2020 / 3

# KUNST.EE

2020 / 3

NEW NORMAL!

5 EUR

ISSN 1406-6335
9 771406 633024

KUNST.EE

SISU / KORD


1 toimetuselt / editorial

**I**
**üldine / general**
2 koroonakriis / corona crisis
10 ökoloogiline kriis / ecological crisis
18 kliimakriis / climate crisis

**II**
**teooria ja praktika / theory and practice**
26 ajutisus / transience
34 klassikalisus / classicality

**III**
**isiklik / personal**
60 kogukond / community
68 keskkond / environment
76 lähiajalugu / recent history

**IV**
85 **uus trükis / new publication**
**eriküljed / special pages**


IN / SIDE





**I** Mihkel Ilus — 26

**K** Flo Kasearu — 60
Ando Keskküla — 34
Paul Kuimet — 26

**T** Tiina Tammetalu — 76

**V** Vello Vinn — 44
Leonardo da Vinci — 52

**L** *Louvre* — 52

**K** *Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus / Estonian Centre for Contemporary Art* — 76
*Kumu kunstimuuseum / Kumu Art Museum* — 34, 44

**T** *Tallinna Kunstihoone / Tallinn Art Hall* — 10, 26
*Tartu Kunstimuuseum / Tartu Art Museum* — 44

# Sügis 2020

Mida me nüüd siis oleme tänaseks koroonakriisist õppinud, lugupeetud kunstiinimesed? Aga kliimakriisist? Kas jätkub aeglustumine või süveneb COVID-19 tagajärjel jõudsalt populaarsust kasvatanud virtuaalkoosolekute ja -näituste varjus hoopis elurütmi kiirenemine? Peavad ju vahepeal ära jäänud projektid millalgi lähitulevikus ikkagi realiseeruma, kuid millisel kujul? Kuidas üldse "olla hea" ehk elada ja tegutseda selles oi kui rahvusvahelises kunstimaailmas ilma piinlikult paisuva ökoloogilise jalajäljeta? Vähem igasuguseid lennuhäbi tiivustavaid -iennaale ja messe, rohkem lokaalseid kogukonnaalgatusi? Või mida me tegelikult vajame?

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

Siinses numbris küsivad kunsti alal küsimusi Kaarin Kivirähk, Madis Vasser, Siim Preiman, Kyle Chayka, Neeme Lopp, Jaan Elken, Raivo Kelomees, Mari Laaniste, Jan Kaus, Kaire Nurk, Tiina Tammetalu, Indrek Grigor ja Mailis Timmi. Küsimused, küsimused, küsimused...

Püsige lainel!

# Autumn 2020

So what have we learned from the coronavirus crisis by now, esteemed art community? What about the climate crisis? Are we still slowing down or is the pace of life in fact accelerating behind the facade of virtual meetings and exhibitions, the popularity of which soared with COVID-19? Surely, all the cancelled projects must be realised sometime in the near future, but in what form? When you get right down to it – how can we "be good", that is, live and act in this oh so international art world without an embarrassingly bloated ecological footprint? Do we need less of all these flight shame-inducing -ennials and fairs, and more local community initiatives? Or what do we really need?

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

In this issue, questions in the field of art are posed by Kaarin Kivirähk, Madis Vasser, Siim Preiman, Kyle Chayka, Neeme Lopp, Jaan Elken, Raivo Kelomees, Mari Laaniste, Jan Kaus, Kaire Nurk, Tiina Tammetalu, Indrek Grigor and Mailis Timmi. Questions, questions, questions...

Stay tuned!

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

Aastast 1958 / Since 1958

ISSN 1406-6335

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

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

Kirjastaja / Publisher: **SA Kultuurileht**

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

Sponsor: **Eesti Kunstnike Liit / Estonian Artists' Association**

Kontor / Office: **Vabaduse väljak 6, 10146 Tallinn**

Peatoimetaja / Editor-in-chief: **Andreas Trossek**

Eesti keele toimetaja / Estonian language editor: **Hedi Rosma**

Inglise keele toimetaja / English language editor: **Michael Haagensen**

Külalistoimetaja / Guest editor: **Indrek Grigor**

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 ARTbibliographies Modern andmebaasis. / The periodical is listed in ARTbibliographies Modern database.

Eesti keeles
Eesti vlipekeel
По Русски
In English
2020
Digiglid
https://videoglid-beta.kunstihoone.ee/ievk/loputa-lugu/luajee-araroni/luajee-araroni-detail

# Sel kevadel ei juhtunud midagi. Kunst pärast koroonat

*Kaarin Kivirähk kirjutab, et koroonapandeemia tõi kunstimaailmas kaasa palju ebakindlust ja hirmu, aga on raske uskuda, et aeglustumine jätkuda võiks.*

Raamatus "Aviaator" (Авиатор, 2016, eestindatud 2019) jutustab kirjanik Jevgeni Vodolazkin ulmelise loo mehest, kes on 70 aastat veetnud külmutatud olekus ja ärkab taas 1999. aastal. Temast saab meediakuulsus, kellelt hakatakse pressikonverentsidel pinnima: aga mida mäletate oktoobrirevolutsiooni päevast? "Sadas lörtsi – alguses oli vihm, mis läks üle märjaks lumeks," vastab peategelane mõtlikult...

Ajalugu on kirja pandud hiljem, aga ajaloo läbielajad ei pruugi enda ümber toimuvat samasuguse loogilise narratiivina mäletada. Mida meie mäletame koroona algusest ja eriolukorrast? "Oli üsna külm kevad", võiks ju vastata...

Jah, ajaraamistik on olnud liiga lühike, et öelda põhjapanevalt, kuhu täpselt koroona tuleviku kunstiajaloolaste silmis asetub. Samas ka piisavalt pikk, et mitte enam tajuda eriolukorra ajal valitsenud õhustikku, seda pinget, mis justkui sisendas: kõik ei saa enam kunagi endiseks.

Aga sai ju? Nüüd, pärast eriolukorra lõppu Eestis, oleme taas jõudnud justkui samasugusesse ellu, nagu oli enne. Teisalt ei tea keegi, kas pandeemia Eestis on lõppenud või vaid hetkeks silma looja lasknud. Sellele vaatamata proovin kokkuvõtlikult kirja panna mõned pidepunktid, mida hiljem uuesti meenutada, kui aeg juba järeldusteks küps.

## Hirm

Koroonapandeemia tekitatud eriolukord lõi palju teadmatust, ebakindlust ning hirmu. Hirmu esiteks muidugi iseenda ja lähedast tervise osas; kahtlusi, kas meditsiinisüsteem suudab pandeemia võita; kõhedust majandusliku ebakindluse ees, aga ka pinget poliitilise radikaliseerumise ja tsensuuri osas, mida sellised olukorrad kergesti võivad tekitada.

Pingeolukorrad mõjuvad üldiselt ikka esimesena kõige vähem kindlustatud ühiskonnaliikmetele. Kahjuks tähendas see paljuski ka vabakutselisi kunstnikke ning vähem kindlustatud ja omatulust sõltuvaid kunstiinstitutsioone. Juba aastaid eri tasandeil arutluse all olnud vabakutseliste loomeinimeste prekaarsuse probleem lahvatas nüüd veel heledama leegiga.

Analüüsisin 2020. aasta aprilli lõpus koos kolleeg Kadi-Ell Tähistega andmeid, mille saime kunstnikelt ja teistelt kunstivaldkonnas töötavatelt inimestelt, kes vastasid küsimustikule, mille olime välja töötanud koos eri

# Nothing happened this spring. Art after corona

*Kaarin Kivirähk writes that the corona pandemic created a great deal of uncertainty and fear in the artworld, but it's hard to believe that the slowing could continue any further.*

In the book "The Aviator" (Авиатор, 2016), the author Eugene Vodolazkin tells a fantastical story about a man who has spent 70 years in a frozen state and wakes up in 1999. He becomes a media celebrity who gets cornered at press conferences: So what do you remember about the day of the October Revolution? "There was, if I'm not confusing things, sleet falling. More precisely, first there was rain and it changed to wet snow," says the protagonist pensively...

History is written later, but those who live it might not remember what was happening around them as a logical narrative. What do we remember about the beginning of the coronavirus outbreak and the state of emergency? "It was quite a cold spring," we might say...

Yes, the time frame has been too short to say definitively where the corona crisis will land in the eyes of future art historians. At the same time, it has been long enough for us to have lost the sense of the prevailing atmosphere during the state of emergency, the suspense that seemed to persuade us that everything would not return to how it had been.

But it did, didn't it? Now, after the end of the state of emergency in Estonia, we seem to have returned to life as it was before. Then again, no one knows for sure whether the pandemic in Estonia has ended or just become dormant for the time being. Be that as it may, I will try to summarise some points of reference worth recalling later, when the time is ripe for drawing conclusions.

## Fear

The emergency caused by the corona pandemic created a great deal of uncertainty, insecurity and fear. Fear, above all, about your health and that of your loved ones, of course; doubts as to whether the medical system would be able to overcome the pandemic; unease about economic insecurity, but also anxiety over the threat of political radicalisation and censorship, which situations like that can easily create.

In tense situations, it is the most vulnerable members of society that tend to be the first to be affected. Unfortunately, this includes many freelance artists and the more exposed art institutions that depend on their own revenues. The problem of the precarity of freelance artists and intellectuals, which

kunstiinstitutsioonidega. Avanev pilt oli tröödstitu: suur osa vastanutest oli kaotanud kas üle poole või kogu senise sissetuleku.[1]

Kogeti raskuseid isegi esmatarbekaupade ostmisel ja hirmutavaks tegi olukorra just see, et tol hetkel aprillis ei teadnud keegi, kui kaua selline olukord veel kestab ja millal tavapärased sissetulekud taastuda võiksid. Taas kord sai selgeks, kui oluline on vabakutselistele ja projektipõhiselt töötavatele inimestele mingigi kindluse loomine riigi poolt.

Kuid see võiks mõtlema panna ka kunstiinstitutsioone – selge see, et meie kunstimajad ei hiilga ka ise erilise rikkusega, aga siiski võiks mõelda, kas ja kuidas oleks võimalik leida viise, kuidas loomeinimesi rohkem kindlustada, pakkudes neile näiteks sotsiaalseid garantiisid, pikemaajalisi stipendiume või ka erinevat tüüpi sissetulekute vorme, mis ei kaoks kohe, kui taoline eriolukord uuesti peaks juhtuma.

Muidugi leidus ühiskonnas ka neid, kes jätkasid suvekodude terrassidel päikeseloojangu taustal veini joomist ja postitasid samal ajal sotsiaalmeediasse mõnevõrra agressiivsena mõjuvaid teemaviiteid #staythefuckhome. On tore olla kodus, kui su kodu on ilus ja hubane, ruumikas ja täidetud armastusega, kuid hoopis keerulisem, kui kodu on ebaturvaline või ka lihtsalt lämmatavalt väike.

Linnaplaneerimise ja arhitektuuri seostest karantiiniga on kirjutanud näiteks Margit Mutso, kes toob välja selliste detailide, nagu parkide, rohealade, eraldi tubade ja rõdude tähtsuse tõusu koroona ajal.[2] Oleks huvitav näha, millist mõju avaldas koroona Eesti arhitektuurile – kas majade planeerimisel võetakse edaspidi arvesse olukordi, kus selle elanikel pole näiteks võimalik mõnda aega õue minna? (Kuuldavasti olevat maamajade ehitamise buum koroonapandeemia mõjul juba tekkinud.)

### Rahvusvahelisus löögi all

Töötan Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuses (KKEK), mille peamine tegevus on rahvusvaheliste suhete loomine kunstivaldkonnas. Muidugi lõi koroonakriis kogu rahvusvahelisel suhtlusel jalad peaaegu täiesti alt. Jäid ära või lükkusid edasi paljud kunstiprojektid, mis kaasasid rahvusvahelisi nimesid. Eestis on olnud kunstivälja rahvusvahelistumine prioriteediks juba aastaid ning seega pole ime, et lennuliikluse kokkukuivamine mõjutas meid tugevalt.

Siiski tundus, et Eestis on enamus institutsioone niivõrd väikesed ja samas nii multifunktsionaalsed, et kriisi ajal oli suhteliselt kerge ümber orienteeruda mõne tubase tööülesande täitmisele. Samas sundis kriis meid ja teisi sarnaseid institutsioone välismaal *reset*'ile, et mõelda uuesti läbi töötamise aluspõhimõtted teistsuguses maailmas ning küsida, millised võiksid olla uued rahvusvahelise töötamise vormid.

Isikute tasandil juhtus mitmel pool, et end maailmakodanikuks pidanud nomaadkunstnikud ja -kuraatorid, kes lendasid ühest projektist teise, pidid valima koha, kuhu jääda paikseks. Kuraator Irene Campolmi jäi karantiini ajaks "kinni" oma vanematekoju Toskaanasse, kust hakkas kirjutama ingliskeelset karantiiniblogi väljaandale Idoart. On mingis mõttes kummastav näha, kuidas aastaid ilmselt üksi elanud, ületöötanud ja rahvusvahelise kunstimaailma reeglite järgi mänginud kuraator kirjutab suure elamusena poeskäigust, kui pidi perele süüa ostma, või sellest, kui palju parem ta välja näeb, kui saab öösel kaheksa tundi magada. Ehk võiks uus normaalsus tähendada aeglustumist ka

has been debated at various levels for years, was now ignited with an even brighter flame.

At the end of April 2020, my colleague Kadi-Ell Tähiste and I analysed the information we received from artists and others working in the field who responded to a questionnaire we had developed with various art institutions. The picture was bleak: a large share of the respondents had lost more than half or all of their previous income.[1]

Some were even experiencing difficulties buying basic necessities, and what made the situation scary was that, at that time in April, no one knew how long it would last and when normal incomes might be restored. Once again, it became clear how important it is for the state to establish some kind of security for freelancers and project-based workers.

But this should also make art institutions think – obviously our art houses themselves are not exactly rolling in money, but they should still think about whether to find ways to provide more security for artists and how, for example, by offering them social guarantees, longer-term scholarships or various types of income that do not disappear as soon as another emergency situation like this occurs, right?

Of course, there were also those who continued to drink wine on the terraces of their summer homes against the backdrop of a sunset, posting the somewhat aggressive-sounding hashtag #staythefuckhome on social media. It's great to be at home when your home is nice and cosy, spacious and filled with love, but it is much more complicated when the home is unsafe or just suffocatingly small.

Margit Mutso, for example, has written about the relevance of urban planning and architecture when it comes to quarantines, highlighting the growing importance of such details as parks, green spaces, separate rooms and balconies during the corona period.[2] It will be interesting to see the effect the corona crisis has had on Estonian architecture – will houses designed in the future make allowances for situations where the inhabitants will not be able to go outside for some time? (I have already heard rumours about a construction boom in country houses emerging as a result of the pandemic.)

### International efforts under attack

I work at the Estonian Centre for Contemporary Art (CCA), which is mainly concerned with establishing international relations in the field of art. Naturally, the corona crisis caused international relations to collapse almost completely. Many art projects involving international names were either cancelled or postponed. Internationalisation has been a priority in the Estonia art scene for many years now, so it is no surprise that the drying up of air traffic affected us heavily.

Still, it seemed that most of the institutions in Estonia are so small and at the same time so multifunctional that it would be relatively easy to shift the focus to some in-house tasks until the crisis blows over. At the same time, the crisis forced us and other similar institutions abroad to reboot and rethink the fundamentals of working in a different world, and to ask what new forms of international work might be possible.

At the individual level, it happened in many places that nomadic artists and curators who considered themselves global citizens and flew from one project to the next had to choose a place to settle. During the quarantine, curator Irene Campolmi was "stuck" at her parents' home in Tuscany, where she began writing a quarantine blog for Idoart in English. It is

suuremal tasandil – et perekonnaga ajaveetmine ja normaalselt magamine ei oleks enam nii erakordsed?

Tendentsid lendamise ja ületootmise vähendamiseks ning rohkem regiooni/kohaliku kunstielu arendamisele keskendumiseks on tegelikult olnud kunstimaailmas õhus juba mitu aastat. Samas ei tundu, et need suunad seni mingeid tulemusi oleks toonud. Merike Estna, kes lendas enam-vähem viimase koroonakriisieelse *emergency*-lennukiga residentuurilt Mehhikost koju Eestisse, ütles intervjuus Maria Arusoole, et usub lokaalse kunstimaailma võimalikkusse ja näeb selles palju plusse. "Iseasi on see, kui lihtne selle juurde liikuda on, olles juba loonud töö- ja sõprussidemeid üle maailma."[3] Just nimelt – kuidas seda teha?

Vahetult enne eriolukorra algust Berliini lennates rääkisin Marge Monkoga, kes meenutas oma soome kolleegide näitel, et enne odavlendude tulekut ei olnud üldse tavaks kunstnikke välismaale oma näituste avamistele lennutada. Eks ka praegu on olnud jätkusuutlikult mõtlevaid kunstiprodutsente, kes proovivad võimalikult vähe inimesi lennutada ning vaadata "aeglasema transpordi" võimaluste poole. Teisalt aga luuakse ikka pidevalt üle maailma uusi biennaale, et rahvusvahelist valgusvihku just enda regioonile tõmmata, sündmuseid ja uusi teoseid aina toodetakse ning ületöötamine rahvusvaheliste kunstiprofessionaalide seas on norm, millest räägitakse *small-talk*'i vormis umbes sama palju nagu lemmiklennufirmadestki.

Airi Triisberg on arutlenud dekoloniseerimise vajalikkuse üle kunstidiskursuses.[4] Kuidas õpetada või rääkida (kunsti) teooriast nii, et ei kasutaks vaid viiteid Lääne (mees)geeniustele? Võib-olla, kui suudaksime dekoloniseerida oma mõtet, nii et alati ei peaks vaatama Eestis "alt üles" New Yorgile ja Berliinile, vaid võiks inspiratsiooni ja mõtteid ammutada mõnest lähiregioonist, Eestiga sarnasest kultuuriruumist, oleks uut moodi lokaalsus võimalik? Asja varjupool on siinkohal fakt, et elame ühtlasi populistliku rahvusluse tõusu ajajärgul, kui kohaliku eelistamine võib sõrmenipsuga muutuda millekski hoopis võikamaks.

### Veebiplatvormid

Jõudsalt arenesid eriolukorra ajal kunstiasutuste esindused internetis. Neist märkimisväärseim on ilmselt Tallinna Kunstihoone, mis tuli välja läbimõeldud neljakeelse (eesti-, eesti viipekeelse, vene- ning inglisekeelse) veebiplatvormiga.[5] Kumu tegi head tööd sisukate virtuaaltuuride jagamisega,[6] kuid ei pakkunud eriti midagi mitte-eestikeelsele publikule, seejuures Tartu Kunstimuuseum jagas virtuaaltuure ka ingliskeelsete subtiitritega. Eraldi internetilehega tuli välja ka Eesti Kunstiakadeemia lõpetajate iga-aastane "TASE" näitus.[7]

Mida võiks kaasa võtta virtuaalplatvormide jõudsast arengust? Nagu ikka, kaasnes interneti küllastumisega teostest, filmidest, virtuaaltuuridest ja arhiivi- või kogude leidudest palju naiivset positiivsust. Osaliselt oli rõõm põhjendatud. Kuuldavasti külastas Tallinna Kunstihoone virtuaalnäitust "Lõputa lugu" Mihkel Ilusa ja Paul Kuimeti loominguga (7. III–31. V 2020), mis sai füüsilises ruumis avatud olla vaid mõne nädala, eriolukorras küllaltki rohkelt internetikasutajaid. Kuigi saan aru, et kunstnikele endile võis mõjuda pikalt ettevalmistatud näituse ootamatu kinnipanek eriolukorra ajaks tröödstitult, said nad tänu uue veebiplatvormi avamisega kaasnenud huvile võib-olla et isegi rohkem tähelepanu.

somewhat astonishing to see a curator, who has probably lived alone for years, been overworked and playing by the rules of the international art world, write about shopping for food for the whole family as a remarkable experience or about how much better she looks when she can sleep eight hours every night. Perhaps the new normal could also mean slowing down on a larger scale – so that spending time with the family and sleeping normally would no longer be so extraordinary?

The tendency to reduce flying and overproduction and to focus more on developing regional and local art life have, in fact, been in the air in the art world for some years. However, these trends do not seem to have yielded any results so far. Merike Estna, who flew back from her residency in Mexico on practically the last emergency flight before the crisis, said in an interview with Maria Arusoo that she believes in the possibility of a local art world and sees many advantages to it. "It's a different matter how easy it is to make the shift, having already established working relationships and friendships around the world."[3] Exactly – how do you do it?

Just before the state of emergency, on a flight to Berlin, I spoke with Marge Monko, who recalled, thinking of the example of her Finnish colleagues, that before the arrival of budget airlines, it was not at all customary to fly artists abroad for the openings of their exhibitions. Of course, there have been sustainably minded art producers more recently, who try to fly in as few people as possible and look towards "slower transport" options. On the other hand, new biennials are established all the time around the world to draw an international spotlight on the region; new events and works are produced constantly, and overworking is the norm among international art professionals – a topic that, like favourite airlines, fuels a lot of small talk.

Airi Triisberg has discussed the need for decolonisation in art discourse.[4] How to teach or talk about (art) theory without limiting yourself solely to references to Western (male) geniuses? Maybe if we could decolonise our thinking, so that we wouldn't always feel the need to look "up" to New York and Berlin, but could draw inspiration and thoughts from our own region, cultures more similar to Estonia, a new kind of locality would be possible? The downside here is the fact that we are also living in an era of rising populist nationalism, when preferring local can all too easily turn into something much more repulsive.

### Online platforms

During the state of emergency, art institutions rapidly developed their online presence. Probably the most notable example is Tallinn Art Hall, which came up with a well-thought-out web platform in four languages (Estonian, Estonian Sign Language, Russian and English).[5] Kumu did a good job of sharing content-rich virtual tours online,[6] but did not offer much to non-Estonian-speaking audiences, while Tartu Art Museum shared virtual tours with English subtitles. The annual graduates exhibition of the Estonian Academy of Arts, "TASE", also came out with a dedicated website.[7]

What is the takeaway from this rapid development of virtual platforms? As always, there was a lot of naive excitement as the internet brimmed with artworks, films, virtual tours, and finds from archives or collections. This elation was partly justified. Tallinn Art Hall's virtual exhibition "Endless Story" with works by Mihkel Ilus and Paul Kuimet (7. II–31. X 2020),

Siit aga võibki järeldada, et isegi kui näituseplatvorm muutub reaalsest virtuaalseks, ei vähene vajadus selle laiemaks kommunikeerimiseks. Ehk on interneti lõpututes ahvatlustes seda vaja isegi rohkem, kui väljakujunenud ja tuntud näitusemajade loogikas, kuhu tee vaatajale linnaruumist juba tuttav on?

Teiseks: kui ligipääsetav ja demokraatlik virtuaalruum ikkagi on? On selge, et mingis mõttes suurendab internet näitusekülastajate arvu, olgu piiranguks füüsilisse ruumi pääsemisel siis riigipiir või liikumispuue. Samas tekitab internetiajastu omad ohud: kõigil ei pruugi olla kodus piisavalt võimsaid tehnilisi vahendeid. Eakamad inimesed, kes ehk ei ole kõige usinamad internetikasutajad, kuid üsna usinad kultuuritarbijad, võivad näituste liikumisega virtuaalplatvormidele neist nüüd hoopis ilma jääda.

Kui analüüsida mitte kasutaja, vaid tegija poolt, siis on füüsilise näituse veebi viimine kallis ja üldse mitte kõigile jõukohane protsess. Ja kuigi ma tean, et oli institutsioone, kes ausalt tasustasid kunstnike tööd ka virtuaalruumis, siis *online*-näituste buum ja erinevad kõlanud sõnavõtud panevad arvama, et tõenäoliselt tasustati kunstnike tööd internetiprojektides veelgi vähem kui tavapäraselt. Seega, kunst internetis on ju tore, kuid öelda, nagu tähendaks see ligipääsu kõigile ja avaks tee suuremale demokraatiale, on üsna lühinägelik.

Kõigele lisaks kasvas eriolukorra ajal tugevalt internetiväsimus. Kui vahepeal tundus Zoomi koosolek olevat täiesti adekvaatne võimalus, millega ka pärast eriolukorda edasi tegutseda, siis nüüd olen mitmelt poolt kuulnud (ja eks isegi tundnud) tohutut Zoomi jms internetisuhtluse väsimusest. Nälg füüsilise kogemuse järele on suur. Isegi kui kunstis tundub, et võrreldes näiteks teatriga on žanrit üsna kerge tarbida ka interneti vahendusel, siis tegelikult sai pandeemia ajal selgemaks kui kunagi varem, et kunsti vaatamine on ülimalt füüsiline kogemus ja sotsiaalne tegevus.

Üks paradoksaalseim, samas mulle ehk ka hetkel sümpaatseim reaktsioon kogu virtuaalkunsti vaimustuse vastu, tuli postinterneti kunstnikelt, duolt New Scenario, kes otsustasid pandeemia puhul oma pikalt tegutsenud veebisaidi hoopiski sulgeda. Intervjuus AQNB-le selgitasid nad oma teguviisi: "Kunstimaailm lihtsalt kopeeris oma IRL-i [*in real life*, päris elu – K.K.] mudelid digitaalsesse versiooni. Art Baseli messiboksid veebis (*online viewing rooms*), no mida veel? Tundus, nagu juhtuks mingi mõttetu, järsk "gentrifikatsioon" ja me tahtsime kaitsta oma armsat platvormi, et seda ei kasutataks ärimudeli odava eeskujuna."[8]

### Pandeemia visuaalkultuuris

Kuidas võis aga koroonapandeemia mõjuda kunstile endale, visuaaltajule, mõtteruumile? Läheduse ja intiimsuse teemad on viimasel ajal rahvusvahelises nüüdiskunstis nagunii olnud populaarsed, kohati isegi kuni äärmuseni, et enam ei leidugi kuraatoriteksti, mis ei lubaks luua kogukonda ja pakkuda intiimsust. Hirm nakkushaiguse ees sundis inimesi üle maailma hoidma teistega distantsi, sealhulgas hoiatas ka oma lähisugulaste külastamise eest.

Mida tähendab selline praktika maailmas, kus juba niigi palju on individualismi ja läheduse puudumist, olgu selle põhjuseks siis võistluslikkusele suunatud ühiskond või uued tehnoloogiad? Kuidas saada üle hirmust läheduse ja teiste inimeste ees, mida meile riiklikult mitu kuud juurutati ja mille

which was physically open for just a few weeks, is said to have had quite a large number of online visitors during the state of emergency. Although I understand that the unexpected closure of a long-prepared exhibition may have come as a bleak disappointment for the artists, the interest attracted by the new online platform may have given them even more attention than they would have otherwise received.

This, however, suggests that, even if the exhibition platform changes from physical to virtual, the need for communicating it to a wider audience does not disappear. Perhaps it is even increased in the context of the endless temptations of the internet, as opposed to the familiar, well-established logic of exhibition venues, which the viewers already know how to find in the urban space?

Second, how accessible and democratic is the virtual space really? It is clear that in some ways the internet increases the number of visitors to exhibitions, for example, by sidestepping such physical restriction as state borders or limited accessibility for people with disabilities. At the same time, the internet age poses its own threats: not everyone has sufficiently powerful technology at home. Older people, who may not be the most frequent internet users but are quite frequent consumers of culture, may now be deprived of suitable opportunities with exhibitions moving to virtual platforms.

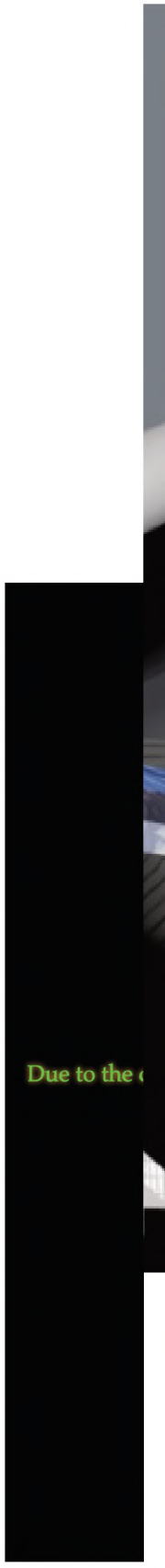
Switching from the user's perspective to that of the provider, moving a physical exhibition to the web is an expensive process that is far from affordable to all. And although I know there were institutions that offered fair compensation to artists for their work in cyberspace, the boom of online exhibitions and various statements made suggest that artists were underpaid for online projects even more than usual. So, it is nice to have art online, but to say that it means access for all and paves the way for greater democracy is quite shortsighted.

To make things worse, the state of emergency aggravated internet fatigue. For a while, Zoom meetings may have seemed a completely adequate option to continue using after the emergency, but now I have heard from several sources (and experienced personally) an enormous tiredness with Zoom and similar online forms of communication. There is a great hunger for physical experience. Even though art, as opposed to theatre, for example, seems fairly easy to consume online, the pandemic made it more evident than ever before that viewing art is a highly physical experience and a social activity.

One of the most paradoxical responses to the present fascination with virtual art, but perhaps also the most congenial response for me personally, came from post-internet artists, the duo New Scenario, who in fact decided to shut down their long-running website during the pandemic. In an interview with AQNB, they explained their decision: "The art world simply replicated their IRL [in-real-life – *K. K.*] models in the digital realm. Art Basel viewing rooms [online], really? It felt like some kind of mindless, abrupt 'gentrification' was happening, and we wanted to shield our precious platform from being a cheap template for a business model."[8]

### The pandemic in visual culture

How might the coronavirus pandemic have affected art itself, our visual perception and thinking? The themes of closeness and intimacy have recently been popular in international contemporary art anyway, sometimes even to the extreme, so that



jätkumisel üle maailma hetkel lõppu ei paista? Peeter Talvistu eksponeeris eriolukorrast inspireeritud kuraatorinäitusel "Esmaspäeval oli meil siin veel lumine" Diana Tamane teost "Minu pere albumist II" (2013), kus inimeste vahelise puudutuse kujutamine tekitas koroonakriisi kontekstis täiesti uue, peaaegu ehmatavalt ebamugava tunde.

Samuti on huvitav, kuidas postinterneti kunst, mis ehk mõni aasta tagasi tundus olevat juba mõnevõrra aegunud ulmefantaasia, muutus nüüd uue pilguga vaadatuna ootamatult tabavaks. KKEK uudiskirja rubriigi "Arhiivikuller" jaoks laadisime uuesti vaatamiseks veebi üles SKATKA videoteose "Pilveriik" (2014), mis algab virtuaalse laulupeoga, kus uhkelt lehvivad sinimustvalged ja üle laululava on tõmmatud ekraan videote vaatamiseks. Kui enne tundus see irooniana e-riigi identiteedi suunal, siis hetkel, kus Eesti lipu oli justkui "omastanud" valitsuserakond Eesti Konservatiivne Rahvaerakond (EKRE) ja samas tõesti selline virtuaalne laulupidu ju toimuski, olin ausalt öeldes taas rabatud Mikk Madissoni ja Rainar Aasranna tuleviku ettekuulutamise võimest!

Pidevad Zoomi koosolekud viisid mõtte ka iseenda uute tajumise viisideni ekraani kaudu. Kuidas muudab inimestevahelist suhtlust see, kui oleme harjunud teisega rääkides vaatama hoopis iseenda liikuvat pilti? Mil määral toidab see nartsissismi, mis niigi näib sotsiaalvõrgustike ajastuga kaasas käivat? Taas kord KKEK-i "Arhiivikulleri" rubriigis eksponeeritud Netti Nüganeni video "i'm rules" (2019) põhineb vestlustel, mida Amsterdamis SNDO teatrikoolis õppinud Nüganen pidas interneti vahendusel oma õega. Videos muudab Netti koduse atmosfääri teatrilavaks, kus ta vahetab kostüüme ja tegelaskujusid, samas olles pidevalt teadlik kaamera olemasolust. Eriolukorras aga kasutasid videokõnesid muidu samas kontoris töötavad kolleegid ning ühes linnas elavad pered, kes samuti üksteisele oma elusid etendasid.

**Kolmas tee?**

Suurt puudust tundsin ma kevadises eriolukorras avaliku ruumi kunstist, mis oleks ju suurepärane "kolmas tee" galeriiruumis viibimise ja veebinäituste vahel. Inimesed otsisid paaniliselt võimalusi õues liikumiseks, et korrakski koduseinte vahelt välja saada, ning avastasid matkaradasid ja parke. Meie avalik ruum Eestis aga ei paku üldjuhul kunstielamusi. Ja sellest on kahju! Kunst on, tundub, ikka veel n-ö valges kuubis eksponeeritav elitaarne mõttevahetus, mille tegijad olid samas sunnitud eriolukorrast tingitud ebakindluse esimeste kannatajate sekka.

Veel sügaval koroona-ajal tänavusel kevadel ilmusid maailma ajakirjanduses manifestid, mis kuulutasid, et kunstimaailm muutub pandeemia tõttu radikaalselt. Kindlasti sundis eriolukord aeglustuma, sundis pausile, nii et ka Eesti väikesel kunstiväljal ei toimunud enam samal õhtul *circa* kolme eri näituse avamist või avalikku kunstnikuvestlust. Aga raske uskuda, et aeglustumine jätkuda võiks – pessimistliku stsenaariumi järgi läheb kõik sügistalvel veelgi suurema hooga edasi, sest nii paljud sündmused ootavad ju oma järjekorda. Nii et mis siis ikkagi koroona mõjul muutus?

Kas see üldse oli midagi käegakatsutavat, midagi sellist, millele näppu peale panna? Kui eespool sai tsiteeritud "Aviaatorit", siis sarnaselt võiks meenutada viimast prantsuse revolutsiooni eelset kuningat, Louis XVI-t, kes kirjutas 14. VII 1789. aastal oma päevikusse: "Täna – ei midagi."

you can no longer find a curatorial text that does not promise to create a community and offer intimacy. Fear of an infectious disease forced people around the world to keep their distance from others, including close relatives.

What does this practice mean in a world already full of individualism and lacking in closeness, be it due to the competitiveness of society or new technologies? How do we overcome the fear of intimacy and other people, which the state instilled in us for several months and which currently shows no sign of easing around the world? In a curatorial exhibition inspired by the emergency situation, "On Monday It Was Still Snowy" (Esmaspäeval oli meil siin veel lumine), Peeter Talvistu showed the work "From My Family Album II" (2013) by Diana Tamane, where the depiction of human touch created a completely unfamiliar, almost shockingly uncomfortable feeling in the context of the corona crisis.

It is also interesting how post-internet art, which may have seemed a somewhat outdated sci-fi fantasy a few years ago, is now unexpectedly relevant from a new perspective. For the "Archive Courier" section of the CCA newsletter, we recently uploaded again the SKATKA video work "State of Cloud" (Pilveriik, 2014), which begins with a virtual song festival where Estonian national colours proudly fly while a huge video screen is pulled across the festival stage. If the first time around this felt like an ironic gesture at Estonia's identity-building as an e-state, then now in a situation where our national flag seems to have been "hijacked" by the Estonian Conservative People's Party (EKRE), an incumbent coalition member, and a virtual song festival has in fact become reality, I am honestly overwhelmed by Mikk Madisson and Rainar Aasranna's prophetic insight!

The endless Zoom meetings also made me think about new ways of self-perception through the screen. How is interpersonal communication affected by us getting used to looking at a moving image of ourselves when talking to others? How much does this fuel narcissism, which already seems to go hand in hand with the age of social networks? Netti Nüganen's video "i'm rules" (2019), now again available through the CCA's "Archive Courier", is based on conversations that Nüganen had with her sister over the internet while studying at the SNDO Academy of Theatre and Dance in Amsterdam. In the video, Netti transforms the home atmosphere into a theatre stage where she changes costumes and characters, constantly aware of the presence of the camera. During the state of emergency, video calls were used by colleagues otherwise working in the same office and families living in the same city, who also staged their lives for each other.

**A third way?**

Something I greatly missed during the state of emergency in spring was art in the public space, which could be a wonderful "third way" between gallery shows and online exhibitions. People were desperate to find things to do outdoors, to get out of the house for a while; they explored hiking trails and parks. But the public space in Estonia generally does not provide artistic experiences. And that's a shame! Art still seems to be an elitist exchange put on display in the so-called white cube, while the makers of art were among the first to suffer as a result of the uncertainty caused by the enforced emergency situation.

Eks see kuulus päevikusissekanne viitab sümboolselt kuninga võimetusele tajuda reaalsust. Aga võib-olla see oligi täiesti adekvaatne reaktsioon – kust pidi tema täpselt sel päeval teadma, et Pariisis alanud revolutsioon muudab tema elu ja vastavalt kehtivale ajaloonarratiivile ka meie maailma? Nii tahaks ka ise praegu, enne järelduste ja koroonakriisi ajalukku kirjutamist, korraks hinge tõmmata ja kirjutada lõpetuseks hoopis: "Sel kevadel ei juhtunud midagi."

*Kaarin Kivirähk on kunstikriitik, töötab Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse kommunikatsiooni- ja projektijuhina.*

Still firmly in the grip of the coronavirus outbreak this spring, manifestos appeared in the world press announcing that the pandemic would radically change the art world. To be sure, the emergency situation did force us to slow down, put things on pause, so that we had to do without *circa* three daily exhibition openings or public artist talks, which used to be the rule in Estonia's small art scene. But it's hard to believe that the slowing could continue any further – according to a pessimistic scenario, everything will resume at an even faster pace in late autumn, as so many events are waiting in line. So, what did the coronavirus change?

Was the change tangible at all, something you can put your finger on? Like quoting "The Aviator" above, we might recall the diary entry for 14 July 1789 made by the last king of France, Louis XVI, which simply read: "Nothing."

Of course, this famous entry symbolised the monarch's inability to perceive reality. But perhaps it was a perfectly adequate response – how was he to know on that very day that the revolution, which had just begun in Paris, would change his life and, according to our present historical narrative, our world? In a similar way, before drawing conclusions and writing the corona crisis into history, I would like to take a deep breath and end by stating simply: "Nothing happened this spring."

*Kaarin Kivirähk is an art critic working as a project manager in charge of communications at the Estonian Centre for Contemporary Art.*

1 Kaarin Kivirähk, Kadi-Ell Tähiste, Eriolukord on pannud suure osa kunstivaldkonnas tegutsejaid raskesse olukorda. – Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse uudiskiri 4. V 2020 (https://cca.ee/ajakiri/eriolukord-on-pannud-suure-osa-kunstivaldkonnas-tegutsejaid-raskesse-olukorda/).

2 Margit Mutso, Covid-19 õppetunnid eluruumide kavandamiseks. – Sirp 8. V 2020.

3 Maria Arusoo, Kunst sinu ümber. Maalikunsti uuendaja Merike Estna. – Postimees 17. IV 2020.

4 Vt nt Airi Triisberg, Millest räägivad inimsäilmed muuseumide kogudes? [Intervjuu Minna Henrikssoniga.] – Sirp 1. II 2019.

5 Vt nt Jason Farago, Now Virtual and in Video, Museum Websites Shake Off the Dust. – The New York Times 23. IV 2020.

6 Erle Loonurm, Kadi Polli: "Veeb ei paku kaugeltki asendust reaalsele kunstikogemusele ja kunstiteose materiaalsusele." – KUNST.EE 2020, nr 2, lk 111–117.

7 Rahel Aerin Eslas, Uuele tasemele. – Sirp 20. VII 2020.

8 Steph Kretowicz, Watching in horror: New Scenario talk chaos, collapse & COVID-19 in this time after post-internet to launch their t-shirt collaboration with AQNB. – AQNB 9. VII 2020.

1 Kaarin Kivirähk, Kadi-Ell Tähiste, Eriolukord on pannud suure osa kunstivaldkonnas tegutsejaid raskesse olukorda. – Newsletter of the Center for Contemporary Arts Estonia 4. V 2020 (https://cca.ee/ajakiri/eriolukord-on-pannud-suure-osa-kunstivaldkonnas-tegutsejaid-raskesse-olukorda/).

2 Margit Mutso, Covid-19 õppetunnid eluruumide kavandamiseks. – Sirp 8. V 2020.

3 Maria Arusoo, Kunst sinu ümber. Maalikunsti uuendaja Merike Estna. – Postimees 17. IV 2020.

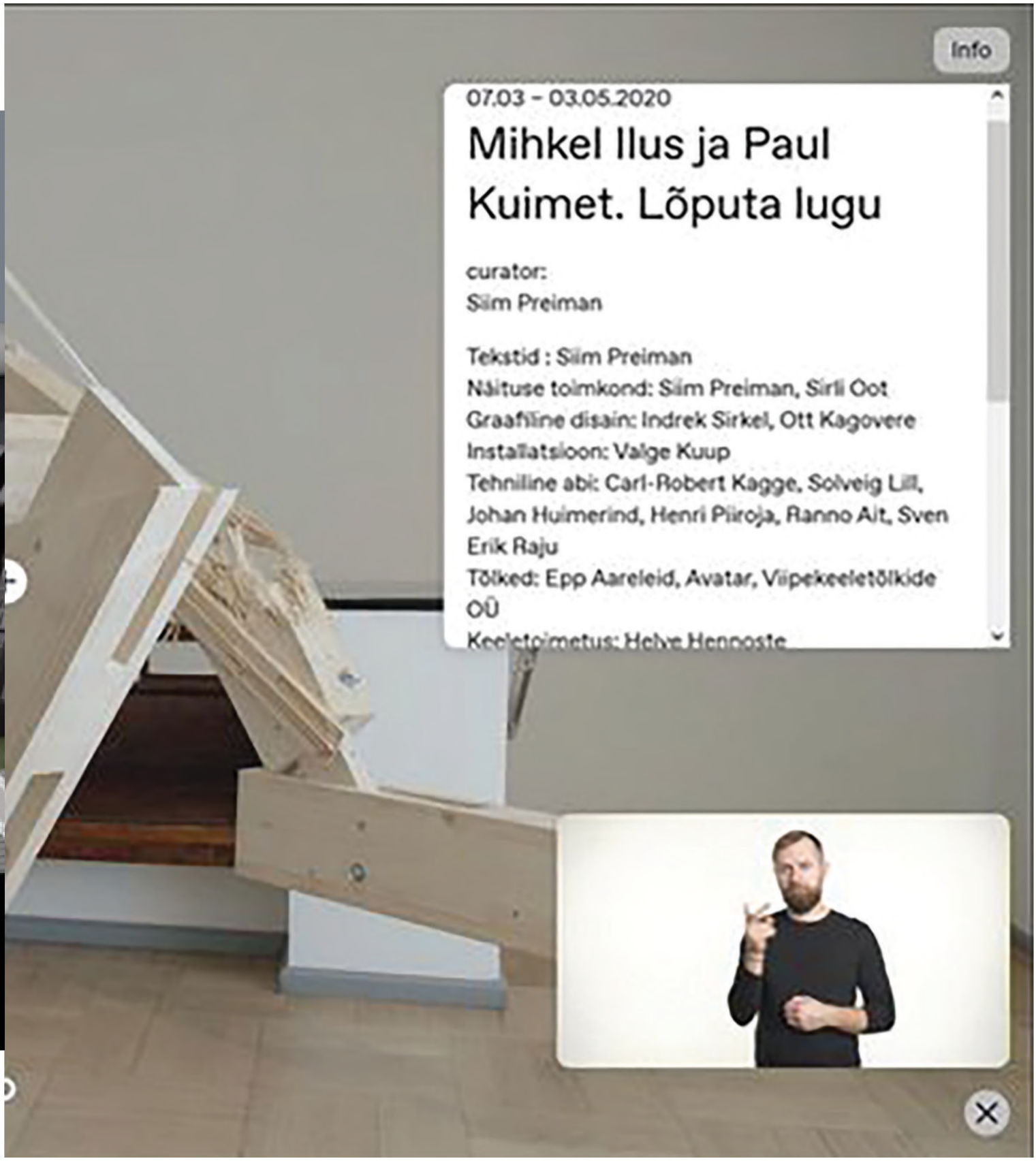
4 See e.g. Airi Triisberg, Millest räägivad inimsäilmed muuseumide kogudes? [Interview with Minna Henriksson.] – Sirp 1. II 2019.

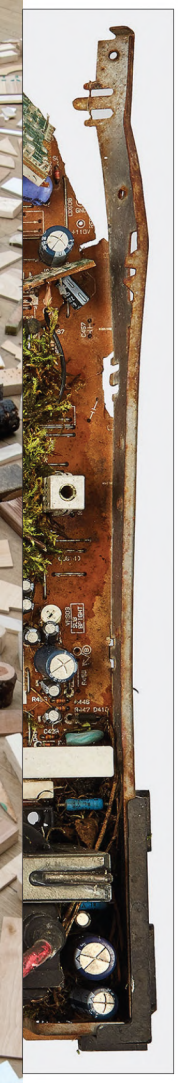
5 See e.g. Jason Farago, Now Virtual and in Video, Museum Websites Shake Off the Dust. – The New York Times 23. IV 2020.

6 Erle Loonurm, Kadi Polli: "The web is no substitute for real-life art experience and the materiality of an artwork." – KUNST.EE 2020, No 2, pp 111–117.

7 Rahel Aerin Eslas, Uuele tasemele. – Sirp 20. VII 2020.

8 Steph Kretowicz, Watching in horror: New Scenario talk chaos, collapse & COVID-19 in this time after post-internet to launch their t-shirt collaboration with AQNB. – AQNB 9. VII 2020.


Info
07.03 – 03.05.2020
Mihkel Ilus ja Paul Kuimet. Lõputa lugu
curator:
Siim Preiman
Tekstid : Siim Preiman
Näituse toimkond: Siim Preiman, Sirli Oot
Graafiline disain: Indrek Sirkel, Ott Kagovere
Installatsioon: Valge Kuup
Tehniline abi: Carl-Robert Kagge, Solveig Lill, Johan Huimerind, Henri Piiroja, Ranno Ait, Sven Erik Raju
Tõlked: Epp Aareleid, Avatar, Viipekeeletõlkide OÜ



# Kuidas olla hea? Kunst globaalse soojenemise ajal

*Madis Vasser* vs *Siim Preiman: kunstivaldkonna suurim süsihappegaasi allikas on reisimine.*

Madis Vasser (MV): Mis oleks üldse kunstiringkonna ökoloogilise jalajälje suurim otsene allikas? Ilmselt selle kohta täpseid andmeid ei ole, aga kõhutunde järgi? Materjalide kasutus, galeriide kütmine, reisimine või midagi hoopis muud? Inimestele on ikka sõnu peale loetud, et alusta probleemi lahendamist väikestest asjadest, kuid täna on meil olukord juba selline, et pigem tasuks alustada suuremast otsast.

Siim Preiman (SP): Arvan, et tervikuna on valdkonna suurim süsihappegaasi allikas kindlasti reisimine. Sarnaselt paljude teiste elualadega on kunstimaailm tänapäeval väga rahvusvaheline. Samal ajal on kunsti kogemise puhul siiani kõige olulisem, et vaataja viibiks kunstiteosega samas näituseruumis – isegi selliste teoste puhul, mida võiks peaaegu täisväärtuslikult kogeda ka kodustes tingimustes, näiteks pikemad videofilmid ja tekstipõhised uurimuslikud teosed. (Siin on erinevaid esteetilisi ja tehnilisi põhjuseid, kõige muu hulgas kunstnike soov esitleda oma töid kindlatel tingimustel.)

Üks keskmine kunstnik/kuraator/kunstiinimene tundub külastavat aastas üsna mitmeid näitusi ja üritusi välismaal, valides reisimiseks jätkuvalt enamasti lennuki. Eestis ei ole lennukile ka mugavat alternatiivi kiirrongide näol ja nii on maad mööda Euroopasse reisivaid kunstiinimesi meil vaid väike arv. (Lisanduvad muidugi ka lennukiga kohale tulnud turistid, aga nende jalajälg otseselt kunsti osas on selles mõttes väiksem, et nad külastavad ka muid vaatamisväärsusi.)

Vaikselt hakkavad asjad kunstimaailmas muidugi muutuma. Mitmed residentuurid on kuulutanud, et toetavad "aeglast reisimist" ning abistavad residentuuris osalevatel kunstnikel reisi planeerida, näiteks HIAP Helsingis. Inglismaal tegutseb asutus Julie's Bicycle, mis nõustab kultuuriasutusi süsinikujalajälje vähendamise osas, ja nende töö tulemusena on näiteks British Arts Councililt raha taotledes kohustuslik anda ülevaade ka projekti ökoloogilisest jalajäljest ja meedetest, mida selle vähendamiseks kasutatakse.

Mäletan samuti kusagilt, et eelmisel kevadel olla Soome kunstiväljal käinud arutelu teemal, miks peavad riiklike kunstiasutuste töötajad lendama kambaga iga kahe aasta tagant Veneetsia kunstibiennaalile komandeeringusse. Igal juhul näib, et võrreldes Eestiga on sealse kunstnikkonna hulgas lendamine palju laialdasemalt *out*.

Muide, ka Tallinna Kunstihoone kontor, kus mina kuraatorina töötan, käis mullu lennureisil Veneetsias, aga



# How to be good? Art during the global warming

*Madis Vasser* vs *Siim Preiman: the biggest source of carbon dioxide in the art sector is travel.*

Madis Vasser (MV): What could be the biggest direct source of the ecological footprint of the art community? Apparently, there is no exact data on this, but what is your gut feeling? The use of materials, heating for galleries, travel or something else? People have always been told to start solving the problem from small things, but by now we're in a situation where we'd better make a start with the big stuff.

Siim Preiman (SP): I think that, on the whole, the biggest source of carbon dioxide in the sector is definitely travel. Like many other fields today, the art world is very international. At the same time, the most important thing about experiencing art is that the viewer should still be in the same exhibition space with the work of art – even for works that could be almost fully experienced at home, such as longer videos and text-based investigative pieces. (There are many aesthetic and technical reasons for this, most notably the desire of artists to present their work on their own terms.)

An average artist, curator or art professional seems to visit quite a few exhibitions and events abroad each year, mostly still choosing to travel by air. There is no convenient alternative to air travel in Estonia in the form of high-speed trains, and so only a small number of people in the arts travel to Europe by land. (Of course, we should also add tourists arriving by plane, but in terms of what concerns art specifically, their footprint is reduced by the fact that they also visit other places of interest.)

Things are admittedly starting to change in the art world. Many residencies, such as HIAP in Helsinki, have announced that they support "slow travel" and will help participating artists to plan their trip. In the UK, there is the charity Julie's Bicycle, which advises cultural institutions on reducing their carbon footprint; as a result of their work, applicants for funding from the British Arts Council, for example, are now required to also describe their project's ecological footprint and measures to reduce it.

I also seem to recall that last spring there was a debate in Finnish art circles about why groups of employees in national art institutions should be flown to the Venice Art Biennale every two years. This certainly shows that, compared to Estonia, flying is much more widely considered to be "out" among the artists there.

By the way, the staff of Tallinn Art Hall, where I work as a curator, also flew to Venice last year, but the collective conscience of the Estonian art scene did not stop to ask why an institution that in 2019, among other exhibition

meie kunstivälja kollektiivne südametunnistus ei osanud küsida, miks 2019. aastal kõikvõimalike muude näituseteemade hulgas globaalse kriisi kontekstis "hea olemisega" tegelev asutus nii teeb. Isiklikult pean samas rõhutama, et see oli minu eelmise aasta ainus lend! Lendan vaid kord aastas, ja sedagi vaid juhul, kui reisiaeg veniks muul viisil liikudes pikemaks kui üks ööpäev.

Seda jalajälge oleks üleüldse mõttekas vaadata esmalt asutusepõhiselt ja siis näitusepõhiselt. Jõukam ja suurem kunstiasutus tähendab ka suuremat jalajälge, see on ju selge. Näituse puhul loeb jällegi see, millised kunstnikud kust kohast kohale tulevad ja mis teosed kust tulevad. On ju palju "rohelisem" teha Eestis Baltimaade kunstnike näitus, kus teosed tuuakse kohale naaberriikidest mööda maad, kui näiteks teha näitus Aasia ja USA kunstnike teostega, mis tuleb kohale lennutada kaugelt ning kuhu näituse avamise ajaks kutsutakse päevaks-kaheks kohale ka kunstnikud.

Transpordi järel on suurim kulu tõenäoliselt ajutised ehitusmaterjalid näituse kujundamiseks. Palju asju saame taaskasutada, näiteks ajutiste seinte ehitamiseks kasutatavad kipsplaadid kanname maha alles siis, kui nende servad on kruvide sisse-välja kruvimisest nii pudid, et enam midagi kinnitada ei anna. Ja ka siis leiab palju materjali kasutust töötajate-tuttavate kodudes. (Muidugi ma ei tea, mis seis on teistes Eesti kunstiasutustes...)

MV: Kuidas saaks teha kunsti hoopis "süsinikku salvestavaks"?

SP: Šnitti tasub võtta ehitusest – süsinikku salvestav materjal on puit. Samuti on oluline materjalide taaskasutamine. Vältida tasuks suure jalajäljega materjale, näiteks betooni. Selleks, et need materjalivalikud üldse mingit kaalu omaks, peaks valminud teose eluiga olema pikk.

MV: Kas Eesti kunstiringkond on aldis hüppama maailma päästmise vagunile? Minu enda kogemus on eelmisest kevadest, kui rajasime sõpradega Tallinnas Vent Space'i galerii ruumides ajutise "Kliimakriisi keskuse" – väga palju külalisi just ei olnud... Nii et kas kohalikud kunstnikud tunnevad üldse tõmmet liituda näiteks globaalsete üleskutsetega stiilis "Culture Declares Emergency" (culturedeclares.org)?

SP: Ma ei saa küll kõigi eest Eestis sellele küsimusele vastata, aga minu meelest meil mingist ühtsest kliimafrondist kunstis rääkida ei saa. Arvan, et see peegeldab tegelikult kogu maailma proportsioone ehk tõenäoliselt ei ole suurema rahvaarvuga lääneriikides ökoaktivistidest kunstnike proportsioon kunstnikkonnas suurem kui meil. Väli, mille toimimine ja mille agentide heaolu sõltub arenenud üleilmse maailmakorralduse hüvedest, ei kipu oma tegudes kliimahävingu vastuliikumise etteotsa.

Siin jälle aga tuleb silmas pidada, et kunstnikud on väga valjuhäälselt aktiivsed mitmetel teistel ühiskondlikel teemadel. Eestis on kunstitaustaga aktiviste metsakaitsjate, LGBT-õiguslaste, feministide jt ridades, kes küll ei tao alati seda väga pakilist kliimakella, kuid kes panustavad amorfse globaalse kriisi erinevate osiste lahendamisse. Isegi kui nad ei ole taimetoitlased ja ei propageeri avalikult kliimakaitset, töötavad nad sallivama ja

topics, addressed the question of "being good" in the context of a global crisis would act like that. Personally, however, I must point out that this was my only flight last year! I only fly once a year, and only if the travel time would otherwise exceed 24 hours.

The whole footprint issue should be looked at first on an institutional basis and then on an exhibition basis. A wealthier and larger art institution also means a larger footprint; that much is clear. With exhibitions, again, it depends which artists and works are brought in and where they come from. It is obviously much "greener" to put together an exhibition of Baltic artists in Estonia, with works brought in from neighbouring countries, than, for example, to put on an exhibition of works by Asian and American artists, which must be flown in over long distances, with the artists also invited over for a day or two during the opening.

After transport, the biggest expenditure is probably the temporary building materials used to design the exhibition. We can reuse many things; for example, we only write off the plasterboards used to build temporary walls when their edges are so worn out that they can no longer be fastened with screws. And even then, a lot of the material will be used in the homes of employees and acquaintances. (Of course, I can't be sure about the situation in other Estonian art institutions...)

MV: How could we make "carbon-sequestering" art instead?

SP: We should look to construction – wood is a carbon-storing material. The recycling of materials is also important. Materials with a large footprint, such as concrete, should be avoided. In order for the choice of material to have any weight at all, the finished work should have a long lifespan.

MV: Is the Estonian art community prone to jumping on the planet saving bandwagon? My own experience is from last spring, when my friends and I set up a temporary "Climate Crisis Centre" in the Vent Space gallery in Tallinn – there were not exactly many visitors... So, do our artists feel any pull towards joining global initiatives such as Culture Declares Emergency (culturedeclares.org), for example?

SP: I can't answer this question for everyone in Estonia, but I don't think we can talk about a unified climate front in art. I think the proportions are actually the same as anywhere in the world, meaning that, in Western countries with larger populations, the share of eco-activists among artists is probably no higher than here. With its functioning and the well-being of its agents depending on the benefits of the developed global order, the art world does not tend to act at the forefront of the fight against a climate disaster.

We must, however, keep in mind that artists are vocally active on a number of other social issues. In Estonia, activists with a background in the arts are found in the ranks of forest defenders, LGBT rights activists, feminists and other groups who do not necessarily raise the climate alarm but do contribute to resolving various components of the amorphous global crisis. Even if they are not vegetarians and do not publicly advocate for climate protection, they are working for a more tolerant and understanding society, which indirectly runs in the same direction.

mõistvama ühiskonna nimel, mis kaudselt jookseb teemana ikkagi samasse kohta välja.

Arvan, et kasu oleks nende eri osiste vaheliste seoste selgitamisest. Näiteks feministlik arvamusportaal feministeerium.ee on oma tekstide ja ürituste abil käsitlenud feminismi seoseid kliimakriisi ja veganlusega. Kui mõistad, et üks ja sama turukeskne patriarhaalne kord kasutab koduperenaist tasuta ressursina ja lükkab ahju meie metsad jms maavarad, saab mitmest väiksest võitlusest kokku üks suur võitlus.

Teine aspekt on aga see, et kunst on pigem poeetiline kui didaktiline. Kui kunst oleks vahend konkreetsete käitumisjuhiste andmiseks, ei oleks see enam kunst. Sageli ei ole abstraktne visuaalne keel mõeldud olema efektiivne ja mobiliseeriv, vaid aeglase toimega ja sisekaemuslik. Mingid konkreetsed juhised tõrjuksid tüüpilise kunstipubliku pigem eemale. Just info edasiandmise "ebaefektiivsuses" peitub minu arvates kunsti võlu – see võimaldab killustunud ja subjektiivset vastuvõttu, s.t võimalust oma kunstikogemusest n-ö ära jalutada ainuomaste emotsioonide ja järeldustega. Kunst ei saa seega minu arvates olla kliimavõitluse teavitustöö peamine propagandavahend, vaid täiendav infokanal, mis lisab nüansse üldisesse pilti.

Kliimavõitlus on privileeg. Selles saavad kaasa lüüa need, kes peavad end meedia ja tarbimiskultuuri küüniste käest pääsenuiks. Mis saab aga neist, kellel puuduvad vahendid või info oma käitumise muutmiseks? Seepärast on väga ohtlik niisugune "ohverdamise narratiiv", mis saadab ka paljusid liikumise Extinction Rebellion algatusi. Kui loobume asjadest, mida meil tegelikult ei ole vaja, ei ole tegemist ju ohverdamisega! Sageli on inimesed oma sellistes töistes jms sotsiaalsetes suhetes, mis sisendavad neile, et nad on pidevas aja- ja vahendite kitsikuses, brändiorjusest rääkimata. Mind huvitab, kuidas muuta ohverdamise narratiiv vabanemise narratiiviks.

MV: OK, aga oletame, et peame kõik oma tarbimise taset otsustavalt vähendama. Millest oleks sinu arvates kunstiringkonnad nõus loobuma, kui muud varianti üle ei jää?

SP: Rahvusvahelisuse ja kohalviibimise vaimustus tuleb seljatada! Kunstiväli põeb kollektiivset FOMO-t (Akronüüm, *fear of missing out*, kartus millestki kiiruga ilma jääda. – *Toim.*). Olemasoleva teose eksponeerimisel ei pea kunstnik päevaks-kaheks avamisele lendama. Palju kohtab suhtumist, et kui miski on maksimaalselt rahvusvaheline ja võrgustunud, on see mitmes mõttes automaatselt hea ja põhjendatud. Suhteliselt paikse "provintsikuraatorina" tahan sellisele mõtlemisele vastu panna. See ei tähenda samas väiklast kapseldumist! Maailm on niigi pöördumatult võrgustunud, see ei ole kvaliteet või tingimus omaette. Rahvusvaheline olemine on paratamatus, mis ei kao ka siis, kui kõik kollektiivselt kõiki "olulisi" üritusi ei külasta või kõik väliskunstnikud avamistele kohale ei lenda.

Esiteks peaks üle vaatama kunstimaailma materjalikasutuse. Näituseasutustes on majanduslikel põhjustel taaskasutus küll suhteliselt tavaline praktika. Taaskasutus on lihtsalt odavam kui kogu aeg sama asja uuesti ostmine.

Teine asi on kunstnikega, kes sageli toodavad teoseid, millega neil endil ei ole hiljem midagi edasi teha. Mulle

I think it would be useful to clarify the links between these different components. For example, the feminist opinion portal feministeerium.ee has addressed the links between feminism and the climate crisis and veganism through its texts and events. When you realise that the same market-centric patriarchal regime uses the housewife as a free resource and shoves our forests and other similar resources into the furnace, several small struggles become one big struggle.

Another aspect, however, is the fact that art is poetic rather than didactic. If art were a means of giving specific instructions, it would cease to be art. Often, abstract visual language is not meant to be effective or mobilising, but slow-acting and introspective. Any specific instructions would rather repel the typical art audience. It is precisely the "inefficiency" of transmitting information that, in my opinion, accounts for the charm of art – it allows for fragmented and subjective reception; that is, the opportunity to walk away from your art experience with unique emotions and conclusions. Therefore, I don't think art can be the main propaganda tool for an information campaign in the climate struggle, but only an additional information channel that adds nuance to the overall picture.

The climate struggle is a privilege. Those who consider themselves to have escaped the clutches of the media and consumer culture can take part. But what about those who lack the resources or information to change their behaviour? This is why the "sacrifice narrative", which accompanies many of the Extinction Rebellion initiatives, for example, is very dangerous. If we give up things we don't really need, it's not a sacrifice! People often find themselves in work-related and other similar social relationships that instil in them the belief that they are experiencing a constant shortage of time and resources, not to mention brand slavery. I'm interested in how to transform the narrative of sacrifice into a narrative of liberation.

MV: OK, but let's say we all have to reduce our consumption levels decisively. What do you think the art community would be willing to give up if there was no other option left?

SP: The fascination with internationality and being there must be overcome! The art field suffers from a collective FOMO (fear of missing out). When exhibiting an existing work, the artist does not have to fly to the opening for a day or two. You get a lot of the attitude that when something is international and networked to the nth degree, it is automatically good and justified in many ways. As a relatively local "provincial curator", I want to resist such thinking. This does not mean narrow-minded insularity. The world is already irreversibly networked; it is not a quality or requirement in its own right. Being international is an inevitability, which does not disappear even if not everyone collectively attends all the "important" events or if not all the foreign artists fly to the openings.

First of all, the use of materials in the art world should be reviewed. For economic reasons, reuse is a relatively common practice in exhibition venues. Reuse is simply cheaper than buying the same thing again and again.

Another thing is the artists, who often produce works for which they themselves have no use down the line. It seems to me that experience plays an important role here.

Roi Vaara
Kunstniku dilemma
video, 4' 00"
1997
Installatsioonivaade
Tallinna Kunstihoone
rahvusvahelisel
rühmanäitusel
"Hea olemise kunst"
(22. VI–1. IX 2019)
Foto autor
Karel Koplimets

Roi Vaara
Artist's Dilemma
video, 4' 00"
1997
Installation view
at the international
group exhibition
"The Art of Being
Good" at Tallinn
Art Hall
(22. VI–1. IX 2019)
Photo by
Karel Koplimets

näib, et siin on oluline osa kogemusel. Näiteks skulptor, kellel on juba viie või kümne aasta jagu skulptuure hoiustada, hakkab pikapeale oma stiili minimeerima või teoseid uuteks ümber töötlema. Mõni teine kunstnik ei saagi võibolla teinekord aru minu küsimusest, et miks otsustasid valmistada X-teose just sellest materjalist, kui sa tead, et pead hiljem muretsema ka tema järelelu pärast. Tõenäoliselt on see mure palju akuutsem Eestis, kus kunstnike esindatus kommertsgaleriide poolt ei ole reegel ning teosed ei lõpeta (era)kogus, vaid konkus.

Seda silmas pidades võiks kunstiteost või selle näitusekoopiat ette valmistades võimaluste piires eelistada n-ö modulaarset lähenemist, kus teose elemendid on koha peal hõlpsasti leitavad ning need saab pärast näituse lõppemist uuesti kasutusse suunata.

Et kunst konkureerib iga muu (kultuuri)valdkonnaga publiku ja meediatähelepanu pärast, on kasutusel üsna sarnased tootmisvõtted – iga näitusega kaasneb mingi raamat, kott ja T-särk. Aga kes neid pärast loeb ja kannab? Olgugi et näiteks kataloogidel on oluline roll näituste arhiveerimisel, kolletuvad paljud neist kunstnike ja kuraatorite kodudes avamata kastide virnades. Kureerides ja kunsti tehes võiksime töötada ikkagi eelkõige näitusekeskselt, ja näitus on teatud ajalise kestusega kooslus ühes kindlas ruumis. Tuleviku jaoks dokumenteerimine ja arhiveerimine on oluline, aga olemuselt ajutisest sündmusest võiks maha jääda võimalikult vähe materjali, mille taaskasutamine on keeruline.

MV: Kas oleks mõeldav variant, et kunstnik kirjeldab oma teost, aga see "toodetakse" igas galeriis kohapeal – globaalsete juhiste järgi kohalike materjalidega n-ö uuesti?

SP: Juba on kunstnikke, kes nii tegutsevadki. Muidugi mitte taaskasutusele ja säästmisele, vaid üleilmastumise materiaalsetele viljadele tuginedes. Ehituspoodides tänapäeval saada olevad materjalid on väga sarnased, sõltumata sellest, kus keegi täpselt planeedil paikneb. Nii saabki juhiste abil selgitada, mis detailid tuleb kokku otsida ning omavahel kombineerida. Praeguses olukorras, kus reisimine ja esemete transport on küsimuse all, on rohkem kunstnikke sunnitud sellisel moel teoste valmistamise peale mõtlema.

MV: Eetilisest kunstiloomest võiks täpsemalt rääkida, see resoneerub tõesti tasaarenguga! Et kuidas teha tööd mitte "efektiivselt ja palju", vaid teha "ebaefektiivselt ja piisavalt". Võib-olla oleks üks kunsti funktsioone teha erinevad tarbeesemed uuesti "kallimaks" isikupäraste kunstiliste täienduste kaudu, nii et kaoks masstootmine ja iga (isegi hinnalt odav) ese oleks esteetiliselt väärtuslik?

SP: Ma ei tea, kas kunstnikud tahavad luua selliseid asju, igasugust tilu-lilu on juba praegu liiga palju. Olen näinud veebis müügil täiesti absurdset ja kosmiliste hindadega "käsitööd": kas maksaksid näiteks 150 eurot mereranda uhutud oksa eest, millest on paari aasa ja nöörijupiga saanud "garderoob" või 100 eurot euroaluste puidust valmistatud inetust "disainlauast"?

Kunst võibki olla mittepraktiline ja seega poeetiline. Tarbeesemed ei peaks olema lühiealised. Näiteks iga vannitoa "värskendusremondiga" visatakse jäätmejaama keraamikakonteinerisse üks valamu, üks WC-pott ning seina ja põranda jagu keraamilisi plaate. Aga milleks sulle

For example, a sculptor who already has five or ten years' worth of sculptures to store will eventually minimise their style or start recycling the works into new ones. Other artists may not sometimes understand my question as to why they decided to make X from a certain material when they knew that they would also have to deal with its afterlife. This concern is probably much more acute in Estonia, where artists are not as a rule represented by commercial galleries and their works end up in the attic, rather than (private) collections.

With this in mind, when preparing a work of art or an exhibition copy of it, a "modular approach" should be preferred as far as possible, whereby the components of the work are easy to find locally and can be reused after the exhibition.

As art competes with every other (cultural) field for the attention of the audience and the media, quite similar production techniques are used – each exhibition is accompanied by a book, a bag and a T-shirt. But who reads or wears them afterwards? Although catalogues, for example, play an important role in archiving exhibitions, many of them end up in stacks of unopened boxes in the homes of artists and curators. When curating and making art, we should primarily work in an exhibition-focused way, and the exhibition is a constellation of a certain duration in a specific space. Documentation and archiving for the future are important, but an essentially ephemeral event should leave behind as little material as possible that is difficult to reuse.

MV: Would it be conceivable for the artist to describe the work, but have it then "reproduced" on site in each gallery – following global instructions while using local materials?

SP: There are already artists who do that. Of course, not relying on reuse and saving, but on the material benefits of globalisation. The materials available in DIY stores today are very similar, regardless of where exactly you are on the planet. In this way, you can give instructions to explain what components to get and how to combine them. In the current situation, with travel and the transport of the objects in question, more artists are forced to think about making their works in this way.

MV: We should talk more about the ethics of making art; it really resonates with degrowth! About how to work "inefficiently but sufficiently" rather than "efficiently and abundantly". Perhaps one of the functions of art could be to make various consumer goods "more expensive" again through personal artistic additions, so that mass production would disappear and every object (even cheap ones) would be aesthetically valuable?

SP: I'm not sure if artists would want to create things like that; there are already too many knick-knacks. I have seen completely absurd, exorbitantly priced "handicrafts" sold online: would you pay, say, 150 euros for a washed-up tree branch that has become a "wardrobe" with the help of a pair of hoops and some twine, or 100 euros for a hideous "designer table" made of pallets?

Art is allowed to be impractical and therefore poetic. Consumer goods should not be short-lived. For example, each time a bathroom is "refurbished", a sink, a toilet, and

uus WC-pott? Kas seda uut potti on kuidagi ergonoomilisem sihtotstarbeliselt kasutada kui hästi hooldatud vana?

Tarbeesemed meie ümber ei pea olema trendikad, isikupärased, esteetilised ja uued. Need peavad ennekõike olema meile sobivad – tunduma head meie käes, jalas ja tagumiku all – ning neid peab saama kasutada oma elu lõpuni. Pigem on "helesinine unistus" see, et tarbeesemete tootmise võiks üldse seisma panna ja vaadata, kaua meil särke ja tasse jms träni jätkub, enne kui tekib üldse vajadus uute järele.

Eetilise kunstiloome all pean silmas seda, et teosed ja kunstnikud ei oleks silmakirjalikud. Mina propageerin sõnade ja tegude sidusust ega näe eraldusjoont loomingu ja argipäeva vahel. Kui sinu teosed kõnelevad tehnoloogiatööstuse varjuküljest – süvaookeani kaevandustest või lapstööjõu kasutamisest koobalti või liitiumi hankimiseks, siis minu meelest ei sobi neid töid eksponeerida uusimate LCD-paneelide abil, mille tootmine sõltub nendestsamadest vägivaldsetest protsessidest. Muidugi võib kunstnik vastu öelda, et selle tehnoloogia kasutamine toob probleemi füüsiliselt kunstisaali rohkem "kohale", aga ühegi tekstiga ei öelda, et "naudi nüüd minu teost vere hinnaga valmistatud 8K paneeli pealt"!

Üldse on selline argumentatsioon aegunud, sest ka näiteks loomi me filmides ja tsirkustes enam ju ei piina. Ideaalses maailmas võiksid kasutatud materjalide peale sarnastel tingimustel mõelda ka kunstnikud, kelle loomingu teema seda otseselt ei nõua.

MV: Kas üldse on võimalik tänapäeval käituda täiesti eetiliselt? Võib-olla on kõige eetilisem kunst lihtsalt vaadata loodust toimetamas (*à la* puuleht tuule käes lendlemas) – see täidaks ju mitmed kunsti kriteeriumid: on loov, ainulaadne, mingi sõnumiga (kui kõvasti aju pingutada) jne?

SP: Aus vastus on: ei, kellelgi ei ole tänapäeval võimalik käituda täiesti eetiliselt. Kuid meil on võimalik selle poole püüelda ning üritada teadlikuks saada neist varjatud struktuuridest, mis meie südametunnistust salaja mustavad.

Olen palju mõelnud selle peale, millised tegevused on pikas plaanis eetilised. Mulle tundub, et näiteks inimeste ravimine on, samuti õpetamine ning asjade parandamine. Ja ka kunstiliste ambitsioonidega tegevus saab seda olla teatud tingimustel. Kui ma seda ei usuks, oleksin iseendaga vastuolus ja kaotaksin tõenäoliselt motivatsiooni edasi töötada.

*Madis Vasser on Tartu Ülikooli loodus- ja täppisteaduste valdkonna doktorant, Eesti Rohelise Liikumise juhatuse liige.*

*Siim Preiman on Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse instituudi lõpetanud kunstitöötaja, kes alates 2016. aasta sügisest asus kuraatorina tööle Tallinna Kunstihoonesse.*

all the tiles from the walls and floor end up in the ceramics bin at a disposal facility. But why do you need a new toilet? Is the new bowl somehow more ergonomic for its intended function than a well-maintained old one?

Consumer goods around us do not have to be trendy, unique, aesthetic and new. Above all, they must be suitable for us – feel good in our hands, on our feet and under our buttocks – and they should be usable for the rest of our lives. One dream actually worth having, albeit unrealistic, is to stop the production of consumer goods altogether and see how long we can manage with existing shirts and cups and the rest of the stuff before we need new ones.

What I mean by ethical production of art is for artworks and artists not to be hypocritical. I support the consistency of words and actions and do not see a dividing line between creativity and everyday life. If your works talk about the downside of the technology industry – deep-sea mines or the use of child labour to obtain cobalt or lithium – then I don't think it appropriate to exhibit these works on the latest LCD panels, the production of which relies precisely on these same violent processes. Of course, the artist could say that using this technology enhances the physical presence of the problem in the exhibition venue, but not a single text says: "Now enjoy my work on an 8K panel made with blood, sweat and tears!"

In fact, this line of reasoning is outdated on a more general level because we also no longer torture animals in films and in the circus, for example. In a perfect world, artists whose subject matter does not directly require it should similarly consider reusing materials.

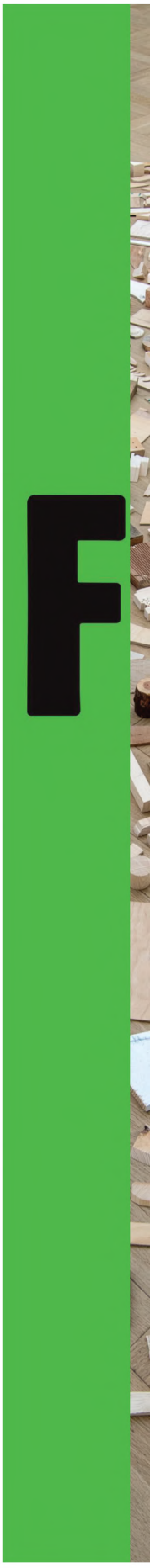
MV: Is it even possible to behave completely ethically in today's world? Perhaps the most ethical kind of art is simply to watch nature act (as in a leaf flying in the wind) – this would meet several artistic criteria: it is creative, unique, has a message (if you think hard enough) and so on?

SP: The honest answer is – no, it is not possible for anyone today to behave completely ethically. But we can strive for it and try to become aware of the hidden structures that secretly blacken our consciences.

I have thought a lot about what activities are ethical in the long term. It seems to me that healing people, as well as teaching and mending things, qualify as examples. And activities with an artistic ambition can also qualify under certain conditions. If I did not believe this, I would be in conflict with myself and would probably lose my motivation to continue working.

*Madis Vasser is a doctoral student in natural and exact sciences at the University of Tartu and a board member of the Estonian Green Movement.*

*Siim Preiman is an art worker, a graduate of the Institute of Art History, Estonian Academy of Arts, who has worked as a curator at the Tallinn Art Hall since autumn 2016.*



Hanna Piksarv
Jääkmaterjal
2019
Installatsioonivaade
rahvusvahelisel
rühmanäitusel
"Hea olemise kunst"
Tallinna Kunstihoones
(22. VI–1. IX 2019)
Foto autor
Karel Koplimets

Hanna Piksarv
Residual Material
2019
Installation view
at the international
group exhibition
"The Art of Being Good"
at Tallinn Art Hall (22.
VI–1. IX 2019)
Photo by
Karel Koplimets

NICOLAS BOURRIAUD

THE RADICANT

# Kas kunstimaailm suudab vabaneda oma lennusõltuvusest?*

*Kliimakriisi ajastul peab igaüks meist järele mõtlema, kuidas ja miks me reisime, kirjutab Kyle Chayka.*

2009. aastal avaldas kriitik ja kuraator Nicolas Bourriaud raamatu mõõtu essee (inglise keeles) pealkirjaga "The Radicant". Termin *radicant* (ingl 'juurduv, ümberjuurduv' – *Toim.*) kirjeldab taimi, mille maapealsed võsud ajavad endale juured alla; Bourriaud' jaoks tähendab see "oma juurte liikumapanemist, nende esitlemist heterogeensetes kontekstides ja formaatides, võttes neilt igasuguse väärtuse algallikatena". Tegemist on kriitilise kontseptsiooniga, mille järgi Bourriaud raamatu ilmumise ajal ise juba elas, olles vahetanud oma paikse elu kodulinnas Pariisis eri maade muuseumide, galeriide ja ateljeede ehk püsitu kunstimaailma õrrepuude vahel rändleva eluviisi vastu. Sissejuhatuses dokumenteerib Bourriaud oma rännakuid üksikasjalikult, justkui demonstreerimaks oma pühendumust kultuurirändlusele: "See raamat on kirjutatud aastatel 2005–2007 kohtades, kuhu asjaolud mind viisid: Pariisis, Veneetsias, Kiievis, Madridis, Havannas, New Yorgis, Moskvas, Torinos ja Londonis. Linnades ja kohtades, mitte riikides." "Riigid on abstraktsioonid, mida ma ei usalda," kirjutas ta – liiga fikseeritud, liiga ideoloogilised.[1]

Bourriaud' jaoks tähistas Pompidou keskuse selgelt rahvusvahelise rõhuasetusega meganäitus "Magiciens de la terre" (Maailma maagid) 1989. aastal "kunsti ametlikku sisenemist globaliseerunud maailma, kus puuduvad suured narratiivid – maailma, mis on nüüdsest meie endi oma". Teisisõnu, kunstimaailm laienes ja haaras enda alla uusi territooriume väljaspool oma tavapärast läänemaailmakesksust. Ühtlasi aga oli võimalik, et kunstiajalugu minetas oma varasema teleoloogilise tõukejõu, mis asendus "pideva väikese amplituudiga liikumisega". Kultuuriline üleilmastumine tähendas teatavat enesekaotust: "Miski ei loe, sest miski õieti ei seo meid ega nõua meilt iseendale pühendumist." Õõnsa, häiriva tunde vastu, et ollakse ennast kaotanud, tuleb võidelda reisimisega, asetades end vahetpidamata silmitsi uute inimeste ja kohtadega.[2]

Viimase kümnendi jooksul on Bourriaud' rändlev eluviis muutunud tavamiljööks mitte ainult akadeemilise maailma kuulsuste ja pisut vähem nimekate kuraatorite, kunstnike ja kriitikute seas, vaid ka palju laiemas ringis, keda seostatakse või kes soovivad, et neid seostataks kultuurilise eesliiniga – alates kunstikogujatest ja idufirmade juhtidest kuni nn diginomaadide ehk kaugtööd harrastavate vabakutselisteni, kes kusagil Bali ühiskontoris oma sülearvutil klõbistavad ja elatise teenimiseks näiteks kas või e-fluxi veebiplatvormi jaoks variautoritena kommertsgaleriidele pressiteateid kirjutavad. Ümberjuurduv eluviis on ülemaailmse biennaalide,

# Can the art world kick its addiction to flying?*

*In the era of climate crisis, we all need to rethink how and why we travel, says Kyle Chayka.*

In 2009, the critic and curator Nicolas Bourriaud published (in English) a book-length essay called "The Radicant". The term radicant refers to plants that root from the stem above ground instead of below; to be radicant, Bourriaud wrote, meant "setting one's roots in motion, staging them in heterogeneous contexts and formats, denying them any value as origins". It was a critical concept that he already lived, de-emphasizing his home base in Paris in favour of an itinerant existence amongst international museums, galleries and studios, the roosting points of art-world peregrination. Bourriaud documented his travels explicitly in his introduction, as if to demonstrate his commitment to cultural nomadism: "This book was written between 2005 and 2007 in the places to which circumstances brought me: Paris, Venice, Kiev, Madrid, Havana, New York, Moscow, Turin and, finally, London. Cities and places, rather than countries." "Nations are abstractions I distrust," he wrote – too fixed, too ideological.[1]

To Bourriaud, the Centre Pompidou's pointedly international 1989 mega-exhibition "Magiciens de la terre" (Magicians of the Earth) represented "the official entry of art into a globalized world shorn of master narratives, a world that is henceforth our own". In other words, the art world grew to encompass territories beyond its usual Western poles. At the same time, perhaps, art history lost its previous teleological thrust in exchange for a "continuous, low-amplitude motion". Cultural globalization represented a kind of loss of self: "Nothing counts, since nothing really binds us or requires us to commit to ourselves." The diaphanous, churning loss of self must be countered instead by travel, constant juxtaposition against new people and places.[2]

Over the past decade, Bourriaud's itinerancy has become commonplace not just for academic celebrities and the milieu of less-famous curators, artists and critics, but for a wide swathe of those who are or want to be associated with the cultural vanguard: from collectors and start-up CEOs to so-called digital nomads – remote freelancers tapping away at laptops in co-working spaces in Bali, maybe making a living by ghostwriting gallery press releases distributed by e-flux. Radicant living has been codified and commodified via the neverending global schedule of biennials, art fairs, panels and openings. Tech companies like Airbnb and Uber extract profit from mobility as we rely on them for on-demand apartments and rides in each new city, while critics and curators fare no better than drivers in the precarious gig economy. Bourriaud's itinerary now resembles not a whimsical intellectual adventure but the stops of a travelling salesman.

kunstimesside, žüriide ja avamiste lõputu karusselli näol reglementeeritud ja kaubastatud. E-tehnoloogiaettevõtted, nagu näiteks Airbnb ja Uber, teenivad meie liikuvuse pealt kasumit, sest tellime neilt igas uues linnas kortereid ja autosõite, ehkki kriitikud ja kuraatorid ei ole selles tööampsumajanduses sugugi paremal järjel kui neid sõidutavad autojuhid. Bourriaud'lik liikuvus ei meenutagi nüüdseks mitte väljakutsuvat intellektuaalset seiklust, vaid pigem rändkaupmehe ukselt uksele peatumisi.

See on elustiil, mida kirjeldab tabavalt seda ühtlasi parodeerides kriitik Andrew Berardini 2014. aastal Kanada kunstisaidile Momus kirjutatud essees "How to Survive International Art" (Kuidas rahvusvahelises kunstis ellu jääda). Tema kirjatükk mõjub juba praegu nagu nostalgiline järelehüüe kadunud ajastule. Berardini puhul asendab Bourriaud' teoreetilist poleemikat pehme sensualism, mille abil manatakse lugeja vaimusilmas esile "kunstinomaadi" elustiilile iseloomulikud reisimõnud: "Elad ühel mandril ja töötad kahel teisel." Sa oled "oma silmaga näinud päikesetõusu Po kohal ja loojangut Shenzhenis, tundnud kõrvetavat keskpäeva päikest, samal ajal kui *acqua alta* su jalasääri jahutab". Võid küll olla vaene rändav kultuurisõdur, kuid juhuse tahtel oled end ehtinud kadestamisväärse "rambe kosmopoliitse glamuuriga", mis saadab sind ka su viletsas, kuid kallihinnalises korteris.[3]

Kunstimaailma sõltuvus reisimisest ja sellega seotud aurast on krooniline ja üha süvenev. Kui ma praegu näen kolleege suundumas järjekordsele messile, residentuuri või retrospektiivile, ei vii see mu mõtteid tasuta jookidele ja muule, mis neid nende viietärnilises sihtkohas ees ootab, vaid lennureisile, mis neid sinna viib. Kolmele ruutmeetrile Arktika merejääle, mis sulab iga atmosfääri paisatud süsinikdioksiidi tonni kohta. (Edasi-tagasi lend New Yorgist Londonisse tekitab umbes 986 kg.) Tõsiasjale, et üks väike rühm inimesi – 12 protsenti ameeriklasi, kes teevad aastas rohkem kui kuus edasi-tagasi lendu – vastutavad kahe kolmandiku kogu USA lennunduse heitmete eest. Me näeme kultuurilise eesliini rõhutatud rahvusvahelisust kui kaitsekilpi meie aja konservatiivse kapseldumise vastu, kuid räägime vähe sellest, kuidas kogu see ringirabelemine üksnes kiirendab kliimamuutust.

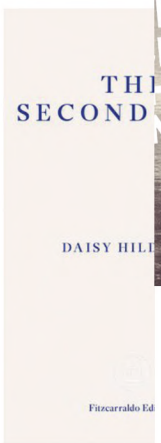
See kummaline topeltteadvus meenutab seda, mida kirjanik Daisy Hildyard nimetab "teiseks kehaks" oma 2018. aasta samanimelises raamatus "The Second Body". Tööasjus lennukile minnes tunnen hetkeks valgustatust ja võimestatust, justkui oleksingi keegi, kes on piisavalt väärtuslik selleks, et mind pelgalt ühe kunstnikuvestluse kuulamiseks või näituse vaatamiseks sinna kohale lennutataks. (See on muidugi pettekujutlus, kuid paljudele tuttav pettekujutlus.) Ja ometi olen ühtlasi painavalt teadlik sellest kollektiivsest "teisest kehast" – sellest, kuidas igaüks meist oma väikest argist elu elades osaleb märkamatult suurema kahju tekitamisel, kuidas meie harjumused ja hobid on lahutamatult seotud üleujutustega Bangladeshis, põudadega Ida-Aafrikas ja äärmuslike kuumalainetega Euroopa linnades.

Meie "teised kehad" muudkui kasvavad ja kasvavad. On teada, et temperatuuri tõus kõigest kahe kraadi võrra põhjustaks igal aastal 30 miljoni inimese ümberasumise, 388 miljonit inimest kogeks veepuudust, kuumalainete kestus pikeneks 25 protsenti.[4] Ajakirjanik David Wallace-Wellsi sõnul on käes "kliimapaanika ajastu" ning probleem muutub raskemini lahendatavaks iga aastaga, mille võrra me selle lahendamist edasi lükkame. Optimism kipub väljenduma veel ainult rahvusliku nartsissismi vormis: 2019. aasta novembris taganes Donald Trump Pariisi kliimakokkuleppest põhjendusega, et

It's a lifestyle the critic Andrew Berardini both summarized and parodied in a 2014 essay for the Canadian art website Momus, "How to Survive International Art: Notes from the Poverty Jetset". Already that piece reads like a nostalgic elegy for a bygone time. Berardini trades Bourriaud's theoretical polemics for a soft sensualism, evoking the pleasures of travel in the lifestyle of the "art nomad": "You live on one continent and work on two others." You have "a firsthand knowledge of the sunrise over the Po, the sunset over Shenzhen, the crackle of the midday sun as the Acqua Alta wets your calves". You might be a poor culture-ronin, but you have accidentally attained an enviable "air of weary cosmopolitan glamour", which follows you back to your shabby, expensive flat.[3]

The art world's addiction to travel and the aura it imparts is chronic and it's only getting worse. Today, as I watch colleagues depart for another fair, residency or retrospective, I think not of their open-bar, expenses-paid, five-star destination, but of the plane trip there. The three square metres of Arctic sea ice that melt for every tonne of carbon dioxide released into the atmosphere. (A return flight New York to London generates approximately 986 kg.) The fact that one small group – the 12 percent of Americans who make more than six round-trip flights a year – are responsible for two-thirds of the US's aviation emissions. We see the pointed internationalism of the cultural vanguard as a bulwark against the inward-oriented conservatism of our moment, but we talk less about how all that movement is only accelerating climate change.

It's a strange double-consciousness, reflective of what the writer Daisy Hildyard has called "the second body" in her 2018 book of that name. When I fly for work, I feel briefly enlightened, empowered, like I am someone valuable enough to have been transported simply to see a talk or exhibition. (A delusion, of course, but one many people share.) And yet, I also have the crushing awareness of that collective second body: the way that each of us, undertaking our mundane lives, is also invisibly contributing to the damage, our habits and hobbies inseparable from flooding in Bangladesh, droughts in East Africa and extreme heatwaves across European cities.




Our second bodies become bigger and bigger. We know that an overall rise in temperature of just two degrees would mean the displacement of 30 million people a year, 388 million people exposed to water scarcity, a 25 percent increase in hot days.[4] It is the "age of climate panic", according to journalist David Wallace-Wells, and each year we do not solve the problem, the harder it gets to solve. Any sense of optimism often takes the form of nationalist narcissism: in November 2019, Donald Trump withdrew from the Paris Climate Agreement on the grounds that it would "punish the American people". This kind of exceptionalism is like the subconscious assumption that your flight alone won't hurt the environment.

*

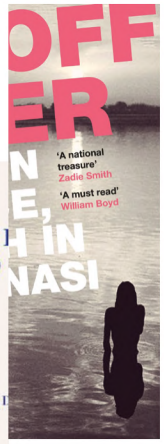
Despite our awareness of the apocalyptic Anthropocene – a curatorial buzzword long before it became mainstream – we seem to feel that travel is either a right or a necessity. There are plenty of good reasons. The small, scattered art world is kept united by flights and human relationships built on both planned and chance physical encounters. Museums, galleries, magazines and individual freelancers alike must maintain their networks and knowledge of what is happening elsewhere, not just because of the cosmopolitan ethic, but to stay

see “karistab ameeriklasi”. Sedalaadi usk USA erandlikkusse sarnaneb alateadliku hoiakuga, et minu üks lennureis eraldiseisvalt ei kahjusta küll keskkonda.

*

Ehkki oleme teadlikud apokalüptilisest antropotseenist – mis oli kuraatorite seas moesõna ammu enne peavoolu jõudmist –, tundub samas, et peame reisimist kas oma õiguseks või möödapääsmatuks vajaduseks. Häid põhjendusi on palju. Lennuliiklus ning inimsuhted, mis põhinevad füüsilistel kohtumistel, nii plaanipärastel kui ka juhuslikel, on need, mis väikest ja hajusat kunstimaailma ühendvad. Muuseumid, galeriid, ajakirjad ja iseseisvalt tegutsevad vabakutselised peavad kõik looma võrgustikke ja püsima kursis mujal toimuvaga – mitte ainult kosmopoliitsete kõlblusnormide tõttu, vaid ka loovtöötajate turul konkurentsis püsimiseks. Samas, meie reisimistungi sügavam põhjus võib olla seotud kunsti olemuse endaga, seda eriti praegusel digitaalajastul, mil benjaminlikku aurat näib kunstiteose ümber leiduvat vähem kui kunagi varem.

Kunsti on alati iseloomustanud palverännaku aspekt – kohustus rännata mingi füüsilise objekti juurde selle algupärases keskkonnas. *Grand tour*, Briti aristokraatia 18. sajandi traditsiooniline ringreis mandri-Euroopas kui omamoodi kultuuriline initsiatsioon oli samuti üles ehitatud kunsti vaatlemisele ja ostmisele. Ühes 1722. aastast pärinevas reisijuhis Itaalia “piltide ja kujude” juurde seati eesmärgiks “püüda veenda meie aadlit ja aristokraatiat maalikunsti armastama, kunstiasjatundjaiks saama”.[5]




Esmalt külastati üksikuid teoseid, siis suuri muuseume ja kunstikogusid, seejärel Pariisi akadeemilise salongi lühiajalisi näitusi. 1895. aastal toimus esimene Veneetsia biennaal. Alates 2000. aastatest on palverännaku sihtpunkti positsiooni tõusnud kunstimessid ja kõikvõimalikud -iennaalid. Nende külastamise mõte sarnaneb *grand tour*’i eesmärgiga, nagu selgitab kriitik Dave Hickey, kirjeldades messiringkondi *circa* 2007 ajakirjas Vanity Fair: “Olgu sul kui tahes palju raha, rikas olemist ei saa õppida Sun Valleys golfi toksides ega Kiievis viinapitse kummutades. Üha areneva globaalse etiketi omandamiseks tuleb selles elada.”[6]

Julgeksin väita, et tänapäeval ei tekita tõmmet nii väga kunst ega kunstnikud, vaid neid ümbritsev sotsiaalne väli. Iga üritus on *de facto* installatsioon “suhestuvast esteetikast”, Bourriaud’ 1998. aasta ajusünnitisest, mis eelistab näha sotsiaalseid kogemusi kunstiobjektidena. Kontseptsiooni “pidu-kui-kunst” dokumenteeris, levitas ja võimendas Artforumi irooniline päevikuvormis veebikolumn “Scene & Herd” (Nähtud ja kuuldud/Skeene ja kari), mis alates 2003. aastast muutus iganädalaseks reisimisprivileegi teenistuses olevaks propagandaks. Sealne nimeloopimine pani aluse eksklusiivsele seltsielu üksusele. Geoff Dyer pilas seda subkultuuri oma 2009. aasta romaanis “Jeff in Venice, Death in Varanasi” (Jeff Veneetsias, surm Varanasis): “Praegu aga käis biennaal, ja pidusid, kuhu minna, oli palju teisigi, nii et kohe, kui mõni neist hakkas ära vajuma, oli sellel ka peagi ots peal.” Dyer manab oma kirjanikust peategelase silmade läbi esile tsooni, kus kohtutakse kunstiobjektidega, peetakse kolleegidega ebamääraselt teoreetilisi jutuajamisi, mille käigus üksmeel on kerge tekkima, ning harrastatakse juhuseks ja manustatakse kokaiini.

Ringi reisivate kunstimaailma asjaosaliste värskeim kaitsepühak on Hans Ulrich Obrist, ratastel kohver reliikvialaekana

competitive in the creative marketplace. Still, the deeper reason for our desire to travel might have something to do with the nature of art itself, particularly in the digital era, when the Benjaminian aura seems scarcer than ever.

Art has always had an aspect of pilgrimage – the imperative to travel to encounter the physical object in its original surroundings. The Grand Tour, the 18th-century tradition for the British gentry to travel continental Europe as a kind of cultural coming of age, was oriented around seeing and buying art. One such 1722 guide to Italy’s “pictures and statues” put forth its goal “to endeavour to persuade our nobility and gentry to become lovers of painting, and connoisseurs”.[5]

First we visited individual works, then the great museums and collections, then the ephemeral academic salons of Paris. 1895 saw the first Venice Biennale. Since the 2000s, art fairs and all sorts of -ennials have taken up the mantle of pilgrimage destination. The motivation to attend these events chimes with the goal of the Grand Tour, as the critic Dave Hickey described in his account of the fair circuit *circa* 2007 in Vanity Fair: “No matter how rich you are, you can’t learn how to be rich playing pitch and putt in Sun Valley or throwing down vodka shooters in Misto Kyyiv. You need to absorb the evolving global etiquette by immersion.”[6]

I would argue that it is neither the art nor the artists that provide the attraction these days, but the surrounding social scene. Each event forms a *de facto* installation of “relational aesthetics”, a 1998 coinage again of Bourriaud’s, which privileges social experiences as art objects. The party-as-art was documented, disseminated and intensified through Artforum’s tongue-in-cheek “Scene & Herd” diaries, an online column that, from 2003, became weekly propaganda for the privilege of travel. Its name-dropping established an exclusive social cohort. Geoff Dyer satirized the scene in his 2009 novel “Jeff in Venice, Death in Varanasi”: “This was the Biennale, there were lots of other parties to go to and as soon as a party began flagging it quickly fizzled out.” Dyer, via his writer-protagonist, evokes a zone of encounters with art objects, vaguely theoretical discourse with colleagues in which consensus is easily reached, casual sex and cocaine ingestion.

Hans Ulrich Obrist is the latest patron saint of art-world travel, his reliquary a rolling suitcase. In a 2014 New Yorker profile, D.T. Max recounted that the curator had made 2,000 trips over the past 20 years and travelled for “50 of the previous 52 weekends”. (All in, we could say he’s responsible for at least 6,000 square metres of melted Arctic ice.) The curator made meeting artists and having conversations his practice; both necessitate physical co-presence. Obrist’s travel habit trickled down. How many participants in the art world today must fall within that 12 percent demographic of maximum polluters?

For DIS’s 2014 disaster issue, it collaborated with the magazine ECOCORE to solicit data about the climate impact of individual exhibitions; one show at Artists Space in New York with works shipped from Germany produced 0.0449 tonnes of carbon dioxide –bad, but not as bad as one intercontinental flight, which produces twice as much. (Multiply that by thousands to get the impact of a single art fair.) In 2018, Olafur Eliasson’s “Ice Watch” brought 30 chunks of glacier from Greenland to London, slowly melting in order to incite us into second-body guilt. But the installation also produced 55 tonnes of carbon dioxide between the flights, hotels, ships and trucks needed to execute the project – its mechanical and human resources.[7]

käe otsas. Ajakirjas The New Yorker 2014. aastal ilmunud portreeloos luges D. T. Max kokku, et kuraator Obrist on viimase 20 aasta jooksul teinud 2000 reisi ning olnud reisil "viimasest 52 nädalavahetusest 50 nädalavahetusel". (Seega võiks öelda, et ta on vastutav ühtekokku vähemalt 6000 ruutmeetri Arktika jää sulamise eest.) Kuraatorina kujundas ta kunstnikega kohtumisest ja nendega vestlemisest oma praktika, ent mõlema eesmärgi täitmine nõuab osapoolte füüsilist kohalolu. Obristi reisimisharjumustest hakati laiemalt eeskuju võtma, ka n-ö madalametel astmetel. Mõelda vaid, kui palju tänastest kunstimaailma osalistest kuulub tolle 12 protsendi ehk suurimate reostajate hulka!

2014. aastal ilmus väljaande DIS keskkonnakatastroofi erinumber koostöös ajakirjaga ECOCORE, mis uuris konkreetsete kunstinäituste kliimamõju. Üks Saksamaalt kohale toimetatud näitus New Yorgi Artists Space'is tekitas 0,0449 tonni süsinikdioksiidi, mis on küll halb, aga mitte nii halb kui kaks korda rohkem heitmeid tekitav ühe inimese mandritevaheline lennureis. (Üheainsa kunstimessi mõju arvutamiseks tuleb aga korrutada see number mitme tuhandega.) 2018. aastal tõi Olafur Eliasson installatsiooni "Ice Watch" (Jäävahtkond) jaoks Gröönimaalt Londonisse 30 kamakat liustikujääd, mis aeglaselt sulades pidi äratama meis süütunnet oma "teise keha" pärast. Kuid ühtlasi tekitas projekti teostamiseks vajalik mehaaniline ja inimressurss – lennukid, hotellid, laevad ja veoautod – 55 tonni süsinikdioksiidi.[7]

Kliimamuutusega seoses laiutab kunstike taotletava sõnumi ja kunsti tegeliku mõju vahel lõhe. Kui teos on meemina väga edukas, nagu "Ice Watch" seda oli, võib see olla oma hinda väärt. Kuid kergemeelse teose eristamine piisavalt veenmisjõulisest on õnnemäng. Sedalaadi installatsioonid kipuvad probleemi pigem estetiseerima kui lahendama, sest "reageerida" või "adresseerida" on lihtsam, kui ilmselge lahenduse kasuks valida, s.t globaalsest võrgustikust välja astuda. Teoses "The Uninhabitable Earth" (Elamiskõlbmatu Maa) kritiseerib Wallace-Wells neoliberaalset eksiarvamust, et "tarbijavalikud saavad asendada poliitilist tegutsemist" – kui me ainult ostaksime vastutustundlikult õigeid asju, võiksime keskkonnamured lahendada. "Kliimakriis nõuab palju tõsisemat poliitilist pühendumust kui hõlpsasti saavutatavad retoorilised toetusavaldused, mugav kogukondlikkus või eetiline tarbimine," kirjutab ta.[8] See kehtib ka kunstimaailma tarbimiskäitumise puhul: keskkonnateadliku kunsti ostmine ei peata mereveetaseme tõusu.

Kunstil on tõepoolest aktivismile omast potentsiaali mõjutada seda, kuidas me tajume kliimamuutust ja selle tagajärgi. Kunst võib meile meelde tuletada, et enamiku Läänes elavate inimeste suurim panus kliima soojenemisse ei tulene mitte nende üleliigsest lendamisest, vaid heitmetest, mis pärinevad nende autodest ja nende kodude kütmisest ning jahutamisest. Samuti võib kunst näidata, et isiklikud valikud ei mängigi kliimamuutustes põhirolli: 100 suurettevõtet, sealhulgas ExxonMobil, Shell, BP ja Chevron, põhjustavad 71 protsenti maailma süsihappegaasi heitmetest.[9]

*

Me kõik oleme üheskoos vastutavad selle eest, et reisimisest on saanud midagi ihaldusväärset, kuna nõustume mõttega, et mitmes kohas elamine on kuidagi kosmopoliitilisem ja loomingulisem kui ühte kohta elama asumine ja sinna püsimajäämine. Eelistame ikka iga paari nädala tagant reisil käia,

In regard to climate change, there's a gap between what art attempts to communicate and its literal consequences. If a work is particularly memetically successful, as "Ice Watch" was, perhaps the cost was worth it. Judging between the frivolous and the adequately persuasive is a gamble. In installations such as these, the problem tends to get aestheticized rather than solved, because it's easier to "respond to" or "engage with" than to undertake the obvious fix, which is to opt out of the global circuit. In his book "The Uninhabitable Earth", Wallace-Wells critiques the neoliberal misconception "that consumer choices can be a substitute for political action" – if only we conscientiously buy the right things, we might fix the environment. "The climate crisis demands political commitment well beyond the easy engagement of rhetorical sympathies, comfortable partisan tribalism and ethical consumption," he writes.[8] This applies to the consumerism of the art world as well: buying environmentally woke art isn't going to stop the seas from rising.

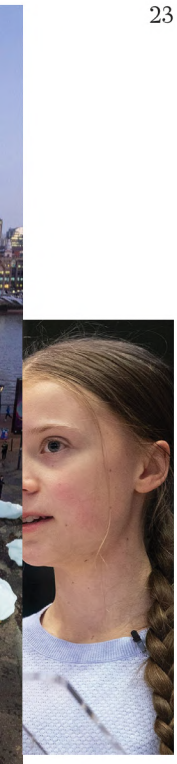
Art does have the potential for activism in the sense of changing the way we envision climate change and its causes. It can remind us that, for most people in the West, it's not too much flying that is their greatest contribution to the warming planet, but emissions from their cars and the way they heat and air-condition their homes. Or it can show that individual choice doesn't even play the most significant role in climate change: 100 corporations – including ExxonMobil, Shell, BP and Chevron – cause 71 percent of global carbon emissions.[9]

*

We are all implicated in making travel aspirational, for accepting the idea that living between places is more cosmopolitan, more creative, than settling in just one and staying there. We keep choosing to leave every few weeks, constantly advertising for subletters on Facebook, melting the Arctic ice, because movement is so pleasurable.

I remember how legitimizing travel felt to me as I tried to make my way through the art world a decade ago as a journalist and critic. Previews, press trips, opening parties, panels: I was a professional spectator. My first full-time job out of university was as the English editor of the Beijing-based magazine Leap. The first moment I felt like I was part of a scene that I barely knew existed as a student – the "Scene & Herd" zone – I was leaning against the wall of my own giant hotel suite in Hangzhou, having travelled there in a van from Shanghai with three Chinese art critics to attend an artist's museum opening. At the afterparty, there were bowls of Zhongnanhai cigarette packs and plates of smoked duck necks stacked on the bar, which the artist owned. Later came the junkets, the upgraded flights to Istanbul, the dinners on drifting boats or in the courtyards of closed museum, the several times I went to Savannah, Georgia, less for the art than because I liked the Spanish moss and the ageing neoclassical architecture.

In the end, I wasn't even that successful at gaming the system. I always marvel at one friend who seems to have been on the road for the past five years straight: biennial, art fair, fashion retrospective, boutique hotel opening, all with the dubious veneer of art-world relevance. Travel doesn't cost writers anything except the questionable value of our time; the payment we offer in return is often no more than a quick dispatch posted on the website of a major glossy magazine. Some triangulation of real and cultural capital happens between the



paneme taas Facebookis allüürniku otsimiseks kuulutuse üles ja sulatame Arktika jääd, sest liikumine on nii mõnus.

Mäletan, kui õigustatud tundus reisimine minu jaoks kümme aastat tagasi, mil alles üritasin endale ajakirjaniku ja kriitikuna kunstimaailmas teed rajada. Pressipäevad, tööreisid, avamispeod, žüriid – olin professionaalne vaatleja. Minu esimene täiskohaga töö pärast ülikooli oli inglise keele toimetaja amet Pekingis tegutseva ajakirja Leap juures. Esimene kord, kui tundsin end kuuluvat maailma, mille olemasolust mul üliõpilasena polnud õieti aimugi – tollest kolumnist "Scene & Herd" tuttavasse tsooni – oli siis, kui nõjatusin vastu seina üleni minu päralt olevas hiiglaslikus hotellisviidis Hangzhous, kuhu olin saabunud väikebussiga Shanghaist koos kolme hiina kunstikriitikuga, et osaleda ühe kunstniku näituse avamisel. Kausid Zhongnanhai sigaretipakkidega ja taldrikud suitsutatud pardikaeladega olid leti peal virnas järelpeol, mis toimus kunstnikule kuuluvas baaris. Hiljem lisandusid luksusreisid, kallid lennud Istanbuli, õhtusöögid triivivatel jahtidel või suletud muuseumide sisehoovides, korduvad reisid Georgia osariiki Savannah'sse – mitte niivõrd kunsti pärast, kuivõrd seepärast, et mulle meeldis hispaania samblik ja vana neoklassitsistlik arhitektuur.

Laiemas plaanis ei olnud ma isegi eriti osav süsteemi ärakasutaja. Olen alati imetlenud üht oma sõpra, kes paistab olevat viimased viis aastat järjest reisinud: biennaal, kunstimess, moekunsti retrospektiiv, butiikhotelli avamine – kõike seda kahtlase ettekäändega, et asi on kunstimaailma jaoks oluline. Reisimine ei lähe reportaaži kirjutajale maksma mitte midagi peale meie küsitava väärtusega aja; vastutasuks aga piirdume sageli vaid mõne suure klantsajakirja veebisaidile üles laaditava kiirülevaatega. Ehk et mingisugune reaalse ja kultuurilise kapitali triangulatsioon leiab aset kliendi, suhtekorraldusfirma ja meediaväljaande vahel, ning ühtäkki oledki sa omadega juba kusagil maailma teises otsas.

Tagantjärele tunnen end küll süüdi oma tollase laia elu pärast, kuid samas on mul piinlik, et see elu polnud nii ekstreemne kui paljudel teistel. Kas see kõik oli keskkonnale tekitatud kahju väärt? Reisimine tundub omamoodi sotsiaalsele survele järeleandmisena, millest saaks otsustavalt tegutsedes loobuda või vähemalt seda vähendada – lubades endale vaid mõne üksiku lennu, nagu salaja tehtud sigareti. Noor rootsi kliimaaktivist Greta Thunberg on keskkonnaalase *guilt-tripping*'u (täpne eestikeelne vaste puudub, ingl 'süütunde tekitamise teel endale ja oma eesmärkidele tähelepanu tõmbamine' – *Toim*.) teerajaja, kes kasutab oma sõnumi edastamiseks loodussõbralikke meetodeid, näiteks üle Atlandi purjetamist, mis mõjus kui kahe nädala pikkune kestvus-*performance*. Oma kodumaal on Thunberg teinud kihutustööd lennuhäbi (*flygskam*) mõistele ja mõningal määral ka edu saavutanud: möödunud suvel vähenesid Rootsi siselennud eelmise aastaga võrreldes 8 protsenti.

Meie valdkond ei pea nii suurel määral lendamisest sõltuma. Me kasutame piltide vaatamiseks juba niigi Instagrami – miks siis mitte jätta installatsioonide ülespildistamine nende inimeste ülesandeks, kes elavad näitusepaiga või ateljee läheduses, ja lihtsalt vaadata pilte veebis? Teine võimalus näib olevat midagi Leadership in Energy and Environmental Design'i (Juhtimine energeetika ja keskkonna kujundamisel) ehk LEED-sertifikaadi sarnast kunstnäituste jaoks: keskkonnasõbralikult kureeritud kunstielamused, biennaalid, mis liiguvad meritsi nagu Thunberg või samuti väiksema keskkonnamõjuga raudteel, mis on siiani meeliköitev liikumisviis. Võti võib olla uute formaatide leidmine ja uute ootuste

client, PR agency and publication and, all of a sudden, you're halfway around the world.

In retrospect, I feel both guilty at my own largesse and embarrassed that it wasn't as extreme as others'. Was it worth the environmental price? The travel seems like a kind of social pressure that, if we decided to, we might be able to give up, or at least cut back on – sneaking in just a few flights like clandestine cigarettes. The young Swedish climate activist Greta Thunberg has pioneered environmental guilt-tripping, mounting her activism using sustainable methods like sailing across the Atlantic, a durational performance of two weeks. In her home country, Thunberg has pushed the term *flygskam* (or flight shame) to some effect: this past summer, Swedish domestic flights decreased by eight percent compared to the previous year.

Travelling doesn't have to be such a burden on our industry. We consume images on Instagram already; why not leave installation shots to be produced by those who live close to an exhibition or a studio and then just look at them online? Alternatively, there seems to be an opportunity for a kind of Leadership in Energy and Environmental Design (LEED) certification for exhibitions: sustainably curated art experiences, biennials that travel on ships, like Thunberg, or on lower-impact trains, which remain an evocative mode of continuous movement. The trick might be coming up with new formats and new expectations, admitting that our current methods of drop-shipping shows are unsustainable at best. How do we relocalize art through curation, without sacrificing the global culture that we prize?

An answer could come from Obrist, with his formula-based "do it" exhibitions, launched in 1993, in which works take the form a set of instructions that can be restaged by other artists who are conveniently accessible. Or, we could move at a consciously slower speed, with residencies instead of junkets, commissions instead of short-term installations. I recall Dougald Hine – co-founder of the UK's Dark Mountain Project, which advocates retreat from civilization in response to climate change – mentioning an idea for a pan-European theatre troupe that travelled only by land. Hine's latest project is Home: a school based in rural Sweden for studying "the mess the world is in", grounded in bringing people together, in one spot, on a small scale. The goal here is finding a sustainable ecology not just for the climate but also cultural community, rooted in place. We don't need to stop travelling, but it's worth admitting that the trips can be made more worthwhile. There are enough parties wherever you already live.

In 2009 Bourriaud asked us to deny our origins any value as origins, to travel as a means of challenging our identities and our aesthetics. But to continue accelerating on the nomadic path risks homogenization in the short term and literal disaster in the long. Ignoring nationhood now seems ignorant, patronizing. Beyond a connoisseurship of places, of cities and their various charms, we need to cultivate an appreciation of staying put. Invite a few local friends over, light some candles and call it *hygge* – it might even be fun.

*Kyle Chayka is a freelance writer and critic. He began his career as a visual art critic for Hyperallergic.com in Brooklyn, and now lives in Washington, D.C.*

loomine, tunnistades endale, et meie praegused näituste kohaletoimetamise viisid ei ole kaugeltki keskkonnasõbralikud. Kuidas kureerimise kaudu kunsti taaslokaliseerida, ilma et ohverdaksime seejuures globaalse kultuuri, mida hindame?

Lahenduse võime leida Obristilt endalt, kelle 1993. aastal alguse saanud näituseprojektis "do it" (tee seda) on teoste asemel juhendid, mida järgides saavad igas uues asukohas olemasolevad kunstnikud teosed taasluua. Samuti võiksime lihtsalt reisihoogu maha võtta, asendada üritusturismi residentuuridega ja lühiajalised installatsioonid tellimustöödega. Mulle meenub idee luua üleeuroopaline, üksnes maismaad möödarändav teatritrupp, millekäisvälja Dougald Hine, kliimamuutustele vastuseks tsivilisatsioonist taandumist propageeriva Dark Mountain Project'i (Tumeda mäe projekt) üks asutajaid Suurbritannias. Hine'i uusim projekt on Home (Kodu) – Rootsis tegutsev maakool, kus uuritakse "maailmas valitsevat segadust", aluseks mõte tuua inimesi kokku ühte kohta ja tegutseda väikeses mõõtkavas. Eesmärk on leida jätkusuutlik ökoloogia mitte ainult põhjamaist kliimat silmas pidades, vaid ka paikse, juurtega kultuurikogukonna mõttes. Me ei pea reisimisest täielikult loobuma, kuid tasub siiski tunnistada, et reisid saaksid olla väärtuslikumad. Pidusid toimub piisavalt ka seal, kus iganes sa juba elad.

2009. aastal palus Bourriaud meil eitada oma päritolu väärtust algallikana ning reisides oma identiteeti ja esteetikat proovile panna. Kuid üha kiiremini nomaadluse teed minnes riskime lühemas perspektiivis homogeniseerumisega ja pikemas perspektiivis tõelise katastroofiga. Rahvuse ignoreerimine paistab nüüdseks võhikliku ja patroneerivana. Lisaks eri kohtade ja linnade ning nende mitmesuguste võlude tundmaõppimisele peame arendama oskust hinnata paikset eluviisi. Kutsugem külla mõni kohalik sõber, süüdakem küünlad ja mõelgem, et see on *hygge* (taani 'hubane' – *Toim.*) – nii võib isegi lõbus olla.

*Kyle Chayka on vabakutseline ajakirjanik ja kriitik. Ta alustas oma karjääri visuaalse kunsti kriitikuna väljaandes hyperallergic.com Brooklynis ja elab praegu Washingtonis.*

* Artikkel ilmus esmakordselt ajakirjas frieze (nr 208) pealkirja all "Vanity & Vapour Trails" ning avaldatakse siinkohal autori ja frieze'i lahkel loal.

1 Nicolas Bourriaud, The Radicant. New York: Lukas and Sternberg, 2009.

2 *Ibid.*

3 Andrew Berardini, How to Survive International Art: Notes from the Poverty Jetset. – Momus.ca 1. XII 2014.

4 The Impacts of Climate Change at 1.5C, 2C and Beyond. – Carbon Brief, 2018.

5 Tsit. teoses: Bruce Redford, Venice and the Grand Tour. New Haven: Yale University Press, 1996, lk 36.

6 Dave Hickey, A Fair to Remember. – Vanity Fair 25. XI 2008.

7 "Ice Watch", kunsti keskkonnateadlikkusega tegeleva Londoni mittetulundusühingu Julie's Bicycle ja Studio Olafur Eliassoni koostöös valminud raport, veebruar 2019.

8 David Wallace-Wells, The Uninhabitable Earth: Life After Warming. London: Allen Lane, an imprint of Penguin Books, 2019.

9 Dr Paul Griffin, The Carbon Majors Database: CDP Carbon Majors Report 2017, EJ/CJ Digital Hub, July 2017.

* First published in frieze issue 208 with the title "Vanity & Vapour Trails" and appears here with the kind permission of the author and frieze magazine.

1 Nicolas Bourriaud, The Radicant. New York: Lukas and Sternberg, 2009.

2 *Ibid.*

3 Andrew Berardini, How to Survive International Art: Notes from the Poverty Jetset. – Momus.ca 1. XII 2014.

4 The Impacts of Climate Change at 1.5C, 2C and Beyond. – Carbon Brief, 2018.

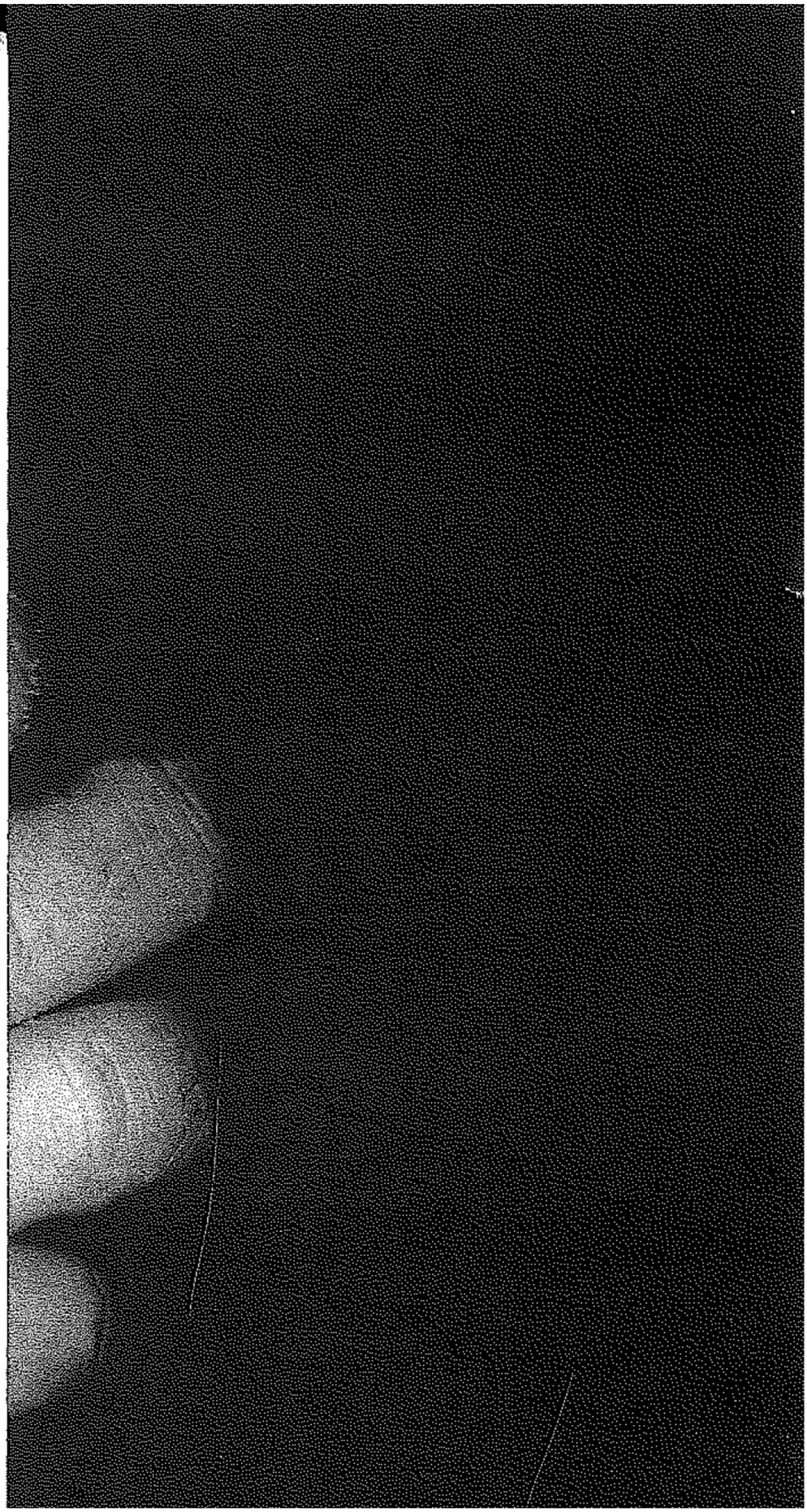
5 Cited in: Bruce Redford, Venice and the Grand Tour. New Haven: Yale University Press, 1996, p 36.

6 Dave Hickey, A Fair to Remember. – Vanity Fair 25. XI 2008.

7 "Ice Watch", report produced by the London-based arts environmental awareness nonprofit Julie's Bicycle in collaboration with Studio Olafur Eliasson, February 2019.

8 David Wallace-Wells, The Uninhabitable Earth: Life After Warming. London: Allen Lane, an imprint of Penguin Books, 2019.

9 Dr Paul Griffin, The Carbon Majors Database: CDP Carbon Majors Report 2017, EJ/CJ Digital Hub, July 2017.



7. III–31. V 2020
Tallinna Kunstihoone
Kuraator: Siim Preiman

# Tagasilangemine maatriksisse

*Triloogia lõpp:*[1] *Neeme Lopp kirjutab Mihkel Ilusa ja Paul Kuimeti ühisnäitusest Tallinna Kunstihoones.*

Mihkel Ilusa ja Paul Kuimeti ühisnäitus "Lõputa lugu" jõudis Tallinna Kunstihoones olla avatud täpselt neli päeva, kui koroonaviiruse esimene laine 2020. aasta märtsis kõik muuseumid[2] sulges. Lugu sai siiski õnneliku lõpu kolmeks nädalaks taasavatud näituse näol maikuus. Kujundina oleks näituse täielik mittetoimumine ehk isegi tugevam olnud, kuid siiski hea, et kontseptsiooni natuke ka näituseruumis kogeda sai. Aga kujundi mõõtmed võttis ka näituse ajutine sulgemine ja teadmatus jätkumise osas, kuna see viitas neile infrastruktuurilistele tingimustele, mille raames meil näitusi tavaliselt korraldatakse: ruumile, muuseumile ja lõpuks neile poliitilistele otsustele, mis muuseumide tegevust mõjutavad.

Aga pandeemia puhul oli tegemist siiski juhusega, millega autorid vaevalt olid arvestanud. Väidetavalt oli näitust ette valmistatud üle kahe aasta ja mõlema autori kunstnikupraktikat vaadates hulga kauemgi. Ega need osapooled näitusel kergesti omavahel haakugi, liikudes enamasti oma loogikaid pidi, teineteisega kontakti otsimata, seega lähenen neile seda punkti pidi, mis nad kontseptuaalselt selgelt kokku liigendab ning mistõttu ka sulgemise kujund üldse tööle hakkab. Sest ka Ilus ja Kuimet tegelevad oma praktikas infrastruktuuri küsimustega, millele uudses olukorras toimunud ühiskondlike infrastruktuuride esiletulek andis ootamatu üldistava konteksti.

*

Mihkel Ilus tegeleb kõige sellega, ilma milleta traditsioonilist maalikunstiteost ei eksisteeri, aga mida ise selleks ei peeta: raamid, molbert, pintsel, lina, millest valmistatakse lõuendit, kuni koosolekulauani, mis kehastab irooniliselt endast idee tekkimise üht sümboolset nulltasandit, selle algtingimust (arvestades, kui kaugel on mõne tegeliku ajurünnaku tagajärjel sündivad ideed Kunsti Ideest). Esmapilgul oleks niisiis justkui tegu üsna tavapärase meediumikriitikaga, aga Ilusa lähenemine liigub sellest edasi. Meediumikriitilist lähenemist kasutatakse siin õigupoolest uue sotsiaalse suhte loomiseks kunstniku, loomingu ja töö vahel.

Töö on miski, mis kuulub tegevuste ühiskondlikkusse korrastusse. Tööd teeme me kõik. Kuhugi kuulub selles ka kunstnik, vähemasti on ta mingil määral nähtav. Kõige kahtlasem on loomingu positsioon, eriti kuna kunstniku puhul langevad looming ja töö kokku. Niisiis, kui Ilus teeb installatsiooni ("Inimest temast nagunii ei saa", 2020) kuivatatud



7. III–31. V 2020
Tallinn Art Hall
Curator: Siim Preiman

# Relapse into the matrix

*The end of a trilogy:*[1] *Neeme Lopp writes about Mihkel Ilus and Paul Kuimet's joint exhibition in Tallinn Art Hall.*

Mihkel Ilus and Paul Kuimet's joint exhibition "Endless Story" opened in Tallinn Art Hall just four days before all museums were closed due to the first wave of the coronavirus in March 2020.[2] The story did have an end, though, a happy one, as the show reopened for three weeks in May. As a metaphor, the complete cancellation of the exhibition might have been even more powerful, but it's a good thing the public got a chance to experience the concept in the exhibition space. Still, even the temporary closure of the exhibition and the uncertainty about its continuation took on metaphorical dimensions, highlighting the infrastructural setting in which exhibitions usually take place: the space, the museum and, finally, the political decisions that affect museums.

The pandemic, however, was a coincidence the authors could hardly have planned for. The exhibition is reported to have been over two years in preparation, and considering the creative practice of both artists, for much longer. To be honest, the two parties do not really come together in the exhibition, each mostly moving according to its own logic, without looking for contact with the other; so I will approach them from the one angle that articulates a clear conceptual link between the two and makes the metaphor of closure work in the first place. Both Ilus and Kuimet deal with infrastructural issues in their artistic practices, and this aspect took on an unexpectedly general meaning in this unprecedented context of re-emphasised social infrastructures.

*

Mihkel Ilus deals with all the prerequisites for a traditional work of painting that are not themselves considered part of art: frames, easels, brushes, the flax used for canvases – all the way down to the conference table, an ironic embodiment of the symbolic ground zero where new ideas are conceived (considering how far removed the results of an actual brainstorming session tend to be from the Idea of Art). On the face of it, then, this looks like your run-of-the-mill critique of the medium, but Ilus' approach moves beyond that. In fact, he uses the critique of the medium to create a new social relationship between the artist, the creative process and the work.

Work is part of the social order of activities. We all work. The artist also has a place in this order or at least is visible in it to some extent. The position of creation is the most dubious, especially as work and creation coincide in the artist. So,

linataimedest, mis on lõuendi lähteaine, siis on ta selle lina ise kasvatanud. Kui me kohtame kobakat pintslit, siis on sellesama pintsliga värvitud ainus näitusel maalitud sein.

Ühesõnaga, Ilus nihestab pilku sellele, kus (maali)looming ja seda ümbritsev töö asuvad: kes, kus, millal ja mille abil seda teeb. Ta toob töö nähtavale, viies samas traditsioonilise arusaama loomingust kulisside taha, õigemini otse kulissidesse; tõmbab loori kunstiillusioonilt, viidates selle kaudu tõgamisi ühtlasi ühiskondlikule ettekujutusele kunsti asendist ja rollist, kunstist kui "illusioonide vabrikust", mille eesmärk on toimida ühiskondliku taustsüsteemina, mille eeslaval unistada Eesti Nokiast või oma "majanduslikust tootemloomast", nagu on üks Ilusa kujund näitust saatvas videos.

Selles osas omandab vahest kõige sümboolsema tähenduse Ilusa suurim installatsioon – diagonaalis üle Tallinna Kunstihoone suure saali tagumise osa ulatuv maalikunsti abivahenditest tehtud vaateratas (Platonovi jutustuse järgi nimetatud "Gradovi linn", 2020). Ratta konstruktsioon näib sedavõrd kipakas, justkui vajuks see meile esimesel võimalusel kaela, nii nagu on purunenud koos vaaterattaga seotud ühiskondlikud illusioonid – 1893. aastal Chicagos maailmanäituse tarbeks püstitatud esimene suur vaateratas (tuntud ka kui Ferrise ratas), mille 36 gondlit mahutasid väidetavalt kokku 2160 inimest, pidi pakkuma enneolematut tajuelamust ja selle sümboolseks utoopiaks oli tõsta inimene kõrgemale kui kunagi varem.

Võrrelgem seda T1 kaubanduskeskuse katusel känguva Skywheel of Tallinnaga, mis pakub perspektiivi üksnes omaenda tühisusele ja ümbruskonna hoonestusele, millest suure osa võtavad enda alla Ülemiste kaubajaam ja Ülemiste keskuse laialivoolav katusepind ning mille utoopiline potentsiaal on sama suur kui laevareisil Tallinkiga Soome. Nii et kui Ilusa materjalieelistuseks on puit kogu oma iseloomuga, kipub ikka end meelde tuletama Immanuel Kantile omistatav lause, et nii kõverast puust, millest inimesed on tehtud, pole võimalik midagi sirget valmistada.

Mis toob meid Paul Kuimeti juurde, kes keskendub oma objektivalikul pigem klaasist ja metallist struktuuridele, mitte Ilusa eelistatud puidule. Materjalidele, mis ei anna järele, vaid jäävad järele.

*

Aga kõigepealt Kuimeti objektivaliku infrastruktuurilisest tasandist. Kui Kuimet pildistab arhitektuuri, siis ei huvita teda lõpptulemus, vaid pigem arhitektuuri omamoodi nulltasand. Arhitekti jaoks võiks selleks olla visand või joonis, tänaval arhitektuuri kogeva inimese jaoks osutub selleks aga pigem ehitusplats ja tellingud. Praht ja tellingud, igasugune kasutaja jaoks kõrvaline träni on ehituse a ja o, ometi on see inimese esmakohtumine uue ruumikogemusega, ehkki jäetakse kõrvale kui mingi ajutine kõrvalekalle ühiskondlikust ettekujutusest Linnast.

Samas piisab, kui mõelda oma tegelikule kogemusele mõnest suurlinnast, kui hakkavad meenuma pidevad tarad, mis inimesi sõiduteele suunavad, ümber tellingute, tellingute alt ja läbi. Kuimeti fotograafia elustab selle infrastruktuuri ja toob selle meie ette, pannes siin tähenduslikult kaasa mängima ka fotomeediumi enese: osutades selgelt kolmemõõtmelistele struktuuridele (tellingud, keerduv perforeertud metall-leht jms), mis aktualiseerivad foto kahemõõtmelisusega seotud küsimused. Nii jõustavad need fotod oma

when Ilus makes an installation ("He Won't Be a Real Person Anyway", 2020) of dried flax, the raw material for canvases, he has grown the flax himself. When we see a bulky paintbrush, it is the one used for the only painted wall in the exhibition.

In short, Ilus shifts our perspective on where we see the creation (painting) and the work surrounding it: who does it, where, when and by what means. He highlights the work, while pushing what is traditionally understood as creation behind the scenes, or right into the scenery, to be precise; he draws a veil from the illusion of art, caricaturing the social perception of the position and role of art as a "factory of illusions" designed to work as a social frame of reference, a backdrop, with the forestage occupied by dreams of the "Estonian Nokia" or our very own "totem of economic success", a metaphor used in one of the videos accompanying Ilus' exhibition.

Perhaps the most symbolically charged in this respect is Ilus' largest installation – a Ferris wheel made of painting instruments, extending diagonally across the back of the large hall at Tallinn Art Hall (titled "The City of Gradov" (2020), a short story by Platonov). The makeshift wheel looks so fragile that you expect it to collapse the first chance it gets, like the shattered social illusions surrounding the Ferris wheel. The first great wheel, the original Ferris Wheel, was erected for the Chicago World's Fair in 1893; with its 36 cars allegedly accommodating 2,160 people, it must have offered an unprecedented perceptual experience and its utopian symbolism was to do with elevating the human being to previously unseen heights.

Compare it with the tiny Skywheel hoisted on top of the T1 Mall of Tallinn, which offers a perspective on nothing more than its own inconsequence and the immediate cityscape, much of which is occupied by the Ülemiste goods station and the sprawling roof surfaces of the Ülemiste shopping centre, and has the utopian potential of a Tallink ferry trip to Finland. Ilus' material of choice being wood with all its natural character, I cannot help but be reminded of a thought attributed to Immanuel Kant – that nothing straight could ever be made from the crooked timber of humanity.

And this brings us to Paul Kuimet, who focuses on glass and metal structures in his choice of objects, rather than wood. Materials that persist rather than surrender.

*

But first, let's look at the infrastructural level of Kuimet's selection of objects. When Kuimet photographs architecture, he is not interested in the end result, but rather a kind of ground zero of architecture. For an architect, this could be a sketch or a drawing, but for a person experiencing architecture in the street, this will be a construction site and scaffolding. Construction waste and scaffolding, all sorts of irrelevant stuff for the user makes up the essence of construction; although discarded as a temporary departure from the social perception of the City, it is our first encounter with a new spatial experience.

We only need to think about our actual experience of a big city to remember the ubiquitous construction hoardings, guiding pedestrians onto the road, around scaffolding, through scaffolding. Kuimet's photography brings this infrastructure to life and presents it to us, making the photographic medium itself play a meaningful role here: clearly referencing three-dimensional structures (scaffolding, twisted perforated sheet metal, etc.) that actualise issues related to the two-dimensional

tähendust ka vormi kaudu, viidates fotopraktika enese materiaalsetele piiridele, infrastruktuuride materiaalsusele, mida alati ei märgata.

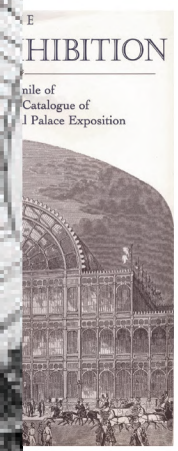
Kusjuures analoog- ja digitaalprotsesside erinevus pole selle projekti puhul eriliselt oluline. Kuimetit ei huvita siin tehnika, vaid ta mängib pigem teoreetilisel tasandil. Tema praktika osutab materialismi (mis viitab kogu oleva pelgale materiaalsele toele) ja ajaloolise materialismi (mis viitab nende materiaalsete tingimuste ajaloolisele põhjendusele) pingeväljale, ühe teisele taandamatusele.

Ajalooline materialism on see, mis annab tegelikkusele mingi mõistuspärase idealiseeritud tähenduse, sellega kaasneb aga alati mingi materiaalne ülejääk, mis ei anna järele, mis avaldab vastupanu, mis jääb järele. Tänapäeva maailmas kannab iga representatsioon endaga nii tohutut informatsioonilist sleppi, et isegi kui me taandame selle infokogumi mingi pisikese detaili kujule, kaasnevad sellega kõikvõimalikud kontekstid. Ja ometi säilib selle juures ka too läbitungimatus, mida me seostame loodusmaailma vaikiva materiaalsusega. Niisiis, kui me tahame rääkida ühest (ajaloost, ühiskonnast, kapitalismist jne), peame alati arvestama teise (tihke materiaalsuse) olemasolu ja vastumänguga. Ja vastupidi.

Mis omakorda toob mind järgmise küsimuse juurde. Aga mis saab siis, kui Kuimet pildistab looduslikke objekte?

*

Näitusel "Lõputa lugu" näeme me botaanikaaia palmilehti, mis on kollaažimeetodil pildipinnale killustatud. Võtme selle lähenemise juurde annab viide 1851. aastal Londoni maailmanäituse (jälle!) territooriumile püstitatud Kristallpaleele, kus eksponeeriti toonase tehnika suursaavutusi ja mis kujutas endast torudest ja klaasist konstrueeritud arhitektuuriutoopia omamoodi alguspunkti (millele osutab vihjamisi ka näituse viimases saalis projitseeritud filmikollaaž "Materiaalsed aspektid", 2020).




Selles valguses ei ilmne palmilehtede kollaaž enam lihtsalt väljatrüki pinda organiseeriva graafilise esteetikana, vaid pilguna justkui läbi seda kapitalistlikku unelmat sümboliseeriva kristallsõrestiku. Teisisõnu, see on mingi ideoloogia pilk loodusele, mille juures ei jää samas esile tulemata lehtede endi lihtsus ja teadmatus igasuguse ideoloogia olemasolust. Ehk jällegi ja isegi reljeefsemalt ei midagi muud kui ajaloolise materialismi (mida siin esitab kollaažlik pilk) ja materialismi (lehefragmendid ise) pingeväli.

Kuid vahest kõige kristalsemalt tõstetakse ideoloogilise pilgu küsimus fookusse Kunstihoone suurde saali (mille teisest otsast tungib peale Ilusa juba mainitud vaateratas) ehitatud installatiivses ruumis, mille "akendeks" on Kuimeti n-ö palmilehefotod, seekord tükkideks murdmata oma "terviklikus" ilus (see on muidugi miraaž), nii et nende fotode valgustatus sõltub ruumis viibija jaoks suuresti väljaspool asuva saali loomulikust valgustatusest.

Juba aastakümneid on fotokunsti üheks keskseks meediumiks olnud valguskast, mille seestpoolt väljapoole suunatud valgusvoog kujutab enesest autoritaarset tähendusrežiimi. Kuimeti installatsioonis asetub aga vaataja ise justkui valguskasti sisse, teispoole ideoloogilisi määranguid, ja see, kui palju ta näeb, on nüüd sõltuv välisvalguse sattumuslikkusest, mitte mingist kindlast režiimist. Selline ümberpööramisvõte viitab võimalusele representatsioonist väljumiseks ja astumiseks puhta presentatsiooni ruumi, kus tõepoolest mateeria ise ja

nature of photography. In this way, his photographs also enforce their meaning through form, referring to the material boundaries of photographic practice itself, the materiality of infrastructures, which is not always noticed.

The differences between analogue and digital processes are not particularly significant with this project. Rather than being interested in technology here, Kuimet is playing on a theoretical level. His practice points to the tension between materialism (which merely claims that every existing thing has a material base) and historical materialism (which stipulates the historical justification of these material conditions), to their irreducibility to one another.

Historical materialism gives a rational, idealised meaning to reality, but this is always accompanied by some material surplus that does not yield, but instead resists and remains. In today's world, every representation carries with it such huge informational baggage that even if we reduce this set of information to a tiny detail, all these possible contexts still come with it. But even so, a certain impenetrability remains, which we associate with the silent materiality of the natural world. Therefore, if we want to talk about the one (history, society, capitalism, etc.), we must always take into account the existence and counterplay of the other (dense materiality). And the other way around.

Which in turn brings me to my next question. What happens when Kuimet captures natural objects?

*

In "Endless Story", we see a collage of fragmented images of palm leaves in the Tallinn botanical garden. The key to this approach is a reference to the Crystal Palace, erected on the grounds of the Great Exhibition in London (another World's Fair!) in 1851, which was used to exhibit the great technological achievements of the day and was a kind of starting point for the architectural utopia of glass and metal (a hint in this direction is provided by the film collage "Material Aspects" (2020) shown in the previous exhibition space).

In this light, the collage of palm leaves no longer appears merely as a graphic design aesthetic articulating the surface of the prints, but as a glimpse through this crystal grillwork symbolising the capitalist dream. In other words, it is a glimpse into how an ideology looks at nature, while still showing the simplicity of the leaves themselves, unaware of the existence of any ideology. That is to say, we are once again, and even more distinctly, faced with the tension between historical materialism (represented here by the collage-like gaze) and materialism (the leaf fragments themselves).

But perhaps the question of ideological gaze is brought into focus with the most crystalline clarity in the installational space set up inside the Tallinn Art Hall's large hall (with the Ferris wheel by Ilus projecting from the other end); the "windows" to this space are Kuimet's photographs of palm leaves, this time unfragmented, beautifully intact (a mirage), with the illumination of the photographs largely depending on the natural light in the hall surrounding the space.

For decades, the light box has been a central medium in photography; with light radiating from the inside out, it represents an authoritarian regime of meaning. In the installation by Kuimet, however, it is as if the viewers themselves are placed inside the light box, beyond ideological determination, and how much they can see now depends on the contingency

mitte kunstniku kavatsus (mis siin kehastub valgussattumusena) on see, mis end maksma paneb. Kindlasti on see teema, millega annaks veel suuremas mahus edasi minna.

*

Representatsioonist väljumine ja sattumuslikkusele mängimine toob meelde ka ühe Mihkel Ilusa varasema, nn puusüü seeria. Figuratiivsusest loobumise ja kontseptuaalsuse võidukäiguga 20. sajandi vältel oli vahest maalikunst valdkond, mida tabas kõige suurem identiteedikriis. Oli ju nimelt maalikunst ajalooliselt toetunud kõige enam kujutava kunstiga kaasnevale silmaga nähtavale ilukogemusele.

Esmalt pöördutigi selle juurest mittefiguratiivsuse ja maali meediumispetsiifika, värvi ja tekstuuri poole. Tõlgendustes küünitati isegi representeerimatu poole, nähes värviväljamaalides ülevaid objekte (seda tegi Jean-François Lyotard). Aga sellest edasi, sellestki väsides? Kuhu? Tähendusetusse, öösse, tühjusse? Ilusa puusüü seerias tõuseb just too representatsiooni ummiktee (vahest autori teadmatagi) teose kesksekseks probleemiks, esitades irooniliselt midagi, mil pole iseseisvat tegelikkust (erinevalt abstraktsest maalist see kujutab midagi), kuid mis samal ajal ei representeeri kujutatavat, vaid asendab selle. Kohe selgitan.

Eestis on viimastel aastatel palju kõneldud puidu väärindamisest. Metsas kasvav puu on ainult potentsiaalselt midagi väärt, et see väärtus temast kätte saada, tuleb ta väärindada. Üldiselt tuleb selleks puu maha võtta, ehkki on ka mõned marginaalsemad lahendused (nii omandab näiteks kaitsepiirkonnaks kuulutatud alal kasvav puu teatava väärtuse). Maalikunstiteosel on samuti teatav väärtus (mis võib sisuliselt küll kõikuda kaduvväikese ja lõpmatu vahel). Seega, kui me maalime midagi, millel muidu väärtus puudub, omandab see vähemalt maali peal mõningase väärtuse, selleni jõudis Leon Battista Alberti juba 15. sajandil. Ilusa lähenemine seisnes aga selles, et ta ei lisanud puidu mustrile, puusüüle justkui midagi, maalis seda üksühele. Veelgi enam, et vabaneda kunstniku kavatsuslikkusest ja saavutada puusüü, mis tõepoolest oleks võimalikult lähedal "looduse enda kirjutusele", kasutas Ilus aaderduskammi – ühelt poolt ju vana baltisaksaaegne meetod puidu vääristamiseks, kuid teiselt poolt võimalus representeerimise "süü" kunstnikult eemale veeretada.

Käsi ja silm oleksid ehk liiga kaalutlevad, vaja on looduse enda tehnikat. Nii ei representeeri tulemus puitu, vaid asendab selle iseseisva objektiga, mis ometi on selle puidu poolt põhjustatud. See on maal kui äraspidine fotograafia, mis püüab pildile kujutist kunstniku vahele sekkumiseta, puidu virtuaalset, maalikunstina väärindatud teisikut.

Prantsuse filosoof Paul Virilio heitis tänapäeva visuaalsele režiimile ette, et selles valitseb optiliselt korrektne kord.[3] Mitte korrektne selles mõttes, kuidas asjad peaksid välja nägema (ühiskondlikud visuaalsed normid ja ettevormitud mudelid, mida (sotsiaal)meedia pidevalt ringlusse paiskab ja inimesed siis järgivad), vaid korrektne selles mõttes, et televisuaalse, objektiivipõhise kujutusviisi kõrval ei ole enam ruumi optiliselt teistlaadi nägemisviisile, mis kaotab nüüd igasuguse kõlapinna. See võitlus on kaotatud, lugu on läbi. Selles optiliselt korrektses korras puudub igasugune illusioon, nii et see viib meid täielikult objektiivse maailmani, mis kujutab enesest teostunud tegelikkust, millele polegi võimalik tähendust anda, kuna puudub distants tegelikkuse ja tema kujutise vahel.

of external light, rather than the certainty of a regime. This kind of reversal points to the possibility of escaping representation and entering a space of pure presentation, where matter itself, rather than the artist's intention (here embodied by the contingency of light), asserts itself. This topic could certainly be taken further in much more detail.

*

Escaping representation and betting on contingency also brings to mind an earlier work by Mihkel Ilus, known as his wood grain series. With the abandonment of figurative depiction and the triumph of conceptualism during the 20th century, painting was perhaps the one area hit hardest by an identity crisis. After all, painting had historically relied the most on the visible experience of beauty involved in visual art.

So, the first response was to turn away from this to non-figurative painting and the characteristics of the medium – colour and texture. The interpreters of art even reached out to the unrepresentable, seeing colour field painting as a vehicle for sublime objects (as did Jean-François Lyotard). But beyond that, when even that exhausts itself for us? Where to next? Into meaninglessness, into the night, into the void? In the wood grain series by Ilus, it is this *cul-de-sac* of representation that becomes the central problem (perhaps without the author's knowledge), ironically presenting something that has no independent reality (unlike an abstract painting, it does depict something) but at the same time does not represent the depicted object; instead, it replaces the object. Let me explain.

There has been a lot of talk about adding value to wood in Estonia in recent years. A tree growing in a forest is only potentially worth something; in order to extract that value from it, some value must be added. Generally, this requires felling the tree, although there are some more marginal alternatives (e.g. a tree growing in a designated protected area acquires a certain value). Paintings also have value (which ranges between the negligible and the infinite). So, when painting something that otherwise has no value, it acquires at least some value in the painting, as Leon Battista Alberti realised as early as the 15th century. The essence of Ilus' approach, however, was that he seemingly added nothing to the natural pattern of the wood grain; he painted an exact equivalent. What is more, in order to escape artistic intention and achieve a wood grain as close as possible to "nature's own writing", Ilus used a graining comb – on the one hand an old Baltic-German technique for adding value to wood, but on the other hand a way of shifting the blame of representation away from the artist.

The hand and the eye might be too deliberating; nature's own technique is needed. In this way, the result does not represent wood, but replaces it with an independent object, which is still caused by the wood. This is painting as perverted photography, which attempts to capture an image without the intervention of the artist, a virtual duplicate of wood, with the added value of a painting.

The French philosopher Paul Virilio criticised the contemporary visual regime for being dominated by the optically correct.[3] Not correct in the sense of how things ought to look (socially accepted visual norms and ready-made models that is constantly circulated by the media (including social media) and then followed by people), but correct in the sense that the televisual, lens-based mode of representation leaves no room for optically different ways of seeing, causing these to lose all

Puusüü seab sellise optiliselt korrektse korra küsimuse alla, esitades tähendust täienisti "objektiivse" vormi kaudu, milles paradoksaalselt pole midagi korrektset. Just see, kuidas need teosed keelduvad representatsioonist, samal ajal midagi üksüheselt kujutades, muudab need minu jaoks põnevaks.

*

Aga olgu, läheme tagasi "Lõputa loo" juurde.

Kui optiliselt korrektses korras puudub tegelikkusel igasugune illusoorsus, siis "Lõputa loo" puhul on näha, mis juhtub siis, kui kunstilt ja kujutatavalt illusioonid eemaldada, jättes alles infrastruktuurid. Kas kujutus kaotab nii samuti igasuguse kõlapinna? Või toob kunstilt illusoorsuse eemaldamine nähtavale midagi olulist?

Kui tegelikkuselt illusoorsus eemaldada, jääb alles puhas Reaalne, tähendusetu tegelikkus. Kui kunstilt illusoorsus eemaldada, muutub see üldiselt kas tarbeesemeks või prahiks. Kunsti vandenõu apologeedid (eesti keeles ilmus just vastavateemaline Jean Baudrillard'i tõlkeraamat) leiaksid sellelt näituselt kindlasti materjali oma argumendi kindlustamiseks. See on külm, analüütiline materjal, millele näivad ju mõjuvat rohkem füüsika- kui esteetikaseadused.

Kuid "Lõputa loo" puhul ei näi lahendus olevat nii lihtne. Nagu Ilusa varasem puusüü-näide juba osutas, toimub siin representatsiooniga topeltmäng. Eksponeeritud teosed ei püüdle siin selle poole, et sõnasõnaliselt olla "see, mis need tegelikult on", oma tähendusetu materiaalse olemise kehtestamise poole (minimalismi ideaal), selle poole, et viidata üksnes iseendale, vaid need viitavad selle kaudu paradoksaalselt just kunstisaalist väljaspool asuvatele struktuuridele.

Selles osas on märgilise tähendusega kohe näituse sissepääsu kohal rippuv suur puidust installatsioon, mis oma füüsilise massiivsuse ja murdumiskohtadega (milline jõud!) toob ühelt poolt raskusjõu peaaegu füüsiliselt katsutavana kohale, kuid teiselt poolt viitab kohese teatud ühiskondlikele piirangutele ("Ära roni!"), mis muudavad raskusjõu ebaoluliseks. Niisiis on see representatsiooni riisumine ja materjali demütologiseerimine, kuid mitte selleks, et näidata selle tühisust, vaid viidata ühiskondliku maatriksi paindumatusele.

Pandeemiaolukorras näitasid ühiskondlikud struktuurid üles ootamatut elastsust, ent kui 22. mail 2020. aastal, mil oli uuesti avatud ka "Lõputa lugu", loed internetist uudist pealkirjaga "Skywheel of Tallinn vaateratas on taasavatud!" (selline uudis tõepoolest oli!), siis tajud, kuidas langed tagasi maatriksisse, kus kõik kipub omandama tolle vaateratta vormi. Ilusa ja Kuimeti kunstipraktika, mille jaoks nende Tallinna Kunstihoone näitus oli tegelikult ju vaid üheks väljundiks, avaldab sellele tagasilangemisele, sellele ühiskondlikult korrektsele loogikale siiski mõningast vastupanu. Hito Steyerli meelest ongi just see postdemokraatlikus (s.t majandusdominandiga) seisundis kunsti esmatähtis ülesanne.[4] See lükkab loo lõppemist jälle natuke edasi.

*Neeme Lopp on Eesti Kunstiakadeemia kirjastaja ja õppejõud, kunstivaatleja.*

relevance. The fight has been lost, end of story. In this order of the optically correct, there is no place for illusion; it takes us to a completely objective world, which is a realised reality that cannot be given any meaning because there is no distance left between reality and representation.

The wood grain challenges such an optically correct order by presenting meaning through an entirely "objective" form in which, paradoxically, nothing is correct. It is precisely the way these works abstain from representation, while at the same time depicting something one-to-one, that makes them exciting for me.

*

Very well, let's go back to "Endless Story".

While the optically correct order strips reality of any illusion, "Endless Story" shows what happens when illusions are removed from art and depiction, leaving nothing but infrastructures. Does this cause depiction to lose all relevance as well? Or does removing the illusory of art reveal something important?

When the illusory is removed from reality, what remains is the pure Real, meaningless reality. When art is stripped of all illusion, it generally becomes either an object of utility or waste material. The apologists of the art conspiracy (a book by Jean Baudrillard on this was just published in Estonian) would definitely find material to reinforce their argument in this exhibition. It is cold, analytical material that seems to be governed more by the laws of physics than aesthetics.

But the case of "Endless Story" doesn't seem to be as simple as that. As we saw with the earlier example of the wood grain by Ilus, there is a double-dealing with representation going on here. The works on display here do not seek to be literally "what they really are", to assert their meaningless material being (the ideal of minimalism), to be merely self-referential; instead, through this, they paradoxically point to structures outside the art venue.

In this respect, a large wooden installation hanging right above the entrance to the exhibition is significant; with its massive physicality and breaking points (what force!), it makes gravity almost tangible, but on the other hand, it immediately alludes to social restrictions ("Do not climb!"), which render gravity irrelevant. It is therefore an effacement of representation and demythologisation of the material – not to show its inconsequentiality, but to point out the inflexibility of the social matrix.

During the pandemic, social structures exhibited surprising elasticity; but when reading an online news headline "Skywheel of Tallinn reopens!" on 22 May 2020, by which time "Endless Story" had also reopened, I sensed how we were falling back into the matrix where everything tends to take the shape of that Ferris wheel. The art practices of Ilus and Kuimet, for which the Tallinn Art Hall exhibition was obviously just one output, nevertheless puts up some resistance to this relapse, to this socially correct logic. According to Hito Steyerl, this is exactly what constitutes the most urgent task for art in our (economically dominated) post-democratic age.[4] So, the end of the story is again pushed back, if only a little.

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

1 Artiklite triloogia eelmised kaks osa (Jass Kaselaanest seoses Maarin Ektermanni kureeritud näituste sarjaga “Kunstnikud kogudes” ning Tanja Muravskajast seoses Elnara Taidre kureeritud Tuglaste koduaia näitusega Kumus) ilmusid vastavalt KUNST.EE 2019/3 ja 2020/1.

2 Jah, suleti ka muuseumid, kus poleks olnud iseenesest mingit probleemi pidada kinni ”pühast” kahe-meetri-distantsipidamise-reeglist, samal ajal kui näiteks baarid ja ehituskauplused jäid avatuks.

3 Selle põhjustatud kunsti olukorda nimetab ta kunsti katastroofiks. Vt pikemalt: Sylvère Lotringer, Paul Virilio, The Accident of Art. New York: Semiotext(e), 2005.

4 Vt Hito Steyerl, Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy. – The Wretched of the Screen. Berlin: Sternberg Press, 2012, lk 92–101.

1 The previous two articles of this trilogy (on Jass Kaselaan in connection with the series of exhibitions “Artists in Collections” curated by Maarin Ektermann and on Tanja Muravskaja in connection with the exhibition “Garden Exile” curated by Elnara Taidre in Kumu) appeared in issues 2019/3 and 2020/1 of KUNST.EE, respectively.

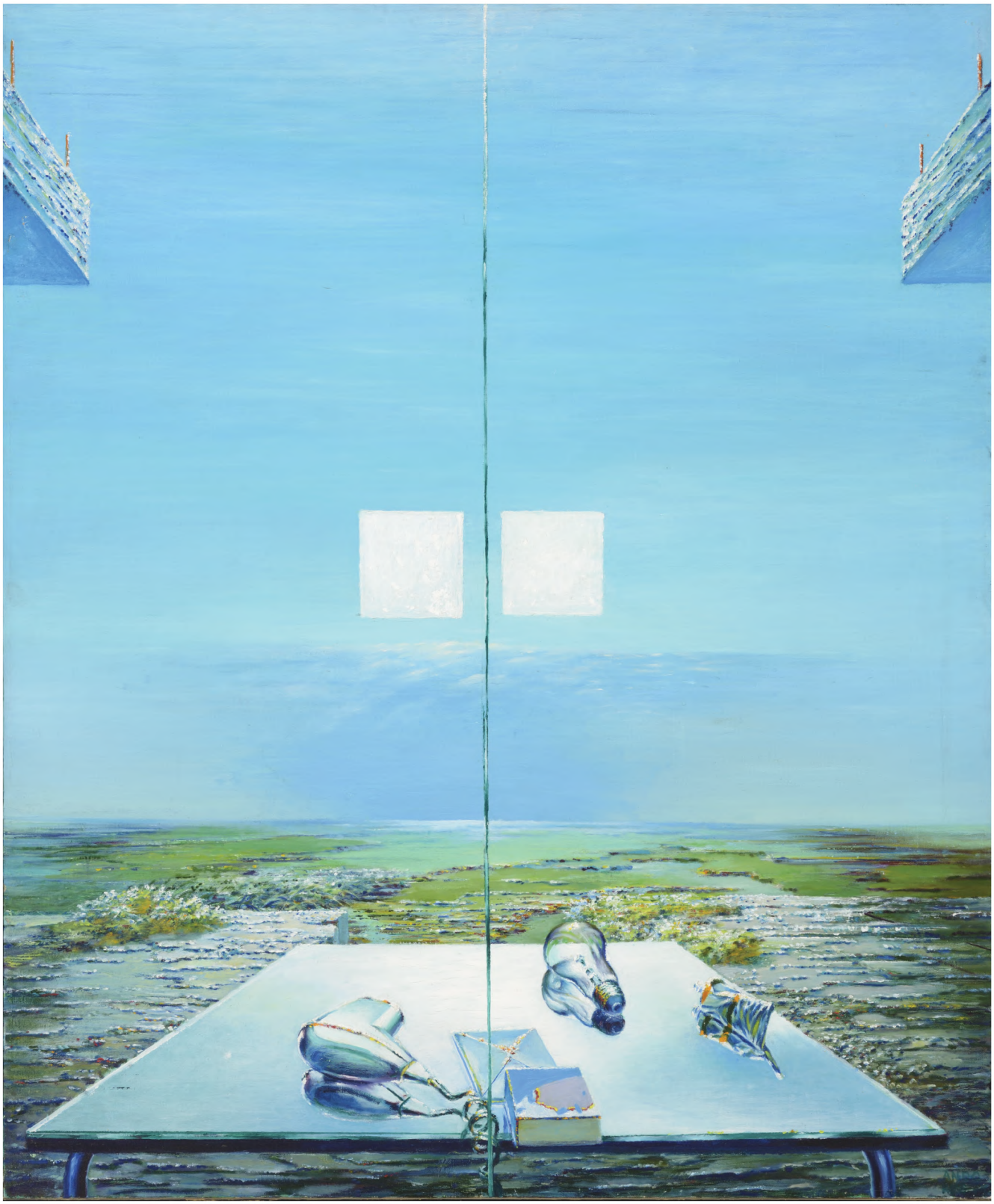
2 Yes, even museums were closed (although they could have easily followed the “sacred” two-metre distancing rule), while bars and DIY centres, for example, remained open.

3 The resulting situation in art is what he calls the catastrophe or accident of art. For more details, see Sylvère Lotringer, Paul Virilio, The Accident of Art. New York: Semiotext(e), 2005.

4 See: Hito Steyerl, Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy. – The Wretched of the Screen. Berlin: Sternberg Press, 2012, pp 92–101.

Mihkel Ilus ja Paul Kuimet
"Lõputa lugu" (7. III–31. V 2020)
Ühisnäitus Tallinna Kunstihoones
Fotode autor Paul Kuimet

Mihkel Ilus and Paul Kuimet
"Endless Story" (7. III–31. V 2020)
Joint exhibition at Tallinn Art Hall
Photos by Paul Kuimet



Ando Keskküla
Põhja-Eesti maastik
1974
õli, lõuend, 120x100 cm
Eesti Kunstimuuseumi kogu
Foto autor Stanislav Stepashko

Ando Keskküla
Northern Estonian Landscape
1974
oil, canvas, 120x100 cm
Collection of the Art Museum of Estonia
Photo by Stanislav Stepashko

22. V–13. IX 2020
Kumu kunstimuuseumi suur saal
Kuraator: Anders Härm
Näitusel osalevad lisaks: Ignar Fjuk, Jüri Okas, Avo Paistik, Urmas Pedanik, Kaljo Põllu, Ludmilla Siim, Andres Tolts, Heinz Valk, Ülo Õun jt

# Mingil perioodil mind enim huvitanud kunst ja kunstnik

*Jaan Elken kirjutab Ando Keskküla retrospektiivist Kumus.*

Ando Keskküla (1950–2008) retrospektiivnäituse "Tehnodeelia ja tegelikkus" sattumine praegusesse aega, 2020. aasta keskpaika, mõjub sümboolsena – parimat ajastust annaks otsida. Tavapärase Eesti suvehooajaga võrreldes on inimeste meeled koroonapandeemia tagajärjel kordades ergumaks muutunud: teadmine oma eksistentsi lõplikkusest ja surma kuklasse hingav lähedus juhib isegi paadunud ateisti vahekokkuvõtetele.

2008. aastal meie seast lahkunud endise Eesti Kunstnike Liidu esimehe (1989–1992) ja endise Eesti Kunstiakadeemia rektori (1995–2004) Keskküla elutöö on nüüd Kumus meie ees. Ja justkui tema oluliste kunstialaste administratiivsete rollide kiuste on näitus nagu õpikunäide autori pärandiosast, mis ajastuülesena alati püsima jääb – selleks on maalikunst. Maalikunst, mille olemuses on alati eksisteerinud tasand, mis vähim allub sotsiaalpoliitilisele kontekstile ja kunstivälja enda seest genereeritud manipulatsioonidele.

Näituse marketingi tunnussõna tehnodeelia (*technodelia*) on neologism, ja mitte väga vana. Aga juba on samas olemas nutitelefonide äppe, mis lubavad ühendada meditatiivsete praktikate, virtuaalreaalsuse ja arvutimängude transi dünaamiliseks tervikuks, kasutades selleks indiviidi enda hääle salvestisi. Võõrsõnadega peab õnne olema, igatahes kümme punkti kuraatorile, kes seda käesoleval juhul rakendas – nii andolik oli minna kõige uuega kaasa!

### Film, video ja interaktiivsus

Anders Härmi kuraatoritöös on Keskküla tormiline teisenemine ja loomingu pidev transformeerumine muutunud loogiliselt liigendatud narratiiviks. Visuaalselt on teemaplokid raudse näitusekujunduse kaudu (Anders Härm, Neeme Külm) selgelt eristatavad, nii et lõpp ja algus ringi sulgevad. Louis Kahni "loss-majade" põhiplaane meenutav diagonaalide rist on tõepoolest üks võimalus, kuidas "valge kuubi" tüüpi tühjus näitusekujunduses läbi närida.



22. V–13. IX 2020
Great Hall of Kumu Art Museum
Curator: Anders Härm
Other participating artists: Ignar Fjuk, Jüri Okas, Avo Paistik, Urmas Pedanik, Kaljo Põllu, Ludmilla Siim, Andres Tolts, Heinz Valk, Ülo Õun *et al*

# The artist and art that captivated me the most at one time

*Jaan Elken writes about the Ando Keskküla retrospective at Kumu.*

The fact that Ando Keskküla's (1950–2008) retrospective "Reality and Technodelics" is on view right now, in mid-2020 feels symbolic – it would be hard to achieve better timing. Compared to ordinary Estonian summers, the corona pandemic has remarkably sharpened people's minds: acknowledging the finite nature of our existence and sensing the proximity of death forces even the most convinced atheist to take a serious look at their life.

The life's work of the president of the Estonian Artists Association (1989–1992) and former Rector of the Estonian Academy of Arts who left this world in 2008, is now presented to us at Kumu. And as if in spite of his many notable roles as art administrator, the exhibition presents something of a textbook example of the part of the artist's legacy that remains relevant in any age – and that is painting. Painting has always included an element most difficult to subject to socio-political context and manipulations generated within the field of art.

The marketing keyword for the exhibition, 'technodelics' is a neologism and not a very old one. But there are already smart phone apps that promise to connect the trance of meditative practices, virtual reality and video games into one dynamic whole, using the recordings of the individual user. You have to have a bit of luck with foreign words, so ten points to the curator, who took the opportunity – it was so like Ando to go along with everything new!

### Film, video and interactivity

In Anders Härm's curatorial work, tumultuous alterations and continuous transformations of Keskküla's work have become a logically articulated narrative. Visually, thematic blocks or sections are clearly distinguishable through the strict exhibition design (Anders Härm, Neeme Külm), so that the end and the beginning close the circle. The diagonal cross resembling Louis Kahn's "castle-houses" is certainly one of

Nelja tekkiva boksi puhul jääb küll vaieldavaks, kas joonisfilmide "Jänes" (1976) ja "Lugu jänesepojast" (1975) sedavõrd keskne paigutus näitusele oli relevantne. Neis Keskküla režissööritööna valminud animafilmides olid filmi- ja foonikunstnike rollid õige mitmete joonisfilmis leiba teenivate kunstnike vahel nagunii pihustunud. Näiteks nagu Rein Tammiku (s 1947), Mati Küti (s 1947) ja Kaarel Kurismaa (s 1939) vahel, kui nimetada vaid mõnesid, suurte tähtedega filmitiitrites mainitud autoreid.

Samas Keskküla "Hinguse" (1999) kui näituse ainukese interaktiivse videotöö jaoks jääb boks liiga klaustrofoobseks. Nüüdsel ajal on ju ülivõimsaid digiprojektoreid, millega liikuv pilt projitseeritakse kasvõi täisvalge ruumi seintele! Kujutan vabalt ette "Hinguse" kahte porgandpaljast Eesti Rahvusmeeskoori veteranlauljat maast laeni mõõtkavas... ja miskipärast usun, et Keskküla ise oleks selle näituse provokatiivsemalt ja "häirivamalt" kujundanud.

Teisalt, "Bonnard'i toa" (1994/2000) jaoks oli sobiv nii boksi mõõtkava kui ka maalide omaruum, s.t et tööd ei jäänud vaataja jaoks kaugvaatesse (aspekt, mis üldjuhul vastab neile ruumisuhetele, kus ja millal need tööd esmaesitletud said). Tõsi, väike kahtlus siiski jääb, kas kõik vaatajad jacksonpollocklikult niriseva "nonfiguraalse" värvisäbru seest morbiidsed kolbakujutised lähivaates üldse välja nokkisid?

### Maalid kui stiiliikoonid

Ando Keskküla rohkem kui kaks aastakümmet prioriteetsena väldanud maalilooming on kui nutikalt tempereeritud klaver. Kui ka mõni klahv ei löö (või pole kunagi töös olnudki), pole kõlapilt ja tervik seeläbi kannatanud – kunstnik on suutnud kaose ja korra, kujutamise ja mittekujutamise piiril töötades viia oma maalid alati kindlasse finišisse (isegi kui mässu või autodafee alge seal kusagil peidus võis olla).

Enamikust tema 1970. ja 1980. aastate maalidest on saanud n-ö stiiliikoonid. Just Keskküla puhul pole see tühi sõnakõlks – need maalid tõepoolest avaldasid mõju suurele osale toonase Eesti NSV nooremale kunstnikkonnale. Keskküla teoste üleüldine kõrge esteetiline lõpetatus seob näiteks näituse teemablokis "Realismi valem" neid ka nüüd, ajaliselt distantsilt vaadates, isegi rohkem 1960. aastate olulise kunstirühmituse ANK '64 väärtussüsteemiga, kui autor ise seda võib-olla tahtnuks tunnistada.

Huvitav liikumine on toimunud tema maalide väärtustamise skaalal ajavoos. Nii näiteks pole varajast Malle Leisi meenutava graafilise teostusega autoportree "Kaksikportree" 1970. aastast kunagi mõjunud nii tugevana kui nüüd. Ka Ludmilla Siimu (s 1938) ja Andres Toltsiga (1949–2014) kolme peale maalitud "Siim, Tolts, Keskküla ja teised paadisõitjad" 1971. aastast (viimati oli see töö Kumus väljas 2016. aasta näitusel "Külm pilk. Hüperrealismi variatsioonid Eesti kunstis") mõjub värske ja aktuaalsena.

Ja arvan põhjust teadvat, miks. Normatiivse realismi mõju kadumine maalikunstis, mida toetab illusionistliku fotorealismi taandumine pigem Aasia kunstitööndustlikesse artellidesse, on kõikvõimalikud n-ö mittestiilipuhta kujutamise strateegiad, kollaažid ja *trash*-esteetikat kasutavad figuratsioonid muutnud "uueks normaalsuseks" (seda toetab ka endiste nn arengumaade kunstipraktikate aktsepteerimine n-ö metropolides).

Ka klorofüllist pakatavad, davidhockneylikust hedonismist tüüned "Kamber" (1971), "Aed maastikul" (1972) või "Raie

the ways to bite through the emptiness of the "white cube" when it comes to exhibition design.

Although, looking at the four boxes that emerged from this approach, it is disputable whether the central positioning of the animations "Rabbit" (Jänes, 1976) and "Story of a Little Rabbit" (Lugu jänesepojast, 1975) really was that relevant in the context of the exhibition. These animated films, although directed by Keskküla, were created as collaborations between many artists active in animation, without clear role assignments. For example, between Rein Tammik (b. 1947), Mati Kütt (b. 1947) and Kaarel Kurismaa (b. 1939), to name only a few prominently mentioned in the titles.

The box displaying Keskküla's only interactive video work "Breath" (Hingus, 1999), on the other hand, seems too claustrophobic. After all, we now have extremely powerful digital projectors that could show moving images on the walls of white spaces. I can absolutely imagine the two butt-naked veteran singers of the Estonian National Male Choir in floor-to-ceiling scale... and for some reason I believe that Keskküla would have designed the show in a more provocative and "disturbing" way.

For "Bonnard's Room" (Bonnard'i tuba, 1994/2002), by contrast, both the scale of the box and the space created by the paintings was enough (following largely the same scale as the original display). But it's true we can never be absolutely sure if all viewers actually did notice the morbid depictions of skulls in close-up among all this Pollock-like "non-figural" dripping paint.

### Paintings as style icons

Ando Keskküla prioritised painting for more than two decades and in his hands it resembles a fine-tuned piano. Even though all the keys might not work (or maybe they were never functional to begin with), the sound and the whole has not suffered – the artist has managed to guide his paintings to a sound finish, working on the border of chaos and order, depiction and non-depiction (even if there might have been a spark of rebellion or *auto-da-fé* hidden somewhere).

Most of his paintings from the 1970s and 1980s have become style icons in a way. And when it comes to Keskküla specifically, it's not just a meaningless label – his paintings really did have an impact on many of the younger artists working in Soviet Estonia at the time. In the thematic section "Formula of Realism", for example, the overall high level of aesthetic detail in Keskküla's works ties them now, looking from a temporal distance, even more to the value system of ANK '64, a notable artist group of the 1960s, perhaps even more so than the author would have been willing to admit.

I find the shifts over time in how his paintings have been valued fascinating. So, for example, his self-portrait "Double-portrait" (Kaksikportree, 1970) with its print-like quality, resembling early Malle Leis, has never felt as impressive as it does now. Equally, the painting "Siim, Tolts, Keskküla and Other Boaters" (Siim, Tolts, Keskküla ja teised paadisõitjad) painted with Ludmilla Siim (b. 1938) and Andres Tolts (1949–2014) in 1971 (the last time the work was shown at Kumu was in 2016 at the exhibition "Cold Look. Variations of Hyperrealism in Estonian Art") feels fresh and current.

And I think I know why. The influence of normative realism in painting has subsided, supported by the receding position of illusion-focused photorealism that has found a foothold

maastik" (1971) mõjuvad lummavalt just nüüd. Tagantjärele targana oskan öelda, et selline värvipärlitega pastoossete kimpude kasvatamine, millele oli üles ehitatud näiteks ka Keskküla "Valgus seinal" (1973), oli algselt Ludmilla Siimu kui toonases Eesti Riiklikus Kunstiinstituudis (ERKI) maali põhierialana 1965. aastal lõpetanud kunstniku üks töövõtetest. Sama töövõte käib läbi ka Toltsi loomingust ning veidi hiljem Urmas Pedaniku (s 1949) omast.

Võte iseenesest oli suurepärane, kummastades kogu elusloodust mingiks teises dimensioonis asuvaks substantsiks – kogu kõdu, mardikad ja kompost jäid omaaegsetele järelpallaslikele või sotsrealistlikele maalijatele. Tõsi, Keskküla on värvis malbem ja toon-toonis nüansseeritum kui toonane Ludmilla Siim. (Kohati mulle Siimu kalkus istus, aga mõnikord ka mitte. Muide, sellest kalkusest pole nüüdseks palju järel – Siimu hiljutisel isiknäitusel Tallinna Keskraamatukogus 2019. aastal demonstreeris kunstnik hoopis pehmema ja maalilisema maalimateeriaga n-ö sina peal olemist).

Kuid ERKI disainiõpingutest saadud keskkonnatundlikkus oli põhiline sümboolne kapital ja tugevus, millega Keskküla ja Tolts startisid, koos kunstiainese uuenemisega panid nad küsimärgi ka ajast ja arust pintslitööle: kas saab see olla professionaalsuse ainuke mõõdik? Tuleb kiita nende tollaseid "ristiisasid" Enn Põldroosi (s 1933) ja Olev Subbit (1930–2013), kuigi tõenäoliselt ka Heinz Valku (s 1936) ja veel paari teist vanemat kunstnikku toonasest ENSV Kunstnike Liidust, kes uuest elutunnetusest kantud maalile jalga ette ei pannud ja noormehed n-ö mängu võtsid.

### Järjest uuenev maatriks

Keskküla karjäärivalikud (alates 1977. aastast toonase Eesti NSV Kunstifondi, s.o Kunstnike Liidu majandus- ja finantsorganisatsiooni peakunstnik, ametipost, mis viis ka suurte üleliiduliste näituste kujundamiseni, kaasa arvatud Moskva Maneežis) andsid talle juba Nõukogude Liidu ajal võimaluse välismaale reisida. Tema loomingus võib lausa kronoloogiliselt jälgida pidevalt uuenevate väljendusvahendite maatriksit, mille käivitasid otsekontaktid Lääne kaasaegse kunstiga.

Täisväärtuslikus kunstikommunikatsioonis ei ole nimelt praktiku jaoks esikohal mitte teoreetiline sõna ega idee verbaliseerimine, vaid otsene nägemismulje. Maalikunsti ja ruumiliste kunstide puhul on see lausa hädavajalik – head kunstnikud "loevad" justkui intuitiivselt üksteise töid, nii nõrkusi kui tugevusi. Vaid trükiste kaudu siinmail 1960. aastatel viljeldud n-ö abstraktne kunst on jäänudki suuresti kurioosumiks, seevastu Lola Liivatil (s 1928) on absoluutselt õigus, kui ta üha uuesti ja uuesti viitab oma õnneliku juhuse läbi leitud USA otsekontaktile 1957. aasta Moskva noorsoofestivalil (Harry Colmani töötuba) ja tolle kogemuse maailmapilti muutvale jõule.

Nii võis Keskküla paar aastat peale Duisburgi linna mitmekuist stipendiumi ja residentuuri lõpetada oma esimese muuseuminäituse Eesti Kunstimuuseumis 1984. aastal molbertile tõstetud, aga pooleli jäetud raevukalt ekspressiivse abstraktsionismi ja figuraalsuse sünteesis sündinud lõukoerte maaliga. Neil aastail elas Saksamaa juba "uute metsikute" (*neue wilde*) tähe tõusu all ja maalikunstis tõstis pead uusekspressionism.

Keskküla oli mõnes mõttes siinse konnatiigi jaoks sõnumitooja nii tol ajal kui ka edaspidi. Enam kui kindel on samuti, et

in Asian art production studios, so all kinds of strategies for using non-singular styles, collages and figurations employing trash aesthetics have become "the new normal" (further supported by the fact that artistic practices from the former so-called developing countries have been accepted in the metropolises).

The paintings "Chamber" (Kamber, 1971), "Garden in the Landscape" (Aed maastikul, 1972) or "Logging Landscape" (Raie maastik, 1971), chlorophyll-filled and hedonistic in the manner of David Hockney are especially mesmerising today. In hindsight, I can say that growing these thickly painted bouquets dotted with pearls of paint – the very same approach Keskküla's "Light on a Wall" (Valgus seinal, 1973) was based on – was originally one of the main working methods of Ludmilla Siim, who majored in painting at the Estonian State Art Institute and graduated in 1965. The same method can be identified in Tolts' work and later in that of Urmas Pedanik (b. 1949) as well.

The method was great, transforming nature into a substance existing in another dimension – all the rot, bugs and compost was left to Sots-Realist or Post-Pallas painters of the time. True, Keskküla is softer in colour and more nuanced in tonality than Ludmilla Siim was then. (Sometimes I enjoyed the coldness of Siim, but not always. By the way, there's not much left of that coldness – Siim's recent solo exhibition in 2019 at Tallinn Central Library demonstrated the artist's ability to comfortably work with a much gentler and picturesque material.)

However, the main symbolic capital and strength that Keskküla and Tolts started out with was their sensitivity towards the environment they developed during design studies at the Estonian State Art Institute, which alongside renewing their subject matter also led them to question the outmoded emphasis on brushwork: can this really be the scale to measure professionalism? Their "godfathers" at the time, Enn Põldroos (b. 1933) and Olev Subbi (1930–2013), and maybe Heinz Valk (b. 1936) and a couple of other older artists who belonged to the Estonian Soviet Artists' Association also need to be acknowledged, as they made no obstacles to developing paintings that were born out of an entirely different sensibility and invited the young men to join the game.

### A continuously renewing matrix

Keskküla's career choices (from 1977, he was the head artist of the Estonian SSR Art Foundation, the Artists Association's economic and finance department, a position that led to designing large-scale Soviet Union-wide exhibitions, including at the Moscow Manege) gave him the opportunity to travel abroad even during the Soviet period. In his work it is possible to chronologically observe a matrix of continuously renewed artistic expression, activated by direct contact with Western contemporary art.

In a healthy system of art communication, the practitioner does not prioritise theorising or verbalisations of an idea but the direct visual experience. In painting and in fields working with space, this is essential – good artists "read" seemingly intuitively each other's works – weaknesses and strengths. For this reason, the so-called abstract art of the 1960s in Estonia, which was inspired solely by printed reproductions of Western art, remains little more than a curiosity, and Lola Liivat (b. 1928) is absolutely right when she says time and time

Eesti tõusul n-ö digiriigiks ning kunsti- ja tehnoloogiamaailma vahelise müüri lammutamisel oli oluline roll "Interstanding"-nimelisel konverents-näituste seerial, mille ta algatas.

### Maalikunst kui omaette tehnoloogiline toode

Tallinna Kunstihoones toimuvad vabariiklikud eesti kunsti ülevaatenäitused olid enne tandemi Tolts-Keskküla saabumist kui üks hädaorg. Polnud ime, et näiteks maalile spetsialiseerunud kunstiteadlased – aga nüüdsel ajal vaid maalile keskendunud kriitikuid ju enam polegi! – selle kunstiliigi varsti valminuks või üleküpseks kuulutasid ja õhuvahetusele aktiivselt kaasa aidata püüdsid.

ERKI arhitektuuritudengina oli minu kunstiajaloo õppejõud Evi Pihlak (1928–1993), kellega ma ka edaspidises elus tihedalt kokku puutusin, ja minu viimases loengus tema juures, 1973. aasta kevadel viis ta jutu Toltsi ja Keskküla uutele maalidele. Seega kohalik kunstiareen oli igas mõttes nende ootuses: kui piltlikult öeldes koolimaja ühes otsas polnud üliõpilased veel lõpetanudki (Keskküla lõpetas disainieriala 1973), siis maja teises otsas käsitleti neid juba uuema kunstiajaloo plaanivälise punktina!

Evi Pihlakul oli enne teooriale spetsialiseerumist seljataga kolm aastat õpinguid stsenograafia erialal Leningradis. Nii oskas ta välja tuua Keskkülale kohe algusest peale tunnusliku huvi maalikunsti kui omaette tehnoloogilise toote vastu. Seevastu Toltsi perfektsionistiks olemine meid nii väga ei köitnud: tema maalimateeria oli vaatajale lähedasem, vahetum – illusionismi ja klaasi külma kõlinat oli Toltsi steriilses pildiruumis tunduvalt vähem.

Nüüdse näituse alajaotuse "Realismi valem" absoluutne hitt-töö on muidugi Keskküla "Põhja-Eesti maastik" (1974), suletud klaasuste ja Belamorkanali nimelise odava paberossipakiga maal. Siin teemaplokis on väljas ka tema "Miljöö pakkidega" (1973) – iljakabakovilikus pruun-rohelises "nõukogude koloriidis", eriliselt elektriseeritud vastandvärvide paaris maalitud (s.t punasega aktsentueeritud rohelises) kitlis tütarlapsega. Maalitehniliselt ja sisult on meistritöö, mõneti edwardhopperliku figuurilahendusega ja ilma igasuguse higilõhnata on siin maalitud neiu käed. (Samas hopperlikku isolatsiooni töös pole, pigem õhkub figuurist janvermeerilikku "siin ja praegu"-habrast kindlustunnet eesootavast. Algselt ENSV Kunstifondile omandatud töö on nüüd erakogus, võiks aga pigem olla mõne muuseumi alalises ekspositsioonis!)

Keskküla hilisemad aerograafiga tehtud maalid olid juba "väga kaheksakümnendad", *Zeitgeist*'i mõttes sünkroonsed kaasaegses popmuusikas ja muusikavideotes toimunuga, kuid piimapakkidega tütarlapse kujutise kontsentreeritus 1973. aastast jääb ületamatuks. Kuraator pole liigendanud teemaplokki "Hüperrealism ja võõritus: realistliku kujutise kriitika" (1974–1981) pikka rivi, ja nii on see rivi saanud ehk liialt "kõlisevaks". Teisalt õigustab näituse juhtmotiiviks valitud maal "Vaade linnale (Natüürmort linna vaatega)" (1976) näituse pealkirja paikapidavust – *techno*'t te saate, psühhedeelia peab endal kaasas olema!

### Staaristaatus Nõukogude Liidus

Näituse hüperrealistliku teemaploki valik koosnebki vaid Eestis asuvatest teostest. Sellega on näituse korraldajad veidi

again that the contact she made with someone from the US at the 1957 Youth Festival in Moscow (Harry Colman's workshop) radically changed her worldview.

And that is how Keskküla, after having been the recipient of a stipend lasting several months and a residency in the city of Duisburg, could finish his first museum show at the Art Museum of Estonia in 1984 with a painting placed on an easel and featuring dogs, showcasing an unfinished synthesis of ragingly expressive abstractionism and figurative elements. At that time, Germany was already following the rising stars of the Neue Wilde and saw painting make room for Neo-Expressionism.

In many ways, Keskküla was a messenger in this periphery both then and also later. There is also absolutely no doubt that "Interstanding", a series of conferences and exhibitions that he initiated had a significant role in Estonia's becoming a digital country and tearing down the barrier between art and technology.

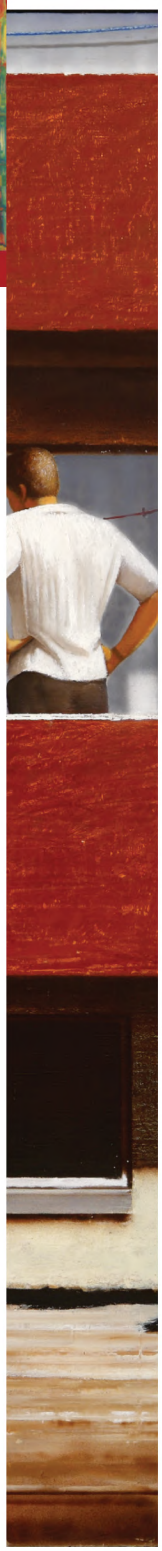
### Painting as an independent technological product

The state-wide survey exhibitions of Estonian art that took place at Tallinn Art Hall were a source of anguish before the Tolts-Keskküla duo arrived. No wonder that art historians specialising in painting – and today we have no critics left whose focus is solely painting – declared the art form was soon to be or was already over-ripe and tried to bring about a change of atmosphere.

As an architecture student at the State Art Institute, my art history professor was Evi Pihlak (1928–1993), with whom I maintained a close relationship also later in life, and in my last lecture with her in spring 1973 she begun discussing new paintings by Tolts and Keskküla. So the local art scene was expecting them in more ways than one: figuratively speaking, in one part of the school building, students had not yet graduated (Keskküla finished his design studies in 1973), while in another they were discussed as extra-curricular points of interest in the newest art history.

Before specialising in theory, Evi Pihlak had studied scenography in Leningrad for three years. So from early on, she was able point to Keskküla's characteristic interest in painting as an independent technological product. At the same time, Tolts' perfectionism was much less appealing to us: matter in his painting was closer to viewers and more immediate – illusionism and the cold clinking of glass was not so evident in Tolts' sterile image-space.

The absolute top work in the section in this current exhibition titled "Formula of realism" is of course Keskküla's "Northern Estonian Ladscape" (Põhja-Eesti maastik, 1974), a painting with closed glass doors and a cheap pack of cigarettes called Belamorkanal. In this thematic section, his "Milieu with Packages" (Miljöö pakkidega, 1973) is also exhibited – it is painted in brownish-green "Soviet-type colour scheme" resembling Ilya Kabakov, depicting a girl wearing an especially electric combination of opposite colours (i.e. green accentuated with red). When it comes to technique and subject matter, it is a master work; the figure brings to mind those of Edward Hopper and the girl's hands seem to be painted especially effortlessly. (Although the painting does not present a Hopper-like sense of isolation, it rather gives off an atmosphere of "here and now" *à la* Jan Vermeer – a fragile certainty of



ebaõiglaselt vähendanud Keskküla staaristaatust Nõukogude Liidu kunstielu kontekstis – tegelikult oli kogu tollane eesti fotorealistide põlvkond üleliiduliselt päris hästi fookuses. Olga Kozlova kirjutatud monograafias "Фотореализм" (Moskva: Galart, 1994) on eestlastest just Keskküla, aga ka Miljard Kilk (s 1957) ja Rein Tammik esindatud lausa eraldi portfooliotega, reproduktsioone leidub ka Urmas Pedanikult, Jüri Palmilt (1937–2002), Toomas Vindilt (s 1944), Tiit Pääsukeselt (s 1941) ja kaks tükki ka allakirjutanult (s 1954).

Keskküla "Maastik lüpsimasinaga" (1976) oli n-ö üleliiduline tellimus ja sellegi asukoha oleks (õnne korral) paari meili või telefonikõnega võimalik olnud välja selgitada. Veel 2011. aastal nägin 1982. aastal maalitud "Seina" näitusel Moskvas Kunstnike Keskmaja Kevadsalongi ajaloolises osas (koos Rein Tammiku, Heiti Polli (s 1951), Andres Toltsi, Toomas Vindi ja iseenda töödega), siis oli eksponeeritud tööde omanik Rahvusvaheline Kunstnike Liitude Konföderatsioon ehk omaaegse NSVL Kunstifondi õigusjärglane; nüüdseks on töö kataloogi järgi liikunud Karjala Autonoomse Vabariigi kunstimuuseumi kogusse.

Näituse alajaotus "Kujutis, dekonstruktsioon, mateeria" (1981–1988) kannatab aga ilmselgelt tööde liiga tiheda asetuse läbi. Valge värvi plastiliste võimaluste üha suurem ärakasutamine ja sukeldumine maalitehnilistesse eksperimentidesse värvimassi mateeria endaga lagundasid Keskküla hüperihuvi, fooniks mõistagi Tartu slaidimaali koolkonna levik – kui Tallinna hüperrealism oli *cool*, siis slaidimaal tõi pildile Tartu Supilinna aroomid.

Sgrafiitost inspireeritud pastoossete, suuresti abstraktseid tõlgendusi lubavate postmodernsest ajavaimust mõjutatud ja vaat et kolmedimensiooniliseks arendatud mulaažide aluseks võisid olla ka Assüüria või Väike-Aasia kultuuride tsitaadid. Võimalik, et kunstnik nägi avanevat maailma kui võimalust kõnetada inimkonda universaalsemalt positsioonilt – ja olla mõistetav ka laiemalt?

Metafüüsilist ja vaikelulist staatikat püüdis Keskküla animeerida vabakäeliste, otse tuubist pigistatud värvilaamade ja laiade maalripintsli mõõtkavas pintslilöökidega. On samas tuliselt kahju, et Keskküla 1980. aastate rahvusromantilise pöörde perioodi jääv maal "Koit ja Hämarik" (1984) ning tema nn müüdimaalidest "Vaikelu müüdiga" (1986, maal, kus alasti peakangelane lohet embab) on väljapanekust kõrvale jäänud. Näitusel on tollest perioodist väljas ainult triptühhon "Teema liivale I–III" (1988) ja "Aken" (1980).

Arvan mõistvat Härmi, kes viitas ühes näitust tutvustavas intervjuus enda kahetisele suhtumisele Keskküla tolleaegsesse loomingusse. Vastuolulistes mõjuväljades tegutsemine iseloomustas kogu tollast ühiskondlikus spektris toimuvat. Uue informatsiooni mõõtmatutes kogustes tulv destabiliseeris just uuele orienteeritud kunstnike loomingut. Keskküla maalidele ilmusid sel perioodil märksüsteemid ja triibudtõmbed, millega dekoreeriti muusikavideotes neurootilist hüplemist. Või ka elustiiliajakirju. Sellest perioodist on ridamisi töid haihtunud või välismaale müüdud – tuliselt kahju on, et kataloogis on tähistuse "asukoht teadmata" saanud ka algselt ENSV Kunstifondi kogusse ostetud "Dramaatiline maastik" (1983), mille keskne motiiv pärineb Sandro Botticelli maalitud Decameroni episoodist. Ehk oleks mõistlik olnud mõned Peter Ludwigi fondile kuuluvad tipptööd ajutiselt näitusele laenutada?

what is to come. This work, initially acquired by the Estonian SSR Art Foundation is now in a private collection, although it should rather be in the permanent display of a museum.)

Keskküla's later aerograph paintings were already "very eighties" in their zeitgeist synchronous with what was happening in contemporary pop music and music videos, but the concentrated nature of the image of the girl with milk cartons from 1973 is unsurpassable. The curator has not further divided the long line in the thematic section titled "Hyperrealism and alienation: critique of realist imagery" (1974–1981) and so the line has become perhaps too "clunky". On the other hand, the painting that has been chosen as the lead motif for the show – "View of a City (Still-Life with a City View)" (Vaade linnale (Natüürmort linna vaatega), 1976) – justifies the title of the show: you can have techno, but psychedelia you need to bring with you!

### Star status in the Soviet Union

The selection of work in the thematic section on hyperrealism consists exclusively of works located in Estonia. With this the makers of the exhibition have somewhat unfairly diminished Keskküla's star status in the Soviet art world – the generation of Estonian photorealists were quite well-known all over the Soviet Union. Olga Kozlova's monograph "Photorealism" (Фотореализм, Moscow: Galart, 1994) features Keskküla among other Estonian artists, but also Miljard Kilk (b. 1957) and Rein Tammik have been included with portfolios, reproductions of works by artists Urmas Pedanik, Jüri Palm (1937–2002), Toomas Vint (b. 1944), Tiit Pääsuke (b. 1941) and two by the author of this article (b. 1954) can also be found in the book.

Keskküla's "Landscape with Milking Machine" (Maastik lüpsimasinaga, 1976) was a so-called Union-wide commission and could have been located (with a little bit of luck) with a few e-mails or phone calls. In 2011, I saw the 1982 "Wall" (Sein) exhibited in Moscow at the Central House of Artists in the historic section of the Spring Salon (together with works by Rein Tammik, Heiti Polli (b. 1951), Andres Tolts, Toomas Vint and myself), and at the time, the works were owned by the International Confederation of Unions of Artists or the successor of the Art Foundation of the USSR; by now the work has been acquired by the Museum of Fine Arts of the Karelian Republic, as stated in the catalogue.

The section of the exhibition "Image, deconstruction, matter" (1981–1988) obviously suffers from a too crowded display of works. Increasing use of the plastic properties of white paint and plunging into technical experiments with the matter of paint caused Keskküla's interest in hyperrealism to disintegrate, and this, of course, was happening against the background of the expansion of the Tartu "slide painting" school – while hyperrealism in Tallinn was cool, "slide painting" evoked the aromas of the Supilinn area in Tartu.

The basis for these sgraffiti inspired, thickly painted almost three-dimensional replicas that allowed for abstract interpretations and influenced by the Postmodern Zeitgeist might have been references to Assyrian or Anatolian cultures. It is possible that the artist saw the widening world as an opportunity to speak to humanity from a more universal position – and to be understood in a wider context?

Keskküla tried to animate the statics of metaphysics and still-life with free-hand, straight-from-the-tube slabs of colour and with wide, paintbrush-scale brushwork. At the same

*

P.S. Mõnes mõttes on kõik tugevad kunstnikud meediumid! Kui mõelda sel näitusel eksponeeritud installatsiooni "Hull büroo" (1997/2004) animeeritud toolidele – siis näinuks Keskküla justkui tulevikku. Iseenda tulevikku.[1]

*

P.P.S. Mul oli üle hulga aja kunstinäitusel hea olla. Ma ei ole ammu saanud Eestis näidatavast kunstist kõikehaaravat elamust, kõlab ülbena, ma tean. Ent Ando Keskküla retrospektiivil oli tunne, otsekui oleksin näiteks rollingute kontserdil: "lood" on tuttavad, kvaliteet on kindel ja sain registreerida, üle kontrollida ka enda muljeid, kui ma "seda lugu esimest korda kuulsin".

*Jaan Elken on maalikunstnik, kunstikriitik, kuraator ja kunstipedagoog.*

time, it's terribly sad that examples of Keskküla's National Romantic period of the 1980s, such as the painting "Dawn and Dusk" (Koit ja Hämarik, 1984) and one of his so-called mythical paintings "Still-life with Myth" (Vaikelu müüdiga, 1986, a painting where the main character embraces a dragon) have not been included in this exhibition. From this period, only the triptych "Theme on Sand I–III" (Teema liivale I–III, 1988) and "Window" (Aken, 1980) are displayed.

I think I understand Härm, who in an interview introducing the exhibition mentioned his own two-fold view on Keskküla's work from that period. Operating in conflicting spheres of influence was characteristic to everything happening in the whole spectre of society at the time. The immeasurable flow of new information destabilised most the work of artists working towards new expressions. During that period Keskküla's paintings began featuring sign systems and stripes and lines that were used to decorate the neurotic movement in music videos. Or lifestyle magazines. A whole array of works from that period have either disappeared or been sold internationally – it is such a pity that in the catalogue "Dramatic Landscape" (Dramaatiline maastik, 1983) has also been marked as "Location unknown", a work that was initially purchased by the Estonian SSR Art Foundation and borrows its central motif from Sandro Botticelli's interpretation of one of "The Decameron" stories. Maybe it would have made sense to take some of the works belonging to the Peter Ludwig Foundation on temporary loan?

*

P.S. In some ways all strong artists are mediums. Thinking about the animated chairs in his installation "Crazy Office" (Hull büroo, 1997/2004), it seems as if Keskküla saw the future. His own future.[1]

*

P.P.S. It has been a while, but it felt good to be at an art exhibition. For a long time, I haven't had an all-encompassing experience when visiting art exhibitions in Estonia, it sounds arrogant, I know. Visiting Ando Keskküla's retrospective I felt like being at a Rolling Stones concert: the "songs" were familiar, the quality was reliable and I was able to register, to check my own impressions from "when I heard that song for the first time".

*Jaan Elken is a painter, art critic, curator and art teacher.*

1 N-ö uppi lendavate toolide metafoori kaudu viitab artikli autor siin enam kui tõenäoliselt Ando Keskküla tagasiastumisele Eesti Kunstiakadeemia rektori ametist 2. XII 2004. "Ajakirjanduse tekitatud avaliku arvamuse foon ei võimaldanud rektoril oma tööülesannete täitmist jätkata," põhjendas tol päeval ülikooli nõukogu rektori tagandamisotsuse aktsepteerimist. Nimelt kirjutas nädalaleht Eesti Ekspress (17. XI 2004) paar nädalat varem, et Keskküla kasutuses olnud ülikooli krediitkaardiga oli 2002. aastal makstud Tallinna lõbumajas arveid. Kuigi Keskküla kinnitas, et krediitkaart oli temalt varastatud, heitis Keskküla tegevusele akadeemia majandamisel varju ka riigikontrollilt saadud audit. 2006. aasta juunis selgus, et ringkonnaprokuratuur ei leidnud Keskküla tegevuses akadeemia majandamisel ja akadeemia krediitkaardi kasutamisel kuritegu ja lõpetas kriminaalmenetluse tema suhtes kuriteokoosseisu puudumise tõttu. Keskküla oli selleks ajaks aga juba suuresti avalikkusest taandunud.– *Toim.*

**TSITAADINURK**:

Anders Härm: “Andole olid hästi olulised kõige uuemad vidinad. 2000. aastate algul, mil me sattusime eri põhjustel üsna tihedalt lävima, võis ta sind surmani ära tüüdata mingist järjekordsest uuest vidinast rääkides. Talle oli tähtis hankida neid endale enne kõiki teisi, sest ta tahtis teada, mida miski teeb, ja ta rõõmustas nende üle täiesti silmanähtavalt ja siiralt. Ta fantaseeris väga sageli, kuhu mõne uue vidinaga kaasnevad võimalused võivad välja viia ja kuidas need meie reaalsust muudavad. Ta viis ennast alati peensusteni kurssi igasuguste tehnoloogiliste arengutega. Teisalt, kui rääkida tulevikuvisioonidest, siis 1999. aasta installatsiooni “Hingus” kohta ütles ta ise väga selgelt, et see teos sündis tänu juhuslikult kuuldud infokillule, et aastal 2020 on Euroopa inimeste mediaanvanus 50 aastat, ta ise oli tol hetkel 49. See mõte, et 2020. aastal on pooled inimestest vanemad kui tema, võis teda ilmselt tublisti painata. “Hinguses” tegutsevad kaks 70-aastast vanameest, kes on sama vanad kui Ando ise oleks praegu, ja see on mingis mõttes siis tema enda tulevikku suunatud autoportree. [---] Ando kujutas muutusi ühiskonnas ette ikkagi tehnoloogiliste arengute kaudu – tehnoloogia ja disain on inimkonna käepikendused ja ühiskond muutub selles vallas toimuvate innovatsioonide kaudu. See oli üks tema põhilisi arusaamu, milleni ta jõudis juba väga noores eas, ja üheksakümnendatel oli võib-olla kõige selgemalt näha, et see on tõesti nii. Pärast mõnda järjekordset Skype’i, Teamsi või Zoomi koosolekut võime ehk kõik tõdeda, et tal on olnud algusest peale õigus, kuigi see tõdemus ei pruugi meile meeldida.”

*Keiu Krikmann,*
*Tere tulemast tehnodeeliasse! Intervjuu Anders Härmiga. –*
*Müürileht.ee 15. VI 2020.*

**QUOTE CORNER:**

Anders Härm: “The newest gadgets were really important to Ando. At the beginning of the 2000s, when we had quite a close relationship, he could talk you to death about one or another new gadget. It was important for him to get them before others did, he wanted to know what they did and was visibly and sincerely happy about it. He often imagined where possibilities arising alongside these gadgets could lead us and how they could change reality. He was always extremely attuned to all kinds of technological developments. On the other hand, when it comes to visions of the future, he very clearly stated about his 1999 installation “Breath” that it was born out of a piece of information he came across randomly – that in 2020 the median age of people living in Europe is 50; he was 49 at the time. The thought that in 2020 half of the people are older than him, probably started haunting him. In “Breath” we see two 70-year-old men, the same age as Ando would be now, and in a way, this was his self-portrait for the future. [...] Ando imagined changes in society mainly through technological developments – technology and design are extensions of humanity and society changes through innovation in these fields. This was one of his convictions and he came to that at an early age and perhaps in the 1990s it became clear that it really is justified. After yet another Skype, Teams or Zoom meeting, we can maybe all admit that he was right from the start, even though we might not like it.”

*Keiu Krikmann,*
*Tere tulemast tehnodeeliasse! Interview with Anders Härm. –*
*Müürileht.ee 15. VI 2020.*

“Eesti Riiklikus Kunstiinstituudis (nüüd EKA) tööstuskunstniku hariduse saanud Ando Keskküla on kirjutatud Eesti kunstiajalukku 1960.–1970. aastate kunstiuuendajana. Koos Leonhard Lapini, Andres Toltsi jt kaasmõtlejatega rajati 1969. aastal popkunsti sõpruskond-rühmitus SOUP ‘69, mille nimi viitas Andy Warholi teosele Campbelli supipurkidest. Keskküla varaste maalide kõrval ilmneb tollasele eesti

“Ando Keskküla, who was educated as an industrial artist at the Estonian State Art Institute (now the Estonian Academy of Arts), is written into Estonian art history as an innovator of the 1960s and 1970s. With like-minded artists and friends such as Leonhard Lapin and Andres Tolts, he formed the pop art group SOUP ‘69, a reference to Andy Warhol’s work featuring Campbell’s soup cans. As well as Keskküla’s early paintings, his animated films “Story of a Little Rabbit” (1975) and “Rabbit” (1976), with visuals by Rein Tammik, that were

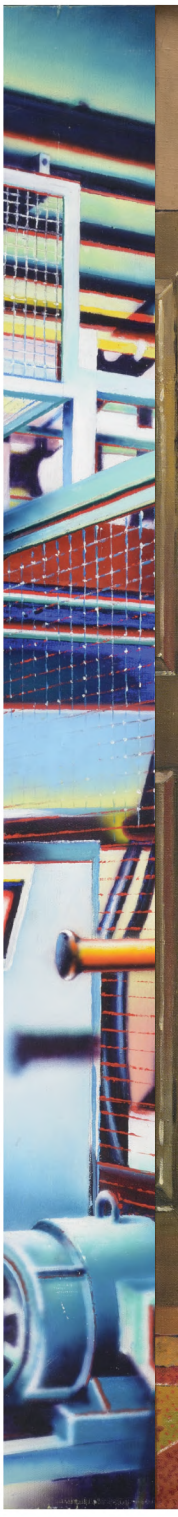
1 It is more than likely that, with the metaphor of chairs tilting over, the author refers to the fact that Ando Keskküla resigned from his position as the rector of the Estonian Academy of Arts on 2. XII 2004. “The public opinion created by the media made it impossible for the rector to continue in this position,” stated the academy’s council the day they accepted the rector’s letter of resignation. A couple of weeks prior, the Estonian weekly Eesti Ekspress had published a story (17. XI 2004) that the academy credit card, which Keskküla had been in the possession of, had been used in 2002 to pay in a Tallinn brothel. Even though Keskküla claimed that the credit card had been stolen, his actions in managing the academy’s finances were also questioned in an audit by the National Audit Office. In June 2006, it was announced that the District Prosecutor’s Office did not identify any criminal offence in Keskküla’s financial management of the academy or in his use of the academy’s credit card and closed the criminal proceedings due to the absence of a criminal act. By that time, however, Keskküla had already largely withdrawn from the public eye. – *Ed.*

uuendusmeelsele kunstile iseloomulik popkunsti-vaimustus Kumus eksponeeritud joonisfilmides “Lugu Jänesepojast” (1975) ja “Jänes” (1976), mille visuaalse poole autor on Rein Tammik. Keskküla tegevus joonisfilmide režissöörina ei ole laiemalt tuntud, aga neist on mh kirjutanud kunstiteadlane Andreas Trossek. Tegemist on eksperimentaalsete joonisfilmidega, mille nõukogude filmibürokraatia imekombel vastu võttis. [---] Teine kunstilooline peatükk, kus Keskküla on hõivanud keskse koha, on 1970. aastate hüperrealism. Kumu näituse juhatabki sobivalt ja vaimukalt sisse mitte Keskküla enda teos, vaid Ülo Õuna (1940–1988) pisiskulptuur temast pealkirjaga “Slaidikunstnik” (1980). 1980. aasta noortenäituse arvustuses võttis kunstikriitik Sirje Helme kasutusele mõiste “slaidimaal”, et märkida eesti fotorealismi ehk hüperrealismi erisust (viidates mh värvislaidide kasutusele maalide loomisel). [---] Keskküla viimane suurem panus meie kunstilukku oli tema huvi uue tehnoloogia ja meediakunsti vastu 1990. aastatel. Lisaks kunstiloomingule väljendus see huvi aluse panemises rahvusvahelisele uusmeedia konverentside ja näituste sarjale “Interstanding” 1995. aastal.”

*Katrin Kivimaa,*
*Kuidas mõjutab tehnoloogia inimeste enesetaju? –*
*Postimees 26. III 2020.*

exhibited at Kumu, also reflect a fascination with pop art characteristic of progressive art in Estonia at that time. Althought Keskküla was not widely known as a director of animated films, this work has been discussed by art historian Andreas Trossek among others. The films are experimental and it was only by some miracle that they were accepted by Soviet film bureaucracy. [---] Another chapter in art history where Keskküla takes centre stage is the hyperrealism of the 1970s. The Kumu exhibition appropriately and amusingly opens not with Keskküla’s own work but with a small sculpture of him entitled “Slide show artist” (1980) by Ülo Õun (1940–1988). In a review of a 1980 youth exhibition, art critic Sirje Helme introduced the term ‘slide painting’ to describe the Estonian take on photorealism or hyperrealism (referring to the use of colour slides in creating paintings). [---] Keskküla’s final major contribution to our art history was his interest in new technology and media art in the 1990s. Alongside his artwork, this interest also materialised through the establishment of “Interstanding”, a series of international new media conferences and exhibitions in 1995.”

*Katrin Kivimaa,*
*Kuidas mõjutab tehnoloogia inimeste enesetaju? –*
*Postimees 26. III 2020.*



“Kui kunstniku elutööd kokku võtvalt retrospektiivilt oleks eeldanud küllust ja tihedust (andestanuks kuhjatusegi), siis Keskküla loomingut on Kumu kõrge ja kõleda suure saali kohta napilt. Midagi oleks nagu puudu. [---] Kui puudumiste (mitte puuduste!) motiiviga jätkata, siis nähtub näituse kataloogist, et kuigi Keskküla maale on nimekates Peter ja Irene Ludwigi ning Norton ja Nancy Dodge’i kogus, Ermitaažis, Karjala muuseumis ning Eesti, Soome, Venezuela ja Kanada erakogudes, on nii mõnegi asukoht ja saatus teadmata. Kas pole kõnekas, et nende hulka kuulub ka “Vaade linnale (natüürmort linna vaatega)” aastast 1976, näituse tunnuspilt? Legendi järgi oli Keskküla 1970.–1980. aastatel Moskva soosingus, mistõttu arvanuks, et tema maale leidub kuhjaga üle endise Nõukogude Liidu. Kahtlemata oleks kogu Keskküla loomingu kaardistamine eeldanud ülimalt ajamahukat detektiivitööd, mille tulemuslikkuse osas olen pigem skeptiline, ja näitusele poleks välismaa kogude teosed koroonakriisi tõttu jõudnud ka parima tahtmise ja piiramatu eelarve korral. Natuke kahju on ikka, et maaliväljapanek pakub nii vähe uusi avastusi. Sama julmalt on aeg ümber käinud 1990. aastate video- ja multimeediumi-installatsioonidega, mis näivad samuti olevat suures osas hävinud. [---] Nii halastamatult aja(loo) salvestamise valikulisust paljastavas kontekstis võtab isegi see, mis näitusel kohal, pisut nukra varjundi.”

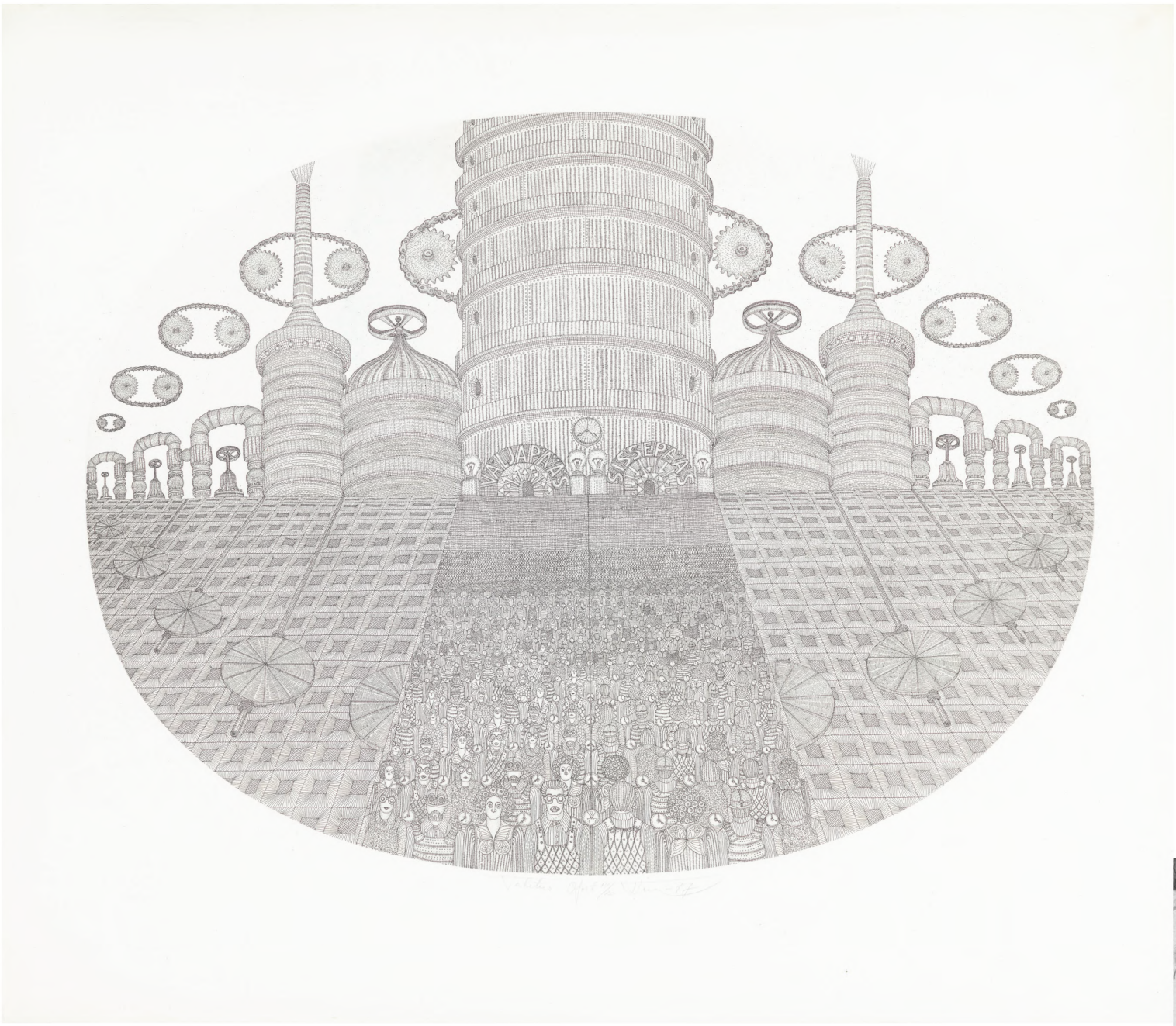
*Kädi Talvoja,*
*Ando Keskküla kadunud teoste maailm. –*
*Sirp 24. VII 2020.*

“One would expect abundance and density from a retrospective show summarising the life’s work of an artist (even overabundance might be forgiven), but Kesküla’s works in the lofty, bleak exhibition hall of Kumu feel few and far between. It is as though something is missing. [---] Continuing on the theme of absence (though not imperfection!), the exhibition catalogue tell us that, although Keskküla’s works have found their way into the prestigious collections of Peter and Irene Ludwig, and Norton and Nancy Dodge, the Hermitage, the Karelian Museum as well as private collections in Estonia, Finland, Venezuela and Canada, the whereabouts and fate of quite a few are unknown. How appropriate that the missing works should include “View of a City (Still-Life with a City View”) from 1976, the poster image for the exhibition. According to legend, Keskküla was in Moscow’s good graces during the 1970s and 1980s, so that one would expect to find his paintings in abundance all over the former Soviet Union. Undoubtedly, mapping Keskküla’s entire oeuvre would have required extremely time-consuming detective work, the effectiveness of which I am rather sceptical about, and due to the coronavirus crisis, the works in foreign collections would not have reached the exhibition even with the best efforts and unlimited budget. For all that, it’s a bit of a shame that the exhibition of paintings offers so few new discoveries. Time has treated the video and multimedia installations of the 1990s just as ruthlessly, as these also seem to have been largely destroyed. [---] In a context that so mercilessly reveals the selective nature of recording time (or history), even the work that is present in the exhibition takes on a slightly gloomy shade.”

*Kädi Talvoja,*
*Ando Keskküla kadunud teoste maailm. –*
*Sirp 24. VII 2020.*

Ando Keskküla
Miljöö pakkidega
1973
õli, lõuend
Merle Keskküla kogu
Foto autor Stanislav Stepashko

Ando Keskküla
Milieu with Packages
1974
oil, canvas
Merle Keskküla's collection
Photo by Stanislav Stepashko



Vello Vinn
Vahetus
1977
ofort, 48 x 63,4 cm
Eesti Kunstimuuseumi kogu
Foto autor Stanislav Stepashko

Vello Vinn
Shift
1977
etching, 48 x 63,4 cm
Collection of the Art Museum of Estonia
Photo by Stanislav Stepashko

14. II–9. VIII 2020
Kumu kunstimuuseum, 3. korrus, B-tiib
"Vello Vinn. Vastupeegeldused"
Kunstnikud: Vello Vinn, Kiwa,
Mihkel Kleis, Krista Mölder, Brit Pavelson,
Lilli-Krõõt Repnau, Kristina Õllek
Kuraator: Elnara Taidre

# Pildilised metafoorid ja sotsiaalne ruum Vello Vinna kunstis*

*Raivo Kelomees kirjutab Vello Vinna retrospektiivist Kumus.*

**Sümmeetria ja seriaalsus**

Vello Vinna (s 1939, edaspidi VV) kunsti kuulus sümmeetria – mis seletusi võiks sellel olla?

Esiteks, kas sümmeetria pole mitte loogiline ja praktiline võte, säilitamaks pildi efekti peale peegelpildis tõmmise tegemist? Ofort, mida VV on palju viljelenud, põhineb sellel, et kunstnik joonistab lakiga kaetud metallpinnale, see pind söövitatakse, siis täidetakse tekkinud jooned värviga ning seejärel kujutis trükitakse. Tulemuseks on niisiis peegelpilt varasemast joonistusest. Kui tegemist on sümmeetrilise pildiga, siis muutused kompositsioonis on minimaalsed. Kui aga kompa oleks ebasümmeetriline, peab arvestama, et peegelpilt mõjuks teisiti.

Mõistagi, kogenud kunstnikud oskavad sellega arvestada. Aga see on oluline seetõttu, et meie kultuuripraktikate süvamõjude mõttes tajume vasakut ja paremat poolt erinevalt. Vasak pool on tihti seotud mineviku ja parem pool tulevikuga, Lääne kultuuriruumis loetakse ja kirjutatakse tekste vasakult paremale.

Asjad niisiis kulgevad ja leiavad aset vasakult paremale poole. Vasakul on "algus", paremal on "lõpp". Saame niisamuti rääkida vasaku ja parema pildipoole erinevatest semiootilistest tähendustest. See on mõistagi pikem teema, mida praegu ei ole kohane analüüsida, kuid toon vaid ühe näite: Eduard Wiiralti "Põrgu" (1932).

Olen seda pikemalt analüüsinud aastakümneid tagasi, kuid lühidalt kokku võttes võime seal täheldada märkimisväärseid muutusi pildi vasakust poolest paremasse. Vasakul on kujutatud juurduvaid "peade-torne", rõhuasetus on orgaanilisel mateerial. Paremale poole liikudes on objektid maapinnast eraldatud, kerkivad sellest kõrgemale. Paremal pool on muutused ka kujutatu materiaalsuses, see on tahke, metalline.



14. II–9. VIII 2020
Kumu Art Museum, 3rd floor, B wing
"Vello Vinn. Interreflections"
Artists: Vello Vinn, Kiwa, Mihkel Kleis,
Krista Mölder, Brit Pavelson, L
illi-Krõõt Repnau, Kristina Õllek
Curator: Elnara Taidre

# Pictorial metaphors and social space in the art of Vello Vinn*

*Raivo Kelomees writes about the Vello Vinn retrospective at Kumu.*

**Symmetry and seriality**

The famous symmetry in the art of Vello Vinn (b. 1939, referred to below as VV) – how could we explain it?

First, isn't symmetry a logical and practical means for ensuring that a picture maintains the same effect after it is printed in mirror image? Etching, used extensively by VV, like many other printmaking techniques, is based on the artist drawing on a metal surface covered with a waxy ground; the surface is then exposed to acid, creating etched lines, and after these are filled with ink, a print is made of the image. The result is thus a mirror image of the original drawing. With a symmetrical image, changes in composition will be minimal. If the composition is asymmetrical, however, the fact that the mirror image will have a different effect must be taken into account.

Of course, experienced artists know how to do this. But it is important because we perceive the left and the right side differently due to some basic features of our cultural practices. The left side is often associated with the past and the right with the future; in Western culture, we read and write from left to right.

In other words, things move and unfold from left to right. On the left is "the beginning"; on the right is "the end". We can also talk about the different semiotic meanings of the left and right side of the picture plane. This is, of course, an extensive topic that it wouldn't be appropriate to analyse here, but I will give just one example: "Hell" (Põrgu, 1932) by Eduard Wiiralt.

I analysed this work in some detail decades ago, but to put it briefly, we can observe remarkable changes as we move from left to right in the picture. On the left, we see rooted "towers of heads", with an emphasis on organic matter. Moving to the right, the objects are separated from the ground, rising above it. To the right, the materiality of the depicted objects also changes; it is solid, metallic.

Interpreteerimine oleneb tõlgendajast ja tema kasutatud taustainfost. Traditsioonilise kunstiteadusliku terminoloogiaga ei ole siin suurt midagi peale hakata. Abi võib saada vast semiootikast ja psühhoanalüüsist.

**Elava tehnitseeritus**

Kuigi Nõukogude Liit hiilgas tehnilise arenguga sõjatööstuses ja kosmosetehnoloogias, ei jõudnud see tavatarbijani. Siiski kajastusid tehnilised muutused ja arengud kunstnike loomingus. 1960. aastad olid siinmail teatavasti aktiivne aeg "füüsikute" ja "lüürikute" debattides.

Teatav teaduslik, seriaalne loomepraktika väljendus paljude graafikute loomingus ja olevat lähtunud Ülo Soosteri (1924–1970) kunstist ning sisenenud eesti kunstnike praktikasse. Arusaadavalt on seriaalsus olemuslikult graafikatehnikate juurde kuuluv – tehakse metallplaadile söövitus ja valmistatakse sellest kümneid koopiaid. Graafikatehnikad on sisuliselt industriaalse ja seriaalse tootmise saadus.

Viimaste aastate aktuaalne teema on olnud inimese otsene tehnitseeritus, küborgiseeritus, see, et tehnoloogia on tulnud inimese sisse elama, vahel otseseski tähenduses. Selle teema ajalugu on pikk: iga prillikandja on kah väikest viisi "küborg", tehnilise seadme ja liha ühendus. Kuid inimese "tehnilisus" väljendub ka inimese parandatud hammastes või arstirohtudes, mida ta võtab. See on tehnilise tsivilisatsiooni sekkumine bioloogilise organismi ellu ja tegevusse.

Jah, neid arenguid näeme ka VV-a graafikas juba aastakümneid tagasi – et on ühendatud tehniline ja bioloogiline, kohati floora ja tehnika või ka fauna ning tehnoloogia.

**Esemed kui tegelased**

Pööraksin tähelepanu VV-a teosele "Peapult" (1977), kus on keeleliselt mängitud kujundi ja seda eesti keeles tähistava eessliitega "pea". Visuaalsel vaatlusel on tegu justkui elektri- või tuumajaama juhtimise puldiga: näeme vaataja poole seljaga pööratud operaatoreid, kelle pead meenutavad lambipirne. Neid pirne on näha kõikjal.

Visuaalne seos on keeleliselt järgnev: lambipirn => pea => peapult. Need pirnid on ekraanidel, mida need "inimpead" vaatavad: lambipirnikujulised inimpead vaatavad ekraanidel kujutatud lambipirne ja juhivad teisi mõõdikuid. Need pirnid on justkui olulisemad teistest keerulisematest näidikutest; asukoha mõttes on need hierarhiliselt tähtsamad. Kas sellist seost võime siin näha? Tõenäoliselt võime. Ja metafoorselt siia peidetud sisu tähendab, et "lihtsamad" juhivad "keerulisemaid", s.t lollid juhivad tarku.

**"Lugemissaali" tõlgendamisest**

Kas VV on lähtunud keelelistest mängudest, vajaks järele uurimist, kuid lähtudes 1986. aastal Eesti Televisioonis eetrisse läinud saatest "Pildi sisse minek: Vello Vinn", kus ta analüüsib keeleliselt kujundirohkelt kujutatud tegelasi teoses "Lugemissaal" (1981/82), siis kohati tuleb uskuda, et piltide lähtepunkt võis olla (eestikeelne) keelemäng. Täiendav tähendustasand, mis teoses "Peapult" tekib, on selle ülitähtsa operatsioonisaali tähtsuse madaldamine: "pead/lambipirnid" juhivad teiste lambipirnide tegevust ja endast keerulisemate skaalamõõdikute toimimist.

Interpretation depends on the viewer and the background information he or she relies on. Traditional art terminology is of little help here. Semiotics and psychoanalysis could perhaps be of assistance.

**The technologisation of the living**

Although the Soviet Union achieved remarkable technological advances in the military industry and space exploration, these did not reach the average consumer. The work of artists, however, did reflect the technological changes and developments. As we know, the 1960s were a time of active debate between the "physicists" and "lyricists" in Estonian art.

A certain scientific and serial quality, which characterised the work of many printmakers, apparently originated in the work of artist Ülo Sooster (1924–1970) and found its way into the creative practice of Estonian artists more broadly. Obviously, seriality is inherent to printmaking – an etching is done on a metal plate and then dozens of copies are made. Printmaking techniques are essentially the result of industrial and serial production.

A topical issue in recent years has been the direct technologisation, or cyborgisation, of human beings – the fact that technology has come to reside within humans, sometimes literally so. This topic has a long history: everyone who wears spectacles is a cyborg in a way – an amalgamation of technology and flesh. But the "technologicality" of a person can also consist in the dental work they have had done or the medicines they take. It involves intervention by a technological civilisation in the life and activities of a biological organism.

We see these now topical developments in VV's prints from several decades ago – the combination of the technological and biological, sometimes plants and technology, or even animals and technology.

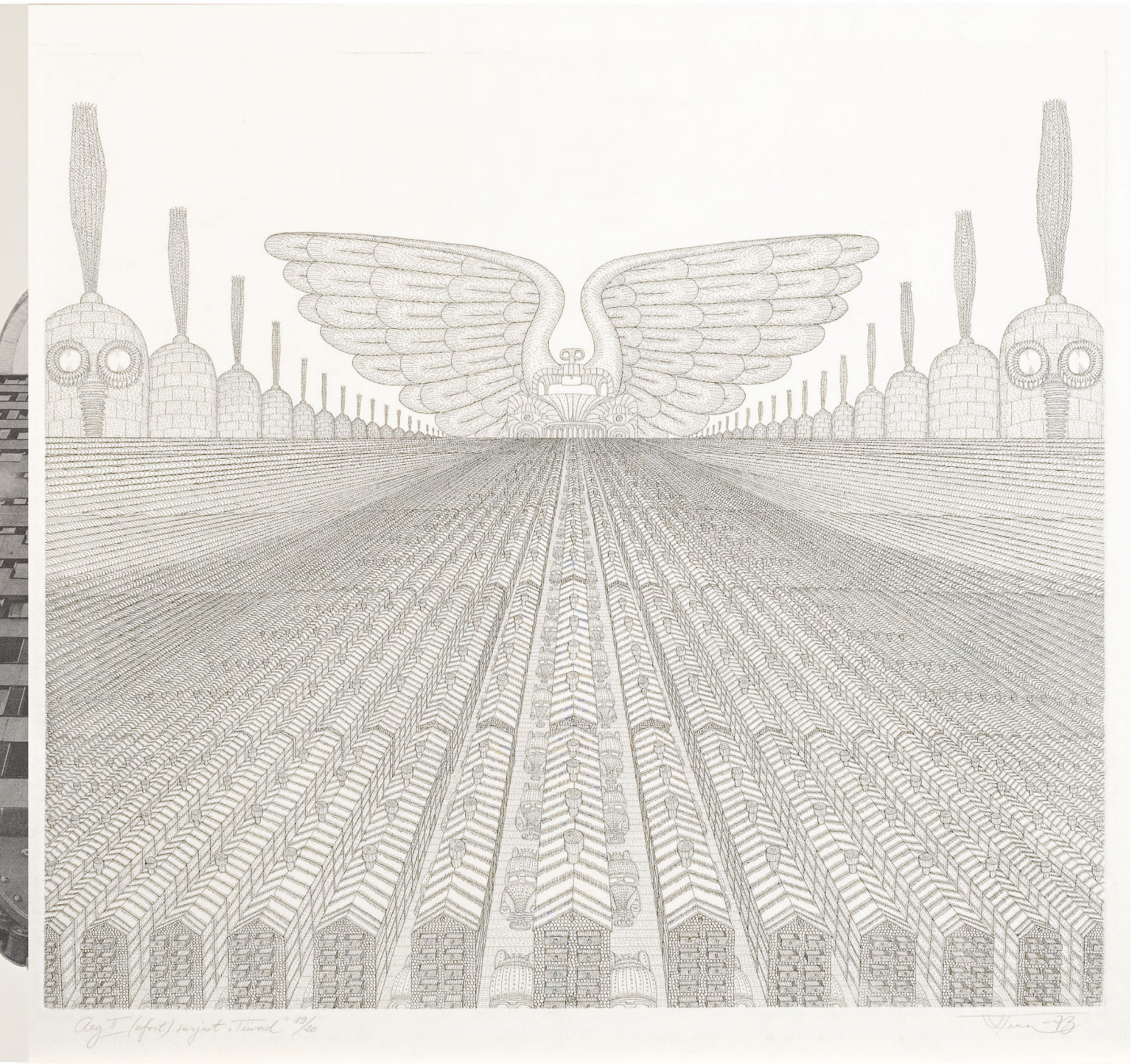
**Objects as characters**

I would like to draw attention to VV's work "Main Control Panel" (Peapult, 1977). The title involves wordplay relying on the literal meaning of the two parts of the compound noun "peapult", literally "head+panel" in Estonian, and how this relates to the visual image. The image resembles the main panel or control centre of a (nuclear) power plant: we see operators with their backs turned to the viewer, their heads shaped like light bulbs. We see these light bulb shapes everywhere.

Linguistically speaking, the visual connection is as follows: light bulb=>head=>control panel. The light bulbs are also on the screens that these "human heads" are looking at: light bulb-shaped human heads look at light bulbs shown on screens, and control other instruments. The light bulbs seem to be more important than the other, more complex instruments; their positioning makes them appear hierarchically superior. Can we make this connection here? We probably can. The hidden metaphorical message is that the "less complex" control the "more complex" – the fools lead the wise.

**Reading the "The Reading Room"**

Whether VV actually drew inspiration from wordplay needs to be investigated, but based on a programme that aired on



Vello Vinn
Aeg II (sarjast "Tiivad")
1973
ofort, 34 x 48,8 cm
Erakogu
Foto autor Stanislav Stepashko

Vello Vinn
Time II (from the series "Wings")
1973
etching, 34 x 48,8 cm
Private collection
Photo by Stanislav Stepashko

Tekib küsimus: kas kõik siin kirjeldatu on VV-a teostes olemas? Kas ta on selle sinna sisestanud? Ma siiski ei arva, et seda peaks pärima kunstnikult. Kunstnik on töö maailma saatnud ja ta ei kontrolli täielikult kõiki tähendusi, mis sellele tööle lisanduvad. Mingid kunstniku sisse pandud ja juurde mõeldud tähendused jäävad tähelepanuta, neid ei leita üles, hoopis uued aga leitakse või tekivad, kuna ühiskondlikud asjaolud muutuvad ja saavad kokku piltides kujutatud sisuga.

Muide, seda "pea"-teemat jätkab VV mainitud "Lugemissaalis" hoopis groteskse mal ja äärmuslikumal viisil. Ja mitte ainult, sama motiivi näeb ka tema pulma-aastapäeva kaardil abikaasale Raili Vinnale (1970), ühel uusaastakaardil (1986) ja teistelgi 1986. aastal tema kujundatud postkaartidel, mis jätkavad seda "õlgadel oleva pea" ja põleva lambi motiivi.

"Lugemissaali" tõlgenduses, mille VV annab telesaates "Pildid sisse minek", räägib ta fragmendi juures, kus raamatulugejaks on lambipirn, et "pirn ja elektripirn vihjavad aga, et raamat [on] pomoloogiast või on kirjanik pannud pirni, kas asi ei kannata päevavalgust või paistab ta kunstlikus valguses soodsamas valguses".

Ehk sellest nähtub, et visuaalse kujundi – antud juhul pea – kasutamine võib olla tingitud keelelistest seostest. Kuid jälgides seda teost tähelepanelikumalt, näeme, et pea ongi selle peategelaseks. Koos sellega on ka loetava raamatu kujund maksimaalselt läbi mängitud ja läbiseostatud kõikvõimalike esemetega. Kuigi VV-a enese tõlgendus jääb poeetilis-metafoorseks, näeme siin sotsiaal-satiirilisi viiteid, mis on lahendatud lihtsa vastandusega: kõrgkultuurse tähenduse objekt (s.o raamat) on liidetud mõne n-ö madala objektiga, eseme, taime või loomaga, millel kultuurse objekti – raamatuga – ei olegi erilist pistmist. Näiteks: sangpommikujuline pea, samuti kastrul, kapsas, kaalikas, vorstid, saabas pea asemel jne. Neist raamatuga vastanduvatest objektidest kujuneb lausa sotsiaalsete karakterite galerii, nagu olukorras, kus "inimene ehib end võõraste sulgedega" ehk püüab olla targem, kui on tegelikult: saabas peab end lugejaks, kapsas kujutab ette, et on intellektuaal, pada peab end tarkpeaks jne.

Kes teab, kas siin on viiteid eestlaste armastusele raamatute vastu, mis oli Nõukogude Liidu ajal nii kuulus. Igas perekonnas, küll eraldi riiulitel või sektsioonkappides ilutsesid raamatusarjad, mida mõnes peres ka loeti. Kuna ühiskonnas muud aktsepteeritud "rikastumisviisi" ei olnud, siis teadmiste kogumine raamatute kogumise näitel andis võimalusi oma saavutusi näidata.

Kuivõrd kunstlik see raamatuhullus oli, iseloomustab kukkumine, mis leidis aset raamatute tiraažides 1990. aastatel, sinna aega on see teema ka jäänud. Varasemate kümnevõi mitmetuhandeliste tiraažide asemel on heal juhul tulnud paari-kolmetuhandelised. Kitsama valdkonna raamatuid (kirjandus- ja kunstikriitika, luulekogud jne) antakse välja vaid sadades, ja needki seisavad poes üsna pikalt.

"Lugemissaalis" võib seda sotsiaalkriitikat välja lugeda küll. Siiski võib seda näha ka sürrealistlikult rikkaliku "kujundiorgiana", kus üks visuaalne objekt (s.o raamat) on võimalikult mitmekesiselt läbi mängitud. Sellist lähenemist võib pidada jõukatsumiseks igale meistrile, et võetakse üks kujund ja luuakse maksimaalselt mitmekesine visuaalne ja tähenduslik mängumaa.

Estonian national television in 1986, "Into the image: Vello Vinn" (Pildi sisse minek: Vello Vinn), where he uses a great deal of linguistic imagery to analyse the characters depicted in his "The Reading Room" (Lugemissaal, 1981/82), we are led to believe that the starting point for some of his pictures may have been wordplay (in Estonian). An additional level of meaning that emerges from his "Main Control Panel" is the downplaying of the importance of this critical centre of operations: the "heads/bulbs" control the operation of other bulbs and more sophisticated measuring instruments.

We are faced with a question: is everything described here actually present in the works of VV? Has he placed it there? To be honest, I don't think we should ask the artist this. The artist has sent the work into the world and does not fully control all the meanings subsequently attached to it. Some meanings inserted and intended by the artist will go unnoticed; they will not be discovered. Instead, new ones will be found or created, as social circumstances change and meet the content depicted in the pictures.

By the way, VV revisits the image of the "head" in his "The Reading Room", in a much more grotesque and extreme way. And this is not the only other work where this happens; the same motif can be seen on a wedding anniversary card for his wife Raili Vinn (1970), a New Year's card (1986) and other postcards designed by him in 1986, which continue this "head on shoulders" and glowing light bulb motif.

Interpreting his "The Reading Room" on the TV show mentioned above, VV talks about a fragment where a figure reading a book is shown as a light bulb; he draws on the different meanings of the Estonian word for light bulb, "pirn", which can also refer to a pear, and related figures of speech.

In other words, this suggests that the use of a visual image – in this case, a head – may be inspired by linguistic connections. But looking more closely at this work, we see that the head is in fact the main character here. Accordingly, the image of a book being read is played out to its full potential and associated with numerous objects in the picture. Although VV's own interpretation stays at a poetic, metaphorical level, we also see here references to social satire, played out through simple contrasts: an object of high culture (a book) is juxtaposed with a "low" object, utensil, plant or animal that has no immediate connection with the cultural object – the book. Examples include a head shaped like a kettlebell, a pot, a cabbage, a turnip, sausages, a boot in the place a head, and so on. These objects juxtaposed with the book become a gallery of social characters, as in a situation where a person "adorns himself with false feathers" or seeks to be better than he really is: the boot sees itself as a reader; the cabbage fancies itself an intellectual; the cooking pot considers itself a genius; and so on.

Who knows – perhaps these are references to the well-known love of books among Estonians during the Soviet period? In every home, large series of books had pride of place; some families even read them. As no other accepted way of accumulating wealth existed in society, collecting knowledge in the form of books was a way to demonstrate your achievements.

The artificiality of this obsession with books was revealed by the collapse of book sales in the 1990s, which is also when this topic lost its relevance. Previously reaching into tens of thousands or at least several thousands of copies, print runs are now two or three thousand at best. Specialist literature (literary and art criticism, poetry collections and so on) are only

## Ajamõõtja kui kontrolli ja korra instrument

Kuid tulles tehniliste kujundite juurde, siis ka kell on sage külaline VV-a teostes. Seda näeme mitmetes tema teostes: "Album" (1976), "Kellaaeg" (1980), "Raili ja Vello Vinna näituse plakat" (1977), "Eksliibris. Vello Vinn" (1981), "Aeg" (1977) jm.

Seda ajanäitaja "nägu" kombineeritakse esemetega ja kehaosadega. Ja teistpidi võttes, kell eraldatakse kandjast, kellad on kinnitatud töös "Kellaaeg" tornidele, mis meenutavad majakaid. All on uks, millest saab siseneda. Mistahes jutustust me tööle külge ka ei poogiks, näeme siin vabadust, millega kunstnik käib ringi vaatajale tuttavate objektidega.

Kell on peale ajanäitaja ka tehnilise tsivilisatsiooni esindaja. Kantavate kellade ajalugu on vast alles paar sajandit pikk. Mehed hakkasid käekelli kandma sõjaliste kampaaniate ajal 19. sajandi lõpus ja eriti kasvas käekellade kasutus Esimese maailmasõja ajal. Kantavate kellade abil sünkroniseeriti sõjalisi operatsioone.

Käekellad on praegugi prestiiži ja luksuse atribuudid. Teisalt, mobiilide ajastul näeme inimesi käekelladest loobumas, milleks kanda monofunktsionaalset objekti, kui mobiil oskab kümmet muudki asja: peale aja näitamise. Transpordisüsteemi areng 19. sajandil tingis vajaduse aega ühiskondlikult kontrollida ning seda riigi ja eri riikide vahel ühesugusena hoida, transport ei saanud toimida ühtlustamata ajareegliteta.

Tänapäeval me ei kujutaks ette, et peaksime kellaaja teadasaamiseks kellelegi raha maksma, kuid nõnda oli 19. sajandil. Näiteks nn Greenwich Time Lady oli reaalne persoon Londonis, kelle jaoks õige aja näitamine oli äritegevus. Ta "tõi" õige aja iga päev Greenwichi observatooriumist ja tasu eest näitas klientidele. Kuid suhteliselt hiljutigi, traattelefonide ajal, oli ka Eestis kindel number, kuhu helistades sai teada täpse aja. Nüüd on see teenus veebileheküljel ja alla saab laadida ka nutitelefoni äpi, kus öeldakse kellaaega häälega.

Jutu mõte on selles, et kell on aja organiseerimise vahend. Kunstnikul on kell niisiis korraseadja, võimuka kontrollija positsioonis. Ja see keskne asend on kellale antud ka VV pildikompositsioonis. Vahel see kellakujund hälbib oma jõupositsioonilt ja allutatakse autori mängudele, kus seierid sunnitakse näitama tähte "V" ja seejärel eksliibrisel, mis on pühendatud Vello Vinnale endale. Autori nimi on kirjutatud ka kellanumbrite vahele (selle ülesleidmiseks tuleb tõeliselt silma pingutada).

## Inimmutrite sotsiaalne elu

Sotsiaalse tegelikkuse rutiin kajastub mitmetes töödes, need esitavad georgeorwellilikku maailma, kus inimese individuaalsus on kadunud ja isik on sulatatud massi. Näeme korduvaid visuaalseid motiive, nagu näiteks pead, pirnikujuliselt kõrguvad kuplid, lambipirnid, õhupallid, puud või puulehed, mis meenutavad inimpeade kuju. Inimestemassid liiguvad kas vabrikusse või sealt välja ("Vahetus", 1977), neid ümbritseb isikupäratu arhitektuur ("Aeg II". Sarjast "Tiivad", 1973) või silmapiiri sulgev elamu ("Elamu", 1973), mis on tegelikult konstrueeritud teleritest, mille ekraanidel näidatakse loodust.

published in their hundreds, and even then, the copies stay on the shelves for quite some time.

It is quite plausible to read this kind of social critique into "The Reading Room". However, it can also be seen as a surrealistic "orgy of images", where one visual object (the book) is played out as diversely as possible. Such an approach can be considered a test of strength for any master – taking one image and creating a visual playing field of meanings of maximal diversity.

## The clock as an instrument of control and order

When it comes to images of technology, the clock – as a measuring instrument – also makes frequent appearances in VV's works. We see it in "Album" (Album, 1976), "Time of Day" (Kellaaeg, 1980), "Poster for an exhibition by Raili and Vello Vinn" (Raili ja Vello Vinna näituse plakat, 1977), "Ex libris. Vello Vinn" (Eksliibris. Vello Vinn, 1981), "Time" (Aeg, 1977) and other works.

The "face" of the clock is combined with objects and body parts. And conversely, the timepiece or watch is separated from the wearer; the watches in "Time of Day" are placed on towers, which look like lighthouses, with a door at the foot of each tower. Regardless of the particular narrative that we attach to the work, we see here the freedom with which the artist treats objects familiar to the viewer.

As well as being a timepiece, the watch also represents technological civilisation. The history of watches, or timepieces that are worn or carried, runs to only a couple of centuries. Men began to carry watches during military campaigns in the late 19th century, and the use of wrist watches boomed especially during the First World War. Portable timepieces were used to synchronise military operations.

Wrist watches are still attributes of prestige and luxury. On the other hand, in the age of mobile devices, we see people giving up wrist watches. Why wear a monofunctional object when a mobile device can do a dozen other things besides showing the time? The development of the transport system in the 19th century necessitated the social control of time and synchronising it across different countries; transport could not function without harmonised rules for time keeping.

Today, we can't imagine having to pay someone to know the time, but that's how it was in the 19th century. For example, the Greenwich Time Lady was an actual person in London for whom showing the right time to people was a business venture. Every day, she "brought" the right time from Greenwich Observatory and for a fee showed it to her customers. Until quite recently, during the time of landlines, there was also a phone service in Estonia which you could call to get the exact time. Now this service is online and you can also download a speaking clock app.

The point of the story is that the clock is a means of organising time. For the artist, then, it holds the position of a regulator, a powerful controller. And this central position is also given to the clock in VV's pictorial composition. Occasionally, the image of the timepiece deviates from its position of power and is subjected to the artist's whims, in games where it is made to show the letter "V" and then in an ex libris dedicated to Vello Vinn himself. The artist's name is also inscribed between the numbers on the clock face (you have to look really hard to find it).

Juhiksin veel eriti tähelepanu VV-a töödes "Vahetus" ja "Vahetus II" (1978) naiste soengutele: need on valmistatud mutritest. Nõnda et ka sõna otseses mõttes on tegemist "inimmutritega", mitte lihtsalt keelelise võrdpildiga inimmutritest industriaalses ühiskonnas.

"Aeg II" sarjast "Tiivad" on ühtlasi märkimisväärselt imposantne düstoopiline maastik. Taamal kõrgub hiiglaslik auto, mis näib üleskeeratavana. Kogu maastikku täidavad nõukaaegseid hruštšovkasid meenutavad barakkmajad. Nende vahel näeme pigem luksuslikke sõiduautosid, mille laternateks on silmad. Siin näeme sedasama antropomorfiseerimist, elutu animaalseks muutmist.

## Kokkuvõtteks

VV on kunstnik, kel õnnestunud peita oma piltidesse tabavaid sotsiaalseid kommentaare. Kui võiks arvata, et need olid suunatud Nõukogude Liidu ühiskonna pihta, siis pigem on siin näha universaalset osutamist ühiskonnale kui kontrollivale masinavärgile. Ühiskond on inimeste ühisorganism, mille eesmärgiks on hõlbustada kõikide elementide toimimist: inimeste, asjade ja ruumi omavahelisi suhteid. Et kõige selle tulemusena sünnib ka palju vägivalda ja ebaõiglust, pole masinavärgi seisukohalt oluline, küll aga on see tähtis indiviidi seisukohalt ja VV-l on õnnestunud see indiviidi terav ja vastaline pilk välja tuua.

*Raivo Kelomees on kunstnik ja kunstikriitik ning -teoreetik, töötab Eesti Kunstiakadeemia vabade kunstide teaduskonna vanemteadurina.*



The routine of social reality is reflected in many of VV's works; they represent an Orwellian world where people's individuality has disappeared and the person has been fused into the masses. We see repeated visual motifs, such as heads, pear-shaped domes, light bulbs, balloons, trees or their leaves that resemble the shape of the human head. Crowds of people move into or out of a factory ("Shift" (Vahetus, 1977)), surrounded by impersonal architecture ("Time II" (Aeg II) from the series "Wings" (Tiivad, 1973)) or residential blocks made of TV sets showing natural scenes that block out the horizon.

I would like to draw special attention to the women's hairstyles in VV's "Shift" and "Shift II" (1978) – they are made of hexagonal nuts. In this way, we have quite literally "human nuts and bolts", and not just a figure of speech describing human pawns in an industrialised society.

"Time II" from the series "Wings" is also a remarkably imposing dystopian landscape. In the background rises a giant car that looks like it's spring operated. The whole landscape is filled with identical buildings reminiscent of Khrushchev-era Soviet mass housing. In the space between them, we see rather luxurious-looking cars with eyes for headlights. Once again, we see the same anthropomorphisation, the animation of the inanimate.

## Conclusion

VV is an artist who has managed to hide striking social comments in his pictures. While one might expect them to be aimed at Soviet society, they are more universal, alluding to society as a mechanism of control. Society is a collective body of people, the aim of which is to facilitate the functioning of all elements – the relationships between people, things and space. The fact that all this is accompanied by a fair amount of violence and injustice is irrelevant from the point of view of the mechanism, but it does matter from the point of view of the individual, and VV has succeeded in fleshing out this sharp, dissenting gaze of the individual.

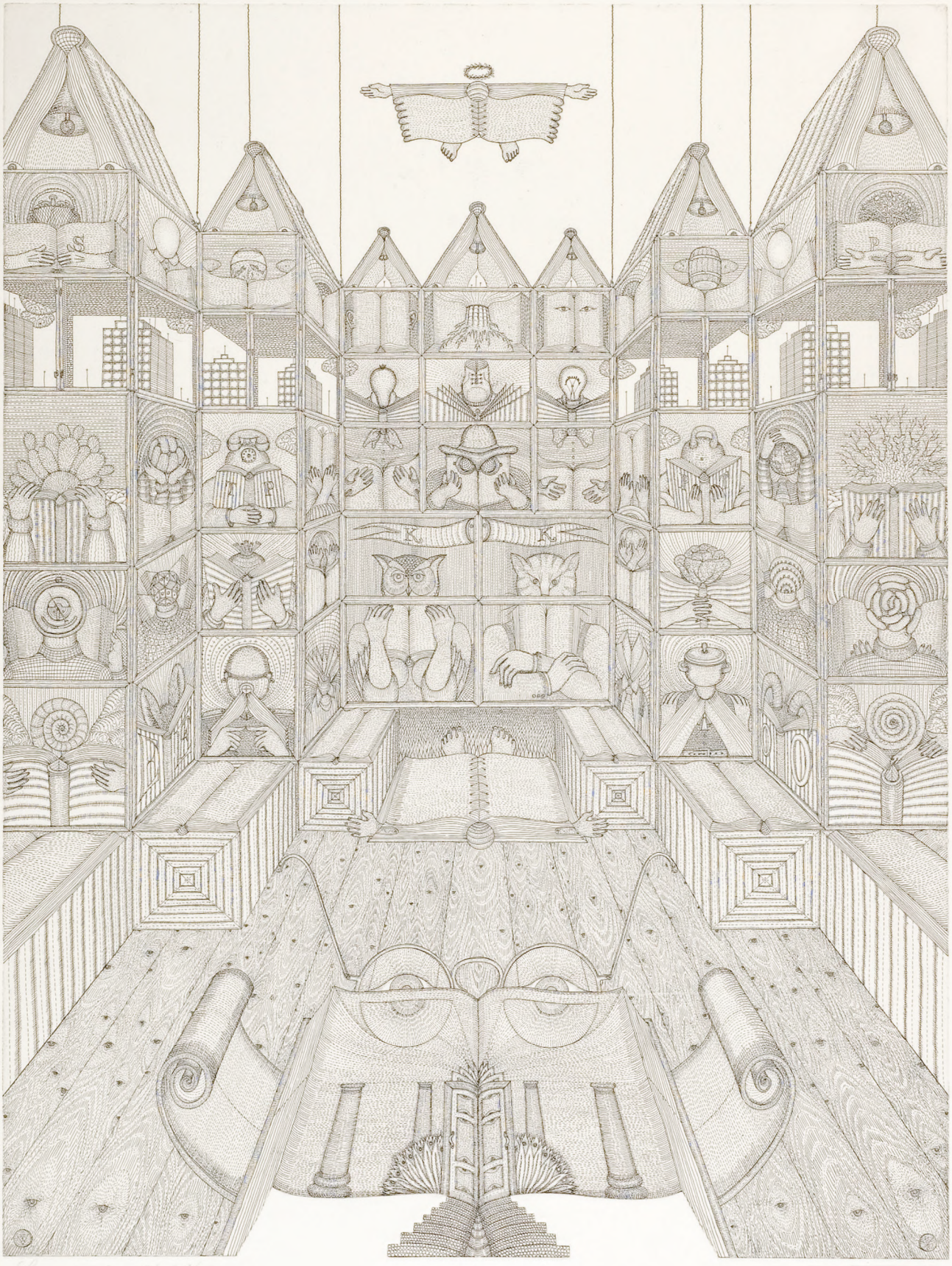
*Raivo Kelomees is an artist, critic and art theorist. He works as a senior researcher in the Faculty of Fine Arts at the Estonian Academy of Arts.*

Vello Vinn
Lugemissaal
1981–1982
ofort, 61,8 x 47,7 cm
Erakogu
Foto autor Stanislav Stepashko

Vello Vinn
The Reading Room
1981–1982
etching, 61,8 x 47,7 cm
Private collection
Photo by Stanislav Stepashko

* Artikkel põhineb virtuaalsel loengul, mis sai esitatud esmakordselt Facebookis 4. VI 2020 seoses Kumu retrospektiivnäitusega "Vello Vinn. Vastupeegeldused".

* This article is based on a virtual lecture first delivered on Facebook on 4. V 2020 in connection with the Kumu retrospective exhibition "Vello Vinn. Interreflections".



125

24. X 2019–24. II 2020
Louvre'i kunstimuuseum
Kuraatorid: Vincent Delieuvin ja Louis Frank

# Liiga suur, et eirata

*COVID 19-pandeemia on rahvusvaheliste suurnäituste korraldamise vähemalt mõneks ajaks kahtluse alla seadnud, kirjutab Leonardo da Vinci 500. surma-aastapäeva tähistanud näitust Louvre'is külastanud Mari Laaniste.*

Leonardo da Vinci (1452–1519) on ülemüstifitseerituim ja üleekspluateerituim tegelaskuju kogu kunstiajaloos. Mõõdutundetut haipi ja aukartust on laiemas avalikkuses üles kütta aidanud nii asjaolu, et tegemist polnud mitte ainult kunstniku-tühikargaja, vaid respektaabli multitalendi ja oma ajast kohati ees käinud teadusemehega, kui ka tema suhteliselt napp ja kaootiliselt jagunenud produktiivsus. Kirsiks tordil veel n-ö tabloidsem materjal ehk kuuldused tema isiklikust kaunidusest ja sajandeid hiljemgi erutavalt transgressiivsena tõlgendatavast eraelust. Sedasi kedratav narratiiv salapärasusest ning jumaliku geeniuse aurast elab õigupoolest oma elu, hoides püsti nii märgatavat tükki tänapäevasest suveniiritööstusest kui terveid muuseume, kus publikumagnetiks kasvõi üksainus tema säilinud teostest. Iga aasta toob juurde uusi Leonardo-raamatuid, dokfilme, kõmulisi uudispealkirju, rohkem või vähem kahtlasi teledramatiseeringuid jne. Kellelgi ei tohiks seega olla põhjust kurta Leonardole pööratava tähelepanu vähesuse üle, pigem vastupidi.

### 500 aastat Leonardota

2019. aasta pakkus hea ettekääande veelgi "hagu anda": Leonardo 500. surma-aastapäeva tähistati laialdaselt ja mitmesuguste ettevõtmistega. Toimus ka terve rida näitusi, sh National Gallerys vastakat tagasisidet saanud nn immersiivne elamusnäitus "Madonnast grotis", Buckinghami palees eksponeeriti kuninglikku kollektsiooni kuuluvat esmaklassilist valikut Leonardo joonistusi jne. Kogu aastapäevakalendri võtmesündmuseks oli aga siiski Louvre'i muuseumis korraldatud ülevaatenäitus "Léonard de Vinci 1452–1519" kataloogis "Euroopa maalikunsti ülima ikoonina" iseloomustatud autori loomingust. Tõele au andes polnud see küll päris esimene omataoline – alles 2011. aastal toimus tollal unikaalsena reklaamitud suur Leonardo näitus Londonis National Gallerys –, kuid ettevõtmisena siiski nii suurejooneline, et põhjustada elevuse kõrval ka pingeid ja tajutavat meelekibedust.

Laiem avalikkus ei adu kuigi tihti proosalistest muredest justkui ülevamates sfäärides tegutsevate kunstiinstitutsioonide omavahelist konkurentsi, kuid vahel on panused piisavalt kõrged, et fassaadis ilmneks mõni mõra. Itaalia, nimikangelase kodumaa kunstipärandi haldajate hoole all on



24. X 2019–24. II 2020
The Louvre Museum
Curators: Vincent Delieuvin and Louis Frank

# Too big to ignore

*The COVID-19 pandemic has called into question the organisation of major international exhibitions for at least some time, writes Mari Laaniste, who visited an exhibition dedicated to the 500th anniversary of the death of Leonardo da Vinci at the Louvre.*

Leonardo da Vinci (1452–1519) is the most over-mystified and over-exploited character in all of art history. Considering that he was not just a luftmensch-artist, but a respectable multitalent and a scientist somewhat ahead of his time, whose productive output was relatively scarce and chaotic, it is no wonder that he is exorbitantly hyped and awed by the general public. The cherry on the cake is the so-called tabloid material – rumours about his physical beauty and private life, which can be interpreted as excitingly transgressive even many centuries later. This continuous narrative of mystery and the aura of a divine genius actually has a life of its own, thus supporting a considerable chunk of the modern souvenir industry, as well as entire museums, where displaying even a single surviving work of his can be a major drawcard for visitors. Each year brings new books, documentaries, sensational headlines, and more or less disputable TV dramatisations about Leonardo. Nobody should therefore have any reason to complain about the lack of attention paid to Leonardo, quite the contrary.

### 500 years without Leonardo

The year 2019 provided a great excuse to "milk it" even further: the 500th anniversary of Leonardo's death was widely celebrated with various events. There were also a number of exhibitions, including the so-called immersive exhibition of "The Virgin of the Rocks" at the National Gallery, which received conflicting feedback, a first-class selection of Leonardo's drawings from the Royal Collection at Buckingham Palace, and others. However, the main event of the entire anniversary year was the exhibition "Léonard de Vinci 1452–1519" at the Louvre, providing an overview of the works of the artist described in the catalogue as "the ultimate icon of European painting". To be honest, it was not the very first of its kind – as recently as 2011, there was a major exhibition of Leonardo's works at the National Gallery in London, advertised as unique at the time – but as an undertaking, it was so grandiose as to cause tension and palpable bitterness in addition to all the excitement.

The general public does not often realise the extent of the prosaic concerns caused by competition between art institutions seemingly operating in the higher spheres, but sometimes, the stakes are high enough for some cracks to appear in the facade. Frustratingly few of the artist's surviving

frustreerivalt vähe tema säilinud ja laia nüüdispubliku silmis põhiliseks tõmbenumbriks kujunenud maale, suuresti lihtsalt sellepärast, et korüfee kolis mõni aasta enne surma pea kogu oma loomingulise pagasiga Prantsusmaale rahulikuma elu peale. Küllap sellest ka itaallaste võrdlemisi väiklaselt mõjunud katse "Vitruviuse mehena" (*ca* 1490) tuntud joonistuse Louvre'i näitusele laenamist kohtus vaidlustada[1] (ehkki suuremat kultuuridiplomaatilist intsidenti riikide vahel õnnestus vältida, laenati teos lõpuks välja vaid kaheks kuuks).

popular paintings have remained under the care of the managers of artistic heritage in Italy, Leonardo's home country, largely because the coryphaeus moved to France with almost all of his creative works to live a quieter life a few years before he died. This was probably the cause of the relatively petty attempt by the Italians to dispute in court the loan of the drawing known as "Vitruvian Man" (c. 1490) to the exhibition at the Louvre[1] (although a larger incident of cultural diplomacy between the countries was avoided, the work was eventually lent out only for two months).

### 1,1 miljonit vaatajat nelja kuuga

Louvre ja 500 aastat Leonardo da Vinci surmast – näituse toimumiskohta ja aastapäeva soliidsust arvestades polnud ettevõtmise üle-elusuurune ambitsioon ja prestiiži-iha kuidagi üllatavad. Eksponeeriti ligi 180 kogu maailmast kokku laenatud teost Leonardolt ja temaga seotud kunstnikelt. Tuleb tunnistada, et ainuüksi logistikaülesande püstitusena olnuks säärane ettevõtmine jõukohane vaid üksikutele kunstiinstitutsioonidele maailmas, rääkimata eelarvest, kus sponsorraha väljaajamisel on Louvre'i renomeega asutusel ilmne eelisseis ning publiku vähesus polnud näituse planeerimise ajal veel arvestatav risk.

Panustatud pingutust arvestades pole ka kuigi üllatav, et näitus püstitas Louvre'i muuseumi ajutiste näituste külastajatehulga rekordi: nelja kuu vältel registreeriti 1,1 miljonit vaatajat[2] ehk kaks korda rohkem kui seni publikumenukaimal, 2018. aastal toimunud Eugène Delacroix' ülevaatenäitusel. See tähendas kiiresti läbimüüdud pileteid ja ligi 10 000 vaatajat päevas, lõpuks hoiti näitust tasuta lahti ka öösiti. Muutunud ajas piisab vähem külmaverelisele kunstihuvilisele paanikasse sattumiseks ilmselt vaid mõttest säärastele inimhulkadele suletud ruumis, sest nagu tagantjärele on tuvastatud, jõudis Pariisis teadaolevalt esimene uuest koroonaviirusest põhjustatud kopsupõletikuga patsient haiglasse juba 2019. aasta detsembri lõpus.

Soovimata siinkohal pikemalt süveneda mammutnäituse formaadi kui niisuguse sisuliste eeliste ja puuduste üle arutlemisse, jääb üle nentida, et pandeemia on nende korraldamise, vähemalt mõneks ajaks, sügavalt kahtluse alla seadnud. Ehkki Louvre'i teatel sai lausa 36% külastajatest Leonardo näitusele tegelikult tasuta sisse, pole piletiostjate hulk suurnäituste korraldamisel kindlasti teisejärguliste küsimuste seas ning võttes arvesse, et eelmüügipiletid on olnud rangelt kellaajalised, näivad senised publiku optimaalse tiheduse kalkulatsioonid tuginevat printsiibile, et saalides pääseks veel hädapäraselt liikuma (s.t põrandapinna ruutmeetril rohkem kui üks inimene).

### Uus normaalsus?

Omatulu teenimiseks masse meelitavatele menunäitustele lootma harjunud institutsioonidele tähendab juba distantseerumisnõue seega tõsist lööki. Markantse näitena saab osutada märtsis Roomas Quirinale tallides avanema pidanud teise renessansi-iidoli Raffaeli 500. surma-aastapäeva hiidnäitusele 240 teosega, mis avati lõpuks 2. VI 2020 koos oluliste piirangutega saalidesse lubatava publiku tihedusele, lisaks veel sisenejate kraadimine ning maskide kandmise kohustus. Kärbitud piletihulk müüdi küll välja ka ilma tavapäraste

### 1.1 million visitors in four months

The Louvre and the 500th anniversary of the death of Leonardo da Vinci – considering the exhibition venue and the dignified anniversary, the larger-than-life ambition and desire for prestige that characterise this undertaking were not in the least surprising. Almost 180 works borrowed from around the world were exhibited at the museum, including pieces by Leonardo and artists associated with him. It must be acknowledged that very few art institutions in the world could have arranged even the logistics of it all, not to mention the budget, where the Louvre has a reputation that gives it a clear advantage for acquiring sponsorship money, and small visitor numbers were not yet a significant risk when planning the exhibition.

Considering all this effort, it is hardly surprising that this exhibition had a record number of visitors for temporary exhibitions at the Louvre: over the course of four months, there were 1.1 million visitors[2] – twice as many as the most popular temporary exhibition to date, an overview of the works of Eugène Delacroix held in 2018. This meant that tickets sold out quickly, and the exhibition had nearly 10,000 visitors every day; towards the end, the exhibition was also open at night, free of charge. In these changed times, a less composed art lover may panic from the mere thought of having such crowds in enclosed spaces because – as it was later ascertained – reputedly the first patient in Paris with pneumonia caused by the novel coronavirus was admitted to hospital already in late December 2019.

Without wanting to delve further into a discussion on the advantages and disadvantages of the format of mammoth exhibitions as such, it can only be said that the pandemic has definitely called into question whether such exhibitions can be held, at least for some time. Although according to the Louvre, as many as 36% of visitors actually saw the Leonardo exhibition free of charge, the number of ticket buyers is certainly not a secondary issue when organising major exhibitions; and considering that pre-sale tickets have been strictly limited to particular times of the day, current calculations of optimal audience density seem to be based on the principle that visitors should be barely able to move around (i.e. more than one person per square metre of floor area).

### A new normal?

In other words, social distancing requirements are a serious blow to institutions accustomed to relying on popular mass exhibitions for revenue. A striking example of this is the giant exhibition of 240 works that was due to open in March at the Quirinal Stables in Rome, dedicated to the 500th anniversary

turistihordideta, kuid tundub võrdlemisi tõenäoline, et tohutute investeeringute hinnaga valminud näitus lõpetab rahaliselt ikkagi miinuses.

Ehkki turismimekade elanikel on nüüd haruldane võimalus nautida maailmakuulsaid muuseume külastades suhtelist vaikust ja rahu, on sel kõrge varjatud hind. Näiteks 2020. aasta suvel taasavatud Louvre'i ja Pompidou keskuse muuseumi päevased külastajanumbrid on küündinud vaevu kolmandikuni 2019. aasta suvisest tasemest (Louvre'is 9000 külastajat päevas eelmise suve 30 000 asemel, Pompidous päevas alla 4000 külastaja mulluse 13 000 asemel).

Louvre'i direktori hinnangul jääb muuseumi omatulusse tänavu seetõttu 40 miljoni eurone lünk.[3] Pompidou keskus arvestab sel aastal 20 miljonini küündiva kaotusega, mis on viiendik kogu nende eelarvest.[4] Sääraste eelarveaukude juures on ekstravagantsemate sündmuste planeerimine vististi mõneks ajaks päevakorrast maas. Liigsest fatalismist hoidumiseks ei ruttaks seda veel ühe ajastu lõpuks nimetama, kuid suurmuuseumide lähiaastate näituseplaanide lõikes oleme ilmselt silmitsi vähemalt arvestatava katkestusega asjade harjumuspärases kulgemises.

Üheks n-ö viimaseks pääsukeseks osutunud sügis-talvise Leonardo da Vinci näituse juurde tagasi tulles seab tema eespool viidatud üleekspluateeritus kuraatoritele huvitava väljakutse: lai publikuhuvi on küll enam-vähem garanteeritud juba nime mainimisega, kuid mida ja kuidas näidata, et tulemus oleks ka professionaalsemale pilgule mingil kombel uus ja huviväärne? Louvre'i kuraatorite valik oli püüdlemine küllap vaid Louvre'ile jõukohase kõikehõlmavuse poole, alustades Andrea del Verrocchio stuudios õpipoisitöödena tehtud drapeeringuvisanditest, kuni teadaolevalt viimaste joonistusteni, süstematiseerides seda kõike võtmeteoste ja -teemade kontekstualiseerimise sihiga.

Ka hävinud või mittetransporditavate tööde kohta oli kogutud pea kõik mis võimalik ehk visandid ja koopiad, rõhuga Leonardo stuudios valminud kaasaegsetel koopiatel (neist efektseimatena tõusid esile Marco d'Oggiono täismõõdus koopia "Pühast õhtusöömaajast" ja Rubensi täiendatud "Anghiari lahingu" ettevalmistava joonise koopia). Lisaks veel kaasaegsed paralleelid, meistri kuulsamate õpilaste olulisemad tööd ja valitud palad tema märkmikest. Sellest tulenes siis ka eksponaatide suureks paisunud koguarv.

### Isegi Louvre ei saa kõike

Tulemus oli muljet avaldav, kuigi tekitas omakorda küsimusi suurnäituse formaadi eesmärkidest ja kognitiivsetest piiridest. Uurimusliku mõõtme osas on mastaap muidugi väärtus, ent selle ja teistegi sarnaste näituste praktiline kogemine osutab, et puhtalt vaataja vastuvõtuvõime seisukohalt läheb lausa intensiivkursuse mahus materjalist selle ühekordsel vaatamisel selgelt palju kaduma, kui süveneda tuleb mitu tundi rahvasummas trügides ning igal pool ei pruugi n-ö löögile pääsedagi.

Mingist piirist hakkab geeniuse erakordsusele apelleerimine omandama ka jaburat varjundit, kui seinal on näiteks tikutopsist pisut suurem määrdunud paberitükk, millelt etiketil lubatud kitse kujutise eristamine nõuab märgatavat pingutust. Rääkimata sellest, et tülpimuseni näitust vaadanud publik ei jaksa pärast ka suveniiripoele valikule loodetud tähelepanu pöörata. Ehk et sensatsiooniline mastaabiefekt pöördub viimaks tuluteenimise eesmärgi vastu.

of the death of Raphael, another Renaissance idol, which was finally opened on 2. VI 2020 with significant restrictions on audience density in the exhibition halls, in addition to visitors having to have their temperature checked and wear a mask. Although the reduced number of tickets was sold out without the help of the usual hordes of tourists, it seems relatively likely that the exhibition, which was completed thanks to huge investments, will nevertheless end up in the red.

Although the residents of tourist meccas now have a rare opportunity to enjoy relative peace and quiet when visiting world-famous museums, it comes at a high hidden cost. For example, the daily visitor numbers to the Louvre and the Centre Pompidou – reopened in summer 2020 – have barely reached a third of the level of summer 2019 (the Louvre: 9,000 daily visitors vs 30,000; the Centre Pompidou: 4,000 daily visitors vs 13,000).

According to the President-Director of the Louvre, there will consequently be a gap of 40 million euros in the museum's revenue this year.[3] The Centre Pompidou expects to lose up to 20 million this year, amounting to a fifth of their total budget.[4] With such budget holes, planning more extravagant events is probably off the agenda for a while. To avoid excessive fatalism, I would not rush to call it the end of yet another era, but with regard to the exhibition plans of large museums for the coming years, we are probably facing at the very least a considerable interruption in the ordinary course of things.

Coming back to the autumn-winter exhibition of Leonardo da Vinci, which turned out to be one of the last, his above-mentioned over-exploitation poses an interesting challenge for the curators: extensive public interest is more or less guaranteed by simply mentioning the name, but what should be on display and how for it to be somehow also new and interesting for the more professional eye? The selection made by the Louvre's curators strove towards a comprehensiveness probably only the Louvre could manage, from drapery studies made as an apprentice in the workshop of Andrea del Verrocchio to the last known drawings, systematising all of it with the aim of contextualising key works and themes.

Almost everything possible had also been collected regarding lost or non-transportable works; namely, sketches and copies, with an emphasis on contemporary copies made in Leonardo's studio (the most impressive of these were Marco d'Oggiono's full-scale copy of "The Last Supper" and a copy of a preparatory sketch of "The Battle of Anghiari" completed by Rubens). The exhibition also included contemporary parallels, major works by the master's most famous students, and selected excerpts from his notebooks. All of this translated into a large total number of exhibits.

### Not even the Louvre can get everything

The result was impressive, although it raised questions about the objectives and cognitive limitations of the format of a large exhibition. For research purposes, the scale is of course valuable, but the practical experience with this and other similar exhibition shows that merely from a visitor's perspective, a lot is obviously lost when expected to look at a massive amount of material, trying to concentrate on the works while barging through crowds, and perhaps not even being able to get a close look.

From a certain point, appealing to the uniqueness of a genius starts to look daft, for example, if there is a piece of

Eelduspäraselt panid korraldajad muu materjali kõrval rõhku suurema osa väheste konsensuslikult Leonardole atribueeritavate tahvelmaalide kokkukogumisele. Temaga seotud maalipärandi fetišeerimine teiste loominguliste väljundite arvelt ajendab küll kriitikat – näiteks Jonathan Jonesi hinnangul olevat see ülekohtune Leonardo kui esimese kontseptuaalse kunstniku suhtes[5] –, kuid teisalt on üheaegselt samas kohas eksponeeritavad maalid turunduslikus mõttes näitusel tahes-tahtmata raskekahurväe rollis. Tõsiasi, et neid on ka optimistlikumatel hinnangutel ainult kahekümne ringis, sajandeid kõrges hinnas olnud Leonardoga seostatavad atribueeringud on kurikuulsalt küsitavad ning tema stuudiost tulnud, teinekord lõpetamata teoste autorsus tihti ähmane, teeb asja vaid intrigeerivamaks.

Polnud kuigi üllatav, et isegi Louvre ei suutnud keelitada kõiki teisi muuseume ja erakogusid oma enam-vähem kindlaid Leonardosid laenuks andma – õigupoolest püsis ju ka "Mona Lisa" (*ca* 1503–1517) paar korrust kõrgemal oma tavapärases klaaskastis, kuna muuseumil oli jätkuvalt tarvis püsiekspositsiooni pileteid müüa. Krakówis hiljuti pärast kapitaalremonti taasavatud Czartoryski muuseum omakorda polnud valmis käest ära andma oma tõmbenumbrit, "Daami hermeliiniga" (1489–1490), nagu ka Uffizi galerii "Tarkade kummardamist" (1481) ega Müncheni Vana Pinakoteek "Madonnat nelgiga" (*ca* 1472–1478).

Väljapaneku kõikehõlmavuse ihalus joonistas sellised lüngad mõistagi eredalt esile, kuid kuraatorite tahtel olid puuduvad tähtteosed kohal vähemalt n-ö vaimus, tontlike varjukujude ehk elusuuruste infrapuna-reflektogrammidena, millelt näha ka kujutise alusjoonis. Ka mõnd olemasolevatest maalidest esitleti kõrvuti reflektogrammiga ning tuleb tunnistada, et see toimis sügavama "sissevaate" mulje loomiseks.

### Kalleimalt eales müüdud maal

Skandaalihõngulisim lünk Louvre'i näituse teostevalikus oli kurikuulus "Salvator mundi" (*ca* 1499–1510), suhteliselt hiljuti väidetava Leonardo originaalina "taasavastatud" ning 2017. aastal 450 miljoni USA dollari eest erakollektsionäärile müüdud maal. Selle sensatsioonilisust arvestades loodeti teost veel suhteliselt viimase hetkeni näitusele saada,[6] kuid seda ei juhtunud ning väidetavalt kaunistab pilt Saudi kroonprintsi pool miljardit väärt jahti.

"Salvator mundi" võeti 2011. aastal suhteliselt kahtlastel asjaoludel National Gallerys toimunud näitusele ehk legitimeeriti seeläbi kriitikale vaatamata kõrgeimal tasemel institutsionaalselt tunnustatud teosena.[7] Hiljem selle oksjonile panekut saatnud häbitult ülespuhutud turundustekst teose erakordsest kunstilisest väärtusest äratab lihtsalt piinlikkust. Artefaktina on sel aga teine ja põnevam huviväärsuse tasand: seda võib vaadelda kui osavate kunstiärikate jultunud projekti oligarhidelt ja naftašeikidelt rumala raha pumpamiseks, milles lugupeetud kunstiinstitutsioonidel on olnud kaasosaliste roll (osutan siinkohal eelmisel talvel London Review of Booksi veergudel hargnenud teravale arvamustevahetusele[8]).

Paraku on nüüdisaegse Euroopa kultuurilistes kujutelmades sügavalt juurdunud aardeleiu troop, sealhulgas hinnaliste kunstiteoste juhuslik avastamine pööningult või kolikambrist, ning valmisolek või lausa iha sellist äraspidist tuhkatriinulugu uskuda on lai – olgugi ka treenimata silmale dirty paper slightly larger than a matchbox displayed on the wall, and it takes considerable effort to distinguish the image of a goat on it, as promised by the label. Not to mention that an audience who has been bored to tears is unlikely to pay much attention to the product range in the souvenir shop on their way out. In other words, the sensationally large scale of the project turns against the goal of earning income, in the end.

As expected, alongside other material, the organisers put more emphasis on getting a hold of the majority of the few paintings that are attributed to Leonardo by consensus. The fetishisation of the paintings associated with him, at the expense of other creative outputs, does provoke criticism; for example, Jonathan Jones thinks it is unfair towards Leonardo as the first conceptual artist,[5] but on the other hand, paintings exhibited together at the same place inevitably take on the role of heavy artillery as far as marketing is concerned. The fact that there are only around twenty of them even according to the more optimistic estimates, that the attribution of these highly valued works to Leonardo is notoriously questionable, and that the authorship of the sometimes unfinished pieces from his studio is often unclear only makes things more intriguing.

It was hardly surprising that not even the Louvre could persuade all other museums and private collections to lend their more or less confirmed Leonardos – in fact, even the "Mona Lisa" (c. 1503–1517) remained a few floors above in its usual glass box, as the museum still needed to sell tickets to its permanent exhibition. Neither was the Princes Czartoryski Museum in Kraków, recently reopened after major repairs, ready to give away one of its main drawcards, "Lady with an Ermine" (1489–1490), nor the Uffizi Gallery its "The Adoration of the Magi" (1481), nor the Alte Pinakothek in Munich its "Madonna of the Carnation" (c. 1472–1478).

Of course, such gaps were particularly obvious in the context of the expressed desire to have a comprehensive exhibition, but the curators made it so that the missing masterpieces were present at least "in spirit", as ghostly shadows or life-size infrared reflectograms, which also depicted the underdrawings. Some of the exhibited paintings were displayed alongside the reflectogram, and I must admit that it worked very well to provide a more "in-depth" presentation.

### The most expensive painting ever sold

The most scandalous gap in the Louvre's selection of works was the infamous "Salvator mundi" (c. 1499–1510), a relatively recently "rediscovered" original Leonardo, sold in 2017 to a private collector for 450 million USD. Given its sensational history, the organisers had been hoping to include the work in the exhibition until almost the last minute,[6] but it did not happen, and the painting is said to adorn a superyacht owned by the Crown Prince of Saudi Arabia.

In 2011, "Salvator Mundi" was included in the National Gallery's exhibition under relatively dubious circumstances, thus legitimizing it as a work institutionally recognised at the highest level despite the criticism.[7] The shamelessly excessive marketing text about the exceptional artistic value of the work that was written when the painting was later put up for auction is simply embarrassing. As an artefact, however, it has another, more exciting layer of interest: it can be seen as a brazen project by skilful art dealers to pump a stupid amount of money from oligarchs and oil sheikhs, a project in which

ilmselge, et ažiotaaži keskmes on seekord sisuliselt hävinud teos. Alusmaterjali deformeerumise, ülemaalimiste ja puhastamiste tulemusel on "Salvator mundis" alles vähe sellist, mida võiks originaalseks nimetada. Kompositsioon näib viitavat tahvli servade toorele kärpimisele. Figuuri lamedalt frontaalne poos vaevu eristatavate, amatöörlikult ebasümmeetriliste näojoontega ei sarnane mingil moel Leonardole omistatavate teiste, dünaamiliste, psühholoogiliselt põnevate portreedega.

Kunstilise kvaliteedi kõrval napib teosel ka teist autentsusele apelleerimiseks olulist kriteeriumi ehk usutavat provenientsi. Ei saa muidugi lõpuni välistada, et pimeda geniaalsusesse uskumise tulemusel on kunstiajalugu lihtsalt eitanud võimalust, et sageli ajahädas meistri käe alt võis teinekord tulla vähem õnnestunud teoseid, omistades kõiki vähem kui esmaklassilisi sooritusi järjekindlalt tema arvukatele assistentidele või õpilastele.

Louvre'i näituse saatetekstid määravad "Salvator mundi" autorluse siiski vaid Leonardo stuudiole, mitte ainuisikuliselt talle endale, kuid näitus ei näinud püüdvat seda võimalust ka otseselt ümber lükata. Eksponeeriti paari kujutisega haakuvat rõivadrapeeringute visandit, samuti kujutise reflektogrammi, millel on tuvastatavad ka *pentimenti* ehk sõrmede alternatiivseid poose katsetavad detailid alusjoonisel, mida koopiana tehtud pildilt ei eeldaks. Avalikkusega jagatud tehnilised uuringud ei ole tuvastanud teose materjalides ega tehnoloogias ka midagi, mis vähemalt stuudioga seostamise ümber lükkaks.

Teisalt pole selge, kas uuringutesse puutuv on avalikustatud läbipaistvalt, või kellel üldse oleks voli kontrollida, kas kõikvõimalike tellimiseks saada olevate uuringute tulemuste avalikustamisel ei rõhuta äkki niisugustele, mida on võimalik tõlgendada soovitud suunas. Sarnaselt "CSI" telefrantsiisi mõjul liiga suureks paisunud ootustele kriminalistika võimaluste osas tuleb tõdeda, et usk uute tehnoloogiliste meetodite jõusse kunstiajaloolise tõe väljaselgitamisel on naiivne.[9]

Omal kohal oleks aga küsimus, miks kaasata "Salvator mundi", kuid eirata samas teisi spekulatiivseid ja ähmase provenientsiga atribueeringuid, mille turundustöö pole ehk olnud sama edukas, kuid mille autentsust näivad vähemalt avalikkusega jagatud tehnilised uuringud samuti pigem kinnitavat. Kõne all on siinkohal eeskätt nn Isleworthi "Mona Lisa" (ehk oletatav esimene, lõpetamata versioon) ning 2010. aastal ka Eestis, Kadrioru kunstimuuseumis eksponeeritud nn Lucania portree, mis paistab küll kunstiliselt võrdlemisi vähegeniaalne, kuid mille värvikihis leiduvat Leonardoga seostatav sõrmejälg. Küllap olid näituse kuraatorid end ka n-ö nurka mängitud: "Salvator mundi" eiramist oleks seda saatnud meediatähelepanu kõrge fooni tõttu olnud raske laiale publikule õigustada, teised kaks näidet on seni märksa vähem kuulsad.

### Ammendamatu teema

Paradoksaalsel moel pani näitus viimaks mõtlema filosoofilisele küsimusele, kas ühest kõigi aegade paremast kunstnikust on üldse võimalik teha head näitust. Leonardo da Vinci näituse korraldamisel tundub täiesti reaalsena risk, et kuraatorite sisulised püüdlused vajuvad mõõdutundetu turundushaibi raskuse all või siis liigsest aukartusest ja vastutuskoormast kammitsetuna lihtsalt kokku. Louvre'i näituse tunnustuseks tuleb öelda, et seda ei juhtunud, sest klišeelikuks kulunud

respected art institutions have been accomplices (I am referring to the clash of opinions published on the pages of the London Review of Books last winter[8]).

Unfortunately, the trope of finding a treasure trove is deeply ingrained in modern European cultural fantasies, including the accidental discovery of precious works of art in an attic or storeroom, and the readiness or even desire to believe in such a reverse Cinderella story is extensive, although it is clear even to the untrained eye that in the middle of this particular scandal is a work that has essentially been destroyed. As a result of the deformation, overpainting and cleaning of the base material, "Salvator Mundi" contains little that can be considered original. The composition seems to indicate a rough trimming of the edges of the panel. The flat frontal pose of the figure, with barely distinguishable, amateurishly asymmetrical facial features in no way resembles other portraits attributed to Leonardo, which are dynamic and psychologically interesting.

In addition to its questionable artistic quality, the work also lacks another important criterion of authenticity: a credible provenance. Of course, it cannot be ruled out completely that as a result of blind faith in the artist's genius, art history has simply denied the possibility that the master, who was often short on time, sometimes produced less than great works, consistently attributing any less than first-class output to his numerous assistants or students.

However, the accompanying texts of the Louvre exhibition only attribute the authorship of "Salvator Mundi" to Leonardo's studio, not to him alone, but the exhibition did not seem to try to refute this possibility. A few drapery studies related to the work were exhibited, as well as the reflectogram of the image, where *pentimenti* can also be identified – details testing alternative poses for the fingers, which would generally not be present in a copy. The technical research shared with the public has not identified anything in the material or technique of the work that would at least refute the association with the studio.

On the other hand, it is not clear whether the research results have been disclosed in a transparent manner, or who would even have the authority to check whether the publication of the results of all the available studies might not be overemphasising those that can be interpreted in the desired direction. Similar to the unreasonable expectations regarding the possibilities of forensics influenced by the "CSI" television franchise, it must be acknowledged that a belief in the power of new technological methods for ascertaining the truth of art history is naive.[9]

It is also worth asking why include "Salvator Mundi" while ignoring other speculative attributions with a vague provenance, the marketing of which might not have been as successful, but whose authenticity at least seems to be more likely to be confirmed by the technical research shared with the public. Here, I am referring to the "Isleworth Mona Lisa" (or the supposed first, unfinished version), as well as the "Lucan Portrait", which was also exhibited in Estonia in 2010, at the Kadriorg Art Museum, which seems relatively unimpressive artistically, but which supposedly has a fingerprint associated with Leonardo in one of its layers of paint. It is likely that the curators of the exhibition also painted themselves into a corner: ignoring "Salvator Mundi" would have been difficult to justify to the general public due to the extensive media coverage, while the other two examples are much less known for now.

meistriteosed olid oskuslikult hajutatud harvemini nähtava ning seeläbi värske ja meeldejäävana mõjuva materjali sekka.

Ent ometi ei tekkinud kogu ulatuslikkuse ja süsteemsuse kiuste näituse lõpuks ega järel tunnet, et nüüd on see siis ära korraldatud ja ka ära nähtud, et selgus on jalule seatud ning me kõik võime teema lõpetatuks lugeda ja oma eluga edasi minna (nagu näiteks 2017. aasta Katsushika Hokusai (1760–1849) ülevaatenäitusel Briti muuseumis). Seega tuleb lõpetada hoopis banaalse tõdemusega, et küllap annab Leonardo tööd ja leiba veel mitmetele kunstiteadlaste põlvkondadele kaugel tulevikuski.

*Mari Laaniste on kunstiteadlane, kes tegeleb visuaal- ja popkultuuriga, uurides põhiliselt eesti filmi ja animatsiooni.*

*Uurimistööd on finantseerinud Eesti Teadusagentuur (grant PRG636).*

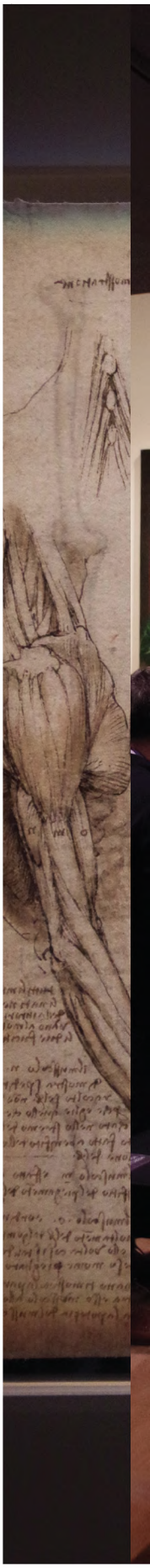
**An inexhaustible topic**

Paradoxically, the exhibition finally made me ponder the philosophical question of whether it is even possible to have a great exhibition on one of the best artists of all time. When organising an exhibition on Leonardo da Vinci, there seems to be a very real risk that the curators' efforts are flattened under the weight of marketing hype, or simply collapse from excessive awe and the constraints of responsibility. It is a credit to the Louvre exhibition that nothing of the sort happened, as the masterpieces that have become almost clichéd were skilfully scattered among rarer, and therefore fresh and memorable material.

Nevertheless, despite the extent and systemic nature of the exhibition, there was no sense of finality or completion at the end of the exhibition, no sense of clear facts so that we could call it a day and move on with our lives (as opposed to the 2017 exhibition on Katsushika Hokusai (1760–1849) at the British Museum, for example). So, I must end with the banal statement that Leonardo is likely to provide livelihood for several generations of art historians well into the future.

*Mari Laaniste is an art historian specialising in visual and pop culture, mainly studying Estonian film and animation.*

*This work was supported by the Estonian Research Council grant PRG636.*



Rahvamassid saalis, taustal Marco D'Oggiono koopia Leonardo da Vinci "Pühast õhtusöömaajast" (õli lõuendil, 1506–1509, Louvre)
Foto autor Ivar Laus

Crowds in the hall, in the background Marco D'Oggiono's copy of Leonardo da Vinci's "Holy Supper" (oil on canvas, 1506–1509, Louvre)
Photo by Ivar Laus

1 Angela Giuffrida, Leonardo's Vitruvian Man can go to the Louvre, court rules. – The Guardian 16. X 2019.

2 Le Monde avec AFP, L'exposition "Léonard de Vinci" a attiré près de 1,1 million de visiteurs, "un record absolu pour le musée du Louvre". – Le Monde 25. II 2020.

3 Emmanuelle Lequeux, Les musées et les foires contraints à la modestie avec la crise due au coronavirus. – Le Monde 3. VIII 2020.

4 Nicole Vulser, Coronavirus: les musées lourdement affectés par la pandémie. – Le Monde 9. VI 2020.

5 Jonathan Jones, More than Mona Lisa: Louvre's Leonardo da Vinci is a blockbuster with brains. – The Guardian 21. X 2019.

6 Jamie Doward, The mystery of the missing Leonardo: where is Da Vinci's $450m Jesus? – The Guardian 13. X 2019.

7 Jerry Saltz, Christie's Is Selling This Painting for $100 Million. They Say It's by Leonardo. I Have Doubts. Big Doubts. – Vulture 14. XI 2017.

8 Charles Hope, A Peece of Christ. – London Review of Books 2. I 2020.

9 Vt ka Katrin Kivimaa, Kunstiteose ekspertiis kui tõlgendav teadmine. – Sirp 7. II 2020.

1 Angela Giuffrida, Leonardo's Vitruvian Man can go to the Louvre, court rules. – The Guardian 16. X 2019.

2 Le Monde avec AFP, L'exposition "Léonard de Vinci" a attiré près de 1,1 million de visiteurs, "un record absolu pour le musée du Louvre". – Le Monde 25. II 2020.

3 Emmanuelle Lequeux, Les musées et les foires contraints à la modestie avec la crise due au coronavirus. – Le Monde 3. VIII 2020.

4 Nicole Vulser, Coronavirus: les musées lourdement affectés par la pandémie. – Le Monde 9. VI 2020.

5 Jonathan Jones, More than Mona Lisa: Louvre's Leonardo da Vinci is a blockbuster with brains. – The Guardian 21. X 2019.

6 Jamie Doward, The mystery of the missing Leonardo: where is Da Vinci's $450m Jesus? – The Guardian 13. X 2019.

7 Jerry Saltz, Christie's Is Selling This Painting for $100 Million. They Say It's by Leonardo. I Have Doubts. Big Doubts. – Vulture 14. XI 2017.

8 Charles Hope, A Peece of Christ. – London Review of Books 2. I 2020.

9 See also Katrin Kivimaa, Kunstiteose ekspertiis kui tõlgendav teadmine. – Sirp 7. II 2020.

127

# Flo Kasearu ulatumised

*Jan Kausi isiklik sissevaade Flo Kasearu loomingusse.*

Mõni kuu tagasi tegime väikse jalgrattamatka mööda Lasnamäe nurgataguseid. Algatus tuli mu sõbralt, kunstnik Anna Kaarmalt, kes elab Lasnamäel. Tiirutasime kolmekesi – mina, mu abikaasa ja Anna – ringi kõiksugu huvitavates kohtades.

Ringreisi suurim elamus saabus ootamatult; siis, kui see juba mööda hakkas saama. Nimelt jäime seisma ühe Prisma supermarketi taga lageda platsi ääres ning Anna hakkas rääkima, kuidas siin kasvas veel hiljuti mets, mis varjas endas ka kena veesilma. Ning kuidas tema ja ta sõbrad avastasid ükskord sellest metsast kellegi ehitatud teerajad, kividest, vitstest ja okstest ehitised, sillad, aiad ja panipaigad. Keegi oli rajanud Punase, Taevakivi ja Osmussaare tänavate ning Mustakivi tee vahel asetsenud võssa oma väikse maailma. Selgus, et tegu oli ühe vanema vene rahvusest meesterahvaga, kes elas ise hoopis Õismäel, aga käis regulaarselt Prisma taga metsatukas radu ja paiku punumas.

Ühel hetkel võeti mets maha, alles jäi mingi arusaamatu tühermaa; selline lagastatud ja raadatud maastik, mida on tänapäeva Eestis üha rohkem näha. Praegu kasvab lünkliku platsi ääres veel paar mändi ning selle taga seisab hiiglaslik tennisekeskus, selline ilus "äärelinnakast". Ukerdasime Annaga mätaste ja aukude vahel ning leidsime kunagi puude varjus seisnud veekogu äärest tolle tundmatu õismäelase tegevusest mitmeid jälgi, jäänuseid tema rajatud kunstiteosest, ennekõike lõike vitsaraagude abil meisterdatud teeradadest ja aedadest.

Miks ma siin sellest räägin? Mulle tundub, et too vene vanahärra püüdis teha midagi sarnast sellega, mille viis ellu Flo Kasearu omanimelise majamuuseumiga Pebre tänaval – muuta maastik uueks, seda ometi hävitamata, selle olemust säilitades, ent sellele lisaväärtusi ja -tähendusi luues. Mõlemat ajendas loov sekkumine või sekkuv loomine, s.t sekkumine tavapärasesse linnaellu, aga mitte lammutades, vaid juurde tuues, kihte lisades.

Kasearu ja tundmatu vanahärra erinevus seisneb ennekõike selles, et esimesel on õnnestunud oma sekkumine legitimeerida. Kui tundmatu mehe punutud rajad ja sillad on määratud kadumisele, s.t lõviosas buldooseriga juba kaduvikku lükatud, on Kasearu majamuuseum vajutanud ennast sügavalt Pelgulinna koesse. On raske ette kujutada, kuidas saaksin mõelda Pebre tänavast või Pelgulinnast laiemaltki, mõtlemata Flole ja tema tegemistele.

*

Kui rääkida Flo Kasearu majamuuseumist tema loomingu kontekstis, siis pole siin midagi erandlikku – Pebre 8 näol pole tegu mitte ainult mastaapse loomingulise aktiga, vaid sedakaudu ka hoiakut, vaateviisi presenteeriva paigaga. Kuna



# Flo Kasearu's reach

*Jan Kaus' personal insight into Flo Kasearu's work.*

A few months ago, we made a small bike trip around the backwaters of Lasnamäe. The initiative came from a friend, the artist Anna Kaarma, who lives in Lasnamäe. The three of us – Anna, my partner and I – cycled around various interesting places.

The highlight of the trip turned out to be unexpected, though; when it was almost over. We stopped at an empty plot behind a Prisma supermarket and Anna told us that there had only recently been a forest there with a nice pond. She said that together with her friends they had once discovered paths, buildings made of stones, twigs and branches, bridges, fences and storerooms that someone had built in the forest. Someone had established their own little world in the thickets between Punane, Taevakivi and Osmussaare roads and Mustakivi. It turned out that it had been an older Russian man, who actually lived in Õismäe, but regularly visited the wood behind Prisma weaving the paths and other features.

At some point the forest was cut down leaving a nondescript wasteland; the kind of desolate and clear landscape that is becoming more common in Estonia. Today, there are a few pine trees growing by the patchy plot, behind which there is a monstrous tennis centre, one of those pretty "suburban blocks". We traipsed around the mounds and holes with Anna and found many signs left by the unknown Õismäe man by the pond, relics of his artwork, mostly segments of paths and fences made from twigs, which had once stood in the shade of trees.

Why do I bring this up here? I think that the old Russian man was trying to do something similar to what Flo Kasearu managed at her House Museum on Pebre street – to renew the landscape without destroying it, preserving its nature while giving it new value and new meanings. Both were motivated by creative intrusion or intrusive creativity; that is, an intrusion into everyday urban life, not by destroying, but through addition, by adding layers.

The difference between Kasearu and the unknown old man is primarily the fact that the former has managed to legitimise their intrusion. While the crafted paths and bridges by the unknown man are destined to fade, and most of which have already been bulldozed into the past, Kasearu's House Museum has forced itself deep into the fabric of Pelgulinn. It is hard to imagine the broader context of Pebre street and Pelgulinn without considering Flo and her activities.

*

If we consider the Flo Kasearu House Museum in the context of her work, it is in no way an exception – Pebre 8 is not only a grand creative act, but also a statement of intent as a location

mul puudub Kasearu – või ükskõik kelle – kunsti mõtestamiseks erialane sõnavara, ei oska ma öelda muud kui seda, et Flo kogu looming lähtub läbivast n-ö ulatuvuse vajadusest. Tundub, et kunsti püsiva liikuvushaarde küsimus iseloomustab nii Kasearu pilte, videoid, *performance*'eid, installatsioone kui ka kõike muud nende vahelt.

Asi pole ainult kunsti võimes või vajaduses ulatuda välja oma tavapärasest, sotsiaalselt etteantud ruumist (galeriist, mida pole samas vaja ka põlata või eirata), vaid soovis muuta ulatuvust ennast – muutes selle taotlemise kombatavaks, maastike, ruume ja kehasid mõjutavaks, kasutades ulatuvust püsiva ühenduslülina. Nii et kunsti ja kunstivälise reaalsuse vahelised piirjooned lõpuks ähmastuvad, üleminekud ühest teise muunduvad sujuvamaks ja loomulikumaks – või lihtsalt ebaoluliseks.

See ei tähenda pelgalt kunsti kui sotsiaalset kommentaari, kriitilisi sekkumiskatseid ning sedakaudu nihkeid ruumides ja impulsse kehades, vaid püsivat korduvust, läbivat eluviisi, pidevat meeleseisundi tõlkimist füüsilisse reaalsusse, kunsti ulatumise aegruumilist haaret ja kestvust. Flo Kasearu puhul täpsemalt tähendab see omamoodi rahulikku, aga keskendunud tähelepanelikkust, igasse ajahetke ja ruumipunkti ulatuvat reageerimisvõimet – kui vaadata või kõndida ringi juba mainitud majamuuseumis, on üsna raske teha vahet elu- ja kunstiruumidel. Need on üks, teineteisega põimunud, teineteisest läbi ulatunud. Aga see ei tähenda hoiakut, et "kõik on kunst", vaid pigem et "kunst saab juhtuda kõikjal", s.t kunst asub seinte ümber samapalju kui seinte vahel.

Sedasi ei ütle ma muidugi midagi uut. Ent kuna Flo Kasearu loomingus mängib ulatuvus nõnda läbivat rolli, et seda võib pidada tema kunstilise panuse keskseks teljeks, püüaksin pisut kirjeldada selle telje hargnemisi. Olen suutnud täheldada nelja keskset hargnemisrada.

### I. Ulatumine maastikule

Seda ulatuvust on Kasearu loomingu juures kõige kergem märgata. Pole keeruline tuvastada, et tema senises loomingus on märgatavalt suur roll teostel, mis pole mõeldud eksponeerimiseks galeriiseinte vahel. Nagu eespool märkisin, on Flo Kasearu majamuuseum ise ühtaegu elumaja ja kunstiline objekt ning tundub, et kunstnik on seda kahetisust, kunsti ulatumist igapäevasesse ellu, taotluslikult võimendanud – detailideni välja.

Näiteks leiab Pebre 8 rohelise postkasti pealt kummuli majanumbri, mistõttu on maja aadressist saanud lõpmatust tähistav sümbol. Samuti on postkastile kirjutatud "reklaami mitte panna", ent mitte otse plekile, vaid selle peale kleebitud paberist väljalõikele. Teksti kohal on kolm teravat koonust, otsekui oleks püüdnud laps lõigata välja mõne muinasjutulise kuninga krooni või tulekahju. Ja tõesti, teate välist kuju vaadates võibki hakata mõtlema, et tegu on postkastiga, mille sees saaks rämpspostist tuhapost.

Või teine, mastaapsem näide – kes on käinud Kasearu majamuuseumi õues, on kindlasti märganud hiiglaslikku puud, mis murdudes Pebre 8 aeda kukkus. Selle asemel et puu ära koristada, tegi Flo sellest kunstilise objekti: puu ülemine, murdunud ots on üle värvitud ja see meenutab leegitsevat tõrvikut, otsekui oleks puu näol tegu kosmilise objektiga, mis otsejoones taevastest avarustest hoovi põrutas. Kasearu isiklik tulihänd. Sedasi on kunstnik juhuse enda

that presents a certain world view. Since I lack the specific vocabulary to analyse Kasearu's art – or anyone's for that matter – I can say little more than that the entirety of Flo's work is based on a comprehensive need for "reach". It seems that the question of constant reach of art characterises Kasearu's pictures, videos, performances, installations as well as everything else in between.

It is not only about the ability or need for art to reach beyond its usual designated social space (the gallery, which needn't be despised nor ignored), but a desire to change the reach itself – to make such attempts tangible, cause them to affect landscapes, spaces and bodies, using reach as a permanent link. So that the borders between art and the reality beyond art become blurred, the transitions from one to the other become smoother and more natural – or simply unimportant.

This does not only refer to art as social commentary, critical attempts at intervention and the subsequent spatial alterations and bodily impulses, but a permanent repetition, an entire lifestyle, a constant translation of one's mental state into physical reality, the range and continuity of art's reach in time and space. In the case of Flo Kasearu, this means a calm yet focused attentiveness, an ability to react which encompasses every moment in time and space – if you look at or walk around the aforementioned House Museum, it is rather difficult to differentiate between residential and art spaces. They are one, intertwined, reaching beyond each other. But this does not infer the approach that "everything is art", but rather that "art can happen anywhere"– art exists around the walls as much as between them.

With this I am not saying anything new, of course. Although, due to reach playing such an important role in Flo Kasearu's art that it can be considered the central axis in her artistic contribution, I will try to describe the divergence of this axis a little. I have managed to notice four main tangents.

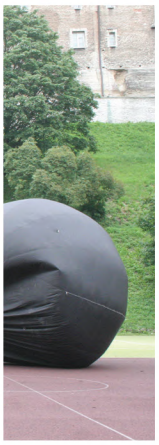
### I. Reaching landscape

This reaching is the easiest to notice in Kasearu's work. It is not difficult to ascertain that a remarkably large proportion of her artworks up until now are not meant to be exhibited between the walls of a gallery. As I mentioned above, the Flo Kasearu House Museum is simultaneously a residential building as well as an art object and it seems that the artist has purposefully amplified this ambiguity, art reaching into everyday life – down to the smallest details.

For example, we find the house number for Pebre turned on the side on a green post box with the address for the building becoming the symbol that denotes infinity. The post box also has "no advertisements" written on it, but not on the metal surface, but cut out of a piece of paper stuck onto it. There are three sharp cones above the text, as if a child had attempted to cut out the crown of a fairy tale king or a fire. And indeed, considering the appearance of the sign, we can imagine that this is a post box where junk mail becomes incinerated mail.

Or a second, grander, example – those who have been to the backyard of the Kasearu House Museum have surely noticed the massive tree, which fell into the garden of Pebre 8. Instead of clearing the tree away, Flo made it into an art object: the top part of the tree that broke off has been painted and resembles a blazing torch, as if the tree were a cosmic object, which fell directly from the wastes of space into the courtyard. Kasearu's

kasuks tööle rakendanud, teinud kokkusattumusest tähendusliku kokkusattumuse, reageerides maailma ennustamatusele omapoolse spontaansusega.



Väljaspool majamuuseumi maastikule ulatunud kunstiobjektidest tõstaksin eraldi esile kaht. Esiteks teost nimega "O" – Andra Aaloe, Aet Aderi, Grete Soosalu ja Kaarel Künnapiga 2011. aastal erinevates linnades, sealhulgas Tallinnas kasutatud hiiglaslikku musta riidest palli, mis linnaruumi ilmudes võis tekitada vaatajates vastakaid tundeid alates ebamäärasest hirmust kuni iirooniliste muieteni. Erinevatel maastikel võis hiiglaslik pall tekitada üsna erinevaid assotsiatsioone – mõnes pargis meenutada lastele mõeldud atraktsioonide, Toompea lossi küljes, otse Pilstickeri torni all aga moskoviitide kahurikuuli.

Samal aastal valmis Kasearul teinegi silmapaistev maastikule ulatunud teos, Riias majaseintele heiastatud kappava hobuse video nimega "Riga Runaway" (Riia versioon 2010. aasta videost "ESC". – *Toim.*). Pimedas linnas seintel vilksatav valge hobune, mida ajasid taga kaks BMW-d, on ere näide Kasearu soovist sulatada kunstilist poeetikat täiesti otsesel moel, reaalajas igapäevaellu. Miks mitte mõelda, et üle seinte libisevas kummituslikus hobusekujus võib kõige muu hulgas näha kunsti võimaliku mõjuvuse sümbolit – midagi, mis on efemeerne, ebakindel, eraldi tähelepanuvõimet nõudev, aga samas pimedat igapäeva korraks valgustav.

### II. Ulatumine inimeste vahele (sotsialiseeriv ulatumine)

Üks huvitavamaid Flo Kasearu teoseid, milles ta praktiseerib nii ulatumist maastikule kui ka maastikul liikuvate inimeste vahelisse suhtlusse, kandis pealkirja "Vabaduse plakat", mis sündis 2008. aastal koostöös Andra Aaloe, Tanel Rannala ja Juhan Teppartiga. Seoses palju kära tekitanud Vabadussõja võidusambaga kleepisid Kasearu ja ta kaasmõtlejad Tallinna linnaruumi valgeid paberipindu, mille ülemisse äärde oli kirjutatud "Vabadus: kuulutame välja konkursi parima lahenduse leidmiseks". See võimaldas ükskõik kellel paberitele midagi kirjutada või joonistada, olgu siis vabadusest või niisama. Seega, kõigepealt ulatus kunstiteos maastikule, sest erinevad linnaruumi objektid – seinad, uksed, reklaamtahvlid, prügikastid, plangud, elektrikilbid, katusealused, bussipeatused, ehitustarad – kleebiti täis plakateid, millele järgnes ulatumine inimeste sotsiaalsesse ellu, nende reaktsioonide ootus. Ja õnneks ka omajagu ootustele reageerimist.

Kõige otsekohesem näide Flo Kasearu võimest ja/või vajadusest muuta inimeste sotsiaalne käitumine kunstiteose osaks – või suisa kunstiteoseks – oli 2010. aasta 5. aprillil aset leidnud *performance* (iminstallatsioon) "Kunstijärjekord = 100 X 100 krooni" (koostöös Andra Aaloe, Aet Adra ja Grete Soosaluga). Kunstnikud kuulutasid välja, et esimesele sajale inimesele, kes jõuavad Vabaduse väljakul asuvasse Tallinna Kunstihoone ruumidesse, makstakse raha. Sellest moodustus Kunstihoone ette elav järjekord – kihiline (enese)iirooniline kommentaar kunsti kõnekusest ja raha rollist ning nende kahe omavahelistest suhetest.

Kui kriitilisem vaataja võib seda ettevõtmist käsitleda inimeste lollitamisena, tuleb lisada, et Flo Kasearu on toonud kunstiturule ka enda naha, seda sõna otseses mõttes, kui ta kehastus 2006. aastal elavaks skulptuuriks. Oma teoses "Eesti skulptuur" seisab rahvariietes kunstnik postamendi otsas ja hoiab kaelas silti "Ma olen surnud", kommenteerides

personal guarding spirit. Thus, the artist has turned an accident in her favour, turned a coincidence into a meaningful coincidence, reacting to the unpredictability of the world with her own spontaneity.

I will highlight two art objects that have reached out to the landscape beyond the House Museum. First, the work titled "O" – a huge black textile ball created with Andra Aaloe, Aet Ader, Grete Soosalu and Kaarel Künnap, which appeared in a number of cities, including Tallinn, in 2011, which may have provoked opposing opinions from viewers when it appeared in the cityscape ranging from an undefined fear to ironic smirks. The massive ball would have drawn very different connotations in various landscapes – resembling an attraction meant for children in a park while being a Muscovite cannonball attached to Toompea castle, directly under Pilsticker tower.

Kasearu produced another remarkable work during the same year, which extended into the landscape. This was the video of a galloping horse projected onto the walls of buildings in Riga titled "Riga Runaway" (the Riga version on the 2010 video "ESC" – *Ed.*). The flickering white horse on the walls of a dark city, chased by two BMWs, is a striking example of Kasearu's desire to melt the artistically poetic quite directly with everyday life in real time. Why not say that the phantasmal figure of a horse sliding across the walls can be seen as a possible symbol for the effectiveness of art – something that is ephemeral, undefined, requiring a separate attentiveness, while momentarily illuminating the dark everyday.

### II. Reaching amongst people (social reach)

One of the most interesting of Flo Kasearu's works in which she aimed to reach a landscape as well as the communications of people inhabiting that landscape was titled "Vabaduse plakat" or "Freedom Poster", which was created in 2008 with Andra Aaloe, Tanel Rannala and Juhan Teppart. In connection to the controversial Victory Column at the Monument to the War of Independence (Vabadussõja võidusammas), Kasearu and her cohorts put up white paper posters around Tallinn with "Freedom: announcing a competition for the best solution" written along their top edge (in Estonian). This allowed anyone and everyone to write or draw something on the paper, be it connected to freedom or not. Thus, first the artwork reached out to the landscape because various objects in the cityscape were covered in posters – walls, doors, advertising spaces, rubbish bins, wooden fences, circuit boxes, eaves, bus stops, construction fences – which was followed by reaching into the social lives of people, awaiting their reaction. And luckily, a degree of reacting to their expectations.

The most direct example of Flo Kasearu's ability and/or drive to make people's social behaviour part of an artwork – or indeed the artwork itself – was the performance (human installation) "Artificial Queue = 100 X 100 kroons" (in collaboration with Andra Aaloe, Aet Ader and Grete Soosalu), which took place on 5 April 2010. The artists announced that the first one hundred people to reach the Tallinn Art Hall on Vabaduse väljak would receive money. This caused a queue of people to appear in front of the Art Hall – a layered (self-)ironic commentary concerning the effectiveness of art and the roll of money as well as the connection between the two.

If a more critical viewer may perceive this undertaking as fooling people, it must be noted that Flo Kasearu has

sedasi eestlaskonna pidevat, enamasti latentset, ent aeg-ajalt siiski nähtavale pahvatavat rahvusliku kadumise hirmu.

### III. Ulatumine inimeste sisse (psühholoogiline ulatumine)

Hirmud tunduvad olevat Kasearu loomingus läbiv teema, mille juurde ta ikka ja jälle tagasi tuleb. Kasearul on mitu silmapaistvat joonistuste sarja, mis on andnud talle võimaluse käsitleda erinevate elualadega seotud kartusi, näiteks "Majaomaniku hirmud" (2013) või "Muuseumidirektori hirmud" (2014–2016).

Viimati mainitud seeria keskmes on Raekoja platsil asuv Tartu Kunstimuuseumi viltune, aga elegantne hoone, mida tuntakse ka Barclay maja nime all. Mu pisikesse kunstikogusse kuulub selle seeria töö "Mošee" (2016), mis piltlikustab praegusel ajal üsna kõnekat ja laia sotsiaalse kõlapinnaga hirmu. Joonistuste stiil on skitseeriv, pisut lapselik. See tekitab kahetise mõju: mõnedki hirmud tunduvad liialdatud või suisa naeruväärsed, ent ometi võimendab piltide lapselik stiil hirmude kõnekust, mõjuvust, sügavust. Hirmu konkreetne väljendus võib tunduda naljakas – kes küll sooviks Barclay maja lennukiga rammida või selle külge minarette ehitada? –, ent hirm ise, hirmu olemasolu on universaalselt kõnekas. Kellel meist poleks hirme?

On huvitav, et Tartu Kunstimuuseumis (Tartmus) oli 2020. aasta esimesel poolel avatud Kasearu isiknäitus "Ohustatud liigid", mille temaatiliselt ühtsest, ent žanriliselt mitmekesisest ekspositsioonist võis leida järjekordse hirmujoonistuste sarja ("Väikepoe hirmud"). Kui hirmusid käsitlevate joonistuste seeriaid omavahel võrrelda, võib märgata, et mitmed motiivid (sõda, tulekahju, 9/11, tornaado) korduvad. Sellisegi korduvuse kaudu ilmneb hirmude üldine mõistetavus ja jagatavus – ning sedakaudu muidugi ka nende raugematu jõud.

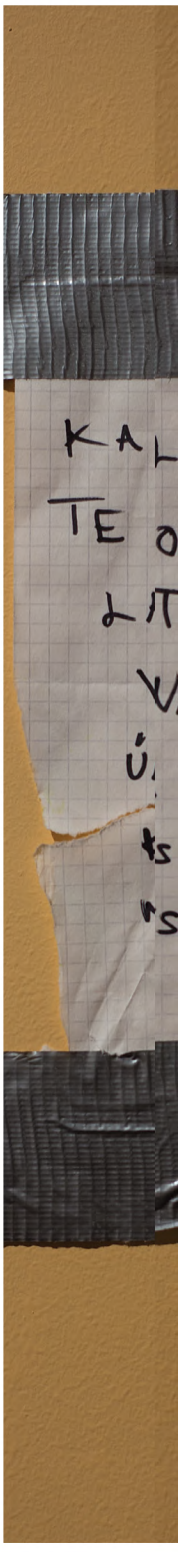
### IV. Ulatumine sootsiumisse

Selle ulatumisega ei pea ma silmas lihtsalt kunsti sotsiaalsust, vaid sotsiaalse sõnumi suunda ja kandepinda, selle jõudmist ühiskondlike valupunktide tuumani. Kuna mainisin eespool Kasearu rahulikku, ent keskendunud tähelepanelikkust, siis selle hoiaku illustreerimiseks sobib ülimalt hästi äsjamainitud näitus "Ohustatud liigid".

Kasearule on omane käsitleda keerulisi, tülikaidki teemasid, mille positsioon ühiskonnas on sageli paradoksaalne: tegu on niivõrd sügavate probleemidega, et neid on sageli kergem ignoreerida. Eks eitus on ju inimlikest seisundeist üks levinumaid. See tuleb esile ka "Ohustatud liikide" puhul, mis käsitleb väikeettevõtjate, eriti naissoost väikeettevõtjate keerulist elu Eestis. Teemal on lai kandepind – üle 90 protsendi Eesti firmadest on väikeettevõtted –, ent avalikes diskussioonides selle kohta enamasti ei kuule.

Näituse "käilakuju" on näitleja Marika Vaarik, kellega Kasearu on varemgi koostööd teinud. Näituseruumidesse sisenedes tervitab Vaariku esitatud teenindaja/giid külastajaid lausega: "Vabandust, aga meie iseloomud ei sobi." Seda võib tõlgendada mitmeti, näiteks tavalise eesti teenindaja apaatsuse või pahuruse väljendusena, ent sel juhul võib näitusel viibides selguda, et apaatiaks ja pahameeleks on pisut isegi alust. Samuti võib ilmneda, et probleem on külastajas

also brought her own skin to the art market, quite literally, when she portrayed a living sculpture in 2006. In her work "Estonian Sculpture" the artist stands atop a plinth wearing national dress with a sign around her neck saying "I am dead", thereby commenting on the constant, although mostly latent, fear among Estonians that their culture will disappear; an idea which occasionally gains prominence.



### III. Reaching within people (psychological reach)

Fears seem to be a constant theme in Kasearu's work, which she returns to time and again. Kasearu has several remarkable series of drawings, which have allowed her to confront fears relating to various areas of life; for example, "Fears of a Homeowner" (2013) or "Fears of a Museum Director" (2014–2016).

At the centre of the latter series is the crooked yet elegant building of the Tartu Art Museum on Raekoja plats, which is also known as the Barclay building. My tiny art collection includes a piece from this series titled "Mosque" (2016), which depicts a fear that has become rather topical and received much social attention these days. The drawing style is sketchy, a little childish. It has a double effect: some fears seem exaggerated or even ridiculous; however, the childish style of the pictures amplifies how captivating, effective and deep set the fears are. The specific expression of the fear may seem ridiculous – who would want to ram the Barclay building with a plane or attach minarets to it? – but the fear itself, the existence of fear is universally accepted. Who among us does not have fears?

It is interesting that among the thematic unity and multigenre approach of Kasearu's solo exhibition "Endangered Species" at Tartu Art Museum (Tartmus) in the first half of 2020, one could still find a series of drawings about fear ("Little Grocery Store Fears"). If we compare the series of drawings tackling fear, we see that many themes (war, fire, 9/11, tornadoes) repeat. Such a repetition reveals the general perception and common nature of fears, and therefore also their unabating power.

### IV. Reaching society

With this I don't simply mean art's social quality, but the direction of the social message and it's medium, how it reaches the core of social issues. Since I mentioned earlier Kasearu's calm yet focused attentiveness, this stance is exemplified very well by the aforementioned exhibition "Endangered Species".

Kasearu often tackles subjects which are complicated, even bothersome, the position of which in society is often paradoxical: these are often such deep problems that it is often easier to ignore them. After all, denial is one of the most common human states. It also appears in "Endangered Species", which looks at the difficulties experienced by small entrepreneurs, especially women entrepreneurs, in Estonia. The subject has a broad reach – over 90 per cent of Estonian companies are small enterprises – but this seldom comes up in public discussions.

The "poster girl" of the exhibition is actor Marika Vaarik, who Kasearu has collaborated with before. Upon entering the exhibition space, the assistant/guide portrayed by Vaarik

endas, kes ei tundnud ära, et teenindaja oli lihtsalt igapäevasest rööprähklemisest rampväsinud.

See tunne võib tekkida või võimenduda siis, kui külastaja jälgib videot "Pehme maandumine", mis kujutab Vaariku kehastatud väikepoodnikku oma poe tegevust lõpetamas, otsi otseses mõttes kokku tõmbamas – vägagi väljendusrikka tuimusega lükkab ja tirib Vaarik tühje riiuleid, küürib põrandaid ja puhastab pindu. Asjade lükkamises, tassimises ja nühkimises pole midagi vabastavat, kassa alla aastatega kogunenud mustus mõjub kui luhtunud unistuste tolmukord.

Ühtaegu rusuvat ja groteskset üldmuljet süvendavad video teise tegelaskuju, Vint Narro nimelise väikse poisi viiulikääksutused, kaks monotoonset nooti, mis on sama ebapuhtad kui kassaaparaadi alune põrand enne küürimist. See mõjuv lühifilm, mille jooksul jõuab Marika Vaarik teha pilkude ja kehahoiaku toel suurepärase rolli, võtab kokku "Ohustatud liikide" kõige põhjapanevama küsimuse – kas vaba turg ja vabadus on üldse omavahel lepitatavad? Kas moodsa orjuse vormid erinevad varasematest sundtöödest ainult teatud silmakirjaliku elemendi, väliste valikuvõimaluste poolest?

*

Mul avanes hiljuti võimalus Flo Kasearuga isiklikult tutvuda. Selle eellooks on üks üsna põgus koostöö, mis leidis aset 2016. aasta sügisel, Artishoki biennaalil. Kümnel kirjutajal – sealhulgas minul – tuli käsitleda kümne kunstniku – sealhulgas Flo – biennaali jaoks loodud teoseid. Flo panustas tervikusse *performance*'iga "Privaatsuse sooviavalduse ilmestamine", milles osalesid koduvägivalla ohvriteks langenud naised, kes lugesid ette oma juhtumite kohta koostatud kohtutoimikuid.

Selline fookus ja valik võimaldas Flol praktiseerida kahte sorti kunstilist ulatuvust: sotsialiseerivat liikumist (või õieti lausa lõikumist) inimestevahelistesse suhetesse, mis on rohkem sassis, kui esmapilgul võiks arvata, ning ulatumist sootsiumisse, käsitlemaks otsekoheselt aktuaalset, lahendamata, pidevalt pisendatavat ühiskondlikku probleemi. Mulle kui keelega töötavale inimesele mõjus Flo teose puhul kohtutes kasutatud kantseliit – see kõlab ka teose pealkirjas, markeerides füüsilist kallaletungi. Naiste suus kostnud juriidilised eufemismid tundusid mitte vägivalda lahendavat, vaid seda omal moel paljundavat.

Igatahes juhtus nii, et minu kirjutatud tekst jäi silma nii Flole kui ka tema emale, Pärnu Naiste Tugikeskuse juhatajale, koduvägivalla probleemi ühele meelekindlamale valgustajale Margo Orupõllule. Mõni aeg hiljem viis Margo minu ja Flo omavahel kokku, et koduvägivalla teemaga edasi tegeleda, sellele seni vähekasutatud kunstilisi lahendusi leida. Meie mõttevahetuse tulemusena ilmus 2020. aasta suvel Pärnu Naiste Tugikesksuse egiidi alt raamat "Vangerdused". Kirjutasin selle koostööteose jaoks paarkümmend miniatuuri, mille aluseks on tugikeskusest abi otsinud naiste isiklikud läbielamised.

Lugude kõrvalt leiab raamatust ka Flo joonistused, mille stiil meenutab eespool kirjeldatud kolme hirmuseeria töid. Ent mulle on valmistanud pisut meelehärmi, et "Vangerduste" joonistusi on käsitletud otsekui kirjandusteose illustratsioone. Mu meelest pole see nii; Flo pildid ei kommenteeri mu miniatuure, vaid lähenevad dilemmale sootuks teisest suunast, jutustavad täiesti iseseisva loo.

greets visitors with the sentence, "I am sorry, but our personalities do not match." This can be interpreted in a number of ways; for example, as an expression of the apathy and grumpiness of the typical Estonian service person, and in this case, it may become apparent at the exhibition that there is a basis for the apathy and irritation. It may also become apparent that the visitor is, in fact, the problem, not noticing that the service person was dead-tired from the non-stop drudge of everyday work.

This feeling may arise or be amplified while watching the video "Soft Landing", which depicts Vaarik's small shop owner finishing up for the day, quite literally tying up loose ends – with a very expressive torpor, Vaarik pushes and pulls empty shelves, scrubs the floor and cleans the surfaces. There is nothing freeing in pushing, carrying and scrubbing things, the dirt that has gathered under the till over the years is like a layer of dust from broken dreams.

The simultaneously oppressive and grotesque feeling is amplified by the other character in the video, the screeching violin of a small boy called Vint Narro, two monotone notes, which are as unclean as the floor under the cash register before it is scrubbed. This effective short film, in which Marika Vaarik manages to play a wonderful part through her glances and body language, poses the fundamental question of "Endangered Species" – is the free market and freedom at all reconcilable? Are the forms of modern slavery different to earlier forms of forced labour only through an element of hypocrisy, external choices?

*

I was recently able to become personally acquainted with Flo Kasearu. The backstory to this is a rather brief collaboration, which took place in autumn 2016 at the Artishok Biennial. Ten writers – including myself – would write about the works created for the biennial by ten artists – including Flo. Flo contributed to the biennial with a performance titled "Illustrating the Request for Privacy", in which women who had been the victims of domestic violence read out the court transcripts concerning their cases.

Such a focus and choice enabled Flo to implement two types of artistic reach: a socialising move (or in fact an incision) into people's relationships, which are more convoluted than may appear at first glance, and a societal reach to immediately tackle the topical, unresolved, constantly understated societal problems. For me as a person working with language, the bureaucratic jargon in Flo's work was especially effective – this is also expressed in the title of the work, marking a physical attack. The juridical euphemisms spoken by the women seemed less to solve violence than to multiply it in its own way.

Anyway, the text I wrote was noticed by Flo as well as her mother, the manager of the Pärnu Women's Support Centre, Margo Orupõld, one of the most assured people enlightening the public on the subject of domestic violence. Some time later, Margo brought Flo and myself together to continue work on the subject of domestic violence, to find lesser used artistic approaches to the subject. As a result of our exchange of ideas the book "Vangerdused" (which roughly translates as "Regroupings") was published under the auspices of the Pärnu Women's Support Centre in the summer of 2020. I wrote around twenty short pieces for this collaborative work,

Kui minu tekstide läbivaks motiiviks saab pidada praeguse Eesti kodudes valitseva ebaõigluse ja terrori kirjeldamist muinasjutule omaste võtete ja nendest tekkivate kõverpeegelduse kaudu, siis Flo uurib koduvägivalla olemust kui ruumilist suhet, territooriumi jagamist, vaatleb isiklike suhete võitlusvälju. Seega saab tema töödele läheneda mu luupainajalikest muinasjuttudest sõltumatult, vaadata neid kui samateemalise, ent ometi paralleelse loo väljendusi.

Võiks öelda ka nii: kui mina räägin sellest, mis toimub lava taga, siis Flo näitab, et lavatagune ongi palju olulisem kui lava. Ühesõnaga: "Vangerduste" pildid pole niivõrd illustratsioonid, kuivõrd iseseisev tervikvaade, suveräänse kunstniku tundlik pilguheit probleemile, mille lahendamise vajadus peaks ulatuma läbi kogu ühiskonna, tungima iga inimese meeltesse.

*Jan Kaus on kirjanik, muusik ja tõlkija.*

which were based on the real-life stories of women who had sought help from the support centre.

In addition to the stories, there are some drawings by Flo in the book, the style of which resembles that of the three aforementioned series on the subject of fear. Although I am a little disheartened by the fact that the drawings in "Vangerdused" are seen as illustrations for a literary work. I don't think it is so; Flo's pictures do not comment on my short pieces, instead they approach the dilemma from a different direction, telling a completely independent story.

While the common motif in my texts can be considered to be the description of the injustice and terror in Estonian homes told through techniques characteristic of fairy tales and their tendency to distort reflections of real life, Flo looks at the nature of domestic violence as spatial relationships, sharing territory, observing the battlefield of personal relationships. Therefore, her works can be viewed independent of my nightmarish fairy tales, as parallel expressions of thematically linked stories.

One could also say, if I speak of that which happens backstage, then Flo shows that the backstage is indeed much more important than the stage. In conclusion, the pictures in "Vangerdused" are not so much illustrations as an independent holistic view, the view of a sovereign artist on a sensitive problem, the solving of which should permeate society, invading the senses of every person.

*Jan Kaus is a writer, musician and translator.*

Rahvamassid saalis: Flo Kasearu korraldas 12. X 2016 koostöös Pärnu Naiste Tugikeskusega V Artishoki biennaali raames *performance*'i "Privaatsuse sooviavalduse ilmestamine" Teater NO99 kammersaalis
Foto autor Paul Kuimet

Crowds in the hall: on 12. X 2016, Flo Kasearu, in cooperation with the Pärnu Women's Support Center, organized a performance "Illustrating the Request for Privacy" in the chamber hall of Theater NO99 within the framework of the V Artishok Biennale
Photo by Paul Kuimet

Flo Kasearu
"Ohustatud liigid"
(21. II–28. VI 2020)
Isiknäitus Tartu
kunstimuuseumis
Foto autor
Taavi Piibemann

Flo Kasearu
"Endangered Species"
(21. II–28. VI 2020)
Solo exhibition in
Tartu Art Museum
Photo by
Taavi Piibemann

Tiina Tammetalu
Eesti maastik:
6 ruutmeetrit õueala,
Tallinn,
Pärnu mnt 69 b
2005
akrüül, muldvärvid,
liiv, lubi, põletatud
savi, pinnas, lõuend,
300 x 200 cm
Foto autor
Kalle Veesaar

Tiina Tammetalu
Estonian Landscape:
6 square meters of
yard, Tallinn,
Pärnu Road 69 b
2005
acrylic, earth colors,
sand, lime, burnt clay,
soil, canvas, 300 x
200 cm
Photo by Kalle Veesaar

# Tiina Tammetalu mullaapoteoos

kaar
993
i tõlgit and Koidula varjule.
a saarel.Undi sügisidee. Ehi-
. Maire Jaanus: Undi viimne-
. Undi DIXI Emajõe Ööhiku
soni kõne Tallinnas 12.11.93.
ist.Värske Tiina Tammetalu.

*Kaire Nurk vestleb Tiina Tammetaluga tema jõudmisest võimsate mulla- ja pinnasefaktuuridega maalideni.*

Kaire Nurk (KN): Esimesed maalid, mida ma sinult tean – küll ajakirja Vikerkaar vahendusel[1] –, olid 1993. aasta isiknäituselt Vaal galeriis: iga maal oli eripäraselt rütmistatud pikkade "abstraktsionistlike" pintslitõmmetega.

Tiina Tammetalu (TT): Kõik kasvas välja kooliajast, millele järgnes eitus. Maalisime palju figuuri – see meeldis mulle, see oli väga huvitav –, ent ometi tekkis sisemine sund leida mingi oma tee. Millalgi Eesti Riikliku Kunstiinstituudi (ERKI) stuudiumi teisel poolel hakkasidki mu maalid tasahaaval teisenema: oluliseks "tegelaseks" figuuri kõrval sai Tühi Ruum. Aastaid hiljem rääkis Lemming Nagel, et olevat kord maaliklassi ukse vahelt kuulnud professor Tiit Pääsukest ühele naisüliõpilasele ütlemas: "Nii päris ei saa – maali peal võiks ikka midagi olla ka." See naisüliõpilane – mina – olevat Pääsukese õpetussõnu kuulates seisnud kikivarvul, aukartusest.

Kui 1989. aastal lõpetasin, oli aga oma näo leidmine ja enesekehtestamine väga oluline. Neil 1993. aasta maalidel ma päriselt figuurist loobuda siiski ei saanud, kuid n-ö figuure "maalisid" mu pannoodele prožektorivalgus ja maalide eest mööduv publik. Tulemus oli puhas abstraktsionism, aga nende abstraktsete maalide lähtekohaks oli siiski ruum ja inimene, sellest kohtumisest sündiv kahekõne valguskogemusena – ja varjujäljena maalil.

KN: Eha Komissarov ütles sealsamas Vikerkaares nende kohta, et "hästi maalitud lõuendid".

TT: See oli hästi vaba, rõhutatult lõtv ja isegi lohakas pintslitöö, mida tol ajal ei oleks saanud endale lubada see, kel puudus akadeemiline maalikool. Eesti kunstis olid toona tõsised tabud ja vaikivad kokkulepped sellest, mida tohtis ja mida mitte. Olin näiteks 1987. aastal näinud Olev Subbi värsket pannood Viljandi Ugala teatris – väga vaba, elegantselt lohakas pintslikiri. Rabav oli hiljem kuulda ühe tunnustatud, aga maaliharidusetа kunstniku pikka arutlust ja tagaselja pahandamist, et mida Subbi küll mõtles, et sellise "pooliku ja hõreda" asja välja pani! Pidid niisiis olema väga enesekindel, et enesele sellist "lahtist" maalilaadi lubada.

KN: Pakkusid need maalid sulle rahulolu?

TT: Absoluutselt. Olin nii kaua õppinud, mul oli olnud väga häid õpetajaid. Maalistuudium ERKI-s kestis kuus aastat, õpetajaks Tiit Pääsuke. Sellele eelnes neli aastat Tartu

# Tiina Tammetalu's apotheosis of soil

*Kaire Nurk talks to Tiina Tammetalu about her path to paintings with powerful earthy textures.*

Kaire Nurk (KN): Your earliest paintings I know – as reproduced in the magazine Vikerkaar[1] – were from your 1993 solo show at Vaal Gallery: each painting featured long abstract brush strokes with a unique rhythm.

Tiina Tammetalu (TT): Everything grew out of my student days, followed by denial. We painted a lot of figures – I liked it; it was very interesting – but I still felt an inner urge to find my own way. Sometime during the latter half of my studies at the Estonian State Institute of Art (Eesti Riiklik Kunstiinstituut, ERKI), my paintings gradually began to change; Empty Space became an important "character" next to the figures. Years later, Lemming Nagel said that he had once, through a door to a painting class, heard Professor Tiit Pääsuke say to a female student: "You can't have it quite like that – there should be something in the painting." This female student (me) was apparently standing on her toes, in awe, taking in Pääsuke's words of wisdom.

When I graduated in 1989, however, finding a personal style and self-assertion were vital. In those 1993 paintings, I didn't manage to give up the figurative altogether, but using projectors, the figures of the audience passing by were "painted", as it were, over my large pictures. The result was pure abstraction, but the works still used space and the human being as starting points, and the dialogic light experience resulting from this encounter – shapes as shadows on the picture plane.

KN: In the same Vikerkaar issue, Eha Komissarov described your paintings as "well-painted canvases".

TT: The brushwork was extremely free, emphatically loose and even sloppy, something that a person without an academic education could not have afforded to do at the time. There were serious taboos and tacit agreements in Estonian art about what was allowed and what was not. For example, I'd seen Olev Subbi's new murals at the Ugala Theatre in Viljandi in 1987 – very free, elegantly careless brushwork. It was shocking later to hear an extended discussion and back-stabbing disapproval by an acclaimed artist, who admittedly didn't have a formal education in painting, as to what could've made Subbi show such a "half-baked and thinly spread" piece. So you had to be very confident to allow yourself to use such an "open" style of painting.

KN: Did these paintings give you satisfaction?

kunstikoolis, kus õpetajateks olid Alfred Kongo, Lola Liivat ja episoodiliselt ka Andrus Kasemaa. Ja sellele omakorda eelnes lapsena neli aastat Tartu lastekunstikoolis Silvia Jõgeveri jt juhendamisel. Kõik see andis väga suure enesekindluse ja tagalatunde.

Nüüd, iseseisvana, pidin aga tingimata leiutama mingi uue asja enda jaoks. Samas ei uurinud ma üldse, mida on mujal maailmas tehtud. Välismaale toona veel ei saanud, aga mulle tundus, et asju peab nägema originaalis, muu oleks aja ja iseenda raiskamine. Tegutsesin intuitiivselt, maalisin mingis mõttes justkui pimesi, sisemise vajaduse ajel. Viskasin üle parda järjest kõike seda, mida olin aastaid koolis õppinud. See oli põnevuse otsimine: kui kaugele võib eitamises ja pildi tühjendamises üldse minna?

Eriti teadmine, et sa ei vaja selle juures mitte kedagi peale iseenda. Lõbu ja rahulduse tagaajamine oligi käimapanev jõud, ja seda ma oma maalimistest ka sain, lisaks sellele, et maalides hakkasin asjadest ka aru saama, kuidas maailm üldse toimib. Maalimine – just minu enda leiutatud käigud ja otsingud – on andnud iselaadse instrumendi maailma tajumiseks. Sellest sõltub, nagu aru olen saanud, mingis olulises osas mu side või kontaktivõime maailmaga.

KN: Sinuga on tehtud suhteliselt palju intervjuusid ja kirjutatud üksjagu artikleid ning tõepoolest, peale Tiit Pääsukese paralleele reeglina ei mainita. Ainult seoses 1996. aasta näitusega "Naine. Kunstnik" arvab Johannes Saar su maalide "prototüübid" ära tundvat: Frank Stella, Ellsworth Kelly, Joseph Albers.[2] Aimar Kristersonilt pärineb paralleel Antoni Tàpies'ga.[3] Siinkohal on oluline üle rõhutada kunstipraktika tähtsus: kui oled olnud probleemiga silmitsi maalipraktikas, siis järgneb ka n-ö grammatikaperiood.

TT: Jaa, n-ö grammatika järgneb, ja ainult tänu praktikale saabki see järgneda. Aine, maalimaterjal, mida analüüsima või mille üle teoretiseerima hakata, peab juba olemas olema. Ma ei usu pelgalt teooria toel maalimisse. Sinus peab olemas olema mingi alge või energia, et sa üldse tegutsema asuksid. Teed ise esimesed sammud, ja siis näed, et sulle avaneb uus vaade, aimad, kuhu tegelikult teel oled olnud. Ja alles kunagi hiljem saad hakata analüüsima ja n-ö grammatikaid koostama.

Kes aga ülemäära palju teooriaga tegeleb, sellel võib jääda lihtsalt füüsilisest ajast väheks, et toota seda ainet, mille üle saaks teoretiseerida. Sul on valida, kas oled tegija või oled publik. Kui tahad ise teha, siis on hea, kui sa sel hetkel ei ole publikus. Mina näiteks vajan maalimiseks ja enda kogumiseks väga omaette ja üksinda olemist, vaikust, vähem informatsiooni. Sul peab olema mingi periood, kus sa... "mõtled" oleks vale öelda, aga otsid midagi enda seest, keskendud. Esimese asjana teed n-ö kõvaketta tühjaks – puhastad end välisest ja valimatust mürast.

KK: Kas su geomeetrilised mustrid tulid siis rohkem n-ö enese seest või tekkisid järk-järgult lõuendi peal?

TT: Kõik on kuskilt midagi õppinud. 1970. aastate Tartus, nõukogudeaegses kinnises linnas oli eeskujude defitsiit suur. Minu kui toonase kunstikooli õpilase mõjutajateks

TT: Absolutely. I'd studied for so long and had very good teachers. I studied painting at ERKI for six years and Tiit Pääsuke was my teacher. This was preceded by four years at the Tartu Art School, where the teachers were Alfred Kongo, Lola Liivat and occasionally Andrus Kasemaa. And this, in turn, was preceded by four years at the Tartu Children's Art School where I was taught by Silvia Jõgever and others. All this gave me a great deal of confidence and a sense of security.

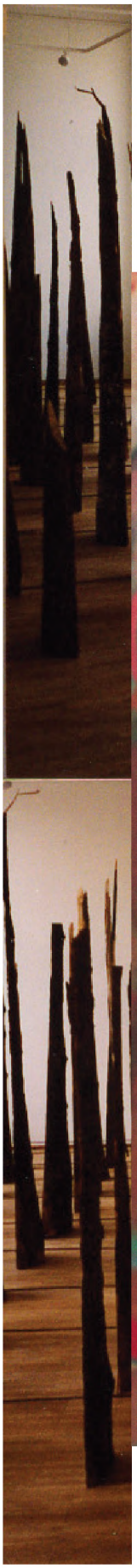
Now, as an independent person, I had to invent something new for myself. However, I did not look at what had been done in other parts of the world. I couldn't go abroad at that time, but it seemed to me that things had to be seen in their original state, everything else would have been a waste of my time and skills. I worked intuitively, in a way painting blindly, inspired by an inner need. I threw out everything I had learned in school over the years. It was a search for excitement: how far can one go in denying and emptying an image?

Especially the knowledge that you don't need anyone but yourself. The pursuit of fun and satisfaction was the driving force, and that is what I got from painting, in addition to the fact that when I painted, I also began to understand things and how the world works. Painting, and especially my own invented moves and explorations, has provided me with a unique tool for perceiving the world. As I understand it, this depends to a great extent on my connection and ability to communicate with the world.

KN: There have been quite a number of interviews with you and articles about you, but apart from Tiit Pääsuke, few parallels have been mentioned. It was only in connection with the exhibition in 1996 "Woman. Artist" that Johannes Saar thinks he recognises "prototypes" for your paintings in Frank Stella, Ellsworth Kelly, Joseph Albers.[2] The parallel with Antoni Tàpies comes from Aimar Kristerson.[3] At this point it is important to emphasise the significance of one's art practice; if you have stood face to face with a problem in your painting practice, then what follows is likely a return to the essential "grammar", as it were.

TT: Yes, the "grammar" will follow, and it is only thanks to the practice that it can follow. The subject matter of the painting that is analysed or that one starts to theorise about must already exist. I don't believe in painting that is purely based on theory. You must have some impetus or energy before you even start. You take the first steps and a new view opens up before you and then you understand where you are actually going. And only later will you be able to start analysing and compiling the "grammar".

If you spend too much time on the theory, you may simply not have enough time to produce something to theorise about. You can choose whether you are the maker or the audience. If you want to do it yourself, it's good if you're not in the audience at that time. For example, in order to paint and collect my thoughts I need to be alone. I need peace and less information. You must have some period when you... it would be wrong to say "think" but when you look for something inside yourself, when you focus. The first thing you do is empty the hard drive – you cleanse yourself of external and indiscriminate noise.



olid mh Vassili Kandinsky ja Kazimir Malevitš – see oli täiesti vahetu oma silmaga vaatamise kogemus originaalidest Venemaa erinevatest muuseumidest, kus käisime vaatluspraktikatel. Malevitšile toetudes lahendati kunstikoolis rütmi- ja kompositsiooniülesandeid. See oli läbitunnetatud, läbitöötatud materjal, ja selle vundamendi peale oli võimalik midagi ehitada juba iseseisvalt.

KN: Kas keskendud alati konkreetsele komplektile näituse tulekul või maalid niisama ka?

TT: Ikka niisama ka. Aga ma teen vahepeal hästi erinevaid asju, mida koos ei saa esitada. See on ideede genereerimine, üksikute sähvatuste realiseerimine, seemne tekitamine seeriateks. Ja ma üldse ei põe, et mõni seeria aastate jooksul ei täiene. Intervall võib olla pikk, aga sa tead, et niikuinii pöördud peaaegu kõikide teemade juurde kunagi tagasi.

Suured filosoofilised küsimused esitab laps kolmeaastaselt, elu jooksul jõuab inimene nende küsimuste juurde mitmeid kordi tagasi – minu arvates on nii ka loomingus. Asjade genereerimine kunstniku poolt sarnaneb ka vajadusega eri keelte järele. Paratamatult kasutan erinevaid keeli, kui püüan sõnastada ideed kunstis, näiteks 2005. aasta näitusel "Real Stuff. Fatherland/Mothertongue" (Tõeline asi. Isamaa/Emakeel).[4] Või kui loen artikleid Eesti päevapoliitikast või räägin oma õe väikese lapsega. Miks peaks kunst olema teistsugune?

KN: Kuidas su esimene "mullapilt" tuli? Või see idee – hakata kasutama maalidel pinnast?

TT: Esimesed katsed on pärit ajavahemikust 1982–1983, need olid linnamaastike geomeetrilised faktuursed abstraktsioonid üliõpilaspõlvest. Süstemaatilisemalt alustasin faktuuriga tegelemist oma Tallinna Niine tänava puukütte-ga ateljees, kus panipaigas olid vanad puhtaks kulunud halud ja saepuru, juba ERKI ajal hakkasin neid endale kõrvale panema. Mulle tundus, et pean neid säilitama mingiks tulevaseks asjaks.

Nende halgudega läksingi hiljem, 1992. aastal Helsingis MUU galeriisse, näitus oli seksuaalvähemuste festivali kunstiprogrammi raames, millega mu sõbrad olid seotud. Tegin seal installatsiooni "Päikesekell" – halud püsti ringis, akendest langev valgus töötas haluvarjuga päikesekella põhimõttel. Hästi lihtne ja lakooniline.

MUU-s oli eksponeeritud ka kuus maali, seeria täisabstraktseid maastikke, tehnikaks õli ja saepuru lõuendil. Lähtekohaks oli konkreetne koht Eestis, Haapsalus – sealne maapind ja abstraheeritult valgused ja varjud. Kasutusse läks autentne materjal konkreetsest kohast – sealne pinnas, mis suures osas koosnes saepurust ja kirsikividest. Edasi oli liivale ja pinnasele lõuendil totaalse rolli andmine üsna aimatav ja loogiline.

KN: Kunstiajaloo üldkäsitlustesse on alati välja valitud n-ö üldtuntud hitid, aga millist teed mööda nendeni jõuti, seda me reeglina hoobilt ei mõista. Selles mõttes on väga hea, et sa niimoodi samm-sammult avad oma liikumist nende mullaapoteoosi töödeni, mida võib pidada su võimsaks panuseks Eesti üleminekuaja maalikunsti.

KK: Did your geometric patterns come more from within yourself, or did they gradually appear on the canvas?

TT: Everyone has learned something from somewhere. There was a great shortage of role models in 1970s Tartu, a closed Soviet-era city. As an art student at that time, I was influenced by Wassily Kandinsky and Kazimir Malevich along with others – it was the direct experience of seeing the originals with my own eyes in the various museums in Russia, where we went on excursions. At art school we did exercises in rhythm and composition based on Malevich. It was a tried and tested source, and it was possible to build something of one's own on this foundation.

KN: Before an exhibition, do you always focus on producing a specific body of work or do you also just paint?

TT: I would also just paint. But I also do quite different things that can't be presented together. Generating ideas, realising one-off flashes of inspiration, the creation of seeds for a series. And I don't mind at all that some series don't develop. The interval can be long, but you know that you will nearly always return to all your topics again.

A three-year-old child asks big philosophical questions and during a lifetime a person returns to these questions many times – in my opinion, this is also the case in art making. The generation of things by an artist is similar to the need for different languages. I inevitably use different languages when trying to formulate an idea in art; for example, in the 2005 exhibition "Real Stuff. Fatherland / Mothertongue" (Tõeline asi. Isamaa/Emakeel).[4] Or when I read articles about Estonian politics or talk to my sister's small child. Why should art be different?

KN: How did your first "soil picture" come about? Or the idea to start using soil on paintings?

TT: The first experiments date from 1982–1983 and were geometric textured abstractions of urban landscapes from when I was a student. I started working with texture more systematically in my wood-heated studio on Niine Street in Tallinn. In the storage room there were old logs and sawdust, and already during my time at ERKI I started to set these aside. It seemed to me that I needed to keep them for some future time.

In 1992, I went to MUU Gallery in Helsinki with these logs. The exhibition was part of the art programme for a sexual-minorities festival, which my friends were involved in. I made the installation "Sundial" – the logs standing upright in a circle, the light falling from the windows worked on the principle of a sundial. Very simple and concise.

MUU also had six paintings on display, a series of completely abstract landscapes, techniques using oil and sawdust on canvas. The starting point was a specific place in Estonia – Haapsalu – the ground surface there and abstract light and shadow. I used authentic material from this specific place – the soil there, which largely consisted of sawdust and cherry stones. Giving the sand and soil a full role on the canvas was quite expected and logical.

KN: Certain well-known hits, as it were, have always made their way into mainstream art history, but as a rule we

TT: Kunstniku tegevus on tihti intuitiivne: ta võib olla perifeeria metsaüksinduses või isegi vangilaagris, aga ta millegipärast ikkagi loob sünkroonis maailma suurte metropolidega. Hämmastav on see universaalsete ideede püüdmine õhust!

Tänapäeva maaliõpetuse kõige nõrgem koht ongi eksiarvamuses, et reprode lehitsemine, netis surfamine, kuiv lugemus (s.t vahendatud ehk töödeldud, mitteautentne, rikutud info) võib asendada vahetut oma silmaga nägemise kogemust ja praktilist maalimist. Neid ei asenda siiski miski. Üliõpilasi juhendades on ilmekalt näha, kuidas asju tuntakse ära ja hinnatakse alles siis, kui ollakse neid juba ise teinud. Ehk Friedrich Nietzsche järgi – saadakse selleks, kes ollakse.

Vapustus oli, kui sain teadlikuks Anselm Kieferist, nähes teda esmakordselt originaalis 1997. aastal. Võib-olla poleks äratundmist toimunud, kui ma ei oleks mõningaid sarnaseid asju eelnevalt omaenda vere, higi ja vaevaga läbi pika protsessi juba leiutanud. Kui oma reljeefsete töödega alustasin, ei saanud ma pikka aega Eestis mingit tagasisidet n-ö laialt ringilt. Õnneks oli loominguline jonn ja paar-kolm vanemat autoriteeti, kes asja mõistsid ja moraalselt toetasid, nii et "jaurasin" oma tol ajal Eestis täiesti "häbematu" maalitehnikaga ikkagi edasi. Olin selleni ise kuidagi täiesti orgaaniliselt jõudnud. See oligi tähtsaim ja aitas ületada juba tekkima kippuvat süütunnet. Kieferi loomingu avastamine ja äranägemine tõi kaasa tohutu vabanemise.

KN: Sinust on kirjutatud, et käsitled inimest distantsilt. Aga samas "Eesti maastikes"[5] sa ju puudutad ikkagi eelkõige inimeksistentsi?

TT: Olen inimest maalidel kujutanud küll, ja päris palju. Suur figuratiivne töö "Maria. Eesti naine" (2007) on olnud eksponeeritud Moskva Kunstnike Keskmajas. Ja Riigikogu hoones ripub praegugi ligi 9-meetrine jada elusuurusi figuratsioone.

Mis aga puutub maastikesse – või maapindadesse –, siis seal on mulle vägagi oluline kehaline juuresolek. Mingis mõttes oleks täpsem nimetada neid autoportreedeks või isikliku keha dokumentatsioonideks läbi konkreetsete kohtade. See on iseenda ja erinevate kohaelamuste portreteerimine ja dokumenteerimine maapinna rekonstruktsiooni kaudu.

Seeria "Hirvepargi savitee pärast vihma" (1996–2005) eest olen tänu võlgu oma koerale. Kõik need jalutuskäigud koeraga, igasuguse ilma ja aastaajaga, sajuga ja sajuta. Sa vaatad päevast päeva, aastaid järjest jalge all olevat teepinda Haapsalus või Tallinnas Toompeal, Hirvepargis, kus jalgteed on pinnatud liiva ja saviga. See on ilus ja minu jaoks tähendusrikas. Kuidas savi muutub märjaks, sellesse on trambitud jäljed. Siis teid pühitakse. On veeloigud ja mudakänkrad – puhas poeesia!

KN: Sellepärast on sul ka maised (soojad) värvid?

TT: Värvid ongi pinnasest! Mullavärvid leidsid kasutamist selle sõna otseses mõttes. Muldmetallpigmendid, savi, selle erinevad toonid, bituumen jms.

Kui maalisin Hirvepargi seeriat, tuli meelde mälupilt – võin tagantjärele tuletada, et see võis olla kolmanda eluaasta paiku. Elasime siis Tartus Pikal tänaval hästi

don't know they have reached us. In this sense, it's very good that step-by-step you open your pathway to the soil apotheosis, which could be considered your powerful contribution to painting during the Estonian transitional period.

TT: An artist's work is often intuitive: she may be in a solitary forest in a periphery or even in a prison camp, but for some reason she still creates the world in sync with the big metropolises. It's amazing to capture universal ideas from the air!

The weakest aspect of the education of painters today is the misconception that browsing reproductions, surfing the internet, dry reading (i.e. mediated or processed, non-authentic, corrupted information) can replace the direct experience of seeing with your own eyes and practical painting. There is no substitute. Teaching students it is very clear how things are recognised and assessed only after they have done them themselves. Or according to Friedrich Nietzsche – you become who you are.

The shock came when I became aware of Anselm Kiefer – seeing him for the first time in the original in 1997. Perhaps there would have been no recognition if I had not already invented similar things with my own blood, sweat, and effort through a long process. When I began my relief works, I did not receive any feedback from the broader public in Estonia for a long time. Fortunately, I was stubborn and there were a few older people who understood and morally supported me, so I continued with, what in Estonia at that time was, my completely "impertinent" painting technique. I had somehow arrived at it completely naturally. This was the most important thing and helped to overcome the guilt that was already emerging. Discovering and seeing Kiefer's work brought a tremendous release.

KN: It has been written that you deal with the human figure from a distance. However, in "Estonian Landscapes"[5] are you still primarily concerned with human existence?

TT: I've portrayed human figures in paintings, and quite a lot. A large figurative work "Maria. Estonian Woman" (2007) was exhibited at the Central House of Artists in Moscow. And a close to 9-metre series of life-size figures still hangs in the Riigikogu building.

And as for landscape – or ground surface – then physical human presence is very important for me. In a sense it would be more accurate to call them self-portraits or personal body documentation via a specific place. It is the portrayal and documentation of myself and my experience of places through the reconstruction of the ground surface.

I am indebted to my dog for the series "Path in Hirvepark after the rain" (1996–2005). All these walks with my dog, in all weather and seasons, in rain and without. In Haapsalu or on Toompea or Hirvepark in Tallinn, you look at the road surface where the paths are covered with sand and clay, day by day, year after year. It's beautiful and for me, meaningful. How the clay gets wet, and footprints are trampled into it. Then they are wiped away. There are puddles and clods of mud – pure poetry!

KN: That's why you also have earthy (warm) colours?

madalas vanas puumajas. Seal oli tühi õu, puust välikemmergud ja suured poriloigud; mäletan pilti, kuidas segasin mingi toikaga loigus pori. See liiv ja muda olid täpselt sama värvi nagu Hirvepargi savitee oma naturaalsuses. See tundus imepärane; vähe sellest, see tundus lausa isuäratav – kogu see liikumine ja see muda!

KN: "Eesti maastikest" on seni kõige manifestaalsemana, kõige kehasemana jäänud mällu su "Manifest" Tartu Kunstimajas (1999).[6] Mida sa veel tajud maastikus, lisaks maapinnale, millel sa kõnnid? Mida sa veel maastikus näed?

TT: See ei ole see, mida sa seal maastikus näed, vaid see on kehaline kogemus.

Elasin oma Tartu-perioodil vaheldumisi linnas ja linna lähedal maal. Kõigil olid põllud, kus midagi kasvatati. Meie pere tookordne põllumaa oli Tartu külje all Kõrvekülas, kus hakkavad voored paistma, sellised avara suure panoraamiga heroilised maastikud. See on maastik ilma mereta, aga võimas nagu meremaastik.

Ükskord – olin sellel ajal juba ERKI üliõpilane – seisin seal põllu veerel, minu jalgade ees algas kõrrepõld. Päike hakkas loojuma ja hämardus, ma olin üksinda, teised olid koormaga juba ära sõitnud. Sa seisad seal ja vaatad üle selle tohutu maastiku ja siis äkki tunned, et oled selle maaga, millel sa seisad, täiesti üks. See ongi manifest osadusest – tunda end osana suurest kehast, nagu kõrs, püsti, aga juurt pidi hästi kindlalt maasse seotud. Üks keha. See oli midagi tugeva religioosse elamuse sarnast.

Minu nooruses ringles Tartus palju Uku Masingu käsikirju. Mulle jättis sügava mulje koht, kus ta rääkis midagi sellist, et ta vaatas kasetüve, vihma sadas, ja vihm nirises seal tüvel – ja ta saanud siis äkitselt kogu olemisest aru.

KN: Feministlikud teoreetikud on esile toonud naise seotuse kehalisusega senistes kultuurikoodides. Su kogemus oli siis n-ö tüüpiliselt naiselik! Samas, idamaade kultuuris on keha tervikuna oluline. Ja õigupoolest ka kristlikus kultuuris on keha alati kohal – kui vajalik antipood vaimule.

TT: Ma ei vastandaks ega lahutaks neid.

KN: Ehk kriitika polegi seetõttu su töid reservatsioonideta vastu võtnud, et need väärtused, mida väljendad, pole mees(kriitiku)te meelest olulised väärtused ja probleemid? Samas on Raivo Kelomees ja Kreg A-Kristring olnud märksa empaatilisemad.[7] Modernses kunstis oli sürrealism see, mis stimuleeris kehakogemust. Su tegelemise *materia prima*'ga saaks muidugi ka meie kaasaegsesse konteksti paigutada, näiteks autentsete materjalide poole pöördumine seoses virtuaalsuse levikuga või *show*-soot-siumi tekitatud tasakaalustav vajadus kandvama-püsivama substantsi järele. Ja linnastumine, mis võimendab vajadust arhailise järele. Aga kas maapind või muld huvitab sind kaudselt ka kui huumus? Oma kommentaarides[8] sa ei kasuta sõna "viljakus" – viljakandvuse moment ei ole sulle oluline?

TT: Viljakus on funktsioon. See on liiga kitsas. Mind huvitab muu; mind hämmastab selle suure keha – maa, mis on justkui elusolend – olemasolu. Ja kogemus minu enda osadusest selle kehaga.

TT: The colours are directly from the soil. Pigments from the soil found their application in the literal sense of the word. Earth pigments, clay, in all its different shades, bitumen, etc.

When I painted the Hirvepark series, I remembered an image – in retrospect I think I may have been around three years old. We lived in an old low wooden house on Pikk Street in Tartu. There was an empty yard, wooden outdoor toilets and large muddy puddles; I remember the image of how I mixed mud in a puddle with a stick. This sand and mud was exactly the same colour as the natural dirt path in Hirvepark. It seemed wonderful; not to mention looking so appetising – all this movement and this mud!

KN: Of your "Estonian Landscapes", I recall "Manifesto" at the Tartu Art House in 1999 being the most demonstrative, the most physical.[6] What else do you notice in the landscape, in addition to the ground you walk on? What else do you see in the landscape?

TT: It's not what you see in the landscape, it's the physical experience.

During my Tartu period, I lived alternately in the city and in the countryside near the city. Everyone had fields where something was growing. Our family's farmland at that time was in Kõrveküla near Tartu, where the rolling hills begin, such an open panoramic and heroic landscape. It is a landscape without the sea, but as powerful as the sea.

Once – I was a student at ERKI at the time – I was standing on the edge of a field, and right at my feet began a field of straw. The sun was setting, and it was getting dark, I was alone, the others had already left with the load. You stand there and look over this vast landscape and then suddenly you feel that you are completely one with the land you are standing on. It is an expression of being part of something – to feel part of a large body, like a blade of straw standing up, but the root has to be well connected to the ground. One body. It was similar to a strong religious experience.

In my youth many manuscripts by Uku Masing circulated in Tartu. I was deeply impressed by the part where he said something about how he was looking at the trunk of a birch tree, it was raining, and the rain was trickling down the trunk – and then he suddenly understood existence.

KN: Feminist theorists have highlighted women's connection to physicality in different cultures. Your experience was been typically feminine. In oriental culture, the body as a whole is important. And in fact, in Christian culture, the body is always present as a necessary antipode to the spirit.

TT: I would not set them up in opposition or separate them.

KN: Perhaps art criticism has not accepted your work wholeheartedly because in the opinion of male critics the values you express are not important values or issues? However, Raivo Kelomees and Kreg A-Kristring have been much more sympathetic.[7] In modern art, it was surrealism that promoted bodily experience. Of course, your use of materia prima can also be positioned within our contemporary context; for example, the return to authentic materials in the context of the virtual world or the need to balance the show society with more substantial and lasting substance.

KN: Mulda, mis on kuivanud ja savine, kus ei kasva midagi, kogen ma teistmoodi, võrreldes sellega, millise taju loob huumuseline ja vihmavärske muld. Üks n-ö lõhestab mind, teine ravib, mõjub palsamina (selles mõttes on mullal siis ka füüsiline mõju).

TT: Mulle tundub maapind igasugusena ülev. Ma ei saa maad kuidagi arvustada, sest see pind meeldib mulle igal moel. Ma ei loo "Eesti maastikes" traditsioonilist pildimaastikku, vaid kujutan või taasloon pinnast kui sellist.

Ma vaatan maha. Vaatan objekti ülevalt alla, s.t suhe objektiga on vertikaalne Jumala silma perspektiiv, mitte horisontaalne argitasandi vaade kaugusesse, nagu see traditsioonilise maastikuvaate puhul kombeks on. Uus vaatepunkt jätab kaadrisse ainult raske maa-aine, muud mitte midagi.

KN: Oleme harjunud tajuma maapinda horisontaalina, suured "mulla-tööd" on sul aga kõik vertikaalis. Kuidas sa üldse formaate tajud? Mis vahe on sinu jaoks horisontaalil ja vertikaalil?

TT: See ongi vaatepunkti ja projitseerimise küsimus, mis mulle tohutult põnevust pakkus ja mis omakorda mõnes vaatajas nõutust tekitab, sest nii käsitletuna ei tunta maastikku enam ära. Vaatepunkti muutus abstraheerib sedavõrd naturalistliku maastikukujutise!

Kui sa suunad pilgu enda "ette", siis ongi maastik nagu panoraam, meie silmade asetus peas tingib sellise nägemise. Aga kui sa vaatad "alla" ja kui see, mida sa näha soovid, on meetrite jagu sinu nägemisulatusest väljas, siis sa pead oma pead liigutama, nagu kaamerat statiivil liigutatakse. See on mingis mõttes paratamatus: teel seistes sellest teest pilti tehes pilk lihtsalt jooksebki vertikaalis. Näiteks töös "Eesti maastik: 0,6% erastatud elamumaast, sissesõidutee, Haapsalu, Koidu 10" (2001, akrüül, muldvärvid, pinnas, lubi, krunditud lõuend) taaslõin asja selle originaalmõõdus (300x200 cm), rekonstruktsioonina. Tõin konkreetse koha, teelõigu – pinnalaotuse või maketina lõuendile. Ja sain sellele võõrandamisele veel ühe vindi peale keerata, kui need suured maastikud vertikaalsetena seinale tõstsin.

KN: Horisontaalformaati seostatakse maise jutustusega, vertikaalformaati religioossuse, pürgimuse, ekstaasi ja taevalikkusega – ja nüüd sina räägid ka Jumala perspektiivist ja annad meile maa taevaformaadis.

TT: Ei varja, et see "maakeha"-kogemus on minu jaoks religioosse tooniga. Ise olen neid "Eesti maastikke" kogu aeg mingis mõttes religioosse kunsti valda kuuluvaiks pidanud.

*Kaire Nurk on kunstikriitik ja maalikunstnik ning ajaloolane.*

And urbanisation, which amplifies the need for the archaic. But by implication, are you also interested in the earth or soil as humus? In your comments,[8] you don't use the word "fertility" – is that because the aspect of fertility is not important to you?

TT: Fertility is a function. It's too narrow. I'm interested in something else; I am amazed at the existence of this great body – the earth, which is like a living being. And the experience of my own involvement with that body.

KN: I experience soil as being like dry clay, where nothing grows, quite different to humus-rich soil after the rain. One disrupts, the other heals and has the effect of a balm (in this sense, soil also has a physical effect).

TT: To me, the surface of the earth, in all its aspects, is sublime. I cannot judge the land because I like it in every way. With "Estonian Landscapes" I do not create a traditional pictorial landscape, but I depict or recreate the surface as such.

I look down. I look at the object from above; in other words, the relationship to the object is the vertical perspective of God, not the everyday horizontal view into the distance, as is customary in traditional landscapes. This new point of view frames only the heavy soil, nothing else.

KN: We are used to perceiving the surface of the land as horizontal, but your large "soil works" are all vertical. How do you perceive formats? What is the difference between horizontal and vertical for you?

TT: This issue of viewpoint and projection was extremely exciting for me and caused confusion for some viewers because when seen in this way the landscape is no longer recognisable. The change in viewpoint abstracts the naturalistic landscape so much!

If you look straight ahead, the landscape is like a panorama, the positioning of our eyes in our heads causes this vision. But if you look down and if what you want to see is metres away from your field of vision, you have to move your head as you would move the camera on a tripod. In a sense this is inevitable; when standing on the road and taking a picture of that road, the view runs vertically. For example, in the work "Estonian Landscape: 0.6% privatised residential land, driveway, Haapsalu, Koidu 10" (2001, acrylic, earth pigments, soil, lime, primed canvas), I recreated it in its original size (300x200 cm) as a reconstruction. I brought a specific place – a section of the road and its surface, like a model, onto the canvas. And I was able to add another twist to this displacement when I lifted these large landscapes vertically on to the wall.

KN: The horizontal format is associated with an earthly narrative, and the vertical format with religiosity, aspiration, ecstasy and heavenliness – and now you are talking about God's perspective and giving us the earth in its heavenly format.

TT: It is no secret that this "bodily" experience has a religious aspect for me. I have always considered these "Estonian Landscapes" to belong to the field of religious art, in a sense.

*Kaire Nurk is an art critic, painter and historian.*

1 Eha Komissarov, Tiina Tammetalu. – Vikerkaar 1993, nr 12, lk 51–52.

2 Johannes Saar, Tiina Tammetalu olme ja loome. – Postimees 28. II 1996.

3 Kreg A-Kristring, Maastik. Maitseta, lõhnata, värvita. – Sirp 20. IX 1996.

4 Johannes Saar, Isamaa ja emakeel Tiina Tammetalu tahtel pildiraamis Vaal-galeriis. – Eesti Päevaleht 20. VI 2005.

5 "Eesti maastike" teema alla kuuluvad peaaegu kõik Tiina Tammetalu vägagi erinevad näitused alates 1996. aastast. Vt ka Andreas Trossek, Tiina Tammetalu. Eesti maastikud, personifitseeritud, dokumenteeritud. – Eesti kunstnikud 3. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2007, lk 146–155.

6 Kadri Allikmäe, Tiina Tammetalu urgitseb visalt eesti keha kallal. – Tartu Postimees 6. IX 1999; Mari Loit, See olen mina. – Sirp 17. IX 1999; Kaire Nurk, Tiina Tammetalu manifest – olen osake Eesti kehast. – Postimees 9. IX 1999.

7 Raivo Kelomees, Paberid ja tunded. – Kultuurileht 28. IV 1995.

8 Tiina Tammetalu, Tiina Tammetalu kommenteerib oma maale. – kunst.ee 2005, nr 3, lk 21–23.

1 Eha Komissarov, Tiina Tammetalu. – Vikerkaar 1993, Vol 12, pp 51–52.

2 Johannes Saar, Tiina Tammetalu olme ja loome. – Postimees 28. II 1996.

3 Kreg A-Kristring, Maastik. Maitseta, lõhnata, värvita. – Sirp 20. IX 1996.

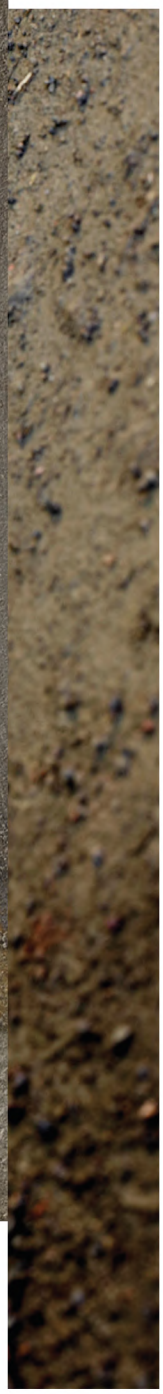
4 Johannes Saar, Isamaa ja emakeel Tiina Tammetalu tahtel pildiraamis Vaal-galeriis. – Eesti Päevaleht 20. VI 2005.

5 Almost all of Tiina Tammetalu's quite different exhibitions since 1996 come under theme of "Estonian Landscapes". See also Andreas Trossek, Tiina Tammetalu. Estonian landscapes, personified, documented. – Artists of Estonia 3. Tallinn: Center for Contemporary Arts, Estonia, 2007, pp 146–155.

6 Kadri Allikmäe, Tiina Tammetalu urgitseb visalt eesti keha kallal. – Tartu Postimees 6. IX 1999; Mari Loit, See olen mina. Sirp, 17. IX 1999; Kaire Nurk, Tiina Tammetalu manifest – olen osake Eesti kehast. – Postimees 9. IX 1999.

7 Raivo Kelomees, Paberid ja tunded. – Kultuurileht 28. IV 1995.

8 Tiina Tammetalu, Tiina Tammetalu kommenteerib oma maale. – kunst.ee 2005, No 3, pp 21–23.

Tiina Tammetalu
Eesti maastik: 0,6% erastatud elamumaast, sissesõidutee, Haapsalu, Koidu 10
(detail)
2001
akrüül, muldvärvid, pinnas, lubi, krunditud lõuend, 300 x 200 cm
Foto kunstniku arhiivist

Tiina Tammetalu
Estonian Landscape: 0.6% privatised residential land, driveway, Haapsalu, Koidu 10
(detail)
2001
acrylic, earth colors, soil, lime, primed canvas, 300 x 200 cm
Photo from the archive of the artist

Tiit Sokk (Ulvi Tiit & Marili Sokk)
Võitja
2004–2007
tekst, 198 x 475 cm
Installatsioonivaade Tallinna Kunstihoones
Foto autor Jaanus Heinla

Tiit Sokk (Ulvi Tiit & Marili Sokk)
Winner
2004–2007
text, 198 x 475 cm
Installation view at Tallinn Art Hall
Photo by Jaanus Heinla

# Nullindad, kümme aastat hiljem

*Indrek Grigor leiab, et artiklite kogumiku pealkiri "Normaalsed nullindad" on kümnendit iseloomustava kirjeldusena liiga ajas ette ruttav.*

2019. aasta lõpus ilmus trükist Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse (KKEK) välja antud artiklite kogumik "Normaalsed nullindad. Vaateid 2000. aastate Eesti kunstielule". See jätkab 2001. aastal ilmunud kogumikuga "Ülbed üheksakümnendad"[1] ja 2010. aastal ilmunud kogumikuga "Kadunud kaheksakümnendad"[2] loodud traditsiooni kümnendi rütmis kunstielu ülevaateid koostada.

Üheksa aastat pärast 21. sajandi esimese kümnendi lõppu ilmunud raamatul on olnud mitu koostamis- ja toimetusfaasi, millest annab tunnistust asjaolu, et seitse artiklit on kirjutatud aastal 2012, üks aastal 2015, kaks aastal 2018 ja üks aastal 2019. Palju rohkem kui seda, et kogumiku koostamisega alustati juba 2010. aastal toonase KKEK juhataja Johannes Saare eestvõtmisel ning et töö viis keskuse kutsel lõpuni Rael Artel, me kogumiku koostamise loo kohta paraku teada ei saa. Aga võimalik, et isegi kui saaksime, kirjutaksin siinkohal, kui triviaalne see info on.

### Ajalised perspektiivid

Nagu toimetaja Artel sissejuhatuses tõdeb, on kümnendi ajalistes piirides püsimine võrdlemisi keeruline. Siinkirjutaja, nii nagu ka Kaarin Kivirähk ning Maria-Kristiina Soomre, kirjutasid oma vaated nullindatest pea kümme aastat pärast nende lõppu ja sellelt perspektiivilt muutub käsitletava kümnendi lõpp uue algusest juba täiesti lahutamatuks. Oma osa mängib siin ka asjaolu, et mina sisenesin tööturu mõttes kunstiväljale nullindatel ning nii kipun kirjutama (aga paratamatult ka teistest kogumiku artiklitest välja lugema) rohkem sellest, mida enam ei ole, ja vähem sellest, mida kümnend kaasa tõi, sest kaugemale minevikku mu professionaalne mälu ei küüni.

Usun, et ka teistele värskelt ilmunud raamatu lugejatele ei jää märkamata asjaolu, et enamik artikleid on kirjutatud pea kümme aastat tagasi. Seda on tunda näiteks Maarin Ektermanni omaalgatuslike praktikate käsitluse juures, mille kokkuvõttest võib lugeda: "Viimastel aastatel ongi märgata omaalgatuslike initsiatiivide tõusu [---] ning loodetavasti vaatab järgmise kümnendi omaalgatuslike praktikate käsitlejatele Eesti kunstielus vastu algatuste suurenenud mitmekesisus ja jätkusuutlikkus."[3] Et artiklit on tsitaadis "järgmisena" kirjeldatud kümnendi lõpus toimetaja palvel täiendatud (2018), tekib küsimus, kas see lause oli ka juba 2012. aasta versioonis? Või on see tänapäeval lisatud vihje sellele, milliseks "järgmine kümnend" (s.o 2010. aastad) siiski ei kujunenud?

# The noughties, ten years later

*Indrek Grigor finds that the title of the collection of articles "Normal Noughts" is prematurely chosen to describe the decade.*

At the end of 2019, the Estonian Centre for Contemporary Art (CCA), published a collection of articles titled "Normal Noughts. Perspectives on Estonian Art of the 2000s". This continues the tradition of publishing overviews of each decade of Estonian art and follows the 2001 collection "Nosy Nineties"[1] and the 2010 collection "Lost Eighties"[2].

The book, published nine years after the end of the first decade of the 21st century, has been through multiple stages of editing, evident in the fact that seven of the articles were written in 2012, one in 2015, two in 2018 and one in 2019. However, not much more information is provided about this, other than the editing process began already in 2010 by Johannes Saar, CCA's director at the time and finished by Rael Artel, invited to complete the job by the centre. But it is entirely possible that even if we knew more, I would write about how trivial this information was.

### Temporal perspectives

Just as editor Rael Artel states in the introduction, it is not easy to stay within the limits of the decade. I myself, as well as Kaarin Kivirähk and Maria-Kristiina Soomre wrote about the noughties nearly ten years later, and from that perspective, the end of the decade is almost inseparable from the beginning of the new one. It is not unimportant that I became professionally involved in art during the noughties and tend to write about (and inevitably, when reading other articles in the collection, also tend to focus on) what no longer exists and less about what new the decade brought along because my professional memory just does not stretch that far.

I believe that it will not go unnoticed for other readers of the freshly published book either that most of the articles have been written almost ten years ago. You can feel it clearly in Maarin Ektermann's text about self-initiated practices that concludes with: "In recent years, we can indeed notice the resurgence of indie initiatives [---] and hopefully by the next decade, the initiatives from the DIY crowd in Estonia will be ever more diverse and sustainable."[3] As per the request of the editor, Ektermann's article was revised in 2018 – the decade which in the quote is described as "the next", so I'm curious whether this sentence was already included in the 2012 version. Or is this a more recent addition, a reference to the fact that "the next decade" (i.e. the 2010s) did not turn out as hoped?

We encounter the same situation maybe even more clearly in Margus Tamm's article on tactical media, which begins with a historical overview of young, radical and topical Estonian

Sama olukord hakkab võib-olla veelgi teravamalt silma Margus Tamme ülevaates taktikalisest meediast, mis algab ajaloolise kirjeldusega 1990. aastate institutsionaalse kunstimaailma ja globaalse kapitali liidust sündinud Eesti noorest, radikaalsest, aktuaalsest kunstist ning sotsiaalmajanduslikest põhjustest, miks tõsiseltvõetavate taktikalise meedia aktsioonideni jõutakse Eestis alles globaalse majanduskriisi ajal ehk nullindate lõpus. Kuid siinkohal lugu ka katkeb. Tamme artikkel on Anneli Porri käsitluse kõrval suhestuvast esteetikast üks kogumiku parimaid klassikalises mõttes ajaloolisi ülevaateid, kuid lugeda kultuurilooliselt suurepäraselt raamistatud sissejuhatust taktikalise meedia praktikate tulekust Eestisse ja siis näha seda lugu lõppemas sotsiaalmeediat mainimata mõjub tänapäeval kummastavalt. Ja seda pelgalt seetõttu, et kogumik ilmus aastal 2019, mitte 2012, kui telliti artikkel.

Näide vastupidisest olukorrast, kus autori tänapäevane perspektiiv mõjutab olulisel määral kümnendi tõlgendust, on Kaarin Kivirähki 2018. aastal kirjutatud artikkel "3000 tähemärki ehk kunstikriitika arengud Eesti ajakirjanduses 2000. aastatel", kus oluliseks allikaks, mille kaudu nullindate kunstikriitikat, eriti selle suhet digitaalsesse formaati mõtestatakse, on aastal 2016 ilmunud meediasotsioloogiline uuring Eesti kultuuriajakirjandusest.[4] Kivirähk tõdeb, et traditsioonilise kultuuriajakirjanduse ja veebi vahekord on tänapäeval endiselt sama probleemne kui nullindatel. Kuid jätta nullindatega alanud ja veeb 2.0 ajendatud interneti optimismilaine, millest toonasesse meediapilti suurt muutust oodati, eraldi tähelepanuta on valik, mis nullindate lõpus vaevalt nii enesestmõistetav oleks tundunud.

### Lõhe

Kogumiku avab sotsioloogide Tõnis Saartsi ja Mari-Liis Jakobsoni ülevaade nullindate Eesti ühiskonda läbistanud lõhedest. Lõhed on Lääne-Euroopas välja kujunenud erakonnasüsteemi aluseks, väljendudes näiteks klassilõhes, maa ja linna või keskuse ja perifeeria vastasseisudes jne. Peame leppima autorite kinnitusega, et näiteks institutsionaalsetele muutustele, parteisüsteemi teisenemistele või poliitikute värvikale persoonigaleriile keskenduvad käsitlused kipuvad jääma liiga kitsapiirilisteks ega "anna laiemat pilti kümnendit iseloomustavatest võtmeprotsessidest".[5]

Olgu see sotsioloogide valik juhuslik või mitte, aga kui usaldada kogumiku ülejäänud artikleid, on just lõhe see kujund, mis iseloomustab ka nullindate kunstielu. Esmalt geograafiline lõhe pealinna ja Eesti vahel, mis – nagu näiteks siinkirjutaja panusest raamatusse ilmneb[6] – on endiselt aktuaalne. Ning teiseks põlvkondlik lõhe nullindatel, kui – nagu tagantjärele on selgunud – siinkirjutajal positsiooni õieti ei olnudki, sest minu põlvkond on olnud see, kes võtsid 1990. aastate katkestuse järel puhkenud kaose taandudes olgu siis reformitud või laokile jäetud struktuurid üle ning etableerusid nendes. Näiteks kui ma 2008. aastal Tartu Kunstimuuseumist Tartu Kunstimajja tööle läksin, hoiatasid vanemad kolleegid mind seal lokkavate intriigide eest, kuid sündmuspaigale jõudes ei kohanud ma ühtegi intriigi, ja vähe sellest, asjaosalised keelduvad tänini eelnenut isegi meenutamast.

Tartu Kunstimajas nullindate keskel raugenud põlvkondlik sisekonflikt näis aga Tallinna Kunstihoones vältavat üle kümnendi piiri. Tõenäoliselt muutusid ka seal suhted kõikide asjaosaliste vahel nii keeruliseks, et positiivne lahendus

art that was born out of the union between the institutional art world of the 1990s and global capital as well as the socioeconomic reasons why serious tactical media interventions did not occur in Estonia before the global economic crisis at the end of the 2000s. But this is also where the story is cut short. Alongside Anneli Porri's article on relational aesthetics, Tamm's piece is one of the best historical overviews in the classical sense in the collection; however, to read an introduction to the arrival of tactical media practices in Estonia in a thoroughly provided cultural context and see the story end without even a mention of social media feels strange today. The only reason being that the collection was published in 2019 and not in 2012 when the article was commissioned.

An example of the opposite situation, where the author's contemporary perspective has had a significant impact on how the processes of the decade are viewed, would be Kaarin Kivirähk's 2018 article "3,000 characters – developments in Estonian art criticism in the 2000s". One of the most important sources that informs the author's thinking about art criticism of the noughties, especially its relation to digital formats, is the 2016 media sociology study of Estonian cultural media.[4] Kivirähk admits that the relationship between traditional cultural media and the web is currently just as problematic as it was in the 2000s. However, to disregard the wave of optimism driven by web 2.0 that begun in the 2000s and, at the time, was expected to bring about significant shifts in the media scene, is a choice that at the end of the 2000s would probably not have been so self-evident.

### Cleavage

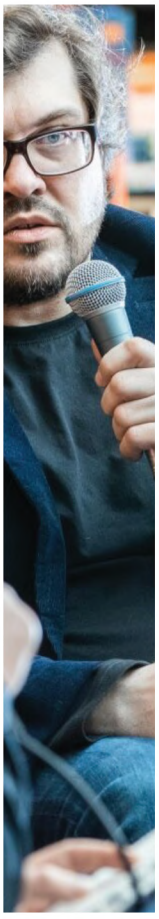
The collection opens with an overview of various cleavages in Estonian society in the noughties, written by sociologists Tõnis Saarts and Mari-Liis Jakobson. Cleavages are the basis for the party system developed in Western Europe, expressed, for example, in class division or conflicts between urban and rural, centre and periphery, etc. We have to take the authors' word for it that approaches focusing, for example, on institutional change, changes in the party system or the colourful gallery of politicians' personalities tend to remain too narrow and fail "to provide a broader picture of the key processes that characterise the decade."[5]

Whether the choice of the sociologists was arbitrary or not, when we look at the rest of the articles in the collection, it is cleavage as a metaphor that also characterises the art of the noughties. First, the geographic cleavage between the capital and the rest of Estonia, which – as also noted in my own contribution to the book[6] – is still an issue today. And second, the generational cleavage in the 2000s, when (as has become evident in hindsight) I did not really hold any significant position to speak of, since it was my generation that took over and established itself in the reformed or abandoned structures after the chaos that followed the ruptures of the 1990s had subsided. For example, when I quit my job at Tartu Art Museum only to begin a new one in Tartu Art House in 2008, my older colleagues warned me about the rampant intrigues there; however, when I arrived, I noticed none; furthermore, those involved refuse to discuss what had happened even to this day.

The inner generational conflict at Tartu Art House, that died down in the mid-2000s, seemed to last in Tallinn Art Hall well into the new decade. There, relationships between

konflikti osapoolte vahel ei olnud enam võimalik. Olukord lahenes alles Taaniel Raudsepaga, kes 2014. aastal juba uue põlvkonna esindajana institutsiooni üle võttis. Nullindate revolutsionääride põlvkonna liikmete 2006. aastal asutatud ja end Kunstihoone ümber väldanud konfliktis taktikalise relvana tõestanud Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumi (EKKM) üleandmine uuele ehk nooremale juhtkonnale 2016. aastal oli selle protsessi loogiline lõpp.[7]

Airi Triisberg kirjeldab oma 2016. aastal Sirbis ilmunud artiklis "Uus põlvkond, vanad probleemid" just viimast protsessi kui normaliseerumist.[8] Kuid Triisbergi käsitluses kulmineerus normaliseerumine laiaulatuslikult alles käesoleva sajandi teisel kümnendil. See on tõdemus, mille taustal võib öelda, et kogumiku pealkiri "Normaalsed nullindad" on kümnendit iseloomustava kirjeldusena liiga ajas ette ruttav. Kuigi eks ilu ole alati vaataja silmades. Kogumikus nullindate kunstiinstitutsioone kirjeldanud Maria-Kristiina Soomre leiab näiteks, et stabiliseerumine ja normaliseerumine toimus just nullindatel. Ent kaldun siinkohal nõustuma pigem Triisbergiga. Lisaks struktuurse korra kujunemisele toob ta mängu ka ideoloogilise muutuse, tehes (kunsti) depolitiseerumisest normaliseerumise keskse tunnuse ja tagajärje. Ning oluline on, et depolitiseerumisest ei saanud nullindatel veel juttugi olla: nullindate kaasaegne kunst oli ainult sotsiaalselt angažeeritud kunst ning kõik, mis ei olnud sotsiaalselt angažeeritud, ei olnud seega ka kaasaegne. See on ka seisukoht, mis kulmineerus mitmes kogumiku artiklis äramärkimist leidnud Anders Härmi ja Hanno Soansi kureeritud rühmanäitusega "Uus laine. 21. sajandi Eesti kunstnikud" Tallinna Kunstihoones 2007. aastal.



### Kuraatori sünd

2006. aastal avatud Kumu kõrval paistis Tallinna Kunstihoone näituseasutusena silma sellega, et neil olid oma tehnikud ja kuraatorid. Jätan siinkohal meelega eest ära sellised epiteedid, nagu "professionaalsed" ja "tänapäevases tähenduses", sest juba ainuüksi nende ametite eksisteerimise faktis ei olnud nullindatel ühes keskmises Eesti näituseasutuses midagi enesestmõistetavat. Kuid samas oli Kunstihoone ka kõige märkimisväärsemate põlvkondlike lõhede manifesteerimise paik, kus kohtusid kunstnike esindusorganisatsioon Eesti Kunstnike Liit (EKL), mida kehastas liitu aastatel 1999–2013 juhtinud Jaan Elken, ning ülbete üheksakümnendatega paralleelselt sirgunud noor kuraatorite ja kunstnike põlvkond, kelle üheks mõjukamaks esindusfiguuriks oli aastatel 2002–2012 Kunstihoone kuraatorina töötanud Anders Härm.

See põlvkondlik lõhe ilmneb otsekui väga sogane vesi, kus isiklike konfliktide osakaal on suur ning ajaline distants lühike. Viimane tegur on viinud nii mõneski kogumiku artiklis üpris krüptiliste ridadevaheliste ütlemisteni. Kunstihoone juhtumi on kogumikus märkimisväärse osavusega kokku võtnud Anu Allas, kirjeldades kolme 2000. aastate algul, keskel ja lõpus Kunstihoones toimunud näitust – "Young British Art" (2001, kuraatorid Anders Härm, Hanno Soans ja Kiwa), "No Painting" (2005, kuraator Anders Härm) ja "Uus laine. 21. sajandi Eesti kunstnikud" (2007, kuraatorid Anders Härm ja Hanno Soans) – kui põlvkondlikku enesekehtestust. Mõnevõrra ootamatult joonistub Allase kirjeldusest välja, et võitlus käis ennekõike sümboolse kapitali ja institutsionaalse positsiooni pärast ning märksa vähem ideede

all parties involved became so complicated that a positive outcome of the conflict was no longer possible. The situation only normalised after Taaniel Raudsepp, a representative of the new generation, took over as the director of the institution in 2014. The handing over of EKKM (Contemporary Art Museum of Estonia), established in 2006 by the generation of noughties revolutionaries and used as a tactical weapon in the conflict surrounding Tallinn Art Hall, to a new and younger management in 2016, was a logical end to that process.[7]

In her 2016 Sirp article "Uus põlvkond, vanad probleemid" (New generation, old problems), Airi Triisberg describes this process as normalisation.[8] However, in Triisberg's view, the normalisation became really widespread only in the second decade of the century. Considering this statement, it could be said that the title of the collection, "Normal Noughts" is premature in describing the decade. Although beauty is always in the eye of the beholder. Maria-Kristiina Soomre, who in her article writes about art institutions in the 2000s, finds that the stabilisation and normalisation took place already in the noughties. Still, I tend to agree with Triisberg here. In addition to the development of a structural order, she highlights an emerging ideological change, viewing the depoliticisation (of art) as the central characteristic of the normalisation. It is important to note that in the 2000s there was a long way to go before any kind of depoliticisation could be noticed: in the noughties all contemporary art was socially engaged art and everything that was not socially engaged was therefore not contemporary. This position culminated with the group exhibition "New Wave. Estonian Artists of the 21st century" at Tallinn Art Hall in 2007, curated by Anders Härm and Hanno Soans, mentioned also in several of the articles in the collection.

### Birth of the curator

Alongside Kumu Art Museum, opened in 2006, Tallinn Art Hall stood out as an exhibition venue that employed technicians and curators. I am deliberately skipping adjectives like "professional" and "as we understand it today" here, because the existence of these positions in Estonian art institutions in the 2000s was far from self-evident. At the same time, though, Tallinn Art Hall was the place where the generational cleavage was the most clearly visible; it was the meeting place of the establishment – the Estonian Artists' Association (EAA), represented by Jaan Elken as head of the association between 1999–2013 – and the young generation of curators and artists who came of age professionally in the nosy nineties, with Anders Härm, one of their most notable figures, working as a curator at Tallinn Art Hall between 2002–2012.

This generational cleavage manifests itself as extremely muddy waters, involving a lot of personal conflicts and a short temporal distance, which has created a situation where many of the articles leave a lot to be read between the lines. Anu Allas has skilfully summarised the case of Tallinn Art Hall by describing three exhibitions that took place in the early, mid- and late 2000s – "Young British Art" (2001, curated by Anders Härm, Hanno Soans and Kiwa), "No Painting" (2005, curated by Anders Härm) and "New Wave. Estonian Artists of the 21st century" (2007, curated by Anders Härm and Hanno Soans) – as acts of self-assertion by the new generation. Somewhat unexpectedly, Allas' article proposes that, above all, it was a fight over symbolic capital and institutional

eneste eest. Ehk põhiküsimus näib kogu aeg olevat olnud selles, kellel on õigus otsustada, mis on Eesti kunst.

Kui 2001. aastal Härmilt, Soansilt ja Kiwalt tellitud sekkumine taasiseseisvumise-eelse nomeklatuurse kunstimaailma jäänukina lohisevasse EKL-i aastanäituse traditsiooni oli teadlik intriig mõlemalt poolt rindejoont ning lõpuks jääb ebaselgeks "kes keda ära kasutab – EKL kuraatoreid või vastupidi"[9], siis 2005. aastal juba Kunstihoone kuraatorina töötava Härmi kureeritud näitusel "No Painting" oli "kuraatori hoiak pigem dotseeriv [---], esitades retoorilise vastulause EKL-i viimastele maalikesksetele aastanäitustele".[10] Ning Allase lugu lõpeb 2007. aastal Härmi ja Soansi koostöös kureeritud näitusega "Uus laine", kui kumbki kuraatoreist ei ole enam see noor, kellelt mässu tellida: "ülevaatenäituse formaadi kaudu oli ka "Uus laine" dialoogis EKL-i väljapanekute traditsiooniga, tegemata sellesse siiski suuremaid korrektiive ning lähenedes ülesandele "autorikeskselt" ja kompileerivalt."[11] Seega oli ligikaudu viie aastaga vihastest, kriitilistest kuraatoritest saanud uued institutsionaalsed väravavahid, kes määravad, mis ja/või kes on nendega kaasaegne, aktuaalne ja sellisena eluõigust omav.

Kusjuures, Kunstihoone kuraatori positsioonist sai selle protsessi käigus justkui kõikvõimas institutsioon, millele väljaspool "Vabaduse kuut"[12] tegutsev kunstiväli end omakorda vastandas. Niisugusele vastandusele viitab kaudselt Maarin Ektermann, kes oma artiklis Eesti nullindate omaalgatuslikke initsiatiive analüüsides ütleb, et need lähtuvat Lääne kunstimaailma omaalgatuslike praktikate n-ö esimese laine eeskujust, kus ehitati enese identiteet üles vastandumisele n-ö ametlikule kunstimaailmale, kirjeldades end kui süsteemi mittesobivat. "Kuna ülebürokratiseerunud ja end kommertsialiseerumisega kompromiteerinud kunstiinstitutsioone ei olnud Eestis välja kujunenud, siis oli kõige lihtsam vastanduda üldsõnaliselt nähtusele nimega "Tallinna kunstielu", kust on soovi korral võimalik välja lugeda eelmainitu avaldumist."[13] Ektermann põhjendab vastandumist kui strateegilist sammu "enda positsiooni kindlustamiseks ning kapitali kogumiseks,"[14] mis on astutud endast kuvandi loomiseks, sest avalik tähelepanu, millele konkureeritakse, on piiratud. Teisisõnu, lõhe nullindate Eesti kunstiväljal ei olnud ennekõike sisuline, vaid strateegiline.

Selle väite tõestuseks on minu hinnangul uue kümnendi algust tähistav Anders Härmi kureeritud näitus "Next to Nothing" EKKM-is 2010. aastal. Rahvusvaheline kunstiüldsus oli kümnendi lõpuks üha enam pööramas oma pilku kontseptualistlikuma lähenemise suunas ning poliitika oli kunstist taandumas. Selles olukorras oli vasakpoolsete vaadetega poliitiliselt angažeeritud kunsti apologeedist kuraator teelahkmel, kas jääda kindlaks maailmavaatelistele põhimõtetele või hoida edasi kõrgel rahvusvahelise peavoolukunstiga sünkroonis tegutseva kuraatori lippu ning minna kaasa muutunud trendiga. Härm otsustas tol hetkel (kuigi mitte jäädavalt!) loobuda aadetest ja valis struktuurse positsiooni kasuks. Pakun niisiis omalt poolt just näitust "Next to Nothing" selleks sündmuseks, millega lõppes nullindate paradigma ja algas järgmise kümnendi depolitiseerumine ja professionaliseerumine. Teine võimalus oleks öelda, et uus kümnend algas Maria Arusoo 2011. aastal Tallinna Kunstihoones kureeritud näitusega "Continuum_The Perception Zone", kus sotsiaalsed küsimused olid juba täielikult asendunud küsimustega ruumist ja tajust.

positions and much less over ideas. In other words, the most burning question seems to have always been: who has the right to decide what is Estonian art?

Commissioning Härm, Soans and Kiwa in 2001 to create an intervention in the tradition of EAA's annual exhibitions, a remnant of the art world before Estonia re-gained its independence, was a consciously created intrigue by both sides of the frontline and it was not entirely clear "who was using whom – whether EAA was exploiting the curators or vice versa"[9]; however, the 2005 exhibition "No Painting" curated by Härm, who at the time was already working as a curator at Tallinn Art Hall, "was more pontificating [---], while delivering a rhetorical objection to EAA's latest painting-centred annual exhibition".[10] And Allas finishes her story with "New Wave", a show co-curated by Härm and Soans in 2007, when these curators were no longer the young people from whom one could commission anything rebellious: "By dint of the overview exhibition format, "New Wave" also channelled EAA's exhibition tradition, though it did not make major corrections to it and approached the task in an "artist-centred" manner as if preparing a compilation."[11] And so, within approximately five years, angry, critical curators had become the new institutional gatekeepers, determining what and/or who would be their contemporaries and therefore relevant and as such have the right to exist.

It is worth mentioning that during this process the Art Hall's curatorial position became a seemingly omnipotent institution that the Estonian art field operating outside "Vabaduse 6"[12] saw itself being in opposition to. Indirectly, Maarin Ektermann hints at these oppositions in her article discussing self-initiated practices in Estonian art in the 2000s, stating that these take after the so-called first wave of self-initiated practices in the West, where the identities of those practices were based on opposition to the so-called official art world and an understanding of oneself as not fitting into the existing system. "As Estonia did not have any overly bureaucratic art institutions that would have compromised themselves with commercialism, it was easiest to forge an opposition with a generally worded phenomenon called "Tallinn art life", from which it was possible, with an earnest effort, to discern the manifestation of the abovementioned trends."[13] Ektermann argues that opposition was used as "a strategic step for securing one's position and amassing capital,"[14] taken to create a certain image of oneself, as the public attention everyone is competing for is limited. In other words, the cleavage in the Estonian art field in the 2000s was not so much about ideas but rather strategic.

In my opinion, this claim is proven with the exhibition "Next to Nothing", marking the beginning of the new decade and curated by Anders Härm for EKKM in 2010. By the end of the decade, the international art public was increasingly turning their gaze towards a more conceptual approach, and politics was retreating from art. In this situation, the leftist curator working with politically engaged art was at a crossroads: to stand by his principles or keep his identity as a curator, working in sync with mainstream international art and as such, follow the changing trends. At the time, Härm decided (although not for the better!) to give up his principles and chose in favour of keeping his position in the structures. So, I suggest the show "Next to Nothing" was, in fact, the event that concluded the paradigm of the 2000s and launched the depoliticisation and professionalisation of the next decade. Another event that could be seen as the beginning of the new decade is

Eespool tsiteeritud Anu Allas nimetab kunstivälja sisekonflikti põlvkondliku enesekehtestamise strateegia otsinguks ning taandab end niisiis isiklikest konfliktidest võimalikult kaugele keeruliste, mõistetihedate, kuid siiski väga loetavate lausete kaudu. Olgu kinnituseks lõik ühest lihtsakoelisemast lausest tema artikli kokkuvõttes: "positsioneerumiste käigus välja kujunenud laiemaid ideoloogilisi hoiakuid, konkreetsemaid eelistusi ja valikuid, strateegilisi käike ja pildikontseptsioone ei saa kahtlemata taandada ainuüksi institutsionaalse enesekehtestuse mehhanismidele [---]".[15]

Maria-Kristiina Soomre on valinud institutsionaalsete konfliktide kirjeldamiseks aga mõnevõrra teistsugusema, ütleme, poliitiliselt korrektsema lähenemise. Kirjeldades Kumu valmimisjärgset retseptsiooni kirjutab ta: "Inimesi samastati institutsiooniga, nii tuli kohati leppida ka kunstivälja kolleegide ootamatu isikliku jaheduse ja kõrgendatud kriitikalävendiga."[16] Kes olid aga kriitikud, seda ei maini ta Kumust, Kunstihoonest ega KKEK-st rääkides kordagi. Ka ei mainita kritiseeritu nime, ei kriitikast rääkivas lõigus ega isegi samal leheküljel.

Eesti kunstivälja lähiajalugu tundvad lugejad saavad ehk aru, kellest ja millest jutt. Mina aga ilmselgelt nende hulka ei kuulu, sest näiteks järgnev lauselõik jääb mulle täiesti obskuurseks: "Raskematel aegadel kolis keskus [KKEK] aga osa oma tuumikust näituse toimumise ajaks Veneetsiasse – kohapeal ise asjadel silma peal hoidmine ja Eesti kunstielus osalemine "kaugtööna" oli kärpeaastatel kahtlemata optimaalne, aga keskuse kohalikku rolli silmas pidades ilmselt kõrge hinnaga lahendus."[17] Saan siin aru, et jutt on ajast, mil Johannes Saar oli KKEK juhataja ning kui poolavaliku kriitika kohaselt oli keskuse peamiseks väljundiks Eesti paviljoni teostamine rahvusvahelisel Veneetsia kunstibiennaalil. Aga tsiteeritud lõigus räägib Soomre ilmselgelt mingist konkreetsest episoodist, mitte üldisest, raskesti fikseeritavast sentimendist? Kas keegi, palun, selgitaks mulle ära, milles oli asi?

Soomre on erakordselt osav tasakaalustatult esitama nii edukaks osutunud kui ka läbikukkunud institutsionaalsete arengute taga seisnud isikute motiive. Probleem on aga selles, et artiklist ei ole võimalik tuvastada, kes on need isikud,[18] ning mis veelgi hullem, milles seisnes olukord, mille kontrollimisega nood hakkama ei saanud. Lugu, mis on oletatavasti kirja pandud kunstivälja lepitavas "Jääme ikka kõik sõpradeks!"-vaimus, meenutab oma ütlemata jätmistega paiguti nagu mingit gogollikku janti, kus tegelased teineteise vooruseid kiites ja kummardades mööda tuba ringi tiirlevad: üks karakter ei saa teisele otse öelda, millega krahv hakkama on saanud, ja teine ei saa rääkida paruni ekstsessidest, ning nii tiirutataksegi lõputult viisakusi vahetades teineteise ümber ringiratast.

Teine artikkel kogumikus, mille sisust läbihammustamine saab tulevikus paikneval lugejal olema kultuurilooline uperpall, on Eero Epneri kirjutatud kunstituru ülevaade. Artiklit iseloomustab esmalt täielik ebamäärasus, kui asi puudutab konkreetseid nimesid, teisalt aga näiline täpsus, kui asi puudutab müüginumbreid. Epneri teksti läbivad umbmäärased fraasid, näiteks nagu "hiljuti kohtasin ühel *artist talk*'il [---]"[19] või "üks aktiivne oksjonitel osalenud kunstikoguja [---]".[20] Kunstioksjonite hinnakonjunktuuri kirjeldav lõik koosnebki puhtalt selletaolistest lausetest: "Olen olnud enampakkumistel, kus teose hind tõusis kordades vaid sel põhjusel, et kaks pakkujat olid rivaalid ka äritegevuses. Ükskord sooviti kaitsta teose rändamist Venemaale [---]. Edu põhjuseks oli the exhibition "Continuum_The Perception Zone", curated by Maria Arusoo at Tallinn Art Hall in 2011, where social concerns were completely replaced by questions of space and perception.

**From corridors to offices**

Anu Allas, whom I quoted above, frames the inner conflict in the art field as one generation's search for a strategy to establish itself, and removes herself from the personal conflicts as far as possible by using complicated and term-heavy, although still very accessible, language. Let me illustrate this with one of the simpler sentences in the conclusion of her article: "The broader ideological positions, specific preferences and choices, strategic moves and picture concepts, shaped in the course of these positionings can certainly not be reduced merely to institutional self-actualization mechanisms [---]".[15]

Maria-Kristiina Soomre has chosen a different, let's say, more politically correct approach to describe the institutional conflicts. Referring to the criticism that Kumu received after its opening, Soomre writes: "People were equated with the institution; and so sometimes the process involved reconciling oneself to personal frostiness from the art community and a lower threshold for criticism."[16] However, not once does she mention who the critics were, either of Kumu, Tallinn Art Hall or the CCA. Neither is the name of the person being criticised mentioned in the paragraph discussing the criticism or even on the same page.

People who know the recent history of the Estonian art scene perhaps understand what this is about. I, obviously, am not one of those people because the next sentence, for example, remains completely obscure to me: "In more complicated times the centre moved some of its core to Venice during the exhibition – keeping an eye on things oneself and taking part in Estonian art life in a "remote work" format was undoubtedly an optimum solution in the years of austerity, albeit with a high price, keeping in mind the local role of the centre."[17] From this I understand that it concerns the time when Johannes Saar was the CCA's director and the centre was semi-publicly criticised because their main activities were related to organising the Estonian pavilion at the international Venice Biennale. However, in this sentence Soomre is clearly referring to a specific episode rather than describing a general sentiment that would be difficult to pin down. Would somebody, please, explain to me what that was about?

Soomre is exceptionally good at presenting people's motives behind both successful and failed institutional developments in a balanced way. The problem is that the article does not allow any of these people to be identified[18] and what's worse, none of the situations that the people failed to handle either. The story, written in the art field's reconciling spirit of "let's all still remain friends" reminds me of a travesty *à la* Gogol: the characters spin around the room bowing and praising each other's virtues; one character can't say to the other what the count has done and the other can't discuss the baron's excesses and so they just circle around each other endlessly exchanging niceties.

The other article in the collection that will force future readers to jump through hoops in their quest to chew through the cultural context is Eero Epner's overview of the art market. At first glance, the article is extremely vague when it comes to specific names; on the other hand, it does offer a seemingly

kollektsionäär, kes kogub vaid mototehnikaga töid [---], mitte "hüperrealismi hindamine turul" (nagu mäletan end olevat pärast oksjonit kuulnud)."[21] Tõeline tõsielu kriminulli vaimus jutustus, kus endine kaitsepolitsei agent olnut meenutab!

Kusjuures, niisugust muljet toetavad esmapilgul olulised faktid, mis järele mõeldes on aga puhtalt statistilise väärtusega ega ütle meile tegelikult midagi. Kuivõrd kunstiturul tegutsevad isikud on justkui saladuslikud varjud, siis on need numbrid ennekõike tõestus nende "fantoomide" reaalsusest: "Seitsme aasta jooksul korraldati Eestis 60 kunstioksjonit, kus tuli enampakkumisele peaaegu 2700 (!) teost, millest müüdi pea 1800 [---]. Märkimisväärsed on nende seitsme aasta jooksul ka teoste hinnad, kuna üle 100 000 krooni maksti kokku 152 teose eest ning üle miljoni viie teose eest."[22] Nüüd kujutlege nende kunstimüügi numbrite asemele loetelu, kui palju, ütleme, Venemaa või Iisrael mingil ajahetkel sõjatehnikat ostis, ja saate aru, miks see lugemine tundub mulle kriminullina.

Need kaks näiliselt vastandlikku tegurit kokku – ilmselt õiguslikel põhjustel nimetamata jäävad nimed ja avalikud faktid – annavad artiklile ajakirjandusliku tooni ning teevad sellest Epneri kirjutamisoskuse ja professionaalsete teadmiste tõttu tõenäoliselt parima kunstituru teemalise artikli Eesti ajakirjandusloos. Asjaolu, et see ei ilmunud ajakirjandusväljaandes, vaid raamatus, on kõnekas – Eesti uuriva ajakirjanduse väljal lihtsalt puudub sellekohane võimekus.

### Normaalne *vs* professionaalne

Raamatu "Normaalsed nullindad" esitlustel Tallinnas tekkis küsimus, et kui kaheksakümnendad olid "kadunud" ja üheksakümnendad "ülbed" ning nullindad "normaalsed", siis millena tuleks iseloomustada 21. sajandi teist kümnendit? Teen siinkohal ettepaneku panna järgmise kogumiku pealkirjaks "Professionaalne kümnend".

"Normaliseerumine" nullindate kogumiku pealkirjas tähendab, kui raamatu sisu lugeda, ennekõike abstraktse Lääne kunstivälja struktuuride omaksvõtmist. Margus Tamm alustab oma ülevaadet taktikalisest meediast globaalsest (*sic!*) vaatepunktist, annab siis ülevaate lokaalsetest aktsioonidest ning lõpetab oma artikli glokaalsete eripäradega. Anneli Porri artikkel kohanduva esteetika rollist Eesti kunstis algab mitme lehekülje pikkuse sissejuhatusega, mille võiks kokku võtta tsitaadiga samast artiklist: "Eesti kunst [oli] väga pikalt olukorras, kus Lääne kaasaegsest kunstist rääkivad metatekstid eelnesid teostele."[23] Ka Tallinna kunstielu põlvkondliku lõhe keskseks konfliktiks oli vastandumine ideoloogilisele Läänele, nii näiteks häiris Soomre järgi EKL-i nullindatel väliskunsti liiga suur osakaal Kunstihoone programmis.[24] Allas viitab samuti korduvalt Lääne kunstile kui kurja juurele: "Kriitika argumendiks võis olla nii väide, et teatud [Lääne kunstimaailma] strateegiad Eesti kontekstis ei toimi ja ei vasta selle spetsiifikale, kui ka asjaolu, et need toimivad ainult selles kontekstis."[25]

Selles valguses on üllatav, et Kivirähk ei maini nullindate kunstikriitikast kirjutades Lääne diskursuste mõju, kuigi prantsuse poststrukturalismist läbi imbunud rahvusvahelise kunsti inglise keel (*International Art English*[26]), mis kümnendi rahvusvahelist kõnepruuki iseloomustab, vohas toona ka Eesti pressiteadetes. Kivirähki motiivide üle spekuleerides võib oletada, et ta 2018. aastal kirjutades, kui Eesti kunst on n-ö lõpuks saanud Lääne kunsti pärisosaks, seda lõhet lihtsalt

detailed view regarding sales numbers. Epner's text is packed with obscure phrases like "recently, at an artist talk, I met a gallerist [---]"[19] or "one active art collector and auction frequenter [---]".[20] The paragraph describing the price conjuncture at art auctions is purely made up of similar sentences: "I have been at auctions where the price of a work rose several times solely because two bidders were business rivals in the real world. Once the aim was to keep a work from going to Russia [---]. The reason for the success of Vana-Võidu was that the collector specialized only in works with motorcycles [---] not appreciation for "hyperrealism on the market" (as I recall hearing after the auction)."[21] This really feels like a true crime narrative told by a former police agent remembering the past.

This impression is further supported by seemingly significant facts that, when you really think about it, only have statistical value but do not actually tell us anything. Since the people active in the art market are presented as not much more than mysterious shadows, these numbers are above all proof of the existence of these "phantoms": "During seven years, 60 art auctions were organized in Estonia, with nearly 2,700(!) works coming to auction, of which nearly 1,800 were sold. [---] The prices of the works over the seven years are also noteworthy – over 100,000 kroons was paid for 152 works and over one million was paid in the case of five works."[22] Now imagine instead of art sales a list of, let's say, how much military equipment Russia or Israel bought at one time or another and you'll understand why I feel this is like reading a crime novel.

These two seemingly opposing factors – names omitted most likely for legal reasons and public facts – together give an overall journalistic tone to the article, and considering Epner's writing skills and professional knowledge, make this the best article about the art market ever written in the history of Estonian journalism. The fact that it was not published in a media outlet but in a book says a lot – Estonian investigative journalism simply lacks the necessary expertise.

### Normal *vs* professional

At the book launch in Tallinn, the question was raised that if the eighties were "lost", the nineties were "nosy" and the noughties "normal", how could the second decade of the 21st century be characterised? So, for the title of the next collection of articles, I would like to suggest "A professional decade".

"Normalisation" in the title of the collection refers to, as we can read in the book, adopting the structures of the abstract Western art world. Margus Tamm begins his overview of tactical media with a global (*sic!*) perspective, then introduces local examples and finishes the article with glocal particularities. Anneli Porri's article about the role of appropriative aesthetics in Estonian art begins with a several-pages-long introduction that could be summarised with a quote from the same article: "Estonian art was long in a situation where meta-texts about Western contemporary art preceded works."[23] The crux of the generational conflict in the Tallinn art scene, too, was in opposition to the ideological West, as, according to Soomre, in the 2000s the EAA was bothered by the overly large proportion of foreign art in the Art Hall's programme.[24] Allas also repeatedly refers to Western art as the heart of the problem "Arguments in this critique could be either the assertion that certain strategies did not work in the Estonian context and

häbenes, ignoreeris või ehk sellest teadlikki ei olnud, sest kriitikaalast diskussiooni ei ole Eesti kunstiväljal kunagi suuremal määral toimunud.

Läänestumise protsessi lõpulejõudmisest räägib aga asjaolu, et 21. sajandi teise kümnendi kõnepruuki valitseb "Lääne" asemel "professionaliseerumise" mõiste, mis näiliselt tähendab sedasama mis normaliseerumine. Nimelt vajadust Lääne institutsionaalsele kunstile järele jõuda, kuid rõhk ei ole enam sisulistel valikutel, vaid esitlus- ja kommunikatsioonitehnilistel võtetel.

### Kokkuvõtte asemel

Iga raamaturetsensioon on paratamatult subjektiivne ning igati põhjendatud oleks siin küsimus, kas nullindate kunstielu oli tõepoolest ainult Tallinna aadressil Vabaduse väljak 6 toimuv võimuvõitlus, nagu võiks siinsest lugemispäevikust järeldada. Et Eesti kunstivälja saab ka ilma igasuguste lõhedeta kirjeldada, annab paradoksaalsel kombel tunnistust Rebeka Põldsami artikkel "1,4 meest ühe naise kohta ehk sooperspektiiv nullindate kunstis", kus läänestumise küsimus on küll kohal ning esindatud on ka institutsioonikriitika, kuid sootemaatikat mõtestatakse läbivalt kui küsimust, millest institutsioonid ise teadlikud ei ole ning milles inimeste omavahelised või sisesed konfliktid seega otsest rolli ei mängi. Teine artikkel, millele siinses retsensioonis eraldi ei viidatud, on Epp Lankotsa ülevaade Eesti paviljonidest rahvusvahelisel Veneetsia arhitektuuribiennaalil, mis kõnelevad küll arhitektuurivälja siseheitlustest, kuid ei näi olevat sünkroonis isegi lõhedega Eesti sotsiaalpoliitilisel maastikul, rääkimata siis paralleelidest kunstiga.

*Indrek Grigor on semiootik, kunstiajaloolane ja -kriitik ning lektor, töötab Tartu Kunstimuuseumis kuraatorina.*

did not correspond to its specifics or the fact that they work only in that context."[25]

In light of this, it is surprising that Kivirähk, writing about the art criticism of the 2000s, does not mention the influence of Western discourses, although International Art English,[26] which is saturated with French poststructuralism and characterises the decade's international artspeak, was rampant in Estonian press releases at the time as well. Speculating on Kivirähk's motives, I can assume that when she was writing the article in 2018, at a time when Estonian art had so-to-say finally become part of the Western art world, she was simply ashamed, ignoring the fact or maybe did not even acknowledge the chasm, since there has never been a significant discussion of art criticism in the Estonian art field.

What speaks to the conclusion of the process of westernisation is the fact that the language of art in the second decade of the 21st century is no longer dominated by the idea of the "West" but that of "professionalisation", which seemingly carries the same meaning as normalisation. That is, the need to catch up with Western institutional art, although the emphasis is no longer on ideas but on techniques of presentation and communication.

### In lieu of a conclusion

Every book review is inevitably subjective, and it makes sense to ask whether the art life of the 2000s really was nothing more than a power struggle at Vabaduse väljak 6, as one would think based on this piece of writing here. It is entirely possible to describe the Estonian art field without discussing any kind of cleavages, as is evident from Rebeka Põldsam's article "1.4 men per one woman – statistical gender perspective in 2000s art", where the question of Westernisation is present alongside institutional critique; however, gender representation is framed as an issue that institutions are not really aware of and is thus not much impacted by conflicts between people or inside the art world. The second article, which this review did not cover, is Epp Lankots' overview of Estonian pavilions at the international Venice Architecture Biennale, which do speak of the struggles within the field, while being out of sync with the cleavages in the Estonian socio-political landscape, not to mention having parallels with the field of art.

*Indrek Grigor is a semiotician, art historian, critic and lecturer, working as a curator at Tartu Art Museum.*

1 Ülbed üheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis. Toim. Sirje Helme ja Johannes Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001.

2 Kadunud kaheksakümnendad. Probleemid teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis. Koost. Sirje Helme. Toim. Andreas Trossek ja Johannas Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2010.

3 Maarin Ektermann, Omaalgatuslikud praktikad Eestis nullindatel. Sinu perifeeria on minu keskus. – Normaalsed nullindad: vaateid 2000. aastate Eesti kunstielule. Toim. Rael Artel. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2019, lk 122.

1 Nosy Nineties: Problems, Themes and Meanings in Estonian Art on 1990s. Eds. Sirje Helme, Johannes Saar. Tallinn: Center for Contemporary Arts, Estonia, 2001.

2 Lost Eighties. Problems, Themes and Meanings in Estonian Art on 1980s. Comp. Sirje Helme, eds. Andreas Trossek, Johannas Saar. Tallinn: Center for Contemporary Arts, Estonia, 2010.

3 Maarin Ektermann, Self-initiated practices in the Estonia of the 2000s. Your periphery is my centre – Normal Noughts: Perspectives on Estonian Art of the 2000s. Ed. Rael Artel. Estonian Centre for Contemporary Art, 2019, pp 128–129.

4 Kultuuriajakirjanduse sisu ja kasutajaskond. Koostajad Peeter Vihalemm, Marju Lauristin, Ragne Kõuts-Klemm. Tartu: Tartu Ülikool, Kultuuriministeerium, 2016.

5 Tõnis Saarts ja Mari-Liis Jakobson, Eesti ühiskond ja poliitika nullindatel – millest kõnelevad diskursiivsed lõhed? – Normaalsed nullindad, lk 7.

6 Indrek Grigor, Väljaspool Vabaduse kuut. Nullindate kunstielu teises Eestis. – Normaalsed nullindad, lk 89–103.

7 EKKM-i asutasid Anders Härm, Elin Kard, Neeme Külm ja Marco Laimre 2006. aastal. Alates aastast 2016 juhivad EKKM-i Marten Esko ja Johannes Säre, kes ühinesid ettevõtmisega 2011. aastal. Vt https://www.ekkm.ee/muuseum/meist/.

8 Airi Triisberg, Uus põlvkond, vanad probleemid. – Sirp, 29 IV 2016.

9 Anu Allas, Pildi defineerimine. Põlvkondliku enesekehtestuse strateegiad 2000. aastate Eesti kunstis. – Normaalsed nullindad, lk 56.

10 *Ibid*, lk 57.

11 *Ibid*.

12 Tallinnas aadressil Vabaduse väljak 6 asuvad Tallinna Kunstihoone, KKEK, EKL ning ajakirja KUNST.EE toimetus.

13 Maarin Ektermann, lk 112.

14 *Ibid*, lk 121.

15 Anu Allas, lk 65.

16 Maria-Kristiina Soomre, Lühidalt: normaliseerumine. Üks vaade nullindate Eesti kunsti institutsionaalsele kuumaastikule. – Normaalsed nullindad, lk 164.

17 *Ibid*, lk 161.

18 Tõsi, artikli kokkuvõte sisaldab loetelu kümnendi nägudest ja nimedest. Omaette lugemist väärt õpetus poliitkorrektsuses on loendile eelnev sissejuhatus, mis oleks aga siinkohal tsiteerimiseks liiga pikk. Vt lk 166–167.

19 Eero Epner, Rekordid, juhus ja maitse. Eesti kunstiturg nullindatel. – Normaalsed nullindad, lk 82.

20 *Ibid*, lk 74.

21 *Ibid*, lk 79.

22 *Ibid*.

23 Anneli Porri, Laenatud pildid. Kohandav esteetika Eesti kunstis. – Normaalsed nullindad, lk 222.

24 Maria-Kristiina Soomre, lk 162.

25 Anu Allas, lk 62.

26 Alix Rule ja David Levine, International Art English. On the rise – and the space – of the art-world press release. – Triple Canopy 16, 17. V 2012. Vt https://www.canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english.

4 Kultuuriajakirjanduse sisu ja kasutajaskond. Koostajad Peeter Vihalemm, Marju Lauristin, Ragne Kõuts-Klemm. Tartu: Tartu Ülikool, Kultuuriministeerium, 2016.

5 Tõnis Saarts ja Mari-Liis Jakobson, Estonian society and politics in the 2000s – what do discursive cleavages tell us? – Normal Noughts, p 7.

6 Indrek Grigor, Outside Vabaduse 6. The art world of the 2000s in the “ohter Estonia”. – Normal Noughts, pp 93–108.

7 EKKM was founded by Anders Härm, Elin Kard, Neeme Külm and Marco Laimre in 2006. Since 2016 EKKM is headed by Marten Esko and Johannes Säre, who joined the institution in 2011. See https://www.ekkm.ee/en/muuseum/

8 Airi Triisberg, Uus põlvkond, vanad probleemid. – Sirp 29. IV 2016.

9 Anu Allas, Defining the picture. Strategies for generational self-actualization in 2000s Estonian art .– Normal Noughts, p 59.

10 *Ibid*, p 59.

11 *Ibid*.

12 The building located at Vabaduse väljak 6 houses Tallinn Art Hall, the CCA, EKL and the office of KUNST.EE

13 Maarin Ektermann, p 118.

14 *Ibid*, p 128.

15 Anu Allas, p 68.

16 Maria-Kristiina Soomre, Normalization. One view of the institutional moonscape in Estonian art of the 2000s. – Normal Noughts, .p 173.

17 *Ibid*, p 170.

18 True, the conclusion of the article lists some of the most notable names of the decade. However, the introduction to the list is a remarkable example of political correctness, although, it is too long to be quoted here. See p 176.

19 Eero Epner, Records, chance and taste. The Estonian art market in the 2000s – Normal Noughts, p 87.

20 *Ibid*, p 74.

21 *Ibid*, p 83.

22 *Ibid*.

23 Anneli Porri, Borrowed pictures. Appropriative aesthetics in Estonian Art. – Normal Noughts, p 235.

24 Maria-Kristiina Soomre, p 171.

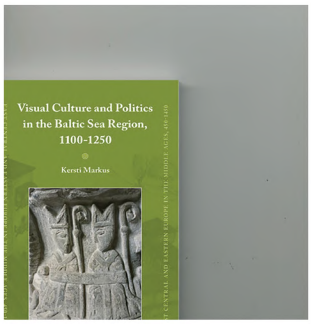
25 Anu Allas, p 65.

25 Alix Rule and David Levine, International Art English. On the rise – and the space – of the art-world press release. – Triple Canopy 16, 17. V 2012. See https://www.canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english.

# Uus trükis / New Publication

**EESTI KUNSTI AJALUGU 4. 1840–1900 / HISTORY OF ESTONIAN ART 4. 1840–1900**
Koostaja ja toimetaja / Compiler and editor: Juta Keevallik
Peatoimetaja / Editor-in-chief: Krista Kodres
Autorid / Authors: Tiina Abel, Jüri Hain, Karin Hallas-Murula, Lilian Hansar, Ants Hein, Juta Keevallik, Kaalu Kirme, Tiina-Mall Kreem, Mai Levin, Tõnis Liibek, Aleksander Pantelejev, Reet Piiri, Juta Saron, Mart Siilivask, Egle Tamm
Kujundaja / Designer: Andres Tali
480 lk / pages, kõva köide / hard cover
Tallinn: SA Kultuurileht, Eesti Kunstiakadeemia / SA Kultuurileht, Estonian Academy of Arts, 2020
ISBN: 978-9949-725-35-9

Ülevaade 19. sajandi keskpaiga ja teise poole arhitektuurist ja kunstist Eestis.
/
An overview of architecture and art in Estonia from the middle and second half of the 19th century.




**VISUAL CULTURE AND POLITICS IN THE BALTIC SEA REGION, 1100-1250**
Series: East Central and Eastern Europe int the Middle Ages, 450-1450, Volume: 63
Autor / Author: Kersti Markus
412 lk / pages, kõva köide / hard cover
Leiden: Brill, 2020
ISBN: 978-90-04-42616-0
ISBN: 978-90-04-42617-7 (ebook)

Vaade ristisõjaaegsele kultuurile ja poliitikale Läänemere piirkonnas.
/
A perspective on the Baltic crusades in visual culture and politics in the Baltic Sea Region.

**OLEV SUBBI 90: MAALID ENN KUNILA KOLLEKTSIOONIST**
Koostaja / Compiler: Maris Kunila
Tekst / Text: Eero Epner
Kujundaja / Designer: Tuuli Aule
80 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Enn Kunila: Sperare, 2020
ISBN: 978-9949-725-15-1

Raamat kaasneb Olev Subbi 90. sünniaastapäevale pühendatud näitusega Enn Kunila kunstikollektsiooni galeriis (7. III 2020–8. VI 2020).
/
The publication accompanies the exhibition dedicated to Olev Subbi's 90th birthday at the gallery of Enn Kunila's art collection (7. III 2020–8. VI 2020).

**EKL 20. AASTANÄITUS. KEVADNÄITUS 2020 / 20TH ANNUAL EXHIBITION OF EAA. SPRING EXHIBITION 2020 / XX ЕЖЕГОДНАЯ ВЫСТАВКА СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ ЭСТОНИИ. ВЕСЕННЯЯ ВЫСТАВКА 2020**
Koostaja ja toimetaja / Compiler and editor: Elin Kard
Kujundaja / Designer: Maris Lindoja
210 lk, pehme köide / soft cover
Tallinn: Eesti Kunstnike Liit, SA Kunstihoone / Estonian Artists' Association, Tallinn Art Hall, 2020
ISBN 978-9949-9225-7-4

Trükis kaasneb näitusega "EKL 20. aastanäitus. Kevadnäitus 2020" (11. VI–12. VII 2020) Tallinna Kunstihoones, Kunstihoone galeriis ja Linnagaleriis.
/
The publication accompanies the exhibition "20th Annual Exhibition of EAA. Spring exhibition 2020" (11. VI–

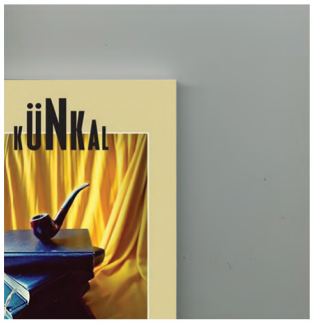
12. VII 2020) at the Tallinn Art Hall, Art Hall Gallery and City Gallery.

**AHERAINE LAUL / DIRT SONG**
Koostajad / Compilers: Laura Põld, Katrin Väli
Tekstid / Texts: Laura Põld, Katrin Väli, Jussi Koitela, Lou Sheppard
Kujundaja / Designer: Aadam Kaarma
192 lk / pages, pehme köide / softcover
Tartu: Tartu Kunstnike Liit / Tartu Artists' Union, 2020
ISBN: 978-9949-733-06-4

Raamat Laura Põllu ja Katrin Väli kolmest näitusest.
/
A book about three exhibitions by Laura Põld and Katrin Väli.

**URMAS PEDANIK. ÜLEMINEKUD**
Koostaja / Compiler: Mare Pedanik
Tekst / Text: Tamara Luuk
Kujundaja / Designer: Martin Pedanik
28 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn: Urmas Pedanik, 2020
ISBN: 978-9949-01-899-4

Urmas Pedaniku isiknäitusega "Üleminekud" Tallinna Linnagaleriis (18. VII–6. IX 2020) kaasnev trükis.
/
The publication accompanies the solo exhibition "Transitions" (18. VII–6. IX 2020) by Urmas Pedanik at the Tallinn City Gallery.




**KÜNKAL. KOLLEKTSIONÄÄRI ELU JA ARMASTUS: POEETILINE DOKUMENTAAL-JUTUSTUS**
Autor / Author: Renna Aretha Ali
Kujundajad / Designers: Kristina Viin, Rika Rebeka Mändmets
112 lk / pages, pehme köide / softcover
Tallinn, Lahti: Miliuseum ry, 2020
ISBN: 978-9529-428-32-8

Poeetiline dokumentaal-jutustus kunstikoguja Matti Miliusest.
/
A poetic documentary tale about the art collector Matti Milius.

**VASKJALA LOOME-RESIDENTUURI KOKARAAMAT 2017/2018**
/
**COPPER LEG ART RESIDENCY COOK BOOK 2017/2018**
Koostaja / Compiler: Janno Bergmann
Kujundaja / Designer: Janno Bergmann
100 lk / pages, pehme köide / softcover
Lehmja küla: Rae Kultuur, 2019
ISBN: 978-9949-014-62-0

Vaskjala loomeresidentuuri aastaraamat 2017–2018.
/
Vaskjala Creative Residency Yearbook 2017–2018.

**MUKI JA MIISU AJAAUGUS**
Koostaja / Compiler: Tiina-Mall Kreem
Tekst / Text: Anu Allikvee, Tiina-Mall Kreem
Kujundaja / Designer: Kätlin Tischler
40 lk / pages, kõva köide / hard cover
Tallinn: Eesti Kunsti-muuseum – Kadrioru kunstimuuseum / Art Museum of Estonia – Kadriorg Art Museum, 2020
ISBN: 978-9949-687-15-2

Raamat kaasneb Kadrioru kunstimuuseumi näitusega "Alati meie kõrval. Kassid ja koerad 16.–19. sajandi kunstis" (26. IX 2020–28. II 2021).
/
The publication accompanies the exhibition "Always by Our Side: Cats and Dogs in 16th-19th-Century Art" in the Kadriorg Art Museum (26. IX 2020–28. II 2021).

KUNST.EE 2020/3 erilisa

# KORONA KEVAD 2020

Erilisa koostaja: Mailis Timmi

Koroona-kevad jättis tänavu endast kultuuriväljale maha hulgaliselt humoorikaid laulusõnu, uusi kultuurisündmuste formaate ja temaatilisi loometeoseid, kuid nende kõrval ka suure tühimiku **tühistatud või edasi lükatud kunstisündmuste** näol. Kui üleriigiline eriolukord Eestis 12. märtsil välja kuulutati, suutsid osad näitusasutused kiirelt ümber orienteeruda ning leida uusi viise näituste edastamiseks üle veebi ja läbi ekraani. Siiski jäid paljud kevadesse planeeritud kunstiprojektid idee tasandile või ettevalmistuste faasi ega jõudnud näitusepublikuni.

Käesoleva erilisa eesmärk on seega põnevaimad 2020. aasta kevadel **materialiseerumata jäänud näitused** ajakirjaveergudel hetkeks rambivalgusesse tuua. 17. mail lõppenud eriolukord kestis üle kahe kuu. Kuigi enamik Eesti näitusasutusi said eriolukorras hästi hakkama ning suutsid leida võimalusi peatatud projektid hiljemalt 2021. aasta programmi lisada, ei ole tulevikus avalikkuseni jõudvad näitused enam needsamad, mis need algselt olema pidid – ideedega tehakse ikka tööd edasi, lihvitakse detaile ja lisatakse ja/või eemaldatakse kihte. Sestap võib väita, et siin esitatud näituste kirjeldused on justkui Olematute Näituste Festival – **läbilõige kunstisündmustest, mis eksisteerivadki peamiselt vaid ideede või ideekirjeldustena**.

**"Korduvad mustrid"**

**Kunstnikud: Sirja-Liisa Eelma, Mari Kurismaa**
**Kuraator: Tamara Luuk**
**Ruum: Tallinna Kunstihoone galerii**

"Igati mõistetav on, et Mari Kurismaa ja Sirja-Liisa Eelma leidsid kunstnikena teineteises mõttekaaslase. Nad mõlemad kasutavad kujundi korduvust sellele pildi aktiivset tausta või tervet tööd juhtivat rütmimustrit ehitades, neid mõlemat võlub idamaine rahu ja sisevaatlus. Nende pildimaailmad on inimtühjad, aga tundlikud. Need ei välista kedagi. Nii Kurismaa kui ka Eelma värvivalikud on läbimõeldult rafineeritud ja nüansirikkad, kuigi erinevad," kirjutab kuraator Tamara Luuk. Näitus toimub 2021. aastal.

---

**"Jardin"**

**Kunstnik: Maria Valdma**
**Kuraator: Siim Preiman**
**Ruum: Tallinna Linnagalerii**

"Oma isiknäitusel tegeleb Maria Valdma mälu, poeesia ja eskapismi varjus ruumi ning objekti suhte nihestamisega: võõra ja võõristuse temaatikaga ning ebamugavustundega, mis saadab materjalide ja kujundite dissonantsi. Ehete ja objektidega kombinatsioonis saab galeriist isikliku ja avaliku vahel paiknev ruum, kus võivad kohtuda nii omad kui ka võõrad, ilmutades täiesti uute narratiivide tekkimise võimalusi," kirjutab kuraator Siim Preiman. Näitus toimub 2021. aastal.

---

**"Hargnevate helide aed"**

**Kunstnikud: Timo Toots, Eike Eplik, Aivar Tõnso**
**Ruum: Tartu Kunstimaja**

"Näituse keskseks teoseks on installatsioon "Hargnevate helide aed" Tartu Kunstimaja suures saalis, mis koosneb Timo Tootsi poolt ehitatud ruumilise heli mikserist ehk linkispace'ist, Eike Epliku skulptuuridest, Aivar Tõnso ja teiste helikunstnike poolt loodud ruumis liikuvatest helidest ning neid vahendavast kõlarimetsast. Lisaks võib leida küljeruumides kommentaare ja täiendusi peasaali installatsioonis toimuvale ning heli ja ruumi teemale üldisemalt," kirjutatakse eriolukorra ajal ära jäänud näituse kodulehel.

**"Õhk-ergastus"**

**Kunstnik: Krista Mölder**
**Kuraator: Neeme Külm**
**Ruum: Tartu Kunstimaja**

"Näituse ideestik tugineb liikumise kui seisundi ideele – pealtnäha ühetaolisuses (kordustes) asetleidvatele väikestele muutusele ja teisenemistele. Kunstnik Krista Mölder taasavastab ja dekodeerib enda jaoks lapsepõlves kogetud pajuvilede meisterdamist. Siinkohal inspireerib teda just flöödi heli tekkimise loogika. Idee poolest pole heli tekkeks vaja muud, kui hingeõhku ehk õhujuga, lisaks teravat serva, mille vastu õhuvool satub. Heli tekitamine toimub õhkergastuse kaudu. See on nagu mittemillegi kaudu tekkiv erksus, võimalus, heli," kirjeldatakse eriolukorra ajal ära jäänud näitust.

---

**Jaanus Samma isiknäitus koostöös Eesti Rahva Muuseumiga**

**Kunstnik: Jaanus Samma**
**Ruum: Tartu Kunstimaja**

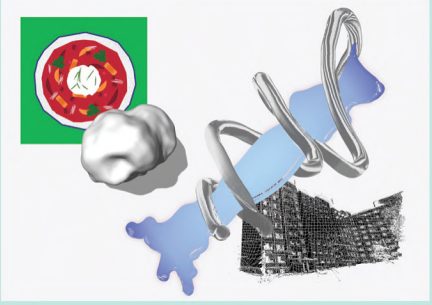
Alates veebruari algusest Tartu Kunstimaja külaliskorteris ja külalisateljees residentuuris viibinud Jaanus Samma valmistas seal ette oma aprilli keskpaigas monumentaalgaleriis avatama pidavat näitust ning tegi Eesti Rahva Muuseumis kunstilist uurimustööd. Töö tulemusega saab tutvuda 2021. aastal, kui näitus on Tartu Kunstimaja näituseprogrammis uuel katsel.

---

**"Cultural Code / Kultuurikood"**

**Kunstnikud: Tnxalatte disainikollektiiv koosseisus Anastassia Šarõmova, Olga Makaronskaja, Sofia Isupova**
**Ruum: Tartu Kunstimaja**

"Projekt on visuaalne uurimus kaasaegse noore inimese alateadvusest. Näitus põhineb kolme erineva taustaga naise, postsovetlikust situatsioonist pärit, kuid täna Lääne-Euroopas elavate Anastassia Šarõmova, Olga Makaronskaja ning Sofia Isupova kultuurilisele kogemusele. Selleks, et olla inimene tänapäeva maailmas, pead elama elu, mis raamistatud konkreetse kultuuri poolt. Mis on aga kultuur, mis pole normide, reeglite, struktuuride, tabude, rituaalide ja väärtuste kogum? Mis juhtub, kui sukelduda uude kultuuri, uutesse normidesse ja rituaalidesse? Kuidas see mõjutab sinu elu ja tööd? Mitu identiteedikihti võib ühel inimesel olla? Kuidas see identiteet aja jooksul muutub ja areneb? Näituse eesmärk on luua meditatiivne ruum, kus inimestest, kes uurivad erinevaid kultuurikoodide kihte, saab näituse osa," kirjeldatakse eriolukorra ajal ära jäänud projekti.



**"Tagasi tulevikku"**

**Kunstnikud: Maarja Tõnisson, Johannes Luik, Reds Cheung King Wai**
**Kuraator: Mailis Timmi**

Näitus "Tagasi tulevikku" toimub seni näitusepraktikas vähe kasutamist leidnud ruumis – külastajate peades. Näitusel eksponeeritud füüsiliselt olematud skulptuurid, installatsioonid ja *performance*'id kajastavad kõige muu hulgas tänavu maailmas valitsevat erakordset olustikku, andes edasi sellega seotud kujutluspilte, tundmusi ja tegutsemisstrateegiaid. Näituse pealkiri "Tagasi tulevikku" viitab seisakule, pausile, mis sunnib inimkonda otsima uusi ellujäämisstrateegiaid. Kas vaatame tagasi, hindame tuldud teekonna ümber ja leiame tuleviku suunas liikumiseks uued võimalused või läheme senisel viisil edasi, kartes samas iga päev võimalikku järgmist katkestust? Olematu näituse giidituuri saab kuulata 8. juuni "Vitamiin K" saate salvestusest IDA võrguraadios.

---

**"Ühe grupp"**

**Kunstnik: Laurentsius**
**Ruum: Draakoni galerii**

The Group of Seven oli 1920. aastate Kanada loodusmaalijate sõpruskond, kelle loomingu Eesti vasteks võiks ehk pidada Konrad Mäge. "Ühe grupp" on Laurentsiuse maastikumaalide näitus inspireerituna Kanada loodusest. Laurentsiuse maalides on loodus läbinud hulgaliselt erisuguseid filtreid. Tulemuseks on unenäolised maastikud kusagilt kadunud mälusoppidest – peegeldused, tajunihked ja paras annus maalitehnilisi trikke. Näitus toimub 2021. aastal.

---

**"Kapid"**

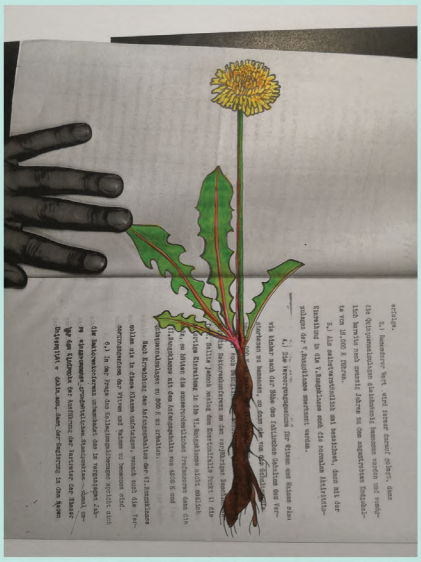
**Kunstnik: Raul Keller**
**Ruum: Draakoni galerii**

Näitus tööpealkirjaga "Kapid" on miniatuursete fotode näitus, mis on teostatud kontaktkoopiatena kesk- ja suureformaadilistest mustvalgetest negatiividest, mida saadab heli. Fotod jõuavad rändnäitusena inimeste kodudesse – väljapanekuks külmkappidel, millesse asetatakse vaatamise ajaks ka heliallikad. Hiljem kogunevad näitusekomplektid galeriisse koos dokumentatsiooniga nende eksponeerimisest kodudes. Näitus toimub 2021. aastal.

**"Parasiitlik sümbioos"**

**Kunstnikud: Pille-Riin Jaik, Miriam Esther Meyer**
**Ruum: Hobusepea galerii**

Pille-Riin Jaik ja Miriam Esther Meyer kohtusid Viini Kaunite Kunstide Akadeemias, kus nad ka hetkel mõlemad erinevates osakondades õpivad (Jaik vastavalt kunsti ja meedia ning Meyer performatiivse kunsti osakonnas). Oma näitusel soovivad kunstnikud leida lahendusi, kuidas teha valgest kuubist meesmodernistlikele väärtustele vastanduvat "oma tuba", ja mitte ainult ühele, vaid mitmele naiskunstnikule. Näitus toimub 2021. aastal.



**"Üle heki, ümber tiigi"**

**Kunstnikud: Ann Pajuväli, Misa Asanuma**
**Ruum: Hobusepea galerii**

Näitus vaatleb linnakeskkonna avalike (puhke)alade standardseid kujundusvõtteid, nendes laialt kasutatud elemente ja esteetikat. Samaaegselt imetledes ja seades küsimuse alla olemasolevaid standardeid, pakub näitus alternatiivset ruumilahendust, kombineerides joonistust, keraamikat, betoontooteid ja installatiivseid objekte. Näitus toimub 2021. aastal.

**Laivi isiknäitus**

**Ruum: Hobusepea galerii**

Teostes väljenduvad inimlikud ja ebainimlikud kihid: keha nihestatus, posthumanism, androgüünsus ja eemaldumine soolistest ettekirjutustest. Läbi skulpturaalsete kehatute "olendite" kerkib esile olemise olemus; ülevus ja müstitsism; kujutusvõime ja simulatsiooni seosed; rahulduse, igavese nooruse, uuestisünni ja surematuse iha tsüklilisus. Metanarratiivsel tasandil võib paralleele luua mitmete antropotseeni ajastut iseloomustavate ökoloogiliste probleemidega, nagu modifikatsioonid, massiline liikide väljasuremine, maavarade ammendumine, ülerahvastatus jms. Näitus toimub 2021. aastal.

**"KISS & FLY"**

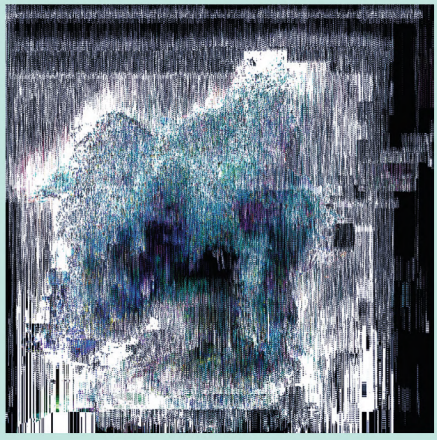
**Kunstnik: Margit Säde**
**Ruum: Hobusepea galerii**

"KISS & FLY" dokumenteerib video ja installatsiooni kaudu kunstnik Margit Säde peaaegu kaheaastast Tallinna ja Zürichi vahel pendeldamise perioodi ning üritab välja selgitada, kuidas panna ennast reisiks ühest kohast, seisundist ning staatusest teise. Kas lendamisrituaal toimib ennekõike sellepärast, et tegemist on hästi formuleeritud ja selgete reeglitega, või on siiski nii, et liimiks, mis kinnistab järgijad reeglite külge, on rituaalist emaneeruv pühadus? Näitus "KISS & FLY" koosneb liminaalsuse instruktsioonivideost, valguskastidest pilvede ja päikesetõusude ning päikeseloojangutega, heliinstallatsioonist ja lennukitekkidest loodud JET LAG SPECIAL riiete kollektsioonist. Näitust saatva publikuprogrammi moodustavad kuulamissessioonid (meditatsioonid, *podcast*'id lendamiseks), lugemisgrupp ning lennuhäbi ja lennuhirmu tugigrupp. Näitus toimub 2021. aastal.

**Mihkel Maripuu isiknäitus**

**Ruum: ARS projektiruum**

Näitus on jätk 2019. aasta maikuus toimunud Mihkel Maripuu isiknäitusele pealkirjaga "Ex Nihilo" Hobusepea galeriis, kus uurimuse aluseks oli pidevas muutuses olev ühiskonna visuaalsete ilmingute kriitiline analüüs. Järgnev loominguline uurimus keskendus küsimusele: kas ja mil moel on materiaalsus kaotamas oma mõjuvõimu aju stimuleerivate digitaalsete infoühikute ees?



**"Kaugete meelte kuma"**

**Rahvusvaheline grupinäitus**
**Kuraator: Laura Toots**
**Ruum: Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum (EKKM)**

Rahvusvaheline rühmanäitus keskendub ühiskondlikule väärtustajule ning käsitleb teemasid, nagu kasinus, unarus ja hoolitsus – märksõnad, mille eriolukord veelgi aktuaalsemaks muutis. Näituse proloogina planeeritud EKKM-i värske aiamaa rajamine muutus kevadel maja tiimile eriolukorraga kohanemise vahendiks. Näituse raamistikus on kogukondliku aiamaa mõte kommenteerida laiemalt küsimust EKKM-i maja olevikust ja tulevikust ning selle avatusest.

**Marten Esko ja Mihkel Ilusa ühisprojekt**

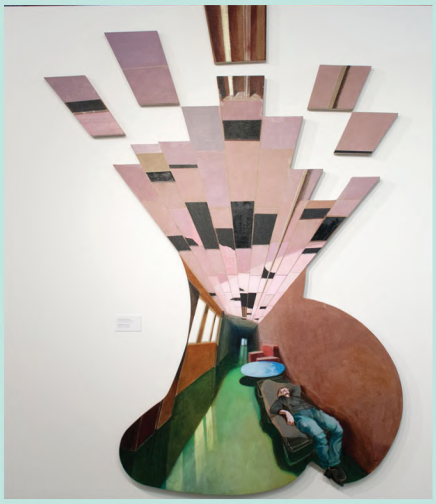
**Ruum: EKKM**

Seni nimetu näituseprojekt oli kavandatud, mentaliteedi poolest pöördvõrdelisena, jätkama 2016. aastal Tallinna Linnagaleriis toimunud Marten Esko ja Mihkel Ilusa ühisprojekti "Tupik", mis toona rõhutas avatust ja pidevalt muutuvat väljapanekut tavapäraste staatiliste ekspositsioonide kõrval.

**"Teine maja"**

**Kunstnikud:**
**Aleksandr Daševski,**
**Aleksandr Morozov,**
**Semjon Motoljanets,**
**Andrei Rubjov, Vera Svetlova,**
**Leonid Tshe, Andrus Joonas,**
**Margus Tiitsma, Mall Paris,**
**Vilen Künnapu,**
**Karl-Kristjan Nagel, Tiiu Rebane**
**Kuraatorid: Tiiu Rebane ja Aleksander Morozov**
**Ruum: Kastellaanimaja galerii**

Näitus, mis toimub 2021. aastal, tutvustab Peterburi kontseptuaalset maalikunsti ning kõrvutab seda eesti autorite loominguga. Näituse fookuses on mööduda senistest kultuurilistest kokkulepetest ning süstida publiku tajukeskustesse kõikehaarav mulje inimese totaalsest lootusetusest aja ja ruumi ees.



**"Memlingist Rubensini. Flandria kuldne ajastu"**

**Ruum: Kadrioru kunstimuuseum**

"Suurejooneline näitus tutvustab rikkalikku valikut The Phoebus Foundationi 15.–17. sajandi flaami kunsti kollektsioonist ja toob vaatajani läbilõike selle perioodi Belgia kunstikultuuri mitmekesisusest. Valitud teemade kõrval pakub näitus kõrgetasemelise ülevaate Euroopa kunstiajaloo oluliste autorite teostest," kirjutatakse 2021. aastal avatava näituse kohta Kadrioru kunstimuuseumi kodulehel.

**"Terve öö üleval. Reivikultuur lähivaatlusel"**

**Kuraator: Kati Ilves**
**Ruum: Kumu**

"Terve öö üleval. Reivikultuur lähivaatlusel" saab olema esimene reivi fenomeni muusikas ja visuaalkultuuris käsitlev näitus Eestis. Väljapanek vaatab reivi oma tekkekeskkonnas, 1980. aastate lõpu ja 1990. aastate alguse Suurbritannias, samuti reivikultuuri mitmekülgseid manifestatsioone ja peegeldusi tänapäeva muusika- ja visuaalkultuuris. Eraldi on fookuses kohaliku peokultuuri suhe reivi ning selle visuaalsed ja muusikalised eripärad. Näitus toimub 2021. aastal.

Erilisa kujundaja: Margus Tamm

a professional bureau
that understands quality
in the arts

re:finer

# KUNST.EE

ISSN 1406-6335

1 aasta /
1 year =
4 numbrit /
4 issues =
17,00 €

ajakirikunst.ee