

MUSIC I.E.

2020/4

FEAR
&
LOVE!



5 EUR

ISSN 1406-6335
9 771406 163302 4

1 toimetuselt / editorial

I

2 gravitas
12 silentium
22 stimulus

II

30 aqua
34 sol
38 terra
44 custodia
50 historia

III

58 ars
62 amor
66 vita
74 mystica

IV

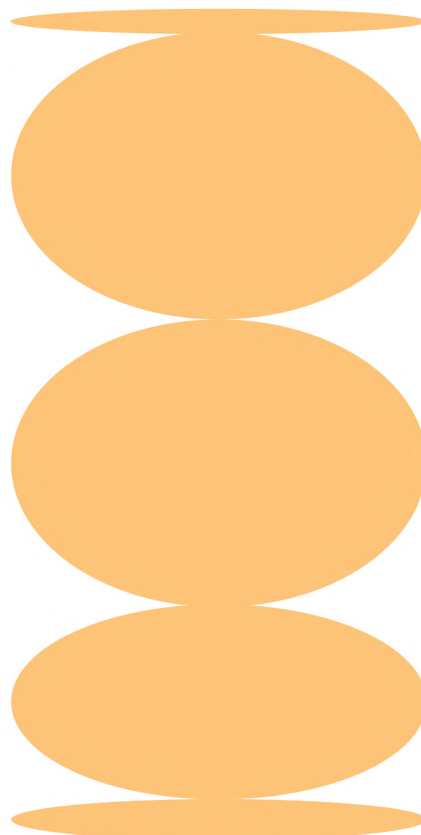
77 varia
78 uus trükis / new publication

I

II

III

IV



K Flo Kasearu — 52

L Kris Lemsalu — 62

M Kadri Mälk — 74

S August Sai — 58

V Steve Vanoni — 66

Õ Kristina Õllek — 30

Z Jevgeni Zolotko — 12

D Draakoni galerii / Draakon Gallery — 30

E Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum (EKKM) /
 Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM) — 34
 Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuuseum (ETDM) /
 Estonian Museum of Applied Art and Design
 (ETDM) — 74

H Hobusepea galerii / Hobusepea Gallery — 58

K Kai kunstikeskus / Kai Art Center — 62
 Kumu kunstimuuseum / Kumu Art Museum — 44

N Narva Muuseumi kunstigalerii / Narva Museum
 Art Gallery — 38

T Tallinna Kunstihoone / Tallinn Art Hall — 52
 Tartu Kunstimuuseum / Tartu Art Museum — 52
 Teater Endla / Theatre Endla — 66

R RIBOCA — 22
 Riia fotokunsti biennaal / Riga Photography
 Biennial — 22

S Survival Kit — 22

Talv 2020

On's vahet ühiskonna ja üksikisiku arusaamal vabadusest... keset me tusameele koroonatalve? Kuidas hoolida ja otsida haprusele kaitset? Kuidas kõnelda ja mida öelda? Millal vaikida? Kuidas ületada viitsimatust süveneda? Kuidas edasi liikuda? Mis oleks piisavaks stiimuliks? Siis, kui kõik elu elemendid on näiliselt lausa käeulatuses: vesi, päike, maa...

Õeldakse, 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 konkreetseid, kutsudes lugejat kunstiteosesse süvenema, kunstnikule järgnema ja tulemuste üle kriitiliselt aru pidama.

Siinses numbris küsivad kunsti alal küsimusi Hanno Soans, Anders Härm, Indrek Grigor, Keiu Krikmann, Andreas Trossek, Eva-Erle Lilleaed, Anneli Porri, Aksel Haagensen, Triin Kerge, Michael Haagensen, Tõnis Tatar, Fred Pinault ja Heie Marie Treier. Küsimused, küsimused, küsimused...

Püsige lainel!

Winter 2020

Is there a difference between the notion of freedom for society and the individual... in the midst of this coronavirus winter of our discontent? How can we care for and protect what is fragile? How should we speak and what should we say? When should we keep quiet? How can we overcome our reluctance to focus? How to move on? What would provide a sufficient stimulus? When all the elements necessary for life are seemingly at hand: water, sun, earth...

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 Hanno Soans, Anders Härm, Indrek Grigor, Keiu Krikmann, Andreas Trossek, Eva-Erle Lilleaed, Anneli Porri, Aksel Haagensen, Triin Kerge, Michael Haagensen, Tõnis Tatar, Fred Pinault and Heie Marie Treier. Questions, questions, questions...

Stay tuned!

KUNST.EE

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

Aastast 1958 / Since 1958

ISSN 1406-6335

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

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

Kirjastaja / Publisher:
SA Kultuurileht

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

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

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

Peatoimetaja /
Editor-in-chief:
Andreas Trossek

Eesti keele toimetaja /
Estonian language
editor:
Hedi Rosma

Inglise keele toimetaja /
English language
editor:
Michael Haagensen

Kujundaja / Designer:
Margus Tamm

Eesti keele korrektor /
Estonian language
proofreader:
Tiina Hallik

Tõlked / Translations:
Refiner

Uudistrükiste rubriik /
New publications
section:
Elin Kard

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

Trükk / Print House:
Pajo

© KUNST.EE 2020.
Luba küsimata
mistahes materjalide
reprodutseerimine
on keelatud (ilma
naljata). /
Unauthorized
reproduction of any
materials is prohibited
(not kidding).

KUNST.EE on
trükitud Eestis ja
ilmub nelja numbrina
aastas. Toimetus ei
pruugi ilmtingimata
jagada kõiki vaateid,
mida väljendavad
ilmunud kaastööde
autorid. Kaastöid ei
eelretsenseerita, ent
kogu korrespondents
pälvib tähelepanu. /
KUNST.EE is printed in
Estonia and published
four times a year.
The views expressed
in each issue are not
necessarily those
of the editors. The
contributions are not
peer-reviewed but
all correspondence
receives attention.

Kunstiteoste
reproduktsoonid:
Eesti Autorite Ühing /
Image reproduction:
Estonian Authors'
Society

Väljaanne on
refereeritav
ARTbibliographies
Modern
andmebaasis. /
The periodical is listed
in ARTbibliographies
Modern database.

Väljaanne on
refereeritav EBSCO ja
ARTbibliographies
Modern
andmebaasis. /
The periodical is listed
in EBSCO and
ARTbibliographies
Modern databases.

KUNST.EE on
alati saadaval Eesti
Kunstnike Liidu
Hobusepea galeriis ja
Tallinna
Kunstihoones. /
Get your copy of
KUNST.EE at the
Estonian Artists'
Association's
Hobusepea Gallery or
Tallinn Art Hall.



Tõnis Saadoja
 September. Soe roosa
 2020
 õli lõuendil, 248 x 176 cm
 Tallinna Kunstihoone näitusevaade
 Fotograaf Paul Kuimet
 Kunstniku loal

Tõnis Saadoja
 September. Warm Pink
 2020
 oil on canvas, 248 x 176 cm
 Tallinn Art Hall exhibition view
 Photographer Paul Kuimet
 Courtesy of the artist

17. X–20. XII 2020
Tallinna Kunstihoone

Kunstnikud: Dénes Farkas, Tõnis Saadoja, Jevgeni Zolotko, Hans Prinzhorni kollektsioon (Franz Karl Bühler, August Natterer, Adolf Schudel, Friedrich Bedürftig, Josef Forster, Emma Hauck, Franz Joseph Kleber, Johann Knopf, Heinrich Hermann Mebes)

Kuraator: Tamara Luuk

Trotsides raskusjõudu

Hanno Soans käsitleb Tamara Luugi kuraatorinäitust "Olge te hoitud ja armastatud".

*"Erst wenn die Wolken schlafen gehen,
kann man uns am Himmel sehen.
Wir haben Angst und sind allein,
Gott weiß, ich will kein Engel sein."**

Rammstein, "Engel" (1997)

Esmalt teadvustus mulle erilisena näituse pealkiri. See toimib ühelt poolt tseremoniaalse sissejuhatusena, veidi nagu "elas kord..." muinasjuttude puhul. Ent samas on see selgelt sõnastatud kui üleskutse. Ja kui mõtlema hakata, siis pole meil just kuigi palju üleskutsena toimivaid kunstinäituste pealkirju. Või raamatute, saati siis heliteoste pealkirju... Kuid mille kohta käib üldse kuraator Tamara Luugi "Olge te hoitud ja armastatud"? Kellele on see suunatud? Käib see kunstnike või ehk teoste kohta? Ja kas Dénes Farkas, Tõnis Saadoja ja Jevgeni Zolotko või siis nendega koos Tallinna Kunstihoones eksponeeritud nn Prinzhorni kollektsiooni kunstnikud on loojatena selle üleskutsu subjektid või objektid? Või on see siin ehk pigem üldine hool kõige laiemas mõttes, mis leiab end empaatiavõimes, avatuses Teise suhtes, kooseluvalmiduses komplitseeritu ja keerukaga, kõige sellega, milleni hea kunst meid juhatada võtab?

Mõistagi saab midagi sedavõrd harukordset toimida üksnes vaataja nüansimeele teravnemise kaudu, läbi personaalse mäletöö teppimise kunstnike kujutlusvõime viljadega, läbi isikliku julguse teksti kaudu küsitavustesse liikuda. See raskesti sõnastatav protsess on mõeldav ainult siis, kui teos suudab kas või hetkeks seisata vaataja personaalse aja. Aga mis võiks olla spetsiifilist materjalis, mille abil käesolev näitus meid kõnetab? On see hoolivus inimese, teadvuse, kogukonna, pildi, arhiivi, looduse jätkuvuse või vaimse pärandi suhtes, milleks meid siin ärgitatakse?

Näituse mentaalseks lähtepunktiks on Hans Prinzhorni (1886–1933) kunstikogu, õigemini mõned selle kogu teosed, toimimas justkui katalüsaatorid. Kogu näol on tegemist 20. sajandi alul professor Karl Wilmannsi ja tema assistendi Hans Prinzhorni poolt Heidelbergi ülikooli psühhoneuroloogia haigla juurde rajatud kollektsiooniga, mille esmaesmärk

17. X–20. XII 2020
Tallinn Art Hall

Artists: Dénes Farkas, Tõnis Saadoja, Jevgeni Zolotko, Hans Prinzhorn Collection (Franz Karl Bühler, August Natterer, Adolf Schudel, Friedrich Bedürftig, Josef Forster, Emma Hauck, Franz Joseph Kleber, Johann Knopf, Heinrich Hermann Mebes)

Curator: Tamara Luuk

Defying gravity

Hanno Soans explores the exhibition "May You Be Loved and Protected", curated by Tamara Luuk.

*"Erst wenn die Wolken schlafen gehen,
kann man uns am Himmel sehen.
Wir haben Angst und sind allein,
Gott weiß, ich will kein Engel sein."**

Rammstein, "Engel" (1997)

First, I became particularly aware of the title of this exhibition. On the one hand, it serves as a ceremonial introduction, a bit like "once upon a time" in fairy tales. At the same time, it is clearly formulated as an appeal. And when you think about it, not many art exhibition titles act as appeals. Or book titles for that matter, let alone titles of musical compositions... But what is curator Tamara Luuk's "May You be Loved and Protected" aiming at? Who is being addressed here? Is it the artists or perhaps the works? And are Dénes Farkas, Tõnis Saadoja and Jevgeni Zolotko, along with the Prinzhorn artists exhibited alongside them in the Tallinn Art Hall, the subjects or objects of this appeal? Or are we dealing here with a general concern in the broadest sense, one that finds itself in empathy, in an openness towards the Other, a willingness to coexist with the intricate and complex – in all that good art can take us to?

Of course, something as rare as this can only happen through the sharpening of the viewer's perception of nuance, through the binding of their personal memory with the products of the artists' imagination, through individual courage to move into uncertainty through text. This process, difficult as it is to articulate, is only possible if the work succeeds in stopping the viewer's personal time, if even for only a moment. But what is specific about the material which addresses us in this exhibition? Is it humanity, consciousness, community, the image, the archive, the continuation of nature, or intellectual heritage that we are urged to protect here?

The mental point of departure for this exhibition is the art collection of Hans Prinzhorn (1886–1933), or rather some of the works in this collection, acting as catalysts. The collection was founded at the beginning of the 20th century by Professor Karl Wilmanns and his assistant Hans Prinzhorn at the University of Heidelberg Psychiatric Clinic, with the primary purpose of



oli psüühikahäiretest mõjutatud maailmataju uurimine ja haigete eneseväljenduse vabastamine demoniseerivatest stigmadest. “[O]n aeg tunnista, et on olemas eraldiseisev loovuse komponent, mis lubab näha töö väärtust ainult töös endas, isegi siis, kui see on skisofreeniku tehtud,” on Prinzhorn ise kirjutanud.¹

Kollektsiooni arvukad mõjusiirded kunstiajalukku on aga olnud pigem üllatav *bonus track*. Prinzhorni kogusse kuulus algselt umbes 6000 erinevatest Weimari Vabariigi psühhiaatriaiglastest kokku kogutud kunstiteost – peamiselt väiksemahulisi joonistusi, kuid ka akvarelli, õlimaali ning isegi mõningaid skulptuure. Sedalaadi loomingu vastu oli 20. sajandi algupoolel tekkimas esmalt kliiniline ja peagi ka laiem esteetiline vastuvõtlikkus, mida suuresti toitis pidev elevus psühhonaalüüsi ümber ja Sigmund Freudi (1856–1939) karm seisukoht, et isegi niinimetatud normaalse inimese eneseväljendusest kumab läbi psühhopaatoloogiaid. Psüühikahäiretega inimeste kunsti oli sellel ajal erinevate Saksa haiglate juures juba vaikselt säilitama asutud, nii et kogu initsiaatorid tabasid, nagu öeldakse, ajastu närvi.

Hans Prinzhorni, ühtaegu nii tegevpsühhiaatri kui ka kunstiteadlase 1922. aastal välja antud raamat “Vaimselt haigete kunstiline tegevus: psühholoogia ja psühhopaatoloogia panus loomingusse” (*Bildneri der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*), mida on hellitavalt kutsutud “surrealistide Piiblik”, on modernismiajaloos omandanud märkimisväärsed tähenduse. See kuulub klassikute hulka. Raamatus on välja toodud ja mõtestatud kollektsiooni vanim kihistus. Need loojad ei saanud veel oma eluajal osa kultuurilise fetišeerimise lainetest, mis kaasnesid esmalt surrealistide tegevuse ja hiljem eelkõige *Art brut*’i ning uusekspressionismiga ja mis ulatus Ronald David Laingi (1927–1989) ning Gilles Deleuze’i (1925–1995) ja Félix Guattari (1930–1992) kirjutiste mõjul otsapidi ka postmodernsesse kultuuriteadvusse. Veel ei kõnelnud keegi autistidele antud erivõimest suhelda visuaalse kujundlikkuse keeles. Nende stampidest vaba väljenduslaad polnud veel jõudnud suubuda peagi kunstikultuuripoolse tagasiside mõjul tekkinud autsaiderite kunsti klišeedesse. Haigete massiline suunamine kunstiteraapiaseanssidele oli veel kauge tulevik.

Sealt nimelt alles sai alguse moodsa kunsti kauakestnud flirt “süüdimatutega”. Need tööd tahtsid niisiis vaid võimalikult vahendamatult komponeerida oma lugusid, et üldisusjõuliselt, kohati suisa diagrammides väljendudes või siis lõpututes kordustes kribatud tekstimassiivide abil edastada autorite fantasme, ihasid, maailmanägemist, kinniskujutelmi. Selles suhtes on vägagi kõnekas üks kogu kuulsamaid teoseid, Josef Forsteri “Autoportree ehk Mees ilma raskusjõuta (Kargumees)” (1916–1921), mille autor on kujutanud iseenast justkui füüsilisele maailmale paratamatult omast raskusjõudu ning seega ka põhjuslikkust ning sellega ühtlasi tähendusurmas trotsides üle lootusetult ahera maakamara heljumas. Kujund on habras, samas meeleheitlik ning küllastatud üleloomulikest pretensioonidest. (Selle irreaalsetele kõrguspüüetele vastandub otseselt Jevgeni Zolotko pilbasteks lammutatud Jakobi taevaredel, mis aga ometi sealsamas ruumis veel häda pärast koos püsib).

Muide, Prinzhorni kogu kasutasid mitte ainult modernistid, vaid ka natsid, kes püüdsid nende teoste näitel tuua paralleele, mis pidanuks tõestama kogu “mandunud” moodsa kunsti patoloogilisust. Pärast Teist maailmasõda jäi see kollektsioon ka mõneks ajaks unustusse, tol mudes haigla põõningul. Selle üheks taasavastajaks oli legendaarne kuraator

exploring the perspectives of those affected by mental disorders as well as liberating their self-expression from demonising stigmas. “[I]t is time to acknowledge the existence of a distinct component of creativity that allows us to see the value of a work of art in and of itself, even if it was created by a schizophrenic,” Prinzhorn himself has written.¹

However, the numerous spores of influence the collection has spread across art history have been a rather surprising bonus track. The Prinzhorn Collection originally consisted of about 6,000 works of art collected from various psychiatric hospitals around the Weimar Republic – mainly small-scale drawings, but also watercolour and oil paintings and even some sculptures. At the beginning of the 20th century, this kind of artwork first attracted clinical and soon also wider aesthetic notice, largely fuelled by the constant excitement surrounding psychoanalysis and Sigmund Freud’s (1856–1939) strong view that psychopathologies also manifest in the self-expression of “normal people”. At the time, various German hospitals had already slowly started to store artworks made by mental health patients, so the founders of the collection had truly struck a nerve of the era, so to speak.

The book “Artistry of the Mentally Ill: a contribution to the psychology and psychopathology of configuration” (*Bildneri der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*), which was published by the active psychiatrist and art historian Hans Prinzhorn in 1922, has acquired great significance in the history of modernism. It is considered a classic. The book highlights and explores the earliest stratum of the collection. These creators were not yet exposed to the waves of cultural fetishism during their lifetime; waves which first arose with surrealism and later namely with Art Brut and neo-expressionism, and through the writings of Ronald David Laing (1927–1989) and Gilles Deleuze (1925–1995) and Félix Guattari (1930–1992) extended their reach to postmodern cultural consciousness. Back then, there was no talk of the special ability of those with autism to communicate in the language of visual imagery. The feedback flow of the art world had not yet directed their convention-defying style into the clichés of outsider art. The mass referral of patients to art therapy sessions was still a distant speck on the horizon.

This marked the beginning of the long-standing flirtation modern art has had with the “afflicted”. These works only served to compose their stories as plainly as possible in order to convey the authors’ fantasies, desires, beliefs and obsessions in a generalisable way, at times even expressed in graphs, or in monumental scripts consisting of endless repetitions. In this respect, one of the most famous works of the collection stands out – Josef Forster’s “Self-Portrait (Man Without Gravity, Man on Stilts)” (1916–1921), which shows the author hovering over the barren terrain as if in an act of defiance against gravity, a force inherent to the physical world, and thus against causality and the loss of meaning. The figure is fragile, yet desperate and saturated with supernatural pretensions. (Its transcendental aspirations are directly opposed by Jacob’s ladder, lain in the room and torn down by Jevgeni Zolotko, yet still managing to hold together).

By the way, the Prinzhorn Collection was used not only by modernists, but also by the Nazis, who tried to employ these works as proof of the pathological nature of all “degenerate” modern art. For a while after the Second World War, the collection was forgotten about and left to gather dust in the clinic’s attic. One of the people to rediscover it was the legendary

PRINZHORN
DER GEISTE



- 5 Harald Szeemann (1933–2005), kes tegi kogu põhjal 1963. aastal näituse Berni kunstihoones, Šveitsis. Veel kümnekond aastat hiljem võeti ette kogu säilmete põhjalik katalogiseerimine ja restaureerimine. Alates 2001. aastast on Prinzhorni kollektsioon saanud ühes Heidelbergi ülikooli psühhiaatriaigla endises hoones omale püsivalt publikule avatud kodu. Jõudsalt jätkatakse praegugi juba üle 20 000 eksemplarist koosneva kogu täiendamist ning korraldatakse selle materjalidele toetuvaid loenguid ja näitusi. Ja nüüd on siis sellest mõjukast kogust lähtuv impulss korra ka Eesti kunstielu peavoolu pääsenud...

*

Selles kõiges tuleks meil “süüdistada” näituse kuraatorit Tamara Luuki, kes on, muide, juba õige ammu ajast tundnud huvi psüühikahäiretega inimeste loomingu vastu. Sõgaval vene ajal õhkus sellest ohtlikku piiridest väljapoole mõtlemise paatost – oli ju dissident sageli samastatud skisofreenikuga ja psühhiaatrial oli Nõukogude Liidu režiimis ränk ja senini lunastamata kaassüü repressioonide tädeviijana. Psüühikahäirete ja loovuse suhe oli tema jaoks sedavõrd intrigeeriv, et õpingute perioodil Tartu Ülikoolis käis ta mõnda aega uudishimust psühhoneuroloogiahaiglas abiliseks. Küllap pärineb ülikooliajast ka tema esmane kokkupuude selle kollektsiooni piltidega, sest mõned Hans Prinzhorni kirjutatud raamatud, kuuludes küllap siiski raskesti kättesaadavatesse erifondidesse, olid meil ka nõukogude ajal raamatukogudes olemas. Rariteetsetele originaalformaatile saksa keeles on, muide, hiljuti avalikku kasutusse lisandunud uus inglisekeelne *best of variant*, 2011. aastal välja antud n-ö rahvaväljaanne, mis osutab jätkuvaile huvile teema vastu.

Luugi huvi kunstiajaloolasena konkretiseerus veelgi 1995. aastal Belgias toimunud Prinzhorni kogu mahukat näitust külastades. Vähemalt sellest ajast on saanud impulss oodanud realiseerimist, päästikut. Niisiis tasub küsida, mis aktiveeris just nüüd kuraatori jaoks Prinzhorni arhiivi? Põhjused on üleilmsed ja ühiskondlikud. Esmalt, sotsiaalmeedias ja üha enam ka selle sabas sõrkivas ajakirjanduses on viimase kümnekonna aasta jooksul drastiliselt võimendunud võõristamise atmosfäär. Toimunud on vastastikuse lugupidamise hirmutav erodeerumine avalikus kõnepruugis. Siit pole enam kaugel põlastav näpuga näitamine teistsuguste suhtes. Sotsiaalmeediast poliitikasse ja poliitikast omakorda tagasi sotsiaalmeediasse lekkiva vihakõne loits ning ühiskonda sügavalt lõhestavad vastandused stiilis meie-*versus*-nemad vohavad üha kontrollimatult, toites populistliku poliitika jõulisi esile tungimise laineid. Vaikimisi on normaliseerumas üleskutsed ühiskonna suletusele ja neid ei saa seletada ainuüksi lohkava kroonviiruse mõjutustega. See olukord toidab omakorda psüühiliste surutiste niigi endemilist levikut ning õhutab “inimeseks olemise igavese piiripealsuse hirmu” muutumist lootusetuseks, nagu seda eksistentsialistlikus toonis kirjeldab kuraator. Üleskutse on niisiis tegelikult appikarje ja näitus katse otsida haprusele kaitset, toetudes tugevat teostebaasi omava kolme Eesti nüüdiskunstniku solidaarsusaktile marginaliseeritutele.

*

curator Harald Szeemann (1933–2005), who based an exhibition on it at the Bern Art Hall in Switzerland in 1963. A decade later, a thorough cataloguing and restoring of all that remained from the original collection was undertaken. Since 2001, the Prinzhorn Collection has been permanently open to the public in a former building of the University of Heidelberg Psychiatric Clinic. The collection of more than 20,000 artefacts is still actively upgraded and lectures and exhibitions are organised based on its contents. And now an impulse originating from this influential collection has momentarily crossed into the mainstream of Estonian art life...

*

All this should be “blamed” on the curator of the exhibition, Tamara Luuk, who, incidentally, has long been interested in the artwork of people with mental disorders. During the depths of the occupation, this matter was surrounded by an air of danger and tied to anti-establishment views – after all, the dissident was often equated with the schizophrenic, and psychiatry had a severe and as yet still unatoned complicity as an enforcer of repression under the Soviet regime. The relationship between mental disorders and creativity was so intriguing for Luuk that she spent some time as a volunteer at a psychiatric clinic during her studies at the University of Tartu. During this time, she probably also first came into contact with images of the collection, as some of Hans Prinzhorn's books – though held in restricted sections that were difficult to access – were still available in libraries during the Soviet era. Incidentally, a new best-of version in English, a so-called popular edition published in 2011, has recently been added to the original German volumes, which shows the topic continues to attract interest.

Luuk's interest as an art historian became even more pronounced after visiting a major exhibition of the Prinzhorn Collection in Belgium in 1995. At the latest since then, the impulse has been waiting for realisation, for a trigger. It is then worth asking, what was it that activated the Prinzhorn Archive for the curator right at this time? The reasons are global and societal. Firstly, the atmosphere of alienation has drastically intensified over the last decade, both on social media and on the news media trudging in its tracks. There has been a frightening erosion of mutual respect in public parlance. From here, it is only a few steps to pointing a scornful finger at someone because they are different. The spell of hate speech leaking from social media into politics and from there back into social media, and the deeply divisive contrasts *à la us-versus-them* are proliferating more and more uncontrollably, feeding the powerful waves of populist politics. Little by little, calls for a more closed society are being normalised – and these cannot be explained merely by the effects of a rampant coronavirus. In turn, this situation fuels the already endemic spread of psychological afflictions and drives the “fear of the eternal indeterminacy of being human” to grow into hopelessness, as expounded by the curator in an existentialist tone. The appeal is then, in fact, a cry for help; and the exhibition an attempt to seek protection for fragility in an act of solidarity between three acclaimed Estonian contemporary artists and the marginalised.

*



DÉNES FARKAS
#0007 (Zene)
Pigment print on transparent film
Párkányi Zoltán és a Zene
80 x 60 cm
2020



DÉNES FARKAS
#0007 (Zene)
Pigment print on transparent film
Párkányi Zoltán és a Zene
80 x 60 cm
2020



DÉNES FARKAS
#0007 (Zene)
Pigment print on transparent film
Párkányi Zoltán és a Zene
80 x 60 cm
2020



Tõnis Saadoja
September. Oliivroheline
2020
õli lõuendil, 248 x 176 cm
Tallinna Kunstihoone näitusevaade
Fotograaf Paul Kuimet
Kunstniku loal

Tõnis Saadoja
September. Olive Green
2020
oil on canvas, 248 x 176 cm
Tallinn Art Hall exhibition view
Photographer Paul Kuimet
Courtesy of the artist

Üheksa ikoonilist teost Prinzhorni kollektsioonist, mis näituse raames valguskastidesse üles suurendatuna dialoogis kohalike kunstnike loominguga eksponeerimist leiavad, said valitud Dénes Farkase ja Tamara Luugi koostöös. Minu üks lemmikuid, Emma Haucki “Tule! (Kiri abikaasale)” (1909) on muuseas samuti, nagu näituski, erandlikult pealkirjastatud otsese üleskutsega. See on õigupoolest üks arvukatest naise ärasaatmata jäänud kirjadest oma mehele, milles ta palub endale haiglasse järele tulla. Kas pole sellisel graafilisi struktuure moodustava obsessiivse kirjutamise rituaalsel maagial, selle üha korduvas ja kuhjuvas manamises teatav olemuslik ühisosa hõimurahvaste eneseväljendusega, kus vaid religioosse teadvusega produktiivses sünkretistlikus suhtes toimivad artefaktid omistavad samamoodi rituaalsele kordusele ümbritsevat tegelikkust vahetult vormivat jõudu? Tegu on niisiis visuaalse vormi võtnud palvega või kui soovite moodsamat sõna, siis sugestiooniga. Prinzhorn, kes oma kirjutistes on neid kirju esmalt käsitlenud “kritseldustena”, jõuab hiljem järeldusele, et need on – nende korrapära ja sümmeetriat arvestades – liigitatavad “dekoratiiv-ornamentaalse” kujutamisviisi alla.

*

Kuraatori üleskutse “Olge te hoitud ja armastatud” kõlab neist kolmest näituse kesksest autorist aga kõige selgemini kokku Jevgeni Zolotko kreedona sõnastatud imperatiiviga, mille kohaselt on tema kui kunstniku lähteasend alati nõrgema poolt välja astuda. Zolotko juures, igatahes ilmsemalt kui Saadoja või Farkase teemadevaliku puhul, tuleb üha uuesti esile inimese sattumuslik asend ühiskondlikul toimeväljal. Ja selle foonil kajab vaevukuuldavalt, ent siiski katkematult fundamentaalsete tekstide (antud juhul Vana Testamendi) “lõppematu taustabiit”, mis saadab üha uusi ja uusi katseid mõtestada inimeseks olemist ning elulisi põhivalikuid. “Üsna otseselt tekitab see seose Prinzhorni kunstnikega, kellele religioon oli nende elu, süütunde ja lootuse lahutamatu osa,” toob seose välja kuraator.²

Samas on Zolotko väites, et teda huvitab eelkõige “olemise kuiv jääk”, võimalik leida otseseid paralleele Saadoja *modus operandi*’ga. Kõik kolm on aga parasjagu hermeetilised looja-isiksused, kelle puhul juhib töö pikk ja põhjalik kristalliseerumisprotsess meid kontsentreeritud fookuspunkti suunas, mis võib aga tihti olla nihatud üsnagi arusaadavuse piirile. Nii näikse Farkase pildistatud töölaudade tähendustest üleküllastatud intiimne vaikelulisus vastanduvat tema ülevatele vaadetele Teravmägedest. Viimastes piltides vaikimisi peituv üleskutse ökosüsteemi alalhoidmisele ei kommunikeeru vaatajaga iseenesestmõistetavalt, vaid nõuab varasemat tutvust kunstniku loominguga või siis vähemalt taustateadmist, et Svalbardi pildid esindavad inimtühjale mägimaastikule taimestiku püsimise tagatistena rajatud Norra seemnepanka. Kui aga see seos teadvustatud, omandavad uue, lootusriikka tähenduse ka taimed Farkase töölaual. Nii Farkast kui ka Saadoja võib tinglikult kutsuda maagilisteks perfektsionistideks. Kuid nad kõik on oma tähendusskeemid välja töötanud olukorra jaoks, kus suhteliselt küllastunud publik oma väsinud silmaga on sedavõrd harjunud head kunsti nägema, et ei vaimustu just kergelt. Nad on kunstnikud, kes kipuvad tõstma panuseid.

Milles on aga erinevused? Zolotko valgustab oma installatsioonides välja väikese inimese traumaatilisi püüdlusi,

The nine iconic works from the Prinzhorn Collection, which have been magnified in lightboxes for the exhibition in a dialogue with the works of local artists, were selected collaboratively by Dénes Farkas and Tamara Luuk. One of my favourites, “Come! (Letter to Husband)” (1909) by Emma Hauck is, just like the exhibition itself, unusually titled with a direct appeal. It is one of the many unsent letters the woman wrote to her husband, asking him to come get her from the hospital. Doesn’t the ritual magic of obsessive writing – that, in its repetitive and cumulative conjuring, forms graphic structures – share a certain commonality with the self-expression of tribal peoples, where only artefacts operating in a productive syncretistic relationship with the religious consciousness attribute the same kind of causal force to ritual repetition? It is then a prayer in visual form or, if you prefer a more modern expression, an act of suggestion. Prinzhorn, who first described these letters as “scribbles” in his writings, later concludes that given their orderliness and symmetry, they can be classified as “decorative-ornamental” scripts.

*

Out of the three main artists involved in the exhibition, the curator’s appeal “May You Be Loved and Protected” most clearly resonates with Jevgeni Zolotko, his creed being that his point of departure as an artist is to always stand up for those less fortunate. With Zolotko – at least more evidently than with the selection of themes by Saadoja or Farkas – the coincidental position of an individual in the field of social activity continues to come to the fore. And beyond it echoes a barely audible yet uninterrupted “endless background beat” of fundamental texts (in this case the Old Testament), ever imparting new attempts to make sense of being human and our essential life choices. “This creates a rather direct connection with the Prinzhorn artists, for whom religion was an integral part of life, guilt and hope,” the curator notes.²

However, Zolotko’s assertion that he is primarily interested in the “dry residue of being” makes it possible to find clear parallels with the *modus operandi* of Saadoja. Yet all three are rather hermetic creative personalities who put their work through a long and thorough process of crystallisation, leading us to a concentrated focal point, which, however, can often be moved to the edge of intelligibility. And so the intimate still-liveness of the desks photographed by Farkas, saturated with meaning, contrasts with his magnificent views of Svalbard. The call for ecosystem conservation dormant in the latter does not communicate to the viewer explicitly, but requires prior acquaintance with the artist’s work or at least existing knowledge that the photos of Svalbard act as a representation of the Norwegian seed bank constructed in the uninhabited mountain territory to guarantee the survival of vegetation. However, once this connection is recognised, the plants on Farkas’ desktop also take on a new, hopeful meaning. Both Farkas and Saadoja can notionally be called magical perfectionists. But they have all developed their meaning schemes for a relatively satiated audience who are so used to seeing good art that they are not easily enthralled. They are artists who tend to raise the stakes.

What are the differences? In his installations, Zolotko illuminates the traumatic aspirations of the common person, Farkas constructs his own space of individual creativity in the intertwining of borrowed texts and schematic spaces



9 Farkas konstrueerib oma valguskastides laenatud tekstide ja skemaatilise kujutatud ruumide põimes moodustuvat isikliku loovuse omaruumi ning Saadoja tegeleb jonnaka järjekindlusega, vaid maali väljendusvahenditele keskendudes, võitlusega pildilise materjali devalveerumise vastu. Seega ei tasu unustada, et teatav visuaalne askees, mis neid kolme vägagi erinevate ühendab, on mõeldud vastumeetmena nüüdismaailmas kantserogeensena vohavale pildiuputusele – vahendite nappuses avaldub kunstnike riskiküpsus tungida tavatähenduste piirimaile. Kõik nad tegelevad seega süvisi tähenduste omaruumi haprusega, mis on juhtmotiiviks ka psüühikahäiretega kunstnike puhul. Seos on habras, aga see on siiski püsivalt olemas.

Kui Tõnis Saadojal kulub ühele tööle seeriast “Arhitektuurifoto väikese poisiga. Õlimaali lõuendil” (2013) tema enda väitel seitseteist päevast maalisessiooni, siis on selles perfektse pildipinna taha varjuvas pühendumuses töömahule peidus võti, mis võimaldab algselt intiimsest kuid banaalse võitu polaroidfotole jäädvustatud lavastusest välja pigistada mingi üldisema tõe pilkkujutise loomuse kohta. “Probleem ‘meie tunnetuse vahefiltritega’ kerkib esile Saadoja enamiku maalide juures: vahe fotokaamera ja silma, lameda paberi ja lõuendile kaetud värvi kahemõõtmelisuse vahel, nende võrreldavus ja võrreldamatus” – nii võtab kunstniku projekti siinkohal kokku Tamara Luuk. Saadoja viimases maaliseerias – murtud rohekatele, lillakashallidele ja ookerjatele toonidele taandatud massiivsetes peitepiltides – on meie silmadele pakutud justkui analoogfoto ilmutusvannis vasttärkavale kujutisele omast pildimaagiat. “Ma olen istunud fotolaboris, pimedas, punases põrguvalguses, ja vaadanud üle ühe öla ühtesid käsi, mis nõidusid tumeda vee kohal, sest veelgi rohkem kui see õlg ja need käed, võlus mind hetk, kui kujutis piirjooni hakkas võtma”³, on siin Saadoja tabatud pildilise seisundi analoogi võluvalt kirjeldanud kirjanik Emil Tode.

“Arhitektuurifoto...” kujutatud poisike soovastu, kelle üle nii ilmsena domineerib ümbritsev keskkond, et pähe tikuvad taas mõtted hoitusest ja hoolest, teda raamivad majad, mis justkui peaksid turvalisust pakkuma, aga ei tee seda mitte, ulatab eksponeeritud teoste valikus ootamatult käe poisile Zolotko videoinstallatsioonis “Alus (I)” (2016), mis on ruumiliselt üle võtnud Tallinna Kunstihoone apsiidi. Sealses videos saab selle teise väikese poisi väljapääsmatult abitu ahistus, dialoogis joobnud isa jauramisega, oma kultuurilise konteksti kõledalt puitfoonilt, ikoonide kullakarrasest pühadusoreoolist paljaks teemata õigeusu kiriku ikonostaasilt. Hoituse ja hoidmise teema on aga, vastupidiselt seda ähvardavate jõudude manifestatsioonile, leidnud ilma igasuguse eelseadistusega kuju nii Saadoja kui ka Farkase uutel töödel teineteisest sõltumatult ilmnenud majakujundil. See näitab, et kuraatoril, kes samuti kohati töötab vaevuaimatavuse piiril, peab muuhulgas ka õnne olemas.

*

Ja lõpuks ringiga tagasi alguse juurde. Märkasini, et näituse pealkiri “Olge te hoitud ja armastatud” on produktiivses etimoloogilises suhtes kuraatori ametinimetusega. Tuleneb see ju kirikuladinakeelsest sõnast *curare* – hoolima, hoolitsema, hoidma. Ja kui algselt tähendas kuraator eelkõige muuseumi koguhoidjat oma säilitusspetsiifiliste materjalitehniliste ülesannetega, siis õige pea, kui kuraator muutus ajapikku kunstinäituste orkestreerijaks, kes panustab teoste

in his lightboxes, and Saadoja, focusing strictly on the artistic means of painting, struggles with stubborn consistency against the devaluing of images. It is thus worth remembering that a certain visual asceticism that unites these three very different artists is intended as a countermeasure to the carcinogenic proliferation of images in today's world – the scarcity of resources reflects the artists' willingness to venture into the margins of conventional meanings. As such, all of them deal closely with the fragility of the space of meaning, which is also the leitmotif for artists with mental disorders. The connection is fragile, but it is there.

When Tõnis Saadoja claims to have spent a seventeen-day painting session on one of the works in the series “Architectural Photography with a Little Boy: Oil Paintings on Canvas” (2013), the dedication to labour hidden behind the perfect surface of the image holds the key that allows us to extract a more general truth about the nature of visual images than from the intimate but banal scene originally documented on the Polaroid. “The problem with ‘our cognitive filters’ arises in most of Saadoja's paintings: the difference between the camera and the eye, between the two-dimensionality of flat paper and paint-covered canvas, their comparability and incomparability” – this is how Tamara Luuk sums up the artist's project. In Saadoja's latest series of paintings – massive cover-up images reduced to dull greens, dove greys and ochres – our eyes are offered a kind of image magic reminiscent of the processing of analogue photographs in chemical baths. “I have waited in the hellish glow of a darkroom and watched over a shoulder as a special pair of hands performed witchcraft above the murky liquid. The point at which the picture first emerged, that brink of development, fascinated me even more than the shoulder and the hands”³, the writer Emil Tode has gracefully rendered the analogue of the imagerial state captured by Saadoja.

The boy depicted in “Architectural Photography...”, on the other hand, whose obvious subjection to the surrounding environment again brings thoughts of care and protection to mind; who is surrounded by houses that should provide security yet do not, unexpectedly reaches out to the boy in the Zolotko video installation “Base (I)” (2016), which has taken over the space of the apse of Tallinn Art Hall. In the video, the helpless, desperate distress of the other little boy, in dialogue with the drunken maundering of his father, acquires its cultural context from the hollow wooden backdrop – the iconostasis of the Orthodox church, stripped bare of the glorious golden aureole of its icons. The theme of care and protection, however, contrary to the manifestation of the forces threatening it, appears in the figure of a house in the new works of both Saadoja and Farkas, independently of one another and without any preconditioning. This shows that the curator, who also sometimes works on the fringes of perceptibility, must, among other things, be lucky.

*

To conclude, let me circle back to the beginning. I noticed that the title “May You Be Loved and Protected” has a productive etymological connection with the title of curator. This word is after all derived from the Church Latin *curare* – to care, to take care of, to keep. And while the word “curator” was originally used to refer to museum archivists with their preservation-specific material-technical tasks, it was soon after, when the curator became an orchestrator of art exhibitions who

konstellatsioonides tekkivatele uutele seostele, sai temast ühtlasi ka tähenduste hoidja. See üleskutse on niisiis – ja küllap seda esmajärjekorras – ka kuraatori meeldetuletus iseenesele.

Hanno Soans on vabakutseline kunstnik, kunstikriitik, tõlkija, kuraator, lektor ja Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituudi doktorant.

TSITAADINURK:

“Eesti kuulub nende maade hulka, kus pole veel eksponeeritud Heidelbergi ülikooli psühhiaatriakliinikumi kuulsat kunstikollektsiooni, kuhu kuulub 27 000 tööd: joonistusi, maale, kollaaže ja käsitöönäiteid normiväliselt mõtlevatelt, ühiskondlikesse konventsioonidesse mittemahtuvatelt indiviididelt. Psühhiaatri ja kunstiloolase Hans Prinzhorni nime kandvasse kollektsiooni üle-eelmise sajandi lõpust siiani koondatud autsaiderite tööd annavad tunnistust ühiskonna ja üksikisiku vabadusemõistmise keerulisest suhtest.”

Allikas: Tallinna Kunstihoone

contributes to new connections in the constellations of works, that she also became the custodian of meanings. As such, this appeal is – perhaps even first and foremost – a reminder to the curator herself.

Hanno Soans is a freelance artist, art critic, translator, curator, lecturer and doctoral student at the Institute of Art History and Visual Culture at the Estonian Academy of Arts.

QUOTE CORNER:

“Estonia is one of the countries that has not yet exhibited the famous art collection of the Psychiatric Clinic of the University of Heidelberg, which includes 27,000 works: drawings, paintings, collages and handcrafted items from non-normative individuals who have not fitted into social conventions. Works by “outsiders” from the end of the 19th century to the present, gathered in the collection named after psychiatrist and art historian Hans Prinzhorn, testifies to the complicated relationship between the society’s notion of freedom and that of the individual.”

Source: Tallinn Art Hall

Dénes Farkase pigmenttrükid transparentdil
aastast 2020
Tallinna Kunstihoone näitusevaade
Fotograaf Paul Kuimet
Kunstniku loal

Dénes Farkas' pigment prints on transparent film
from 2020
Tallinn Art Hall exhibition view
Photographer Paul Kuimet
Courtesy of the artist

* Alles siis, kui pilved lähevad magama, / võib meid taevas silmata.
/ Meil on hirm ja me oleme üksinda, / Jumal teab, et ma ei taha olla
ingel. – *Toim.*

1 Näituse “Olge te hoitud ja armastatud” brošüür ja digigiid.

2 *Ibid.*

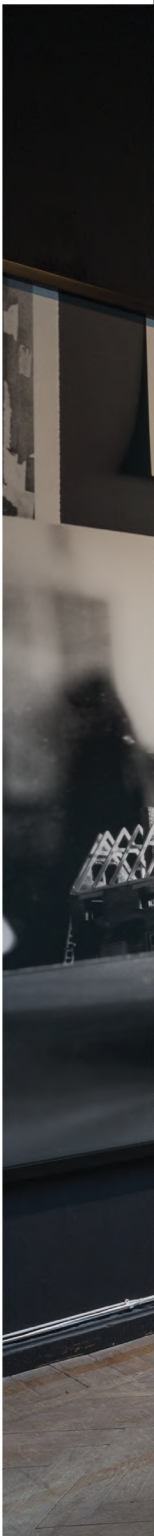
3 Emil Tode, Piiririik. Tallinn: Tuum, 2003, lk 7.

* Only when the clouds go to sleep / can you see us in the sky. /
We are afraid and alone, / God knows I don't want to be an angel. –
Trans.

1 Brochure and digital guide of the exhibition “May You Be Loved and
Protected”.

2 *Ibid.*

3 Emil Tode, Border State. Evanston: Northwestern University Press,
2000, p1.





ARTIST'S STATEMENT
This work is a reflection on the
relationship between the artist and
the viewer. It is a minimalist
installation that aims to create a
dialogue between the two.



17. VII–27. IX 2020
Tartu Kunstmuuseum (Tartmus)
"Vaikiv"

Kuraatorid: Jevgeni Zolotko ja Eero Epner

Kunstnik: Jevgeni Zolotko

Näitlejad filmides: Rea Lest ja Tiina Mälberg
Intervjuerija ja jutustaja: Tanel Rander
Vaikiva portreemaali teostaja: Evelin Zolotko

Objekt väike N

Anders Härm räägib Jevgeni Zolotko vaikimisest.

*"I saw this guy on the train
And he seemed to have gotten stuck
In one of those abstract trances.
And he was going: Ugh... Ugh... Ugh...
And Fred said: I think he's in some kind of pain.
I think it's a pain cry.
And I said: Pain cry?
Then language is a virus.
Language!
It's a virus!"*

Laurie Anderson, "Language is a
Virus from Outer Space"
(William S. Burroughs)
(1986)*

Ilmselt ei ole viisakas näituse arvustust kohe alustada teise kriitiku arvustuse kritiseerimisega, aga, noh, ma ei olegi viisakas. Igatahes üks kriitik kirjutab oma ajaleheartiklis sellest näitusest nii:

"Kuraator ei pidanud nimelt vajalikuks ühegi teose juures sildil vaatajale mingitki infot anda. Ega ka mõnelauselises seotus kontseptsioonitekstis. Maalid, kunstiklassikute omad ning osalt muuseumide kogudest, olid eksponeeritud sisuliselt pimedas ruumis. Vaadata oli neid seega võimatu. Mõnel suurel ekraanil oli paar sama seotut videojuppi. Videod olid tekstiga, mida esitasid näitlejad. Teksti polnud võimalik kuulata, kuna videote helid segasid üksteist."¹

Kriitik heidab kuraatorile (kuigi neid oli kaks) ette, et too (kuigi neid on jätkuvalt kaks) polnud tema jaoks kõike sõnadeks selgeks pesnud, polnud selgitanud, polnud seletanud. Kriitik on segaduses, sest teda ei oota ees lõpuni äraseletatud universum. Ja kuna seletatud pole, siis järeldab ta, et näituse tegijad ei tea, mida nad teevad, ja seega saab see, mida nad teevad, olla üksnes ebaprofessionaalne.

Jah, see näitus ei anna ennast lihtsalt kätte, kuna ta põikleb, isegi iseenda eest, oma formaadi eest ja põhiliselt keele eest, mis tahab kõike seletada, endale allutada, endasse vangistada. Tegelikult muidugi ei räägi selline pealiskaudne lahmv kriitika millestki muust kui viitsimatusest süveneda, päriselt näitusesse n-ö sisse minna, sest üsna hõlpsasti oleks saanud selgeks, et videojupid ei olnud sugugi seotud ja näitlejate tekst oli kuulatav (vähemalt mina kuulsin) ja kui ka

17. VII–27. IX 2020
Tartu Art Museum (Tartmus)
"Silent"

Curators: Jevgeni Zolotko and Eero Epner

Artist: Jevgeni Zolotko

Performers in films: Rea Lest and Tiina Mälberg
Interviewer and narrator: Tanel Rander
Portrait of the Silent: Evelin Zolotko

Objet petit N

Anders Härm talks about the silence of Jevgeni Zolotko.

*"I saw this guy on the train
And he seemed to have gotten stuck
In one of those abstract trances.
And he was going: Ugh... Ugh... Ugh...
And Fred said: I think he's in some kind of pain.
I think it's a pain cry.
And I said: Pain cry?
Then language is a virus.
Language!
It's a virus!"*

Laurie Anderson, "Language is a
Virus from Outer Space"
(William S. Burroughs)
(1986)

I suppose it's not polite to start my review of the exhibition with a criticism of another critic's review, but, well, I'm not polite. Anyway, one critic writes in a newspaper article about this exhibition as follows:

"The thing is that the curator had not considered it necessary to give any information to the viewer on the labels next to the works, or in the few sentences that made up the incoherent concept text. The paintings, by art classics and partly borrowed from museum collections, were essentially exhibited in a dark space. It was therefore impossible to see them. Played on some large screens were a couple of video clips, which were just as incoherent. The videos had text read by actors. The text was impossible to pick up as the soundtracks of the videos ran over one another."¹

The critic criticises the curator (although there were two of them in fact) that he (although there were still two of them) had not cleared everything up using words, had not clarified, had not explained. The critic is confused because the critic is not faced with a completely explained universe. And in the absence of an explanation, the critic concludes that the people behind the exhibition do not know what they are doing, which is why what they are doing can only be unprofessional.

Yes, the exhibition is not an easy catch; it's evasive, even eludes itself, its own format and most of all language, which wants to explain everything, to subject and capture it. In reality, of course, this superficial, offhand disapproval does not speak of anything other than a lack of willingness to focus, to

polnud, siis oli see jälgitav ingliskeelsete subtiitrite abil (keelt muidugi peab mõistma).

Ma ei teagi, millest sellised ihad tulenevad, sest ilmselgelt ei ole need üksnes ühe kriitiku ihad, vaid teatud kollektiivsed ihad, et näituse kogemus peab olema mugav ja “elamus” instantne nagu lahustuv kohv (selguse huvides olgu lisatud, et lahustuv kohv on ilge). Siit kõlavad läbi iha kunsti kui kergelt läbi hammustatava kultuurilise hamburgeri järele, fantaasia *oneline*’ist – kunst, mis annab ennast esimesel hetkel tervikuna ja ammendavalt kätte, n-ö kujundlikult rusikaga näkku, ja kolmandaks, Eesti kunstivälja servadel juba 1990. aastatest pesitsenud agressiivsed antiintellektuaalsed impulsid, ehk siis rusikaga näkku sirgelt, ilma “nii ütlemata”. Justkui ei peakski näituse vaatamiseks tegema tööd, justkui mõistmiseks ei peakski pingutama. Võib retooriliselt küsida, et kas see ei ole vaikumisi internaliseeritud neoliberalne nõue kunsti meelelahutuslikkuse järele või hoopis konservatiivne iha lihtsuse järele?

Näitus, mis rääkis vaikimisest, vaikus ka ise: saalis ei olnud sissejuhatavat kuratorset “nämmutust” (jah, ka mina õpetan oma kuratoritüdengitele Eesti Kunstiakadeemias selle läbinämmutuse möödapääsmatust), vaid üksnes lõputiitrid, mis ei öelnud midagi peale nüride faktide näitusel esitatud artefaktide päritolu, osalejate ja tegijate kohta. Mulle tundub, et seletus, mille võib leida koduleheküljelt, ja kuna see on nii lühike, toome selle siinkohal täielikult ära, on võrdlemisi konkreetne. See tekst kõlab nii: “Tartu Kunstimuuseumi esimesel ja teisel korrusel toimuv näitus “Vaikiv” on vaade vaikumisele ja eksistentsiaalsele ning poliitilisele mõõtmele. Jevgeni Zolotko video- ning ruumiinstallatsioon kaevub ühte vaikimisse ning selle jälgedesse mälestustes ning esemetes. Teosega liituvad maalid, graafilised lehed ja fotod aastatest 1934–1940, kus ilmub end vakatamine.”²

Samas pärast näituse külastamist, sinna sisse minemist, ei vajanud ma ausalt öeldes küll enam mingeid täiendavaid selgitusi. Et näitusesaali polnud tegijad pidanud vajalikuks üldse mingit teksti panna, siis näib tekst kodulehel institutsionaalse katsena näituse vaikumist lihtsalt ära seletada, seda mingisse toetavasse sümbolisse raami suruda – see näitus on, otse vastupidi, resistentne Sümbolse suhtes (aga sellest hiljem). Näitusega kaasneda võiv tekst sai kontseptuaalselt olla üksnes teksti täielik puuduolek. Aga seda saab teada muidugi siis, kui näitust vaadata.

*

Segadused selle näitusega algavad kohe alguses, tulenedes formaadilisest ambivalentsusest: kas tegu on kuraatorinäitusega, mille kuraatorid on Epner ja Zolotko, kus kunstnikuna osaleb ka Zolotko? Kuid miks on ta siis kunstnikuna eraldi välja toodud? Siis oleks ta ju justkui üks paljudest, ei peaks olema sellisel moel rõhutatud. Või on see siiski nii-öelda kunstnik-kuraatorite näitus, kus piir autori ja kuraatori vahel on hämar? Või on see siiski Zolotko personaalnäitus, mida siis Epner justkui kureerib ja kus kõik täiendid – fotod, maalid jne – on lihtsalt tema teose laiendid, indeksid, mille nad omakorda on kureerinud koos? Või on see siiski üks teos – vormaliselt midagi filmi, installatsiooni, teleteatri ja “Pealtnägija” telesaate vahepealset –, mille autorid Zolotko ja Epner kui stsenaaristid-lavastajad varjuvad lihtsalt kuraatori nimetuse taha, et autorsusest distantseeruda?

really go into the exhibition, because it would have been quite easy to find out that the video clips were not incoherent at all and the actors’ text was audible (at least I was able to listen to it), and even if it wasn’t, it could be followed by reading the English subtitles (understanding of language, of course, was required).

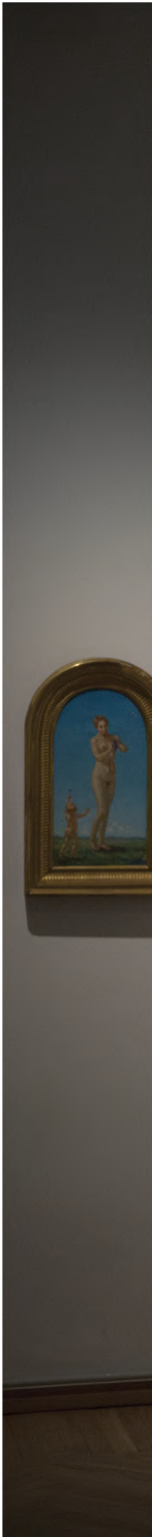
I’m not sure where these desires come from because obviously they are not just the desires of just one critic, but certain collective desires for a comfortable exhibition experience – an “experience” as instant as instant coffee (to be clear, instant coffee is horrible). This betrays a desire for art to be an easily digestible cultural hamburger, the fantasy of a one-liner – art that surrenders itself fully and exhaustively at a glance; art that is in-your-face, as it were – and thirdly, aggressive anti-intellectual impulses entrenched along the edges of the Estonian art scene since the 1990s; that is, expecting art to be straight in your face, without “saying so”. As if you shouldn’t put in any work when viewing an exhibition, as if you shouldn’t make an effort in order to understand. We could pose a rhetorical question: Is this not a tacitly internalised neoliberal demand for art as entertainment, or a conservative desire for simplicity?

The exhibition, which spoke of silence, was itself silent: there were no introductory comments by the curators to pre-digest the exhibition (yes, I also teach the students in my curating course at the Estonian Academy of Arts that such predigestion is inescapable), but only closing titles that stated nothing except the bare facts concerning the origin of the artefacts and the names of the contributors. It seems to me that the explanation found on the website is quite specific, and because it is so short, can be quoted in full here. It reads as follows: “The exhibition “Silent”, [which] takes place on the first two floors of the Tartu Art Museum, explores suppression and existential and political ideas. Jevgeni Zolotko’s spatial and video installation focuses on one act of falling silent and its traces in memories and objects. The work is accompanied by paintings, prints and photos from the years 1934 to 1940 that display suppression.”²

On the other hand, after visiting the exhibition, after going in, I honestly did not feel like I needed any further explanations. The fact that the creators did not consider it necessary to use any text at all in the exhibition hall, makes the text on the website appear as an institutional attempt to simply explain away the silence of this exhibition by forcing it into a supportive symbolic frame – this exhibition is, on the contrary, resistant to the Symbolic (we will come back to this later). Conceptually speaking, the only possible way for text to accompany this exhibition was the complete absence of text. But, of course, to realise this, you need to see the exhibition.

*

The exhibition is confusing right from the start, due to its formal ambivalence: Is it a curatorial exhibition by Epner and Zolotko, in which Zolotko also participates as an artist? But then why is he singled out as *the* artist? According to this reading, he should be one of many, rather than being highlighted in this way. Or do we have what might be called an exhibition of artist-curators here, with the line between the roles of artist and curator blurred? Or is it, in the end, Zolotko’s solo exhibition, which Epner is somehow curating, and in which all the additions – photographs, paintings, etc – are simply extensions of Zolotko’s work, indexes, which the two men have curated together? Or is it one work after all – formally



Lisaks näituseformaadile kui sellisele lisandub siia veel ka teatri või filmi autorsusele omane tutvustuse ülesehitus (lavastaja, kunstnik, operaator jne), mis põimitakse kunstinäituse tavapärase autorsuse struktuuriga (kuraatorid, kunstnikud). Näituse enda reeglina ambivalentse struktuuri asemel on siin aga sidus jutustus läbi kahe korruse. Kui vaataja harjumusest liiguks esimeselt korruselt teisele – näituse alguses juhataks asi tavapäraselt sisse –, satub ta siin näituse keskpaika. Esimese korruse lõpus on sissejuhatava teksti asemel väheütlevad lõputiitrid, tegelik lineaarne narratiiv kulgeb hoopis teise korruse lõpust esimese korruse lõppu.

Kuid sisuliselt on näitust võimalik vaadata ka n-ö poole pealt või vastukarva, nagu mina seda tegin. Marssisin kohe esimese korruse lõppu ja hakkasin lõputiitrite juurest pihta, sest näitus, eks ole, algab ju saatetekstist. Aga ei hakanud, kuigi toimis ka nii. Samuti oleks saanud vaadata keskelt kahes suunas: lõpu poole esimesel ja alguse poole teisel korrusel. Ühesõnaga, kõnni, nagu tahad, ja eks kõndimine ole ju ka selle näituse kontekstis igati õigustatud.

*

“Vaikiv” on, lepime kokku, Zolotko narratiivne videoinstallatsioon, mille peategelase N-i lugu on antud meile seitsmes videos, peamiselt kahe naistegelase – tema Ema (Rea Lest) ja teda vaatleva psühhosemantiku, Teadlase (Tiina Mälberg) mälestuste kaudu, mida kaadritaguse häälena Inter-vjuerija (Tanel Rander), kes on midagi uuriva ajakirjaniku ja politsei-uurija vahepealset, neilt välja kangutada üritab. Nende kahe maternaalse figuuri, kuigi õigem oleks neid pidada ehk ühe Maternaalse figuuri kaheks esinduseks: abitu ja autistliku, kuid siiski hoolitseda püüdva Ema ning distantseeritud, isegi sadistliku ja ratsionaliseeriva Teadlase tegelaskuju kaudu joonistatakse Vaikiva portree ja tema dramaturgiliselt nüansseeritud lugu detailselt välja. Loo lõpufaasis ilmutavad ennast veel Preester, Naine, Nooruk, Postiljon, Laps ja Vanamemm (kõigi mälestusi esitab Tanel Rander kaadritaguse häälena). Lisaks ekraanidele kuuluvad installatsiooni juurde veel mõningad fetišid-reliikviad, nagu peategelase oranž turvavest või kiletükk, mille ta loo lõpus Naisele kingib, ning maalid ja fotod erinevatest kollektsioonidest.

Tinglikult on tegemist justkui N-i majamuuseumiga, mis püüdlukult püüab vaatajale peategelase elulugu jutustada ja samas ka Intervjuerija tegelaskuju kaudu teada saada Põhjüst – seda, miks N oli selline, nagu ta oli, ja tegi seda, mida tegi. Näituse videote kogupikkus on ca poolteist tundi, peaaegu täispika filmi mahus, millele lisandub veel objektide ja maalide vaatamiseks kuluv aeg. Tegemist on nüansseeritud dramaturgiliste pööretega looga, mis ilmselt üpris teadlikult näib järgivat pühakute elulugude narratiivset skeemi.

N sünnib teatud düsontogeneetilise kahjustusega, mis pärsib tema kõne arengut ja väga pikka aega ta üldse ei kõnele, kuni hakkab 3–4-aastaselt ootamatult kõnelema, Ema tõlgenduses “inglite keeles”. Suutmata moodustada lauseid, kasutab ta üksnes nimisõnu, loetleb mehaaniliselt asju algvormis, nimetab neid, tehes seda aga fenomenaalset 78 erinevas keeles, nagu Teadlane, kelle juurde ta suunatakse, kindlaks suudab teha. Pöörded loos on seotud traumadega ning nende tagajärjel ilmnenu muutustega N-i suhtes Keelde: Ema ähvardus ja enese välja lukustamine korterist toob kaasa N-i asjade “nomineerimise” asendumise mõnime-misega; tulekahju ja Ema füüsiline trauma, jalaluumurd ning

speaking something between a film, an installation, a television play and a “60 Minutes” episode – with Zolotko and Epner as screenwriters-directors simply disguising themselves behind the title of curator to distance themselves from authorship?

Combined with the exhibition format, we have authorship credits using a structure characteristic of the theatre or film (director, artist, cinematographer, etc.), intertwined with the usual authorship structure for art exhibitions (curators, artists). Instead of an ambivalent structure typical of an art exhibition, there is a coherent story represented through two floors here. While viewers would expect to start on the first floor and move to the second – the introduction to the exhibition normally being placed at the beginning – here they will find themselves in the middle of the exhibition. At the far end of the first floor, instead of an introductory text, we find rather uninformative end credits; a linear narrative actually unfolds from the end of the second floor to the end of the first floor.

But essentially it is also possible to start from halfway into the exhibition or look at it backwards, as it were, which is what I did. I marched right through the first-floor space and started at the end credits, because an exhibition opens with the accompanying text, right? But it didn't; although it also worked this way round. It could also have been viewed in two different directions starting from the middle: moving towards the end on the first floor and towards the beginning on the second floor. In short, you were invited to walk as you pleased, and walking, after all, was entirely justified in the context of the exhibition.

*

“Silent” is, let us agree, a narrative video installation by Zolotko, which tells the story of the protagonist N in seven videos, mainly through two female characters – his Mother (Rea Lest) and the Scientist (Tiina Mälberg), an expert of psycho-semantics observing him – and their recollections extracted by the Interviewer (Tanel Rander), who is something between an investigative journalist and a police investigator. Through these two maternal figures – although it might be more appropriate to see them as two representations of one maternal figure: the helpless and autistic, yet caring Mother, and the distant, even sadistic, rationalising Scientist – a portrait of the Silent and his dramatically nuanced story are worked out in great detail. In the final stages of the story, the Priest, the Woman, the Young Man, the Postman, the Child and the Old Woman also make appearances (their memories are related by Tanel Rander as a voice over). In addition to the video screens, the installation contains some other fetishes or relics, such as the protagonist's orange high-vis vest or a piece of plastic film, which he gives as a gift to the Woman at the end of the story, and paintings and photographs from various collections.

In a way, it is like N's house museum, which diligently seeks to tell the viewer the life story of the protagonist and at the same time, through the character of the Interviewer, to find out the Reason – why N was the way he was and did what he did. The total length of the videos in the exhibition was roughly 90 minutes, almost the length of a feature film, added to which was the time it took to view the objects and paintings. It is a story with nuanced dramatic twists and turns, which probably quite consciously seeks to follow the narrative structure of the life stories of saints.

sellega kaasnev vaimne haigestumine ja lahusolek N-ist toob kaasa aga Vaikiva ootamatu tervenemise, tema kõne (ajutise) normaliseerumise. Teadlase hinnangul diagnoositakse Emal väärtalt endogeenne depressioon; tema arvates on tegemist autismiga. Samas kasuperre antud N-i kõne on jätkuvalt normaalne, ent nagu ütleb Teadlane, siis seda üksnes N-i meeletohtavate tagajärjel. Ta kasutab kõnelemiseks aju osi, mis tavapärastelt ei ole kõnega seotud, samuti jääb talle kättesaamatuks sümbolne kommunikatsioon: "Ta räägib, nagu loeks maha stiililiselt laitmatut ja alati asjakohast kirjandusteost. Ideaalne süntaks ja intonatsioon." (Teadlane)

Hakkab aimduma, et see, mis N-ile kättesaamatuks jääb, ei ole mitte sümbolne kommunikatsioon, vaid Sümbolse vald tervikuna, see lakaniaanlik register, millega integreerumine on subjektiloome aluseks: ühiskond, paternaalne, Suur Teine, seadus, keel. Sümbolsete suhete olemasolu eelduseks on Jacques Lacani (1901–1981) käsitles (inim)keele olemasolu, mis keelud ja käsud internaliseerib. Võib isegi öelda, et keel ongi Sümbolse vald. Lacani psühhoanalüüsi fundeeriv trauma on fantasmaatilise Asja (Realse) kaotus, emakehast eraldumine ning Sümbolse (ühiskond) ja Imaginaarsesse (minapilt) registrisse sisenemine. N oma keelises puuduolekus ju ei ole Sümbolse integreeritud, tema Subjekt ei ole moodustunud: tal ei ole nime ega isa, ta on N. Ja kuna tal ei ole nime, ei ole toimunud ka üleminekut "inimseisundisse", nagu ütleb Lacan. Isa või, õigemini, Isa-Nimi kui sümbolse faloosi ja isandtähistaja kehastaja on Lacanil Sümbolse tähistamisprotsessi figuur, mis lõikab lapse ära kehalis-maternaalse Ema-Asja mõnust, ema kehaga seotud naudinguga ja ühtsuse tundest, kehtestab nii-öelda paternaalse metafoori ja eraldab lapse iha ema iha haardest.³ N aga ei sümboliseeru, ei ole kunagi päriselt eraldunud maternaalsest Ema-Asjast. (Nagu ütleb Teadlane: "Isiklikul tasandil ma ei ole temaga kokku puutunud, minu isikut ei fookuseerinud ta kunagi. Nii et inimesena ma peaaegu ei tunnegi teda." Ehk siis ümberpööratult: N ei näinud teda isikuna, kuna ta ise ei olnud isik.)

N on ka kõige paremal hetkel võimeline internaliseerima keelt üksnes piiratud või osaliselt, see justkui libiseb temalt maha, ei hakka külge. Palju keeli või üldse mitte keelt teeb sisuliselt sama välja: kui ühel juhul on tegemist totaalse liiasusega, siis teisel juhul keele totaalse puuduolekuga. Kommunikatiivses mõttes ei olnud aga kummalgi seisundil erilist vahet. Mingis mõttes samas võttes hakkasid näima ka need maalid ja fotod, mille Epner ja Zolotko olid jätnud etikettideta muuseumi seintele. Need olid pildid, millest pilk üle libises, mille külge ta justkui ei hakanud. Ja suutmata kujutist haarata, millele aitas kaasa ka taotluslik hämarus ning tekstiline fikseerimatus etikettide puudumise näol, jäid pildid tummaks, vaikivaks nagu N.

Samas ütleb Ema, et "minuga on ta alati rääkinud" ja lasteaiakasvataja, kes sundis Ema Teadlase poole pöörduma, "lihtsalt ei armastanud teda". Niisiis, suhe Emaga on puhtalt afektiivne, keheline, väljaspool keelt ja kõne, väljaspool Sümbolset. Ema haigestumine ja kolm aastat lahusolekut integreerib N-i teatud määral Sümbolse – kasuperekond ja suhtlus Teadlasega tekitab kommunikatiivse, kuigi ebatäieliku keele. Keel on see, mis eraldab Subjekti Ema-Asjast, vangistab ta kultuuri, kastreerib tungid ja paneb tööle ihamasina lõputu mängu tähistajatega ja tähistatavatega, samas kui Asi ise on lõplikult välja suletud. N-i algne nimetamismaania ei ole ilmselt midagi muud kui raevukas katse rekonstrueerida Asja, taastada universumi ühtsus tähistajate, tähistatavate ja objektide samasuse kaudu (Teadlase purtsatus, et

N is born with a dysontogenetic disorder that inhibits the development of his speech and for a very long time he does not speak at all, until he starts speaking unexpectedly at the age of 3 or 4 – "in the language of angels" as Mother understands it. Unable to form sentences, he only uses nouns, mechanically listing things in nominative form, naming them, but phenomenally doing so in 78 different languages, as the Scientist, to whom he is referred, is able to identify. The twists and turns in the story are related to traumas and the consequent changes in N's relationship with Language: mother's threat and locking herself out of the apartment leads to N's "nominalisation" being substituted by mumbling; a fire and Mother's physical trauma, a fractured leg, and the ensuing mental illness and separation from N bring about the unexpected healing of the Silent, a (temporary) normalisation of his speech. According to the Scientist, Mother is misdiagnosed with endogenous depression; in her opinion, it is autism. At the same time, N is handed over to a foster family with his speech continuing as normal, but as the Scientist points out, this is only as a result of N's stupendous effort of will. He uses parts of the brain that are not normally associated with speech, and symbolic communication remains inaccessible to him: "He speaks as if reading from a stylistically impeccable and always relevant work of literature. Perfect syntax and intonation." (Scientist)

We begin to realise that what remains inaccessible to N is not just symbolic communication, but the Symbolic as a whole, this Lacanian register, integration with which is the basis of subject formation: society, the paternal, the great Other, law, language. For Jacques Lacan (1901–1981), the existence of symbolic relationships presupposes (human) language, which internalises prohibitions and demands. We could even say that language is the Symbolic. The trauma that underpins Lacan's psychoanalysis is the loss of the fantasmatic Thing (the Real), separation from the maternal body, and entry into the registers of the Symbolic (society) and Imaginary (self-image or -awareness). Linguistically deficient, N is not integrated into the Symbolic, not a formed Subject: he has no name or father; he is N. And in the absence of a name, there has been no transition to the "human condition", as Lacan puts it. The Father, or rather the Name-of-the-Father, as the embodiment of the symbolic phallus and master-signifier is a figure in the Lacanian signification process of the Symbolic, which cuts the child off from the pleasure of the physical-maternal Mother-Thing, the *jouissance* and unity felt in connection with the mother's body, and establishes a paternal metaphor, extracting the child's desire from the grasp of the mother's desire.³ But N does not symbolise, is never really separated from the maternal Mother-Thing. (As the Scientist puts it: "On a personal level, I have not been in contact with him; he never focused on my person. So as a person, I hardly know him at all." To put it the other way around: N never saw her as a person because he was not a person himself.)

Even at his best, N is only able to internalise language to a limited extent or partially; it sort of slides off him, doesn't stick. Many languages or no language at all is essentially the same thing: total excess as opposed to total absence of language. In communicative terms, however, there was no significant difference between the two conditions. In a sense, the paintings and photographs that Epner and Zolotko left on the walls of the museum without any labels began to work the same way. These were images that you glanced over without them really catching your eye. And without you being able to grasp the image, which was also helped by the intentionally





Tartu Kunstmuuseumi näitusevaated
Fotograaf Hedi Jaansoo

Tartu Art Museum exhibition views
Photographer Hedi Jaansoo

ta "ei salli asju mis teevad üleliigset häält", on siinkohal üpris kõnekas: keel ja a(A)si ei käi kokku), samas kui mõisemine markeerib selle katse läbikukkumist, letargiasse langemist. Ja kui peale tulekahju tundubki, et N-i subjekt moodustub, siis lohe lennutamise episood markeerib selle katse lõplikku nurjumist.

Et Emale pandud diagnoos oli väär, osutab tema lugu, et haiglas õpetas üks vanamees teda lohete valmistama, endogeense depressiooni üks sümptomeid on aga just huvipakkuvate tegevuste vastu huvi puudumine. Lõpuks haiglast välja saades valmistabki ta lohe, kuidagi ilmub välja ka N, kuid lennutades see lõpuks puruneb, mille peale N ajab Ema minema, öeldes: "Mine ära, ma hakkam nüüd rohu sees elama." Näis, et N suudab oma iha suunata Emalt välisele mõnuobjektile – lohele. N võttis nõõri ja ema lohe, kuid vigastatud jalaga Ema ei suuda temaga sammu pidada ja kukub, samas kui N jookseb edasi ja hõigub üpris tähenduslikult: "Ema, Ema, Ema!" Kuid ei, Ema kui lohe ja lohe kui väline objekt, Sümboolse korra esindaja, habras, puidust ja paberist konstruktsioon kukub kokku, millega kukub kokku ka N-i habras subjekt.

Mida ta õieti mõtleb, kui ütleb, et hakkab elama rohu sees? On see olemine ilma olemasoluta, eksistentsita: *Dasein ohne Sein*? Mida ta mõtleb, kui kümme aastat hiljem alasti ühte kirikusse marsib, Kuningväravatest läbi, otse altarisse (Preestri kirjelduse järgi otsustades siis õigeusu kirikus), tavainimesele keelatud sakraalsesse ruumi kusagil välismaal, korrates hüsteeriliselt ainult ühte lauset: "Ma olen siin, ma olen siin." "Siin" on kummaline sõna, sel ei ole tähendust, vaid üksnes osutus. Siinsust ei ole olemas; siin saab olla ainult seal, kus on isik, kes seda ütleb.

N on mingis mõttes liminaalne olend, ühtepidi justkui oleks selles maailmas, SIIN, aga teistpidi ikka üldse mitte. Jumal on mingis mõttes kaotatud Asja projektsioon Sümboolses registris. Kui absoluutne Teine on jumal samal moel kättesaamatu ja väljasuletud – ega Lacan asjata ei öelnud, et korrektne oleks tänapäeval öelda, et "Jumal pole mitte surnud, vaid jumal on mitteteadvus".⁴ Meenub ka Michel Foucault tähelepanek hulluse kohta enne uusaega, et kuna hullu sonimises võis kõlada jumala – ehk siis mitteteadvuse – hääl, siis oli igaks juhaks targem teda õndsakest mitte puutada. Preester ütles N-i kohta: "Mulle justkui hetkeks avanes midagi temas ja nendes sõnades. [...] Teate, ma nägin temas ja selles olukorras mingit põhjanevat ja helget tõe inimese olemuse kohta. Seda on raske ja ilmselt võimatu sõnadesse panna." Niisiis, N, kellel polnud tähendust, aga oli üksnes osutus, oli Preestri käsitluses inimesuse piirjuhtum, mis müstilisel moel avas midagi olemise kui sellise kohta.

Lakaniaanlikus leksikas on sellise objekti, mis tähistab negatiivselt olemise müstilist tuuma, kasutusele võetud mõiste "objekt väike a" (*objet petit a*). Objekt väike a on kaotatud objekti – Asja, suure A – piirjoon, jäänus kaotatud objektist, kaotus ja selle hallutsinatoorne asendus ühekorraga, kust Reaalne, väljasuletud nauding veel välja immitseb. Lacani ühes varajases sedastuses on see subjekti iha, mille subjekt ise objekti projitseerib; nii ei ole objekt väike a ühest küljest muud "kui üks kirjatäht", mis aga siiski näib "olevat miski".⁵ Ja mida muud on ka N kui üks kirjatäht?

Loo kulminatsioonis saabub Vaikiv tagasi koju. Üks koguduse liige, Naine, oli ta võtnud enda juurde, kuid suutmata lõpuks teda enam välja kannatada, tõi ta koju tagasi. Kuid sinna pidama ta ei jää, vaid hakkab jalutama edasi-tagasi kahe asula vahel, muutudes omalaadseks ihade ja fantaasiate ekraaniks: teda peeti hulluks läinud meditsiiniüliõpilaseks,

dim lighting and lack of textual anchoring in the form of labels; the images remained speechless, silent like N.

On the other hand, Mother says that "he has always talked to me" and the kindergarten teacher, who forced Mother to turn to the Scientist, "just didn't love him". So, the relationship with the mother is purely affective, corporal, outside of language and speech, outside of the Symbolic. To an extent, Mother's illness and three years of separation integrate N into the Symbolic – the foster family and communicating with the Scientist create a language for communication, albeit one that is incomplete. Language is what separates the Subject from the Mother-Thing, imprisoning him in culture, castrating his drives and activating the desiring machine's endless play of signifiers and signifieds, while the Thing itself is irrevocably excluded. N's naming mania is probably nothing more than a furious attempt to reconstruct the Thing, to restore the unity of the universe through the sameness of signifiers, signifieds, and objects (quite revealing here is the Scientist's outburst that she doesn't "tolerate things that make excessive noise" – language and the t(T)hing shall not mix), while mumbling marks the failure of this attempt, a lapse into lethargy. And if, after the fire, it seems that N is forming a subject, then the episode of flying a kite marks the ultimate failure of this attempt.

The fact that Mother was misdiagnosed is suggested by her story about an old man in the hospital who taught her how to build a kite; one of the symptoms of endogenous depression is a lack of interest in captivating activities. Eventually, when she is released from hospital, she does make a kite; somehow N also appears, but when they fly the kite, it breaks, which makes N drive his mother away, saying: "Go away, I'm going to live in the grass now." It seems that N is finally able to direct his desire from his mother at an external object of pleasure – the kite. N picks up the cord and Mother takes the kite, but with an injured leg, she cannot keep up with him and falls, while N keeps on running on and shouting, quite meaningfully: "Mother, Mother, Mother!" But no, the transfer from Mother to the kite as an external object, a representative of the Symbolic order, fails – a fragile structure of wood and paper collapse, causing N's fragile subjectivity to collapse with it.

What does he really mean when he says he's going to live in the grass? Is it existence without being: *Dasein ohne Sein*? What is he thinking when he marches naked into a church somewhere abroad ten years later, right through the royal doors and into the altar (this appears to be an Orthodox Church, judging by the priest's description), a sacred space forbidden to the layman, hysterically repeating a single sentence: "I am here. I am here." "Here" is a strange word; it has no sense, only reference. There is no here-ness; here can only be where the person is that is uttering it.

In a sense, N is a liminal being; in a way, he is in this world, HERE, but then again, he is not here at all. In a sense, God is a projection of the lost Thing in the Symbolic register. As the absolute Other, God is inaccessible and shut out in a similar way; Lacan had good reason to say that today it would be correct to say not that "God is dead" but that "God is subconscious".⁴ We are also reminded of Michel Foucault's observation about madness before the modern era – that since the ramblings of the insane might be the voice of God – or the subconscious – it is wiser not to lay a finger on the blessed fool just in case. The Priest said about N: "It was as if for a moment something opened up for me in him and in those words. [...] You know, I saw in him and in this situation some fundamental and serene truth about human nature. It's difficult and probably impossible to



19 pühakuks, tervendajaks. Inimestega kontaktist ta keeldus, vaid Lapsele, kes talle tee peale ette astus, kinkis ta kivi, millel "oleks nagu naeratus". Ateistist Teadlane oli algusest peale eitanud või õigemini tõrjunud N-i loo episoodide müstilisi või religioosseid tõlgendusi, millede kaudu seda lugu rääkis religioosne Ema. Iseenesest on üsna sümbolne, kuidas epiloogis, kui Ema ja Teadlane peale nende kaksikportree filmimist püsti tõusevad ja minema lähevad, selgub, et Teadlane on pime. Vigane ja lonkav Ema talutab pimedat Teadlast. Teadlane ei ole võimeline nägema N-i tervikuna, keeldub nägemast olemise müstilisest ulatuvusest, samas kui Ema on ise liiga vigane, igas mõttes, et oma vigast poega aidata.

Muide, just Pühaku figuuris, keda Lacan oma psühhoanalüüsis vastandas Kapitalistile (ja samastas psühhoanalüütikuga), nägi ta väljapääsu Kapitalisti diskursusest. Vastupidiselt tavaarusaamale ütles ta, et pühaku äri, pühaku *business* ei ole *caritas* (hool ja headus), vaid "ta käitub nagu prügi". Tema *business* on "*trashitas*".⁶ N-i kohta öeldakse: "Ta oli väga kõhna. Juttu ei räägi ja inimesi kardab. Riided närused. Mis talvel, see suvel seljas. Pani mingit kaltsukest endale kaela ümber, kui väga külmaks läks." (Vanamemm) Pühak kehas tab "väikest objekti a" – selle abjektset külge, kaotatud põhjust, ülejääki. Zolotko Vaikiv kinkis teda teele vaatama tulnud Naisele kilejupi, sisuliselt täiesti mõttetu prügi, "justkui mälestuseks", nagu Naine videos ütleb. N pani iha tööle, "tema käimises oleks nagu mingi tagamõte" (Nooruk), sest "seni, kuni ta kõnnib, on meil, inimestel, lootust" (Vanamemm). N, asetudes objekt väike a kohale, loob ruumi, kus lõhestunud subjektsust on võimalik artikuleerida. Ja ilmselt just seepärast käsitleb Lacan pühaku figuuri Psühhoanalüütiku diskursiivse mudelina. N on õieti tühik, kuid olemata õieti midagi, näib siiski olevat miski.

*

Aastaid tagasi sai seoses Zolotko "Asjade" projektiga tõdetud, et tema kunsti põhipolaarsus seisneb Keele ja Religioosse/Müstilise vastanduses: "Erinevalt varasematest teostest, mis omal kombel afirmeerisid veendumust Keelest kui maailma piirist, läheb Zolotko siin kaugemale, nimelt näib, justkui ütleks ta meile, et Keel pole küllaldane kirjeldamiseks olemise fundamentaalseid protsesse. Ühesõnaga, kusagil on veel mingi tähendus, mis tõenäoliselt on kaotsi läinud. Ja kuidagi ei saa mööda tundest, et see kõikehõlmav postapokalüpsis Zolotko teostes on ikkagi mingit sorti karistus mingit sorti TÕELISE TÄHENDUSE kaotuse eest."⁷

Kuid see installatsioon on kummalisel kombel õnneliku ja isegi optimistliku lõpuga. Vaikivast, sellest Sümbolseesse integreerimatust olendist, saab omalaadne ihapeegel, kes pakub inimestele tröösti, juurdepääsu olemise müstilisele ulatuvusele, sellele "tõelisele tähendusele". Kuid nagu psühhoanalüütik usklikule, tuleb mul ka praegu Zolotkole öelda: ma tean, et sa tahtsid kõige paremat, aga jumalat ei ole, see kõik on sinu peas. Tegelikult sa tead seda Asja.

"Vaikiv" on kahtlemata võimas ja eepiline installatsioon, mille puhul on üleväl vaid üks küsitavus. Hea küll, teine on veel: installatsioon ei oleks suurt midagi kaotanud ilma nende täiendavate arhiivipiltideta. Kuid peamine probleem on siiski see, et kui terve teos rääkis N-ist puuduoleku kaudu, isegi maternaalsete põhifiguuride tekst tuli kaadri tagant, samas kui kaadris nägime üksnes nende reageeringuid, afekte jms, siis tundus portree N-ist (Evelin Zolotko maal) selles

put it into words." So, N, who had no sense but only reference, was in the Priest's view a borderline case of humanity, mysteriously revealing something about being as such.

In the Lacanian vocabulary, a negative signifier of the mystical core of being, is known as *objet petit a*. *Objet petit a* is the outline of the lost object – the Thing, or A – a remnant of the lost object, the loss and a hallucinatory replacement at the same time, with the Real, or excluded *jouissance*, still seeping out from it. According to an early statement by Lacan, it is the subject's desire projected onto the object; so, on the one hand, the *objet petit a* is "nothing but a letter", but it still seems to "be something".⁵ And what else is N than just a letter?

The story culminates with the Silent arriving back home. A member of the congregation, the Woman, had taken him in, but unable to put up with him any more, brought him back home. But he does not stay put; he begins to walk back and forth between two settlements, becoming a kind of screen of desires and fantasies: he is thought to be a medical student who has lost his mind, a saint, a healer. He refuses to establish contact with people; only the Child who steps on the road and blocks his way gets a stone as a gift from him which looks like there's a smile on it. From the beginning, the atheist Scientist denies, or rather rebuffs, any mystical or religious interpretations of the episodes in N's story as told by the religious Mother. In fact, it is quite symbolic how in the epilogue, when the Mother and the Scientist get up and leave after the filming of their double portraits, it is revealed that the Scientist is blind. The disabled, limping Mother leads the blind Scientist. The Scientist is not able to see N as a whole, refuses to see the mystical dimension of being, while the Mother is herself too afflicted in every way to help her afflicted son.

By the way, it was in the figure of the Saint, whom he contrasted with the Capitalist (and identified with the psychoanalyst), that Lacan in his psychoanalysis saw a way out of the discourse of the Capitalist. Contrary to popular belief, he said that the saint's business is not *caritas* (kindness and charity); instead, "he behaves like trash". His business is *trashitas*.⁶ Old Woman says about N that "He was very skinny. Didn't talk much and was scared of people. Clothes tattered. What he wore in winter, he wore in summer. Put some piece of rag around his neck when it got very cold." The Saint embodies the *objet petit a* – its abjected aspect, the lost cause, the surplus. Zolotko's Silent gave the Woman who came to see him on the road a piece of plastic, essentially a completely meaningless piece of trash, "like a keepsake", says the Woman in the video. N made desire work, "there seems to be a point to his walking" (the Young Man), because "as long as he walks, we humans have hope" (the Old Woman). By assuming the position of *petit objet a*, N creates a space where divided subjectivity can be articulated. And this is probably why Lacan sees the figure of a saint as a discursive model of the Psychoanalyst. N is really a lack (*manqué*), but without being really anything, still seems to be something.

*

A few years ago, writing about Zolotko's project "Things" (Asjad), I arrived at the conclusion that the main polarity of his art lies in the opposition of Language and the Religious/Mystical: "In contrast to his earlier works, which in a way affirmed the conviction about Language as the limit of the world, here Zolotko goes further; in particular, it seems as if he is telling us that Language is not sufficient for describing the

komplektis täiesti üleliigsena. N olekski pidanud jääma fantasmaatiliseks figuuriks, kellele vaataja oma kujutluses ise näo annab.

*

Mõnistes, minu maakodu lähedal, nägin mitu aastat järjest suviti peaaegu iga kord, kui sinna sattusin, külavahel ringi käimas ühte musta peaga ligi kahekümneaastast ilmse vaimse puudega poissi. Ta oli alati ja iga ilmaga sinistes lontis dressipükstes ja mustades kummikutes ning alati liikvel. Ta lihtsalt käis mööda külavaheteed edasi-tagasi. Ristisin ta mõttes "põhimeheks". Kuid ühel suvel teda enam ei olnud. Sellest on nüüd mitu aastat ja rohkem pole ma teda kunagi näinud. Aga iga kord, kui Mõnistest läbi sõidan, tuleb ta mulle meelde.

Anders Härm on kuraator, kunstikriitik ja -teoreetik, Eesti Kunstiakadeemia lektor, kuraatoriõppe suuna juht, Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumi juhatuse liige.

fundamental processes of being. In a word, somewhere there is some meaning that has probably become lost. And there is no way to escape the feeling that this all-encompassing post-apocalypse in Zolotko's works is still some sort of punishment for the loss of some sort of REAL MEANING."⁷

Strangely enough, the present installation has a happy, even optimistic ending. The Silent, this being who cannot be integrated into the Symbolic, becomes a kind of mirror of desire, offering people comfort, access to the mystical dimension of being, to its "real meaning". Just like the psychoanalyst says to the believer, however, I now have to say to Zolotko: I know you aimed for the best, but there is no god; it's all in your head. In reality, you know this Thing.

"Silent" is undoubtedly a powerful and epic installation, with only one questionable feature sticking out. All right, there is also another one: the installation wouldn't have lost much if there hadn't been these additional archival images. But the main problem still is that while the whole work talks about N through his absence – even the words of the main maternal figures come from behind the scenes and we only see their reactions, affectations and so on, in the videos – the portrait of N (a painting by Evelin Zolotko) seemed completely out of place in this context. N should have remained a phantasmatic figure, who only has a face in the viewer's imagination.

*

In Mõniste, near my country house, for several years in a row in the summer, almost every time I went there, I saw a dark-haired boy, almost twenty years of age, with an obvious mental disability, walking around in the village. Whatever the weather, he was always wearing loose blue sweatpants and a pair of black rubber boots, and was always on the move. He just walked up and down the village road. In my mind, I baptised him "the main man". Then one summer he was gone. It's been several years now and I've not seen him again. But every time I drive through Mõniste, I am reminded of him.

Anders Härm is a curator, art critic and theorist, lecturer and Head of the Curatorial Studies module at the Estonian Academy of Arts, and board member of the Contemporary Art Museum of Estonia.

* "Nägin seda tüüpi rongis / ja näis, et ta on takerdunud / ühte neist abstraktsetest transsidest. / Ja ta hääliitses: "Uh...uh...uh...". / Ja Fred ütles: "Ma arvan, et tal on mingid valud. Ma arvan, et see on valukarje." / Ja ma ütlesin: "Valukarje?" / Sel juhul on keel viirus. / Keel! / See on viirus!" / – Toim.

1 Sandra Jõgeva, Kunst on Eestis 2020. aastal üldiselt mahakäinud valdkond. – Eesti Ekspress 5. VIII 2020.

2 Näituse "Vaikiv" tutvustus Tartu Kunstimuuseumi kodulehel. Vt <https://tartmus.ee/naitus/vaikiv/>.

3 Et tegu on Jacques Lacani psühhoanalüüsi põhinarraatiivi kuuluva info lühikokkuvõttega, siis ei ole siin eraldi tema tekste välja toodud. Eestikeelse ülevaate Lacani psühhoanalüüsist leiab näiteks Jaanus Adamsoni artiklist kogumikus "20. sajandi mõttevoolud" (Toim. Epp Annus), Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2009, lk 181–212.

4 Slavoj Žižek, God is dead, but he doesn't know it. Lacan Plays with Bobok. – lacan.com 4. IV 2009. Vt <https://www.lacan.com/essays/?p=184>.

5 Hasso Krull, Psühhoanalüütilised mõisted ja nende tõlkeprobleemid. Lacanlik vaatepunkt. – Keel ja Kirjandus 1998, nr 10, lk 674–679.

6 Jacques Lacan, Television. A Challenge to the Psychoanalytic Establishemnt. Toim. Joan Copjec. London & New York: W. W. Norton & Co, 1990, lk 13–17.

7 Anders Härm, Entroponaut keele krematooriumis. Jevgeni Zolotko (de)installatiivne kunst. – KUNST.EE 2014, nr 3, lk 106–112.

1 Sandra Jõgeva, Kunst on Eestis 2020. aastal üldiselt mahakäinud valdkond. – Eesti Ekspress 5. VIII 2020.

2 Introduction to the exhibition "Silent" on the website of Tartu Art Museum. See <https://tartmus.ee/en/exhibition/vaikiv/>.

3 As this is a brief summary of the basic narrative of Jacques Lacan's psychoanalysis, his texts are not cited here separately.

4 Slavoj Žižek, God is dead, but he doesn't know it. Lacan Plays with Bobok. – lacan.com 4. IV 2009. Vt <https://www.lacan.com/essays/?p=184>.

5 Hasso Krull, Psühhoanalüütilised mõisted ja nende tõlkeprobleemid. Lacanlik vaatepunkt. – Keel ja Kirjandus 1998, No 10, pp 674–679.

6 Jacques Lacan, Television. A Challenge to the Psychoanalytic Establishemnt. Ed. Joan Copjec. London, New York: W. W. Norton & Co, 1990, pp 13–17.

7 Anders Härm, Entroponaut keele krematooriumis. Jevgeni Zolotko (de)installatiivne kunst. – KUNST.EE 2014, No 3, pp 106–112.





29. V-8. XI 2020
Riia fotokunsti biennaal 2020
Enam kui 60 osalejat

20. VIII-13. IX 2020
RIBOCA2
Enam kui 65 osalejat ja 9 kollektiivi

4. IX-4. X 2020
"Survival Kit II"
Ligi 30 osalejat ja kollektiivi

Ükskord kahe aasta tagant...

*Indrek Grigor arutleb Riia koroonaaegse kunstielu
näitel biennaalide tuleviku üle.*

Ühe biennaali jagu ehk kaks aastat tagasi oli kunstimaailma kevadet ja suve valdavaks teemaks biennaalindus, millest oli toona põhjust juttu teha ka Kodu-Eesti kunstikriitikas, sest Riias startinud rahvusvahelise haarde ning Balti riikide jaoks enneolematu eelarvega RIBOCA tõi biennaali kui mainesündmuse formaadi täieõiguslikult ka meie õuele. Ning osaliselt just seetõttu pälvis rahvusvaheliste kunstialaste esindusväljaannete tähelepanu ka samale aastale sattunud Balti triennaal. Biennaale hurjutati nii selle eest, et tegemist on olemuslikult kolonialistlike näitustega, mis koondavad vaid Lääne kunsti standardi järgi teostatud teoseid ega oma sel juhul kontakti toimumispaikadega, kui ka selle eest, et panustades lokaalsusele, võetakse kunstitilt ära poliitiline jõud, kuna sel juhul keskendutakse väärtustele, millel ei ole rahvusvahelist haaret ning mis seetõttu ei kõneta üle maailma kohale sõitnud publikut.

Asjaolu, et see diskussioon biennaalide ümber lahvas just 2018. aastal, tundus samas ootamatuna, sest tegemist ei olnud "biennaalide biennaali" ehk Veneetsia kunstibiennaali toimumisaastaga. Miks see nii juhtus, ei oska ma tänini päris hästi enesele selgitada, kuid pähe tulevad kaks võimalust. Esiteks, et Veneetsia biennaal ainuüksi oma mahuga ei jäta ruumi millestki muust rääkimiseks. Ning teine (ja juhul kui see on pädev, siis esimesega seotud) põhjus, et kriitiline hulk muid kunstibiennaale on teadlikult oma tegevusaastaks valinud aasta, mil Veneetsia biennaali ei toimu – ja nii on iga selline "vaheaasta" kasvanud vahel isegi sündmusterohkemaks kui kõigi tähelepanu pimestavad Veneetsia biennaali suved.

Iseenesest täiesti mõistlik strateegia – oma tegevust Veneetsia biennaali rütmiga sünkroniseerida –, sai tänava aga halvava hoobi. Põhja-Itaalia oli kevadel Euroopa ja sisuliselt ka maailma seisanud koroonaviiruse leviku epitsentris ning nii lükati tänavune Veneetsia arhitektuuribiennaal järgmisse aastasse ning 2021. aastal toimuma pidanud kunstibiennaal lükkus 2022. aastasse. Võimalik muidugi, et minu kunstikriitiku pea mõtleb siinkohal üle. Maailmas on seni igal aastal toimunud hinnanguliselt ligi pool tuhat iga-aastast, biennaalset, triennaalset, kvadrinnaalset jne korduva rütmiga rahvusvahelist suurnäitust. Ja on täiesti võimalik, et

29. V-8. XI 2020.
Riga Photography Biennial 2020
More than 60 participants

20. VIII-13. IX 2020
RIBOCA2
More than 65 participants and 9 teams

4. IX-4. X 2020
"Survival Kit II"
Nearly 30 participants and teams

Once upon a biennial...

*Indrek Grigor discusses the future of biennials, based
on the example of the Riga art scene in the time of corona.*

Two years or one biennial ago, the predominant spring and summer topic in the art world was biennialism, and at the time, it was worth mentioning also within the Estonian art scene, as RIBOCA, a project launched from Riga with international aims and an unprecedented budget (as far as the Baltic states were concerned), justifiably introduced us to the format of a biennial as a PR event. And it was partly because of this that the Baltic Triennial, also held in the same year, attracted the attention of renowned international art publications. These biennials were criticised both for being essentially colonialist exhibitions, bringing together works of art completed only based on the Western art standard, thus lacking a connection with the venues; as well as, for depriving art of its political power by emphasising locality, as it focuses on values without international reach and which therefore do not speak to the audiences who have arrived from all corners of the world.

However, the fact that this discussion about biennials erupted in 2018 seemed unexpected because it was not the year of "the biennial of biennials" – the Venice Art Biennale. To this day, I cannot quite explain why this happened, but two possibilities come to mind. First, the vast scope of the Venice Biennale alone does not leave room for any other topics of discussion. The second reason (and, if applicable, connected to the first) is that a critical mass of other art biennials are deliberately chosen to be held in a year when the Venice Biennale does not take place: and so, these "gap years" have sometimes become even more eventful than the dazzling summers of the Venice Biennale.

However, the perfectly reasonable strategy of synchronizing all activities with the rhythm of the Venice Biennale was dealt a death blow this year. In spring, northern Italy was at the epicentre of the spread of the coronavirus, which brought Europe and essentially the whole world to a standstill, so this year's Venice Architecture Biennale was postponed to next year, while the 2021 art biennial was postponed to 2022. It is possible, of course, that as an art critic, I am reading too much into this. Until now, an estimated five hundred annual, biennial, triennial, quadrennial and other major recurring international exhibitions have been held across the world every year.

kõik korraldajad muretsevad konkurentsi pärast tegelikult märksa vähem, kui ma siinkohal väita üritan. Siiski tundub mulle Veneetsia biennaali aasta võrra edasi nihkumine seisumilise sündmusena.

Koroonaaegne biennaal

Riia fotokunsti biennaal 2020 "Reaalsuse arheoloogia", mis pidi algse kava kohaselt avatama tänavu aprillis, oli karantiini tõttu sunnitud kõik oma sündmused ümber planeerima. Tihe festivalikava venis erinevatel näitusepindadel poole aasta peale. Esimene näitus avati küll kohe karantiini lõppedes mais, kuid viimane avanes alles 2. oktoobril Läti Kunstimuuseumis. Kui juunis tundus, et maailm on taas enam-vähem paigas, isegi Berliinist sai Baltikumi tulla, siis juba 20. augustil, kui Läti Rahvusraamatukogus avati poola kuratori Adam Mazuri kureeritud näitus "Kui sa mind unustad", oli nakatunute arv Poolas taas nii palju tõusnud, et kuraator ei saanudki Riiga sõita. Septembriks oli Läti aga juba kogu piirkonna kõige madalama nakatunute suhtarvuga ning kehtestas Eestist ja Leedust sissesõitjatele kahenädalase karantiini, mistõttu ei saanud kohale tulla biennaali viimase näituse "Fotograafia olemusest" leedulasest kuraator Paulius Petraitis.

Kuid juba 11. septembril, kui avati biennaali peanäitus "Ekraani ajastu II: maastik", oli avamisel kohal vaid üks osalevatest väliskunstnikest, soomlane Tuomo Rainio, keda kuraator Inga Brūvere nimetas avamisel kõige vapramaks meheks. Ise kureerisin biennaalile sümposiumi, mis leidis suuresti aset vaid tänu sellele, et 4. septembril teostati riiklikes struktuurides tõeline matemaatiline uperpall. Nimelt hoiti veel nädala jagu alal nn Balti mulli, leides allapoole ümardamise käigus, et Eestis nakatunute suhtarv ei ole mitte 16, vaid 15,98! See kummaline nädalaks paokile jäetud aken lubaski mul sümposiumi Eesti osalejad (kes moodustasid kolmandiku esinejatest) sõna otseses mõttes Lätti sokutada, vaid mõned tunnid enne seda, kui kell kukkus ja Eestist tulnuile 14-päevane karantiin kehtima hakkas.

Huvitava nähtusena jäävad 2020. aastast kunstiajalukku ka biennaalide kataloogid. Tänavune Riia fotokunsti biennaali toimkond, millele karantiin erakordselt lühikese etteatamisajaga sisse sõitis, otsustas, et trükib kataloogi ära nii, nagu see algselt plaanitud oli, muutmata isegi programmi kuupäevi. Lähtuti seisukohast, et isegi kui biennaali üldse ei toimu, jääb maha dokument sellest, mis oleks võinud olla. RIBOCA kataloog meenutas seevastu algse kataloogi kommenteeritud faksiimileväljaannet, kus kõik, mis ei realiseerunud, oli maha tõmmatud, ning mis vaja lisada, oli lisatud.

Hirmu nakkus

Juba üksteist aastat Riia sügisese näituste hooaja avanud festival "Survival Kit", mida korraldab Läti Kaasaegse Kunsti Keskus, kandis sel aastal nime "Turvalisus on hirmutav". Muide, see festival tõstis mõõdunud aastal oma toimumisaja sügisest kevadesse, aga koroonaaegsel ajendil toimus see tänavu siiski hilissuvel. Saatuse iroonia.

Jah, turvalisus on hirmutav. Just see tunne valdab mind kevadest saati pidevalt. Kõik, milles näis võimalik olla kindel, on järsku kõikuma löönud. Ja nii omandasid selgelt artikuleeritud kapitalismikriitilised teosed, nagu näiteks Sigrid

And it is quite possible that all of the organisers are actually much less concerned about competition than I am trying to claim here. However, it seems to me that postponing the Venice Biennale by a year is a seismic event.

A biennial in the time of corona

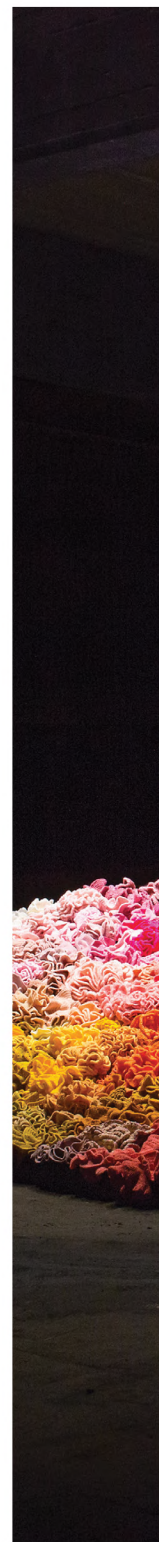
Originally scheduled to open in April this year, the Riga Photography Biennial 2020 "Archaeology of Reality" was forced to reschedule all events due to lockdown. The dense festival programme was stretched out across various venues for half a year. While the first exhibition was opened immediately after the end of the lockdown in May, the last one was opened only on 2 October in the Latvian National Museum of Art. If in June it seemed that the world was more or less normal again, and it was even possible to travel from Berlin to the Baltics, then already on 20 August, when the exhibition "If You Forget Me", curated by the Polish curator Adam Mazur opened at the National Library of Latvia, the infection rate in Poland had again risen so much that the curator was not able to travel to Riga. By September, however, Latvia already had the lowest rate of infections in the entire region, and imposed a two-week quarantine on anyone travelling from Estonia and Lithuania, which prevented Paulius Petraitis, the Lithuanian curator of the biennial's last exhibition "On Photographic Beings" from attending the event.

However, already on 11 September, when the main exhibition of the biennial "Screen Age II: Landscape" opened, only one of the participating foreign artists was present, Tuomo Rainio from Finland, whom the curator Inga Brūvere called the bravest man at the opening. I myself curated a symposium for the biennial, which took place largely due to the fact that on 4 September, a veritable mathematical somersault was performed at the government level. Namely, the so-called Baltic bubble was kept in place for another week, as in the course of rounding down, it was discovered that the infection rate in Estonia was not 16, but 15.98! This peculiar window that was left ajar for a week allowed me to practically smuggle the symposium's Estonian participants (who made up a third of the presenters) to Latvia, just a few hours before the clock struck and a 14-day quarantine was imposed on all arrivals from Estonia.

As an interesting phenomenon, the catalogues of the biennials will also go down in art history as representative of the year 2020. The organising committee of this year's Riga Photography Biennial, which was affected by lockdown at exceptionally short notice, decided to print the catalogue as originally planned, without even changing the dates of the programme. The committee reasoned that even if the biennial were to be cancelled altogether, there would still be something documenting what could have been. The RIBOCA catalogue, on the other hand, looked like an annotated copy of the original catalogue, where cancellations had been crossed out and necessary additions included.

The disease of fear

For 11 years, the autumn exhibition season in Riga has been kicked off by the festival "Survival Kit", organised by the Latvian Centre for Contemporary Art, this year titled "Being Safe is Scary". By the way, this festival was rescheduled last year from autumn to spring, but due to the corona situation, it



25 Viiri 2019. aasta suve tähtteos “Kontor, kallid kodu”, mis ironiseerib võimatuse üle vabakutselisena puhata, tänases päevas hoopis kummalise tähenduse. Nagu puhkus, nii ei ole ka töö enam puutumatu; kummagi protsessi õnnestumises ei või olla enam kindel. Sürreaalsed kompositsioonid ja situatsioonid Viiri fotodel on ühelt poolt kabuhirmus pea kaotanud kontoritöötaja lõhestunud vaimu jäädvustused, teisalt aga totter Zoomi koosoleku elustamiseks kolleegidele mängitud kodukontori teater.

Selles valguses oli festivali parimaks tööks prantsuse poliitiliste aktivistide liikumise PEROU manifest pealkirjaga “Võttes arvesse, et on tõenäoline, et selletaolised sündmused võivad korduda”, 2013. aastal valminud video. Töö dokumenteerib Pariisi lähistel asunud ja 140 Rumeenia päritolu immigrandile koduks olnud illegaalse küla ehitust ja hilisemat hävitust valitsuse käe läbi. Trööstitusse sügisesele mudamüklasse rajatakse miniatuurne kogukonnakeskus, mille ehitust saadab videos loetelu lõputust rodust bürokraatlikest põhjustest, miks kogu asundus nii selle elanikele kui ka teistele inimestele ohtlik ning seeläbi ebaseaduslik on. Kivi märke veeretav Sisypheos on küll viljatu, ent igavesti turvalise olukorra sümbol; kogukonnakeskuse ehitajad aga töötasid erakordse innu ja kiirusega, teades, et häving on mööda pääsmatu.

Sarnast emotsiooni arendas ootamatul viisil edasi Omar Mismari video “Schmitt, sina ja mina”, mis on valminud aastatel 2016–2017. Mismar sõbrunes kahe relvapoe omanikuga Ameerika Ühendriikide idakaldal Maine'i osariigis, ligikaudu 9000 elanikuga Skowhegani linnakeses. Relvapoe pidajad Bruce ja Bailey on kõige stereotüüpsemad karakterid: valged keskealsed mehed, õllekohtude ning nokkmütsiga, millel suurelt kiri “Trump”. Kuid enne kui hea lugeja kujutlus lendama hakkab, tahan rõhutada, et olenemata Bruce'i ja Bailey ilmest karikatuursusest ei tee video autor nende kulul kordagi nalja ega ürita neid esitada madalalaubaliste relvafanaatikutena. Mismar andis meestele lugeda katkendi 20. sajandi alguse mõjuka saksa politoloogi Carl Schmitti raamatust “Poliitilise mõiste” (Der Begriff des Politischen, 1932), kus Schmitt argumenteerib, et poliitilisus kui selline on taandatav vastandusele sõbra ja vaenlase vahel. Ehk et poliitika seisneb vaenlase sõnastamises ning sõda on poliitika ekstreemne vorm.

Tegemist on saksalikule akadeemilisele traditsioonile kohaselt keerulises keeles filosoofilise tekstiga, mida Bruce ja Bailey löigi lõigu haaval loevad ja tänapäeva maailmapoliitika kontekstis enesele mõtestada üritavad. Aga nagu öeldud, video ei muutu kordagi labaseks. Kusjuures, nihe tekib ennekõike sellest, et akadeemilised tekstid ei ole mõeldud reaalsuse läbi kirjeldamiseks, vaid neid tuleb lugeda laiema filosoofilise traditsiooni kontekstis. Teadus kirjeldab ennekõike teadust ennast, ja nii nagu Viiri teoses on pahupidi töö ja puhkus, kummaski ei või enam kindel olla, näib ka Mismari video pahupidi pööravat teooria ja praktika. Relvapoe müüjad seisavad järsku silmitsi tõdemusega, et relvale kui korra taastamise ja tagamise instrumendile omistatud turvatunne on teoreetiline (loe: sõltub vaatepunktist) ning seeläbi näiline. Vaenlane on tinglikult öeldes paratamatu. Nii nagu töö eeldab puhkust, eeldab ka sõber vaenlast. Ning üks on teise suhtes paratamatult antagonistlik.

Mis “postkoroona” maailmas juhtunud näib olevat, on see, et kehtivad antagonistlikud paarid ei ole enam püsivad. Töö võib hoobilt kaotada oma tähenduse n-ö poliitilise vaenlasena, kui seda järsku enam teha ei saa. Ja ma ei räägi siin

nevertheless took place in late summer this year. Isn't it ironic?

Yes, safety is scary, indeed. That has been my predominant emotion since spring. Everything that seemed to be rock-solid, suddenly started to shake. And so, well-articulated works critical of capitalism, such as Sigrid Viir's masterpiece from the summer of 2019, “Office, Sweet Home”, an ironic perspective on how impossible it is to rest as a freelancer, took on a considerably stranger meaning. Just like a holiday, work is no longer inviolable; you can no longer be sure of the success of either process. On the one hand, the surreal compositions and situations on Viir's photographs are a record of the fragmented psyche of a scared office worker, while also doubling as silly home office theatre performed for colleagues to enliven a Zoom meeting.

In that respect, the best work of the festival was undoubtedly the manifesto “Considering that it is plausible that such events could be repeated”, a 2013 video by the French political activist movement PEROU. This work documents the construction and subsequent government-authorised destruction of an illegal village, home to 140 Romanian immigrants near Paris. A miniature community centre is built in a bleak autumnal patch of mud, the construction of which is accompanied on the video with an endless list of bureaucratic reasons why the whole settlement is dangerous for its inhabitants and other people, and why it is therefore illegal. Sisypheus, rolling a boulder up a hill, is a symbol of a fruitless but eternally safe situation; while the builders of the community centre worked with extraordinary enthusiasm and speed, aware that destruction was inevitable.

A similar emotion was unexpectedly developed further on Omar Mismar's video “Schmitt, You and Me” (2016–2017). Mismar befriended two gun shop owners in the town of Skowhega (pop. approx. 9,000), in Maine on the east coast of the United States. The gun shop owners Bruce and Bailey are the most stereotypical characters: white middle-aged beer-bellied men wearing caps emblazoned with the word “Trump”. But before the dear reader's imagination starts running wild, I want to emphasise that despite the obvious caricature-like qualities of Bruce and Bailey, the author of the video never makes fun of them or attempts to portray them as low-brow gun fanatics. Mismar had the men read an excerpt from “The Concept of the Political” (Der Begriff des Politischen, 1932) by Carl Schmitt, an influential political theorist from Germany who argued that the political can be reduced to the opposition between friend and foe. In other words, politics is about formulating who the enemy is, and war is an extreme form of politics.

Characteristic of the German academic tradition, this philosophical text was written in complex language, and Bruce and Bailey read it one paragraph at a time, trying to make sense of it in the context of current international politics. But as I already mentioned, the video never becomes banal. The shift arises primarily from the fact that academic texts are not intended to describe reality, but must be read within the context of a broader philosophical tradition. First and foremost, science describes science itself, and just as work and leisure are topsy-turvy in Viir's work, Mismar's video also seems to turn theory and practice upside down. The gun shop salesmen are suddenly faced with the realisation that the sense of security attributed to a gun as an instrument of restoring and maintaining order is theoretical (i.e. depends on the point of view), and is thereby deceptive. In some sense, the enemy is inevitable. Just as rest is a prerequisite of work, a friend is a



Bridget Polk
Kivide ja kiviklibu
tasakaalustamine
2020
kohakindel
installatsioon kividest
(detail), kolme nädala
pikkune *performance*
Fotograaf Hedi Jaansoo
RIBOCA2 tellimus

Bridget Polk
Balancing Rocks and
Rubble
2020
site-specific
installation of stones
(detail), three week
length performance
Photographer Hedi
Jaansoo
Courtesy of RIBOCA2



Aga tegelikult ei ole s***agi muutunud

16. mai asemel 20. augustil avanenud ning 11. oktoobri asemel juba 13. septembril ukseid sulgenud Riia rahvusvaheline nüüdiskunsti biennaal RIBOCA2 kattus oma lahtioleku aegadelt osaliselt festivaliga "Survival Kit 11". RIBOCA kandis seekord nime "ning järsku kõik õitses". Kui esimene RIBOCA 2018. aastal oli üle Riia linna laiali puistatud, siis tänavune koondu Daugava perval asuvasse sadamasse, kus laokile jäetud hooneid leidub omajagu. Kui RIBOCA2 kuupäevad muutusid mitu kuud vältavast biennaalist kuiseks suurnäituseks koroonajärgsel ajal, siis sündmuspaiade arvelt kokku tõmbamine ja ühe keskse hoone hõivamine oli ilmselt plaanipärane. Riia kunstielu üks kummalisemaid asjaolusid on nimelt krooniline näitusepindade puudus, ja nii toimub valdav enamus suuremaid kunstisündmusi kas laokil kinnisvarapindadel või lihtsalt kummalistes paikades. Ent kui iga kord uue hoone hõivamine on "Survival Kit" puhul programmeeritud osa, siis RIBOCA puhul näib tegemist olevat pigem hädavajadusega. Tõepoolest, kuskil oli ju vaja näitus teha.

RIBOCA-le seekord koduks olnud sadamahoone kolm kõrget korrust vestibüüli ja improviseeritud skulptuuriaiaaga jätsid mulje, nagu oleks tegemist suure nüüdiskunstimuseumiga, ning sarnaselt mõjus ka näitus ise. Korralikud kunstnikud, korralike töödega, korralikult välja pandud. Ja kui nüüd ausalt öelda, siis midagi enamast nagu ei olegi RIBOCA kohta öelda. Asjaolu, et ma paralleelselt käivitunud "Survival Kitist" siin pikemalt kirjutasin, ei tähenda, et see oleks tingimata silmapaistvalt parem näitus olnud. Pigem juhuse ajel leidsin selle (võimalik, et osalt ka tänu pealkirjale "Turvalisus hirmutab") mind lihtsalt paremini kõnetavat kui minu jaoks põhjendamatu positiivsusest pakatav "ning järsku kõik õitses". Kuid kokkuvõttes olid mõlemad näitused kummastavalt sarnased. Hästi kureeritud valik rahvusvaheliste kunstnike töid. Ehk täpselt see globaalne "tasapaks" kunst, millele keskendumist 2018. aasta biennaalinduse kriitikas näitustele ette heideti, kuid mida selle universaalse kõnevõime tõttu ka kaitsti.

Rangelt lokaalses dialektis oli lahendatud tänavune Riia skulptuurikvadiennaal, mis samuti septembri algul Riias avanes. Eripäraseks tegi selle asjaolu, et linnaruumi paigutatud skulptuurid olid kõik kohalike skulptoritelt. Kogu asi mõjus kokkuvõttes natuke Läti Kunstiakadeemia skulptuuri osakonna lõputööde näitusena. Ning kui te nüüd küsite, kas see oli siis millegi poolest parem kui "tasapaks" rahvusvaheline näitus, siis vastan ausalt: ei olnud.

Samas tuleb siiski mõnda, et festivalide pöördumine kohaliku autorkonna juurde on üks võimalik teema, mille üle koroonajärgsel ajal taustal mõelda. Nii näiteks langesid minu korraldatud Riia fotokunsti biennaali sümposiumi osalejate hulgast ära Saksa ja Taani päritolu esinejad, kelle arvelt lisandus Eesti ja Läti esinejaid, kusjuures ühtki lätlast alguses programmis ei olnudki. Läks sümposium sellest nüüd paremaks või halvemaks?

Ootamatu ja natuke küünilisena mõjuva vastuse kuurkirja The Art Newspaper esitatud küsimusele, kuidas korraldada biennaali koroonajärgsel reisikeeldude tingimuses, andis Bangkoki biennaali kunstiline direktor Apinan Poshyananda, kes ütles, et kunstnike reisi piirang ei ole probleem, kuna

prerequisite of an enemy. And one is inevitably antagonistic towards the other.

What seems to have happened in the "post-corona" world is that the current antagonistic pairs are no longer permanent. In one fell swoop, work could lose its significance as a so-called political enemy, if it is no longer possible to work. And I do not mean not working here like becoming unemployed, but specifically a situation where a third party intervenes, simply not allowing any more work to be done, just as a virus cannot be defeated by force.

Same sh*t, different day

The Riga International Biennial of Contemporary Art, RIBOCA2, was opened on 20 August (instead of 16 May) and closed already on 13 September (instead of 11 October), partially overlapping with the festival "Survival Kit 11". This time, RIBOCA was titled "and suddenly it all blossoms". While the first RIBOCA was scattered all over the city of Riga in 2018, this year's biennial was concentrated around a harbour on the banks of the Daugava, where there are a number of derelict buildings. Although the dates of RIBOCA2 changed from a multi-month biennial to a month-long major exhibition due to corona, reducing the number of venues and occupying a single central building probably went according to plan. One of the strangest aspects of Riga's art scene is the chronic shortage of exhibition spaces, which means that the vast majority of large art events take place either in derelict premises or simply in peculiar places. However, while occupying a new building for each "Survival Kit" is an essential part of its programme, then for RIBOCA, it seems to be an urgent necessity. After all, they had to be able to have an exhibition somewhere.

The three high storeys of the harbour building which housed RIBOCA this year, with a lobby and an improvised sculpture garden, gave the impression of a large museum of contemporary art, and the exhibition itself had a similar effect. Proper artists, with proper works, properly displayed. And to be honest, there is nothing more to say about RIBOCA. The fact that I wrote more about "Survival Kit", which was held at the same time, does not necessarily mean that it was a considerably better exhibition. It was rather more by chance (possibly also due to its title, "Being Safe is Scary") that it simply spoke to me more than the unfounded positivity (for me) of "and suddenly it all blossoms". But overall, the two exhibitions were strikingly similar. A well-curated selection of works by international artists. In other words, precisely the global "smooth" art which the 2018 biennials were criticised for, but which was also defended because of its universal ability to speak to the audience.

Also opening at the beginning of September, this year's Sculpture Quadrennial Riga was designed in a strictly local dialect. What made it special was that all of the sculptures placed in the urban spaces had been made by local sculptors. All in all, it looked a bit like a graduation exhibition by the sculpture department of the Art Academy of Latvia. And if you now ask if it was in any way better than the "smooth" international exhibition, I can honestly say: it was not.

At the same time, it must be acknowledged that festivals turning to local creators is one possible topic to consider in the corona context. For example, presenters from Germany and Denmark could not come to my symposium at the Riga Photography Biennial, which meant that there could be more

kohaheel on palju töökäsi ja kohalikke käsitöölisi, kes vajavad tööd. Et olevat tõenäoline, et biennaalid saavadki tulevikus niimoodi toimima, et kunstnikud saavad lihtsalt juhendid ja kohalikud jõud teostavad. Ent kui Tai on piisavalt suur riik, kus võib loota siseriiklikele turistidele, siis näiteks RIBOCA avalike suhete kontor töötas palehigis selle kallal, et välisriikide meediat sündmuspaigale meelitada, pakkudes nii reisi- kui ka majutuskulude katmist.

Laiemas plaanis on koroonaga tähendanud ennekõike töökohtade kadumist. Kui RIBOCA külmutas karantiini saabudes oma programmi ettevalmistuse, siis tõi see kaasa nii mõnegi inimese koondamise. 2018. aastal üheks esimese RIBOCA paljudest sündmuspaikadest olnud eramuseum Zuzeum avas küll 10. septembril pidulikult uksed, kuid samas oli kevadise karantiini ajal vallandatud suurem osa senisest loomingulisest meeskonnast. Kasiinoäriga raha teeniv muuseumiomanik Jānis Zuzāns esines sinna juurde ka avaliku sõnavõtuga, et olukorras, kus riik sunnib kasiinosid sulgema, ei saa tema jätkata kultuuri toetamist. Zuzeumi edukas avamine viitab siiski sellele, et esmane ehmatus läks kiirelt üle, ning ei saa välistada, et n-ö koroonargumenti kasutati siin ära personalipoliitika huvides.

Zuzeumi kunstikeskus on ambitsioonikas edasiarendus aastaid Daugava vastaskaldal tegutsenud Mūkusala kunsti-salongist, mille peamiseks funktsiooniks oli kollektsionääride märkimisväärse erakogu avalikkusele esitlemine. Kuid samas toimus seal arvestatava kvaliteediga näituste programm, mis pakkus oma sõltumatute valikutega avaliku rahaga toimivale institutsionaalsele kunstiväljale tervitatavat konkurentsi. Nüüd Zuzeumis, juba "õigel pool" jõge valgeks kubliklanitud tehase ruumides avatud näitus "Meie sihiks on elada" koondab hiljutisi oste, mille hulka kuuluvad ka Alice Kase, Kaido Ole ja Kris Lemsalu tööd, kuid kust ühele respektablile erakogule kohaselt ei saa puududa ka Jeff Koons. Kusjuures, Zuzāns mõonab ka ise veebiportaali Arterterritory.com (mille tegevust ta rahaliselt toetab) antud intervjuus, et Koons ei ole kõrge kunst, kuid tegemist on iseenesest vähemalt ilusa asjaga. Samas kui näiteks Damien Hirsti ei ole tema kogus seetõttu, et tema looming kollektsionääri lihtsalt ei huvita...

Aga paistab, et selleks aastaks on minu biennaalielamus edamendunud. Mujale reisida ma õieti ei julgenudki, ei Berliini ega Marseille'sse. Kuigi tulles tagasi lokaalse ja globaalse problemaatika juurde, siis näiteks Cēsises toimunud Jeune Création Européenne'i biennaali mittekülastamist tahaksin põhjendada paradoksaalsena kõlava väitega, et ei jõudnud. Järeldusi silmakirjalikkuse teemal on siit võimalik teha nii mul endal kui ka lugejal. Kõigest hoolimata, aitäh toimetajale ja teile, head lugejad, et võimaldasite mulle käesoleva traditsioonilise biennaalihooaja ülevaateartikli kirjutamiseks ajendi andmise kujul lõigukese normaalsust. Kui see turvatunne ainult nii pagana hirmutav ei oleks...

Indrek Grigor on semiootik, kunstiajaloolane ja -kriitik ning lektor; töötab Tartu Kunstimuseumis kuraatorina.

presenters from Estonia and Latvia, while there had not actually been any Latvians in the original programme. Did the symposium gain or lose from this?

Apinan Poshyananda, the Artistic Director of the Bangkok Art Biennale, gave an unexpected and somewhat cynical answer to The Art Newspaper's question about how to organise a biennial in the Covid era, saying that the travel restrictions of artists are not an issue and that they had plenty of hands and local artisans who need work. He said that it is likely that future biennials will function like that: artists will simply send in their instructions, and the locals will finish everything. However, while Thailand is a large enough country that can rely on domestic tourists, the RIBOCA PR office worked very hard to attract foreign media on site, offering to reimburse both travel and accommodation expenses.

In the broader sense, corona has above all meant job losses. When RIBOCA froze its programme preparations at the start of lockdown, it led to the dismissal of quite a few people. The private museum Zuzeum, which was one of the many venues of the first RIBOCA in 2018, officially opened its doors on 10 September, although the majority of the creative team had been fired during the spring-time quarantine. Jānis Zuzāns, the museum owner who earns his income from the casino business, also gave a public speech stating that in a situation where the government is forcing casinos to close, he cannot continue to support culture. However, the successful opening of the Zuzeum suggests that the initial shock passed quickly, and it cannot be ruled out that the so-called corona argument was used here in the interests of their personnel policy.

The Zuzeum Art Centre is an ambitious improvement of the Mūkusala Art Salon, which had been operating on the opposite bank of the Daugava for years, focusing mainly on presenting remarkable private collections to the public. At the same time, however, it hosted a programme of exhibitions of considerable quality, and its independent choices constituted a welcome competition to the institutional art scene operating with public funds. At Zuzeum, the exhibition "We Aim to Live", which was opened in the sleek white cube of a factory on the "right bank" of the river, brings together recent purchases, including works by Alice Kase, Kaido Ole and Kris Lemsalu, and, of course, by Jeff Koons, who simply must be included in any respectable private collection. Incidentally, Zuzāns himself also admits in an interview for the online portal Arterterritory.com (which he supports financially) that Koons is not high art, but it is beautiful in itself. Meanwhile, there is no Damien Hirst in his collection, because his work is simply of no interest to the collector...

But it seems that my biennial experiences have been exhausted for this year. I did not really dare to travel anywhere else, neither to Berlin nor to Marseille. Coming back to the local and global issues, however, I would like to account for my absence from the Jeune Création Européenne biennial in Cēs with the paradoxical statement that I did not have enough time. Of course, this allows for drawing various conclusions on hypocrisy, by myself as well as the reader. Nonetheless, I would like to extend my heartfelt thanks to the editor and to you, dear readers, for allowing me to feel a sense of normality by being able to write a traditional review about this biennial season. If only this sense of security weren't so damned scary...

Indrek Grigor is a semiotician, art historian, critic and lecturer. He works as a curator at the Tartu Art Museum.





Anastasia Sosunova
Asualaball
2020
kohakindel
installatsioon
(värvisõja
vabaõhuväljak,
puit, vaik, metall,
segatehnika)
Fotograaf Hedi Jaansoo
RIBOCA2 loal

Anastasia Sosunova
Habitaball
2020
site-specific
installation (open air
paintball field, wood,
resin, metal, mixed
media)
Photographer Hedi
Jaansoo
Courtesy of RIBOCA2



29. IX–10. X 2020
Draakoni galerii

Vaatlejad, katsujad ja teised mõtlejad

Keiu Krikmann käsitleb Kristina Õlleki loomingut.

Kristina Õlleki projekt “Filtertoidulised, kaksikseosed ja teised silikoonilised” kombineerib foto- ja videokujutisi mere(lähedase)st keskkonnast ja selle asukatest installatiivsete ning looduslike elementidega. Kunstnikule omaselt on Draakoni galeriisse loodud keskkond mõõdetud ja kontrollitud, kohati ehk kliiniliselt täpne, iga element peenelt välja sõelatud. Seekord on Õllekit inspireerinud konkreetne geograafiline paik, nimelt Põhjamere ääres paiknevad Hollandi rannikualad, mille moodustab tugevalt inimese kujundatud tehismaastik. Või täpsemalt – paljuski allpool merepinnatasest asuv piirkond sai oma praeguse ilme, mida iseloomustavad sillad, tunnelid, tuulegeneraatorid, austri- ja sinimerekarbi kasvandused, pärast 1950. aastate alguses toimunud üleujutuse järgseid ehitustöid ja tammide rajamist.

Tegu ei ole Õlleki esimese mereteemalise näitusega: väiksemas mahus on “Filtertoidulised” olnud väljas 2019. aastal kunstimessil “Foto Tallinn” ning süvamerekaevandamise temaatikat käsitlev “Uue ajastu Nautilus” (2018) on samuti jõudnud nii kodu- kui välismaistesse näitusesaalidesse. Fotokunstnikuna on Õllekit pikalt paelunud pildilise vahendatuse küsimus – originaali ja koopia suhe, kujutiste ränne *online-* ja *offline-*keskkondade vahel, kultuuriliselt märgiliste kujutiste edasikanne – ning seda on märgata ka käesoleva näituse puhul. Õlleki vaade Hollandi tehismaastikele ja selle asukatele on hüperrealistlikult jahe, pigem dokumenteeriv kui avastusõhinat täis. Kuigi jah, mida peakski olema avastada paigas, mis on läbinisti inimese loodud infrastruktuur ning mille jätkuv eksistents sõltub tema suutlikkusest olukorda täielikult kontrollida.

Siiski tundub mulle, et “Filtertoidulised” on Õlleki kohta ehk isegi tavatult isiklik projekt. Ülejäänud teoste proloogina eksponeeritud video näitab nähtamatuks jäävat klikki-jat vaatamas läbi lühikesi videoklippe, mille kunstnik kahe Hollandis elatud aasta jooksul filmis – millimallikatest, vetikatest, rannal igilõõtsuvas tuules liikuvast liivast jms. Õllek on öelnud, et Haagis elades muutusid jalutuskäigud mere ääres tema jaoks meditatiivseks tegevuseks. Siiski – nagu mitmetes oma varasemas teostes, on ta ise kohal vaid kehata-näota käena, mis kompab, katsub, püüab kontakti luua ja demonstreerib, ilmutades end seekord lisaks ka galerii aknale kirjutatud silikoonkirja kaudu.

Lisaks tehiskule rannikeskkonnale suuremas plaanis võtab Õllek vaatluse alla ka piirkonnas elavad organismid – karbid ja millimallikad. Kusjuures mõlemad leidub

29. IX–10. X 2020
Draakon Gallery

Observers, feelers and other thinkers

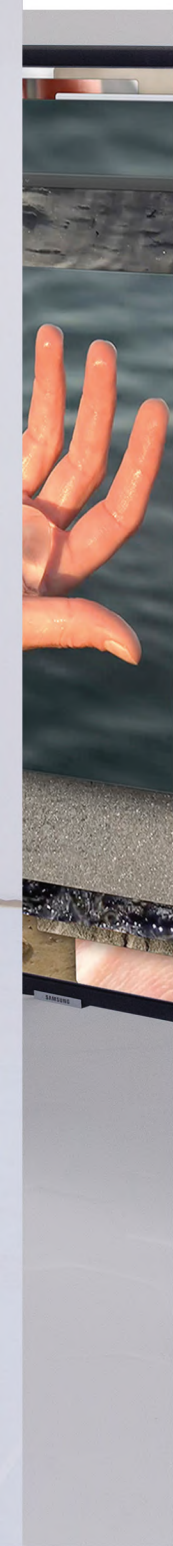
Keiu Krikmann takes a look at Kristina Õllek's work.

Kristina Õllek's project “Filter Feeders, Double Binds and Other Silicones” combines photographic and video images of sea(side) environments and their inhabitants using installation with natural elements. Characteristic of the artist, the set-up she has created in Draakon Gallery is measured and controlled, perhaps even clinically precise, each element finely tuned. In this project, Õllek was inspired by a specific geographical location, the coastal areas of the North Sea in the Netherlands, essentially a man-made artificial landscape. Or to be more precise, the region – mostly below sea-level – was shaped into its current form, replete with bridges, tunnels, wind turbines, oyster and blue mussel farms, after a massive flood at the beginning of the 1950s prompted thorough reconstructions in the area.

This is not Õllek's first sea-themed exhibition: a less extensive version of “Filter Feeders” was displayed at the art fair “Foto Tallinn” in 2019 and “Nautilus. New Era” (2018) has been shown both in Estonia and internationally. As a photographer Õllek has long been fascinated by the mediation of images – the relationship between the original and the copy, the migration of images between online and offline environments, the transmission of culturally significant images – and this is also evident in this exhibition. Õllek's view on the Dutch artificial landscapes and their inhabitants is hyperrealistically cool; it rather documents than boils with excitement of discovery. Although, what great discoveries could be made anyway in a place that is purely man-made infrastructure, the continued existence of which completely depends on man's ability to be in full control of it.

However, I still feel that “Filter Feeders” is a more personal project than Õllek's previous exhibitions. In the video in the show, exhibited as a prologue to the rest of the artworks, we see an invisible presence clicking through short videos the artist took in the two years she lived in the Netherlands – of jellyfish, algae, sand buffeted by the perpetual wind along the coast etc. Õllek has admitted that while she was living in The Hague, walks on the beach became a sort of meditation for her. Still, just as in her previous works, she is present as a bodiless and faceless hand, probing, touching, reaching out and showing. In “Filter Feeders” it also makes itself known through the hand-written silicone letters on the window of the gallery.

In addition to the extended view of the artificial coastal area, Õllek also zooms in on the various organisms living in the region, such as mussels and jellyfish. And both are prolific



seal arvukalt: karbid elutsevad nii oma loomulikus keskkonnas kui ka piirkonna suurimates karbikasvandustes ning millimallikad on hakanud kliimasoojenemisest põhjustatud veetemperatuuri tõusu tõttu vohama. Et inimesel on ikka kalduvus n-ö alamaid elusolendeid materjalina, instrumentaalseeritava massina käsitleda, tundub, et ka "Filtertoidulised" vaatleb baselget piiri elusolendite ja materjali vahel. Sellele viitavad nii fotodel kombineeritud bio- ja inorgaanilised materjalid kui ka teoste pealkirjad, näiteks "Millimallikas, lima ja teised silikoonilised", ning esmapilgul ehk pisut ehmatavalt mõjuv foto- ja videokujutis kehatust käest, mis millimallikat meenutavat läbipaistvat massi mudib ja selle lõpuks puruks muljub.

Kuid silikoonjas mass ei ole siiski elusolend, vaid hoopis padjake söödavat vett; tehismaastikul leidub nüüd ka tehisevett. Õllek piidleb, uurib, tunnetab, komponeerib ja arhiveerib – kuid seni vaatleb ta veel kaldalt, tema suhe vaadeldavatesse organismidesse ei lähtu donnaharawaylikust *kinship*'ist. Kuid mida õigupoolest tähendabki teise, meist nii erineva organismi puudutamine, millised võimalused selleks üldse on? Kuidas mõista siin vastastikkust? Mäletatavasti põhjustas feministliku teoreetiku Sophie Lewise kommentaar kaheksajala ja filmitegija sõprus(?) suhtest räakiva Netflixi dokumentaali "Minu kaheksajalast õpetaja" (My Octopus Teacher, rež Pippa Ehrlich ja James Reed, 2020) kohta, et inimese ja peajalgse suhtluses oli teatav erootika, hiljuti internetis paariks päevaks minitormi. Pahameele peamiseks põhjuseks oli muidugi valdava osa kommenteerijate piiratud arusaam sõna "erootika" tähendusest, kuid samas tekitas see taas kord küsimuse inimese ja mitte-inimese suhte võimalikest vormidest ja tajutasanditest.

Kuid ka laiemas plaanis on kliimakatastroofi tõttu aina enam kunstnike huviorbiiti sattunud maailmamere ja sellega seotud ökoloogiliste küsimuste temaatika sedavõrd mitmekihiline ja keerukas, et lausa nõuab erinevaid lähenemisi. Õlleki vaade karbikasvandustele ja tehismaastikele erineb Mika Rottenbergi videost "NoNoseKnows" (2015), mis käsitleb pärlikasvandustes toimuvat ekspluateerimist mitmel tasandil, nii "materjali" kui vähemakstud (nais)töötajate seisukohast; erineb Joey Holderi baroksest ja müstilisest installatsioonist "Semelpaarne" (Semelparous, 2020), mille keskmes on angerjate eluring ja nende trööstitu saatus kasvandustes; erineb Kai kunstikeskuse hiljutisest grupinäitusest "Leviaatan: Paljassaare peatükk" (2020), mis lähtus ühtaegu tulevikunägemusest, kus kliimamuutuse tõttu on suurem osa Maast vee all, ning Tallinnas Paljassaare poolsaarega toimunud muutustest; erineb Joan Jonase massiivsest installatsioonist "Maa pealt kolimine II" (Moving off the Land II, 2019), mis mõtestab ookeanide minevikku, tulevikku, mütoloogiasid, mõistatusi ja imet. Kuid just mitmete erinevate perspektiivide olemasolu võimaldab paremini mõista maailmamere ja selle asukate seotust meie endiga ning vastastikust mõju; ka järgmised vaated filtertoidulistele, kaksikseostele ja teiste silikoonilistele on tulemas.

Keiu Krikmann on kriitik, kuraator ja tõlkija. Ta on õpetanud Eesti Kunstiakadeemias 20. ja 21. sajandi disainiteooriat ja kureerinud Konstaneti veebigaleriid.

in the area: mussels can be found in their natural habitat as well as in the region's largest mussel farms, the jellyfish population is rapidly increasing due to the rising water temperature caused by global warming. Humans have the tendency to view the so-called lower organisms as material, a mass that can be easily instrumentalised and "Filter Feeders" does look at the boundary between living being and material. This is referred to in photographs, where inorganic and biomaterials are displayed, but also through the titles of the artworks, such as "Jellyfish, Slime or Other Silicones", and the perhaps at first startling video and photographic image of a bodiless hand massaging a jellyfish-like translucent mass and eventually squeezing it to pieces.

The silicone-like mass, however, is not a living organism but a ball of edible water, and so artificial landscapes now feature artificial water. Õllek observes, explores, feels, composes and archives – but her view is anchored to the shore, her relationship to these organisms seems somewhat different to that the kind of kinship Donna Haraway speaks of. But what does it mean to touch another organism so different from us; in what way is this even possible? How can we understand reciprocity here? Recently, feminist theorist Sophie Lewis commented on the Netflix documentary "My Octopus Teacher" (dir. Pippa Ehrlich and James Reed, 2020) about the friendship(?) between a filmmaker and an octopus, when she said there was a kind of an eroticism present in the human-cephalopod interactions caused a tiny storm online for a couple of days. The main cause was, of course, many of the commentators' limited understanding of the meaning of the word "eroticism", but it nevertheless once again raised the question of the possible forms and levels of perception in relationships between humans and non-humans.

Coming back to the broader picture, due to the climate catastrophe, the world's oceans and related ecological issues that have attracted increasing attention from artists, it has become clear that as a multilayered and complex issue, this requires a multiplicity of different approaches. Õllek's view of mussel farms and artificial landscapes is different to Mika Rottenberg's video "NoNoseKnows" (2015), looking at the multiple levels of exploitation in pearl farming, in terms of both the "material" and the underpaid (female) workers; to Joey Holder's lavish and mysterious installation "Semelparous" (2020), centred around the life and bleak fate of eels in eel farms; and to the recent group exhibition at Kai Art Center titled "Leviathan: the Paljassaare Chapter" (2020), inspired by a vision of the future, where climate change has left most of the Earth under water and the changes the Paljassaare peninsula has gone through over time; to Joan Jonas' extensive installation "Moving off the Land II" (2019), thinking of the past and future of oceans, their mythologies, mysteries and wonder. But it is precisely the presence of an array of different perspectives that allows us to understand our connection to the oceans and its inhabitants and how we influence one another; and new explorations of filter feeders, double binds and other silicones are in the pipeline.

Keiu Krikmann is a writer, curator and translator. She has taught 20th and 21st century design theory at the Estonian Academy of Arts and curated the online gallery Konstanet.





Draakoni galerii
näitusevaade
Kunstniku loal

Draakon Gallery
exhibition view
Courtesy of the artist





Jeremy Shaw
Liminaalid
2017
HD videoinstallatsioon, 31' 24"
Installatsioonivaade EKKM-is
Fotograaf Paul Kuimet
Kunstniku ja König Galerie loal

Jeremy Shaw
Liminals
2017
HD video installation, 31' 24"
Installation view at EKKM
Photographer Paul Kuimet
Courtesy of the artist and König Galerie

12. X-1. XI 2020
Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum (EKKM)

Kunstnikud: Julian Charrière, Iggy Malmberg,
Eduardo Navarro, Jaakko Pallasvuo, Jeremy Shaw,
Karl Sjölund, Martta Tuomaala, Ana Vaz, Kristina Öllek

Kuraatorid: Marten Esko, Vanina Saracino, Lea Vene

8 minutit lugemist

*Andreas Trossek käis energiateemalisel näitusel
"Tiger ruumis".*

Miski ei saa liikuda läbi universumi tühja ruumi valgusest kiiremini. Ometigi jõuavad Päikese pinnalt eralduvad footonid Maale mitte silmapilkselt, vaid keskmiselt ligikaudu 8 minuti ja 20 sekundiga. Ehk et kui midagi peaks selle hiiglasliku "küttesüsteemi" keskmes valesti minema, siis jõuad teha võib-olla paar kiiret telefonikõnet, juua lõpuni oma kohvitassi. Aga siis oleks ikkagi kõik.

Hirm, et päike hommikul millegipärast silmapiirilt ei tõuse, on üks ürgsemaid. Võib-olla isegi kõige ürgsem. Ükskõik, kui halvasti ühel pimeduses lõdiseval elusolendil ka ei läheks, alati võib ta loota öö lõppemisele. Päikesekiirguse toimetel paranevad ainevahetus ja vereringe, suurenevad koormustaluvus ja sooritusvõime ning tugevneb immuunsus. Nii taimi kui ka loomi süües ja puid, aga ka fossiilseid kütuseid põletades vabaneb sisuliselt päikeselt kunagi pärinenud energia.

Suuremas plaanis on muidugi selge, et inimkond on *****kursil. Umbes miljardi aasta pärast, kui ookeanid päikeselõõsas ära auravad, muutub igasugune elutegevus Maal üpris võimatuks. Kui üks täht on ammendamata oma tuumas leiduvat vesinikku, hakkab ta paisuma punaseks hiiuks, mis kõik oma teelt põrgutulega minema pühib. Kõik on lõpuks vaid tähetolm. Päike annab kogu elu ja lõpuks ka võtab kõik. Vahepealne on vaid varjude mäng.

Õnneks on üks miljard ehk tuhat miljonit aastat hoomamatult pikk ajavahemik. Üle mõistuse ajaline distant, pea-aegu et transtsendentaalne mõte – üksikisiku seisukohalt läbinisti teoreetiline ja seega ohutu kontseptsioon. "Selle aja peale oleme nagunii kõik juba ammu surnud", arvutad sa oma peas ja rahuned. Nii maheneb õud ja transleerub ükskõiksuseks; pärast väikest ehmatust saame oma eludega kenasti edasi minna, "tulevik" on taastunud.

Kummaline on samas mõelda sellele, kui vähe on tegelikult inimloomus mõõdunud aastatuhandete jooksul muutunud. Tänapäeva loodus- ja täppiseadlaste targad teooriad ja keerulised kalkulasioonimudelid ei erine teatud üldistusastmel kuigivõrd iidsete tsivilisatsioonide (kvaasi)religioossetest maailmapiltidest: inimest ümbritseb jätkuvalt valdavalt vaenulik tühi ruum, distantid on meeletud, hirm reaalne ja edu ebatõenäoline. Jätkuvalt tundub, et elame siin kas kellegi meist määratult võimsama armust (Päikese mass moodustab

12. X-1. XI 2020.
Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM)

Artists: Julian Charrière, Iggy Malmberg,
Eduardo Navarro, Jaakko Pallasvuo, Jeremy Shaw,
Karl Sjölund, Martta Tuomaala, Ana Vaz, Kristina Öllek

Curators: Marten Esko, Vanina Saracino, Lea Vene

8 minutes of reading

*Andreas Trossek visited the energy-themed exhibition
"Tiger in Space".*

Nothing can move through the empty space of the universe faster than light. However, photons released from the surface of the sun do not reach the Earth instantly, but in about 8 minutes and 20 seconds on average. In other words, if something goes wrong at the heart of this giant "heating system", you might have time to make a few quick phone calls and finish your cup of coffee. But that would be it.

The fear that the sun will not rise above the horizon in the morning for whatever reason is one of the most primitive. Perhaps even the most primitive. No matter how bad things are for a creature shivering in the dark, they can always count on the night coming to an end. Solar radiation improves metabolism and circulation, it increases one's capacity for exercise and performance, and strengthens one's immunity. Eating both plants and animals and burning trees, as well as fossil fuels, essentially releases energy that once came from the sun.

On a larger scale, of course, it is clear that humanity is headed for *****. In about a billion years, as the oceans evaporate under the rays of the sun, life on Earth will become quite impossible. When a star runs out of hydrogen in its nucleus, it begins to swell into a red giant, sweeping everything out of its way in a blaze of hellfire. Everything is just star dust in the end. The sun is provider of all life, and eventually, it will take it all away. In the meantime, it's just a game of shadows.

Fortunately, one billion or a thousand million years is an imperceptibly long period of time. The inconceivable temporal distance, almost a transcendental thought, is a purely theoretical and thus safe concept from the point of view of the individual. "By that time, we'll all be long dead anyway," you calculate in your head and calm down. Thus, the horror subsides and is translated into indifference; after a little fright, we can move nicely forward with our lives, the "future" is restored.

At the same time, it is strange to think about how little human nature has actually changed over the past millennia. At a certain level of generalisation, the clever theories and complex calculation models of today's natural and exact scientists are not very different from the (quasi)religious worldviews of ancient civilisations: people are still surrounded by an overwhelmingly hostile empty space, distances are incomprehensible, fear is real and success is unlikely. It still seems that we exist here either by the grace of something definitively

kogu Päikesesüsteemist 99,8 protsenti) või siis mingi perverselt juhusliku statistilise tõenäosuse kiuste. Ja et see pidu saab kord ikkagi läbi.

Tule tegemise selgeksõppimine on ilmselgelt inimesele mõjunud katalüsaatorina aja ja ruumi kategooriates mõtlemiseks. Kui suur tuleb tänaõhtune lõke ja kui kaua see peab öösel põlema? Need on küsimused, mis võiksid olla enam-vähem vastatud siis, kui asuda küttematerjali koguma. Energia ei teki ega kao niisama, see lihtsalt muundub ühest liigist teise. Kõik taandub elus tegelikult soojusele. Ühesõnaga, kütusele. Ja kõige eest tuleb lõpuks maksta, varem või hiljem.

*

Näituse sissejuhatav teos on Eduardo Navarro 8-minutilise slaidiprojektsioon "Kaheksa minutit" (2020). Päikesekummardajad on pealtnäha selle jutustatava loo peategelased, aga poeetilisevõitu tekstislaidid viivad kannatlikuma vaataja mõttele, et lugu räägitakse hoopis Maale välja jõudnud footonite vaatenurgast. Julian Charrière'i turismireklaamide esteetikat rakendavad fotod on omakorda Bikini atolli Vaikses ookeanis, kust Ameerika Ühendriigid pärast Teist maailmasõda inimesed välja viis, et seal oma tuumapommide plahvatusjõudu katsetada (jah, seesama koht, mis on andnud nime bikiinidele).

Ana Vazi 16 mm lühifilm "Aatomi aed" (2018) näeb visuaalselt välja nagu epileptiku õudusunenägu ("stroboskoopiline kinematograafia", määratleb selle žanri üks internetilehekülg), aga käsitleb sisuliselt õnnetust Fukushima tuumaelektrijaamas 2011. aastal. Ainus varasem sama kategooria õnnetus on seni olnud 1986. aasta Tšernobõli katastroof. Kristina Õlleki "Energiat annab" (2020) pakub tuumaenergeetikale alternatiivi mürkroheline (mängu)jõuamaa laadse installatsiooni näol, mis viitab taastuvenergia trendidele. Kuna selles ulmelises kaadervärgis on ehitusklotsidena kasutatud muuhulgas energiajookide purke, tekitab see lootuse kõrval ka skepsist, kas siin on ikka tegemist "rohepöördega" (võib-olla äkki hoopis mingisuguse "rohepesuga"?). Igal juhul on mistahes energia- ja energeetikateemalised arutelud keerulised ja lihtsaid lahendusi pole kellelgi.

Näituse kataloogis räägib kunstnik selle installatsiooni niga seoses huvitavalt sinivetikatest ehk tsüanobakteritest, mis on ühed vanimad ja tõenäoliselt üldse esimesed organismid Maal, mis hakkasid fotosünteesi käigus hapnikku eraldama. Teiste seas võlgneb hapnikku hingav inimene neile niisiis mingis mõttes elu. Lisaks saaks nende põhjal teoreetiliselt teha pisikesi iselagunevaid "bioloogilisi päikesepaneele", kuna need bakterid suudavad kasutada fotosünteesiks ka väheintensiivset valgust. Samas ei tohi söögi tegemiseks ega joomiseks kasutada sinivetikaid sisaldavat vett, sest nende toksiinid ei lagune isegi keetmisel. Üks ja sama iidne organism võib niisiis samaaegselt olla inimesele kasulik ja kahjulik, nii energiat anda kui ka võtta.

Huvipakkuvad on teisedki eksponeeritud tööd, kuid näituse peateoseks kujuneb võib-olla pretensioonikaim neist, Jeremy Shaw' pooltunnine pseudodokumentaalne ulme-film "Liminaalid" (Liminals, 2017). Kunstnik on siin kudenud segasevõitu, ent intrigeeriva narratiivi, mis põimib omavahel kokku *new age*-ilikud eneseabipraktikad tukaviskamisega ning 1960. ja 1970. aastate mustvalgete filmikaadrite esteetika 21. sajandi alguse digitaalse virtuaalsuse esteetikaga. Filmi sisu reetmata – mitte kõik kunstihuvilised ei

more powerful than us (the mass of the Sun makes up 99.8 per cent of the entire Solar System) or by some kind of perverse random statistical probability. And that this party will have to end at some point.

Learning to make fire obviously acted as a catalyst for humans to think in the categories of time and space. How big will the fire be tonight and how long into the night will it have to burn? These are questions that should be more or less answered before you start collecting fuel. Energy is not created nor does it disappear just like that, it simply transforms from one state to another. Everything in life actually comes down to heat. Essentially, to fuel. And everything has to be paid for in the end, sooner or later.

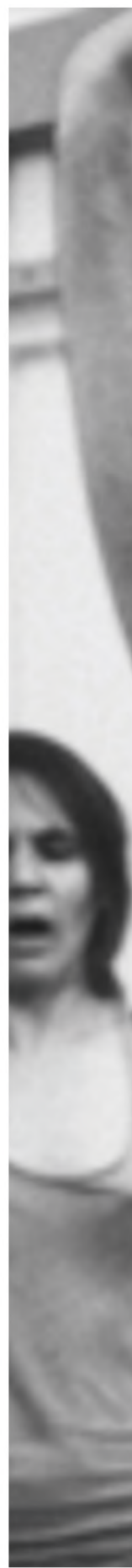
*

The introductory work at the exhibition is Eduardo Navarro's 8-minute slide projection "Eight Minutes" (2020). Sun-worshippers seem at first to be the main characters in this tale, but the poetic text slides lead the more patient viewer to think that the story may be told from the point of view of the photons that have reached Earth. Julian Charrière's photographs, which apply the aesthetics of tourist advertisements, are of Bikini Atoll in the Pacific Ocean, which the United States emptied of people after World War II to test the explosive power of their nuclear bombs (yes, the same place that lends its name to the bikini).

Ana Vaz's 16mm short film "Atomic Garden" (2018) seems visually like an epileptic's nightmare (the genre is defined as "stroboscopic cinematography" by one website) but essentially deals with the accident at the Fukushima nuclear power plant in 2011. The only previous accident in the same category so far was the 1986 Chernobyl disaster. Kristina Õlleki's "Powered By" (2020) offers an alternative to nuclear energy in the form of a toxic green (model) power plant-like installation, which refers to trends in renewable energy. As this sci-fi framework uses, among other things, energy drink cans as building blocks, it raises scepticism as well as hope as to whether this is in fact a "green turn" (or maybe it's some kind of "greenwashing" instead?). In any case, discussions on any issue pertaining to energy and energetics are complex and no one has simple solutions.

In the catalogue for the exhibition the artist, in connection with the installation, discusses in an interesting way blue-green algae or cyanobacteria, which are among the oldest and probably the first organisms on Earth that began to release oxygen during photosynthesis. Thus in some sense, oxygen-breathing humans owe them, among others, the possibility of life. In addition, they could theoretically be used to make tiny, self-decomposing "biological solar panels" because these bacteria can also use low-intensity light for photosynthesis. However, water containing blue-green algae should not be used for cooking or drinking, as their toxins do not decompose even when boiled. Thus, one and the same ancient organism can be both beneficial and harmful to humans, simultaneously giving and taking energy.

The other works on display are also interesting, but the main work of the exhibition is perhaps the most demanding of them, Jeremy Shaw's half-hour pseudo-documentary science fiction film "Liminals" (2017). Here, the artist has woven a confusing yet intriguing narrative that intertwines new age self-help practices with headbanging and the aesthetics of



37 pruukinud ju käia 2017. aasta Veneetsia kunstibiennaalil, kus see esilinastus – võiks öelda, et inimkond on selles loos *****kursil ja ühe põrandaaluse sektikese liikmed loodavad oma DNA-d *upgrade*'ides ja end transilaadsesse seisundisse tantsiskledes jõuda välja kuhugi pararuumi, füüsilise ja virtuaalse maailma vahetsooni, et inimkond väljasuremisest päästa. Ühel hetkel asendubki 16 mm filmikaamerale omane “autentne” pilt pikselitest koosneva kompuutergenereeritud kujundistuga – võimalik, et varjudeks saamine on tõepoolest selle liigi ainuke tulevikuperspektiiv.

Andreas Trossek on kunstiajaloolane, töötab KUNST.EE peatoimetajana.

black-and-white film footage from the 1960s and 1970s with the digital virtual aesthetics of the early 21st century. Without betraying the content of the film – after all, not all art lovers may have visited the 2017 Venice Biennale, where it premiered – one might say that the human race is headed for ***** in this story and the members of an underground sect hope to reach a paraspace, the space between the physical and virtual worlds, by upgrading their DNA and dancing themselves into a trance-like state, to save humanity from extinction. At some point, the “authentic” visuals of a 16 mm film camera are replaced by computer-generated image comprised of pixels – it is possible that becoming shadows is indeed the only prospect for this species.

Andreas Trossek is an art historian and works as the editor-in-chief of KUNST.EE.



Eduardo Navarro
Kaheksa minutit
2020, slaidiprojektsioon, 8'
Installatsioonivaade EKKM-is
Fotograaf Paul Kuimet
Kunstniku loal

Eduardo Navarro
Eight Minutes
2020, slide projection, 8'
Installation view at EKKM
Photographer Paul Kuimet
Courtesy of the artist



18. IX 2020–10. I 2021
Narva Muuseumi kunstigalerii

Kunstnikud: Merike Estna, Kristi Kongi,
Kaarel Kurismaa, Holger Loodus, Anna Škodenko

Kuraator: Kristi Kongi

Sombuse ilma unelus

Eva-Erle Lilleaed käis Kristi Kongi kureeritud rühmanäitusel “Lase mul ükskord veel unistada”.

Narva Muuseumi kunstigaleriis on avatud Kristi Kongi kureeritud rühmanäitus “Lase mul ükskord veel unistada”. Lugeja/vaataja võib näituse pealkirja põhjal intuiitiivselt oletada, et selle poeetilisus kandub üle ka näitusesaali – ja tal oleks õigus.

Kristi Kongi kasutab oma loomingus strateegiliselt ära ruumi ning näitusel eksponeeritud maalid justkui ei lõppegi lõuendi äärega, vaid ronivad sealt välja, mängides valguse ja kohaspetsiifilisusega. Mitmed Narva galeriis eksponeeritud teosed paistavadki esmapilgul olevat justkui eksinud kunstnikust kuraatori Kongi enda maalide laienenud ruumi. Näitusesaali seinad on eri värvi ning Kongi käekiri on esimene asi, mis tähelepanu köidab ning ennast teoste vahel liikudes ikka ja jälle meelde tuletab.

Mitmendat korda näitust külastades tekib paratamatult mõte, et näituse pealkiri ei pruugi olla pelgalt retooriline palve, vaid kuraatori pöördumine kunstnike või suisa nende kunsti poole. Unistama ei tulnud mitte külastajad, vaid seda teeb kuraator ise. Välja koorub Kongi isiklik suhe eksponeeritud teostega – olgu see siis varasem või näituse teostamise käigus tekkinud suhe.

Kuraatori rolli asunud kunstniku kätt kogeb vaataja juba ainuüksi galeriiruumi lävel seistes, mil teda võtavad esimesena vastu Kongi enese teosed. Talle omane poeetilisus ja särav polükromaatilisus ühteaegu võib, kuid ei pruugi muuta raskeks või domineerivaks, kuid kindlasti pakub see külastajale välja kindla emotsionaalse strateegia või filtri teoste vaatamiseks. See filter õigustab end peaaesjalikult väikese galeriiruumi ja käputäie kunstnike eksponeerimisel, kus tulemust võib käsitleda intiimse mõtisklusena.

Nüüdisaegses kunstis on selge, et maal kui meedium on piiratud – see on probleem, mida kunstnikud sageli installatiivsusega lahendavad. Merike Estna teos “Kevad” (2020) kombineerib ühes teoses maali, klaasi, mesilasvaha ja metalliaia, pakkudes samal ajal “silmanuuma” mitmesuguse maitsega publikule. Pooleldi põlenud vahaküünalde plastilisus annab teosele skulpturaalsust, lõuendid abstraktset maalilisust ja metallaed ning selle ette maha paisatud klaasikillud installatiivsust.

Üheskoos annavad need detailid aimu mingist protsessist, kus midagi on jäänud pooleli ja miski on juba läbi. Installatsioon toimib kui stopppkaader, mida külastaja ei

18. IX 2020–10. I 2021
Narva Museum Art Gallery

Artists: Merike Estna, Kristi Kongi,
Kaarel Kurismaa, Holger Loodus, Anna Škodenko

Curator: Kristi Kongi

A reverie in gloomy weather

Eva-Erle Lilleaed attended the group exhibition “Let Me Dream Once More”, curated by Kristi Kongi.

The group exhibition “Let Me Dream Once More” curated by Kristi Kongi is open at the Narva Museum Art Gallery. Based on the title of the exhibition, the reader/viewer can intuitively assume that its poeticism also extends to the exhibition hall – which would be correct.

Kristi Kongi makes strategic use of space in her work, and the exhibited paintings do not seem to end at the edge of the canvas but climb out of it, playing with light and site-specificity. At first glance, many of the works exhibited at the Narva Gallery do seem as if they’ve strayed into the expanded space of curator Kongi’s own paintings. The walls of the exhibition hall are of different colours, and Kongi’s signature style is the first thing that attracts attention and reminds you of itself again and again when moving between the works.

When visiting the exhibition several times, the thought inevitably arises that the title of the exhibition may not be a mere rhetorical request but a curator’s appeal to the artists or even to their art. It is not the visitors that come to dream but the curator herself. Kongi’s personal relationship with the exhibited works emerges – be it an earlier relationship or one that arose during the formation of the exhibition.

The viewer already experiences the artist-turned-curator’s touch when standing on the doorstep of the gallery space, first being greeted by Kongi’s own works. Her inherent poeticism and brilliant use of the polychrome simultaneously may or may not become difficult or dominant, but it certainly offers the visitor a specific emotional strategy or filter for viewing the works. This filter mainly justifies itself when exhibiting in a small gallery space with a handful of artists, where the result can be considered an intimate contemplation.

In contemporary art, it is clear that painting as a medium is limited – a problem that artists often resolve by using installation. Merike Estna’s work “Spring” (2020) combines painting, glass, beeswax and metal fencing in one work, while at the same time offering a visual treat for audiences with different tastes. The plasticity of the half-burnt wax candles gives the work a sculptural quality, the canvases an abstract picturesqueness, and the metal fencing along with the shards of glass cast in front of it can be read like an installation.

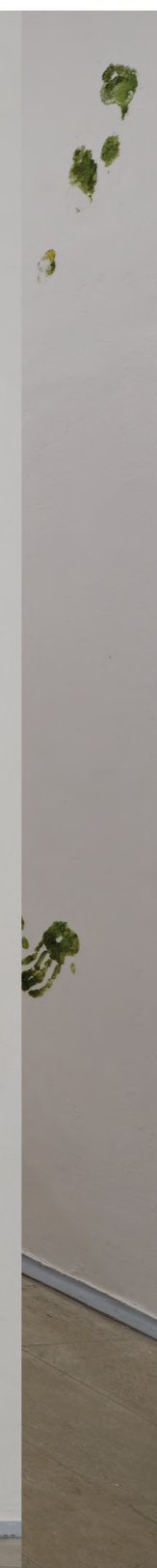
Together, these details suggest a process – something has been left unfinished and something else is already finished. The installation is like an image that the visitor does not just





Kristi Kongi
 Kujuteldavad olendid videvikus
 2020
 installatsioon (õli, lõuend)
 Narva Muuseumi kunstigalerii näitusevaade
 Fotograaf Stanislav Stepashko
 Kunstniku loal

Kristi Kongi
 Imaginary Creatures at Dusk
 2020
 installation (oil, canvas)
 Narva Museum Art Gallery exhibition view
 Photographer Stanislav Stepashko
 Courtesy of the artist



pea lihtsalt kõrvalt jälgima, vaid millest ta saab läbi astuda. Sealjuures on kunstnik loonud materjalide rütmilise korduse abil (metallaeed saali põrandal ja seinal asuva akna ees, vaha seintel ja aia küljes) veenva ruumiinstallatsiooni, mille osad on omavahel dialoogis.

Sarnast dialoogi näeb ka ruumi vastasseinas asuvate Estna maalide ning maalide all põrandal olevate keraamiliste vormide vahel, mis on omavahel kokku seotud korduvate mustrite abil. Kuigi keraamikat kui tarbekunsti on aastakümneid kombineeritud traditsiooniliselt ülimuslikuks peetud maaliga, mõjub see kooslus endiselt erakordselt meelikõitvalt, kuid käesoleva näituse kontekstis siiski pigem tagasihoidlikult. Aeganõudvad keraamilised tehnikad suudavad end tõeliselt mõjuvõimsalt kehtestada laiahaardeliselt ruumi hõlmates (meenub näiteks Estna isiknäitus Londonis “Dawn of the Swarm”, 2018), mistõttu jääb maaliseeria installatsiooni varju.

Anna Škodenko osaleb näitusel samuti mitme erisuguse teosega. Installatsioon “Emale” (2010) ja “Postkaardi maal” (2019) loovad sealjuures dunaamilise narratiivi. Vaataja (liikudes näitusel päripäeva) kogeb esmalt videoga installatsiooni, kus Škodenko asetab oma ema tuppa järjest uusi ema lemmikmaali koopiaid. Installatsioon tugitooli ja ekraaniga sunnib vaatajat pöörama selja ülejäänud näituseruumile, luues privaatse ja intiimse nurgakese. Mõned teosed edasi on eksponeeritud installatsiooni ekraanil nähtud teos, mis mõjub ootamatu *comeback*’ina.

Sealjuures on vaataja nüüd samas positsioonis maaliga, nagu kunstnik ja tema ema Elmira videos – otse teosega vastamisi. Nüüd kogeb vaataja justkui “teose sees olevat teost”. Viimane on kuidagi tuttav – kuigi vaataja ei pruugi olnud varem maali näinud, on tegemist taaskohtumisega. Ühtlasi on muutunud ka ruum, kus toimub kohtumine. See ei ole kinnine ja eraldatud kõigest muust näitusesaalis; vastupidi, see on avatud ning kutsuv, maali ees oleks justkui väike väljak, kus hetkeks peatuda. Suletud ruumist ning passiivsest kunstniku ja tema ema dialoogi pealtvaatavast küllastajast on saanud pöördvõrdeliselt aktiivne vaataja, kes saab teosega vahetult dialoogi astuda.

Uuematest töödest on Škodenkol eksponeeritud installatsioon “Kahe teraga mõök” (2020), mis paistab julgelt ja selgelt silma lakoonilise värvikasutuse ja arhitektoonika poolest. Teos kujutab endast voodri ja pärlendava kunstnahaga kaetud tugitooli kahele istujale. Silmust meenutava tugitooli istmed on vastamisi, kuid teineteise suhtes nihkes. Istujad oleksid küll nagu vastakuti, kuid ei saavuta kunagi otsest silmsidet. Tugitooli mõlemad istmed on täis samblarohelisi käejälgi, mis ka põrandal “kobrutavad” ja lausa lähedal asuvat posti mööda “üles ronida” püüavad. Mõneti kliiniliselt mõjuval vormil on need jäljed kui hoiatusmärgiks ning on selge, et küllastaja siia istuma oodatud ei ole. Nõnda säilib distants teose ja vaataja vahel, nagu jääb ka muutumatuks distants kahel paralleeljoonel asuva istekoha vahel.

Sarnaselt Škodenko tugitooliga kahele, eristuvad ekspositsioonis ka Kaarel Kurismaa teosed. Omamoodi väikesel pjedestaalil on eksponeeritud Eesti kunstiajalukku heli- ja kineetilise kunsti viljelejana kindlalt sisse kirjutatud kunstniku teosed, mille jahe pastelsus malbelt, kuid kindlalt end ruumi tagaotsas sisse on seadnud. Rütmiline tiksumine ja lainetus mõjuvad eraldi vaimuka ja järjekindla vaatamänguna. Sealjuures pole külmadel, geomeetrilistel ja mehaanilistel objektidel kadunud kurismaalik lapsemeelne mängulisus, sest iga teos mõjub ühest küljest kui disainobjekt ning teisalt kui midagi või kedagi parodeeriv karakter.

have to watch but can step through instead. At the same time, the artist has created a convincing spatial installation with the rhythmic repetition of materials (metal fencing on the floor and the wall in front of the window, and wax on the walls and on the fencing), the parts of which are in dialogue with one another.

Dialogue can also be seen on the opposite wall of the room between Estna’s paintings and the ceramic forms on the floor under the paintings, which are connected by repeating patterns. Although ceramics as an applied art have been combined for decades with paintings that have traditionally been considered superior, this combination is still extremely attractive, if rather modest in the context of this exhibition. Time-consuming ceramic techniques can establish themselves in a truly powerful way, filling the space in a wide-ranging manner (remember, for example, Estna’s solo exhibition “Dawn of the Swarm” in London, 2018), and the painting series being overshadowed by the installation as a result.

Anna Škodenko also participates in the exhibition with several different works. The installations “To Mother” (2010) and “Postcard Painting” (2019) create a dynamic narrative. The viewer (moving clockwise in the exhibition) first experiences an installation with a video, where Škodenko places new copies of her mother’s favourite painting in her mother’s room. The installation, with its armchair and screen, forces the viewer to turn their back on the rest of the exhibition space, creating a private and intimate corner. Some works further along, the work first displayed on the screen of the installation makes another appearance as an unexpected comeback.

The viewer is now in the same position relative to the painting as the artist and her mother Elmira in the video – directly facing the work. Now the viewer experiences a “work inside a work”. The latter is somehow familiar – although the viewer may not have seen the painting before, it is a reunion. The space where the meeting takes place has also changed. It is not closed and separated from everything else in the exhibition hall; on the contrary, it is open and inviting, as if there were a small square in front of the painting where you could stop for a moment. The closed space and the passive visitor watching the dialogue between the artist and her mother have become an inversely active viewer who can enter into direct dialogue with the work.

Of her newer works, Škodenko has exhibited the installation “Double-Edged Sword” (2020), which stands out boldly and clearly with its laconic use of colour and architectonics. The work is an armchair for two people covered with a lining and shimmery leatherette. The seats of the armchair, resembling a loop, are facing each other but offset from one another. Those seated in the chair would be facing each other but would never achieve direct eye contact. Both seats are full of moss green handprints, which also “ripple” along the floor and try to “climb up” the nearby post. In some clinical affectation, these prints are a warning sign, and it is clear that the visitor is not expected to sit here. In this way, the distance between the work and the viewer is maintained, as is the distance between the seats on two parallel lines.

Similar to Škodenko’s armchair for two, Kaarel Kurismaa’s works also stand out in the exhibition. The works of the artist, who is definitely inscribed in the history of Estonian art as a cultivator of sound art and kinetic art, are exhibited on a small pedestal, the cool pastel of which has gently but firmly established itself at the back of the room. The rhythmic ticking and rippling seem like a witty and consistent spectacle of

Holger Looduse “Koeraga jalutamas” (2015) peibutab vaatajat näilise interaktiivsusega. Jalutut mopsi kujutavast maalist jooksevad erivärvilised juhtmed kontrollpulti, mille ekraanil on kuvatud kergelt võbelev koera kujutis. Kiirelt saab selgeks, et vaatajal ei ole võimu kontrollpuldi abil impulsse mõjutada, süsteemi kontrollib miski muu. Huvitaval kombel kirjeldab ka Loodus teost kui enesekontrolli metafoori. “Olen koeraga ühendatud rihma abil. Koer jookseb ees, mina sõrgin järel. Maailm sõrgib ees, mina sõrgin järel,” seletab kunstnik näitust saatvas trükises.

Koer sümboliseerib maailma, mida kunstnik alatasa kontrolli all peab hoidma, et see ülepea ei kasvaks. Visuaalselt nagu mõnda ulmelist alternatiivreaalsust kujutav installatsioon esitab mõtte hegellikust dialektikast, kus kõigi asjade mootoriks on vastuolu. Ilma vastuoluta pole liikumist, see on kõige essents. Nõnda toimib ka ees sõrkiva koera ja tema järel sõrkiva Looduse dünaamika. Koer tahab minna ees, kunstnik tahab jääda maha – rihmast kinni hoides aeglustab Loodus koera ning samal ajal kiirendab koer omakorda tema liikumist. Lihtsam oleks rihmast lahti lasta ning kumbki saab liikuda omas tempos, kuid siis tuleb “kohe mingi jama”. Koera kontrolli all hoidmine on niisiis edasiviiv jõud. Mõlemad “konfliktid” osapooled on justkui vastuolus, kuid see võimaldab ka nende dünaamikat.

Kokkuvõttes pakub näitus “Lase mul ükskord veel unistada” külastajale nii tähendusi kui ka veidike tundeküllasust ja hulganisti viimase paari aasta kunstiteoseid, mille interpreteerimisega saab segamatult mängida. Millest veel võiks hing unistada?

Eva-Erle Lilleaed on kunstiajaloolane, töötab Kumu kunstimuuseumis stuudiote kuraatorina.

its own. At the same time, the cold, geometric and mechanical objects have not lost their Kurismaa-esque childish playfulness because each work comes across as a design object on the one hand, and a character parodying something or someone, on the other.

Holger Loodus's “Walking the Dog” (2015) entices the viewer with its ostensible interactivity. From the painting depicting a legless pug, different coloured wires run to a control panel, the screen of which displays a slightly flickering image of the dog. It quickly becomes clear that the viewer has no power to influence the impulses with the help of the control panel, the system is controlled by something else. Interestingly, Loodus also describes the work as a metaphor for self-control. “I am connected to the dog via a leash. The dog runs, I jog behind. The world runs, I jog behind,” the artist explains in the publication accompanying the exhibition.

The dog symbolises a world the artist must always keep under control so that it does not grow out of hand. Visually, like an installation depicting some sci-fi alternative reality, it presents the idea of a Hegelian dialectic, where all things are driven by contradiction. There is no movement without contradiction, it is the essence of everything. This is how the dynamics of the dog running in front and Loodus jogging after it also work. The dog wants to lead, the artist wants to stay behind – by holding on to the leash, Loodus slows the dog while the dog simultaneously speeds up his movement. It would be easier to loosen the strap so that each could move at their own pace, but that will instantly lead to “some kind of trouble”. Keeping the dog under control is consequently the driving force. Both sides of the “conflict” seem to be at odds, but it also allows for their dynamics.

All in all, the exhibition “Let Me Dream Once More” offers the visitor both meanings and a bit of emotional abundance, as well as many works of art from the last few years that can be playfully interpreted without interruption. What else could the soul dream of?

Eva-Erle Lilleaed is an art historian, working as a studio curator at the Kumu Art Museum.

Holger Loodus
Koeraga jalutamas
2015
installatsioon (maal, kontrollpult, elektroonika)
Narva Muuseumi kunstigalerii näitusevaade
Fotograaf Stanislav Stepashko
Kunstniku loal

Holger Loodus
Walking the Dog
2015
installation (painting, control panel, electronics)
Narva Museum Art Gallery exhibition view
Photographer Stanislav Stepashko
Courtesy of the artist







18. VIII–4. X 2020
Kumu kunstimuuseumi 5. korrus

Kuraator: Kati Ilves

Muuseumiteenindajad: Merli Idol, Malle Kurbel,
Velta Nõmmiste, Eva Rannat, Ivi Smidt,
Lilia Zagorskaja, Mari Tomingas, Heli Tubli

Hoida ja valvata tuulekahinat ja linnulaulu

*Anneli Porri analüüsib Flo Kasearu näitust
"Eriolukord", mis rääkis Kumu saalitöötajatest
koroonakriisi puhkemise ajal.*

Kumu kunstimuuseumi 5. korruse galeriisse astudes oli esimene aisting enne videopildi valgusvoo tajumist hämaruses hoopis heli – ulus tuul, sahisid kirkjad, säutsusid linnud. Saalist saali kõndides säilis video eksponeerimise hämaruses avaruse ja õhulisuse tunne, suured valgusküllased videoprojektsioonid avardasid iga ruumi veelgi. Erinevalt varasematest näitusekogemustest, kus saalitöötajad valvasid teoste ja külastajate järele näitusesaalis ringi kõndides, nägime nüüd hoopis neid seismas videopildi fookuses. Kumu 5. korruse galerii oli ümber ehitatud haaratavaks ja sümpaatselt kulgevaks ruumiks: mõlemalt poolt olid n-ö lõigatud ära teravad tipud ehk kolmnurksed saalid, mis alati tupikuna mõjuvad. Nüüd oli vaatajal võimalik teha jalutades ja vaateid nautides täiuslikult kulgev ring.

Viroloogid räägivad koroonakriisi puhkemise järel, et eriolukord ongi meie uus argipäev. Sotsiaalse distantseerimise oludes selguvad tegevused ja erialad, mida tingimata vaja ei ole; nende hulgas on kultuur üks esimesi. Tule all on eten-duskunstid, filharmoonia, ballett, niisamuti ka kunstinäitused. Viirusepuhangu tõkestamise eriolukorras kutsus Kumu kunstimuuseumi kuraator Kati Ilves kohale Flo Kasearu, et kunstnik vormiks ümber Kumu ruumid ja arhitektuuri, olukorra piirangud ning võimalused mingiks aistitavaks tervikuks, mis peegeldaks seda aega või reageeriks sellele. Kasearu valis suhestumise nõrgemal positsioonil oleva inimese kaudu – kuna muuseumi sisumeeskond pidi oma tööd jätkama Zoomi ja teiste veebivahendite toel, siis ainsad, keda kultuuri-asutuste eriolukorraaegse sulgemise järel enam päriselt vaja ei olnud, olid saalitöötajad.

Kriisikunstnik

Kriis laiemas mõttes on Kasearu loomingus täiesti keskne mõiste: kriis kui raskustest, ohust, ebastabiilsetest oludest põhjustatud, harilikult vastuoludest lõhestatud pingeline (sotsiaalne, poliitiline) seisund, millega kaasneb ähvardavalt järsk muutus. Nullindate teise poole majanduslangusele

18. VIII–4. X 2020
Kumu Art Museum, 5th floor

Curator: Kati Ilves

Invigilators: Merli Idol, Malle Kurbel,
Velta Nõmmiste, Eva Rannat, Ivi Smidt,
Lilia Zagorskaja, Mari Tomingas, Heli Tubli

To sustain and guard the whispering wind and birdsong

*Anneli Porri analyses Flo Kasearu's exhibition
"State of Emergency", which spoke about Kumu's
invigilators during the start of the coronavirus crisis.*

When entering the gallery on the 5th floor of Kumu Art Museum, the first sensation was not the luminous flux of the video feed, but sound instead: the wind howling, reeds whispering, birds chirping. Walking from hall to hall, a spacious and ethereal feel persisted in the dimness of the video exhibition, with the bright video projections further broadening each room. Unlike previous exhibition experiences, where the invigilators watched over the works and visitors by walking around the exhibition hall, we now saw them standing in the focus of the video. The gallery on the 5th floor of Kumu was rebuilt into a graspable and pleasantly flowing space: the sharp triangular rooms, which always feel like dead ends, were "clipped off" on both sides. Now the viewer could walk in a perfect circle while enjoying the views.

Virologists responded to the coronavirus crisis, saying that a state of emergency is our new reality. Maintaining social distance reveals activities and disciplines that are not necessarily needed; culture is one of the first among them. Performing arts, the philharmonic, ballet, as well as art exhibitions are all under fire. During the state of emergency aimed at preventing a virus outbreak, Kati Ilves, curator at Kumu Art Museum, invited Flo Kasearu to reshape Kumu's premises and architecture, the restrictions and possibilities of the situation into a perceptible whole that would reflect or react to the context. Kasearu chose to communicate through those in a more vulnerable position – as the museum's content team had to continue their work with the aid of Zoom and other online tools, invigilators were the only ones who were no longer really needed after the closure of cultural institutions during lockdown.

Crisis artist

Crisis in a broader sense is a completely central concept in Kasearu's work: crisis as a tense (social, political) state caused



reageeris kunstnik *stencil*-seeriaga “Töötus lahutab meid” (2008) või kas mäletate 2012. aasta Köler Prize'i nominentide näituselt ängistavat videot aeglubis tulekahju kustutama sõitvast tuletõrjeautost? Joonistusteseeriaid majaomaniku ja muuseumidirektori õudusunenägudest (vastavalt 2013 ja 2014)?

Ka tema videod “Parim enne möödas” (2010) ja “Ohustatud liigid” (2020) räägivad sellest, kuidas maailma muutumise tõttu kaotavad osad seni ühiskonnas vajalikud tööd oma mõtte. Tööõnn on nimelt väga eriline seisund, milles kõige olulisem on täiesti subjektiivne tajus, et sinu tööd on vaja, et sellest sõltub midagi, see teeb maailma paremaks. Nii et üks meie fundamentaalsematest hirmudest on seotud meie tunnetatava vajadusega.

Osalusetenduses “Privaatsuse sooviavalduse ilmestamine” (2016) tõi Kasearu avalikkuse ette kõige alatuma kriisi – vastuoludest, üleolekust, alandusest lõhestatud seisundi eraelus. Seda jätkas “Varjupaiga festival” (2018), koostöö Pärnu Naiste Tugikeskusega. Installatsioon “Ruumilised suhted” (2019) lõi kujundi “naisele määratud ruumist”, viie uksega läbikäidavast kohast, kus oma õigust ei ole. “Ruumitud keha(d)” (koostöös Renate Keerdiga) Tallinna Kunstihoones 2019. aasta novembris mõjub täna lausa prohvetlikuna – kuidas lahkuda kriisist ilma soojamaalennuta, ilma odavate teenuste eest makstes üleolekut tundmata, siinsamas, Eestis.

Käesolev näitus “Eriolukord” tugineb ühele suurele kujundile. See on lihtne ja kaunis: Kumu kunstimuuseumi saalitöötajad, kes harilikult valvavad kunstiteoste ja publiku heaolu järele, valvavad nüüd loodust kui kunstiteost. Metafoor tekib “loodu>loodus” asenduse kaudu. Kõik kaheksa lühikest, 3 minuti kanti jäävat värvilist, heliga ja ühe kanaliga videot on üles ehitatud sama skeemi järgi: staatiline kaamera filmib üldplaanis looduses, rannikul, metsas, koduaias seisvat Kumu univormis valvuriprouat, kes pärast lühikest looduse valvamist klipi lõpuks kaadrist välja kõnnib.

Vahendid järgnevad vajadusele

Paratamatult oli möödunud kevad eriline. Kevadel on alati kiire, mitte kunagi ei ole meil piisavalt aega, et rahulikult jälgida looduse tärkamist (oh, milline kliše!). Alati on natuke hirm, et äkki õitsevad õunapuud ära just töönädala sees. Äkki ei satugi ma just õigel ajal toomingaõisi nuusutama. Ja millal te viimati sinililli või ülaseid korjasite?! Kevadet saadab pidev hirm, et jään sellest ilma, kuna kindlasti on just esimesel tõeliselt sooja päeval mitu tubast koosolekut. Sel kevadel oli aga teisiti. Kodusest kitsikusest väsinud tõttasid loodusesse pead tuulutama. Inimesed tunglesid parkides. Eriti oluliseks said avalikud loodusala linnainimestele, kellel ei ole aeda, maa-maja ega suvilat.

Kasearu jaoks on aed olnud ülioluline kogu aeg. Oma nimelise majamuuseumi taguse Pelgulinna aia on Gwangju biennaali jaoks ümber kujundanud Seoul'st pärit professionaalne aednik (2016). Tema aiaauku on valvanud Poola Zachęta galerii turvatöötaja (2014). Tänavu eksponeeris ta Pariisi kunstimesi jaoks oma töid galerii asemel samuti oma aias, tõdedes, et see aed oli ka tema turvatsoon eriolukorra ajal.

Nii et kui me enam kultuuri kogeda ei saa, siis kogeme loodust. Kuid olgem ausad, mitte ainult suletud muuseumid ei lükanud inimesi nii massiliselt avalikesse aedadesse, vaid ka suletud kaubanduskeskused, spordiklubid, ärajäänud

by difficulties, danger, unstable circumstances, usually divided by contradictions, and accompanied by threateningly abrupt change. The artist reacted to the recession in the late 2000s with the *stencil* series “Unemployment Will Tear Us Apart” (2008), or do you remember the distressing video from the 2012 Köler Prize nominees exhibition, showing a fire truck driving in slow motion to put out a fire? A series of drawings of the nightmares of a homeowner and a museum director (2013 and 2014, respectively)?

Her videos “Best Before Is Over” (2010) and “Endangered Species” (2020) also talk about how some jobs, necessary in society until now, lose their meaning due to the world changing. Happiness at work is a very special state, in which the most important thing is the completely subjective perception that your work is needed, that something depends on it, that it makes the world a better place. So, one of our most fundamental fears is related to our perceived need.

In the participatory performance “Illustrating the Request for Privacy” (2016), Kasearu presented to the public the most vicious crisis – a state in a private life divided by contradictions, superiority, humiliation. This was continued by the “Festival of the Shelter” (2018), a collaboration with the Pärnu Women's Support Centre. The installation “Spatial Relations” (2019) created the image of a “space reserved for a woman”, a five-door pass-through location where there are no rights. “Spaceless Bodies” (in collaboration with Renate Keerd) at Tallinn Art Hall in November 2019 seems even prophetic today – how to overcome the crisis without a trip to warm weather, without feeling superior when paying for cheap services, right here in Estonia.

The exhibition at hand, “State of Emergency” is based on one big image. It's simple and beautiful: The invigilators of Kumu Art Museum, who usually look after the works of art and the well-being of the audience, now guard nature as a work of art. The metaphor arises from the replacement of “creation” with “nature”. All eight short videos, approximately 3 minutes in length, shot in colour, with sound and one channel, follow the same scheme: in one long shot, a static camera films a female invigilator in Kumu uniform in the wilderness, on the coast, in the forest, in her own garden, she eventually walks out of shot after briefly having guarded nature.

Resources follow need

Last spring was inevitably special. In springtime, one is always in a rush, we never have enough time to calmly watch nature sprout (oh, what a cliché!). There is always that little fear that maybe all the apple trees will bloom within the working week. Maybe I don't get to smell the bird cherry flowers at the right time. And when was the last time you picked common hepatica or anemones?! Spring is accompanied by the constant fear that I will miss it, because there are definitely several indoor meetings taking place exactly on the first really warm day. This spring, however, was different. Those tired of domestic hardships rushed into the natural world to clear their heads. People were swarming in the parks. Public green areas became especially important for city dwellers who do not have a garden, a country house or a cottage.

For Kasearu, the garden has been crucial all along. Located in Pelgulinna behind her eponymous house museum, the garden was redesigned for the Gwangju Biennale by a professional gardener from Seoul (2016). The hole in the fence of



47 välisreisid, suletud kohvikud ja restoranid. Globaalselt tõi see kaasa märkimisväärsed CO₂ emissiooni languse, selge taeva sageli sudustesse paikadesse; tõi mitte ainult inimese loodusele lähemale, vaid üleüldse muutis looduse vaadeldavaks.

Kasearu on kunstnik, kelle vahendid järgnevad vajadusele, nagu kriitilises diskursuses töötavatele kunstnikele tavaks. Tema varasemate töödega seob "Eriolukorda" eelkõige subjektide valik. Fookuses on hilises keskeas prouad, kes töötavad küllaltki piiratud tegevusvabaduse ja otsustusõigusega töökohal, kardetavasti ka mitte sissetulekude tabeli ülemistel pügalatel. Ehkki näituse saatesõna ütleb küll, et tegeldakse muuseumi kõige nähtavama töötajaga, siis tegelikult on see nähtavus formaalne: saaliproua on töepoolest institutsiooni ja seega ka võimu esindaja näitusesaalis, kuid tavapäraselt püüame me vaatajatena ilmselt mõlemalt poolt teineteisega kontakti vältida. Tema püüab mitte segada kunsti kogemist ja meie püüame mitte anda põhjust enda korralekutsumiseks. (Tunnistan, et saalivalvuritele mõtlemine tekitab minus pisut ärevust.)

Ikoonograafilisel tasandil näeme sisuliselt maastikumaale. See paneb küsima, kas saalitöötaja on portreteeritav või kõigest stafaaži rollis? Kas loodus on tema taust ja psühholoogiline ekvivalent või annab inimene ainult oma väiksusega võrdluse maastiku kõikehaaravusele? Videoid korduvalt vaadates selgub, et kumbki eeldus ei pea paika. Tundub, et meil ei ole vähemalt lääne kunstis ajaloolist eeskujut inimese ja looduse tasakaalus, vastastikusel sõltuvuses olevale kujutusele. Valitud kaadriplaan ja video eksponerimissuurus rõhutavad võrdsust subjekti ja keskkonna ning subjekti ja vaataja vahel. Ühte ega teist ei ole pisendatud ega suurendatud, alandatud ega ülendatud. Vaatamata sellele, et saalitöötajad valisid endale ise võttepaiga, on need kaadrid piisavalt üldised, et mitte muutuda psühholoogiliseks metafooriks.

Loodu>loodus

Tulles tagasi kujundi juurde, kus loodust tuleb valvata kui hinnalist kunstiteost, jõuame ka "metsasõjani", Eestis aastaid väldanud vastuseisu juurde, kus metsamajandajad näevad metsas eelkõige majandusfunktsiooni ja looduskaitse elurikkust. Selles, vastastikustest süüdistustest pulbitsevas radikaalses vaidluses on seni puudu olnud tasakaalustav jõud. Midagi sellist, mis ei oleks üksnes must või valge. Seda nägin ma Kasearu kujundis. Inimene valvab kultuurimaastikku kui sekkumatut säilitamist vajavat kunstiteost. Jah, ta peab valvama, sest loodus vajab kaitset. Aga kas ta suudab? Kas ta valvamine peaks päästma samblikku inimese tallamise eest või toominga õielehti pudenemast, puid tormimurru eest? Kas me ei lükka jälle tegelikku vastutust sellele, kes ei saa üksikuna vastutada?

Looduse kui kunstiteose valvamise kujundis on midagi tohutult jõuetut, isegi absurdset, sest mängitakse niivõrd erinevatel skaaladel: kunstiteos, mida tuleb hoida kontrollitud kliima tingimustes, piiratud valgustustiheduses (isegi õrn näpupuudutus võib seda rikkuda), ja loodus, kus ühes ja samas kohas võivad aasta jooksul vahelduda äärmuslikud temperatuurid, valgusolud, tuuled, vihm ja põuad, ent mis on kokkuvõttes muutustele erakordselt vastuvõtlik – iga päevaga kaob Maalt kümneid eluslooduse liike. Mis on selle kõrval üks inimese kätega tehtud kunstiobjekt? Puhas tühisus.

Tänaseks oleme taas peaaegu normaalsuses. Muuseumid on taas lahti, teatrietendused jälle toimuvad, vajadusel on

her garden was once guarded by a security guard from the Zachęta Gallery in Poland (2014). This year, she also exhibited her works for a Parisian art fair in her garden instead of the gallery, acknowledging that this garden was also her secure zone during the state of emergency.

So, when we can no longer experience culture, we experience nature. But let's be honest, not only did the closing of museums push people into public gardens, but also the closing of shopping malls, sports clubs, cafes and restaurants, and missed trips abroad. Globally, this led to a significant reduction in CO₂ emissions, brought clear skies to often smoggy places; it not only brought man closer to nature, but made nature observable as such in general.

Kasearu is an artist whose resources follow need, as is customary for artists working in critical discourse. "State of Emergency" is primarily connected to her earlier work through the choice of subjects. The focus is on women in late middle age, who work in a workplace with rather limited freedom of action and decision-making power, likely also not in the upper echelons of the income list. Although the exhibition text says that it focuses on the museum's most visible employees, this visibility is formal in reality: the lady is indeed a representative of the institution, and therefore an authority in the exhibition hall, but as spectators we usually try to avoid contact with each other. She tries not to interfere with art being experienced, and we try not to give any reason to be called to order. (I admit that thinking about the invigilators makes me a little anxious.)

On an iconographic level, we essentially see landscape paintings. This raises the question of whether the invigilator is being portrayed or is just an incidental element? Is nature her background and psychological equivalent, or does the small size of man just serve as a comparison to the comprehensiveness of the landscape? Repeatedly watching the videos, it turns out that neither assumption is true. It seems that, at least in Western art, we do not have a historical example for a balanced, interdependent depiction of man and nature. The selected storyboard and size of the video exposure emphasize the equality between the subject and the environment and between the subject and the viewer. Neither has been diminished or enlarged, humiliated or exalted. Despite the fact that the invigilators chose the scene themselves, these shots are general enough not to become a psychological metaphor.

Creation>nature

Returning to the image, where nature must be guarded as a precious work of art, we also arrive at the so-called forest war, a long-standing confrontation in Estonia, where forest managers see the forest as primarily serving an economic function and conservationists see biological diversity. This radical dispute over mutual accusations has so far lacked countervailing power. Something that is not just black or white. This is what I saw in the image of Kasearu. Man guards the cultural landscape as a work of art that needs uninterrupted preservation. Yes, he must guard, because nature needs protection. But can he? Should this act of guarding save a lichen from being trampled on by man, bird cherry petals from falling, or trees from storm damage? Are we not again shifting real responsibility to those who cannot be held responsible alone?

There is something immensely powerless, even absurd, in the image of guarding nature as a work of art because it plays



võimalik teha lennureise, CO₂ tase atmosfääris on taas endine. Kas me säilitame oma looduskogemuse vajaduse ja harjumuse? Võib-olla on looduse nautimine ülim esteetiline kogemus, vahetu, kohustuseta, multisensoorne, väikese ideoloogilise survega, kuid see-eest kõrge eetilise väärtusega. Uuringud on näidanud, et looduses viibimine vähendab stressi, aitab kaasa vaimse tervise tasakaalule. Sedasama on täheldatud kunsti kohta – aitab vältida vaimset läbipõlemist ja vaimset kurnatust. Nii andis ka see näitus vaatajale pausi, hingetõmbeaja, lõdvestuse. Ja väikese meeldetuletuse meie igapäevaste kohustuste kohta hoida ja valvata oma keskkonda ning samas lasta ennast tingimusteta, vastupanuta sellest vallata.

Anneli Porri on kunstiteadlane, vabakutseline kuraator ja Eesti Kunstiakadeemia kunstiteose analüüsi didaktika ja galeriipedagoogika lektor.

on so many different levels: a work of art needs to be kept in a controlled climate, under limited light intensity (even a gentle touch can damage it), while nature, where extreme temperatures, light conditions, wind, rain and drought can be found in the same place in a single year, is ultimately extremely susceptible to change – dozens of wildlife species are disappearing from Earth every day. What is an art object made by humans next to it? Pure nullity.

Today, we are almost back to normal. Museums are open again, theatre performances are taking place, it is possible to take flights if necessary, and the level of CO₂ in the atmosphere is the same again. Do we maintain our need for nature and our habits in experiencing it? Perhaps enjoying nature is the ultimate aesthetic experience, direct, without obligations, multisensory, with little ideological pressure, but high ethical value. Studies have shown that being in nature reduces stress and contributes to mental health balance. The same has been said about art – it helps prevent mental burnout and mental exhaustion. Therefore, this exhibition also gave the viewer a break, a breather, relaxation, and a small reminder of our daily responsibilities to preserve and guard our environment while allowing ourselves to be commanded by it unconditionally and without resistance.

Anneli Porri is an art historian, freelance curator and lecturer on the didactics of artwork analysis and gallery pedagogy at the Estonian Academy of Arts.

TSITAADINURK:

“2020. aasta kevadel lahvatanud koroonaviiruse pandeemia viis igal pool maailmas senise elukorralduse kriisi: lisaks mastaapsetele liikumispirangutele suleti pea kõikjal ka avalikud asutused. Planeeritud näitustegevus peatus ka Kumu – suletus publikule tekitas aga uusi mõtteid ja suunas otsima alternatiive. Kumu kunstimuseum kutsus enda partneriks eriolukorra jäädvustamisel kunstnik Flo Kasearu, kes oma varasemas loomingus on tundlikult ja tabavalt töötanud nii inimeste kui ka institutsioonidega. “Eriolukorra vormistamine teoseks nõudis ebatavaliselt kiiret reageerimist nii kunstniku kui ka muuseumi poolt,” selgitas kuraator Kati Ilves.”

Allikas: Kumu kunstimuseum

QUOTE CORNER:

“The coronavirus pandemic, which took the world by storm in the spring of 2020, changed our current way of life all over the globe: in addition to extensive restrictions on people's movements, almost all public buildings had to be closed. Kumu was also forced to stop all planned exhibition activities; the museum's inaccessibility to the public made the museum employees think of alternative practices and come up with new ideas. The Kumu Art Museum partnered with the artist Flo Kasearu, who is known for her sensitive and incisive work with people and institutions, to record the impact of the state of the emergency on the museum. “It required unusually quick action on the part of both the artist and the museum to capture the emergency situation in a work of art,” says the curator Kati Ilves.”

Source: Kumu Art Museum

Kumu kunstimuseumi
näitusevaade
Fotograaf Stanislav
Stepashko

Kumu Art Museum
exhibition view
Photographer Stanislav
Stepashko





Saksamaale Geislingeni pagulaslaagrisse jõudnud eesti põgenikud (1944. aasta hilissuvel ja sügisel põgenes Eestist Teise maailmasõja pöördelisel hetkel sissetungiva Punaarmee eest 75 000–80 000 inimest)
Foto: EstDocs

Estonian refugees who arrived in the Geislingen refugee camp in Germany (In the late summer and autumn of 1944, at the turning point of the Second World War, when the Red Army was advancing, around 75 000–80 000 people fled from Estonia)
Photo: EstDocs



Kohalik ajalugu Eesti nüüdis- kultuuris ja -kunstis

*Aksel Haagensen ja Triin Kerge tunnevad nälga
lähiajalugu puudutava diskussiooni vastu kunstis.*

Põgenikest ja küüditamistest Eestis on kirjutatud mitmesuguseid raamatuid, tehtud filme ning lavastatud etendusi, kuid millegipärast on nende teemadega võrdlemisi vähe tegeletud eriti just kunstis. Miks see nii on?

2020. aasta augustis korraldasime ARS-i projektiruumis ühisnäituse “Kuhu me lähme?”, mis tõi kokku kaks uurimisprojekti: “Vanaema paadis” (Haagensen) ja “Siberi lapsed” (Kerge). Näitusel portreteerisime seitset naist, keda sunniti 1940. aastatel lastena Eestist lahkuma. Oma projektidega töötades keskendusime 1944. aasta suure põgenemise ja 1949. aasta märtsiküüditamisega seotud mälestuste ning lugude mitmekihilisusele. Uurisime üksikisikute lugude kaudu, kuidas nende märgiliste ajaloosündmuste mõjud on jätnud jälje tänapäeva põlvkonnale.

Täheldasime, et Eestis on nende kahe teema diskursus n-ö kollektiivselt sätestatud.¹ Kehtib justkui kokkulepitud narratiiv, mille kohaselt neist kahest sündmusest ning ajaloost üldisemalt tuleks rääkida ning mille alusel neid kollektiivselt mäletada. Alljärgnevas artiklis arutlemegi, kuidas institutsioonid ning initsiatiivid, kelle roll on seda sätestatud küsimuse alla seada, neid teemasid tavaliselt esitavad. Toome samuti välja mõned silmapaistvamad projektid, milles Eesti nüüdiskunstnikud on käsitlenud kohalikke ajaloosündmusi, ning arutleme, miks nendest teemadest kiputakse samas pigem hoiduma.

Lääne-Euroopa eeskujud

Eesti kunstimaastiku kindel prioriteet on olnud juba aastaid rahvusvahelistumine,² mille käigus on kutsutud Eestisse (ja laiemalt Baltimaadesse) mitmeid külaliskuraatoreid Lääne-Euroopast. Eeldatakse, et kohalikud kunstnikud oleksid samuti kursis rahvusvaheliste kunstimeesside, -biennaalide ja -trendidega. Selle asemel, et toimuks võrdne kultuurivahetus Eesti ja Lääne vahel, ammutab kohalik kunstimaastik pigem endiselt Lääne-Euroopast eeskujud. Nii muutub rahvusvahelistumise käigus sinne kunstimaastik küll universaalseks, kuid jääb välja oma kohalik spetsiifika – “kultuurivahetus” kui selline on ühepoolne.

Eesti kunstimaastiku rahvusvahelistumisega kaasnenud suunamuutusi on kuraator Rael Artel kirjeldanud järgmiselt: “[Tänapäeval] võiks kunstnik ja tema looming olla võimalikult etnilise või kultuurilise konteksti vaba, et seda oleks

Local history in contemporary Estonian culture and art

*Aksel Haagensen and Triin Kerge long for a discussion
about recent history in art.*

A variety of books have been written, films produced, plays staged about boat refugees and deportations in Estonia, but for some reason these topics have been addressed relatively little in art. Why is this the case?

In August 2020, we had an exhibition titled “Off We Go!” at ARS Project Space, which brought together two research projects: “Going Home” (Haagensen) and “Siberian Children” (Kerge). At the exhibition, we presented the stories of seven women who were forced to leave Estonia as children in the 1940s. While working on our projects, we focused on the ambiguity of the memories and stories of local refugees who escaped in 1944 and the March deportation of 1949. Based on individual stories, we explored how the effects of these important historical events have left their mark on subsequent generations.

We observed that the discourse around these two events is collectively stipulated in Estonia.¹ It is as if there is an agreed narrative, according to which these two events and history in general should be talked about, and on the basis of which they should be collectively remembered. In the following article, we discuss how the institutions and initiatives whose role it is to question the stipulated narrative usually address these issues. We also highlight some notable projects in which Estonian contemporary artists have tackled local historical events and discuss why these topics tend to be avoided at the same time.

Looking up to Western Europe

Internationalisation has long been a definite priority for the Estonian art scene,² in the course of which many guest curators from Western Europe have been invited to Estonia (as well as the Baltic countries in general). Local artists are also expected to be up to date with international art fairs, biennials and trends. Instead of a balanced cultural exchange between Estonia and the West, the local art scene tends to still draw on the example of Western Europe. Thus, in the course of internationalisation, the local art scene moves towards universality, but its local specificity is rejected – the “cultural exchange” as such is unrequited.

Curator Rael Artel has described the changes in direction associated with the internationalisation of the Estonian art scene as follows: “[Nowadays] the artist and their work should be as free of ethnic or cultural context as possible, so

lihtne ja mugav lülitada temaatilise kuraatorinäituse koosseisu. [...] Rahvusliku eripära paigutamine teose ja näituse keskpunkti pole enam eksootiline ega võrtsita kunsti- või kuraatoripraktikat kuidagi. Pigem on see tüütu miski, mida viisakalt välja kannatada.”³

Kohalikku ajalugu mõtestav kunst võib niisiis jääda Läänes arusaamatuks Eesti geopolitilise erisuse tulemusel, mis muidugi ei tähenda, et sellega ei oleks tähtis tegeleda. On oluline olla teadlik, mis toimub rahvusvahelisel kunstimaastikul, kuid mõista ka seda, et “rahvusvahelise kunstimaastiku” puhul peetakse Eestis üldjuhul silmas vaid Lääne-Euroopa riike. Võttes eeskuju ainult ühest regioonist ning järgides imporditud trende, levib universaalne kunstikeel, mis peaks olema võimeline kõnetama publikut rahvusvahelisel turul. Seda riigipiiride ülest ning universaalset lähenemist jahtides jääb aga kohalikku ajalugu ja identiteeti uuriv kunst paratamatult varju.

Kollektiivse ajaloo väljendused

Mängufilmides “Risttuules” (2014, režissöör Martti Helde) ja “Seltsimees laps” (2018, režissöör Moonika Siimets) on sovetlikke repressioone käsitletud ilmselt kõige otsesemalt. Esimene neist on kirjavahetusel põhinev ajalooline eksperimentaalne film (nn *tableau vivant* stiilis), mis käsitleb 1941. aasta juuniküüditamist. Kui “Risttuules” läheneb küüditamisele peamiselt nii, nagu oleme harjunud sellest kuulma ning mõtlema, siis “Seltsimees laps” avab repressioonide temaatikat laiemalt – lapse vaatenurgast tuuakse vaataja ette ajastu, mis on tavaliselt vahendatud täiskasvanute kogemustele põhinedes.

Imbi Paju dokumentaalfilm “Tõrjutud mälestused” (2005) käsitleb Nõukogude repressioonide trauma pikaajalist mõju ja kestvust kannatanutele ning nende lähedastele. Film on tõuke saanud autori isiklikust perekonnaloost.

Eesti juurtega hollandi režissöör Helga Merits on võtnud dokumentaalfilmi “Tuleme peagi koju. Geislingeni lapsed” (Coming Home Soon – The Refugee Children of Geislingen, 2018) aluseks samuti oma perekonnaloost – isa põgenemise Eestist Saksamaale 1944. aastal. Film räägib eesti põgenike elust Saksamaal Geislingeni põgenikelaagris ning selle mõjust nende edasisele elule.

Kunstnik ning filmitegija Kristina Norman tegeles oma 2013. aasta dokumentaalses videofilmis “Ühisel pinnal” Eestist merd mööda Rootsi põgenenud eesti pagulaste lugudega. Kunstnik paigutab need lood dialoogi asüülitaotlejatega 21. sajandi Eestis. Normani praktika keskendub inimõigustele ning mälu poliitikale. Arvestades ajalooliste sündmuste seost olukorraga tänapäeval, avab ta mitmekülgset minevikku ning kommenteerib ajalooliste toetudes praegugi aktuaalseid probleeme.

Eesti filmitegijatest on lisaks Ülo Pikkov oma dokumentaalses animafilmid “Keha mälu” (2011) ja “Tühi ruum” (2016) väga mõjusalt edasi andnud mälu ja küüditamise seoseid. Autori sõnum on, et meie keha kannab endas meie vanemate ja vanavanemate lugusid, ja ka nende eelkäijate lugusid.

Meelde tulevad samas vaid mõned üksikud kunstinäitus, mis neid ajalooteemasid on kajastanud: näiteks 2013. aastal Tallinna Vabaduse galeriis toimunud Jaan Elkeni maalinäitus “Strawberry Fields Forever” (Elken sündis 1954. aastal Krasnojarski kraisis küüditatud vanemate lapsena, 1957. aastal

that it could easily fit into a thematic curated group exhibition. [...] Placing national specificity at the centre of a work or exhibition is no longer exotic, nor does it spice up the practice of an artist or curator. It's closer to an annoyance to be politely endured.”³

Art that tackles local history may thus remain incomprehensible in the West as a result of Estonia's geopolitical differences, which of course does not mean that it is not important to address these subjects. It is important to be aware of what is happening in the international art scene; however, it should be noted that in Estonia, the “international art scene” generally implies Western European countries. Emulating the approaches of only one region and adhering to imported trends propagates a universal artistic language, which should be able to speak to the audience of the international market. However, in pursuit of this trans-national and universal approach, art that tackles local history and identity will inevitably be overshadowed.

Expressions of collective history

The feature films “In The Crosswind” (2014, directed by Martti Helde) and “The Little Comrade” (2018, directed by Moonika Siimets) probably tackle Soviet repressions most directly. The first is a historical experimental film (in a *tableau vivant* style) based on letters written around the time of the deportation in June 1941. While “In The Crosswind” refers to deportation according to how we are used to hearing and thinking about it, “The Little Comrade” has a broader approach to the subject of repression – an era that is usually mediated by the experiences of grown-ups is depicted through the eyes of a child.

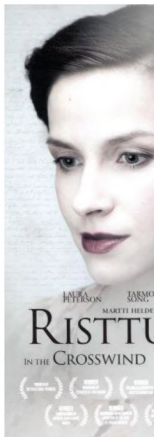
The documentary “Rejected Memories” (2005) by Imbi Paju tackles the long-term impact and duration of the trauma of Soviet repression on the victims and their relatives. The film is inspired by the author's personal family story.

Helga Merits, a Dutch director with Estonian roots, has also based her documentary “Coming Home Soon – The Refugee Children of Geislingen” (2018) on her family's story – her father's escape from Estonia to Germany in 1944. The film presents the life of Estonian refugees in the Geislingen refugee camp in Germany and its impact on their future lives.

In her 2013 documentary “Common Ground”, artist and filmmaker Kristina Norman dealt with the stories of Estonian refugees who fled Estonia to Sweden. The artist places these stories next to those of asylum seekers in 21st century Estonia. Norman's practice focuses on human rights and the politics of memory. Considering the connection between historical events and the current situation, she discloses the ambiguity of the past and comments on current issues based on historical research.

Estonian filmmaker Ülo Pikkov has very effectively conveyed the connection between memory and deportation in his animated documentaries “Body Memory” (2011) and “Empty Space” (2016). He claims that our bodies bear the stories of our parents and grandparents, as well as the stories of their predecessors.

Everything considered, only a few art exhibitions come to mind that have referenced these historical subjects: for example, Jaan Elken's painting exhibition “Strawberry Fields Forever” at Vabaduse Gallery in Tallinn in 2013 (Elken was born in 1954, a child of parents deported to Krasnojarsk Krai, and returned to Estonia in 1957. – Ed.), Anna Hints'



53 naasis perekond Eestisse. – *Toim.*), 2015. aastal Võru raudteejaamas kunstofestivali “Kilomeeter skulptuuri” raames eksponeeritud Anna Hints heliinstallatsioon “Rääkivad raudteejaamad” ning 2018. aastal Tallinna Kunstihoones toimunud Marko Mäetamme isiknäitus “Üks kuu Kanadas” (Mäetamme vanaisa oli Eestist pagenud 1944. aastal, elades elu lõpuni Kanadas, ja kunstniku isa sai teda esimest ja viimast korda külastada 1978. aastal. – *Toim.*).

Jaanus Samma avas oma projektiga “NSFW. Esimehe lugu”, mis 2015. aastal Eestit rahvusvahelisel Veneetsia kunstibiennaalil esindas, tavapärasest ajalookäsitlusest sageli kõrvale jäävat teemat, tuues Nõukogude Eesti geiajaloo tänapäeva aktuaalsesse konteksti. 2016. aastal eksponeeriti näituseprojekti koostöös Kaasaegse Kunsti Eesti Keskusega tollases Okupatsioonide muuseumis, viies kunstinäituse institutsiooni, mis käsitles ka Nõukogude okupatsiooni.⁴

Märtsiküüditamise uusi külgi avas 2019. aastal kunstirühmituse SLED⁵ korraldatud näituseprogramm “Siberi lapsepõlv. 70 aastat märtsiküüditamisest”⁶. Programmi raames toimusid näitused, filmilainastused ja muud sündmused üle Eesti kuuesteiskümnes raudteejaamas, kust küüditatud Siberi rongidele pandi. Kunstiprogramm põhines märtsiküüditatud laste ja noorte mälestustel ning selle eesmärk oli tuua esile aspekte, millele ei ole siiani piisavalt tähelepanu pööratud: küüditamise feminiinne pool (küüditatutest kaks kolmandikku olid naised ja lapsed), igapäevaelu ja toimetuleku mehhanismid Siberis, Eestisse naasmine ja sinse eluga kohanemine.

Tavapärased narratiivid

Pögenikke ja küüditatud intervjuerides puutusime korduvalt kokku lugudega, mis töid ilmsiks lähiajaloo mitmekihilisuse. See seadis meie jaoks küsimuse alla nende kahe ajaloosündmuse esitlemise tavapärased narratiivid, mille alusel on harjutud neist rääkima.

Tavapärane narratiiv märtsiküüditamise puhul keskendub enamasti küüditamise toimingule – inimeste vägivaldsele äraviimisele oma kodudest. Narratiiv põhineb tol ajal täiskasvanud inimeste mälestustel ning tavaliselt lõpeb raskuste kirjeldustega pikast rongisõidust ja esimestest aastatest Siberis. Ajaloolane Aigi Rahi-Tamm on samas välja toonud fakti, mida ka mitmed küüditatud intervjuudes rääkisid: “Kohati on Eestisse tagasitulekut ja kohanemist isegi küüditamisest hingeliselt valusamaks peetud, tuldi ju igatsetud kodumaale ja omade keskele, kus sooja vastuvõtu asemel ärapööratud pilke ja põlglikku suhtumist taluma pidi, n-ö äramärgistatud inimestega ei olnud soovitatav suhelda.”⁷

1944. aasta suure põgenemise tavapärane narratiiv keskendub enamasti samuti põgenemise toimingule. Kehtib arvamus, et Eestist põgenes eliit ja mindi paremat elu otsima ning üldjuhul lõpeb põgenemine tavapärase narratiivi järgi esialgsesse varjupaigariiki jõudmisega. Tartu Ülikooli Välis-Eesti uuringute keskuse spetsialist Kaja Kumer-Haukanõmm on kaardistanud põgenejate sotsiaalse kuuluvuse ümber levivad väärarusaamased ning täheldab, et hiljutised uurimused on seadnud paljugi kahtluse alla. Ta toob näiteks esile defineerimata jäänud eliidi mõiste Teise maailmasõja ajal Läände põgenenud eestlaste hulgas, öeldes, et “seni ei ole ükski seda väidet esitanu selgitanud, keda ta eliidi peab või kuidas ja millega eliidi olemist peaksime mõõtma”.⁸

sound installation “The Station Talks” exhibited at Võru Railway Station in 2015 as part of the art festival “Kilometre of Sculpture” and Marko Mäetamm’s solo exhibition “One Month in Canada” at Tallinn Art Hall in 2018 (Mäetamm’s grandfather had fled Estonia in 1944, spending the rest of his life in Canada, and the artist’s father was able to visit him for the first and last time in 1978. – *Ed.*).

In his project “NSFW. A Chairman’s Tale”, which represented Estonia at the Venice Biennial in 2015, Jaanus Samma disclosed a subject which is often left out of the usual approaches to history, bringing the gay history of Soviet Estonia into the contemporary context. In 2016, the project was exhibited at the Museum of Occupations in collaboration with the Estonian Centre for Contemporary Art, introducing the art exhibition into an institution that also addresses the Soviet occupation.⁴

The artist group SLED⁵ looked into new perspectives on the 1949 March deportation in 2019 with their exhibition programme “Siberian Childhood. 70 Years Since the March Deportation”.⁶ The programme included exhibitions, film screenings and other events at sixteen railway stations across Estonia, where the deportees had been put on trains bound for Siberia. The art programme was based on the memories of children and young people deported in March 1949 and highlighted aspects that had not received proper attention up until then: the feminine side of deportation (two thirds of deportees were women and children), their everyday life and coping mechanisms in Siberia, their return to Estonia and adapting to life here.

Established narratives

As we interviewed refugees and deportees, we constantly came across stories which presented the diversity of perspectives on recent history. This cast doubt on the established narratives surrounding these two historical events, according to which they are usually discussed.

The established narrative concerning the March deportation focuses largely on the act of deportation – the violent uprooting of people from their homes. The narrative relies on the memories of people who were adults at the time and tends to conclude with descriptions of the hardships of the long train journey and first years in Siberia. However, historian Aigi Rahi-Tamm has stated a fact which many of the interviewed deportees also mentioned: “The return to Estonia and subsequent readjusting is sometimes considered a more traumatic experience than the deportation itself, they returned to the homeland and people they had longed for, but instead of a warm welcome they were met by averted glances and contemptuous attitudes by those afraid to associate with people considered enemies of the state.”⁷

The established narrative concerning the exodus of refugees in 1944 also focuses largely on the act of escape. There is a tendency to believe that it was the elite that escaped Estonia and that they left in search of a better life. Generally, the established narrative ends with arrival in the first country of refuge. Kaja Kumer-Haukanõmm, specialist at the Centre for Estonian Diaspora Studies at the University of Tartu has mapped the misconceptions surrounding the social statuses of the refugees and notes that recent research has cast doubt on much that was considered fact. As an example she notes the undefined concept of the elite in the context of Estonians

Mõlema ajaloosündmuse puhul ei ole seega laiemat diskussiooni pälvitud, mismoodi need inimesed kohapeal hakkama said, kuidas uue keele- ja kultuuriruumiga kohanesisid, kuidas nad kodule mõtlesid või kuidas neid aastaid hiljem Eestis vastu võeti.

Kuidas kollektiivselt mäletada?

Kellele langeb vastutus tegeleda tänapäeval kaugeks jäävate ajaloosündmuste kontekstualiseerimisega ning kellele ja kas seda on üldse vaja?

2019. aastal avati Lennusadamas ajutine näitus “1944 – SUUR PÕGENEMINE”. Näitusel esitatava materjali hulk nõuab vaatajalt parajalt süvenemist ning aega. See on üles ehitatud nii, et külastaja järgib vaid ühe välja toodud tegelase lugu – ainult korduvalt näituse trajektoori läbides saab vaataja terviklikuma ülevaate suurest põgenemisest. Meremuuseumis korraldatud näituse kontekstis pole üllatav, et väljapanek keskendub mere ületamisele, kuid laiemas plaanis jäävad jutustatud lood siiski poolikuks – rääkimata jäävad elusaatused pärast Rootsi või Saksamaale randumist.

Eesti Inimõiguste Instituut korraldas 2020. aastal Vabaduse väljakul kaks mälestusinstallatsiooni: 14. juunil “Pisarate vagun”, mälestamaks juuniküüditamist, ning 20.–21. septembril “Pisarate paat”, mälestamaks suurt põgenemist. Mõlemad väljapanekud olid sildistatud “installatsioonideks” – nende kodulehel ei ole aga samas nimetatud ühtegi kunstnikku, keda oleks projekti kaasatud.⁹ Installatsioonid koosnesid lihtsatest sümbolitest – rongivagunist ja paatidest – ning kitsilik-romantilistest sinistest õhupallidest, mis sümboliseerisid pisaraid. Eriti banaalseks muutsid vaatepildi punased liiklustorvikud ja piirdetokid, mis ümbritsesid installatsioonides vagunit ja paate – olles taotlenud romantilist sümbolismi, sõitsid need robustsed vormid sobimatult installatsioonidesse sisse. Mõlemad installatsioonid olid üles ehitatud viisil, mis nõudis vaatajalt emotsionaalset reaktsiooni, rõhudes vaid põgenemise ja äraviimise hetkedele.

Eespool mainitud installatsioonidega sarnast lähenemist praktiseerib ka Vabaduse väljakust vaid paarisaja meetri kaugusel asuv Vabamu. Nende püsinäituse esitluses jääb konkreetsete ajaloosündmuste käsitus pehmelt öeldes lihtsustatuks, andes vaid kinnitust üldsuses levivatele arusaamadele. Näiteks küüditamisele pühendatud sektsiooni keskmeks on puidust vagunit meenutav näitusepind. Ühte kohta on kokku pandud esemed ja lood nii küüditatutest kui ka vangilaagritesse saadetutest. Jääb mulje, et näituse koostajad ei pea vajalikuks neid kogemusi ja elusaatusi teineteisest eraldada. Siberit on ühekülgseks eksponeeritud vaid kauge külma maana, mida toetab kaarjale pinnale projekteeritud Ivo Västriku videoteos jäisest Siberi maastikust.

Põgenenutele keskenduv ruum on nimetatud eksiiliruumiks – kas selleks, et vältida seost tänapäeval Euroopasse saabuvate pagulastega? Eksiili mõiste selline sildistatus viitab eesti põgenike elule võõrastes riikides ning väliseesti organisatsioonide tegevusele, kuid sellegipoolest on ruumi keskseks objektiks väike puidust kalapaat, millega põgeneti Rootsi. Teised Eestist põgenemise viisid jäävad selle varju, samuti jäävad pagulaste edasiste elude käsitlused põgusateks, arvestades, et “eksiilis” elati Eesti taasiseseisvumiseni. Ka pärast 1991. aastat tulid vähesed põgenikud tagasi Eestisse, kuna välismaal oldi selleks ajaks juba niivõrd juurdunud. Neid pikki välismaal elatud aastaid ei kajasta aga Vabamu

escaping to the West during the Second World War, saying that “so far, no one who has stated this has explained who they consider to be the elite or according to what parameters we should measure eliteness.”⁸

Neither of the two historical events have received broader discussion surrounding the everyday struggles of the people after they arrived, how they acclimatised to a new language and culture, how they reminisced about their home or how they were accepted years later in Estonia.

How to remember collectively?

Who has the responsibility to contextualise historical events that seem distant today; is this necessary at all and for whom?

In 2019, a temporary exhibition “1944 – THE GREAT ESCAPE TO THE WEST” opened at the Seaplane Harbour maritime museum. The amount of material presented at the exhibition requires the viewer to take their time so as to really get into the subject. It is structured in such a way that suggests the visitor follows the story of only one of the characters at a time – only by repeatedly following the set trajectory of the exhibition will the viewer get a more complete overview of the exodus of refugees. In the context of an exhibition at the Maritime Museum, it is not surprising that it focuses on the act of crossing the sea; however, in a broader perspective, the stories remain incomplete – the fates of the refugees after they landed in Sweden or Germany remain untold.

In 2020, the Estonian Institute of Human Rights organised two commemorative installations at Vabaduse väljak: “Wagon of Tears” on 14 June to commemorate the June deportation and “Boat of Tears” on 20–21 September to commemorate the exodus of refugees. Both were labelled “installations” – however, the respective websites did not mention any artists involved in the project.⁹ The installations consisted of simple symbols – a train carriage and boats – with kitsch-romantic blue balloons symbolising tears. The arrangements became particularly banal with red traffic cones and fence-posts surrounding the train car and boats – these garish objects were inappropriate considering the intended romantic symbolism of the installations. Both installations were structured in a way that demanded an emotional response from the viewer, emphasising only the moments of escape and deportation.

Vabamu, only a few hundred metres away from Vabaduse väljak, implements a similar approach to that of the commemorative installations mentioned above. The treatment of specific historical events in their permanent exhibition remains simplistic to put it mildly, acting only to confirm widely held views. For example, the section devoted to deportation centres around an exhibition area that resembles a wooden train carriage. Objects and stories connected to deportees as well as those sent to prison camps have been exhibited together in the same place. The organisers of the exhibition seem to have not considered it necessary to separate these experiences and fates. Siberia has been unilaterally presented only as a distant cold land, which is exacerbated by Ivo Västriku's video piece on the icy Siberian landscape.

The room that focuses on refugees has been called the exile room – perhaps to avoid similarities with the refugees arriving in Europe today? Labelling the room as one of exile refers to the lives of Estonian refugees in foreign countries and to the activities of Estonian organisations abroad; however, the centrepiece of the space is a small wooden fishing



55 püsinäitus kuigi põhjalikult, keskendudes selle asemel eba-proportsionaalselt põgenemise algushetkedele.

Sellised otsused institutsioonis, mis esitleb end ajaloo-muuseumina, ei toeta kriitilist ega analüüsivat lähenemist ajaloosündmustele. Osalise keskendumise tulemus on pooliik narratiiv, mille puhul teatakse küll konkreetse sündmuse umbmäärast kuvandit, kuid peaaegu tundmatud on selle murdelise hetke järelmid. Selle asemel kinnitatakse kuulujutu tasemel levivaid arusaamu sellest, kuidas peaksime juhtunud praegu mäletama ning mälestama. Jääb paraku tähelepanuta, kuidas on need kurikuulsad ajaloo hetked seotud tänapäevaga ning mis jälje on need jätnud järgnevate generatsioonide kollektiivsele identiteedile.

Rahvusluse hirm

Oma näituse “Kuhu me lähme?” tagasisidest lugesime tihti-peale välja külastajate üllatust, et olime käsitlenud lähiajalugu moraliseerimata aga polnud oma arusaamu ajaloosündmustest vaatata peale surunud. See tõstas küsimuse, miks üldse arvatakse, et nendele teemadele lähenetaksegi alati kuidagi moraalitsedes.

Keerulistele teemadele mustvalgelt läheneda on iseloomulik ja igapäevane praktika tavameedias, kus erinevate maailmavaadetega osapooled üksteist materdades sõna võtavad. Selline lähenemine ei arenda aga mitte kuidagi ühiskondlikku diskussiooni olulistel teemadel. Müürilehe peatoimetaja Helen Tammemäe sõnul “ühiskond ei vaja niivõrd, et kõik kõige kohta lakkamatult midagi arvaksid, vaid et leiduks neid, kes millestki ka päriselt midagi teavad. Selleks aga on vaja võtta aega süvenemiseks, mida tänapäevane afektiivne inforuum enamasti ei toeta”.¹⁰

Hiljuti siinsamas ajakirjaveergudel avaldatud artiklis nimetas kriitik Kaarin Kivirähk asjaolu, mis võib kunstiniimesi kohaliku ajaloo teemadel sõnavõtmisest eemale peletada: “Asja varjupool on siinkohal fakt, et elame ühtlasi populistliku rahvusluse tõusu ajajärgul, kui kohaliku eelistamine võib sõrmenipsuga muutuda millekski hoopis võikamaks.”¹¹ On üpriski selge, et selle võikama all peab Kivirähk silmas konservatiivse rahvusluse sildi omistamist võimalikule sõnavõtjale. Selline lähenemine viitab, et isegi kaine analüüs rahvuslikel teemadel kaldub praegu kontrollimatult marurahvusluse kuristikku, justkui oleks ajaloo käsitlemine vaid konservatiivide pärusmaa. Olukorras, kus tavameedia soovib kiiret reageerimist aktuaalsetele teemadele, võiksid seega ajalooga tegelevad institutsioonid pakkuda publikule süvenevat lähenemist. Vabamu näitel jäävad need institutsioonid aga illustreerima tavanarratiive, piirdudes vaid lihtsakoeliste vastustega keerulistele küsimustele – *à la* süvenegem ajalooliselt tähtsatesse sündmustesse üks ajutine näitus ja/või elamus-pakett korraga!

“Kokkuvõtteks, meie ühiskond vajab hädasti inimesi, kes oskavad midagi ette võtta, kui me seisame silmitsi eri valdkondades esinevate nn nurjatute probleemidega. Mis sellest, et masse ei kõneta sõnumid stiilis “kõik on palju mitmetahulisem, kui me oleme võimelised endale sageli selgeks tegema””, kirjutab Tammemäe eespool viidatud artiklis.¹² Nõustume temaga.

boat which took refugees to Sweden. This overshadows other paths of escape from Estonia. Little attention is given to the subsequent lives of the refugees considering that they lived in “exile” until Estonia regained its independence. Even after 1991, few refugees returned to Estonia, since their lives were firmly rooted abroad by then. However, the permanent exhibition at Vabamu does not thoroughly reflect these long years of life in exile, instead focusing disproportionately on the early moments of the escape.

Such decisions taken by an institution that presents itself as a history museum do not support a critical or analytical approach to historical events. The result of a partial commitment is an incomplete narrative, where the general idea of a particular event is widely known, but the consequences of crucial events remain unfamiliar. Instead, understandings which are closer to rumours are confirmed concerning how we should remember and commemorate past events. Unfortunately, the manner in which these infamous historical events are connected to the present is overlooked as well as the effect they have on the collective identities of subsequent generations.

Fear of nationalism

In the feedback for our exhibition “Off We Go!”, we often noted the visitors’ surprise that we had approached recent history without moralising and had not imposed our understandings of historical events on the viewer. This posed the question of why people expect these issues to fall prey to moralisation?

Conveying complex topics in a polarising manner is a common characteristic of mainstream media, where various parties with differing worldviews take turns to badmouth each other. Such an approach in no way develops a societal discussion on important issues. According to Helen Tammemäe, the chief editor of Müürileht, “society does not need everyone to constantly have an opinion on everything, instead it requires people who actually know something about the given subject. However, this requires time to research, which is not generally supported by today’s affective information space”.¹⁰

In a recent article published in this very periodical, critic Kaarin Kivirähk mentioned a fact that may scare artists away from speaking on the subject of local history: “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.”¹¹ It is quite clear that the repulsive that Kivirähk refers to is the labelling of potential commentators as conservative and/or nationalist. This approach suggests that even a sober analysis of national issues may now uncontrollably venture too close to the cliff-edge of far-right nationalism, as if addressing history were a matter for the conservatives alone. While mainstream media favours quick reactions to topical issues, institutions dealing with history should offer the audience a deeper understanding of a given subject. In the example of Vabamu, these institutions only illustrate the established narratives, relying merely on simple answers to complex questions – *à la* inquire into historically important events one temporary exhibition and/or themed excursion at a time!

“In conclusion, our society desperately needs people who know what to do when faced with various wretched problems in different fields. So what if the masses are not enticed by messages along the lines of “everything is much more multifaceted

Kuigi kohaliku ajaloo teemadega on Eesti nüüdiskunstis võrdlemisi vähe tegeletud, annab lootust asjaolu, et valdavalt on kunstnike käsitletud olnud süvitsi minevad.¹³ Arvestades ajalooliste sündmuste mõju järgnevate põlvkondade identiteedi kujunemisel, leiame, et nende teemadega on väga oluline tegeleda. See ei tähenda ilmtingimata eestlaste ohvripositsiooni võimendamist ega rahvuslike teemade romantiseerimist! Jah, antud teemadega tegelevat kunsti pole muidugi võimalik alati Lääne publiku jaoks täielikult "ära tõlkida", kuid sellega tegelemine kohalikul kunstimaastikul võiks olla vähemalt sama tähtis kui erisuguste Lääne trendidega arvestamine.

Aksel Haagenseni ja Triin Kerge ühisnäitus "Kuhu me läheme?" oli avatud ARS-i projektiruumis ajavabemikul 14. –29. VIII 2020. Haagensen esitas kõrvuti enda ning oma vanaema väliseestlust ning sidemeid Austraalia keskkonnaga. Kerge tõi aga vaataja ette kuus naist, keda küüditati lastena Siberisse – see põlvkond on viimane, kellel on vabetu kogemus neist üle 70 aasta tagustest ajaloosündmustest.

than we ourselves are able to comprehend", Tammemäe writes in the above-mentioned article.¹² We agree with her.

In conclusion

Although there have been relatively few artists that have tackled issues concerning local history in Estonian contemporary art, the fact that their approaches have largely been well researched is cause for hope.¹³ Given the impact of historical events on the identity of subsequent generations, we believe it is important to address these issues. This does not necessarily mean amplifying Estonian victimhood or romanticising national issues! Although, it is not always possible to fully "translate" art on these topics for Western audiences, addressing it in the local art scene should be at least as important as the consideration and implementation of various Western trends.

Aksel Haagensen and Triin Kerge's exhibition "Off We Go!" was shown at the ARS Project Space 14. –29. VIII 2020. Haagensen presented his grandmother's and his own exiled Estonian identity and their relationship to the Australian environment. Kerge presented six women who were deported to Siberia as children. This is the last generation to have direct experience of these historical events that took place more than 70 years ago.

- 1 "See, mida nimetatakse kollektiivseks mäluks, ei ole mäletamine, vaid sätestamine: et see on tähtis ning nõndaviisi see lugu juhtus; sinna juurde pildid, mis lukustavad loo mällu." Susan Sontag, Vaadeldes teiste valu. Tallinn: Tänapäev, 2008, lk 76.
- 2 Vt nt Kaarin Kivirähk, Sel kevadel ei juhtunud midagi. Kunst pärast koroona. – KUNST.EE 2020, nr 3, lk 4.
- 3 Rael Artel, Mis värk on? – Sirp 23. II 2018.
- 4 2018. aastal muudeti tollase Okupatsioonide muuseumi nimi Okupatsioonide ja vabaduse muuseumiks.
- 5 Näituse korraldustiimi kuulusid: Marika Alver, Ave Taavet, Triin Kerge, Katarina Meister, Anne Kaljas, Liis Juuse, Kalle Keskrand, Tanel Rander.
- 6 Triin Kerge osales kunstiprogrammis isiknäitusega Tartu raudteejaamas, kus eksponeeris videoteose "Siberi lapsed" esmast versiooni.
- 7 Aigi Rahi-Tamm, 1949. aasta märtsiküüditamine. – Kultuur ja Elu 2009, nr 2, lk 34.
- 8 Kaja Kumer-Haukanõmm, 1944. aasta suur põgenemine ja eliidi lahkumine Eestist. – Tuna 2014, nr 4, lk 50–56.
- 9 Vt <https://humanrightsestonia.ee/juunikuuditamine2020/> ja <https://humanrightsestonia.ee/pisaratepaat/>.
- 10 Helen Tammemäe, Juhtkiri: Poliit tehnoloogide kaaperdatud aruteluruum. – Määrileht 1. X 2020.
- 11 Kivirähk, lk 5.
- 12 Tammemäe.

- 1 "What is called collective memory is not a remembering but a stipulating: that this is important, and this is the story about how it happened, with pictures that lock the story in our minds." Susan Sontag, Regarding the Pain of Others. London: Penguin Books, 2003, pp 76–77.
- 2 See, for example, Kaarin Kivirähk, Nothing happened this spring. Art after corona. – KUNST.EE 2020, No 3, p 4.
- 3 Rael Artel, Mis värk on? – Sirp 23. II 2018.
- 4 In 2018, the name of the Museum of Occupations was changed to Vabamu Museum of Occupations and Freedom.
- 5 The team that organised the exhibition included: Marika Alver, Ave Taavet, Triin Kerge, Katarina Meister, Anne Kaljas, Liis Juuse, Kalle Keskrand and Tanel Rander.
- 6 Triin Kerge participated in the art programme with a solo exhibition at Tartu railway station, where she exhibited the first version of her video work "Siberian Children".
- 7 Aigi Rahi-Tamm, 1949. aasta märtsiküüditamine. – Kultuur ja Elu 2009, No 2, p 34.
- 8 Kaja Kumer-Haukanõmm, 1944. aasta suur põgenemine ja eliidi lahkumine Eestist. – Tuna 2014, No 4, pp 50–56.
- 9 See <https://humanrightsestonia.ee/juunikuuditamine2020/june-deportation-commemoration-day-2020.html> and <https://humanrightsestonia.ee/pisaratepaat/boat-of-tears-2020.html>.
- 10 Helen Tammemäe, Juhtkiri: Poliit tehnoloogide kaaperdatud aruteluruum. – Määrileht 1. X 2020.
- 11 Kivirähk, p 5.
- 12 Tammemäe.



57 13 Kuigi heidame praeguses artiklis ette kohaliku ajaloo teemade kasinat kajastatust Eesti nüüdiskunsti, on näiteks Tanel Rander ehitanud oma praktika üles kohaliku ajaloo ja identiteedi uurimisele. Ta on mõtestanud "dekoloniseeritud" Ida-Euroopa olemust, luues seeläbi platvormi nende teemade laiemaks käsitlemiseks kohalikul kunstimaastikul. Tema praktika on avaldunud nii isiknäituste ja artiklitena kui ka võrgustikku loovates projektides, mis toovad kokku erinevate valdkondade inimesi, loomaks terviklikumat käsitlemist ajaloo ning nüüdisaja probleemide seostest. Samuti tuleb positiivse poole pealt nimetada Margaret Tali ning Ieva Astahovska transdistsiplinaarset võrgustikuprojekti "Vahendades ebamugavat minevikku". Projekti sihiks on luua võrgustik kunstnikest ning kunstitöötajatest, kes tegelevad Teise maailmasõja ning sellele järgnenud ajastu mõtestamisega ning ühise ajaloo analüüsimisega tänapäeva kontekstis.

13 Although in this article we criticise the meagre coverage that local historical issues receive in Estonian contemporary art, Tanel Rander is an example of someone who has built his practice on the study of local history and identity. He has interpreted the nature of "decolonised" Eastern Europe, thus creating a platform for a broader approach to these subjects in the local art scene. His practice has taken the form of solo exhibitions and articles as well as network projects that bring together people from different fields to create a more holistic approach to the links between history and contemporary issues. The transdisciplinary network project "Communicating Difficult Pasts" initiated by Margaret Tali and Ieva Astahovska is another notable positive example. The aim of the project is to create a network of artists and artworkers who are involved in researching the Second World War and its aftermath and analysing common history in a contemporary context.





Hobusepea galerii näitusevaade
Kunstniku loal

Hobusepea Gallery exhibition view
Courtesy of the artist

Värvi lugu kui muinasjutuseiklus

Michael Haagenzen mõtiskleb August Saia näituse “Värvi lugu” üle Hobusepea galeriis.

Hobusepea galeriisse August Saia näitusele “Värvi lugu” sisenedes saab kinnitust esmamulje, et tegemist on tõepoolest portreenäitusega, nagu tänavalt läbi akna kiigates tunduski. Siiski saab kiiresti selgeks, et need pole tavalised portreed. Kunstnik on välja pannud pildiseeria, mis põhineb Euroopa maalikunsti ajaloost pärit eeskujudel. Igast portreest on vähemalt kaks versiooni, kumbki omal moel füüsiliselt moonutatud. Tekib mulje, nagu vaataks digiefekte, kuid siinsed moonutused on reaalsed, füüsilised ja kolmemõõtmelised.

Tegemist on kindlasti maalijaid kõnetava näitusega selles mõttes, et kõik, kes on maalikunstnikuks õppinud või sellesse meediumi kiindunud, saavad kindlasti suhestuda Saia füüsiliste maaliliste otsingutega. Näitusel ei kõneta vaatajat mitte ainult kujutis ja see, mida kunstnik on sellega teinud, vaid ka kasutatud tehnilised võtted. Pastoosse ja maalilise värvikäsitlusega lõuendid on loodud meisterliku täpsuse või formalisti osavusega. Vaataja ei suuda vastu panna kiusatusele astuda lähemale ja uurida, kuidas kunstnik on sellise tulemuse saavutamiseks värviga manipuleerinud.

Valitud aines piirdub hiliskeskaja ja vararenessansi portreedega naistest. Kunstnik on neid moonutanud, muuhulgas paksu ja püdelat värvipinda voltinud või seda justkui ümber torujuppide rullinud, mõnel juhul kujutise tükikideks lõiganud ja ümber paigutanud, modelli näo osi ümber pöörates või nägu voldistiku varju peites. Mõnel juhul annab see portreeteritavale lihtsalt täidlasema või, vastupidi, elegantsema ilme, kuid teisel on tulemus pigem häirivalt monstroosne. Vähem moonutatud teoste puhul on selgelt äratuntavad eeskujud Madalmaade maalikunstnikud Rogier van der Weyden ja Robert Campin,¹ kuid mitu muud teost on nii moonutatud, et äratundmine on juba keerulisem. Kunstnik haarab meid justkui mängu, viktoriini- või telemängusarnasesse tegevusse – arva ära, kes on originaalteose autor, mis on pealkiri, kas modell on pildi põhielement või detail, ja lõpuks, mis tähendust kannab kujutise moonutusviis. Arvan, et kui laseme end niimoodi detailidesse meelitada, kaotame silmist suurema pildi. Saia otsus kopeerida 15. sajandi Euroopa naisportreesid tundub teadlik valik, mida peaksime näituse tõlgendamisel arvesse võtma. Miks just see ajajärk? Miks on kujutatud ainult naisi? Ma ei ole siiski veendunud, et tegu on millegi oluliselt tähenduslikumaga kui subjektiivne eelistus, ja ma ei usu, et kunstniku otsus deformeerida eranditult naiste portreesid peidaks endas kurjakuulutavat misogüüniat

The story of paint as a fairy tale adventure

Michael Haagenzen reflects on August Sai's exhibition “Paint Story” at Hobusepea Gallery.

On entering Hobusepea Gallery and the exhibition “Paint Story” by August Sai, the first impression is of confirmation that this is an exhibition of portraits as it seemed it was glancing through the windows from the street. Although it quickly becomes apparent that these are not ordinary portraits. The artist has presented a series based on examples from the history of European painting. In each case there are at least two versions of the same portrait, each version having been physically manipulated in a different way. It is like we are looking at the application of the special effects possible in a digital environment, but the manipulations here are real, physical and three-dimensional.

This is very definitely a painter's exhibition in the sense that everyone that has trained as a painter or fallen for the medium can relate to the physical painterly nature of Sai's explorations. It is an exhibition that not only engages the viewer in terms of the image and what the artist has done with it, but also in terms of the technical methods he has employed. The oily, oozy and painterliness of paint has been worked with the skill of a master Tascist or formalist. You cannot help but move in close and try to understand how the artist has managed to manipulate the paint in the way that he has.

The choice of subject matter is limited to portraits of women from the late Middle Ages and early Renaissance. The distortions the artist has put them through include folding the paint surface, which is thick and gloopy, or rolling it around what seem to be tubular inserts, or in some cases, cutting the image up and rearranging it to invert parts of the subject's face or conceal it in folds like a concertinaed image. In some, this simply makes the subject appear chubbier or more elegant, while in others the result is more disturbingly monstrous. Clearly identifiable sources in the less distorted examples include the Flemish painter Rogier van der Weyden and the French-born Flemish artist Robert Campin,¹ but many are distorted in ways that are more challenging to recognise. We find ourselves drawn into a game with the artist – a kind of trivia quiz or game show activity – guess the original artist, the title of the work, whether the subject is the main element of the picture or a detail and finally, what is the significance of the manner of the distortion. If we allow ourselves, however, to be drawn into the details, I think we lose the bigger picture. Sai's decision to copy European portraits of women from the 15th century for this exercise may seem to be a conscious decision

(sama hästi oleks ta võinud kasutada eeskujudena 18.–19. sajandi Ameerika meessoost maomanike ja valitsejate portreesid). Ühel varasemal näitusel Draakoni galeriis kesken-
duski Sai meessoost modellidele, kusjuures julgeksin oletada, et ka tookord oli valik tehtud sarnastel alustel.

See mõttekäik ja galerii ülemisel korrusel välja pandud eksperimentide füüsiline või vormiline tunnetus pääsevad veelgi selgemini mõjule alumisel korrusel, kus teosed on täiesti abstraktsed – katsetused tooni ja lihtsate ühevärviliste kompositsioonidega. Ühe pildi juurest teise, ühe seeria juurest järgmise juurde liikudes meenusid mulle erinevad modernismimeistrid, sealhulgas maalipinna moonutamise-
ga tegelenud kunstnikud, nagu näiteks Itaalia uuenduslik abstraktsionist, maalikunstnik ja skulptor Lucio Fontana. Saia tonaalsed kompositsioonid näivad austusavaldusena kubistidele või kunstnikele, nagu näiteks Fernand Léger, viskoossed roosad ja hallid pinnad meenutavad Philip Gustoni, värvi paksus tuletab meelde hilisemaid maalikunstnikke, näiteks Frank Auerbachi, ning metoodiline värviga katsetamine meenutab Ian Davenporti, eriti tema varasemaid, vähem värvikirevaid teoseid. Kuid iga kord tuleb tõdeda, et võrdlus pole päris täpne – on küll sarnasusi, kuid Sai näib liikuvat omenda rada.

Mõningais aspektides sajanditaguse või vanema kunsti ajaloo radadele nii lähedale sattuvad vormikatsetused võivad tunduda ummikteena ja ülakorruse manipuleeritud portreede puhul mõjuda lausa odava trikina. Ülakorruse töid vaadeldes kujutlesin võimalike näitusekülastajate kommentaare, keda esmalt hämmastab kunstniku osavus ja seejärel lõbustavad füüsilised moonutused, nagu oleksid nad lõbus-
tuspargi peeglisaaalis. Selle mõtte peale hakkasin nii teoseid kui ka kogu näitust oma peas maha kandma. Sai on lihtsalt lihvinud täiuslikkuseni tehnilised oskused, mis on vajalikud teoste kopeerimiseks ja seejärel nende asjatundlikuks manipuleerimiseks. See näis olevat lihtne lähenemine, mis tagab samas alati elamuse, “vauefekti”. Ma ütlen “lihtne”, ehkki vajalike tehniliste oskuste omandamine on mõistagi juba iseenesest tõsine saavutus. Kuid kas see väljapanek pole siis tõesti midagi enam kui peen silmamoondus? Tegemist on selge ja sidusa näitusega, kus pole ühtki lahtist otsa ega midagi kohatuna näivat, kuid just see võibki toetada mõtet, et näitus on ehk liiga korralik, liiga puhas. Sellele vaatamata ei suuda ma näitust maha kanda. Nendes maalides ja Saia silmatorkavalt vankumatus visaduses on midagi – kujutan ette, et tema ateljeesse jäi veel kümneid, võib-olla sadu sarnaseid teoseid, mõni, mis pole veel päris valmis, mõni, mis lihtsalt ei sobinud seekordsele näitusele.

Mõistagi ei saa mainimata jätta ka näituse saateteksti. Tegelikult tundub mulle, et sedalaadi näituseformaat – nõue, et näitust peaks alati saatma ka tekst, teatav kunstnikupositsiooni sõnastus, mis võiks ühtlasi toimida ka pressiteatena – mõjub paljudel juhtudel näituse ja kunstniku jaoks pigem destruktiivse kui positiivse osisena. Jääb mulje, et kunstnikelt nõutakse teksti tootmist. Miks? Meie maailma juhivad mõistagi sõnumid, mis on enamasti kirjalikus vormis, ja galerii vajab teksti kui mitte muuks, siis vähemalt pressiteate jaoks. Kuid miks peab selle kirjutama kunstnik? Miks ühtäkki nõutakse, et kunstnik oleks ühtlasi ka sõnasepp? Nagu nõuaks insenerilt, et too hakkaks oma aruandeid näiteks heegeldatud kujul esitama. Sel korral on August Sai kirjutanud meile muinasloo viiest jääkamakast ja sellest, kuidas need mitmesuguste seikluste läbi vormi muudavad. Näituseteksti kohta on lugu üsna pikk. Terve A4-lehekülg. Ma ei ole kindel, kui

we should consider in our reading of the exhibition. Why that period? Why are they all women? But I am not sure the significance of this choice extends much beyond a subjective preference, and I do not believe there is any sinister misogyny in his decision to only denature portraits of women (he could just as easily have drawn his sources from 18th and 19th century American portraits of male landowners or governors). In a previous exhibition at Draakon Gallery, Sai did indeed focus on male subjects, and again I would suggest the selection was made on a similar basis.

This line of reasoning and the physical or formal appreciation of the experiments on the ground floor of the gallery come the fore even more downstairs, where the works are totally abstract – exploring tone and simple monochrome arrangements. As I moved from one image to the next, one series to the next, various modernist masters came to mind including those that denatured the painting surface like the pioneering Italian abstract painter and sculptor Lucio Fontana. The tonal arrangements seem to pay homage to the work of artists like Léger and the Cubists, the gloopy use of pinks and greys brings Guston to mind, the thickness of the paint reminds us of more recent painters like Frank Auerbach and the methodical approach to exploring the paint brings Ian Davenport to mind, especially his earlier less colourful examples. But every time we have to admit that it does not quite fit; there are similarities but Sai seems to be on his own track.

Conducting these formal experiments that tread so close to aspects of art history from 100 years ago or more might seem a bit of a dead end, and in the case of the manipulated portraits upstairs also like a cheap trick. Viewing the works upstairs, I could hear the comments of potential visitors in my mind, amazed at the artist's skill, and then entertained by the physical distortions, as if in the hall of mirrors at a fun fair, and with that thought I started to dismiss the work and the exhibition. Sai has just perfected the technical skill necessary to copy the works in the first place and then to expertly manipulate them. It seemed an easy direction to take and one that will always manage to deliver a “wow moment”. I say “easy” but of course such technical expertise is in itself a serious achievement. But is this outing nothing more than an elaborate con? This is a clear and cohesive exhibition – there are no loose ends or elements of the show that don't seem to fit – but this in itself could support the idea that it is perhaps too neat, too tidy; nevertheless, I cannot bring myself to write it off. There is something about these works and Sai's obvious single-minded perseverance – I imagine there are tens maybe hundreds more that remain in his studio, some not yet finished, others that just did not fit the show.

I should also, of course, mention the exhibition text. I actually find that the format of these kinds of exhibitions – that there should always be a text, a kind of artist statement that can perhaps double as a press release – has become, in many cases, a destructive rather than a positive element for the exhibitions and the artists. The artists seem to be required to produce a text. Why is that? I accept that our world is driven by messages, mostly in written form, and the gallery needs a text at least for the press release. But why does the artist have to write it? Why are they suddenly required to be word smiths as well as artists? Like asking an engineer to crochet their report. In this case, August Sai has written us a fairy tale about five chunks of ice and how they change form through different adventures. As an exhibition text, it is quite long. A full A4 page. I wonder how many visitors could be bothered reading



61 paljud külastajad viitsivad selle läbilugemisega vaeva näha. Ainult viimased kolm lauset loovad sisulise seose näitusega, väites, et see on "[...] näitus värvist, mis ei püsi paigal. Otsides maalile, mis mahub iseenda sisse, uusi eneseväljenduse võimalusi, muudab värv vormi ja kompab oma võimete piire", nagu jääkamakad muinasloos. Pean tunnistama, et ma ise ei lugenud esimesel külastusel teksti lõpuni, kuid usun, et see ei muutnud mu näitusekogemust. Tegelikult ei üllataks mind, kui Sai ise oleks teksti tootmise nõude suhtes minuga sama meelt, mispuhul oleks see leheküljepikkune eepos nagu trääsa näitamine – galerii ja selle nõude suunas, mis parimal juhul lisab näitusele väga vähe ja halvimal juhul tõmbab kunstniku tähelepanu kõrvale asja tegelikult mõttelt, nii et lõpuks võib jääda mulje, et ta on tekstile rohkem aega ja vaeva kulutanud kui näitusele endale.

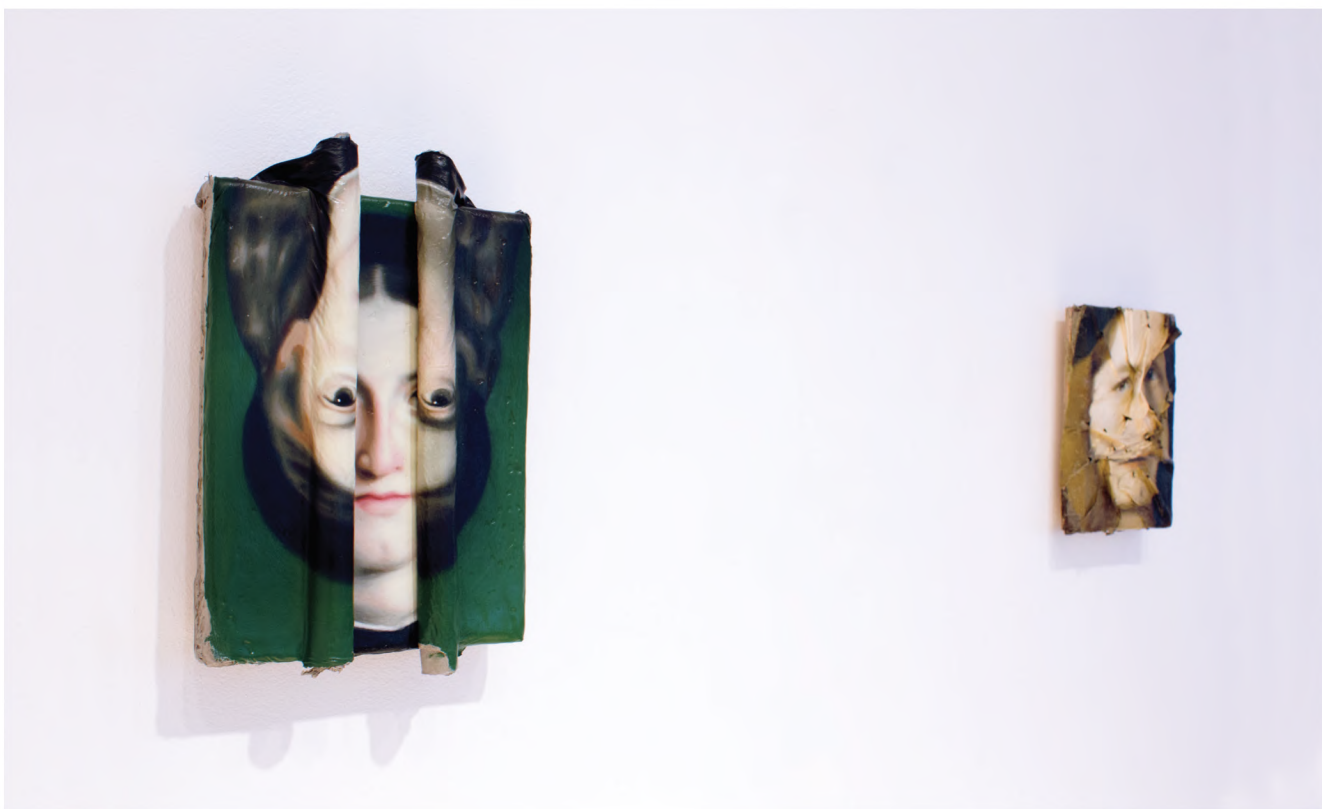
Võib paista, et August Sai künnab ümber vana põldu, kuid leian, et see oleks pealiskaudne tõlgendus ja tema püüdlused on siirad. See ei ole pettus ega silmamoondus. Saia kunstnikupraktika näib tõepoolest olevat otsing, mis ei ole samas ummiktee. Ta otsib midagi uut, kasutades maalikunsti elemente ja küsimusi, mis võivad tunduda ajast ja arust, kuid ta seisab kindlalt kahe jalaga käesolevas 21. sajandis ning meil tasub järgmise kohtumiseni kannatust varuda, et näha, kuhu tema jäärpäine visadus lõpuks välja viib.

Michael Haagensen õppis n-ö eelmises elus maalikunstnikuks. Praegu töötab ta keeleteoimetaja ja vabakutselise kunstikorraldajana.

it to the end. Only the last three sentences provide any meaningful link to the exhibition, where he states that the exhibition is, "[...] about paint that cannot stand still. While searching for the new ways of self-expression for the painting, paint is changing its form and testing the limits of its abilities" ... like the chunks of ice in his fairy tale. I have to admit that I myself did not read the text all the way through on my first visit, and I do not think it changed my experience of the show. In fact, I wouldn't be surprised if Sai also feels similarly about the requirement of having to produce a text, and so this page-long epic is like thumbing his nose – at the gallery and at this requirement, which at best adds little to the exhibition and at worst distracts artists away from the real point and they end up spending more time and effort on the text than they seem to have done on the exhibition itself.

It may indeed appear that August Sai is re-working old ground, but I think this is a superficial reading, and his pursuits are genuine. This is not a con. In truth, Sai does seem to be going down a rabbit hole in his studio practice, but not one that is a dead end. He is seeking something new using the elements and questions of painting that may seem to be from days gone by, but he has both his feet firmly in the 21st century, and we should be patient to see where his dogged perseverance ultimately takes him on his next outing.

Michael Haagensen trained as a painter in a former life and now works as a copy editor and freelance arts manager.



1 Rogier van der Weyden, "Noore naise portree" (1440); Robert Campin, "Naise portree" (1420. aastad).

1 Rogier van der Weyden, "Portrait of a Woman with a Winged Bonnet", 1440; Robert Campin, "Portrait of a Woman", 1420s.



18. VII–6. IX 2020
Kai kunstikeskus

Kunstnik kui näidisarmastaja

Tõnis Tatar kirjutab Kris Lemsalu Malone'i ja Kyp Malone Lemsalu ühisnäitusest "Armastuslaulu laulame koos (ja veel kord, tundega!)"

2019. aastal Eestit rahvusvahelisel Veneetsia kunstibien-naalil esindanud Kris Lemsalut tavatsetakse praegu nime-tada üheks rahvusvaheliselt kõige nimekamaks Eestist pärit nüüdiskunstnikuks Katja Novitskova kõrval. Näitus, inglise-keelse pealkirjaga "Love Song Sing Along (Once Again With Feeling!)" räägibki eestlannast kunstniku ja tema ameeriklast abikaasa, New Yorgi Brooklyni bändiga TV on the Radio rahvusvaheliselt tuntuks saanud muusiku Kyp Malone'i armastusest.

Tuntud eesti luuletaja Andres Ehini sõnul on kunsti mõtet teha kolmest asjast: armastus, surm ja aastaegade vaheldumine. Usun, et selles lauses peitub sügav tõde. Muidugi on olemas inimesi – põhiliselt küll ainult kunstiprofessionaalid ja süvahumanitaarid –, kes eelistavad kunstist otsida teoreetilist keerulisemat või sotsiaalselt aktuaalsemat sisu, kuid esiteks moodustavad nad pisikese vähemuse, ja teiseks, kardan, et nad ei saa aru, et kunst, või vähemalt visuaalne kunst, pole sellistele sisulistele ootustele võib-olla kõige mõistlikum kandja.

Miks armastus, surm ja aastaegade vaheldumine? Ühe võimaliku vastuse leiab evolutsioonilisest esteetikast, mille kohaselt peegelduvad kunstide põhilistes teemades evolutsiooni käigus kujunenud inimolemise põhitingimused. Näiteks Denis Dutton nimetab raamatus "The Art Instinct" (Kunstiinstinkt, 2009) sellistena armastuse, surma, seiklused, perekonna, õigluse ja konfliktide lahendamise. Inimolemise väljendusena on nende teemade esinemine kunstis universaalne, esinedes üksteisest sõltumatult kõige erinevamate ajastute ja paikade kunstis.

Nende n-ö inimolemise põhiprobleemide avaldumisviisid eri kultuuride prismades on mõistagi erinevad. Armastuse, iseäranis seksuaalse armastuse puhul on näiteks läänelik-kristlik käsitlus algusest peale läbipõimunud romantilise agoniaga. Susan Sontag märgib essees "The Artist as Exemplary Sufferer" (Kunstnik kui näidiskannataja, 1962), et kuna kristluses on kesksel kohal kannatus, esineb selles süsteemis ka armastusekultus kannatuskultuse ühe aspektina. Sontagi sõnul on iseäranis moodsal ajal adutud, et kunstiline looming ja seksuaalne armastus kujutavad endast kaht iseäranis hõrku viisi kannatada.

Kunsti ja kannatuse sümbioos kulmineerus ülemöödunud sajandivahetusel esile kerkinud ekspressionistlikus loome-meetodis, mille kohaselt on looming millegi – sõnastamatu ja kujuteldamatu – vägivaldne ja valuline endast välja surumine. Ent nagu armastus võib olla nii kannatuste põhjustaja

18. VII–6. IX 2020
Kai Art Center

The artist as exemplary lover

Tõnis Tatar writes about Kris Lemsalu Malone and Kyp Malone Lemsalu's joint exhibition "Love Song Sing Along (Once Again With Feeling!)"

Kris Lemsalu, who represented Estonia at the Venice Biennale in 2019, is now generally regarded as one of the most internationally renowned Estonian contemporary artists, next to Katja Novitskova. "Love Song Sing Along (Once Again With Feeling!)" tells the story of the love between the Estonian artist and her American husband, musician Kyp Malone, who gained international fame with the Brooklyn-based band TV on the Radio.

According to the well-known Estonian poet Andres Ehini, it is only worth making art on three subjects: love, death and the changing of seasons. I believe that this statement expresses a profound truth. Of course, there are those – though mainly only in the form of art professionals and hardcore intellectuals – who prefer to look for more theoretically complex or socially relevant content in art, but first, they only form a small minority, and second, I am afraid they fail to understand that art, or at least visual art, is perhaps not the most reasonable target for these kinds of weighty expectations.

Why love, death and the changing of the seasons? One possible answer can be found in evolutionary aesthetics, which considers the main themes in art to be reflective of the fundamental conditions of human existence shaped through evolution. Dennis Dutton proposes a sample of these in "The Art Instinct" (2009), naming love, death, adventure, family, justice and overcoming adversity. As an expression of human existence, the occurrence of these themes in art is universal, emerging independently at various times and places.

Of course, the manifestations of these so-called key concerns of human existence are different when observed through the filter of different cultures. In the case of love, especially sexual love, the Western-Christian notion has from the very beginning been intertwined with that of romantic agony. In her essay "The Artist as Exemplary Sufferer" (1962), Susan Sontag notes that because suffering is central to Christianity, the cult of love appears as an aspect of the cult of suffering. Sontag claims that especially in modern times, there has been a realisation that artistic expression and sexual love present two particularly delicious ways of suffering.

The symbiosis of art and suffering culminated in the expressionist creative method, which emerged at the turn of the 20th century and regarded artistic expression as the violent and painful outburst of the unutterable and unportrayable. But just as love can be both the cause and the cure of suffering, so can art serve to both make sense of suffering and to offer temporary distraction and repose. The corresponding



kui ka vaigistaja, saab ka kunst teenida nii kannatuste mõtestamist kui ajutist leevendust ja unustust. Vastav hedonistlik suundumus tipnes samuti umbkaudu sajand tagasi eelkõige Henri Matisse'i loomingus. Matisse'i sõnul pidi tema kunst olema kui hea tugitool, millel aus töömees tõmbab hinge elu füüsilistest ja vaimsetest raskustest.

Armastatu kujutamise traditsioon (s.o psühholoogilise romantilise portree võtmes) juurdub sügaval õhtumaises kultuuris. Legendi kohaselt sai maalikunst alguse sellest, kui üks Korintose neu visandas varju järgi seinale oma armastatud noormehe kontuuri. Pablo Picasso puhul tavatsetakse öelda, et iga uus armastus tõi tema loomingusse uue stiili. Vaevalt on kunstiajaloo midagi romantilisemat kui Pierre Bonnard'i läbi aastakümnete loodud sajad maalid tema naisest Marthe'ist jne.

Seevastu kahe inimese romantilise suhte tematisseerimine on armsama portreteerimisest märksa haruldasem ja uuem nähtus – pigem ebameeldiva näitena meenub mulle Marina Abramoviči piinlikult melodramaatiline käsitlus tema suhtest saksa kunstniku Ulayga. Üldistuse ja ülenduse puudumisel võib armastusega tegelev kunst kahaneda nartsissismiks ja vuajerismiks, tekitades vaatajas küsimuse, miks ma pean teadma, kellega kunstnik parasjagu voodit jagab või ei jaga.

Kris Lemsalu ja Kyp Malone'i armastuseemaline näituseprojekt tüürib kristlikust (loe: kannatuse poolt õilistatud) armastuskultusest otsustavalt eemale, pehmemumata ka päris tugitoolikunstiks ning labastumata kunstiliseks tõsielusarjaks. Mõlema kunstniku teosed mõjuvad isiklikult, kuid sisaldavad nii jõulist üldistust kui ka elujaatavat ülendust. Elitaarse kuvandiga Kai kunstikeskuse 2019. aasta lõpus avatud näitusesaal on hetkel üks Eesti kõige ilusamaid ning päikselisel suvepäeval mõjus näitus värvirikka ja elurõõmsa ülemlauluna armastusele. Eriti võrreldes kahe eelmise näitusega Kais, on seekord saalides tõepoolest ka midagi vaadata – öieti päris palju.

Mis puutub kunstnike omavahelist dünaamikat, siis kuigi Kris Lemsalu on kunstnikuna võrreldamatult professionaalsem ja originaalsem, jäävad ilmselt formaadi (loe: piltjutustuse) ja mõistetavuse (loe: kunstnike armastuse loo) tõttu samavõrd meelde Kyp Malone'i maalid. Lemsalu kunsti puhul on vahest tabavaim Malone'i poolt Eesti televisioonile antud intervjuus esitatud määratlus – see kõneleb olemise paratamatust vulgaarsusest, kuid ühtlasi naerab selle üle.

Muide, see vulgaarsuse jaatamine lähendab Lemsalu kunsti Sontagi *camp*'i määratlusele. Ent kui *camp* tähendab iroonia võitu tõsiduse ja tragöödia üle, siis Lemsalu kunstilises koodis ei leidu künnismile kohta. “Love Song Sing Along” (mis tänavu varem ka Berliini KW nüüdiskunsti instituudis eksponeeritud oli) võib olla isegi Kris Lemsalu senise karjääri kõige siiram, vähem iroonilisem, isiklikum näitus, säilitades siiski kogu talle omase veidruse. Selle mulje kujunemisele aitab kaasa ka asjaolu, et tema näitusepartner näib maalijana pigem algajana (ent samas – *feeling’uga!*).

Tõnis Tatar on kunstikriitik ja Tartu Ülikooli kunstiajaloo lektor.

hedonistic trend also reached its peak about a century ago, especially in the works of Henri Matisse. Matisse maintained that his art should be like a good armchair in which an honest worker gets to rest from the mental and physical strains of life.

The tradition of depicting a loved one (i.e. in the form of a romantic psychological portrait) is deeply rooted in occidental culture. According to legend, painting was invented by a Corinthian girl who traced the outline of her lover's shadow on the wall. In the case of Pablo Picasso, it is often said that each new love brought on a new style in his work. There is hardly anything more romantic in art history than the hundreds of paintings, among others in a similar vein, that Pierre Bonnard created over the decades of his wife Marthe.

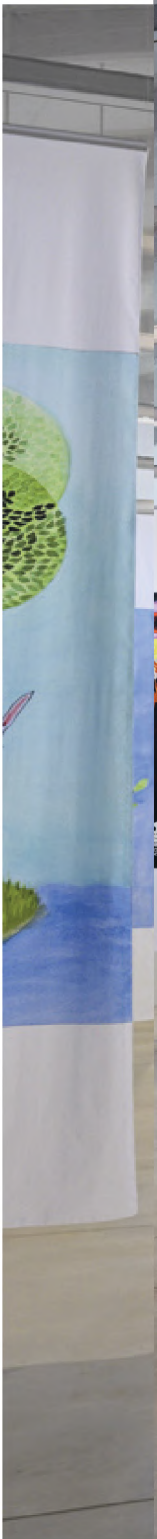
On the other hand, the treatment of a romantic relationship between two people is a considerably rarer and more recent phenomenon than the portrayal of a beloved – a rather unpleasant example that springs to mind is Marina Abramović's embarrassingly melodramatic rendition of her relationship with the German artist Ulay. In the absence of generalisation and elevation, art that deals with love can slip into narcissism and voyeurism, leaving the viewer to wonder why they are being asked into the artist's bedroom.

Kris Lemsalu and Kyp Malone's love-themed exhibition project decisively steers away from the Christian (meaning: dignified by suffering) cult of love, without softening into actual armchair art and degrading into an artistic reality show. The works of both artists come across as personal, yet carry the components of strong generalisation and life-affirming elevation. The Kai Art Center, opened at the end of 2019 and distinguished by its elitist image, currently boasts one of the most beautiful exhibition spaces in Estonia, and on a sunny summer afternoon, the exhibition felt like a colourful and joyous ode to love. Especially compared to the previous two exhibitions in Kai, this time there is something – even quite a bit – to see in these halls.

As for the dynamic between the two artists, while Kris Lemsalu is exceedingly more professional and original in her work, the paintings of Kyp Malone are perhaps just as memorable, most likely due to their format (i.e. visual narrative) and straightforwardness (i.e. the love story between the artists). Lemsalu's art is perhaps most aptly defined in an Estonian Television interview with Malone – it speaks of the inevitable vulgarity of being, while also making fun of it.

By the way, this affirmation of vulgarity links Lemsalu's art to Sontag's definition of camp. But while camp is the victory of irony over seriousness and tragedy, Lemsalu's creative code has no place for cynicism. “Love Song Sing Along” (which was also exhibited earlier this year at the KW Institute for Contemporary Art in Berlin) may well be Kris Lemsalu's most sincere, least ironic, most personal exhibition, without losing any of her characteristic quirks. Contributing to this impression is also the fact that her exhibition partner comes across somewhat as a beginner (but nonetheless – with feeling!).

Tõnis Tatar is an art critic and lecturer of art history at the University of Tartu.







Steve Vanoni
 Vana Blew Ice
 2019
 madalreljeef maal, 98 x 102 cm
 Fotograaf Stanislav Stepashko
 Kunstniku loal

Steve Vanoni
 Old Blew Ice
 2019
 bas relief painting, 98 x 102 cm
 Photographer Stanislav Stepashko
 Courtesy of the artist

7.–31. VIII 2020
Teater Endla
Festival "IN Graafika 2020"

KUNSTIELU kuulutamine

Fred Pinault kirjutab Steve Vanoni isiknäitusest "Kümnend Eestis".

Kunst ja elu – need kaks sõna tulid mulle pähe, kui hakkasin Steve Vanoni maalidest essee kirjutamiseks märkmeid tegema. Tema veebisaidilt eluloolist materjali otsides mõistsin otsekohe, kust need mõtteseosed tulevad, sest Steve'i kunstnikukreedo kohal seisis suurtähelise pealkirjana liitsõna ARTLIFE ehk KUNSTIELU. Teisel oli seesama sõna kirjutas tema kasutatavate eri meetodite loetus, kus olid ka näiteks *performance*, maal, luule, tsirkus ja muusika.

Vaatamata sellele, et Steve on loonud kunsti tõenäoliselt suurema osa oma elust – see tähendab visuaalkunsti, täpsemalt maale –, ei paista see olevat tema loominguks alati nii nähtaval või sedavõrd kesksel kohal olnud. Võib-olla varjutasid seda tema muud tegevused – esituskunstid, nagu muusika, *performance*, luule ja sõnaetendused. Või oli asi lihtsalt selles, et mina juhtusin teda kõik need aastad nägema ainult *performance*-kunsti festivalidel?

Kuid 2019. aasta mais avanes mul võimalus veeta paar päeva tema ateljees. Olin Eestist läbisõidul ja ta andis mulle lahkesti oma võtmed, sest pidi ise ära minema ja mul oli ööbimiskohta vaja. Sain mõningaid tema teoseid põhjalikumalt vaadelda ja see pani mind mõtlema. Kuidas sobitub tema visuaalne kunst tema üldisemas loominguks, mis on olnud rohkem suunatud etenduslikele vormidele? Ja mis on see salapärase KUNSTIELU, millest ta räägib? Niisiis püüamegi siinses tekstis uurida tema loomingu KUNSTIELU meediumi kaudu, nagu ta seda nimetab. Seejärel mõtleme hoiaku üle, millele säärase meedium näib viitavat, ning lõpuks vaatleme kunstnikupositsiooni, mida see kummaline liitsõna võiks väljendada.

Elu pole võistlus, vaid pidustus

Parim koht, kust alustada KUNSTIELU idee uurimist, on tõenäoliselt tema *performance*'id ja viis, kuidas need näivad loovat iselaadi "elu". Kui olete mõnda Steve'i etendust näinud, siis küllap olete ka etteaste jooksul mõelnud, et mis segane tsirkus see siin on, mida inimesed kunstiks nimetavad. Ja miks toimub see mängu vormis, kus kõik – sealhulgas muidugi pealtvaatajad – peavad lõpuks ikkagi ka ise midagi tegema?

See mäng on ühtaegu kui rämps ja grotesk, naeruväärselt võlts ja kaunilt habras, nii kaootiline kui ka orkestreeritud, samaaegselt pidustus ja süütu võistlus, milles osalejad püüavad plastmassist beebiga värvilise märklaua pihta visata, sama ajal kui rahvahulk ja kommentaator lärmi löövad.

7.–31. VIII 2020
Theatre Endla
Part of the "Printmaking IN 2020" festival

Preaching ARTLIFE

Fred Pinault on Steve Vanoni's solo exhibition "Decade in Estonia".

Art and life – these two words sprang to my mind when I started putting down some ideas for this essay about Steve Vanoni's paintings. When checking his website for some biographical information, I could see right away where my thoughts were coming from, as the compound word ARTLIFE was written in capital letters at the top of his artistic statement, standing as the title for his self-written presentation. Elsewhere on his site, the same word ARTLIFE was written among a list of different methods he uses, such as performance art, painting, poetry, circus, music, and so on.

It seems that despite the fact that he has been making art probably for most of his life – that is visual art, more precisely paintings – it doesn't seem to have always been so visible or not specifically front and centre in his production. Maybe it was occulted by all the other things he does – live arts, such as music, performances, poetry and the spoken word. Or was it simply that I just happened to have seen him at performance festivals during all these years?

However, in May 2019, I had the occasion to stay a couple nights in his studio, as I was passing through Estonia and he nicely gave me his keys as he was going to be out of town and I needed a place to stay. Having had the time to appreciate some of the works I saw, this got me wondering: How does his visual art fit into his general production that has been oriented more towards those live forms? And what is that strange thing he calls ARTLIFE? So for this text, we will try to investigate his work through the aspects of the medium he calls ARTLIFE. Then we will try to think about the posture such a medium seems to imply. And finally, we will look at the statement that might be expressed through this strange compound word.

Life isn't a competition, it's a celebration

The best place to begin investigating this ARTLIFE idea could probably be through his performance art and the way it seems to produce "life" of a certain kind. If you've seen one of Steve's performances, you've probably wondered at some point or another in the action: What is that messy circus going on that they seem to be calling art? And why is it taking the form of a game where everybody – the crowd included, of course – seems to end up doing something?

This game is at the same time trash and grotesque, ridiculously fake and beautifully fragile, both chaotic and



Märklaua kujund ja kogu kaasnev hüsteeria ning ilmselt ülemängitud pinge võib panna teid endalt küsima: kas kogu see mängijatest innustunud rahvahulgaga vaatamäng õnnestub mingis mõttes? Täpsust ja keskendumist nõudva mängu muutmine valjuks ja väärituks võistluseks paneb meid olukorda, mis on mõneti loomalik ja mõneti ka tsiviliseeritud: on teatud reeglid, kuid vähesed näivad neist hoolivat. Kuigi segaduses jääb lihtsalt mulje, et mängus kasutatav sümbolsete objektide paar ühtaegu nii kehtestab reeglid kui ka ähmastab neid.

Imiku kasutamine viskevahendina näib märklaua tabamise võistluslikkust rõhutavat, kuid samas ka tühistavat. Püüate meenutada, mida Charles Darwin rääkis olusvõitluse kohta, kui teile ulatatakse plasmänguasi ja te selle viivitamatult lendu saadate, viskate üha uuesti ja uuesti, lõputult, mõttetult. Mängul puudub igasugune arusaadav eesmärk peale lainetena tulvava pinge, mis rahva seas tõuseb, kui nukkkärklaua keskpunktile läheneb. Selle pinge tõttu tekib teil üha enam tunne, et mäng sarnaneb pidustusega, ja kui tähelepanu liigub olukorra piinlikkusest mujale, hakkate pidu isegi nautima. Veelgi enam, saate ka selle intensiivsust mõjutada.

Viskemäng on mõttetu mehhanism, mis loob tugeva kollektiivse kogemuse. Steve'i huvi seesuguste arhetüüpsete, aga võib-olla ka kultuuriliste sümbolite vastu etenduskunstis aitab meil ehk mõista ruudulipu kasutamist mitmetel tema maalidel. Sageli teiste vormide või figuuride¹ taustana esinev mustvalge ruudustik meenutab autovõidusõitude finiši-joonel lehvitatavat lippu.

Nii et nendel maalidel on see päralejõudmise sümbol paradoksaalsel kombel hoopis kunstiteose lähtekohaks, kusjuures on huvitav märkida, et ühe võimaliku seletuse kohaselt pärineb finišilipu kujundus 19. sajandi Ameerika tavast katta hobuste võiduajamistele järgnenud pidulaud ruudulise linaga. Laudlinaga lehvitamine oli põhimõtteliselt märguanne: "Tulge nüüd kõik sööma ja pidutsema!"

See, kuidas Steve muudab oma *performance*'ites võistlusemängu üldlauseks pidustuseks, näib viitavat suuremale küsimusele, millegi laiema überpööramisele. Seda aitab meil mõista tema viskemänguetenduse pealkiri: "KUI KAOTAD PEA SIIN, VÕID KAOTADA PEA IGAL POOL". Võib-olla ei ole siin küsimus niivõrd selles, kas selles mängus on võitja (või kaotaja) – tegu võib olla ka üleskutsega kaotada oma võidutahte, mille Ameerika ühiskond ja kapitalism üldlause on tuletanud (darwinistlikust) pseudoloogilisest printsiibist tsiviliseeritud viisil hea elu püüdlemiseks. Pealkiri on tegelikult tuletatud üsna tuntud Ameerika troobist "Kui lööd läbi siin, siis lööd läbi kus tahes!", mis kõlab Frank Sinatra laulus New Yorgist.²

Niisugune mängule ja võistlemisele viitavate üldlevinud sümbolite kasutamine loob seose tänapäevase ühiskonnalelu ja meie võistleva loomuse vahel ning Steve'i otsus või kinnisidee kasutada maalidel ja *performance*'ites tõeliselt algelist sõnavara loob mulje tahtlikult redutseeritud "ühiste" väljendusvahendite valikust, mille eesmärk on luua ühine poliitiline kogemus, mis põhineb õhtumaade ühisel kultuurilisel teadmisel.

Selle kogemuse jõud seisneb peamiselt *performance*'i tulemusel tekkivas kollektiivses palangus, mitte kunstniku sõnumi või seisukoha isiklikus mõistmises. Ja kui kaotad siin oma elu juhtiva võidutahte, siis on lootust nautida midagi lihtsat, kuid mitte vähem võimsat – pühitseda elu ennast. Pealegi näib nende kultuuritroopidega mängimine tähistavat

orchestrated, at the same time a party and a harmless competition, where you get to throw a plastic baby at a colourful target with a crowd and a commentator shouting at the same time. The image of the target with all the hysterics and probably overdone tension may have caused you to ask yourself: Does all this with people excited about players actually succeed? Turning a game of precision and concentration into a loud and lousy *foire d'empoigne* puts us in the situation of something both animal and somewhat civilised: there are some rules, but not many people seem to care what they are. Although, in the mess, it seems simply that the rules are both installed and befogged by the couple of symbolic objects that are being used.

The competitive aspect of hitting a target seems to be both heightened and exhausted in the action of using a plastic infant as the projectile. You try to remember what Charles Darwin was saying about competition as you are given the plastic toy and throw it right away, and you can throw again and again, endlessly, pointlessly. There is no understandable goal in that game besides the feeling of this coming and going intensity that arises in the crowd when the baby is getting closer to the centre of the target. With this intensity you feel that the game is looking more and more like a party, and as your attention drifts from the awkwardness of the situation, you start to actually enjoy the party. Even better, you can influence its strength or weakness.

The throwing game is a pointless mechanism that produces an intense collective experience. This interest in such archetypal, but maybe also cultural, symbols in the performance can perhaps help us understand the use of the chequered flag in many of his paintings. Often used in his paintings as a background for other figures or shapes,¹ the black and white squares remind us of that flag that is waved on the finishing line in car races.

So in those paintings, the "arrival" symbol is paradoxically the beginning of the artwork, and in that sense it is interesting to note that one of the explanations for the origin of the design of this flag is to be found in the tablecloths for the celebration meal following horse races in 19th-century America. The waving of the tablecloth would basically signal: "Now everybody come to eat and celebrate!"

The way Steve turns a competitive game into a general celebration in his performances seems to suggest a bigger issue, the reversal of something broader, which the title of this throwing game performance can help us to understand: "IF YOU LOSE IT HERE, YOU CAN LOSE IT EVERYWHERE". Maybe the question here is not so much whether or not there will be a winner (or a loser) in the game; what seems to be at stake with this invitation to "lose it" could also be the loss of this actual will to win that American society and capitalism in general has extracted from a pseudo-natural (Darwinian) rule for the civilised achievement of a good life. The original sentence from which this title derives is actually pretty well known, as the American trope: "If you make it here, you can make it anywhere!", originating from the Frank Sinatra song about New York.²

Such use of common symbols evoking games and competition makes a connection between our lives in contemporary societies and our condition as competitive animals, and this choice or obsession for a really basic vocabulary in his painting or his performances gives us the impression of a voluntary, reduced and "common" choice of expression that seeks to create a common – that is to say, political – experience



Elu pole poos, vaid kogemuste paljus

Figuurid tema viimase aja maalidel on variatsioonid karakterist, kes näib olevat tuletatud ühest varasemast tegelaskujust, keda Steve on kasutanud juba aastaid ning keda ta kutsub nimega Al One. Al One astub tavaliselt üles külgsuunas ja on justkui lapse käega joonistatud – kontuur, mis on seejärel värvidega täidetud, jättes mulje kummalisest anatoomilisest joonisest, mis kujutab kahe ajupoolkera vahelt poolitatud pead. See tegelane võib olla kas autoportree või siis vastupidi, mingi “suva tüüp” – lihtne, natuke nagu prükkar, võib-olla isegi valge rämps või vanamoodne kapitalist, kelle kirtsus nina jätab temast pisut pahura, kuigi samas suhteliselt ohutu mulje.

See Ameerika tüüp ühest teisest ajastust on uutes teostes muutumas vähem groteskseks kujuks, tema ilmed ja nahavärv vahelduvad. Vanema karakteri uued variatsioonid ja naiivne joonistamistehnika omandavad nendes sarjades ka kolmanda mõõtme. Figuure ei kujutata enam kahemõõtmelises külgsuunas, vaid nad hiilivad kolmemõõtmelisuse suunas, peaaegu nagu oleks algupärased naiivsed joonistused paberilt või maalilt füüsilisse maailma karanud, eksisteerides siiski ka karikatuuridena edasi.

Kordused (kõiki karaktereid kujutatakse ühtmoodi külgsuunas) ja variatsioonid (ilmetes ja tunnustes) jätavad esmapilgul mulje kõhklusest või erinevatest katsetest luua “üks ja ainus” uus Al One. Kuid just siin, selles kõhkluses ja kujutatud ilmete mitmekesisuses, nahavärvis, rõõmsameelsuses, või vastupidi, närususes (näiteks figuur, mille nägu näib olevat materialiseerumisprotsessis plahvatanud) paistab Al One viimast korda üles astuvat justnimelt sellena, mis ta on – võimalike ilmnemisviiside paljususes konkreetse kuju võtnud aine ja vorm, mitte Al One, vaid ALL ONE (ingl ‘kõik üks’).

Võime kujutleda, kuidas Steve'i juba aastaid saatnud kummalisest ja mitmepalgelisest tegelasse süstitakse uut ainelisust ja uusi materjale, nii et ta kerkib esile uues dimensioonis ning omandab selle käigus uue kompleksuse oma mitmepalgelisuses, aga ka uue lihtsuse tänu poosile, mis näib korduvat. Uute teoste kõrvutamisel näib kerkivat identiteedi ja isiksuse küsimus. Korduvate kultuurisümbolite ja ühist kogemust võimaldava vormi loomise katsete asemel, mida juba käsitlisme, näime siin seisvat silmitsi millegi isiklikumaga. See ei ole küll päris autoportreede seeria, kuid on vähemasti seotud identiteediga, sarnaste nägude kordumises väljenduva erinevusega, mis paneb meid mõtlema Steve'i enda elu ja teekonna peale kunstnikuna.

Steve'i suhteliselt vaoshoitud visuaallooming vastandub teravalt kõigile teistele vahenditele, mille kaudu ta on end aastate jooksul väljendanud ja mille puhul teosed viitavad sageli temale endale. *Performance* on loomulikult üks tema jaoks olulisi meediume, kuid ta on kasutanud ka paljusid muid meediume, sageli etenduslikke vorme, nagu muusika või luule, mida ta laval deklameerib. Ta on ka Californias Sacramento tegutseva kunstirühmituse ja -kommuuni Horse Cow asutaja ja kunagine aktiivne liige. Sedalaadi kommuunid pakuvad sageli kunstnikele võimalust puhata oma isiklikust võitlusest loometeel ning luua kollektiivselt, lastes oma identiteedil lahustuda pluralistlikus loomekogemuses.³

out of the common – cultural – knowledge shared in the Occident.

The force of this experience would depend mostly on the intensity that is collectively generated out of the performance rather than on the personal understanding of any message or statement from the artist. And if you “lose it here”, this will to win your life, there's good chance you could enjoy something simpler and no less powerful, that is the celebration of life itself. Besides, and that's where we're heading, the playing around with these cultural tropes also seems to mark a posture from Steve in his own life as an artist.

Life isn't a posture, it's a multiplicity of experiences

The figures in his recent paintings show several variations of a character that seem to emanate from another recurrent figure Steve has been making through the years that he calls Al One. Al One was usually drawn in side view, in the manner of a child's drawing, a single outline that is then coloured in, giving it the look of a weird anatomical illustration of a head bisected between the hemispheres of the brain. This character could be a self-portrait, or on the contrary, we could imagine it as “that guy” – simple, a bit of trash, maybe even white trash, or an older capitalist with his rounded nose that seems to make him grumpy but, in the end, not so dangerous.

That American guy from another time is turning into a less grotesque figure in these new works, taking on different expressions and skin colours. These new variations on an older character and the naïve way it is drawn has also gained a third dimension in these series. The figures aren't 2D drawings in side view anymore but lurk toward 3D, almost as if the original drawing in its naïve intention had popped up out of the page or painting into our physical world, but still exist as a cartoon, or in that case, several independent cartoons.

The iteration (all characters are seen from the same side view) and variations (in expression and traits) resemble at first a hesitation or various attempts to create “the” new Al One. But precisely here, in this hesitation, and in the variety of the expressions produced, their skin colour, their joviality or, on the contrary, their trashiness (e.g. the one that looks like his face has exploded in the materialisation process), Al One seems to appear one last time for what it is, the concretisation in matter and shape from a multiplicity of expressions, that is from Al One to “ALL ONE”.

We could imagine here how a character, in all its strangeness and ambiguous expression, a character that has been riding along with Steve for several years, gets reinvested with a new materiality and new materials to pop up in a new dimension and acquire in the process both a new complexity in its diversity, and a new simplicity in this apparent repetition of posture. In the juxtaposition of these new works, the question of identity and personality seems to arise. In contrast to the use of recurrent cultural symbols and the attempt to create a form of common experience, as we saw previously, we seem to be exposed here to something more personal, yet not quite like a series of self-portraits but at least something about identity, the expression of a difference in the repetition of similar faces, that gets us thinking about Steve's own life and path as an artist.

The relative discretion of Steve's visual work contrasts sharply with all the other means by which he has expressed



Ta on ka kauaaegne saksofonimängija, melomaan ja DJ; ta on näidelnud mõnes B-kategooria filmis⁴ ning esinenud modellina teles ja reklaamides. Kõigi nende isiklike kogemuste summa moodustab ühe inimelu. Ja tema kunstnikutöö paljudes tahkudes näib “elu” ehk elav loome- või väljendusprotsess alati olevat nii tegevuse vahend kui ka eesmärk, olemata tegevuse tegelikust tulemusest.

Ta kasutab “elavat” hetke ja võib-olla ka omaenda elukogemust meediumina, loomaks uusi kogemusi, mis muudab võimalikuks kunstniku mis tahes mõtteavaldust või hoiaku lühidalt kokku võtta: see on see, mis see on, ja ongi kõik. Võiksime aga siiski küsida, kuidas need uued teosed ikkagi elutegevuse kaudu sünnivad. Kui need teosed näivad deklaratsioonina kunstniku võimaliku identiteedi kohta (või täpsemalt anti-deklaratsioonina), siis kas nende valmistamisviisis on midagi, mis võiks seda muljet toetada?

Materjal, mida Steve on nendes töödes kasutanud, pärineb pigem ehitusmaailmast kui kunstimaailmast. Kui elad vanas kehva soojustusega majas külma kliimaga maal nagu Eesti, ei ole poliüuretaanvaht mitte niivõrd kunstniku tööriist, kuivõrd pigem kasulik vahend seintes aukude lappimiseks, akende külma vastu tihendamiseks või kamina isoleerimiseks. Aga kui kodu on ühtlasi ka ateljee, võib ehitusmaterjalist saada imeliselt põnev pliiaats, mis võimaldab hüvasti jätta paberi ja kahemõõtmelise joonistamisega ning asuda joonistama tõelisi ruumilisi vorme. Selle protsessi puhul pole teose loomisel oluline mitte ainult kunstniku elu kontekst, vaid ka tema võime emantsipeerida miski sellest kontekstist, panna kunst sündima peaaegu samamoodi, nagu sünnib elu.

Omaval ajal ütles Robert Filliou, et kunst ise on see, mis teeb elu kunstist huvitavamaks. Kui kunstniku elu on vaevu eristatav tema tööst, ei lahenda identiteediga seotud küsimused midagi. Identiteet võib mõnes mõttes isegi takistada kollektiivsete tunnete kogemist. Selles mõttes on uue Al One'i elu kunstiteosena ja tema/selle/nende eksistents kolmemõõtmelises maailmas tõestuseks, et olgu üksikisikutena igaüks omaenda eluteel või kollektiivselt võttes koos kõigi meie erinevustega, oleme kõik üks ja seesama, lihtsalt mitte ühel ja samal ajal.

Elu pole deklaratsioon, vaid loomulik sündmus

Niisiis, olles vaadelnud kollektiivset kogemust kultuuriliste sümbolite kaudu ja seejärel isiklikku kogemust identiteediküsimuste kaudu, seisame ikkagi silmitsi nende kahe trükitähtedes kirjutatud suure sõnaga – KUNST ja ELU – ning asi näib juba muutuvat filosoofiliseks ja mõnevõrra liiga kõrgelennuliseks. 1960. aastatel, kui Allan Kaprow kirjutas, oli nende kahe sõna ühendamine moodsa kunsti ajastu jaoks uks, mis avas tee uutele põnevatele aladele, kuid nüüdseks võib see olla muutunud pisut liiga tavapäraseks – see võib, aga ei tarvitse olla probleem. Selle asemel et nimetatud “probleemiga” otse rinda pista, laskem mõttel natuke rännata. Kas oleme nüüdseks kunsti ja elu küsimusest edasi liikunud? On see veel üldse mingi küsimus?

Performance on olnud laialdaselt levinud väljendusvahend 1960. aastatest peale ja elu banaalsus või praktilisus on samast ajast olnud suure hulga suurepärase kunsti teoste põhiaines. Kuid kas see eluküsimus on visuaalkunsti endiselt oluline? Paradoksaalsel kombel näib, et näitusesaali valge karp on juba pikka aega ja üha enam hakanud ilmutama

himself over the years and that often imply himself within the work. Performance is of course an important medium he has been using, but he has also used a lot of other mediums, often oriented toward live forms, whether through music or poetry that he would recite on stage. He has also been founder and active member of the art group and commune Horse Cow in Sacramento, California. In this type of commune, artists often get a break from the struggling of their personal path to create as a group and dissolve their identities in a plural experience of creation.³

He is also a long-time saxophone player, music lover and DJ; he has acted in B movies⁴ and modelled for TV or commercials. All those personal experiences make the sum of a life. And in many facets of his work as an artist, the aspect of the ongoing “live/live” process of creation or expression seems to always be both the means and the goal of the action regardless of the actual outcome of the action.

The “live” instant and maybe his own life experiences are also used as a medium, which produces new experiences and makes any statement or posture as an artist impossible to sum up: it is what it is, brother. But still, we could wonder how this life actually happens in the making of these new works. If they seem to reflect a possible statement on what can be the identity of an artist (or more precisely, an anti-statement), is there anything in the making of those works that could support this intuition?

The material Steve has used for these works seems to be from the material world of construction rather than the art world. When you live in an old house with poor insulation in a cold country like Estonia, polyurethane foam seems to be more useful for fixing holes in the walls, sealing a window from the cold or encasing a fireplace than as an artistic tool. But when your home is also your studio, the fixing tool can become a wonderfully interesting pencil that allows you to say goodbye to paper and 2D drawing and say hello to drawing actual shapes in space. In that process, it's not only the contextual life of the artist that matters in creating the work but his capacity to emancipate something from a given context to make art happen, almost as life happens.

In his time, Robert Filliou said that art is what makes life more interesting than art. When the life of an artist is hardly separable from his work as an artist, questions about identity cannot answer anything. Identity, in some ways, can even be an obstacle to experiencing collective feelings. In that regard, it is a bit like the New Al One getting its/his/their own life as an artwork and its/his/their existence in the 3D world being a proof that, whether as individuals in all our own life paths or collectively with all our differences, we are all the same, just not at the same time.

Life isn't a statement, it's a natural happening

So, after investigating collective experience through cultural symbols, and then individual experience through identity questions, we are left with those two big words in capital letters – ART and LIFE – and this already seems to become philosophical and somewhat too lofty. When Allan Kaprow wrote in the 1960s, the association of these two words was one of the exit doors of the modern art era opening on to some new and exciting territories, but that might as well have become a bit commonplace, which may or may not be a problem. Instead



71 oma tõelist palet – see on steriilne ruum, mis on muutunud formaalseks ülemraamistuseks, valmiskeskond hetkede/aistingute/kujutiste/ideede kogumiseks ja fetišeerimiseks, mida vaataja saab isiklikult oma keha-vaimu kompleksi kaudu taasaktiveerida.

Kui mõtleme kunsti olulisusele kollektiivsest vaatenurgast, võib see kõlada liiga pessimistlikult. Minul isiklikult aga oli võimalus näha Steve'i teoseid nende "loomulikus" keskkonnas, mis võib-olla panigi mind mõtlema kunsti ja elu peale. Niisiis, kuidas see eluküsimus meie tänapäeva olukorras endiselt oluline on? 1960. aastatega võrreldes võib kunsti ja elu küsimus olla nüüdseks moodsamate kunstivormide kaudu uutele aladele edasi liikunud (või teisenenud).

Üks väga kuulus visuaalkunstiteos, mis näib olevat eluküsimuse viimase piirini ja tegelikult kaugemalegi viinud ning seeläbi tähistab omal moel nüüdiskunsti uut ajastut, on Damien Hirsti liblikamaalid (õieti peaaegu kõik teosed, mille puhul ta kasutab surnud loomi). See teos on muljet avaldavalt ilus, kuid samas on selle ees seistes võimatu mõelda või tunda midagi muud, kui et kas selle valmistamiseks tuli kõik need liblikad tappa. Seejärel oletab vaataja, et võidi tasakesi džunglis ringi vaadata ja otsida ainult juba surnud isendeid. Siis mõistab ta, et see mõte on tobe ja küllap kasvatati liblikaid nagu istikuid, et need siis maalipinda katva liimi sisse asetada ja selle käigus tappa. Seega on teos ilus, kuid surnud. Või teisiti öeldes, surnud, aga ometi ilus.

Damien Hirsti teosed on praeguseks nüüdiskunsti klassika ja kummalisel kombel on võimatu mitte mõelda, et kunsti ja elu küsimus, mille Kaprow omal ajal püstitas, on muutunud kas kapitalismi viisiks näha elu edasi ka surmas või skisofreeniliseks veendumuseks, et asjad saavad olla (ilusti) elus JA samal ajal surnud. Ilmselt mõlemat – justkui *performance*, mida esitab Schrödingeri kass oma elutu kehaga. See oleks kahtlemata uhke vaatamäng (ja samas ilmselt ka mitte).

Kui asjale niimoodi vaatame, paistab, et kunst on 1960. aastatest peale püüdnud maha suruda sakraliseerivat lähene-mist, tõstes esile elu kui praktika lihtsuse, mis aga näib tänapäeval olevat hakanud toetama elu kui ainese või materjali üle spekulereimist, sakraliseerides "elusa" materjali kinnipüüdmise ja talletamise akti. Võib-olla väldib ta seda peavoolu skisofreenilist suundumust, seistes sellest väljaspool või hoolides elust kui toorainest, kuid see on tee, mis väljendab spetsiifilist hoiakut tänapäevase problemaatika suhtes. Tänapäeva kriitikud nimetaksid seda lähenemist mõistagi autsaiderikunstiks, toorkunstiks või isegi antikunstiks, kuid kunsti (ja elu) on alati lihtne sõnade või deklaratsioonidega neutraliseerida. Jättes KUNSTIELU idee õieti defineerimata, näitab Steve küllap ka seda, et ta hoolib idee elust, selle materiaalsusest või sisemisest liikumisest, ehkki see ei tarvitse olla orgaaniline ega täiesti teadlik valik.

Võttes eeskuju sellest, kuidas Steve käib ümber ebamäärase sõnaga KUNSTIELU, võiksime sedalaadi kunsti jaoks uusi suundi avada, mis oleks siis küll mitte tingimata "kaasaegsed" ehk "kontemporäälsed", aga võib-olla KONTRA-TEMPORAALSED? EKTSRAPOLAARSED? HÜPERBOLAARSED? Kindel on see, et seesugused kunstivormid ei püüaks niivõrd elu reprodutseerida või jäädvustada, kui-võrd üritaks selles suunas midagi raskemat, nimelt võimen-dada, toota või toetada elu kui liikumist või energiat, mis ON ja VÕIB OLLA. See erineb tavapärasest ja mõnevõrra patriarhaalsest müüdist, mille järgi kunstnik "loob" asju ja puhub neisse elu, mis sarnaneb pisut esemete märklaua pihta viskamise kunsti valdamisega.

of getting straight in the middle of this "problem", let's wonder: Are we now past this art and life issue? Is it still even a question?

Performance has been a common means of expression since the 1960s and the banality or practicality of life has been the primal material for a lot of great art since that period. But does this question of life still matter in visual art? In a paradoxical way, it seems more and more that the white cube has for a long time started to reveal itself as the sterile room it is, to become this formal super-framing, ready-made for the collection and fetishisation of moments/sensations/images/ideas that the spectator can personally re-activate in his own mind-body-set.

This may sound overly pessimistic from the collective point of view of how art matters. Personally, I had the opportunity to see Steve's works in their "natural" environment, which is maybe what got me thinking about art and life in the first place. So how does this question of life still matter for our contemporary condition? The art/life issue may have already moved (and transformed) on to some new horizons through some more contemporary art forms since the 1960s.

One really famous visual work that seems to have pushed the life question to its own limit and in fact beyond, and by doing so, has marked in its own way a new era of contemporary art, is the butterfly paintings by Damien Hirst (or pretty much all the works where he uses dead animals). This work is impressively beautiful, but at the same time, in front of the work you cannot think/feel anything but wonder if they actually had to kill all of those butterflies to make it. Then you suppose that they could have gently looked in the jungle to only find already dead examples. Then you realise that this is stupid and they probably have grown them like seeds to put them in the glue of the painting and kill them in the process. So, it's beautiful, but it's dead. Or to put it in another way, it's dead, BUT it's beautiful.

The works of Damien Hirst are now classics of contemporary art and strangely you can't help but think that the art and life issue expressed by Kaprow in his time has either become a capitalist way to continue to see life in death itself, or a schizophrenic belief that things can be (beautifully) a-live AND dead at the same time. And it's probably both, as if Schrödinger's cat was making performance art with its dead body. It would be spectacular for sure (and also probably not).

If we look at it this way, art from the 1960s has tried to suppress some kind of sacralised approach by bringing up the simplicity of life as a practice, but this also seems to have nowadays authorised a reinforcement of the speculation on life as a material by sacralising the act of capturing or fixing that "a-live" material (sacrafixing?). Maybe he avoids that mainstream and schizophrenic movement by standing outside or caring about the raw materials of life, but it's a path that has its own specificity regarding contemporary issues. Of course, it follows an attitude that contemporary critics would call outsider art, raw art or even anti-art, but it's always easy to neutralise art (or life) with words or statements. By not really defining his ARTLIFE idea, Steve probably also shows that he cares about the life of an idea, its own materiality or inner motion, even though it may not be exactly organic or fully conscious.

So, a bit like he does with this vague word ARTLIFE, we could open up other directions for this type of art that may then not be "contemporary", but maybe COUNTERPORARY? EXTRAPOLARY? HYPERBOLARY? What is certain is that

Tähelepanu pööramine juba olemasolevale elule seda käest ja silmist laskmata või ise pead kaotamata eeldab küllap hoopis teistsugust lähenemist, mis ei saa eksisteerida koos võidutahtega. Pigem on tegu teatava vagaduse vormi või eetikaga, mida ühegi näitusesaali valges karbis ei saa lõpuni avada ning mis saab esineda ainult elu protsessuaalsuses ja määratlematuses. Seda ei saa võita ega vallata, vaid ainult tähelepanu ja jagamise kaudu kogeda.

Fred Pinault on autor Prantsusmaalt, kes on esinenud ka koos rühmitusega Non Grata.

TSITAADINURK:

“Maalin, loon *performance*-kunsti, toodan kunstiautosid, löikan terast, teen savist skulptuure ja olen oma kunstiteoseid aktiivselt eksponeerinud galeriides alates 1980. aastast... olen andnud kunsti alal haridust alates 1987. aastast, pidanud suurepärasest kunstigaleriid ligi 10 aastat, mänginud pilli üle 50 aasta, esinenud aeg-ajalt koos mõne Eesti muusikalise projektiga ja DJ-na nii palju kui võimalik... olen esinenud alates 1981. aastast sõnaetendustega, tegutsenud filmis ja teles ning teinud modellitööd alati siis, kui vähegi saan... armastan ka teha dubleerimistööd ja esineda koos planeedi ühe suurima Tsirkusega...”

*Allikas: Steve Vanoni koduleht
stevevanoniperformanceartandart.weebly.com*

those forms of art may not seek so much to reproduce life, or capture it, but rather try something more difficult in that respect; that is, to enhance or produce or support life as a motion or energy that IS and CAN BE. This is really different from the usual and somewhat patriarchal myth of the artist who “creates” things and puts life in them, a bit like mastering the art of throwing stuff accurately in the middle of a target.

Paying attention to the life that is already there, trying to orient it without losing it probably requires a very different approach that can't coexist with a will to win. It is closer in that respect to a form of humility or ethic that no white cube can fully exhaust and that can be found only in the processual and undetermined nature of life. It is something that cannot be won or mastered but only experienced through attention and sharing.

Fred Pinault (France) is an author who has also performed with the Non Grata group.

QUOTE CORNER:

“I paint, create performance art, produce art cars, cut steel, sculpt with clay and have been actively exhibiting my artwork in galleries since 1980... have been an art's educator since 1987, ran a great art gallery for nearly 10 years, play music for over 50 years, occasionally performing with a few Estonian musical projects and DJ as much as possible... have been performing spoken word since 1981 and act in film and TV and model when I can... love doing voice-over work and perform with one of the greatest Circuses on the planet...”

*Source: Steve Vanoni's homepage
stevevanoniperformanceartandart.weebly.com*

- 1 Muude kujundite hulgas kasutab Steve sageli veel ronge, huuli ja vahelduvaid triipe.
- 2 Ühtlasi võime tähele panna, et mõnevõrra koomilise nihkena on *performance*'i pealkirjas sõnad “kus tahes” asendunud sõnadega “igal pool”.
- 3 Selles mõttes pole üllatav, et ta on olnud pikka aega aktiivne Eesti etendusgrupi Non Grata liige.
- 4 Ma ei tea kõiki üksikasju, aga mäletan, et ta on vestluse käigus maininud, et mängis pahalast mingis Ameerika filmis, kus olid *ninja*d ja bikiniides tüdrukud.

- 1 Some other common images Steve uses include trains, lips and alternating stripes.
- 2 We can also appreciate the somewhat comic twist of the word “anywhere” becoming “everywhere” in the title of his performance.
- 3 In this respect, it is no surprise that he has been a long-time active member of the Estonian performance group Non Grata.
- 4 I don't have all the details about this, but I remember him mentioning in discussions that he had played the role of the bad guy in an American movie involving ninjas and girls in bikinis.





Steve Vanoni
Sedamoodi
2019
madalreljeef maal, 139 x 170 cm
Fotograaf Stanislav Stepashko
Kunstniku loal

Steve Vanoni
That Way
2019
bas relief painting, 139 x 170 cm
Photographer Stanislav Stepashko
Courtesy of the artist

Pistoda, džinn ja hunt

Heie Marie Treier käis Kadri Mälgu viimase viie aasta ehteloomingut kokku võtval näitusel.

Kui üldse kedagi pidada eesti kunstis müstikuks, siis on see Kadri Mälk. Näitusel “Bulldog” Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuuseumis eksponeeritud peaaegu skulpturaalsed ehted kinnitavad seda aimdust. Pealkiri “Bulldog” paistab aga olevat pigem huumor. See pärineb Londoni kuiva džinni tühjalt pudelilt, mis on töödeldud eksponaadiks. Džinn on pudelist välja lastud ja näitus hoiab võitluskoera kombel kinni kitsast teest olla ideevärske kunstnik.

Loometöö

Müstikuks olemisel on sajanditepikkune traditsioon. Materialistlikul teadussajandil surutakse vastavat maailmavaadet ja selle allikaks olevat religioosset tunnetust alla. Võib-olla legitimeeribki müstilist või poeetilist maailmapilti veel kunsti maailm. Müstikud on tegutsenud filosoofia ja religiooni piirimaail, nad tajuvad peeneid õhuvõnkeid ja sagedusi, mida silmaga ei näe. Seega ei räägi nad oma asjadest liiga kõva häälega ega eelda, et kuulajad neist alati aru saaks.

Tänapäeval võib üksikuid sarnase elutunnetusega isikusi siiski veel leida isegi sedavõrd keerukast erialast nagu majandusteooria. Kuidas kommenteerida Eesti Ekspressi 2019. aasta ärijuhtimise konverentsi peasinejaks kutsutud Nassim Nicholas Talebi, kes “ei söö puuvilju, millel puudub nimi vanakreeka või heebrea keeles, ega joo ühtki jooki, mida inimkond on tundnud vähem kui tuhat aastat”?¹ Kui Taleb oleks ehtekunstnik, siis ilmselt ei kasutaks ta ühtegi metalli ega vääriskivi, mida pole mainitud Piiblis. Niisiis on müstikutel alati seos ka praktikaga. Kunstniku praktikaks on tema looming.

Millest arvame siis ära tundvat kunstnikus oleva müstiku? Mälgu ehte materjalid on valitud nii, et nad esindavad püsivust, kindlust, ülevust ja haruldust, kontrasteerituna ootamatute igapäevaste elementidega. Pole harv olukord, kus seda saadab tabamatu ohtlikkuse või keelatus moment.

Materjalide koostul meenutab sageli salapärast loetelu millestki, mida kuuled esimest korda elus. Näiteks objekt “Helendav vari” (2017) – šungiit, värv, hõbe, kuntsiit. Või ehisnõel “Hiline alligaator” (2016) – graveeritud pirnipuu, värv, hõbe, must jaad, rubiinid, topaas, turmaliin, spinell. See on nagu gurmee, kuhu on kokku pandud vastandlikud algemendid. Ehtekunsti tüüpilised materjalid läbi sajandite, väärismetallid ja vääriskivid viitavad aga juba ise millelegi ebamaisele, tekitades aukartust. Ent kõik võimendub, kui panna see teenima kunsti.

Dagger, djinn and wolf

Heie Marie Treier visited the exhibition that presents the last five years of jewellery by Kadri Mälk.

If anyone can be considered a mystic in Estonian art, it is Kadri Mälk. The almost sculptural jewellery exhibited at the exhibition “Bulldog” at the Estonian Museum of Applied Art and Design confirms this premise. However, the title “Bulldog” seems more of a joke. It comes from an empty bottle of London dry gin that has been worked into one of the pieces. The djinn has been released from the bottle and the exhibition, like a fighting dog, remains focused on the narrow path of being an artist with fresh ideas.

Practice

Being a mystic is a tradition dating back centuries. The materialist age of science suppresses the worldview that corresponds to mysticism and the religious consciousness that is its source. Perhaps the art world still legitimises the mystical or poetic worldview. Mystics have acted on the frontiers of philosophy and religion; they perceive subtle vibrations in the air and frequencies that are invisible to the naked eye. Consequently, they don't talk about their field too loudly and don't expect listeners to always understand them.

Today, however, individuals with a similar sensitivity can still be found in the complex field of economic theory of all professions. How to comment on Nassim Nicholas Taleb, invited as the keynote speaker for the Eesti Ekspress 2019 Business Management Conference, who “does not eat fruit that does not have a name in ancient Greek or Hebrew, nor does he drink anything that mankind has known for less than a thousand years”?¹ If Taleb were a jeweller, he would probably not use any metal or gemstone not mentioned in the Bible. Likewise, mystics always have a connection to practice. The artist's practice is their work.

So, what causes us to recognise an artist as a mystic? Mälk has chosen the materials for her jewellery as representing permanence, security, grandeur and rarity, contrasting them with unexpected everyday elements. It is not uncommon for this to be accompanied by an elusive moment of danger or prohibition.

The combination of materials is often reminiscent of a mysterious list of things you hear for the first time in your life. For example, the object “Luminous Shadow” (2017) made with shungite, paint, silver and kunzite. Or a brooch – “Late Alligator” (2016) – from carved pear tree, paint, silver, black jade, rubies, topaz, tourmaline and spinel. It's like a gourmet meal which combines contradictory ingredients. However,



Kindlasti tunneme kunstnikus ära müstiku või poeedi tema sõnavara põhjal. Seda sõnavara leidub Kadri Mälgu ehete pealkirjades ("Talupoja tequila e. Võnkuv vaikus", "Murtud, metsik ja must", "Elu liuväljad" jne), samuti intervjuudes, kus kunstnik räägib oma teostest ja maailmatunnetusest, millel on järjepidevus läbi aastakümnete.

Ilmselt tähendab see ka mõneti üleloomulikkusest seost koha ja kultuuriga. Ühelt poolt osaleb Mälg rahvusvahelise kõrgtaseme aruteludes, esindades seal tugevalt eristuvat Tallinna koolkonda. Teiselt poolt on ta keeldunud välisülikoolide hästimakstud õppejõukohast. Kas mujal töötades kaoks loomingu vägi? Sest mujal ei ole kodust loodust, suuri laani, milles elab metsik ja vaba hingeloom, keda peetakse erakordselt targaks. Mujal ei ela hunti. Kui "hunt" on salasõna Kadri Mälgu loomingus mõistmiseks, siis jätkem see meelde.

Õpetamine

Kadri Mälg pühendas näituse "Buldog" oma õpetajale Leili Kuldkepile (1931–2008). Pussnuga meenutav kaelaehe "Kuldkepp" (2019, marmutuluu, mustad teemandid 54 tk à 0,015 ct, pöögipuu, värv, veri, teras, hõbe) on seetõttu eksponeeritud omaette postamendil.² Aksessuaarina ja ehtena toob see meelde Peeter Tooma võrratu "Pistoda laulu" mängufilmist "Viimne reliikvia" (1969): "Ühel seikleval priiuserüütli / olgu pistoda alati võõl / või peitku ennast hoopis ta põues / sest nii on kindlamgi veel." See ongi pikaajalise kunstnikuks olemise eelis – sa saad osutada algallikatele ja õpetajatele, ilma et peaks kartma olla peetud nende jäljendajaks. Samuti pole selle põlvkonna puhul oluline, kas järgida pistoda, džinni ja hundi puhul mehe või naise soostereotüüpe. Oluline on esemete, ainete ja loomade vägi.

Kadri Mälgu enda pikaajaline tegevus kunstnikust õppejõuna Eesti Kunstiakadeemias on loonud ehtekunstile siinses kaasaegses kunstis eristaatuse, millist pole täheldada teistes maades. Ilmselt on see pärit hübriidkõrgkoolist (Eesti Kunstiakadeemia), kus kõiki erialasid õpetatakse võrdsetel alustel külge külge kõrval. Vastav nihe toimus ka 1980. aastate Tallinna kunstiolukorras – enne Berliini müüri langemist nihkusid disaini-, naha- ja tekstiilkunstnikud aktiivselt nüüdisaegse kunsti näitustele. Ehtekunsti eneseteadvus ja ambitsioon on endiselt sama kõrge kui toona.

Ehtekunst või täpsemalt see ehtekunsti koolkond, mida juhib Mälg, taotleb midagi enam kui olla dekoratsioon või rõivaste lisand. Need ehted on kantavad, ent ülitugevalt laetud väe ja tähendustega. Niisiis toob "Buldog" välja kunstniku värskeimad tööd, ent keskendub samas suurtele üldistustele ja kokkuvõtetele.

Heie Marie Treier on kunstiteadlane ja -kriitik, Tallinna Ülikooli Balti filmi, meedia, kunstide ja kommunikatsiooni instituudi kunstiajaloo lektor.

precious metals and precious stones, the typical materials of jewellery for centuries, refer to something unearthly, awe inspiring. But everything is amplified in its service of art.

We certainly recognise a mystic or poet in an artist based on their vocabulary. This vocabulary can be found in the titles of Kadri Mälg's jewellery ("Peasant's Tequila or Vibrating Silence", "Broken, Wild and Dark", "Life's Ice Rinks", etc), as well as in interviews where the artist talks about her work and sense of the world, which has been consistent for decades.

Obviously, this also signifies a somewhat supernatural connection with place and culture. On the one hand, Mälg participates in top-level international discussions, representing the remarkably different Tallinn school. On the other hand, she has refused well-paid teaching positions at foreign universities. Would the power of her work disappear working elsewhere? Because one's home landscape exists nowhere else with its dense forests, home to a wild and free spirit animal, considered extraordinarily wise? There are no wolves elsewhere. If "wolf" is the key to understanding Kadri Mälg's work, keep it in mind.

Teaching

Kadri Mälg dedicated the exhibition "Buldog" to her teacher Leili Kuldkepp (1931–2008). Therefore the knife-shaped neckpiece "Kuldkepp" (2019, fossil ivory, black diamonds (54 in two rows, à 27, à 0.015 ct), beech, paint, blood, steel, silver) is displayed on a separate plinth.² As an accessory and piece of jewellery, it is reminiscent of Peeter Tooma's wonderful "Dagger Song" (Pistoda laul) from the feature film "The Last Relic" (1969): "May an adventurous priory knight / always have a dagger on his belt / or hide it on his person / because thus it's even more secure." This is the advantage of having been an artist for a long time – you can point out primary sources and teachers without the fear of being seen as an imitator. It is also irrelevant for this generation whether to follow the male or female gender stereotypes when it comes to the dagger, djinn and wolf. The power of objects, substances and animals is important.

Kadri Mälg's own long career as an artist and lecturer at the Estonian Academy of Arts has led to jewellery having a special status in contemporary art, which is not present in other countries. This probably comes from a hybrid higher education institution (Estonian Academy of Arts), where all departments teach on an equal footing side by side. A corresponding shift also took place in the Tallinn art scene in the 1980s – before the fall of the Berlin Wall, designers, leatherworkers and textile artists started to appear at contemporary art exhibitions. The self-awareness and ambition of jewellery is still as high as it was then.

Jewellery, or more precisely this school of jewellery, run by Mälg, seeks something more than to be a decoration or an accessory to clothing. This jewellery is wearable but very heavily charged with power and meaning. Consequently, "Buldog" presents the artist's latest work, while also focusing on great generalisations and summaries.

Heie Treier is an art historian and critic working as Lecturer on Art History at the Baltic Film, Media, Arts and Communication School, University of Tallinn.



- 1 Tõnis Arro kommentaar artiklile: Robert Kitt, Nassim Taleb – mees, kes on võtnud oma elu eesmärgiks hävitada kogu majandusteadus. – Eesti Ekspress 24. XII 2018.
- 2 Kaelaehte aluseks oleva mammutiluu tüki kinkis 1980. aastatel Mälgule kui toonasele tudengile tema õppejõud Kuldkepp ise, kes oli saanud selle Siberist ja kasutas seda materjali ka enda ehetes.

Kadri Mälk
Kuldkepp
2019
kaelaehe
Fotograaf Tiit Rammul
Kunstniku loal

Kadri Mälk
Kuldkepp
2019
neckpiece
Photographer Tiit Rammul
Courtesy of the artist



- 1 Tõnis Arro's comment to the article: Robert Kitt, Nassim Taleb – mees, kes on võtnud oma elu eesmärgiks hävitada kogu majandusteadus. – Eesti Ekspress 24. XII 2018.
- 2 In the 1980s, the piece of mammoth bone that formed the basis for the necklace was given to Mälk, a student at the time, by her teacher Kuldkepp herself, who had got it from Siberia and used the material in her own jewellery as well.

3. XI 2020 selgus, et **Konrad Mäe maalipreemia** 2020 laureaat on Mall Paris. Preemia anti pidulikult üle Tallinna Kunstihoones. Konrad Mäe nimelist medalit ja rahalist preemiat (3200 eurot) annavad alates 1979. aastast välja Eesti Kunstnike Liit, Eesti Maalikunstnike Liit ja Eesti Kultuurkapitali kujutava ja rakenduskunsti sihtkapital.

/

3. XI 2020 it was announced that the winner of the **Konrad Mägi Painting Prize** 2020 is Mall Paris. The ceremony took place at the Tallinn Art Hall. Since 1979, the Konrad Mäe Medal and Prize (3200 euros) have been awarded by the Estonian Artists' Association, the Estonian Painters' Association and the Cultural Endowment of Estonia.

*

21. X 2020 anti üle tänavused **Kristjan Raua nimelised kunstipreemiad**, mille pälvisid Anu Hint, Jutta Keevallik, Jaan Toomik ja Anne Tüürn (igaüks 2800 eurot). Kristjan Raua nimeline aastapreemia on vanim kunstipreemia Eestis, mida antakse välja alates 1973. aastast. Preemiat annavad ühiselt välja Eesti Kunstnike Liit ja Tallinna Linnavalitsus.

/

21. X 2020 the annual **Kristjan Raud Art Awards** went to Anu Hint, Jutta Keevallik, Jaan Toomik and Anne Tüürn (2,800 euros per capita). The annual Kristjan Raud Art Award is the oldest art prize in Estonia, which has been awarded since 1973 under the auspices of the Estonian Artists' Association and Tallinn City Government.

*

20. X 2020 teatas Kultuuriministeerium, et Tartu Kunstimuuseumi **direktori** ametikohale kinnitati Joanna Hoffmann.

/

20. X 2020 the ministry of culture announced that Joanna Hoffmann is the **new director** of Tartu Art Museum.

*

8. VII 2020 Järgmisel, 59. Veneetsia kunstibiennaalil **saab Eesti paviljonis näha** Kristina Normani ja Bitu Razavi näitust "Orhideliirium. Isu külluse järele" (kuraator Corina L. Apostol), mille lähtepunktiks on Emilie Rosalie Saali (1871–1954) akvarellid ja maalid troopilistest taimedest. Eesti osalemist Veneetsia rahvusvahelisel kunstibiennaalil korraldab Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus ja rahastab Kultuuriministeerium. Eesti paviljoni näitus avatakse 2022. aasta aprillis Veneetsias, kus Eesti on kutsutud külla Hollandi ajaloolisesse paviljonihoonesse biennaali peaalal Giardinis.

/

8. VII 2020 For the upcoming, 59th Venice Biennale **Estonian pavilion exhibits** a project by Kristina Norman and Bitu Razavi titled "Orchidelirium: An Appetite for Abundance" (curated by Corina L. Apostol), inspired by Emily Rosalie Saal's (1871–1954) watercolours and paintings of tropical plants. Estonian exposition at the Venice Biennale is commissioned by Estonian Centre for Contemporary Art and funded by Estonian Ministry of Culture. The exposition of the Estonian pavilion in Venice opens in April 2022 and is hosted at the

historic Dutch pavilion in the Biennale's main exhibition grounds in Giardini.

In memoriam

15. VII 2020 *in memoriam* Eesti Kunstnike Liidu ning Eesti Kunstiteadlaste ja Kuraatorite Ühingu auliige, kunstiteadlane Kaalu Kirme.

/

15. VII 2020 *in memoriam* Kaalu Kirme, an art historian and honorary member of the Estonian Artists' Association and the Estonian Association of Art Historians and Curators.

*

14. VI 2020 *in memoriam* graafik Maret Olvet, Eesti Vabagraafikute Ühenduse auliige.

/

14. VI 2020 *in memoriam* Maret Olvet, a graphic artist, honorary member of the Estonian Graphic Artists' Association.

Uus trükkis / New Publica- tion

78



JEAN BAUDRILLARD. KUNSTI VANDENÕU

Koostaja / Compiler:
Neeme Lopp
Tõlkija / Translator:
Anti Saar
Toimetaja / Editor:
Tiina Hallik
Kujundaja / Designer:
Margus Tamm
180 lk / pages,
pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti Kunsti-
akadeemia / Estonian
Academy of Arts, 2020
ISBN: 978-9949-594-94-8

Kogumik kunstiteemalisi
Baudrillard'i esseid aastatest
1987–2007.

/
A collection of Baudrillard's
essays on art from 1987 to
2007.



MITMELE ISANDALE LOODUD KUNST. SOTSKOLONIALISM JA EESTI

Koostajad / Compilers:
Epp Annus, Johanna Ross
Autorid / Authors:
Eve Annuk, Epp Annus,
Michael David-Fox,
Tiit Hennoste,
A. Lorraine Kaljund,
Jaak Kangilaski, Sille
Kapper, Tiina Kirss,
David Chioni Moore,
Piret Peiker, Johanna Ross,
Liina Saarlo,

Andreas Trossek,
Margus Vihalem
Toimetaja / Editor:
Johanna Ross
Kujundaja / Designer:
Kalle Paalits
324 lk / pages,
pehme köide / softcover
Tartu: Tartu Ülikool /
University of Tartu, 2020
ISBN: 978-9949-034-33-8

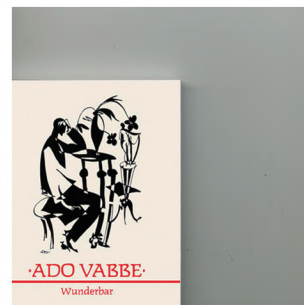
Erinevad esseed
postkolonialismist ja
Nõukogude Eestist.
Vaatluse all on ilukirjandus,
joonisfilm, rahvatants,
kunstnike loomingulised
valikud, rahvaluule
kogumine jne.
/
Different essays on
postcolonialism and the
Soviet Estonia. The focus
is on fiction, animation,
folk dances, artists' creative
choices, the collection of
folklore, etc.



KULTUURITÖÖSTUS

Autor / Author:
David Hesmondhalgh
Tõlkija / Translator:
Marilyn Lips
Toimetaja / Editor:
Indrek Ibrus
Kujundaja / Designer:
Rakett
612 lk / pages,
pehme köide / softcover
Tallinn: Tallinna Ülikool /
Tallinn University, 2020
ISBN: 978-9985-58-878-9

Tõlkeraamat kultuuri-
ja loomemajanduse
sotsioloogilistest
uuringutest.
/
Sociological research on
the media and cultural
industries.



ADO VABBE. WUNDERBAR

Autor / Author: Tiiu Talvistu
Koostaja ja toimetaja /
Compiler and editor:
Mary-Ann Talvistu
Toimetaja / Editor:
Renita Raudsepp
Kujundaja / Designer:
Tuuli Aule
416 lk / pages, kõva köide /
hard cover
Tallinn: Eesti Kunsti-
muuseum – Kumu
kunstimuuseum /
Art Museum of Estonia –
Kumu Art Museum, 2020
ISBN: 978-9949-687-16-9

Raamat kaasneb näitusega
“Ado Vabbe. Wunderbar”
Kumu Kunstimuuseumis
(28. VIII 2020–31. I 2021).

/
The publication accompanies
the exhibition “Ado Vabbe.
Wunderbar” at the Kumu
Art Museum (28. VIII 2020–
31. I 2021).



TIIT PÄÄSUKU. NOSTALGIATA / TIIT PÄÄSUKU. NOSTALGIALESS

Koostaja ja toimetaja /
Compiler and editor:
Joanna Hoffmann
Tekstid / Texts:
Joanna Hoffmann,
Tamara Luuk, Tiit Pääsuke,
Tõnis Saadoja

79 Kujundaja / Designer:
Valter Jakovski
348 lk / pages,
pehme kõide / softcover
Tartu: Tartu Kunsti-
muuseum / Tartu Art
Museum, 2020
ISBN: 978-9949-7415-2-6

Raamat kaasneb näitusega
"Tiit Pääsuke. Nostalgiaat"
Tartu Kunstimuuseumis
(24. X 2020–25. IV 2021).

/
The publication accompanies
the exhibition "Tiit Pääsuke.
Nostalgialess" at the Tartu
Art Museum (24. X 2020–
25. IV 2021).



MARIA KAPAJEVA.
UNISTUS ON HELGE,
VEEL EBASELGE /
MARIA KAPAJEVA.
DREAM IS WONDERFUL,
YET UNCLEAR /
МАРИЯ КАПАЕВА.
МЕЧТА ПРЕКРАСНАЯ,
ЕЩЕ НЕЯСНАЯ

Autor / Author:
Maria Kapajeva
Tekstid / Texts:
Maria Kapajeva,
Philipp Dorl,
Liisa Kaljula,
Jelena Semjonova
Kujundaja / Designer:
Jaan Evert
304 lk / pages,
pehme kõide / softcover
Riia: Milda Books, 2020
ISBN: 978-9934-8748-2-6
Kogumik Narva
kunstiresidentuuris
toimunud näituse
"Unistus on helge, veel
ebaselge" (9. IX–
8. X 2017) materjalidest.
/
The publication accompanies
the exhibition "The dream
is wonderful, yet unclear"

(9. IX–8. X 2017) held at the
Narva Art Residency.

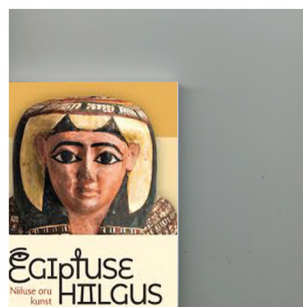


ALATI MEIE KÕRVAL.
KASSID JA KOERAD
16.–19. SAJANDI KUNSTIS
/ ALWAYS BY OUR SIDE:
CATS AND DOGS IN
16TH–19TH-CENTURY
ART

Toimetajad ja koostajad /
Editors and compilers:
Tiina-Mall Kreem,
Aleksandra Murre
Tekstid / Texts:
Anu Allikvee, Anu Mänd,
Kersti Kuldna-Türkson
Kujundaja / Designer:
Jaanus Samma
152 lk / pages,
pehme kõide / softcover
Tallinn: Eesti Kunsti-
muuseum – Kadrioru
kunstimuuseum /
Art Museum of Estonia –
Kadriorg Art Museum, 2020
ISBN: 978-9949-687-17-6

Raamat kaasneb näitusega
"Alati meie kõrval. Kassid
ja koerad 16.–19. sajandi
kunstis" Kadrioru kunsti-
muuseumis (26. IX 2020–
28. II 2021).

/
The publication accompanies
the exhibition "Always by
Our Side: Cats and Dogs in
16th–19th-Century Art" at
the Kadriorg Art Museum
(26. IX 2020–28. II 2021).



EGIPTUSE HIILGUS.
NIILUSE ORU KUNST
Koostajad / Compilers:
Jaanika Anderson,
Inga Jaagus
Toimetaja / Editor:
Jaanika Anderson
Tekstid / Texts:
Christian Greco,
Paolo Marini,
Jaanika Anderson
Kujundaja / Designer:
Küllli Kaats
80 lk / pages,
pehme kõide / softcover
Tallinn: Eesti Kunsti-
muuseum – Kumu
kunstimuuseum /
Art Museum of Estonia –
Kumu Art Museum, 2020
ISBN: 978-9949-687-18-3

Kataloog kaasneb näitusega
"Egiptuse hiilgus. Niiluse
oru kunst" Kumu kunsti-
muuseumis (10. X 2020–
21. III 2021).

/
The publication accompanies
the exhibition "Egypt of
Glory: Art from the Nile
Valley" at the Kumu Art
Museum (10. X 2020–
21. III 2021).



MUSEUMID
TÄNAPÄEVAL:
VÄLJAKUTSED JA
VÕIMALUSED
KÜLASTAJAD
JA MUSEUMID.
PÄRANDI LOOMINE
JA KASUTAMINE.
MUSEUMIDE
ÜHISKONDLIK MÕJU
Koostajad / Compilers:
Pille Runnel, Agnes Aljas
Autorid / Authors:
Susan Anderson,
Fiona Cameron, Bob Hodge,
Robert R. Janes, Kaie Jeaser,
Liisi Jääts, Rasmus Kask,
Hanna-Liis Kont,
Kurmo Konsa,
Karin Leivategija,
Krista Lepik,
Rhiannon Mason,
Reet Mägi,
Pille Pruulmann-
Vengerfeldt, Pille Runnel,
Juan Francisco Salazar,
Richard Sandell,
Joanne Sayner
Kujundaja / Designer:
Margus Tamm
290 lk / pages,
pehme kõide / soft cover
Tartu: Eesti Rahva
Muuseum / Estonian
National Museum, 2020
ISBN: 978-9949-548-78-1

Artiklikogumik nüüdis-
aegsest museoloogiast.

/
A collection of articles on
contemporary museology.



**KUNSTIAJALUGU.
I OSA
KUNSTIAJALUGU
ESIAJAST REALISMINI**

Autorid / Authors:
Heie Marie Treier,
Sigrid Abiline
Toimetaja / Editor:
Triin Pukk
Kujundaja / Designer:
Kristjan Abiline
216 lk / pages,
kõva köide / hard cover
Tallinn: Maurus, 2020
ISBN: 978-9949-641-60-4

Kunstiajalugu
gümnaasiumile.

/
Art history for secondary
school.



**KUNSTIAJALUGU.
II OSA
KUNST JA VISUAAL-
KULTUUR 20. JA 21.
SAJANDIL**

Autorid / Authors:
Sigrid Abiline,
Lumi Kristin Vihterpal
Toimetaja / Editor:
Margo Roasto
Kujundaja / Designer:
Heisi Väljak
216 lk / pages,
kõva köide / hard cover
Tallinn: Maurus, 2020
ISBN: 978-9949-641-59-8

Kunstiajalugu
gümnaasiumile.

/
Art history for secondary
school.



**NÄHTAMATU
MONUMENTAALMAAL:
EKA MAALITUDENGITE
MONUMENTAALKUNST
1962-1995 /
INVISIBLE
MONUMENTAL
PAINTING.
MONUMENTAL ART
BY STUDENTS AT THE
PAINTING DEPARTMENT
OF EKA 1962-1995**

Koostaja / Compiler:
Reeli Kõiv
Tekstid / Texts: Reeli Kõiv,
Kai Kaljo, Gregor Taul
Toimetaja / Editor:
Kristi Metste
Kujundaja / Designer:
Tiina Sildre
160 lk / pages,
pehme köide / softcover
Tallinn: Eesti Kunsti-
akadeemia / Estonian
Academy of Arts, 2020
ISBN: 978-9949-594-93-1

Raamat kaasneb
näitusega "Nähtamatu
monumentaalmaal"
EKA galeriis (8. X-
5. XI 2020).

/
The publication accompanies
the exhibition "Invisible
monumental painting"
at the EAA gallery (8. X-
5. XI 2020).

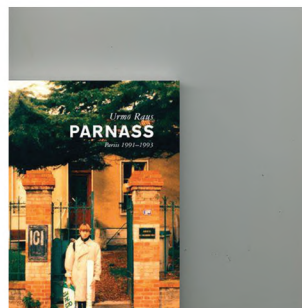


**MUHU KUNSTIS. KUNST
MUHUS**

Autor / Author: Reeli Kõiv
Kujundaja / Designer:
Piia Stranberg
160 lk / pages,
kõva köide / hard cover
Muhu: Danisam, 2020
ISBN: 978-9916-400-76-0

Muhu saarest inspireeritud
kunst.

/
Art inspired by Muhu island.



**PARNASS. PARIIS
1991-1993**

Autor / Author: Urmo Raus
220 lk / pages,
pehme köide / softcover
Tallinn: Tammerraamat,
2020
ISBN: 978-9949-690-50-3

Reisikiri Pariisist.

/
A travelogue from Paris.

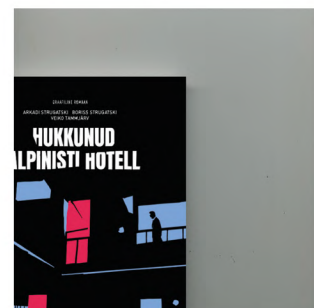


ÕNNEKS ON SÕNA VABA

Autor / Author:
Ashot Jegikjan
Toimetaja / Editor:
Ene Lukka-Jegikjan
Kujundaja / Designer:
LibriX Print
38 lk / pages,
pehme köide / softcover
Tallinn: A. Jegikjan, 2020
ISBN: 978-9916-401-29-3

Illustreeritud essee.

/
Illustrated essay.



**HUKKUNUD ALPINISTI
HOTELL**

Autorid / Authors:
Arkadi Strugatski,
Boriss Strugatski,
Veiko Tammjärv
Toimetaja / Editor:
Mari Tammjärv
128 lk / pages,
pehme köide / softcover
Tallinn: Vida Verde OÜ,
2020
ISBN: 978-9949-018-88-8

Graafiline romaan

/
A graphic novel.

KUNST.EE

I	toimetusest / editorial
I	fookus / focus
II	teooria ja praktika / theory and practice
III	arvustused / reviews
IV	uus trükk / new publication

I	toimetusest / editorial
I	fookus / focus
II	teooria ja praktika / theory and practice (C)
III	arvustused / reviews
IV	uus trükk / new publication

I	toimetusest / editorial
I	fookus / focus
II	teooria ja praktika / theory and practice
III	arvustused / reviews
IV	uus trükk / new publication

I	toimetusest / editorial
I	fookus / focus
II	teooria ja praktika / theory and practice
III	arvustused / reviews
IV	uus trükk / new publication

E	Sirja Liisa Eelmä	7
I	Mihail Ias	10
J	Jana Jägers	14
K	Kristina Oik	20
L	Laila Leht	20
M	Mihail Ias	20
O	Olga Oik	20
P	Päivi Pää	20
R	Riina Räsänen	20
S	Sanna Saarela	20
T	Taneli Tamm	20
V	Väinö Vartiainen	20
W	Wendy Weir	20

E	Sirja Liisa Eelmä	7
I	Mihail Ias	10
J	Jana Jägers	14
K	Kristina Oik	20
L	Laila Leht	20
M	Mihail Ias	20
O	Olga Oik	20
P	Päivi Pää	20
R	Riina Räsänen	20
S	Sanna Saarela	20
T	Taneli Tamm	20
V	Väinö Vartiainen	20
W	Wendy Weir	20

E	Sirja Liisa Eelmä	7
I	Mihail Ias	10
J	Jana Jägers	14
K	Kristina Oik	20
L	Laila Leht	20
M	Mihail Ias	20
O	Olga Oik	20
P	Päivi Pää	20
R	Riina Räsänen	20
S	Sanna Saarela	20
T	Taneli Tamm	20
V	Väinö Vartiainen	20
W	Wendy Weir	20

I	toimetusest / editorial
I	fookus / focus
II	teooria ja praktika / theory and practice
III	arvustused / reviews
IV	uus trükk / new publication

1 aasta /
1 year =
4 numbrit /
4 issues =
17,00 €

E	Sirja Liisa Eelmä	7
I	Mihail Ias	10
J	Jana Jägers	14
K	Kristina Oik	20
L	Laila Leht	20
M	Mihail Ias	20
O	Olga Oik	20
P	Päivi Pää	20
R	Riina Räsänen	20
S	Sanna Saarela	20
T	Taneli Tamm	20
V	Väinö Vartiainen	20
W	Wendy Weir	20

E	Sirja Liisa Eelmä	7
I	Mihail Ias	10
J	Jana Jägers	14
K	Kristina Oik	20
L	Laila Leht	20
M	Mihail Ias	20
O	Olga Oik	20
P	Päivi Pää	20
R	Riina Räsänen	20
S	Sanna Saarela	20
T	Taneli Tamm	20
V	Väinö Vartiainen	20
W	Wendy Weir	20

E	Sirja Liisa Eelmä	7
I	Mihail Ias	10
J	Jana Jägers	14
K	Kristina Oik	20
L	Laila Leht	20
M	Mihail Ias	20
O	Olga Oik	20
P	Päivi Pää	20
R	Riina Räsänen	20
S	Sanna Saarela	20
T	Taneli Tamm	20
V	Väinö Vartiainen	20
W	Wendy Weir	20

I	toimetusest / editorial
I	fookus / focus
II	teooria ja praktika / theory and practice
III	arvustused / reviews
IV	uus trükk / new publication

1 aasta /
1 year =
4 numbrit /
4 issues =
17,00 €

E	Sirja Liisa Eelmä	7
I	Mihail Ias	10
J	Jana Jägers	14
K	Kristina Oik	20
L	Laila Leht	20
M	Mihail Ias	20
O	Olga Oik	20
P	Päivi Pää	20
R	Riina Räsänen	20
S	Sanna Saarela	20
T	Taneli Tamm	20
V	Väinö Vartiainen	20
W	Wendy Weir	20

E	Sirja Liisa Eelmä	7
I	Mihail Ias	10
J	Jana Jägers	14
K	Kristina Oik	20
L	Laila Leht	20
M	Mihail Ias	20
O	Olga Oik	20
P	Päivi Pää	20
R	Riina Räsänen	20
S	Sanna Saarela	20
T	Taneli Tamm	20
V	Väinö Vartiainen	20
W	Wendy Weir	20

I	toimetusest / editorial
I	fookus / focus
II	teooria ja praktika / theory and practice
III	arvustused / reviews
IV	uus trükk / new publication

E	Sirja Liisa Eelmä	7
I	Mihail Ias	10
J	Jana Jägers	14
K	Kristina Oik	20
L	Laila Leht	20
M	Mihail Ias	20
O	Olga Oik	20
P	Päivi Pää	20
R	Riina Räsänen	20
S	Sanna Saarela	20
T	Taneli Tamm	20
V	Väinö Vartiainen	20
W	Wendy Weir	20

ajakirikunst.ee

9.01.—28.03.2021

elust
välja
lõigatud flo
kasearu

Kuraator: Cathrin Mayer

TALINNA KUNSTIHOONE TALLINN ART HALL

Vabaduse väljak 8

K-P / Wed-Sun / Срд-Вск 11-18

kunstihoone.ee

a professional bureau
that understands quality
in the arts.

creative estonia
**LOOV
EESTI**

re:finer

www.refiner.ee

translation bureau