugustes sotsiaalsetes oludes ei saanud enam juttu olla mingist ühe klassi kirjandusest, vaid üksnes ühest üldisest sotsialistlikust kirjandusest. Seepärast valis J. V. Stalin oktoobris 1932 mitme variandi hulgast välja "sotsialistliku realismi" termini.

Tunnuslikud on ka teised väljapakutud nimevõimalused: "proletaarne realism", "revolutsiooniline realism", "heroiline realism", "tendentslik realism", "romantiline realism", "dialektiline realism".[3]

"Heroilist" realismi kuulutas juba 1920. aastatel Revolutsioonilise Venemaa Kunstnike Assotsiatsioon (vn. Associacija hudožnikov revoljucionnoj Rossii, 1922 – 1932), kelle ridadest võrsuski sotsialistliku realismi esimene kunstipõlvkond.

Proletaarsete Kirjanike Venemaa Assotsiatsioon (vn. Rossijskaja associacija proletarskih pisatelej) oli rääkinud nii "dialektilisest" kui ka "psühholoogilisest" realismist.

Perevaltsõ rühmituse esindaja Vjatšeslav Polonski aga kirjutas: "Tavalisust põrmu paiskav revolutsioon ise on olemuselt romantiline. Kus on võitlus, seal on ka romantika." Siit nende "revolutsioonilise romantismi" ja "romantilise realismi" loosung.[4] Sotsialistliku realismi kirjandusesteetika töötasid sisuliselt 1928. aastast välja literaat-poliitik Anatoli Lunatšarski (1875 – 1933) ja kirjanik Maksim Gorki.

Artiklis "Romantika" (1928) eritleb A. Lunatšarski kaks põhilist kujutusviisi: romantilise ja realistliku, mille uus sotsialistlik kunst ühendab. Sotsialistliku realismi olemus, täpsustas ta hiljem, tuleneb ajastu uuest tegelikkusest, "kangelaslikust võitlusest sotsialismi eest", mille juures sotsialistlik realism ei jää mitte kõrvaltvaatajaks, vaid "määratleb end aktiivse jõuna, mis püüdleb sellele, et protsess kulgeks nii, ja mitte teisiti". Sotsialistliku realismi kunst ei tohiks piirduda olemasoleva tegelikkuse kirjeldamisega, vaid peaks avaldama ka kasvatavat mõju, olema "uue inimese" kasvatamise vahend. Kunstnik "tahab kiirendada tegelikkuse arengu tempot, ja ta suudab kunsti abil luua niisuguse ideoloogilise keskme, mis seisaks sellest tegelikkusest kõrgemal, mis ülendaks, mis lubaks vaadata tulevikku".[5]

1928. aastal Sorrentost Nõukogude Liitu naasnud M. Gorki sekkus kohe esteetika-alastesse vaidlustesse, rõhutades, et uuele kunstile on vajalik töötemaatika esiletõst ning uue kangelase – võitleja ning looja kuju. (Just seda tüüpi kangelased on V. Muhhina Tööline ja Kolhoositar.) Nõukogude tege-

Boris Jofan. NSV Liidu paviljon Pariisi maailmanäitusel. 1937.
Boris Jofan. Pavillion of the USSR. World's Fair in Paris. 1937.

Mihhail Nesterov. Skulptor Vera Muhhina portree. 1940.
Mikhail Nesterov. Portrait of the Sculptor Vera Mukhina. 1940.

likkuse monumentaalsus nõuab jaatust, suurvorme ja paatost, mis saavad mõjule pääseda vaid romantismi ja realismi loomulikus ühtsuses. 1932. aastast hakati avaldama marksismi klassikute esteetika-alaseid tekste, mille alusel täpsustati realismi mõistet.

Juhtteoreetikuteks olid siin ungari päritoluga saksa ühiskonnateadlane Georg Lukács (1885 – 1971) ja nõukogude kunstiteadlane Mihhail Lifšits (?–1984).

1934. aastal kuulutati sotsialistliku realismi esteetika Nõukogude Liidus ametlikult välja esimesel Nõukogude Kirjanike kongressil.

NLKP Keskkomitee liige Andrei Ždanov (1896 – 1948) tõi esile järgmised sotsialistliku realismi tunnused:

uus kangelane, aktiivne uue elu ehitaja,
optimism,
entusiasm ja heroism,
tõepära ning ajalooline konreetsus,
elu kujutamine tema revolutsioonilises arengus,
oskus vaadata sotsialistliku ühiskonna homsesse.

Riikliku häälekandja Izvestija toimetaja Karl Radek (1885 – 1939?) kritiseeris iiri-inglise kirjaniku James Joyce'i näitel modernismi.

M. Gorki formuleeris sotsialistliku realismi peamiseks ülesandeks "sotsialistliku, revolutsioonilise maailmakäsituse, maailmatunnetuse äratamise ja virgutamise" ja tähtsaimaks põhimõtteks "hinnata olevikku ja minevikku läbi tuleviku prisma".[6]

Juba 1932. aasta lõpuks oli modernism hukka mõistetud Saksamaa kommunistlikes ringkondades. Seda esteetikavõitlust juhtis G. Lukács, kes erialaajakirjanduses ideoloogiliselt kritiseeris kirjanik Bertolt Brechti kui modernismi näidisautorit.

Kirjandusesteetikas välja töötatud sotsialistliku realismi meetod laienes ka kujutavkunstile, kus pärast revolutsiooni oli samuti võimust võtnud konstruktivistlik modernism, mille poliitiline rakendus muutis plakatlikkuseks.

1932. aasta otsus, millega saadeti laiali proletaarsete kirjanike ühingud ja nähti ette ühtse kirjanike organisatsiooni moodustamine, sätestas, et tuleb "analoogiline muudatus läbi viia ka teiste kunstiliikide alal".[7] Täpsustamaks sotsialistlikku realismi printsiipe kujutavkunstis ning arhitektuuris, hakati välja andma ajakirju Iskusstvo ja Sovetskaja arhitektura, kus vallandus vaidlus modernistide ("funktsionalistide") ning "uusklassitsistide" vahel.

1933. aasta suvel kutsus J. V. Stalin enda poole teed jooma ja nõukogude kunsti arengut arutama kolm mõjukamat nõukogude kunstnikku, "heroilist realismi" propageerinud Revolutsioonilise Venemaa Kunstnike Assotsiatsiooni endised liikmed. Sotsialistliku realismi meetodit arutasid Aleksandr Gerassimov (1881 – 1963), J. Katsman (1890 – ?) ja Issaak Brodski (1884 – 1939); neid tulebki lugeda "sotsialistliku realismi algatusrühmaks" kujutavkunstis.

I. Brodski, tuginedes oma tsaariaegsele maalikoolitusele, reformis alates 1934. aastast klassitsistliku esteetika alusele Ülevenemaalise Kunstiakadeemia Leningradis ja sai sotsialistliku realismi alusepanijaks kujutavkunstis.

Pildiga "Kommunistliku Internatsionaali II kongressi pidulik avamine Petrogradis Uritski palees" rajas I. Brodski nõukogude temaatilise monumentaalmaali žanri.

Olgu öeldud, et I. Brodski osales samuti 1937. aasta Pariisi maailmanäitusel, kus rahvusvaheline žürii, millesse kuulus ka saksa skulptor Arno Breker, tunnustas tema tööd kuldmedaliga.

Vera Muhhina. Talunaine. 1927. ***Vera Mukhina. Farmer. 1927.***

Strahhov. Naistepäeva, 8. märtsi plakat. 1920. ***Strahhov. Poster of Women's Day, 8th of March. 1920.***

12. aprillil 1918 ilmus Vladimir Iljitš Lenini kavandatud dekreet "Tsaaride ja nende teenrite auks püstitatud monumentide mahavõtmise ja Vene sotsialistliku revolutsiooni monumentide projektide väljatöötamise kohta" ehk monumentaalpropaganda dekreet, mis seadis eesmärgiks sotsialismi eestvõitlejate jäädvustamise mälestusmärkides. Aastail 1918 – 1920 püstitati Moskvas ja Petrogradis ligi 60 monumenti.[8]

Memoriaalkunst tipnes Nikolai Andrejevi (1873 – 1932) sajast skulptuurist koosneva sarjaga "Leniniaana" (1920 – 1932).

Omaette ülesanne oli töökangelaste jäädvustamine. Moskva Puhke- ja Kultuuriparki rajati lööktööliste allee, mille tarvis mitmed kujurid lõid töökangelaste figuure. 1928. aastal pani V. Muhhina Oktoobrirevolutsiooni 10. aastapäeva puhusele näitusele välja laialdast tähelepanu äratanud üldistatud pronksfiguuri "Talunaine", mida võib vaadelda "Kolhoositari" eelkäijana. Sotsialistlikku realismi esindav skulptuur oli algselt väga tugevasti seotud arhitektuuriga ning sellest sõltuv kui dekoreering.

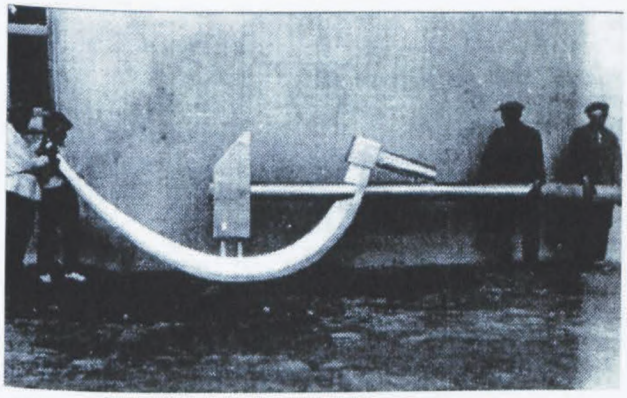
Nii valmis 1933. aastal arhitektidel Vladimir Gelfreihhil (1885 – 1967), Boriss Jofanil ja Vladimir Štšukol (1878 – 1939) Nõukogude Palee lõplik kavand, mis lähtus J. V. Stalini ideest, et hoone tervikuna peab moodustama saja-meetrise V. I. Lenini kuju postamendi.[9] (Kavandit ellu ei viidud.)

Nii kaunistati skulptuuridega Moskva-Volga kanali lüüsid ja Moskva metroojaamad (kavandid alates 1933. aastast, ehitus algas 1934).

Just seepärast said kujutavkunstisündmusteks rahvamajandussaavutuste näitused, mille puhuks ehitati spetsiaalsed paviljonid.

Nõukogude skulptuuri esimene suurem ekspositsioon oligi näha Moskvas 1923 esimesel üleliidulisel põllumajandusnäitusel, seda vaadati kui juhtivate kujurite kollektiivset teost.[10]

Ka V. Muhhina "Tööline ja kolhoositar" sündis 1937. aasta Pariisi maailmanäituse tarbeks kui Nõukogude paviljoni kunstiline element. Sõltumatu teosena hakati seda vaatlema alles hiljem, kuid ei arvestatud seejuures üldse teose esialgset funktsiooni, mistõttu Moskva Rahvamajandussaavutuste Näitusel iseseisvalt eksponeeritud kujul ei lase täielikult



V. Oltarževski "vaenulik" sirbi ja vasara lahendus. 1939.
Viacheslav Oltarzhevski's "evil" depiction of hammer and sickle. 1939.

mõjule pääseda liiga madal alus.[11] Teisel Üleliidulisel Põllumajandusnäitusel 1939. aastal tipnes peapaviljonil juba V. Muhhina "Töölise ja kolhoositari" mõjuline R. Budinlini "Traktorist ja kolhoositar".

Sirbi ja vasara sümboolika

Sotsialismi täielikku võitu kuulutav NSV Liidu 1936. aasta konstitutsioon sündis Jossif Vissarionovitš Stalini täpsustatud arusaamas, et kulakute (suurtalunike) klassi likvideerimisega põllumajanduse kollektiviseerimise käigus 1929 – 1932 on Nõukogude Liidust kadunud viimane ekspluateeriv klass ning jäänud on vaid kaks klassi, töölised ja talupojad. Nende huvid pole aga mitte vastandlikud, vaid kooskõlas. Selle argumendi tõi J. V. Stalin põhjenduseks, miks Nõukogude Liidus "pole pinnast mitme partei olemasoluks". Kõnes konstitutsiooniprojekti kohta leiab ta, et proletariaat tuleks pärast võimuletulekut, tootmisvahendite ülevõttu jne. ümber nimetada "töölisklassiks".[12]

See andis uue tähenduse ka sirbi ja vasara ühendsümbolile: Nõukogude Liidus ei ole alamaid klasse ja neid rõhuvaid ülemaid klasse, vaid kaks võrdset klassi, töölised ja talurahvas.

Tõsi, talurahvas on töölistest klassiteadvuse poolest ajutiselt maha jäänud oma suurema seotuse tõttu eraomandliku mentaliteediga. See tingib ka vajaduse, et sotsialistlikul üleminekuperioodil esineb omand kahes vormis: riikliku ja kollektiivmajandusliku omandina. Kuid nende omandivormide erinevus kaob sotsialismiperioodi lõpuks ja kommunistliku ühiskonnakorra saabumise ajaks.

Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei programm püstitas "linna ja maa lähenemise" teesi, mille kohaselt on kahel nõukogude ühiskonna klassil ühesugune suhe tootmisvahendeisse, riigisse ja võimusse, mitte kummalgi pole sotsiaalseid ja poliitilisi privileege. Töölisklassi juhtiv osa sotsialismi ülesehituses ei tulene seejuures mitte tema eriõigustest, vaid tema moraalsest ja poliitilisest autoriteedist.[13]

Kommunistliku ideoloogia ajaloos polnud see tees uus: "aeglasest linna ja maa erinevuse kaotamisest" ning "tööstuse ja põllumajanduse ühendamisest" rääkis esmakordselt juba Karl Marxi ja Friedrich Engelsi "Kommunistliku partei manifest" (1848).[14]

Sellise sotsiaalse sümboolika mittearvestamist heideti ette arhitekt V. Oltarževskile, kes kavandas üleliidulise põllumajandusnäituse paviljoni "Mehhaniseerimine". Hoonele pidi paigaldatama sirbi ja vasara kujutis (just mehhaniseerimine lähendas tööstust ja põllumajandust). 1939. aastal, enne paviljoni lõplikku valmimist leiti V. Oltarževski kunstiline lahendus olevat "kahjurlik", sest vasara tõmp löögiots osutus suunatuks vastu sirbitera, mis kujutanuks tööliste ja talupoegade olematut klassikonflikti.

Niisugust kunstilist lahendust käsitati kujundliku konstitutsioonivastasusena ja trotskistliku manifestina. Mäletatavasti oli Lev Trotski VK(b)P XII kongressi jaoks 1923. aastal välja töötanud teesid "tööstuse diktatuurist", s.t. tööstuse arendamisest talurahva ekspluateerimise arvel.[15] Kongress käsitas seda klassivaenu õhutamisena, mille kahtlus – koos üheparteisüsteemi õõnestamise kahtlusega – 1939. aastal kerkis ka V. Oltarževski puhul.

Kujutlus vastandite konfliktitust kõrvutiolekust on väga ammune. Seda visualiseerib ehk kõige selgemalt vana-ida kujund *yin* ja *yang*: tume poolus ja hele poolus, mis teineteiseks üle lähevad ja teineteist sisaldavad.

Selle kujundi taasavastame V. Muhhina skulptuurigrupis, kus sugupoolte dualism, vastandlikkus on ületatud: Töölisklass ja Talurahvas täiendavad teineteist, nende erinevus on olemas, kuid mitte oluline, nende vastandlikkus on neutraliseeritud kõrvutiolekus.

See ei kehti mitte ainult klassi- vaid ka sooerinevuse kohta. Tööline ja Kolhoositar V. Muhhina skulptuurigrupil on "peaaegu samasoolised". Nende sooline vahe on samuti vaid sümboolne: tööstus (Nõukogude Liidus eelkõige rasketööstus) on meessoost (masinate leiutajad ning avastajad on mehed, metallurgia – vasar – nõuab mehejõudu), põllumajandus naissoost (ürgne kujutlus maa- ja viljakusjumalannast Demeterist, "emakesest maast"). Nii nagu sooliselt erinevad mees ja naine moodustavad elu ühtsuse, moodustavad ka klassiliselt erinevad töölised ja talurahvas sotsiaalse ühtsuse. Talurahva paratamatut esialgset klassiteadvuslikku mahajäämust töölisklassist sümboliseerib V. Muhhina skulptuuris tema naissoolisus. Patriarhaalses ("seksistlikus") ühiskonnas ongi naissugu mõistetud "nõrgema soona" ja naine "nõrga olevusena".

NÕNDASAMUTI NAGU KLASSIKUULUVUS, PIDI PÕHIMÕTTELISE SOTSIAALSE TÄHTSUSE KAOTAMA INIMESE SOOLINE KUULUVUS

Selles vaimus ütles juba William Shakespeare'i (1564 – 1616) Hamlet oma emast: *Frailty, thy name is woman!* ("nõrkus, oled naine" [16]).

Kuid nii nagu linna ja maa erinevus, on nõukogude ühiskonnaõpetuse järgi ületatav ka sugude sotsiaalne rollivahe. Juba Karl Marx kirjutas "1844. aasta majandusfilosoofilistes käsikirjades", et kommunismis "töölise kategooria ei kao, vaid laieneb kõikidele inimestele".[17]

Selle tendentsi näidiseks said sotsialistliku töö naiskangelased, põllumajanduslööktöölised Paša Angelina, Maria Demtšenko, Maria Gnatenko, tekstiilitöölised õed Vinogradovad jt.[18]

Nõukogude Liidus ilmus ajakiri Rabotnitsa ("Naistööline").

Jõuline naisfiguur V. Muhhina skulptuurigrupis on tõeline töötava naise sümbolkuju.

Nõukogude ühiskonnateooria järgi ei ole töölisklassi ja talurahva klassipiir mitte igavene, vaid kaduv. 1931. aastal deklareeris Sergei Kirov (1886 – 1934) parteipleenumil: "Praegu oleme jõudnud lähemale kui kunagi varem linna ja maa erinevuse kaotamisele..."[19] Nõndasamuti nagu klassikuuluvus, pidi põhimõttelise sotsiaalse tähtsuse kaotama inimese sooline kuuluvus.

Kummatigi eeldati vaikimisi selle lähenemisprotsessi ühesuunalisust: talurahva sulandumist töölisklassi hulka, mitte vastupidi. Ja nii nagu Nõukogude Liidus pidi eeskätt maa lähenema linnale (maale pidid rajatama "agrolinnad", s.t. linna tüüpi asulad), pidi ka naine saavutama ühiskonnas seni vaid mehele kuulunud vabaduse, emantsipeeruma, "mehistuma", ümber kasvama täisväärtuslikuks inimeseks.

See programm oli kujutavkunstigi puhul väljendatud tähelepanuväärse konfliktiga naise bioloogilise soo (ingl. *sex*) ning sotsiaalse (ja grammatilise) soo (ingl. *gender*) vahel: "Nõukogude naise kujutamisel ilmnes Revolutsioonilise Venemaa Kunstnike Assotsiatsiooni autorite püüdlus näidata inimese (vn. k. meessoost sõna) elule ärkamise sügavaid protsesse, töötaja (vn. k. meessoost sõna) muutumist teadlikuks ning aktiivseks sotsialismiehitajaks (vn. k. meessoost sõna)."[20] Kujutlus emantsipeerunud "naiste maailmast", moodsate amatsoonide "meesteta maailmast", oli modernistliku kunsti meelisteemasid, millega flirdib näiteks XX sajandi ühe mõjukaima kunstniku Pablo Picasso (1881 – 1973) maal "Kaks rannal jooksvat naist". Pole raske märgata sellegi kompositsioonilist ning ideelist sarnasust V. Muhhina skulptuurigrupiga.

Ja nii nagu nõukogude ideoloogia seisukohalt oli mõeldamatu vastassuunaline integratsiooniprotsess – linna lähenemine maale, oli taunitud ka töölisklassi sulandumine talurahvaks ja mehe naiselikustumine, mida peeti kodanliku moraalituse ja perversioonide ilminguks.

Tähelepanuväärselt määras Nõukogude kriminaalseadustik alates 1933. aasta detsembrist meestele homoseksuaalsuse eest kuni viieaastase vabaduskaotuse, kuid vaatas täiesti mööda lesbilisusest.

Jätkub.

1 Vladimir Papernyj. Kul'tura Dva. Moskva 1996, s. 347. (Vn. k.) Vrd. Peatükke kunstiajaloost. Tallinn 1989, lk. 182.
2 Samas, lk. 198, 207.
3 Helga Gallas. Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller. Neuwied, Berlin 1971, lk. 65.
4 M. S. Kagan (red.): Lekcii po istorii estetiki, IV. Leningrad 1980, lk. 85 – 87. (Vn. k.)
5 Samas, lk. 96.
6 Samas, lk. 97.
7 Samas, lk. 95.
8 Peatükke kunstiajaloost. Tallinn 1989, lk. 174.
9 Vladimir Papernyj, lk. 326.
10 Wolfgang Hütt. Wir und die Kunst, lk. 661.
11 Peatükke kunstiajaloost. Tallinn 1989, lk. 182.
12 Helga Gallas, lk. 202.
13 Wofgang Leonhard. Sowjetideologie heute II: Die politischen Lehren. Frankfurt am Main 1963, lk. 208 – 209.
14 Samas, lk. 180.
15 Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei ajalugu. Tallinn 1971, lk. 337.
16 William Shakespeare. Kogutud teosed seitsmes köites, V. Tagöödiad I. Tallinn 1966, lk. 292. (Tlk. Georg Meri.)
17 Tsit. Sem'ja. Kniga dlja chtenija, II. Moskva 1991, s. 163. (Vn. k.)
18 Vt. Üleliidulise Kommunistliku (enamlaste) Partei ajalugu. Lühikursus. Tallinn 1941, lk. 353.
19 Tsit. Vladimir Papernyj, lk. 106 – 107. (Vn. k.)
20 M. K. Sosedova, M. N. Jablonskaja. Gosudarstvennaja tret'jakovskaja gallereja. Kratkij putevoditel'. Moskva 1957, lk. 76. (Vn. k.)

Vera Mukhina "Worker and Collective Farmer" (1936). Paradigmatic Masterpiece of Soviet Art

Linnar Priimägi

***THE AUTHOR OF ONE** of the most well-known sculptures of the 20th century, 'Worker and Collective Farmer,' Latvian-Soviet sculptor Vera Ignateevna Mukhina (Samkova, 1889 – 1953) was born in Riga and studied art in Moscow and Paris – in the studio of Antoine Bourdelle (1861 – 1929). The main part of her work includes portraits, busts, and monuments. The sculptor also contributed to sculpture theory.*

Mukhina's principal work, a 25-meter high steel statue entitled 'Worker and Collective Farmer' was finished in 1937 for the World's Fair in Paris, where it crowned the 35-meter high USSR pavilion (architect Boris Iofan, 1891 – 1976). The group sculpture was also exhibited in the 1939 New York World Fair.

The Soviet pavilion in New York was planned to be dismantled and reerected in Moscow in 1941, but only Mukhina's group sculpture was erected at the northern entrance of the Exhibition of Economic Achievments of the USSR.[1] 'Worker and Collective Farmer' became the symbol of Soviet Moscow and included a reference to the film studio Mosfilm (Leningrad and Lenfilm's logo was the monument of Peeter I, 'Copper Horseman' by Falconet from the era of Catherine the Great).

Mukhina's group sculpture was regarded as the paradigmatic masterpiece of Soviet art and it was inevitably copied. For example, the main entrance gate of the 1939 All-Union Agricultural Fair was decorated with the 70-ton reinforced–concrete group sculpture 'Tractor Driver and Collective Farmer' (1939) by the sculptor R. Budilin and architect A. Strekavin, which depicts a male and female figure holding a sheaf of wheat above their heads.[2]

Mukhina herself was potrayed realistically. Mihhail Nesterov (1862 – 1942) immortalized her in a painting in 1940 and S. Lebedeva (1892 – ?) in a sculpture in 1939.

Socialist realism

In 1925 the Central Committee of the Communist Party had allowed free competition among groups and movements. But after a complicated period when proletarian art in Soviet Russia focused on a mixture of avant-garde and modern art, the aesthetic was reoriented to classical imagery. The elaboration of a new aesthetic (the term 'creative method' which marked this approach was taken from the Association of Proletarian Writers of Russia) started in literature and expanded into figurative art. In April 1932, the proletarian writers' organizations demanded a correct class position in their work. A susequent decision of the Central Committee of the Communist Party dissolved privileged groups in Soviet art.

At the end of collectivization, in the spring of 1932, according to the vision of Iosif Vissarionovich Stalin (1879 – 1953)

N. B. Terpsihhorov. Esimene loosung. 1924.
N. B. Terpsikhorov. The First Slogan. 1924.

kulaks, the last exploiting class, (a vaguely defined term that included former owners of larger farms especially those employing workers) were eliminated and peace between workers and farmers had arrived. Under these social circumstances literature could no longer reflect a particular class but had to represent socialist literature generally.

Therefore in October 1932 Stalin chose the term 'socialist realism' from among a number of variations to describe this new art. The other proposed names were: proletarian realism, revolutionary realism, heroic realism, tendentious realism, romantic realism, and dialectic realism.[3] Heroic realism had been proclaimed by the Association of Artists of Revolutionary Russia in the 1920s from among whom the first generation of socialist realist artists emerged.

The Russian Association of Proletarian Writers (in Russian Rossiiskaia assosiatsiia proletarskikh pisatelei) had spoken about dialectical as well as psychological realism.

But a representative of the group Perevalts, Viateslav Polonski, wrote: A revolution smashing the banal into pieces is in itself romantic. Where there is a battle, there are also romantics. Thence derives their slogan 'revolutionary romantics' and 'romantic realism'.[4]

In essence the literary aesthetics of socialist realism were developed by the man-of-letters politician, Anatoli Lunacharski (1875 – 1933) and the writer Maxim Gorki after 1928. In the article 'Romance' (1928) Lunacharski articulated two main approaches to representation–romantic and realistic–which were linked through the new socialist art. The essence of socialist realism, he explained later, proceeded from the reality of the era, in the heroic fight for socialism, socialist realism did not stand aside but placed itself squarely as an active power striving for a particular path towards change.

Socialist realist art was not limited to depicting simply existing reality but also had to be didactic–it had to form a new soviet person. The artist desired to increase the pace in the development of reality and s/he created such an ideological center with the help of an art that stood above reality, that exalted, and opened a view into the future.[5]

Gorki arrived in the Soviet Union from Sorrento in 1928 and immediately thrust himself into the arguments on aesthetics, and emphasized that for new art, the topic of 'work' should be brought forth as well as the hero-fighter and creator image. (Mukhina's 'Worker and Collective Farmer' portray just this type of hero.) The monumentality of Soviet reality needed affirmation–large-scale forms and pathos gained influence through the 'natural' unity of romanticism and reality. From 1932, texts were published on aesthetics written by Marxist scholars that became the basis for defining the concept of realism.

The German public figure of Hungarian origin Georg Lukacs (1885 – 1971) and Soviet art critic Mihhail Lifchitzs (? – 1984) became the leading theoreticians in this area.

The aesthetics of socialist realism were officially proclaimed in the Soviet Union in 1934 at the First Congress of Soviet Writers. The Central Committee member of the Communist Party, Andrei Zhdanov (1896 – 1948), listed the following characteristics of the socialist realism:

new hero,
active builder of new life,
optimism,
enthusiasm and heroism,
truthfulness and historical concreteness,
depiction of life in its revolutionary development
skill to see the future of socialist society.

The editor of the state gazette Izvestiia, Karl Radek (1885 – 1939?), criticised modernism using as an example the Irish-English writer James Joyce. In Gorki's formulation the main task of socialist realism was a socialist, revolutionary, world perception, and the awakening and stimulation of a world understanding; its main principle was the evaluation of the present and the past through the prism of the future.[6]

By the end of 1932, modernism was also condemned in German Communist circles. This aesthetic battle was led by Lukacs, who in special editorials ideologically criticized the writer Bertolt Brecht as the model of modernist literature. The principles of socialist realism were elaborated in literary aesthetics and expanded in figurative art.

The 1932 decision that dissolved the Societies of Proletarian Writers and foresaw the formation of the United Writers Organization also stipulated that corresponding changes should be made in other areas of art.[7]

To specify the principles of socialist realism in figurative art and architecture, the journals Iskusstvo (Art) and Sovetskaia arhitektura (Soviet Architecture) declared a breach between modernist functionalists and the new classicists. In the summer of 1933 Stalin invited the three most influential Soviet artists, former members of the Association of Artists of Revolutionary Russia who had propagated heroic realism to tea to talk over the development of Soviet art in order to discuss the method of propagating socialist realism. Aleksandr Gerassimov (1881 – 1963), J. Katsman (1890 – ?) and Issaak Brodski (1884 – 1939) participated. These men were the founding group of socialist realism in figurative art.

After 1934 Brodski, relying on his tsar-era painting school experience, reformed the Russian Art Academy in Leningrad on the basis of classicist aesthetics and became the founder of socialist realism in figurative art.

With the painting, 'The festive opening of the Second Congress of the Communist International in the Uritski Palace

in Petrograd,' Brodski established the genre of Soviet thematic monumental painting. Brodski also participated in the 1937 Paris World's Fair where the international jury, which included German sculptor Arno Breker, awarded him a gold medal.

The decree 'Taking down the monuments erected in honour of tsars and their servants and developing projects on Russian socialist monuments' or the decree about monumental propaganda, designed by Vladimir Ilich Lenin and issued on April 12, 1918 set the goal of perpetuating the champions of socialism in monuments. In 1918 – 1920 approximately 60 monuments were erected in Moscow and Petrograd.[8]

Monumental art peaked in Nikolai Andreev's (1873 – 1932) Leniniana (1920 – 1932) which included one hundred sculptures.

Perpetuation of the heroes of labor was a separate task. The Shockworkers' ('Stakhanovite') Alley was established in the Moscow Recreation and Culture Park for which several sculptors recreated the figures of the heroes of labor. In 1928, Mukhina exhibited a generic bronze figure 'Peasant Woman' in the exhibition dedicated to the 10th anniversary of the October Revolution. It attracted a lot of attention and may be regarded as the predecessor to 'Female Farmer.' Sculptures representing socialist realism were closely connected to architecture and were the primary decorative elements on buildings.

Üleliiduline põllumajandusnäitus. Moskva, 1939.
All-Union Agricultural Fair. Moscow, 1939.

Nõukogude Palee. Vladimir Gelfreihh, Boris Jofan and Vladimir Štšuko. 1933.
Palace of Soviets. Vladimir Gelfreikh, Boris Iofan and Vladimir Shchuko. 1933.

In 1933 architects Vladimir Gelfreikh (1885 – 1967), Boris Iofan and Vladimir Shchuko (1878 – 1939) finished the final design for the Palace of Soviets which proceeded from Stalin's idea that the building as a whole should form the pedestal for the 100-meter high statue of Lenin.[9] *(The design was never realised.)*

The Moscow-Volga locks and Moscow subway stations (designs for 1933, construction works started in 1934) were decorated in this way with sculptures. Because of this, the exhibitions of economic achievements became the focus of figurative art for which special pavilions were built. The largest exposition of Soviet sculpture was displayed in the First All-Union Agricultural Fair in Moscow in 1923, which was regarded as a collective work of leading sculptors.[10]

Mukhina's Worker and Collective Farmer was created for the 1937 Paris World Fair as the artistic element of the Soviet pavilion. Only later was it viewed as an independent work. The initial grand function of the sculpture was not considered in its placement in the Moscow Exhibition of Economic Achievements, consequently, the independently exhibited statue lost its majestic effect due to its too-low plinth.[11] *At the Second All-Union Agricultural Fair in 1939 Budinlin's 'Tractor Driver and Collective Farmer' influenced by Mukhina's 'Worker and Collective Farmer' crowned the main pavilion.*

Hammer and Sickle

In 1936 the constitution declaring the complete victory of socialism was born according to the principles of Stalin with the elimination of kulaks in the collectivization of agriculture from 1929 to 1932 the last exploiting class in the Soviet Union has vanished. Stalin used this argument to rationalize why in the Soviet Union there was no ground for the existence of multiple parties. In his speech during the drafting of the constitution he declared that the proletariat, after seizing power, taking over the means of production, etc. should be renamed the working class.[12] *This also gave new meaning to the combined symbol of the hammer and sickle: no longer was there a subservient lower and an oppressing upper class in the Soviet Union but two equal classes, the workers and the peasantry.*

It is true that the peasantry was temporarily backward regarding class consciousness due to stronger connections to the proprietorial mentality of the past. During the transition to socialism this also caused the necessity for the existence of two forms of property state and collective economic property. But the difference between these two forms of property would vanish at the end of the socialist period and the beginning of the communist social system. The Soviet Communist Party program set up the thesis of the integration of the town and countryside according to which the two classes have similar relations to the means of production, the state, and power, and neither of them have social or political privileges. The leading role of the working class in building socialism therefore did not come from special rights but from its moral and political authority.[13]

The slow abolition of the differences between the town and the countryside and the uniting of agriculture and industry were not new concepts in the history of communist ideology. They had first been described in the Communist Manifesto by Karl Marx and Friedrich Engels (1848).[14]

The architect Viacheslav Oltarzhevski, (1883 – 1966) who designed the pavilion "Mechanization" for the All-Union Agricultural Fair was accused of subverting the socialist meaning of this symbol. The hammer and sickle was to adorn the pavilion (since mechanization precisely drew industry and agriculture closer together). In 1939, just before the pavilion was completed, Oltarzhevski's design was found to be an act of 'wrecking' as the blunt end of the hammer was pointed to the blade of the sickle, which would have implied a conflict where no class conflict existed between workers and farmers.

This type of artistic solution was interpreted as an anticonstitutional manifestation of Trotskyism. To the best of my recollection, Leon Trotski elaborated the thesis of the 'dictatorship of industry' for the XII Congress of Communist (Bolshevik) Party of Russia in 1923, i.e. the development of industry at the cost of exploiting the peasantry.[15] *Congress regarded this as provocative of class hatred, which, with the suspicion of undermining the single party system – also emerged in the case of Oltarzhevski in 1939.*

The conception of a conflict-free coevolution of opposites is

I. I. Afinogenova. Kardin "Kremli müür". 1930-ndate aastate lõpp.
I. I. Afinogenova. Curtain "Wall of Kremlin". End of the 1930s.

already very remote. It can probably be best visualised with old-oriental principle of yin and yang: the transformation of dark pole and light pole into and including each other.

We can rediscover this principle in Mukhina's group sculpture where the dualism of sexes, opposition have been exceeded: working class and peasantry supplement each other, their difference exists but it is not essential and their opposition is neutralized in coevolution.

It does not apply only to class – but also to gender differences. The worker and collective farmer in Mukhina's group sculpture are almost the same gender. Their gender differences are only symbolic: industry (foremost heavy industry in the Soviet Union) is male (inventors of machines and discoverers are male, metallurgy – the hammer – needs manpower), agriculture is female (primeval image of the soil- and the fertility goddess Demeter, mother earth). As man and woman (who represent different genders) form the wholeness of life, workers and peasantry (representing different classes) form the social whole. Inevitably, the backwardness of class-consciousness in the peasantry compared to the working class is symbolized in Mukhina's sculpture by the female. In a patriarchal (sexist) society the female is considered the weaker sex and the woman is a weak creature. In this sense William Shakespeare's (1564 – 1616) Hamlet spoke of his mother in terms of 'frailty, thy name is woman!'

According to Soviet social sciences, as the difference between town and country can be overcome so with the social role differences of the sexes. As early as 1844, Karl Marx wrote in the Economic Philosophical Manuscript that in communism the category of workers will not disappear but will expand to include all people.[16]

Female heroes of socialist work, agricultural shockworkers Pacha Angelina, Maria Demchenko, Maria Gnatenko, textile workers, sisters Vinogradovas[17] *and others became the models of this tendency. The magazine Rabotnitsa (Female worker) was issued in the Soviet Union.*

The vigorous female figure in Mukhina's group sculpture is the symbolic character of a working woman. According to Soviet social theory the class boundary between working class and peasantry is not everlasting but transient. In 1931 Sergei Kirov (1886 – 1934) declared in the Party Assembly: 'At present we have come closer than ever to the renouncing of the difference between city and country?'[18] *Like class significance, sexual significance will lose its principle social importance. Moreover, a uni-directional process implicitly assumed the blending of the peasantry into the working class and not vice versa. And, as in the Soviet Union the countryside should tend in form and function towards the city (agrocities i.e. city-type settlements were supposed to be built in the country), also women should achieve the freedom that until then had only been enjoyed by men. They were to be emancipated, to grow manly, and to be transformed into people who met the standard.*

In fine arts, this program was expressed as a noticeable conflict between the biological sex and the social gender of a woman: In depicting the Soviet woman the artists of the Association of Revolutinary Russian Artists appeared to show the complex processes in the tranformation to the new life of a man (in Russian a masculin word), the transformation of the worker (in Russian a masculin word) into consciousness and into the role of active builder of socialism (also a masculin noun).[19]

The image of the emancipated 'women of the world'– the modern Amazon in a manless world–were favourite subjects of modern art with which, for example, Pablo Picasso (1881 – 1973) one of the most influential artists of the XX century painting flirts in 'Two women running on the beach.' It is not difficult to notice in this the compositional and ideological similarities with Mukhina's group sculpture.

Since, according to Soviet ideology, the opposing integration process was unthinkable–the town would never become like the countryside and the working class would never blend into the peasantry–neither would men become feminin. This was soundly condemned as a manifestation of bourgeois immorality and perversion.

Remarkably, Soviet Criminal Law established up to 5-year sentences for homosexuality after December 1933 but totally avoided any mention of any punishment for lesbianism.

To be continued

1 Vladimir Papernyj, Kultura Dva. Moskva 1996, p. 347. (In Russian)
2 Ibid., p. 198, 207.
3 Helga Gallas, Marxistische Literaturtheorie, Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionrer Schriftsteller. Neuwied, Berlin 1971, p. 65.
4 M. S. Kagan (ed.), Lekcii po istorii estetiki, IV. Leningrad 1980, p. 85-87. (In Russian)
5 Ibid., p. 96.
6 Ibid., p. 97.
7 Ibid., p. 95.
8 Peatükke kunstiajaloost. Tallinn 1989, p. 174. (In Estonian)
9 Vladimir Papernyj, p. 326.
10 Wolfgang Hütt, Wir und die Kunst, p. 661.
11 Peatükke kunstiajaloost, p. 182.
12 Helga Gallas, Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionrer Schriftsteller. Neuwied, Berlin 1971, p. 202.
13 Wofgang Leonhard, Sowjetideologie heute II: Die politischen Lehren. Frankfurt am Main 1963, p. 208-209.
14 Ibid., p. 180.
15 Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei ajalugu. Tallinn 1971, p. 337. (In Estonian)
16 Semja. Kniga dlja chtenija, II. Moskva 1991, p. 163. (In Russian)
Üleliidulise Kommunistliku (enamlaste) Partei ajalugu. Lühikursus. Tallinn 1941, p. 353. (In Estonian)
17 Vladimir Papernyj, p. 106-107.
18 M. K. Sosedova, M. N. Jablonskaja, Gosudarstvennaja tretjakovskaja gallereja. Kratkij putevoditel. Moskva 1957, p. 76. (In Russian)
19 Ibid.

[jaan elken]

Kaotatud (hüper?)reaalsus: Elkenist antropoloogi pilguga

Anders Härm

KAPITALISTLIKUST *TECHNO*-TALLINNAST pika pilguga Elkeni 1970. aastate lõpu ja 1980. aastate linnalüürikale tagasi vaadates mõjuvad tema maalid kui hämarad meenutused kadunud reaalsusest. Nii vähe hüperrealistlikult ja nii nostalgiliselt kui võimalik. Kui Eesti Rahva Muuseumis või miks ka mitte Okupatsioonimuuseumis peaks kunagi avatama 1980. aastate retrotuba ja *Wunderkammer*, siis võiksid kunstimuuseumid küll kõik oma "Elkenid" sinna deponeerida. Koos *gazirovka*-automaatide, reklaamfilmitoodangu, muuvide ning diskosaali peegelkeradega moodustaksid Elkeni maalitud kollane "Ikarus" buss, "Georg Ots", Kopli hotell ja keelumärgid täiusliku pildi tolle absurdse kümnendi linna- ja massikultuuri atribuutikast-esteetikast. Ajastu ihadest ja kirgedest. Elkenist kirglikumalt ning kindlasti mitte järjekindlamalt pole vist keegi Tallinna tolleaegset linnapilti maalinud. Vahel irooniaga ja vahel ilma tuleb tahtmine mõelda temast kui 19. sajandi "linnapiltnike" Hau, Schlichtingu ja Buddeuse kehastusest 20. sajandi lõpu Eesti kultuuris.

Usun, et Elkeni s(t)aatus kunstimaailma retseptsioonipeeglis on nende meestega samuti võrreldav. Ühelt poolt, kui räägitakse hüperrealismist Eestis, jäetakse Elken ikka selle nähtuse servale, teisalt, kui on vaja tuua näidet *Zeitgeist*'i ja mentaliteedi kehastumisest tolle ajastu kunstis, kraabitakse tema "Kalinini rajoonis" (1978), "Kajakas" (1982) või "Väike-Õismäe" (1981) aga jälle välja.

Hüperrealism oli *endast välja viidud* reaalsus, nihestatud kõverpeeglipilt meie reaalsus- ja maailmataju viisidest. "Hüperefekt viitab millelegi reaalsuse taga. See on täiuslikkuseni, absoluudini viidud realism, mis paradoksaalsel kombel muutub iseenda vastandiks," sõnastab Mari Laanemets hüperrealismi kõige klassikalisema põhimõtte.[1] Praegu Elkeni maale vaadates mõjuvad need ikka *endast välja viidud* reaalsusena, ainult et selles mõttes, et seda enam ei eksisteeri. Võõrandunud "tajuhäired", mida hüperrealistid vaataja retseptoritesse projitseerida püüdsid, toimivad meediaühiskonna ekraanilt vaadates nüüd hoopis teisiti.

Ausalt öeldes on raske mõelda Elkenist hüperrealismi kategooriates. Väikeseks Robert Cottinghamiks on teda küll raske tituleerida. Minu meelest on ta pigem eesti kunsti Edward Hopper, eksistentsialist & urbanismiüksinduse maalija kui külma kõhuga *cool cityman*. Mart Kalm kirjutab ilmselt

FOTOD INGMAR MUUSIKUS/EE

Jaan Elken. Kajakas. Õli, lõuend, 1982.
Jaan Elken. Seagull. Oil on canvas, 1982.

Jaan Elken. Muutuv linn. Diptühhon. Õli, lõuend, 1984.
Jaan Elken. Changing City. Diptychon. Oil on canvas, 1984.

Jaan Elken. Väike-Õismäe. Õli, lõuend, 1981.
Jaan Elken. Väike-Õismäe. Oil on canvas, 1981.

Jaan Elken. ...kui ma suppi ei söö. Õli, lõuend, 1980 / 1996.
Jaan Elken. ...if I won't Eat Soup. Oil on canvas, 1980 / 1996.

ühes oma parimas kunstikriitilises artiklis Elkeni kohta minu meelest väga tabavalt: "Linn on tema jaoks jahedas sumus inimtühi. Sadamates ja laevadel pole hingelist, vaid valged jäised vahupritsmed ja võikalt häälitsevad kajakad."[2] Veel võrdleb ta Elkeni maalide ruumipoeesiat Baudelaire'i luule ja Hitchcocki filmide omaga. Kalm kirjutab, et "kohati tunduvad [Elkeni] maalid visuaalsete analoogidena Ch. Baudelaire'i luuletustele, kus tülgastusmeeleoludes poeet kurdab oma elulõnga aeglast lahtihargnemist".[3]

Ilmselt pole imekspandav, et Kalmu arhitektuuriajaloolase pilk on tabanud Elkeni maalides midagi olemuslikumat kui enamasti stiili-, värvi- ja vormiprobleemide kütkes vaevelnud 1980. aastate kunstikriitikud.

Elken on tolleaegse inimtühja Tallinna kaardistamisel tabanud ilmselt midagi tollasele linnale täiesti emblemaatilist. Enam-vähem samades kategooriates kirjeldab oma esimest Tallinna kogemust eelmise aasta Veneetsia arhitektuuribiennaali kataloogis inglise arhitekt ja teoreetik Harry Charrington.[4]

Ikka ehedas eesti-nõukogude dissidendi poosis vestab Elken oma maalides anekdoote nõukogude elu absurdist ega hoidu "olmekriitilistest müksudest".[5] Ühelt poolt tema maalide kirglik "lääneihalus" ja "tahan-Soome-minna" *attitude*, mis on väljenduse leidnud kõikvõimalikes neoontorudes, valguskirjades ja "georgotsades", ning teisalt nõukogude olme metafüüsika kujutamine ("Remont", 1981; "Juhi kabiin", 1982) teeb Elkenist päris hea 1980. aastate "keskmise eestlase" mentaliteedi portreteerija. Slaidid Elkeni maalidest võiksid kuuluda küll iga endast lugu pidava mentaliteedi-ajaloolase loenguatribuutika hulka.

P. S. Ainult üks asi on jäänud mind painama – need prillid "Väike-Õismäe" all paremas nurgas.

Kunstiteadlane Anders Härm tegeles linnakeskkonna problemaatikaga seoses 2000. a. Veneetsia arhitektuuribiennaali Eesti osa kureerimisega.

[1] **Mari Laanemets.** The Fitful Arrival of Hyper-realism. – Estonian Art, 2/2000, lk. 1 – 4.
[2] **Mart Kalm.** Valgelt jäised pildid. – Noorte Hääl 12. 12. 1985.
[3] *Ibid.*
[4] **Harry Charrington.** Eesti arhitektuuri grammatika. Kataloogis: Simulacrum City [toim. Anders Härm, Tarmo Maiste], EAL, 2000, lk. 38 – 63.
[5] **Jaak Olep.** Jaan Elkeni kiindumus. – Noorus, 10/1980.

Lost / hyper Reality (?): Concerning Elken from an Anthropologist's Point of View

Anders Härm

LOOKING FROM THE PRESENT techno-Tallinn back to Elken's urban lyrics of the late 1970s and 1980s, his paintings serve (in as least a hyper-realistic and nostalgic manner as possible) as dark reminders of a lost reality.

When the Estonian National Museum or a Museum of Occupation opens a retro-room of the 1980s and Wunderkammer, then the art museums could surely deposit their 'Elkens' there. The prohibition signs painted by Elken (together with gazirovka machines, productions of reklaam-film, movies and mirror-balls, the yellow 'Ikarus' bus (Made in Hungary), 'Georg Ots' ferry, and Kopli hotel) would create a perfect picture of the said absurd decade of Soviet urban and mass-culture, its attributes and aesthetics, desires and passions.

Almost certainly nobody has painted the urban atmosphere of those times more passionately and more consistently than Elken. Sometimes ironically- and sometimes not- there is an inclination to think of him as an incarnation of the 19th century Baltic German urban 'photographers' Hau, Schlichting and Buddeus in Estonian culture of the end of the 20th century.

I believe that status in the reception mirror of the art world should equally be afforded to Elken. However, if one speaks of hyper-realism in Estonia, he is often left on the margins of the phenomenon. On the other hand, if there is a need to give examples on Zeitgeist and the embodiment of mentality in art of that period, his 'In Kalinin region' (1978), 'Sea-gull' (1982) and 'Väike-Õismäe' (1981) are trawled out again and again. Hyper-realism is an irritated reality, a dislocated, distorting mirror-reflection of ways of perceiving reality and the world. 'Hyper'-effect refers to something beyond reality. This is realism taken to perfection, to the absolute, where it paradoxically becomes the very opposite: as in the most classical principle of Hyper-realism formulated by Mari Laanemets. (1) Looking at the paintings of Elken today they still have an effect of irritated reality, but only in a sense that no longer exists. The alienated 'perception errors' the hyper-realists tried to project in the spectators' receptors are now operating (if seen from the screen of media-society) in a contrary manner.

To be honest, it is difficult to think of Elken applying such categories of hyper-realism. He can hardly be called a small Robert Cottingham. In my opinion he is rather the Edward Hopper of Estonian art: existentialist and painter of urban loneliness rather than an urbane city-man. Mart Kalm has written about Elken in one of his art criticism articles (in my mind his best) as follows: 'The City is for him deserted, in sombre coolness. There is no-one in the ports and on the ships, only the splash of white icy foam and the horrible shrieks of sea-gulls.' (2) Prior to that Kalm compares the room-poesy of Elken's paintings with that of Baudelaire's poetry and Hitchcock's movies. According to Kalm 'partially [Elken's] paintings seem as visual analogues to Charles Baudelaire's poems, where the poet (being in a mood of disgust), complains about the slow unravelling of his thread of life'. (3)

Jaan Elken. Kusagil Eestis. Õli, lõuend, 1978.
Jaan Elken. Somewhere in Estonia. Oil on canvas, 1978.

Most probably Kalm, being a historian of architecture, has found in Elken's paintings something more essential than the art critics of the 1980s (the latter being on the whole tormented by style, colour and issues of form) have.

Whilst mapping that era of a deserted Tallinn Elken obviously discovered something absolutely emblematic. More-or-less in the same manner has his first Tallinn experience been so described in the catalogue of last year's Venice Biennial of architecture by the British architect and theorist Harry Charrington. (4)

Always in the attitude of an Estonian-soviet dissident, Elken is narrating in his paintings anecdotes on the absurdity of Soviet life, thus not avoiding 'public-critical nudges'. (5) On the one hand Elken expresses the passionate 'desire for the West' and 'I want to go to Finland' attitude, expressed in various neon-pipes, neon-lights and 'Georg Ots-ships'. Conversely, the picturing of public metaphysics ('Repair', 1981; 'Driver's cabin', 1982) makes Elken a rather good portrayer of an 'average Estonian' of the middle of 1980s.

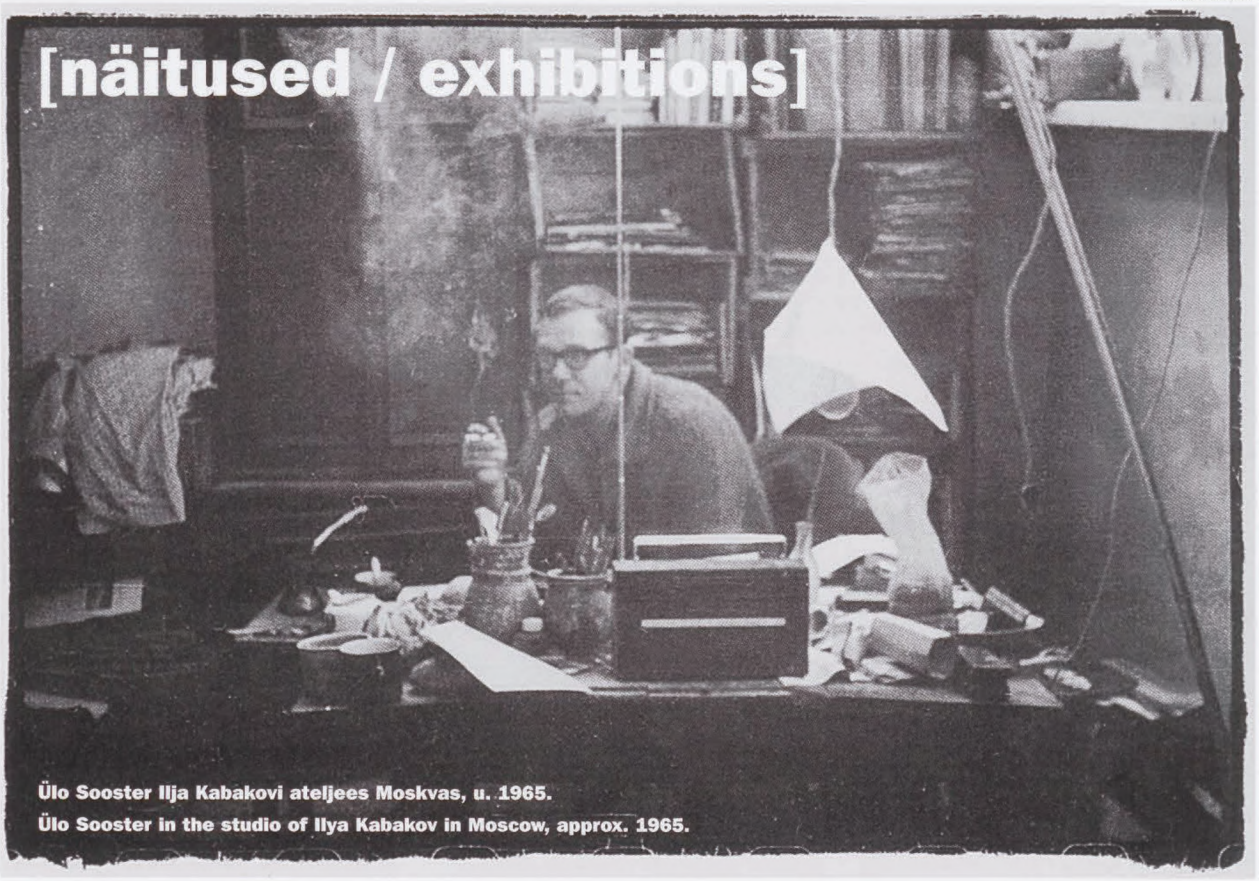
Slides of Elken's paintings should belong to the mental attributes of every self-respecting historian.

Postscript: There is only one thing I can't get out of my mind: the glasses on 'Väike-Õismäe' in the bottom right-hand corner.

1 Mari Laamemets. The Fitful Arrival of Hyper-realism. Estonian Art, 2/2000, pages 1 – 4.
2 Mart Kalm. Valgelt jäised pildid. [White Icy Pictures.] Noorte Hääl, 12. 12. 1985.
3 Ibid.
4 Harry Charrington. Grammar of Estonian Architecture. In catalogue: Simulacrum City [Ed. by Anders Härm, Tarmo Maiste], EAL, 2000, page 38 – 63.
5 Jaak Olep. Jaan Elkeni kiindumus. [Jaan Elken's Affection.] Noorus, 10/1980.

The art critic Anders Härm has entered deeply into the matter of the city environment following his appointment as one of the curators of the Estonian team for the Venice Architecture Biennial, 2000.

JAAN KLÕŠEIKO



Ülo Sooster Ilja Kabakovi ateljees Moskvas, u. 1965.
Ülo Sooster in the studio of Ilya Kabakov in Moscow, approx. 1965.

Sooster, unes ja ilmsi

Vaino Vahing otsib eerose ja taanatose võitluse jälgi Ülo Soosteri loomingus, keskendudes kolmele sümbolile – munale, kalale ja kadakale.

Ülo Sooster (1924–1970). Mälestusnäitus. Eesti Kunstimuuseum, Rüütelkonna hoone, 28.09.2001–20.01.2002. Kataloog, EKM 2001, 208 lehekülge.

Alustasin Soosteri mälestusnäituse vaatamist tema viimase eluperioodi loomingust, aastaist 1962–1970. Endise psühhiaatri ja patograafiate uurijana (põhiliselt kirjanike näitel) püüdsin leida (õigemini otsisin) neid joonistusi ja maale, kus olnuks midagi psühhopatoloogilist. Olen sel viisil jälginud Viiralti ja ka vähemtuntud eesti kunstnike töid. Ma ei peatu pikemalt taolise vaatenurga õigustamisel, kuid lisaksin, et sain indu oma õpetajalt, psühhiaatrilt-filosoofilt Karl Jaspersilt, eriti tema van Goghi, Strindbergi, Hölderlini ja Swedeborgi patograafiast.

Niisiis ei leidnud ma Soosteri töödes midagi, mis psühhiaatri pilku oleks köitnud, vaimuhaiguslikkusest rääkimata. Tõsi, oli töid, kust võinuks välja lugeda muret, ahistust, depressiooni, ängi ja isegi hirmu (näiteks ta autoportree 1954. aastast), kuid need ei andnud alust rääkida psüühikahälbe kujutamisest. Sest mure, äng, hirm üksivõetuna võivad olla seisundid, aga mitte rohkem. Nii ma siis jõudsin näituse viimases saalis Soosteri kunstnikutee algusse. Mõtlesin, mis teha? Ja otsustasin, et lähen nüüd vastupidises suunas tagasi ja teen seda mitte kui psühhiaater, vaid kui psühhoanalüütik, niipalju kui ma taoliseks tõlgendusekspeditsiooniks pädev olen. Sest, nagu Freudi kogemustest teada, on võimalik kunstiilminguid "suruda", just nimelt suruda, ükskõik millise psühhoanalüüsi voolu raamidesse või koguni selle teenistusse.

Kaks repressiooni Soosteri elus

Kõigepealt kahest repressioonist (nii füüsilisest kui psüühilisest) Soosteri elus. Üks, mida paljud teavad, oli kunstniku saatmine 1950. aastal kümneks aastaks vangilaagrisse Karaganda lähistele, süüdistatuna koos õpingukaaslaste kunstnike Lembit Saartsi, Valdur Ohaka, Heldur Viirese, Henn Roode ja Esther Roodega nõukogudevastases tegevuses. Karistuse kandis Sooster kuue aasta jooksul (1950–56) ka auga ära.

Teist repressiooni võib ehk tinglikult selleks nimetada – kodumaa ei võtnud

teda pärast tagasitulekut enam vääriliselt vastu. Soosterit ei võetud ENSV Kunstnike Liitu ja ta pidi asuma elama Jõhvi. See ei saanud kaua kesta, ei rahuldanud Soosterit, ja ta kolis 1956. aastal Moskvasse oma naise vanemate kitsukesse korterisse. Nagu võõrsilt saabunud kadunud poega, ei võtnud kodumaa kunstnikku vastu?!

Moskvasse Sooster elu lõpuni jäigi. Ainult üksikud ekskursid Tartusse ja Tallinnasse – ja see oli kõik. Etteruttavalt on minu arvamus poolsunnikorras eksiili kohta selline, et Sooster kui kunstnik ainult võitis. Võib-olla mõtlen ma ketserlikult või veidi paradoksaalselt, aga elama asumine Moskvasse, tollasesse kümne miljoni elanikuga linna oli Soosterile kui kunstnikule suureks vabaduseks. Miks? Vastaksin kaude, et jäänuks ta Jõhvi, Tartusse või Tallinnasse, PIDANUKS ta maalima Kohtla-Järve kaevureid ja kõikvõimalikke monstroosseid masinaid, nagu tegi seda kuuekümnendate algul Ilmar Malin. Moskva, vaatamata esialgsetele viletsatele elamistingimustele ja kasinale sissetulekule ning Soosteri *underground*-seisusele, oli ikkagi suurlinn, kuhu mahtus palju kõikvõimalikke poeete ja kunstnikke, ning läbikäimine oli metropolile omane.

Niipalju siis taustast. Et edaspidi mitte hajuda, vaatleksin kahte tungi (lähtudes ükskõik millisest psühhoanalüüsi koolkonnast) – eerost ja taanatost, millest saab motivatsiooni Soosteri looming tervikuna.

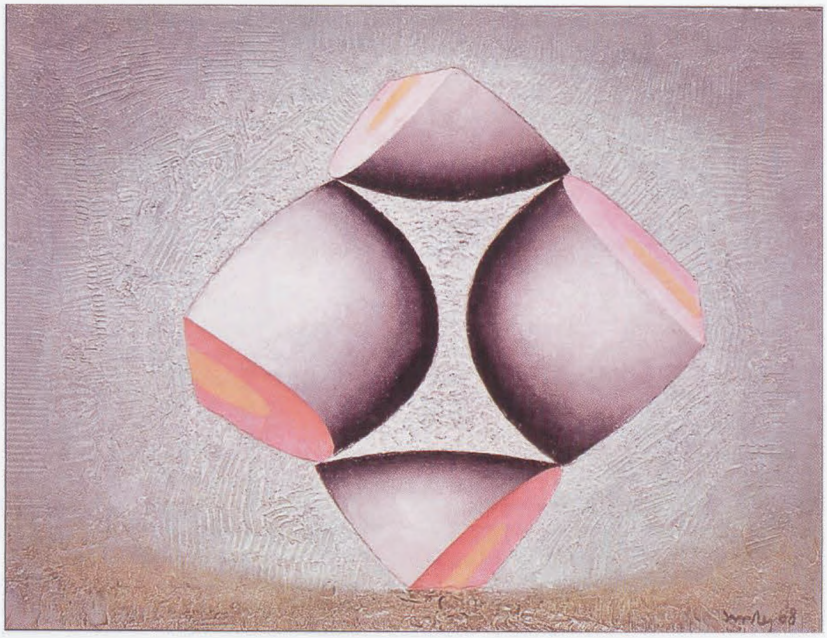
Muna

Soosteri loomingut läbib kolm põhikujundit või sümbolit: muna, kala ja kadakas. Alustaksin munast. Sest nagu kunstnik Leonhard Lapin leiab, on muna meie kõigi olemise alus, kogu ainelise maailma sünni sümbol. Soosteri kaasaegne vene kunstnik Ilja Kabakov on kirjutanud selle kohta terve monograafia ("Ülo Soosteri piltidest", Kunst, Tallinn 1996). Jäägu need Kabakovi subjektiivseteks märkmeteks Soosteri loomingust, kuigi neis on tõsiseltvõetavaid loomepsühholoogilisi arutlusi. Ja kui minu arutlus mingil määral kattubki Kabakovi omaga, siis pole sellest häda – minu analüüs pole kunstniku analüüs, on pinnapealsem, samas (oletan) ka analüütilisem.

Muna kui sümboli tähendus on ammu tuttav, ja seda on aegade jooksul enamvähem ühetaoliselt käsitletud.

Olen pärast näitust mõtisklenud teemadel: ringi suletud Sooster, munasse ahistatud Sooster, Soosteri munaahistus. Muna – suletud joon – on läbivalt Soosteri kujund, mida kord deformeeritakse, kord

REPROD



Ülo Sooster. Mõranenud muna. Õli, 1967.

Ülo Sooster. Cracked Egg. Oil, 1967.

tõstetakse sümboliks, muna ovaali pannakse ka kala, kadakas, kõrv, silm, naine ja kõik muu.

Muna ja selle seoseid teiste elementide või sümbolitega (kala, kõrv jt.) esitas näitusel umbes kolmteist taiest[1]. Kui me jääme muna kui ovaali, ovaalse kujundi juurde, siis peaksime alustama umbes nii nagu Kabakov, et esmalt oli "Kosmiline

Ülo Sooster. Neljaks jaotatud muna. Õli, 1968.

Ülo Sooster. An Egg, Cut into Four Pieces. Oil, 1968.

muna" (1960). Ja nüüd – minu tõlgenduse järgi – läheneme muna lõhkumisele, destruktsioonitungi avaldumisele Soosteri loomingus (algkujust üle sisemiste ja väliste destruktsioonide harmooniani ja sealt edasi totaalsele lõhkumisele).

Esmalt, nagu see ikka paljudele kunstnikele omane, hakatakse lõhkuma põhikujundi, antud juhul muna, sisestruktuuri. Muide, see tähendab omamoodi, Soosteri puhul kohe kindlasti, esmalt sisestruktuuri täiustumist – "Muna hallil taustal" (õli, 1959–1962). Edasi "Kompositsioon. Munad" (õli, 1963), "Vormid" (õli, 1963), kus muna sisemus on muutunud hambuliseks, jt. ning n.-ö. olemuslik muna "Muna. Embrüo" (õli, 1966–68). Nüüd veel üks ühildav munasümbol, kus kala on viidud muna sisse – "Valge muna" (õli, 1968–70).

Järgneb – nüüd siis analüütilisest vaatenurgast – destruktsioonitungi avaldumise ülim vorm, muna figuuri, muna ovaali (ringi) täielik lõhkumine. Et see toimus Soosteri loomingu lõpuperioodil, on protsess seda iseloomulikum: "Neljaks jaotatud muna" (õli, 1968) ja "Neljaks jaotatud muna" (õli, 1968–70).

Destruktsioon, kuhu Sooster elu lõpul jõudis – mõtlen lõhutud muna kuuekümnendate lõpul – oli Soosteri tipp, kust oli raske enam kuhugi edasi minna. Kõik oli paigas: geomeetria, värvid, mõtte olemus.

Kala

Siirdudes kala ja kadaka sümboli juurde (või nagu Kabakov neid tabavalt nimetab – Soosteri metafoorid), on vajalik toonitada, et variatsioonidele vaatamata jääb nende kolme sümboli ühiseks nimetajaks ikkagi muna. Seda on toonitanud ka teised. Maire Toom 1970. aasta näituse kataloogis: "Munast saab võrdkuju kõigele elavale ja arenevale. Ellipsikujulisteks hakkavad tasapisi redutseeruma ka kadakad ja kalad." Või Ilja Kabakov (1996): ""Puu" sümbolist hakkab Ülol läbi kumama muna "sümbol", üks kujund ühtib teisega, ühe mõte ladestub teise mõttele, omistades talle oma tähenduse."

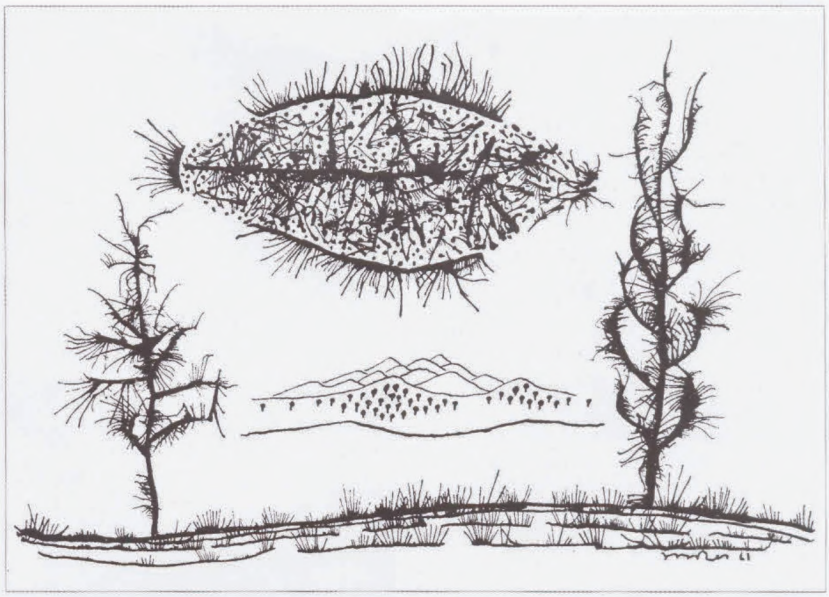
Ma ei peatuks pikemalt kala kui sümboli tähendustel – alates Kristusest ja lõpetades tänapäevaga.[2] Meie eesti kunstist meenub seoses kalaga mulle eelkõige Jüri Arrak, tema kompositsioon Tallinna kesklinnas, kunagises Kirovi näidiskolhoosi kaupluses[3]. Veel – ja seda mäletavad vist kõik – loomulikult Chagalli lendav kala.

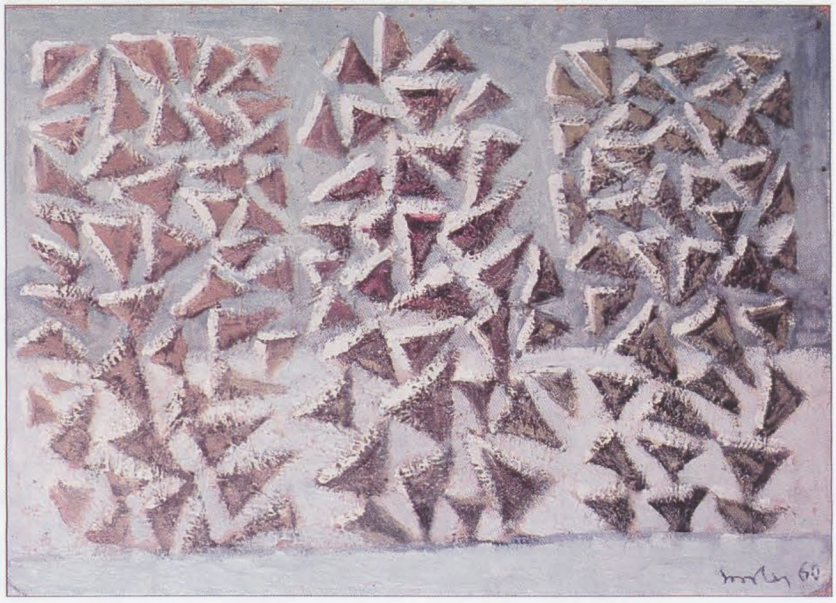
Soosteri näituselt sain kokku kümmekond taiest, mille pealkirjas sõna "kala". Kuidas nüüd valada kala psühhoanalüütilisse kanvaasse? Ega see kerge ole. Kui lähtuda eelmisest, eerose ja taanatose skeemist, siis eelkõige sellepärast, et kala pole Soosteril puhtvormiliselt karvavõrdki erinev munast. Eespool sai juba mainitud, et kohati on Soosteril "kala muna kõhus" ("Valge muna", õli, 1968–70), aga mitte kunagi vastupidi. See poleks Soosteri figuratiivsetes piltides loogiline, sest kolme põhimetafoori või sümboli (muna, kala, puu) ühistunnuseks või nimetajaks on ja jääb Soosteril ikkagi ellips, ring, suletud ring.

Kui jutt juba vormilisest lahendusest, siis on Soosteri kala nagu munagi enamuses ikka horsiontaalasendis (vt. "Kala ja maastik", 1961, "Kalad", 1959, "Kala", 1959, jne.), harva vertikaalis. Või on kalad püstised nagu kadakad. Olles jõudnud sinnamaani, ei ole vist kellelgi enam kahtlust, et kõiki Soosteri metafoorseid kujundeid kammitseb dominandina ovaal, suletud ring. Ja selles pole midagi paha, kuigi vormimotiivistik hakkab korduma ja kas isegi mitte tüütama?

Järgides mu hüpoteesi eerose ja taanatose võitlusest (ja kohati ka ajutisest koostööst), siis pole Soosteri kala-sümboli puhul pilte sugugi kerge sellesse raamistikku suruda. Aga ma püüan. Ja ega see nii sunniviisiline polegi kui algul paistab.

Kui me munast kui eerose sümbolist räägime, siis kalale üle kandes leiame Soosteril ka püstise kala. Siinkohal lasen rääkida kunstiteadlasel Virve Sarapikul





Ülo Sooster. Kala ja maastik. Tušš, 1961.

Ülo Sooster. Fish and Landscape. Indian ink, 1961.

Ülo Sooster. Talvised kadakad. Õli, 1960.

Ülo Sooster. Winter Junipers. Oil, 1960.

Ülo Sooster. Paar rannal. Tušš, 1957.

Ülo Sooster. A Couple on the Beach. Indian ink, 1957.

VALLO KRUUSER

Ülo Sooster. Naine lipuga. Õli, 1959-60.

Ülo Sooster. Woman with a Flag. Oil, 1959-60.

(vt. Akadeemia 1998, nr. 8, lk. 1640): "Võiks öelda, et kala figuuril on mingi olemuslik side kogu 1960. aastate eesti kunstiga", ja konkreetselt Soosteri kaladest: "Ülo Soosteri lapikud kalad olid suguluses nii tema muna, linnu kui ümarate kadakatega." Ning juba lähemalt eerosega seostunult: "Saleda püstise kala falloslik vorm seostub teiste analoogsete kujunditega." Targu ei kaldu Virve Sarapik psühhoanalüütilistele tõlgendustele, nagu püüab seda teha allakirjutanu.

Soosterit järgides näeme esmalt, et olles minimalistik rõhtasendis muna ja kala eristamises, teeb ta esialgu kala ainult karvaliseks (vt. "Kala ja maastik", tušš, 1961). Ja siis lõhub, destrueerib (nagu tegi munaga) kala SISEMUSE, pannes kala kõhtu kord oma ammuse lemmikmotiivi – huuled, või siis koguni inimkõrva.

Viimase juures tahaksin peatuda pikemalt. Nimelt ka kohalikus eesti kunstis on kõrv mõnda aega ja mõnda kunstnikku veedelnud. Nimelt Ilmar Malinit. Täpsemalt: kuskil seitsmekümnendate aastate lõpus (Sooster oli siis juba ammu surnud) tuli Malin minu juurde ja palus luba pildistada mu kõrva, mida ma heameelega ka oma tollase korteri rõdul teha lasksin. Mõni aeg hiljem oli minu kõrv – muidugi märkmeta, et see on minu kõrv – ja teiste kõrvad näitusel väljas. Seda tembeldati tollases kunstikriitikas sürrealismiks, kuigi minu arvates oli sel sürrealismiga vähe tegemist, nagu kogu Malini kunstil. Kui ma nüüd, kakskümmend aastat hiljem, vaatasin Soosteri "Kala-kõrva" (1961), siis sain aru, et meie kodune kunst oli sel ajal vähemalt kümme-viisteist aastat Soosteri omast taga. Eks ma natukene liialdan, aga nii tundub see olevat?

Sooster lõhkus kala kõhtu ka veel teise oma lemmikmotiivi-kujundiga, nimelt huultega. Ka huuled paigutas ka kalasümboli kõhtu. Aga huuled on vist üks otsesemaid maise Eerose väljundeid.

Kui taanatosest rääkida, siis ehk ainult niipalju, et kala kõhtu lõhkus Sooster armutumalt kui muna sisemust.

Puu

Kadakate puhul on huvitavad just kompositsioonid. "Kompositsioon. Kadakad" (tušš, 1962) ja "Kompositsioon. Kadakad" (tušš, 1962), vt. Kabakov, lk. 52. Ja neile samal aastal järgnenud abstraktsed kompositsioonid, millistel, tõsi küll, ei ole märgitud, et need on kadakad, kuid on vägagi äratuntavalt kadakad. See on tee konkreetse kadaka juurest abstraktse kompositsiooni sümbol-metafoori juurde, mis meenutab taas puid, kadakaid.[4]

Kui Kabakov räägib selle arengu juures Soosteri joone evolutsioonist, siis mina tahaksin isiku tasemel rääkida Soosteri individuatsioonist *à la* Carl Gustav Jung. Sellise käsitluse puhul freudistlik eerose ja taanatose motivatsiooni liin mõnevõrra taandub, nii personoloogias kui loomepsühholoogias.

Kui nüüd Soosteri kolmest sümbolmetafoorist üldistusi teha, siis peab rõhutama, et edasiviiva elutungi ja sellele vastanduva surmatungi avaldusi loomingulistes väljundites näeme kõige markantsemalt muna juures ja varjatumalt puu juures. Mis on ka loomulik, sest vastanduses või paarilisuses muna – puu, on puu nii vormilt kui sisult (filosoofiast rääkimata) keerulisem. Kui täpsustada, siis kujundite evolutsioon toimus spiraali-, mitte ringimööda. Selle spiraali on Sooster ise leidnud juba 1962. aasta õlimaalis "Suured kadakad".

Jutustav Sooster

Väljudes kujundite triloogiast muna-kalapuu ja vaadeldes Soosteri realistlikuma loomingu stiili, nagu näiteks valdavalt kubismist mõjutatud autoportreesid või siis "Inimene, kes kuivatab rätikut tuule käes" ja *à la* "Paar rannal", siis jäävad need ikkagi marginaaliateks. Kuigi jah, ka neist võib leida teadvustamata tungide kajastusi, kohati fantastilisi visionaarseid elamusi, kuid mingite ühiste nimetajate alla neid viia oleks vägivaldne.

Ühel motiivil – "Paar rannal" (tušš, 1957) – tahaks siiski peatuda. Töö kuulub Soosteri varasemasse loominguperioodi ja ma näen siin väljatõrjutud tungide (verdrängt) sublimatsiooni. Sest need laagrielu unelmad naisest ja armastusest on vägagi inimlikud, kuid kunstiliselt väljendusvahendite poolelt hinnatuna siiski üsna tavapärased. Tõsi, mind paelusid – ja sedagi eelkõige loomepsühholoogia vaatevinklist – need võõramaised maastikud ("Fantaasiad püramiidide ja kaamelite teemadel", pliiats, 1955–56), justkui unenäod ilmsi (mitte ära segada Viiralti Aafrika-teemaliste joonistustega, neil oli reaalne taust, olu!).

Joonistusi aitab mõista Soosteri naise Lidia meenutus: "Tõsi, mis tõsi, aga teised ei saanud sellest sugugi alati aru. Ei saanud aru minagi. Näiteks üks säärane lugu: laskume Üloga metroojaama ja astume piki perrooni. Äkki ta ütleb: "Ma magasin praegu ja olin kosmoses, Jumal, kui ilus seal oli! Ümberringi sini-sinised lilled, sinine kadakaväli ja sinised mõtted ja sinised maalid. ""Millal sa magasid?" pärisin mina. – "Just praegu. Seisin ja magasin.""

10. veebruar 2002.

Kirjanik ning endine psühhiaater ja patograafiate uurija Vaino Vahing tutvustab oma Soosteri-käsitlust nii: "Nagu näha juba pealkirjadest, tuleb juttu ISEOLEMISEST või, Virve Sarapiku väljendit kasutades, ISEKALAST, iseolijast kalast. Ja miks ka mitte iseolijast kunstnik Soosterist." Artikkel sündis kunst.ee tellimusel ning selle idee küpses aeglaselt mitme kuu vältel.

[1] Nimetagem mõned neist kronoloogilises järjestuses: "Huuled munas" (1957–58), "Mees ja munad" (1958), "Munast kooruv kala" (1958–60), "Jõehobu munas ja Kristus" (1958–60), "Ruudulises munas nägu" (1959), "Kosmiline muna" (1960), "Kana ja muna" (1961), "Muna laval" (1961), "Vormid. Muna kujundi arendused" (1963), "Muna. Suu. Silm" (1965), "Kasvudega muna" (1968).

[2] Freudistlikust lähenemismeetodist jääb kalasümboli lahkamisel väheseks, seepärast siirduksin analüütilisse psühholoogiasse ja nimelt Carl Gustav Jungi juurde. Toetusin põhiliselt järgmistele Jungi teostele: "Zur Psychologie westlicher und östlicher Religion", 1973 ja "AION" (1951), eriti aga viimase peatükkidele: "Christus, ein Symbol des Selbst", "Das Zeichen der Fische", "Über die geschichtliche Bedeutung des Fisches", "Die Ambivalenz des Fischsymbols", "Der Fisch in der Alchemie ja Das alchemistische Deutung des Fisches".

[3] Tallinna vanalinna kalakauplus, kus asusid Arraku maalid, töötas 1990-ndatel, praegu on seal restoran Olde Hansa.

[4] "Kadakad", tušš, 1959; "Kalad ja maastik", tušš, 1961; "Puu", tušš, 1961; "Kompositsioon. Kadakad", tušš, 1962; "Kompositsioon. Kadakad", tušš, 1962; "Abstraktne kompositsioon", viltpliiats, 1962; "Abstraktne kompositsioon", tušš, 1962; ja siit edasi maalides: "Suured kadakad", õli, 1962; "Vormid", õli, 1963; "Kadakad", õli, 1963; "Kadakad", õli, 1966; "Kadakad", õli, 1967; ja lõppfaasis "Maastik kuuvalgel", õli, 1967–68.

Sooster, in Slumbers and Awake

Vaino Vahing is searching for traces of combat between Eros and Thanatos in creation by Ülo Sooster, focusing on three symbols – egg, fish, and juniper.

> Ülo Sooster (1924–1970). Exhibition In Memoriam. Estonian Art Museum, 28.09.2001–20.01.2002. Catalogue, EAM 2001, 208 pp.

I started reviewing the commemorative exhibition of Sooster from the creation of the last period of his life in 1962 – 1970. A former psychiatrist, keen on pathographies (mainly those evidenced by writers) I tried to identify (or rather was looking for) those drawings and paintings, implying something psychopathological. From this perspective, I have observed the works by Viiralt and by lesser Estonian artists. I am not going to put too fine a point on it, or to make a point in justifying this angle of view, however it would be appropriate to add that I got the impetus from my matron, the psychiatrist-philosopher Karl Jaspers. In particular I was encouraged by his pathography about van Gogh, Strindberg, Hölderlin and Swedeborg.

Alas, I could not put my finger on anything in Sooster's works that would have alerted the psychiatrist, to say nothing of symptoms of a psycho. True, there were works where worry, distress, depression, anxiety and even fear could have been inferred (for instance his self-portrait of 1954), however those provided insufficient grounds to speak of an evidence of a deviant psyche. It is so because when taken separately, the affliction, oppression, and dread can just be states, no more. From picture to picture, I ended up nonplussed, when at the beginning of Sooster's artistic path. Whereupon I decided to retreat steps, assuming the attitude of psychoanalyst, rather than psychiatrist, in so far as I am competent to embark on such an exploratory trip of interpretation. As is known of Freud's experience, the artistic manifestations can be "squeezed", and I mean it, in the framework of any whatsoever brand of psychoanalysis or harnessed to play to its tune.

Two cases of repression in Sooster's life

To begin with, there had been two instances of repression (both physical and psychic) in Sooster's life. The first of them, known to many, was the packing off of the artist in 1950, to forced labour camp in the environs of the town of Karaganda. He landed there for ten years, together with his co-students the artists Lembit Saarts, Valdur Ohak, Heldur Viires, Henn Roode and Esther Roode on the basis of incriminating evidence of anti-Soviet activities. Sooster bravely served out nearly all his sentence (1950–56).

Ülo Sooster. Muna. Õli, 1963.

Ülo Sooster. An Egg. Oil, 1963.

The second repression arose of and was related to the first – the fatherland did not welcome him home, patres conscripti had their private view of him. Sooster was not admitted to the Union of Artists of the Estonian SSR and he had to move to the provincial town of Jõhvi, in Northeast Estonia. It went against the grain for Sooster to languish there and before long, in 1956 he moved to Moscow into the cramped quarters of his wife's family. Fatherland had turned the artist back at the border, like a wayward son who had squandered his inheritance?!

Moscow was where Sooster stayed, until the end of his days. There were incidental excursuses to Tartu and Tallinn. By foreknowledge of the developments, my opinion about his semi-imposed exile is that Sooster the artist was on the winning end. It may be sacrilegious or paradoxical thinking, but settling in Moscow, then a city with population of ten million was immense relief to Sooster the artist. The implication is that should he have stayed in Jõhvi, Tartu or Tallinn, Sooster WOULD HAVE HAD to paint miners of Kohtla-Järve and monstrous engines of any conceivable brand, like Ilmar Malin did, at the beginning 60s. Sooster's originally poor housing conditions and meagre income plus his underground status notwithstanding, Moscow was still a metropolis, accommodating poets and artists of every imaginable affiliation. The "commerce" or relationships and communication between people were as befitting a large city.

There is this much about the background. In order not to digress further on, I would confine myself to consideration of two instinctual desires (proceeding from whatever psychological schools) – Eros and Thanatos, providing motivation to Sooster's creation, as a whole.

Egg

Sooster's creation is permeated by three basic images or symbols – egg, fish and juniper. I would rather start with the egg. The more so, because the artist Leonhard Lapin has ventured the idea that egg is basis of our existence, symbol of birth of the substantive world. By the way, this has been the topic of a monograph by the Russian artist Ilja Kabakov, Sooster's contemporary ("Reflections on Ülo Sooster's paintings", Tallinn, Kunst, 1996). Let's not criticise those subjective deliberations of Kabakov about Sooster's creation, which admittedly contain some sound speculations on creative psychology. There is no harm done should my line of thinking happen to partly coincide with that of Kabakov – my analysis is not that by an artist, it is more perfunctory, however (presumably) more analytical.

The significance of egg as a symbol has been long known, it has been treated more or less similarly, over the times.

I have pondered, after the exhibition on related topics: Sooster enclosed in a circle, Sooster entrapped within egg, Sooster afflicted with egg. Egg – the closed line – is Sooster's image throughout, incidentally to be deformed or ascended to a rank of symbol. The oval of egg is where fish, juniper, ear, eye, woman and everything else are placed.

There were exhibited approximately thirteen pieces of art about egg and its relations with other elements or symbols (fish, ear etc.)[1]. Should we opt for keeping to the egg as oval, i.e. an oval image, we should start, by and large as Kabakov did, declaring that "In the beginning was Cosmic Egg" (1960). Now – as to my interpretation – we address the breaking of the egg, the revelation of destruction-driven instinct in Sooster's creation (from the primary image to harmony of internal and external destruction, and onwards to total fragmentation).

Firstly, like many artists, Sooster attacks the inner structure of the base image, in this case that of egg. By the way, this usually (in case of Sooster surely) starts with sort of improvement of the inner structure – "Egg against grey background" (oil, 1959–1962). There are more, for instance "Composition. Eggs" (oil,

1963), "Forms" (oil, 1963), where the interior of the egg has developed teeth, etc. and the so-called existential egg "Egg. Embryo" (oil, 1966–68). Moreover, there is a unifying egg symbol, with fish transported in egg – "White egg" (oil, 1968–70).

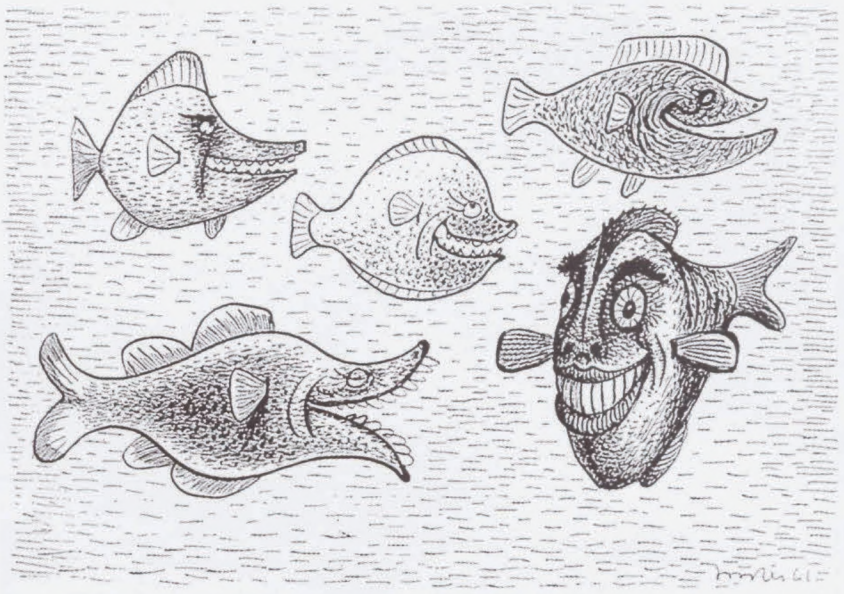
Following is – from the analytical angle of view – the supreme form of manifestation of destructive drive, complete demolition of figure of the egg, the oval of the egg (circle). Because this happened at the final period of Sooster's creation, the process was ever more characteristic: "Egg divided in four" (oil, 1968) and "Egg divided in four" (oil, 1968–70).

Destruction where Sooster arrived at his life's end – I mean the broken egg at the end 60s – was consummation of Sooster's ambitions, the point at which everything was in place: geometry, colours, subject matter.

Fish

Moving over to symbols of fish and juniper (Sooster's metaphors, by Kabakov's ad lib), one must emphasise that the variations notwithstanding, the common denominator for those three symbols will still be egg. This has been indicated also by others. Cf. Maire Toom in a catalogue of 1970 exhibition: "Egg is evolving into an epitome of everything living and developing. The junipers and fishes, too, begin surreptitiously to reduce to an elliptic form." Cf. also Ilja Kabakov (1996): "The symbol of "tree" becomes translucent, clear enough to allow the "symbol" of egg to pass through, one image coinciding with the other, one thought depositing on another, conveying to the other its own meaning."

I would rather not delve in the meanings of fish as a symbol – starting from Christ and ending with the present day.[2] Of our Estonian art, "fish" associates, first and foremost with Jüri Arrak, with his composition in downtown Tallinn, in the store of the former Kirov showcase collective farm[3]. Then, there is – and etched in everyone's memory – the Chagall's flying fish.



Ülo Sooster. Kalad Hruštšovi, Brežnevi jt. näoga. Tušš, 1961.

Ülo Sooster. Fishes sporting the faces of Khruchtchev, Brezhnev and others. Indian ink, 1961.

In Sooster's exhibition I numbered about ten works carrying the word "fish" in their titles. How is one to embroider the fish in the psychoanalytic canvas? It is no easy matter. When basing on the previous scheme of Eros and Thanatos, it is hard because fish with Sooster is not, formally distinguishable from egg. It was mentioned above that in some places, Sooster has "fish in the egg's belly" ("White egg", oil, 1968–70), and never the other way round. This would not be logic, in figurative pictures by Sooster, because the common feature or denominator of the three basic metaphors or symbols (egg, fish, and tree) are and will be, with Sooster the ellipsis, circle, and closed circle.

When speaking of formal solution, Sooster's fish like egg is predominantly in the horizontal position (cf. "Fish and landscape", 1961, "Fishes", 1959, "Fish", 1959, etc.), very rarely upright. Or else the fishes are shooting up like junipers. By now, nobody should entertain a slightest doubt while handling all metaphoric images of Sooster, that he is handicapped by a dominating oval, a closed circle. There is nothing wrong with that, although the motives of form start repeating and perhaps annoy the viewer?

In keeping with my hypothesis of a struggle between Eros and Thanatos (and in some place, of short-lived co-operation), it is not easy to compress the paintings of Sooster, depicting the symbol of fish, into this framework. I would make an attempt. Actually, the process is not as violently forceful as it looks like.

Speaking of egg, as a symbol of Eros, by transferring to fish, we detect an priapic fish with Sooster. Said arts critic Virve Sarapik (cf. Akadeemia 1998, no. 8, p. 1640): "I would dare say that the figure of fish has an significantly substantive association to the whole Estonian art of 60s". And more concretely about Sooster's fishes: "Ülo Sooster's flat fishes were in affinity with his egg, bird and orbicular junipers." When concluding, she points out the relevance to Eros: "The phallic form of a slim upright fish associates with other similar images." To be on the safe

I HAVE PONDERED, AFTER THE EXHIBITION ON RELATED TOPICS: SOOSTER ENCLOSED IN A CIRCLE, SOOSTER ENTRAPPED WITHIN EGG, SOOSTER AFFLICTED WITH EGG. EGG – THE CLOSED LINE – IS SOOSTER'S IMAGE THROUGHOUT, INCIDENTALLY TO BE DEFORMED OR ASCENDED TO A RANK OF SYMBOL.

side, Virve Sarapik does not venture in the domain of psychoanalytic interpretations, like the undersigned will try to do.

When observing Sooster, we see that being minimalist in differentiating between horizontal egg and fish, he firstly makes only fish hairy (cf. "Fish and landscape", ink, 1961). Whereafter he breaks up, destructively (like he did with egg) the VISCERA of the fish, enclosing in its belly, once his long time pet motive – lips, or even a human ear.

The latter motive deserves closer look. Namely, in local Estonian art the ear has been topical, for some time and with some artists. Ilmar Malin, to be precise. In around end 70s (Sooster had been dead, for quite some time already) Malin came to me and asked permission to photo my ear, which it was my pleasure to let him do, on the balcony of my former flat. After some period my ear – not bearing the inscription that it was my ear – and the other's ears were exhibited on exposition. That was declared to be surrealism, by the then art critics, although to my mind it had little to do with surrealism, like the whole of Malin's art. When having another look, twenty years after, at Sooster's "Fish-ear" (1961) it dawned on me that our local art was lagging behind Sooster's for ten-fifteen years, to say the least. I may be exaggerating but isn't there sense in it?

Sooster eviscerated the fish' belly also with the image of his other fancy motive, namely with lips. He placed the lips within the belly of the fish' symbol. Knowingly lips are a direct outcome of earthly Eros.

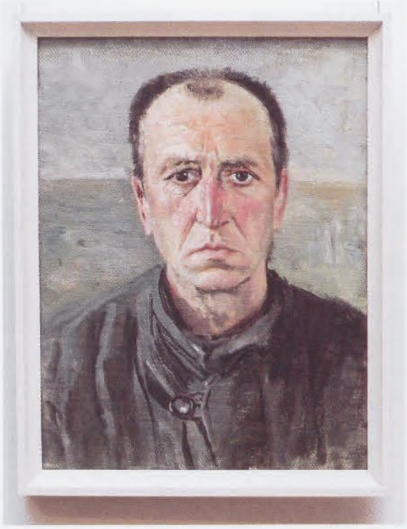
As regards Thanatos, the fish' innards were cut and sliced by Sooster more mercilessly than those of the egg.

Tree

For junipers, it is the compositions that are interesting. "Composition. Junipers" (ink, 1962) and "Composition. Junipers" (ink, 1962), cf. Kabakov p. 52. To follow in the same year were abstract compositions, bearing no inscription that they are junipers, which however are very recognisable as such. This is a path from concrete juniper to subtle metaphor of an abstract composition, reminiscent of trees, junipers.[4]

Kabakov refers to the evolution of Sooster's line, in connection with such development, however I would prefer speaking, on the level of individual of Sooster's individuation à la Carl Gustav Jung. When handled this way, the line of motivation of Freudist Eros and Thanatos recedes, to some extent, both in personology and creation psychology.

VALLO KRUUSER



Ülo Sooster. Mehe portree. Õli, 1954-55.

Ülo Sooster. Portrait of a Man. Oil, 1954-55.

Making generalisation of the three symbols-metaphors of Sooster, it should be emphasised that the revelations of progressive driving force of tenacity to life and the opposite regressive instinctual desire of death in egresses of art, are conspicuously reflected in egg, and latently in tree. Which is only natural, because in the opposition or conjugation egg – tree the tree is more involuted, both in form and content (the philosophy aside). To specify, the evolution of images was performed spirally, not circle-wise. This spiral was detected by Sooster as early as in 1962, in oil painting "Large junipers".

Recounting Sooster

Exiting from trilogy of images egg-fish-tree and considering the style of more realistic creation of Sooster, like the self-portraits predominantly influenced by cubism or the "Man, drying a scarf in the wind" and à la "A pair on beach", they tend to remain marginal. Although one may infer the implications of unconscious drives and impetuses, in some places the fantastic visionary experiences, it would be preposterous to bring them under the common denominators.

Still, I would like to linger on one motive – "A pair on beach" (ink, 1957). This work belongs to the early period of creation of Sooster. Here I perceive the sublimation of repressed (verdrängt) desires. Because those dreams of concentration camp about a woman and love are very human, however rather commonplace, when viewed regarding the means of artistic expression used. True, I was fascinated – as a matter of fact, mainly from the angle of view of creative psychology – by those alien landscapes ("Fantasies on the topic of pyramids and camels", crayon, 1955–56). They were like daydreams (which should not be confused with Viiralt's drawings on topic of Africa, they had a real background, the milieu!).

A helpful cue to understand the drawings is the recollection of Sooster's wife Lidia: "There is no denying it, although the others rarely seemed to understand. Nor did I. Take for instance this: Me with Ülo descended in the metro station, and strolled along the platform. Suddenly he said: "I was asleep, just now, and was in space. Christ, was it beautiful there! Deep blue flowers everywhere, a blue field of junipers, and blue thoughts and paintings. ""When did you sleep?" I queried. –"Just now. I dozed standing.""

10 February 2002

Author and former psychiatrist and scholar of pathographies Vaino Vahing introduces his treatment of Sooster like this: "As the headlines suggest, this will be the story of BEING BY ITSELF or, by Virve Sarapik's expression, a story of SELF-FISH, i.e. being-by-itself fish. And why not also of the being-by-itself artist Sooster."
The article was commissioned by kunst.ee and its idea was nurtured and slowly took shape, over several months.

1 Let's name some of them, in chronological order: "Lips in egg" (1957–58), "Man and eggs" (1958), "Fish hatching from egg" (1958–60), "Hippopotamus in egg and Christ" (1958–60), "Countenance in chequered egg" (1959), "Cosmic egg" (1960), "Hen and egg" (1961), "Egg on stage" (1961), "Forms. Developments of image of egg" (1963), "Egg. Mouth. Eye" (1965), "Egg sprouting shoots" (1968).

2 The Freudist approach turns out wanting, when scrutinising the symbol of fish. Therefore I would like to make a detour to analytic psychology, namely to Carl Gustav Jung. I refer basically to the following works by Jung: "Zur Psychologie westlicher und östlicher Religion", 1973 ja "AION" (1951), in particular to the following chapters in the latter work: "Christus, ein Symbol des Selbst", "Das Zeichen der Fische", "Über die geschichtliche Bedeutung des Fisches", "Die Ambivalenz des Fischsymbols", "Der Fisch in der Alchemie" and "Das alchemistische Deutung des Fisches".

3 Tallinn Old Town fishmonger's shop, exhibiting Arrak's paintings, worked in 1990s; currently it houses the restaurant Olde Hansa.

4 "Junipers", ink, 1959; "Fishes and landscape", ink, 1961; "Tree", ink, 1961; "Composition. Junipers", ink, 1962; "Composition. Junipers", ink, 1962; "Abstract composition", felt-tipped pen, 1962; "Abstract composition", ink, 1962; and thenceforward in paintings: "Tall junipers", oil, 1962; "Forms", oil, 1963; "Junipers", oil, 1963; "Junipers", oil, 1966; "Junipers", oil, 1967; and in the final phase "Landscape in moonlight", oil, 1967–68.

Tagasi Toomiku juurde

Hanno Soans

Pääsemaks klišeedest, mida minusugused elukutselised kunstikiibitsejad Jaan Toomiku tööde kohta tootma kipuvad, vajasin hädasti pööret deskriptiivse tõlgenduse suunas. Külastasin kunstniku viimast suurt personaalnäitust koos Florian Feigliga saksa eksperimentaalteatri trupist Showcase Beat Le Mot. Et Showcase keskendub füüsilistele teemadele ja on dialoogis keha mõistega seotud ühiskondlike ootustega, lähenes ta Toomiku töödele terase pilguga. Käesolev artikkel on sündinud dialoogis Florian Feigli kommentaaridega.

Kaotatud peatükk

1990-ndate keskpaigast kuni 1998. aastani oli Toomiku kunsti põhiteljeks oma väljendusvahendeid reflekteeriv ja meditatiivne looduspoeesia – ta lõi peamiselt installatiivseid video-*environment*'e, mida iseloomustas väga täpne motiivivalik. Tööd olid perfektselt teostatud, kuid samas sedavõrd neutraalsed, nagu oleks tegemist millegi isetekkelisega. Näitusel "Konteiner 96" projitseeris ta videopildi kaladest veepaaki, kus ujusid elavad kalad, sulatades niimoodi üksteisesse illusoorse ja füüsiliselt kohal oleva maailma. Videos "Kaubik" (1997) projitseeris ta San Antonio kõrbe läbival teel filmitud pildi Tartu–Tallinna maanteel sõitva veoauto kasti tagaküljele, luues pimedas talveöös unenäolise kõrbemiraaži. Toomik tekitas projektsiooni, eksponeerimispinna ja videopildi intiimse dialoogi, rakendades oma šamanistlikku hoiakut argise ja pühaliku piiril turnides.[1] Tema toonased tööd mässivad sind meditatiivsesse ajamulli, toovad esile psüühe müütilised lademed. Neid on väga meeldiv ja kerge vaadata.

Sellest hoolimata on just Toomik pidevalt osutunud pinnuks moraalihüsteerikute silmis. Tema töö nimega "16. mai – 31. mai 1992" on kurikuulus ja omandanud peaaegu müütilise staatuse. Tegelikult on sellest tööst alles vaid üks pilt ja kirjeldus Toomiku portfoolios Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuses ning sama pilt almanahhis Kunst 1/1993. Ajakirjanikud, kes kirjutavad "sita-kunstist", ammendades enda jaoks selle retoorikaga kõik kaasaegse kunsti vormid, pole

enamasti ei seda tööd ega isegi mitte selle pilti kunagi näinud.[2] Väljend "sitakunst", mis on muutunud neokonservatiivide kultuurileksika kohustuslikuks komponendiks, on praeguseks oma algsest tähendusest peaaegu täienisti emantsipeerunud. Üksnes ähmaselt ja üldsõnaliselt mäletatakse pruunikaid plekke Toomiku käistel.

Vaadates tagasi Toomiku tegevusele 1990. aastate alguses ja keskpaigas, võime öelda, et formaalselt tähistab "16. mai – 31. mai 1992" kunstniku huvi nihkumist Viini aktsionistidest mõjutatud rituaalidelt postminimalismile. Toomik installeeris kaheksasse klaaspurki pandud väljaheited ja oma nädalase söögimenüü ning eksponeeris seda 1992. aastal grupinäitusel "Artmix". Selle töö tegemise ja eksponeerimise taustale jääb postsovetlik majanduskriis, milles jõuti välja peaaegu näljani – selles Toomiku žestis ei puudu eksistentsiaalne dimensioon. Et Toomik toob inimeksistentsi häbiväärsed jäänused – omaenda sita –, mis on argiteadvuses nii peenelt privatiseeritud ja sotsisaalsfäärist sootuks minema uhutud,[3] kunstiteosena avalikku ruumi tagasi, paljastab ta subjektiivsuse südamikus laiutava abjektse tühimiku. Otsustava tähtsusega on seegi, et Toomiku töö ei paku meile otsest kergendust latriinihuumori toel, mida sageli sellesarnastes töödes häbistavast pingest vabanemiseks tehakse. Katse sundida end kohaliku olukorraga radikaalselt suhestuma osutus toonasel otsustaval Ida-Euroopa kunsti redefineerimise perioodil Eestis küllalt ainulaadseks juhtumiks. Siin toimis see töö nagu Oleg Kuliku jõhker-poeetilised koera-aktsioonid vene kontekstis, kus pööraseks aetud "koer" kaitses tühja galeriipinda – sümboolset vaakumit, mis oli tekkinud pärast endist ametlike kunstnike lüüasaamist ja endiste dissidentide emigreerimisest Läände. Seda arvestades teeb muret, et siiani on raske leida analüüsi, mis ammendaks "16. mai – 13. mai 1992". Igatahes ei saa me seda tööd suruda samasse kategooriasse gargantualiku jumalateotusega, mis on niikuinii pigem katoliiklik teema, ega tõmmata otseseid paralleele Manzoni "Kunstniku sitaga", mis ilmselt on olnud käsitletava töö inspiratsioonallikaks. Toomik pakkus meile mõnevõrra ähvardavalt isikliku ning aja- ja kohaspetsiifilise *arte povera* eetika taastõlgenduse.

Lugenud Toomiku viimase näituse vastukajasid, tunnen vajadust hermeneutilise vaktsiini järele. Tulgem niisiis tagasi näituse juurde ning laskem töödel ja nende motiividel suhelda maailmaga, milles me elame. Projitseerigem mõneti pateetiline küsimus – mida tähendab olla inimene siin ja praegu? – Toomiku praegustele töödele.

Eemalviibija silmadega

Eelmise aasta novembris Tallinna Kunstihoone näitusel eksponeeritud neljas videoinstallatsioonis oli kunstnik fokuseerunud mehe motiivile erinevates keskkondades. Kahte meest näidati keset loodust ja kahte meest siseruumides, mis viitasid justkui linlikule keskkonnale. Selline vastandus – *natura versus urbs* – jätkus ka video-*loop*'ide rütmis.

Näituse ülesehituses keskne töö, Kunstihoone suures saalis eksponeeritud videoinstallatsioon "Mees" kujutas alasti meest, kes on viidud abitu olendi seisundisse. Pulga külge kinnitatud pika riideribaga jalge vahele venitatud peenist pidi kinni seotud, tammus mees keset hiigelsuurt mudast põldu lõputult ringiratast. Sotsiaalse sfääriga sidus tema ilmselgeid füüsilisi püüdlusi vaid soki- ning lääpas kingapaar jalas kui viimane märk tsivilisatsioonist. Jäi mulje, nagu oleks ta muudetud mutandiks, kastreeritud zombiks. See töö oli tehtud Eesti Energiate grupinäitusele Viini WUK-i galeriis ja mõjus seal algselt kui *hommage* Viini aktsionismi teemadele, mis olid Toomikule väga olulised 1980-ndate lõpul ja 1990-ndate algul. Sama videot eelistab ta väljaspool Eestit eksponeerida pealkirja all "Untitled". Ehkki Toomik ise nimetab pealkirja muutmist juhuslikuks, rõhutati kohalikus kontekstis tõepoolest rohkem soospetsiifilist maskuliinset konstruktsiooni, astudes dialoogi feministliku kunstiga.

Videotes, kus mehi filmiti siseruumides, näeme esmalt meest, maalijat Peeter Mudistit, kes kannatab närvisüsteemi haiguse käes ja kes ka intervjuu ajal ei saa kontrollida oma jäsemete iseeneslikke järske tõmblusi ("Peeter ja Mart"). Teine mees vaatab filmi, hoides oma värisevad (alkohooliku?) käed ametis popkorni söömise ja kokakoola joomisega ("Vaataja").

Neljandas videos ("Jaan") näeme meest jooksmas kuskil merekaldal vaateväljast välja, tema liikumist järgimas võimas randa paiskuv laine. Selles videos näeme ainsana neljast Toomikut ennast, peas kulunud roheline müts, millega oleme teda kohanud paar viimast aastat. Üllatavalt lühikesel, vaid mõni sekund kestval installatsiooni-videol on tegevuste vahepeal pikemad pausid, mil ekraan on must. Video kannab endas erilist kergust, justkui tundes end oma kunstilises kehas eriti sundimatult. Mul oli esmalt mulje, et pilt kestab täpselt niikaua, kui kaua võtab kunstniku nime Jaan hüüdmine – video on läbi juba

enne, kui arvasid seda algavat. Sealne Toomik on seesama igapäevane Toomik, meenutades samas müstilist sõdalast, kes valmistub millekski tundmatuks, mis iganes teda ees ootab. Castanedalikul sõdalasel pole vähimatki pistmist euroopaliku kontseptiga ajateenijast-käsutäitjast, ning sellel puudub militaristlik rakendus.

Kui Toomiku loodusvaadetesse on ikka kätketud teatav pidevus ja igi-kordus, siis siseruumides filmitu üle domineerivad peategelaste kaootilised liigutused. Ka kaadrivahetuse kiirus varieerub, justkui rõhutades veelgi kujutatava äärmist füüsilisust. Kaadrivahetused on suhteliselt lühikesed, jättes meid seega justkui lõplikult olevikku. Iga mees on oma erilises täbaras olukorras ning video lõppedes jäetakse ta sinna ilma ühegi viiteta väljapääsule. "Peetri ja Mardi" puhul pidi Toomikule suurt huvi pakkuma dialoogi enda eripära – maalija haigus ei lase tal sujuvalt rääkida, kõne on katkendlik ja kommunikatsiooniprotsess ise osutub sedavõrd suureks katsumuseks, et kõneleja stiil läheb järjest ökonoomsemaks ja aforistlikumaks. Küsimusele – mis on elus kõige tähtsam? – vastab maalija, et tähtsaim on esmalt otsustada, et mis on kõige tähtsam. Tema näoilme lisab seejuures uue tasandi tema suhtumisele haigusesse. Hoolimata intervjueerija banaalsusest annab ta oma muidu masendavale olukorrale teise mõõtme.

Kas mitte motiiv olendist, kes on seotud peenistpidi oma "omandi" tüki külge, oma "agraarse pärisosa" külge, mida ta sihitult "kultiveerib", ei võimalda meil rääkida Toomiku kunsti sotsio-eksistentsiaalsest dimensioonist? Jah, võimaldab küll. Mõned ta uuemad tööd tunduvadki üsna sünged ja jubedad, nii et tekib küsimus Toomiku misantroopsusest. Viisist, kuidas Toomik esitab neid mehi, võime välja lugeda seda, kuidas mehed ise juhivad end läbi stereotüüpse mehekujundi dogmaatilise kadalipu. Mees on siin kas füüsiliselt vaevatud ja võimetu eneserefleksiooniks nagu "Vaatajas", võimeline refleksiooniks, kuid vangistatud oma haprasse kehasse nagu intervjueeritav maalija, või orjastatud ja oma alandava missiooni läbi dehumaniseeritud nagu videos "Mees" – kõik need videod väljendavad meeleheidet.

Optimistlikuma tõlgendusvõimaluse avab jooksva mehega video. Seda näidatakse kergelt muutlikus neljandikrütmis – pilt kestab umbkaudu ühe neljandiku video kogupikkusest, sellele järgneb kolm neljandikku musta ekraani ja siis taas pilt. Pildi rõhutatud puudumine sisendab valikumomenti – vaataja võib endalt küsida, et mida see Jaan teeb ajal, mil me teda ei näe? Teiste videoteoste tegelased on seevastu suletud lõputusse situatsioonide

Jaan Toomik. Mees. (Ka "Nimeta".) Video, 2001. Video kuulub Kiasma kollektsiooni, Helsingi.

Jaan Toomik. Man. (Also "Untitled"). Video, 2001. Video belongs to the collection of Kiasma, Helsinki.

kordumise ringi, millel katkestus puudub.

Neljas teda ennast peegeldavas maalis teeb Toomik vastukäigu videote jõhkrale füüsilisusele. "Pilve" võib võtta omamoodi võtmena: siin näeme tillukest ähmast inimkuju keset hiigelsuurt ebamäärast valkjat maastikku. Siin rõhutab Toomik maali loomist inimkätega – ta on jätnud pildi allservas osa lõuendit värvita. Luues dialoogi romantilise traditsiooniga ning selle kinnisideega subliimsest, näib see väikeseformaadiline ja mõneti habras maal küsivat inimese rolli kohta inimese enda loodud maailmas, häälestades meid valvsusele, kaardistama nihkuvat inimlikku kogemust, nii nagu seda tegi Jaan.

Uisutava mehe heli

Toomik on töötanud aastaid, et saavutada loomingus teatud endassepööratud valvsuse seisundit, mis lubab tal nüüd inimeste kohta öelda asju viisil, nagu see oleks maailma kõige loomulikum viis, nagu tuul, mis meist mööda puhub. Tema tugevus seisneb paljuski just sellises hoiakus. Ta käsitleb oma videosid justkui enesestmõistetavaid kirjeldusi mõningatest möödapääsmatutest protsessidest. Neid videosid võiks kirjeldada protsessikunstina, mis on võetud videosse, kuid tema videote pilt ja heli toimivad mingil hetkel intensiivses interaktsioonis, mis toob kujutatu vaatajale äärmiselt lähedale. Just seda silmas pidades sooviksin tähelepanu suunata helile, mis täidab installatsiooniruumis sageli sidusa aine osa. "Mehe" taust, roostes kiige kääksumine, tekitab assotsiatsiooni õnnelikult igavast lapsepõlve pärastlõunast ja see (või mis tahes kujutluspilt, mis sinus aktiviseerub) hakkab videot vaadates tööle. Mäletad kiikumist, see on üks sihitu ning hajameelne lõbu!? Samas on see ka tegevus, mis teeb sind ülimalt teadlikuks oma kehast. Kiikumise ajal ei saa teha midagi muud. Sa oled oma liigutustesse, oma trajektoorile määratud, kuid samas tunned end paradoksaalselt ikkagi vabana! Sa võid olla ülimalt hajameelne ja ometi püsib su teadvus keskendunult sellel, mida sa teed. Kiikumine seisneb tasakaalu hoidmises, andes samas kaaluta oleku tunde. Ehkki see ei pruugi kohe jõuda esmase teadvustamise tasandile nii nagu vaatepilt peenistpidi kinniseotud mehest, kes on sunnitud tammuma ringiratast keset mudast küntud põldu, vallandab heli samas hoopis teise assotsiatsiooniahela, tugevdades vaatepildi lõplikkust ja tröösti-tust. Taustaheli nostalgiline nüanss paneb igatsema lapselikku vabalangemist, aega, mil *libido* pole veel repressioonivahend.

Just "Mehe" taustaheli tegi mind teadlikuks sellest erilisest suhtest, mis Toomikul on viimasel ajal olnud heliga. Minu teada manifesteeris seda intentsiooni väga küpselt esimest korda videoinstallatsioon "Isa ja poeg" (1998), märgistades eemaldumist rõhutatud anonüümsuse perioodist ja tagasipöördumist manifesteeritud kehaliste tegevuste juurde. Kuid mõningates ta hilisemates töödes on helil[4] lausa topeltroll. Ilmselge on fakt, et "Isa ja poja" keskset motiivi, mehe figuuri keset lõputut tühja välja, kordab vihjelise kajana

video "Mees". Kui aga "Mees" on emotsionaalselt sünge töö, siis "Isa ja poeg" on ilmselgelt helge. "Isa ja poja" kujund – alasti mees lähenemas horisondi suunast keset jäätunud merd, et teha paar tiiru ümber kaamera ja lahkuda horisondi suunas – väljendab õrna, kuid enesekindlat kujutlust vabadusest, mis sarnaneb tegelikult kiikumise vabadusega. Uisutajas tunneme ära Toomiku enda. Siin ühineb uisutamise ebakindlus Toomiku 9-aastase poja koraalilaulu hääle värinaga. Kohustuse korras oma maalapil ringitammuv "Mees" asetub ümberpööratud suhtesse videoga "Isa ja poeg", mis toob meieni spontaanse vabaliikumise jäälagendikul – liiga ajutisel pinnal, et seda eraomandiks kapseldada.

*

Väljastpoolt vaataja pilk suunas mu tähelepanu mõnedele Toomiku tööde korduvatele motiividele. See aitas mul analüüsida ka video kui meediumi struktuuri, selle asemel, et minna autori ümber tekkinud kunstijutu mütoloogia vana rada mööda. Nii mõnedki motiivid, mis paistsid konkreetsete tööde nõiduses pidetud, leidsid legitiimse koha Toomiku loomingu totaalsuses, mis osutub palju süsteemsemaks, kui me tavatseme arvata. Selle asemel, et läbida "Toomiku teemade" paketti, keskendusin tema "paletile". Helitausta käsitlemist omaette inspireeris aga Catarina Campinoga koostöös sündinud kuraatoriprojekt "High Input Low Noise", et luua reaalajas toimiv elav Portugali-Balti videokunsti sild, mis tegeleb loovalt müra probleemiga videonäitustel. Pärast pilootnäitust, mis koosnes nelja portugali kunstniku ja helilooja töödest Eesti Kunstimuuseumi näitusesaali Rotermanni soolalaos eelmise aasta detsembris, oleme tellinud Toomikult uue töö "High Input Low Noise" projektile. Kuna mina pöördusin siinkohal mõningate Toomiku korduvmotiivide juurde, siis tema peab nüüd keskenduma helile, millega ta on viimasel paaril aastal instinktiivselt algust teinud.

1 Anders Härm. Šamanism ja meditatsioon: "naturpoeesia" 1990. aastate eesti videos. Ülbed Üheksakümnendad. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001.
2 Vaatamata faktile, et 1990. aastate publikuretseptsiooni kõige põhjalikumalt analüüsinud Johannes Saar pole artiklis "Sitt lugu" nimetatud tööd otseselt maininud, on selge, et pealkiri viitab just selle marginaalse töö vastukajadele pressis. Vt. Ülbed Üheksakümnendad, lk. 326–335.
3 Dominique Laporte, History of Shit, The MIT Press, 2000.
4 Antud kontekstis on vajalik meenutada üht heli-*performance*'it, mille Toomik tegi 1997. aastal koostöös muusiku Rainer Jancisega. Kontserdi ajal, mis iseenesest on juba väga intensiivne akustiline kogemus, alustasid nad *techno*-duetti, mis seisnes selles, et Toomik mängis automootoril ja Jancis sämplis selle heli ja ühendas omaenda *techno-loop*'ide ja kitarriga. Selle kogemuse ülim füüsilisus pidi kindlasti äratama Toomiku ideepangas mõningaid varasemaid šamanistlikke kihistusi.

The Return to Toomik
Hanno Soans

A sudden shift towards interpretive description is badly needed to avoid some sticky clichés art professionals and the general public in Estonia tend to produce about Jaan Toomik. Changing my own point of view I visited his last major exhibition together with Florian Feigl from a German experimental theatre group "Showcase Beat Le Mot". As the work of this group is often focusing on the theme of bodily mutation in dialogue with the social horizon of it's understanding, he approached Toomik's works with a keen, but somewhat distant eye. This article is born in dialogue with his comments.

The Lost Chapter

The main axis of Toomik's art from mid-nineties until 1998 was medium-reflective and meditative nature poesy – he mainly worked with installative video-environments focusing on very precise selection of motives as neutral as accidents. At Container 96, he projected the image of fish back into a pool filled with live fish thus intermingling the illusory with what was physically present. In "Truck" (1997) he projected a video image taken from the highway in the San Antonio desert onto the back side of a truck driving from Tartu to Tallinn, thus transposing the two sites and creating a dreamy continuation for the winter-dark northern road. In these and several other works he brought the projection surface and projection content into a very close dialogue, thus modelling his consciously shamanistic position between the everyday and the celestial.[1] These works are very pleasant for the viewer, capturing her/him into a mediative time-bubble where mythical structures in the human psyche are carefully awoken.

Despite that Toomik has always been a local household name for moral hysterics complaining about contemporary art. The main reason for that is a piece called "16th May – 31st May 1992" which has locally acquired downright mythical status of notoriety. I haven't seen this work myself and neither have the people from the yellow press who, having this piece in mind, coined an expression "turd art".[2] This notion referring to all forms of contemporary art in the local neo-conservative parlance has by now been almost totally emancipated from it's original context of birth leaving behind only vague reminiscences about scandalous brown stains on Toomik's sleeves.

Now looking back at Toomik's work in the early and mid-nineties, it's easy to say that formally the piece is marking a switch of his artistic attention from rituals influenced by Viennese Actionism to a post-minimal approach. In seven glass jars forming a circle Toomik installed his menu and his faeces of each day of the week and exhibited it in 1992. But in the context of its making and exhibiting, reference was made to the existential dimension in the Post-Soviet economic crises coming close to hunger. The fact that this shameful remnant of being a subject – one's own shit – which is so neatly privatized and washed away from the social sphere[3] is here brought back to constitute a text, an artwork, renders the abject in the core of subjectivity almost instrumentally bare. Besides it's crucial that Toomik's piece doesn't offer us any a direct cause for scatological laughter which is so often used to relieve the embarrasment around the shameful subject it touches upon. It is therefore not to be classified under the same category of gargantuan blasphemies as Manzoni's "Artists Shit", which had probably been a source of inspiration for this piece. Instead Toomik offered personal and somehow threatening, time- and site-specific re-reading for the ethics of Arte Povera. An attempt to position oneself radically as an artist acting up to the local situation was quite a unique case in this important period of redefinitions for East-European art. Here the work was thus serving the same function as in the Russian context, the harsh and poetical gesture of Oleg Kulik acting like a frenzied dog coming out to defend an empty gallery representing a symbolic vacuum left behind both due to the defeat of former officials and the treason of former dissidents who abandoned Moscow for the west. Regarding that, it's utterly embarrassing that you cannot find any an art critical analyses trying to contextualize "16th May – 31st May 1992".

You could also feel the need for a vaccine of hermeneutics when reading the reception of the last exhibition of Toomik, which also contained some shocking images. We should thus come back to the exhibition and let the woks and their motives speak on firsthand contact with the world we are living in, let this somewhat pathetic question – what does it mean to be human here and today? – be projected into his present images.

Through the distant eyes

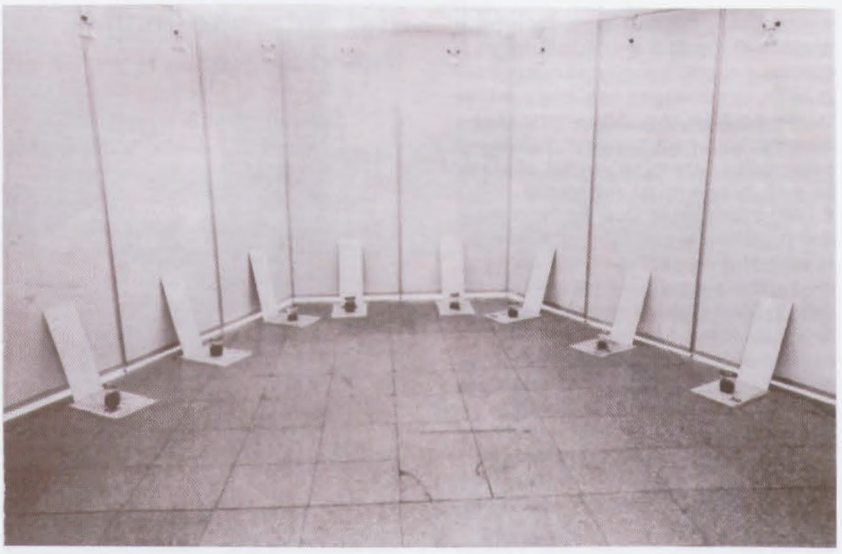
In four video-installations, which were presented at Toomik's exhibition in the Tallinn Art Hall last November, the artist focused on the motive of man in different

environments. Two of the men were shown in nature and the other two indoors as if referring to urban settings. This bias of nature versus urban environment found continuation in different rhythms within the video-loops.

In video-installation "Man", occupying the central place within the composition of the exhibition, shown as a solo piece in the largest room of the Art Hall, we could see a naked man turned down to a state of helpless creature. Bound to a stick with a long piece of cloth tied to his penis he was making endless circles on a huge muddy field. Only his socks and a pair of poorly fitting shoes as the last signs of civilization connected his obvious physical efforts with the social sphere. By the bound-back penis his body became somewhat mutant, as if castrated. The work was originally made for the Estonian Energies group exhibition in Vienna and marked a certain hommage to the themes related to Vienna Actionism, which were important to Toomik in the late 80ies and early 90ies. The video which was called "Untitled" for the Estonian Energies group exhibition at Vienna WUK Gallery was exhibited as "Man" in the context of his personal exhibition in Tallinn. Although Toomik himself stressed that this change in name was accidential, the task of testing the position of gender-specific masculine constructions in dialogue with feminist art was stressed for the local context.

In the videos where men were shown indoors there is first a man – painter Peeter Mudist – who suffers from a severe nerve disease and who cannot help that his limbs are constantly moving in freaky unexpected contortions when he is responding to his interviewer ("Peeter and Mart") and another man watching a movie and having a hard time eating popcorn and drinking Coke as his (alcoholic?) hands are trembling ("The Viewer").

The fourth video (called "Jaan") showed a man running through the frame somewhere at the seaside, his movement coinciding with a rough wave coming to the shore. This surprisingly short video of only a few seconds has longer black fade-outs in between the image. The video conveys particular sense of lightness, being at ease with the artistic medium. I had a firsthand impression that the image lasts only as long as it would take to shout the name of the artist, "Jaan!" – it is over before you first expect it having started. This is the only one from the four videos we could see Toomik himself, with his baggy green hat he has been wearing for the last couple of years. The Toomik there is an everyday Toomik, but nevertheless



Jaan Toomik. 16. mai – 31. mai 1992. S & K grupinäitus "Art-mix", Pirita tee valge paviljon, 1992. Repro ajakirjast Kunst, 1/1993.

Jaan Toomik. 16th May – 31st May 1992. Group exhibition "Art-mix" of S & K. Pirita Road, Tallinn. 1992. Reproduction: magazine Kunst, 1/1993.

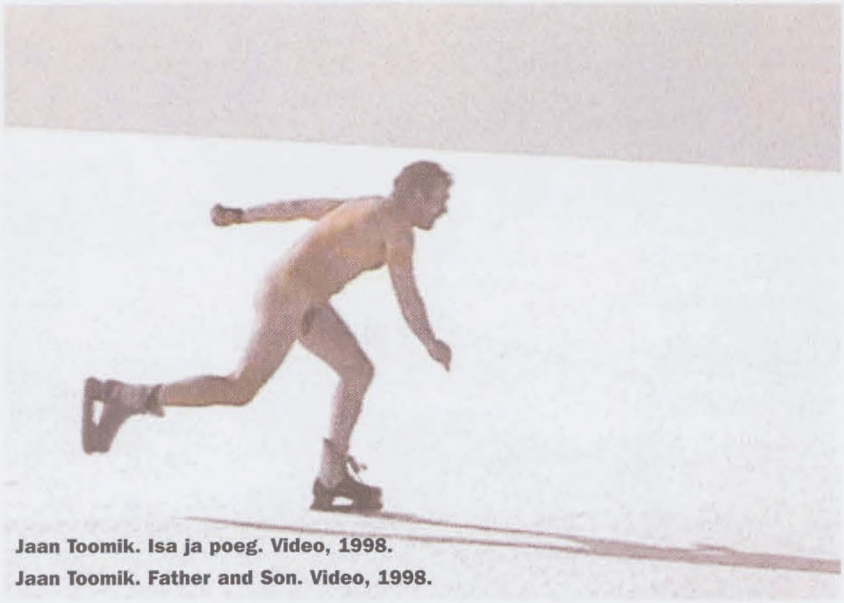
the comparison to warrior preparing himself, tuning in, could be fruitfully used. In Toomik's case it's the mystic-warrior of Castaneda dealing with the mental state of being prepared for whatever comes along. Here the supposed soldier-theme has nothing to do with the European concept of military serving passive duty.

As the videos showing men in nature seemed to keep a steady repetitive rhytm, the videos showing men in urban environment were dominated by the chaotic movements of their protagonists. The variations in the looping pace also seemed to emphasize the utter physicality of what was depicted. The loops were comparably short thus giving the impression of finality of the present. Each man was caught in his special situation and was left with no obvious way out. In case of "Peeter and Mart" the particular features of the dialogue – the physicality of the painter's disease interferring with his speech, distorting it and by making the act of speaking such an effort, changing the style of communication to the economic and aphoristic – must have been of great interest to Toomik. To the question of what is most important in life the painter responded that it is choosing what is important in the firstplace and his impression when saying that added another layer to the tricky relationship he had with his disease. By voiding the utmost banality of the interviewer he gave another dimension to his otherwise quite depressing situation.

Doesn't the motive of a creature tied down by his penis to his piece of "property", to the "agrarian lot" he is aimlessly "cultivating", let us speak of reactivated socio-existential dimension in Toomik's art? Yes it does and as some of his new works seem very dark and macabre the question arises if Toomik now has an utterly misanthropic view or if there exists a somewhat romantic utopia as another way out for a viewer. We can read the way Toomik shows these four men as a reflection on the situation men lead themselves through, the self-induced dogmas of male stereotypes – besides the image of the training warrior/soldier, who has found a common pace with his surroundings, all the other video-images convey despair. The man here is either physically tormented and incapable of self-reflection as "The Viewer", able to reflect but confined to a humble body as the interviewed painter or totally enslaved and dehumanized by a humiliating mission as in "Man".

A vista for more optimistic interpretation is opened up by the video with the running man. It was exhibited in a vague rythm of fours – the image lasts for one fourth of the loop then comes three fourths of black, then the image reappears. The stressed absence of the image insinuates the moment of choice – you could ask what is "Jaan" doing while you don't see him? The characters of the other videoworks are bound in endless repetition of the situation without any break.

In the four paintings exhibited Toomik explores the self-reflexive countermoves to the harsh physicality of the videos. "Cloud" might be seen as a kind of clue as



Jaan Toomik. Isa ja poeg. Video, 1998.
Jaan Toomik. Father and Son. Video, 1998.

it shows a small shady human figure in midst of a huge undefined whitish landscape. Here Toomik is also emphasizing the man made condition of painting by keeping at the lower part of the picture a bit of canvas unpainted. Establishing a dialogue with romantic tradition and it´s obsession with the sublime, this small and somewhat humble painting seems to question the role of man in the yet man made world and re-situate the human experience by tuning it to alertness in the same way as it was done in "Jaan".

His Sound and His Story

Toomik has worked for years to attain a certain state of calm alertness in his works, allowing him now to claim things about human beings as if they were only natural, like a wind blowing by. Much of his strength lies in that position. He is directing his videos as if offering natural descriptions of certain inevitable processes. The videos could easily be described as process works documented with video-camera, but at a certain point the image and the sound of some of his videos interact, bringing whatever is currently shown very close to the viewer. Having this in mind, I would like to turn my attention to the sound – which is often a constitutive part of a video-installation. The sound of a rusty swing in the video "Man" creates a flashback of a happily dull childhood afternoon, and this (or another image evoked personally in you) starts to work somewhere in the back of your mind. If you still remember something about swinging you could say that it's an aimless pastime. Correct! But it is also an activity making you very much aware of your body. You cannot be doing much more at the same time as swinging, actually. You are limited in your movements but paradoxically you still feel free! You can be in a state of revery and still your body remains focused on what you are doing. Although it might not reach the firsthand conscious level at once as the image of a man tied down by his penis and forced to make endless circles on a muddy ploughed field is a strong one in itself, the sound constitutes another plane of associations at the same time both relating the finality and revitalizing the misery of the image. The nostalgic touch in the soundscape cries back for the childish free-floating energies lost, for libido not yet turned into a vechicle of repression.

It was exactly the soundscape of "Man" which made me aware of the particular relationship Toomik has lately developed with sound. As far as I know this intension first ripely manifested itself as a specific construction in video-installation "Father and Son" (1998). But some other of his later works have also a double focus on soundiv. "Father and Son", marking a move away from the period of stressed anonymity, is a piece Toomik returns to manifestly as bodily performance. The obvious fact that the central motive of this work – the figure of a man in a vast empty field – comes to be repeated in the video "Man", is veiled by emotional arithmetics. If "Man" is an emotionally negative piece, "Father and Son" clearly is a positive one. The video image used in "Father and Son" – a naked man approaching from the horizon on the frozen sea to make some circles around the camera and leave towards the horizon again – conveys the humble but self assured image of a certain freedom, actually quite similar to the freedom I associated with swinging. In this vigorously skating figure we can recognize Toomik himself. Here the faults and virtues of skating coincide in such a beautiful manner with the changes and hesitations in the choral sung by Toomik's 9 year old son that a certain redemptive atmosphere is created through the soundtrack of the piece. Through this comparison "Man" compulsively circling on his agrarian lot, is posited as an inverse function of "Father and Son", an outburst of spontaneous freedom, on the field of ice too temporary for any enclosing and privatizing policies.

*

Many of the motives which under the spell of concrete works are unlocated, found a legitimate place in the totality of Toomik's oeuvre, which is indeed much more systematic than we are used to thinking. Instead of going through a set of "Toomik's themes" I this time rather focused on his "palette". The separate focus on the use of sound was inspired by the "High Input Low Noise" project curated by Catarina Campino to build up a live Portuguese-Baltic video-art bridge creatively dealing with the problem of sould in collective video shows. After the pilot-exhibition constituting four Portuguese artists and a composer at the Hall of the Estonian Museum of Art in the Rotermann Saltstorage last December, we have selected Toomik as a video-artist with particular interest in sound and comissioned a new piece for the "High Input Low Noise" package. As I have here tried to come back to certain holds and clinches in Toomik's work he will now have to return conciously to dealing with sound, an issue which seems to have preoccupied him during last few years.

[1] Anders Härm, Shamanism and Meditation: Nature Poetry in Estonian Video Art in the 1990s, Nosy Nineties, Problems, Themes and Meanings in Estonian Art of 1990s, Center for Contemporary Arts, Tallinn, 2001.
[2] Despite of the fact that most thorough analysis of public opinion on Estonian Art in the 1990s, Johannes Saar's "A Shitty Story" does not mention the case directly, it's clear that it has been inspired by the reception of that rather marginal piece. Nosy Nineties, p. 326-335.
[3] Dominique Laporte, History of Shit, The MIT Press, 2000.
[4] In this context its also appropriate to remember a sound-performance Toomik did in 1997 in collaboration with musician Rainer Jancis. They started techno duet – Toomik playing on a car engine and Jancis sampling the sound. The utter physicality of the experience must surely have evoked some older shamanistic layers in Toomik's repository of ideas.

[näitus]

Ene-Liis Semper ja mängu ilu

Anu Allas tõlgendab Ene-Liis Semperi videoinstallatsioonide "tühjust".

FOTOD INGMAR MUU

Ene-Liis Semper. Videoinstallatsioonid. Tallinna Kunstihoone, 13.12.2002—13.01.2003.

Juba Semperi varasemate tööde puhul tundus mõneti küsitav nende käsitlemine traagilis-pühalikus ja surmtõsises võtmes, nagu seda on sageli tehtud. Tema viimane näitus Kunstihoones kui just ei süvendanud, siis kinnitas kahtlust ja kahevahelolekut. Pilk teostele (eriti kõigi eelmiste taustal) provotseerib kõnelema ängist ja tungist, viitama vaatluse psühhoanalüütilistele võimalustele. Samas tekib küsimus, kuidas laseks selline ühemõttelise raskuse ja tõsimeele taak olla Semperil kogu kohaliku kunstiilma vastuolusid siluv kaanetüdruk. Mõtteviisi murrangust ja uuspühalikkusest ei söandaks küll kõnelda. Ene-Liis aga meeldib kõigile. Või kui ei meeldigi, siis teda vähemalt aktsepteeritakse. Igal juhul hoitakse ja ei rünnata. See võib olla suurepärane, aga ka päris painajalik positsioon.

Niisugune üksmeel ärgitab otsima midagi väga üldist ja ühendavat või siis teisalt väga selget siin-ja-praeguolemist, mille kõik ära tunnevad. Semperi töödes leiab mõlemat, kuid kumbagi mitte sedavõrd, et põhjenduseks piisaks. Muidugi on mitmed teemad, millest Ene-Liisi puhul rääkida saab – surmaiha, ebamugavus, valu, äraminek jm. –, üleajalised ja puudutavad rohkem või vähem paljusid. Samas liigub tema teoste poeesia, kui seda üks ühele võtta, justkui liiga lähedal sellele piirile, millest üle astudes oleks justkui raske 21. sajandi koidikul eneseväärikust säilitada. Loomulikult annab mõndagi irooniaga kilbistada, aga ehkki ma kahtlen Semperi sisseelavas siiruses, ei nimetaks seda irooniaks.

Ka Ene-Liisi tööde siinolemine paistab lõpuks üsna habras. Pean silmas just formaalsemat siinolemist (mitte iga üksiku teose küpsust), neid ajas, ruumis ja "õhus" olevaid märke, mis vastuvõttu toetaks ja kanaleid avaks. Mõnevõrra neid märke teostes ju on, aga rohkem ikka repliikide, kaasnevate ja mitte esmaste tähenduste loojatena.

Viimase näituse puhul on alates pressitekstist korduvalt mainitud, et Semper ei lobise. Just tema vaitolek annab aga vaatajale võimaluse kõnelda. Tundub, et mingi heas mõttes tühjus, mahutavus on see, mis Ene-Liisi teosed nii paljudele "omaks" teeb. Kui samasuguse (siiski märksa kitsama ringkonna) konsensuse ja heakskiidu põhjustas mõnda aega tagasi Jaan Toomik, siis ühe põhimõttelise erinevusena ei talu Toomiku tööd sellist sõnastamist, jutuvestmist

Ene-Liis Semper. Punane joon. Video, 2002.

Ene-Liis Semper. Red Line. Video, 2002.

nagu Ene-Liisi omad. Toomikut väga agar seletamine justkui kahandaks, Semperile ei tee eriti midagi. Tahaks öelda, et Toomik on "raske" ja Semper "kerge", aga see on juba väga subjektiivselt iga vaataja tunda.

Kui miski Ene-Liisi töödesse süvenemist häirib, siis nimelt see mahutavus. Kipud takerduma igasugustesse lobinatesse; mida valjemaks ja arvukamaks need muutuvad, seda enam juhivad kuskile umbteedele, kergusest eemale. Rääkimisel tekivad tõkked just seetõttu, et öelda võiks nii palju ja huvi kaob juba enne ütlema hakkamist. Selles mõttes mõjuvad Semperi teosed kohati natuke konstrueeritult, et nii palju niite hakkab kohe jooksma, pole seda häiret, et üldse ei saa millestki aru. Ainus, mille paigutamisega tekib raskusi, on kunstniku enese positsioon.

Ene-Liis ei eksponeeri paljusust, mitmetähenduslikkust, mitmetasandilisust, suhtelisust, tema tööd lihtsalt on sellised. Mitte fragmentaarsed legopildid, vaid vastupidi väga terviklikud. Seisavad ühe selge kujundi ümber koos. Erinevaid tähendusi saab neisse panna samamoodi terviklikult, teised võimalused ei hakka otseselt häirima. Võib ka panna mitmeid tähendusi üksteise peale ja sisse, kõik jäävad ikkagi enam-vähem terveks.

Kunstihoone suure saali ukseavasse on paigutatud video ("Suur saal"), kus Ene-Liis müürib sellesama ava tellistega kinni. See on väga "kunstipoliitiline" akt, Semper võtab ära eesti kunsti esindussaali, keegi ei pääse enam parnassile, kõik jäävad servale. Näitus avati veidi pärast kunstihoone uue juhtkonna valimist, ehk tähistab see laiemat ruumi ümberjagamist. Ene-Liis ise jääb saali sisse, tema üksi on pealaval. Aga kui müür on ees, siis keegi ei näe ju teda. Mida ta seal teeb nagu Lumivalgeke kirstus? See on väga autistlik akt, eraldumine muust kunstist ja maailmast, keeldumine suhtlusest. Vaikne kustumine lõppevas õhus. Suured valged tellised viitaksid nagu Semperi kunsti üha napimaks muutuvatele kujunditele. Lisaks on "Suur saal" nutikas topeltpilt, ekraan tegelikkuse asemel.

"Õõtsuva maja" aknaavadesse projitseeritud kõikuv monstrum-pilvelõhkuja mängib samasugusel topeltpildil. Ei või teada, kas linnaga on pärast ekraanide eemaldamist kõik samamoodi kui varem, ehk põrnitsevad hotell Palace ja Jaani kirik kõrvuti akendest sisse, võib-olla isegi ründavad. Videos "Seitse" tulevad seitse Ene-Liisi ükshaaval lavale, seisavad, kohmetuvad ja lahkuvad. Võiks ju rääkida seitsmest minast, aga nad on kõik täpselt ühesugused, dublandid, midagi pole lõhestunud.

Need kolm videot moodustavad näituse askeetlikuma osa. Vormilt küll minimalistliku (kui seda ebamäärast sõna kasutada), aga kui siin-seal on jutuks võetud sisuline seos, siis Ene-Liis pigem etendab minimalismi, tema teatraalsus on ikkagi näitav, mitte teose võimalikest ülima kohalolu paatos.

Kolm ülejäänud tööd meenutavad rohkem varasemat Ene-Liisi. Päris füüsilist olemist ja kehalist kogemust on seekord vähem, surutuse-ebamugavuse ängi leiab ehk kõige rohkem videos "Punane joon", kus kunstnik kõlgub jalgupidi üles riputatult nagu kellapendel ühele ja teisele poole ekraani läbivat punast joont. Seelik üle pea, väga abitus olekus. Selline kõikumine, kiikumine, edasi-tagasi käimine paistab alates ikoonteosest "FF/Rew" (1998) olevat üheks Semperi kinnisseisundiks. "Kõnelejas" on kunstikriitik (Eha Komissarov) lõhutud ja väänatud kolmele ekraanile. Punane ja must. Teda ei saa vabalt vaadata, peab kuidagi kaela painutama. See on üks Semperi vähestest töödest, mis toimib kõigepealt konteksti kaudu ning võõras keskkonnas ilmselt kaotaks. Või mine tea, ehk toimiks kuidagi teistmoodi. Varasematest teostest on samamoodi aja- ja kohatundlik videolõik ETV lastelavastusest "Uus poiss" teismelise Ene-Liisiga peaosas ("Nimeta III", 2000/1983), vahest üks Semperi kõige otsesemalt emotsionaalsemaid töid, ehk isegi kõige vähem etendav, kuigi tegu on päris (tele)teatriga.

Viimase saali videos "Tule!" jookseb Ene-Liis valges kleidis hämaras tunnelis. See paistab olevat Haapsalu sõjaväelennuvälja angaar, aga võib-olla ka mitte. Igal juhul piseneb siin paiga enese võimalik tähenduspagas, koht muutub ikkagi rohkem dekoratsiooniks. Motiiv tuletab meelde negatiivis äramineku-ringmängu teoses "Nimeta III" ("Paradiis", 2000).

Videot "FF/Rew" ei pruugi käsitleda Semperi võtmetööna, aga antud juhul tundub see kõige ilmekam. Kui vaataja küsib, et mida kunstnik öelda tahtis, siis "FF/Rew" puhul kostab mitte "ma tahan surra, see on õudne, ma tahan seda õudust veel ja veel läbi elada", vaid "ma mängin surma ja kordamine tühistab ta õuduse, ma mängin traagilist kangelannat, ma mängin...". Semperi töödes ei ole väikest nihet, silmapilgutust, mis leevendab ja kommenteerib, kuid ei võta terviku tõsidust. Neis on mingi üleüldine olemuslik kergus. Võib-olla isegi talumatu. Ehkki loomulikult võib ka hoopis teistmoodi näha ja kuulda, nagu öeldud, mahutavad need tööd mitmeid tekste.

Ene-Liis Semper and the beauty of the play

Anu Allas

> Ene-Liis Semper. Video installations.
> Tallinn Art Hall
> 13.12.2002–13.01.2003.

Even with the earlier works by Semper, their treatment in tragically solemn and dead earnest key seemed somewhat questionable. Her last exhibition in Art Hall rather corroborates that earlier surmise, not to say deepens it. The glimpse at her works (in particular against the backdrop of the earlier ones) provokes one to talk of anguish and compulsion, and to refer to psychoanalytical potential. And yet – would the unambiguously ponderous and earnest style, if there were one, make Semper the cover girl able to smooth the contradictions in the local art world. Ene-Liis appeals to everyone. Or else she is accepted, at least. It may be an excellent position to assume, however it may also turn out rather nightmarish.

With respect to her last exhibition, there have been hints, starting from the press release, implying that Semper is not talkative. It seems that it is due to a certain vacuity, in the good meaning of the word, that Ene-Liis' works are accepted by so many spectators as "their own".

Ene-Liis does not only exhibit multiplicity, ambiguity, multiple layers, relativity – her works are the very quintessence of those categories. They are not fragmentary lego-pictures – quite the contrary, they are very integral. They are amalgamated, to combine into a single clear image.

In the door opening of the grand hall of the Art Hall there has been installed a video ("Grand hall"),

Ene-Liis Semper. Õõtsuv maja. Kohaspetsiifiline video installatsioon, 2002.

Ene-Liis Semper. The rolling house. Site specific video installation, 2002.

where Ene-Liis is bricking up the same opening. This is n very "art political" act – Semper is commandeering this sumptuous representative hall of the Estonian art, blocking the way to all striving to enter the Parnassus. They are to stay on the sidelines. As a matter of fact, the exhibition was opened shortly after the new management of the Art Hall was elected, thus the implication of the video may be a wider reallocation of the premises. Ene-Liis herself stays within the hall, she is alone on the main podium. However, with the brick wall completed, nobody can see her. What will she do like the Snow-white in the coffin? This is a very autistic act, isolation from other art and works, refusal to form relationships with people. Large white brick should evidently refer to ever scarcer images of Semper's art. Furthermore, the "Grand hall" is a very ingenious double picture, the screen substituted for the reality.

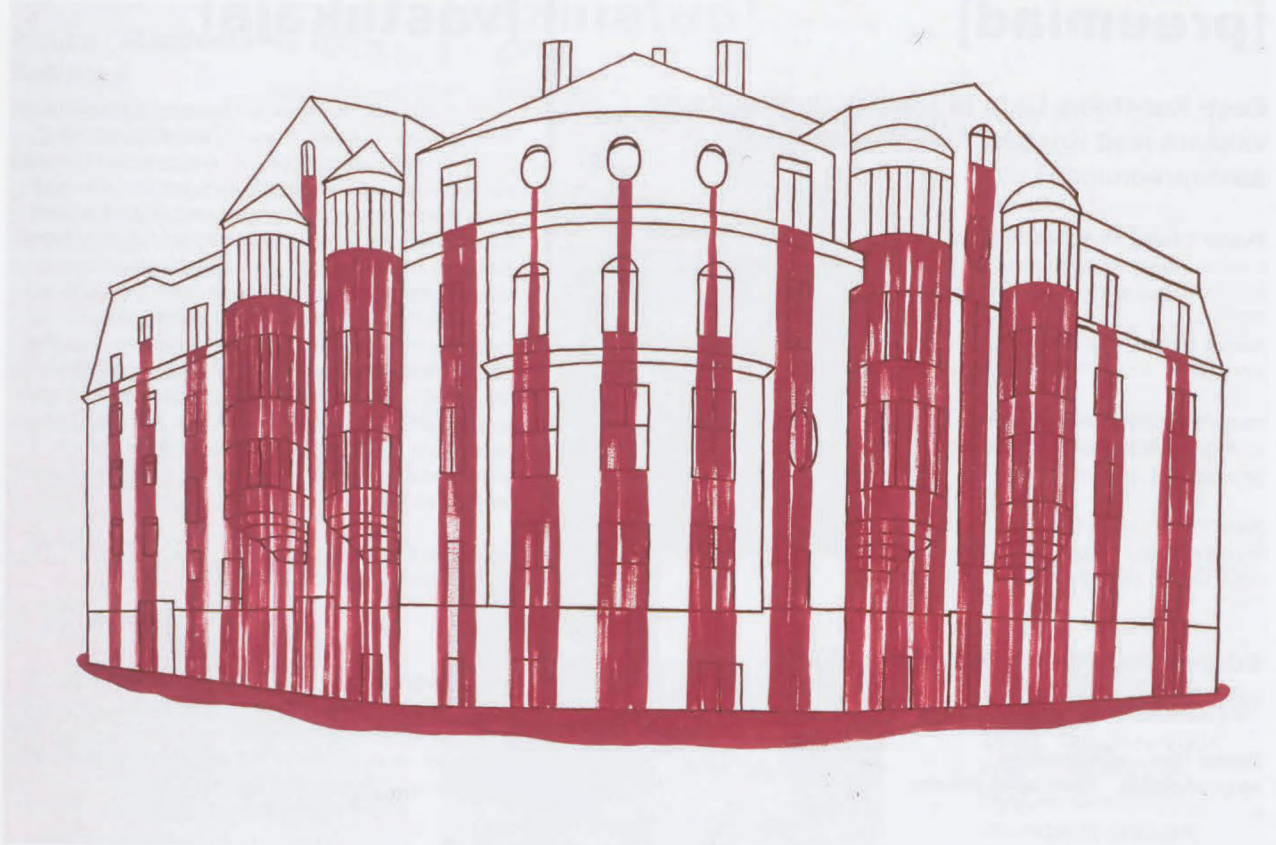
"The rolling house" – projected into the window openings has been a swinging monster-skyscraper, playing on the similar double picture. None to know, whether the town is the same as of old, after the screens are finally removed. In the video "Seven", the seven clones of Ene-Liis appear on the podium, one after another. They stand there a while, land in a state of self-conscious distress and take exit. One might venture to talk of seven egos, however they are similar to a minute detail, actually doubles, with no disintegrated personality, remaining within the bounds of normality.

Those three videos constitute the more ascetic part of the exhibition.

The remaining works are more like the earlier Ene-Liis. The elements of the anguish of depression-malaise are perhaps most noticeable in the video "Red line", with the artist hung by feet and swaying like a pendulum, under the action of gravity, crossing the red line on the screen. The skirt over head, in an absolute state of distress. Such swinging seems to be one of the states haunting all videos by Semper, starting from her icon work "FF/Rew" (1998). In "Speaker" the art critic (Eha Komissarov) has been splayed and split onto three screens. This is one of those few videos by Semper, which worked, in the first place through the context and would lose a lot, in strange surroundings. Yet, it might well operate otherwise.

The video "FF/Rew" need not be regarded as a key work by Semper, however in the given case, it would seem like the most expressive one among them. When the viewer asks of himself what the artist was likely to imply, in case of "FF/Rew" the answer is not "I want to pass away, it is scary, I want to experience that nightmare once and again", however "I playact the demise and the repeated experience of that cancels the macabre, I am playacting the tragic hero, I am playacting...". Inherent in the works by Semper is some existential ease. Quite naturally, the inferences drawn may be different, given the Semper's fondness for coded and encryptic writing and for loaded style, open to several layers of meaning.

FOTOD STANISLAV STEPASHKO



{näitus}

Ühest verisest traumast

Eero Epneri mõtted Marko Mäetamme viimaste maalide juures.

Marko Mäetamme ja Pia Frausi "Vereolümpia" Hobusepea galeriis 31.03.–12.04.2004.
Marko Mäetamm. El Gabinete Abstracto. Bilbao, Rekalde galerii, 29.04.–30.05.2004.

Marko Mäetamme viimaste maaliseeriate "Bleeding Houses" ("Veritsevad majad") ning "Vereolümpia" retseptsioon on tallanud peamiselt iroonia, musta huumori ning surmaretoorika pedaale ning sidunud need ühte Mäetamme 1990ndate alguse popkunsti lustikummutiga. "Mäetamm naerutab publiku surnuks," kirjutab Johannes Saar. "Surma märksõna /---/ on esindatud vägagi puhtalt," leiab Mari Sobolev. Mõlemad tabavad ilmselgelt märki ning eriti Saare täpsed määratlused on Mäetamme loomingu põhikudet kirjeldanud alati kokkuvõtvalt ja ilmselt suuresti ammendavalt. Ent küllap selle tajumine tekitaski teatud nõutusega segatud vastureaktsiooni, mis viis siinkirjutaja lõpuks kerge meeltesegaduseni ning pidurdamatu ihani proovida Mäetamme töödele vaadata pilguga, mis jätab kõrvale kõige olulisema ning keskendub vägivaldselt vaid teatud marginaalsetele seikadele. Seeria "Bleeding Houses" on seega vaid teatud lähtealus, millele rakendada suvalisi mõttevenitusi, ning alljärgnev ettevõtmine meenutab üha enam "lobisevat kriitikat", mille puhul pole oluline mitte mõistmine, vaid see, et "mulle tuli just selline mõte – ja ei midagi rohkemat" (Hasso Krull).

Kui jumal mängis tennist

Võib ilmselt öelda, et "1990ndate Mäetamm" on võrdlemisi hästi läbi kirjutatud ning teatud mõttes lõpetatud projekt. Räägitud on temast kui neopopi lemmiklapsest ja määratletud sellega toonane Mäetamm võrdlemisi täpselt.[1] Ent 1990ndate lõpu Mäetamm on kahtlemata otsapidi seotud juba "Bleeding Houses'i" afääriga, kui pidada silmas eelkõige tema skemaatilisi ilmutusraamatuid. Üleminek oli tegelikult võrdlemisi järsk, lühikese ajaperioodi jooksul toimus ümberlülitumine naiivpopilt enesekeskse tabelarvutusteni. Soovi korral võiks siin näha ka teatud retinaalsete väärtuste kadu, koloriidi kokkukuivamist ning nihkumist kontseptuaalse kunsti selle suuna poole, mis on oma vahendiks valinud "liiklusmärgilikult selge" (Johannes Saar) ning minimalistlikult napi visuaalse kõnepruugi. Siin võiks sisse tuua esmakordselt maalikunsti traumaatilise ko-

gemuse mõiste, millest kogu käesolev lugu tõukub, ning mis nimetatud mõttevenitustest on peamine. Küsimuse all on see, kuidas maal on kaotanud oma traditsioonis peamiseks peetud väärtused nii vormis (alates koloriidiprobleemidest ning lõpetades ruumiillusioonide ning figuurikujutamisega) kui ka jutustustehnoloogias. Ometi pole Mäetamme skeem-maalides traumaatiline kogemus veel täielik, tekib hulgaliselt lisaküsimusi, mis panevad kahtluse alla ka tööde visuaalse keele kõnetamise maalipsühholoogia vahenditega. Tugevaid kõhklusi tekitab juba "traditsiooniliste väärtuste" loetelu ning tõdemus, et neid on nii Eestis kui maailmakunstis korduvalt ületatud juba enne Mäetamme, kes pealegi pole kindlasti seadnud oma loomingu keskset sihikut vormiuuendusele. Enamgi veel: Mäetamm näitab pealtnäha vormi suhtes üles täielikku ükskõiksust ning me ei saa rääkida teatud maaliliste fenomenide teisendamisest, vaid pigem väljajättest, puudumisest. Ent taas: kas on üldse õige valida lähtealuseks "maalilised fenomenid" ning vaadelda Mäetamme loomingut suhtes nimetatud fenomenidega, seda enam, et ilmselgelt ei oleks Mäetamm siin esimene ning tema tööde põhikude näib asuvat mujal? Autori omamütoloogiast tõukuvad maalid tekitavad veel mõned olulised tõrked "traumaatilise kogemuse" vastu, selle vastu, et me võiksime vaadelda Mäetamme maale kui maalikunsti puudumist. Neist olulisim on kahtlemata autori selge kohalolu ning meie võime nimetatud töid kerge vaevaga Mäetammele atribueerida. Kunstnikul on siin äratuntavalt oma lähenemine, mida parema puudumisel võiks nimetada "stiiliks". Tööde seerialine iseloom seob iga üksiku struktuurielemendi üldisema süsteemiga, mistõttu on raskendatud tööde vaatlemine üksiknähtusena, terviku sidumine autoriga on aga üldjuhul veelgi lihtsam kui iga üksiku maali puhul. Mäetamme käekiri on, alates pildiruumi organiseerimisest tabelina kuni ikoonilaadsete "mustade mehikesteni", selgelt äratuntav ja äravahetamatu. Enamgi veel: lisaks jutustuse keerlemisele autori ümber on ka Mäetamm ennast korduvalt pildile maalinud, mistõttu autori kohalolu on veelgi reljeefsemalt välja joonistunud. Mööda ei saa minna ka ikkagi teatud visuaalsetest kvaliteetidest, ornamentikast puhtaks kraabitud minimalistlikest värvivahekordadest (punane-mustvalge, mis kordub ka seerias "Bleeding Houses"), mille puhul ei saa me enam kindlasti rääkida maalikunsti vahendite eiramisest või ükskõiksusest nende suhtes. Nii tekibki terve rida vastuväiteid esialgu efektselt mõjuvale ettepanekule käsitleda Mäetamme töid psühhopatoloogiast lähtuvalt.

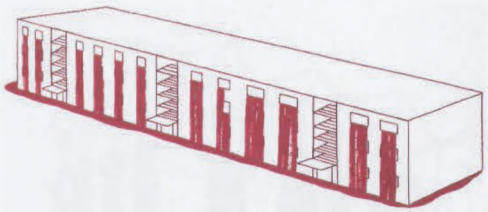
Bändiproov

Ometi näib efektsus piisavalt paeluv, et püüda neurootilise järjekindlusega sellele põhjendusi leida. Üheks väljapääsuteeks oleks jõudmine seeria "Bleeding Houses" juurde ning selle võrdlemine Kaido Ole näitusega "The Band". Siinjuures on abiks üks Kaido Ole 1994. aastast pärit tekst, mis näib kõnelevat ka täna vähemalt eesti maalikunsti ühe osa seisust. Peamine muutus, mille Mäetamm on "Bleeding Houses'is" varasema religioonikoomiksiga võrreldes läbi teinud, on käekirja muutumine anonüümseks ning autorimina teatav taandumine, mistõttu küsimused ei ole enam Mäetammekesksed, vaid neid võib esitada maali kui säärase kohta. Autor pole küll kadunud, kuid ta on muutunud nähtamatumaks.[2] Tema kohalolu ei saa me enam välja lugeda maali enese pinnalt, sest puudub kindel ühele autorile viidav võttestik. Ent võtmelise tähendusega tundub siin hoopis teine küsimus, mis tõukub Mäetamme lausest "Tuli parem välja, kui ma arvasin". Nõnda kõneles kunstnik pärast seda, kui ta arvutis valmis tehtud maalijoonised oli lõuendil realiseerinud. Tüütu järjekindlusega paneb see lause mind küsima, miks ei piirdunud Mäetamm formaati ja koloriiti kordavate digitaalsete väljatrükkidega, vaid keskendus maalile? Ühelt poolt võib tegemist olla autori sissesõidetud rajaga, harjumusega töötada maalikunsti vahenditega, kuid see on ebatõenäoline ja väheolulne. Võiks ka arvata, et tahvelmaali võimalused tundusid kunstnikule paremad just visuaalsete kvaliteetide tõttu: värvi teatav ruumilisus ning vahetumalt mõjuda võiv üldine "maaliline" keskkond. Neid võimalusi ei tohiks välistada. Ometi pakun välja veel ühe võimaluse: Mäetamme võime mängida maalikunsti kinnistunud tähendustega, sellesama "vahetu mõjumisega", mis peaks andma lisavõnke tööde võikale sisule, ning sooviga väljendada maalikunsti vahenditega seda, mille väljendamiseks pole maalikunsti vahendid vältimatud. Me ei saa küll nende visuaalselt efektsete tööde puhul rääkida maalikunsti kasutusviiside eiramisest ega ka uuendamisest, kuid me saame rääkida nende viiside asetamisest võrdlemisi marginaalsesse positsiooni ning – näpates Anders Härmi väljendi – reprodutseeritavuse muutumist maalide põhikoe määravaks printsiibiks. Just see on pseudoteadusliku maalipsühholoogia seisukohalt traumaatiline kogemus, ilmajäämise ning puuduoleku kohalolu. Maali unikaalne ja ainukordne kogemine muutub siinkohal nonsensiks, tema senine enesekirjeldus elab läbi krahhi ning tavapärane maalitüpoloogia ei rakendu enam kuidagi. Ma ei räägi siin reprodutseeritavuse printsiibist Eesti kaasaegse maalikunsti kontekstis, sellest kui vormiuuendusest või pöördumatust mõjutegurist (mis oleks tüütu pseudoarutlus), vaid konkreetsest seeriast ning võimalustest käsitleda siin (mitte "selle põhjal") maali mina-identiteedi murenemist. Ja see on koht, kus oleks aeg pöörduda Kaido Ole näituse "The Band" poole.

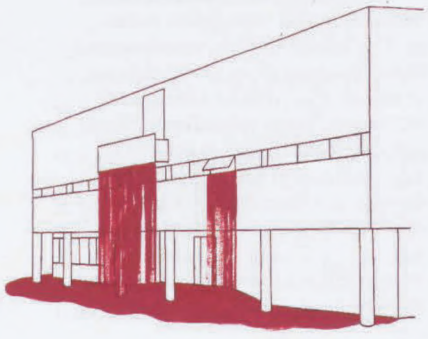
Marko Mäetamm. Maalid seeriast "Bleeding houses". 2003.

Marko Mäetamm. Paintings from the series "Bleeding houses". 2003.

Õigupoolest jätan praegu täienisti tähelepanuta Vaala galerii rõdul olnud "The Band'i" koostisosad ja keskendun suurtele kõlarilõuenditele, kus järjekindlalt korrati ühte motiivi põhimõtteliselt lõputult. See on seeria, millega on maal viidud teatud eneseküllase sõgeduseni ning kus, laskudes taas psühhopatoloogiasse, on maalikunsti tabanud teatud obsessiiv-kompulsiivne häire. See on skisoprojekt, kus üks maal reprodutseerib end järjest ja järjest, tema minaidentiteet pole murenenud, vaid lõputult paljunenud. Iseenesest triviaalse seoste jada muudab ehk tähenduslikumaks märkamine, et kuigi "The Band'i" valitseb reprodutseeritavuse printsiibi absoluutsus, pole see teostatud mitte trükitehniliselt, vaid maalikunsti enese vahenditega. See on kahetine küsimus maalimina olukorrast: "Bleeding Houses'i" puhul tajub ta traumaatilist ilmajätmist traditsioonilisest enesekirjeldusest ning võimalust, et tema minaidentiteet kaaperdatakse reprodutseerimisega lõputu arv kordi; "The Band'i" puhul on aga korraga



tegemist nii täieliku kohaloluga kui ka pideva kordumisega, iseeneseliku lõhestumisega. "The Band" ei ole trükitehniliselt adekvaatselt reprodutseeritav, sest Ole on siinkirjutaja meelest ikkagi rõhutatult silmas pidanud sääraseid nähtusi nagu valgus ja vari, pintslilöök, koloriit (kuigi ta mängib nendega napis registris). See on see osa maalikunstist, mis Ole enda kümne aasta eest antud kirjelduse kohaselt on "spetsiifiline tulemus", mida ei saa "sellisel kujul esile kutsuda mingite muude vahenditega ja ülejäänud maailma areng puudutab ta positsioone minimaalselt". Ent seejärel lisab ta kohe: "Samas on selline *status quo* pärssiv, sest eristatavaid võimalusi, mida poleks kasutatud, jääb järjest vähemaks ja süsteem saab täis." See "täis-saamine" oleks justkui maalikunsti mina-olemise absoluut, totaalne eneseloome kinnitus. Viisid, mil moel Ole siit jätkab, on enam kui tähelepanuväärsed. Ta on loobunud siiani kasutamist mitte leidnud elementide otsimisest ning jätkab maali täiusliku mina algobjektiga identseteks teisikuteks lõhestamisega. Maalil saavutatud tehniline virtuoossus on ainult tööriistaks, mille abil pöördutakse tagasi enese vastu. Meisterlikkus, mis peaks algideelt olema unikaalne, on siin korratav ning maali üles ehitav ainulaadne *apparatus* muutub enesehävituslikuks tehnoloogiaks. Maalikunst on "The Band'is" totaalne ja lõputult korduv, maali minaidentiteet on korraga nii täiuslik kui ka pidurdamatu inflatsiooni tõttu pankrotistunud.



Teistmoodi jutustamine

Totratel kunstipoliitilistel pseudopõhjustel võib kergesti tekkida küsimus, kas Mäetamme maalide tühik paneb iseenesest ka kontseptuaalse rõhu, eelkõige: kas maalikunsti tinglik puudumine püüab meile signaliseerida midagi olemuslikku maalikunsti praeguse üldseisu kohta? Siinkirjutaja siiski tõrgub sääraseid järeldusi tegemast, nõjatades oma seisukoha nii Mäetamme loomingu senisele trajektoorile kui ka veendumusele, et maalikunsti üldküsimused on "Bleeding Houses'i" puhul aktuaalsed vaid käesolevas vägivaldses käsitluses. Lisaks kõigele tundub üldistuste tegemine kultuuris, sh ka maalikunstis, üha kahtlasem.

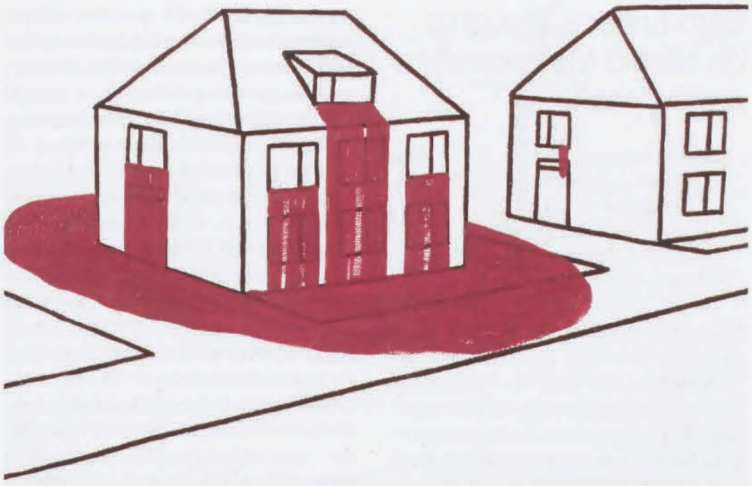
Kuigi Ole "The Band'i" puhul tundub viide maalikunstisisestele küsimustele reljeefsem kui Mäetamme "Bleeding Houses'i" puhul, siis ei saa me kummalgi juhul jätta kõnelemist sellest, mis maalil (Mäetamm) või näitusel (Ole) sisuliselt toimub. "Teine osa oleks tinglikult maal kui jutustamise vahend, jutustus läbi pildi," kirjutab Ole 1994. aastal, tõdedes mõned read hiljem, et "uued vahendid, mis lasevad lugusid jutustada tunduvalt kiiremini, efektiivsemalt ja tõepärasemalt, annavad maalile taas šansi". Sarnaselt Mäetamme omamütoloogia-seeriatega jätkuvad siit ajapunktist Ole "moodulmehikesed" ning maalidele tekkivad eneseküllased süsteemid, mis ilmselgelt rakendavad maali lugude jutustamise vahendina. "Veritsevate majade" puhul on põnev küsida, kas vormi tasandil kirjeldatud traumaatiline maalikunsti puudumise kogemus on ka kusagil mujal jälgitav. Ja ehkki see võib tunduda veelgi vägivaldsemana, näib, et me võime ka Mäetamme jutustamise tehnoloogias näha teatud nihet, mis eelkõige väljendub loo jutustamises *post factum*-printsiibil, struktuuris videokunsti kaamerakogemuse kasutamist, keerustunud suhetes teose sümboliseerimisväljal ning teatud kummastamisvõtete kasutamises.

Uue jutustustehnoloogia nägemine sõltub antud juhul vahetult seeria interpretatsioonist. Esimene võimalus on loomulikult lähtumine pealkirjakeskest põhimõttest ning sõna "veritsema" semantikast. See viitab selgelt maja personifitseeritusele: maja on see, kes veritseb.[3] Teine võimalus, millele panevad kargud alla Mäetamme tekstid, on võimalus, et vägivald on toimunud ikkagi maja sees ning immitsev veri on tunnistus maja sees toimunust. (Mis ei tõuka eemale "kurja maja" personifitseerimist.) See märgib aga traditsiooniga võrreldes mõneti erinevat jutustamistaktikat, "maali uut šanssi" (Ole), kus loo lahtirullumine lõuendil ei kopeeri fotograafia, filmi või videokunsti neid struktuure, mis olemuslikult seisavad reaalse reprodutseerimisele kõige lähemal. Mäetamme jutustamistehnoloogia töötab selgelt kahel tasandil: pseudokirjanduslikes tekstides ning maalikunstis, kuid oluline on märgata tekkivat ümberpööratuse efekti. Nimelt ankurdab Mäetamm tavapärased maalikunsti erutavad dramaturgilised situatsioonid tekstidesse, tõmmates samas oma pildid tegevuslikku vaakumisse. See, mis maalis on olnud traditsiooniliselt (sageli olemuslikult) kõige põnevam, jäetakse antud juhul kirjeldavate tekstide kanda, mis annavad meile teada pingestatud tegevustikust pildil kujutatud maja sees; pealegi eelneb see ajaliselt pildi valmimisele. Maal on siin ajaliselt ning ruumilisest Sündmusest eemaldatud, tema seotus tekstiga on järgnev ning erinevalt tekstiillustratsioonist näidatakse meile midagi, mis on dramaturgilise situatsiooni suhtes täiesti kõrvaline.

Siin võimegi soovi korral näha kaamera tungimist maali, neid videokunsti mehhanisme, mis teevad võimalikuks sünkroonsed ning korraga kehtivad kaadrid ühest situatsioonist. Mäetamm käsitleb maaliruumi läbi kaamera, eemaldudes nii ajaliselt kui ruumiliselt tegevuslikest sõlmpunktidest, sellest, mis maja sees toimub. Kui tavajuhul tähendaks maali ilmajätmine dramaturgilisest sätitusest kas abstraktsionismi või igavust, siis kliiniliselt täpse rakursivalikuga Mäetamm kruvib oma kirjanduslik-kontseptuaalses seerias pinge groteskini, juhtides vägivalla äärmuse ehk irooniani. Siin ei ole kaevumist psüühe varjatud kihtidesse, autistlikku enesepiina ega emotsioonidest lokkavat verepulma, Mäetamme veri on pehme ning mõrv õrn. Tema vägivald näib kummaliselt pretensioonitu ning eesmärgitu, viidates korraga mitmele edasiliikumise võimalusele.

Suhestumine arhitektuuriga näib olevat võrdlemisi paljutõotav tee. Maja kui arhitektuuri üks peamõisteid on siin taandatud ruumiliseks põhiplaaniks, skeemiks. Sellelt on riisutud igasugune kontekst ning see on oluline just pelga märgina, viitena majale kui sellisele. Pole ilmselt vähetähtis, et kõik kujutatud hooned kuuluvad kas Eesti või Inglismaa arhitektuuri emblemaatilisse klassikasse, mis annab meile õiguse rääkida popkunstni-

ku kogemusest rutiinseks kujunenud märksõnadega opereerimisel. Need ruumilised põhiplaanid on viide arhitektuuri tajumise automatiseerumisele, st et me "tajume kontuure, aga mitte asju, esemeid".[4] Üks Mäetamme peamisi taktikalisi plaane näibki seega olevat võõritusefekti saatmine tagalasse, mis tekitab käärid argitasandil "kodu-na" tähistuvate majakujutiste ning neist välja voolava vere vahel. (Pangem tähele: Mäetamm ei kasuta kordagi büroohooneid või steriilseid tootmisruume, vaid ikkagi individuaalelamuid ja ühishooneid, sõnaga – elumaju.) Need klišeelikud majad ei ole kindlasti vanglad või hüpermarketid, kus peaks tegelikult asuma vägivalla õige ja loomutruu *locus*. Kuri toimub siin vales kohas, tekitades mõra meie kinnistunud ettekujutustes. See ei ole enam küsimus ainult vägivalla "vales" lokaliseerimises, vaid nähtus on põhimõttelisem. "Positiivsus on inimlike asjade normaalseis," kirjutab Jaan Undusk, "aga see jääb põhiliselt tasakaalustatud ühiskonnas enamasti markeerimata". Mäetamme markeerimisvõttestik on Unduski tõdemusega suhestatult võrdlemisi keerukas. Pealtnäha on tegemist ilmselgelt kunstnikuga, kes "markeerib negatiivset", piiritleb kurja, ent tema piltide naiivoptimistlik kõnepruuk (mõtlen siin eelkõige tema Hobusepea galeriis üleval olnud tööd tapjapäkapikkudega liblikanahas) lubab meil oletada, et Mäetamm ei piiritle mitte niivõrd kurjust või vägivalda, kuivõrd eitust. Tema autoripositsioon on siinkirjutaja meelest viimastes seeriates olnud selgelt "markeeritud positiivsust" eitav, see on – veel kord Unduskit appi võttes – inimlike asjade normaalseisu eitav. "Bleeding Houses'i" puhul tähendab see kindaviskamist rutiinseks muutunud märksõnadele, mis seostuvad arhitektuuri, kodu ning koduvägivallaga. Traumaatiline kogemus ei tulene seega niivõrd Mäetamme maalide silmatorkavast teemapüstitusest, kuivõrd tema jutustamistehnoloogia eripärast. Tema maalidelt loetav jutustus tuuakse meieni pidevate väljajätete kaudu, kust on eemaldatatud kihid, mis varem toetasid maalikunsti vormilist ning sisulist ülesehitust. Säärane vigastamine ning trauma tekitamine peegeldub ka keerustunud suhetes teose sümboliseerimisväljal, kust on välja imetud tavapärane kujundiloogika, mis "peidab" enda taga kujundist endast palju suuremat varju. "Bleeding Houses'i" puhul pole meil midagi teha metafoorikäsitluste ning kujundisümboolikaga. Maalil kujutatu taga on küll tekstides kirjeldatu, kuid puudub igasugune viide moraalile, teadmisele, tõele või teistele tavaliselt kunstile atribueeritavatele nähtustele.[5] See ei ole enam kunst, mis oleks "oma olemuses esile-hüpe," mis omakorda on "viis, kuidas tõde olevaks /---/ muutub" (Martin Heidegger). See on tõepoolest mõningate (maali)kunsti olemust käsitlevate seisukohtade viimistletud puudumine.



Trauma on täielik. Mis ümberpöördult ei tähenda aga midagi muud kui katarsist.

[1] Üks ilmselt mitte väga oluline kõrvalepõige: kui rakendada "neopopi" mõistet kohalikes kunstiajaloolistes positsioonides, siis võib märgata üksikuid märke selle kohta, kuidas Mäetamm tsiteerib 1960ndate popi kogemust. Sarnasus on küll hõre (nagu ka 60ndate pop) ning piirdub vaid teatud teemakordusega, kuid leitud seos Andres Toltsi krestomaatilise "Auto" ning Mäetamme autoseeria vahel (1993/1994) ning Toltsi "Tennisemängijate" (1968) ja Mäetamme 1990ndate keskel maalitud "Tennise" vahel on teatud määral põnev. Ühelt poolt võiks piirduda pelga fakti tõdemisega, teiselt poolt võime läheneda milankunderalikult. Romaanikunsti kirjeldades leidis too mitmeid tuumseid motiivipesi, mis paistavad antud žanris eriliselt võimenduvat. Miks nii Mäetamm kui Tolts jõudsid nähtusteni, mis tegelikult vastupidiselt lääne popikogemusele ei kuulu tegelikult siinsesse argikogemusse, vaid liiguvad pigem kusagil sümbolisatsiooni tasandil, tähistades asju, mis p e a k s i d kuuluma popi huviorbiiti just tänu oma sotsiaalsele rollile (ühiskondliku eliidi tennisemänguharrastus või autostraadadel kihutavate masinate sulnis hullus), seda on ehk isegi huvitav küsida.

[2] Autori täielik kadumine tähendaks sarnaselt teiste totaalsustega ideaalprojekti, ent need on võimalikud vaid matemaatikas.

[3] Napakas uitmõte viiks meid tõlgenduseni, mille kohaselt Mäetamme seeria on looduse romantiseeritud personifitseerimise omalaadne teadlikult nihestatud paralleel (karjuvad kivid, nuuksuvad puud jms).

[4] Säärane lausestus pärineb vene formalistide koolkonna esimese perioodi mõjukaima autori Viktor Šklovski esseest "Kunst kui võte". Mh tõstab Šklovski kunsti peamise mehhanismina kilbile kummastamisprintsiibi, mida võiks tõlkida ka kui "võõritamist" ning mida me võime kerge vaevaga rakendada Mäetamme seeriale. Šklovski lähtekoht kirjeldab nimelt positiivset konflikti, mis tekib siis, kui automatiseerunud tajule astub vastu kummastav/võõristav kunstiteos, mis seab senise taju kahtluse alla. Iseenesest ei ole Šklovski seisukohas kaasajal muidugi midagi uut ega revolutsioonilist, ent teades Mäetamme (omaaegset) huvi formalismi vastu, tundus Šklovski tsiteerimine ahvatlev. Samas on Šklovski ning Mäetamme kunstikeele analüüs põhimõtteliselt erinev. Esimene ootab kunstiteose tajumise raskendamist, öeldes: "Tajumisprotsess on kunstis omaette eesmärk ja seda tuleb pikendada". Mäetamme visuaalne kõnepruuk on seevastu kergesti ja ühekorraga neelatav: kõik, mis toimub, on maalis väga selgesti kirja pandud ning tajumisprotsessi kestus viidud miinimumini. Soovi korral võime nii siin kui ülal kirjeldatud kinnistunud taju eitamises näha traumaatilist ilmajätmist, "liiklusmärgilikus" maalikeeles aga "loomejõudude maksimaalset kokkuhoidu" (Šklovski).

[5] Ma olen kaugel arvamisest, et kunstist kõnelemise eelduseks peaksid tingimata olema nimetatud asjad, kuigi ka ümberpööratud, nihestatud ja pigem küsivas tähenduses on nt "teadmise" või "tõe" küsimus eri kontekstides aktuaalsed.

Kasutatud kirjandus:

Heidegger, Martin. Kunstiteose algupära. Tartu, Ilmamaa, 2000.
Krull, Hasso. Kriitika ja eimiski. – Traditsioon ja pluralism. Kirjanduskonverentside materjale. Eesti Kirjandusmuuseum. Tallinn, Tuum, 1998, lk 85–90.
Ole, Kaido. [Pealkirjata tekst] – Vikerkaar, nr 5, 1994.
Saar, Johannes. Mäetamm naerutab publiku surnuks. – Eesti Päevaleht 01.04.2004.
Sobolev, Mari. Kliiniline surm mahajäetud linnas. – Eesti Ekspress 18.03.2004.
Šklovski, Viktor. Kunst kui võte. – Vikerkaar, nr 8, 1993. lk 55–64.
Undusk, Jaan. Retooriline suund eesti nõukogude ajalookirjutuses. – Võim ja kultuur. Tartu, Eesti Kirjandusmuuseum, 2003, lk 41–68.

About a bloody trauma

Eero Epner's thoughts on Marko Mäetamm's recent paintings

Marko Mäetamm and Pia Fraus. Blood Olympics. Hobusepea galerii, 31.03.–12.04.2004
Marko Mäetamm. El Gabinete Abstracto. Bilbao, Rekalde Gallery, 29.04.–30.05.2004.

Marko Mäetamm's most recent painting series' "Bleeding Houses" and "Blood Olympics" push the public's buttons concerning the subjects of irony, black humour and death rhetoric and hark back to his mirthful pop art of the early 1990s. "Mäetamm makes the audience laugh themselves to death", writes Johannes Saar. "Death's catchword /---/ is represented with clarity", thinks Mari Sobolev. They both obviously hit the mark, yet an awareness of that fact is what provoked the current writer to attempt to view Mäetamm's works in a way that concentrates violently on certain secondary circumstances, as opposed to the main theme.

In can be said that the Mäetamm of the 1990s has been quite thoroughly discussed and is in many ways a fait accompli. The Mäetamm of that time has been defined as everyone's favourite Neo-Pop artist. Yet the Mäetamm of the end of the 1990s is undoubtedly already wound up in the "Bleeding Houses" affair. The transition from one to the other is actually quite sudden. A certain loss of retinal value can be detected here, a drying up of colour and shift to the direction of conceptual art which has chosen a manner of communicating that is "as clear as a traffic sign" (Johannes Saar) and visually minimalist. At this point the idea of the traumatic experience of painting can be introduced, since this is the impetus behind this entire story. We are faced with the question of how painting has lost its most traditionally held values of form, as well as the technology of storytelling.

The traumatic experience is not yet quite complete in Mäetamm's schematic paintings. A number of questions arise which cast some doubt over the way in which the works' visual language is expressed via the painting's psychology. "Traditional values" have repeatedly been surpassed in Estonia as well as in world art; long before Mäetamm, who surely has not set innovation of form as his primary creative goal. In fact, Mäetamm seems to show absolute indifference towards the issues of form and we cannot speak about variations of certain painterly phenomena, but rather about their omission and absence.

The paintings, carried by the force of the author's own mythology, create some obstinance in terms of possibly viewing Mäetamm's works as an absence of painting. Most important is undoubtedly the author's clear presence in the works, they can be attributed to Mäetamm without much effort. The artist's approach is very easily recognisable and for lack of a better term, can be called his "style". Since the works are serial in nature, each individual structural element is tied to the general system. Therefore the works are difficult to view as single phenomena; associating the author with the whole is generally easier than tying him to each single painting. In addition to wrapping the narrative around the author, Mäetamm has also repeatedly painted himself into his works. Also one cannot ignore certain visual qualities, such as minimalist relationships of colours, completely void of anything ornamental (red-black-white, which also repeats in the series "Bleeding Houses"), in terms of which it is surely not possible to speak of ignoring the means of painting or being indifferent towards them.

The main change with "Bleeding Houses" which Mäetamm has gone through compared to his earlier Neo-Pop period, is that his handwriting has become anonymous and his ego as the author has stepped back. The issues are no longer Mäetamm-centred but they can be presented to painting as a genre. The author has not disappeared, yet he has become invisible. His presence can no longer be detected from the surface of the painting, since a distinct methodological pattern cannot be traced to its author. Yet another question seems to be key, stemming from Mäetamm's sentence "It came out better than I thought". That was the artist's comment after he had carried his computerised sketches onto the canvas. This sentence keeps me wanting to ask why Mäetamm didn't he just make digital prints of repeated format and colour, but chose to paint instead?

On the one hand this may have to do with the author's habit of working within the paint medium. It can also be assumed that the possibilities offered by painting onto a board seemed superior to the artist in terms of their visual quality: more specifically a colour's certain spaciousness and general painterly environment, which can have a more intimate effect. But I'll offer yet another possibility: Mäetamm's ability to play with the rigid meaning of painting, that same "intimate effect" which should give additional clout to the grotesque subject of the works. He may also wish to use the means provided by painting to express that, for which the instruments of painting are not necessarily unavoidable. We cannot say that certain methods of painting have been ignored or improved when speaking of these visually effective works, but we can refer to them as having been placed in a relatively marginal position and also (to use an expression of Anders Härm) of the change of their reproducibility to become the principle which most determines their essence. From the standpoint of the pseudo-scientific psychology of painting this is the traumatic experience, the presence of something you have not received or are missing. The unique and once

in a lifetime moment of experiencing a painting becomes nonsense at this point, its former self-description experiences a breakdown and the usual painting typology does not apply at all.

A different kind of storytelling

The question of whether Mäetamm has placed a conceptual stress on the emptiness of his paintings could easily arise, foremost: does the conditional absence of painting attempt to signal something essential about the current general state of painting as such? In the case of "Bleeding Houses" it is interesting to ask whether the traumatic absence of painting, described on the level of form is observable somewhere else as well? And it seems that we can see a certain shift in Mäetamm's storytelling technology which is expressed mainly through storytelling on a post factum principle: use of camera experience taken over from video art, complex relationships on the work's level of meaning and in the use of certain effects to create a bizarre impression.

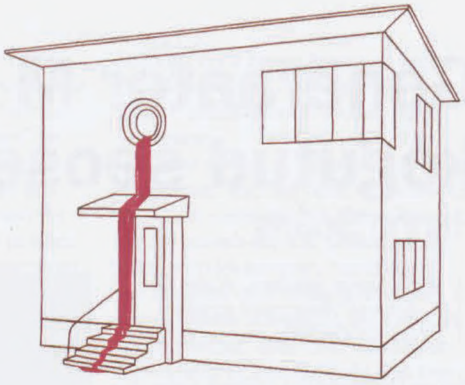
In this case, seeing the new storytelling technology depends directly on the interpretation of the series. The first opportunity is naturally to approach from a title-centric principle. This clearly points to the personification of the house: the house is the one bleeding. The other possibility, which is supported by Mäetamm's texts, is the opportunity that the violence has occurred within the house and that the seeping blood is proof of what has taken place. (Which does not exclude the personification of the "mean house".) This marks a somewhat different storytelling tactic compared to tradition. Mäetamm's storytelling technology works clearly on two levels: in pseudo-literary texts and painting, yet it is essential to notice the turning-around effect that develops. Since Mäetamm anchors the dramatic situations that commonly give meaning to a painting into texts, simultaneously pulling the pictures into a vacuum of activity. That which has been the painting's most interesting part is now conveyed by the texts. These give us an idea of the tense activity portrayed within the house, which has already run its course by the time the work is being viewed. The painting is removed from the event both in time and space. This is not even an illusion, since the depicted aspect that we see is totally secondary in terms of a dramaturgic situation.

If under normal circumstances leaving a painting without dramaturgic arrangement would result in abstractionism or boredom, then Mäetamm, with his clinically precise choice of foreshortening, cranks the tension to the grotesque in the literary-conceptual series "Bleeding Houses". He has directed the violence to the extreme or irony. Mäetamm's violence seems strangely unpretentious and lacking direction.

The house, as one of architecture's main components, has in this case regressed to a mere scheme; it has been stripped of all context and its only significance is to serve as a sign, eluding to the house as such. It is obviously not of little importance that all of the buildings depicted belong to the ranks of Estonia's and Great Britain's emblematic classics. This gives reason to elude to Mäetamm's Pop-artist experience in handling common catchwords. The spatial plans are a reference to the automation of being aware of architecture; that we sense contours, but not things or objects. One of Mäetamm's tactical plans in fact seems to be to place the misleading effect somewhere in the background, thereby seemingly creating "scissors" on the level of the everyday: between the depiction of the houses as "homes" and the blood running out of them.

These cliché houses are definitely not prisons or anonymous hypermarkets where the true and natural locus of violence should reside. Evil is in the wrong place here, striking a crack into our fixed ideas. The question is no longer simply in the "incorrect" localising of violence, but rather the phenomenon is more elementary. "Positiveness is the normal state of humane things", writes Jaan Undusk, "but this is largely left unnoticed in a well-balanced society". Mäetamm's manner of marking things is quite complex when compared to the truths according to Undusk. On the surface we are dealing with an artist who obviously "marks the negative", defines evil, yet his naive-optimistic language allows us to assume that Mäetamm does not define evil or violence as much as he defines denial. The author of the given article believes his creative position in the last few series' has clearly expressed denial of "marked positiveness". It is – bringing Undusk in to help once more – a denial of the normal state of humane things.

In the case of "Bleeding Houses"



this means a slap in the face for catchwords that have become routine and which make reference to architecture, the home and domestic violence. The traumatic experience therefore does not derive so much from the eye-catching presentation of theme in Mäetamm's paintings as it does from the originality of his storytelling technology. The story read from his paintings is brought to us via constant omissions from which layers have been removed that previously served to support the structure of form and content in painting. Creating such injury and trauma is also mirrored in the relationships which exist in the painting's level of meaning, from which the usual figural logic has been sucked out and a much larger shadow than the form itself "hides" behind it. In the case of "Bleeding Houses" we have nothing to do with the handling of metaphors or symbolism of image. What is described in the texts is indeed behind what is depicted in the painting, yet any reference to morals, knowing, truth, or other such phenomena attributed to art is missing. This is no longer art, which would be "a jump ahead in its nature" and in turn "a way in which the truth comes to exist" (Martin Heidegger). It is truly the polished absence of certain points of view with which the art of painting is handled.

The trauma is complete. Which when reversed, means nothing more than catharsis.

Bibliography:

Heidegger, Martin. Kunstiteose algupära. Tartu, Ilmamaa, 2000.
Saar, Johannes. Mäetamm naerutab publiku surnuks – Eesti Päevaleht 01.04.2004.
Sobolev, Mari. Kliiniline surm mahajäetud linnas – Eesti Ekspress 18.03.2004.
Undusk, Jaan. Retooriline suund eesti nõukogude ajalookirjutuses – Võim ja kultuur. Tartu, Estonian Literary Museum, 2003, pp. 41–68.

Peeter Allik. Ma nägin seda. Riigisaladus. Kottida rahvast. Diptühhon. Õli, l., 2003-04.

Peeter Allik. I saw it. The state secret. Let's incur blame on the people. Diptych. Oil on canvas, 2003-04.

{näitus}

Viis küsimust Peeter Allikule

Kakskümmend aastat tagasi õpetati ERKI-s, et "pilt peab rääkima iseenda eest". Kümme-viisteist aastat tagasi hakkasid mitmed kunstnikud ja kriitikud selle üle ironiseerima. Aga nüüd tundub ilma irooniata, et sinu pildid "räägivadki iseenda eest". Kas sa oled seda fenomeni eri vaatajakontingentide peal testinud?
Mind on huvitanud see, et kui käia vanades muuseumides, kus on pildid väljas, kuskil Euroopa provintsi muuseumis, siis satud alatihti piltide ette, millest sa ei saa mõhkugi aru. Seal on mingid tegelased või kas või piiblisüžee, mida sa täpselt ei tea, või pildid, mis omas ajastus on ajanud konkreetset asja, aga praegu ei tea sellest keegi midagi. Kas poliitiline ärapanemine või... Praegu sa vaatad neid kummastavaid pilte – ja pole mingit esteetilist väärtust, on ainult mingi ajas edasi kandunud veider konflikt, millest tänapäeval keegi aru ei saa. Ma tahaks ka midagi sellist saavutada: siin nagu midagi toimub, aga mis asi see on... [Maal "Võib-olla kõik muutub, võib-olla kõik jääb samaks".] Proovisin ka sotsrealismi ja kolmanda *Reich*'i esteetikat sisse panna.

Krestomaatilise kunstiajaloo kunstiteosed on tehtud igaviku jaoks, kunstnik teab, et ta on geenius ja ta loob igaviku jaoks. Aga just need teosed on muutunud kuidagi ajalikuks, jäänud omasse aega. Aga mõni siiras tegelane...

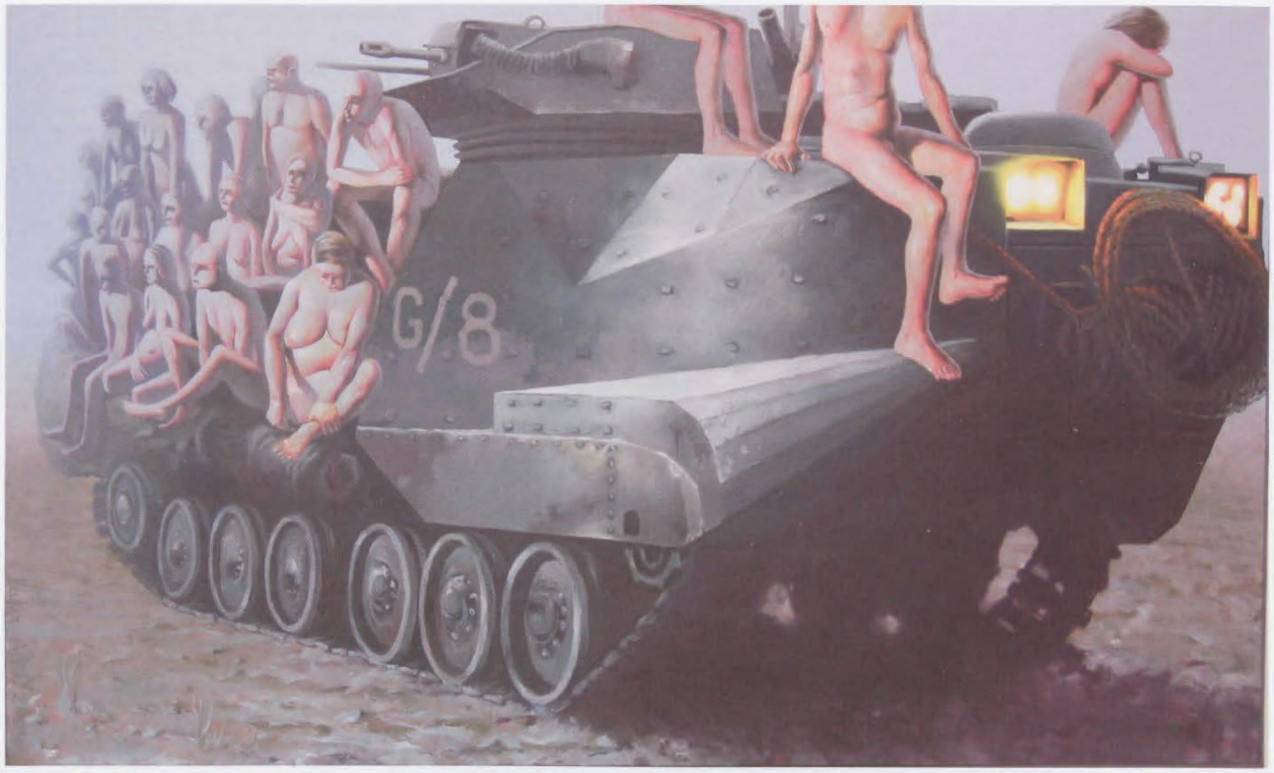
Vaatasin hiljuti Gori raamatut. Eesti kunstis tegelesid siis kõik põõsapiltide maalimisega. Praegu vaatad, noh, olid kah, igal pool maaliti selliseid pilte. Kirjanduses olid Hamsuni kloonid. Aga kui palju Gori jutustab sellest ajast! Saad peaaegu kõik teada, 1920ndate-30ndate fiiling. Ja samas tundub ka praegu naljakas.

Kas sina taotled "igavikulisust" või ajalisust?
Mina teen ajalist kunsti. Viimane pildiseeria "Ma nägin seda" on rohkem nägemuslik. Pealkiri pärineb Goyalt, tema seeria oli nägemuslik, aga samas dokumentaalne. Kaks täiesti erinevat asja on kokku sulatatud. Viimasel ajal on ju tohutult populaarne võltsdokumentalism, dokumentaalsarjad TV-s. Kuidas seda rakendada maalikunstis? Minu võti on fantastiline realism. Igas pildis on konkreetsed detailid selles ajas, mis meil praegu on. Käekell või auto. Fotosid on kasutatud vähe, ainult näiteks mõne pildi taustaks ("Euroopa kontekstis").

Hakkasin lugema uuemaid romaane, Sorokinit jt, mind lummas üles ehitatud suur müstifikatsioon. Kunst on biennaalidel fragmentaarne, Ene-Liis Semper või Toomik töötavad lihtsa motiiviga, mis on võluv iseenesest. Aga kirjanduses ei kardeta vana-aegseid vorme: klassikaline romaan on ette võetud ja tohutu totaalseks aetud. Kunstis teeb sama asja Matthew Barney, nägin tema näitust kolm aastat tagasi Kölnis. Ja see ei tundu labase kitšina, kõik on viidud nii võimsaks. Ma tahaks oma töid veel võimsamaks ajada, et tekiks müsteeriumi tunne. Tuua maal salongi maalikunstist välja. Kui sa tahad suurt täiuslikku müsteeriumi üles ehitada, seal peab olema sees, kurat, kõik. Peab olema mingi nali, peab olema tõsine, siis tekib katarsis, suur asi. Ma nüüd ei ütle, et mina olen selle saavutanud [naer], aga ma taotlen seda, pretendeerin selle saavutamisele. Võib-olla kunagi saavutan ka [naer].

Kundera kirjutas, et I maailmasõda pööras kõik pea peale, õnneunelmad ja modernismiunelmad. Sellest on tehtud tuhandeid maale ja kirjandusteoseid, mis on suured ja masendavad. Naturalism, uusasjalikkus. Aga üks mees kirjutas sellest sõjast naljaraamatu, "Švejki". Täiesti fenomenaalne! Kafka luges oma raamatuid ette nii, et kõik naersid.

Kunstiteos ja vaataja – ja kus siis tekib kunst, kas siis kunsti ja kunstiteose vahel või [naerab]? Meil oli see häda Kantiga, et meile loeti seda Tartu ülikoolis natuke liiga põhjalikult.



Peeter Allik. G-8. Lollide laev. Õli, l., 2004.

Peeter Allik. G-8. The vessel of morons. Oil on canvas, 2004.

Kanti? Immanuel Kanti?

Jah. Läksid loengusse ja meile hakati üksipulgi lugema asju, ilma üldfilosoofilise ettevalmistuseta. See oli postmodernistlik õpe, et tervikut absoluutselt ei taju. Sõber [Albert] Gulk luges Kanti läbi, mis kohustusliku kirjandusena anti, sai ülihea hinde, tema formuleering Kanti kohta oli: see oli väga imelik mees, kes millegipärast tahtis sõnade ja mõistete kaudu jõuda tunnetuseni. Tema jaoks oli see hästi imelik, kuidas üldse selle peale tulla, et niivõrd primitiivsete asjade nagu sõnade ja mõistete kaudu jõuda tunnetuseni.

1988. aastal olime ERKI all ja saime punaseid ained. Siis tulid isemajandamised ja kõikidele humanitaaridele pandi majandusõpe. Kõik õppisid punaste ainete asemel majandust, riigieelarve koostamist ja lisaeelarve väljaarvutamist. Meil oli sellise briljantne lektor nagu Olev Raju, riigikogus praegu, kirjutas valemeid tahvli peale ja rääkis äärmiselt huvitavalt keerulistest asjadest. Väga põnev oli. Ja pärast seda löödi meid III kursusel Tartusse filosoofiat õppima koos filosoofidega, kes olid juba III kursusel. Vaatasid, et see kõrgharidus on ikka üks väga keeruline asi. Postmodernism kõige klassikalisemal kujul, saad kõigest detaile. See äratab igasuguste asjade vastu huvi.

Nii et "Erastamisdokumentide põletamise" maal on siis järg nendele loengutele, kus sulle õpetati riigieelarve koostamist [naer]?

Ei, no jah, see ka kummaline anarhistlik maailm. Kui vaadata poliitilisi suundumusi, sotsialism, parempoolsus, need ei kehti enam, on läinud samasugusteks täpselt. Aga inimesel on tung isikliku vabaduse järgi ikka olemas. Mis siis saab, kui see tung realiseerub [naer], kas siis läheb anarhiaks? Vana-Kreeka dionüüsiad algasid ka ilusti, armastuse võit ja kevad, ning lõppesid totaalse orgiaga.

Kas sinu maalide alasti inimestel on seos Non Grataga?

Selles mõttes jaa, et Non Gratat on väga raske mõista, kui ise selle sees ei ole. Mõned inimesed on kirjutanud Non Gratast, aga asja tuumani pole jõutud veel. Seal on mitu kindlat põhimõtet, väga vähe on sellest lahti kirjutatud. Põhimõte, et on kollektiivne looming, see tähendab, anonüümne. Ja kohapeal Pärnus tekitada isoleeritud kogukond, mis on minu arust kõige huvitavam. Non Grata suhtleb aktiivselt väljaspool Eestit. Pärnus sellest kunstnikerühmitusest ju midagi ei sõltu, aga ometi on see seal kohutavalt vihatud. Nagu paaria. Kuigi me ei sega ju mitte kedagi.

Kui ma sinna läksin (2001), hakkasin umbes samal ajal ka neid pilte tegema. Esimene oli "Ma nägin seda. Maha valitsus, president käigu persse". See idee tuligi, kui olime Non Grataga Kölnis galeriis kolm nädalat lõppematu *performance*'iga. Tegime ajakava, igaüks pidi sisustama selle kuidagi, kas või koristamisega. Igaühel oli ka üks öö. See oli totaalselt väsitav. Kui seal oleksid kõik tõsised, siis see vist üle kahe tunni ei kestaks, kolm nädalat küll mitte. See oli nii kurnav, et kõik jäid haigeks. Siis läksime Münchenisse puhkama nädalaks ajaks. Seal tuli katarsise tagajärjel..., visandasin "Ma nägin seda. Riigisaladus. Kottida rahvast".

Inimesed on paljad. Miks nad on paljad? Katsu sa mingeid riideid tänapäeval kujutada, firma riideid. Kes siis peaks maksma, kas mina firmale või firma mulle? See peaks olema vaba maailm. Samas ma püüan igale poole kaasaja detaile panna, et tegemist poleks ürgkogukondliku korra illustratsioonidega.

Küsis **Heie Treier**

22.02.2005, kunst.ee toimetuses.

Five questions for Peeter Allik

{ Peeter Allik. I saw that. Art Hall, Tallinn. 08.01–06.02.2005

Twenty years ago we were taught that the "picture will make its case". Then the artists started becoming ironical about that credo. However it now looks like your pictures really are self-explanatory and make their case. Have you tested that phenomenon on various audiences?
I have always been interested in when you visit the provincial museums of Europe somewhere, you will invariably find yourself in front of some picture, which is disconcerting because you understand neither head nor tail of it. There are some characters or a Biblical topic, a queer conflict transposed from one period to another, which nobody can grasp today. I would like to achieve something of that sort. I tried to insert into my pictures the aesthetics of Socialist realism and the Third Reich too, as a matter of fact.

Do you seek "eternal" or temporal things?
I am doing temporal art. The latest picture series "I saw that" is more visionary. The title derives from Goya, his series was phantasmal, a figment of the imagination, however documentary at the same time. Lately, bogus documentation, documentary series on the TV have gained immense popularity. My key is fantastic realism.

I started reading the most recent novels, Sorokin and others. I was entranced by the enormous mystification which is built up. In art, Matthew Barney is doing the same.

I would like to add more power to my works, so that a feeling of mystery is generated. If you want to build a large perfect mystery, it must feature every damned thing there is available. It must be funny and serious, for catharsis, for a major piece of art to be born. I am not suggesting that I have attained such purgation [laugh], but I am seeking that.

The work of art and the spectator – and where does art stem from, perhaps from between the art and work of art [laughing]? The trouble we had with Kant was that the lectures on him which we were given at the University of Tartu were too deep.

Kant? Immanuel Kant?
Yes. The students just went to the lecture and the professor embarked on excursuses in things without giving us the basics in general philosophy. A friend of mine [artist Albert] Gulk read the obligatory literature and his formulation of Kant was: that he was a very strange man, who for some obscure reason wanted to attain perception through media of words and concepts. How can one altogether come to the idea of trying to reach perception through such primitive things that words and concepts are?

In 1988 the faculty members of the Institute of Art inculcated "red" subjects in us. It was the dawn of self-financing and then all students of the humanities studied economy, budgeting and calculation of the supplementary budget of the state. After that we were ordered from our third year to Tartu, to study philosophy together with philosophy majors, who were in their third year. I thought that higher education was a truly convoluted job. Truely postmodernist education – a little bit of this, a little bit of that.

Meaning that the painting "Burning of privatisation documents" is the follow-up to lectures on state revenue [laugh]?
Nope. Yet this is a strange anarchist world. Man has an inner drive towards personal freedom. What happens when that drive realises itself [laugh], will it be the showdown of anarchy?

Do the nudes in your paintings have any connection with Non Grata?
The answer is Yes in the sense that Non Grata is very hard to understand if you are not in it, yourself. The bearing idea is that it is a collective creation, meaning it is anonymous. And creating an isolated community in Pärnu is a most interesting thing to my mind.

When I joined them (2001), I coincidently started doing those pictures. The first was "I saw it. Down with the Government, fuck the President". This idea dawned on me when we had been in a Cologne gallery with Non Grata for three weeks with endless performance. It was totally exhausting, everybody was sick. If all had been serious there, they would not have stood it for three weeks on end. Then we went to Munich to take some rest where I experienced a purification of the emotions. As a result of catharsis I sketched "I saw it. The state secret. Let's incur blame on the people".

Why are the people nude? Just try to portray some clothes today, those of a brand. Who will have to pay, I to the company or vice versa? This is supposed to be a free world. At the same time, I try to dot the picture with contemporary details, so that nobody will think that in evidence are illustrations of a prehistoric tribal home rule.

Interviewed by **Heie Treier**
22.02.2005, editorial office of kunst.ee

Peeter Allik. Euroopa kontekstis. Õli, l., 2003.

Peeter Allik. In the European context. Oil on canvas, 2003.

Fernand Léger Tallinnas

Jüri Hain rekonstrueerib ühe 1937. aasta detsembripäeva.

1937. aasta novembris-detsembris toimus Helsingi galeriis Artek Fernard Léger' ja Alexander Calderi ühisnäitus. Seoses näitusega külastas Léger Soomet, kuhu saabus laevaga Antverpenist, ja viibis seal üle kolme nädala. Näitus oli lahti lühemat aega, kaks nädalat, ja lõppes 12. detsembril, kuid Léger jäi veel nädalaks Helsingisse, oodates vastust Nõukogude Liidu viisa taotlusele. Viimast ta ei jõudnudki ära oodata: äraütlevat otsust küll ei tehtud, kuid viisat siiski ei antud. Vasakpoolsete vaadetega, venesõbralikule Léger'le näis see arusaamatusena. Tegelikult oli asi selles, et prantsuse kirjanik (ja tulevane Nobeli kirjanduspreemia laureaat) André Gide oli pärast NSV Liidus viibimist 1936. aastal välja andnud raamatu "Retour de l'U.S.S.R." ("Tagasipöördumine NSVL-st") ja järgmisel, seega Léger' Soomes viibimise aastal veel järje "Retouches à mon Retour de l'U.R.S.S." (tõlgitud kui "Järelmõtted minu tagasipöördumisele NSVL-st"), mis peegeldasid tema illusioonide kadumist selle "maailma parima riigi" suhtes. Nõukogude võim püüdis oma teisi prantsuse sõpru seesuguse pahanduse eest kaitsta ning seepärast Léger viisat ei saanudki. Kunstnik oli selles pettunud, kuid muidu rahul Soomega, kus tema endine õpilane, kunstimetseeniks tõusnud Maire Gullichsen ja sõber Alvar Aalto olid teinud kõik, et ta tunneks end külmal ja pimedal põhjamaal hästi.

Järgnevas on aga kunstniku biograafid võrdlemisi üksmeelsed, ja nimelt selles, et Soomest sõitis ta otsejoones Prantsusmaale. Ükski olulisematest talle pühendatud teostest ei näita ega jäta võimalust, et ta oleks peatunud Tallinnas. Vaid soomlased on märkinud, et tema tagasitee erines tulekust nii marsruudi kui sõiduvahendi osas ja et see toimus rongiga Tallinna, Riia ja Berliini kaudu.

Léger kohtub Laarmani, Raudsepa ja Olviga

Tallinnas tehtud peatuse kohta on andmed väga napid, kuid näitavad kindlalt, et Léger ööbis siin, kohtus kunstnikega, nimelt Eesti Kunstnikkude Ryhma liikmetega, ning käis teatris. Siinkirjutaja on vestelnud kolme Tallinnas Léger'ga kohtunud kunstniku, Märt Laarmani, Juhan Raudsepa ja Henrik Olviga, kelle meenutustele järgnevalt toetutakse.

Kohtumine toimus Kultase kohvikus, kuhu sisenedes olevat Léger pärinud, kas siinsetel kunstnikel on kombeks kohvikus istuda, mispeale ta juhatati Juhan Raudsepa lauda. Viimane reageeris ootamatu külalise ilmumisele niiviisi, et palus ühel tuttaval noormehel joosta Märt Laarmani juurde (kes elas suhteliselt lähedal, Tatari tänav 21b), et too kohale kutsuda. Enne Laarmani kohalejõudmist sisenes kohvikusse Olvi, kes ühines laudkonnaga. Hetkeks olevat nende lauas peatunud veel mõned inimesed, kuid Laarmani saabumisega, kes oskas nimetatud kunstnikest kõige paremaini prantsuse keelt, vestlus elavnes ja kujunes sihipärasemaks.

Meie kunstnikud püüdsid näidata, et nad on tuttavad Léger' loominguga, mis oli tõesti nii, sest tegemist oli ju Eesti Kunstnikkude Ryhma kuuluvate meestega. Samas oli Ryhma kubistlik-konstruktivistlik ilme 1937. aastaks hajunud, Léger' eeskuju andev tähendus neile ja looming, mida nad hästi tundsid, oli aga seotud viimase kubistliku etapiga ja tema seotusega grupiga l'Esprit Nouveau. Veelgi enam, nad teadsid teda ka kunstist kirjutajana, näiteks Laarmani kodu riiulil oli kunstiajakirja Cahiers d'Art number, kus Léger, kirjutades abstraktselt kunstist, võrdles viimast õrna konstruktsiooniga, mis on tõusnud keset ümbritsevat kaost. Kindlasti ei teadnud eestlasest kunstnikud muudatustest Léger' viimaste aastate loomingus ning tema edust USA-s, mis oli sinnamaani tipnenud 1935. aasta isikunäitusega New Yorgi moodsa kunsti muuseumis. Võib-olla mõjutas Léger'd äratundmine, et teda hinnatakse kaugemasse minevikku jäänud tegevuse põhjal, kui ta eestlaste jutu peale vaid heatahtlikult noogutas, arutlustesse laskumata.

Meie kunstnikud püüdsid külalisele anda ka esmast informatsiooni eesti kunsti ja kunstielu kohta, mainides ühtlasi, et kunstnike elu pole kerge, millele Léger vastas "lohutava" tõdemusega, et see on raske igal pool. Ühesõnaga, kellelegi meenutajatest polnud jäänud mällu midagi erilist, eriti iseloomulikku või üllatavat. Välja arvatud üks kõneaine, nimelt teatrikülastus.

Léger teatas, et oli eelmisel õhtul käinud Töölisteatris "Kolmekrossi ooperit" vaatamas. Ta ei seletanud valiku põhjust, märkides küll seda, et mis viga võõrkeelses teatris käia, kui tükk tuttav.

Léger Töölisteatris

Enesestmõistetavalt äratas see teade laudkonna erilise huvi. Tegemist oli samal sügisel esietendunud suurlavastusega, mis tegi tõelist võidukäiku, tõustes lõpuks teatrihooajal 1937/38 Töölisteatris üheks mängitumaks ning külastatavamaks etenduseks: 30 mängukorda, 12 823 vaatajat.

Bertolt Brechti Kurt Weilli muusikaga lugu, mille lavaedu oli alanud 1928. aasta sügisel Berliinis, oli eesti lavale jõudnud ka varem, saavutamata küll sellist edu kui Töölisteatris. Viimases oli lavastus eelmistega võrreldes mastaapsem: 10 lavapilti, kavalehe järgi 42 (!) nimelist tegelast, arendatud tantsustseenid, milles tegutsesid peategelaste *alter ego*'d. Teatri kunstiliste ja tehnilisruumiliste võimaluste piiril seisva vaatemängu tõid publiku ette lavastaja Priit Põldroos, kunstnik Herbert Tamm, muusikajuht Linda Saul ja tantsuseadja Helmi Tohvelman. Lisada tasub sedagi, et näidendi tõlge oli Artur Adsonilt ja Kurt Weilli muusika oli seadnud/orkestreerinud teatrile Eduard Tubin. Peaosalist Machathit (Mackie't) kehastas Oskar Põlla, kerjuste kamba ninameest Peachumi Johannes Romot, viimase abikaasat Lisl Lindau ja nende tütart Helle Raa, politseiülemat Browni Aleksander Teetsov. Näiteseltskond oli muidugi parim, mida Töölisteatril toona välja panna oli, kuid mõned aastad varem oli Estonias peaosalist mänginud Ants Lauter, eeldatud menu saavutamata. Töölisteatri edu üheks põhjuseks oli aga kindlasti asjaolu, et teoste ühiskonnakriitilisus tundus 1930. aastate teise poole Eestis aktuaalsemana kui kümnendi algul. Kui Oskar Kurmiste kirjutas, et ""Kolmekrossi ooper" on kõverpeeglipilt kogu meie praegusest ühiskonnast, selles leidub kogu ta näilise jantlikkuse taga otsatult palju nukrust, ahastavat sihitust ja asjatut väljapääsu otsimist, painajalikku ajajärgu rõhumist ...", siis oli selles pateetikas küll omajagu poeetilist liialdust, kuid samas tunnistas see repertuaarivaliku ajakohast täppiminekut.

Mis aga oletatavasti ajendas Léger'd külastama seda etendust? Esiteks kindlasti teatrihuvi üldse, mis tema puhul väljendus eriti selgelt kiindumuses tantsuteatrisse. Tantsust algas ka tema enda küll punktiirne, kuid samas väga edukas tegevus teatrikunstnikuna. Pariisis tegutsenud ja kogu Euroopas menukaid etendusi andnud Rootsi trupi Ballets Suédois etenduste "Skating Rink" ("Liuväli") ja "La Création du monde" ("Maailma loomine") kostüümide ja lavakujunduse tegemisega aastail 1922–1923 sai see alguse ning oli aasta enne külaskäiku Soome jõudnud väärilise järjeni Serge Lifari balletilavastuse "David Triophant" ("Võitja Taavet") näol, mille muusikaline pool põhines Claude Debussy ja Modest Mussorgski heliloomingul Vittorio Rieti seades.

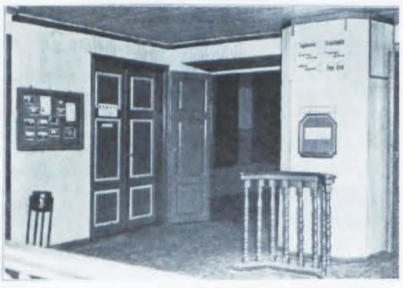
Léger'l oli ka unistuslik kava, ideaalteatri plaan, mis pidi olema määratud massidele, etendatama staadionidel või hiigelhallides ning siduma endas muusika, laulu, sõ-

nalise osa, sportliku liikumise, valgusmängu ja tõstma näitlejate individuaalse dramaatika impersonaalsemaks, universaalsemaks, ühtaegu tõsiseks ja rahvalike-karnevalilike sugemetega vaatemänguks.

Léger' enda kreedo liikumisest kunstis oli saanud aga tegeliku visuaalse vormi 1924. aastal valminud autorifilmis (mille tehnilist poolt aitas seada ameeriklane Dudley Murphy) "Le Ballet mécanique" ("Mehaaniline ballett"). Filmiajaloos on vähe nii lühikesi teoseid (11 minutit), millest nii palju kirjutatud ning mida sedavõrd mitmeti iseloomustatud, nimetades tulemust dadaistlikuks, sürrealistlikuks, abstraktseks jne. Tänaseks võime tõdeda lühidalt, et tegemist on kineetilise kunsti ühe tüviteosega.

Usutavasti ajendas Léger'd külastama teatrit just film, sest Georg Wilhelm Pabsti 1931. aastal valminud ekraaniteos oli talle hästi tuttav ning Brechti ühiskonnakriitilisus südamelähedane. Muuseas, filmi prantsuse versioon oli verbaalselt pisut "pehmem" kui saksa (ja sellele vastav ingliskeelne) variant ning ka natuke lühem. Léger' huvi selle filmi vastu tõstis ka asjaolu, et juba filmimistöö alguses tekkis tõsine lahkheli Brechti-Weilli ja režissööri vahel. Esimesed tahtsid koguni töö katkestada ja enda autorsuse keelata, kuna filmis moonutati nende mõtteid ja ideid (vähemalt nende endi arvates). Lõpuks nad küll leppisid, kuid klausliga, et kirjanikule ja heliloojale jääb õigus filmi samanimelisele uusversioonile. Sellist laadi konfliktid polnud võõrad Léger'le, seda nii kino kui teatri alal, ja sellest ka huvi. Viimase seda laadi vastasseisudest oli ta elanud üle vaid paar aastat enne Tallinna jõudmist, sesoses režissöör William Cameron Menziesi ja produtsent Alexander Korda filmiga "Things to Come". See tulevikuvisiooni esitav, aastaid 1940–2036 haarav linateos, mille aluseks Herbert Georg Wellsi romaan, pakkus režissööri poolt kunstnikuks kutsutud Léger'le võimaluse oma annet mastaapselt rakendada. Mõjukale produtsendile ei olnud tema suurejoonelised ideed vastuvõetavad ja peagi kunstnik tundis, et teda nagu pole tarviski. Pärast tema sirgeselgset lahkumist Londonist sai tema asemel 1936. aastal valminud filmi kunstnikuks produtsendi vend Vincent Korda. Kes arvab, et rehepaplus filmiasjanduses on eestlaste monopol, võib eelnevat lugedes küll pettuda...

On aga veel üks detail, mis võis Léger' tähelepanu äratada, nimelt asjaolu, et lavatüki autorina oli Tallinnas esikohale tõstetud John Gay (1685–1732) nimi. Tsiteerides kavalehe järgi: "John Gay lugu lauludega 3 vaatuses 10 pildis, ümber töötanud Bert Brecht." Iseenesestmõistetavalt oli Léger'le John Gay ja tema 1728. aastal esietendunud "The Beggars Opera", mis Brechtile otseseks lähteallikaks, paremini tuntud-teatud kui enamikule Töölisteatri publikust. Kui mitte muus suhtes, siis vähemalt seoses kunstiajalooga (viimast tundis Léger hästi) oli ta teadlik nii teose olemasolust, tähtsusest kui eelkõige sellest, et William Hogarth oli maalinud talle satiirilise "vaesteooperi" ainel ühe kuues variatsioonis kompositsiooni, millest õieti algabki selle kuulsa kunstniku tegevus õlimaali alal.



Sellisena nägi Fernand Léger Töölisteatri eesruumi ja kassat ning riidehoidu.
Pildid teosest "Töölisteaatri 10 aastat", 1936.

This is how Fernand Léger saw the entrance hall of the Workers' Theatre, the box office and the cloakroom. Pictures from the work "Workers' Theatre 10", 1936.

Coda

Kohvikukaaslaste elava küsimustetulva tulemuseks oli Léger' antud hinnang, et etendus oli elav, oli sobivat liikumist ja hoogu. Külalise heakskiitva arvamuse toel läksid võõrustajad aga julgeks ja söandasid küsida, kas nii tore esitus võiks ka Pariisis tähelepanu pälvida.

Pärast lühikest järelemõtlemist ütelnud Léger, et see oleks võimalik, kuid ainult ühel ja paraku teostamatul eeldusel – kui Pariisi saaks viia etenduse kogu olustikuga: teatrimaja, interjööri ning... aroomidega. See puändikas väljaütlemine tõi innustunud eesti kunstnikud igapäevase realiteedi juurde tagasi: Töölisteatri maja oli vana ja väike, sisustus iganenud ning kulunud ja väljakäigu asukohast andsid tõesti kõigepealt märku lõhnad. Léger' julgustav naeratus andis siiski mõista, et kokkuvõttes on ta Eestis nähtuga rahul.

Fernard Léger' hetkevisiit Tallinna ei jätnud nähtavat jälge siinsesse kunstiellu. Tema siinviibimise fakt on aga kindlasti mainimisväärt seetõttu, et tegemist on ühe kõige kuulsama kunstnikuga, kes iial Eestit külastanud.

Fernand Léger in Tallinn

Jüri Hain reconstructs one day in December, 1937.

In November-December 1937 the Gallery Artek in Helsinki witnessed the joint exhibition of Fernand Léger and Alexander Calder. With that exhibition Léger visited Finland, where he arrived by ship from Antwerp, and stayed over three weeks. The exhibition was open for a shorter time, for two weeks, it ended on 12 December, but Léger stayed for one more week in Helsinki, waiting for an answer to his visa application to the Soviet Union. He ended up never getting the latter. The visa was not expressly denied, but it was still withheld. The Russophile and leftist Léger viewed the incident as a misunderstanding. As a matter of fact, however the French author (and later laureate of the Nobel literary prize) André Gide had issued a book, after a sojourn in the Soviet Union in 1936, entitled Retour de l'U.S.S.R. (Return from the USSR) and the next year, just as Léger stayed in Finland, the sequel, continuing the course of narrative begun in the preceding book Retouches à mon Retour de l'U.R.S.S (Afterthoughts on my return from the SU). They testified to the loss of his illusions with respect to the "best country in the world". The Soviet power attempted to shield its other French friends from such "loss of faith" and therefore Léger was not granted a visa. The artist was chagrined, but otherwise he was well content with Finland, where his former student, having made it to the position of patron of arts Maire Gullichsen and his friend Alvar Aalto had done all to make him feel comfortable in that cold and murky northern country.

In the following all biographers of the artist are rather unanimous in that from Finland he headed directly for France. No significant works dedicated to him give an indication or concede that he stopped in Tallinn. It is only the Finns that have noted that his path of departure differed from arrival regarding route and vehicle, and it happened by train via Tallinn, Riga and Berlin.

The information concerning his stopover in Tallinn is scarce, but they show unambiguously that Léger stayed here overnight, met with artists, namely with members of the Estonian Artists Group, and visited the theatre. The author of this essay has talked to three artists who met Léger in Tallinn, Märt Laarman, Juhan Raudsep and Henrik Olvi, whose reminiscences are the basis of this recount.

The meeting took place in the Kultas café. When entering the café, Léger allegedly inquired whether the local artists entertained the custom of sitting in cafés, whereupon he was led to Juhan Raudsepp's table. The latter reacted to the appearance of an unexpected guest by asking a young man he knew to go at the double to Märt Laarman (who lived relatively near, in Tatari Street 21b), in order to invite him to the place. Before Laarman arrived, Olvi entered the café and joined the company. When Laarman, the best French speaker among the said artists arrived, the conversation geared up and became more oriented.

Our artists were eager to show that they were familiar with the work of Léger, which was true, because those were men belonging to the Estonian Artists Group. However the cubistic-constructivist image of the Group had evaporated by 1937, and the model-of-excellence influence of Léger for them was related to the latter's cubistic stage and the group l'Esprit Nouveau. They also knew him as an author writing on art, for instance on the shelf at Laarman's home there was an issue of the art magazine Cahiers d'Art, where Léger wrote about abstract art. The Estonian artists did not know, for sure about the changes in the work of Léger during later years and about his success in the USA, which had already peaked at a personal exhibition held in 1935 in the New York Museum of Modern Art.

Our artists attempted to provide the guest with introductory information about Estonian art and art life, mentioning by the way that the life of an artist was not easy, to which Léger retorted with "consolation" that it was hard everywhere. In a word, none of them had anything peculiar, which stuck in their memory. Except for one topic, namely the visit to the theatre.

Léger said that last night he had been to the Workers' Theatre to watch the Three Penny Opera. He did not elaborate that it was no problem to go to a foreign language theatre, when the piece was familiar.

As a matter of fact, it was a grand staging with the first night that same autumn, creating an uproar of delight, becoming by the end of theatre season 1937/38 in the Workers' Theatre one of the most played and visited performances: 30 performances, 12 823 spectators.

The story by Bertolt Brecht with Kurt Weill's music, whose stage success started in autumn 1928 in Berlin, had also arrived on the Estonian stage earlier, however not achieving the same kind of success as in the Workers' Theatre. The last staging was of larger scale than the earlier ones. The spectacle stretching the artistic and technical-spatial capacity of the theatre to breaking point was brought to the audience by producer Priit Põldroos, artist Herbert Tamm, musical director Linda Saul and choreographer Helmi Tohvelman. The translation of the text was by Artur Adson and Kurt Weill's music was set for the theatre by Eduard Tubin. The cast was the best the Workers' Theatre could muster at that time. One of the causes of success of the Workers' Theatre was surely the circumstance that the social-critical stance of the work was considered more topical in Estonia in the second half of the 1930s than at the beginning of the decade.

What seemed to prompt Léger to visit that performance? In the first place, the interest in theatre in general, which in his case was manifested, particularly clearly, by his attraction to dance theatre. Dance was also where his own, though sporadic, but very successful activity as a theatre artist started. Léger cherished a dream programme, a plan of an ideal theatre, which was supposed to be meant for the masses, to be performed in stadiums or gigantic halls, linking music, song, speech, sports movement, play of light and to elevate the individualist dramatics of the actors to a more impersonal and universal spectacle, serious while possessing popular-carnival qualities. Léger's credo about movement in art had actually obtained a visual form in his film completed in 1924 (the technical part of which was helped by an American Dudley Murphy) Le Ballet mécanique (Mechanical ballet).

The result of the flood of questions of the table partners in the café was the opinion given by Léger, that the performance had been vivacious, there had been suitable movement and impetus. This positive opinion made the hosts bold enough to ask whether such a splendid spectacle could attract attention in Paris. Having pondered a little Léger is reported to have said that it might be possible, but under one condition only, unfeasible unfortunately – if the performance with the whole ambience could be transported to Paris: the theatre house, interior and ... the aromas. Such a pointé retort brought the Estonian artists, meanwhile carried away, back to earth: the house of the Workers' Theatre was old and small, the furnishings were outdated and worn and the water closet really emanated odours. Léger's encouraging smile intimated though, that he was pleased with what he had seen in Estonia.

Fernand Léger's fleeting visit to Tallinn did not leave a visible trace in the local artistic life. The fact of his staying here however is worthy of note.

3

VENEETSIA BIENNAAL: 110 AASTAT POLIITIKAT, KUNSTIST RÄÄKIMATA

Maria-Kristiina Soomre

2003. aasta hilissuvel puutusin esimest korda elus vahetult kokku politseioperatsiooniga. Töötasin Veneetsia biennaali Eesti paviljonis, mis asus samas kortermajas Indoneesia ja Iraani väljapanekuga. Ühel päikeselisel pärastlõunal tormas näitusele kolm erariides politseinikku, kes paviljoni läbi otsisid ning teatasid, et enda turvalisuse huvides peaksin näituse silmapilk sulgema ning päeva selleks korraks lõpetatuks lugema. Asi ei olnud paviljoni väljapanekus, John Smithi kahtlases tegevuses privaatsuse ja isikupuutumatuse vastu või Marko ja Kaido raketi tuleohutusnõuetele mittevastamises, turvaauguks osutus hoopis ühine varuväljapääsukoridor Iraani paviljoniga, mille vastu oli algamas meeleavaldus. Iraanis kiusasid usujuhid parasjagu taga aktivistidest tudengeid ning Veneto maakonna vasakradikaalid leidsid Iraani paviljoni hõivamise parima kannatajatele toetuse avaldamise viisi olevat. Lõppes see vahejuhtum jõustruktuuride sekkumise tõttu küllaltki ruttu: paviljon jäi vallutamata, keegi viga ei saanud, meeleavaldajate ainsaks trofeeks jäi paviljoni bänner ning teadmine, et solidaarsusavaldus jõudis kohalikesse teleuudistesse. See, et tegemist oli viimasel 50 aastal biennaali esimese ja üldse kokku kuuenda Iraani ametliku paviljoniga, et näitus ise ei kandnud vähimatki poliitilist alatooni ja selle võimalikud religioossed seosed ei rõhunud islamifanatismile või inimõiguste piiramisele, pigem vastupidi, ei läinud ei meeleavaldajatele ega ajakirjanikele korda – paviljon oli sümboolne saatkond.

Toodud näide on vaid üks paljusid kinnitusi, et Veneetsia (kunsti)biennaal oma suhteliselt jäiga rahvuspaviljonide struktuuriga on poliitiline miiniväli. Piisab, kui mõelda viimase viieteistkümne aasta sündmustele maailmas ning elule Giardini di Castellos, Arsenales ja Veneetsia südalinnas iga teise aasta suve- ja sügiskuudel, mõistmaks, et maailma kultuuriteadvuses ja poliitilises reaalsuses aset leidnud üheaegne postkoloniaalne, globaliseeriv ja demokratiseeriv plahvatus on sada kümme aastat toiminud institutsiooni vereringesse paisanud tohutus koguses kiiresti paljunevaid vähirakke rahvusriigikeste, etniliste gruppide, endiste dissidentide, "geograafiliste vähemuste" ja maksujõuliste kontsernide näol, kes kõik biennaalil KOHAL peavad olema ja keda ka nende endi õnnetuseks on iga aastaga üha rohkem.

Rahvuspaviljon Veneetsias tõestab vaieldamatult kuulumist kultuurrahvaste perre, osalemist ühises rituaalis, täna üha jõulisemalt ka kohta loovtööstusriikide G-60 seas ning otse loomulikult ei ole iseenesest midagi halba selle koha kättevõitlemises, hoidmises ja edendamises. Saja kümne aasta jooksul välja kujunenud riikide hierarhia paraadliku paviljonide reaga Giardinis, mis postkolonialistliku vaataja silma kindlasti kriibib, on paraku ajalooline fakt, mida viimasel ajal püütakse kompenseerida üha innukamate püüdlustega biennaali üldise "demokraatia" ja "avatuse" poole. Tänavu toimub sellega seoses pidulik Hiinasse laienemine, Harald Szeemanni üleüle-eelmise biennaali kuraatorižesti institutsionaliseerimine Hiina paviljoni näol Arsenales, millega kaasneb ka nihe itta retoorika tasandil. Oli ka aeg, arvestades nii majanduslikku, sotsiaalset kui kultuurilist reaalsust – tõeliselt rahvusvahelist kunstisündmust ilma Hiinata ikka ei korralda küll. Arvestades ettevõtmise suurejoonelisust, ei saa aga siingi mööda "väikese" nipsakast küsimusest: kas Hiina osaleks nii mastaapse paviljoniga biennaalil ka siis, kui Itaalia peaminister ei oleks korduvalt deklareerinud ülimat sõbralikkust, koostöövalmidust ja kahe riigi majandussidemete tihendamise vajadust, kui Hiina päritolu kapital kummalisel kombel Itaalias kohalikke väiketootjaid ja teenusepakkujaid üles ei ostaks?

Biennaal kui ideoloogiline relv

Veneetsia biennaal on tõepoolest pea kogu oma ajaloo vältel olnud poliitiline mänguväljak: see, mis täna on (lihtsustades) kapital, oli üheksakümnendatel joovastav idealism, seitsmekümnendatel raudne eesriie ja militaarne jõud ning kolmekümnendatel ideoloogia. Kui Hitler vaid aasta pärast Saksamaal võimu haaramist biennaali külastas, oli tegu kunstipõhise jõudemonstratsiooniga tulevasele liitlasele Itaaliale. Samal, 1934. aastal austas oma visiidiga biennaali ka Mussolini ise, kelle võimuloleku ajal oli seni kõigil biennaalidel toimunud futuristliku kunsti ülevaatenäitus. Hitleri külaskäik andis aga tõuke biennaali kunstivaliku üha jõulisemaks natsistamiseks, tõupuhta natsirealismi kehtestamiseks. 1938. aastal rekonstrueeritakse aja- ja ideaalidekohaseks ka Saksa paviljon Giardinis. Pigem poliitilistel kui esteetilistel põhjustel ei osalenud järgnenud biennaalidel pea eranditult ei USA, Suurbritannia, Nõukogude Liit ega Prantsusmaa.

Maailmasõdadevaheline biennaal on kahtlemata poliitilise praktika üks väljund, vahe relv ideoloogiasõjas. Biennaali ajaloos leidub aga

Itaalia ja saksa kultuuriministrid – Goebbels ja Pavolini 1942. aasta bienaalil

ka periood, kus institutsioon toimis iseseisva poliitilise agendina. 1970. aastate keskel pärast institutsionaalset reformi, üliõpilasrahutusi ja teatavat pööret "vasakule" nii sisus kui vormis (kunstimessist rahvusvahelise näituseorganisatsiooni vormimine, 1938. aastal asutatud preemiate kaotamine kümneks aastaks ja algusest peale eksisteerinud ostu-müügi kontori sulgemine) asus biennaali juhtkond, trotsides kohati isegi Itaalia valitsuse ehk biennaali rahakotiraudade vastuseisu, esinema poliitiliste seisukohavõttudena mõjuvate teemanäitustega kalendaarsest "rahvaste sõprusest" vabadel aastatel. Korraldati kultuurifestivale, mis koondasid kunsti, kirjandust, muusikat, teatrit ja kino. Näiteks 1974. aastal korraldati "Demokraatliku ja antifašistliku kultuuri nimel", millega protesteeriti Pinocheti režiimi kehtestamise vastu Tšiilis, 1976. aastal Franco režiimi Hispaania kultuurielule keskenduv "Hispaania: kunstiline avangard ja sotsiaalne reaalsus 1936–1976" ning 1977. aastal "Teisitimõtlemise biennaal. Uus nõukogude kunst". Needki ettevõtmised ei sujunud siiski täiesti välise sekkumiseta. 1977. aasta näitus sai teoks eelkõige tänu USA survele: pärast Tšiili näitust, mis oli olnud Ühendriikide suhtes liiga kriitiline, ähvardati boikoteerida nii kunstibiennaali kui ka iga-aastast Veneetsia filmifestivali. Kuna USA filmitööstuse kõrvalejäämine oleks välja suretanud kogu filmifestivali, tuli biennaali sõltumatuse tõestamiseks teha otsustajatele kohati vastumeelnegi rünnak ka teisele poole raudset eesriiet. Ida-Euroopa dissidentide olukorraga suhestumine tõi biennaalile ettearvatult kaasa omakorda Nõukogude Liidu boikoti aastatel 1977–1981.

Trauma ja leppimine. Globaalne kümnend

Berliini müüri langemine, sellega kaasnenud eufooria ja hilisem sotsiaalne lõhestatus, samaaegne kaugeleulatuva mõjuga protsess terves maailmas mõjutasid biennaali 1990. aastatel üha vahetumalt. Kui 1990. aastal reageeriti äsjastele sündmustele veel lootusrikka õhinaga "uut, suuremat Euroopat" sümboliseeriva näituse *Ambiente Berlin* korraldamisega, siis 1993. aastal kombati üldpealkirja *Punti cardinali dell'arte* all juba palju kriitilisema pilguga nii uut lähinaabrust, s.o sõdivat eks-Jugoslaaviat, kui ka maailma kaugemaid punkte, ida-lääne ja põhja-lõuna telge. Globaliseeruv maailm, arenev tehnika, rändavad rahvad, lõhe rikaste ja vaeste, arenenute ja arenejate vahel oli suurem ja käegakatsutavam kui varem. Biennaalile jõudsid 1993. aastal ladina-ameeriklaste kõrval ka Aafrika kunstnikud, Saksamaa ühines ka Giardinis ja seda Hans Haacke võimsa ajalootraumaatilise žestiga, mis käsitles Saksa paviljoni füüsilist mälu. Järjest liitusid biennaaliga uued pisiriigid, teiste seas 1997. aastal ka Eesti. Samal ajal elas biennaal üle järjekordse organisatsioonilise reformi, kümnendi keskel tunnustati globaliseeruvat maailma ka administratiivsel tasandil ning institutsiooni võisid juhtima asuda ka välismaalased. Majanduslikult liiguti erakapitali suurema kaasamise ja privatiseerimise suunas; biennaaliga koostööst huvitatud partnerid ei istu ammu enam (ainult) Roomas, mis muidugi ei tähenda, et ukse taga potentsiaalsete rahastajate järjekord oleks. Arenemiseks, edasiliikumiseks ja laienemiseks tuleb teha kompromisse ja koostööd.

Rahvuspaviljoni sümboolne taak

Eesti jõudis rahvusliku väljapanekuga Veneetsia biennaalile 1997. aastal, kuus aastat pärast iseseisvuse taastamist. Esimest esinemist biennaalil võib pidada kultuuripoliitiliseks avantüüriks: väike, vaene, aga väge täis riik üritas innukalt ja kohati mängureegleid vabalt võttes iga hinna eest biennaalikaardile pääseda. Rahvuslikuks enesemääratlemiseks biennaali laiemal tasandil oli õige hetk möödas, kolonialismi- ja sotsialismitaagast üritati pääseda lahustumise ja laienemise teel, uus riik biennaaliperes rõõmustas vaid statistikuid ja vahendusfirmasid ning loomulikult väikerahvast ennast ja selle kunstnikke. Rahaline panus, mille Eesti biennaalil osalemiseks iga kahe aasta tagant välja paneb, kuigi Veneetsia mõistes pigem odavalt läbi ajades, on väikeriigi kultuurielule paras pähkel. Seetõttu on kohalikud ootused nii paviljoni edu, nähtavuse kui "esinduslikkuse" suhtes paratamatult kõrged. On tunda alateadlikku soovi kujundada paviljonist rahvusliku (kunsti)identiteedi rahvusvaheline tugipunkt, tõepoolest sümboolne saatkond, tegeleda meie kultuuri tutvustamisega kõige üldisemas mõttes, turustada enda tarbekski raskesti sõnastatavat ja pigem kujutlustes eksisteerivat "Eesti kunsti selle tuntud headuses". Eesmärk, mille täitmine on seda keerulisem, et "tuntud headus" on põlvkonniti ja isiksuseti väga erinevalt käsitletav mõiste.

Eduootused, biennaali võrdlemine nii olümpiamängude kui Eurovisiooniga,

'68 student riots during the Venice Biennial

vandenõuteooriad auhinnajagamise poliitiliste tagamaade ja suurriikliku arrogantsi teemadel on üleaastane leib kultuuriajakirjanikele – ja ilmselt mitte ainult Eestis. Ikka veel enesekehtestus- ja tõestusvajaduses (ilmselgelt on Eurovisioonist ja olümpiast vähe) noor ambitsioonikas rahvusriik on iga biennaali eel ootustest pingul: kas meid lõpuks ometi märgatakse, kas me lõpuks ometi meeldime, kas oleme panustanud õigele kaardile? Need ootused on vaieldamatult õhus ka siis, kui konkreetne valik on tehtud palju pragmaatilisemalt, apoliitilisemalt ja pigem biennaali klassikalist kunstimessi funktsiooni järgivalt. Väikeriigi eduunistusi, siiraid ponnistusi suurt mängu suurelt kaasa mängida on parem kommenteerida Eesti paviljonis 2003. aastal väljas olnud John Smithi väikelinna poiste Marko ja Kaido raketiehitamise looga.

Iroonia tundubki olevat ainus eluterve viis väljuda biennaali pseudopoliitilistest mängudest ja paisutatud ootustest võitjana (isegi kui ilma preemialõvita). Tulles tagasi artikli alguses kirjeldatud meeleavalduse juurde, tuleb – alahindamata keerulist olukorda inimõiguste vallas (mitte ainult) Lähis-Ida riikides – siiski tõdeda, et Veneetsia biennaali rahvuspaviljonide-põhine struktuur on eriti mugav just väikeste huvirühmade väljaastumisteks ning seetõttu küllaltki haavatav ka võimalike pseudoatakkide tõttu. Biennaali poliitiline kaasarääkimisvõime küündib täna vaid Iraani meeleavalduse sarnaste väikelinna-aktivismi puhangute või siis suuremates mastaapides riiklike majandussuhete sõbraliku kinnistamise tasandile. Biennaal ei ole tegeliku poliitika tegemise koht, siin on ruumi järellainetustele, järeldustele ja õnneks jätkuvalt ka poliitilisele kunstile (millest rääkides ei saa jätta mainimata 2003. aasta Santiago Sierra Hispaania paviljoni). Globaalse katvuse või rahvusidentiteedi nähtavuse asemel valitsevad biennaali poliitilist maastikku konkreetsed seisukohavõtud konkreetsetel teemadel, väikesed aktivistide rühmad ja suure rahaga kaasnevad rahvusvaheliste suhete suured hoovused. Eelkõige on Veneetsia biennaal aga siiski kaasaegse kunsti *mainstream*'i kehtestamise, miksimise ja pinnalekerkimise katel, kus väikesel rahvusriigil on kultuuripoliitiliselt võimalik kõige rohkem punkte teenida konkreetsete kunstnike turuedule panustades. ■

4

4 VENICE BIENNIAL – 110 YEARS OF POLITICS, TO SAY NOTHING OF ART

Maria-Kristiina Soomre

In the late summer 2003 I got, for the first time in my life, embroiled in a police operation. I was working in the Estonian pavilion of the Venice Biennial, which was located in the same apartment house where the Indonesian and Iran exhibitions were on display. One sunny afternoon three plain-clothed policemen rushed into the exhibition, searched the pavilion and made a statement, that for reasons of my own safety I should promptly close the exhibition and consider the day as off, in this instance. It was not the issue of the exhibition in the pavilion, the suspicious activity of John Smith against the privacy and inviolability of person, or the compliance with the safety standards of Marko and Kaido's rocket – the security leak turned out to be a common emergency exit corridor with the Iranian pavilion, against which a demonstration was going to begin. In Iran the clerical leaders were just persecuting student-activists and the leftist radicals of the Veneto county had deemed seizure of the Iranian pavilion the best way to express their support for those victimised. This incident extinguished rather quickly, due to the intervention of power structures. The pavilion was not captured, none suffered, and the only trophy the protesters could get hold of was the banner of the pavilion and the knowledge that the expression of solidarity got coverage on the local TV news. The fact that in evidence was the first during the past 50 years, and the sixth at all official Iranian pavilions in the Biennial, and the exhibition did not have the slightest political undertone and that its possible religious implications did not place an emphasis on Islamic fundamentalism or restrictions of human rights, rather quite the contrary. But this did not mean a thing to the protesters and journalists – the pavilion was a symbolic embassy.

The presented example is just one of many testifying to the fact that the Venice (art) Biennial with its relatively rigid structure of national pavilions is a political minefield. Suffice to think of the events of the last fifteen years in the world and about life in Giardini di Castello, Arsenale and in the Venice city centre in the summer and autumn months of every second year. And to understand that the simultaneous post-colonial, globalising and democratising implosion in cultural awareness of the world and in political reality has infused into the blood circulation of this institution, having operated for one hundred and ten years, an immense quantity of proliferating cancer cells in the form of tiny nation states, ethnic groups, former dissidents, "geographic minorities" and solvent concerns, who must all be PRESENT at the Biennial and whose number increases from year to year, also to their own unhappy consternation.

Undoubtedly the national pavilion in Venice proves one's belonging to the family of cultural nations, the participation in a common ritual, today more aggressively also the place among the leading creative industrial countries G-60, and quite naturally there is nothing bad, in itself, in fighting to win that place, in retaining and advancing it. The hierarchy of states evolved in

one hundred and ten years, with the ceremonious row of pavilions in Giardini, which surely grazes the eye of a post-colonial reader, is unfortunately a historical fact, which one has lately been trying to compensate for with ever more strenuous attempts to move the Biennial towards general "democracy" and "openness". This year, in connection with this trend, there is a festive enlargement to China, the institutionalisation of the curator gesture of the last but two Biennials by Harald Szeemann in the form of the Chinese pavilion in the Arsenale, accompanied also by a shift to the East in the level of rhetoric. It was high time, in view of the economic, social and cultural reality – one cannot imagine a truly international cultural event without China. Taking into account the grandiose stature of the event, a snappish question suggests itself to the "small national exhibition"– would China still participate with such a large scale pavilion in Biennial if the Italian Prime Minister had not repeatedly declared supreme friendliness, co-operation readiness and the need to strengthen economical ties between the two countries, and if the capital deriving from China did not, in an incomprehensible way, buy out the local small producers and providers of services in Italy?

Biennial as an ideological weapon

The Venice Biennial has, as a matter of fact, during almost the whole of its history been a political playground – the thing, which today is (in a simplified way) capital, was an intoxicating idealism in the nineties, an iron curtain and military power in the seventies and ideology in the thirties. When Hitler visited the Biennial, just a year after seizing power in Germany, it was a matter of art-based power demonstration to the future ally, Italy. In the same year, in 1934 Mussolini too honoured the Biennial with his visit. During his power, there was the review exhibition of futurist art held until that time in all Biennials. The visit of Hitler gave an impetus to the ever-stronger nazification of art selection of the Biennial, to the establishment of nazi-realism of the pure breed. 1938 witnessed the reconstruction, in compliance with the times and ideals, of the German pavilion in Giardini. Rather for political than for aesthetical reasons, the following Biennials were almost without exception ignored by the USA, Great Britain, the Soviet Union and France.

The Biennial between the world wars was undoubtedly an output of political practice, a sharp weapon in ideological warfare. The history of the Biennial however also witnesses a period, where the institution operated as an independent political agent. In the mid-1970s after institutional reform, the students' riots and a certain shift to the "left" both in content and form (moulding from the art fair an international exhibition organisation, abolishment of prizes instituted in 1938 for ten years and closing down the purchase-sale office which had existed from the very beginning) the leadership of the Biennial, partially challenging the opposition of the Italian Government – the purse strings of the Biennial, started to organise topical exhibitions, having implications of political statements about the calendar "friendship between people" in free years. In 1974 there was an exhibition staged *In the name of democratic and anti-fascist culture*, whereby one protested against the establishment of the Pinochet rule in Chile, in 1976 the exhibition focused on Franco-ruled Spanish cultural life *Spain: avant-garde art and social reality in 1936-1976* and in 1977 *The Biennial of dissidence. The new Soviet art*. However, those undertakings did not happen without an outward stimulus. The 1977 exhibition was realised in the first place thanks to American pressure: after the Chile-exhibition, which had been too critical with regard to the United States, there emanated threats to boycott the arts Biennial and also the annual Venice film festival. Because the withdrawal of the USA film industry would have stalled the whole film festival, in order to prove the independence of the Biennial, the decision makers had, somewhat reluctantly to make an offensive against the party on the other side of the iron curtain. Statements in respect of the situation of dissidents in Eastern Europe brought to the Biennial, predictably, the boycott of the Soviet Union in 1977–1981.

Trauma and conciliation. A Global decade

The fall of the Berlin wall, the concomitant euphoria and the subsequent social split, the simultaneous process of far-reaching repercussions in the world impacted on the Biennial in the 1990s ever more intimately. In 1990 the recent events were reacted to with hopeful enthusiasm, by holding an exhibition symbolising the "new, enlarged Europe" under the name *Ambiente Berlin*, however in 1993, under the general title *Punti cardinali dell'arte* one scrutinized with much more critical eye the new adjacent neighbourhood – the warring ex-Yugoslavia – as well as farther points of the world, the East-West and North-South axis. The globalising world, developing technology, migrating peoples, the chasm between the rich and the poor, the advanced and the developing was wider and more tangible than before. In 1993, the African artists, besides the Latin-American artists made an advent to the Biennial. Germany also unified in Giardini and did it with the dramatic history-traumatic gesture of Hans Haacke, concerning the physical memory of the German pavilion. One by one, the new small countries acceded to the Biennial, among others in 1997 was also Estonia. Whereas at that time the Biennial was surviving successive organisational reforms, in the middle of the decade the globalising world was also recognised on the administrative level and this institution could, further on, have foreigners administering it. Economically one moved towards more extensive involvement of private capital and privatisation – the partners interested in co-operation have long since ceased to sit, for the Biennial in Rome (solely), which does not at all mean that the potential financiers would be queuing up outside the door. For development, moving ahead and expansion compromises and co-operation are called for.

National pavilion as a symbolic burden

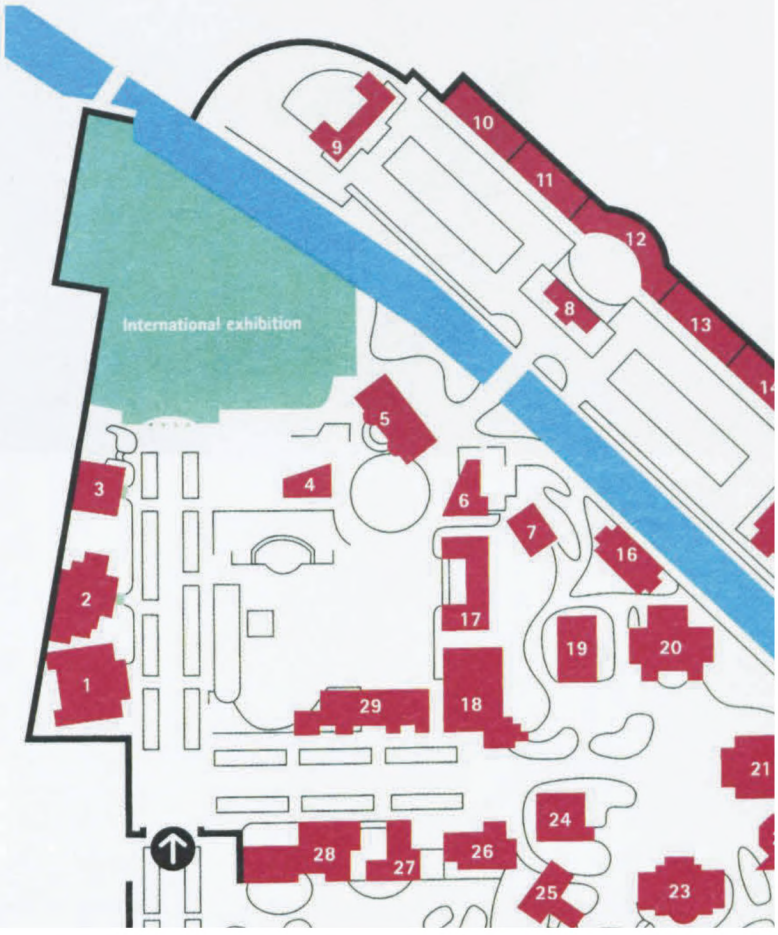
Estonia arrived with its national exhibition in the Venice Biennial in 1997, six years after the recreation of independence. The first presentation in the Biennial may be called a cultural-political adventure: a small, poor country overflowing with ambition attempted arduously, and sometimes infringing the rules of the game, at any price to make it onto the Biennial map. For national self-determination on the wider level of the Biennial, the opportunity had been missed, one attempted to get rid of the aftermath of the burden of colonialism and socialism by means of dissolution and enlargement, however the new country in the community of the Biennial made happy only the statisticians and agency companies and naturally a small country itself and its artists. The monetary contribution which Estonia makes, once every two years, to participate at the Biennial, managing it rather cheaply in the context of Venice, is quite a nut to crack for the cultural life of this small country. Therefore local expectation with respect to both the success of the pavilion, its visibility and "representation" are necessarily high. One can feel the subconscious wish to reform the pavilion into an international fulcrum of national (art) identity, veritably a symbolic embassy, to engage in presentation of our culture in the most general sense, to market "Estonian art in its acknowledged excellence", hard to formulate and existing rather in wishful thinking. The goal hard to achieve, ever more so because "acknowledged excellence" is a concept treated widely differently by generations and by persons.

The expectations of success, the comparison of the Biennial with Olympic Games and Eurovision, the conspiracy theories on the topics of political backgrounds of distribution of prizes and chauvinist arrogance, have been the bread broken once every two years by cultural journalists, evidently not only in Estonia. Still in the throes of the need for self-establishment and self-proving – clearly the Eurovision and Olympic Games do not suffice – this young ambitious nation-state is high-strung and brimming with expectations before every Biennial – will we be noticed, at long last? Will we enchant the visitors, in the end? Do we place our stakes on the right card? Those expectations are understandably also in the air when the concrete choice has been made more pragmatically, apolitically and rather in abidance with the function of the classical art fair of the Biennial. The dreams of success of the small country, its sincere exertions to participate in the game where the stakes are high, in a highfaluting way, is better commented on, by the rocket building story staged in the Estonian pavilion in 2003, by Marko and Kaido the boys coming from John Smith' borough.

Irony seems to be the only healthy way to emerge as a winner from the pseudo-political games and inflated expectations of the Biennial (even without the Lion). Referring back to the little unofficial demonstration described at the beginning of this article – by no means underestimating the complicated situation in the area of human rights (and not only there) in the Middle-East countries – one has to acknowledge that the national pavilion based structure of the Venice Biennial is an especially fertile ground for small interest groups to stand up, and it is therefore quite vulnerable to potential pseudo-attacks. The political capacity of the Biennial to influence actions or decisions attains today the level only of outbreaks of small town activism like the demonstration against Iran or in larger scale, or the level of friendly fixation of economic relations between the states. The Biennial is not the best place to engage in actual politics, there is room for backwash and consequences here, and luckily also continually for political art (speaking of which one cannot but mention the 2003 Spanish pavilion by Santiago Sierra). In place of global coverage or visibility of national identity, the political landscape of the Biennial is the seat of dominance by specific statements on specific topics, small groups of activists and the mainstreams of international relations involving big money. In the first place, however the Venice Biennial is still the pot of establishment of the mainstream of contemporary art, the pot where it is mixed and where it surfaces, and where a small nation state has the chance to earn more credits in a cultural-political way by making stakes on market success of concrete artists. ■

GIARDINI PLAAN:

1 Hispaania
2 Belgia
3 Holland
International Exhibition = Itaalia paviljon = peamaja
4 Island
5 Ungari
6 Iisrael
7 Uruguai
(8-15 "üle-kanali riigid")
8 Brasiilia
9 Austria
10 (eks-) Jugoslaavia
11 Egiptus
12 Itaalia (nn. "Veneetsia paviljon")
13 Poola
14 Rumeenia
15 Kreeka
16 Austraalia
17 USA
18 Põhjamaad (Soome, Norra, Rootsi)
19 Tsehhi vabariik ja Slovakkia vabariik
20 Prantsusmaa
21 Suurbritannia
22 Kanada
23 Saksamaa
24 Jaapan
25 Korea vabariik
26 Venemaa
27 Venetsueela
28 Šveits
29 Taani



{ego}

Elu ruum

Ando Keskküla annab intervjuu Kaire Nurgale – jututeemaks reaalsus, mütoloogia ja uni, realism, hüper- ja sürrealism ning kunsti tinglikkus.

II "Interstandingu" (1997) puhul, kaheksa aastat tagasi, kirjutasite kunstnike inkorporeerimisest "võrgus olemisse"[1]. Milline oleks nüüd juba nelja toimunud "Interstandingu" kokkuvõte?

"Interstanding" oli Eestis kõigi aegade suuremaid rahvusvahelisi projekte. Eesmärk oli istutada siia arusaamist digitaaltehnoloogia tähendusest ja toimimisviisidest kultuuris. "Interstanding" tegeles eeskätt humanitaarse mõõtmega kultuuris; Eestis on digitaaltehnoloogia mõju jäädud (siiani) mõõtma üksnes majanduslikes kategooriates. "Interstanding" oli oma ajast ees nagu ka näitus "Biotoopia"[2], mida omal ajal kui "inetut" kritiseeriti, pärast Dolly kloonimist muutus aga pilt palju selgemaks. Nii et kunst võib oma ajast ees olla. Aga see on pikk jutt ja sellest tuleb omaette raamat.

"Aine-aineta" tähtsus teie jaoks?[3]

"Aine-aineta" pole tähtis mitte minu, vaid Eesti kunstiajaloo jaoks. See oli aeg, kus näitusi hakati koostama uute ideede alusel, jättes hoolimatult kõrvale abstraktse demokraatliku (või demograafilise) printsiibi. Minu teada on see siiani kõige enam arvustusi ja tähelepanu saanud näitus. Ju seal siis midagi oli. Kindlasti tuleb aga hoida näituse käsitlemine ajaloolises kontekstis. See on Eesti taasiseseisvumise järel kõige olulisem näitus.

Kuidas tuli omaaegne üleminek maalilt videole: uute võimaluste kõrval ka vajadus vahetuma reaalsuse järele[4]? Maali reaalsus on ju ikkagi üks illusiooni kombineerimine?

Kunst on teate kodeerimise ja dekodeerimise süsteem. Nende lõikumispunktiks on vastav keeleoskus. Kui hetkeks jätta kõrvale küsimus, mida teatatakse, siis jääb küsimus, kuidas, milliste vahenditega teadet kodeeritakse ja kuidas see on loetav, dekodeeritav. Kuna kunst ei ole ühiskonna visuaalses kultuuris asi iseeneses, vaid see on tähendusi loovas süsteemis ainult üks tegija, siis sõltub lugemisoskus ka paljudest muudest, kunstivälistest teguritest. Film, video, foto on visuaalkultuuris nii kinnistunud kodeerimisformaadid, et see ei jäta puudutamata ka kunsti. Ma ei arva samas, et tegemist oleks vahetuma reaalsusega, pigem vastupidi. Võiks öelda, et mida sarnasem on kujund nn reaalsusega, seda vähem on see reaalne. See tähendab, et reaalsus piirdub üha enam tema enda reaalsusega.

Maali võiks sellises võtmes käsitleda kui superprogrammeerimiskeelt. Selle dekodeerijaid jääb üha vähemaks, see ei ole kättesaadav ega õpetatav kõigile. Pilt on loetav hetkega, te ei pea alluma idiootlikule ooterežiimile nagu video puhul. Muuseas, tundub, et programmeerijad lähenevad

üha enam kunstile lähedasele mõtteviisile. Samas on kunstis tekkinud nn tarkvarakunst, kus kunstnikud ei loo mitte pragmaatilisi, vaid kultuuri- või sotsiaaltähenduslikke programme.

Mul on kahju inimestest, kes ei ole kogenud vahetut formaalsete väärtuste ilu.

Mida väljendasite oma maalides?
Üksioleku võimalust. Olemisvõimalust teistsuguses reaalsuses. Võimalust mitte joosta karjas, et elus olla. Tuleb välja, et see osutub meie mitmes mõttes pisikeses ühiskonnas üsna keeruliseks. Meedia on eugeeniline projekt. Selle peamine toime on selektsioon, kus kasulikud ühiskondlikud tootenäidised välja selekteeritakse ja kus parim ja ausaim väljaanne on Kroonika, mis varjamatult propageerib tõupuhtust. Eestis on ju tegelikult üksainus ajaleht – eri nimetuste abil on lihtsalt mugavam turgu jagada.

Tartu Kunstimuuseumi fondis on ainult kolm teie maali[5]. "Vaade linnale kahe buketiga" (1977) näib originaali vaatlemisel lausa algsürrealistidele omase kontemplatiivsusega maalitud?
Selle tööga seoses võiksin soovitada meditatsiooniharjutust, mis aitab tajuda võõrandumist. See tundub töötavat palju paremini kui "kvaasibudistlik" tudi-mudi. Sirutage välja oma vasak jalg ja jääge seda liikumatult vaatama. Veidi aja pärast te tajute, et see jalg asub teist väljaspool, on võõras. Seejärel tajute aga kohe, et see olete te ise! Kui teil õnnestub kahevahel balansseerimist piisavalt kaua hoida, märkate, et järgmisel päeval inimestega kohtudes te mitte ainult ei taha, vaid ei oskagi neile käkki keerata.

Muuseas olen seda balansseerimise ideed kasutanud nii "Põhja-Eesti maastikus" kui ka "Linnavaates kahe buketiga". Õigesse kohta asetatud "segajad" (vastavalt valged ruudud ja lillebuketid) raskendavad keskendumist maalitud motiivile, see eraldub ning mõjub irratsionaalsemalt ja iseseisvamalt. Selliseid, võiks öelda biofüsioloogilisi süsteeme on palju.

Kriitikud nimetavad järjepidevalt teie koloriiti külm-kõledaks – kas endale tundub ka nii?
Jah, tundub küll. See ei ole kavatsuslik. Mulle tuleb meelde kusagilt loetud 16. sajandi poeedi imeilus väide, et kõik jumalik elab allpool nulli. Piltlikult öeldes tekib teistsuguse olemise aimdus siis, kui me saame üle kohustusest säilitada oma 36,6 kraadi. Selleks on mitmeid võimalusi.

Värvipsühholoogias seostatakse külmade värvidega intellektuaalsust.
Minu intellektuaalsus on väga emotsionaalne. Ja vastupidi.

Teie maalidel on omadus salvestuda vaataja mällu. Üks maal mind isiklikult lausa painab, ehk saab selle kohta selgitust – "Vaikelu müüdiga" (1986).
See mulle meeldib. Painab. Vaataja mälus salvestumine (ilus väljend, silme ette tuleb salv kui rajatis, kelder ajus). Paistab tõesti nii olevat. Seda on väitnud mitmed inimesed. Eestist pärit Kanadas resideeriv kunstiteadlane Eda Sepp on kunagi väitnud, et ma maalin vähe, aga tööd on läinud kümnendite ajalukku. Muide, paljud meenutavad tööd "Maastik noaga". Nii paljude aastate järel! "Vaikelu müüdiga" on vahetu kogemuse lugu, nagu kunstilt on romantilise traditsiooni järgi oodatud. Ekstreemspordi kõrval – õieti küll enne seda – võiks rääkida ekstreemhetkedest. See ei ole tehniliselt määratletud kollektiivne lõbustus, vaid enda enesest väljaviimise tehnika. Kunagi Põhjarannikul puna-roosa-sinise-violetse päikeseloojangu ajal võtsin ette ujuda silmapiiril musta siluetina paistva laevani. Kui kohale jõudsin, selgus, et tegemist on sõjalaevaga. Ujusin siis üha tumenevas öös tagasi ja keset merd nägin äkki kivil seisvat kalastavat ohvitseri, võrk kaladega kaelas. Lähenesin talle nagu näkk ja tõmbasin käega üle alles elusate iluslibedate kalade. Ohvitser jäi sõnatuks, ta ei oodanud, et midagi seesugust võiks mere poolt tulla.

Maalis sai see küll pisut teise kujundliku väljundi. Tagantjärele on kahju, et töö jäi viimistlemata, aga kuulun kahjuks nende hulka, kelle suhet kunsti on hästi iseloomustanud mulle huvipakkuv kunstnik, et mitte öelda vastikult – lemmikkunstnik Francis Bacon: pilt on sitt, ainult jälg protsessist. Olen seda ka kirjeldanud tema nekroloogis[6]. Oluline on protsess, mitte tulemus. Kunstnik müüb oma elust tehtud komposti. Enamus aga juba kaubanduses pakitud turbamulda.

Missugune intensioon või suhe on selle mereeluka ja maalitegelase vahel?
Ma ei tea seda. Ta on tõesti selline – tekkinud kujund, mida ei ole võimalik seletada.[7]

Vestluses Eha Komissaroviga eritlete avangardi, transavangardi, sürrealismi ja müüti[8] – ja kolm aastat hiljem seoses Veneetsia biennaaliga kasutate transavangardi kohta nimetust "avangardismi manerism"[9]. Kuidas seletada sellist manerismi? Milline on teie suhtumine näiteks kunstiajaloolisse manerismi renessansi ja baroki vahel?
Transavangard on Achille Bonito Oliva loodud teejuht modernismi asfaldilt postmodernismi rabamatkale. Transavangard peaks märkima võimalust sõita läbi kogu avangardi kogemus ja vabalt interpreteerida või ekspluateerida selle erinevaid teeradu, loobudes samas hinnangutest. Postmodernismi olen ma algusest peale käsitlenud kui modernismi haigust. Sellel mõttel on olnud hiljem ka teoreetikutest toetajaid.

Mind on huvitanud rohkem enda loodud transsotsiaali idee. Olen lõunatanud ühel päeval Saksa presidendiga või osalenud Hispaania kuninga vastuvõtul ja teisel päeval kohtunud väikeses auditooriumis Xaviera Hollanderi ja Hollandi prostituutide ametiühingu liidri Petraga (kui ma mäletan õigesti võluva noore naise nime), kellest aastaid hiljem sattusin Soome TV-s nägema ka dokfilmi. Kohtumine veenis mind muuseas ka selles, et kogu see meie ninnunännu prostitutsiooni ümber ei tööta. Aga see on omaette teema.[10]

"Vaikelu müüdiga" on pigem maneristlik?
Kindlasti.

See ennast ei piina?
Ei.[11]

Miks võtsite kasutusele termini "uusdokumentalism"[12]? Praegu on dokumentalism, näiteks "Documenta" eestimaistes retseptsioonides sageli peksupoiss, ka saksa kirjanduses on probleem: dokumentalism ja kunsti kadu.
Siin on teised ajaloolised põhjused. Eestis on liikvele läinud legend, et Eesti hüperrealism oli kompromisside kunst. See on nii ja ei ole ka. Üks asi on maalida laadis, mis paistis ametimeestele omal ajal *a priori* kahtlane, teine asi on aastakümneid hiljem luua teoreetilisi skeeme ja anda hinnanguid. Näiteks on tänased postkommunistliku bloki maade uurijad peaaegu üksmeelsel seisukohal, et abstraktne kunst oli meeldivaim viis sotsiaalsetest küsimustest kõrvalehiilimiseks, mistõttu see oli ka mõnel juhul riiklikult hinnatud ja toetatud. Meie käsitleme, vähemalt siiani, abstraktset kunsti ju avangardi võtmes. Klassikaline näide on ka Jüri Okase maakunsti projektid, mis oli vaja avaldamiseks konverteerida graafika formaati.

Tundes tolleaegset kunstielu Moskvas, tundsin ma inimesi, kelle looming oli mõjutatud hüperrealismist, kes suutsid ka tehniliselt perfektselt teostada oma ideid, ehkki Moskva avangardi traditsioonide kohaselt ei suutnud nad enamasti loobuda tähendustest. Neid ei lastud näitustele.

Üks NSVL tolleaegne tähtis kunstiteadlane (nimi meelest läinud) ütles ühel konverentsil, et hüperrealism on üks kõige ohtlikum nähtus, mis Läänest tuleb. See sisaldab endas sõna "realism" ja sellega on väga kerge ära petta. Tegu ei ole aga ei realismi ega sotsialistliku realismiga, vaid vastupidi, nende eitamisega. Moskva hüperrealistid hakkasid näitustele pääsema esimest korda pärast seda, kui üks minu töö, "Maastik

Ando Keskküla Rapla-kandi rabas, juuli 1971.
Ando Keskküla, July 1971.

Andres Tolts, Ludmilla Siim, Ando Keskküla.

lüpsimasinaga" oli seal näitusel väljas olnud. Sellele tööle tehti mööndus, arvestati "Baltikumi eripäraga". Tegelikult oli tegemist ühelt kahemõtteliselt fotolt võetud neegriga (ehk nagu tänapäeval öeldakse, mittevalge inimesega), kelle istutasin lopsakale rohelisele karjamaale koos lüpsimasinaga. Mäletan, et selline künism põllumajanduse teemadel pakkus mulle toona palju nalja.[13]

"Hüperrealism" oli aga terminina tabu ja et sellest üldse argumenteeritult rääkida, tuli leiutada eufemism. Selleks pakkusin termini "uusdokumentalism" ja see läks ka üldisesse käibesse.

Mis on siis hüperrealism? Ja hüperreaalsus?[14]

Hüperrealism iseenesest on minu jaoks midagi, mis on seotud algkontseptualismiga. See on positivistlik vaatepunkt, mille kohaselt me saame mingit objekti kirjeldades öelda, et kõik! Rohkem ei ole objekti kohta tõest teavet. Kõik, mis järgneb, on juba interpretatsioon.

Reaalset motiivi vaadatakse kui abstraktset pilti. Kunstnikul puudub huvi motiivi tähenduse vastu. Vastupidi, mõte on selles, et välistada tähendused, kunstnik käsitleb motiivi lihtsalt kui abstraktset struktuuri. Ta valib sellise motiivi, mis on tema meelest võib-olla huvitava struktuuriga, aga võib-olla ka täiesti juhuslik (see oleks huvitavam käik). Estes hakkas maalima lihtsalt ühest nurgast ja maalis kuni teise nurgani välja, tükkide kaupa, lihtsalt kui pinda. Close'i jaoks oli portree maalimine sama mis maalida õuna, ta ei püüdnud tabada portreteeritava psühholoogilisi peensusi, modell oli lihtsalt hingestamata visuaalne kest, pind. Huvitavam kui inimese lugu, on kesta, pinna lugu.

Eestis tuleb eristada kahte lainet. Esimene, kus on väga vähe töid, tegelikult ainult minu ja Tõnu Virve tööd, mis olid tõepoolest hüperrealistlikud. Rangelt võttes "Tüdruk rahvariides" ei kuulu hüperrealismi, aga kadunud on Tõnu Virve pilt "Kahvli ja lihaga", mis kuulub tõesti sinna hulka ilmselt ühe esimesena. Ka Irene Virve mõned pildid esindasid nii-öelda puhast hüperrealismi. Teine laine, mis tuli Tartust, see, kus slaid oli lihtsalt jutustamist hõlbustavaks vahendiks ("Let's go", Miljard Kilk), on juba konkreetsete tähendustega. Kui seda hüperrealismiks üldse võib nimetada; Sirje Helme pani sellele nähtusele nimeks "slaidimaal". Tagantjärele panevad ajaloolased aga sageli kõik ühte patta.

Mis puudutab hüperreaalsust, siis see on Baudrillard'i üks põhimõiste, märkimaks, et meie keskkond on nii üle koormatud visuaaliaga, selle kujundite taga ei ole enam võimalik reaalsust tajuda.

SÜR-reaalsus on siis päris- või sügavam

reaalsus, mille sürrealism nähtavale toob? Diametraalselt vastupidiselt hüperile?
Igal juhul, hüper pigem peidab, glorifitseerides pealispinda. Ta ei kujuta objekti, vaid objekti kujutist.[15]

Martti Soosaar on kasutanud Salvador Dalíga kõrvutamist ja rääkinud "rebitud maalitükina Magritte'i puust" teie maalil? Oli see konkreetne töö?[16]
Jah. Selle keskel oli pommiplahvatus, vasakul pool oli üks rebitud Magritte'i leht. See oli lavastatud nagu natüürmort, mingi aluse, ehituse peal, ja kõik asjad olid omavahel VÕRDSED, nii tuumapommiplahvatus kui see puu ehk rebitud leht, paremal pool oli üks torn (Aleksandria tuletorni rekonstruktsioon). See töö on ehk huvipakkuv hüperrealistliku hoiaku deklaratsioonina hoopis teises, vormilises võtmes.

Maalis olete inimfiguuri kasutanud suhteliselt vähe, aga tundub, et sama dramaatiliselt kui mõnedes interaktiivsetes videotöödes ("Test", "Manipulatsioonid" I, II)? Maalinäitena meenub veel "Finiš" (1979). Kuidas olete rahul Anders Härmi tõlgendusega sellele tööle: "sportlane kui perfektne relvkeha"[17]? Kas "Dramaatiline maastik" (1983) oleks käsitletav ka "Finiši" parafraasina?
Härmi interpretatsioon on teravmeelne ja vastab pildi ideele. "Dramaatiline maastik" on väga isikliku taustaga. See on hüvastijätt sõbraga. Aluseks on "Dekameronist" võetud novell ja selle interpretatsioon Botticellilt.

Kuidas te "Manipulatsioonid II"-s prognoosisite vaataja käitumist?
Ma ausalt öeldes suurt selle peale ei mõtle.

Selles töös tulevad ekraanile lähenemise korral vaatajale vastu kaks meest, kes lohistavad kolmandat – minul oli küll seda vaadates tunne, et juhtub midagi hirmsat. Seetõttu oli ekraani juurde jõudmine üsnagi suur eneseületus, kuid kuna kõik muud ruumis liikumise variandid ei andnud *story*'le (!) lahendust, oli vaataja siiski sunnitud ekraanile lähenema, tasuks oli määratu kergendus, kui kõik kolm lihtsalt koos kaadrist minema lipsasid.
See on eellugu "Hingusele". "Hingus" on vananemise lugu, mis oli tehtud 1999. aasta Veneetsia biennaali Eesti ekspositsiooni tarvis.[18]

Kuidas sõna "manipulatsioon" lahti rääkida?
Tegemist on inimese, tema käitumise mõjutamisega tema enda teadmata või tema tahte vastaselt. Seda mehhanismi olen oma interaktiivsetes töödes kasutanud kui ühiskonnas toimuva metafoori.

Interaktiivne süsteem oli varasemast situatsioonist, kus vaataja seisab näoga vastu pilti ja pilt vaatab talle otsa, hoopis teistsugune toimimisviis, teistsugune taju, reaktsioon üldse. Sisuliselt tegelesin nende interaktiivsete asjadega ka sellesama pärast, et see oli teatud moodus, kuidas keskkonda kaasata pildi mõjutamisele.

Loomebiograafias ongi vaid installatsioonid? Aga n-ö lihtvideod?
Tegelikult olen küll kunagi videoga tegelenud, aga nendest töödest ei ole midagi järele jäänud. Lühidalt võiks neid kirjeldada kui looduse transformatsioone mehaanikasse: tugevas tuules kõikuvate puude filmimine on pigem kui kivistunud, mehaaniliselt liikuva massi filmimine.

Kellega tänapäeva videokunstist sidet tunnetate? Bruce Naumaniga, näiteks?
Professionaalina ma ei otsi sidet, mulle pakuvad huvi detailid, põhjused, ideed, tehnoloogia. Nagu ikka, ei saa omal erialal kunagi täit lõbu teiste töödest. Jääd vaatama, kuidas on tehtud, ja siis haihtub kogu lummus (või tekib teistsugune elamus). Olen huviga jälginud klassikuid, Violat ja [Gary] Hilli, ka Ahtilat. Huvi pakuvad Toomiku ja Semperi tööd. Nad on Eestis ühed väheses, kes tajuvad kestvust, aega. Enamikule on aga video ilmselt lihtsaim võimalus tekitamaks kujutis ja sellega asi piirdubki.

Kui suur ka poleks veelahe interaktiivsuse ja maali staatika vahel, tundub siiski, et teie kunagised maalid ei olnudki nii väga staatilised, need kasutasid ju näiteks vastandusi.
Pildi struktuur oli ikkagi staatiline… see tuleb tegelikult varajase nooruse mõjudest. Need mõjud olid suuresti sellisest valdkonnast nagu de Chirico ja metafüüsiline maal, maagiline realism.

Lapin on meenutanud Freudi lugemisi[19]; de Chirico maale vaadeldakse ikonograafilistes käsitlustes kuni otseste tsitaatideni Nietzschelt[20]. Kelle kaudu ja mis vormis olid de Chiricoga omaaegsed kokkupuuted? Kas sellega kaasnes ka Nietzsche-lugemus?
Kuuekümnendate lõpus oli võimalik antikvariaatidest juba üht-teist taskukohast leida, eelkõige Skira kirjastuse väljaandeid, millest tekkis terve väike raamatukogu. Chirico oli aukohal. Tema sidemete kohta Nietzschega ei mäleta end lugenud olevat. Lugesin sel ajal rohkem uuema filosoofia ajalugu puudutavat, eriti eksistentsialiste. Teise äärmusena tegelesin aga müstitsismiga. Võin oma praktikast kinnitada, et see töötab. Tegelesin palju ka religiooniga. Ühel suvel kolisin telgiga rappa, et piibel läbi lugeda. Nagu Antoniust kiusates ilmus sinna äkki kaks tütarlast, kellele ma pidasin vajalikuks pühakirja tutvustada. Öösel ilmus aga kohalike meeste saatel miilits ja mind deporteeriti koju tagasi. Usun, et tütarlapsed on saanud tööd Eesti Ekspressi toimetuses.

Esimese kohtumise muljed de Chirico originaalidega?
Kahjuks ei tule esmakohtumine meelde, aga mööda paljusid muuseume kolades on neid nähtud palju. Iga kord on see ka olnud nagu kohtumine lapsepõlvega. Kuigi Chirico pole siin nii tähis kui metafüüsika idee ise.[21]

On räägitud, eriti SOUP-iga seoses, et eesti popi puhul polnud tegu rahvusvaheliste eeskujude kopeerimisega[22]. Tõesti, arvestades de Chirico baasi, muutub arusaadavamaks ka Keskküla ja Toltsi omanäoline "mütoloogilisus"!
Vormiliselt rahvusvaheline pop kindlasti mõjutas meid ja olime sellega üsna hästi tuttavad, vahetu elu aga tõi teised teemad. 1968. aastal Pirita rannas tehtud häppening tugevasse tuulde lastud Rahva Hääle ajalehtedega viis mitmed meist Patarei arestikambrisse. Sealt muide õnnestus välja tuua mõned joonistused, ehkki pliiats ja paber olid keelatud ja pärast läbiotsimisi võisime leida oma joonistusi vangla käimlast. Välja tuua õnnestus mul ka oma mahaaetud juuksed ja sellest sai hiljem pensionäre pahandanud eksponaat "Pea pesukausis" kohvik Pegasuses. Näitus võeti üsna kiirelt maha. Tänaseks ümbritseb ajalooliselt olulist tööd müstika: see ilmub välja filmide rekvisiidina, viimati Iho filmis (kunstnik [Ervin] Õunapuu) medõe köögi seinal, kuid keegi ei tea, kus see praegu asub. Kui siiski keegi teab, andke märku: ando@artun.ee.

Kangilaski märgib sageli Keskküla piltide vähest kommunikatiivsust[23]. Kas see ei tekitanud omal ajal komplikatsioone?
Eestis kindlasti mitte. Venemaal aga küll. Lõputud vaidlused ja etteheited teemal "külm" oli tavaline. Antud juhul võiks seda võrdsustada sellega, et ei olnud kommunikatiivne.

Olete öelnud: "Loodus on minu jaoks eemaletõukav. Meid on kord paradiisist välja aetud, mina sinna tagasi küll mingit tõmmet ei tunne."[24] Milline on suhe loodusesse teie maalidel?
Ei maksa seda täht-tähelt võtta. Omajagu epateerimine, kunagi üliõpilaspõlves või hiljem mingis kontekstis välja öeldud. Kahte asja võiks sel puhul aga märkida. Üks on kindlasti väga terav võõrandumise tajumine. Eriti meeldisid mulle piirialad, kus linn

hakkab kaduma loodusesse või ka vastupidi, kus loodus kasvab linnaks. Teiseks on looduses alati mingi hävingu hingus, mis teeb nn looduskogemuse nii rambeks ja igatsuslikuks. Esteetika ja eetika vahekorda võiks ju kirjeldada ka looduskogemuse kaudu. Oletame, et jalutades kõrges rohus leiate enda ees äkki imeilusa roosa-sinises küütleva vaatepildi. Niipea kui taipate, et tegu on laibaga, muutub ilukogemus õõvastavaks. Metafoorina on see kasutatav kunsti kohta ka laiemalt. Minu maalidel on loodus alati esil fragmentaarsena või ajas seiskununa ("Hilissuvine vaikelu" [1973]).

Teil on mitmeid maale ateljeest. Ateljeekeskkonna tähendus teie jaoks omal ajal?
Ma kirjeldaksin seda ühe terminiga filosoofiast – "temorary autonomous zone" (TAZ). Põhimõtteliselt, see on koht, kus kõik muud tähendused kaovad ära, mingil määral vastandades ennast ümbritsevale keskkonnale. Üks paremaid võimalikke omaruume. Ateljee kujuneb välja selliseks, nagu sa ise oled.

Pallaslased maalisid lilli ateljeeaknal või aknast avanevat vaadet. Millisena kujutasite teie maalidel ateljeed, kas tegu oli ka mingil määral oma vabaduse (omaruumi) afišeerimisega?
Raske öelda, minu puhul polnud seal mingit kavatsust, ma leidsin, et see motiiv on huvitav ja käepärast, seda oli võimalik natuurist maalida: telliskivistruktuur, sellel rippuvate kleeplindi ribade või paberite konfiguratsioon, suruõhutorud jne.

Ühest tööst võiks veel rääkida. Selle nimi on "Eluruumid". Kogusin Eestist 700-1000 erinevat interjöörifotot, täielikult jooksid need slaididena näitusel "Eesti XX sajandi ruum" Rotermanni Soolalaos [17.12.1999–06.02.2000] – seal rohkem selles "Eesti XX sajandi ruum" kontekstis. Aga Rootsis näitusel [Stockholmi lähedal Edviki galeriis, 2002, kureeris Iossif Bakštein] oli see lavastatud kahel ekraanil: paremal interjöörid, vasakul julgeoleku [Stasi] õppefilm, kuidas otsida kodu läbi. Vasakpoolne ekraan andis parempoolsele tohutult süngema tähenduse – privaatsuse rikkumise, kaitsetuse. Sain Rootsi filmimeestelt kirja, kus nad ütlesid, et see oli nende jaoks kõige parem töö üldse, et kas ma saadaksin oma teisi töid veel, aga lohakas, nagu ma olen, mul jäi see tegemata.

Koduinterjöörid olid väga erinevate kodude kohta, vene uusrikaste, vanausuliste... ja tegelikult tuleks nüüd seda tööd jätkata, sest sel on ka visuaal-antropoloogiline tähendus. Maailmas on antud välja palju raamatuid koduinterjööridest. Eesti kohta võiks midagi sellist ka tekkida, sellel oleks ajalooline väärtus.

Aga kodutute "kodud"? Prügimägede punkrid?
Jah, tõepoolest, kuna töö nimi on ELU-ruum. Kõik, kõik tuleks tegelikult arvesse.

Traditsiooniline küsimus kunstnikuks hakkamise kohta lapsepõlves: mängud nukkudega koos naabri kolme tütrega[25], "kolmandas klassis oli üks suvine näärivana"[26] – kuidas kodune keskkond toetas kunsti ideed?
Kodu on mind oma vaiksel moel alati toetanud. Mõned asjad võivad olla väga väikestest tõugetest, mul on siiani meeles varajasest lapsepõlvest, kui isa joonistas ühe pildi: seal oli jõgi, sild, kalamees, kes oli püüdnud suure kala, mis rippus õnge otsas, ja ma mäletan – see pilt millegipärast tohutult meeldis. Ei ole võimatu, et see kuidagi mõjutas.

14-aastaselt jäin üksi linna oma vanemate Nõmme majja ja see oli fantastiline aeg, kõikusin kesktaeva kurivaimude ja inglite vahel.

[46.] Keskkoolis sattusin Mare Vindi ja Toltsiga kokku. Toltsiga meil tekkisid väga head suhted. Meie elu oli pidev kunsti üle arutamine. Ja Ludmilla Siim [46. Keskkooli joonistusõpetaja]. Kogu selleaegne elu ise mõjus ka.

Ludmilla Siim – kuidas ta õpetas?
Temas oli teatud loomulikku šamanismi. Ja ilmselt seetõttu oskas ta ka õpetada nii, et sa ei joonistanud mingit pead maha, vaid nägid selles peas ka midagi tähenduslikku või sisulist. Ma ei mäleta küll päris hästi, ma joonistasin ühte portreed, kuidas ta viis alguses suhteliselt formaalse portree selliseks, et seal on lõpuks väga kummalise psüühikaga tüüp. See maagia ja müstika külg oli suhteliselt viljakas.

Sürrealismiks ei ole te iseenda tehtut kunagi, ka tollal, 46. Keskkooli ajal, pidanud?[27]
Ma ei pidanud end ühtegi "karpi" kuuluvaks nagu tänagi.

Jaapani puugravüüri legend Hokusai tegi 70-aastaselt oma senise tegevuse kokkuvõtte ja leidis, et kõik senine on olnud sissejuhatus või ettevalmistus; kui ta saab 90, on ta enam-vähem teadlik sellest, mis suunas edasi minna; kui ta saab 110, siis on kõik, mis ta teeb, täiuslik[28]. Millised on teie edasised plaanid?
Olen sattumisi järginud hindudelt pärit eluskeemi. Õppimine, perekond ja lapsed, ametid ja nüüd peaks tulema n-ö metsamineku aeg, et tegeleda iseendaga. Eesti meedia ja mõnede kolleegide vahendusel on jumal mind tasapisi ka sinnapoole suunanud. Suuremalt jaolt olen end realiseerinud. Kunsti kõrval ärgem unustagem, et minu loomingu hulka kuulub ka palju ühiskasulikke projekte. Praegu ei tee keegi märkama, et Kunstihoone ja Vabaduse väljak 6 ja 8 aknad olid veel kaheksakümnendate lõpul enamasti nn jõupaberiga kaetud, Wiiralti kohvikus oli ateljee, G-galerii ruumides segane Kunstifondi ladu, Samba galeriis ateljee, Kunstihoone galerii tagumisse ruumi oli kavandamisel kauplus. Praeguses tobeda nimega Linnagaleriis oli särgikauplus. Kunstnike liidu esimeheks hakkasin ainult selleks, et teha need aknad lahti ja teha särgikauplusest galerii Luum. Nii ka läks. Muide, kohvikule panin Wiiralti nime, kui olin vanematelt, nüüd juba lahkunud kolleegidelt kuulnud Wiiralti kombest astuda sealsamas asunud kohvikusse läbi avatud akna.

10-aastane projekt "Kunstiakadeemia" õnnestus suuremas osas realiseerida: uued õppekavad, Eesti ilusaim ja parim kunstiraamatukogu, väga hea võrguühendus ja sellega kaasnev, rahvusvaheline autoriteet ja kontaktid, Eesti parimate õppejõudude kaasamine, maja remont ning valgustuse ja olmetingimuste korrastamine, akadeemia maine, mis ei olnud rajatud mitte niivõrd riigikontrollitruudusele, vaid vabameelsusele jne, jne. Dünaamiline ja kiire areng, võrreldes teiste Balti regiooni sarnaste õppeasutustega. Parim hinnang võib tulla ka asjatundjate ja mitte, ilmselt tellitud, riigikontrolli arvamuse kaudu. See saab ajaloo jaoks omaette huvitavaks teemaks. Meie välispartnerid, kes tunnevad meid juba paarkümmend aastatat, on väitnud, et akadeemia areng on olnud palju kiirem kui mujal. Paraku jäi kolleegide armust lõpetamata ruumiprogramm. Uued ruumid olid juba käeulatuses, projekteerimiseks 10 miljonit saadud.Valitsus oli omaks võtnud, et akadeemia vajab uusi ruume. Seda kinnitas haridus- ja teadusministeeriumi esindaja ka Riigikontrollile.
Eks neid idealistlikke projekte ole olnud teisigi, mõned asjad on käiku läinud ka lihtsalt lobitööd korraldades ja tegijad ise ei tea, kes neid ühes või teises asjas aidanud on.

(1) "Interstanding 2" nimetuse ristiisaks on Esa Saarinen. Tema raamatus "Imagoloogiad" esines väike sõnamäng – mõistmise puhul pole oluline mitte understanding, millegi all seismine, vaid interstanding, mõistmine läbi erinevate arusaamade ja seisukohtade vahel seismise. Lihtsamalt öeldes: läbi võrgus olemise. (A. Keskküla. Skandalistid Tallinnas. Sorose 5. aastanäitus Interstanding 2. – Eesti Ekspress, 03.10.1997.)
(2) Biotoopia (bioloogia-tehnoloogia-utoopia) oli Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse 3. aastanäitus (1995), kuraatorid Eha Komissarov, Sirje Helme.
(3) A. Keskküla. Aine-Aineta. Kuraatori kommentaar. – Kunst nr 1, 1994; A. Keskküla. Aine-Aineta juurde. – Sirp, 10.12.1993; A. Keskküla. SKKE 1. aastanäitus lõppenud, 2. tulekul... – Vikerkaar, nr 2, 1993; Aine-aineta. Kataloog. (Toim. S. Helme) – Sorose

63

Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus 1994; A. Juske. Sorose Eesti Kunstikeskusel on esimene aastanäitus. – Hommikuleht, 07.12.1993; H. Liivrand. Meie oma documenta. – Eesti Ekspress, 10.12.1993; V. Sarapik. Kunstinäitus ilma-aine ja mitte-aineta. – Hommikuleht, 14.12.1993; R. Kelomees. "Aine-Aineta" ja kunstirevolutsiooni tundemärgid. – Hommikuleht, 15.12.1993; P. Linnap. Aine jäävuse seadus. Eesti kunstikriitika ainevahetusprotsessis. – Hommikuleht, 11.01.1994.

(4) Viimased maalid: "Kommertsvaikelu ENSV" I, II segatehnika. 1990. Reprodutseeritud: Kunst, nr 1, 1991.

(5) "Vaade linnale 2 buketiga" (1977), "Freskostuudium" (1981), "Finiš" (1979) – rohkem polevat neid omal ajal Tartu muuseumile jagunud, ja hiljem pole olnud enam võimalik osta.

(6) Francis Bacon suri 1992. aastal.

(7) "See põhineb unenäol. See unenägu on mul üsna hästi meeles. See oli Tabasalus. Oli üks õhtu ja ma ujusin kaugele merele, eemal oli must laeva siluett ja ma kavatsesin ujuda selle laevani. Ujusin tagasi, ja tõepoolest, kivi peal seisis üks mees, kelle võrk oli täis suuri libedaid kalu, ma silitasin neid kalu. See töö tuli nähtavasti sellest stseenist. Tegelikult oli see reaalsuses, aga ma nägin seda teistviisi unes. Rohkem sääraseid unenäol põhinevaid töid ei ole". (A. K. vestluse põhjal Kukus 22.05.2005. Intervjuu lõppvariant valmis meili teel 04.–22.08.2005.)

(8) E. Komissarov, A. Keskküla. Avangardi idee jälgedes. – Kunst, nr 2, 1889.

(9) A. Keskküla. Veneetsia pisaraid ei usu. – Eesti Ekspress, 15.03.1991.

(10) "Külastades muuseume jätab selleaegne manerism mind täiesti külmaks. Vararenessanss on siiani lemmik ja tegelikult vanarenessanslik vaimsus selles mõttes vastandus manerismile kõige rohkem: puhas, energeetiline, aga teisel viisil, mitte vormiline, vaid oma sisemise struktuuri ja säraga." (A. K. vestluse põhjal Kukus 22.05.2005).

(11) "Ei. Sellepärast ta nimi ongi vaikelu müüdiga, et müüt on asi iseeneses, mis on asetatud tegelikult väga konkreetsetesse raamidesse: TORNID seal külgedel loovad vastandliku ruumi. Kuna nad on reljeefsed, liivast, siis on nad siinpoolsed, aga müüdiosa on sealpoolne. Pilt pildis võte annab hea võimaluse konstrueerida vastandumisi, pildi süntaksit üles ehitada. (A. K. vestluse põhjal Kukus 22.05.2005); Vt ka A. Juske. Ruum ja pilt Ando Keskküla maalikeeles. – Kunst, nr 1, 1988.

(12) M. Soosaar. Ateljee-etüüde 2. – Tln, Kunst 1990.

(13) A. Korzuhhin. Ando Keskküla debüütnäitus Moskvas. – Sirp ja Vasar, nr 43, 1982. ("NSVL Kunstnike Liidu teadussekretär A. Rožin meenutas [arutelul] "Maastikku lüpsimasinaga", /…/ millest kasvas põhimõtteliselt uus lähenemine maateemale.")

(14) Vt ka A. Juske. Hüperrealism ja hüperreaalsus Eesti kunstis. – Toimetised 2. – Tartu Kõrgem Kunstikool, 2004.

(15) Kõrvutuseks: probleemiga tegeles Magritte maalis "See ei ole piip" (1928–29).

(16) M. Soosaar, lk 82.

(17) A. Härm. Ando Keskküla "Finish". – Estonian Art, nr 2, 2000.

(18) Eesti eksposition. Ando Keskküla. Jüri Ojaver. Peeter Pere. Palazzo Querini 12.06.–7.11.1999. – Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus 1999.

(19) L. Lapin. Startinud kuuekümnendatel. Mälestusi ja mõtteid. – Kunst, nr 1, 1986.

(20) Die andere Moderne. De Chirico. Savinio. (Hrsg. P. Paldacci und W.Schmid). Düsseldorf, 2001. (Näiteks TORNI kui igatsus-lõpmatuse-järele-motiivi ilmumine de Chirico maalidele 1911. aastal seostatakse tema viibimisega Torinos ja sealse *mole* Antonelliana'ga, torniga, mis Nietzsche jaoks on Ecce homo arhitektuurne sünomüüm.)

(21) Seda metafüüsilisust on nõukogude aegseist kriitikuist "märganud" vaid E. Pihlak: "pingeline visioon", "kauguses on midagi kättesaamatut või kaotatut", "kindel annus irreaalsust", "salapäraselt mõjuvad vaikelud", "ahvatlusi, ohte ja hirme" jne (E. Pihlak. Etüüde maalijaist. Ando Keskküla. – Uued põlvkonnad 1. – Tln, ENSV TA Ajaloo Instituut 1988).

(22) L. Lapin. Startinud kuuekümnendatel. Mälestusi ja mõtteid. – Kunst, nr 1, 1986; E. Pihlak. SOUP '90. Kakskümmend aastat hiljem. – Reede, 17.02.1990; S. Helme. Ah, Andy! – Reede, 23.02.1990.

(23) J. Kangilaski. Eesti noori kunstimeistreid 2. – Tln, Perioodika 1985; J. Kangilaski. Ando Keskküla. – Sirp ja Vasar, nr 43, 1984.

(24) L. Pajupuu. Olen nagu merejalaväelane. Intervj. – Eesti Ekspress, 12.02.1993.

(25) J. Toomik. 10 Questions to Ando Keskküla. – Estonian Art, nr 1, 1999.

(26) K. Jermakoff. Ando Keskküla mänguplats. – Eesti Ekspress, 15.03.1991.

(27) 1990-ndate alguse olulisem töö, mis ühtlasi tähistab Ando Keskküla üleminekut maalilt uuele meediale, multimediaalne installatsioon "Opus Petra" (1993) põhineb UNE kujundil (S. Helme. "Opus Petra". – Kunst, nr 2, 1993; K. Kodres. Keskküla tagasitulek. – Sirp 19.02.1993.); uni, peegel ja labürint loetakse peamisteks sürrealistlikeks objektideks/motiivideks kaasaegses kunstis.

(28) M. Helme. Jaapani puugravüür. Ukiyo-e koolkond. – Tln, Kunst, 1977.

Life space

Interview with artist and art functionary Ando Keskküla, who has exercised an important impact on Estonian art and artistic life since the 1970s.

Interviewer Kaire Nurk.

The questions focus on Keskküla as an artist. What is the story of the origin of paintings dating from the 1970s and 1980s? What about the transition in the1990s to installation-and video art? What is his role in the transforming of the Estonian Art World by the series of new media events "Interstanding" (starting from 1995, in co-operation with the Soros Centre)?

With reference to artists and trends having had influence on him in his youth, Ando Keskküla names Francis Bacon, Giorgio De Chirico, metaphysical painting, and magic realism.

Keskküla: "Art is a system of coding and decoding. Their intersection is the appropriate linguistic mastery. Yet I do not think that with film, video, photo the reality would be more intimate, quite the contrary. I would say the more similar the image has with the so-called reality, the less real it is. Meaning, that reality is ever more limited by its own reality.

In this respect painting could be regarded as a super programming language. Decoders are ever fewer. It is no longer within the grasp of all. The picture is readable momentarily, you will not have to subject yourself to the idiotic standby, like it is with video."

What did you express in your paintings?
It was the possibility to be alone; the possibility to exist in an alternative reality; the possibility not to participate in the rat-race to survive. It turns out rather complicated in our society, which is in many senses tiny.

Why did you introduced the term "neo-documentalism" at the beginning of the 1980s?
It has historical reasons. There is a legend gaining momentum in Estonia that Estonian hyperrealism was an art of compromises. It is however not quite so.

An art critic of the USSR, prominent long ago (his name has slipped my memory) declared at a conference that hyperrealism was one of the most calamitous phenomena born in the West. It includes the word "realism", but in evidence is neither realism nor socialist realism, but quite the opposite – the negation thereof. The Moscow hyperrealists were no longer denied access to exhibitions, for the first time, after one of my works "Landscape with milking machine" had been on display at an exhibition there. The work was made an exception, the critics showed condescension to the "specificity of the Baltic States". But in evidence was an African man extracted from an ambiguous photo, and whom I had planted on a lush green pasture together with the milking machine. I remember that the cynicism on topics of agriculture was a laughing stock to me. "Hyperrealism" however was taboo as a term. Because a euphemism was to be invented to replace it, I suggested the term "neo-documentalism", which was picked up and gained circulation.

In Estonia, two waves of hyperrealism must be distinguished. The first, at the beginning of the 1970s, featuring very few works, actually only mine and Tõnu Virve's, as being truly hyperrealist. The second wave came from Tartu in the 1980s, there was a slide as a device simply facilitating story telling (Miljard Kilk, painting "Let's go"), provided it can at all be named hyperrealism; Sirje Helme dubbed the phenomenon "slide painting".

In painting you have used, the human figure relatively little, but seemingly as dramatically as in some interactive video works ("Test", Manipulations" I, II). How should one understand "manipulation"?
In evidence is the controlling or influencing of an individual by artful, unfair, or insidious means, without his knowledge or against his will. I have used that mechanism in my interactive works as a metaphor of what goes on in society.

Jaak Kangilaski often mentions the little communication of Keskküla's pictures. Didn't that cause complications at those old times?
Not in Estonia, no. In Russia, it did. Endless disputes and reproaches on the topic of "cold" [colouring] was commonplace. In the given case this was tantamount to asserting that it was not communicative.

You have said: "Nature is repulsive to me. We were sent forth from the Garden of Eden once, and I do not feel like trying to get back." What is the attitude to nature in your pictures?
This is not to be taken verbatim. There was a good measure of épate in that. Two things however are worth pointing out, to the effect. One surely is the poignant perception of estrangement. Secondly, nature always carries the grisly and gruesome breath of morbidity. In my paintings, nature always poses as fragmentary or stalled in time ("Late summer still life" [1973]).

The interior in paintings and later in video – is it the matter of certain affichage of personal freedom (own space)?
I could speak of one work, "Living spaces". I collected all over Estonia 700-1000 interior photos, which were run as slides at the exhibition "Estonian 20th C. space" in Rottermann Salt Storage in Tallinn [1999–2000]. In Sweden, in the Edsvik Gallery [2002, exhibition curated by Iossif Bakstein] the same was staged on two screens: on the right interiors, on the left the training film of security police [Stasi] on the topic of home search – violation of privacy, vulnerability. Home interiors were from very different homes, those of Russian noveaux riche i.e. parvenus, old believers... actually I should carry on with the documenting – that may also hold some historical value.

The legendary figure of Japan's wood engraving Hokusai summarised his activity when he was 70 and found that all done until then had been preparation; by the time he was 90, he would be more or less aware of the direction to take; when he was 110, everything he will do would be perfect. What plans have you mapped out?
I have happened to abide by the life strategy derived from Hindus. Studying, family & children, jobs – then taking to the woods, to contemplate myself. Through the agency of the Estonian media and some colleagues, God has by-and-by goaded me in that particular direction. By and large, I have realised myself. Let's not forget, however that beside art my work includes many projects for the common good, the most recent one being the 10-year project "Academy of Art", which I mostly succeeded in realising. There have been other idealist projects, of which some were launched just by lobbying, with the actors unaware of who aided them in a given case.

{muuseum}

Giorgio de Chirico televiisor

Heie Treier

Roomas Piazza di Spagnal majas nr 31, mida kutsutakse *Palazzetto dei Borgognoni*, asub *pittura metafisica* suurmeistri Giorgio de Chirico (1888–1978) luksuslik korter, mille kunstnik omandas 1947. aastal ja kus ta elas kõrge vanuse, 90. eluaastani. Praegu töötab selles 17. sajandist pärit hoones La Fondazione Giorgio e Isa de Chirico (asutatud 1986. aastal). Pärast kunstniku teise naise Isabella Far de Chirico surma (1990) avati kunstniku korter-muuseum ka avalikkusele. Turistide masse sinna küll ei lasta, kuid huviline saab end registreerida giidiga ringkäigule.

Korter asub kahel korrusel ja on üleni täis meistri hilisperioodi maale ja skulptuure. Aeg korteris seisab nagu de Chirico maalidel. Kõik, kuni väikseima detailini välja, on säilitatud täpselt nii, nagu see oli kunstniku ajal tema maitse järgi sätitud – isegi serveerimislaual seisab Campari pudel 1970ndatest pärit sisuga.

Pühamute pühamuna eksponeeritakse maheda laevalgusega ateljeed, kus molbertil seisab pooleli lõuend. Molberti taha on katoliiklasest kunstnik riputanud arvukalt talismane, millest omal ajal teadsid ilmselt vaid meister ise ja veel mõni.

*

Kui esikust elutuppa astuda, jääb kohe läbikäigu juurde paremat kätt televiisor, tolle aja kohta ilmselt tavalisest suurema ekraaniga ja kallim aparaat. Televiisori vastas seina ääres on üksik helehall iste – kunstniku lemmiktugitool. Selle kohal ripub maal, millel kujutatud alasti Isabella de Chiricot. Talle suunab vastasseina autoportreelt oma pilgu Giorgio de Chirico, kes seisab oma suurimal autoportreel täies pikkuses kui barokkhärrasmees. Helehallis lemmiktugitoolis istuv kunstnik sai oma pilgu suunata aga televiisorile, mida ta vaatas üksi ja täielikus vaikuses, hääl maha keeratud.

De Chirico televiisor on kujundatud justkui kodune altar, ümbritsetud kuninglikest punastest tupsudega kardinatest, mille taga on veel helehallid tupsudega kardinad. Lemmiktugitoolist pidi olema päris ebamugav televiisorit vaadata, sest ruumiloogika seisukohalt on tegemist läbikäigukohaga. Siiski polnud televiisori asukoha dikteerinud mingi salapärane metafüüsiline finess, vaid praktiline kaalutlus: kunstnik kasutas nii lihtsalt ära kasutu aknalaua ja selle taga kõrguva kasutu akna. (Võib-olla ei lubanud muinsuskaitse akent kinni ehitada?)

Ruumi valgustab veel kaks samasugust rõduukse akent, millel ees samasugused kardinad ja mis avanevad Piazza di Spagnale ning selle butiigindusele. Veidi rõdult küünitades näeb Bernini vanema barokkpurskkaevu, millest edasi on juba Hispaania trepid. Korteri asukoha valik ei saanud olla juhuslik. De Chirico on oma mälestustes kirjutanud, et kuna Rooma on kogu maailma kese ja Piazza di Spagna on

Rooma kese, siis tema elab maailma keskme keskmes!

*

Aken kui metafoor on olnud läänelikus kunstiteoorias üks "keskseid" itaalia renessanssarhitekti ja teoreetiku Leon Battista Alberti kirjutistest (15. sajand) peale kuni kaasajani välja[1]. Alberti õpetas, kuidas saavutada teoreetiliselt ja praktiliselt lineaarperspektiivi: tuleb teha vastav abijoonestik, võrgustik, millele tuleb kanda kujutatav pilt. Järelikult on võrgustik nagu tasapinnal akna võre, läbi mille vaatame kolmemõõtmelist maailma, kui vaatame aknast välja.

Modernistlikus kunstis see vanaaegne poeetiline akna metafoor *à la* Alberti enam ei toiminud, moodne pilditööstus (fotograafia, polügraafia, film, televisioon) tõi kaasa pildi tehnoloogiapõhise masstootmise. Modernistlikus maalikunstis, eriti selgelt geomeetrilises abstraktsionismis, jätkati võrede ja võrgustike kujutamist tasapinnal, ent sellel polnud enam midagi pistmist poeetilise ja hingestatud aknametafooriga. Pigem lähtuti reaalteadustelt laenatud külmast ja ratsionalistlikust koordinaadistiku metafoorist.[2]

Kui Alberti järgi on maalikunst aken teise maailma ja raam maali ümber on nagu aknaraam, mis eraldab vaataja maailmast ja kunstniku sellest maailmast, mida ta maalib, siis televiisori/arvuti ekraan on omakorda nagu aknaklaas, mis eraldab inimese füüsiliselt kõigest sellest, mida ta näeb "teisel pool ekraani". Huvitav, kas ülemaailmselt kõigi Microsofti tarkvara kasutavate kompuutrite ekraanile ilmuva kirja "Microsoft Windows" taga on keegi, kes õppis koolis Leon Battista Alberti kunstiteooriat?

*

Meediateoreetikud Arthur Kroker ja David Cook pühendasid oma meediakriitilises raamatus[3] terve peatüki De Chiricole kui modernistlikule kunstnikule, kes ennustas oma 20. sajandi alguse metafüüsiliste maalidega ette sajandilõpu hüperreaalsust, inimese kiindumist "külma" elektroonilisse reaalsusse ning sellega kaasnevat võõrandumist inimkeha ja -hinge soojusest. Seda sama ennustas ette oma 1920ndate ja 1930ndate maalides ju ka New Yorgis elav Edward Hopper. Kuid ameerika kultuurikontekstis ei taganenud tema külmade ja võõrandunud inimsuhete maalimisel sammugi, erinevalt de Chiricost, kes vahepeal "põgenes tagasi renessanssi". Kas ta äkki ehmus Itaalia kultuurikeskkonnas ja soojas kliimas elades omaenda kujutatud modernistlikust elutunnetusest ja selle ebasoovitavatest tagajärgedest ühiskondlikul tasandil?

Oma pika elu lõpusirgel elas de Chirico aga vist juba kõikides mineviku ja tuleviku sajandites korraga – vaadates innukalt televiisorit, mis oli asetatud reaalse akna ette; vaadates reaalsest aknast välja Piazza di Spagnale, mille ta uskus ikka veel olevat maailma keskpunkti nagu vanasti; ja maalides lõuendile pilte, "aknaid" hoopis teise, metafüüsilisse maailma.

[1] Anne Friedberg. The Virtual Window. From Alberti to Microsoft. The MIT Press, 2005.
[2] Rosalind E. Krauss. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. The MIT Press, Cambridge, Massachusets, London, England, 1985 (essee "Grids and Gratings").
[3] Arthur Kroker, David Cook. Chirico's Nietzsche: The Black Hole of Postmodern Power. Raamatus: Arthur Kroker, David Cook. The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics. Hampshire & London, 1991.

Giorgio de Chirico's TV set

Heie Treier

In Rome, on Piazza di Spagna, house no. 31, called Palazzetto dei Borgognoni, there is the luxurious apartment of the grand master of *pittura metafisica* Giorgio de Chirico (1888–1978), which the artist bought in 1947 and where he resided in his old age, during the years 60-90. Presently, this building dating from 17th C. is the seat of La Fondazione Giorgio e Isa de Chirico (founded in 1986). After the demise of the second wife of the artist, Isabella Far de Chirico (1990), the Apartment Museum of the artist was also made available to the wider public. Although droves of tourists are not admitted, a person truly interested can register for a guided tour.

The apartment is on two-floors and is overflowing with the later period paintings and sculptures of the master. The time in the apartment is static, like it is in de Chirico's paintings. Everything up to the most minute of details has been preserved according to the taste of the artist – even the drinks trolley sports a bottle of Campari with the content dating from the 1970s.

Exhibited as a place sacrosanct, is the studio, flooded by soft ceiling lighting, with a canvas in progress on the easel. Behind the easel, the artist of Catholic confession had hung numerous talismans, of the existence of which obviously only the master and some initiates knew, in those times.

*

When you step from the hall to the living room, your eye will catch a TV set on the right just beside the passage, a device of an apparently larger screen and higher cost than others of that period. Facing the TV set next to the wall is a separate light-grey seat – the artist's favourite armchair. Hanging over it is a painting where Isabella de Chirico is depicted naked. She is gazed at, from the self-portrait on the opposite wall by Giorgio de Chirico – posing in his largest self-portrait in full length as a baroque gentleman. The artist sitting in his preferred light grey armchair however was supposed to direct his glance at the TV, that he watched alone and in stillness, the sound turned down.

De Chirico's TV has been designed just like a household altar, surrounded by regal crimson curtains with tassels and behind it, by light grey curtains with tassels. It may have been quite inconvenient to watch TV while seated in this special armchair, because space-logically it is a passage place. Nevertheless, the situation of the TV was not prompted by a certain obscure metaphysical finesse but by a practical consideration – the artist just made use of an otherwise useless windowsill and the good-for-nothing window towering behind it. (Perhaps the local national heritage board did not permit the closing and blocking of the window?)

The same room is provided with light from two more similar window-balconies, shaded by the same curtains and opening to the Piazza di Spagna and the rows of boutiques bordering it. When leaning a bit out from the balcony, you will see the Bernin sen. baroque fountain, onwards from which are the Spanish stairs. The selection of the apartment could not have been random. De Chirico has written in his memoirs that as Rome is the centre of the whole world, and piazza di Spagna is the centrepiece of Rome, he is living in the centre of the centre.

*

Window as metaphor has been one of the focal points of Western theory of art starting from the writing by Leon Battista Alberti, an Italian renaissance architect and theoretician (15th C.) up to very modern times[1]. Alberti taught how to achieve, theoretically and practically, linear perspective – for that, an appropriate reference grating or grid must be drawn, onto which a depicted picture must be transposed, hence the grid is like a lattice or trellis of the window on the flat surface, through which we watch the three-dimensional world when looking out the window.

In modernist art, the antiquated poetic window-metaphor *à la* Alberti no longer worked, the contemporary picture industry (photography, polygraphy, film, television) gave rise to a new challenge – technology-based mass production of the picture. In the modernist art of painting, especially in geometrical abstractionism, the depicting on the flat surface of grids and gratings was continued, which however had no longer anything to do with the poetic and inspired window metaphor – one rather proceeded from the cold and rationalist system-of-

Giorgio de Chirico.

co-ordinateaxes metaphor, borrowed from physical and mathematical sciences.[2]

According to Alberti's view, the art of painting is a window to another world, the frame surrounding the painting being like the window frame, keeping the spectator aloof from the actual world and isolating the artist from the world he paints. The TV screen (or monitor of the computer) is, in its turn like a windowpane, separating man physically from everything, which he sees "on the other side of the screen". It would be interesting to know, whether the person who devised the lettering "Microsoft Windows" appearing world-wide on screens of computers using Microsoft software, had studied Leon Battista Alberti's arts theory at school?

*

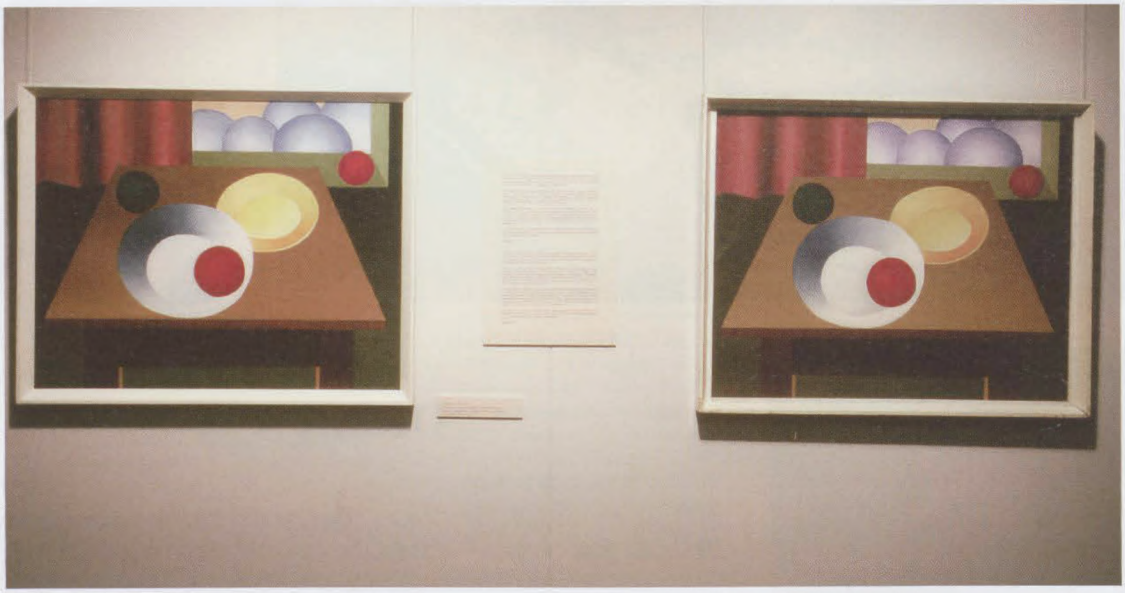
The media theoreticians Arthur Kroker and David Cook dedicated, in their media-critical book[3] a whole chapter to De Chirico as a modernist artist, predicting in his metaphysical paintings dating from the beginning of the 20th C. the hyper-reality of the end of the century, the attachment of man to "cold" electronic reality and his resulting alienation from the warmth of human body and soul. The same was the foreboding implicated in the paintings of Edward Hopper of New York, dating from 1920s-1930s. However in the American cultural context he never yielded a step in painting the cold and alienated human relations, unlike de Chirico, who from time to time "fell back on the Renaissance" in his work. He might possibly have become frightened, living as he did in the Italian cultural environment and warm climate, by the modernist life perception he depicted and by its negative consequences on the social level?

In the finale of his long life, de Chirico may have lived coincidently in the past and future centuries – studiously watching TV, set up in front of the actual window, looking out the actual window on Piazza di Spagna, which he believed still to be "the centre of the centre of the world" as it used to be, and painting on canvases the pictures, which were "a window" into quite a different, metaphysical world.

[1] Anne Friedberg. The Virtual Window. From Alberti to Microsoft. The MIT Press, 2005.
[2] Rosalind E. Krauss. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. The MIT Press, Cambridge, Massachusets, London, England, 1985 (essay "Grids and Gratings").
[3] Arthur Kroker, David Cook. Chirico's Nietzsche: The Black Hole of Postmodern Power. In: Arthur Kroker, David Cook. The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics. Hampshire & London, 1991.

Kaido Ole:

Puhtalt objektiivne idee
Purely Objective Idea



Eduard Ole. Laud. Õli, lõuend, 1924. Eesti Kunstimuuseum.
Eduard Ole. Table. 1924, oil on canvas. Art Museum of Estonia.

Kaido Ole. Nimeta. Õli, lõuend, 1996. Kunstniku kogu.
Kaido Ole. Untitled. 1996, oil on canvas. Artist's collection.

Eduard Ole ei ole minu jaoks inimene, vaid nimi kunstiajaloost, teatud pildid. Ma ei ole teda kunagi näinud, temaga kohtunud. Me olime küllaltki lähedased sugulased, niivõrd kui sellise vanusevahega võimalik ja tema olemasolu on mulle väga suurt mõju avaldanud. Minu seotus Eduard Olega on paratamatu ja ma lepin sellega.

Soov kopeerida, olla äravahetamiseni nagu keegi teine, tekkis ammu ning oli loogiliseks jätkuks minu katsetele olla originaalne. Mõlemad tinglikud äärmused teenivad enesetunnetuse eesmärki, minu soovi eristada end ümbritsevast. Äärmuste kompamine annab teada mänguruumi ulatuse ja absoluutsete, puhaste lahenduste puudumise. Mulle oli oluline seda lisaks eelnevale teadmisele ka tegelikkuses tajuda.

Tulles tagasi alguse juurde – minu jaoks oli loomulik kopeerida just Eduard Olet, et ühendada idee mina tunnetamisest läbi selle salgamise katsega juhtida kokku meie vahel paratamatult eksisteerivad paralleelid. Arvestasin võimalusega saada teavet mitte ainult enda, vaid ka tema kohta, eeldasin, et võõra süsteemi kordamine võib anda informatsiooni kõige laiemas tähenduses. Meie seotus oleks sellist kommunikatsiooni justkui eeldanud ja kergendanud.

Lõpetuseks. Kuna ma ei oodanud teatud kindlaid tulemusi, vaid mind huvitas samastumise kogemus, ükskõik milline see ei oleks olnud, siis võin lugeda katset kordaläinuks. Ning miks mitte isiklikke mänge eksponeerida.

Kaido Ole

Eduard Ole is not a person for me but a name from art history, certain pictures. I have never seen or met him. We were rather close relatives, as much as this is possible with such big age difference, and his existence has influenced me a great deal. My connection with Eduard Ole is inevitable and I accept it.

The desire to copy, to resemble someone else to the extent of being mistaken for him, emerged a long time ago and was a logical sequel to my attempts to be original. Both conditional extremes bear the purpose of self-perception, my aspiration to distinguish myself from the surroundings. Groping the extremes informs about the scale of the play and the lack of absolute, pure solutions. For me it is important in addition to previous knowledge also to perceive it in reality.

Coming back to the beginning – for me it was natural to copy particularly Eduard Ole, to combine the idea of perceiving myself through the denial of it with the attempt to bring together the parallels inevitably existing between us. I estimated the chance to gain information not only about myself, but also about him, I presumed that copying of an unacquainted system could give information in the widest sense of meaning. Our confinement would have presumed and relieved such communication.

In conclusion. As I did not anticipate any certain outcome but was interested in the experience of assimilation, no matter what it had been like, therefore I consider the attempt to be successful. And why not exhibit personal games.

Kaido Ole

kunst.ee 3/2006 documenta 12 magazines

Kümme aastat hiljem

Selle teose loomisest (vt lk 74) on möödas ümmargune kümme aastat. Jah, see on hea töö, tehtud loomulikult ja punnitamata, ning õnneks ka viimasel hetkel enne näituse avamist. Osaliselt lõpetas kõnealune töö ära kerge paine, mis seostus vanaonu Eduard Ole nime varjus minu kunstnikuks saamise teemaga, teisalt hakkas see teema juba niigi ammenduma.
Võib-olla peamine põhjus, miks ma endiselt seda tööd elik töödepaari suureks õnnestumiseks pean ja meelsasti uuesti vaatan, on asjaolu, et teos rajaneb väga stiilipuhtalt nn objektiivsel ideel. See on mu enda hilisem määratlus ja tähistab olukorda, kus töö idee määrab maksimaalselt ette ära ka selle teostuse kuni pisimate detailideni ja jätab minimaalselt, kui üldse, ruumi kunstniku subjektiivsele maitsele või, veel hullem, fantaasiale. See on eriti tähtis, kuna ma tegelen valdavalt maalimisega ja selles kunstiliigis on liigliha töödele eriti kerge tekkima, veel hullem, paljude arvates just see ongi selle meediumi suurim võlu! Prrrr! Igasuguste teisejärguliste detailide ja nüansside väljamõtlemise vältimiseks olen ma tihti kasutanud maali alusmaterjalina fotot, olles enne lavastanud ja kaadrisse püüdnud olukorra, mis kajastab vajalikku ideed kõige täpsemalt.
Tundub aga, et ennast kõige rohkem rahuldava tulemuse olen seni saanud ilma foto abita, kui suutsin produtseerida suurearvulise maaliseeria, mille kõik tööd kujutasid peaaegu identsel moel üht ja sama objekti, kõlari valjuhääldit. Leidsin mooduse, kuidas väga süsteemselt töötades saab luua üht ja sama küllalt keerukat kujundit üha uuesti ja uuesti, nii et erinevused on pigem teoreetilised kui praktilised. See lihtsustamine ja süstematiseerimine ning samas komplitseeritud ja detailne teostus oli piisav, et tekiks realistlik illusoorsus, mille võlujõudu kõik tingimusteta kummardavad ja mille esilemanajat meistriks peetakse.
Kui esmalt jutuks olnud vanaonu maali kopeerimise puhul oli originaal midagi minust väljapool olevat, siis nüüd muutus süsteem absoluutseks, tootes kõik vajalikku iseendast. Sest nii originaal kui koopiad olid minu loodud ja ring sellega sulgunud. Igiliikur, mis füüsikas väidetavalt võimatu, on kunstis vaid kättevõtmise asi.

Lugupidamisega,
Kaido Ole
20.-21. august 2006

Ten Years Later

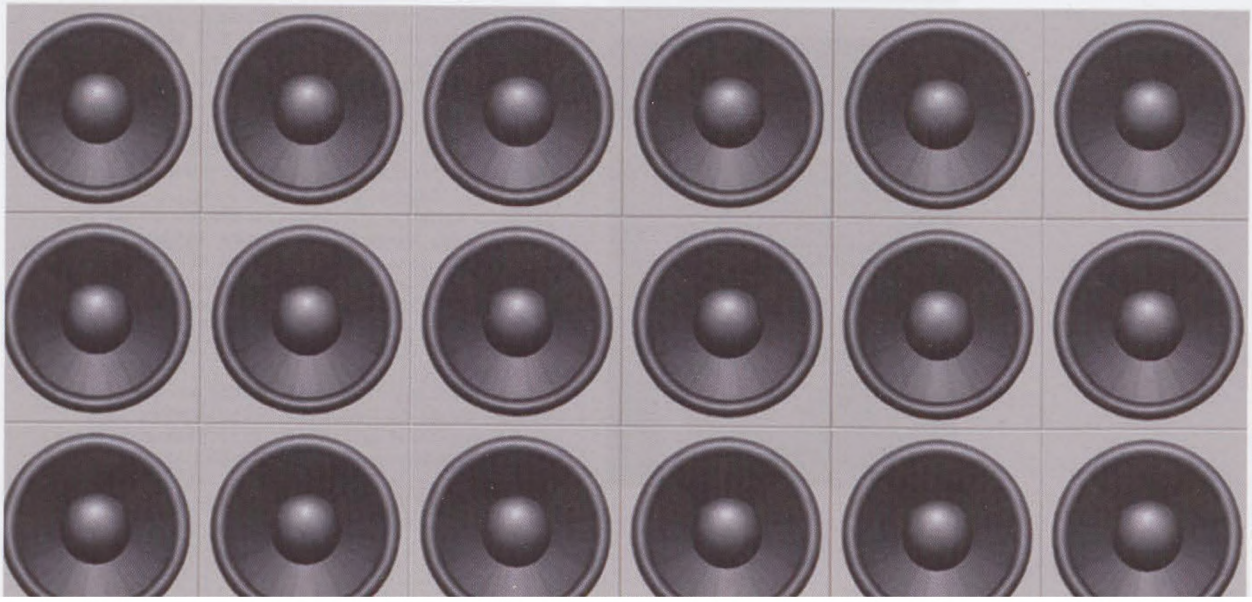
It has been a round decade since I created the piece (see page 74). Yes, it is a good painting, done in a natural way, without any forcing it, and luckily also at the last moment before the opening of the exhibition. The piece in question partly terminated the slight discomfort that was associated with me becoming an artist in the shadow of my grand-uncle Eduard Ole's name. On the other hand, this topic was about to be closed anyway.
Perhaps the fact that the work is purely based on an objective idea is the main reason why I still consider the painting or the pair of paintings to be a great success and am happy to look at them again. This is my own afterthought definition and it marks the situation where the idea totally dictates also the realization, down to the tiniest detail and leaves nearly nothing to the personal taste of the artist, or even worse to his fantasy. This is extremely important because I mainly concentrate on painting and it's easy to overdo the pieces in this art form. And even worse, many consider it to be a benefit of the genre!
Brrr!
In order to avoid all kinds of second-rate details and nuances, I've often used a staged and captured photo, which exactly describes the situation, as the substrate for my paintings.

However, it seems that according to my own criteria, so far I've succeeded best without using a photo, when I was able to produce a large-numbered series of paintings where all the pieces depicted almost identically the very same object, a loudspeaker. I found a way in which by systematically working one could reproduce one rather complicated device over and over again in a way where the differences would be theoretical rather than practical. The simplification and systemizing yet complex and detailed realization was enough to create a realistic illusion that is unconditionally adored by many and the creator of which is considered a true master.
When in the earlier discussed copying of my grand-uncle's piece the original was something exterior to myself then, now the system was completed and became absolute, creating all necessary means from itself. Because both the original and the copies were made by me and, therefore, the circle was closed. *Perpetum Mobile*, allegedly unattainable in physics is merely a matter of getting down to it in art.

Sincerely Yours,
Kaido Ole
August 20-21, 2006, Tallinn

Kaido Ole. The Band. Õli, lõuend. 2003-05.

Kaido Ole. The Band. 2003-05, oil on canvas.



Fotod Kaido Ole kogust

Documenta 12 magazines.
Documenta Kassel 16.06.–
23.09.2007.

kunst.ee

Tallinn
kl.ee/kunstee

kunst.ee ist eine in Tallinn erscheinende estnische Vierteljahresschrift für Kunst und visuelle Kultur. Der konzeptuell gemeinte Titel knüpft an die Tradition der Zeitschrift *Kunst an*, die 1959 herauskam. Seit 2000, dem Gründungsjahr von *kunst.ee*, besteht das Redaktionsbüro der Zeitschrift aus einem einzigen Kunstkritiker. Die bewegliche Struktur des Magazins ermöglicht auch inhaltliche Flexibilität. Der Hauptteil berichtet über aktuelle Ausstellungen und Diskussionen, während der Sonderteil von einem oder mehreren Gastredakteuren betreut wird, die Expertinnen auf dem jeweiligen Gebiet sind. Schließlich gibt es noch das Special über Grafikdesign, ein alternativ finanziertes Mission-Project, das von einem Team professioneller DesignerInnen betreut und

// Nimeta

kunst.ee kriitikaraamatute sarja fiktiivseid kaanekujundusi. Tõnu Kaalep, 2005.

TÖÖTAVA NAISE TAGASITULEK

Katrin Kivimaa vahendab Liina Siibi fotonäitusel "Naine võtab vähe ruumi" tekkinud mõtteid

Kaasaegse fotokunsti visuaalses sõnavaras tähistab naisekuju enamasti kahte erinevasisulist projekti, mis mõlemad kõnelevad (pikkamööda) toimuvatest muudatustest lääne kultuuri hoiakutes. Poststrukturalistlikest teooriatest mõjustatud kujutiste ideoloogilisi sõnumeid lahkav feministlik-postmodernistlik kunst käsitleb visuaalkultuuris ilmuvat naisekuju eelkõige märgina, mille toimealaks on visuaalrežiimid. Sellist kunsti kannab arusaam, et naine kui märk on lahutatud lihast ja luust naiste poolt läbi elatavast tegelikkusest. Samal ajal vormivad kunstilised ja massimeedialised naisekujud meie tegelikkust niivõrd, kuivõrd sootsiumis (ja mitte isolatsioonis) välja kujunev subjektsus laseb end ilupiltidest ja neile külge poogitud ihadest (teadlikult või teadvustamatult) mõjutada.

Teistsuguse rõhuasetusega naisekuju käsitlus kaasaegses fotokunstis lähtub aga elu jäädvustamise püüdest ja vähem representatsioonidest. Niimoodi püütakse dokumenteerida ja edastada mingit aspekti pildistatud subjekti poolt läbi elatud kogemusest. Kuid fotograafia kui representatsioonivahendi piirangutest teadlikku autoripositsiooni iseloomustab selgi juhul arusaam, et elu ei ole kunagi pilt ning hoolimata pildi tegija ja pildi lugeja püüdlustest kuulub foto kui representatsioon piltide maailma.

Aastaid fotokunstnikuna tegutseva Liina Siibi mitmed fotoseeriad on näidanud, et tema kuulub teoreetilise autoripositsiooni pooldajate hulka, kes kasutab fotograafiat mitte n-ö tegelikkust peegeldava vahendi, vaid tegelikkuse kunstilise uurimise vahendina, mille puhul ei tohi unustada meediumi ajalugu, selle funktsioneerimise ja tõlgendamise eripärasid. Tema viimast projekti "Naine võtab vähe ruumi" Hobusepea galeriis tulekski vaadelda ühelt poolt kvaasisotsioloogilise uurimusena naiste positsiooni kohta tööturul – ja võib-olla Eesti ühiskonnas laiemalt – ning teisalt fotospetsiifilise visandina, mis annab vihjeid fotograafilise lavastuse ja tegelikkuse vahekorrast, viitab fotograaf-kunstniku samastumisvõimalusele pildistatavaga jne.

Fotode loomise üheks ajendiks said mõned aastad tagasi meie ajakirjanduses ilmunud soolise võrdsuse teemat käsitlevad arvamusartiklid, kus väideti, et naine vajavatki igapäevaseks tööks vähem ruumi ja raha kui tema meeskolleeg. Eeldan, et selline väide pidi õigustama Eesti Vabariigis endiselt valitsevat palgavahet – ametliku statistika kohaselt makstakse samaväärse töö eest naistele u 70 % palgast, mida saab mees –, rääkimata sellest, et naised töötavad tihti valdkondades, mis on vähem tasustatud ning mida peetakse sümboolselt ebaolulisteks (sh paljud kultuuri- ja haridusalad).

Enamus töösituatsioone ja naiste tööruume on valitud nii, et igasugused nõudmised tunduvad seal pea kohatuna. Õmblusvabrik, kinokassa, poemüüja, sekretär, kokaabiline – need on vähenõudlike ja tublide naiste tööalad, kuhu kõrge enesehinnanguga ja haritud naiste eneseteadvusest lähtuvatel nõudmistel justkui polekski asja. Selle rea, kus esineb ka vähem selgelt määratletud tegelasi (sh ilmselt poolprofessionaalidest *call-girl* ja rõivamodell), lõpetab fotode autor ise – ning tema osutub pigem naiste ühiskondliku edukuse ja karjäärivõimaluste kehastajaks. Kuid pildil võtab temagi "vähe ruumi".

Mulle tundub, et Liina Siibi huvitab see, kuidas stereotüüpsete kujutiste massiline ringlemine osaleb kollektiivsete uskumuste ja käitumismudelite ülalhoidmises. Tema pildistatud naised on kõik erilised indiviidid, kelle elu on kordumatu, kuid pildistatuna väheväärtuslikeks peetavates ametites muutuvad nad ühesuguseks – neist moodustub piltide jada, mis justkui kinnitaks, et tõepoolest, naise vajadused on väiksemad. Võiks isegi küsida, kuidas erineb näitusele paigutatud pildirida meid ümbritseva visuaalse režiimi – reklaamid, naisteajakirjad, muu ajakirjandus – naisekujutistest. Kas need fotod ei kipu kinnistama levinud arusaama, et teatud madalapalgalised tööd on alati olnud ja jäävad naiste teha?

Siiski mitte, sest Siibi fotod ei allu massimeedia stereotüüpsele seriaalsusele kahes olulises aspektis. Esiteks, fotosid ärgitavad aktiivselt lugema neisse peidetud vihjed pildistamise asupaiga kohta (nt peegeldus filmiplakatist Ralph Fiennesi nimega või abikoka kitlil tekst "Bon...arte" või äratuntavad detailid Balti jaama endise ootesaali seinal), mis ei lase fotosid lihtsalt eristamatu ja sarnase reana vaadata. Teiseks, Siibi fotod ei ühti hiliskapitalistliku tarbimisühiskonna visuaalrežiimi põhiideoloogiaga, mis tunnistab ainult edu mudelit, väljendugu see siis "ideaalse" karjääri, figuuri, imago või rahakoti suuruses. Siibi fotod, mis otsivad kontakti kujutatud naiste igapäevaelu tegelikkusega, räägivad sellele ideoloogiale hoopis vastu ning tuletavad meile meelde tõsiasja, et tavaline töötav inimene on kaasaegsest visuaalrežiimist pea kadunud.

Aga miks mitte vastukarva tõlgendust veelgi laiendada? Ökoloogilise ja majandusliku olukorra halvenedes võib vähese ruumi hõlvamise oskus osutuda mitte lihtsalt positiivseks otsuseks, vaid eluliselt vajalikuks. Kust mujalt õppida ökoloogilise jalajälje vähendamise oskust kui mitte vähe ruumi võtvate naiste käest?

Katrin Kivimaa on
Eesti Kunstiakadeemia külalisprofessor
ja Kunstiteaduse Instituudi juhataja.

Hobusepea Gallery
19.–30.03.2009

The return of a working woman

Katrin Kivimaa shares her thoughts on Liina Siib's photo exhibition "A Woman Takes Little Space"

In the visual vocabulary of contemporary photography, the female image usually signifies two different projects that both speak of (gradual) changes in the attitudes of Western culture. Influenced by poststructuralist theories, feminist postmodernist art, which dissects the ideological message of images, treats the female image in visual culture primarily as a sign that operates in visual regimes. Such art is carried by the notion that the woman as a sign is separated from the reality experienced by flesh-and-blood women. At the same time, artistic and mass media images of women shape our reality insofar as the subjectivity that develops in society (and not in isolation) allows itself to be influenced by images of glamour and the desires grafted onto them (consciously or unconsciously).

The treatment of the female image with a different emphasis in contemporary photography, on the other hand, is based more on an attempt to capture life itself and less on representations. In this way, an attempt is made to document and convey some aspect of the experience of the subject being photographed. However, being aware of the limitations of photography as a means of representation, the artist's position is still characterised by the understanding that life is never an image, and despite the aspirations of the creator and reader, the photograph belongs to the world of images.

Several series of photographs by Liina Siib, who has been working as a photographer for many years, have shown her to be a proponent of the theoretical position, using photography not as a means of reflecting reality, but as an artistic means of exploring reality, in which one must not forget the history of the medium, and the specifics of its function and interpretation. Her latest project "A Woman Takes Little Space" at Hobusepea Gallery should be seen as a quasi-sociological study of women's position in the labour market – and perhaps in Estonian society in general – and as a photo-specific sketch, hinting at the relationship between staged photography and reality, the possibility of the photographer-artist relating with the model, etc.

One of the reasons for creating the photographs was the opinion articles on gender equality published in our press a few years ago, which stated that a woman needs less space and money for her daily work than her male colleague. I assume that the statement was intended to justify the wage gap that still prevails in Estonia – according to official statistics, women are paid about 70% of the wages a man receives for equal work – not to mention that women often work in lower-paid areas deemed symbolically insignificant (including in the arts and education).

Most employment situations and women's workplaces have been chosen in such a way that any demands seem almost inappropriate there. The sewing factory, the cinema box office, shop assistant, secretary, cook – these are the jobs of undemanding good women, where the self-aware demands of educated women with high self-esteem seem out of place. This list, which also features less clearly defined characters (including probably the semi-professional call-girl and clothing model), ends with the author of the photographs herself - and she turns out to be the embodiment of women's social success and career opportunities. But she also takes up "little space" in the picture.

It seems to me that Liina Siib is interested in how the mass circulation of stereotypical images contributes to the maintenance of collective beliefs and behavioural patterns. The women she photographs are all special individuals with unique lives, but when photographed in occupations considered to be of low value, they become the same – they form a series of images that seem to confirm that a woman's needs really are smaller. One could even ask how the series of exhibited images differs from the female images of the visual regime that surrounds us – advertisements, women's magazines and other media. Might even these photographs perpetuate the common perception that certain low-paid jobs have always been and will remain for women?

No, because Siib's photographs are not subject to the stereotypical seriality of the mass media in two important respects. First, hidden clues prompt us to actively read the photographs, clues about the location of the photograph (e.g. a reflection from a movie poster with the name Ralph Fiennes or the text "Bon... arte" on the sous-chef's jacket or recognisable details on the wall of the former waiting hall of the Baltic railway station) prevent them from being viewed simply as a series of unexceptional images. Second, Siib's photographs do not conform to the basic ideology of the visual regime of a late-capitalist consumer society that only recognises the model of success, be it in the form of an "ideal" career, figure, image, or the size of one's wallet. Siib's photographs, which seek contact with the realities of the everyday life of the women depicted, instead counter this ideology and remind us of the fact that the ordinary working person has almost disappeared from the contemporary visual regime.

But why not extend the uncomfortable interpretation even further? As the ecological and economic situation deteriorates, the ability to occupy little space may prove to be not only a positive decision, but a vital one. Where else can you learn how to reduce your ecological footprint than from women who take up little space?

Katrin Kivimaa is a visiting professor at the Estonian Academy of Arts and head of the Institute of Art History.

108 26.03.–18.04.2010
Tallinna Kunstihoone Galeriis

SINA, MINA JA KÕIK, KEDA ME EI TEA

Airi Triisberg analüüsib Anna-Stina Treumundi debüütnäitust, mida on nimetatud ka esimeseks lesbitemaatikat käsitlevaks näituseks Eestis

Anna-Stina Treumund
Drag
2009

Et Anna-Stina Treumund on oma näituse "Sina, mina ja kõik, keda me ei tea" saatetekstis tõstnud esile lesbiliste kehade, identiteetide ja seksuaalsuste nähtavuse/nähtamatuse problemaatika, tahaksin ma selle näituse analüüsi alustada lühikese teoreetilise märkusega representatsioonipoliitika probleemidest ja väljakutsetest. Probleem, millele ma tahan tähelepanu juhtida, seisneb Eesti – kuigi mitte ainult – LGBTQI[1]-liikumist iseloomustavas assimilatsionalistlikus orien-tatsioonis, mis on samasooliste partnerlusseaduse debati kõrval seadnud viimastel aastatel esiplaanile peaasjalikult nõudmised positiivse representatsiooni ja ühiskondliku tunnustuse järele. Eesti ühiskonnas valitseva homofoobia taustal on raske nendele eesmärkidele vastu vaielda, kuid radikaalsemast perspektiivist tasuks siiski küsida, mil määral toob seksuaalvähemuste sissearvamine avalikku sfääri kaasa nähtamatused ja väljaarvamised, mis on dikteeritud sellesama liberaalse avaliku sfääri loogikast. Ehk teisisõnu, nii nagu samasooliste partnerlusseadust võib kritiseerida assimilatsionalismis heteronormatiivse abieluinstitutsiooni suhtes, nii ähvardab seksuaalvähemuste representatsioonipoliitilisi ambitsioone risk, et avalikus ruumis saavutatav nähtavus modelleeritakse liberaalsele avalikkusele omaste mehhanismide eeskujul (sealhulgas näiteks positsioneerumine vähemusena, avaliku/privaatse dihhotoomia omaksvõtmine jne), mis jätab ka pärast kapist välja tulekut nähtamatuks mitmed lesbilisele kogemusele konstitutiivsed aspektid.

Vastupidi näituse saatetekstis sõnastatud eesmärgile "luua endast (s.t lesbidest – *A.T.*) adekvaatne kuvand", näitab Treumund "elu vikerkaarel" hoopis ambivalentsemas tähenduses, kui ta seda esmapilgul teha lubab. Selle asemel et pakkuda süsteemset ja n-ö representatiivset sissevaadet lesbide sotsiaalsesse, kultuurilisse ja poliitilisse ellu, tõestab Treumundi näitus hoopis, et seksuaalne identiteet ei ole visuaalselt representeeritav, ning paiskab samaaegselt õhku küsimuse, kas lesbilisust tuleks defineerida *look*'i, identiteedi või seksuaalse käitumisena.

Selle küsimuseasetuse valguses on ka mõistetav, miks hõivab näitusel keskse koha keha problemaatika, sest kuigi lesbilisus ei ole taandatav kehalisusele, on kehal vaieldamatult keskne roll nii subkultuurilises kodeerimisprotsessis, soolise identiteedi konstrueerimises kui ka seksuaalsetes praktikates. Nüüd, riskides hegemoniaalse positsiooniga, mille toob kaasa "klassikaline" feministlik analüüsiaparaat, pean ma ühelt poolt tunnistama, et olen hädas kontseptuaalsete vahendite leidmisega, millega kirjeldada lesbilist pilku ja kujutamisstrateegiaid. Teisalt aga tahan käia välja väite, et Treumundi näitus keskendub ühtviisi nii heteroseksistlikus ühiskonnas käibivate sooliste identiteetide dekonstrueerimisele kui *queer*-identiteeti(de) konstrueerimisele.

Kui rääkida Treumundi näitusest ruumilistes terminites, siis raamistab seda vasakult "Eli", paremalt "Drag" ning tsentraalselt "Kukil" ja/või "Me saame lapse" ning "Printsessi päevikud", mis ühtlasi moodustavad, vähemalt allakirjutanu arvates, näituse kõige kõnekama osa. Enam-vähem samas järjestuses saab neid töid vaadelda Steffen Kitty Herrmanni eristuse valguses, mis kirjeldab viise, kuidas kehalised praktikad on sooliselt struktureeritud. Mõningate üldistuste hinnaga tähistab "Eli" selles tõlgenduses keha soolisustamise füsiotehnilisi praktikaid, mis on tavapäraselt suunatud bioloogilise keha otsesele modifitseerimisele, sobitumaks dominantsete sooliste standarditega, kuid avaldavad antud juhul vastupanu "mees/naine" dihhotoomiale läbi feminiinse kehaehituse "tuunimise", mis võtab eeskujuks maskuliinsed rollimudelid. "Drag" seevastu ei viita bioloogiliste stereotüüpide lammutamisele läbi biitsepsi ja triipsepsi treenimise, s.t läbi tungimise keha rakustruktuuri, vaid territorialiseerivatele praktikatele, mis avalduvad eelkõige keha pealispinnal, segades "feminiinseid" ja "maskuliinseid" identiteedimarkereid, nagu meik, parukas, kinniseotud rinnad ja kaubamaja meesteosakonnas müüdav aluspesu (ning *last but not least*, seksualiseeritud tähistajad kaotanud alasti keha). "Kukil" ja "Me saame lapse" viitavad sotsiaalsetele mängudele, mis eiravad soolisustatud käitumisviise, kujutades lesbisid ühtaegu seksuaalse iha objektide ja agentidena, kelle käitumismustrid kasutavad nii feminiinseks kui ka maskuliinseks peetud praktikaid. Implitsiitselt näitlikustavad need neli tööd ka keha soolisustamise kultuurilisi tehnikaid, tuues esile mõistete "mees/naine" ebastabiilsuse ning näidates, kuidas soolisustatud käitumismustrid, kognitiivsed struktuurid ning identifikatsioonid saavad alguse kehade (ja kaupade) materiaalsuse tasandil.[2] "Printsessi päevikud" omakorda tõstab esile ühiskondlikud ja biopoliitilised imperatiivid ("ma ei tohi liiga palju nutta", "ma pean sünnitama vähemalt ühe lapse" jne), mis määratlevad ära soolis(t)e identiteeti(de) kujundamise sotsiaalse dimensiooni.

Nagu öeldud, teostab Treumundi näitus nii sooliste identiteetide lammutamist kui ka ehitamist, juhtides tähelepanu sellele, et emantsipatoorne *queer*-poliitika ei seisne üksnes sotsiaalsetes ja poliitilistes nõudmistes, vaid ka viisides, kuidas oma kehalisusega sõna otseses mõttes elatakse. Jättes vastamata näituse saatetekstis püstitatud küsimusele lesbilise keha äratuntavusest, loob Treumund kujundeid, mis opereerivad kahtluse ja ülestunnistuse, kodeerimise ja projitseerimise piirialal ning lasevad seekaudu aimata ka neid lesbilisuse aspekte, mille kontuurid ei pruugi ka pärast kapist välja tulekut muutuda sugugi nähtavamaks. Selles mõttes läheb Treumund kaugemale oma esialgsest ülesandest uurida lesbilisuse kujutamise võimalikkust nähtavate identiteedimarkerite kaudu, näidates ka seda, mida on raske nimetada.

Airi Triisberg on vabakutseline kriitik.

[1] *Ingliskeelne akronüüm sõnadest* Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer, Questioning, Intersex. – Toim.

[2] *Steffen Kitty Herrmann, Queer(e) Gestalten. Praktiken der Derealisireung von Geschlecht. – Quer durch die Geisteswissenschaften. Perspektiven der Queer Theory. Koost Elahe Haschemi Yekani, Beatrice Michaelis. Berlin: Querverlag GmBH, 2005, lk 53–72.*

26.03.–18.04.2010
Tallinn Art Hall Gallery

You, Me and Everyone We Don't Know

Airi Triisberg analyses Anna-Stina Treumund's debut exhibition, which may be the first exhibition in Estonia to deal with lesbian identity.

In the accompanying text to her exhibition "You, Me and Everyone We Don't Know", Anna-Stina Treumund brings the problems of the visibility/invisibility of lesbian bodies, identities and sexualities into focus. For this reason I will begin with a brief theoretical note about the problems and challenges of representational politics.

There is a problem with the assimilationist orientation that characterises the LGBTQI movement in Estonia and elsewhere.[1] During recent years, in addition to catalysing debate about the law governing same-sex partnership, the movement has also brought demands for positive representation and social acknowledgement into the spotlight. Given the prevailing homophobia within Estonian society, it is difficult to criticise the validity of those demands. However, from a more radical position, it is worth considering the extent to which the inclusion of sexual minorities in the public sphere also entails invisibilities and exclusions that are dictated by the logic of that very same liberal public sphere. In other words, just as the law governing same-sex partnership may be accused of assimilating such partnerships into the heterosexual institutional norms of marriage, the representational political ambitions of sexual minorities risk modelling their visibility in the public sphere according to mechanisms characteristic of liberal publicity – for example: positioning oneself as a minority and adopting the dichotomy of public and private. Consequently, several aspects that constitute the lesbian experience would remain invisible – even after coming out of the closet.

Contrary to the aim of "creating an adequate image of ourselves" (i.e. lesbians) as stated in her exhibition text, Treumund actually depicts "life on the rainbow" with considerable ambivalence about the possibility of such an image. Instead of providing a systematic and representative insight into the social, cultural and political life of lesbians, Treumund's exhibition proves that sexual identity cannot be represented visually. At the same time, she poses a question as to whether female homosexuality could be defined in terms of appearance, identity or sexual behaviour.

In the light of that question, it becomes clear why issues concerning the body hold a central position at the exhibition. Although female homosexuality cannot be reduced to mere physicality, bodies undoubtedly play a central role in the subcultural coding process and construction of gender identities, as well as in sexual practices. At the risk of accepting the hegemonic position entailed by the classical feminist apparatus of analysis, I must confess that I am having trouble finding conceptual means to describe the lesbian gaze and suggesting appropriate strategies. On the other hand, I would argue that Treumund's exhibition focuses equally on both deconstructing the gender identities that exist in heterosexually prejudiced society and on constructing queer identity/identities.

In spatial terms, the exhibition is framed by "Eli" on the left and "Drag" on the right, with "Pickaback" and/or "We Are Having a Baby" and "Princess Diaries" in the centre, which – at least in my opinion – also form the most significant part of the display. These works may also be viewed in approximately that same order by following Steffen Kitty Herrmann's description distinguishing different ways that bodily practices may structured in terms of gender. On such an interpretation, and at the cost of some generalisation, "Eli" thus stands for the physio-technical practices of body genderization. Such practices usually involve direct modification of the biological body bringing it into conformity with the dominant norms of gender, but in this case they present resistance to the dichotomy of male and female by modifying the feminine body according to masculine role models. "Drag", in contrast, does not suggest dismantling biological stereotypes through training one's biceps and triceps – i.e. intervening with the cellular structure of the body, but instead points to territorializing practices that are primarily exposed at the surface of the body by mixing together the stereotypical feminine and masculine identifiers such as make-up, wigs, tightly contained breasts, men's underwear and, last but not least, with a naked body that has lost its sexualized signifiers. "Pickaback" and "We Are Having a Baby" refer to social games that ignore gendered modes of behaviour, while simultaneously depicting lesbians as objects of sexual desire and as agents whose behavioural patterns employ both practices considered feminine and those considered masculine. Implicitly, these four works also reveal the cultural techniques of body genderization, pointing to the instability of the concepts of man and woman and demonstrating how genderized behavioural patterns, cognitive structures and identifications stem from the materiality of bodies (and goods).[2] "Princess Diaries", in turn, highlights social and bio-political imperatives ("I must not cry too much", "I must give birth to at least one child", etc.) that define the social dimension of the shaping of gender identity/identities.

Overall, the exhibition enacts both deconstruction and construction of gender identities, drawing attention to the fact that emancipatory queer-politics is not solely about making social and political demands, but is also about the ways in which people actually live with their own bodies. Leaving aside the question raised by the accompanying text about the conspicuousness of a lesbian body, Treumund creates images that operate at the borders of doubt and confession, of encoding and projection, and thus hints at those aspects of female homosexuality whose contours do not necessarily become more visible after coming out. In this respect, Treumund steps beyond her initial task of exploring the possibility of depicting female homosexuality through visible identifiers and also shows things that are difficult to articulate.

Airi Triisberg is a freelance critic.

1 An Acronym from the words Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer, Questioning, Intersex. – *Ed.*

2 Steffen Kitty Herrmann, Queer(e) Gestalten. Praktiken der Derealisireung von Geschlecht. – Quer durch die Geisteswissenschaften. Perspektiven der Queer Theory. Ed. Elahe Haschemi Yekani, Beatrice Michaelis. Berlin: Querverlag GmBH, 2005, pp. 53–72.

AEG ÕILISTAB KÕIKE

Kristiina Davidjants vaatleb Kristina Normani dokumentaalfilmi "Et meeldiks kõigile"

"Vabadussõja monument on haridusobjekt, ta on õpetuseks kõigile. Üks õpetus peab olema selge ja kujundlik. Ei ükski kuup ega pundar, ei ükski abstraktsioon saa olla Vabadussõja vääriline. See, mis Vabaduse platsile püstitatakse, see ei ole linnakujunduslik element. See on Vabadussõja sammas. Jõudu püstitajatele!"

Säärase lihtsa ja selge avaldusega astub Kristina Normani dokumentaalfilmis "Et meeldiks kõigile" (2011) üles ei keegi muu kui Tõnis Lukas, Eesti Vabariigi haridusminister aastatel 1999–2002 ning haridus- ja teadusminister 2007–2011. Tegelikult ei ütle ta seda sugugi mitte kohe proloogis, kuid juba algusest peale on selge, et üheks peategelaseks filmis, mis vaatleb Vabadussõja võidusamba püstitamise saagat nelja aasta jooksul, on riik, täpsemalt riigivõim. Ja võimuga ei vaielda, veel vähem ei asuta diskussiooni esteetiliste väärtuste olulisusest. Kõik säärased teemad vähendatakse võimukandjate poolt kirjeldatud olukorras momentaalselt sekundaarseks klaaspärlimänguks.

Rääkides eesti dokumentalistika ajaloolistest traditsioonidest, võib pealiskaudsel moel käigupealt teha mõningaid üldistusi. Perioodi, mis jääb Teise maailmasõja eelsesse aega, on üsna raske üheselt iseloomustada, sest tol ajal sündis praeguses mõistes žanripuhtaid dokumentaalfilme tähelepanuväärselt vähe. Nõukogude ajale oli iseloomulik kaasaja jäädvustamine, mis sest, et reeglina ideoloogilises kõverpeeglis. Minevik säärasena, nagu teda mäletati ja võinuks jäädvustada, oli tabu – seega tegeldi peamiselt kroonikafilmide ja publitsistikaga, sekka ka mõningad poeetilisemad eneseväljenduspuhangud. Paarkümmend aastat tagasi, suure vabaduse saabudes, olid eesti dokumentaalfilmi režissööridel äkitselt käed vabad jäädvustama kõike, mis vähegi kaamerasilma ette mahtus, ning oli täiesti loomulik, et muuhulgas asuti suure õhinaga rääkima ajaloo valgetest laikudest. Loogiline jah, sest oli, millest rääkida.

Mis aga on tekitanud nüüdseks aastaid kestvat hämmeldust, on eesti dokfilmitegija tahtmatus oma kaasaega tagasi tulla, sest võib julgelt väita, et Eesti viimase aja dokumentalistika üldiselt tänast päeva ei armasta. Põhjuste üle võib juurelda, kuid ilmselt on muuhulgas tegu selle aja ja energia hulgaga, mida pühendunud autor on sunnitud oma filmi panustama. Kui tahad teha praegusest hetkest head dokki, pead avama ka ennast oma filmi objektidele – teisiti on pea võimatu pälvida nendepoolset avatust. See aga võib olla emotsionaalselt väga raske, märksa raskem kui ammu surnud ajalooliselt olulist tegelast oma tahtmise järgi stsenaariumisse painutada. Ning veel – sul peab olema kõvasti aega jälgimaks läbi objektiivi seda, kuidas tavalistest päevadest vormub lõpuks kompaktse narratiiviga dokumentaal. Ometigi on taolisi filme hakatud tegema ja Kristina Normani "Et meeldiks kõigile" kuulub nende hetkel veel üksikute erandite hulka.

"Et meeldiks kõigile" räägib vormiliselt loo kahest noormehest, Rainer Sternfeldist ja Andri Laidrest, kellel oli õnn ja õnnetus saada välja valitud Vabadussõja võidusamba autoriteks. Tõe huvides olgu märgitud, et võidusamba autoreid oli rohkem: tööd tegid samba juures ka Kadri Kiho ja Anto Savi, kuid filmi tegijad on jälginud just kaht eespool nimetatud noort meest. Antud filmi puhul on väga kerge libastuda peategelaste kritiseerimisse, sest selleks annab alust nii Raineri ja Andri nooruslik uljus kui ka kritiseerija suhe noormeeste projekteeritud sambasse. Siiski ei maksa unustada, et esiteks allub iga dokumentaalfilmi tegelane puhtalt režissööri tahtele ning teiseks pole Rainer ja Andri tegelikult selle filmi ainsad peategelased, mistõttu on nad pigem tükikesed suuremast mosaiigist kui iseseisvad üksiklased.

Filmi alguses näeme kahe noormehe avalaid rõõmsaid nägusid isamaalisel massiüritusel. "Me armastame Eestit, me usume vabadusse!" hõikab tribüünilt vabariigi president. "Eestlane olen ja eestlaseks jään," laulab rahvas talle vastu. Järgnevas episoodis valitakse nüüdseks juba teada-tuntud risti ideekavand võitjaks – esimest korda astub kaadrisse kaitseminister Jaak Aaviksoo, mees, kellest saab poiste mentor. Edasi on kaamera noorte autoritega Harjumäe nõlval maharaiutavatelt puudelt andeks palumas, Kaitseministeeriumis lepingute allakirjutamist filmimas, Muinsuskaitseametis jälgimas, kuidas pärast dialoogi "Kas te olete enne skulptuure teinud?" – "Ei ole." – "Seda on tunda jah." – "Aitäh!", muinsuskaitsjad ise omavahel kirglikult vaidlema lähevad. Viimati mainitud episood annab hea kommentaari kunstiteadlane Heie Treieri hilisemale karjatusele filmis, et kus samba vastalised enne olid, kuigi teisalt, kui filmis toimuvat tähelepanelikult jälgida, siis ilmselt ei oleks ka kunstiringkondade eneseaheldamine *in corpore* Harjumäe puude külge midagi muutnud. Nagu mainitud, on filmil mitu peategelast, noored tehnikud ühelt poolt, riik teiselt poolt – oli ju riiklik võim, kes selle samba elule kutsus, ning tal polnud mingit kavatsust seda kohe peale esimesi proteste ka hävitada. Aga esiotsa astub Rainer Sternfeld raadioeetris üles veel enesekindla avaldusega: "Ma usun, et ühiskond ei olnud valmis niivõrd noorteks autoriteks. Me ei ole teatud ringkondades väga tuntud inimesed, oleme hariduselt insenerid. [...] Võib-olla mingi teatud kadedus on [...], seda enam, et me veel võitsime, nii lihtne ja geniaalne idee, nagu ta oli tegelikult."

Mis järgnes, seda teavad kõik, keda avalik linnaruum tol ajal vähegi huvitas. Lihtne ja geniaalne idee osutus raskelt teostatavaks: vahetus samba materjal, toppama jäi ehitus ning koostöö paljukiidetud Tšehhi firmaga, millel oli antud kontekstis paljutähenduslik nimi Sans Souci, osutus kõike muud kui muretuks. "Ei ole seda maagiat, mida ootaks selliselt sambalt, klaasilt," konstateerib kohapeale tšehhide juurde sõitnud Andri. "Meie oleme ikka niivõrd noored, et meie ei kavatse küll kompromisse teha. Neid kompromisse on siin tehtud küll ja küll," lisab Rainer. Ent elu läheb edasi, vahepeal seisma jäänud ehitus käivitub uue hooga ning noormehed on taas minemas järjekordsele kõnekoosolekule. Rainer arutab, millised peaksid olema tema kõne punktid olemaks "poliitiliselt korrektne. Mis on oluline, et lepime riigiga kokku." Samba autorid saavad aumärgid rinda ning juba ongi käes samba avamise õhtu. Rahvas tammub ümber samba, keegi naine sülitab sambale, kuid tema motiivid jäävad saladuseks ja paistab, et see ei huvita absoluutselt ka ümbritsevat rahvamassi.

Epiloog saabub aasta pärast monumendi avamist. Detailid pudenevad, sammas laguneb, tuled ei põle. "Siin on tegemist tõeliselt südametu petmisega. See on solvang. Nukraks teeb pigem see, et see väga hingestatud avamine, mis meil oli, et selle sära ja tähendus on tuhmunud, inimesed nagu ei mäleta seda, seda polekski nagu olnudki," kurdab Rainer. Andri kõrval nendib, et õnn on, et keegi ei ole surma saanud. Kusagil samba ümber luusib aga üksik pendlimees, kes kõlistab kella

ja räägib samba energiast, teatades, et "me peame hoidma seda sammast positiivses energias, et paljudele meeldiks".

Tulles tagasi kodumaise dokumentalistika eripärade juurde, peab nentima, et eesti režissöör võib küll objekti pikalt jälgida, kuid omapoolset kommentaari ta naljalt jutustatavale loole ei lisa. Autori positsioon piirdub parimal juhul nende valikutega, mida ta on montaažis teinud ning mis muidugi alati räägivad enda eest – vahest kõnekamalt kui otsene näpuga näitamine. "Et meeldiks kõigile" puhul on kriitika seni rõhutanud režissööri neutraalsust positiivses võtmes, eeldades ilmselt automaatselt, et Kristina Norman, kelle õlgu on rõhumas Kuldsõduri taak, võtab nüüd naerualuseks teha Vabadussõja võidusamba ja selle autorid. Seda ei juhtu, koomilised on pigem erinevad situatsioonid, kuid mitte neis toimetavad tegelased. Lõputud sümboolsete kivide avamised on naljakad oma korduvas rituaalsuses, kuid mitte seal osalevad vanainimesed, kes võtavad üles "skaudihümni kolmanda salmi" ja teatavad: "Eesti võitis sõja Venemaa vastu. Sellega ei ole hakkama saanud Prantsusmaa, sellega ei saanud hakkama Saksamaa, aga Eesti sai." Muigama võtavad Raoul Kurvitza kõnekad näoilmed, kui ta kuulab Jaak Aaviksoo ja Rainer Sternfeldi arutelu põhjamaise karguse üle klaasist samba kontekstis, ning omamoodi muhe on Jüri Arraku "edeva vanainimese" roll (Arraku enda määratlus).

Kuid samas kerkib selle filmi puhul üles nii palju küsimusi, et paljast jälgimisest siiski ei piisa. Millest film on? Autoritest? Projektist? Vabadusest? Aeg-ajalt tundub, et hoopis süütuse kaotusest, s.t isiklike illusioonide purunemisest käsikäes riiklike ettevõtmiste põrumisega. "Me lootsime tegelikult, et kogu samba valmimise protsessi juures saab see koostöö olema eeskujulikum ja seda projekti võetakse kui auasja. Reaalsus osutus natuke teistsuguseks," kurdab Rainer filmi lõpus. Kas see on film erinevate riigi tellitud sümbolite kaudu avalduvast rahvusriigi tähendusest? Ja kui, siis millised need sümbolid on? Poole filmi pealt saavad Rainer ja Andri aru, et hauamonumenti nad teha ei taha, kuigi loo alguses ütlevad aumärke vaadates uhkelt, et idee teha monument aumärgi järgi ei tulnud neilt: "Seda ettepanekut ei teinud tegelikult meie, see tuli vabariigi valitsuselt."

Kõige lähemal filmi temaatika defineerimisele on Jaak Aaviksoo, kes kord ilmub välja ja siis kaob varju tagasi. Tema ilmumistes on midagi operetilikku, kuid see on petlik kergus: "Et meeldiks kõigile" Aaviksoo on mefistolik tegelane, kes ajab noorukite pea sassi, kõlistab klaase ja ütleb teda särasilmi kuulavatele noortele: "Mina müüksin teie müüti mingite tsitaatide ja fraasidena." Ja Rainer räägibki järgmisel avalikul esinemisel midagi mütoloogiast. Aga kas ideed ja müüdid ning põhimõtted pühitsevad kõike? Kas idee üksi lunastab esteetilised väärtused? Kes keda on siin ära kasutanud?

Kui heita veel kord pilk filmi retseptsioonile, siis on kritiseeritud kas Kristina Normanit kui kunstnikku või sammast, dokumentaali enda kohta unustatakse suures kirgede tuhinas sõna võtta. Nii see kipub olema üleideologiseeritud teemade juures: patriootlik tegu peab olema püha *a priori* ja opositsiooni puhul minnakse tihtilugu isiklikuks, unustades, et tegelikult peaks süvenema teosesse endasse, elementidesse, millest viimane tehtud on. "Et meeldiks kõigile" on meelt lahutav film, mis meeldibki ilmselt paljudele, sest seda on igaühel võimalik lugeda vastavalt iseenda soovile. Ometigi on siin liiga palju patriootlike veteranide ja lõputute avamiste kõrvalliine, mille kohta klassikud ütlesid juba ammu, et "kill your darlings". Kaamera aga aina jälgib ja vahetevahel ütleb filmi audiorida rohkem kui pilt. Peeter Simm ütleb ajakirjas Teater. Muusika. Kino filmi kohta: "Kindlasti hakkab aastate jooksul arhiiviväärtus veelgi suurenema." Mina ütlen, et pole viga, aastasaja või kahe pärast kaitsevad muinsuskaitsjad raevukalt Rainer Sternfeldi ja Andri Laidre püstitatud Vabadussõja võidusammast tuleviku noorte ja tegusate inimeste eest – aeg õilistab kõike.

Kristiina Davidjants on dokumentaalfilmirežissöör ja filmiajakirjanik.

CV

Kristina Norman on eesti kunstnik ja dokumentaalfilmilavastaja, sündinud Tallinnas 1979. aastal. Kaitsnud Eesti Kunstiakadeemia vabade kunstide osakonnas magistrikraadi, töötanud kunstiõpetajana. 2006. aastal osales Modern Art Oxford galeriiprogrammis "Arrivals>Art from the New Europe" dokumentaalfilmiga "Pribaldid", 2007. aastal esines Tallinna Noorte Kunstnike Biennaalil eksperimentaalse dokumentaalfilmiga "Monoliit", 2008. aastal osales 5. Berliini kaasaegse kunsti biennaalil pseudodokumentaalse slaidifilmiga "Geniaalsuse väli", 2009. aastal esindas Eestit 53. rahvusvahelisel Veneetsia kunstibiennaalil video- ja installatsiooniprojektiga "After-War". Normani teoseid on Eesti Kunstimuuseumi ja Kiasma püsikogudes.

Time glorifies everything

Kristiina Davidjants reviews Kristina Norman's documentary "A Monument to Please Everyone".

"The War of Independence monument is an educational object; it is a lesson for everyone. A lesson needs to be clear and figurative. No abstract block or bundle can be worthy of the War of Independence. What we are going to build on Freedom Square is not an element of urban design. It is a monument to the War of Independence. I wish the builders all strength."

With this clear and simple statement, Tõnis Lukas, Estonia's education minister in 1999–2002 and 2007–2011, makes his appearance in Kristina Norman's documentary "A Monument to Please Everyone" (2011). Although the statement does not appear in the prologue, it is obvious right from the start that one of the main characters in the film, which looks at the saga of erecting the Estonian War of Independence monument in Tallinn over the course of four years, will be the state, or the power of the state, to be more precise. And there is no arguing with power, much less entering into a discussion about the importance of aesthetic values. Any such subject is instantly reduced to an irrelevant intellectual exercise by those in a position of power.

Talking about the historical tradition of Estonian documentary film-making, we can make some quick, admittedly superficial, generalisations. The period before World War II is rather difficult to describe, as there were remarkably few pure documentaries in the sense that we know them today. The Soviet era was characterised by efforts to record the present, even if it usually involved ideological distortion. The past as it was remembered and could have been captured was taboo – so it was mainly about newsreels and journalism, punctuated by the occasional more poetic outbursts of self-expression. A couple of decades ago, with the arrival of new-found freedom, Estonian film-makers were suddenly at liberty to document everything that the camera lens could capture, and it was only natural that one of the things they were eager to talk about was the grey areas of history. It was very natural indeed, as there was more than enough to talk about.

By now, however, the unwillingness of Estonian documentary film-makers to return to their own time has caused bewilderment for years. It is safe to say that as a rule they tend not to be all that crazy about the present day. We could find a multitude of reasons for this, but one of them is probably the amount of time and energy that a dedicated film-maker must put into a documentary. If you want to make a good documentary about the present, you have to open up to your subjects; otherwise, it will be almost impossible to expect openness from them. This, however, can be very difficult emotionally, and much harder than moulding a long-dead historical figure to fit your script. And what is more, you have to have plenty of time to look through the lens at ordinary days until they eventually form a compact narrative fit for a documentary. Despite all this, such films have started to appear and Kristina Norman's "A Monument to Please Everyone" is one of the as yet few exceptions.

On the surface, the film tells the story of two young men, Rainer Sternfeld and Andri Laidre, who had the mixed fortune of being selected as the winners of the design competition for the War of Independence Victory Column. To be precise, there were more designers involved: Kadri Kiho and Anto Savi also worked on the monument, but the film-makers have focused on the two young men mentioned above. With this film, it is easy to slip into a disapproval of the main characters; this is encouraged both by the youthful bravado of Rainer and Andris and by the critic's attitude towards the monument they have designed. We must remember, however, that every character in a documentary is completely at the mercy of the film-maker, and what is more, Rainer and Andri are not really the only main characters in the film, which actually makes them pieces in a larger puzzle rather than solipsistic actors.

At the beginning of the film, we see the earnest radiant faces of two young men at a patriotic mass event. "We love Estonia, we believe in freedom!" the president declares from the rostrum. The public respond by chanting "I am Estonian and I will remain Estonian" (Eestlane olen ja eestlaseks jään) [A popular protest song of the Singing Revolution – *Ed.*]. In the next scene, the design concept for the by now well-known Cross of Liberty is chosen as the winner, with Minister of Defence Jaak Aaviksoo, who will become a mentor for the two boys, making his first appearance. Next, the camera follows the young designers on the slopes of Tallinn's Harjumägi to see them ask for forgiveness from the trees about to be cut down; it captures the signing of contracts at the Ministry of Defence; it watches on as heritage officers get into a heated debate among themselves after a dialogue with the designers at the National Heritage Board: "Have you done sculptures before?" – "No, we haven't." – "Well, it shows." – "Thank you!" This last episode is a good comment on the outburst by art historian Heie Treier later on in the film, demanding to know where the opponents of the monument had been when it mattered. Although, to be honest, if you watch the film closely, it would probably have made little difference even if the artistic circles had chained themselves to the trees on Harjumägi. As I mentioned, the film has several main characters: on the one hand, there are the young engineers, and on the other hand, the state, which brought this monument to life and had no intention of backing down when the first protests broke out. Early on, however, Rainer Sternfeld still makes a confident radio appearance: "I believe that society was not ready for such young designers. We are not well-known in certain circles; we have engineering degrees. [...] Maybe there's some kind of jealousy [...], especially considering that we ended up winning, with this simple and brilliant idea."

What followed is common knowledge for everyone who took an interest in public urban space at the time. The simple and brilliant idea turned out to be difficult to implement: the original choice of material for the column was replaced, the construction stalled and cooperation with the much-praised Czech contractor Sans Souci – a name that proved significant – turned out to be anything but carefree. "The magic you would expect from this column of glass, is not there," Andri admits while visiting the Czechs at their production facility. "We are still young enough not to settle with a compromise. There have been more than enough compromises here," adds Rainer. But life goes on. The construction that had stopped, resumes with renewed impetus, and the young men are headed to yet

another meeting. Rainer thinks out loud about what his talking points should be in order for the speech to be "politically correct" and "what it is important for us to agree with the state". The designers of the monument receive state awards and soon enough it is the evening of the unveiling of the monument. A crowd gathers around the column; a woman spits on the monument, but her motives remain mysterious and the people around her seem oblivious.

The epilogue comes a year after the unveiling. Bits and pieces are falling off; the column crumbles; the lights do not work. "This is just absolutely wicked deception. It's an affront. What makes you sad is that the moving opening ceremony we had, its radiance and meaning have faded. People don't even seem to remember it now; it's as if it never happened," says Rainer. Andri, standing next to him, admits that it's a good thing no one has died. Somewhere around the monument, a lone occultist lurks, ringing a bell and talking about the energy of the column, announcing that "we must keep this pillar in positive energy for many to enjoy".

Coming back to the peculiarities of Estonian documentary film-making, it must be noted that while the director is prepared to follow the subject persistently, she is hardly inclined to add her own commentary to the story. At best, the director's position is expressed through the choices she has made in editing, which, of course, always speak for themselves – perhaps even more loudly than pointing fingers. In the case of "A Monument to Please Everyone", critics have so far emphasised the director's neutrality in a positive way, automatically seeming to assume that Kristina Norman, with the so-called Golden Soldier project still weighing heavy on her shoulders, has now set out to ridicule the War of Independence monument and its designers. This does not happen. The comedy is derived from the various situations, not the characters in them. The endless opening ceremonies of symbolic stones is funny because of their ritual-like repetition, but not the old people who launch into the familiar "scout anthem", announcing that "Estonia won a war against Russia. France has not managed this; Germany has not managed this, but Estonia did." You would be hard-pushed not to smile as you see the look on Raoul Kurvitz' face as he listens to Jaak Aaviksoo and Rainer Sternfeld discuss the cool Nordic feel of the glass column, and the role of "the vain old man" played by Jüri Arrak (in his own words) is sort of amusing.

However, the film raises so many questions that observation alone is not enough. What is the film about? The designers? The project? Freedom? At times, it seems that it is about the loss of innocence instead; that is, personal disillusionment, which goes hand in hand with the failures of the state. "We really hoped that cooperation would be more exemplary during this whole process of completing the monument, and that the project would be seen as a matter of honour. The reality turned out to be somewhat different," says Rainer woefully at the end of the film. Is this a film about the meaning of the nation state as it manifests itself through various symbols commissioned by the state? And if so, what are these symbols? Halfway into the film, Rainer and Andri realise that they do not want to build a tomb, while at the beginning of the story, looking at state decorations, they proudly announce that the idea of making a monument in the shape of a medal did not in fact come from them: "We did not actually make this proposal; the government did."

The character that comes closest to defining the theme of the film is Jaak Aaviksoo, who keeps appearing and disappearing into the shadows. There is something operetta-like in his appearances, but this lightness is deceptive: the Aaviksoo of the film is a Mephistophelian character, who charms and cajoles the youngsters, clinks glasses and says to the wide-eyed young men, "I would sell your myth with some quotes and phrases." And in his very public appearance, Rainer will say something about mythology. But do ideas and myths and principles justify everything? Does an idea alone outweigh aesthetic values? Who takes advantage of whom here?

Taking another look at the reception of the film, we see that it is Kristina Norman as an artist or the monument that have been criticised; amidst all the raging passions, the critics have forgotten to talk about the documentary itself. This is how it tends to be with topics that are over-ideologised: a patriotic act must be sacred a priori, and with anyone opposing it, things will often get personal, forgetting that one should really look at the work itself, its constitutive elements. "A Monument to Please Everyone" is an entertaining film that probably will please many, because everyone can read it as they wish. Yet, there are too many side lines with patriotic veterans and endless openings, about which the classics would just tell you to "kill your darlings". But the camera keeps watching and sometimes the film's audio track says more than the image. In the magazine Teater. Muusika. Kino, Peeter Simm says about the film: "The archival value will certainly increase even more over the years." I would just add that, in a century or two, heritage protectionists will be fiercely defending the War of Independence Victory Column erected by Rainer Sternfeld and Andri Laidre for the young and active people of the future – time will glorify everything.

Kristiina Davidjants is a documentary film-maker and film journalist.

CV

Kristina Norman is an Estonian artist and documentary filmmaker, born in Tallinn in 1979. She holds an MA from the Fine Arts department of the Estonian Academy of Arts where she has also taught. In 2006, she participated in the Modern Art Oxford gallery programme "Arrivals > Art from the New Europe" with her documentary "The Pribalts"; in 2007, she participated in the Tallinn Biennale of Young Artists with her experimental documentary "Monolith"; in 2008, she took part in the 5th Berlin Biennial for Contemporary Art with the pseudo-documentary "The Field of Genius"; and in 2009, she represented Estonia at the 53rd International Venice Art Biennale with her video and installation project "After-War". Norman's works are in the permanent collections of the Art Museum of Estonia and Kiasma.

25. V–22. VI 2012
Temnikova & Kasela Galerii (Müürivahe 22, Tallinn)
Kuraator Aliina Astrova

Koosolemise kaos ja kord

Kirke Kangro muljed Edith Karlsoni ja Kris Lemsalu ühisnäitusest "Koosolemine".

25. V–22. VI 2012
Temnikova & Kasela Gallery (Müürivahe 22, Tallinn)
Curator: Aliina Astrova

The Chaos and Order of Being Together

Kirke Kangro shares her impressions of the joint exhibition "Being Together" by Edith Karlson and Kris Lemsalu.

Näitusevaade
Kõik õigused kunstnikul, Temnikova & Kasela Galerii

Exhibition view
Image courtesy of the artist, Temnikova & Kasela Gallery

Installatsioon, mis on Temnikova-Kasela kammerliku galerii valgele laudpõrandale üles seatud, kujutab endast lummavalt barokset moodustist: korraga on eksisteerima seatud kogum omavahel nihestunud märke, materjale ja tehnikaid. See on installatsioon nagu vanadest headest "pomo" aegadest, püüdes meile meelde tuletada, kuidas kõik on samal ajal: tõus ja langus, tulevik ja minevik, kaos ja kord, orgaaniline ja anorgaaniline aines.

Esmapilgul võib teos küll oma ülesehituselt mõjuda hierarhilise lavastusena, paigutuse määraks justkui üks infoallikas ja loetav kood. Ent peagi tajume, et see kood räägib hierarhiate tegelikust ja täielikust võrdsusest. Kes on tähtsam, mis on millegi taga või põhjuseks, on suhteline. Selle väljaütlemine, et ühe asja eksistents on oma algastmel täiesti võrdne teise asja eksistentsiga, õnnestub kooslusel Karlson-Lemsalu rikkumatu enesestmõistetavusega.

Kõik on koos ja seda koosolemist saab lakkamatult kirjeldada ja ära tabada, näidata läbi kontrastide, erinevuste ja sarnasuste – paigal olles, liikudes, ära minnes ja tagasi tulles. Koosolemine võib olla väga huvitav ja väga igav, väsitav või värskendav. Nende koosolemine pole kahtlemata üllatav koosolemine, sedamoodi on eelmisel sajandil Eestis koos oldud kah, eriti 1990. aastatel. Aga Karlsoni-Lemsalu koosolemises on oma võlu ja nende mateeria, objektide ja ainese võrdsuse taotlemine on värske ja sümpaatne.

Installatsioon koosneb paarisobjektidest ja kahest individuaalsest elemendist. Ruumi keskel kõrgub kõrbenud laudadest püstkoda meenutav objekt, selle ees seisavad kaks barokset vahukooretordi sarnast makrofleksist kleiti, keraamilised väikesed koerakesed kaelustest välja vaatamas. Kõige ees troonivad kaks standardset plastmassist välitooli, kus istuvad kaks ebamaist olendit. Installatsiooni taga seisab väike roosa hambaid paljastav hunt. Kogu kooslus mõjub ühtpidi väga neobaroklikult – häbenemata on eksponeeritud absurdsed elemendid, hurmavad monstrumid ja esteetiline praht, viited vaatemängulisusele. Matthew Barney käekirja meenutavad vahukleite kandvad koerad, ära- ja ülekeeratud rollid ja positsioonid. Põlenud puust püstkoda on primitiivse, "loodusliku" kogukonna arhetüüp etnofutulikus kastmes.

Ometi tundub, et neobarokliku esteetika reprodutseerimine ei ole olnud Karlsoni-Lemsalu eesmärk. Mopsid nutavad niidi otsa aetud embleemseid pisaraid. Nutmine näib siin olevat lihtsalt üks võimalik vormel, lahutatuna kurbusest või põhjuslikkusest. Mulle meeldib seda teost näha eeldatavatest tähendustest lahti lasknud mateeria nirvaanasse jõudnud kooseksisteerimisena ja eemale jätta kõik võimalikud narratiivsed või sümboolsed tõlgendusvõimalused. Nii ei olegi mõtet küsida, miks mopsid selliseid pärlikee pisaraid valavad – kas siin on sündmus, kas siin on kirjeldus, kas siin on hinnang? Sotsiaalse probleemi pärast pisaraid valav koerake võiks olla liiga ilmne või liiga irooniline. Sõnum näib olevat mujal: objektide ja situatsiooni seotus on läinud rändama. Materjalid ja vormid ei taha enam olla millegi käsutuses, vaid saavutavad autonoomsuse. Kuju tähendus on lahutatud sellest, mida see meile meenutab, andes nii võimaluse uueks esteetikakogemuseks. Koos eksisteerivad odav materjal ja ebamaise ilu taotlus.

Installatsiooni esireas toretsevad kaks tuttavlikku luitunud plastmasstooli. Toolidel istuvad olendid on justkui muutumishetke kehastused – keraamiline sigrimigri lõngast jalgade ja kätega ja ühe portselaniläikelise tiivaga. Need on mutantsed organismid, mis samuti ühtaegu ahvatlevad ja pelutavad, nende geneetika, keemilise koostise või karakteri kohta on võimatu mingeid järeldusi teha.

The installation, set up on the white wooden floor of the enclosed space at Temnikova-Kasela Gallery, is charmingly baroque – a collection of out-of-sync signs, materials and techniques has been called into existence. The installation seems to have emerged from the good old "pomo" times and is trying to remind us of how everything is simultaneously rise and fall, future and past, chaos and order, organic and inorganic.

At first glimpse, the constitution of the installation may suggest it is a hierarchical scene, the placement of which seems to be determined by one source of information and one code. Nevertheless, it soon becomes clear that the code is about the true (or real) and total equality of hierarchies. It is all relative – who is more important, what is behind something or what is the reason for it. The Karlson-Lemsalu team has effortlessly managed to articulate that the existence of something at its most primal level is equal to the existence of something else.

Everything is bound together and this togetherness can be continuously described and sensed and shown through contrasts, differences and similarities – while standing still, moving around, leaving and returning. Being together can be interesting or boring, tiresome or refreshing. There are no surprises in the way they are together; this was typical of Estonia in the last century, especially the 1990s. However, there is a certain charm in the way Karlson and Lemsalu are together and the call for equality in matter, objects and subject is invigorating and sensitive.

The installation is made up of two individual elements. In the centre of the room an object resembling a wigwam consisting of burnt planks towers above us. In front of this there are two baroque macro-flex dresses looking like two heaps of whipped cream with little ceramic dogs peeking out of the neckline. In the foreground of it all, there are two standard plastic garden chairs with two unearthly creatures sitting on them. Behind the installation there is a small pink wolf baring his teeth. The ensemble has a distinctly neo-baroque feel – absurd elements, charming monsters, aesthetic garbage and allusions to spectacles – all exhibited without a hint of shame. The dogs with foamy dresses and the over-the-top roles and positions are reminiscent of Matthew Barney. The burnt wooden wigwam, an archetypical representation of a primitive and "natural" community, is dipped in the sauce of ethnofuturism.

It seems, nonetheless, that reproducing neo-baroque aesthetics was not the primary goal of Karlson and Lemsalu. The pugs cry emblematic tears along thread. Crying merely seems to be another way of being – detached from sadness or causality. I like to look at the installation as a piece of togetherness, as matter free from all preconceived assumptions that has reached nirvana and cast aside all possible narrative or symbolic interpretations. So, there is no point in asking why the pugs are crying their pearly tears – is this an event, a description or a judgement? A little dog, crying over a social issue would be too obvious or too ironic. The message seems to be elsewhere: the connection between the objects and the situation seems to have come loose. The materials and forms do not want to be subjugated to anything anymore, they have gained autonomy. The meaning of the sculpture is divorced from what it reminds us of, thus the possibility of a new kind of aesthetic experience arises – the coexistence of cheap materials and a striving towards unearthly beauty.

The front row of the installation is occupied by two familiar faded plastic chairs. The creatures on the chairs seem to be embodiments of the moment of change – a ceramic mishmash together with legs of yarn and wings with a porcelain gleam.

Installatsiooni ajaväline baroklikkus mõjub oma hapruses ja eblakuses värske ja kütkestavana. Barokliku dekoori taga on vormi otsus vohada välja raamidest ja piiridest. Vorm on ettearvamatu ja võtab suuna, kuhu tahab. See, et installatsioonis ei pea oma piiridest kinni enam ükski element, võiks olla sõnum uuest ühiskonnakorrast. Materjal on liikuv ja vahetab vorme: keraamika ilmutab end dressipluusi vormis, me hindame montaaživahu ilu ja plastmasstooli jumalikkust. Olemine rändab mööda materjale ja materjal mööda olemisvorme. Ruumi ja mateeriaga koos eksisteerib ajaline mõõde – näitus on põnev seisak, kus tegelikult kõik liigub: tähendused, kord või järjekord.

Noored kunstnikud jagavad lahkelt vaatajaga oma kiiresti liikuvat fantaasiat ja tahavad, et vaataja koos nendega jätkaks koosolemise positsioonide analüüsi ja ümbermängimist. Näituse kuraator Aliina Astrova ütleb näitust saatvas tekstis: "Kunstnike positsioon ei näi olevat õõnestav künism või naiivne heakskiit. Pigem võtavad nad analüütiku positsiooni, kes "noogutab ja laseb analüüsitaval edasi liikuda", mõistes, et probleemile osutamine on väärtuslik mitte lahenduse leidmise potentsiaalina, vaid kui võitluse algtõuge." Kaks maalilist soerdit on kõrbenud onnist välja tulnud ja olesklevad plastmassist aiatoolidel, õhus aga on olulised küsimused. Kuidas me mõistame ja tõlgendame ideede ja objektide vahelisi suhteid? Kas koosolemise pinges on paaride ja gruppide moodustajad või erinevad elemendid? Mis loovad positsioonide hierarhiaid sootsiumites? Mida tähendab meie jaoks koosolemine ja üksiolemine?

Kirke Kangro on skulptor, installatsioonikunstnik ja kuraator. Ta töötab Eesti Kunstiakadeemia installatsiooni ja skulptuuri osakonna juhatajana.

These mutant organisms are tempting and unnerving at the same time, and it is impossible to draw any conclusions about their genetics, chemical consistency or character.

The beyond time baroque quality of the installation is fresh and captivating in its fragility and tentativeness. Behind the baroque decor, the form has decided to proliferate beyond frames and borders. The form is unpredictable and heads wherever it wants. The fact that no element in the installation remains within its borders could be a message of a new world order. The material is dynamic and shifts its shape: ceramics reveals itself in the form of a sweatshirt and we can appreciate the beauty of the montage foam and the divinity of the plastic chair. Being traverses different materials and material between different ways of being. Together with space and matter, a temporal dimension also exists – the exhibition is a fascinating still, where everything actually keeps moving: meaning, order and procession.

The young artists gladly share their rapidly moving fantasies and invite the spectator to continue analysing and reorganizing the positions of being together. The curator Aliina Astrova introduces the exhibition: "The artists do not seem to take the position of hollow cynicism or naive approval. Rather, they take on the role of the analyst who 'nods and lets the the analysant' and understands that pointing out the problem is valuable not because it may lead to a solution but because it is the impetus for an inaugural struggle". Two picturesque beasts have emerged from the hut and are lounging on plastic garden chairs; at the same time, there are important questions in the air. How do we understand and interpret the relationship between ideas and objects? Does the tension of being together unite or disengage couples and groups? What creates the position of hierarchies in societies? What does being together or being alone mean to us?

Kirke Kangro is a sculptor, installation artist and curator. She is head of the department of installation and sculpture at the Estonian Academy of Arts.

3. VIII–8. IX 2013
Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum
Kuraatorid: Anders Härm, Eugenio Viola.

Diskreetne "Damage"– poliitiline on isiklik!

Hanno Soans kirjutab Mark Raidpere isiknäitusest "Damage".

3. VIII–8. IX 2013
Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM)
Curators: Anders Härm, Eugenio Viola.

Discreet "Damage" – Political is Personal!

Hanno Soans writes about Mark Raidpere's solo exhibition "Damage".

EKKM-i näitusevaade
Kõik õigused kunstnikul

Exhibition view at EKKM
Courtesy of the artist

"Daft Punk is playing in my house, in my house..." [1]

LCD Soundsystem (2005)

Iga kord, kui ma mõtlen kunstnik Mark Raidperele, tema *oeuvre*'ile, jõuan ma mingisugusesse ummikusse, hakkan justkui endas kahtlema. Asi pole selles, et me olime kunagi klassivennad. See pole see, mis sunnib mind kahtlema tema *persona*'s. Asi pole ka meie elude paradoksaalses lõimumises, aja jooksul, mis nüüdseks hakkab ületama juba 30 aasta piiri (jättes küllaldaselt ruumi meenutusteks). Pigem on see tema loomingu diskreetsus, mis paneb meid kõiki tundma, et kui ta juba kord on lavalt maha astunud, ta kaob. Ja kaob pikaks ajaks...

Personal Is Political!

Alustaksin ühest loost, jutustusest, isiklikku laadi meenutusest. Üks katse, eksperiment, mida ma siinkohal kirjeldaksin, on seotud näitusega, mille me algatasime koos kuraatorite Eha Komissarovi, Maria-Kristiina Soomre ja Anders Kreugeriga äsjavalminud Eesti Kunstimuuseumi peakorteri, s.o Kumu kunstimuuseumi tarbeks. Oli selge, et toona oli kohalikus kunstielus küllaldaselt pingeid, ka selle projekti kohal – uue muuseumihoone rajamine oli juba üleüldiselt üks natsionalistlik ettevõtmine, ühe väikese etnilise kogukonna 19. sajandi lõpu unistuste täitumine.

Tagasi Nõukogude Liidus, kus sa ka ei viibiks...

Selles kontekstis, et taandada end avaliku arvamuse survest ja nihestada seda, kuidas reageerivad ühiskonna arvamusliidrid, otsustasime me käivitada EL-projekti, mille käigus oleks võimalik taasavastada sügaval Venemaal väikeste soome-ugri rahvaste kunstilisi, muusikalisi, kirjanduslikke ja kultuurilisi juuri. Projekti peakuraator Anders Kreuger mehitas niisiis väikese antropoloogilise uurimisrühma, mis koosnes kirjanduskriitik ja publitsist Juku-Kalle Raidist (kellest vahepeal on saanud parlamendiliige), Mark Raidperest ja minust, et reisida Udmurtiasse. Kunstniku auhinnaline videoteos "Vekovka" (2007) sai seal salamisi üles võetud, teel Tallinnast Moskvasse või kuhugi edasi. Meie, teised kohalviibijad, panime vaevu tähele Kunstnikku askeldamas oma äsjahangitud miniatuurse videokaameraga. Selle uurimuse tulemusena linnades nagu näiteks Iževsk ja mõned seda ümbritsevad külad, tuues kuuldavale nende väikeste esindamata kultuuride hääli Kumu kunstimuuseumis, osutus projekt tänu kõikide osapoolte koostööle ka edukaks.

"The damage done..."

Kuid miks jutustan ma just selle loo kaugest minevikust praegu, kui kunstnik on hiljuti maha saanud oma järjekordse isiknäitusega "Damage", mis toimus Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis (EKKM)? Seoses näitusega, mida kureerisid Eugenio Viola Napolist ja Anders Härm Tallinnast, publitseeriti, muide, ka kunstniku järjekordne koondkataloog "Damage". Kui ausalt öelda, pole ma lõpuni kindel. Veel. Kuid asi polegi selles. See artikkel pole sellest, "kuidas kõigutada paati", ega ka "Pandora laekast". See pole ka pinkfloydilikust

"Daft Punk is playing in my house, in my house..."

LCD Soundsystem (2005)

Every time I start to think about the artist Mark Raidpere and his work, I come to a particular point of hesitation. It is not the fact that once upon a time we were classmates that makes me hesitate and doubt his persona. It is not even the stories of our lives paradoxically intertwined for what now makes about 30 years (leaving enough space for recollections) – it is the discreetness of his work, which lends us all a feeling that once he has stepped out into the arena, he will disappear for good, disappear for a long time...

Personal is Political!

Let me start with a story, a personal recollection. One of the experiments I would hereby describe as an introduction to this article is connected to an exhibition we once initiated together with curators Eha Komissarov, Maria-Kristiina Soomre and Anders Kreuger for the newly built headquarters of the Art Museum of Estonia – Kumu Art Museum. There was obviously a lot of pressure from the local art world upon the project in general – the opening of the new premises for the museum was definitely a national endeavour, a sort of fulfilling of the late 19th century dreams of a small ethnic community.

Back in the USSR, wherever you are...

In this context – in order to cut down and replay public assumptions, we decided to launch an EU project to help discover the artistic, cultural and literary roots of small Fenno-Ugric Nations scattered across deepest Russia. The chief curator of the project, Anders Kreuger, thus manned a small anthropological survey team consisting of literary critic and publicist Juku-Kalle Raid (now an MP in the Riigikogu), artist Mark Raidpere and me to travel to Udmurtia and surrounding Fenno-Ugric territories. A prize winning video work by the artist – "Vekovka" (2007) – was secretly created on a train from Tallinn to Moscow or somewhere. We, the others present, hardly noticed the process as the Artist walked around with his miniature video camera. As a result of our survey of cities like Iževsk and the villages in the countryside, the project – presenting unheard voices from small cultures at Kumu Art Museum – turned out a success, facilitated by the collaboration of all parties involved.

"The damage done..."

Why am I telling you this particular story from the distant past, at this particular moment when the Artist has just recently exhibited at the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM) with a solo exhibition called "Damage", and his most recent catalogue raisonné has just been published in conjunction with the show curated by Eugenio Viola from Napoli and Anders Härm from Tallinn? To tell you the truth, I am not quite sure. Yet. There might be juicier stories to be told from our shared past. But that is not relevant here. This article is not about "rocking the boat" or about "Pandora's

"delikaatsest kõuehäälest" või meie ühisest lemmikust, 1987. aasta hittloost "True Faith" ega sellest, kuidas mainitud näitus ilma tegi. Pigem on see kunstniku käekirjast, kes on omaenese kingadest välja kasvanud. Üks Raidpere tugevamaid iseloomujooni kunstnikuna on nimelt empaatia. See annab talle võime töötada erinevate kontekstidega, kohaneda erinevate isikutega tema ümber ja – *last but not least* – tuua välja parima eksponeeritud kunstiteostes. Ma arvan, kuigi ei mäleta teda olevat seda kunagi nii välja öelnud, et ta on alati olnud huvitatud tõlkimisest. Ja seda nii praktika kui ka metafoorina. Tema emakeeleks on empaatia!

Ja nüüd siis veel kunstiteosest, suhestuvalt...

Nagu seda juba korduvalt demonstreeritud eelpoolmainitud kataloogis, on kunstnik alati olnud huvitatud kirjandusest. Võisime märgata nõukogudeaegset kultusraamatut "Giovanni tuba" ühel nn Napoli seeria fotol. Tegemist on ameerika kirjaniku James Baldwini teise, 1956. aastal ilmunud raamatuga, mis hiljuti (2013. aastal) "üllatavalt" eesti keeles taasavaldati. See keskendub kahe ameerika isase homoseksuaalsetele kalduvustele ja autorite liesoonidele meestega, eriti aga baarmeniga nimega Giovanni, kellega ta on kohtunud geibaaris Pariisis. Ja kes siis on see Giovanni? Mida ühist on tal fotol kujutatud kehaga ja selle autoriga, keda pildil esitatakse delikaatselt eemalolevana, kuid kannatamas teise astme päikesepõletuse käes? Kas tegemist on kehakunstiteosega, mis tahtmatult tuletab meile meelde Dennis Oppenheimi krestomaatilist fotot? Ja millest selline huvi "antiikse" raamatu vastu? Tegelikult ei saa ma sellele vastata, kui aus olla. Nagu tavaliselt Raidpere töös, on siin jäetud küllalt mentaalset ruumi vaatajale, avastamaks selles iseennast pidevalt pageva kunstniku asemel...

*

Lõppude lõpuks võiksin ma siin kasutada privileegi, et ma tunnen Marki nii kaua aega. Meie keskkooli eesti kirjanduse õpetaja ilmselgeks õuduseks kirjutas ta kunagi terve essee, kasutades üksnes küsivat kõneviisi. Avalikult sai ta selle eest, muide, kiita – toona olid juba liberaalsed ajad, perestroika-kellad tiksusid –, ent pigem on siin oluline see mentaalne kuvand, mis mulle temast jäi. Mark seismas üksi klassi ees oma piinlikkuseni puhtas valges särgis. Et aega on sellest juba küllaltki palju möödunud, pole ma takkajärgi enam kindel, kas ma ehk kõikides detailides oma peas asja paika saan, ent ka see pole siinkohal oluline. Mis mind toona hämmastas, oli tema paradoksaalne üksindus. Autori üksindus... Ma pole kindel, kas ükski seni eesti keeles avaldatud tema loomingu tõlgendus on kunagi keskendunud tema suhtele kurikuulsa prantsuse poleemiku, kuraatori ja kunstikriitiku Nicolas Bourriaud'ga, kuid vahel on mul tunne, nagu nad oleksid koos üles kasvanud... Ja mis on siinkohal veel lisada nn suhestuva esteetika kohta? Midagi, absoluutselt mitte midagi. Peale selle, et ehk peitub siin tema edu võti prantsuse ja seejärel ka itaalia kontekstis.

Hanno Soans on kunstiteadlane, -kriitik ja kuraator, elab ja töötab Tallinnas.

box". Neither is it about pink-floydian "delicate sound of thunder" or "True Faith", a common favourite of ours from 1987, or stealing the show. It is about the personal style of an Artist that has outgrown his own shoes. One of Raidpere's strongest traits as an artist is empathy. This gives him the ability to work with various contexts, to adapt to the specifics of different personae around him and – last but not least – to bring out the best in the pieces exhibited. I guess, while never having said this, he has always been interested in translating as a practice and as a metaphor. His mother tongue is Empathy!

And now comes the work of art, related...

As already demonstrated in the aforementioned exhibition catalogue for "Damage", the Artist has always been interested in literature. We could see the cult book from the Soviet era, "Giovanni's Room", is on the table in one of the photographs from the Napoli series exhibited at the show. This is the second novel by American writer, James Baldwin, originally published in English in 1956, but recently (in 2013) surprisingly reprinted in Estonian. It focuses on the lives of two American men as they incline towards homosexuality, and the author's liasons with men, mostly a barman named Giovanni he met in a gay bar in Paris. Who is this Giovanni-boy? What does he have in common with the author of the photograph, delicately exhibited there with second-degree sunburn? Is it a piece of body art involuntarily recalling the chrestomatic work of Dennis Oppenheim? And why the fascination with the "antique" book? Cannot really tell, to be honest. As always in Raidpere's work, there is enough mental space left for the viewer to discover him or herself instead of the ever-fleeting artist...

*

To end, once again I could exercise my privilege of having known Mark for quite a long time – to the obvious horror of his secondary school Estonian literature teacher, he once composed a whole essay using only the interrogative form – only questions. He was, by the way, publicly praised, of course, but left standing there alone in front of the class, in his meticulously white trademark shirt. After all we were already in more liberal times; the perestroika-clock was ticking. As time has passed, I have come to the conclusion that in the details I might have recalled it somewhat incorrectly, but that is not what matters here either. What struck me that day was his paradoxical loneliness. The loneliness of an Author... I am not sure that any of the interpretations of his work so far in Estonian have ever focused on his take on the notoriously famous French polemicist, curator and art critic Nicolas Bourriaud, but it feels as if they had grown up together... And what is here to add in terms of relational aesthetics? Nothing, absolutely nothing. Besides perhaps, that it might be our key to understanding his success in the French, and hereby, Italian context.

Hanno Soans is an art historian, curator and critic, lives and works in Tallinn.

[1] *"Daft Punk mängib minu majas..."* – Tlk

31. X–23. XI 2014
Tallinn Kunstihoone galerii

Peaaegu seaduslik

Johannes Saar kontekstualiseerib Jaanus Samma isiknäitust "Kampsunipood Hair Sucks".

31. X–23. XI 2014
Tallinn Art Hall Gallery

Almost Legal

Johannes Saar contextualises Jaanus Samma's solo exhibition "Sweater Shop. Hair Sucks".

Tallinna Kunstihoone galerii näitusevaade,
foto autor Anu Vahtra
Kõik õigused kunstnikul

Exhibition view at Tallinn Art Hall Gallery,
photo by Anu Vahtra
Courtesy of the artist

Jaanus Samma isiknäitus jõuab vaatajani esmapilgul kahepoolse ekraanina maavillase käsitöö ja urbanistliku tänavakultuuri vahel. Kampsunite hubane kude, mohäär ja lambavill on rinnale soojendada võtnud getode kareda grafiti. Ei mingit käpikuisse kootud päikest. Koduvillane kudumiarmastus ja kirjad külmadelt kiviseintelt tunnistavad teineteist ainiti, tulnukana teineteise planeedil, võõristavalt. Selle kohtumise üldine esteetika on piisavalt jahe, et lumepall ei higistaks. See leiab aset tüünes kampsunibutiigis: peidetud neoonvalgus, mustvalge kujundus, sätitud klaasvitriinid, proovikabiin ja peeglid, diivanid, lõikelehed, mõistlikud hinnad, sujuv teenindus. Ainus koht, kus eri kultuurid võivad tarbimisühiskonnas probleemitult kohtuda – pood.

See kohtumine poes on "lapsevanemate" korraldatud – selle taga on projektijuht, kaastöölised, kujundajad, rahastajad, meediasuhtlus ning mõistagi kunstnik ideega sellest, mis ühiskonnas olemas, ent vajab selgemat sõnastust, esiletoomist. See on produtseeritud kohtumine, institutsionaalselt sanktsioneeritud sündmus, kunstimaailma ja -kriitika poolt rambivalgusse tõstetud probleemistik, mis on näituseküpseks kergitatud. Suure kujundatud pannoona on see tootmisteave leidnud koha näitusesaal-butiigis. Ehk siis tootjad pole enam vaguralt "tsehhis". Nad on kohal ja toimetavad sümboolselt ka müügipoolel.

But a shop is more than meets the eye. Sel kohtumisel poes on hind. Kampsunite kudumine oli veel hiljuti etnograafilisest kultuurist pärit käsitöö. Kampsuneil oli vanasti autor, ehkki enamasti tundmatu. Grafitilgi on loomuldasa autor, ehkki ka enamasti tundmatu. Ja veel suhteliselt hiljuti kuulus ta jäägitult tänavale. Eemal institutsioonidest toimetasid mõlemad ilma näota tegelased, esitamata anonüümsuse kiuste kurikuulsat küsimust autori puudumisest või tema surmast. Teabepuudus etnograafide, kunstikriitikute ja politseijõudude ridades pole samuti kunagi andnud alust kahelda autori olemasolus. Pigem on see abiks olnud sotsiaalsete protsesside personifitseerimisel müütilisteks tegelasteks. Toimikutesse ilmuvad tüüpportreed: *cultural mastermind*, *criminal mastermind*. Taarka, Anu Raud, Banksy, Edward von Lõngus, *you name it*. Hoole ja armastusega asutakse esimesi kultiveerima, teisi kriminaliseerima.

But a shop is still more than meets the eye. Jaanus Samma näitust on raske vaadata ilma normatiivsete ja tüübitruude arusaamadeta kultuurist, sest piinlikul viisil on just need eelarvamused pihta saamas. Tüüpportreed on muutumas, lindpriid on kaubastumas. Ei näe põhjust tõrkuda, kui keegi defineerib nii kampsunikudumist kui grafitit ühesuguse rahvakultuurilise käsitööna. Ja avab paraadukse mõlema institutsionaliseerimiseks ja industrialiseerimiseks. Mõelgem, rahvakultuuri õppekavad, grafitifestivalid, töötoad ning DIY-käsiraamatud, lõikelehed ja šabloonid on juba aastakümneid sillutanud teed nende kohtumisele kultuuritööstuse vabrikuis. Nn positiivse hõlmamise tulemusena on mõlemad pudenenud masstootmise ja -hariduse kiirendisse. Algupärased kontekstid kaovad. Demokratiseerumine ja liberaliseerumine on kampsunid ammu andnud Hiina odavasse masinkudumisse ning grafiti rahvaülikoolidesse õppetoolide ja kateedrite arutleda. Efektiivselt kannibaliseerib kultuuritööstus selle, mis kunagi otsis vargsi kohta kultuuriareaalide äärel. See *crime scene*, mis kunagi andis operatiivtöötajale ainet jälitustööks, on nüüd kunstikriitikute ja -kuraatorite *art scene*. Ning see, mis kunagi ajas etnograafi ekspeditsioonile, lebab nüüd lõikelehena tema diivanilaual. Tööstus võidab, galeriide, butiikide ja biennaalide ühine vereringe saab turgutust.

Jaanus Samma on etnograaf. Tema troopikaks on Eesti, Skandinaavia ja Euroopa kivilinnad, reisikirjadeks

On the face of it, Jaanus Samma's solo show meets the viewer as a two-way screen between woolly, pastoral handicrafts and urban street culture. The cosy texture of the sweaters, the mohair and the sheep wool warm the coarse graffiti of the ghetto on the chest. There are no little pictures of the sun knitted into mittens here. The homespun love of knitwear and the scribblings from cold stone walls regard each other fixedly, like aliens on each other's planet, warily. The general aesthetic of this encounter is cool enough to keep a snowball from breaking out in a sweat. It unfolds in a chic sweater boutique: hidden neon lighting, black and white interior, carefully arranged glass display cases, a fitting room and mirrors, couches, paper patterns, sensible prices, smooth service. The only place where different cultures can unproblematically meet in a consumer society – the shop.

This meeting in a shop has been organised by "parents" – in the background there is a project manager, co-workers, designers, sponsors, media communication, and of course, the artist with an idea about something that exists in society that needs to be articulated, brought out more clearly. This is a produced encounter, an institutionally sanctioned event, a set of problems, highlighted by the art world and art criticism, that has been elevated to a state of maturity for exhibition. The production information has found itself a place in an exhibition hall/boutique as an extensive, designed mural. In other words, the producers are no longer quietly hidden away in the workshop. They are here and are symbolically active on the sales side, too.

But a shop is more than meets the eye. This encounter in the shop has come at a price. Until recently, knitting sweaters was a handicraft that belonged to ethnographic culture. Sweaters used to have an author, albeit usually unknown. Graffiti also essentially has an author, likewise usually unknown. And until relatively recently, graffiti belonged exclusively to the street. Away from the institutions, both faceless figures operated without posing the notorious question of the absence, or death, of the author, despite their anonymity. The lack of information among ethnographers, art critics and the police has likewise never given reason to doubt the existence of the author. It has rather helped to personify social processes as mythical figures. Stereotypical representations appear in case files: cultural mastermind, criminal mastermind. Taarka, Anu Raud, Banksy, Edward von Lõngus, you name it. With love and care, the former are cultivated and the latter criminalised.

But the shop is still more than meets the eye. The stereotypical representations are changing; outlaws are being commodified. I see no reason to object if someone defines both sweater knitting and graffiti as a kind of folk culture handicraft. And throws open the door for the institutionalisation and industrialisation of both. Think about it: folk culture curricula, graffiti festivals, workshops and DIY handbooks, paper patterns and templates have for decades now been paving the way for a meeting in the factories of the culture industry. Original contexts are lost. Democratisation and liberalisation have long since handed sweaters over to cheap Chinese machine knitting, and graffiti for discussion in the departments of folk universities. The culture industry is efficiently cannibalising what once quietly sought a place on the fringes of the cultural realm. The crime scene that once provided law enforcement operatives material for surveillance work is now an art scene for critics and curators. And what once drove the ethnographer on an expedition now lies on their coffee table in the form of a paper pattern. The industry

linnaruumist kogutud grafiti. Enamasti avameelselt seksuaalse või seksualiseeriva sisuga *lowbrow* obstsöönsuste relvaarsenal, mille kultiveerimine ei tasu vaeva, kui just pole plaanis gängstaräpi repertuaarivalikute poole liikuda. Ehk on nimetatud näide sellest, et verbaalne agressioon, ekspluateerimine ja seksuaalne stigmatiseerimine on siiski kommertsialiseeritav miljardiäriks, andnud Sammale ajendi panna sellise suhtlusmaneeriga proovile ka nüüdiskunsti seedekulgla ja moebutiikide väljapeetud miljöö.

Kiri seinal saab kirjaks kampsunil ning kampsun kaubaks galeriis. Kui kaubad koos, leiab kiri kampsunikandjal ratsutades tee tagasi linnaruumi, ent mõistagi teeb ta nüüd karjääri teises seltskonnas, lähemal kesklinnale, ajalehtede esikaantele ning kunsti definitsioonile. *Détournement* – just selle mõistega (ümbersuunamine, kaaperdamine) tähistasid situatsionistid oma peamist kapitalismikriitika meetodit, peavoolu meediarepertuaari pööramist tema enda vastu, tema loosungite ja retoorika esitamist tühistavas kontekstis, nihestava nurga alt. Hilisem *culture jamming* ja *appropriation art* on jätkanud sama joont ning üritanud samuti kultuuritööstuse masinat kinni kiiluda rekontekstualiseerimise erinevate taktikatega. Jaanus Samma pakub masinale mitte selle enda repertuaari, vaid selle ülejääki. Ajal, mil tänavakultuur on suurelt jaolt inkorporeeritud osaks ametlikest esteetika ja tantsu õppekavadest, näituse- ja festivalitööstusest, on midagi siiski tänavale külmetama jäetud. Sammat ei huvita nii väga, mis see on, vaid pigem strukturaalne vägivald, mis sellise segregatsiooniga kaasneb. Teda huvitavad diskrimineerivad jõujooned malbe tolerantsuse maski all.

Michel Foucault ja Mihhail Bahtin on erinevas võtmes kirjutanud teatavast kirjutuse miinimumkünnisest, millest allapoole jäänu ei pääse annaalidesse, ajalukku ega ametlikku kultuuri. Foucault kõneleb radikaalsest väljasulgemisest, mis ainuüksi sellesama rituaalse žestiga manab tühjusest esile hulluse, selle avaldumise vormid ja selle menetlemise ametlikud reeglid. Hospitalid, kliinikud ning mõistagi vangla. Bahtin annab sellele väljasulgemisele nimeks karneval – üürike kokkulepitud aeg ametlikus elukorralduses, mil kõik kultuuriväärtused pööratakse pea peale, narrist saab kuningas, tema sõna maksab ja see sõna on ropp. Karnevali aeg ise on ühiskonnast välja suletud, selle kohal ripub teadmine ajutisusest ja peatsest naasmisest normide juurde. Legaliseeritud grafitifestivalides, tihti linnavalitsuste kinnisvaraosakonna korraldatuis, valitseb seesama vaim – lojaalsus kokkulepitud ajale ja kohale. Jaanus Samma ründab seda kollaboratsionistlikku distsipliini, soovimata vähimalgi määral kasida nende kõnepruuki, kel pole voli autoriteetselt kuuldavale tuua ametlikku kultuurikantseliiti. Volituse puudumine vaid suurendab trotsivat vajadust ebatsensuurse jõustamise järele. "Cunt me in!" ütleb kiri kampsikul ja läheb ringlema peenemasse seltskonda. Karneval algab.

Johannes Saar on kunstiteadlane ja -kriitik, Tartu Ülikooli ühiskonnateaduste instituudi meediauuringute doktorant.

wins, the joint bloodstream of galleries, boutiques and biennales gets a boost.

Jaanus Samma is an ethnographer. His tropics are the stone cities of Estonia, Scandinavia and the rest of Europe; his travel journals are the graffiti collected from the urban space. Mostly an arsenal of sexually explicit or sexualising, lowbrow obscenities, which are not worth the trouble of cultivating, unless you plan a move towards the repertoire of gangsta rap. Perhaps the above example of the fact that verbal aggression, exploitation and sexual stigmatisation can be commercialised into a billion-dollar business has provided Samma with an impulse for testing the digestive tract of modern art and the refined milieu of fashion boutiques with this kind of communicative manner.

The writing on the wall becomes writing on a sweater and the sweater becomes a commodity in a gallery. Once the deal is done, the writing – now riding on the back of the sweater wearer – finds its way back to the city space, but of course, is now forging a career in a different social circle, closer to the city centre, to the front pages of newspapers and to the definition of art. *Détournement* – it is precisely this term (meaning rerouting, hijacking) that the situationists used to refer to as their principal method of criticising capitalism, the turning of the mainstream media repertoire against itself, the presentation of slogans and rhetoric in a cancelling context, from a dislocating angle. The more recent culture jamming and appropriation art have continued the same line and attempted to jam the machine of the culture industry with different tactics of recontextualisation. Instead of its own repertoire, Jaanus Samma offers the machine its leftovers. At a time when street culture is largely incorporated as part of official aesthetics and dance curricula, as part of the exhibition and festival industry, there is still something left out in the cold on the streets. Samma is not so much interested in what this something is, but rather in the structural violence that accompanies such segregation. He is interested in the discriminating lines of force hidden underneath a mask of tolerance.

Michel Foucault and Mikhail Bakhtin have, in different ways, written about a certain minimum threshold of writing, those remaining below which will not make it into the annals, history or official culture. Foucault speaks of a radical confinement, which with this very same ritual gesture alone conjures up madness, its forms of manifestation, and the official rules for treating it. Hospitals, clinics, and of course, the prison. Bakhtin gives this shutting out the name "carnival" – a short, agreed period of time in the official way of life when all cultural values are turned on their head, fools become kings, their word gains currency and it is obscene. The time of carnival itself is shut out from society; the knowledge of its temporariness and of an imminent return to norms hangs over it. The same spirit – loyalty to an agreed time and place – dominates legalised graffiti festivals, often organised by property departments of city governments. Jaanus Samma attacks this collaborationist discipline without the willingness, even the least little bit, to clean up the language used by those who are not authorised to authoritatively voice cultural officialise. This lack of authority only serves to intensify the irreverent need for indecent enforcement. "Cunt me in!" says the writing on the sweet little sweater as it heads out to circulate the beau monde. The carnival begins.

Johannes Saar is an art historian and critic; he is a doctoral student in media studies at the Institute of Social Sciences, University of Tartu.

27. XI 2014–1. III 2015
Tartu Kunstimuuseum
Kuraator: Tiiu Talvistu.

Malle Leisi tütar

Sandra Jõgeva mõtteid Malle Leisi retrospektiivnäitusest "Kollane suvi".

27. XI 2014–1. III 2015
Tartu Art Museum
Curator: Tiiu Talvistu.

Malle Leis' Daughter

Sandra Jõgeva shares her thoughts on Malle Leis' retrospective exhibition "Yellow Summer".

Malle Leis
Kaarel Irdi portree
1985/1986
õli lõuendil
Kõik õigused kunstnikul ja Viinistu kunstimuuseumil
Foto autor Stanislav Stepashko

Malle Leis
Portrait of Kaarel Ird
1985/1986
oil on canvas
Courtesy of the artist and Viinistu Art Museum
Photo by Stanislav Stepashko

Olen kahtlemata kuulnud sadu, kui mitte tuhandeid kordi mõtteavaldusi nagu: "Tead, su ema oli mu lapsepõlve ja/või noorusaja lemmikkunstnik!", "Mulle meeldisid lapsest saati tema LILLEMAALID!", "Su ema on loonud niivõrd palju ILU! Kuidas küll võis olla kõige selle keskel üles kasvada?!" Seda viimast kuulsin Tallinna Linnagaleriis omaenda näitusel valvuritädilt ning tabasin selles repliigis ka väljaütlemata osa: "Sinu ema on loonud niivõrd palju ILU – aga SINA?!"

Ema Tartu Kunstimuuseumi näitust vaadates tunnen, et ei saa vaadata seda väljapanekut "puhtalt", olemata "koormatud" lapsepõlvemälestustest. Sellest, kuidas üks või teine nüüd retrospektiivnäitusel eksponeeritud maal või graafiline leht valmis. Mäletan, kui tüütu oli kuue-seitsmeaastase lapsena oma emale aktina poseerida. Niivõrd tüütu, et ma ei suuda siiamaani mõista inimesi, kes seda põhitööna teevad. Näiteks Eesti Kunstiakadeemia modellid. Üks hilisem selline, venelanna, keda kutsuti Džekiks – mis vist oli venepärane modifikatsioon Jackie'st – poseeris noore ja imeilusa naisena mu ema ateljees Raja tänaval, Nõmme linnaosa alguses. Tema selja taha jäi valmis maalil ateljeeaknast paistev männimets, kus mu lapsepõlves, kui sealtkandist läks veel Tallinna linna mõtteline piir, võis näha jäneseid ja korra isegi põtra.

Portreed

Või näiteks lavastaja Kaarel Irdi portree – mäletan 1980. aastatest lugu, kui Moskvast tellimuse saanud ema käis koos isaga Irdiga Tartus kohtumas, et teda portree tarvis pildistada. Üldiselt ta foto järgi ei maalinud, vaid eelistas elavat modelli enda ees ateljees, aga oli ka erandeid. Irdiga oli kiire fotosessioon aegsasti kokku lepitud, ometi võttis ta mu vanemaid vastu ropu sõimuga. Millegipärast oli neil lisaks fotoaparaadile seal Tartus kaasas ka diktofon. Nii jäigi: suure portreemaali aluseks jäi üks kiiruga võetud kaader, millel on koduses ruudulises flanellpluusis Kaarel Ird, suu töllakil. Tegelikult oli kuulsa lavastaja suu avatud sõimuks. Mu vanematel olid kohtumisele kaasa võetud lilled, mille Ird lubas prügikasti visata. Seegi oli lindile jäänud. Seda maali ei võtnud Moskva kõrge kunstikomisjon lõpuks vastu, kuna Ird ei näinud tellimustööl välja piisavalt esinduslik. Ja magnetofonilint ropu sõimuga, mida lapsepõlves vennaga üha uuesti kuulasime... Kui tuli Kaarel Irdi surmateade, kustutasid mu vanemad selle kasseti.

Olulisemalt malbemad modellid olid lilled, mida mu ema maalis samuti portreedena, konkreetsete lillede portreedena. Üks õis pidi vastu pidama seni, kuni valmis teda kujutav akvarell- või õlimaal. See tähendas roiskumist vaasis, külmkapis – lilled säilivad külmas paremini. Sellest ajast on pärit mu vastumeelsus igasuguse botaanika suhtes. Ma ei salli lilli ega mõista seda tööstust – kusagil kaugel kasvatatakse kasvuhoonetes mitte-hooajalisi lilli, mida siis siia veetakse ning inimestele kallilt maha müüakse. Kui mul on endal näituse avamine või midagi vastavat, katsun ma kingituseks toodud lilledest kohe lahti saada või ei võta neid isegi vastu. Igal juhul, mu koju ei jõua kingituseks toodud õied mitte kunagi; mul ei ole isegi lillevaasi.

Ema kunstnikuna

Mu ema kui kunstnikku – tegelikult olen veendunud, et kõiki häid ja omanäolisi kunstnikke – iseloomustab küllaltki suur sallimatus teiste poolt tehtava kunsti suhtes. Olen

I must have heard hundreds if not thousands of times people saying things like: "Your mother was my favourite artist during my childhood/adolescence!", "I've liked her FLOWER PAINTINGS since I was a child!", "Your mother has brought so much BEAUTY into this world! How amazing it must have been to grow up in this kind of environment?!". The latter was expressed by a gallery attendant at my own exhibition at Tallinn City Gallery and I also sensed the unexpressed part of the sentence: "Your mother has brought so much BEAUTY into this world – but YOU?!".

Looking at my mother's exhibition at Tartu Art Museum, I understand that I am incapable of having a "clear" view, unaffected by my childhood memories. I cannot look at the retrospective without remembering how a painting or an etching was made. I recall how tedious it was to pose for a nude while still a child of six or seven. It was so utterly tedious that I still cannot manage to understand people who do this for a living – like the art models at the Estonian Academy of Arts. I remember one of the more recent ones, a Russian lady, called Dzheki – I guess it was the Russian version of Jackie – posing for my mother as a gorgeous young woman at her Raja Street studio, on the edge of the district of Nõmme. In the finished painting you can see the pine grove in the background visible from the studio window, where in my childhood – when this area used to still mark the boarder of Tallinn – you could occasionally see rabbits, and once even a deer.

Portraits

Or let's take the portrait of stage director Kaarel Ird – I recall a story from the 1980s, when my mother who had received an order from Moscow went to Tartu with my father in order to photograph Mr Ird for the portrait. Usually she didn't use photographs to paint, as she preferred live models in her studio, but sometimes she made an exception. The appointment for taking the photographs had been set a long time ago, nonetheless when they arrived, he greeted my parents with a coarse tirade. For some reason, in addition to a camera, my parents had also brought a dictaphone. And so it was: the large portrait had to be painted after a snapshot of Kaarel Ird in a homey chequered flannel shirt with his mouth wide open. The mouth of the famous director being open as an expression of the foul-mouthed ranting of course. My parents had brought flowers which Mr Ird promised to put in the trash. Even that was on tape. The painting wasn't finally accepted by the high artistic committee in Moscow, as Mr Ird did not look prominent enough. My brother and I, we used to listen to the coarse tirade on the tape over and over again... When Kaarel Ird's death was announced, my parents deleted the tape.

Flowers on the other hand were much more sedate models – my mother painted them also as portraits, as portraits of particular blossoms. Therefore, one blossom had to survive until a water colour or an oil painting was ready. This meant putrefying in the vase or in the fridge – flowers last longer in the cold. Since then I hate everything related to botany. I don't like flowers nor do I understand the floral industry: unseasonal flowers are grown somewhere far far away, then transported here and sold at an unreasonable price. In the case of an exhibition opening or some other similar event, I try to get rid of the flowers brought to me as soon as possible, or I don't accept them at all. In any case, the flowers don't ever reach my home; I don't even own a vase.

lapsepõlvest saadik kuulnud, et head kunsti on läbi kõigi ajastute maailmas olnud äärmiselt vähe. Millest võib loogiliselt tuletada, et nii praegu kui minevikus valminud kunstist on suur osa olnud halb. Eriti kriitiline oli ja on mu ema loomulikult oma vahetu eriala, maalikunsti suhtes.

Lisanduvad teised, otsesemad õpetussõnad, mida olen kuulnud lapsest saadik. Näiteks: "Inspiratsiooni oodatakse kunstnikest rääkivates halbades filmides. Inspiratsiooni ei tule oodata selleks, et maalida. Maalima peab iga päev!" Sellele universaalsele nõuandele lisanduvad soospetsiifilisemad õpetussõnad – naiskunstnikust emalt naiskunstnikust tütrele: "Ära võta endale kunstnikust meest. Kunsti läheb õppima vähe noormehi ja nad on naisõppejõudude ja -kaastudengite tähelepanust ära hellitatud." Kuidas suhtuda taolise õpetussõna taustal sellesse, et minu inseneriharidusega isast sai kineetilise kunsti üks pioneere Eestis, kes pealegi töötas koos mu emaga välja unikaalse serigraafiatehnika ning et selle põhjal võib tedagi kunstnikuks pidada? Tõesti ei tea...

Ja veel: "Naine peab olema mitu korda parem kui mees. Pea meeles, et enamik kunstiteadlastest on naised ja nad loomuomaselt eelistavad meeskunstnikke." Aga ka: "Ära mingil juhul jäta näituste tegemist katki vahetult pärast ülikooli lõpetamist. See on kõige kriitilisem aeg."

Vanemaks saades olen aru saanud, et paljude õpetussõnadega oli tal tõsi taga. Need olid pikaajalise (nais)kunstnikuna tegutsemise tagajärg. Teatav erialaspetsiifiline elutarkus. Omamoodi uus-vanasõnad või -tähendamissõnad. Arvan, et kokkuvõttes olen nendega arvestanud rohkem kui neid ignoreerinud või neile vastu töötanud. Need õpetussõnad on osa minu isiklikust ning unikaalsest elukogemusest – olla Malle Leisi tütar.

Sandra Jõgeva on kunstnik, kes tegutseb peamiselt skulptuuri, performance'i ja kirjanduse valdkonnas. Tema ema on Malle Leis ja isa Villu Jõgeva.

My mother as an artist

My mother as an artist can be characterized – and I'm quite convinced it's the case for all good idiosyncratic artists – by quite a high intolerance of any art made by others. Since I was a child, I heard how good art has been very rare through all ages. The logical conclusion: most of the art made in the past and also nowadays is bad. She was and still is most critical of her own field, which is painting.

I also recall another kind of guidance that I've heard since childhood. For example: "Inspiration is something you encounter only in bad films about artists. One shouldn't wait for inspiration to paint. One should paint every day!". This universal advice was followed by more gender-specific words from a female artist mother to a female artist daughter: "Don't ever take an artist for your man. There are not a lot of guys who study art, so they are spoiled by the female professors and female students." What should I make of that considering that my father who had a background in engineering was one of the pioneers of kinetic art in Estonia, and who together with my mother invented a unique technique of serigraphy and can therefore also be considered an artist? I really don't know what to make of it.

There was more: "A female artist must be much better than a male artist. Don't forget that most art critics are women who naturally prefer male artists". But also: "No matter what you do, don't stop making exhibitions after you have received your diploma. It's the most crucial period".

As I grew older, I understood that she was right about a lot of things. These instructions were the result of a long life as a (female)artist. Specialist knowledge. Like modern proverbs or folk wisdom. I think in the long run I have taken them more into account than ignored or opposed them. This advice has been part of my personal and unique life experience – being Malle Leis' daughter.

Sandra Jõgeva is an artist who works mainly in sculpture, performance and literature. She is the daughter of Malle Leis and Villu Jõgeva.

16. IV–5. VI 2016
Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum

Uus fotogeeniline Köler Prize

Liisa Kaljula külastas selleaastast Köler Prize'i nominentide näitust Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis.

16. IV–5. VI 2016
Contemporary Art Museum Estonia

A New Photogenic Köler Prize

Liisa Kaljula visited this year's Köler Prize show at the Contemporary Art Museum Estonia.

Art Allmägi
Külm sõda / Холодная война
2014
installatsioon, varieeruvad mõõdud
EKKM-i näitusevaade
Kõik õigused kunstnikul
Foto autor Johannes Säre

Art Allmägi
Cold War / Холодная война
2014
installation, variable dimensions
Exhibition view at EKKM
Courtesy of the artist
Photo by Johannes Säre

87 Ma ei tea, kas Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumi (EKKM) üleandmisega järgmistele tegevjuhtidele kaasnesid ka neile seatud sisulised või vormilised tingimused. Aga mul on hea meel, et selle üleandmise on üle elanud Köler Prize, üks olulisemaid iga-aastasi nüüdisaegse kunsti sündmusi viimase viie aasta Eesti kunstielus. Küll selle kuulujutuga, et seekordne Köler Prize, järjekorras kuues, on suure tõenäosusega viimane iga-aastane sündmus.

Muidugi on Köler Prize'i pidulikkus alati olnud EKKM-i musta lipuga sobivalt pungi- ja glamuurisegune, kuid timmitud installeerimiskvaliteet on nüüdisaegse kunsti puhul siiski vältimatult oluline ning ka EKKM-i senise tegevjuhi Anders Härmi kuraatorikäekiri selles nn anti-institutsioonis on olnud kaugel antiesteetika kultiveerimisest. Ka seekordsel Köler Prize'il on mitmete nominentide ekspositsioonis tunda kiirustamist, ehkki nii mõnigi on kasutanud Köler Prize'i endiselt kui väga hea nähtavusega platvormi, kus panna välja endast kontsentreeritud parim ning loota jõulist tõuget edasiseks.

Paradoksaalselt näevad just need teosed, mis kohapeal lõpuni ei veena, aga väga head välja meediaveergudel. Mis paneb mõtlema ühele uuele ilmingule nüüdisaegse kunsti näituste praktikas: orienteerumisele fotogeenilisusele. See uus ilming on osalt pärit neist Euroopa suurlinnadest, kus galeriipindade rent on kallis ja näituseajad lühikesed, millest tulenevalt kunstnikud on hakanud kasutama personaalnäitust pigem ajutise lavastusena, kust saada oma kodulehele ja trükistesse häid fotosid.[1]

Teisalt on mitmed suured kunstimuuseumid avastanud, et kindlad totaalseid keskkondi loovad või suuremõõtmelisi teoseid sisaldavad näitused meelitavad muuseumisse uut publikusegmenti – aktiivseid sotsiaalmeedia kasutajaid, kes otsivad efektseid kaadreid oma Instagrami ja Facebooki kontode jaoks.[2] Ning muidugi on analüüsitud ka nende arengutega kaasnevat pahupoolt – publiku kasvavaid ootusi sedasorti kunstikogemusele, mis oleks ennekõike emotsionaalne ja vaatemänguline, ning võõrandumist sügavamast, kontseptuaalsemast kunstikogemusest.[3] Nagu on manifesteerinud Marina Abramović oma New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseumi (MoMA) isiknäitusega "The Artist Is Present" (Kunstnik on kohal, 2010): mida kiirem ja virtuaalsem on elu meie ümber, seda olulisem on kunstis aeglus ja kohalolu.

Seekordsetest nominentidest kõige kohalolevam on Art Allmägi, kes on loonud keeruka mitmekordse peegelduse oma 2014. aasta Draakoni galerii isiknäitusest "Külm sõda", kus kunstnik mängis julgelt galerii asukohaga Tallinna Vene saatkonna vastas ja keeras vindi üle laiema jälgimisühiskonna foobia. Olen üsna kindel, et selle arvustuse ilmumise ajaks on Allmägi saanud vähemalt ühe Köler Prize'il jagatavatest auhindadest – võib-olla publikuauhinna, kuivõrd rahvusvahelisel areenil on Allmägi vähem tuntud, aga võib-olla ka mõlemad (27. mail EKKM-is toimunud galal pälvis Allmägi tõepoolest publikupreemia. – *Toim.*). Ka on Allmägi teos kõigist seekordsetest nominentidest kaugelt kõige aktuaalsem ja poliitilisem, sest Krimm on endiselt annekteeritud ja uue külma sõja hingus pole kuhugi kadunud.

Kogu oma senise loomingu eest – ja eriti hiljutise Tartu Kunstimuuseumi isiknäituse "Sada ulma keset merd" eest – vääriks auhinda ka Laura Põld (Köler Prize 2016 võitjaks kuulutati tõepoolest Laura Põld. – *Toim.*), kelle Köler Prize'i väljapanek jääb aga tema käesoleva aasta tiheda näitusegraafiku tõttu veidi vähem kohalolevaks ja kontsentreerituks. Kuigi EKKM-i viltuse estakaadipinna kasutamine

I do not know if there were any conditions set for the new executives of the Contemporary Art Museum Estonia (EKKM) when it comes to the content or form of their work. Nevertheless, I am happy that the Köler Prize, one of the most important annual contemporary art events of the last five years in the Estonian art scene, survived the change in leadership. Although there is a rumour going around that this Köler Prize, the sixth, is most likely to be the last annual one.

Under EKKM's black flag, the Köler Prize has always been a befitting mélange of punk and glamour, although maintaining a high standard in the installation of artworks is crucial, and even Anders Härm's curatorial position with his anti-institutional approach was definitely not focused on anti-aesthetics. There is also a sense of haste in this exhibition, although some artists have used the Köler Prize as a platform with great visibility to showcase their best work in the hope it could become a springboard for their career.

Paradoxically, the works that do not look that convincing in person, seem very good in the media! And that makes me think of one rather new tendency in the practice of contemporary art – orientation towards being photogenic. To some degree this tendency has been imported from larger European cities, where the rent for gallery spaces is high and exhibition periods are short. This often makes artists approach their solo shows as temporary set-ups that act as production sites for finely tuned photographs for their website and publications.[1]

On the other hand, many large art museums have discovered that large-scale artworks or those that create well-rounded total environments bring in a new audience – active social media users constantly searching for new impressive visuals for their Instagram and Facebook accounts.[2] There have also been studies conducted on the negative side of this tendency – the audience's increased expectation of experiencing art, above all, in an emotional and sensationalized way, which detaches them from a deeper and more conceptual experience of art.[3] This is something Marina Abramović manifested in her solo show "The Artist Is Present" (2010) at MoMA, New York: as life gets increasingly faster and more virtual, the more slowness and presence in art becomes important.

This year Art Allmägi is the most present of the nominees. He has created a complex and manifold reflection of his 2014 solo exhibition "Külm sõda" (Cold War) at Draakon Gallery, where he boldly played with the location of the gallery, just across the street from the Russian Embassy, and intentionally went over the top representing the fear of a surveillance society. I am quite sure by the time this review is published Allmägi will have won at least one of the Köler Prize awards – maybe the people's choice award, as Allmägi is internationally less known – but maybe even both of the prizes (Indeed, Allmägi received the people's choice award on the 27th of May, at the gala that took palce at EKKM. – *Ed.*). Out of all the nominees Allmägi is working with the most pressing and political themes – Crimea is still annexed and the cold war is still lurking in the shadows.

Yet if we consider the artists' work as an entirety, the award is best deserved by Laura Põld (Indeed, the winner of Köler Prize 2016 was Laura Põld. – *Ed.*) – especially for her recent solo show "Sada ulma keset merd" (Hundreds of Illusions Charted as Land) at the Tartu Art Museum; however, her exhibition at the Köler Prize show is less present and concentrated due to her busy exhibition schedule. Although using the tilted space in the coal loading ramp in a queer feminist way (as

queer-feministlikul moel (nagu pakkus seda välja Rebeka Põldsam oma 2014. aasta kuraatorinäitusel "Feeling Queezy?! / Kõhe tunne?!") – peapööritus kui tunnete ülekanne vähemuselt enamusele, loomaks pinnast nendevahelisele solidaarsusele – mõjub suurepäraselt ning Põllu abjektsed keraamilised nälkjad sobivad selle kontseptsiooniga imehästi.

Raul Keller on vast suurim üllataja seekordsel Köler Prize'il, sest kõik, mida temalt võiks oodata – suurt ja brutaalset industriaalajastu esteetikat – on seekord kuidagi teisiti. Aga – hei! – nüüdisaegne kunst on alati risk ning kui see nii poleks, ei oleks see nüüdisaegne kunst. Kelleri uus teos, mis toob trepi ja valguse abiga välja EKKM-i tööstushoone miljöö, ei tekita siiski seda vajalikku vakatust, mida sedasorti ruumiinstallatsioonilt oodata võiks. Kuigi sümpaatne on see kohaspetsiifiline kultuurkiht, mis siin mängima hakkab, kõigi nende jaoks, kes on EKKM-i näitusi algusest peale näinud. Kelleri vanem teos, ringiratast asetatud kuus šamaanitrummi, mis valgusallika abil sisemiselt hõõguvad, on jälle ülimalt lummavad, ehkki mõjuvad Kelleri varasema loomingu kontekstis peaaegu et miniatuurseina. Krista Mölder on samuti tublisti riske võtnud ja panustanud oma ekspositsioonis ekstra õrnale esteetikale: läbi kalkapaberi vaadeldavatele fotodele ja kummituslikele projitseeritud loomadele, mis ilmuvad ja kaovad sama äkki.

Kristi Kongi varasemate teoste ruum "Ma ei ole oma pead padjal liigutanud" (2012) on uskumatult hea, sest siin on olemas see kontemplatiivne-intellektuaalne lähenemine maalile, mis Kongi puhul on alati olnud veenev. Kongi uus töö "Visuaalne essee akendest vaatlemisest" (2016) esindab kunstniku viimaste aastate loomingu popilikku eklektilist suunda, mis mõjub tema puhul juba natuke pingutatuna, ehkki haakub postinterneti ajastu ideede ja nõudmistega.

Airi Triisberg heitis hiljuti kultuurilehe Sirp veergudel uuele Eesti kunstiinstitutsioone valitsevale põlvkonnale ette kriitilisest agendast loobumist ja turu poolt nõutavale glamuursele meediakuvandile orienteerumist.[4] Mis seal salata, mitmed noorema põlvkonna kuraatorid ja kriitikud nii mujal kui Eestis kasutavad internetti väga teadlikult ja edukalt iseenda kui brändi kujundamiseks ega erine selles oluliselt neoliberaalsetest taktikatest. Küllap tuleb leppida sellegagi, et Anders Härmi, Marco Laimre, Elin Kardi ja Neeme Külma asutatud EKKM-i anarhistliku musta lipu alt ei pruugi enam tulla n-ö leppimatut antikapitalistlikku programmi. Aga uuele põlvkonnale üleandmise mõte ju ongi saada kontakti teisenenud mentaliteediga ning säilitada EKKM aktuaalse kooskäimiskohana, mis muutub, ent seeläbi ka mõtleb muutuva ajaga kaasa.

Liisa Kaljula on kunstiteadlane, -kriitik ja kuraator, töötab Eesti Kunstimuuseumi maalikogus.

1 Autori vestlus Laura Põllu ja Johna Hanseniga nende ajutises ateljees ARS-i majas (Pärnu mnt 154, Tallinn) 1. IV 2016 (märkmed autori valduses).

2 Katharine Schwab, Art for Instagram's Sake. – The Atlantic 17. II 2016.

3 "See ei ole üleskutse mitte vaiksetele ja tühjadele, vaid mõtlikele galeriidele," kommenteerib pildistamiskeelu pooldamist kunstimuuseumides ajalehe The Daily Telegraph kunstitoimetaja Sarah Crompton. Vt Sarah Crompton, Why You Shouldn't Take Photos in Galleries. – The Daily Telegraph 13. VIII 2013.

4 Airi Triisberg, Uus põlvkond, vanad probleemid. – Sirp 29. IV 2016.

proposed by curator Rebeka Põldsam in "Feeling Queezy?!" in 2014) – vertigo as the feeling of transferring from minority to mainstream, with the aim of creating a common ground based on solidarity – works wonderfully, and Põld's abject ceramic slugs suit this concept well.

Raul Keller's work was perhaps the biggest surprise in the Köler Prize show because everything we would expect of him – massive brutal industrial aesthetics – was somehow different this time. But hey, contemporary art is always a risk and if it were not, it would not be contemporary art. Keller's new work, which uses stairs and light to draw attention to the exhibition space's industrial character, does not provoke the kind of pause one would expect from a spatial installation. Although it is good to see the layers of culture specific to the space, especially for those who have been to EKKM's shows right from the beginning. Krista Mölder has also taken quite a lot of risks and focuses on particularly subtle aesthetics: photographs that are viewable through tracing paper and ghostly projected animals that suddenly appear and disappear.

Kristi Kongi's exhibition of her previous work "Ma ei ole oma pead padjal liigutanud" (I Haven't Moved My Head From The Pillow, 2012) is unbelievably good, as it showcases a contemplative intellectual approach to painting that has always been so convincing in her work. Kongi's new work "Visuaalne essee akendest vaatlemisest" (A Visual Essay on the Contemplation of Windows, 2016) represents the pop-like and eclectic direction that already seems a little forced, although it links to the ideas and requirements of the postinternet era.

In a recent article in the cultural weekly Sirp, Airi Triisberg wrote that the new generation in charge of cultural institutions has abandoned critical agendas and willingly create the glamorous image the market demands.[4] It is no secret that many curators and critics of the younger generation both in Estonia and elsewhere are using the internet to cultivate their brand and as such are no different in their use of neoliberal tactics. And one should probably accept the fact that EKKM, founded under a black anarchist flag by Anders Härm, Marco Laimre, Elin Kard and Neeme Külm, may no longer produce a non-complacent anti-capitalist programme. However, the aim of the generation change is to re-establish a connection to a changed mentality and keep EKKM as a place to come together, a place that changes and as such keeps up with the changing times.

Liisa Kaljula is an art historian and critic working with the painting collection of the Estonian Art Museum.

1 From the author's conversation with Laura Põld and Johna Hansen in their temporary studio in the ARS building (Pärnu mnt 154, Tallinn), 1. IV 2016 (author's personal notes).

2 Katharine Schwab, Art for Instagram's Sake. – The Atlantic 17. II 2016.

3 "This is not a plea for silent or empty galleries but for more thoughtful ones," says Sarah Crompton, the art editor of the Daily Telegraph who argues in favour of prohibiting photographing in art museums. See: Sarah Crompton, Why You Shouldn't Take Photos in Galleries. – The Daily Telegraph 13. VIII 2013.

4 Airi Triisberg, Uus põlvkond, vanad probleemid. – Sirp 29. IV 2016.

10. V–26. XI 2017
Palazzo Malipiero, Campo San Samuele

Kunstnik: Katja Novitskova.
Kuraator: Kati Ilves.

Inimlikum kui inimene

Stacey Koosel käsitleb Katja Novitskova isiknäitust, mis esindab sel aastal Eestit Veneetsia biennaalil.

57. rahvusvahelise Veneetsia kunstibiennaali *La Biennale di Venezia* raames Eesti paviljonis eksponeeritava Katja Novitskova isiknäituse pealkiri on "Kui sa vaid näeksid, mida ma su silmadega olen näinud". Lause on võetud Ridley Scotti vändatud kultuslikust küberpunkfilmist "Blade Runner" (Jooksja noateral, 1982). Filmis jahib salapolitseinik Rick Deckard (keda mängib Harrison Ford) androide, et neid tappa (mida eufemistlikult nimetatakse replikantide mahakandmiseks) ning tegevus toimub postapokalüptilises maailmas ehk tulevikus, mis pidi meid ees ootama enam-vähem praegusel ajal (2019).

Film põhineb Philip K. Dicki 1968. aasta romaanil "Do Androids Dream of Electric Sheep?" (Kas androidid unistavad elektrilammastest?, eesti k. 2001) ja jagab sama eellugu, et loomad on selleks ajaks peaaegu välja surnud ning bioloogilisi loomi jaksavad pidada vaid rikkad ja privilegeeritud, samas kui rahvamass peab läbi ajama robotloomadega. Romaanil on pehmem ja humoorikam tonaalsus: peategelane võtab selles lisatööd replikantide mahakandjana, et ta saaks oma depressioonis naisele lubada üht päris elus looma. Ridley Scotti kinematograafiline tõlgendus sellest narratiivist on tumedam; ta püstitab küsimusi inimeste inimlikkusest ja masinate empaatilisusest. Scotti variandis on androide jahtiv inimene varjatult ise ka android.

Filmis "Blade Runner" eristatakse sünteetilist androidset elu loomulikul teel sündinud inimestest ja loomadest selle järgi, et androidide tehissilmade iiristelt peegeldub vastu punane helk. Seda viidet kasutab Novitskova oma loomajäljendite installatsioonides, kus kohati kiirgavad silmad punast helki, ent teisal puuduvad loomadel silmad üleüldse. Näitus koosneb peamiselt kahemõõtmelistest loomadest ja putukatest, mille põhjal kunstnik on saanud rahvusvaheliselt tuntuks ja armastatuks, ent kõige huvitavamad ja mängulisemad on madalama astme eluvormid ning mikroskoopilised ainuraksed organismid, mis on projitseeritud seintele nagu hiiglaslikud bioloogilised algloomad. Esmapilgul paistab kõik välja nagu iga teadusmessi, loodusajaloo muuseumi, suurte andmete statistika ja inimliku tehnohulluse tumedam pool. Näitus esitab küsimusi inimkonna düsfunktsionaalse suhtumise kohta loodusesse ning paneb suurendusklaasi alla ideoloogilised alused, mis on meie praeguse reaalsuse tekitanud.

10. V–26. XI 2017
Palazzo Malipiero, Campo San Samuele

Artist: Katja Novitskova.
Curator: Kati Ilves.

More Human Than Human

Stacey Koosel reviews Katja Novitskova's solo show, which represents Estonia this year at the Venice Biennale.

The title of Katja Novitskova's solo exhibition at the Estonian Pavilion during the 57th International Art Exhibition for *La Biennale di Venezia* is "If Only You Could See What I've Seen With Your Eyes". The line is taken from the cult cyber-punk movie "Blade Runner" (1982), directed by Ridley Scott. In the movie, an undercover cop Rick Deckard (played by Harrison Ford) hunts and kills androids (euphemistically referred to as retiring replicants) in a post-apocalyptic world of what the future was supposed to look like around now (2019).

The movie is based on the 1968 novel by Philip K. Dick called "Do Androids Dream of Electric Sheep?" and shared the same premise of animals being almost extinct and only the rich and privileged being able to own biological animals – the masses having to make do with robotic animals. The novel has a softer and more humorous tone in which the protagonist takes on the side job of retiring replicants so he can afford to buy his depressed wife a real animal. Ridley Scott's cinematic interpretation is darker; he questions the humanity of the humans in the story, and the empathy of the machines. In Scott's version the human hunting the androids, is secretly an android.

In "Blade Runner", the way to distinguish between synthetic android life and natural born humans and animals is a flash of red that gleams in the eye of the android's man-made iris. This reference is used in Novitskova's works with the eyes of the replica animal installations sometimes glowing red while at other times their eyes are missing. The exhibition is mostly made up of the two-dimensional animals and insects she is internationally known and loved for, but most interesting and playful are the lower order life forms and the microscopic single-cell organisms projected onto the walls like giant protozoa. At first glance one can tell it is the dark side of every science fair, natural history museum, big data statistics and human technophilia. It questions man's dysfunctional relationship with nature, and zooms in on the ideological foundation that created our current reality.

The future is now

What people often forget about science fiction is that it is often stronger social criticism about the present moment than about some distant future. Novitskova's work can be interpreted as a meditation on the here and now, but we are a culture that

Tulevik on praegu

Ulmežanri puhul kiputakse sageli unustama, et see esitab tihti palju tugevamat sotsiaalkriitikat oleviku kohta kui ebamäärase kauge tuleviku kohta. Novitskova tööd võib tõlgitseda mõtisklusena siin ja praegu toimuva üle olukorras, kus oleme kultuur, mis loob tähendusi tahavaatepeeglist nähtu alusel – ning vahetu olevik võib varjuda tulevikunägemuste varju. Iga põlvkond jagab oma kunstnikele ja mõtlejatele uued mängukaardid tehnoloogiliste ja kultuuriliste muutuste tõlgendamiseks ning tagasiside andmiseks. Kaardipakk on alati sama, tulemused on alati erinevad.

20. sajandi algul eemaldus rühm kunstnikke kubismist, ekspressionismist ja futurismist ning lõi sõltumatu alternatiivi, vortitsismi, mille tegevusliini sõnastas 1913. aastal Londoni Mässulise Kunsti Keskuses esimesena kunstnik, kirjanik ja poleemik Wyndham Lewis. Kadunud põlvkond üheskoos vortitsistidega esitas väljakutse *status quo*'le ning vanale maailmakorrale, murdes uue kunstiliikumisega lahti ahelatest, mis olid juba olemas selle institutsionaalses, koloniaalses mõttemallis. Vortitsismi manifest ilmus ajakirja Blast kahes, 1914. ja 1915. aasta numbris, ning seda võiks kokku võtta nii: "Elu on minevik ja tulevik, kunst on olevik."

Kindel aluspind tekib jalge alla, mõeldes selle üle, et ka sada aastat tagasi võitlesid kunstnikud sarnastel lahinguväljadel, mil tulevik saabus kohale liiga kärmelt, Esimene maailmasõda koos oma keemiarelvadega tungis tehnoloogia kaardistamata territooriumitele ning maakera hakkas katma elektroonilise massikommunikatsiooni võrgustik (telegraaf kui viktoriaanlik internet), muutes inimeste mõtlemist neid ümbritsenud maailmast. Ka praegu, sada aastat hiljem, kui päevauudistes nõutakse meilt, et hooliksime inimestest, paikadest ja asjadest, millega puudub meil kombatav kokkupuude, on endiselt tunda seda šokijärgset võõrandumist, mis võrsub kontekstita esitatavast informatsioonist.

Wyndham Lewis tabas ära kunstniku rolli, kirjutades (umbes 1930. aastal): "Kunstnik on alati kaasa kistud tuleviku ajaloo detailsesse üleskirjutamisse, sest tema on ainus, kes on oleviku olemusest teadlik." Kunstniku teadlikkus olevikuhetkest on see, mis annab talle võime publikut šokeerida asjadega, mida justkui kõik juba niikuinii teavad. Novitskova tööd Veneetsias võib käsitleda kui postapokalüptilist tulevikku või kui tänapäevast kommentaari lääne tsivilisatsioonile. Tema kontseptuaalne raamistus ning esteetika on piisavalt tugevad ja eristuvad, et võimaldada talle eraldi kunstilist liikumist (postinterneti kunst), mida kunstnik isegi populariseeris oma publikatsiooniga "Post-Internet Survival Guide 2010" (Internetijärgne ellujäämisõpetus 2010) ja mis toob kaasa võrdlusi sellega, mida kunstiavangardi voolud ühel või teisel ajalooperioodil endast kujutasid.

Kerides linti kiiresti tänapäeva, näeme nüüd vaat et elusuurust kahemõõtmelist väljalõigatud kujutist jääkarust, kelle nägu on päikesest põletatud. Jääkaru kohal laes pöörlev tekst kommenteerib: "Hinge (Inglise keeles kahetähenduslik: Spirit – NASA kulgur Marsil. – *Toim.*) kolmas talv Marsil oli tema viimane." Seal lähedal seinal väänleb amööb ja endasse keerdunud lõikepilt punasest noolest, jäänuk 1990. aastate kompuutergraafikast, mida võis nii sageli kohata korporatiivse ja akadeemilise maailma Powerpoint-esitlustes. Lääne tsivilisatsiooni uusim maailmavalu, kliimamuutus, sulatab pooluste igijääd, nii et varsti on jääkarud sunnitud kas välja surema või ümber paiknema. Ajal, mil loodus peab heitlust

derives meaning from the rear view mirror – and the immediate present can take on the guise of the future. Every generation deals their artists and thinkers a new hand of technological and cultural changes to interpret and communicate back. The deck is always the same; the results are always different.

At the beginning of the twentieth century a group of artists broke away from cubism, expressionism and futurism and formed an independent alternative called vorticism, first articulated at the Rebel Art Center in London around 1913 by an artist, writer and polemicist Wyndham Lewis. The lost generation and vorticists challenged the status quo and old world order, with their new art movement breaking off the shackles of what already existed in the institutional, colonial mind-set. Vorticism's manifesto was articulated in two issues of Blast, a magazine published in 1914 and 1915, which can be summarized as: "Life is the Past and Future, The Present is Art."

It is grounding to think that artists one hundred years ago were on similar battlegrounds, where the future was coming much too fast, technology was advancing into uncharted territory with chemical warfare in World War I, and the globe electrically connected with mass communication (the telegraph – the Victorian internet) changing the way people thought about the world around them. The aftershock and alienation stemming from being presented with information without context, with news-media demanding us to care about people, places and things we have no tangible connection to, is still being felt a hundred years later.

Wyndham Lewis captured the role of the artist when he wrote (c. 1930): "The artist is always engaged in writing a detailed history of the future because he is the only person aware of the nature of the present." It is this awareness of the present moment that gives artists the ability to shock the public with what on some level everyone should already know. Novitskova's work in Venice can be seen as a post-apocalyptic future or as a present day comment on Western civilization. Her conceptual framework and aesthetics being strong and distinguishing enough to grant her an artistic movement (post-internet art), which was popularized by the artist herself with her publication "The Post-Internet Survival Guide" (2010), which draws more similarities between what avant-guard artistic movements looked like at different times in history.

Fast forward to today, and we are looking at an almost life-size two-dimensional cut-out of a polar bear with a sunburnt face. Above the polar bear twirling from the ceiling a text that reads "Spirit's third winter on Mars was her last". Close by an amoeba wriggles on the wall and that relic of 1990s computer graphics, the red clip art arrow, often used in Powerpoint presentations in the corporate and academic world, curves into itself. The newest forms of anguish for Western civilization being climate change melting the polar ice caps and that soon polar bears will be extinct, or forced to relocate. Meanwhile, as the natural world struggles with how to survive the anthropocene, man makes computer programs and symbols to chart corporate growth and greed.

Particularly poignant works in Novitskova's Venice exhibition are the "Shapeshifters" (2013), the retro futuristic knives and tools of modern man with blades made of computer chip silicon wafers. The tools are one part brutal and elemental in their nature – reminiscent of primitive man and the war machine with its metal moulded handles. The blades are part technological and scientific vanguard knowledge

5 ellujäämise nimel keset antropotseeni, valmistab inimene uusi kompuutriprogramme ning sümboleid, et asetada korporatiivne kasv ja ahnus diagrammidesse.

Novitskova Veneetsia näituse eriti teravad teosed on "Shapeshifters" (Kujumuutjad, 2013), tänapäeva inimese retrofuturistlikud noad ja tööriistad, mille terad on valmistatud arvutikiipide silikoonvahvlitest. Need tööriistad on olemuselt brutaalsed ja algelised – need meenutavad ürginimest ja tema metallist vermitud käepidemetega sõjamasinaid. Noaterad osalevad väärkasutatuna ja vääriti mõistetuna tehnoloogilise ja teadusliku eesliini amokijooksus. Küberpungi kreedo kohaselt: *high tech low life* (kõrgtehnoloogia ja madal elu).

Võideldes tapeediga

Oscar Wilde'i viimased sõnad olevat olnud sellised: "Minu tapeet ja mina võitleme duellil kuni surmani. Üks meist kahest peab lahkuma." Eesti paviljoni ruumid, mis asuvad Palazzo Malipieros, Giardinist eemal, toimivad kohati hästi ja kohati mitte nii hästi. Mõnedel varasematel juhtudel on neid ruume esitatud galeriina, mõningatel aga rohkem korterina, millesse on paigutatud teemapõhine kunstinäitus. Näiteks Liina Siibi "Naine võtab vähe ruumi" 2011. aastal (asudes toona küll Palazzo Malipiero teisel küljel) oli sisustatud korter vooditega magamistoas, diivani ja televiisoriga elutoas ning laulva mehega vannitoas.

Põrandast laeni meresiniste kahhelplaatidega kaetud seintega vannituba Eesti paviljonis on publikule avatud selgi aastal. Külastajad tohivad kasutada tualetti ja kraanikaussi, mitte aga bideed, mis on täidetud hiigelsuurte neoonpunaste lestadega, merekarpi pandud inimloote skulptuur nende kõrval heiastumas. Vannist kerkib valge soola vahelt välja hiigelsuur angerja või ussi taoline olend, sool hakkab aga pulseerima ja hiilgama, kui tuli vannitoas kustutada. Olukorras, kus tekib vajadus selle ruumi sisustust kasutada, annab vannitoa installatsioon vaatajale üsna harukordse võimaluse olla hetk üksi keset kunstiteoseid. Tekib harukordne intiimsushetk ja pinevus, mida paljud kunstiinstitutsioonid ja galeriid vaatajale ei paku. Mäletan, et kunagi, kui puudutasin Briti paviljonis mingit (tsemendist) objekti, et tunda, mis materjaliga tegu, hüppasid järsku eikusagilt välja kolm valvurit, hüüdmaks, et kunstiteose katsumine on keelatud. Kontrastse näitena tundub võimalus lukustada end Novitskova kunstiteostega ühte tualettruumi fetišeeritud institutsionaalse võimu ja vahenduse rõõmuküllase hülgamisena.

Kanada kirjanik ja kunstnik Douglas Coupland, kes andis 1991. aastal välja kurikuulsa romaani "Generation X: Tales for an Accelerated Culture" (X-generatsioon: lood kiirenduskultuurile, eesti k 2005), on öelnud, et kunsti ja kirjutamise vahe on selles, et kirjutatud sõna leiab aset ajas, aga kunst ruumis. Eesti paviljoni Giardini-väline näituseruum Palazzo Malipieros on mõneti raske, kuna koosneb mitmest väikesest toast, mis ei allu päris hästi suurte installatsioonide loogikale. Selle aasta mõjuvõimsaim installatsioon on võib-olla ruum, kus näeme ringis šamanistlikult tantsivaid, pöörlevaid, suhtlevaid kvaasibiootilisi ja/või -robotlikke figuure ("Mamaroo", 2016) – see on kohtumine, kus seinale tekkivad varjud meenutavad plahvatuslikke mikroskoopilisi ainurakseid organisme, mis hõljuvad mikroskoobi alla asetatud läbipaistvas Petri tassis. Töö ise on võimas, kuid ümbritsev ruum asub sellega heitlusse, jäädes liiga kitsaks, et lubada struktuuride vahel ringi liikuda. Oleks tahtnud ümber skulptuuride jalutada, neid eri run amok, misused and misunderstood. As the cyber-punk credo goes: high tech low life.

Fighting the wallpaper

Oscar Wilde's last words were reportedly: "My wallpaper and I are fighting a duel to the death. One or the other of us has to go." The Estonian off-site Pavilion at Palazzo Malipiero sometimes works and sometimes doesn't. In some previous incarnations it was turned into a gallery space, in others it remained more of an apartment to go with the thematic concept of the art exhibition. For example, in Liina Siib's "A Woman Takes Little Space" in 2011 (on the other side of Palazzo Malipiero), the apartment was complete with beds in the bedroom, sofa and television in the living room and a man singing in the shower.

This year the ceiling-to-floor aqua blue tiled bathroom of the Estonian Pavilion was open to the public: people could use the toilet and sink but not the bidet as it was full of giant neon red mites with a sculpture of a human foetus inside a shell waving behind them. Emerging out of the bathtub, a giant eel or worm of sorts slithers out of white salt, which pulsates and glows when the lights are turned off in the bathroom. The bathroom installation gives the visitor a rare opportunity to have time alone with the artworks, should they want to use the facilities. This is a rare intimacy and thrill that many art institutions and galleries don't facilitate. I remember I once touched something (made of cement) to feel what it was made of in the British Pavilion to have three docents jump out of nowhere and yell at me not to touch the artwork. In contrast, being able to lock yourself in the bathroom with Novitskova's artwork seemed a joyous rejection of fetishized institutional power and mediation.

Douglas Coupland, the Canadian artist and author of the infamous 1991 novel "Generation X: Tales for an Accelerated Culture" has said that the difference between art and writing is that the written word takes place in time and art takes place in space. The Estonian off-site Pavilion at Palazzo Malipiero is a difficult space in some respects, as it is made of a series of small rooms that do not lend themselves well to large installations. The most powerful installation this year is perhaps the room of quasi biotic and/or robotic figures standing in a circle ("Mamaroo", 2016) in shamanistic fashion dancing, gyrating, communicating – a meeting that projected shadows on the wall resembling blown up microscopic single cell organisms floating about on a petri dish beneath a microscope. The work itself is powerful but the space fought with the work since the room is too small to move around the structures. It would have been interesting to walk around the sculptures, to observe them from multiple angles, but this is impossible in the constrained space.

The standard commercial white Venetian blinds in every room are also a distraction that immediately read as a quick dirty solution to cover the windows in an apartment and convert it into a makeshift gallery. Somehow the space is visible and wrestles the artwork, the spots on the cut-out two-dimensional leopard merge seamlessly with the spots on the marbled floor. Of course this can be taken as intentional – the office window coverings of the corporate world, the marbled halls of the elite, Venetian blinds in Venice – but this would have all been a non-issue in a place like the blank industrial box of the Arsenale.

nurkade alt vaadelda, aga piiratud ruum seda ei võimalda.

Standardsed masstoodetud Veneetsia valged rulookardinad igas ruumis on samuti segav faktor, paistes välja kiire "milles küsimus"-lahendusena akende sulgemiseks korteris, millest on tehtud ajutine galerii. Kuidagi on ikka nii, et ruum annab endast pidevalt märku ja maadleb kunstiteostega ning täpid kahemõõtmelisel leopardikujutisel sulanduvad sujuvalt täppidesse kivipõrandal. Loomulikult võib seda võtta kui kavatsuslikku võtet – kontorikardinad kinni katmas korporatiivset maailma, marmoriga kaunistanud saalid eliidi jaoks, Veneetsia rulookardinad Veneetsias –, kuid see kõik oleks jäänud olematuks teemaks näiteks mõnes tühjas tööstuslikus kuubis Arsenales.

Ülistuslaul postinternetile

Katja Novitskovat teatakse kõige paremini postinterneti kunstnikuna – tema teoseid iseloomustab tugev ja eristuv esteetika ning korduvad kontseptuaalsed teemad. Teda on tänapäeval kerge kategoriseerida kui üldse üht rahvusvaheliselt nähtavamat Eestist pärit nüüdiskunstnikku, kes on avaldanud tugevat mõju Eesti nüüdisaegsele kunstimaastikule tervikuna (Eesti osalust Veneetsia biennaalil korraldab Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus ning rahastab kultuuriministeerium. – *Toim.*).

Tegemist on esimese Eestist pärit kunstnikuga, kelle kunstiteoseid eksponeeriti hiljuti (2015. aastal) New Yorgi moodsa kunsti muuseumis (MoMA) ja tema teoste järele on tekkinud niivõrd suur nõudlus, et muuseumidel on raske neid isegi näitustele eksponeerimiseks saada. Tema edulugu on tagasi viidav teda esindavatele kommertsgaleriidele Berliinis (Kraupa-Tuskany Zeidler) ja Amsterdamis (Greene Naftali). Nagu paljud enne teda, on temagi sildistusi omaks võtnud, ära kasutanud ja hiljem hüljanud. Postinterneti kunst on osutunud siiski üsna tundlikuks teemaks, vähemasti pärast eelmist Berliini biennaali (2016), mistõttu tema galerii ja tema edutajad on sellest kiiresti distantseerinud. Kuid mida peaks tähendama see, et 2010. aastal kasutatud termin pole enam kasutatav 2017. aastal?

Postinterneti termin on huvitav päästik, mida võiks lausa pidada kunstimaailma lakmuspaberiks. See küsib, kas meil jätkub veel soovi arutleda kultuuri üle, lähtuvalt fenomenoloogilisest, hermeneutilisest vaatenurgast? Või huvitab meid üksnes see, mis eksisteerib olevikuhetkes, lähtuvalt turunduse vaatenurgast? Viimane esindab kunsti ja kultuuri tõelise olemuse pinnapealset ettevõtmist, olles kohandunud ärilise mõtlemisega, kus eelmise aasta trendid on juba moest läinud, et selle võrra kergitada tänavuse aasta tooteid.

Huvitav on siinkohal jälgida ajajoont, küsida, kust mingid asjad tulevad ja kuhu lähevad. See aitab tuvastada, kus me ise parasjagu asume, ning rikastada meie kogemust suurema tähenduslikkusega. Vaenulikkus postinterneti termini suhtes avab sügavaid mõistaandmisi ja huvitavaid ilmnemisi – alates postmodernismi ja postmodernismi usu metanarratiividesse hülgamisest kuni kontekstuaalse tähenduse, kunstiliikumiste (või trendide) hülgamiseni ja kunstiajaloo eitamiseni. Kunstnikele ja neid esindavatele kommertsgaleriidele ei istu mõte jääda mõne sildi kütkesse, sest see võib panna turu laienemisele piiranguid. Võid kaotada nende austuse, kes ootavad ainult uut, kuid olgem siinkohal täiesti otsekohesed: see motivatsioon on äriline, mitte intellektuaalne.

Eulogy for post-internet 6

Katja Novitskova is best known as a post-internet artist – her works have a strong, recognisable aesthetic and recurring conceptual themes. It is easy to place her as one of the most internationally visible contemporary artists from Estonia today, with a strong influence on the Estonian contemporary art world as a whole (Estonia's participation in the Venice Biennale is organized by the Center for Contemporary Arts, Estonia and funded by the Estonian Ministry of Culture. – *Ed.*).

She is the first contemporary artist from Estonia whose artworks were recently shown at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York (2015), and her works are so much in demand that it is hard for museums to acquire them even for exhibitions. Her success story can be linked to the commercial galleries that represent her in Berlin (Kraupa-Tuskany Zeidler) and Amsterdam (Greene Naftali). Much like many before her, she has adopted, used and then rejected labels. With post-internet art being so much a sensitive topic, at least since the last Berlin biennale (2016), that her gallery and promoters are also quick to distance themselves from it. But what has happened that a term used in 2010 cannot be used in 2017?

The term post-internet is an interesting trigger that serves as a kind of litmus test for the art world. It asks whether we want to discuss culture from a phenomenological, hermeneutic point of view? Or are we only concerned with what exists at the present moment from a marketing point of view? The latter is a superficial take on the true value and essence of art and culture, adopted from a commercial mind-set where last year's fashions have to go out of style to push the new products this year.

It is interesting to consider the timeline, to question where things came from and where they are going. It can help us pinpoint where we are and enrich our experience with greater meaning. The hostility towards the term post-internet has deep implications and interesting revelations – from the rejection of postmodernism and its belief in metanarratives and the rejection of contextual meaning, art movements (or trends) and the denial of art history. For artists and the commercial galleries that represent them, it is not a good idea to get stuck with a label, as this might limit the market. You may lose the respect of those who only want what's new, but let's be perfectly clear: that motivation is commercial, not intellectual.

What's next?

Media art in general is a niche thing that comes in and out of fashion in mainstream art, but it is quite the cockroach – it always exists and now and then gets rebranded. What's interesting about post-internet as a term or a movement is the idea of an art movement gone mainstream – then the push-back. Half the artists now reject the term, while half embrace it. There are some exciting elements in the controversy surrounding the term as it reveals the nature of the beast in art criticism, digital culture and media ecologies. We have hit a sore spot, possibly a scar.

It is an interesting negotiation, no doubt. Collectively, our memory is getting foggy; the pre-internet brain knows that internet art in its first incarnation bore a strong resemblance to post-internet art and that they both dealt with the same subject matter, that is, the effects of our new reality – the internet. From the gadget screen to the gallery space and back to

7 **Mida järgmiseks?**

Meediakunst üldisemalt kuulub nišši, mis on peavoolu kunstis kord moes, kord jälle moest väljas, aga kokkuvõttes on see n-ö üks paras prussakas – alatiseks eksisteerima jäädes ning saades aeg-ajalt lihtsalt uuesti kaubamärgistatud. Mis on postinterneti kui termini ja liikumise puhul aga huvitav, on mõte kunstiliikumise nihkumisest peavoolu – ja siis jälle tagasi. Pooled kunstnikud on nüüdseks termini tagasi lükanud, samas kui pooled hoiavad ikka sellest kinni. Terminit saatvates vaidlustes esineb mõningaid põnevaid elemente, mis paljastavad loomuomase metsikuse kunstikriitikas, digitaalkultuuris ja meediaökoloogiates. Oleme ilmselgelt sattunud valusa koha, võib-olla isegi haava peale.

Tegemist on huvitava diskussiooniga, kahtlemata. Kollektiivselt muutub meie mälu udusemaks; internetieelne aju aga teab, et internetikunst oma esimestes inkarnatsioonides kandis endas tugevat sarnasust postinterneti kunstiga ning need mõlemad tegelesid sama temaatikaga, milleks on mõjud meie uuest reaalsusest – internetist. Nutividina ekraanilt galeriiruumi ja sealt tagasi ekraanile – Novitskova tööd väljendavad täiuslikult meie praegust meediaökoloogiat.

Stacey Koosel töötab ajakirja Estonian Art peatoimetajana. Tal on Eesti Kunstiakadeemia doktorikraad kunsti ja disaini teaduskonnast (2015) ja tema uurimisteemadeks on digitaalne identiteet, nüüdisaegne kunst ja meediaökoloogia.

the screen – Novitskova's works perfectly capture our current media ecology.

Stacey Koosel works as editor-in-charge of the magazine Estonian Art. She holds a PhD from the Estonian Academy of Arts, Department of Art and Design (2015). Her research subjects include digital identity, contemporary art and media ecology.

Katja Novitskova
Kui sa vaid näeksid, mida ma su silmadega olen näinud
2017
Näitusevaade Eesti paviljonis Veneetsia kunstibiennaalil
Foto autor Anu Vahtra
Kunstniku loal ja Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse ja Kraupa-Tuskany Zeidleri vahendusel

Katja Novitskova
If Only You Could See What I've Seen With Your Eyes
2017
Exhibition view at the Estonian Pavilion at the Venice Biennale
Photo by Anu Vahtra
Courtesy of the artist and Center for Contemporary Arts, Estonia and Kraupa-Tuskany Zeidler

12.I–11. II 2018
Tallinna Linnagalerii
Kuraator: Evelien Bracke

Käsi püsti, kes...

Maarin Mürk käis Marge Monko isiknäitusel "Kivid teemantide, teemandid kivide vastu".

Pimedal ajal Tallinna Linnagaleriist mööbudes märkab tähelepanelik vaataja ruumipeegeldust, mida tekitavad üle tänava asuvate butiikide vaateaknad: valgustatud poeväljapanekud tungivad galeriiruumi, põimides kokku kaks eluvaldkonda, mis Eestis on ikka veel teineteisest üsna lahus. Tallinna Linnagalerii on tänavapildis justkui provokatsioon, hoides oma positsiooni *mainstream*-ööklubide ja moebrändi esinduskaupluste vahel. Suured aknad muudavad selle oma naabritega petlikult sarnaseks, galerii tõmbab ligi promeneerijaid, kuid lähemale astudes osutab see vastupanu. Kus on siin selgelt äratuntavad müügiobjektid, luksuskaubad, mannekeenid, viimane hooaeg?

Marge Monko isiknäitus, mis tegeleb teadlikult galerii asukohast tuleneva peibutusliku potentsiaaliga, toob need kaks maailma teineteisele lähemale kui kunagi varem. Neoonkiri seinal; roosa mitmetahuline vitriin, milles leiduvad objektid paljunduvad tänu peeglitele lõputult; maitsekast minimalismist õhkub suurlinlikku *vibe*'i. Linnagalerii näeb esmapilgul välja nagu mõne brändi kontseptuaalne *showroom*, midagi hoopis rafineeritumat kui mannekeenidest kompositsioonid üle tänava. Ka galerii tagumine ruum oma punase vaiba, spetsiaalselt disainitud istepinkide, video atraktiivse visuaali ja pehme jutustajahäälega kinnitaks just nagu, et meie olemegi need külastajad, keda kogu see *setting* on oodanud.

Ihamasinad

Loo keskmes on maailma suurim teemandikaevandaja ja briljantide tootja De Beers ning ettevõtte kaks ülimalt edukat reklaamikampaaniat, mis mõlemad tegid justkui tühjalt kohalt, mitte millestki, midagi. De Beersi reklaamikampaania "A diamond is forever" (Teemant on igavene), mis kinnitas lääne kõrgemates klassides arusaama, et kihlasõrmus (igavese armastuse pant) peab olema just teemantsõrmus, aitas institutsionaliseerida tuumikperekonda ja kinnitada traditsioonilisi soorolle. Enne de Beersi kampaaniaid ei olnud teemandid kuigi prestiižsed ning neid kasutati peamiselt tehnilisel otstarbel. 1947. aastal lansseeritud kampaania aga soovitas, et teemantsõrmus peaks maksma vähemalt kaks mehe kuupalka.[1] Kes ei maksa, on nannipunn.

Aastail 2003–2005 toimunud reklaamikampaania asus laiendama turgu aga sealtmaalt, kuhu esimene kampaania olid piirid seadnud – nimelt oli kalliskivide turg ülimalt konservatiivne, klientideks pea 100% mehed. Uus kampaania adresseeris esimest korda lõpptarbijaid ehk naisi, kes olid vahepeal majanduslikult iseseisvunud, võtnud kasutusele rasestumisvastased tabletid ja saavutanud suurema kontrolli

12. I–11. II 2018
Tallinn City Gallery
Curator: Evelien Bracke

Raise Your Hand Who...

Maarin Mürk went to see Marge Monko's solo show "Stones Against Diamonds, Diamonds Against Stones".

Passing Tallinn City Gallery in the dark, a sharp-eyed observer will notice how the reflections of the brightly lit display windows of the boutiques across the street intrude into the gallery space, fusing two spheres of life that in Estonia still exist in relative separation from one another. In its surroundings, City Gallery seems provocative, holding its own amidst the mainstream nightclubs and fashion brand stores. The large windows make it deceptively similar to its neighbours; the gallery attracts those promenading, but resists when actually approached. Where are the clearly recognisable objects for sale, luxury items, mannequins, the latest season?

Intentionally engaging with this location-based potential for enticement, Marge Monko's solo show brings the two worlds closer together than ever before – a neon sign on the wall, a multifaceted pink display case containing objects that are multiplied in endless reflections, a tasteful minimalism that exudes a metropolitan vibe. At first, City Gallery gives the impression of a conceptual showroom for some brand or other; something far more sophisticated than the compositions of mannequins across the street. With its red carpet and custom-designed seating, the visually attractive video and the soft voice of the narrator, the back room of the gallery also seems to suggest that the whole setting is there for us, and no one else.

Desiring machines

At the centre of the story are De Beers, the world's largest miner and producer of diamonds, and the company's two extremely successful marketing campaigns, both of which seem to make something out of nothing. By instilling the upper classes of the Western world with the idea that an engagement ring (as the token of everlasting love) absolutely must contain diamonds, the De Beers "A diamond is forever" campaign helped to institutionalise the nuclear family and endorse traditional gender roles. Before the De Beers campaigns, diamonds were not seen as particularly prestigious and were mainly used for technical purposes. The 1947 campaign, however, suggested that a diamond ring should cost the husband at least two months' salary.[1] Pay up or you're a cad.

A 2003–2005 campaign then set out to further expand the limits of the market established by the first campaign, the market for precious stones still being extremely conservative and almost exclusively male. For the first time, the new campaign addressed the final consumers, the women, who had

oma elu üle, ning tutvustas vapustavalt uudset ideed sellest, et ka naised ise võivad end ehetega premeerida, kinkides endale teemandiga "võimusõrmuse" paremas käes kandmiseks. Neoonkiri "Women of the world, raise your right hand" (Maailma naised, tõstke oma parem käsi), esimene asi, mida galeriisse siseneja (või läbi akna galeriisse sisse kiikaja) märkab, pärinebki antud kampaaniast.

Videojutustus, mida illustreerib rohke pildimaterjal reklaamikampaaniatest, toobki n-ö massidesse läinud teemantide justkui enesestmõistetava positsiooni tagant nähtavale konstruktsiooni, mille on kokku pannud reklaamiagentuurid ning mis on kehtestanud end mitmekümne aastase ja mitmekümne miljoni dollarilise kampaaniaga. Reklaamlausete ettelugemine videos muudab need õõnsateks, paneb kõlama koomiliseltki, ning see kõik võiks ju vaataja panna mõtlema oma ihade ja väärtuste konstrueerituse üle.

Maailma naised?

Pean tunnistama, et teemantide ihalemine ei ole kunagi minu unistustehorisondile kerkinud. Samas ei saa öelda, et mul teemantidega üldse midagi ei seostuks – kuid palju rohkem kui Tiffany & Co'st pärit kihlasõrmus, on selleks nende jätkuvalt problemaatiline tootmisahel, vere- ja konfliktiteemandid, kolmanda maailma riikide ekspluateerimine jne. See on teemadering, mis jääb Monko näituselt täiesti välja.

Kas see peaks seal olema? Kindlasti oleks see olnud üks viis rõhutada selgemalt kunstniku enda positsiooni antud teema suhtes ning muu silmaringi avardava info kõrval oleks hea teada, kust täpsemalt tulevad näiteks De Beersi teemandid ja kui eetiline nende tootmisahel on. Ametlik põhjus ettevõttele vägagi eduka "Maailma naised"-kampaania üsna kiireks lõpetamiseks oligi teemantide vastuoluline maine: seotus konfliktidega Aafrikas ja asjaolu, et globaalses plaanis tekkisid kultuurilistest vastuoludest teatud turutõrked (Aasias kantakse abielusõrmust just paremas käes).[2]

Praegu on meil näitus, mille visuaalselt ja ruumiliselt väga ahvatlevalt välja mängitud väljapanekus annab tooni luksuskaupade meelitav kutsung, mitte kõik see, mida see välja tõrjub. Nagu on kirjutatud De Beersi kampaania kohta: "Selle nimi oleks pidanud olema "Rikkad naised, kes teenivad üle 100 000 dollari aastas ja elavad Ameerika Ühendriikides, tõstke oma parem käsi.""[3]

Jõustamisel naised

Kui tagumine ruum näitab, kuidas kapitalistlikud ihamasinad meid väntsutavad, siis kas esimene ruum, kuhu pöördume peale video vaatamist uute teadmistega tagasi, võiks olla kunstniku vastulause? Monko tõstab siin kampaania tunnuslause oma kontekstist välja, tuues selgemalt esile selle genealoogia – rusikas tõstetud käsi on olnud ajalooliselt rõhutud gruppide võitluse ja solidaarsuse sümboliks. Seda näiteks nii töölisliikumisel, mustanahaliste õiguste eest võitleval Mustal Pantril kui ka feministidel. Nende kätes ei hakka särama teemant-*bling* ja seda ideoloogilistel põhjustel. Samas, kuidas on lood uue ajastu staatusesümbolitega?

Näituse pealkiri "Kivid teemantide, teemandid kivide vastu" viitab irooniliselt tarbimisühiskonna toimimisloogikale – sarnaselt De Beersi firma ja nutikate reklaamitöösturitega, luuakse pidevalt kunstlikult väärtust millelegi, millel

since achieved economic independence, started to use birth control pills and gained greater control over their lives. It introduced the stunningly novel idea that women might actually reward themselves with jewellery, giving themselves a diamond "power ring", to be worn on the right hand. The neon sign "Women of the world, raise your right hand", the first thing that one sees upon entering the gallery (or glancing in through the window), is borrowed from that very campaign.

Illustrated by abundant imagery from the advertising campaigns, a video narrative looks behind the seemingly natural position of mass-consumed diamonds to reveal an underlying construct, which was put together by advertising agencies and established through decades of campaigning worth tens of millions of dollars. The way that the advertising slogans are recited in the video makes them sound hollow, even comical, and the whole thing might make viewers consider how their desires and values are constructed.

Women of the world?

I must confess that a desire for diamonds has never been part of my repertoire of dreams. At the same time, I cannot claim to be a complete stranger to diamonds, but much more than an engagement ring from Tiffany's, what for me is associated with diamonds is the still problematic production chain, blood and conflict diamonds, exploitation in the third world countries and so on. This set of issues is completely ignored in Monko's show.

Should it have been included? It would have certainly allowed the artist to make it clearer where she stands on these issues and, in addition to other illuminating information, it would have been good to know where exactly De Beers diamonds come from and how ethical the production chain is. Indeed, the official reason for the rather quick termination of the very successful "Women of the world" campaign was the controversial image of diamonds: links to conflict in Africa and the fact that, at the global level, certain cultural differences caused market failures (in Asia, it is the wedding ring that is worn on the right hand).[2]

As it stands, we have a visually and spatially appealing show dominated by the enchanting call of luxury goods, rather than everything that this excludes. It has been aptly said about the De Beers slogan that "maybe it should read: "wealthy women who make over $100 k a year and live in the U.S., raise your right hand"."[3]

Enforcement of women

The back room shows how capitalist desire machines abuse us, but could the front room, where we return with new knowledge after having seen the video, be the artist's response? Here Monko lifts the campaign slogan out of its context, more clearly identifying its genealogy – historically, a raised hand forming a fist has been a symbol of the struggle and solidarity of oppressed groups. Examples include the labour movement, the Black Panther Party fighting for the rights of black people, and feminists. No diamond bling will ever gleam on their hands, and there are ideological reasons for this. What about the status symbols of a new age, though?

The title of the show, "Stones Against Diamonds, Diamonds Against Stones", is an ironic reference to the logic of

seda enne ei olnud. Kas glamuuri annaks välja pigistada ka tavalistest põllukividest? Vitriinis ongi osad kivikamakad saanud endale moodsalt rustikaalse disainielemendi funktsiooni; osad on kaetud hõbedase värviga, kuid nii, et tunneme ära käejäljed, mis taas elegantselt ja justkui juhuslikult osutavad – millele?

Vitriinis näeme ka taas tuttava esteetikaga kujutatud graatsilist kätt, mis seekord hoiab teemandi asemel rasestumisvastast tabletti; lisaks reprot eelajalooliste viljakusjumalannade väljapanekust muuseumivitriinis, kõrvuti kaasaegse atribuutikaga – iPhone, mille ekraanil jookseb meeldetuletus rasestumisvastaste tablettide võtmise graafikust. Kas see on see, kuhu naiste emantsipatsioon on välja jõudnud?

Kui maailma naised (s.t ka naised väljaspool Euroopat ja Põhja-Ameerikat) tõstavad oma parema käe, mis neil seal siis on? iPhone, kõige edukam bränditoode viimastest kümnenditest? Kas oma õiguste eest võitlemine on sumbunud uute, justkui kättesaadavamate ihaldusesemete omamissoovi? Samal ajal on õigus oma keha reproduktiivorganites toimuva üle otsustada sattunud konservatiivsuse kasvades taas löögi alla, tuumikperekonnast kõrvalekalduvad suhtemudelid ei ole ikka veel täielikult respekteeritud isegi mitte lääneriikides. Hiljuti toimunud naiste massilised meeleavaldused mitmetes riikides ja #metoo kampaania näitavad, et naised on enda eest seismisel häälekamad kui isegi mõni aasta tagasi. Tahaks loota, et järjest enam ei pea naised oma parimateks sõpradeks teemanteid (või viimase aja hulluses kristalle), vaid solidaarsust.

Kätemeri?

Maarin Mürk – üks neist, kes tõstab käe.

1 Dale Elisabeth Meikle, Diamonds are a girl's best friends – and ohter feminist truths. – HuffPost.com 13. II 2015 (https://www.huffingtonpost.com/dale-elizabeth-meikle/diamonds-are-a-girls-best-friend----and-other-feminist-truths_b_6672530.html).

2 De Beers halts its successful ad campaign to align with "we" cycle. – PendulumInAction.com 11. II 2013 (http://www.penduluminaction.com/de-beers-halts-its-successful-ad-campaign-to-align-with-we-cycle/).

3 Teryl Henderson, Bang Bang – Where Advertising Meets Feminism. – TerylHenderson.wordpress.com 25. X 2010 (https://terylhenderson.wordpress.com/2010/10/25/empowering-all-women-sorta/).

TSITAADINURK:

"Mind on paelunud alati ideoloogiad, mis reklaamkujutisi juhivad. Roland Barthes'i "Kujutise retoorika" (1964) sõnastas mu jaoks mingid asjad, mida ma olin intuitiivselt varem mõelnud. Ja muidugi Laura Mulvey "Visuaalne nauding ja narratiivne kino" (1975), mis käsitleb vaatamist ja vaatamisnaudingut psühhoanalüütilisest ja soo aspektist. Need on tekstid, mille lugemise järel ei ole sa enam sama inimene."

Piret Karro, Piltide seletamiseks tuleb lugeda raamatuid. Intervjuu Marge Monkoga. – Müürileht #66, September 2017.

consumer society – like De Beers and their clever ad makers, society is constantly assigning artificial value to something that used to have none. Could glamour even be squeezed out of an ordinary fieldstone? Indeed, the display case features rugged pieces of stone, some of which have taken on the function of fashionably rustic design items; some are covered with silver paint, but still have on them recognisable handprints, which elegantly and as if accidentally point to – what?

In the display case we also see an elegant hand, designed using the already familiar aesthetic, which this time is holding a birth control pill instead of a diamond; we also see a reproduction of a museum exhibition of pre-historical goddesses of fertility, side by side with modern attributes – an iPhone with a birth control reminder app running on screen. Is this what women's emancipation has amounted to?

If the women of the world (including those outside Europe and North America) were to raise their right hand, what would it be holding? An iPhone, the most successful branded product of recent decades? Has the struggle for one's rights dissolved into the desire for the ownership of new, more accessible objects of desire? At the same time, the right to decide on what goes on within one's own reproductive organs is increasingly under attack with the growth of conservatism, and relationship models that deviate from the nuclear family still not fully respected even in Western societies. The recent women's mass demonstrations in many countries and the #metoo campaign show that women are prepared to stand up for themselves more vocally than just a few years ago. I would like to hope that, rather than diamonds (or crystals, as per a recent obsession), women will increasingly consider solidarity as their best friend.

All in favour?

Maarin Mürk – one of those who will raise a hand

1 Dale Elisabeth Meikle, Diamonds are a girl's best friends – and other feminist truths. – HuffPost.com 13. II 2015 (https://www.huffingtonpost.com/dale-elizabeth-meikle/diamonds-are-a-girls-best-friend----and-other-feminist-truths_b_6672530.html).

2 De Beers halts its successful ad campaign to align with "we" cycle. – PendulumInAction.com 11. II 2013 (http://www.penduluminaction.com/de-beers-halts-its-successful-ad-campaign-to-align-with-we-cycle/).

3 Teryl Henderson, Bang Bang – Where Feminism Meets Advertising. – TerylHenderson.wordpress.com 25. X 2010 (https://terylhenderson.wordpress.com/2010/10/25/empowering-all-women-sorta/).

QUOTE CORNER:

"I have always been fascinated by the ideologies that guide advertising images. Roland Barthes' "Rhetoric of the Image" (1964) spelled out certain things for me that I had already thought about intuitively. And of course Laura Mulvey's "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975), which discusses watching and the pleasure of watching from a psychoanalytic and gender perspective. These are texts that change you as a person."

Piret Karro, Piltide seletamiseks tuleb lugeda raamatuid. Intervjuu Marge Monkoga. – Müürileht #66, September 2017.

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

Ex machina

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

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

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

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

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

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

Ex machina

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

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

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

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

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

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

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

Valgusraskus

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

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

Sümmeetria

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

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

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

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

The weight of light

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

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

Symmetry

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

25

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

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

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

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

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

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

like an inside joke among sculptors.

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

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

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

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

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

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

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

Koopamüüt

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

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

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

Sealjuures on kummaline, et kui Kase maalide ja joonistuste osas on kriitikud konsensuslikult otsustanud, et midagi

if symmetry symbolises anything at all, it symbolises the cycle of life: we may all become soil, but new life sprouts from it.

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

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

Allegory of the Cave

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

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

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

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

Ex machina

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

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

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

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

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

Ex machina

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

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

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

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

TSITAADINURK:

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

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

QUOTE CORNER:

30

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kadi Polli: “Veeb ei paku kaugeltki asendust reaalsele kunsti-kogemusele ja kunstiteose materiaalsusele.”

Erle Loonurm usutleb Kumu direktrissi Kadi Pollit.

Erle Loonurm (EL): Kumu avamise järel muutusid siinsele publikule kiiresti harjumuspäraseks näituste kataloogid – kaalukamate näitustega kaasnes alati suur kataloog, mille külastaja sai muuseumipoest kaasa osta. Nüüd on seoses koroonakriisiga tekkinud uus nähtus – virtuaalne tuur. Kas veebis näituste vaatamine on seega justkui see järgmine suur asi – tulnud selleks, et jääda?

Kadi Polli (KP): Praeguse seisuga oleme mõelnud, et kevadiste ja suviste näituste jaoks teeme virtuaaltuure kindlasti edasi. Veebituurid ongi võib-olla kõige positiivsem nähtus, mis koroonakriisiga koos muuseumiellu tulnud on. Tipphetkedel on üht tuuri internetis vaadanud samal ajal 1200 inimest, samas kui päris- ehk füüsilise tuuri jälgimine muutub juba üle 30-liikmelise grupi jaoks keeruliseks. Kriisiaeg ongi näidanud, kuidas sotsiaalmeedia ja virtuaaltuuride kaudu saab infot ja kultuuri inimesteni viia.

Koroonakriisi ajal ei ole me ka saanud kasutada interaktiivseid ja puutetundlikke ekraane, mis muidu traditsiooniliselt näitustega kaasas käivad. Nüüd, mil muuseumid taas lahti on (Tõkestamaks koroonaviiruse levikut riigis, kuulutas Eesti valitsus 12. III 2020 välja eriolukorra, mis kestis kuni 17. V 2020. Kõik eriolukorra ajal suletud Eesti Kunstimuuseumi (EKM) filiaalid avati publikule taas 19. V 2020. – Toim.), ei tohi me kasutada infovoldikuid ja -buklette, samuti on keelatud audiogiidid. Ka sellises olukorras on virtuaalne tuur tänuväärt ja vajalik.

Ei saa me ju korraldada ka klassikalisi avamisi. Näiteks 21. V 2020 Kumus avanenud Ando Keskküla retrospektiivi lahendasimegi nii, et nädal aega hiljem toimus virtuaalne kuraatorituur, ja just otse-eetris. See oli hea võimalus koondada ka rohkem huvilisi, sest n-ö päristuurile, mida me korraldada saanuksime, pääsenuks vaid 10 inimest. Veebituuril kuraatoriga koos osalemine on kriisi ajal kindlasti kujunenud omaette kogemuseks.

Kadi Polli: “The web is no substitute for real-life art experience and the materiality of an artwork.”

Erle Loonurm talks to Kumu director Kadi Polli.

Erle Loonurm (EL): After Kumu first opened, the local public quickly took to exhibition catalogues – larger shows were always accompanied by an extensive catalogue, which the visitor could buy from the museum shop. Now, with the coronavirus crisis, a new phenomenon has emerged – the virtual tour. Is looking at exhibitions online the next big thing – has it come to stay?

Kadi Polli (KP): At the moment, we are definitely planning to continue virtual tours for our exhibitions during spring and summer. Online tours are perhaps the most positive outcome of the coronavirus crisis for museums. At peak times, we have had 1,200 simultaneous viewers taking an online tour, while a real or physical tour becomes difficult to follow for a group of more than 30. The crisis has shown how information and culture can be brought to people through social media and virtual tours .

During the corona crisis, we have also not been able to use the interactive displays and touch screens, which otherwise normally accompany exhibitions. Now that the museums are open again [To prevent the spread of the coronavirus, the Estonian government declared a state of emergency on 12 March 2020, which ended on 17 May 2020. All the branches of the Art Museum of Estonia (EKM) were reopened to the public on 19 May. – *Ed.*], we are not allowed to use brochures or booklets, and audio guides are also prohibited. The virtual tour continues to be a welcome and useful option in this situation.

We cannot have openings in the classical sense either. For example, with the retrospective exhibition of Ando Keskküla, which opened in Kumu on 21 May 2020, we had a virtual curatorial tour a week later, and it went out live. This was also a good opportunity to bring together larger audiences, because the physical tours we could have offered would have been for no more than ten people. Taking an online tour with the curator has certainly become a special experience during the crisis.

Meie veebituurid jäävad ka pärast sotsiaalmeediasse (Facebooki, Youtube'i) ja meie kodulehele järelvaadatavaks. Näiteks tudengid, õppejõud ja õpetajad saavad neid oma tundides ja loengutes hiljem kasutada. Jõudsasti ongi selle ajaga arenenud e-õppe vahendid: muuseum on lisaks virtuaaltuuridega teinud ka veebipõhiseid kunstistuudioid. Ja sinna juurde veel otsesed õppematerjalid, mille kasutajate arv on olnud tuhandetes ning mille järgi õpitakse ka e-koolis.

Muide, koroonakriisi ajal tõusis ka Kumu kunstimuuseumi Facebooki lehe jälgijate arv 2000 võrra 16 000 jälgijani, vaatajaid on jõudsalt kasvatanud ka Kumu hariduskeskuse ja teiste EKM-i muuseumide sotsiaalmeedia kontod. Võib öelda, et eriolukorra kogemus on kindlasti tekitanud virtuaalmaailma katvuse tajumise.

EL: Mäletatavasti lõi 2018. aastal Michel Sittowi näitus üle 64 000 külastajaga EKM-i publikurekordi. Kuidas te üldse virtuaalsete vaatajate üle arvet peate, sest neid ei saa ju ka üks-ühele kokku lugeda nagu muuseumipääsme ostnud füüsiliste vaatajate puhul?

KP: Statistikat virtuaalsete vaatajate kohta saab muidugi teha väga eripalgelist... Aga kui lugeda kokku näituse "Eneseloomine. Emantsipeeruv naine Eesti ja Soome kunstis" need virtuaalsed külastajad, kes jälgisid tuuri vähemalt ühe minuti (24. III 2020 kell 20.00 alanud ja Facebookis otse üle kantud kuraator Anu Allase videotuur kestis ligi 40 minutit. – Toim.), siis saame umbes 45 000 inimest. See on üüratu arv! Lisaks meie kodupublikule vaadati näitust ka Soomest.

"Eneseloomine" oli avatud 6. XII 2019–26. IV 2020. Kui mõelda ajale enne eriolukorda, siis oli "Eneseloomise" näitust külastanud umbes 25 000 inimest. Selle näitusega läkski hästi see, et virtuaaltuur toimus peaaegu kohe, kui eriolukord algas. Nii et kui need 45 000 virtuaalset külastajat liita 25 000 eriolukorraeelse aja reaalsele külastajale, siis on neid rohkem kui Sittowi näitusel käinuid.

Loomulikult ei saa me neid külastajaid võrdseks lugeda, kuid numbrid on siiski võimsad. Nii et ühest küljest on muidugi kahju, et nii suurelt mõeldud ja ette võetud näitus jäi osaliselt eriolukorra aega, aga teisalt on virtuaalmaailm toonud juurde perspektiive avava kogemuse.

EL: Kas seda hirmu ei ole, et päris vaatajad kaovad ära ja inimesed tahavadki edaspidi ainult virtuaalselt näitusi külastada?

KP: Mulle tundub, et virtuaaltuur toimib n-ö *teaser*'ina, isutekitajana. See annab eelteadmise näituse kohta ja kutsub päris näitust vaatama. Küll oleme aga arutanud, kas pärast näituste lõppemist jätta virtuaaltuurid veebis tasuta kättesaadavaks. Kas me suudame konkureerida oma publikuüritustega, kuhu me panustame? Inimesele, kes seda läbi viib, me ju maksame, ja ka külastaja omakorda ostab pileti. Kuid ma suhtuks ka sellesse küsimusse rahulikult.

Me saime näiteks publikult ka teatavat kriitikat "Eneseloomise" näituse virtuaaltuuri formaadi osas. Olime teadlikult otsustanud selle läbi viia vaataja rakursist ehk operaator käis kuraatorit kuulates justkui näituse külastajaga kaasas. See ei olnud seega kokku monteeritud dokumentaalfilm koos rohkete pauside ja lähivaadetega.

The recordings of the online tours will be available on social media (Facebook, YouTube) and our website. For example, students and teachers will be able to use them in their lessons and lectures. Of course, e-learning tools have developed rapidly during this time: alongside virtual tours, the museum has organised web-based art studios. And there are also actual learning materials; the viewer numbers have reached into the thousands, as the materials are being used in e-school.

By the way, during the coronavirus crisis, the number of followers on Kumu Art Museum's Facebook page has gone up by 2,000, reaching 16,000, and the social media accounts for the Kumu Education Centre and other EKM museums have also experienced substantial growth in new viewers. The experience of the emergency situation has certainly helped us realise the coverage of the virtual world.

EL: The Michel Sittow exhibition in 2018 set the EKM audience record with over 64,000 visitors. How do you even keep a record of virtual spectators, because you cannot count them one by one as you do with physical visitors who buy a museum pass?

KP: There are of course many different ways to collect statistics on virtual visitors... But counting the viewers who watch for at least one minute, we see that the virtual tour of the exhibition "Creating the Self: Emancipating Woman in Estonian and Finnish Art" [The 40-minute video tour with curator Anu Allas was streamed live on Facebook starting 8pm on 24 March 2020. – *Ed.*] had about 45,000 viewers. That's a huge number! In addition to our domestic audiences, the show also had viewers in Finland.

"Creating the Self" was open from 6 December 2019 until 26 April 2020. During the time leading up to the state of emergency, about 25,000 people visited it. The success of the exhibition had to do with the fact the virtual tour came out almost as soon as the state of emergency began. So if we add these 45,000 virtual visitors to the 25,000 real visitors before the state of emergency, the show had more visitors than the Sittow exhibition.

Of course, we cannot equate these visitors, but the numbers are still impressive. So, while it's obviously a shame that such an extensive exhibition should partly overlap with a state of emergency, the virtual world has given us an experience that opens up new perspectives.

EL: Don't you worry that the real spectators will disappear and people will only want to visit exhibitions virtually?

KP: It seems to me that the virtual tour works as a kind of teaser. It provides advance knowledge of the exhibition and invites you to come and see the real thing. But we have discussed whether or not to make the virtual tours available online free of charge after the exhibitions close. Can our events with physical audiences, on which we rely, compete with this? I mean, we pay the people who do these events, and the visitors in turn buy tickets. Still, I wouldn't worry about this.

Actually, with the virtual tour format for "Creating the Self", we also received some critical feedback from the public. We had consciously decided to film it from the visitor's point of view, which means that the camera went through

Mitmed vaatajad olid kriitilised, et miks ei saanud nad rahus pilti vaadata, keskenduda, vaid pidid kuraatori tempos teoselt teosele liikuma. Meie eesmärk aga oligi anda vaatajale näituse kiirülevaade kuraatori pilgu läbi ja see tõepoolest ei võimaldanud pikalt ja korralikult ühte või teist üksikteost nautida. Nii et veeb ei paku kaugeltki asendust reaalsele kunstikogemusele ja kunstiteose materiaalsusele.

Muuseumid on lisaks üldises plaanis läinud viimasel ajal väga interaktiivseks. Järjest enam on objekte või muuseumis eksponeeritud teemasid, kus publiku osalus on justkui eeltingimus. Nii nagu kunstimuuseumid üldse, on EKM aga alati rohkem silmadega vaatamise koht olnud – mida on meile, muide, ka ette heidetud. Praegu koroonakriisist välja tulles on see aspekt aga pöördunud pigem kunstimuuseumi tugevuseks ja ootamatuks eeliseks. Kui külastaja nüüd midagi interaktiivset teha ei tohi, midagi kätega katsuda ei või, siis meilt saab ta kunstikogemuse ikkagi kätte. Kunstimuuseumis ei pea virtuaalnäitused tegelikku näitusekülastust ja ehedat kunstivaatamist seega üle võtma.

EL: Koroonakriis on praegu taandumas. Millised on EKM-i järgmise poolaasta plaanid, s.t kas varasemalt seatud sihid saavad teoks või peab kunstielu koroonakriisi diktaadile veel mõnda aega alluma?

KP: EKM-i ja Kumu tugevus on olnud rahvusvahelisus. Kui vaadata ka vanemat kunsti, siis oleme alati üritanud seda kõrvutada teiste maade kunstiga ja panna siinne pärand rahvusvahelisse konteksti. Järjest vähem oleme tahtnud teha selliseid näitusi, mis näitavad ühe Eesti kunstniku unikaalset arengulugu. Ikka oleme toonud sinna kõrvale laene, mis demonstreerivad seda, kuidas rahvusülesed ideedevõrgustikud kunstis toimisid – näiteks, kuidas sajandi algupoole Eesti naiskunstnikud mõjuvad Soome kunstnike kõrval või kuidas Ado Vabbe suhestub Vassili Kandinskyga. Rääkimata siis veel nüüdisaegsest kunstist, kus me haruharva töötame ühe kunstnikuga, vaid teeme globaalses võtmes teemanäitusi. Praeguse kriisi ajal aga ongi kõige enam löögi all rahvusvahelised projektid ning peame tegutsema sunnitult kohalikus võtmes.

Näiteks 2020. aasta augusti lõpus avanevale Ado Vabbe näitusele ei saa me välislaenude näol praktiliselt mitte midagi juurde tuua. Ja päris ära pidime jätma aprilli keskpaigas avanema pidanud näituse "Terve öö üleval. Reivikultuur lähivaatlusel" – see oleks sidunud Berliini ja teiste Euroopa elavamate muusika- ja peokultuuri keskuste kunstnikkonna Eestiga. Sellist rahvusvahelist projekti koos suure peo ("KUMUReiv") ja *performance*'ide programmiga praegu teha ei saa ja nii tuli kogu ettevalmistus lükata järgmisesse aastasse. Asenduseks algatasime Kumu nüüdiskunsti galeriis augustiks ja septembriks eriolukorra (eri)programmi, kus kunstnik Flo Kasearu kaasab oma tegemistesse muuseumi saaliteenindajad.

Sügiseks oli Kumu kunstimuuseumil planeeritud kaks suurt rahvusvahelist projekti: Egiptuse näitus, mis peaks tulema Põhja-Itaaliast Torino muuseumist, ja teine suur nüüdiskunsti näituseprojekt, "Murtud sümmeetriad", mis toob kokku Euroopa Tuumauuringute Keskuse (CERN) residentuurides töötanud kunstnikud. Nende

the exhibition like a visitor listening to the curator. That is to say, it was not cut like a documentary with pauses and close-ups. Many viewers were critical of the fact that they could not take their time to look at the pictures and concentrate, but had to move from one work to the next at the pace set by the curator. The thing is, it was precisely our goal to give the viewer a quick overview of the exhibition through the eyes of the curator, which admittedly didn't leave much time to enjoy this or that individual work properly. So, the web is no substitute for real-life art experience and the materiality of an artwork.

What is more, museums in general have recently become very interactive. They tend to display more and more objects or themes that almost require the audience to participate. Like all art museums, EKM has always been more about looking – which is something we have also been criticised for, by the way. Coming out of the corona crisis, however, this aspect has emerged as a strength and an unexpected advantage of the art museum. Now that visitors are not allowed to do anything interactive or touch anything with their hands, they will still get the art experience from us. In the art museum, virtual exhibitions will therefore not necessarily replace actual exhibition visits and genuine art viewing.

EL: The coronavirus crisis is receding at the moment. What are the plans for EKM for the next six months – will you meet your previously set goals or will art life be forced to submit to the dictates of the crisis for some time to come?

KP: One of the strengths of EKM and Kumu has been our international approach. With older art, we have always tried to juxtapose it with work from other countries and place the local tradition in an international context. We have been less and less willing to do exhibitions that show the unique development of a specific Estonian artist. We have always brought in borrowed work to demonstrate how webs of ideas have worked in art across national borders, for example, how early 20th-century Estonian women artists look alongside Finnish artists or how Ado Vabbe relates to Wassily Kandinsky. And even more so with contemporary art, in which case we hardly ever work with one artist, but do thematic exhibitions with a global perspective. The current crisis, however, puts particular pressure on international projects and we are forced to work with a local perspective.

For example, we can add virtually nothing in terms of borrowed foreign works to the Ado Vabbe exhibition, which opens at the end of August 2020. And we had to actually cancel the exhibition "Up All Night: Rave Culture Up Close", which was due to open in mid-April and would have connected Estonia with the artists of Berlin and other more vibrant centres of music and party culture in Europe. Such an international project with a big party ("KUMUReiv") and performance programme is impossible right now, and we had to push all the preparations back to next year. In its place, we launched a state of emergency special programme in the Kumu gallery of contemporary art for August and September, where artist Flo Kasearu will involve the museum attendants in her activities.

Kumu Art Museum had planned two major international projects for autumn: an Egyptian exhibition, due to come from a museum in Turin, Italy, and a major

Foto autor / Photo by Hedi Jaansoo

puhul me veel loodame, et neid saab ja tasub siiski teha. Kui aga mitte, siis on tõesti raske ette kujutada, kuidas me ainult Eesti kunstile ümber hakkame orienteeruma või mis kunsti- ja kultuuriväljast üldse saab...

Kõigile suurtele muuseumidele on turism väga oluline. Me teame, et talvel on näitustel rohkem kohalikke külastajaid, suvel aga rohkem välismaalasi. Meie materjalid on teadlikult tõlgitud ja kättesaadavad ka teistes keeltes. Meil on ka erakordselt suur omatulu teenimise surve ja kui ikka reaalset publikut üldse ei tule, siis saavad selle järelmõjud olema katastroofilised mitmeks aastaks. Nii et pikemas perspektiivis ma väga loodaks, et rahvusvaheline liikumine taastub, nii et julgeme suuri välisnäitusi oma plaanides hoida – olgu siis neid, mis toovad olulisi kunstnikke Eestisse, kui ka neid, mis viivad siinseid autoreid väljapoole. Muidu tuleb meil näituste tegemise põhimõtted ja võimalused täiesti ümber mõelda.

EL: Aga kuidas võeti kevadhooaja suurim Kumu näitus "Eneseloomine" Eesti ühiskonnas vastu, milline oli tagasiside?

KP: Seda võib pidada lausa ootamatuks, et meil seni ülevaatlikku naiskunstnikele pühendatud näitust varem toimunud ei olnudki. Soomes ja Põhjamaades on see kindlasti erinevalt Eestist juba läbitud etapp. Meil oli aga seda nn halli ala – kunstiga tegelenud naiste nimesid, kelle teoseid me ei leia või vastupidi, teoseid, kelle autorite ees- või perekonnanime täht meile midagi ei ütle – väga palju ning kaardistamine tuli ära teha, suurematest üldistustest rääkimata. Nii et vaieldamatult oli selle näituse näol tegemist olulise sammuga Eesti kunstiteaduses.

Näituse avamine jäi veel koroonaeelsesse aega ja väga tunnuslik oli näiteks see, kuidas näitus kõnetas naispoliitikuid. Hea meel oli mitme partei juhtiva naispoliitiku üle, kes valisid oma intervjuu andmise või pildistamise kohaks just Kumu naiskunstnike näituse. Neil oli soov ennast identifitseerida sajandi alguse emantsipeeruva naisega, tundes, et nende endi ja naiskunstnike kuvand töötavad üksteisele kasuks. Soopõhine vastuvõtt oli seega väga tuntav. Kõige värvikam oli kindlasti ka piiriülene kogemus, kui Soome peaminister meid külastas: noor naispoliitik ei avaldanud visiidiga mitte üksnes teadlikku tunnustust näitusele, vaid viskas tõenäoliselt ka ninanipsu mõningate meespoliitikute mõtetele, justkui oleksid naispoliitikud kas liiga noored või muidu mitte liiga tõsiseltvõetavad...

EL: "Eneseloomine" tegeles paljuski 20. sajandi alguse naiskunstnike valikute ja võimalustega ning uuris seda, kuidas tolle aja olustikus ja ühiskonnas oli naisel võimalik kunstnikuna hakkama saada. Kas me saame neidsamu küsimusi küsida ka tänapäeva naiskunstnike kontekstis või oleme juba jõudnud aega, kus on kohatu eristada nais- ja meeskunstnikke ja võiksime rääkida lihtsalt kunstnikest?

KP: Tänapäeva puhul, ma usun, et seda eesliidet tõesti sinna ette vaja ei ole. Välja arvatud juhul, kui kunstnik tõesti väga tugevalt ja teadlikult tegeleb naiseks olemise küsimuse ja teemaga või et talle endale on oluline rõhutada, et ta loob kunsti just naiseks olemise kogemuse pealt. Noored kunstnikud on ka muutunud nii eneseteadlikuks,

contemporary art exhibition, "Broken Symmetries", bringing together artists who have worked at the European Organization for Nuclear Research (CERN) residencies. With these two, we are still hoping that they can and should happen. If not, then it will be really hard to imagine how we will refocus solely on Estonian art or what will become of the field of art and culture in general...

Tourism is critical for all major museums. We know that there are more local exhibition visitors in winter and more foreign tourists in summer. We translate our materials and make them available in other languages. We are also under extraordinary pressure to generate revenue, and if there is no physical audience at all, the consequences will be catastrophic for years to come. So, in the long term, I very much hope that international travel will resume, so we can dare to keep planning large foreign exhibitions – either to bring important names to Estonia or to take local artists abroad. Otherwise, we will have to completely rethink our principles and options for organising exhibitions.

EL: How was "Creating the Self", Kumu's largest exhibition in the spring season, received in Estonian society? What feedback did you get?

KP: It's quite surprising that we have never actually had a panoramic exhibition dedicated specifically to women artists. Finland and the Nordic countries, unlike Estonia, have definitely gone through this stage already. We on the other hand had a lot of this grey area – names of women who were active in art but whose works we couldn't find, or the other way round, works by artists whose initials meant nothing to us – and we still had to do the mapping, not to mention drawing more sweeping generalisations. So, the exhibition was undeniably an important step for Estonian art history.

It opened before the corona crisis, and it was very significant how, for example, it seemed to speak to our women politicians. I was pleased to see how the leading female politicians of several parties chose the Kumu exhibition as the venue to give interviews or have their photos taken. They wanted to identify with the emancipating woman of the early 20th century, sensing that their own image and that of the women artists would work for one another. So, there was clearly a gender-specific aspect to the reception. The cross-border experience was certainly the most colourful, as the prime minister of Finland paid us a visit, with which the young woman politician was not only paying homage to the exhibition, but probably also taking a jab at some male politicians who'd suggested that women politicians were either too young or just couldn't be taken seriously...

EL: "Creating the Self" in many ways dealt with the choices and opportunities open to women artists in the early 20th century and explored how women were able to cope as artists in the circumstances and society of the time. Can we ask these same questions about women artists today, or perhaps it is no longer appropriate to distinguish between female and male artists, and we could simply talk about artists?

KP: Looking at today, I really do believe that we no longer need that modifier. Except when the artist is really forceful or conscious about addressing what it means to be a woman,

et nad teavad ise paremini, kas seda rõhutada ja manifesteerida või mitte.

Kuid ka seda, mis puudutab meie aega, on vast kergem hinnata pikema ajalise distantsi pealt. Näiteks Ando Keskküla näitus ja sellega kaasnev raamat kuuluvad Kumu n-ö kaasaja klassikute sarja, mis vaatab 1970. aastate märgilisi autoreid ja kunstiuuendajaid. Nüüd sellisel kujul oma otsi kokku tõmbavas sarjas on enne Ando Keskküla seni üles astunud Tõnis Vint, Raul Meel, Jüri Okas, Andres Tolts ja Leonhard Lapin – ehk siis ainult mehed!

Nii et ka 1960., 1970. ja 1980. aastate puhul vajaksid naised rohkem tõlgendamist ja esiletõstmist. Arvestades ka seda, et naiskunstnike pärusmaa oli sageli just graafika. Kas või Vive Tolli, kes meie seast äsja lahkus (Tolli suri 8. IV 2020, 10. V 2020 lahkus meie seast ka Mare Vint. – *Toim.*). Graafikutest ei ole kindlasti nii kerge teha mõjukat, suure joonega näitust, maalikunst on alati eespool käinud.

Ja võib-olla kunagi praegusele ajale tagasi vaadates vajavad hoopiski mehed n-ö oma pilku – miks ja kuidas domineerivad praegusel hetkel just naiskunstnikud?

EL: Millised on tänasel päeval kunstnikuna läbilöömisel peamised piirangud või tõkked? Kas üks takistusi võib olla rööprähklemist soodustav aeg – üha raskem on keskenduda ühele tegevusele ning ainsast sissetulekust end ära elatada?

KP: Seda on väga keeruline öelda. Kuhugi pole ju ära kadunud ka naisena pere- ja tööelu ühildamine, mis pole muidugi ainult kunstnike elu puudutav probleem. Isiklik elu on loojale ikka ja alati paras koorem, aga ka suur inspiratsiooniallikas. Aga kunstis tahaks ma küll loota, et edukuse määrab see, et kunstnik suudab tegeleda tõsiseltvõetavalt ja huvitaval moel teemadega, mis on laiemalt olulised ja aktuaalsed.

Usun, et pigem on edu võtmeks praegu rahvusvaheline mõistetavus. Enam ammu ei määra kunstniku edupotentsiaali ainult kohapealne tegevus kodumaal. Eesti on alati on olnud ka maa, kus võetakse tõsisemalt neid eri valdkondade inimesi, kes on suutnud sooritada teatava rahvusvahelise läbilöögi. See on justkui teatav garant, mis tagab Eestis kiirema tunnustuse. Selle eeldus aga ongi rahvusvaheline mõistetavus, mis tähendab, et kunstnik ületab rahvuskeele ja -kultuuri piirid.

Rõõm on aga näha, et viimastel aastatel on tõesti naiskunstnikke justkui paisu tagant tulnud. Muide, Eesti Kunstiakadeemias õpib naisi arvuliselt meestest palju rohkem. Omaette küsimus on muidugi see, kes end kunstnikuna tõestada suudab, kuid tänaseks on mees- ja naiskunstnike omavaheline suhe pigem kas tasakaalus või andekate naiste poole kaldu.

Erle Loonurm on Eesti Rahvusringhäälingu kultuuriajakirjanik ja uudistetoimetaja, Sorbonne'i ülikooli teatriteaduse magister.

or if it is important for her to emphasise that she creates art based specifically on the experience of being a woman. Young artists have become so self-aware that they know better whether to emphasise and manifest this or not.

However, even when it comes to our own time, it is probably easier to assess this from a greater temporal distance. For example, the Ando Keskküla exhibition and the accompanying book belong to Kumu's contemporary classics series, which looks at key artist and innovators of the 1970s. Before Keskküla, the series, which is now coming to an end in this shape and form, has featured Tõnis Vint, Raul Meel, Jüri Okas, Andres Tolts and Leonhard Lapin – that is, only men!

So even the women of the 1960s, 70s and 80s need to be studied and recognised more, also considering the fact that the domain of women artists was often printmaking. For example, Vive Tolli, who recently passed away. (Tolli died on 8 April 2020 and Mare Vint, another famous Estonian female graphic artist, died on 10 May 2020. – *Ed.*) It is certainly not as easy to present an influential, grand exhibition of printmakers; painting has always come first.

And it may well be that someday, looking back at the present, it is men that will need a kind of perspective of their own – why are women artists currently dominating and how?

EL: What are the main limitations or barriers to succeeding as an artist today? Could the ease of multitasking be one of the obstacles, as it is increasingly difficult to focus on one activity and make a living from a single income?

KP: It is very difficult to say. The problem of reconciling family life and professional life as a woman has not disappeared, but this obviously concerns not only artists. Personal life is always a burden for creative people, but also a great source of inspiration. When it comes to art, however, I'd like to hope that success is determined by the fact that the artist is able to deal in a serious and interesting way with topics that are important and relevant more generally.

I believe that the key to success now is international relevance. It's been a long time since the artist's potential for success was determined solely by their activities locally within their native country. Estonia has always been a place where people in different fields are taken more seriously if they have managed to achieve a certain international breakthrough. It is like a guarantee that ensures faster recognition in Estonia. International relevance, in turn, is a necessary prerequisite for this, meaning that the artist transcends the boundaries of their native language and culture.

It is a pleasure to see that in recent years women artists have really been flooding in as if a dam had burst. By the way, the Estonian Academy of Arts has many more women students than men. Of course, it is another question who can prove themselves as an artist, but by now the relationship between talented male and female artists is either balanced or even in favour of women.

Erle Loonurm is a cultural journalist and news editor with Estonian Public Broadcasting. She holds an MA in theatre studies from Sorbonne University.

“Eriolukorras töö kiiresti ümber korraldanud EKM alustas ühena esimestest Eestis kunstielamuse pakkumist veebis. Algust tehti kuraatorituuridega filiaalide sotsiaalmeedias, võttes eesmärgiks kunstielamuste toomise publikuni ka erakordses ja keerukas olukorras. Kokku nägi filiaalide Facebooki lehel üle kantud kuraatorituure ja videoloenguid üle 90 000 inimese. Veebituuride tipphetkedel jälgis otseülekannet olenevalt tuurist üle 1000 vaataja korraga. Samuti on tuure Youtube’i kanalil järele vaadanud üle 500 inimese. Iga filiaali kuraatorituuride kõrval toodi veebi ka publikuprogramme [---]. Eriolukorras kasutati eri kanaleid ja formaate: kunstielamused ja videod jõudsid publikuni muuseumi enda kanalite – sotsiaalmeedia, veebilehe, Youtube’i, kunstitundide erilehtede – ning ERR-i ja Postimehe portaalide vahendusel. Märgatavalt tõusis ka EKM-i sotsiaalmeedia lehtede jälgijaskond: üle 3000 kasutaja võrra eriolukorra nädalate jooksul. Populaarseks osutusid ka e-kunstitunnid eri näituste põhjal, mille eesmärgiks oli pakkuda lisaväärtust õpetajatele ja õpilastele e-koolitundides ning silmaringi avardamise võimalust täiskasvanutele. E-kunstitunde külastati eriolukorra vältel üle 11 000 korra. Rohkem kui 10 000 külastajat on sealjuures lähtunud haridusrakendustest, nagu eKool, Stuudium ja Google Classroom, mis näitab, et tunnid on tegelikus õppetöös kasutusele võetud.”

EKM-i pressiteade
12. V 2020

“Having quickly reorganised its work during the state of emergency, EKM was one of the first in Estonia to start offering art experiences online. Curatorial tours were launched on the social media pages of the affiliate museums, aiming to bring artistic experiences to audiences even in an exceptional and complex situation. The curated tours and video lectures posted on the museums’ Facebook pages reached a total of 90,000 people. At peak times, the live-streamed online tours had more than 1,000 simultaneous viewers and more than 500 people have later watched the tours on YouTube. In addition to the curatorial tours, audience programmes [---] were also launched online. During the state of emergency, a variety of channels and formats were used: art experiences and videos were brought to audiences through the museum’s own platforms – social media, website, YouTube and dedicated pages for art classes – as well as the portals of Estonian Public Broadcasting and Postimees. The number of followers on EKM’s social media pages also increased significantly – by more than 3,000 users during the weeks of the state of emergency. Aimed at offering added value for teachers and students in e-school lessons and an opportunity for adults to broaden their horizons, online art classes based on various exhibitions also proved popular. The classes had over 11,000 viewers during the state of emergency. More than 10,000 of them came through educational applications such as eKool, Stuudium and Google Classroom, which shows that the classes have been put to use in actual schoolwork.”

Art Museum of Estonia press release,
12. V 2020

Foto autor / Photo by Hedi Jaansoo

Varia

11. VI 2020 avati Tallinna Kunstihoones ja Tallinna Linnagaleriis Eesti Kunstnike Liidu **20. kevadnäitus**. Eesti Kunstnike Liidu juubelinäitusele saabus senini suurim arv osalemissoove: 313, millest žürii ja kuraator Tamara Luuk valisid välja 142 kunstniku teosed. Lisaks eksponeeriti Kunstihoone galeriis 66 kunstnikult 74 portreed (kuraator Kai Kaljo). Kevadnäitusel 2020 osalejad valis hääletusel žürii järgmises koosseisus: Elin Kard ja Indrek Köster (Eesti Kunstnike Liit), Tamara Luuk (Tallinna Kunstihoone), Indrek Grigor (Tartu Kunstnike Liit), Andra Orn (veebiplatvorm NOAR), Tiit Pruuli (aastanäituse publikupreemiat välja andvate sponsorite esindaja) ja Kaarel Eelma (näituse kujundaja).
/
11. VI 2020 the **20th Spring Exhibition** of the Estonian Artists' Association was opened at Tallinn Art Hall and Tallinn City Gallery. The anniversary exhibition of the Estonian Artists' Association received the largest number of participation requests to date: of the 313 applications, the jury and the curator Tamara Luuk selected works by 142 artists. Additionally, 74 portraits by 66 artists were displayed at the Art Hall Gallery (curator Kai Kaljo). The participants at the Spring Exhibition 2020 were selected by a jury that included Elin Kard and Indrek Köster (Estonian Artists' Association), Tamara Luuk (Tallinn Art Hall), Indrek Grigor (Tartu Artists' Union), Andra Orn (online platform NOAR), Tiit Pruuli (representative of the sponsor of the Audience Prize) and Kaarel Eelma (designer of the exhibition).

Homo novus

3. VI 2020 teatas Tallinna Kunstihoone oma **uuest juhist**, kelleks on Paul Aguraiuja. Ta on varem eest vedanud mastaapseid kultuuriprojekte ja arendanud kultuurieksporti, olles töötanud näiteks teatri NO99 tegevjuhi ja seriaali "Pank" produtsendina, ka on ta viimastel aastatel olnud tegev turundusvaldkonnas. Kunstihoone senine juhataja Taaniel Raudsepp töötab alates 15. maist kultuuriministeeriumi kunstide asekantslerina.
/
3. VI 2020 Tallinn Art Hall announced its **new director**, Paul Aguraiuja. He has previously led large-scale cultural projects and developed cultural exports, and he has worked as the CEO of Theatre NO99, producer of the TV series "Bank" and also in the field of marketing in recent years. As of 15 May, Taaniel Raudsepp, the previous director of Tallinn Art Hall, is working as Undersecretary of the Arts of the Ministry of Culture.

COVID-19

18. V 2020 teatas ***La Biennale di Venezia***, et 17. Veneetsia arhitektuuribiennaal lükkub 2021. aastasse ja seetõttu omakorda **2021 toimuma pidanud 59. rahvusvaheline Veneetsia kunstibiennaal lükkub edasi 2022. aastasse.** Samuti on biennaali korraldav organisatsioon otsustanud, et varasemalt mais avatav kunstibiennaal kestab 2022. aastal lausa seitse kuud, leides aset alates 23. aprillist 27. novembrini. Järgmisel kunstibiennaalil on Eesti kutsutud külla Rietveldi paviljoni Giardinis, biennaali südames. Biennaali edasilükkumine seda kutset, mille eestlased varem said, ei mõjuta.
/
18. V 2020 ***La Biennale di Venezia*** has announced that the 17th International Architecture Exhibition, which was to take place in Venice from 29 August through 29 November 2020, has been postponed to 2021, to be held Saturday 22 May to Sunday 21 November 2021. Consequently, the **59th International Art Exhibition, which was to take place in 2021, has in turn been postponed to 2022**. It will last seven months and will be held from Saturday 23 April to Sunday 27 November 2022. The Estonian exhibition at the 59th Venice Art Biennale will still be held at the Rietveld pavilion at Giardini in the heart of the biennale. Postponement of the Biennale will not affect this invitation the Estonians had received.

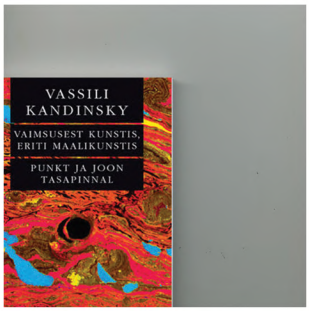
In memoriam

10. V 2020 ***in memoriam*** Mare Vint, rohkelt auhinnatud graafik, Eesti Kunstnike Liidu auliige.
/
10. V 2020 ***in memoriam*** Mare Vint, numerously awarded a graphic artist, an honorary member of the Estonian Artists' Association.

*

8. IV 2020 ***in memoriam*** Viive Tolli, eesti graafika *grand old lady*, Eesti Kunstnike Liidu auliige.
/
8. IV 2020 ***in memoriam*** Peeter Allik, a grand old lady of Estonian graphics, an honorary member of the Estonian Artists' Association.

Uus trükis / New Publication



VASSILI KANDINSKY. VAIMSUSEST KUNSTIS, ERITI MAALIKUNSTIS. PUNKT JA JOON TASAPINNAL / VASILY KANDINSKY. ÜBER DAS GEISTIGE IN DER KUNST, INSBESONDERE IN DER MALEREI. PUNKT UND LINIE ZU FLÄCHE
Tõlkijad / Translators:
Krista Simson, Mall Ruiso
Toimetaja / Editor:
Katre Ligi
Tekstid / Texts:
Krista Simson, Peeter Torop
Kujundajad / Designers:
Jüri Kaarma, Eve Kask
296 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Ilmamaa, 2020
ISBN: 978-9985-776-53-7

Kandinsky teejuht visuaalse kunsti mõistmiseks.
/
Kandinsky's guide to understanding visual art.

AINULAADNE SÕSARKOND. ÕED KRISTINE, LYDIA JA NATALIE MEI / A UNIQUE SISTERHOOD: THE SISTERS KRISTINE, LYDIA AND NATALIE MEI
Autor / Author: Kai Stahl
Tõlkija / Translator:
Tiina Randviir
Toimetaja / Editor:
Ulrika Jõemägi
Kujundaja / Designer:
Külli Kaats
192 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti Kunstimuuseum / Art Museum of Estonia, 2020
ISBN: 978-9949-687-12-1

Kunstnikest õdede Kristine, Lydia ja Natalie Mei elust ning loomingust.
/
About the lives and works of Kristine, Lydia and Natalie Mei, three sisters who were all artists.

ANDO KESKKÜLA. TEHNODEELIA JA TEGELIKKUS / ANDO KESKKÜLA: REALITY AND TECHNODELICS
Koostajad / Compilers:
Anders Härm, Sirje Helme
Toimetaja / Editor:
Anders Härm
Tekstid / Texts:
Anders Härm,
Mari Laanemets,
Eric Kluitenberg
Kujundaja / Designer:
Tuuli Aule
348 lk / pages, kõva köide / hard cover
Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum / Art Museum of Estonia – Kumu Art Museum, 2020
ISBN: 978-9949-687-14-5

Kataloog kaasneb Kumu kunstimuuseumi näitusega "Ando Keskküla. Tehnodeelia ja tegelikkus" (22. V 2020–13. IX 2020).
/
The catalogue accompanies the exhibition "Ando Keskküla: Reality and Technodelics" at Kumu Art Museum (22. V 2020–13. IX 2020).

KESKAEGSED ALTARID JA RETAABLID / MEDIEVAL ALTARS AND ALTARPIECES
Koostaja / Compiler:
Anu Mänd
Toimetaja / Editor:
Anneli Randla
Kujundaja / Designer:
Sirje Ratso
336 lk / pages, kõva köide / hard cover
Tallinn: Muinsuskaitseamet / National Heritage Board of Estonia, 2019
ISBN: 978-9949-729-32-6

Eesti keskaegsed altarid ja neid kaunistanud retaablid.
/
The medieval altars of Estonia and the retables that decorated them.

HUNT: KADRI MÄLGU EHTEKOGU / HUNT: KADRI MÄLKS JEWELLERY COLLECTION
Koostajad / Editors:
Kadri Mälk, Kadri Karro
Tekstid / Texts:
Kadri Mälk, Viivi Luik,
Liesbeth den Besten,
Una Meistere, Tanel Veenre
Kujundaja / Designer:
Jaanus Samma
399 lk / pages, kõva köide / hard cover
Tallinn, Stuttgart:
Kadri Mälk, arnoldsche Art Publishers, 2020
ISBN: 978-3897-905-92-4

Kadri Mälgu nüüdisehtekogu.
/
Kadri Mälk›s collection of contemporary art jewellery.

VALGE
Autor / Author:
Leonhard Lapin
Toimetaja / Editor:
Andres Langemets
Kujundaja / Designer:
Tiit Jürna
56 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus / Estonian Academy of Arts Press, 2020
ISBN: 978-9949-594-91-7

Valge vaimsusest, valge värvist looduses ja ajaloos.
/
About the spirituality of white, white colour in nature and history.

IGATSUS ILU JÄRELE. 25 AASTAT ENN KUNILA KUNSTIKOLLEKTSIOONI
Autor / Author: Eero Epner
Toimetaja / Editor: Maris Kunila
Kujundaja / Designer: DB Reactor
424 lk / pages, kõva köide / hard cover
Tallinn: Speare, 2020
ISBN: 978-9949-725-14-4

Ülevaade Enn Kunila erakollektsioonist.
/
An overview of Enn Kunila's private art collection.

MONUMENDID JA VÕIM. EESTI AJALOO-MUUSEUMI KOGUTUD NÕUKOGUDEAEGSETE MONUMENTIDE VÄLIEKSPOSITSIOONI KATALOOG / MONUMENTS AND POWER : CATALOGUE OF THE OUTDOOR EXHIBITION OF SOVIET MONUMENTS COLLECTED BY THE ESTONIAN HISTORY MUSEUM / МОНУМЕНТЫ И ВЛАСТЬ : КАТАЛОГ НАРУЖНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ МОНУМЕНТОВ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ, СОБРАННЫХ ЭСТОНСКИМ ИСТОРИЧЕСКИМ МУЗЕЕМ
Autorid / Authors: Marek Tamm, Jaak Valge, Rita Valge
Koostaja / Compiler: Inga Laurik-Teder
Kujundaja / Designer: Marje Eelma
192 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti Ajaloo-muuseum / Estonian History Museum, 2020
ISBN: 978-9949-945-69-6 (EST)
ISBN: 978-9949-741-61-8 (ENG)
ISBN: 978-9949-741-60-1 (RUS)

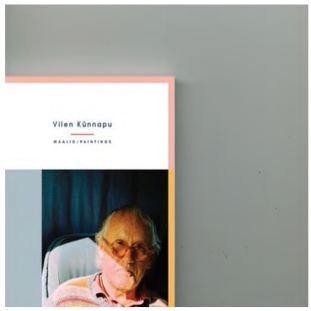
Kataloog, mis tutvustab Maarjamäe lossi pargis eksponeeritud nõukogudeaegseid monumentaalskulptuure.
/
The catalog about Soviet-era monumental sculptures exhibited in Maarjamäe Palace Park.

SALGAMATA ILUSAIM LINN. TALLINN 17.–19. SAJANDI ILLUSTRATSIOONIDEL / UNDENIABLY THE MOST BEAUTIFUL CITY. TALLINN IN THE 17th–19th CENTURY ILLUSTRATIONS
Koostajad / Editors: Ruth Hiie, Larissa Petina, Urve Sildre
Kujundaja / Designer: Margit Plink
160 lk, pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti Rahvus-raamatukogu / National Library of Estonia, 2020
ISBN: 978-9949-413-66-9

Väljaandesse on koondatud Tallinna piltkujutised, mis on ilmunud 17.–19. sajandi raamatutes ja ajakirjades.
/
The publication contains pictures of Tallinn, which were published in books and magazines during the 17th–19th century.

MEIU MÜNT. MUST JA PUNANE / MEIU MÜNT. BLACK AND RED
Koostaja / Editor: Peeter Talvistu
Tekstid / Texts: Meiu Münt, Peeter Talvistu, fs
Kujundaja / Designer: Katrin Nõu
168 lk / pages, kõva köide / hard cover
Tartu: Tartu Kunstnike Liit / Tartu Artists' Union, 2020
ISBN: 978-9949-733-07-1

Rikkalikult illustreeritud kataloog kunstniku senisest loomingust.
/
A richly illustrated catalog of the artist›s body of work.



VILEN KÜNNAPU. MAALID / VILEN KÜNNAPU. PAINTINGS
Koostaja / Editor: Vilen Künnapu

Kujundaja / Designer: Angelika Schneider
88 lk / pages, kõva köide / hard cover
Tallinn: Vilen Künnapu, 2020
ISBN: 978-9949-018-01-7

Raamat sisaldab palju reproduktsioone kunstniku maalidest.
/
The book contains a lot reproductions of the artist›s paintings.

*

PILT JA SÕNA. HULLUNUD TARTU KOLMAS. 2016–2018 / PICTURE AND WORD. CRAZY TARTU VOL. 3. 2016–2018
Koostaja / Editor: Jaan Malin
Kujundaja / Designer: Andrus Peegel
494 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Luul, 2020
ISBN: 978-9949-9914-3-3
ISBN: 978-9949-9914-4-0 (pdf)

Festivalist "Hullunud Tartu" (2016–2018).
/
About the festival "Crazy Tartu" (2016–2018).

KUNST.EE 20:
A SELECTION
FROM 2000
TO 2020