EESTI KUNSTIAKADEEMIA

Vabade kunstide teaduskond

Fotograafia õppetool

Kulla Laas

KUNSTNIKE ISEORGANISEERUMISE RISOMAATILISED PERSPEKTIIVID

Magistritöö

Juhendaja: Maarin Ektermann, MA

Tallinn 2017

Autorideklaratsioon:

Kinnitan, et:

1) käesolev magistritöö on minu isikliku töö tulemus, seda ei ole kellegi teise poolt varem (kaitsmisele) esitatud;
2) kõik magistritöö koostamisel kasutatud teiste autorite tööd (teosed), olulised seisukohad ja mistahes muudest allikatest pärinevad andmed on magistritöös nõuetekohaselt viidatud;
3) luban Eesti Kunstiakadeemial avaldada oma magistritöö repositooriumis, kus see muutub üldsusele kättesaadavaks interneti vahendusel.

Ülaltoodust lähtudes selgitan, et:

- käesoleva magistritöö koostamise ja selles sisalduvate ja/või kirjeldatud teoste loomisega seotud isiklikud autoriõigused kuuluvad minule kui magistritöö autorile ja magistritööga varalisi õigusi käsutatakse vastavalt Eesti Kunstiakadeemias kehtivale korrale;
- kuivõrd repositooriumis avaldatud magistritööga on võimalik tutvuda piiramatul isikute ringil, eeldan, et minu magistritööga tutvuja järgib seadusi, muid õigusaktide ja häid tavasid heas usus, ausalt ja teiste isikute õigusi austavalt ning hoolivalt. Keelatud on käesoleva magistritöö ja selles sisalduvate ja/või kirjeldatud teoste kopeerimine, plagieerimine ning mistahes muu autoriõigusi rikkuv kasutamine.

„ .... ” ..... 2017. a.

.....
magistritöö autori nimi ja allkiri

Töö vastab magistritööle esitatud nõuetele:

„ .... ” ..... 2017.a.

.....
magistritöö juhendaja allkiri, akadeemiline või teaduskraad

SISUKORD

SISUKORD 3

SISSEJUHATUS 5

1. KUNSTNIKE ISEORGANISEERUMINE 8

1.1 Mõiste võimalikud käsitlusviisid 8

1.2 Ajaloolised eelkäijad 10

1.3 Kaasaegse iseorganiseerumise tekkimine 13

1.4 Kaasaegne iseorganiseerumine kui risoom 18

2. NÄIDETE TUTVUSTUS 21

2.1 RUNDUM *ARTIST-RUN SPACE* 21

2.1.1 Liikuv Rundum 22

2.1.2 Rundumi tegevused 23

2.1.3 Küsimus jätkusuutlikkusest 24

2.2 ENOUGH ROOM FOR SPACE 27

2.2.1 Kollektiivse töö mudel 27

2.2.2 Enough Room for Space'i tegevused 28

2.2.3 Kunstnike loominguline vabadus 30

2.3 BROKEN CITY LAB 32

2.3.1 Kollektiivne probleemipüstitus 32

2.3.2 Broken City Lab'i tegevused 34

2.3.3 Kunstnikud-kogukonnaaktivistid 35

3. KUNSTNIKE LÄHENEMISED ISEORGANISEERUMISELE 38

3.1 RAHULOLEMATU NOORUS 38

3.1.1 Koolisüsteemist välja kasvamine 38

3.1.2 Kunstnike omaalgatused ja informaalne haridus 40

3.1.3 Rahulolematuse rakendamine tegevusse 42

3.2 KUNSTNIK ORGANISEERIJANA 45

3.2.1 Kunstnike koostöö 45

3.2.2 Paljukujulised projektid 47

3.2.3 „Oma-ruumi" loomine 50
3.3 KUNSTNIK SOTSIAALSES SFÄÄRIS 52
3.3.1 Kunstnike lähtepunktid 53
3.3.2 Publiku positsioon osaluskunstis 55
3.3.3 Sotsiaalselt sekkuvate projektide labor 56
3.3.4 Sotsiaalsed projektid institutsionaalses süsteemis 59
4. ISEORGANISEERUMINE JA RISOOMSED PRAKTIKAD 61
KOKKUVÕTE 66
SUMMARY 70
ALLIKAD JA KIRJANDUS 74
LISA. ILLUSTRATSIOONID 79
CURRICULUM VITAE 91
Juhendaja kaaskiri Kulla Laasi magistritööle 95

SISSEJUHATUS

Minu magistritööle on olulise impulsi andnud isiklik kogemus Rundum artist-run space'i ühe eestvedajana, sellega seotuna hiljuti päevakorrale tõusnud tudengite algatuse „täiskasvamise" faas ning edasiste väljavaadete kompimine. On tekkinud vajadus enda jaoks uuesti läbi mõelda, mida kunstnike iseorganiseerumine tänapäeval tähendada võib ning kuidas saavutada selle jätkusuutlikkus. Lisaks subjektiivsele mõõtmele tugineb vaatlus ka kahele teisele erineva profiiliga kunstnike omaalgatusele – Enough Room for Space Belgiast ja Broken City Lab Kanadast. Uurimisele tulevad näited iseloomustavad mõningaid läbivaid tunnuseid kunstnike kaasaegses iseorganiseerumises üldisemalt, kuid kaardistus võib avada ka võimalikke suundi, mida katsetada Rundumi tegevuses.

Iseorganiseerumisele kui tänapäeval laialt levinud kunstniku töö alustalale lähenetakse magistritöös risoomi mõiste kaudu, andes ülevaate selle mõjudest algatuste tegevusmudelitele, protsessidele ja jätkusuutlikkusele. Väidan, et vastupidiselt ajaloolisele nn vastu-positsioonile saab kaasaja kunstnike iseorganiseerumise ühe peamise motivatsioonina vaadelda soovi ammutada risoomi potentsiaalist, mis pakub paindlikke, vajadustest ja huvidest suunatud võimalusi nii kunstnike töös kui ka laiemalt kogukonnas. Risoomi kujund on kaasaegset pluralistlikku ühiskonda iseloomustavana sobilik ka iseorganiseerumise vaatlemiseks kogu selle mitmesuse erinevates variatsioonides. Töös toodud näidete käsitluse eesmärgiks on kaardistada, mida risoomsus konkreetsete omaalgatuste jaoks tähendab ning milline ikkagi on see uus võimalusterohke potentsiaal, mida seejuures luuakse ja leitakse.

Peamise tööriistana kasutan Gilles Deleuze'i ja Felix Guattari risoomi teooriat[1] ja selle ülekandmist kunstnike iseorganiseerumisele Institute for Applied Aesthetics'i koostatud raamatus „The Artist-Run Space of the Future"[2]. Vaatlemaks ajalooliseid arenguid, mille alusel saab kaasaegse iseorganiseerumise paigutada just risoomse maailmakorra tekkimisse, kasutan Maibritt Borgeni essed „The Inner and Outer Form of Self-Organisation"[3].

---

1 G. Deleuze, F.Guattari, A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia.

2 The Artist-Run Space of the Future. [e-raamat] Koostaja puudub. Greensboro: Institute of Applied Aesthetics, 2010, lk 5. Kättesaadav: http://www.applied-aesthetics.org/the-artist-run-space-of-the-future/ (vaadatud 2. II 2017).

3 M. Borgen, The Inner and Outer Form of Self-Organisation. – Self-organised. Ed. J. Ault. London: Open Editions, 2013, lk 37–49.

Kunstnike iseorganiseerumine on katusmõiste, mis hõlmab kaasajal suurt hulka erinevaid kunstnikke, loomepraktikaid ja organisatoorseid lähenemisi. Kuigi iseorganiseerumise juures esineb ka n-ö baasväärtuseid, nagu näiteks detsentraliseeritud kollektiivsus, on selle ajaloolisest „alternatiivsusest“ risoomse identiteedi juurde liikumisega toimunud oluline muutus, mida tuleb silmas pidada kaasaegsete algatuste vaatlemisel. Tänu risoomsele mudelile, mida üheselt mõistetava positsiooni asemel defineerib pidev olekute ringlus[4], saab kunstnike iseorganiseerumist vaadelda mitte lihtsalt kui selgesti defineeritavat nähtust või liikumist kunstiväljal – valmiskujulist struktuuri nii nagu seda on institutsioon, galerii või rühmitus –, vaid kui algatajatest endist lähtuvat pidevat leiutamise protsessi[5].

Sissejuhatavas peatükis keskendun lühidalt kunstnike omaalgatuslike praktikate ja nende käsitlusviiside olulisematele ajaloolistele arengutele, eesmärgiga luua vajalik taust kaasaegse iseorganiseerumise analüüsimiseks risoomina. Borgeni poolt välja pakutava „sisemise” ja „välimise” iseorganiseerumise vormi eristuse abil kõrvutan ajaloolist ja kaasaegset iseorganiseerumist. Ajalooliselt toetas kunstnike iseorganiseerumist kui „alternatiivsusest“ laetud protesti vastandumine peavoolu institutsioonidele; Borgeni eristuse kohaselt seondubki iseorganiseerumise „sisemine” vorm pigem selle ajaloolise laine ja ideoloogilistel kaalutlustel algatamisega. Alternatiivsuse kui binaarse positsiooni lahustumisega uues risoomses maailmakorras on aga esile kerkinud võimalus määratleda ka omaalgatuse „välisele” vormile ehk kollektiivsusele keskenduv iseorganiseerumine[6]. Kuigi tänapäeval võib praktikate mitmekesisuses eksisteeriv iseorganiseerumine võtta nii „sisemise” kui „välimise” vormi[7], tuleb silmas pidada, et omaalgatuste „alternatiivse“ positsiooni on asendanud risoomile omane orienteeritus eksperimenteerimisele[8]. Tutvustades seda paradigma muutust ja uue risoomse maailmakorra olemust, kannan selle eeskuju ning mõjutused üle kunstnike iseorganiseerumisele, mis kerkibki esile just risomaatilise ühiskonna tingimustes[9].

---

4 G. Deleuze, F.Guattari, A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987 [1980], lk 21.

5 N. Siepen, Å. Sonjasdotter, Learning by Doing. – e-flux journal #14.III 2012, http://www.e-flux.com/journal/14/61309/learning-by-doing-reflections-on-setting-up-a-new-art-academy/ (vaadatud 21. II 2017).

6 M. Borgen, The Inner and Outer Form of Self-Organisation, lk 41.

7 Samas, lk 48.

8 G. Deleuze, F.Guattari, A Thousand Plateaus, lk 12.

9 M. Borgen, The Inner and Outer Form of Self-Organisation, lk 39.

Raamatu „The Artist-Run Space of the Future“ koostanud Institute for Applied Aesthetics järgi on tuleviku omaalgatus justnimelt risoom – pluralistlik mudel, millel ei ole ei otsa ega algust, vaid pidev erinevate elementide esile kerkimine. Mitmesuguste algatusi läbivate ja neist lähtuvate liinidega saab see olla nii koht kogukonnale, produktsioonile, töötamiseks kui ka elamiseks[10].

Lähtudes sellest iseorganiseerumise hübriidse tuleviku ennustusest, keskendungi magistritöös valitud kaasaegsetele omaalgatuslikele praktikatele, vaadeldes uurimisjuhtumite alusel erinevate profiilidega kunstnike iseorganiseerumist, et kaardistada nende risoomne spetsiifika. Täpsemalt tulevad vaatluse alla nii konkreetsete kunstnik-algatajate motivatsioonid iseorganiseerumiseks kui ka nende lähenemised selle mudelitele, protsessidele ja tulemustele.

Näidete alusel tekib ettekujutus kaasaegsete kunstnike omaalgatuste mitmekülgsest olemusest ning avaneb vaade risoomist lähtuvale, uusi võimalusi külvavale potentsiaalile nii algatavate kunstnike kui ka laiema kogukonna jaoks. Ühendades isikliku kogemuse teiste kunstnike omaga tõestub, et tee kunstnike iseorganiseerumise jätkusuutlikkusele saab alguse pidevast uuesti- ja ümberhindamisest, milleks risoomne eeskuju oma paindlikkuses sobiva pinnase loob.

[10] The Artist-Run Space of the Future, lk 5.

1. KUNSTNIKE ISEORGANISEERUMINE

Järgnev peatükk annab ülevaate kunstnike iseorganiseerumise kui nähtuse võimalikest käsitlusviisidest ja olulistest ajaloolistest arengutest ning selgitab tänapäeva kunstnike iseorganiseerumise analüüsimiseks valitud lähtekohta. Eesmärgiks on luua raamistik uurimistöös edaspidi käsitletavatele näidetele. Vaatluse alla tulevad kunstnike omaalgatusete olulisemad tunnused ning mõiste muutuv tähendus.

Kunstnike iseorganiseerumise alguspunktina võib vaadelda kunstniku mobiliseerumist ateljeejärgsetes praktikates, millega hakkas levima kollektiivse töö vorm. Varaste eelkäijatena saab vaadelda dadaistide, sürrealistide ja situatsionistide grupeeringuid, kuid esimese laiemapõhjalise kunstnike iseorganiseerumise lainena on ajalukku läinud 1960ndate lõpul Põhja-Ameerikas alanud liikumised. Maibritt Borgeni järgi tõuseb iseorganiseerumine kaasaja mõistes esile aga risoomse ühiskonnani viinud muutustest, mis toimusid 1990ndatel aastatel – sellele perioodile eelnevad kollektiivsed praktikad ei olnud iseorganiseeritud sel viisil, kuidas mõistame seda kaasajal, ning nägid end pluralistlikus diskursuses eksisteerimise asemel alternatiivi loovatena hegemoonilisele, poliitilisele korrale[11]. Ka käesolev magistritöö võtab tänapäeva kunstnike iseorganiseerumise analüüsimise aluseks just need (ajaloolised) arengud.

1.1 Mõiste võimalikud käsitlusviisid

Iseorganiseerumist saab kirjeldada kui teatud hetkel esile kerkivat ühiskondlikku protsessi, mis põhineb siduval olukorral või probleemil, mida ühiselt adresseerima asutakse[12]. Tegemist on kollektiivse tööriistaga, et mobiliseerida oskuseid, kogemusi, tuge, ressursse, teadmisi ning seada küsimuse alla ühiskonnas kehtivaid hoiakuid. Omaalgatusi kui reaktsioone välistele oludele suunavad tegutsemise kontekst, ajastu üldised jõujooned ning suured poliitilised sündmused nagu näiteks Maailmasõjad, Külm sõda, Nõukogude Liidu kokkuvarisemine, majanduskriisid, globaliseerumine, sotsiaalne ebavõrdsus ja ebakindlus.

---

11 M. Borgen, The Inner and Outer Form of Self-Organisation, lk 38.

12 B. Drabble, On De-Organisation. – Self-Organised. Ed. J. Ault. London: Open Editions, 2013, lk 34.

Kõik need on kaasa toonud ühiskonnas fikseeritud suhete ja olude ümbermõtestamise, sotsiaalse aktiivsuse ja kodanikualgatuse.

Kaasaegses kunstis ja kultuuripraktikates võib iseorganiseerumisena kirjeldada praktikaid, milles kaks või enam isikut otsustavad töötada kollektiivselt ajutises ja paindlikus struktuuris[13]. Ajalooliselt on seda enamasti nimetatud kui "*artist-run space*" ja „alternatiivne praktika". Kaasajal on sinna juurde lisandunud suur hulk erinevaid silte. Neid gruppe ja kollektiive, kes „iseorganiseerudes" töötavad, on väga palju ja nende ulatus on väga varieeruv, alates vabavormilisematest näitusekollektiividest, galeriimudelitest ja sotsiaalsest aktivismist kuni internetikogukondadeni[14]. On omaalgatusi, mis hõlmavad kriitilisi avalikke ja kohalikke praktikad, võttes enda eesmärgiks töötada kunstniku rolliga kaasaja ühiskonnas; tõusvas joones eksisteerib aga ka näitusekollektiive, kes püüdlevad võrdsel määral nii turuosa kui kriitilisuse poole[15]. Peavoolu ja alternatiivse kunstivälja vaheliste piiride üha suuremas hägustumises on praktikate „alternatiivsus" muutnud küsitavaks. Lisaks on üha enam tegemist interdistsiplinaarsete kooslustega, mistõttu enda sildistamine ajalooliselt kinnistunud mõistetega kõneleb nüüd eelkõige praktika enesepositsioneeringust ja sihilikult valitud retoorikast[16]. Nähtuse ühtne defineerimine on muutunud keeruliseks ja varasemad nimetused, olles tähistatud praeguseks aegunud käsitluste, praktikate ja arenguetappide poolt, on muutunud uute kaasaegsete jaoks üldjoontes liiga piiravaks. Kunstnike iseorganiseerumise mõiste ja praktika on paralleelselt arenenud ning tänapäeva lähenemiste ja motivatsioonide laias variatsioonis on vajalik kriitiline ümberhindamine, otsides eelkõige viise, kuidas suhestuda selle mitmekesisusega.[17]

Käesolevas uurimistöös on seega kasutusel „kunstnike iseorganiseerumise" kontseptsioon dialoogis Gilles Deleuze'i ja Felix Guattari kaasaegset ühiskonda iseloomustava risoomi teooriaga, mis lubab kehtivast maailmakorrast lähtudes enda alla paigutada väga erinevaid ja omanäoliseid algatusi, kuid aitab omakorda selles paljususes ka teatud tunnuste järgi

---

13 M. Borgen, The Inner and Outer Form of Self-Organisation, lk 40.

14 Samas, lk 38.

15 Samas, lk 47; Vt näiteks Sydneys tegutsev 11 kunstnikku esindav ja nende endi poolt juhitud programmiga näituseruum 55 Sydenham Rd; kunsti ja sotsiaalse kombineerimisega avatud ühiskonna loomise ideele panustav Platform BK Amsterdamis; virtuaalne näitusepind Project Probe, millest on omakorda inspireeritud Tallinna Konstanet.

16 M. Ektermann, Omaalgatuslikud praktikad 00ndatel Eestis. Esimese laine kasvuraskused. Käsikiri, lk1. Märkmed autori valduses.

17 M. Borgen, The Inner and Outer Form of Self-Organisation, lk 47.

orienteeruda. Risoomsuses asendab subjekti mitmesuste kogum, niisiis ei tulekski enam vaadelda asja ennast, vaid selles sisalduvaid dimensioone[18]. Ka Maibritt Borgen pakub välja, et globaalses mastaabis üldistuste tegemise asemel tuleks keskenduda omaalgatuste mikroajalugudele, mis esindavad küll ka muutusi ülemaailmsel skaalal, kuid annavad võimaluse keskenduda iga juhtumi konkreetsele spetsiifikale[19]. Viimane on eriti vajalik seoses paljude kaasaegsete omaalgatuste tendentsiga keskenduda lokaalsetele probleemidele või „väikestele narratiividele", nagu seda tõlgendab postmodernismi teooria. Just eraldiseisvate üksikute juhtumite analüüsimine, nagu on tavaks ka antud iseorganiseerumise teemale pühendatud trükistes ja nagu seda püüab teha ka käesolev uurimistöö, saabki olla sobilik meetod kaasaegse iseorganiseerumise vaatlemiseks ning selle lähenemiste eripära fookuses hoidmiseks.

Järgnevalt keskendun lühidalt iseorganiseerumise käsitlemise muutmise vajadusteni viinud ajaloolistele arengutele ja uutele suundadele kunstnike omaalgatuslikes praktikates. Eesmärgiks on jõuda kaasajal kehtiva risoomsuse vaatlemiseni iseorganiseerumise eeskujuna, et hiljem omakorda analüüsida selle avaldumise variatsioone konkreetsetes näidetes.

1.2 Ajaloolised eelkäijad

Oluline muutus, mida kunstnike omaalgatustest rääkides arvesse võtta, on n-ö ateljeejärgsete praktikate ja „projekt-mõtlemise" esile kerkimine kunstis. Ateljee on justkui kunstniku olemus, loomingulise töö tingimuste ja sellega seotud vajaduste representatsioon ning seetõttu ka „kunstnike poolt juhitu" (*artist-run*) ajalooline arhetüüp. 20. sajandi alguses ühiskonnas esile kerkinud erinevate iseorganiseerunud sotsiaalsete grupeeringute mobiliseerumisega – alates teoloogilistest dissidentidest, naiste, tööliste ja tsiviilõiguslaste liikumisteni – muutus mobiilseks ka kunstniku ateljee. Kunstnik sisenes reaalsetesse ja sümboolsetesse ruumidesse, et teha tööd laiemates ning mõnikord ka spetsiifilistes kohalikes sotsiaalsetes kontekstides, millest ateljeed nähti varasemalt olemuslikult

---

18 G. Deleuze, F.Guattari, A Thousand Plateaus, lk 6.

19 M. Borgen, The Inner and Outer Form of Self-Organisation, lk 38.

eraldiseisvana[20]. Selle muutuse alusel saab rääkida uut tüüpi kunstnikust, kes eelistab oma töös osalemist ühises otsuste tegemise protsessis[21] ning seda sageli enda loodud platvormi kaudu. Hüljates individuaalse ateljee, muutus kunstnik liikuvaks, võrgustikke loovaks ühiskondlikuks sekkujaks ning laiendas oma praktikat nii koostööde kui ka sissevaadetega kunstivälistesse valdkondadesse. Ateljee ümberdefineerimise ja avanemisega maailmale leidis seega aset kunstniku traditsioonilise rolli ja ka kunsti funktsiooni laienemine.

Sellel arenguprotsessil põhineb ka 1960ndate aastate lõpul tekkinud, peamiselt Põhja-Ameerikas levinud esimene laiapõhjalisem kunstnike omaalgatuste laine, mis paigutub ühtlasi ka modernistlike hierarhiate lahustumisesse[22]. 1960ndate uusvaskpooluse mõjul tekkisid radikaalsed sekkumis-ja aktivismipõhised praktikad, mis tegelesid klassi-, soo- ja rassiküsimustega[23] ning lõid uue kõrgendatud sotsiaalse tundlikkusega, võrdsusest, õiglusest ja solidaarsusest lugu pidava kunstniku. Sotsiaalne aktivism ja kunst hakkasid taotlema sarnaseid väärtuseid, väljendudes ka kunstnike aktiivses osavõtus mitte-kommertsiaalsetes ühendustes. Kunst ja kollektiivse iseorganiseerumise tegevusmudel liideti üheks[24]. Tekkinud omaalgatuste oluline motivatsioon seisnes protestis modernistliku kunstikaanoni ning kommertsialiseerunud galeriide ja muuseumide süsteemi vastu. Anti-institutsionaalne hoiak võeti omaks, kuna kunstiturg ei aktsepteerinud veel uue kunsti eksperimente (Fluxus, tegevuskunst, kontseptuaalne kunst, maakunst, kehakunst, minimalism, meediakunst). Usus, et oma sõnumi kvaliteetseks edastamiseks ja publiku leidmiseks ei tarvitsegi kunstnikul enam institutsiooni poole pöörduda, tegutseti kehtivale korrale alternatiivi pakkuvatena. Uue kunsti toetamine tähendas ka kontrolli võtmist enda töö üle ja võimalust ise end määratleda[25]. Kunstnike initsiatiivid pöörasid kõrgendatud tähelepanu oma tegutsemiskohale/kontekstile, keskendusid protsessile objekti/tulemuse asemel ning

---

20 V. Connor, Brown Studies' and Artist-Led Enthusiasm. – Artist-Run Europe. Eds. G. Murphy; C. Mark. Eindhoven: Onomatopee, 2016, lk 47.

21 G. Detterer, The Spirit and Culture of Artist-Run Spaces – Artist-run Spaces: Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s. Eds. G. Detterer, M. Nannucci. Zürich: JRP-Ringier, 2012, lk 12.

22 M. Borgen, The Inner and Outer Form of Self-Organisation, lk 38.

23 M. Ektermann, Non Grata kui kollektiivne praktika. Kunstiajaloolised ja sotsioloogilised perspektiivid. Magistritöö, Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse Instituut, 2009, lk 14. Kättesaadav Eesti Kunstiakadeemia raamatukogus.

24 G. Detterer, The Spirit and Culture of Artist-Run Spaces, lk 26.

25 Samas, lk 16–18.

tekitasid avatud ja osalust eeldava platvormi[26]. Selle pöörde käigus kujunenud kogukonnakeskustest said multifunktsionaalsed eksperimenteerimise kohad[27].

Sellele pöördele järgnenud paari kümnendi jooksul institutsionaliseerus osa kõnealustest algatustest ning mõned kadusid sootuks, erinevatel asjaoludel. Seetõttu on kunstnike omaalgatuste põlvkonnad pidanud 1960ndate „alternatiivsust" pigem isegi läbikukkunuks. Aga ometi mõjutasid kõik need omaalgatused oluliselt üldisema kunstivälja toimimist[28]. Omaalgatuste ajalooline esimene laine lõi aluse uutele kollektiivset tööd ja uut kunsti ühendavatele tegevusvormidele ning seehulgas ka rahvusvahelisustumisele, informatsiooni ja kommunikatsiooni tähtsustamisele, valdkonnaülestele praktikatele ning tõusvale sotsiaalsesse sfääri liikumisele kaasaegses kunstis. Toona asutatud platvormid on ajalooliseks põhjuseks, miks saab rääkida kollektiivsest omaalgatuste kultuurist kaasaegses kunstis. Kunstnike iseorganiseerumise ajalugu võlgneb küll suure tänu alates 1960ndatest loodud algatuste poolt näidatud „teisiti tegemise" ja demokraatliku süsteemi võimalikkusele kunstis, mille puhul oli olulisel kohal alternatiivne positsioon ja autonoomsus institutsioonidest. See eristab neid aga oluliselt tänapäeva pluralistlikus diskursuses eksisteerivast iseorganiseerumisest, mis on liikunud institutsioonide ja mitteinstitutsioonide vaheliste piiride lõhustamisest edasi uute võimaluste loomise juurde. Kaasaegseid omaalgatusi tuleb seega vaadelda väljaspool vastandumise dihhotoomiat[29] ja iseorganiseerumise pealtnäha etteantud kriitilist positsiooni[30].

1990ndatest peale ongi mõiste eemale liikunud selle ajaloolisest seosest domineeriva korra kriitikaga, seostudes üldise postindustriaalse ühiskonna arenguga. Iseorganiseerumise mõistega haakub nüüd lai ulatus erinevaid praktikaid[31]. Selles olukorras orienteerumiseks on Maibritt Borgeni kohaselt tekkinud vajadus rääkida iseorganiseerumisest, millel on kaks

---

26 M. Ektermann, Omaalgatuslikud praktikad 00ndatel Eestis, lk1.

27 Vt näiteks Franklin Furnace, Printed Matter ja FOOD New Yorkis, La Mamelle San Franciscos, Art Metropole Torontos, Western Front Vancouveris ning Artpool Budapestis, Ecart Genfis, Zona Firenzes.

28 M. Ektermann. Omaalgatuslikud praktikad 00ndatel Eestis, lk 1.

29 S. Hebert, A. Szefer Karlsen, D. Blamey, Foreword. – Self-Organised. Ed. J. Ault. London: Open Editions, 2013, lk 11.

30 M. Borgen. The Inner and Outer Form of Self-Organisation, lk 47.

31 Samas, lk 38.

vormi: „sisemine" ja „välimine"[32]. Iseorganiseerumise "sisemise" vormiga seob Borgen ajaloolise, kriitilise positsiooniga iseorganiseerumise, millest 1990ndatest peale eemalduti, et anda teed omaalgatuslike praktikate mitmekesisusele, kuid mis kerkis uutmoodi esile 2000ndatel. Peegeldades uut sotsiaalpoliitilist reaalsust, vaatas iseorganiseerumine 00ndatel taas ajalooliste omaalgatuslike mudelite poole, kuid seda juba vastavalt uue ajastu tingimustele. Iseorganiseerumise „välise" vormiga seob Borgen aga teise, paralleelselt toimunud arengu, mille kohaselt on iseorganiseerumine alates 1990ndatest saanud laialt levinud iseseisvaks töömudeliks, millel pole tingimata „sisemisele" vormile omast rõhuasetust poliitilisele positsioneerimisele.

Seejuures tõestub, et kaasaegne iseorganiseerumine, mis sisaldab mõlemaid eelpool kirjeldatud lähenemiseid, eksisteerib paljukujulise produktsioonina. Järgnevalt võtangi aluseks tänapäeva iseorganiseerumisele iseloomuliku mitmesuse, mis on tekkinud kaasaegses risoomses maailmakorras ning püüan kaardistada seda, mida risoomi eeskuju kunstnike omaalgatuslike praktikate puhul konkreetsemalt tähendada võib.

1.3 Kaasaegse iseorganiseerumise tekkimine

Esimese kunstnike omaalgatuste laine esile kerkimisele järgnenud kümnenditel toimunud ühiskondlikud muutused viisid risomaatilise maailmakorrani, milles varasemalt kõikumatud institutsioonid ja kindlad ideoloogiad murenesid. See oli ka aeg, mil 1960ndate aastate lõpust pärit usk kollektiivse organiseerimise võimalustesse hakkas uue neokonservatiivse paradigma all kaduma. Risomaatilise ühiskonna kontseptsioon põhineb Gilles Deleuze'i ja Felix Guattari ühisel teosel „Tuhat platood", mida peetakse laialt üheks postmodernismi tüvitekstiks. Risoomi mõiste kuulub algselt botaanikasse, tähistades mõnede taimede maa-alust vart ja peenikeste juurte võrgustikku, mille pungadest kasvavad uued taimed ning mis sisaldab ka taimele olulisi toitainevarusid[33]. Deleuze ja Guattari kasutavad risoomi kujundit kirjeldamaks ihade produtseerimist ja (ümber) paigutamist kaasaegses ühiskonnas. Risoomse maailma kontekstis ei piirdu iseorganiseerumise mõiste ainult kunstimaailmaga, vaid kirjeldab üldisemal viisil teadusliku epistemoloogia nihet tsentraalsest detsentraalse

---

32 M. Borgen. The Inner and Outer Form of Self-Organisation, lk 39.

33 H. Krull, Risoom ja tuhat platood. – Kunst 1995, nr 2, lk 26.

käitumise juurde. Deleuze ja Guattari vastandavad risoomset mudelit n-ö puukujulise, hierarhilise ja lineaarse teadmiste (kogumise) kontseptsiooniga. Risoom seevastu näitlikustab sõltumatute süsteemide mustreid ja viise, kuidas need vastastikku toimivad ning ilma mistahes keskselt juhtorganilt saadud väliste käskudeta üheskoos ruumilisi, ajalisi või funktsionaalseid struktuure toodavad. Need süsteemid omandavad uue ülesehituse ilma spetsiifilise välise sekkumiseta ning on iseorganiseeruvad ja mitte-hierarhilised[34].

Isegi kui kunstnikud olid kriitilised varasema kultuurilise aktivismi tulemuste suhtes ning *artist-run* kui iseenesest kriitiline žest oli kaotanud palju oma jõust[35], kannustasid 1990ndate aastate risoomsesse ühiskonnamudelisse sissekirjutatud iseorganiseerumise kollektiivset vaimsust siiski intellektuaalses mõttes needsamad muutused, mille viisid ellu 1960ndate omaalgatused. Kuigi omaette kunsti diskursusena tõusis iseorganiseerumine esile alles varastel 2000ndatel, iseloomustab see kollektiivseid praktikaid, mis said alguse just 1990ndatel ning toetasid lisaks alternatiivse kultuurilise produktsiooni ruumide puudusele ka ideed olla osa laiemast kollektiivsuse- ja koostöö-kultuurist[36]. 1990ndate antiglobaliseerumisest kantud liikumised, interneti ja uue, risoomse teoreetilise paradigma esiletõus, mis pani veel enam rõhku võrgustikupõhisele tegevusele – kõik see kokku andis 2000ndate lähenedes tõuke iseorganiseerumises esile tõusnud antikapitalistlikule ja poliitilisele dimensioonile. Iseorganiseerumise kaudu töötamist nähti aina enam kui ainsat potentsiaalset vastust uuele poliitilisele reaalsusele. Eesmärgiks sai uue poliitilise subjekti loomine, mis oleks ühendatud mitte kollektiivses subjektiivsuses, vaid singulaarsuste kogumis[37] – mitte konsensuses, vaid ühiskonnas sisalduvaid erinevaid positsioone säilitavas antagonismis.

1990ndate kunstivoolud, mis on otseseks aluseks kaasaegsetele sotsiaalsetele praktikatele, väljendusid tähelepanus konkreetsetele kohtadele ja lokaalsetele probleemidele. Sotsiaalselt kaasava kunsti esiletulekut süvendasid varasema kogukonnakunsti pärandi jätkuna avalik kunst ja kohaspetsiifilisus ning mitmed seejuures kerkinud kogukonnakesksed

---

34 M. Borgen. The Inner and Outer Form of Self-Organisation, lk 39–40.

35 Samas, lk 42–43.

36 The Artist-Run Space of the Future, lk 5.

37 Samas, lk 40.

rohujuuretasandi algatused. Kunstiteose asemel keskenduti inimestele ja protsessidele. Rõhk kunstilt kui etteantud institutsionaalselt ja lingvistiliselt struktuurilt liikus kunstile kui aktiivsele sekkumisele massikultuuri[38]. Repolitiseeritud kunstnike koondumises hakati nägema kanalit, mille kaudu mõjutada ühiskonda ja selles sisalduvate väärtuste kujundamise protsessi[39]. Selle asemel, et defineerida ennast alternatiividena kindlakskujunenud institutsioonidele, võtsid uued sotsiaalsed praktikad oma kriitilise positsiooni väljendamisel teistsuguse tee ning leidsid, et kunst peitub asjade ja neid ümbritseva maailma vahelistes tähenduslikes suhetes. Omaalgatuslike praktikate rõhuasetus liikus tugevalt kunsti osalemisele füüsilises reaalsuses ehk maailmas endas[40]. Uutmoodi kogukonnaprojektidele, avaliku ruumi kunstile ja kuratoorsetele praktikatele mõjus märgiliselt aastatel 1993-1995 Chicagos toimunud üle linna hargnev näitus „Culture in Action". Kuraator Mary Jane Jacobsi eesmärgiks oli muuta passiivne kunstivaataja aktiivseks loojaks ning tuua välja linnaruumi ja igapäevaoludega töötava kunstniku uus sotsiaalne ja poliitiline vastutus[41].

Aktiivse avaliku vastupanuga domineerivale poliitilisele ja majanduslikule korrale tegelesid alates 1990ndatest ka taktikalise meedia mõistega tähistatud ja situatsionistlike juurtega meedia-aktivismi projektid, mis sekkusid ajutiste aktsioonidega sotsiaalsesse ruumi. Uus avalik kunst kasutas ühiskondlikele probleemidele tähelepanu pööramiseks „vaenlasele" omast metoodikat – näiteks televisiooni, interneti või reklaami väljundeid –ning lähenes nõnda süsteemile seestpoolt õõnestavana. Selliste taktikate rakendamisega on kuulsaks saanud näiteks end kritiseeritavaks subjektiks maskeeriv liikumine The Yes Man. Kaasaja risoomne konditsioon, kus iga punkt on ühenduses iga teisega, võimaldas tsenter-perifeeria suhete asemel paralleelse liikumise ning selles väljendub 1990ndate aastatel tekkinud sotsiaalsete praktikate oluline erinevus kunstnike iseorganiseerumise ajaloolistest eelkäijatest.

Uue avaliku ruumi kunsti ja kunstnike sotsiaalsetesse protsessidesse kaasamise tuleb esile tuua ka Nicolas Bourriaud 1998. aastast pärinev mõiste „suhestuv esteetika", mille puhul

---

38 G. Sholette, B. Stimson, Introduction:Periodizing Collectivism – Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945 d. Eds. G. Sholette, B. Stimson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, lk 9.

39 M. Ektermann, Non Grata kui kollektiivne praktika, lk 14.

40 M. Borgen. The Inner and Outer Form of Self-Organisation, lk 45.

41 M. G. Birchall, Socially engaged art in the 1990s and beyond. – OnCurating.org 2015, no. 25 (May), lk 15.

kunstipraktikate teoreetiliseks ja praktiliseks lähtekohaks on inimsuhted ja nende sotsiaalne kontekst. Bourriaud nimetatud kunstnike, nt Rikrit Tiravanija, Philippe Parenno, Carsten Höller, Henry Bond, Douglas Gordon ja Pierre Huyghe loomingus saab kunstist sotsiaalne pinnas, uute situatsioonide loomine, mille juures kunstnik on pigem algataja ja aktiivne osaleja kui autor[42]. Oluline on otsene suhtlus teiste indiviidide, gruppide ja konkreetsete kohtadega ning protsessi tulemusena saadavad isiklikud kogemused. „Kunstiteose roll ei ole enam kujuteldavate ja utoopiliste reaalsuste loomine, vaid tegelikeks elamise viisideks ja tegutsemismudeliteks olemine ning seda mistahes kunstniku poolt valitud ulatuses“[43]. Kuigi Bourriaud' suhestuva esteetika diskursust kritiseeritakse kaasajal kohati selle tegeliku staatilisuse ja kogukondade ning nende sotsiaalsete ja loominguliste protsesside liigse estetiseerimise tõttu[44], on see siiski märgiline, kaardistamaks 1990ndatel aastatel kunsti jõudnud sotsiaalsega suhestuvaid initsiatiive. Tänapäeval on erinevate kogukonnaprojektide, diskursiivsete pedagoogiliste mudelite ja uus-aktivistlike strateegiate kasutusele võtmise kirjeldamiseks eelistatavamad mõisted nagu osaluskunst või sotsiaalsed praktikad (*socially engaged practices*).

Bologna protsessi järel kõrghariduses aina süveneva bürokraatia ja avaliku ruumi privatiseerimise ajastul on kunsti oluliseks liitlaseks saanud haridus. See tendents viitab omakorda tagasi 1960ndate aastate institutsioonikriitikale ja alternatiivse pedagoogika katsetustele kontseptuaalsetes kunstiprojektides ning näiteks ka Joseph Beuysi tegevuses. Nagu ka kaasaegsetes haridust ja kunsti kombineerivates praktikates, olid ka siis oluline just eemaldumine autoritaarsetest teadmiste edasiandmise mudelitest. Sekkudes sotsiaalsetesse protsessidesse hariduslike eksperimentidega, panustatakse ühiskondlikkesse muutustesse ning luuakse tihedam side igapäevase elu ja kunsti vahel. Kaasaegses kunstis saavad oluliseks uued osalemise kohad, avatud ruumid[45], kus haridust käsitletakse nii meetodi kui ka vormina; populaarsust koguvad erinevate loengute, seminaride, raamatukogude,

---

42 C. Bishop, Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London, New York: Verso Books, 2012, lk 3.

43 N. Bourriaud, Relational Aesthetics. Les Presses du réel, Dijon, 2002, lk 13.

44 J. Ribalta, Experiments in a New Institutionality. Relational Objects. – MACBA Collection 2002-2007, Barcelona: Museum d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, lk 239.

45 G. H. Kester, Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art. Berkeley, Los Angeles, California: University of California Press, 2013, lk 68.

lugemisruumide, väljaannete, töötubade ning isegi täismahus koolide loomine. Muuseumides on toimunud haridusosakondade laienemine, erinevaid teadmisi tuuakse sisse väljastpoolt institutsiooni ning laenatakse ka iseorganiseerunud mudelitelt. Arusaam, et hariduse allikad võivad paikneda mujalgi kui ametlikes õppeasutuses, on kaasaegses kunstis ja kureerimises kaasa toonud haridusliku pöörde, mida võib Irit Rogoff'i sõnade järgi lugeda „tõdede artikuleerimiseks" – tõdede, mis ei ole mitte niivõrd üheselt tõestatavad faktid, vaid mõtteline ruum, kus koonduvad erinevad subjektiivsused, mida valitsevad hoiakud võib-olla ei peegelda[46]. Selles mõttes saab ka (alternatiivset) haridust vaadelda kui n-ö süsteemi seestpoolt õõnestavat taktikalist meetodit, seda sarnaselt näiteks eelmainitud suhestuvatele praktikatele.

Võrreldes ajaloolise aktivismi idealismiga on kunstnik uue sajandi alguses ühiskondliku närviga protsesside aktiveerija, kes teeb koostööd erinevate erialade spetsialistidega ja ka kohaliku kogukonnaga. Eelnevalt kirjeldatud kunstipraktikate eeskujul tõstisid 2000ndatel pead poliitilise aktivismi ja kaasaegse kunsti uued alliansid. 1990ndate kinnitunud risoomsuse paindlikkuses leiab 21. sajandi sotsiaalne kunst enda eest aga juba viljaka aluspinnase poliitiliste muutuste ümbermõtestamiseks – potentsiaali ühiskonnas eksisteerivatele struktuuridele otseste väljakutsete esitamiseks eksiili asemel[47]. Pikemaajaliste muutusteni jõudmiseks on vajalik kooseksisteerimine, mitte enam pelgalt kriitilised väljaastumised ja vastuhakk. Selleks, et aga risomaatilises ühiskonnas, selle väikeste narratiivide ja paljukujulise produktsiooni rohkuses ning pidevas erinevate positsioonide vahel liikumises eksisteerida, tuleb ka kaasaegsel vastupanul muutuda mitmekesiseks[48]. Uues maailmakorras saab seega risoomist endast iseorganiseerumise mudeli teadlik eeskuju.

---

46 I. Rogoff, Turning. – e-flux journal reader 2009. Sternberg Press, New York, lk 165.

47 M. Borgen. The Inner and Outer Form of Self-Organisation, lk 48.

48 Samas, lk 39.

1.4 Kaasaegne iseorganiseerumine kui risoom

Risoomile omaselt, seoses binaarsuste kadumisega, saab postmodernsest maailmast kunstnike iseorganiseerumisest pluralistlik mudel, milles kohtuvad ja millest lähtuvad erinevad jooned[49], eristudes nii jäigast punktide ja positsioonidega määratletud struktuurist. Kaasaegsete omaalgatuslike praktikate paljuvormilise produktsiooni jälgimisel on oluline asetada nähtus oma kasvupinna konteksti, mis mõjutab selle olemust. Uuteks defineerivateks mõisteteks alternatiivsusele ja autonoomsusele rõhumise asemel saavad ühenduvus, heterogeensus, paljusus, mittetähistav katkestus – liikuvus ja pidev performatiivsus. Deleuze'i ja Guattari postmodernismi käsitlus soovitab risoomi moodustamisel eeskuju võtta taimede tarkusest, mille puhul moodustub lisaks subjekti enda juurestikule alati ka väline risoom ümbritseva keskkonnaga. Sellise olemise-eeskuju jälgimiseks peaks looma mitte üheselt mõistetava raja, vaid kaardi, mis on orienteeritud reaalsusega ühenduses olevale eksperimenteerimisele[50]. Kaasaegsete kunstnike omaalgatuse kui risoomi puhul seisneb viimane idee teooriat ja praktikat, analüütilist ja afektiivset kombineerivate väljundite varieerimises.

Kunstnike kollektiivses iseorganiseerumises kesksele kohale paigutuvale risoomsele võrgustikule toetudes kuulutab „The Artist-Run Space of the Future" koostanud Institute for Applied Aesthetics omaalgatustele hübriidset tulevikku. Selles kontekstis ei ole *artist-run space*'il otsa ega algust, vaid pidev asjade esile kerkimine ning asustamata kohtadesse ja pragudesse hargnemine. See annab algatustele võimaluse olla korraga mitmenäoline ning varustada nii kunsti- kui ka kohalikku kogukonda vastavalt vajadustele; näiteks võimalustega alternatiivsele majutusele, kultuurilise produktsioonile kui ka majanduslikule jätkusuutlikkusele. Tänapäeva risoomse eeskujuga loomingulised infrastruktuurid, mis katavad mitmeid erisuguseid mudeleid ning kalduvad juba praegu ajutisusele ja efemeersusele, arenevad ja morfeeruvad tulevikus veelgi, et avastada uusi viise hetkeoludele vastamiseks. Kunstnike omaalgatuse n-ö silt ei pruugigi enam olla „Artist Space", vaid koht ise võib olla maskeerunud. Tuleviku *artist-run space* võib olla nii klassiruum ja õppimise vahend; kodu, söögikoht, vestluste paik ja kogukonna *think tank* ning erinevate sotsiaalsete tüüpide sulandumine. Neis hübriidsetes kohtades jagatakse

---

49 The Artist-Run Space of the Future, lk 8.

50 G. Deleuze, F.Guattari. A Thousand Plateaus, lk 11–12.

vahendeid, diskuteeritakse ja pakutakse välja lahendusi, ehitatakse, testitakse ja rakendatakse. Kõik tegevused ja sündmused leiavad aset reaalses ajas ja ruumis ning seda kõike veel koostöös selle juurde koonduva kogukonnaga. Tekib justkui uus loominguline kooli, töökeskuse, kogukonnakeskuse, laboratooriumi või konsultatsiooniagentuuri mudel, mis tegeleb ajastukohaste probleemidega ning millest võib välja kasvada uusi ideid, strateegiaid ja struktuure, mis ulatuvad ka tegevuskohast väljapoole, laiemale sotsiaalsele väljale. Risoomne iseorganiseerumine hoiab fookuses midagi autonoomset ja spetsiifilist vastavalt sellele kogukonnale, milles see on asutatud. Risoom ammutab välisest ja hargneb, et seda ümbritsevat omakorda toetada[51].

Lisaks kunstnike iseorganiseerumise võimalikult mitmekülgsele toimimise potentsiaalile pakub Pablo Helguera välja, et füüsilise koha ülerõhutamise asemel tuleks kaasaegsetes omaalgatustes vaadata pigem sündmustepõhise lähenemise laialdasema kasutusele võtmise poole. Kunsti- ja hariduskesksete, publikule isiklikku arengut, õppimist või otsest kogemust pakkuvate ürituste ja nende omavaheliste kombinatsioonidega avalikud programmid toetavad omaalgatuste eksperimenteerimist ja süstivad süsteemi uut verd[52], panustades seega iseorganiseerumise üldisele jätkusuutlikkusse. Raphael Rubinsteini järgi seisneb kaasaegsete omaalgatuste roll mitte mõne olemasoleva mudeli järgimises ja peavoolu toitmises, vaid pidevas arengus, mis võib „alternatiivse“ ruumina säilimise huvides tähendada ka iseendale alternatiiviks kujunemist. Omaalgatuslike mudelite sihiks võiks olla „ruumi“ laetusega tegelemine – sellele vastamine lokatsioonist lahti ütlemisega ja nomaadseks projektiks saamisega[53].

Omaalgatustele ennustatava paindlikkuse asetumises kriitilisse mõtlemisse, konkreetsetesse vajadustesse ja lahenduste otsimisse pelgalt kriitiliste žestide tegemise asemel võib sisalduda strukturaalsete muudatuste potentsiaal. Kaasajal on iseorganiseerumine kunstnike jaoks pidevalt muutuvate oludega kohandumine, mis laieneb edasi isiklikust kunstipraktikast. Oluline on nii algataja kui ka teda ümbritseva kogukonna vajadused, avatud protsess, erinevad tulemused ning nende aspektide pidev ringlus. Varasem

---

51 The Artist-Run Space of the Future, lk 5–8.

52 P. Helguera, Alternative Time and Instant Audience (The Public Program as Alternative Space) – Playing by the Rules: Alternative Thinking/Alternative Spaces. Eds. S. Rand, H. Kouris, apexart, New York, 2010, lk 24.

53 R. Rubinstein, Tributary or Source? – Playing by the Rules: Alternative Thinking/Alternative Spaces. Eds. S. Rand, H. Kouris, apexart, New York, 2010, lk 73–77.

kunstnike-keskne ja alternatiivsuse, sõltumatuse, eraldumise ja autonoomsusega seotud iseorganiseerumise definitsioon kaotab oma otstarbekuse kunstiväljal, kus kehtib vajadus suhestumise, kooseksisteerimise ja reflektiivsuse üle teiste organisatoorsete, institutsionaalsete ja kuratoorsete praktikatega, mis otsivad samuti läbi spekulatiivse mõtlemise kunstis selle produktsiooniviiside ja institutsioonide uut eesmärgistamist[54].

Järgnevas magistritöö osas tulevadki, eelpool kirjeldatu eeskujul, kolme eraldiseisva uurimisjuhtumina vaatluse alla kaasaegsete kunstnike omaalgatuste mudelid kui risoomid, mis loovad oma paindlikkuses uusi võimalusi nii kunstnike töös kui ka laiemal ühiskondlikul skaalal.

[54] J. E. Bowman. Midwest: an imagined settlement for the artist-led. – Artist-Run Europe. Eds. G. Murphy, C. Mark, Eindhoven: Onomatopee, 2016, lk 114.

2. NÄIDETE TUTVUSTUS

Järgnevalt tutvustatakse kolme erineva profiiliga kaasaegset kunstnike omaalgatuse näidet: Rundum *artist-run space* Eestist, Enough Room for Space Belgiast ja Broken City Lab Kanadast. Uurimisjuhtumite valikul on olnud eesmärgiks välja tuua kunstnike mitmekülgseid lähenemisi iseorganiseerimisele. Valitud näidetega on kirjutajal olnud ka isiklik kokkupuude. Vaatluse alla tulevad nii kunstnike organisatoorse töö vajadused ja huvid ning neile vastavalt loodavad lahendused kui ka iseorganiseerumise protsess ja väljundid, kunstnik-algataja roll, avatuse määr ning omaalgatusliku tegevuse mõju kunstnikele ja laiemale kogukonnale.

2.1 RUNDUM *ARTIST-RUN SPACE*

Rundum *artist-run space*'i asutasid 2013. aastal Tallinnas, toona veel Eesti Kunstiakadeemia fotograafia bakalaureuse lõpukursuse tudengitena Mari Volens, Aap Tepper, Kristina Õllek, Mari-Leen Kiipli ja siinkirjutaja, Kulla Laas. Olles oma õpingutega lõpusirgel, küsiti järjest rohkem võimaluste järele, mida teha edasi peale ülikooli. Üheskoos leiti, et puudub veel selge ettekujutus, mida kunstiväli, millele sisenemas oldi, endast ikkagi kujutab ning millised on väljavaated sellel tegutsemiseks. Sellest lähtuvalt kutsuti ellu platvorm, mis toetaks kunstitudengite otsinguid ning arengut.

Algatajaid kannustas ka laiem olustik kohalikul kunstiväljal. Puudust tunti eksperimenteerimiseks avatud pindadest, mis oleksid vahelüliks enne peamistesse „esindusgaleriidesse"[55] suundumist. Eesti Kunstiakadeemias püüti galerii funktsioone samal ajal täita kooli käsutuses oleva hoone fuajeega aadressil Estonia pst 7. Ühtse koolihoone puudumine alates 2010. aastast oli osakonnad mööda linna laiali puistanud ning pärssis oluliselt tudengitevahelist suhtlust, koostööd ja ühtset vaimsust. Nendest hetkeoludest kasvaski välja Rundum, mida võib enesehariduslike huvide, kohalikule kontekstile reageerimise ja uute eksperimentide poolest näha seostumas ka mitme varasema Eesti kunstiväljal loodud omaalgatusliku platvormiga, millest tuleb juttu edaspidi (ptk 3.1).

[55] Näiteks Hobusepea ja Draakoni galeriid Tallinnas.

Lisaks õppimisele Eesti Kunstiakadeemia fotograafia osakonnas, sidusid Rundumi algatajaid ka ühised näitused – 2013. aastal „Aknast ei näinud muud kui taanduvat halli" Katarsis Project Space'is ja „Pöördumised" Hobusepea galeriis ning 2014. aastal „Man can turn in a circle and in doing so turn towards any point at will" Raja galeriis –, millega avastati sarnased huvid ja lähenemisviisid kunstis. Läbivalt olulisteks teemadeks said ruum ja kohaspetsiifika. Kuna enamus olemasolevaid ja noortele kunstnikele kättesaadavamaid näitusepindu ei tundunud andvat piisavalt vabadust katsetamiseks, sooviti ideede teostamiseks ja ruumilisteks väljakutseteks leida uusi kohti omal käel. Sooviti tegutseda pigem ideest või konkreetsest kohast lähtuvalt, mitte pressida üht teise raamidesse; töötada kohapeal, ühendades näituse loomise ja esitlemise, leida ajutisi esitluspaiku, mis sobituksid vastava projekti kontseptsiooniga. Lootes vältida tihti omaalgatuslikele praktikatele üle jõu käivat kinnisvara haldamist, otsustati toimida liikuva vormina, mis toetaks ka sisuloome puhul olulisi märksõnu nagu mobiilsus ja paindlikkus[56].

2.1.1 Liikuv Rundum

Rundum on niisiis pigem muutlik platvorm kui ühe konkreetse ruumiga piiritletud algatus. Rundumi liikmeid võib, omamoodi „institutsionaalsete parasiitidena", leida hõivamas ruume teistes kunstiasutustes, sattumas erinevatesse kontekstidesse koostööde kaudu või ilmumas välja linnaruumis. Viimase jaoks on Rundum loonud mobiilse näituseformaadi Showcase – s.o vitriinkapist näitusepind, mis liigub ringi nii koha kui kunstniku mõttes[57]. Showcase'i puhul kehtib teatav roteerumise süsteem; iga projekti teostav kunstnik valib järgmise kuni lõpuks on kokku teostatud viis projekti ning Rundumi tuumikgrupp valib uue kunstniku, kellega ringlus jätkub. Lisaks erinevatele asukohtadele Tallinna avalikus ruumis on Showcase koos Rundumi tegijatega jõudnud ka 2014. aastal Peterburis toimunud Manifesta paralleelprogrammi ning rännanud kahandatud kujul, nimega „Shoecase" samal aastal koos Kulla Laasiga Kanadasse ja USAsse.

---

[56] Rundumi nimigi – saksa keeles „ümber, ümberringi, ümbritsema" – viitab otseselt liikumisele.

[57] Varasemalt kuulus vitriinkapp Tšehhi kunstirühmitusele PAS (Production of Contemporary Activities), kes pärandas selle prantsuse kunstnik Camille Laurelli'le ning tema omakorda Rundumile. 2016. aastal jõudis Showcase ringiga tagasi Laurellini, kes asus Tallinnas Rundumi vitriinkapi näituseid kureerima. Laurelli käe all sai Showcase'is näha erinevate prantsuse kunstnike töid, kuid esitluskoht Koplis jäi, erinevalt varasemast mobiilusest, samasse kohta paigale.

Pidevalt vahetuvad tegutsemispaigad toovad alati kaasa uued väljakutsed, publiku, dialoogid ja vaatenurgad. See hoiab protsessi elavana ning võimaldab reageerida nii ümberkaudsest kui ka siseringist esilekerkivatele vajadustele ja uudishimudele. Võimalik, et mõne järgneva etapina võtab Rundum hoopis ajakirja, festivali, kooli, residentuuri kuju[58]. Või siis kujuneb rohkem tuumikgrupi keskseks, andes viiele Rundumi algatanud kunstnikule võimaluse kasutada loodud platvormi hoopis isiklike praktikate jaoks. Selline teatav egoistlik vabadus, võimalus end senisest lahti lasta ja uueneda, moodustabki „rundumlikkuse"[59].

Rundumi liikuvast olemusest lähtuvalt, mille puhul on kõik ettevõtmistega kaasnevad elemendid vastavalt projektile erinevad, kandub paindlikkus üle ka organisatoorsetesse protsessidesse. Iga ürituse puhul on üldjuhul peamiseks vastutajaks üks grupi liikmetest, kuid samas oodatakse n-ö küllakutsutud kunstnikult oma tööde ülespanekut, näituse valvamise korraldamist ning vajadusel ka avaliku ruumi lubade taotlemist. Üld-korraldusliku tööga seotud ülesanded roteeruvad tuumikgrupi siseselt.[60] Tegemised, mida omavahel jagatakse, on näiteks installeerimistööd, suuremate taotluste koostamine, pressiteadete ettevalmistus ja laiali saatmine, plakatite disaini ja trüki korraldamine ning igapäevane kommunikatsioon. Kõigis nendes iseorganiseerumise protsessi kuuluvates ülesannetes järkjärgulise vilumuse omandamine on Rundumi tegijate jaoks olnud omaette väärtuseks ja õppeprotsessiks.

2.1.2 Rundumi tegevused

Peamiselt eksperimenteerib Rundum erinevate näituseformaatidega (näiteks juba eelpool mainitud Show- ja Shoecase), mida üldjuhul saadavad vestlusringid. Seejuures korraldatakse ka teisi kohtumiste sarju ja vabas vormis hariduse programmi. Näituste või muul kujul projektide esitlemise ning dialoogi ühendamiseks on Rundumil sari

---

58 M, Volens. Rundum Artist-Run Space and Its Elusive Form. – Ed. H. L. Kaljo. Estonian Art 2014, nr 2, lk 49.

59 K. Õllek, samas lk 48.

60 A. Tepper, samas.

„Prooviruum", mis tutvustab kunstnike hetkel töös olevaid, poolikuid projekte, andmaks autorile võimaluse saada tagasisidet ja uusi ideid edasiarendusteks. Võttes seisukoha, et enda teostest avalikult rääkimine on noorte kunstnike jaoks omaette treening, saab iga Rundumi „Prooviruumi" kunstnik valida endale vestluspartneri ning nii kohtuda mitteformaalses situatsioonis mõne oma ala professionaaliga, kelle arvamust isiklikult eriliselt oluliseks peab.

Oma n-ö haridusprogrammi puhul peab Rundum tähtsaks kokkutulemist, info jagamist ja kogemuste vahetamist, et mitte jääda üksi probleemidega, mida tegelikult paljud kunstiväljal jagavad. Eelkõige soovisid ka Rundumi algatajad ise saada praktilisi teadmisi sellest, kuidas pärast kunstiülikooli lõpetamist edasi tegutseda-töötada, ning avaliku programmi alusel otsustati seda infot jagada ka teiste, sarnaste valikutega silmitsi seisvate noorte kunstitegijatega.

Sellest lähtuvalt kutsuti ellu vestlussarjad nagu „Elu pärast ülikooli" ja „Omaalgatuslikud praktikad" ning viimastega sama pealkirja kandnud ka lugemisgrupid. Rundumi haridusprogrammis on tähelepanu all olnud kunstiväljal pigem kõrvalised, igapäevaelulised teemad[61], mis on toonud ausalt esile kunsti-kui-tööd puudutavad pakilised küsimused. Vestlussarjade kaudu on loodud võimalus kohtuda juba kogenud kolleegidega kunstiväljalt ning lugemisgrupp „Omaalgatuslikud praktikad", mis käsitles omaalgatuslike praktikate näiteid mujalt riikidest, on aidanud Rundumil mõtestada endalgi käsilolevaid protsesse.

Kui esialgu oli Rundumi programm regulaarsem, siis ajapikku on see muutunud aina spontaansemaks. Kuigi veel 2016. aastal alustati uue vestluste sarjaga „May contain: ...", on Rundumi tegevus hetkel ettemääramatult projekti- ja sündmuspõhine.

2.1.3 Küsimus jätkusuutlikkusest

Alustades tegevust noorte kunstnike hetkevajadustest lähtuvalt, sai sarnaselt tuumikgrupile peamiseks sihtgrupiks samuti alles kunstiväljal oma kohta otsiv loovisik. Omades korralduslikku süsteemi ja olles saanud endale soetada tegevuseks vajalikke vahendeid, mida ühel alustaval kunstnikul ei pruugi olla (seda eriti üksi töötades ja isiklikku ateljeed

---

61 K. Laas, Rundum Artist-Run Space and Its Elusive Form, lk 48.

omamata), saab Rundum olla tegevuskoht just nende noorte kunstnike jaoks. Rundumi sisulist panust kunstiväljale saab vaadata kui tõuget uute projektide realiseerimiseks ja noore põlvkonna kunstiväljale sisenemiseks. Noorte kunstnike positsioonis nähakse seejuures potentsiaali, et iseorganiseerumise kaudu ümber hinnata oma tööväli ja selle võimalused ning vajadusel neid iseenda järgi luua[62].

Mängides kunstiväljal läbi erinevaid identiteete ning püüdes korraga täita mitmeid kohaliku kunstivälja puudujääke, on Rundum kompav ja üheselt raskesti määratletav. Kogu algatamise protsess on lähtunud tegijate endi huvidest ja vajadustest. Kohalikul omaalgatuslikul kunstimaastikul oleks aga kindlasti vaja rohkem initsiatiive, mis annaks võimaluse erinevatele initsiatiividele oma fookust kitsendada. Eesti kunsti infrastruktuuris ongi viimastel aastatel toimunud mitmeid olulisi arenguid, mis ka Rundumi liikmeid innustanud grupeeringu rolli ja eripära üle arutlema. Eesti Kunstiakadeemial on alates 2014. aastast olemas korralik galeriipind, kesksete kaasaegse kunsti institutsioonide poolt korraldatakse mitmesuguseid avatud loenguid ja kohtumisi külalistega Eestist ja mujalt ning kunstiväljale on lisandunud ka erinäolised kunstnike ja teiste kunstivälja professionaalide omaalgatusi[63]. Lisaks mõjutab Rundumi olemust ka tuumikgrupi taaskordne väljaastumine koolisüsteemist magistrantuuriõpingute lõpetamisega. Kuigi tuumikgrupi liikmed näevad kollektiivses tegutsemises jätkuvalt edasiviivat jõudu[64] ning Rundumi paindlik vorm annab võimaluse end pidevalt uuesti luua, asetab praeguseks saavutatud teatud „professionaalsus“ liikmed iseorganiseerumise suhtes uute nõudmiste ette.

Kõik see on algatuse jaoks toonud kaasa vajaduse oma tegevussuundade ümbermõtestamiseks. Sellest lähtuvalt on üks peamiseid aruteluteemasid Rundumis küsimus „iseendale” ja „teistele” korraldamisest – kuidas ikkagi hallata samaaegselt nii kunstniku kui ka organiseerija positsioone. Kunstniku töö ja iseorganiseerumise võimalike kombinatsioonide analüüsimine ning uute perspektiivide leidmine on ka üheks siinkirjutaja keskseks huviks käesoleva uurimistöö puhul.

---

62 K. Laas, Rundum Artist-Run Space and Its Elusive Form, lk 48.

63 Vt näiteks omaalgatuslik (kohtumis)paik ja tasuta asjade pood Kraam; liikuv korterinäituste sari Galerii Mihhail; sõltumatu kunstiprojekt/ajakiri Uus Materjal; kunstifestival Kilomeeter Skulptuuri.

64 A. Tepper, Rundum Artist-Run Space And Its Elusive Form, lk 48.

Rundumi mitmed hiljutisemad projektid on olnud suuremalt jaolt seotud tuumikgrupi isiklike projektidega, seda peaasjalikult magistritööde põhjal. Näiteks osales Kristina Õllek Brüsseli alternatiivsel kunstimessil Poppositions 2017 kontekstispetsiifilise installatsiooniga, mis on jätkuks tema lõputöö projektile „WHEN YOU HAVE THE OBJECT ITSELF IN FRONT OF YOUR EYES" ning millega kaasnenud trükise juurde oli nüüd teema kommunikeerimise mõttes kaasatud ka Rundumi liige Aap Tepper. 2017. aasta sügisel on Rundumil kavas kunstnike omaalgatuslike praktikate teemat kontseptualiseeriva trükise väljaandmine ja selle ümber avaliku ning erinevaid tegijaid kaasava dialoogi tekitamine. Seega võib öelda, et jätkub isiklike ja laiema kandepinnaga projektidega kombineerimise viiside otsimine ühise platvormiga ning stabliise programmi juurde siirdumine Rundumile niipea pigem omaseks ei saa.

2.2 ENOUGH ROOM FOR SPACE

Enough Room for Space on kunstnike initsiatiiv, mis algatab ja koordineerib ülemaailmselt erinevaid sündmusi, residentuure, uurimisprojekte ja näituseid. Ettevõtmisega alustati 2005. aastal kahe Belgias tegutseva kunstniku, abielupaari Marjolijn Dijkman'i ja Maarten Vanden Eynde poolt. Kuigi projektidega seotud osapooled ja kohad varieeruvad alati vastavalt sisule, eksisteerib neil enda Brüsselis paiknevate eluruumide juurde loodud ning jooksvalt ka ERfSi jaoks erinevaid funktsioone kandev „peakontor"[65].

Algatus lähtus eelkõige vajadusest luua paremaid kontakte teiste ümberkaudsete kunstnikega. Lisaks vajati ruumi ja aega eksperimenteerimiseks, et leida enda kehtestatud tingimustel töötades uusi võimalusi oma loomingus. Varasemalt tundus kunstnikele, et nende töö on suures osas lihtsalt kunsti produtseerimine näitustele, kuhu neid osalema kutsuti, kuid järjest rohkem kasvas soov mitte keskenduda ainult valmis teostele, vaid korraldada osa oma praktikast ümber täiesti teise loogika alusel. Nii jõutigi ERfSi ideeni, mis võimaldas eksperimentaalsemat, ilma fikseeritud eesmärkideta lähenemist ning asetas kesksele kohale hoopis protsessi ja dialoogi[66]. Rajati iseorganiseeruv kollektiivse töö vorm, et üksteise toel kunstnikena areneda.

2.2.1 Kollektiivse töö mudel

Belgias on levinud mõiste *workspace*, mis kujutab endast ühiste või paralleelsete projektide arendamiseks asutatud kollektiivset tööruumi[67]. ERfSi kontekstis tähendab *workspace* ühist ateljeed kunstniku uurimistöö tegemiseks, tööde produktsiooniks ja näituste korraldamiseks ning lisaks on see oluline ka kohtumispaiga, residentuuri- ja vestluste kohana. ERfSi

---

65 About. – Enough Room for Space, http://www.enoughroomforspace.org/?erfors_page=about (vaadatud 5. IV 2016).

66 M. Djikman, intervjuu. Küsitles K. Õllek, 7. VI 2015. Märkmed autori valduses.

67 Küllaltki sarnastel alustel on ka Eestis tekkinud *co-working space*'e ehk ühiskasutatavaid tööruume, kus küll ei keskenduta ainult loovaladele, vaid luuakse üldisemalt tugi idufirmadele ja vabakutselistele. Vt näiteks Coworking Space Tallinn, LIFT99, Garage48 HUB Tartu ja Spring Hub.

algatatud projektide käigus luuakse kollektiive, kes tulevad kokku ühiste huvide alusel, kuid ei tööta ühes kohas koos alalise grupina ega jaga omavahel administratiivset poolt[68].

ERfSi baas Brüsselis on muutunud elavaks ja teovõimeliseks kohaks, mis toetab organisatoorset tööd. Kui varasemalt tunti end liiga sõltuvana teistest institutsioonidest, siis tänu just oma ruumide evimisele on võimalus ise oma tegemisi korraldada ning töötada sundimatult, vastavalt enda kehtestatud ajaraamile. ERfS eristab end traditsioonilisest arusaamast institutsioonist, kuna selge programm ning eesmärgistatus ei sobi kokku nende kollektiivse tööloogikaga. Oma põhiväärtuste – eksperimenteerimine, mitmekesiste ressursside loomine [69] ning elu ja töö läbipõimitus[70] – poolest pigem isegi vastandutakse teistele kunstiinstitutsioonidele. Algatusena, mis toob kokku erinevaid isikuid, kes osalevad ikkagi kunstnike, mitte organiseerijatena, on ERfS kunstnike initsiatiiv (*artist run space*) selle kõige otsesemas tähenduses[71].

2.2.2 Enough Room for Space'i tegevused

Iga uus ettevõtmine baseerub soovil koostöö raames mõnda spetsiifilist teemat põhjalikumalt uurida. Käimalükatud projektid arenevad orgaaniliselt edasi, jõudes erinevate väljunditeni ning ei päädi enamasti ka ühese tulemusega. Konkreetsete tegevuste

käik tuleneb vastavast ideest või kontekstist, millega töötatakse, eelnedes alati vormi ja meediumi kindlaksmääramisele[72]. Kesksed teemad ERfSi koostööde puhul on üldjuhul seotud inimeste ja nende keskkondade omavaheliste suhete, „maailmas olemise" protsesside ja toimetulekuga[73]. Näiteks alates 2014. aastast vältavas projektis „Performing Objects" on

---

68 Ülesehituselt omab initsatiiv väga horisontaalset süsteemi, kuid enamus ajast vastutab igapäevaste asjaajamiste eest siiski Marjolijn.

69 M. Djikman, intervjuu. Küsitles K. Õllek, 7. VI 2015. Märkmed autori valduses.

70 Artiest in huis – Enough Room for Space – Destelheide, http://www.destelheide.be/activiteit/artiest-huis-enough-room-space (vaadatud 5. IV 2016).

71 M. Djikman, intervjuu. Küsitles K. Õllek, 7. VI 2015. Märkmed autori valduses.

72 About. – Enough Room for Space, http://www.enoughroomforspace.org/?erfors_page=about (vaadatud 5. IV 2016).

73 M. Vanden Eynde. – Revolve Magazine, http://revolve.media/maarten-vanden-eynde/ (vaadatud 5. IV 2016)

kunstnikke ühendavaks huviks inimeste suhe neid ümbritsevate objektidega ning ideede kulg on kaasa toonud töötubasid, loenguid ja nii individuaalselt kui ka ühiselt loodud teoseid. Regulaarselt kohtuva grupi, ühise arendamisprotsessi ja uurimistöö ning kõigi selle erinevate väljunditega on antud projekt heaks näiteks koostööde elluviimisest ERfSis.

Alustades olid ERfSi projektid lühemaajalised, kestes paar nädalat või kuu, kuid viimase kuue aastaga on mõned neist kasvanud ka mitmeaastasteks[74]. Kuna tihti võetakse aeg ja vabadus arendada mitmeid ideid üksteisega paralleelselt, eelistataksegi enamasti töötada pikaajaliste projektidega. Sageli ollakse nende läbiviimise ja avaliku esitlemise puhul dialoogis ka teiste organisatsioonide ja institutsioonidega. Iga projekt ning selle raames loodud teosed leiavad erineva partnerite ja platvormide võrgustiku. Näiteks juba eelpool mainitud projekti „Performing Objects" puhul loodi kontakt Londoni kunstnikega, kuid osavõtt rahvusvahelisest näitusest viis ERfSi hoopis Shanghai töölisvabrikusse. Just eelkõige uute inspireerivate kontaktide tõttu on see olnud algatajate endi jaoks üks viimase aja mõjukamaid projekte. Veel ERfSil hetkel käimasolevate töödena võib välja tuua: „Uncertainty Scenarios" (2015-) – eksperimentaalne uurimistöö inimeste püüdlustest spekuleerida tuleviku üle; „ELIXIR" (2013-) – kunagi Belgia modernistlikule maalikunstnikule, Felix De Boeck'le elatist toonud aiast viljade korjamine ja töötlemine, et kasutada saaki omakorda ERfSi tegevustes või nende toetamiseks müügitulust; „LUNÄ Talks" (2011-) – teaduse, tööstuse arengu, kunsti, hariduse ja sotsiaalsete õiguste teemasid käsitlev vestluste sari, mis võtab eeskuju valgustusajastust pärit Birminghami intellektuaalse ja teadusliku seltsi Lunar Society kogunemiste formaadist; „Present Perfect" (2009-) – kunstiresidentuuride, vestluste, ürituste, näituste, publikatsioonide ja kokkupuutepunktide loomine Kameruni ja Euroopa kunstnike vahel[75]. Viimasega seoses on tehtud koostööd ka Kameruni kunstiajakirjaga DiARTgonale, mille tulemusel loodi eriväljaannete seeria, mis esitles alates 2010. aastast väldanud ühisel uurimistööl põhinevaid kunstiteoseid. Seni on ilmunud kaks ajakirja numbrit, „JAMAN" (2012) ja „ECHOES" (2014), mõlema kuraatoriteks on olnud Annette Schemmel ja Marjolijn Dijkman[76].

---

74 M. Djikman, intervjuu. Küsitles K. Õllek, 7. VI 2015. Märkmed autori valduses.

75 Projects. – Enough Room for Space, http://www.enoughroomforspace.org/?erfors_page=about (vaadatud 5. IV 2016).

76 News. – Jubilee, http://jubilee-art.org/?rd_news=enough-room-for-space&lang=en (vaadatud 6. IV 2016).

2.2.3 Kunstnike loominguline vabadus

Rahvusvaheline kollegiaalne koostöö ei piirdu ERfSi tegevuses üksnes kunstiväljaga, vaid laieneb sealt ka teistele erialadele. ERfS soovib uurida kõrvalseisvaid teadmisvaldkondi ja vaidlustada barjääre erinevate distsipliinide, näiteks kunsti, teaduse ja sotsiaalse aktivismi vahel[77]. Kui osaleval kunstnikul on spetsiifiliselt huvi mõne teise tegevusala vastu, leitakse võimalused vastavateks kokkupuutepunktideks. Sel moel on kunstnikel võimalik oma projekte arendada soovitud suunas, tagada oma tööle pidevalt kontseptuaalseid väljakutseid esitav pinnas ning olla seejuures avatud erinevatele tulemustele.

Kuna ERfSi töömeetodid sõltuvad sageli ootamatutest inimeste, asutuste, asukohtade ja erialade kombinatsioonidest, toetab initsiatiiv kunstnike arengut. Paindlik lähenemine vastavalt projektides kujunevatele kooslustele ja olukordadele avardab oluliselt kunstnike võimalusi eneseteostuseks, loob professionaalset võrgustikku ning uusi sõprussidemeid. Pidepunktina on ERfS loonud platvormi, et tekitada ja toetada neid loomingulist vabadust soosivaid protsesse ning muuta need veel produktiivsemateks, kaalukamateks ja pikemaajalisemateks töösuheteks[78].

Risoomsuse kontekstis saab ERfSi praktikaid kõrvutada ka Rundumi omadega, kuivõrd mõlemat grupeeringut iseloomustab risoomsusele omane dünaamilisus, mobiilsus, eksperimentaalne laad ning soov iseorganiseeruda lähtuvalt algatajate isiklikest vajadustest. Seevastu eristuvad Rundum ja ERfS kinnisvara mõttes, kuna ERfSi liikmed on põhimõtteliselt seotud konkreetse füüsilise ruumiga, millest küll erinevate projektide raames väljapoole liigutakse, kuid mis on sellegipoolest justkui omamoodi „baas", kus kunstnikel on võimalik omavahel koguneda, arutleda, töötada ning keskenduda protsessile. Nagu eespool mainitud, on teatav ruumiline liikuvus/pidetus olnud Rundumi grupeeringu puhul olemuslikult sisse kirjutatud – seda juba ainuüksi nimesse.

---

77 About. – Enough Room for Space, http://www.enoughroomforspace.org/?erfors_page=about (vaadatud 5. IV 2016).

78 Samas.

Lisaks eristab Rundumit ja ERfSi omavahel teatav professionaliseerituse aste. Kui Rundum sai algatatud paralleelselt tuumikgrupi õpingutega, siis ERfS oli pigem loodud juba professionaalsete ja tunnustatud kunstnike algatusena. Seega on Rundumi olemuses väga oluline n-ö hariduslik aspekt. Lõpetades nüüd magistritaseme õpingud, on Rundum samuti siirdumas professionaalse kunstivälja tasandile ning seega saaks Rundum ERfSist ehk ka teataval määral eeskuju võtta.

2.3 BROKEN CITY LAB

Broken City Lab on interdistsiplinaarne kollektiiv ja organisatsioon, mis asutati 2008. aastal Windsoris, Kanadas. Oma tegevustes asetab BCL kunstniku kogukonnaaktivisti rolli ning keskendub lokaalsuse ja ühiskondlike muudatustega seotud uurimistööle ning sotsiaalse praktika projektide arendamisele[79]. Lisaks asutajaliikmeteks olnud kunstniku ja organiseerija Justin Langlois'le ning kunsti, kommunikatsiooni, sotsioloogia ja õigusteaduse haridusega Danielle Sabelli'le hõlmab BCL veel ka teisi kunstnikke, kirjutajad ja disainereid. Koos eelmainitutega, kes omavad BCL'is positsiooni nn vanemteaduritena, kuuluvad kollektiivi ka Josh Babcock, Michelle Soulliere, Rosina Riccardo, Cristina Naccarato, Kevin Echlin, Hiba Abdallah ja Sara Howie[80]. Esialgu toimis BCL rohkem ühtse grupina, kuid hiljem on tegevus muutunud aina hajusamaks[81] ning koosseisud vastavalt projektidele muutunud.

2.3.1 Kollektiivne probleemipüstitus

Suur osa BCLi tegevusest, seda eriti algusperioodil, keskendus kollektiivi põhiliikmete kodulinnale Windsorile Ontario maakonnas Kanada idaserval. Sarnaselt üle piiri asuvale Detroiti linnale Michigani osariigis USAs, mõjutasid Windsorit eelmise sajandi lõpul autotööstuses toimunud ümberkorraldused, mille tagajärjel on linnas ulatuslik töötuse probleem ning samas kallid kinnisvara üürihinnad[82]. Võrreldes Detroitiga on majanduslangus Windsoris olnud küll väiksem, kuid samas on ka riigilt pälvitud vähem tähelepanu, mistõttu on olukorra paranemine olnud aeglane. Teadvustades linna keerulist seisu, soovisid BCLi kunstnikud kuidagi abi osutada. Kodanike kaasamise ja linna-aktivismi eesmärk oli viia Windsori elanikud oma kodukohaga paremasse kontakti [83] ning luua võimalusi soovitud muutuste poole liikumises. Ka „katkise linna" metafoor kollektiivi

---

79 J. Langlois, intervjuu. Küsitles K. Laas, 14. VI 2015. Märkmed autori valduses.

80 About. – Broken City Lab, http://www.brokencitylab.org/about/ (vaadatud 5. II 2016).

81 J. Langlois, intervjuu. Küsitles K. Laas, 14. VI 2015. Märkmed autori valduses.

82 K. Fullenwider, Art Therapy for a City on the Mend. – GOOD Magazine 23. I 2010, https://www.good.is/articles/look-art-therapy-for-a-city-on-the-mend (vaadatud 5. IV 2016).

83 N. Berg, Life Inside the Broken City. – CityLab 20. VI 2012, https://www.citylab.com/life/2012/06/how-mend-broken-city/2324/ (vaadatud 15. II 2016).

nimes tuleneb iseorganiseerumise aluseks olnud probleemidest kohas, kus paljud inimesed on kaotanud ühtekuuluvustunde oma naabrite ja kogukonnaga laiemalt[84].

BCLi konkreetne alguspunkt on seotud Justin Langlois' lõputöö ja Windsori ülikooliga, kus 2008. aastal hakati korraldama tudengite iganädalasi kogunemisi, mille eesmärgiks oli kavandada projekte ja sekkumisi, mis võtaksid käsile linnas pidevalt esil olevad probleemid. Tegeleti murekohtadega, millele linnaelanikud tähelepanu ei pööranud, kuid mis omati vajasid hädasti adresseerimist[85]. Koondati isikuid, kes olid valmis võtma vastutuse oma elukeskkonna eest ning nõnda pandi algus omamoodi kunstnike juhitud urbanistlikule arendusgrupile, „linna kunstiteraapia"[86] või „eneseabi" kollektiivile.

Mõeldes kunstnikest kui kogukonnaliidritest, huvituti Langloise'ga eesotsas eelkõige sellest, mida kunst saab ära teha argipäeva ja ühiskondliku elu jaoks[87]. Uuriti võimalusi, kuidas erinevate struktuuride, kriitilise pedagoogika ning taktikalise tegevusega kogukonnas saavutada kriitilist avalikku dialoogi[88]. Algatatud koostöö kombineeris liikmete laiahaardeliseid teadmiseid nii visuaalsest kunstist, kunstiajaloost, sotsioloogiast, keskkonnaesteetikast, *zine*'de tegemisest, populaarkultuurist, politoloogiast kui ka jätkusuutlikest eluviisidest ja feministlikest praktikatest[89]. Kõik see võimaldas tekitada ainulaadse ja teovõimsa kombinatsiooni positiivsete arengute aktiveerimiseks Windsoris.

---

84 Broken City Lab – Central Corridor Public Art Master Plan, https://centralcorridorart.wordpress.com/the-plan/chapter-five/case-studies-of-implementation-strategies/broken-city-lab/ (vaadatud 5. IV 2016).

85 N. Berg, Life Inside the Broken City. – CityLab 20. VI 2012, https://www.citylab.com/life/2012/06/how-mend-broken-city/2324/ (vaadatud 15. II 2016).

86 K. Fullenwider, Art Therapy for a City on the Mend. – GOOD Magazine 23. I 2010, https://www.good.is/articles/look-art-therapy-for-a-city-on-the-mend (vaadatud 5. IV 2016).

87 N. Berg, Life Inside the Broken City. – CityLab 20. VI 2012, https://www.citylab.com/life/2012/06/how-mend-broken-city/2324/ (vaadatud 15. II 2016).

88 J. Langlois, intervjuu. Küsitles K. Laas, 14. VI 2015. Märkmed autori valduses.

89 About. – Broken City Lab, http://www.brokencitylab.org/about/ (vaadatud 4. II 2016).

2.3.2 Broken City Lab'i tegevused

BCLi algatamise vajadus lähtus küll esialgu raskes seisus ja nüüd tasapisi stabiliseeruvast postindustriaalsest Windsorist, kuid kollektiivi edasised projektid on ulatunud ka teistesse linnadesse nii Kanadas kui ka USAs.

Varasematest, peamiselt Windsori linnaga seotud BCLi projektidest võib välja tuua näiteks väikeste magnet-istikute võrkaedade külge riputamise aktsiooni, mille tulemusel loodi linnapilti elavdavaid mikro-aedasid („Magnetic Planters", 2009). Suur osa projektidest tegeles aga Windsori ja kõrvalasuva Detroiti tööstuslinna spetsiifikale keskendunud kunstnike uurimistöö, avaliku ruumi žestide ja osalusprojektidega, mis on kokku võetud raamatus „How to Forget the Border Completely" (2011). Selle algatuse raames loodi mitmeid, peamiselt tekstipõhiseid teoseid Windsori avalikus ruumis, nende seas näiteks suuremõõtmeline projektsioon ühe hoone fassaadil, mis kandis naaberlinnade ühisele koormale viitavat loosungit „Me oleme selles koos" („Cross-Border Communication", 2009) ning oli loetav ka üle jõe asuvast Detroitist.

Oma sotsiaalkriitilise alatooniga sõnumite edastamiseks valib BCL teoste jaoks sageli just tekstilise vormi, mis näiteks reklaamibänneritel esitatud loosungitena seonduvad linna enda administratiivse ja kommertsiaalse keelekasutusega. Taktikalisele meediale sarnaselt juba olemasolevate avalike kanalite kasutamine annab kunstnikele platvormi olulistele teemadele tähelepanu tõmbamiseks ning on seeläbi heaks vahendiks otse ühiskonna sees kriitilise teadlikkuse kasvatamiseks. Sageli on neid tekstil põhinevaid ja sotsiaalseid olusid reflekteerivaid teoseid loonud BCLi kollektiivi kunstnikud ise, kuid kogutud ja avaldatud on ka teiste kogukonnaliikmete arvamusi ning suunatud neid osalusprojektides positiivsetele muutustele poole tegutsema. Näiteks on BCLi kunstnike poolt loodud tekstiteoste seas linnaruumi paigaldatud kohalikke elanikke adresseeriv sõnum „Sa oled imeline" („You Are Amazing", 2009); 2008. aasta majanduslangusest toibumise protsessi kommentaarina maaliti parkimisplatsile 350 meetrine teade „Alates 2011.09.21 oleme elus ja terved" („Alive & Well", 2011), mis oli nähtav lennukitelt ja satelliitidelt ning on nüüd järelvaadatav Google Mapsist. Kogukonna liikmetele on BCL andnud näiteks sõna aktsioonis, kus Windsori linna tänavad ja majad kaeti sealsete elanike käest saadud kirjelduste ja unistustega

nende kodukohast[90]; koostöös Windsori transpordiametiga paigaldati kogukonnaliikmete poolt koostatud tekste linnaliini bussidesse („Text In-Transit", 2009). Sarnaseid kohalikku elanikkonda aktiivsusele kutsuvaid ja linna isiklikustamisega (nt psühhogeograafiline kaardistamine) tegelevaid ettevõtmiseid, töötubasid ning kogukonda kaasavaid ajurünnakute sessioone on BCL lisaks Windsorile korraldanud ka mujal üle kogu Kanada.

Üks BCLi pikemaajaliseim kogukonnaprojekt „Civic Space" („Kogukonna edenemine elujaatava vastastikmõju ja koostöö kaudu") leidis Windsoris aset aastatel 2012-2014 ning võõrustas üle Kanada ja USA kokku tulnud kunstnikke kunagise kaupluse eesruumis toimunud residentuuris. Sarnaselt BCLi tekstiteoste taustal olevale ideele laenata juba avalikus ruumis eksisteerivalt kommunikeerimise vormilt, võeti kasutusele kogukonnakeskuse formaat. Kuuajalise programmiga loodi koht töötubadele, loengutele, galeriile ja kogukonnale laiemalt. Jätkuvalt oli kõigi kogukonna osalusel tekkinud sündmuste ja tegevuste keskseks teemaks kasvav mure linnaruumi pärast[91].

BCLi hiljutise projekti „The Neighborhood Time Exchange: West Philadelphia Artist Residency (Time Exchange)" (2015) raames kureeris Justin Langlois USAs, Philadelphia linnas uudse struktuuriga kunstnike residentuuri. Programmis osalenud, erinevates linna piirkondades tegutsevad kunstnikud pidid ühe tunni ateljees tehtud töö eest pühendama tunni vabatahtlikule tööle ja kogukonda panustamisele. See näitlikustab, kuidas BCLi tegevus loob iseorganiseerumise kaudu kunsti otseseid kokkupuuteid sotsiaalsega ning püüab mõjutada ka laiemaid ühiskondlike protsesse.

2.3.3 Kunstnikud-kogukonnaaktivistid

Kollektiivi esimesteks projektideks olid kohalikke probleeme adresseerivad žestid avalikus ruumis. Näiteks nagu eelpool mainitud „Magnetic Planters", „Cross-Border Communication" ja „You Are Amazing" 2009. aastal. Edaspidi asendusid need mahukamate ja pikemaajaliste[92] interdistsiplinaarsete, uurimuslike ja sotsiaalselt kaasavate loominguliste

---

90 N. Berg, Life Inside the Broken City. – CityLab 20. VI 2012, https://www.citylab.com/life/2012/06/how-mend-broken-city/2324/ (vaadatud 15. II 2016).

91 N. Berg, Life Inside the Broken City. – CityLab 20. VI 2012, https://www.citylab.com/life/2012/06/how-mend-broken-city/2324/ (vaadatud 15. II 2016).

92 J. Langlois, intervjuu. Küsitles K. Laas, 14. VI 2015. Märkmed autori valduses.

praktikatega. Nii on BCLi kollektiivi enda ajutised sekkumised vaheldunud linnakodanike osalusel põhinevate kogukonnasündmuste, galeriinäituste, mitmesuguste töötubade ja publikatsioonide avaldamisega. Lisaks kollektiivsele loomingule on BCL tihti ka organiseerija rollis ning aitab residentuuride, konverentside ja kirjutamisprojektidega kaasa teiste kunstnike tegevustele ja loominguliste koostööde toimumisele. Oma rolle kogu BCLi tegevuses näevadki liikmed nii organisaatorite, administraatorite, kunstnike, kirjutajate, aktivistide, kuraatorite kui ka haridustöötajatena. Siin tulevad esile ka seosed nii Rundumi kui ka Enough Room for Space'i kui kunstnike risoomselt mitmenäolise iseorganiseerumisega.

BCLi tegevused loovad teoseid ja sekkuvaid taktikaid, mis reguleeriksid, kritiseeriksid, märgistaksid ning kujutleksid teisiti ette neid linnu, millega kokku puututakse. Kõigi kollektiivi poolt algatatud projektidega usutakse pakkuvat loomingulist süsti problemaatilisse situatsiooni ning kogukonda – käsitletavad teemad on alati tulenenud eelkõige tegijate endi kogemusest kohtades, kus parasjagu töötatakse, kuid ulatuvad samas ka laiemate ideedeni kodanikuharidusest ja -kaasamisest. Projektides osalevad inimesed ja koostööde toimumise kohad on alati spetsiifilised ning suunavad seega iga tegevuse eripärast olemust. Lisaks probleemidele, mida algatajad näevad ja kogevad, ollakse ühenduses ka laiema kogukonna liikmetega, et kombineerida erinevaid sotsiaalsel väljal eksisteerivaid kogemusi. Koos analüüsitakse, miks on asjad konkreetses linnakeskkonnas nii, nagu nad on, ning kujutletakse, kuidas saaks teisiti. Liites kohalikke elanikke enda algatatud projektidega, kuulab, kaasab ja vahendab BCL neid kui piirkonna kitsaskohtade „eksperte" ning jagab neile ettepanekuid, juhiseid ja vahendeid selleks, et nad ise saaksid „häält tõsta". BCLi projektides osalejatest saavad protsessi käigus kaasautorid – linlased ise panustavad kunstnike abiga oma keskkonna kujundamisesse. Kuigi BCLi praktikas on oluliseks kunstnike töö otse kogukondades, on projektide väljundid üldjuhul siiski vormistatud visuaalse kunsti vahenditega[93] ning sageli üle kantud ka traditsioonilisematele näitusepindadele.

[93] J. Langlois, intervjuu. Küsitles K. Laas, 14. VI 2015. Märkmed autori valduses.

Kuigi sarnaselt Rundumile ja ERfSile iseloomustab ka BCLi kui omaalgatust dünaamiline kohaspetsiifika, eksperimentaalselt kujunevad lähenemisviisid, hariduslik aspekt jpm, eristab BCLi selle liikmete tugevam fookus sotsiaalsetele praktikatele ning ühtlasi nn kunstiväljast kaugemale jäävate inimeste kaasamine kunstiprojektidesse. Selles mõttes pole BCLis risoomse iseorganiseerumisega alustatud niivõrd kunstnike endi huvidest lähtuvalt; olgu nendeks huvideks siis kunstiväljal enda koha mõtestamine hariduse omandamisele järgneval, professionaalsemal kunsti tegemise tasandil või juba professionaalse kunstnikuna suurema eksperimentaalsuse ja loomingulise vabaduse saavutamine. Kuigi BCL kui olemuslikult risoomne platvorm võimaldab selle tegijatele sarnast dünaamilisust ja mobiilsust, mis haakub ka Rundumi ja ERfSi tegevustega, kasutavad BCLi liikmed sedalaadi risoomsust pigem väga konkreetsete sotsiaalsete eesmärkide saavutamisel. BCLi tähelepanu on linnaruumil ning selles linnaruumis elavate-tegutsevate kodanike kaasamisel ehk kollektiivist endast väljaspool. Kunstnikud ise on siinkohal loojatena pigem taandunud ning asunud täitma organisatoorsemat rolli. BCLi praktikaid määratleb oluliselt teiste loovisikute ning kunstiväliste inimeste kaasamine rühmituse projektidesse.

3. KUNSTNIKE LÄHENEMISED ISEORGANISEERUMISELE

Käesolev peatükk keskendub eelnevalt tutvustatud kunstnike omaalgatuslike praktikate analüüsile, võttes kaasaegse kunstnike iseorganiseerumise võrdkujuks risoomi. Määratlemaks eelpool tutvustatud näidete risoomsust, vaadeldakse seda silmas pidades üle olulisemad elemendid uurimisjuhtumite puhul. Ennekõike on fookuses see, millist väärtust iseorganiseerumises teadlikult rakendatav risoomsus tegijate ja kaasatute jaoks tähendab. Risoomi omaduste põhjal tulevad vaatluse alla omaalgatuse hübriidne vorm, praktika paljukujulisus ja organisatoorse protsessi paindlikkus ning ühendatus ka laiema kogukonna huvide ja vajadustega. Valitud katusmõiste annab võimaluse käsitleda algatusi mitte valmiskujuliste struktuuridena, vaid neis avalduvate erinevate dimensioonide kaudu, ning on üks võimalik variant, kuidas luua selgust tänapäeva omaalgatuste mitmekesisuses.

3.1 RAHULOLEMATU NOORUS

Rundum sai alguse tegijate kooliajal ning lähtuski rahulolematusest olukorraga kohalikul kunstiväljal, peegeldades ühtlasi enda täiendava harimise soovi. Olles ühtaegu nii noorte kunstnike kriitiline kommentaar kunstivälja puudujääkidele kui ka iseendile töötingimuste loomine, seondub Rundum iseorganiseerumise „välise" kollektiivse töö vormiga ning ühtlasi ka selle „sisemise" motiveeritusega, nagu käsitleb neid mõisteid Maibritt Borgen. Rundumi praktikat aitavad positsioneerida võrdlused varasemate sarnaste tunnustega omaalgatustega Eesti kunstiväljal; nendeks on Non Grata, Faculty of Taste ja März projektiruum.

3.1.1 Koolisüsteemist välja kasvamine

Mitmete noorte kunstnike iseorganiseerumine Eestis on olnud seotud just haridusasutustega. Sageli on liikumised alanud just haridusinstitutsioonide sees; õppijad-õppejõud on jõudnud seisukohale enda töö- ja õppetingimuste ebasobilikkusest. Olulist rolli on mänginud ka juhtfiguur(id), kes on teatud hetkel toonud institutsiooni uusi vaatenurki, millest on saadud impulsse mobiliseerumiseks. Sellised juhtumid on olnud näiteks Sütevaka Humanitaargümnaasiumi juurest välja kasvanud Academia Non Grata ja sellega kaasnenud

tegevuskunstnike rühmitus Non Grata ning Faculty of Taste'iks kutsutud Eesti Kunstiakadeemia fotokeskus ja selle eestvedajate poolt 1995. aasta Saaremaa biennaali paralleelnäitusega loodud noorte kunstnike rühmitus ['mobil]-galerii. Antud loetletule lisandub ka Eesti Kunstiakadeemia fotograafia tudengite hiljutisem omaalgatatus Rundum artist-run space.

Tudengite iseorganiseerumine võib olla vaadeldav kui institutsionaalsest raamist välja kasvamine, kunstiväljale sisenemine ja enesekehtestamine. Koolisüsteem annab küll ühise aluspinna, kuid uue, väljapoole vaatava tegevusega luuakse endale eraldiseisev identiteet[94]. Iseorganiseerumine annab noortele kunstnikele laiema tegutsemispotentsiaali kunstiväljal ning loob grupi liikmetele koos uute koostööde ja võimalustega arendavaid väljakutseid. Siin väljendub üks risoomsuse kui sellise elemente – võimalikult laiaulatuslikult kohalikku kunstivälja katva koostöövõrgustiku loomine. Rundumi puhul on olnud lisaks eksperimentaalsusele ja koostööle kunstis oluline rõhk õppeprotsessil, mis on kaasnenud organisatoorse rolli lisandumisega. Kõigist kolmest käesolevas magistritöös välja toodud uurimisjuhtumist on just Rundum kõige enam seotud teatud hariduslike aspektidega. Risoomi paindlikkuses on algatusel võimalus võtta, lähtuvalt tegijate vajadustest, üheaegselt mitmesuguseid vorme ning hoida igapäevane loomingulise praktikaga pidevas ühenduses. Nii võib Rundumit käsitleda ühtekokku nii näitusepinna, kollektiivi kui ka õppimise vahendina.

Kuigi nii Academia Non Grata kui ka Eesti Kunstiakadeemiast välja kasvanud Faculty of Taste'i aktiivsus oli seotud uue kunsti loomisega, mille puhul saab paralleeli luua kunstnike omaalgatuste ajaloolise esimese lainega Läänes, käis nende eestimaiste algatusega alati kaasas ka nõudlus teistmoodi hariduseks. Vastandumine traditsioonilisele haridussüsteemile ja ning soov omal viisil teadmisi koguda ja jagada ühendab need initsiatiivid alternatiivhariduse teemaatikaga.

---

94 M. Lind, The Collaborative Turn. – Selected Maria Lind Writing. Ed. B. K. Wood. New York: Sternberg Press, 2010, lk 199.

3.1.2 Kunstnike omaalgatused ja informaalne haridus

Academia Non Grata ja Faculty of Taste Eesti Kunstiakadeemias kehtestasid uue omaalgatusliku õppekava loomisega oma süsteemi. Esimese puhul moodustati eksperimentaalne kool eraldi üksusena ning teisel juhul oli omaalgatus seotud institutsiooni sees kehtestatud uute vaadetega kaasaegsele kunstile. Hilisemad haridusega seonduvad omaalgatused, März projektiruum ja Rundum, lõid uute situatsioonide vormumiseks eraldiseisva aga samas pigem risoomse ühendatuse väärtustel põhineva, väljapoole suunatud ja paindlikuma mudeliga platvormi. März projektiruumi (2010-2011) pakkus kunstiväljal kodanikuühiskonna ideede vaimus paindliku, kaasava ja protsessuaalse ruumi, mida oma tegevusvormide paljususes on isegi raske defineerida. Oluline oli võimalus pidevalt leiutada suund, kuhu liikuda, olla paindlik ja tegutseda vastavalt olukorrale[95]. Sellega täiendas März Tallinna institutsionaalset maastikku dünaamikaga, mis pakkus võimalusi korraldada erinevaid väikesemahulisi projekte ka lühikese etteteatamisega[96]. Sarnaselt iseorganiseerumise idee üldisemale olemusele oli tähtsal kohal oma kogukonna kasvatamine, luues seejuures uusi võimalusi nii algatajatele kui ka teistele[97]. Diskursiivset lõimumist hindava kohtumispaigana[98] loodi võimalus informaalsele haridusele, mille „hariduslikud situatsioonid" toimisid antihierarhiliselt. Kõik kohalviibijad olid üheaegselt oodatud protsessis osalema ning ühtlasi ka seda kujundama. Sel moel kehtis suletud, kindlapiirilise struktuuri – nt harilik loengu (monoloogi) formaat – asemel ühise dialoogi, suhestumise ja refleksiivsuse süntees.

Need Märzi hoiakud võttis suures plaanis üle ka Rundum, mille alustamine on otseselt seotud tudengite kokkupuutega ühe projektiruumi eestvedaja, Maarin Ektermanniga. EKA fotoosakonna loengutes käsitletud omaalgatuse teemad andsid uued teadmised rahvusvahelisest kunstialgatustest ning Ektermanni vahetu kogemuse tundma õppimine avasid kooli lõpetavate tudengite jaoks uued perspektiivid.

---

95 T. Veenre, Julgust olla väike, liikuv ja avatud. – Eesti Päevaleht 9. VIII 2011, http://epl.delfi.ee/news/kultuur/julgust-olla-vaike-liikuv-ja-avatud?id=55368248 (vaadatud 12. II 2016).

96 A. Triisberg, In and Out of the Institution: Independent Art Spaces in Estonia – (In)dependent Contemporary Art Histories. Artist-run Initiatives in Lithuania 1987–2011. Eds. V. Michelkevičius, K. Šapoka. Lithuanian Inderdisciplinary Artists` Association (LTMKS), 2011, lk 126.

97 T. Veenre, Julgust olla väike, liikuv ja avatud. – Eesti Päevaleht 9. VIII 2011, http://epl.delfi.ee/news/kultuur/julgust-olla-vaike-liikuv-ja-avatud?id=55368248 (vaadatud 12. II 2016).

98 A. Triisberg, In and Out of the Institution: Independent Art Spaces in Estonia, lk 126.

Üks märkimisväärne aspekt Märzi puhul oli kasutuseta kinnisvara ajutine hõivamine. Kuigi tegevusaja vältel jõuti tegutseda ainult kahes taolises asukohas, plaaniti esialgu jätkata veelgi mobiilsemalt, opereerides ühe- või mitmekordselt parajasti tühjalt seisvatel pindadel. Märzi asemel jõudis selle idee realiseerida aga Rundum ning lisaks isikute, ürituste ja teemade mitmekesisusele, täiendas viimase tegevuste paindlikkust ka pidevalt vahetuv tegevuskoht. Sel kombel väljendub Rundumi risoomsus ka teatavas ruumilises mobiilsuses; säilitamaks teatavat risoomile omast laiahaardelisust, vahetas Rundum alatasa asukohta. Tühjade ruumide kasutamine ei ole ei Märzi ega ka Rundumi puhul tingimata taotlus alternatiivsusele, nagu seda võib öelda eelnevate kümnendite Eesti kunstnike omaalgatuste kohta[99]. Pigemini on see võimalus suhestuda uute paikadega ning kasutada oma piiratud materiaalseid väljavaateid loovalt[100]. Kuivõrd Rundum ei sidunud ennast nimme ühegi konkreetse kinnisvaraga, ei takerdunud see omaalgatus ka vastavatesse materiaalsetesse keerukustesse.

Sarnaselt Märziga on ka Rundumi programmis jätkatud diskussioonide, vabahariduse ning kokkusaamise ja katsetamise võimaldamisega[101]. Algatuse raames uute kontaktide loomine, eksperimentaalsed ning praktiliselt harivad olukorrad ja teiste kunstnike loomeprotsessist osa saamine toidavad korraldajate isiklikke huvisid ning loovad omakorda ka kogukonda. Rundumi jaoks oli oluline Märzi *know-how* edasi jagamine, adresseerides sellega suhtluse puudumise probleemi, mida Ektermann nägi juba 00ndatel[102]. Rundum toob pigem alles alustavaid loovisikuid kokku juba kogenud kolleegidega, suunates sellega tähelepanu just noorema põlvkonna seas praktiliste teadmiste levitamisele. Võiks öelda, et Rundum täidab risoomina seda lünka kohalikul kunstiväljal, mis jääb hariduse ja professionaalsete kunstipraktikate vahele.

Erinevalt Märzist ei ühenda Rundum oma projektides aga nii laialdast hulka erinevaid erialasid, vaid keskendub enamasti kujutavale kunstile ning katsetab rohkem erinevate eksponeerimise viisidega. Samas võib öelda, et Märzi eeskuju on Rundumile andnud ainult

---

99 M. Ektermann. Omaalgatuslikud praktikad 00ndatel Eestis, lk 8.

100 T. Veenre, Julgust olla väike, liikuv ja avatud. – Eesti Päevaleht 9. VIII 2011, http://epl.delfi.ee/news/kultuur/julgust-olla-vaike-liikuv-ja-avatud?id=55368248 (vaadatud 12. II 2016).

101 Samas.

102 M. Ektermann. Omaalgatuslikud praktikad 00ndatel Eestis, lk 7.

kunsti loomisele ja näitamisele keskendumisest laiema kandepinna ning demonsteeerinud erinevate lähenemisvõimaluste kombineerimise potentsiaali.

3.1.3 Rahulolematuse rakendamine tegevusse

Üheks sagedaseks määrava tähtsusega impulsiks noorte kunstnike algatuste jaoks on nende kui uute põlvkondade esindajate rahulolematus kunstiväljal kehtiva olukorra suhtes. Mäss ja alternatiivsed trendid võrsuvad perioodiliste ärkamistena. Iga põlvkond demonstreerib lõpuks oma versiooni retoorilisest „konventsioonide murdmisest“[103]. Noored kunstnikud, kes väljale sisenedes leiavad eest ebasobivad tingimused, omavad värsket vaadet ning neil on pealehakkamist, et süsteemi vajadusel muutma või õõnestama hakata. Millal siis veel esitada küsimusi kunstniku sotsiaalsest seisundist, väärtushinnangutest ja elu võimalikkusest ebatüüpilises kasvukeskkonnas kui mitte kahekümneaastaselt[104]?

Eesti konteksti põhjal saab häälekamat iseorganiseerumist kunstis jätkuvalt lugeda suures osas noorte pärusmaaks. Uued põlvkonnad reageerivad tühimikele kehtivas korras ning loovad endale omaalgatusliku vormi kaudu võimalused enesekehtestamiseks, sotsiaalse kapitali kogumiseks ja uuteks loomingulisteks väljunditeks. Noore põlvkonna väljaastumiste põhjal võib järeldada, et selle väljakutsuvas algusfaasis juhib algatajaid pigem iseorganiseerumise „sisemine” motivatsioon, kuigi ühtmoodi oluline on ka väline vorm, mida sellega võimaldatakse. Algatajate isiklikud taotlused kattuvad seega kollektiivi omadega. See tähendab, et kuigi põhimõtteliselt on Eesti kunstnike omaalgatusi saatnud ikka teatav nooruslik radikaalsus, on selliste kollektiivide nagu Non Grata, März, Rundum jt iseorganiseerumist ajendanud peamiselt siiski liikmete soov luua iseendile platvorm või lävi, mille kaudu liikuda sujuvamalt kunsti hariduse omandamiselt ja õppega kaasnevalt kompivalt kunstipraktikalt edasi juba professionaalsemale kunstimaastikule. Maibritt Borgeni käsitluses seondub selline taotlus pigemini „väliste” motivatsioonidega; kuigi inspiratsiooni iseorganiseerumiseks võidakse leida ajaloolistelt, poliitiliselt laetud

---

[103] V. Michelkevičius, K. Šapoka, A yearlong conversation about the book, writing of histories, and imaginary and real struggles for independence in the Lithuanian art scene. – (In)dependent Contemporary Art Histories. Artist-run Initiatives in Lithuania 1987–2011. Eds. V. Michelkevičius, K. Šapoka. Lithuanian Inderdisciplinary Artists` Association (LTMKS), 2011, lk 8.

[104] H. Liivrand, Pool aastat kunstikommuuni. – Eesti Ekspress, Areen 12. IV 2006, http://ekspress.delfi.ee/areen/pool-aastat-kunstikommuuni?id=69018247 (vaadatud 12. II 2016).

motivatsioonidega algatustelt, tähendab kaasaegne iseorganiseerumine laias laastus siiski risoomina süsteemi sisestesse tühimikesse laienemist ning taolistes tähenduslikes vaakumites ise endile koha loomist-leiutamist.

Radikaalsusele kalduv sisemine motivatsioon iseorganiseeruda, mida jätkub palju just noortel kunstnikel, tõenäoliselt edaspidi isiklike vajaduste muutumisel siiski lahustub, tingides omakorda ka vormi ümbermõtestamise või sootuks tegevuse lõppemise[105]. Noorte algatuste jätkusuutlikkuse seisukohalt ilmneb Eesti kunstiväljal teatav vastuolu: tugistruktuuride vähesuse tõttu on kunstimaastik iseorganiseerumist tingiv, kuid kehtivates prekaarsetes tööoludes selle jätkusuutlikkust tavaliselt saavutada ei suudeta. Tavapärane on ka kunstipraktika ja muu palgatöö vahel laveerimine, mis ei lase kumbagi rolli täisväärtuslikult täita ning varem või hiljem ollakse sunnitud tegema teatud valik või kompromiss selle osas, millele lõpuks pühendutakse. Noorte kunstnike algatusest üldiselt ei kujune elatise teenimiseks vajalikku töökohta ning paljud algatused kaovad peale manifesteerivat faasi või palgatakse aktiivsemad osalejad institutsionaalsetele töökohtadele.

Sarnasel tinglikul teelahkmel seisab selle uurimistöö kirjutamise hetkel ka Rundum. Kuivõrd kollektiivi liikmed on järgemööda oma õpingud Eesti Kunstiakadeemias lõpetanud ning ükshaaval töömaastikule siirdunud, on kerkinud esile küsimus, kuidas Rundumi kollektiivset identiteeti selle liikmete muutunud elude ja tegevustega kooskõlastada. Kui varemalt peegeldusid Rundumi projektidelt selle tudengitest liikmete hariduslikud vajadused, siis nüüd on Rundum arenemas pigem platvormiks, mille najalt individuaalsete kunstiloojate või organiseerijatena projekte teostada. Selles kontekstis tuleb Rundumile kahtlemata kasuks selle risoomne, pidevalt moonduv olemus; kollektiiv, selle identiteet ja põhimõtted moonduvad ja kujunevad üheskoos selle liikmetega.

Kõige selle juures ei pea Rundum kui noorte kunstnike omaalgatus olema pelgalt ajutine lünk, teatav stabiliseerumise faas[106] selle asutajaliikmete kunstihariduse ja professionaliseerumise vahel, vaid võibki edaspidi saada omaette elukutseliseks väljundiks. Nagu järgnevas peatükis vaatluse alla tuleb, võiks selline eeskuju leiduda Enough Room for

---

105 Erinevatel põhjustel jäi Eesti kunstiväljal tegutsemine üsna põgusaks juba varemnimetatud [‘mobil]-galeriil ning rühmitus Non Grata muutus sedavõrd, et on paljude varasemate osaliste jaoks oma esialgse tähenduses lahustunud.

106 Artist-run space as public gallery. Edited conversation between PP/S and Gavin Wade. – Artist-Run Europe. Ed. G. Murphy, C. Mark, Onomatopee, Eindhoven, 2016, lk 102.

Space'i omaalgatuslikus praktikas, kuivõrd selle kollektiivi iseorganiseerimise keskseks funktsiooniks on eelkõige kunstnike isikliku loometöö jätkusuutlikkuseks vajalike tingimuste loomine.

3.2 KUNSTNIK ORGANISEERIJANA

Käesolev peatükk keskendub eespool tutvustatud initsiatiivi Enough Room for Space'i eeskujul kunstniku tööviisile, mis lisaks loomingu teostamisele loob selle ümber ka iseseisva, avatud ja voolava tugistruktuuri. ERfSi tegevuse alusel saab vaadelda, millised on risoomse iseorganiseerumise seosed kunstniku isikliku loominguga ning kuidas võib seejuures olla struktureeritud kollektiivselt hargnev töötamise protsess. Koostööks võimaluste loomist mõistetakse siin kunstniku teadlikku partnerlusse astumisena üksinda töötamise asemel, ning osalejate vahel toimuva vabas vormis mõtiskelu ja koos töötamise protsessina enda kehtestatud tingimustel[107].

ERfSi kui omaalgatuse puhul on esmatähtis just iseorganiseerumise „väline" vorm, nagu seda käsitleb Maibritt Borgen. ERfSi fookus on projektipõhisel kollektiivsel tööl, mis loob võimalusterohke tugistruktuuri ning tingib vastavalt ka teatava dünaamilise vabaduse „sisuliste" motivatsioonidega tegelemisel.

3.2.1 Kunstnike koostöö

Lähtudes ERfSi algatajate Marjolijn Djikmani ja Maarten Vanden Eynde kogemusest, oli üksinda töötamisest välja astumine seotud isikliku tühimiku ja vajadusega – ühelt poolt vähesed kokkupuuted teiste kunstnike loomeprotsessidega ning teisalt eksperimenteerimist, vabamat töö kulgu ja dialoogi väärtustava vahelduse otsimine konkreetsete kunstiteoste produtseerimise kõrval. Djikmani sõnul on kunstnikud alati mingil viisil iseorganiseerumisega seotud, püüdes oma praktikat korraldada nii, et tingimused sobituksid kõige paremini oma loominguga[108]. ERfS on oma loomisprotsesside baasiks valinud ühistel huvidel ja teistega jagamisel põhineva mudeli, hinnates niisiis individuaalse tööprotsessi kõrval ka risoomile omast ühendatust. Kollektiivsusest saab isiklike arenemisvõimaluste

---

[107] M. Lind, The Collaborative Turn. – Selected Maria Lind Writing. Ed. B. K. Wood. New York: Sternberg Press, 2010, lk 203.

[108] M. Djikman, intervjuu. Küsitles K. Õllek, 7. VI 2015. Märkmed autori valduses.

ammutamine; koos arutamise ja katsetamise protsessist, mis ehitub üles nagu risoomne võrgustik, võimaldub uute avastuse tegemine, milleni üksi töötades võib-olla ei jõutaks[109].

Lisaks annab ERfSi puhul kunstniku töö edendamisele palju juurde vastavalt projektidele kujunevate koosluste mitmekesisus, mis moodustub spetsiifiliste kogemustega, eri kontekstidest ja -distsipliinidest pärit isikutest. ERfSi platvormiga luuakse raamistus loomeprotsessidele, milles võimaldub küündida väljapoole siseringi. Iga uue projektiga lisanduvad veel omakorda rahvusvahelised kontaktid erinevate erialade esindajate, kohtade, institutsioonide ja muude välispartneritega. ERfSi puhul tähistab see levinud töömeetodit, mille eeliseks on üldine kunstnike võimaluste laiendamine. Vabast ligipääsust erinevatele ressurssidele leiavadki ERfSi kunstnikud entusiasmi iseorganiseerumiseks[110] – väljundite ettemääramatusest tulenev võimaluste rohkus tingib projektidele rikkaliku kasvupinnase[111]. Kunstnike koostöös on ühendavaks eelkõige jagatud lähtekohad kunstis, mitte ametlik ühisomand[112], ning kuigi omatakse ühiselt n-ö pinget pakkuvad valdkondi, ei ole tegemist homogeense grupiga, millesse kuuluvad kunstnikud töötaksid sama žanri ja ideega[113].

ERfSi töömetoodika põhjal saab rääkida kaasaegses kunstis tihti esinevast kunstnik-uurija positsioonist, millele toetub siinkohal nii algatajate isiklik kunstipraktika kui ka initsiatiivi olemus. Kriitilisel uurimisprotsessil on pikaajalistes projektides läbivalt oluline koht. Loomine ja analüüs käivad käsikäes ning protsessi lubatakse osalema ka teised, kellega arutellu astudes avab kunstnik end välisele kriitikale. Selleks, et jagada oma mõtteid ja saada enda tööde kohta konstruktiivset tagasisidet, tahab kunstnik-uurija olla osa „uurimiskogukonnast“[114], ning selleks annabki ERfS oma koostööprojektidega võimaluse. Kunstnik leiab seejuures vajalikke kaaslasi enda spetsiifiliste huvide edasiarendamiseks[115]. Arvestades paljude ERfSi teoste laialdast skaalat ja interdistsiplinaarset lähenemist, on

---

109 M. Thams, H. Heilmann et al. – MAKING ROOM, Nordic Artists, Institutions and Artist Institutions of the Modern Breakthrough and Today. Eds. M. Thams, H. Heilmann et al. Copenhagen: Den Frie Centre of Contemporary Art, 2014. lk 180.

110 Samas, lk 178

111 M. Djikman, intervjuu. Küsitles K. Õllek, 7. VI 2015. Märkmed autori valduses.

112 M. Lind, The Collaborative Turn. – Selected Maria Lind Writing. Ed. B. K. Wood. New York: Sternberg Press, 2010, lk 200.

113 M. Thams, H. Heilmann et al. – MAKING ROOM, Nordic Artists, Institutions and Artist Institutions of the Modern Breakthrough and Today. Eds. M. Thams, H. Heilmann et al. Copenhagen: Den Frie Centre of Contemporary Art, 2014. lk 173.

114 J. Wesseling, See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher. Amsterdam:Valiz, 2011, lk 4–5.

115 About. – Maarten Vanden Eynde, http://www.maartenvandeneynde.com (vaadatud 15. II 2016).

nende realiseerimiseks peaaegu alati vajalik teatud abi või koostöö ning seega on teiste kollektiivi liikmete toetus oluline ka praktilistel põhjustel. Koostööd võib seega vaadelda ka kui kunstnike kavalat, üksteisele toetuvat risoomset „ellujäämisstrateegiat"– pidevat esile kerkimist selge alguse või lõpu asemel.

3.2.2 Paljukujulised projektid

ERfSi projektid algavad tavaliselt Djikmani ja/või Vanden Eynde enda pöördumisega konkreetselt kellegi poole või kutsetele-pakkumistele vastamisega. Kokkutulnute vahel saab alguse kõigi soovidest ja huvidest lähtuv projekti orgaaniline areng, vabalt kulgev väljundite vool[116]. Iga projekt on omas dünaamikas, tempos ja iseloomus kulgev protsess, mis sõltub suuresti sellega töötavate kunstnike isiklikest huvidest ja taotlustest. ERfSist saab kõigi osalejate jaoks füüsiline, virtuaalne ja mentaalne ruum. Erinevate residentuuride ja uurimisprojektidega võimaldatud koostöö ei tähenda tingimata koos teoste loomist, vaid ühist olemist, mõtlemist, vaatlust ja suhtlemist. Risoomse omaalgatusena on ERfSi näol üheaegselt tegu paljude oluliste aspektide loomise ja toetamisega nii kunstnike kollektiivses tööprotsessis kui ka isiklikus praktikas. Ühises arenguprotsessis on kõik etapid ühtlaselt olulised. Võib öelda, et initsiatiiv ise on piiritlemise asemel seotud isegi teatava laialivalgumisega.

Näiteks on 2014. aastal alustatud „Performing Objects" puhul tegu koostööga, kus kunstnike grupp kohtub regulaarselt umbes kord või kaks kuus ning laseb sel ajal projektil vastavalt iseenda soovidele lahti rulluda. Projekt peegeldab kriitiliselt kaasaegse inimese suhet teda ümbritsevatesse objektidesse ning eksperimenteerib võimalustega, kuidas üks ese saab olla publiku-situatsioonis osaleja suhtes iseseisev interaktiivne esineja. Kohtumistel ja ühistes töötubades, mille läbi viimiseks kaasatakse väljastpoolt kutsutud spetsialiste, uurivad ERfSi kunstnikud erinevaid viise, kuidas seda inimese-objekti kokkupuuteprotsessi juhtida. Lisaks omaette läbi viidud katsetustele on oluline luua ka avalikke sündmuseid ja otseseid kokkupuuteid publikuga, millest saab omakorda osa projekti edasiarengust. Selliste testidena on näiteks läbi viidud mitmed projekti temaatikast suunatud loenguid ja vestlusi külla kutsutud kunstnike ning teadlastega; projekti-kollektiivi kunstnik Bas Schevers on

[116] M. Djikman, intervjuu. Küsitles K. Õllek, 7. VI 2015. Märkmed autori valduses.

esitanud enda uusi töid ja performance'it Rotterdami galeriis Galerie (2015); Brüsseli kunstinädala raames korraldati ERfSi enda ruumides ühisnäitus (2015).

Kõik eksperimendid, millega „Performing Objects" projektiga seotud kunstnikud grupina tegelevad, stimuleerivad ja loovad pideva üksteisele antava tagasisidega soodsa pinnase edasiste diskussioonide ja arengute jaoks. Konkreetse projekti algusjärgus kasutati arenguvõimaluste kujutlemiseks ka Liesbeth Huybrechtsi väljakujundatud kollektiivse ideede kaardistamise ja diskussiooni arendamise strateegiat „MAP-IT". Töömeetod seisneb kõigi grupi liikmete mõtete avamisel, andes seejuures kõigile lihtsa märgisüsteemi abil võimaluse neid ka avameelselt kommenteerida – näiteks „lukustada" endale sobilik või välja „pommitada" üleliigsena tunduv.

Sageli puututakse ERfSi koostöödes kokku ka erinevate kunstiväliste valdkondadega. Näiteks osales ERfS uurimisprojekti „Performing Objects" raames 2015. aasta novembris näitusel „Liu Shui Xian" („Assembly Line") Shanghai vabrikus, mille jaoks loodi performatiivne installatsioon „End to End". Samal aastal jätkus see ka mõnede töögrupi liikmete uute edasiarendustega Antwerpenis. Lisaks viis näituse ettevalmisperiood ERfSi kunstnikud 2015. aastal Antwerpeni prügi ümbertöötlemise keskusesse, kus tutvuti säästliku tootmisega, millest grupp antud projekti puhul ka kõige enam inspiratsiooni sai. Paralleelselt töötati ka ateljeeks muudetud endises hiina restoranis WOrK Palace, kus uuriti lähemalt ülejääkide taaskasutamise võimalusi. Antwerpeni külastamisest arenes omakorda välja grupi liikme Bie Michels'i prügilas teostatud individuaalne videoprojekt „TRACINGS, Analogies and Dissonances". Kõige muu kõrval on projekti „Performing Objects" töökäik seni kaasa toonud veel mitmete teistegi uute teoste produktsiooni ja ka välisvahetuse Londoni kunstnike uurimisgrupiga „The Disembodied Voice". Hiljuti esitleti ka 2015. aastal alguse saanud eksperimentaalse uurimistöö ja näitusepraktika kokkuvõttena koostatud raamatut „End to End".

Kuigi ka „Performing Objects" puhul on kunstnike peamiseks kogunemiskohaks ERfSi peakontor, on mitmeid kohtumisi, vestluseid ja residentuure läbi viidud mujal riikides, keskendudes seejuures sageli ümbritsevale keskkonnale ning selle iseärasuste käsitlemisele. Kohaspetsiifilist lähenemist on erinevate projektide kasutatud näiteks Baselis, Roomas, Gruusias, Birminghamis, Almeres, Bergenis ja mitmel pool mujal. Lisaks konkreetse koha

järgi töötamisele on ERfSil ka projekte, mille peamine eesmärk seisneb kultuurilises vahetuses. 2009. aastal alustatud „Present Perfect" kujutab endast pikaajalist kokkupuudet Kameruni ja Euroopa kunstnike vahel, et tegeleda globaalses kunstimaailmas valitseva segregatsiooni problemaatika ning kahe piirkonna vahel valitseva selge ebavõrdsusega. Koostöö on võtnud nii uurimisreiside, diskussioonide, residentuuride, valdkonnauuringute, vestluste, teavitusürituste, näituste ning ajakirja DiARTgonale vormi. Alates 2014. aastast on projekt võtnud fookuse Kamerunis esile kerkivale hariduse temaatikale kunstis[117].

Mitmed ERfSi koostööd on seega kaasa toonud välisreise ning kokkupuuted uute paikade ja kontekstidega on omakorda olnud aluseks ka kahe peamise algataja, Vanden Eynde ja Djikmani isiklikele kunstiprojektidele. Näiteks teostas Vanden Eynde Roomas ERfSi initsieeritud residentuuri ja kohtumiste seeria „The Residents" ajal enda projekti „Preservation of IKEA tea-cup" (2005), mis seisnes kaasaegse IKEA tassi matmises arheoloogiliste kaevamiste asukohta, ning täiendas ka oma kunstipraktikat läbivat "Genetologic Research"[118] projekti. ERfSi egiidi all on sellest Vanden Eynde uurimisprojektist avaldatud ka trükis ja mitu temaatilist näitust. Vanden Eynde teos „I Want That You Want What I Want That You Want" (2010) valmis aga ERfSi Kameruni koostööprojekti raames toimunud välissõidu ajal kohaliku käsitöölise abiga. Djikmani projekt „Theatrum Orbis Terrarum" (2011) on üha laienev pildikogu, mis vaatleb, kuidas inimesed üle maailma kujundavad enda elukeskkonda. Antropoloogilise uurimismaterjali kogumist selle isikliku projekti jaoks soodustavad potentsiaalselt kõik ERfSi välisreisid. Djikman'i teos „LUNÄ" (2011-) sündis aga Birminghamis, kus veidi hiljem seadis end eksperimentaalse residentuuriga sisse ka ERfS. Suurt lauda hõlmav teos on inspireeritud linnas Valgustusajastul tegutsenud kaupmehi, käsitööliseid ja teisi maailmaasjadest huvitunud tegelasi liitnud Lunar Society tegevusest, eelkõige nende õhtusöökide korraldamise traditsioonist. Konkreetse ringlaua koopia loomise asemel lõhustab Djikman kujundlikult toonase progressiivse väärtussüsteemi, asendades selle IKEA toolide näol

---

117 About. – Enough Room for Space, http://www.enoughroomforspace.org/?erfors_page=about (vaadatud 5. IV 2016).

118 Tegemist on kunstniku enda leiutatud n-ö „Esimeste asjade teadusega", mis loob opositsiooni valitsevale eshatoloogilisele lähenemisele ehk õpetusele maailma lõpust (Vt http://www.enoughroomforspace.org/?project=genetologic-research).

tänapäeva masstoodangu ja globaliseerunud jaemüügile viitava keskkonnaga. Alates 2011. aastast on ERfS lauda kasutanud avalike, ajaloolise ühingu eeskujudel uute tehnoloogiliste ja tööstuslike arengute ning ka kunsti hariduse ja sotsiaalsete õiguste teemasid käsitlevate vestlusseeriate „toimumiskohana" erinevates riikides, seehulgas Shanghais, Inglismaal, Austrias ja Hollandis.

Nagu eelnevast näha, ei saa kogu ERfSi ettevõtmiste juurde kuuluva kollektiivse töö puhul kõrvale vaadata selle algatanud kunstnike paralleelsest isiklikust loomingust, mida läbivatel teemadel ja uurimuslikul metoodikal on olulised seosed nii algatuse olemuse kui ka koostööpartnerite leidmisega. Mobiilset töötamist erinevates kohtades ja tingimustes hõlbustab kunstnike avatus materjalide ja meediumite valikul ning spetsiifiline huvi kohtadega suhestumise vastu. Samas suunavad ERfSi koostööd omakorda algatajate praktikat, luues väljakutseid erinevateks tulemusteks. Kunstnik on kese, millest risoom välja kasvab ja üle voolab. Djikmani ja Van den Eynde huvid ja praktika kunstnikena sobituvad mobiilse iseorganiseerumise vormiga ning see muudab kunstniku töö omakorda jätkusuutlikuks. Kunstitegemise viisid on kohanenud organiseerija rolliga ja vastupidi – kollektiivne ja individuaalne täiendavad teineteist.

3.2.3 „Oma-ruumi" loomine

ERfSi projektide avalik esitlemine saab sageli teoks koostöös teiste institutsioonidega ning seejuures tekkivad dialoogid võivad projektile lisada uusi perspektiive. Kollektiivis rakendatava uurimispõhise meetodiga pole kunstiteos aga kunagi tööprotsessi lõpp-produkt, vaid pigem selle vaheetapp, ajutine peatus. Kui tegemist ei ole just mujal kohapealset tööd nõudva teosega, eelistatakse põhiline projektide arendustöö ja ettevalmistus teha eelnevalt ära ERfSi nn kodubaasis. Enne isikliku kollektiivse ateljee ja residentuuripinna omamist kogeti suuremates institutsioonides töötamise piiratust, mis tõestas eraldiseisva koha tekitamise vajalikkust[119]. Omal käel tegutsedes on suurem „manööverdamise"[120] võimalus,

---

119 M. Djikman, intervjuu. Küsitles K. Õllek, 7. VI 2015. Märkmed autori valduses.

120 M. Lind, The Collaborative Turn. – Selected Maria Lind Writing. Ed. B. K. Wood. New York: Sternberg Press, 2010, lk 203.

milleks institutsioonide programmis tavaliselt ruumi napib[121]. Enda koha asutamisega oli võimalik töötada uutmoodi ning sellist „oma-ruumi" loomist võib võrrelda näiteks korterile rõdu lisamisega, mille puhul tekitakse ruumi juurde ilma olemasolevat ala hõivamata ning saavutatakse parema vaade[122]. ERfSi kodubaasi saab vaadelda kui kaasaegse kunstniku avatud ja risoomse iseloomuga praktika jaoks diskursiivse ruumi taotlemist[123]. Jagatud platvorm annab võimaluse seista kogukonnana eemal turujõududest/kultuuritööstusest ja säilitada kunstnikuna loomingulist vabadust.

Omaalgatusliku kogemuse põhjal rõhutab ERfSi looja Marjolijn Djikman, et kunstnike initsiatiivid ei tohiks muutuda institutsionaalseks ega proovida kopeerida juba olemasolevate institutsioonide tööd, nagu sageli siiski juhtub. Pigem võiks teha institutsioonidega koostööd, kasutades nende infrastruktuuri ja finantse, saades toetust omal viisil toimivale initsiatiivile. Enda kehtestatud reeglitega platvormi loomises kunstnike tööks seisneb ka ERfSi peamine eesmärk, mis kallutab algatuse tugevalt iseorganiseerumise „välise" vormi poole. Kollektiivne töö vorm rahuldab kunstniku individuaalse vabadusetaotluse, kuid seejuures, nagu eelnevalt mainitud, puudub ERfSil kui kollektiivil üldisem loomingu sisu juhtiv põhimõte, iseorganiseerumise "sisemiselt" laetud motivatsioon.

ERfS käsitleb kunsti ennast kui stimulaatorit, vahendajat ja algatajat[124], mille põhjal võib teatud määral järeldada, et sotsiaalse töömeetodiga tuleb kaasa kunstis ka suurem sotsiaalse temaatikaga tegelemine ehk iseorganiseerumise „väline" (kollektiivne) vorm võib vajadusel kujundada/võimaldada ka selle sisulist motivatsiooni. Nii ühendub ERfSi loomingus kohati tuntav sotsiaalkriitiline alatoon „sisemise" motivatsiooniga iseorganiseerumisega, kuid otseste tegevustega „maailma muutmisesse" panustamine ei ole algatuse tegevuse keskmes, seda eriti võrdluses järgmises alapeatükis analüüsitava Broken City Lab'iga, kes tegeleb sotsiaalse kunstipraktikaga. Risoomsena hargneb ERfSi kunstnike töö küll n-ö otse maailma sees, kuid käsitleb seda kui materjali kogumist ja uusi võimalusi loomingulisteks

121 M. Djikman, intervjuu. Küsitles K. Õllek, 7. VI 2015. Märkmed autori valduses.
122 M. Djikman, intervjuu. Küsitles K. Õllek, 7. VI 2015. Märkmed autori valduses.
123 J. Wesseling, See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher. Amsterdam:Valiz, 2011, lk 7.
124 M. Djikman, intervjuu. Küsitles K. Õllek, 7. VI 2015. Märkmed autori valduses.

eksperimentideks. Otsese sotsiaalse sekkumise asemel on ERfSi tähelepanu pigem ühiskondlike teemade kontseptuaaliseerimisel kunstis, mis kõnetab ja juhib tähelepanu. Kriitiline sotsiaalne mõju on siinkohal pigem kunstnike töö lisaväärtuseks kui läbivaks eesmärgiks.

3.3 KUNSTNIK SOTSIAALSES SFÄÄRIS

Järgnevalt analüüsitakse sotsiaalselt aktiivsete kunstnike iseorganiseerumist eelpool tutvustatud Broken City Lab'i tegevuse näitel. Ka siin on jätkuvalt olulisel kohal kollektiivsus ja sellega kaasnev dünaamiline koostöö, kuid erinevalt eelmises peatükis tutvustatud ERfSist, seondub BCLi lähenemine selgelt sisemisel vajadusel ja kriitilisel motivatsioonil põhineva iseorganiseerumisega, mille kaudu kunstnikud püüavad olla ühiskondliku muutuse vahendajad[125]. BCLi risoomse mudeli puhul küünditakse kunstniku isiklikus loomingus laiemalt avatud sotsiaalse kaasamiseni – lisaks algatajatele on mängus ka teiste kogukonnaliikmete vajadused. Linnaruumis tegutsev BCL haarab oma projektidesse nii teiste erialade esindajaid kui ka eri kohaspetsiifilisteks projektideks valitud linnade kodanikke. Lähtekohad ühiskondlikult oluliste teemade ja probleemide käsitlemiseks ning uute olukordade käivitamiseks tulenesid esialgu konkreetsest keskkonnast, milleks oli BCLi algatajate kodulinn Windsor, kuid kohaspetsiifiliselt on jätkatud ka teistes linnades. Spetsiifilises kontekstis sotsiaalsete muutuste esile kutsumiseks luuakse – kunstile omast sümboolset kapitali kanaliseerides – osalusel põhinevat kunstipraktikat. Sellise uue avaliku ruumi kunsti kaasatus kutsub esile nihked kunstniku, teose ja publiku vahelistes suhetes ning samuti võtab ebatraditsioonilise vormi kunstiteos, mis kõik teeb ka BCLi kunstnike iseorganiseerumise ning loomingu vahekorrad raskemini jälgitavaks. Uurides neid iseärasusi aga lähemalt, tekib võimalus vaadelda risoomsest omaalgatusest tulenevat ligipääsu ühiskondlikele protsessidele ning sellele, kuidas kunstnikud seda risoomsust oma sotsiaalselt motiveeritud töös rakendavad.

---

125 M. Borgen. The Inner and Outer Form of Self-Organisation, lk 46.

3.3.1 Kunstnike lähtepunktid

Kunstiajaloolised arengud, mille raamistikku BCLi praktika paigutub, toovad esile 1960ndate juurtega kollektiivsed praktikad ning nende aktivistlike joonte uutmoodi taaselavnemise viimastel kümnenditel[126]. See kaasaegse kunsti „sotsiaalne pööre" on kaasa toonud kunstniku aktiivse tegutsemise sotsiaalsel väljal ning kunsti ja sotsiaalsuse omavahelise suhte ning poliitilise potentsiaali järjekordse ümbermõtestamise[127]. Tekkinud sotsiaalselt laetud kunst on oma erinevates lähenemistes ja tõlgendustes leidnud mitmeid erinevaid väljundeid, mille keskmes – erinevalt oma ajaloolistest eelkäijatest – ei ole aga enam enda positsioneerimine alternatiivsena[128]. Kaasaegne sotsiaalne praktika on risoomina maailmaga ühenduses ning väljendub otseselt selles osalemise ja aktiivse sekkumisena. BCLi peamine algataja Justin Langlois on skeptiline mitmete varasemate praktikate poolt taotletud sotsiaalse protesti suhtes, millel tema sõnade järgi ei ole õnnestunud tekitada aktiivset diskussiooni ning mis on jäänud lihtsalt „vastu-olevaks". BCL leidis oma eeskuju 2011. aastal alustatud liikumisest Occupy[129], mis näitas palju nüansirikkamalt, milleks sotsiaalne praktika kaasajal võimeline on.

Püüdes liikuda samal suunal, ühendasid kunstnikud sotsiaalselt kaasavad praktikad kriitiliste küsimustega linnast kui elukeskkonnast ning asetasid need avaliku ruumi kunsti ja loomingulise aktivismi konteksti. Võttes kunstnikena rolli ka kogukonna esindajatena, sooviti kollektiivse töö ja osalusprojektide kaudu mõista Windsori linna kohalikku poliitilist vaimsust ning leida meetodeid, kuidas seda ise aktiivselt kujundada Vajadus koos tegutsemise viiside leiutamiseks tulenes paljuski ka algatajate soovist tulla välja üksinda oma ateljeedes töötamisest. Tundus igav, frustreeriv ja kokkuvõttes mitteproduktiivne veeta loovisikuna nii suur osa oma tööajast isolatsioonis[130]. Need on põhjused, miks paljudki teised kunstnikud seovad end koostööl põhinevate praktikatega, kuid BCLi puhul olenes see

---

126 M. Borgen. The Inner and Outer Form of Self-Organisation, lk 38.

127 C. Bishop, Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, lk 3.

128 M. Borgen. The Inner and Outer Form of Self-Organisation, lk 47.

129 Occupy Wall Street on 2000ndate lõpu majanduskriisi vastusena 2011. aastal New Yorkis alustatud kodanikuliikumine, mis levis – eeskätt tänu sotsiaalmeediale – kiiresti ka mujale Ühendriikidesse ja üle maailma kui võitlus sotsiaalsele ja majandusliku ebavõrdsuse vastu. (OccupyWallStreet, 4. III 2016)

130 S. Margolis-Pineo. Make this Better: An Interview with Broken City Lab – Bad at Sports, http://badatsports.com/2012/an-interview-with-broken-city-lab/ (vaadatud 12. II 2016).

valik siiski oluliselt kunstipraktika sisulisest kaalutlusest suunata kunstniku töö ühiskondliku produktiivsuse suunas. Kollektiivi liikmete erialadevaheline koostöö on alati lähtunud nende endi kogemusest ning ülesanded kunstniku ning korraldajana täiendavad ja toidavad üksteist olulisel määral[131]. Tööprotsessi ja kollektiivsust ennast peetakse oma loominguga samavõrd seotuks kui projektide tulemusel tekkinud teoseid. Kunstnike risoomsest tööprotsessist enesest saab siinkohal sageli ka loominguline väljendusviis.

Ühises kriitilises positsioonis, mis tulenes oma kodulinna probleemse olukorra tunnistamisest, tajuti impulssi, mille najalt sai võimalikuks Windsori problemaatika põhjalikum uurimine ja realiseerimine. Uus algatus keskendus loomingulise protsessi kaudu postindindustriaalsest linnast võõrandunud kodanike teadvuse ja kujutlusvõime aktiveerimisele[132]. Usuti, et „kunst-pluss-pärismaailm“[133] lahenduste poole pürgimine muudab taas inimlikuks kapitalismi poolt tuimestatud ja fragmenteeritud ühiskonna[134]. Sellest tulenevalt saab järeldada, et ka BCLi tegevuste soovitav tulemus – ühiskondlik osalus – on juba eos rakendatud nende enda kollektiivse ja risoomselt välise maailmaga kontaktis oleva omaalgatusliku praktika kaudu.

Suhestuva esteetika mõjudega seonduvalt võib BCLi kollektiivi vaadata kui situatsioonide loojat, kes omakorda taktikalise meedia eeskujul sekkub kriitiliselt avalikku ruumi, kasutades selleks avalikkuse enda vahendeid. Võrreldes suhestuva esteetika algupärase olemusega ei ole fookus aga enam situatsiooniga saavutataval „esteetikal”, vaid radikaalsel lähenemisel olemasolevatele ühiskondlikele nähtustele; loomingulised hüved leitakse poliitilisest tööprotsessist[135]. Suzanne Lacy on seda, vormi ja taotluse poolest varasemast avalikust kunstist eristatavat, mitmeid meediume kombineerivat ning kaasatud publikuga elulistel teemadel suhtlusesse astuvat kunsti nimetanud „uue žanri avalikuks kunstiks”[136].

---

131 J. Langlois, intervjuu. Küsitles K. Laas, 14. VI 2015. Märkmed autori valduses.

132 J. Langlois, D. Sabelli, Antagonistic spaces: on small, interventionist and socially engaged public art – The Everyday Practice of Public Art: Art, Space, and Social Inclusion. Eds. C. Cartiere, M. Zebracki. Abingdon: Routledge, 2015, lk 194.

133 N. Berg, Life Inside the Broken City. – CityLab 20. VI 2012, https://www.citylab.com/life/2012/06/how-mend-broken-city/2324/ (vaadatud 15. II 2016).

134 C. Bishop, Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, lk 11.

135 Samas, lk 2.

136 S. Lacy, Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle: Bay Press, 1995, lk 19.

Sellega seoses saab avaliku ruumi kunstis oluliseks justnimelt protsess – risoomne esile kerkimine, mitte kindlapiiriline idee või objekt. Siin väärtustatakse „nähtamatut" ehk näiteks grupidünaamikat, sotsiaalset situatsiooni, energiavahetust ja tõstetud teadlikkust[137]. Teose asemel tekib tõenäoliselt hoopis fragmentaarne ja/või hübriidne kogum erinevaid sotsiaalseid sündmusi, publikatsioone, töötubasid ja tegevuskunsti, mis hõivavad koha avalikus sektoris[138]. Kõik kollektiivi tööd läbivad elemendid on alati liikumises ja muutumises ning laienevad oma eesmärkidelt pelgalt kunsti produtseerimisest-eksponeerimisest kaugemale.

3.3.2 Publiku positsioon osaluskunstis

BCLi puhul kerkib risoomses võrgustikus üksiku kunstniku asemel esile kunstnik kui kaastöötaja ja olukordade looja. Uus positsioon enda loomingu suhtes esitab teiste loovuse hõlbustamisega väljakutse individuaalsele autorlusele. Kunstiteost omakorda ei saa enam vaadata piiratud, kaasaskantava ja kaubastatava objektina, vaid kui jätkuvat, pikaajalist projekti, millel on ebaselge algus ja lõpp[139] ning mille keskmes on selle enda loomise kogemus[140]. Just sellesse protsessi on kaasatud ka publik ning varasem „vaataja" positsioneerub nüüd kui kaaslooja või osaleja[141]. Osaluskunsti eesmärgiks saab aktiviseerunud vaataja ning publik kui tähendusrikka rolliga tegutsejate kogum pärismaailmas[142]. Võib öelda, et kunstnik ja teoses osaleja astuvad risoomsesse sõltuvussuhtesse – kunstnik sõltub oma välja pakutud situatsioonis osaleja loomingulisest valmidusest just nagu teose protsessis osalejad sõltuvad kunstnike mõistetest ja juhistest[143]. Kuna tihti jääb osaluskunstis ebaselgeks, kuidas kunstniku-osaleja vastutus siiski jaotub, tekib eetiline küsimus kunstniku töömetoodikast publiku kaasamise juures. Kunstnikke, kes kasutavad osalejaid ära enda kunsti teostamiseks, saab eristada neist kunstnikest, kes

---

137 C. Bishop, Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, lk 6.

138 C. Bishop, Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, lk 2.

139 Samas.

140 P. Helguera, Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook. New York: Jorge Pinto Books, 2011, lk 1.

141 C. Bishop, Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, lk 2.

142 J. Langlois, D. Sabelli, Antagonistic spaces: on small, interventionist and socially engaged public art, lk 197.

143 C. Bishop, Participation and Spectacle: Where Are We Now? Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011. Ed. N. Thompson, Cambridge: MIT Press, 2012, lk 41.

rakendavad empaatilist kaasamist; andes osalejale enda kõrval võrdse rolli viiakse kunstipraktika tulemusteni, mis saavad teoks ühisel pingutusel. Seda meetodit püüab rakendada ka BCL. Kollektiivi „väline" iseorganiseerumise vorm ei ole mitte ainult katusealune kunstnikele, hõlbustamaks nende tööprotsessi, vaid ka n-ö kontaktiplatvorm kohalike kodanikega – seda kõike aga ikkagi algatuse „sisemise" motivatsiooni teenistuses.

Osaluskunst ei tegele siiski ainult protsessiga, vaid keskendub enda poolt loodavatele tähendustele, mis väljenduvad ka objekti, pildi ja/või loona. Viimane on oluline kokkupuutepunkt kunstniku ja „teisese" ehk esialgses protsessis mitte osalenud publiku vahel[144]. Ka hiljem lisanduv publik saab tänu projekti protsessis sisalduva ja tulemuseks/kokkuvõtteks olevaga suhestudes kätte oma kogemuse. Projekti valmimisega seotud kontseptuaalsus vormistatakse üldjuhul viisil, mis on ka traditsioonilisemas mõttes kunsti „vaataja" poolt hoomatav.

3.3.3 Sotsiaalselt sekkuvate projektide labor

BCLi esialgsed projektid adresseerisid kõik mingil viisil erinevaid Windsori linnaga seotud aspekte[145], kuid kodukohas isealgatatud tegevusest omandatud tööriistakastiga on hiljem tegutsetud ka mujal. Positiivsetele arengutele tõuke andmise eesmärgil on ka teistes kontekstides püütud korda seada, kritiseerida, esile tõsta ja teistmoodi ette kujutada linnu, millega kollektiivi liikmed parasjagu kokku puutuvad[146]. Suur osa BCLi kui valdkonnaülese uurimiskogukonna tööst on seotud iseenda paikadega suhestumise viiside analüüsimisega ning kriitiliselt silma jääva adresseerimisega, kulmineerudes projektidena avalikus ruumis[147]. BCLi praktikaga loodetakse ajapikku ühiskonnas sisendada vastuvõtlikkust loominguliste sekkumiste usaldamiseks ning probleemidele lahenduste otsimist väheste

144 C. Bishop, Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, lk 9.

145 S. Margolis-Pineo. Make this Better: An Interview with Broken City Lab – Bad at Sports, http://badatsports.com/2012/an-interview-with-broken-city-lab/ (vaadatud 12. II 2016).

146 About. – Broken City Lab, http://www.brokencitylab.org/about/ (vaadatud 5. II 2016).

147 J. Langlois, D. Sabelli, Antagonistic spaces: on small, interventionist and socially engaged public art, lk 194.

ressursside kasutamisega[148], milleks just kunst ja iseorganiseerumine häid võimalusi annavad.

„Katkisest“ linnast sai BCLi jaoks labor ehk elujõuline ja dünaamiline eksperimenteerimise koht, milles kohaspetsiifiliselt tegutsedes harutada lahti paikkonna olemus ning viidata võimalikele alternatiividele[149] „Labori” mõistega tähistatakse katsetamist, teadmiste kogumist ja lahenduste otsimist, rõhutades, et kunst ei arene ettemääratud eesmärgi kohaselt ning seda ei saa lõplikult ette planeerida. Kaasaegses kunstis on taas tegemist aktuaalse meetodiga töötamaks kunstiväljast väljaspool, mis antud juhul on olulisel kohal ka BCLi eelistatud meetodites. Kunstnik õpib uurimistöö, osaluse ja kaasamise kaudu tundma konteksti, millega töötab. Siinkohal tekivad seosed eelnevalt analüüsitud ERfSi omaalgatusliku vormi, kunstniku-uurija positsiooni ja ideega kunstnike kollektiivist kui „uurimiskogukonnast”.

Esialgu kollektiivi poolt loodud tekstiteosed ei toetunud veel otsesele kogukonna kaasamisele, vaid väljendasid kunstnike endi antagonistlikku tundlikkust vastusena linnas kogetule[150]. Üheks olulisemaks BCLi tekstil põhinevaks ja kollektiivi isiklikku lähenemist üldiseloomustavaks projektiks sellest perioodist oli 2009. aastal teostatud „Cross-Border Communication”; see tabas tühimikku, mis kunstnike jaoks kodukoha tunnetuses eksisteeris, adresseerides kahe sarnase saatusega naaberlinna, Detroiti ja Windsori omavahel kaotatud kontakti. Toimus seeria sümboolseid, poeetilisi ja deklaratiivseid avaldusi, mis projitseeritult Windsori veepiiril asuva hoone seinale olid loetavad ka Detroitist. Teostusega viidati Jenny Holzeri tekstiprojektsioonidele ning Rafael Lozano-Hemmeri suuremõõdulistele avalikele installatsioonidele. Visuaalselt esteetilise tulemuse asemel olid olulised mõtted, mis oleksid loetavad läbi erinevate poliitiliste, sotsiaalsete ja majanduslike vaatenurkade[151]. Sarnasel teemal loodi mitmeid teisigi tekstiga seotud alaprojekte ning kokkuvõttev trükis „How to Forget the Border Completely” (2011). Teiste kollektiivi poolt

---

148 N. Berg, Life Inside the Broken City. – CityLab 20. VI 2012, https://www.citylab.com/life/2012/06/how-mend-broken-city/2324/ (vaadatud 15. II 2016).

149 S. Margolis-Pineo. Make this Better: An Interview with Broken City Lab – Bad at Sports, http://badatsports.com/2012/an-interview-with-broken-city-lab/ (vaadatud 12. II 2016).

150 J. Langlois, D. Sabelli, Antagonistic spaces: on small, interventionist and socially engaged public art, lk 194.

151 Samas.

loodud ajutiste tekstiinstallatsioonide seas võib välja tuua ka eelpool nimetatud projektid „Make This Better" (2010-), „Reflect On Here" (2011) ja „Alive & Well" (2011).

Lisaks kollektiivisisesel koostööl põhinevatele avaliku ruumi teostele on BCLi praktikas määraval kohal ka laiema sotsiaalse kaasamisega projektid, mis võtavad oma keskseks meediumiks kogukonnaloome ja sotsiaalsuse enda. Iseorganiseerumine annab siinkohal kunstnikele võimalused uuteks kokkupuudeteks ühiskonnaga iseenda kehtestatud tingimustel. BCLi osalusprojektides kombineeruvad nii analüütiline kui ka afektiivne, millel on oma avatuses potentsaiaali hargneda risoomina ka laiemasse ühiskonda.

Näiteks projektides „Storefront Residencies for Social Innovation" (2010) puhul kutsuti 30 päeva jooksul erinevaid kunstnikke, kirjutajaid, disainereid, arhitekte, arhivaare ning teisi soovijaid hõivama ühe ruumi Windsoris, sekkumaks linnakodanike igapäevaellu. Lähtepunktiks võeti Windsoris probleemiks olev kõrge üürimäär ja kunstnike hinnangul mittetoimivad majanduslikud strateegiad ning püüti käivitada uut kujutlusvõimet. Lisaks kogukonnakeskuse formaadile kasutas BCL linnale omast kokku tulemise vormi ka projektis „City Councelling Session #1" (2011), mis kujutas endast reaktsiooni linnavõimu korraldatud avalikule kogukonna infokogunemisele eesmärgiga esitleda infot tulevase infrastruktuuri projekti kohta. Kollektiiv võõrustas linnakodanikke omakorda enda loodud platvormil, et luua avalik kriitiline diskussioon linna tuleviku üle – ettevõtmine, milles linn oli eelnevalt ebaõnnestunud. Tähelepanu saavutamiseks olid istungi käsikirjalised märkmed projitseeritud reaalajas linnavalitsuse hoonele. Sarnast kunstnike ja linnaelanike „kokkutulekut" linnaga taotlesid ka BCLi lühiajalisemad projektid nagu näiteks "Civic Space" (2012-2014), „Save the City Series" (2010) ja „Text In-Transit" (2009).

Tekstide kasutamisega on jätkatud ka mitmetes kogukonda otseselt loomisprotsessi kaasavates projektides. Näiteks kutsus „The Letter Library: A Collection of Alphabetic Interventions" (2012) laenama BCLi liikmete poolt loodud tähestikust, et pealkirjastada linna enda ümber ning seeläbi kollektiivselt taastada ja luua isiklikke avalikke narratiive linna tuleviku kohta. Kodanike loodud ajutised installatsioonid pildistati üles kaameratega, millega BCL neid varustas, ning tulemuseks moodustus kõigist pealkirjadest koosnev fotoarhiiv. Sellise mängulise linnaga suhestumise ja probleemidele loovate lahenduste otsimisega tegelesid ka projektid „Unrest Everywhere" (2012), „Regret & Resolve" (2013)

ning „Things Worth Saving" (2010). Ka nende puhul andis BCL kodanikele kätte vahendid ja esialgsed juhendid, mille abil nad end avalikus ruumis väljendada said, taastades selle kogemuse läbi linna kui süsteemi üle omanditunde.

3.3.4 Sotsiaalsed projektid institutsionaalses süsteemis

Kuigi BCL on tegutsenud enamasti avalikus ruumis või muudes ise leitud või hõivatud asukohtades, esitletakse sageli projektide ka traditsioonilisematel näitusepindadel, andes nii sellele uusi väljendusvõimalusi. Erinevalt 1960ndate alternatiivsetele *artist-run space*'idele, mis põhinesid eeskätt hierarhilisel vastandumisel, võib BCLi sotsiaalkriitiline risoomsus väljenduda ka koostöös n-ö traditsioonilisemate (kunsti)institutsioonidega. Kollektiivi eesmärk galeriide kasutamisel on jätkuvalt adresseerida seda, mida kogetakse tänaval, kuid vaadelda situatsiooni rohkem distantsilt, arvestades mõlemas ruumis sisalduvat poliitilisust. Huvist raamistada oma tegevus jätkuvate ruumiuuringutena, katsetatakse efemeerse sotsiaalse praktika kunsti representeerimise problemaatikaga[152]. Tegemist on teadliku mängulisuse ja enda praktika mobiilse vormi rakendamisega erinevates situatsioonides, millega BCL toetab oma vaba uurimusliku praktika jätkusuutlikkust.

Linnaruumis tegutsedes on päevakorral ka dilemma, kas sõlmida ametlik koostöö linnaga või tegutseda illegaalsuse piirimail. Esimesel juhul valitakse kehtiva võimuga dialoogi astumine, mis võib viia väga viljakate tulemusteni, kuid samas riskitakse osaluskunsti (näilise) instrumentaliseerimisega. BCL on oma töös aga siiski valinud teise variandi – süsteemiga paralleelselt tegutsemise – mis tagab kunstnike sotsiaalsetele projektidele laiema ulatuse. Ilma hierarhilise vastandumiseta hõlmab risoom suuremat (ühiskondlikku) ala. Sarnased ohud kõrvalekalleteks oma eesmärgist võivad mittetulundusühingu staatuses kollektiivi ähvardada ka välise rahastuse taotlemisel. BCLi algataja Justin Langlois on aga nentinud, et rahastuse küsimise protsessiga saavad võimalikuks hoopis viisid, kuidas nihutada institutsioonide mandaate ja piire; kui toetust saab kunstnike alternatiivne ruum, on sekkutud levinud arusaamadesse kunsti väljundite piiridest[153].

---

[152] J. Langlois, D. Sabelli, Antagonistic spaces: on small, interventionist and socially engaged public art, lk 194.

[153] Samas.

BCL on sihiks võtnud probleemide teadvustamise ning kunstile omaste vahenditega linnas nähtavate jälgede jätmise linnakodanike arvamustest, mis muidu löögile ei pääseks. Risoomis võimaldub kunstnikel kui kogukonnaaktivistidel taktikaliselt ühiskondlikele probleemidele läheneda ning töötada otse kogukonnas ja koos sellega. Moodustub meedium, et esitada reaalseid väljakutseid ja eeskuju ühiskondlikele muutustele. BCL pakub sellega välja omamoodi iseorganiseeruva labori mudeli, mis lähtub otse kodanike vajadustest ja tegudest, mitte ei jää ootama linnavõimude liigutusi loodetavates arengusuundades. End kinnitab uus sotsiaalne kord, mida iseloomustavad osalus, võimule esitatav väljakutse ja distsipliinide sildamine[154]. BCLi omaalgatusliku töö vormist saab seega nii antagonismi kui ka positiivset arvamuste paljusust toetav ühiskondlik eeskuju, milles ilmneb tugevalt kunstnike iseorganiseerumise „välist vormi" juhtiv „sisemine" motivatsioon.

[154] N. Thompson, Living as Form – Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011. Ed. N. Thompson. Cambridge: MIT Press, 2012, lk 19.

4. ISEORGANISEERUMINE JA RISOOMSED PRAKTIKAD

Olles kogu magistrantuuriõpingute jooksul olnud seotud omaalgatusliku praktikaga ja selle olemust ka paralleelselt mõtestada püüdnud, on Rundumi kui tudengite initsiatiivi lõppfaas viinud uuesti küsimuseni kunstnike omaalgatustest. Ühelt poolt seisneb küsimus nende rollis ja võimalustes kunstiväljal, ja ehk ka ühiskonnas laiemalt, ning teisalt ka omaalgatuste tähenduses ja ülesehituses/organisatoorses pooles neid algatavatele kunstnikele. Teinud läbi esialgse – võiks öelda, et noorte algatusele omase ekspressiivse –etapi, on Rundum jõudnud punkti, kus grupil on tekkinud vajadus uuesti lahti mõtestada iseorganiseerumine. Seda mitte nüüd enam tudengite vajadustes lähtudes, vaid kui juba kunstiväljal tegutsevate kunstnikena. Kuidas jätkata organiseerimist, kuid seejuures jääda eelkõige ikkagi kunstnikeks ning kuhu see tegevus omakorda välja võib ulatuda?

Uurimistöösse koondatud näited on valitud esindama sellised kunstnike omaalgatusi, mis ei tegutse peaasjalikult ainult näituseruumiks olemisega, vaid otsivad, lähtuvalt selle tegijatest ja laiemast kontekstist, ka muid ruumilisi ja diskursiivseid väljakutseid. Kõige selle taustal on keskne küsimus, kuidas üldse käsitleda kaasaegset kunstnike iseorganiseerumist olukorras, mis sisaldab hulganisti erinevaid vorme ja lähenemisi. Ajalooline kunstnike iseorganiseerumise olemus, mis on *artist-run*'ile selle algse definitsiooni andnud, on oma tähenduses muutunud ja iseorganiseerumist varasemalt saatnud alternatiivsuse-taotlus lahustunud. 1960ndatel tekkinud kunstnike grupeeringud, mis määratlesid endid iseorganiseerunutena, vastandusid olemuslikult n-ö peavoolu institutsioonidele. 1990ndateks muutus iseorganiseerumise kui sellise defineerimine kunstimaastikul keerulisemaks, kuna lisandus lai variatsioon erinevaid praktikaid ja eesmärke. Kaasaegseid omaalgatusi, mis tegutsevad juba hoopis teistsuguses ühiskonnas ja kunstimaailmas, peabki käsitlema teistel alustel.

Maibritt Borgen eristab 1990ndatest peale moodustunud iseorganiseerunud kunstikollektiivide tegevustes „sisemisi" ja „väliseid" motivatsioone. „Sisemised" motivatsioonid seonduvad siin ideoloogilise laetusega, „välised" aga iseorganiseerumise kui kollektiivse töömudeli vormiliste hüvedega, milleks on eeskätt nii teatav loominguline kui ka korralduslik vabadus. Käesolevas uurimistöös rakendan ka risoomi mõistet, mida filosoofid Gilles Deleuze ja Felix Guattari on kasutanud postmodernse ühiskonna kirjeldamiseks, kuid see sobitub hästi ka tänapäeva iseorganiseerumise iseloomujoonte

määratlemisel. Toetudes Maibritt Borgeni käsitlusele, paigutubki kaasaegne iseorganiseerumine just risoomse maailmakorra tekkimisse 1990ndatel aastatel. Sellest alates saab kunstnike iseorganiseerumist vaadelda kui mitmekesist diskursust, mis sisaldab paralleelselt ja läbipõimunult nii „sisemisi" kui ka „välimisi" vorme, kuid seejuures on varasema püüdluse alternatiivsusele asendanud orienteeritus laiema kontekstiga ühenduses olevale eksperimenteerimisele. Vastupidiselt omaalgatuste alternatiivsust taotlevale positsioonile, võib kaasaegse iseorganiseerumise ühe peamise motivatsioonina näha just teadlikult selle risoomsest, uusi võimalusi loovast potentsiaalist ammutamist.

Kaasaegse ühiskonna käsitluses kujutab risoom endast detsentraalse käitumisega süsteemide mustreid ning nende vastastikust toimimist. Ka kunstnike omaalgatustele ennustatakse just risoomset tulevikku[155] – pidevat erinevate tegevusliinide esile kerkimist kinnise struktuuri asemel. Risoomina saab kunstnike iseorganiseerumist seega vaadelda kui pidevat leiutamise protsessi, mis vastandub jäigema institutsionaalse raamistikuga kunstipraktikatele. Kokkuvõttes tähendab risoomsus midagi sellist, mis võiks välja kasvada kunstnikust endast, vastandudes mingile n-ö pealesunnitud välisele vormile.

Eelnevate peatükkide põhjal tuleb välja kolme kunstnike omaalgatuse näite – Rundum, Enough Room for Space ning Broken City Lab – risoomsus, kuivõrd kõigi kolme praktikaid iseloomustab paindlikkus, dünaamilisus, eksperimentaalsus ning pigem protsessile ja kokku tulemisele kui lõpp-produktile fokuseerimine. Risoomsus, mis olemuselt tähendab struktureeritust mitmesuse, mitte ühese positsiooni põhjal, väljendub tutvustatud näidete hübriidses vormis ja tegevuskavas ning seotuses spetsiifiliste väärtustega tegijate ja kaasatud kogukonna jaoks. Algatusele antakse mitmeid funktsioone lähtuvalt tegijatest, kuid risoomse mudelina on lisaks isiklike hüvede toetamisele alati tegemist veel millegi muuga – näituste ning kunstiprojektide esitlemise ja produktsiooni kõrval tulevad esile ka erinevad kogukonna kaasamise viisid ja hariduslikud aspektid. Väljundid on paljuvormilised ja voolavad, ühendades teooriat ja praktikat, diskussiooni ja eksperimentaalsust ning kaasates nii algatajaid endid kui ka väljastpoolt tulijaid.

---

155 The Artist-Run Space of the Future, lk 5.

Kui kolme uurimisjuhtumit omavahel võrrelda, on Rundumi lähtepunkt pigem hariduslik, ERfS esindab teatavat professionaliseerumise aspekti – loodud on platvorm, mis hõlbustaks nii kontaktide loomist teiste kunstnikega kui ka kollektiivset (praktilist) eksperimenteerimist –, BCL seondub aga sotsiaalsete praktikatega. Rundum loob erinevaid näituste formaate, publikuprogrammi ja projekte vastavalt esilekerkivatele võimalustele, ning muudab selle kõige juures sageli oma asukohta, kuid keskne väärtus tegijate kui noorte kunstnike jaoks seisneb eelkõige iseenda poolt juhitud ja avatud katsetamises, küsimuste esitamises ning seeläbi kasvamise protsessis. ERfS toetab samuti algatavate tegijate pidevat vaba arengut, kuid seda juba elukutseliste kunstnike igapäevase loomepraktika poolt dikteerituna. BCL erineb Rundumist ja ERfSist selle poolest, et rakendab iseorganiseerumise risoomset paindlikkust leidmaks lahendusi oma (linna) kogukonna probleemidele. Kunstnike tegevusest saab siin ühtaegu nii eeskuju kui ka väljund ühiskondlikele protsessidele. Hariduslike eesmärkidega lähenemised, olgu siis kas rohkem kunstnike endi uurimistööle keskendunud või avalikku dialoogi suunatud, on lisaks Rundumile olulised ka teistes näidetes – seda nii ERfSi kunstnike kollektiivses, sageli uurimusliku iseloomuga töös kui ka BCLi avalike töötubade ja loengute formaadis. Samuti on läbivalt oluline kogukond, millesse algatus tunneb end kuuluvat ja mis võib taaskord, olenevalt praktikate avatuse skaalast, olla rohkem kunstnike ja nende töövälja ümber koonduv või laiema ühiskondliku kandepinnaga.

Käesolevate näidete põhjal tõestub, et risoomile omaselt on käsitletud omaalgatused olulisel määral suunatud neid ümbritseva keskkonnaga eksperimenteerimisse. Risoomsus kui termin kätkeb endas juba olemuslikult osalust määramatult laia ulatusega ühenduste võrgustikus. Mitmekülgse praktika juures on oluline nii lähtumine tegijatest endist kui ka neile olulise (kunsti)kogukonna spetsiifilistest vajadustest ja huvidest ning seega on iga valitud uurimisjuhtum väga eripärane. Rundumi tuumikgrupp leidis risoomsusest võimalusi eksperimenteerida uute kunsti näitamise vormide ja kohtadega, kuid pidas seejuures läbivalt oluliseks iseenda ja ka lähikonnaga jagatud vabavormilist õppeprotsessi; ERfSi jaoks võiks see tähendada viisi vabalt voolava ja kollektiivselt suunatud kunstniku tööprotsessi jaoks; ning BCL saab risoomiliku paindlikkuse kaudu võimaluse sotsiaalsete kunstnikena tegutseda otse kogukonnas sees ja sellega koos. Käsitletavate omaalgatuste näidetes avalduva risoomsuse ja selle eripäraste väljendusviiside kaudu tekkis uurimistöös kujutlus

kolmest erinevast risoomi rakendumisest kunstnike omaalgatuslikes praktikates: hariduslik perspektiiv, kunstniku töömudel, ühiskondlikud väljakutsed.

Kunstnike iseorganiseerumise käsitlemine risoomsena ei ole valmiskujuline struktuur, institutsioon ega sarnane enam selle ajalooliste eeskujudega. Ka iseorganiseerumist varasemast saatma jäänud nimetused „alternatiivne praktika" ja *artist-run space* on seejuures muutunud kõlbmatuks – ühelt poolt seotuna kunstnike omaalgatuste esimese laine peavoolust eemalduva protestiga ning teisalt liialt piirava kunstnike-keskse ideega, millele lisandub kodeering kaasaja kunstnike iseorganiseerumise seotusest institutsionaalsusega. Kunstnike iseorganiseerumist kui risoomi iseloomustab seevastu mitmesuste kogum ja olekute ringlus nii koosluste ülesehituses kui ka väljundites. Omaalgatuste risoomse loogikaga toimub kunstivälja pidev loomine, mis viib tegija oma vajadustest lähtuvalt otse selle struktuuride ümberpaigutamise sisse. Risoomses mudelis peitub kunstniku töö tõeline paindlik potentsiaal, mida selgemalt struktureeritud süsteemides (institutsioonides) sel määral ei ole.

Erinevused eelpool kirjeldatud risoomsete omaalgatuste ja näiteks *artist-run space*'i kui galeriimudeli vahel ilmnevadki peaasjalikult korralduslikul tasandil – risoomi liikuvuse ja muutlikuse asemel eksisteerib *artist-run space*'idel pigem üks fikseeritud asukoht ja pikemalt ette planeeritud programm, mis ei ulatu palju kaugemale näitusetegevusest ning ei ole tingimata algatajate isikliku loomingu sisulistest väljavaadetest motiveeritud.

Omaalgatuslike kunstipraktikate risoomsuse juures tasub mainida ka teatavat ohtu. Nimelt võib risoomsusele omane hübriidsus mõjuda ka fookust hajutavana. Sellisel juhul muutub risoomsus kui töömeetod omaette eesmärgiks ning tähelepanu läheb kunsti tegemise sisulisemalt poolelt risoomsuse kui vormilise struktuuri – olgu see pealegi dünaamiline ja olemuslikult raskesti defineeritav struktuur – säilitamisele. Kunsti ja kollektiivse agenda asemel kaldub rõhk siis põhimõtteliselt institutsionaalsetele aspektidele[156]. Ülepingutatud püüdlus risoomsusele võib iseorganiseerumise muuta „väliseks" vormiks, ning seejuures mitte selle kollektiivse ja toetava töömudeli mõttes, vaid omaette kampaaniana, mis ei leia

[156] K. Waugh. Delicate But Deadly. – Artist-Run Europe. Ed. G. Murphy, C. Mark, Onomatopee, Eindhoven, 2016, lk 151.

tegudes ausapõhjalist vastet ning asub konflikti organisatoorsete aspektidega[157]. Kuna risoom on pigem kujund kunstnike iseorganiseerumise vaimsusele, mitte selgelt järgitav eeskuju, peab iga omaalgatus risoomi liikumisjooned iseenda järgi looma, mitte käsitlema seda kui ettekirjutust paljuvormilisuseks. Seega võiks „risoomi" kasutada mitte iseorganiseerumise kui sellise üldisemaks uurimiseks, vaid pigem omaalgatuslike praktikate kui teatud risoomselt avalduvate dimensioonide või harude uurimisele – nagu siinses uurimistööd lühidalt ka hariduse, kunstniku töö ja sotsiaalsete kunstipraktikate perspektiivist katse on tehtud.

[157] Samas, lk 146.

KOKKUVÕTE

Käesolevas magistritöös uurisin kaasaegset kunstnike iseorganiseerumist, kasutades selleks risoomi kujundit. Lähenesin uurimisteemale isiklikel kaalutlustel, soovides ümber mõtestada kaasaegseid kunstnike omaalgatuslikke praktikaid ja nende tähendust nii tegijatele endile kui ka laiemale sootsiumile. Vaatluse alla tulid kolm eraldiseisvat uurimisjuhtumit: Rundum artist-run space (Eesti), Enough Room for Space (Belgia) ning Broken City Lab (Kanada).

Enne risoomi kontseptsiooni juurde siirdumist avan iseorganiseerumise mõiste ajaloolisemas võtmes. Vastandan kaasaegseid omaalgatuslikke kunstipraktikaid 1960ndatel Ühendriikides tekkinud *artist-run space*'idele, mis püüdsid pakkuda, nii ideoloogilises kui ka ülesehituslikus või vormilises mõttes, alternatiive n-ö kehtiva peavoolu kunstiinstitutsioonidele. 1990ndateks aastateks oli see alternatiivsete omaalgatuste sisuline ja ideoloogiline laetus hajunud, kuivõrd alternatiivsus kui selline inkorporeeriti paljuski just kunstiinstitutsioonide poolt ning paljud *artist-run space*'id said selle peavoolu osaks, mille vastu varemalt oli võitlus käinud. Alternatiivse ja institutsionaalse kunsti vahelised piirid hägustusid, kuivõrd mõlemad osapooled võtsid teineteiselt mitmeid elemente üle. Siitpeale saab Maibritt Borgeni käsitluse põhjal eristada iseorganiseerumise „sisemist" ja „välist" vormi. Vastupidiselt 1960ndate Põhja-Ameerika kunstnike omaalgatuste lainega kinnistunud iseorganiseerumise kui alternatiivse praktika ideest, on kaasaegse risoomse ühiskonna konditsioonis iseorganiseerumine vaadeldav samuti kui paljukujuline ja mitte tingimata kriitiline produktsioon.

Risoom kui termin on algupäraselt pärit botaanikast. Filosoofid Gilles Deleuze ja Felix Guattari kasutavad risoomi mõistet (postmodernset) ühiskonda kirjeldavas raamatus „Tuhat platood". Algse tähenduse järgi võib risoomi kirjeldada juurte rohkusena maapinnas; risoom tähistab taimede maa-aluste juurte tihedat ja laiaulatuslikku võrgustikku, mis sisaldab taimedele vajalikke toitainevarusid ning mille pungadest kasvavad omakorda uued taimed.

Deleuze'i ja Guattari tõlgenduses iseloomustab „risoom" kaasaegse ühiskonna dünaamilisi nähtuseid, mis on detsentraalsed, moodustuvad liikumises olevatest ja ainiti uusi kombinatsioone loovatest osadest. Risoomseid ühiskondlikke fenomene defineerib pidev muutuvus, laiahaardeline sidusus (teiste ühiskondlike protsessidega), mittehierarhilisus. Raamatu „The Artist-Run Space of the Future" koostajate kohaselt tähendab risoomsus

kunstnike iseorganiseerumise jaoks kasvavat hübriidsust. Tegemist on pluralistliku mudeliga, millel ei ole ei otsa ega algust, vaid pidev erinevate elementide esile kerkimine.

Käesolevas magistritöös tulevad eespool tutvustatud ajalooliste nihkumiste ning seejärel avatud teoreetiliste kontseptsioonide kaudu vaatluse alla kolm näidet kaasaegsest kunstnike iseorganiseerumisest: Rundum, Enough Room for Space ning Broken City Lab.

Rundum on viie Eesti kunstiakadeemia fotograafia osakonna taustaga noore kunstniku mobiilne omaalgatuslik platvorm, mis tegeleb nii erinevate näituseformaatide kui ka avaliku programmi loomisega; Enough Room for Space on kahe Belgia kunstniku initsiatiivil põhinev ja ajutisi töökollektiive moodustav algatus; ning Broken City Lab on kunstnike-kogukonnaaktivistide sotsiaalse praktika kollektiiv ja organisatsioon. Vastavalt iga, siinkohal risoomsena kirjeldatud omaalgatusliku grupeeringu spetsiifikale, tulevad fookusesse lisahariduslikud perspektiivid, kunstniku kollektiivsusel põhinev tööprotsess või laiem sotsiaalne kaasamine.

Näidete analüüsist tulenevalt kujuneb ettekujutus kunstnike omaalgatuslikest praktikatest, mille keskse risoomse väärtusena võib näha otse algatajate huvidest ja vajadustest lähtuvalt kulgevat õppeprotsessi, tuge kunstniku igapäevase töö vabale arengule ja kaasavat, otse kogukonna sees hargnevat sotsiaalset praktikat. Vaatluse põhjal on kaasaegsete kunstnike omaalgatuste märkimisväärsed risoomsed tunnused liikuvus ja muutlikkus (mitte jäik positsioon), mittehierarhiline vorm ja paljukujuline tegevus, milles kombineeruvad teooria ja praktika; oluline on uute võimaluste loomine (institutsionaalsele vastandumise asemel), kunstnike isikliku loomingulise töö toetamine ning suhete võrgustik, välisega ühendatus. Iga näite põhjal on püütud kaardistada just neile omast mudelit, protsesse ja väljavaateid tulemustele.

Rundumi kui risoomse omaalgatuse puhul on tegu tegijate enda poolt suunatud, liikuva ja paljuvormilise õppeprotsessi ning uute kunsti näitamise vormidega eksperimenteerimisega, mis lisaks tuumikgrupile on jagatud ka sellest väljaspool moodustava kogukonnaga. Selle asemel, et siduda ennast ühe konkreetse kinnisvaraga, on Rundum valinud nomaadse vormi. Töö- ja näitusepinna enam-vähem regulaarne vahetamine oli kollektiivile omaette eesmärgiks. Sellele viitab ka omaalgatuse nimi, mis tähendab saksa keelest tuletatult „ümber, ümberringi, ümbritsema". Ühtlasi väljendub Rundumi risoomsus vabavormilises

haridusprogrammis, mis ühendab omavahel noored, sageli alles haridust omandavad kunstitegijad ning oma valdkonnas juba kindlamalt kanda kinnitanud professionaalid.

Enough Room for Space on kunstnike poolt juhitud kollektiivne, projektipõhiselt voolav ja mitmekülgne tööprotsess. Erinevalt Rundumist on kollektiivil üks konkreetne projektiruum või n-ö kodubaas. Küll aga viivad ERfSi projektid kollektiivi väga erinevatesse kohtadesse üle maailma. ERfS loob algatavate kunstnike huvidest lähtuvalt ajutisi kollektiive, kuhu koonduvad – vastavalt käsiloleva projekti iseloomule – erinevate valdkondade spetsialistid, tegelemaks mitmesuguste uurimisküsimuste ja ülesannetega. Tööprotsess on alati paindlik ja moonduv ning ühe projekti raames on sageli mitmeid eri väljundeid.

Broken City Lab paigutub avalikku linnaruumi ning kasutab sellele omaseid vahendeid ja kogukonna kaasamist, et kujundada ning aktiveerida kunstnike iseorganiseerumise kaudu kriitilist teadlikkust kohalikus keskkonnas valitsevate probleemide suhtes. Kollektiivi risoomsus väljendub sotsiaalselt aktiivsetes kunstiprojektides, millede kaasautorid või -loojad on tihtilugu kohaspetsiifiliseks projektiks valitud linna kodanikud.

Magistritöö lõpuks järeldan, et risoomsus kui teoreetiline mõiste või kujund sobib hästi kirjeldama kaasaegseid omaalgatuslikke praktikaid, eeskätt eristamaks neid 1960ndate alternatiivsuse-taotlusega laetud iseorganiseerunud kunstikollektiividest. Erinevalt 60ndate omaalgatuslikest praktikatest defineerib tänapäeva omaalgatuslikke kollektiive dünaamilisus, laiahaardelisus ja isegi teatav laialivalguvus, aga mitte (tingimata) vastandumine institutsionaalsele kunstiväljale. Kolme valitud uurimisjuhtumi põhjal võib näha, kuidas risoom kui teatav töömetoodika võimaldab teatavaid lisavabadusi loomingulises ja organisatoorses töös. Risoomse mudeli puhul pole kunstniku ja organiseerija praktikate vahel enam nii definitiivseid jooni; risoomsus on midagi sellist, mis kasvab välja kunstnikust endast, vastandudes seega mingile n-ö pealesurutud välisele vormile. Sestap on risoomsus pidev leiutamise protsess, mis ei järgi kunstipraktikate ning organisatoorsete protsesside kombinatsioonides sedavõrd jäika tegevusraamistikku. Ühtlasi iseloomustab risoomseid kunstipraktikaid teatav väljapoole hargnemine. Risoom tähendab siin ühendatust teatud konteksti või sootsiumiga, olgu selleks siis kunstnike töö seondamine teiste valdkondadega või sotsiaalse teadlikkuse kasvatamine linnasisestes kogukondades.

Isiklikus plaanis, kui üks Rundum artist-run space'i asutajaliikmeid, soovisin enda jaoks (ümber) mõtestada omaalgatuslike kunstipraktikate olemust. Enough Room for Space ja

Broken City Lab toimisid siinkohal omamoodi eeskujudena. Viimaste omaalgatuslikke kunstipraktikaid analüüsides pean kõige olulisemaks seda, et risoomsus kui teatav töömetoodika toetab nimelt kunstnikele omast lähenemist loomingule ning ei piira seda ühegi jäiga struktuuriga. Tegelikult ei tasugi risoomsust võtta niiväga metoodikana, vaid pigem isegi teatava vaimsuse või mõttelaadina. Pean oluliseks rõhutada, et risoomi tuleks käsitleda vahendina, mitte omaette eesmärgina; vastasel juhul on oht, et paljuvormilisus muutub sedalaadi ettekirjutuseks, mis asub konflikti kunsti tegemise sisulisemate sihtidega. Kui vaadata käesolevat magistritööd teatava sissejuhatusena sellesse, kuidas kaasaegseid omaalgatuslikke kunstipraktikaid teoreetiliselt tõlgendada, siis edasiste uurimistööde puhul võiks täpsemalt jätkata risoomsuse erinevate ja spetsiifiliste väljundite uurimisega kunstnike iseorganiseerumises.

SUMMARY

Rhizomatic Perspectives in Artists' Self-organising

This master's thesis is a study of the contemporary self-orginisation of artists, which utilises the concept of the *rhizome*, as developed by Gilles Deleuze and Felix Guattari. The aim was to re-think certain contemporary practices of self-organisation in terms of their significance to both the artists themselves and a wider audience or social group. To this end, I chose three separate case studies for analysis: Rundum artist-run space (Estonia), Enough Room for Space (Belgium), and Broken City Lab (Canada).

Before utilising the concept of the rhizome in the analysis of these three examples of self-organisation, I expand on the latter concept itself with regard to its development through recent history. The term "artist-run space" became widely adopted in the United States during 1960s. At the time, artist-run spaces were very much distinguished from mainstream art institutions; their practices were ideologically charged and their founders defined self-organisation in opposition to institutionalised art practises, both in terms of content and structural aspects. By the 1990s, the ideological charge of such artist-run spaces had diffused, as their "alternative" attributes were incorporated by the very same institutional art scene they'd contrasted with, and many self-organising practices became a part of the mainstream. The distinction between alternative and institutional art scenes became hazy, as both parties began appropriating certain structural elements from one other. As Maibritt Borgen points out, from here on one can distinguish between the "inner" and "outer" forms of self-organisation. Unlike the artist-run spaces of the 1960s, which defined their self-organisational practices in terms of alternativity, contemporary artist-run spaces can be viewed as a multifaceted and not (necessarily) oppositional forms of self-organisation – indeed, as examples of the rhizome.

The rhizome, as a term, is derived from the discourse of botany. In its original meaning the rhizome describes a thick horisontal and widespread grouping of roots or stems, which gathers nutrients necessary for the survival of the plant and the production of further roots and shoots. The philosophers Gilles Deleuze and Felix Guattari, in their collaborative work "A Thousand Plateaus", use "rhizome" to describe our contemporary, post-modern society. In Deleuze & Guattari's rendition, the rhizome is ascribed to certain dynamic and de-centralised – that is, non-hierarchic – phenomena, which are constantly shifting and creating

new combinations of meaning. Rhizomatic social processes are in flux and widely interconnected, or entwined. In "The Artist-Run Space of the Future", the rhizome is defined with regard to the ever-expanding hybridity of self-organising practices; it is a pluralist model, which has neither beginning nor end, but is rather a perpetual fluctuation of various elements.

In this thesis, with regard to the historical shifts and theoretical concepts mentioned above, we look at three examples of contemporary self-organisation: Rundum is a mobile self-organised platform, which began as the collaboration of five (then) students from the department of photography of the Estonian Academy of Arts, and is focused on both experimenting with different exhibition formats and creating an inclusive public programme; Enough Room for Space is an initiative of two Belgian artists, a stage for the formation of various temporary work- and research-collectives; and Broken City Lab is a collective and organisation defined by the social practices of its communally active founders. In relation to each of these three self-organised collectives, which I consider to be rhizomatic, we will focus on (appropriately) both educational perspectives, a collective work process for artists, and aspects of wider social involvement.

As a result of the further analysis of these case studies, we form an idea of how rhizomatic self-organisational practices in art can be seen as beneficial to the distinct interests and needs of artists in terms of both education as well as everyday work and development. In addition, rhizomatic self-organisation is, by definition, inclusive, and thus expands these notions of education and development to a wider social collective. The rhizomatic characteristics of self-organisation include mobility and fluidity (as opposed to a concrete, rigid position), a non-hierarchic form and variable practices, which combine theory with practice. Other important aspects involve creating new prospects (both with and without the inclusion of institutional art organisations), supporting the individual work of artists, as well as creating a network of relations, which also extends beyond the field of art. I've expanded on the rhizomatic specifics of each of the three chosen case studies.

Rundum, as a rhizomatic artist-run space, is a multifaceted and nomadic process of study, which stems from the interests of its founders. Rundum is focused on experimenting with various forms of exhibiting – a process of study, which, in practice, includes not only Rundum's "official" members, but a wider local art community. Instead of tying down to

one specific and concrete property of real estate, Rundum has chosen to be more nomadic in form. The constant switching of work- and exhibition spaces is a definitive characteristic of Rundum. This is also evinced in Rundum's name; in its German origin, "rundum" means "all around", "completely" or "totally". The rhizomatic essence of Rundum is also present in the collective's freeform educational programme, which connects young and budding art students or artists with more experienced art professionals.

Enough Room for Space (ERfS) is a collective, fluid and versatile work process as defined by its founding artist members. Unlike Rundum, ERfS does have its own concrete project space or headquarters. However, ERfS-s projects take the collective to various places not just in Belgium, but around the world. ERfS creates temporary collectives, which include – depending on the specifics of the project – not just artists, but specialists from different fields beyond the art world. These collectives are involved in a dynamic and ever-morphing work process, which is always based on research and discussion, and can eventually have many outputs in terms of the final results of a project.

Broken City Lab is situated in the discourse of public space. Its members utilise means of social practices and inclusiveness in order to activate and develop critical knowledge around issues regarding inner city communities and city space. The collective's rhizomatic nature is expressed in socially active and inclusive art projects, whose co-authors or -creators are often the local citizens of a chosen site-of-project.

I conclude this master's thesis by stipulating that rhizome as a theoretical concept or figure is well-suited for the description of contemporary self-organisational art practices, especially in distinguishing them from their historical, ideologically charged, "alternative" counterparts – the artist-run spaces of the 1960s. Unlike the latter, contemporary self-organisational art practices are defined by collective dynamism, wide-spread inclusivity and even a certain characteristic dispersion. Contemporary artist-run spaces or processes are not, however, (necessarily) defined in terms of their opposition to the institutional art field. As exemplified by the three chosen case studies, a rhizomatic approach enables certain additional liberties in the creative and administrative work process of contemporary self-organised art collectives. Within the context of the rhizome, there are no definitive lines of distinction between the roles of artist and organiser; the rhizome is something that grows and extends from within the artist herself, as opposed to some kind of externally asserted

form or process. As such, the rhizome entails a constant process of creativity, inventiveness, which does not follow any strict course of action with regard to creating art or administrative work. The rhizome is also defined by its spread, its reach, its inclusiveness of other discourses, be it the involvement of other fields of specialty beside art or the development of critical discourse with various inner city communities.

On more personal terms, as one of the founding members of Rundum artist-run space, I wanted to (re)define the meaning of self-organisational practices for myself. In this regard, Enough Room for Space and Broken City Lab were not only examples in the sense of being case studies, but were somewhat also potential role models for Rundum. After analysing the self-organisational art practices of these examples, I think the most important aspect of the rhizome is that it benefits an artist-specific approach to creative work, since the rhizome does not impose any kind of strict, confining structures onto the work process. In fact, I recommend that one does not translate this rhizomatic approach not so much as a method, but as a certain way thinking, a kind of temperament. It's important to note that the rhizome should be taken as a means to an end, and not an end to itself. Otherwise there's a hazard that this multifaceted and dynamic form begins to conflict with its subject matter itself – that is to say, the creation of art. In conclusion, this master's thesis was written as an introduction into how contemporary self-organisational art practices could be theoretically defined. However, as the term "rhizome" has the tendency to dissipate with analysis, I would recommend any further studies to focus on the specific rhizomatic nature of distinct artist-run spaces and/or processes, rather than dwelling on the "rhizomatic" in self-organisational practices in the broad sense.

ALLIKAD JA KIRJANDUS

Intervjuud

M. Djikman, intervjuu. Küsitles K. Õllek, 7. VI 2015. Märkmed autori valduses.

J. Langlois, intervjuu. Küsitles K. Laas, 14. VI 2015. Märkmed autori valduses.

Trükised/ Monograafiad

Artist-run space as public gallery. Edited conversation between PP/S and Gavin Wade. – Artist-Run Europe. Ed. G. Murphy, C. Mark. Eindhoven: Onomatopee, 2016.

C. Bishop, Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London, New York: Verso Books, 2012.

C. Bishop, Participation and Spectacle: Where Are We Now? Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011. Ed. N. Thompson, Cambridge: MIT Press, 2012.

M. Borgen, The Inner and Outer Form of Self-Organisation. – Self-organised. Ed. J. Ault. London: Open Editions, 2013.

N. Bourriaud, Relational Aesthetics. Dijon: Les Presses du réel, 2002.

J. E. Bowman, Midwest: an imagined settlement for the artist-led. – Artist-Run Europe. Eds. G. Murphy, C. Mark. Eindhoven: Onomatopee, 2016.

V. Connor, Brown Studies and Artist-Led Enthusiasm. – Artist-Run Europe. Eds. G. Murphy; C. Mark. Eindhoven: Onomatopee, 2016.

G. Deleuze, F.Guattari, A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2005 [1987].

G. Detterer, The Spirit and Culture of Artist-Run Spaces – Artist-run Spaces: Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s. Eds. G. Detterer, M. Nannucci. Zürich: JRP-Ringier, 2012.

B. Drabble, On De-Organisation. – Self-Organised. Ed. J. Ault. London: Open Editions, 2013.

M. Ektermann, Non Grata kui kollektiivne praktika. Kunstiajaloolised ja sotsioloogilised perspektiivid. Magistritöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse Instituut, 2009. Kättesaadav Eesti Kunstiakadeemia raamatukogus.

M. Ektermann, Omaalgatuslikud praktikad 00ndatel Eestis. Esimese laine kasvuraskused. Käsikiri, lk 1. Märkmed autori valduses.

P. Helguera, Alternative Time and Instant Audience (The Public Program as Alternative Space) – Playing by the Rules: Alternative Thinking/Alternative Spaces. Eds. S. Rand, H. Kouris. New York: apexart, 2010.

P. Helguera, Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook. New York: Jorge Pinto Books, 2011.

S. Hebert, A. Szefer Karlsen, D. Blamey, Foreword. – Self-Organised. Ed. J. Ault. London: Open Editions, 2013.

G. H. Kester, Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art. Berkeley, Los Angeles, California: University of California Press, 2013.

H. Krull, Risoom ja tuhat platood. – Kunst 1995, nr 2.

S. Lacy, Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle: Bay Press, 1995.

J. Langlois, D. Sabelli, Antagonistic spaces: on small, interventionist and socially engaged public art – The Everyday Practice of Public Art: Art, Space, and Social Inclusion. Eds. C. Cartiere, M. Zebracki. Abingdon: Routledge, 2015.

M. Lind, The Collaborative Turn. – Selected Maria Lind Writing. Ed. B. K. Wood. New York: Sternberg Press, 2010.

V. Michelkevičius, K. Šapoka, A yearlong conversation about the book, writing of histories, and imaginary and real struggles for independence in the Lithuanian art scene. – (In)dependent Contemporary Art Histories. Artist-run Initiatives in Lithuania 1987–2011. Eds. V. Michelkevičius, K. Šapoka. Lithuanian Inderdisciplinary Artists` Association (LTMKS), 2011.

J. Ribalta, Experiments in a New Institutionality. Relational Objects. – MACBA Collection 2002-2007. Barcelona: Museum d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.

I. Rogoff, Turning. – e-flux journal reader 2009. New York: Sternberg Press.

R. Rubinstein, Tributary or Source? – Playing by the Rules: Alternative Thinking/Alternative Spaces. Eds. S. Rand, H. Kouris. New York: apexart, 2010.

G. Sholette, B. Stimson, Introduction: Periodizing Collectivism – Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945 d. Eds. G. Sholette, B. Stimson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

M. Thams, H. Heilmann et al. – MAKING ROOM, Nordic Artists, Institutions and Artist Institutions of the Modern Breakthrough and Today. Eds. M. Thams, H. Heilmann et al. Copenhagen: Den Frie Centre of Contemporary Art, 2014.

N. Thompson, Living as Form – Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011. Ed. N. Thompson. Cambridge: MIT Press, 2012.

A. Triisberg, In and Out of the Institution: Independent Art Spaces in Estonia – (In)dependent Contemporary Art Histories. Artist-run Initiatives in Lithuania 1987–2011. Eds. V. Michelkevičius, K. Šapoka. Lithuanian Inderdisciplinary Artists` Association (LTMKS), 2011.

M, Volens. Rundum Artist-Run Space and Its Elusive Form. – Ed. H. L. Kaljo. Estonian Art 2014, nr 2.

K. Waugh. Delicate But Deadly. – Artist-Run Europe. Ed. G. Murphy, C. Mark, Onomatopee, Eindhoven, 2016.

J. Wesseling, See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher. Amsterdam: Valiz, 2011.

Internetiallikad

The Artist-Run Space of the Future. [e-raamat] Koostaja puudub. Greensboro: Institute of Applied Aesthetics, 2010, lk 5. Kättesaadav: http://www.applied-aesthetics.org/the-artist-run-space-of-the-future/ (vaadatud 2. II 2017).

About. – Broken City Lab, http://www.brokencitylab.org/about/ (vaadatud 5. II 2016).

About. – Enough Room for Space, http://www.enoughroomforspace.org/?erfors_page=about (vaadatud 5. IV 2016).

About. – Maarten Vanden Eynde, http://www.maartenvandeneynde.com (vaadatud 15. II 2016).

Artiest in huis – Enough Room for Space – Destelheide, http://www.destelheide.be/activiteit/artiest- huis-enough-room-space (vaadatud 5. IV 2016).

N. Berg, Life Inside the Broken City. – CityLab 20. VI 2012, https://www.citylab.com/life/2012/06/how-mend-broken-city/2324/ (vaadatud 15. II 2016).

Broken City Lab – Central Corridor Public Art Master Plan, https://centralcorridorart.wordpress.com/the-plan/chapter-five/case-studies-of-implementation- strategies/broken-city-lab/ (vaadatud 5. IV 2016).

M. G. Birchall, Socially engaged art in the 1990s and beyond. – OnCurating.org 2015, no. 25 (May).

K. Fullenwider, Art Therapy for a City on the Mend. – GOOD Magazine 23. I 2010, https://www.good.is/articles/look-art-therapy-for-a-city-on-the-mend (vaadatud 5. IV 2016).

H. Liivrand, Pool aastat kunstikommuuni. – Eesti Ekspress, Areen 12. IV 2006, http://ekspress.delfi.ee/areen/pool-aastat-kunstikommuuni?id=69018247 (vaadatud 12. II 2016).

S. Margolis-Pineo. Make this Better: An Interview with Broken City Lab – Bad at Sports, http://badatsports.com/2012/an-interview-with-broken-city-lab/ (vaadatud 12. II 2016).

News. – Jubilee, http://jubilee-art.org/?rd_news=enough-room-for-space&lang=en (vaadatud 6. IV 2016).

Projects. – Enough Room for Space, http://www.enoughroomforspace.org/?erfors_page=about (vaadatud 5. IV 2016).

N. Siepen, Å. Sonjasdotter, Learning by Doing. – e-flux journal #14.III 2012, http://www.e-flux.com/journal/14/61309/learning-by-doing-reflections-on-setting-up-a-new-art-academy/ (vaadatud 21. II 2017).

M. Vanden Eynde. – Revolve Magazine, http://revolve.media/maarten-vanden-eynde/ (vaadatud 5. IV 2016)

T. Veenre, Julgust olla väike, liikuv ja avatud. – Eesti Päevaleht 9. VIII 2011, http://epl.delfi.ee/news/kultuur/julgust-olla-vaike-liikuv-ja-avatud?id=55368248 (vaadatud 12. II 2016).

LISA. ILLUSTRATSIOONID

Illustratsioonide nimekiri:

Ill. 1 – linnuparv kui iseorganiseerumise mudel. Allikas: https://www.howitworksdaily.com/wp-content/uploads/2015/07/wallpaper-of-a-flock-of-flying-birds-hd-bird-wallpapers-1024x640.jpg.

Ill. 2 – risoomne võrgustik. Allikas: http://rhizomemedia.co/wp-content/uploads/2016/02/rhizome_1.jpg.

Ill. 3 – risoom. Allikas: http://chestofbooks.com/health/materia-medica-drugs/Textbook-Materia-Medica/images/Fig-196-Serpentary-rhizome-A-Virginian-B-Texan-Natu.jpg.

Ill. 4 – "artist-run" New York, 1960. John Cohen, Red Grooms. Allikas: https://greyartgallery.nyu.edu/exhibition/inventing-downtown-artist-run-galleries-in-new-york-city-1952-1965/.

Ill. 5 – "artist-run" Tallinn, 2013. Rundum artist-run space. Foto Rundumi arhiivist.

Ill. 6 – Joseph Beuys'i workshop, documenta 6, Kassel, 1977. Allikas: http://www.seismopolite.com/images/stories/no15/joseph%20beuys%20workshop%20space%20of%20the%20fiu%20during%20documenta%206%201977.jpg.

Ill. 7 – 1976. aastal New Yorkis asutatud ja senini toimiv kunstnike raamatupood Printed Matter. Allikas: http://www.tunicastudio.com/content/02-magazine/03-issue-no-4/03-conversations/01-printed-matter/3.jpg.

Ill. 8 – Rundum Showcase #5: Kristel Maamärgi, „Igapäevaselt eriline “. Lilleküla rongi ooteplatvorm, Tallinn. Foto Rundumi arhiivist.

Ill. 9 – Rundumi tuumikgrupi ühine teos „Assuming Control Until Further Notice” näitusel „Prosu(u)mer” – näituseruumi paigutatud liikumistundliku sensori abil pani eemalasuvas hoones liikuma linnaruumi suunatud valgusvihu. EKKM ja Lootsi 15, Tallinn 2015.

Ill. 10 – Rundum Prooviruum: Solveig Lønseth. Väike-Karja 5, Tallinn. Foto Rundumi arhiivist.

Ill. 11 – Rundumi vestlusring „Elu pärast ülikooli ehk kuidas saada hakkama (vabakutselise) kunstitöötajana?” #1. Vestlus Anu Vahtraga Lugemiku stuudios Okasroosikese loss, Tallinn. Foto Rundumi arhiivist.

Ill. 12 – Enough Room for Space'i projekti „Uncertainty Scenarios” raames toimunud seminar „Techniques to make you doubt”. Kunstiorganisatsiooni Fluent, Satander,

Hispaanias, 2016. Allikas: http://www.enoughroomforspace.org/?news=uncertainty-scenarios-at-techniques-to-make-you-doubt.

Ill. 13 – ERfS'i projekti „Performing Objects" alguses korraldatud MAP-IT sessioon. ERfS'i "peakontor" Brüsselis, 2014. Allikas: http://www.enoughroomforspace.org/?news=performing-objects-map-it.

Ill. 14 – ERfS'i projekti „Performing Objects" ühe kunstnik Bas Schevers'i isikliku väljundina Rotterdami Galerie gallery'is aset leidnud performance ja uute teoste esitlus, 2015. Allikas: http://www.enoughroomforspace.org/?news=performing-objects-bas-schevers.

Ill. 15 – Marjolijn Dijkmani fotoseeria „Orbis Terrarum" väljapanek Bristolis, Suurbritannias, 2011. Lisaks pildil ka edaspidi ERfS'i vestluste seeria „LUNÄ Talks" jaoks kasutatav laud. Allikas: http://www.aestheticamagazine.com/marjolijn-dijkman-theatrum-orbis-terrarum-spike-island-bristol/.

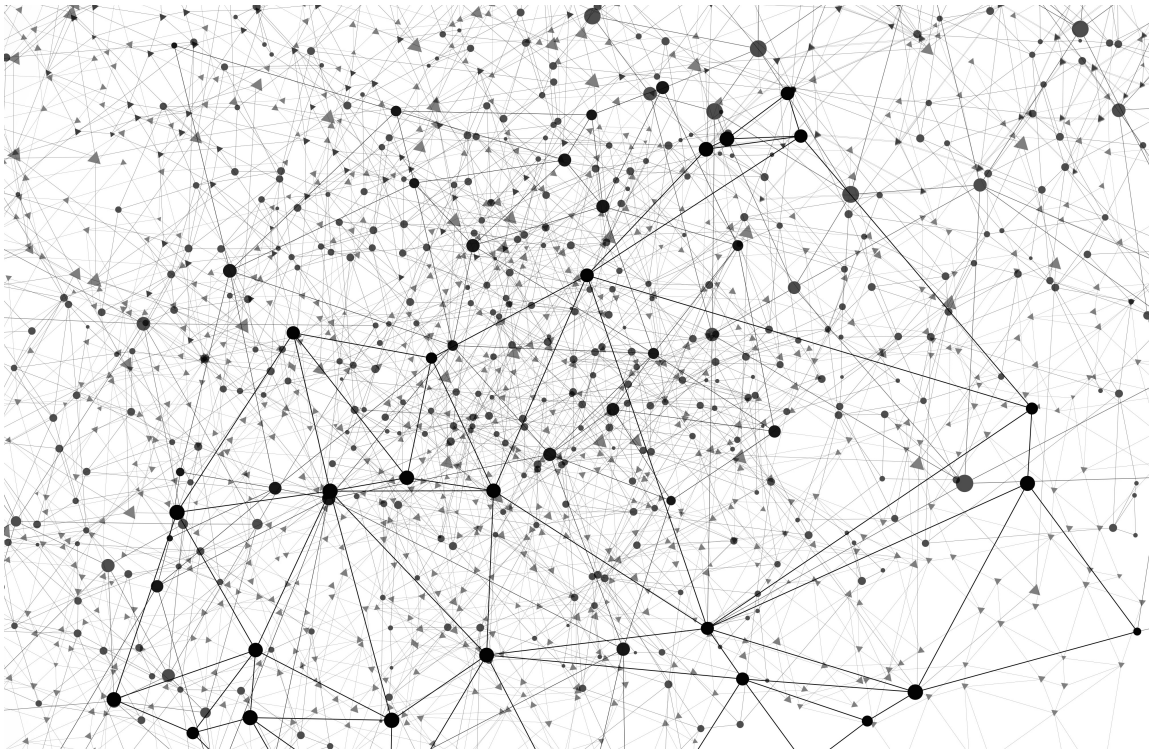
Ill. 16 – Broken City Lab'i kogukonnaliikmete tekste esitlev projekt „Text In-Transit" linnaliini bussides. Windsor, 2009. Allikas: http://i0.wp.com/www.brokencitylab.org/wp-content/uploads/2009/08/textintransit-640.jpg.

Ill. 17 – BCL'i liikete poolt kunstitudengitega läbi viidud seemnepommide töötuba. Windsor, 2008. Allikas: http://i1.wp.com/www.brokencitylab.org/wp-content/uploads/2009/08/seedbomb-640.jpg.

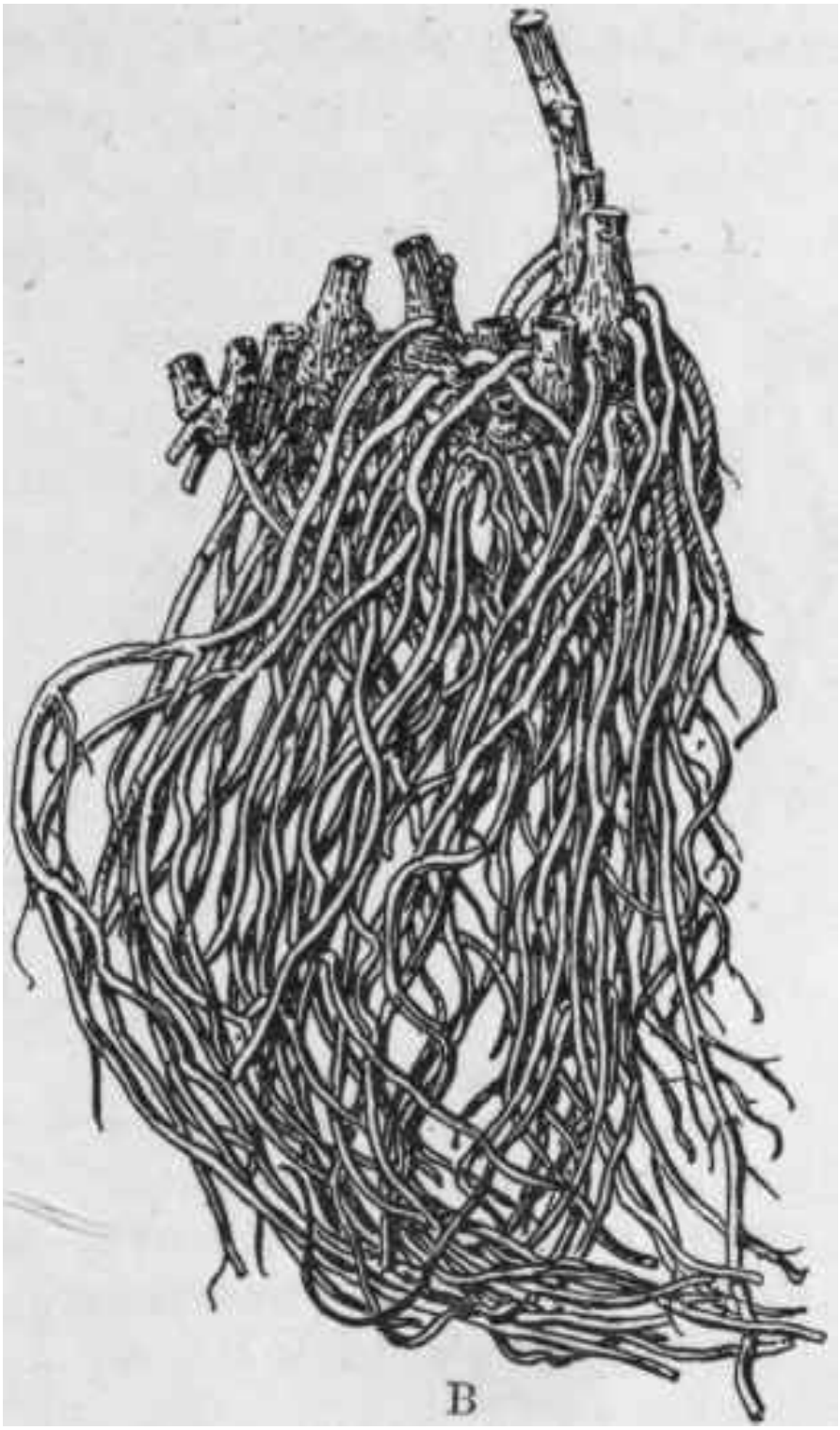
Ill. 18 – BCL'i videoprojektsiooni teos „Cross-Border Communication". Windsor, 2009. Allikas: http://i0.wp.com/www.brokencitylab.org/wp-content/uploads/2009/08/crossbordercommunication-640.jpg.

Ill. 19 – BCL'i poolt loodud kogukonnakeskus „Civic Space". Windsor, 2012–2014. Allikas: http://i1.wp.com/www.brokencitylab.org/wp-content/uploads/2013/04/IMG_0067-2.jpg.

Ill. 1



Ill. 2



Ill. 3

Ill. 4

Ill. 5

Ill. 6

Ill. 7

Ill. 8

Ill. 9

Ill. 10

Ill. 11

Ill. 12

Ill. 13

Ill. 14

Ill. 15

Ill. 16

Ill. 17

Ill. 18

Ill. 19

CURRICULUM VITAE

KULLA LAAS
sündinud 1991 Tallinnas
elab ja töötab Tallinnas
kullalaa@gmail.com

HARIDUS:

2014 Emily Carr University Art+Design'. Vancouver, Kanada (vahetusõpingud)
2013– Eesti Kunstiakadeemia, vabade kunstide teaduskond, fotograafia, MA
2010–2013 Eesti Kunstiakadeemia, vabade kunstide teaduskond, fotograafia, BA

KUULUVUSED:

2016– Eesti Kunstnike Liit, alates
2013– Rundum Artis-Run Space'i kaasasutaja ja liige

ISIKUNÄITUSED:

2015 „Kuu 24" (koos Tõnis Jürgensiga), linnafestival UIT, Tartu
2013 „Õnne nurgal" (koos Meriliis Kasemetsaga), Müürivahe 41 keldrikorrus, Tallinn

VALITUD GRUPINÄITUSED:

2015 „Prosu(u)mer" (koos Rundumiga), EKKM ja Lootsi 15, Tallinn, kuraator: David Raymond Conroy

2015 „Noorus kui elustiil" (koos Mari-Leen Kiipli, Kulla Laasi, Aap Tepperi ja Kristina Õllekiga), Tartu Kunstimuuseum, Tartu, kuraatorid: Marika Agu, Nele Ambos, Hanna-Liis Kont, Julia Polujanenkova

2014 „Rundum Showcase: Manifesta", Manifesta 10 paralleel-programm, Taiga loomelinnak, Moshkov pereulok 2, Peterburi

2014 „Ruumi lahusus", ISFAG, Tallinn, kuraatorid Sten Ojavee, Marten Esko

2014 „Mikro", (koos Mari-Leen Kiipli, Kulla Laasi, Aap Tepperi ja Kristina Õllekiga), Draakoni galerii, Tallinn

40

2014 „Raamatud! / Books!” Hobusepea galerii, Tallinn, kuraator Kaspar Tamsalu

2014 „Man can turn in a circle and in doing so turn towards any point at will”, Raja gallery, Tallinn

2013 „Pöördumised”, Hobusepea galerii, Tallinn, kuraatorid Anu Vahtra ja Reimo Võsa-Tangsoo

2013 „Aknast ei näinud muud kui taanduvat halli”, Katarsis Project Space, Tallinn, kuraator Laura Toots

2011 „August”, Muhu muuseumi koolimaja, Koguva küla

2011 „Life on screen/ Elu ekraanil”, galerii Metropol, Tallinn, kuraator Britta Benno

2010 „Avamine”, EAST Creative Space, Tallinn

MESSID:

2014 Rundum: Fotokunstimess „NÄITAMISEKS/MÜÜMISEKS”, Rundum Artis-Run Space, Tallinn

2013 Rundum: Fotokunstimess „NÄITAMISEKS/MÜÜMISEKS", Rundum Artis-Run Space, Tallinn

RESIDENTUURID:

2017 Väino Tanner Foundation. Mazzano Romano, Itaalia

STIPENDIUMID:

2015 Adamson-Ericu Noore Kunstniku stipendium (koos Rundumi kollektiiviga: Mari-Leen Kiipli, Kulla Laas, Aap Tepper ja Mari Volens)

2014 Eesti Vabariigi Kultuuristipendium

WORKSHOPID/LISAKOOLITUS:

2016 Galeristide meistrikursus, Eesti Kaasaegse Kunsti Arenduskeskus ja Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse Instituut

2014 „Hidden Echoes”, Eesti Kunstiakadeemia, vabade kunstide teaduskond, juhendaja Lucy Harrison (GB)

2013 Encounters Short Film & Animation Festival, New Film Journalism Workshop, Bristol, UK

2013 KUNO suvekool 55. Veneetsia biennaalil

2011 Graafilise disaini töötuba, Eesti Kunstiakadeemia fotograafia osakond, juhendaja Mikk Heinsoo

TÖÖ/PRAKTIKA:

2016 Eesti Fotokunstimessi, väliskunstnike sektsiooni kaaskuraator

2016 Eesti Kunstiakadeemia, projektijuht ja rahvusvahelise intensiivkursuse „Self-organising in Art" koordinaator

2015, 2016 Eesti Kunstiakadeemia, õppejõud

2015 „Aastavahetus Kinoteatriga" fotograaf, ETV

2015 Kumu haridusosakond, publikuprogrammi assistent

2014 Balti Filmi-ja Meediakooli tudengite lühifilm „Error" (rež. Joosep Ehasalu), filmikunstnik

2014 Kunstnik Dénes Farkase assistent (seejuures 55. Veneetsia biennaalil)

2013– Teater NO99, fotograaf

2013 Tudengi- ja lühifilmide festival Sleepwalkers, fotograaf

2012 Kunstnik Triin Tamme assistent Köler Prize´i nominentide näitusel. EKKM, Tallinn

2012 Balti Filmi-ja Meediakooli tudengite lühifilm „Peaosa" (rež. Doris Tääker), filmikunstnik

2010–2013 Balti Filmi-ja Meediakooli tudengite lühifilmide võtted, fotograaf

2012 16. Pimedate Ööde Filmifestival, vabatahtlik

2012 Tallinna Fotokuu: Eesti Fotokunsti mess, vabatahtlik

2012 Vanade fotode retušeerimine raamatule „Erich Kõlar: Kuulake ennast muusikasse" (toim. Tiina Mattisen)

AVALDATUD TÖÖD:

TSOON, nr 7, november 2016

Kolk, Madis. „Sportlase Song", Sirp, 25.11.2016

„Teatrielu 2014", koostajad Ott Karulin, Kristel Pappel

Kiwa. „Tantsija pöörijoon", Sirp, 05.07.2015

Soans, Hanno. „Pööritustunne aistinguturul", Sirp, 22.08.2014

Oidsalu, Meelis. „Kui metall põleks", Sirp, 14.02.2014

Toots, Annika. „Kohalolek Raja galeriis", Sirp, 24.01.2014

Oidsalu, Meelis. „Arutleva demokraatia poole”, Sirp, 20.12.2013
„NO99 Ministri viimased päevad”, Eesti Ekspress, 28.11.2013
Niineste, Mart. „Sakala tänava protokollid”, Eesti Päevaleht, 27.11.2013
Karulin, Ott. „See on nüüd”, Sirp, 22.11.2013
Looga, Alvar. „Tragöödia kui seisund ning elamise žanr”, Müürileht nr 24, 2012
Pesti, Madli. „Elatagu!” Sirp, 09.11.2012
„Kaks meest on ikka kaks meest”, Pere ja Kodu, november 2012
ERKI moeshow kataloog. Eesti Kunstiakadeemia, 2011
„Linna sees, enese ümber”, Sirp (lk. 16-17), 23.04.2010.

BIBLIOGRAAFIA:

„EKA fotograafia osakonna hingeelu”, Positiiv nr. 22, 2015
Karro, Piret. „Tühjus ja tarbimine”, Sirp, 02.10.2015
Vangonen, Joonas. „Noorusest, emotsioonideta”, Sirp, 17.04.2015
Karro, Piret. „Nooruse joovastusest kainenemine”, Müürileht, 02.04.2015
„Rundum Artist-Run Space and its elusive form”, Estonian Art nr 2, 2014
Schwede, Kristel. „Rundumiga prooviruumist pärisellu”, Positiiv nr 16, 2014
Preiman, Siim. „Ainulaadne ja asendamatu Rundum”, Sirp, 26.09.2014
Luiga, Martin „Pisteline kontroll pealinna galeriides”, 08.05.2014
Laas, Oliver. „Noorte näitus teoseid lahustavas ruumis”, Päevaleht, 22.05.2014
Toots, Annika. „Kohalolek Raja galeriis”, Sirp, 24.01.2014
Varblane, Reet. „Taas üks toimekas kunstipaik”, Sirp, 08.11.2013
„Rundum alustab!” Müürileht 29: sügis 2013
Laul, Mario. „Jalutuskäik galeriides: Enesepeegeldused ja tulevik”, Sirp, 25.04.2013
Ektermann, Maarin. „Aknast ei näitnud muud kui taanduvat halli”, Artishok, 16.04.2013
(http://www.artishok.blogspot.com/2013/04/aknast-ei-nainud-muud-kui-taanduvat.html)

TÖÖD KOGUDES:

The Carousel Collection
erakogud Eestis

Juhendaja kaaskiri Kulla Laasi magistritööle

Kulla Laasi magistritöö võtab vaatluse alla kaasaegsed kunstnike algatatud platvormid ning püüab selliste praktikate paljuses luua teatavat liigitust. Valides raamistuseks kaasaja omaaglatuslike praktikate erinemise ajaloolistest eelkäijatest, on laiemate ühiskondlike olude taustal loodud vastandus ajalooliste ning kaasaegsete algatuste vahel, millest esimesi on võimalik selgepiirilisemalt defineerida (näiteks oma "alternatiivsuse" või kontrakultuurilise enesepositisoneeringu kaudu), samas kui alates 2000ndatest esile kerkinud uutele praktikatele on väga raske nö näppu peale panna ning defineerida, mida nad endast kujutavad ning kus väljal asetsevad. Laas näeb selles mitmenäolisuses tugevat potentsiaali ning kasutades risoomi mõistet, kaardistab selle hoiaku mõjusid tegijate motivatsioonile, tööprotsessidele ja väljunditele. Valitud case study'id on piisavalt eriilmelised, et anda teatav ettekujutus kaasaegsete kunstnike omaalgatuste maastikust, tuues esile märksõnad nagu informaalne haridus, kollektiivne töö, kunstniku-korraldaja rollid, tegutsemine sotsiaalses sfääris jpm, kuid samas lisab risomaatilisuse kontseptsiooni kasutamine nende puhul tõesti ka teatava uue, korrastava-üldistava vaatenurga.

Magistritöö on oluline lisandus Eesti kunstiväljal toimuvate protsesside kaardistamiseks ja mõtestamiseks, analüüsides ühte kunstielu osa, mida seni pole süstemaatiliselt kindlasti mitte piisavalt käsitletud. Ühelt poolt annab magistritöö tulevastele uurijatele väärtuslikku informatsiooni Rundumi kohta, avades algatajate enda seisukohalt vaadates toimunud protsesse ning teiselt poolt asetab siinse algatuse laiemasse, rahvusvahelisse ja teoreetilisse raamistikku. Magistritööl on lisaks teoreetilisele raamistamisele kindlasti potentsiaal jõuda akadeemia lõputööde kontekstist välja ning hakata toimima kunstielus aktiivse tekstina, mille poole võiksid edaspidi pöörduda mitte üksnes antud teemaga tegelevad uurijad, vaid ka need, kes soovivad ise midagi ellu kutsuda.

Minu arvates väärib eraldi tähelepanu ja tunnustust ka Laasi julgus valida magistritööks puhtalt tekstiline vorm. Olukorras, kus tema senised õpingud on väljundina kasutanud teisi meediumeid, on teoreetilise magistritöö mahus uurimuse kirjutamine oma seniste oskuste ja teadmiste piiride nihutamine ning proovilepanek. Leian, et Laas on endale võtetud väljakutsega hästi hakkama saanud ning teinud noore kunstnikuna uurimise-kirjutamise protsessis suure hüppe tekstiliselt artikuleeritud ja argumenteeritud eneseväljenduse poole.

Valides oma juhtum-uuringuteks praktikad, millega on olnud isiklik kokkupuude kas algataja, kolleegi-korraldaja või tudengina, on kindlasti olnud üsna keerukas saavutada uurimistööks vajalikku distantsi - selle distantsi ning vaatlemisoskuse arendamine on olnud antud töö kirjutamise juures oluliseks kõrval-õppeproduktiks; kokkuvõttes leian, et Laas on sellega hakkama saanud. Oma uurimistöös nii näidete kui teoreetilise raamistiku valimisel on Laas olnud iseseisev ning tulemuseks olev loogilise ülesehitusega ja terviklik töö näitab, et tal on potsentsiaali tegeleda ka edaspidi loomeuurimuse valdkonnas. Lisaks loodan, et ta jätkab ka kunstnik-korraldaja kahepäise lohe taltsutamist, kuna neid, kes suudaksid korraga läheneda nii loomingulisel kui ka organisatoorsel tasandil, ei ole kunagi liiga palju.

Lugupidamisega,
Maarin Ektermann

10.05.2017