

Hüvasti,



KURAATOR / КУРАТОР / CURATOR
Tanel Rander

Svitlana Biedarjeva
Elo Liiv
Holger Loodus
Kateryna Lysovenko
Paulina Pukyte
Aliaxey Talstou
Kirill Tulin

Прощай,
Восток! Прощай,
Нарцисс!

Hüvasti,

Goodbye,
East! Goodbye,
Narcissus!

NARCISSU



Käesolev trükiis saadab Tanel Randeri kureeritud grupinäitust „Hüvasti, Ida! Hüvasti, Narcissus!“ Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis 15.04–4.06.2023.

Trükiis sisaldab tekste kuraatorilt ja koostajalt Tanel Randerilt ning osalevatelt kunstnikelt: Svitlana Biedarieva, Elo Liiv, Holger Loodus, Kateryna Lysovenko, Paulina Pukyte, Aliaxey Talstou ja Kirill Tulin

Tõlkijad ja toimetajad: Anita Kodanik, Keiu Krikmann, Maria Vassiljeva ja Mari Volens

Muuseumi 2023. aasta ja trükise graafiline kujundaja: Maris Nisu

Näituse projektijuht: Maria Helen Känd

Näituse meeskond: Dénes Farkas, Siim Hiis, Kadi Kesküla, Katariina Kesküla, Maria Helen Känd, Marlene Lahmer, Johannes Luik, Hans-Otto Ojaste ja Johannes Säre

Haridusprogramm: Anita Kodanik

Täname: Katariina Kesküla ja Marlene Lahmer

Toetajad: Eesti Kultuurkapital, Eesti Kultuuriministeerium, Tallinna Kultuuri- ja Spordiamet

Trükk: Lemon Print

Tiraaž: 500

ISBN: 978-9916-9783-1-3

© 2023 Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum ja autorid

Эта публикация сопровождает групповую кураторскую выставку Танеля Рандера «Прощай, Восток! Прощай, Нарцисс!» в Эстонском музее современного искусства 15.04-4.06.2023.

Публикация содержит тексты куратора и автора сборника Танеля Рандера и участвующих художников Свитлана Бедарева, Эло Лийв, Холгер Лoodus, Катерина Лысовенко, Паулина Пуките, Аляксея Талстоу и Кирилл Тулин

Переводчики и редакторы: Анита Коданик, Кейу Крикманн, Мария Васильева, Мари Воленс
Графический дизайнер издания и сезона ЕККМ 2023 года: Марис Нису

Руководитель выставочного проекта: Мария Хелен Кянд

Команда выставки: Денеш Фаркас, Сиим Хийе, Кади Кескюла, Катариина Кескюла, Мария Хелен Кянд, Марлен Лахмер, Йоханнес Луйк, Ханс-Отто Оясте, Йоханнес Сяре

Образовательная программа: Анита Коданик
Отдельная благодарность: Катариина Кескюла и Марлен Лахмер

При поддержке: Капитал культуры Эстонии, Министерство культуры Эстонии, Талльнский департамент культуры и спорта

Отпечатано в типографии Lemon Print

Тираж: 500

ISBN: 978-9916-9783-1-3

© 2023 Эстонский музей современного искусства и авторы

This publication accompanies the group exhibition Goodbye, East! Goodbye, Narcissus! curated by Tanel Rander at the Contemporary Art Museum of Estonia 15.04.–04.06.2023.

The publication contains texts by the curator and compiler Tanel Rander and the participating artists Svitlana Biedarieva, Elo Liiv, Holger Loodus, Kateryna Lysovenko, Paulina Pukyte, Aliaxey Talstou and Kirill Tulin

Translators: Anita Kodanik, Keiu Krikmann, Maria Vassiljeva, Mari Volens

Graphic designer of the museum's 2023 season and this publication: Maris Nisu

Exhibition project manager: Maria Helen Känd

Exhibition team: Dénes Farkas, Siim Hiis, Kadi Kesküla, Katariina Kesküla, Maria Helen Känd, Marlene Lahmer, Johannes Luik, Hans-Otto Ojaste and Johannes Säre

Educational programme: Anita Kodanik

Thanks: Katariina Kesküla, Marlene Lahmer

Supporters: Cultural Endowment of Estonia, Estonian Ministry of Culture, Culture and Sports Department of Tallinn

Printed at Lemon Print

Edition of 500

ISBN: 978-9916-9783-1-3

© 2023 Contemporary Art Museum of Estonia and authors

EKKM



Hüvasti, Ida! Hüvasti, Narcissus!

Tanel Rander

ALLASURUTU NAASMINE

Ida-Euroopa on mineviku külge aheldatud kollektiivne identiteet, mis põhineb üksnes sellel, et külma sõja ajal jagunes Euroopa kaheks – Idaks ja Lääneks. Ja kuigi see sõda lõppes ja raudne eesriie langes, jätkati kahe Euroopa eristamist ja mõttelist lahushoidmist. Algselt peeti selle põhjuseks „Lääne pilku“, mis vaatas Ida-Euroopa peale võõristuse ja umbusuga. Varane Ida-Euroopa diskursus põhines paljuski selle „Lääne pilguga“ spekuleerimisel, erinevuste rõhutamisel ja allasurutud mälu tegelemisel.

Ja siis korruga tekkis Idal justkui eneseteadvus. Allasurutud mälu kõrvale tekkis nostalgia. See, mida varem põlati ja häbeneti, muutus nüüd millekski eksootiliseks. Korruga muutus Ida-Euroopa populaarseks ja sai

endale kogu maailma tähelepanu. Aastatepikkune Vene propaganda koos Ukraina ründamise ja Krimmi annekteerimisega olid arvatavasti Ida esilekerkimise peamisteks põhjusteks. Võimalik, et tegemist oli allasurutu tagasitulekuga deformeerunud kujul. Mitte küll selle akuutse õudusena, mis tabas meid möödunud aastal. Vaid pigem kommertsliku palaganina, mille juured näisid kinnituvat vaid nõukogude impeeriumi tumedasse lähiminevikku. Kogu Ida-Euroopa kõiges oma mitmekesisuses leidis ennast „Uueks Idaks“ sildistatuna hiiglaslikult maa-alalt, mis jäi Aadria ja Balti mere ning Vaikse ookeani vahele. Riigid ja piirkonnad, mis olid vabanenud okupatsiooni alt, demokratiseerunud ja saavutanud iseseisvuse, leidsid end nüüd uuesti sellest geopolitiilisest sfäärist, kuhu nad 50 aastat kuulunud olid. See „Uue

Ida” nimeline laadateater pani Balti riigid üheskoos Venemaa, Balkani, Kesk-Aasia ja Kesk-Euroopaga käsikäes tantsima. Esiplaanile kerkisid ikka vene ja nõukogude kultuuri jäänukid nagu paneelmajad, *babuškad* ja *gopnikud*.¹ Siin-seal vilksatasid Georgi lindid ja Vene tankid. Ajastule omaselt ja sotsiaalmeedia võimendusel kujunes nüüd „lääne pilgu“ asemel „globaalne pilk“.

See kõik toimus möödunud kümnendil, mida võiks iseloomustada kui politiseerumise ja polariseerumise ajastut. Toimus Venemaa pehme jõu vohamine ja selle sujuv üleminek sõjaks ja vägivallaks. Kuid 2014. aasta sündmused ei toonud mingipärast kaasa sellist murrangut nagu toimus eelmisel aastal. Mida see murrang poliitiliselt tähendab, teavad kõik. Mida see aga meiega teeb ja kuidas see kultuurile mõjub – sellest saame aimu ehk kunagi tulevikus. „Hüvasti, Ida! Hüvasti, Narcissus!“ on katse mõtestada seda praegu toimuvat suurt muutust.

AJALOO INGLI KADUMINE

Kohe sõja alguses meenus mulle Paul Klee „Angelus Novus“, mis Walter Benjamini traagilises 1940. aasta nägemuses muutus „ajaloo ingliks“. Ja seejärel avastasin, mida Carl Gustav Jung

oli öelnud Teise Maailmasõja lõpus: „Nüüd, kus ajaloo ingel on sakslased maha jätnud, otsivad deemonid endale uut ohvrit. Ja see pole üldse raske. Igaüks, kes kaotab kontakti oma varjuga ning iga rahvas, kes peab end ilmeksimatuks, langeb kergesti nende deemonite saagiks“. Möödunud aastal sai selgeks, kuhu need deemonid on pugunud. Ikka sinna, kus armastatakse ilmeksimatust ja ei teadvustata endale oma varjukülge. Ilma varjuta olendid on teatavasti vampiirid, kes toituvad teiste eluenergiast.

Koos ajaloo inglil lahkumisega on kadunud usaldus ajaloo vastu – Ida-Euroopa ajaloo vastu. Ja kuna Ida-Euroopa eksistents on seotud vaid oma lähiajaloo, võiks isegi öelda, et kadunud on usaldus Ida-Euroopa vastu. Võibolla oli kogu see Ida-Euroopa esiletõus, milles ka minul oli kunstnikuna oma pisike roll, ühe küünilise geopolitiilise projekti gentrifitseerimine ja Ida identiteedi taha oli tegelikult varjunud „Ruskii mir“. On ju kunstnikud gentrifitseerinud igasuguseid kinnisvaraprojekte – miks nad ei võiks siis tegutseda mõne diktaatori maailmavallutusplaani hüvanguks? See pole mitte tõsine oletus, vaid pigem enesesüüdistamine, mis kaasneb reostusega, saastumisega. See on sarnane olukordadele, kus sa avastad, et sind on pikka aega väärkoheldud ja kuritahtlikult ära kasutatud. Ning asjad,

¹ Head näited on Nublu video „Für Oksana“ ja Tommy Cash'i video „Give me your money“.

mis näisid olevat sulle omased ja sündinud sinust enesest, tunduvad nüüd kui võõra manipulatsiooniga tagajärg. Just see reostuse tunne oli käesoleva näituse korraldamise vahetuks ajendiks ja motivatsiooniks. Arvan, et see tunne jääb veel tükiks ajaks alles.

Euroopa jagamine Idaks ja Lääneks ei ole enam põhjendatud. Ida-Euroopa on osutunud eksitavaks identiteediks, mis hõlmab alusetult suurt osa meie planeedist ning homogeniseerib selles sisalduvat mitmekesisust pelgalt ühe lühikese, 50 aastase ajalooepisoodi tõttu. Üle 30 aasta on möödas Berliini müüri langemisest. Vähem kui 20 aasta pärast on möödunud uus 50 aastane periood. Kas sotsialistlik minevik jääbki meid ja paljusid teisi igavesti defineerima?

IDA-EUROOPA KUI NARTSISSISTLIK KONSTELLATSIOON

Ida-Euroopat võib näha kui psüühilist kogemust. Samuti kui üht suurt konstellatsiooni ja vastastikmõjude süsteemi, mille keskpunktis on nartsissistlik väärtuskohtleja. See ei taandu ainult riikide ja regioonide vahelistele suhetele. See konstellatsioon on abstraktne ja universaalne, see puudutab eeskätt kollektiivset psüühet ja

realiseerib end indiviidide kaudu. Ida-Euroopa kollektiivse psüühie kandjaks võiks olla see hüpoteetiline olend *homo post-soveticus* ehk nõukogudejärgne inimene. Arvasime, et neid ei ole enam olemas aga ennäe! Kes nad siis on? Nad on sõjatraumaga vanaisad-vanaemad, nad on rahuajal üles kasvanud isad-emad ja nende järeltulijad, kes on sündinud nõukogudejärgsel ajal, võibolla isegi 21. sajandil. Üheskoos moodustavad nad Ida-Euroopa kollektiivse psüühie, milles hoitakse traumaatilist minevikku latentsel kujul elus ja muudetakse seeläbi trauma kordumine võimalikuks. Just selle trauma konserveerimise ja transformeerimise mustritõttu pole sellel psüühel võimalik terveks saada.

Mind on väga palju inspireerinud Austraalia psühhoanalüütiku **Neville Symingtoni** käsitlus nartsissistlikust konstellatsioonist, trauma konserveerimisest ja transformeerimisest. Arvan, et selle abil on võimalik rääkida Ida-Euroopast kui kollektiivsest psüühest. Kindlasti ei ole mul ambitsiooni ega võimekust teha seda professionaalsel viisil ja psühhoanalüütiku tasemel, kuid arvan, et sarnaselt kollektiivse traumaga, mis on leidnud laialdast käsitlust, võiks püüda loominguiliselt mõtteid arendada ka kollektiivse nartsissismi teemal. Eeskätt seetõttu, et trauma

ja nartsissism on üksteisega tihedalt seotud.

Symingtoni järgi on nartsissismi üheks kõige olulisemaks väljenduseks elust või eluandjast keeldumine. Kujutan ette, et see on nagu päikesevalgusele selja keeramine. Nartsissistlik konstellatsioon on aga psüühie ülesehitus, mis seisneb järgnevatest elementidest moodustunud mustris: sülditaoline seisund, kõikvõimas väline jumal, põlastusväärne ussike ja vedeldajad.

Sülditaoline seisund viitab sellele, et inimene on traumeeritud ja tal puudub keskne organiseeriv kese. Tema psüühie sültjat massi kujundavad välised objektid, mis sisaldavad jumalat. See kõva ja karm jumal kehastub tavaliselt pjedestaalifiguurides, milleks on ühiskondlikud autoriteedid. Nartsissistlik psüühie kleepub selliste autoriteetide külge nagu liim. Samas kipub ta kleepuma ka endast väetimate olevuste külge, keda nähakse hapramana kui nad tegelikult on. Põlastusväärne ussike on inimese sisemine uskumus oma olemuse kohta. Sisuliselt on see jumala vastand. Mõlemad – nii jumal kui ka ussike – hoiavad aga inimest justkui vangis ja välistavad tema vaba loovuse. Vedeldajad, milleks on kadedus, ahnus ja kiivus, hoolitsevad selle eest, et sültjas mass püsiks vedel. Symington kutsub

neid vedeldajaid trauma kestlikeks eluvormideks. Nende abil püsib trauma elus.

Ajend selle nartsissismikäsitluse toomiseks Ida-Euroopa konteksti tekkis mul ühe **Madina Tlostanova** kunagise artikli tõttu, kus ta kirjeldas Venemaa õigeuskliku traditsiooni inimkäsitlust, milles nähakse inimest kui nuhtlust ja ussikest.² Tlostanova toob põhjuseks selle, et Venemaal ei läbinud kristlus reformatsiooni ja nõnda tekkis omaette antropoloogia, milles inimene näeb iseennast kui ussikest ja võib vaid ette kujutada, kuidas ta näeb kõiki teisi. Siia võiks veel juurde lisada karmikäelise jumala ja pjedestaalifiguurid, ning ettekujutus ühest kollektiivsest psüühest on kerge tekkima.

Symingtoni järgi toimibki nartsissistlik sültjas psüühie skaalal, mille ühes otsas on ussike ja teises otsas jumal. Ja neile vastavad kaks nartsissistlikku tüüpi, kellest üks on selline, kes ülbelt ringi ärpleb – jumal. Ja teine selline, kes end pidevalt halvustab ja enda pärast vabandab – ussike. Sellele mõeldes tekib kuidagi väga kodune tunne. Nagu oleks seda palju nähtud, telekast vaadatud, raamatutest loetud. Meenub Ida-Euroopale omane eababiilsus ja kontrastsus. Pidev ohu- ja ärevuse tunne, pidev

² Madina Tlostanova, *Towards a Decolonization of Thinking and Knowledge: a Few Reflections from the World of Imperial Difference*, 2009.

vajadus seda kompenseerida või tuimestada. Ja kuidagi hiilivalt tuleb pähe ka mõte „müstilisest vene hingest“. Hiilivalt lähevad mõtted Venemaa peale, sest Ida-Euroopa on leetri kujuline anum, mille põhjas on auk, mis avaneb Venemaa kohale.

ALATEADVUS JA ARHETÜÜPIDE TAGASITULEK

1990ndate alguses ilmus **Boris Groysi** tekst „Venemaa kui Lääne alateadvus“, mis on minu arva-tes üks olulisematest Venemaa kollektiivse nartsissismi sümptomitist. Groysi tekst räägib sellest, kuidas Vene kultuuri-traditsiooni hulka kuuluv „vene idee“ välistab psühhoanalüüsi omaksvõtu. Kõik märgid viitavad Groysi teksti juures sellele, et Venemaa on justkui nartsissistliku isiksushäire all kannatav inimene, kes osutab teraapiale tugevat vastupanu, keeldudes aktsepteerimast, et ta on selline nagu kõik teised – et tal on teadvus ja alateadvus. Nartsissistlik Venemaa näib hoolivat ainult asjaolust, et alateadvus on võimas nagu jumal, mistõttu saab Venemaa identifitseeruda üksness sellega. Ta ei saa ju olla midagi vähemat kui jumal! Ja nii ta elabki oma nartsissistlikus „erilisuses“, hõivates tohutult ruumi ja pannes kõik inimesed enda ümber kannatama.

Viidates Venemaa kõige esimeseks filosoofiks peetud **Pjotr Tšaadajevile**, ütleb Groys, et Venemaa ei suuda mitte midagi ise luua, sest loovus on võimalik ainult teadliku kogemuse aegruumis. Teadvuseta Venemaal, kus nii ruum kui aeg lähevad kaotsi, lagunevad ka kõik teiste rahvaste saavutused, minetades oma selgepiirilise ja sattudes üksteisega meelevaldsetesse seostesse. Kõlab nii nagu räägiks vampiirist! Ja just sellised meelevaldsed seosed ja tühjaks imetud ning mürgiga täidetud identiteedid olid omased ka „Uuele Idale“.

Arvan, et miski ei sobi paremini kujutama möödunud aastal alanud sõjast tingitud protsesse kui Ukraina kunstniku **Kateryna Lysovenko** maalid. Tema looming, mis möödunud aastal hakkas kiiresti üleilmset tuntust koguma, annab aimu sellest, et Ukrainas ja Ukraina diasporaas on alanud renessansilaadne protsess, mis purustab sajanditepikkusest Vene imperialismist tekkinud mustreid. Lysovenko on oma loomingus juba varem käsitletud antiik-ajast pärit mütoloogilisi olendeid, kuid nende ilmumine keset praegust sõda kinnitab meile meie naasmist arhetüüpide juurde. Samuti seda, et me oleme osa ajaloost ja sarnased nendega, kes olid enne meid. Ja me läbime nendega sarnaseid protsesse, mille võimalikkus oli alles hiljuti

üsna ebatõenäoline. Lysovenko teosed, mida me käesoleval näitusel näeme, viitavad aga rituaalidele, mida võiks seostada antiikolümpiamängudega, kui seal ei oleks teatud elemente, mis praeguse sõjaga esile on kerkinud – inimlikkuse täielikku kadu, samas kui inimlikkuse vorm on säilinud. Lysovenko teostes olevates inimfiguurides on midagi süütut. Neil nagu puuduks teadvus ja nad oleksid justkui mingisse konstellatsiooni asetatud. Neis väljendub Venemaa teadvusetus. Kui antiikaeg parandas maailmale olümpiamängud, siis nõukogudejärgse Venemaa pärand on justkui võimla, kus sooritatakse jõhkru.

Arhetüüpide juurde naasmisest kõneleb ka Ukraina kunstnik ja kunstiajaloolane **Svitlana Biedarieva** oma 2017. aasta töös „Sõja morfoloogia“. Selle töö esteetiline lahendus põhineb keskaegsetel illustratsioonidel, millega kujutatakse inimeste transformeerumist sõjakateks olenditeks. Keskajale omaselt on nendel olenditel täiesti neutraalne ja tuim ilme. Sest sõja-arhetüüpideks taandumisel toimub isiksuse purunemine ja seestumine. Samasugust tuimust, võibolla isegi näilist süütust võib märgata ka Lysovenko töödes, kus jõhkruiselt ja vägivaldalt on eemaldatud emotsioon, sest emotsioon tähendab inimlikkust. Sedalaadi tahtmatu transformatsioon

muudab ka sõja justkui millekski, mis ei sõltu inimesest. Sõda on nagu loodusjõud, millele vastu ei saa. Sest inimene on vormitu mass, millel puudub oma tahe, emotsioon, inimlikkus.

MINEVIK, MIS EI SAA OTSA

„Mis siis, kui minevik ei saagi otsa?“ küsib Valgevene päritolu kunstnik **Aliaxey Talstou** oma samanimelises videos, mis keskendub monumentaalsele nõukogude pärandile, mida Lukašenka korrumpeerunud režiim enda huvides ära kasutab. Video on tehtud Brestis, samal ajal, kui Valgevenes oli pingeline periood ja meelevaldustele vastati vägivald ja repressioonidega. Lukašenka ja Putini režiimid toituvad kollektiivsest traumast, mida ühiskond kompenseerib nostalgiliselt minevikku klammerdumisega. Monumendid just sellist klammerdumise võimalust pakuvadki. Tahaks isegi öelda, et selleks need monumendid ongi loodud. Aga viimased 9 aastat on tõestanud, et monumendid on samaaegselt ka ohtlikud relvad. Talstou viitab oma poeemis **Hito Steyerli** artiklile, milles räägiti ühest Kostjantõnivkas pjedestaalilt alla võetud ja sõjategevuses inimeste tapmiseks kasutatud tankist.³ Möödunud aastal juhtus teispool Narva jõge midagi vastupidist – töökorras tank sõitis ise omal jõul pjedestaalile.

³Hito Steyerl, *A Tank on a Pedestal: Museums in an Age of Planetary Civil War*, 2016.

Monumendid on pjedestaalifiguurid sõna otseses mõttes. Oma olemuselt on nad ühtaegu nii haprad kui ka tugevad. Leedu kunstnik **Paulina Pukyte**, kes kureeris 2017. aasta Kaunase biennali pealkirjaga „Monumendi võimalikkus/võimatus“, viitas oma kuraatoritekstis **Jacques Derridale**, kelle sõnul pole võimalik armastada monumenti ilma selles iseenda ebakindlust ja haprust ära tundmata.⁴ Asi ongi just selles, et monument on ajutine ja surelik. See ehk seletab ka praegust vajadust nõukogude monumentide eemaldamise järele. Ühelt poolt tõestab nende eemaldamine nende haprust, ajutisust ja inimlikkust. Teiselt poolt kinnitab ka nende tugevust, võimsust ja ohtlikkust.

Monumendi hapruses võib näha ussikest ja tema tugevuses jumalat. Samamoodi võivad ussike ja jumal peituda sellistes kontseptsioonides nagu „rahvas“ või „ida-eurooplane“. Seda siis, kui „rahvas“ on ühelt poolt „kõrgeim võim“ või kõikidest kannatustest puhtalt välja tulev jõud. Ja teiselt poolt on ta ohvrirollistatud, kõigest ilma jäetud, paljaks röövitud jõuetu mass, milles lööb korra majja vaid tugev autoriteet. „Idaeurooplane“ kipub samas olema üks „rahva“ versioonidest, mis millega käib kaasas ohvrirollistamine, põlgamine ja segu enesehaletsusest ja -uhkusest.

VAIMUD JA VARJUD

On paradoksaalne, et miski, mis tundub väga tugev, võib samal ajal olla ka väga habras. Näiteks on Valgevene diktaator Lukašenka võrrelnud oma riiki kristallvaasiga – ta on suur-sugune ja õrn ning seetõttu peab ta kindlates kätes olema. Pole kahtlustki, et tema korumpeerunud süsteem on habras ja puruneb kohe, kui peaks sattuma tema isiklike käte vahelt mujale. Selle süsteemi purustamise rituaali viis läbi Aliaxey Talstou mõned aastad enne suurte meeleavalduste algust. Oli 3. juuli, Valgevene iseseisvuspäev, kui ta läks Minski vabaduse väljakule, kaasas kotitäis kristallnõusid, mida ta sealsamas puruks peksma hakkas. Hiljem viis ta killud ühe Bresti kindluses asuva punamonumendi ette, mis kannab sümboolset nime „Julgus“. Justkui oleks see *hommage* Talstou aktsioonile.

Paulina Pukyte kutsub just selliseid kristallnõusid „Vaimudeks“, mis pärinevad allasurutud ja läbitöötamata jäänud minevikust. Just sellisel minevikul Ida-Euroopa identiteet põhinebki. See on minevik, kus sõjast, küüditamisest või muudest repressioonidest traumeeritud inimestel puudus ligipääs psühhoteraapiale ja ühiskonnas tegeleti varjude kinnikatmise ja allasurumisega. Samuti on see minevik, kus vägivallatsejad ja

repressioneerijad said karistamata tegutseda. Ja ühiskond tunustas neid selle eest. Kuidas saabki varju teadvustada, kui pole teadvust? On vaid alateadvus ja traumade kordamine. Näitusel „Hüvasti, Ida! Hüvasti, Narcissus!“ näeme ka teist Pukyte teost nimega „Varjud“. See on installatsioon, mis muudab silmale nähtamatud varjud materiaalseks ja ruumiliseks reaalsuseks. Pukyte loob varjud sinna, kus neid muidu ei oleks – nähtava koha peale, kus neid pole võimalik ignoreerida. Oma materiaalsuses sarnanevad need varjud tuhale, mingi põlengu või katastroofi tagajärgedele. Hävingule, mille on esile kutsunud kurjadest vaimudest viidud ja ilma varjudeta inimesed.

KUS MÄRKAD MÄGE, SEAL OTSI AUKU

Kristallvaasid sobivad suurepäraselt sümboliseerima nartsissistlikku psüühet ja konstellaatsiooni. Nad on üheaegselt õrnad ja tugevad. Ning seest õõnsad, mistõttu nad vajavad pidevat täitmist, kompensatsiooni. Küsimus on selles, kas kristallvaas on miski, mis sisaldab õõnsust või on see hoopis ise üks kristalliseerunud õõnsus? Pigem kaldun ma otsustama viimase kasuks, kui võrd Ida-Euroopa psüühe üheks oluliseks väljundiks näib olevat auk – puudujääk, õõnsus. Võib-olla vastab see auk trauma kestlikele eluvormidele – ahnusele,

kadedusele ja kiivusele. Ahnusest tekkinud küllus on alati seest õõnes. Tulles tagasi Lukašenka režiimi juurde, meenub üks lugu ahnest varblasest („Maailma rikkaim varblane“, **Zdeněk Miler**), kes ei tahtnud oma varandust teistega jagada ja leidis end peagi üksinda suure viljakuhja otsas. Selle loo jutustas Eesti kunstnik **Holger Loodus** oma maaliga „Vilja riigile“ (2021), mille nimi tsiteerib kuulsat **Viktor Karruse** 1953. aasta maali, mis kujutab sundkollektiviseerimisele järgnenud viljakoristustööd. Looduse maal aga kujutab vangikongile sarnanevat ruumi suure kuhjaga, millel keksleb üks väikene lind. Maali ümbritsevad raamid on pärit Karruse originaalteose ümbert. Teatavas mõttes väljendab see suhet ahne varblase ja nõukogude pärandi vahel. Pealkiri „Vilja riigile“ väljendab aga valet, mille abil varjati ahnust juba Stalini ajal ja varjatakse ka nüüd. Just sel põhjusel ei tohi minevik otsa saada. Minevik kaitseb müürina seda vangikongi, mille keskel on kuhi ja selle otsas diktaator. Selline vaatepilt lausa sunnib mõtlema puudu jäägile – kohale, kust kogu see vili ja küllus on kokku varastatud.

Ida-Euroopa üks alustekste on kindlasti **Andrei Platonovi** „Auk“, mille sisuks on vundamendi-augu kaevamine varajase kommunismi tingimustes ja ideoloogiliste

⁴ Jacques Derrida, *Acts of Religion*, London and New York: Routledge, 2002.

loosungite saatel. Platonovil on uskumatu võime kirjeldada selle olukorra sümboolset eba-inimlikkust. Sundkollektiviseerimise käigus surevad inimesed nagu kärbsed, sügavate eksistentsiaalsete ja ideoloogiliste diskussioonide kestel lõövad nad üksteist nagu muuseas maha. Esineb olukordi, kus inimene ja loom või inimene ja ehitusmaterjal on üheks saanud. Raamatu lõpuks pole vundamendiaugus mingit erilist progressi toimunud. Just selline arhetüüpne auk haigutab Ida-Euroopa kollektiivses psüühes, mis on seest õõnes nagu kristallvaas ja vajab pidevalt kompensatorset täitmist. Ka Looduse maalil kujutatud kuhi on oma olemuselt seest õõnes. Ja Karruse maalil oleva viljapõllu all on porine vundamendiauk.

KONSTELLATSIOONI PURUNEMINE

Aliaxey Talstou aastate tagune aktsioon Minskis väljendab tahet purustada Lukašenka režiim, mis minu arvates püsib elus toore jõu tõttu ja kollektiivsele nartsissistlikule konstrellatsioonile, mis ei piirdu ainult Valgevene ja Venemaaga, vaid hõlmab ka lähinaabreid ning neid, kes seda konstrellatsioonile eemalt imetlevad ja toetavad. Kuid kristallvaasid on lõhutud! Ja möödunud aastal hakkas kogu konstrellatsioon lagunema.

Eesti kunstniku **Elo Liivi** kristallkildudest koosnev installatsioon kujutab seda hetke, kus me praegu oleme. Kristallkaunid on puruks löödud aga laiali lennanud killud püsivad veel õhus ja me ei tea, kuhu ja kuidas need maanduvad. Me asume keset plahvatusi ja me ei näe homset. Aga me võime silmitseda neid õhku paisatud tükke, just nii nagu me vaatame tähistaevast. Kristallide all on jonni-punnid kõikuma löödud. See, mis meil tähendab „jonni-punn“, on Venemaal „*Vankavstanka*“ ehk „Vanja, tõuse üles!“. Tõepoolest, Vanja! Aeg on üles tõusta!

Nartsissism ei ole midagi sellist, millest saab lihtsalt vabaneda. Temast ei peagi tingimata vabanema. Nagu ütleb Eesti psühhoanalüütik **Endel Talvik**, nartsissism on nagu kehatemperatuur – see on meil kõigil. Mõnel on see aga ohtlikult kõrge. Symingtoni käsitus räägib just sellest liiga kõrge temperatuurist, patoloogiasse kalduvast nartsissismist, mis hoiab traumasid elus ja takistab vaimse tervise paranemist. Tahaksingi selle teksti lõpetada Symingtoni vaimse tervise definitsiooniga:

„Vaimselt terve on inimene, kes on võimeline looma endas emotsionaalse suutlikkuse, taotlemaks tõe, armastust, vaprust, terviklikkust ja sallivust.“

Ma tahaksin elada sellises reaalsuses, mis soosib just sellise vaimse tervise tärkamist.

2023, Berliin

PS:

PÜHA TÜHIK

Aastal 2017 eemaldati Berliinis Volksbühne katuselt „OST“ („IDA“ saksa keeles) silt. Justkui reaktsioonina sellele sümboolsele žestile heiskas **Kirill Tulin** samal aastal „IDA“ EKKM-i katusel. Ta tegi seda oma näituse „Abiks keskküttekatla kütjale“ raames. Kuigi nii „OSTi“ kadumise kui ka „IDA“ tekkimisega on seotud väga erinevad motiivid ja taustsüsteemid, võib neid sündmusi näha kui Ida-Euroopa sümboolset püünelt kadumist ja taas esilekerkimist.

EKKM on võibolla kogu endise Ida-Euroopa ainus pjedestaal, mis kuulutab niivõrd otseselt Ida identiteeti. Olukorras, kus toimub nõukogude monumentide massiline eemaldamine, samuti olukorras, kus toimub Ida-Euroopa kui nartsissistliku konstrellatsioonile purunemine, annab see meile hea võimaluse mõelda, mis saab siis, kui „IDA“ peaks pjedestaalilt kaduma.

Praegu on „IDA“ delikaatselt integreeritud **Sigrid Viiri** teosesse „Holiday“. Kui „IDA“ sealt eemaldada, jääb alles tekst „hol___y“, mis annab aimu kahest asjast:

1. Sellest, et praegune „Holiday“ tähendab sisuliselt „Holy IDA“ ehk „Püha IDA“.
2. Sellest, et „IDA“ kadumisel jääks alles püha tühik.

Sellist tühikut tunnen ma pärast Ida-Euroopaga hüvasti-jätmist oma hinges. Mis minust küll saab, kui „IDA“ kaob? See tunne on nagu auk, tühi kristallvaas, puudu jääk. Narcissus näib olevat purustatud aga see püha

tühik mõjub veidi nagu tuha sisse hõõguma jäänud söed. Või mulla sisse peitunud nartsissisibulad. Kui „IDA” kaob, peab sinna midagi paratamatult asemele tulema.

Osaesin ka ise „IDA” pjedestaalile upitamises, kirjutades Kirill Tulini näituse jaoks teksti „Abiks ida-eurooplase inkubeerijale”, mis praegu näib mulle nagu täiesti ebavajalik tulle kallatud õli.⁵ Alustasin seda teksti Lukašenka tsitaadiga ja lõpetasin vaese homo postsoveticuse pohmellihommiku kirjeldamisega. Viimasel ajal Tuliniga kirjavahetuses olles hakkas mulle aga tunduma, et põhjus, miks ta „IDA” pjedestaalile tõstis, võis olla hoopis empaatia, kaastunne või koguni armastus katlakütja vastu, kelle rolli ta ise oma näitusel astus. Midagi sellist nagu Karl Roßmanni usaldus ja kaastunne laevakütja vastu.⁶

Nartsissistlikus konstellatsioonis ei tohiks kaastundele kohta olla, väljaarvatud juhul, kui see asub nartsissistlikust psüühest väljaspool – näiteks Echo rollis. Endel Talvik on nimetanud Echot Narcissuse peegliks ja võrrelnud teda vaasi sisemusega – puuduolekuga.⁷ Meenutagem nüüd uuesti kristallvaaside õõnsat olemust ja Ida-Euroopa psüühes sisalduvat auku! See on Echo. Täiesti sümptomaatiliselt kerkis ta selles tekstis karakterina ja eraldiseisva kontseptsioonina esile alles nüüd. Kuigi ta on Narcissuse müüdi üks peategelastest. Müüdis armus ta Narcissusesse, kuid too oli kiindunud iseenese peegelpilti ja ei teinud Echost väljagi. Oma tagasilükatud armastuses jäi Echo kajana kordama Narcissuse sõnu. Ja kui Narcissus ükskord iseenda imetlemisest kurnatuna suri, olid tema viimased sõnad sellised: „Oh imeline poiss, ilmaaegu armastasin sind! Jää hüvasti!”. Ja Echo kordas tema järel: „Hüvasti!”.



Kateryna Lysovenko. „Süütus“ / «Невинность» / *Innocence* (2022)

⁵ Tanel Rander, „Abiks idaeurooplase inkubeerijale“, 2017. Kättesaadav: <http://barokkputo.blogspot.com/>

⁶ Karl Roßmann on tegelane Franz Kafka romaanis „Ameerika“.

⁷ Endel Talvik, *Narcissus ja Echo. Müüdi ja analüüs*. Tallinn: Pilgrim 2016.

Austatud Tanel,

Olen viimase kuu jooksul meie kirjavahetust üle lugenud ja mõelnud, kuidas oma tekstilist panust võimalikult lühidalt ja selgelt sõnastada. Teema on suur ja selle üle mõtlemine parajalt raske. Võibolla oleks parem sellest kõigest mõneks ajaks eemalduda, mitte nii seotud olla. Pealegi kirjeldasid sa seda oma tekstis juba küllalt hästi ja mina ei ole psühholoogias nii pädev, et midagi võrdväärset tähendusrikast lisada.

Tegelikult ma ei ole kindel, kas peaksin sellel teemal üldse edasi kirjutama. Iga kord, kui ma uuesti alustan, taban end kordamast neidsamu kommentaare ja avaldusi, mida tegin juba aastaid tagasi. Nagu kordaksin mantrat. Nii et, kas olen mina kuskile kinni jäänud või pole kontekst muutunud. Võibolla mõlemat. Tegelikult olen ma pärast ära kolimist püüdnud unustada, mida tähendab olla idaeurooplane või valgevenelane. Jätta see identiteet mõneks ajaks kõrvale. Ma kahtlen, kui edukas ma selles olen, aga mul on veel lootust. Võibolla kõlab see paradoksaalselt, eriti näitusele tulevate tööde kontekstis, aga patriootlik kuuluvustunne on mulle alati kuidagi vulgaarne tundunud. Kuigi me mängime endiselt riike ja kodanikke, ning ilmselt ei õnnestu meil sellest rahvusbürokratiast pääseda, ei lasu kellelgi kohustust ilmtingimata oma passi armastada. Või antud juhul oma päritoluregiooni armastada.

Aga tegelikult ei räägi me vist geograafiast ning minu jaoks tundub igati loogiline, kuidas sa kirjeldasid Ida-Euroopat pigem erinevate suhete võrgustikuna. Minu jaoks on küsimus rohkem ajas. Ma oletan, et seda on näha ka minu töödes. Kogu see kleepuv mustus, mida ma üritan oma nahast välja küürida on ajaline määratlus, tuleviku võimatus, eelnevate perioodide taasesitamine, piinlik lippude ja paraadidega kostüümipidu. Ja see ei loe, et sa seda ei usu või kriitiline oled, kogu su energia ja aeg kuluvad nendele *larperitele*, selle muinasjutu, selle nostalgilistele minevikuihalejatele mõeldud stsenaariumi kummutamisele. Neist rääkides... saad vist juba aru, et mul on tekkinud teatud kahetsused, millega saabuvat keskeakriisi täita. Aga kui tõsisemalt rääkida, siis ongi päris imelik elada ümbritsetuna kellegi teise elu vaimudest, monumentidest, rituaalidest ja isegi sõnadest. Kasvada üles nende jubedate odavast vineerist, värviga ülevõõbatud dekoratsioonide keskel. Ja seejuures on suur hulk inimesi, kes seda kõike usuvad. Sealhulgas Lääne vasakpoolsed, kes millegipärast seisavad koos Putiniga NATO vastu. Totaalne ignorantsus. Antiimperialistlik impeerium. Samuti näitas üldine reaktsioon sellele täiemahulisele invasioonile, kui sügaval mineviku stereotüüpides Euroopa veel elab, kui suures osas ollakse veel kinni külmas sõjas ja 20. sajandis. Venemaa mind ei üllatanud, mineviku poole pöördumine on nende ainus viis ellu jääda (Valgevene teeb seda isegi palju edukamalt), aga teiste reaktsioon üllatas mind siiski.

Sõda muudab sellest väljapääsemise, piiride lõhkumise veelgi raskemaks. Kui aus olla, olen endiselt sõnatu, ma ei leia õigeid sõnu, et sellest kirjutada ega õigeid mõtteid, mida mõelda. Elan justkui kahte elu: üks on see, mis uudistes toimub, teine väljaspool, siin selles kaunis linnas. Kogu selle hullumeelsuse ja valu taustal ei oma see muidugi suurt tähtsust, see on lihtsalt tähelepanek selle lõhe osas. Nagu asuksin tõesti Ida ja Euroopa vahel. Mõtlen, kuidas see lõppeb ja milline maailm ootab meid pärast seda. Püüan mitte mõelda sellele, kas see üldse lõppeb. Nagu see Narva tanki juhtum, millest sa mulle kirjutasid, või see, millest

rääkis Hito Steyerl tekstis, mida sulle mainisin.
Elu koos vaimudega, on need kunstlikud või ehtsad – kes
suudab vahet teha?

Sa mainisid, et üks näitusel osalev kunstnik viitab
kristallvaasidele kui vaimudele. Kõlab usutavalt.
Suudan Ida-Euroopat fantoomina ette kujutada küll.
Ei Euroopa ega Ida. Euroopa jaoks jääb ta küllalt
mõistetamatuks, Venemaa jaoks on tegu vaid ajutise
kultuurilise konstruktsiooniga. Miski, millesse
keegi õieti ei usu. Möödunud aasta tõi muidugi nii ehk
naa kaasa selle täieliku killustumise.

Soojade tervitustega,
[Aliaxey](#)



Aliaxey Talstou. Videodokumentatsioon *performance*’ist „Õnne jaoks!“ / Видеодокументация перформанса «К счастью!» / Video documentation of the performance *For Happiness!* (2016)

Sõja morfoloogia: uuskoloniaalse nartsissismi vastu

Svitlana Biedarieva

Projekt „Sõja morfoloogia“ peegeldab nii jõhkrusi kui ka valeinfo lainet, mille Venemaa kallaletung Ukrainale on valla päästnud. 2017. aastal ehk kolm aastat pärast sõja algust kui selle projektiga alustasin, rääkisin kahe vastaspoole tekkest ja sellest, kuidas ühiskonnas vaenlase kuju luuakse. Seeria juurde kirjutatud tekst mõtiskles toonase hübriidsõja sündmuste üle; tollal oli veel lootust, et seisukohtade paljususel on veel kohta:

„Sõja morfoloogia“ keskendub ideele, et iga ühiskond sünnitab oma koletised ise. Konfliktiaegadel koletised aga paljunevad. Sõber muudab kuju ja temast saab vaenlane – võõras, naeruväärne ja võimalik, et ka ohtlik. Ta läbib põhjalikud morfoloogilised muutused. Massimeedia kaudu leviv propaganda mõjutab kollektiivset alateadvust ning nõnda

sünnivad ideoloogilised „koletised“, kes kehastuvad siiski reaalses inimestes. See projekt peegeldab irooniliselt relvastatud konflikti koledust, mille agressiivsus moonutab nii pilti kui sisu, kuid samas uurib projekt ka seda, kuivõrd sügavale visuaalkultuuri on niisugused hävituslikud instinktid juurdunud. Vaataja saab osa saturnaalidest nende algseimal lihahimulisel tasandil. Ühtlane koletiste rivi meenutab surmatantsu sümboolikat, millega Ingmar Bergman võtab kokku oma filmi „Seitsmes pitser“.

Niisugune käsitlus viitab olukorra sügavale hübriidsusele, mida peegeldab ka surmatantsus osalevate koletiste kimäärlik välimus. Postkoloniaalses teoorias defineeritakse hübriidsust kui kahe sageli vastandliku – koloniseerija ja koloniseeritu – narratiivi põimumist. See

loogika toimib kahekordselt kui rõhuja rõhutavale omistatavaid jooni üle hakkab võtma. Kui 2017. aasta tööd rääkisid veel seesugusest põimumisest, siis 2022. aastal alanud täiemahuline jõhker kallaletung Ukrainale pani selgelt paika vajaduse agressorile vastu astuda ning juhtida tähelepanu agressori tegevust motiveerivale ja varasemalt mõeldamatuna tundunud arutule ja kontrollimatule kurjusele.

Sestpeale kui ma ise ja kogu Ukraina ühiskond sellest aru saime, on kõik teisiti. Hübriidsõjast on saanud otsene laastav sõjategevus, mis lahustas endas igasuguse postkoloniaalse hübriidsuse ja mitmetimõistetavuse ning isegi mõistliku kahtluse – eelneva agressiooni tunnistajatest on nüüdseks saanud kas selle ohvrid või täideviijad, tihtipeale sõltub see sellest, kuidas paiknetakse Ukraina ja Venemaa piirialadel. Äärmise vägivallega silmitsi seistes on võimatu erapooletuks jääda; selle sõja eest vastutuse võtmine võib olla ainus viis inimlikkust säilitada kui inimene taipab, et on vägivalda ja jõhkruste suhtes ükskõikne. Mida kauem ühiskond sõda peab – mõtlen siin Vene ühiskonda – ja seda rada käib, seda vähem ollakse suutelised ära tundma sügavale ulatuvat lagunemise ja moonumise protsessi, mis võis

küll kunagi olla pelgalt meedia töövahend, kuid millest nüüdseks on saanud eluviis. Ukrainas sõdimise põhjuseks toodavates ja ühiskonna süvakihte puudutavates valedes püsivalt elamine muudab nii välist kesta kui ka asjade sügavamad olemused, aga ometi jääb see metamorfoos märkamata just neil, kellega see toimub.

Siin on märksõnaks nartsissism.

Uuskoloniaalsuse poole püüdlev riik vaatab peeglisse ja näeb enda ümber imperiaalset minevikku, meeldides enesele mitte oma praeguses olekus, vaid koloniaalse „hiilguse“ kuhtavas peegelduses, mille propagandamasin on müüdikis ülendanud ja mida aina levitab. Uuskoloniaalse riigi sügav nartsissism on sissepoole pööratud ja seega ei lase ta end välisel pilgul mõjutada. Lihtsa vaevaga jääb tal enese koletislik välimus kahe silma vahele, ta ei märka, et niisugune metsik orgiastiline tants juhib ta koos kodanikega otse sügavikku. Teiste silmis on selle peegeldus aga õõvastav. Selline moonumine on episoteemilise vägivalda tulemus, mis kaasneb kehalise jõhkruse ja iga koletise kaudse panusega sellesse. Moonutus, mille rahva toetus sõjale Vene ühiskonnas esile kutsus, vormib aga sõjategevusest klantspilti: alates laialdastest aruteludest selle üle, et „kõik ei ole ikkagi nii

üheselt mõistetav“ kuni Vene suunamudijateni, kes nende oma sõjaväe poolt hävitatud Mariupolis fotosid lavastavad. Niisugune näiline „mitmetimõistetavus“, mida vahel ka rahvusvahelises meedias armastatakse, tundub sügavalt anakrooniline ning vaatamata püüdele hübriidsusele rõhuda, toodab koletislikkust juurde olukorras, kus ainus võimalik variant on lahtipõimitus.

Olen kunstiajaloolasena viimasel ajal palju sõja tõttu esile kerkinud dekoloniseerimise vajadusest ja sellega kaasneva

mitmetimõistetavuse kadumisest kirjutanud. Et mitte sügavikku langeda, tuleb nartsissismile vastu seista ja arendada võimet episteemilist moondumist tajuda. Imperialismi hüpnootiseeriv peegel teeb aga oma töö.

Sellises surmatantsus osalemine võib tantsijate silme läbi teistsugune paista, kuid groteskse etenduse katastroofiline lõpp ja nartsissistliku uuskolonialismi langus on vältimatu.

SURMATANTS

Surm veab ringmängu,
ent ühe tantsija
jalad on kõverad ja masajad
ja ta vääratab,
astub teise jalale,
kes ehmub,
lendab uperkuuti,
tirides kolmandat käest.
Kolmas ei jõua
neljanda käest lahti lasta,
too kukub vasakule ninali –
ja et ta on raske
nagu minu süda
tõmbab ta ülejäanud kaasa.
Doominoefekt
ja vilets koreograafia
kisuvad kiiva Surma tantsu
nagu igat teist.
Üksnes Surm püsib,
kaotades kõik oma tantsijad
viimases ringis.
Naabrikoer Kerberos
vaatab kohmakat balletti
laisa põlgusega.



Intervjuu Elo Liiviga

TANEL RANDER:

Küsin sinult kui avaliku ruumi skulptorilt, samuti sinult kui aktivistilt, kelle fookuses oli kunagi Eesti vabadussammas: Milline mõju on praegusel nõukogude sümbolika ja monumentaalse kunsti eemaldamisel? Kas ja kuidas on see vajalik? Ja milles see võiks seisneda – kas silma alt äraviimises, hävitamises või ümberkontekstualiseerimises, nii et tankist pjedestaalil saab muuseumieksponaat?

ELO LIIV:

Teeksin siinkohal kõigepealt selguse terminites, kuna tundub, et monumente ja monumentaalkunsti oma sarnase kõla tõttu vääralt samastatakse. Monument tähendab kitsalt võetuna ainult mälestusmärki – (ladinakeelsest sõnast *monumentum* „mälestusmärk“), ajaloolise sündmuse või isiku, ka looma, eseme või tegelaskuju mälestuse jäädvus-

tamiseks loodud rajatist. Sõna *monumentaalne* tähendab suuremõotmelist, võimast, põhjalikku, laiahaardelist, kapitaalset. See, et miski avalikus ruumis olev monument on monumentaalne, ei tähenda samas veel, et tegu oleks monumentaalkunsti teosega. Igasuguste monumentaallahenduste puhul tasub aegajalt üle vaadata nende sobivus, sisu ja kunstiline väärtus.

Narva tank ning paljud punamonumendid ei ole püstitatud kunstiteostena, vaid tegemist on anastajate ja kolonisaatorite igavese hiilguse ja võimu visuaalse propagandaga. Vastupidiselt nende propageeritud ideaalidele on nad paradoksaalselt tehtud halvasti, kiiresti, stamplikult, kanoniseerituna. Kas ajaloo mäletamiseks on vaja lenineid või tanke meie linna-ruumi? Kindlasti mitte! Kas kunagised orjastatud või genotsiidi

talunud rahvad vajavad oma-aegsete kolonialistidest „kultuuri-toojate“ monumente? Ei, kindlasti mitte! Kuigi valus on skulptorina kujude päid veeremas näha, siis tuleb aru saada, et paradigmad on muutunud. Selliste kujude koht on ajaloomuuseumis, ühiskond on liikunud edasi. Avalik ruum peab vibreerima oluliste teemadega seotud eluenergiast, mitte surnud vägi-vallatsete varjudest.

Laiemas diskursuses on peaaegu üldse puutumata jäänud religioosse misjoni tähised kauge-ast ajaloo- ja kolonisaatoritega koostööd teinud institutsiooni püüd end visuaalselt kehtestada. Et antud teema pole praegu üldse tõstatatud, on selgeks märgiks, et mingil ajahetkel sulandub ohvrite kultuur kokku anastajate omaga. On vaid aja küsimus, mis hetkest ka punasümbolite ja monumentide nägemine meile enam haiget ei tee. Ukraina sõda tõmbas haavad taas lahti.

On selge, et arenevale avalikule ruumile ja teadvusele ette jäävad propagandaobjektid on ahistavad ja suretavad ruumi, nad lähevad hapuks, haisema. Mida poliitilisem ja vägi-valdsema võimuga seotum on monument, seda varem see kukutatakse. Kasvasin üles ajastul, mis varjas

diktatuuri, tapmist, anastamist ja küüditamist suurt ühist vennasrahvaste sõprust kujutava visuaalse propaganda taha. Ühe käega tapeti, teisega loodi võltspaatoslikke teoseid. Olen seisnud Tõnismäel **Enn Roosi** ja **Arnold Alase** loodud pronks-sõduri ees oleva „Igavese tule“ auvalves, mõeldes, kui tobe see kõik on. Samas see on just üks nendest monumentidest, millel ma oleks viilinud maha viisnurgad ja andnud vormiliselt uue tähenduse. Ja jätnud ta kõikide II MS-is hukkunud sõdurite mälestusmärgina oma kohale. Praegune Tõnismäe plats tundub siiani mulle tühi ja võlts. Kaitsen tulihingeliselt ka teiste võimekate arhitektide ja skulptorite nõukogude aegseid monumentaalkunsti teoseid, mis muutsid punavõimu tellimused ajatuteks kunstiteosteks, millel on igavikus suurem väärtus kui ühe terroririigi võimuambitsioon ja kultus. Selliseid töid võiks alles hoida ja ümber mõtestada, märgistada.

Iseseisva Eesti monumendi suurim tüli on seotud olnud meie kõige suurima väärtusega – vabadusega. Vabaduse väljaku risti püstitamine tekitas suurt vastasseisu ja mitte ainult kultuuriinimeste seas.¹ Suur osa ühiskonnast oli valmis vabadust kui ülimalt väärtust tunnetama ja ka kujutama palju laiemalt kui keskpärase ristina klaassamba otsas.

¹ Elo Liivi initsiatiivil korraldati 2008. aastal petitsioon selle klaassamba vastu, mida me praegu tunneme Vabadussõja võidusambana Tallinnas, Vabaduse väljakul. Koguti umbes 10 000 allkirja. Rohkem infot: <http://www.vabadusesammas.co.ee/lingid.html>

Konkursi žürii valik (vähene kunstnike ja arhitektide kaastus) ja kogu samba püstitamise lugu matkis justkui totalitarismi, millest tahtnuks erineda.

Meie väikese riigi jaoks on iseisvus midagi ülimalt olulist ja peale okupatsiooni oli auasi taastada kõik okupatsioonieelseid sõjamonumendid ja samas ajalukku „raiuda“ need olulised tegelased, kes andsid oma elu Eesti vabaduse ja kultuuri püsimiseks. Nüüd võiks selle ca 30-aastase perioodi enam-vähem lõpetatuks pidada ja alustada uue avaliku ruumi monumentaalkunsti mõtestamise ja elluviimisega.

TANEL:

Kas praegust monumentide eemaldamise protsessi võib näha vajaliku kollektiivse rituaalina? Kas ja miks me neid rituaale vajame?

ELO:

Eks kogu maailma toimimist saab vaadata läbi rituaalse värvi spektri, seda nii üksikindiviidi kui ka ühiskondlikul, kollektiivsel tasandil. Seda, kui sisulised on või peaks ütlema, kui sisulistena tajutakse erinevaid rituaale, sõltub palju sellest, kui palju sisu rituaalides suudetakse edasi anda või neis vaatajana ära tunda, nendega samastuda. Rituaalid, mis on minetanud sisu või ei oma resoneerumiseks sarnase häälsusega

inimesi, kukuvad tühjade kottidena kokku nagu diktatuuride monumendid.

Riikliku tellimusega tehtud monumentaalkunsti teosed ja monumendid on justkui riigivõimu (ideaalis rahva enamuse) manifestatsioon ja nende abil presenteerib riik (ideaalis rahva esindajad) kombetalitustena oma põhiseaduslikke väärtusi.

Rituaalne on ka ajaloos üha uuesti ja uuesti korduv vanade monumentide hävitamine ja uute asemele paigaldamine, haledaljaljakas on pealt vaadata seda loomadelegi omast märgistamisrituaali: „mina olen piirkonna boss, minu s...junn on värskem ja pealmine!“. Samas riikide õigust oma iseseisvust kehtestada ei saa võrrelda diktaatorite ja anastajate võimuvõitlusega. Eestis ja teistes postsovetlikes maades on olnud tegemist pigem kodu puhastamisega vägivalda sümbolitest ja see on olnud oma-moodi teraapiline tegevus kogu rahva jaoks.

Me elame demokraatlikus riigis ja ei tohiks praegu loodud monumente ja rituaale samastada kunagiste punamonumentidega ja nende ümber toimunuga. Monumentidel kui monumentaalkunstil on oma oluline koht meie avaliku ruumi ilmestamisel, et luua sisu ja tähendusvälju, narratiive ja ka just nimelt rituaale.

TANEL:

Oled oma loomingus tegelenud väärkohtlemise temaatikaga. Praegusel ajal toimub väärkohtlemine tohututes mastaapides. See on ka ühe riigi poolt täiesti normaliseeritud. Kõik, mida inimestele on kunagi õpetatud (alustades kasvõi sellest, et elu tuleb hoida, et rahu on oluline jne), on justkui pea peale pööratud. Ühel või teisel viisil ulatub see üle agressorriigi piiride. Kas näed paralleele väärkohtlemisega individuaalsel tasandil? Kuidas sellega toime võiks tulla?

ELO:

Jah, näen. Kahjuks mitte ainult ühe riigi poolt, vaid neid riike on jätkuvalt liiga palju... Maailm on ohtlik paik, kus vägivallatsejaid võib leida igalt tasandilt ja neil jätkub oma tegevusele alati õigust ja põhjendusi. Ohvrid omandavad vastukaaluna jumaliku ande transformeerida kõik heaks ja kui õnnestub vägivaldsest suhtest väljudes sooritada metamorfoos, on tegu tõelise kangelasteoga. Mõeldes, kui palju transformatsioone ja kangelastegusid peavad sooritama inimesed või ka rahvad kollektiivselt igapäevaselt genotsiidi all olles, aga laiemalt ka inimühiskonna haardes ägav looduskeskkond, siis see on tõeliselt masendav. Peale taasiseseisvumist oli mul tunne, nagu oleksime kollektiivselt

eemaldunud vägivaldsest suhtest. Kahjuks pole aga *abuserist* võimalik saja-protsendiliselt eemalduda, taipasin seda alles 2014. aastal seoses Venemaa sissetungiga Ukrainasse. Meie eluga jääbki ilmselt taagana kaasa käima pidev vaimne ärevus või pinge võimalike kannatuste ees tulevikus ning kunagiste valude mälu. Kõik lähisuhtevägivalla õpiku punktid võib kanda sümboolselt üle meie suure idanaabri praegusele ja ka endisele tegevusele nii oma enese rahva, meie hõimurahvaste kui ka kõikide endiste naabrite suhtes. Ja need pole ühekordsed vägivalla aktid, tegemist on süsteemsete ja korduvate repressioonidega. Venemaa (nii nagu ka teiste diktatuuride) inimesed on sajandeid kestnud vägivalla ohvrite mentaalliteediga. Me imestame, miks nad vastu ei hakka – aga põhjus on ju sama, miks lähisuhtevägivalla ohvrid ei suuda *abuserist* eemalduda või ise *abuseriks* muutuvad. Nende minapilt ja väärtus on deformeerunud, ainsaks ellujäämisstrateegiaks ongi vägivalla ümbermõtestamine millekski heaks ja vajalikuks. See aga loob üha uuesti ja uuesti tingimused uute manipulatiivsete juhtorganite tekkeks. Kui lisada sellesse annus suuršovinismi, siis saabki alguse valu kanaldamine naabrite ahistamiseks ja inimõiguste mahatampimiseks. Oleks vaja mitut põlvkonda, kes kogenud

inimõigusija demokraatiat, et tsüklist väljuda.

TANEL:

Mida tähendavad sinu jaoks kristallid, mis moodustavad enamiku sinu installatsioonist? Miks just kristallid?

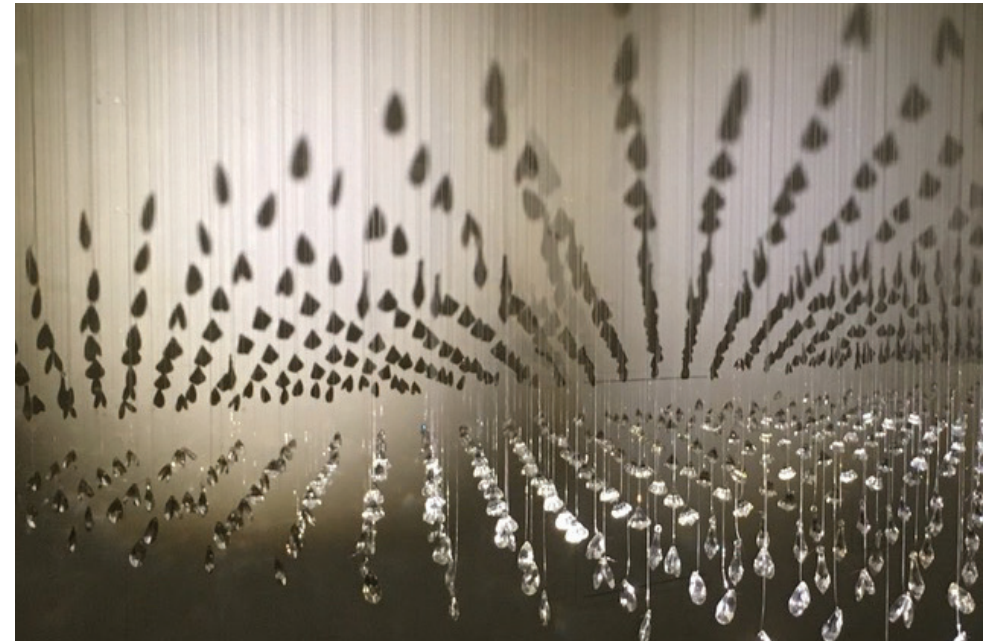
ELO:

Kristallid on puhtuse, lootuse, vabaduse, aga ka vaimse rikkuse sümbol. Kui vaimsed ja inimõigustega seotud väärtused eemaldada, jääb vaid maine rikkus ja näilisus. NSVL-i aegses totalitaarses diktatuuris omandasid kristallid just sellise ärastatava tähenduse. Installatsioon „(Uni)stus” toetub minu lapsepõlve sovetiaegsetele mälupekkimistele, mil valitses totaalne vaesus – aga paljudel olid kristallvaasid riiulil või kristalllühtrid laes. See

oli aeg, mil tegelikkusest oli saanud paralleelmaailm, unistus, valikuvõimalusteta uni. Orjagaegne must lagi² koos okupatsiooni-aegsete kristallidega viskavad tänapäevani ulatuvaid tuhandeid tumedaid varje kogu ühiskonnale.

Totalitarismi lähmatavat illusoorset tootvat maailma pole kahjuks kuhugi kadunud, kõik see, mis praegu Venemaal toimub, on justkui okupatsiooniaastate taasvaatamine reaalses. Mastaapne õpitud abitus sündroom taastoodab uut nõrga lae alust massi, mille suurust on kristallide näilistele väärtustele pühendades raske tähele panna.

Installatsiooni osaks olev Jonni-punn ehk *Nevalyashka* või *Vanka Vstanka* kõigub militaarse marsi taktis edasi ja ümber ei kuku.



Elo Liiv. Vaade teosele „(Uni)stus“ / Вид на работу «Мечта» / Exhibition view of the installation *Dream*

² Viide Juhan Liivi luuletusele „Must lagi on meie toal“, orjaaja kannatuste sümbolne kujund.

Vaimud

Paulina Pukyte

20. sajandi keskklassikodudes leidis sageli kristallnõusid. Kui kunagi peeti kristalli puhtuse kehastuseks, siis tänapäeval ei ole see enam nii. Praegu seostatakse seda pigem lähiminevikuga, täpsemalt „halva“ ja „röpase“ nõukogude ajaga, olgugi, et toona hinnati kristalli just seetõttu, et meenutas inimestele sõdadevahelise perioodi head elu. Sõna „kristall“ toob mõttesse haavatavuse, näiteks kui meenutada ajaloost tuntud Kristallnächti ehk juudi päritolu inimeste (n-ö Teise) vastu suunatud vägivaldala- laset. Üpris lähedane seos on ka kristallkuul – ese, mille abil saab väidetavalt tulevikku ennustada.

Sarja „Vaimud“ eksponeeriti esmakordselt 2022. aastal Vilniuse rahvusgalerii (endine Nõukogude revolutsiooni muuseum) modernistliku hoone erinevates nurkades.

Teos oli paigutatud nii, et kristallesemed mõjusid rääb- ka ja haavatavana – mitte nagu kunstiteosed, vaid kui tummad võõrad mingist teisest kultuuri- lisest paradigmast, mis mingis mõttes justkui tahavad seal olla, aga samas on võimetud oma kummituslikkust minetama. Selles kontekstis on kristallnõud aga üksnes millegi puuduoleva dublandid. Anumad seisavad postamentidel, püüdes olla nagu minevikukangelaste büstid – väljapaistvad ja aukartust- äratavad, kuid samas on nad ka haprad ja silmnähtavalt tühjad (kui just vihmavesi pole neile täiteks sattunud). Nad asuvad ühtaegu sees- ja väljas- pool, või pigem – nad ei asu ei sees ega väljas, vaid on lõksus majataolises puuris, mille on teinud keegi teine kunstnik ühe teise näituse tarbeks. Et anumaid lähemalt näha, peab näitusekülastaja ettevaatlikult

vabisevale raudkarkassile astuma ja see muudab temagi oma- moodi haavatavaks.

„Vaimud,“ kirjutab Avery Gordon raamatus „Ghostly matters“, „ei kuulu lihtsalt minevikku, vaid niisugusesse minevikku, mis on alla surutud ja problemaatiline ning ilmutab end seetõttu just kummituste kaudu.“ Kirjandus- teaduses viitavad vaimud sageli kõrvaletõrjutud, marginaliseeritud, pagevale teadmisele, mis lähtub väljastpoolt teadmusloomeinsti- tutsioonide hierarhiat. Samas on kummituste abil võimalik kujutleda ka seda, mis on kaduma läinud või seda, mida pole kunagi olemas olnudki ning kujutleda tulevikku, mis võiks tekkida väljapoole meile mõistetava haaret, ning näha teise pilguga nii meie maailma asju kui ka

ajalugusid, mis on need võimalikuks teinud.

Kusagil tulevikus on need kristallanumad juba purunenud. R.W. Fassbinderi filmis „Hoiatus püha hoora eest“ ootab igav- lev ja meeleheitel võttegrupp määramatu aja filmivõtete alga- mist – juuakse Cuba Libresid ja loobitakse kristallklaase häär- beri põrandale puruks. Veelgi suuremas ahastuses režissöör viskab viimaks ka oma klaasi kildudeks ja ütleb: „Kui ma ei saa midagi lõhkuda, võiksin sama hästi ka surnud olla.“ „See film on jõhkrukest,“ tunnistab ta hiljem ajakirjanikule, samas kui kõik kohalolijad näivad kõigisse armunud olevat. „Millest muust ikka filmi teha,“ vastab too.

Varjud

Paulina Pukyte

Valgusallikat, mis „varje“ tekitab ei ole näha, pigem tundub valgus hoone seintest immitsevat. Äkki see ongi see kurikuulsa uue homse koidukuma, mis kunagi päevaks ei paisunud – nõukogude parema tuleviku lubadus, mis iialgi ei täitunud?

Sotsioloog **Avery Gordon** on öelnud, et kaotatu on üksnes näiliselt puuduolev, kuna teatud ühiskondlike aspektide võimendatud „kadumine“ heidab kõigele olemasolevalt tugevaid varje – olevikku painab alati mineviku vaim. Vahetevahel joonistuvad seesugused vaimud selgemini välja.

Näitusekülastajad sekkuvad tahtmatult „varjude mängu“ – varjudele kogemata peale astudes, nende kuju muutes, piirjooni hägustades, jalgadega mööda galeriid laiaili tassides ja aegamööda need olevikku laiaili puistades.

„Need on tõeliselt kaalukate inimeste kadumise tagajärjel vägivaldselt jalataldadelt lahtikistud nahk. Neid inimesi on olnud nii palju, et arvepidamine läheb segamini. Nende kadumise raskusest ja marrastustest jäävad maha pehmete ja õrnade taldade jäänused, nahatükikesed, -ribad ja -rullid, mis määrduvad ja tõmbuvad oma pisisuses ja armetuses hüppelaua servas päikese käes aina tumedamaks. Need muudkui kogunevad, hõõrduvad ja segunevad.“¹

¹ Katkend David Foster Wallace'i novellist „Forever overheard“.



Paulina Pukyte. Vaade installatsioonile „Varjud“ / Вид на инсталляцию «Тени» / Exhibition view of the installation *Shadows* (2022-23)

Kahjuks ei jäänud ta pilgule selles vaenlaste toas muud puhkepaika

Aitäh kirja eest, see viis mind tagasi varasemasse aega ja konteksti ning pakkus mulle seeläbi praeguses olukorras teatud psüühilist **abi**. Tunnen nagu oleksin keerleva karusselli sisemisse ringi löksu sattunud, kuid puuhobuste asemel ajavad seal üksteist taga hoopis varahaldurid. Aeg-ajalt suudan selle pöörlemise hetkeks oma peas peatada ja mul on tunne, et see on lihtsalt üks jube film või sotsiaalmeedia voog, nii et selles võib näha teatavat korda ning teha Escheri-stiilis järeldusi. Siis aga hajub hetkeks vaigistatud kaader taas ning kõrgsageduslik tagaajamine jätkub (loomulikult ei peatunud see tegelikult nanosekundikski) ning kõik, mis ma suudan eristada, on vaid fataalselt halb enesetunne.

Ma ei tea, kas asi on minu armastuses aurupungi vastu või mõnes muus taustateadmises, aga ma ei saa kasutada selle kohta sõna „apokalüpsis“, nagu sina seda tegid, seega tahaksin tegelikult sult maskide langemise ja paljastuse teemal rohkem kuulda.

Loeksin hea meelega ka pikemat teksti sinu uurimistööst, et mõista paremini nartsissistlikku kompensatsiooni temaatikat, millele sa viitad ning mille sisu ma praegu vaid intuiitiivselt aimata võin. Vabandan, kui mu vastus fragmentaarne või liialt hajus tundub, püüan

justkui tabada erinevaid akorde, et vaadata, kas miski meie edaspidises vestluses võiks kokku häälestuda, kui sa siis ikka veel vestlust jätkata soovid...

Vaatasin uuesti läbi oma Katlakütja näituse arhiivi materjalid ja leidsin sealt muidugi ka sinu selleks puhuks kirjutatud teksti, mille tahtsin enne sulle vastamist uuesti üle lugeda. Ma ei mäleta, et oleksin Ida mõistet enda jaoks kunagi päriselt sõnastanud, see tundus olevat liiga suur, et see mikroskoobi alla panna, ja liiga väike, et sellele teleskoobiga läheneda. See-eest instrument, mida tal on alati õnnestunud kõige paremini ära petta, on kell. Vahetuste graafik, sagedusega 24 tundi ON ja 3 päeva OFF, oli ainus juhuslik (või siis mitte) kronomeetria, millega mul õnnestus sellele läheneda. Ma usun, et kõik end idaga seostavad kollektiivsuse vormid võiksidki toimida sellisel *sutki* *chez troe* põhimõttel. Ma arvan, et minu vaade idale on päris puudulik, arvestades, et mind ei huvita hetk, mil see (surnult) sündis või nurisünnitusel suri... või mis iganes väljendust selle algse trauma kirjeldamiseks kasutama peaks. Või tegelikult huvitab mind küll see hetk ise, see kummaline ajaühik, kuid mitte nii väga see sündmuste jada, millest see konkreetne hetk esile tõusis. Sellepärast (kui sa lubad mul vabalt tõlgendada) tahaksin ma keskenduda sinu teksti viimasele osale – metamorfoosile –, kus Samsa/katlakütja mängu tuleb. Sinu teksti viimasest lõigust põrkudes, tunnen ma ära midagi, mis asub selle keskmes, kuidas ma näen enda suhet idaga – see on mingi radikaalne muutus ajavoolus ja selles, kuidas see aeg üldse voolab, ja meie suhetes ümbritseva maailmaga. Muutus oli see jah, aga selline, mis elimineeris selle aine, milles see muutus üldse aset leidis. Ja see leidis aset „mitte-ajas“. Sul võib endiselt olla kaks jalga, aga nad kõnnivad nüüd erinevas rütmis, võid rääkida ikka sama keelt, aga nüüd on sellest saanud dialekt, ja see juhtus kiirusel, mida pole võimalik tajuda... jah, pohmellijärgne hommik... mis saabus juba enne koidikut.

Selle tähendusnüansi mõistmiseks võiksime vaadata vana prantsuse filmi *Themroc* (vaadatav veebilehel: [archive](#)).

org), kus mängitakse läbi teistsugune – “läänelik” – metamorfoos: see on aeglane ja ajas arenev, kasvatades oma õonestavat potentsiaali päevast päeva, kõigepealt üks kõhatus, siis kaks, .. siis varisenud seinad, siis vardasse aetud politseinik. Michel Piccoli kehastatud tegelaskuju maailm jaguneb kaheks: nendeks, kes temaga kampa löövad (see leiab taaskord aset järgemööda, läbi meelituste ja jäljendamise) ja nendeks, kes on tema vastu – seda kõike saatmas erootiline mäng, kus teise grupi tegelasi meelitatakse esimesse läbi teatud üleminekuriituse – see on initsiatsioon, et astuda „opositsiooni” orgialikku kollektiivi. Vastandlikud pooled tegutsevad sünkroonis, hüplik rööpmontaaž aitab sellele kaasa ja võimendab seda, samuti teevad seda sümbolid, mida luuakse ja hävitatakse. Tegemine ja ärategemine püsivad tempos ning vallapäastatud naudingu oiged kajavad vallutamist ootava linna fassadidelt ja tühermaadelt vastu. Kõik see oli peategelasel kasvanud üha suureneva võõrandumise surve all, ja nüüd see plahvatas ning paiskus tema rõduks muutunud toast välja maailma. Täendusväärne on ka see, et Themroci ära-pööranud-tehasetöeline ja tema mäss ei vaja *abi*, või nagu mulle tundub, toimivad nad isegi sellest dimensioonist väljaspool ... jah, sa võid küll koos temaga seinu lõhkuda (nagu seda teeb ühel hetkel üks tema naabritest hädise haamriga õrnalt tagudes), aga tema kätt hoiad sa ainult juhul, kui sa sellelt grillitud liha järäd.

Samuti ei leidnud ma *abi* teemat sinu tekstist „Abiks ida-eurooplase inkubeerijale”, ometi on see võib-olla oluline, isegi kui varjatud (ja seda olulisem) osa **IDAst**?¹ See sisaldab endas ideed *abist* kui millestki, mis on väga tihedalt seotud koos veedetud ajaga, mitte nii väga vastastikuse hoole artefaktide ja rituaalide vahetamisega. Ma pakun, et kui ma teaks, kuidas defineerida seda *abi*, mis pole ei hool ega toetus... See on *abi*, mis variseb kokku, kui aja vooluga jännatakse ja samuti on see *abi*, mille kaudu aeg varem voolas... IDA... Kui ma teaksin, milliste sõnadega seda kirjeldada, kõlaks see ilmselt veel romantilisemalt, kui see, mis ma just kirja panin, ning endise keskküttekatla kütmis-

el ja sildi kettidega katusele vinnamisel poleks mingit mõtet. Seda öeldes ei pea ma silmas, et sellel üldse mingi mõte oleks olnud... peale selle, et mingil määral õnnestus kulka raha kokku hoida nende kolme kummalise tähe pealt, mis hiljem HOLIDAY sisse ära kadusid.



Kaadrid Jean-Marie Straub and Danièle Huillet' filmist „Klassisuhted“, mis põhineb Kafka romaanil „Ameerika“.

¹ Teksti autor ja kunstnik Kirill Tulin viitab siin näitusele „Abiks keskküttekatla kütjale“ (2017), mille raames püstitati EKKMi katusele tema teos tähtedega IDA.

Themrocis kasutatud rööpmontaaži asemel annab siin pikk staatiline kaader tunnistust tegelastevahelisest füüsilisest eemaldumisest: käte koreograafia, kus kujuna seisva katlakütja kätt kobav „abi pakkuv“ käsi tõmmatakse eemale (ja asetatakse **abitult** lebama pahkluule kaadri keskel), seda saatmas sõnad: „Mina ei saa sind enam kuidagi aidata“. Kaader, mis toob välja **abi kui võimatuse** mõõtme. Katlakütja on leidnud ajutise liitlase, kes esiti soovib tõesti abiks olla, ebaõiglust heastada, kuid leiab peagi, et abi andmine pole võimalik – nii seeõttu, et kasu pole tema sõnadest kui seeõttu, et katlakütja suutmatus enda eest seista välistab samuti abi võimaluse. Olen sellest saadik mõelnud, kas viimane vastab tõe (nii Karli ja katlakütja puhul kui ka üldiselt)?

Tösi, filmis ei palunud katlakütja kunagi Karli abi (vastupidi, Karl, kes vajab abi oma kohvri leidmisel, sattus laeva sisemusse eksides katlakütja otsa), ta ei palunud relvi ega laskemoona, ... seda kirjeldaks aga paremini sõna „toetama“, mis on tänapäeval asendanud sõnaga „**abi**“. Seda on teinud need, kellele meeldib toetamise abil olla „inimlik“. Ka katlakütja ei olnud tege-likkuses **abitu**, vaid astus enda eest välja ja süüdistas oma ülemust ebaõiglusel. Ma ei hakka sind siin episoodi pikema lahkamisega koormama, annan lihtsalt põgusa ülevaate, kasutades filmi „Klassisuhted“ (mis on nii filmi pealkiri kui ka **meetod**) kui optilist viidet.

Karl reisis laeva odavsektisioonis ja Ameerikasse jõudes, vahetult enne laevalt lahkumist, sattus ta kokku katlakütjaga, kellel paistis olevat – nagu sina seda nimetasid – „pohmellihommik“. Katlakütja kirjeldas talle tehtud ülekohut (eeldatavalt natsionalistlikus tähenduses) ja vahetult enne seda, kui ta ütles, et tunneb end selles uues maailmas/paadis justkui vales kohas, sõnastas ta ka enda ja Karli vahelise suhte, öeldes: „Ma tean, et sul ei ole mõjuvõimu ja sa oled samuti vaene poiss“. Järgmine stseen – allutamise tants – kapteniruumis erineb oluliselt Kafka algsest tekstist, kus katlakütja kõrvale heidetakse ja tal ruumist lahkuda palutakse – „Selle vastuse peale vaatas kütja

Karli poole alla, nagu oleks Karl tema süda, kellele ta tummalt oma häda kaebab”.² Samas kui filmis saadab katlakütja Karli lihtsalt pilguga, kui too teda kapteni ette kaitsma läheb. Ma arvan, et filmi selline tõlgendus annab mõista, et abi võimatust nähakse siin rohkem klassisuhetest lähtuvana, mis tingis ka eelpool mainitud käte koreograafia, mida raamatus polnud. Pärast ootamatut kohtumist oma kõrgklassist onuga (samastseenis) saab Karl enesekindlust juurde ja loodab, et uus staatus võimaldab tal katlakütjat paremini kaitsta, ... aga see pole nii ning see loob nende vahele lõhe, mida abi ei suuda enam tasandada. Tsiteerin raamatust katlakütja mõtte, mis demonsteerib, kuidas toetus **kui vahetuskaup** on asunud tõelise abi kohale: „See õepoeg (nüüd näeb ta Karli eelkõige „õepojanaja“) oli muide katsunud talle enne seda mitu korda kasulik olla ja tänanud teda seega ette juba ammu enne äratundmist **enam kui küllaldaselt temapoolse teene eest** (loomulikult peab ta siin silmas nii Karli kui ka tolle mõjukat onu); kütjale ei tulnud pähegi temalt veel midagi nõuda. (...) Vastavalt sellele arvamusele katsus kütja Karli poole mitte vaadata, kuid kahjuks ei jäänud ta pilgule selles vaenlaste toas muud puhkepaika.“

Kirill Tulin

² Franz Kafka, „Ameerika“, tõlkinud Mati Sirkel. Tallinn: Tänapäev, 2006

Kes on kes

SVITLANA BIEDARIEVA

on Ukraina kunstnik, kuraator ja kunstiajaloolane, kes tegeleb oma loomingus sõja, identiteedi, mälu ja vastupanu teemadega. Tema projekti „Sõja morfoloogia“, 2017 on näidatud Mehhikos, Pueblas Museo Taller Erasto Cortés'is, Mexico City National Center of Arts'is ja Ukrainas, Odessa 5. rahvusvahelisel bienaalil. Svitlanal on doktorikraad kunstiajaloo Courtauldi Kunstiinstituudist ning ta on koostanud ka mitmeid Ukraina kunstile pühendatud raamatuid. 2019. aastal kureeris ta koos Hanna Deikuniga näituse „Rindejoonel: Ukraina kunst 2013–2019“, mis tegeles Venemaa sõjaga Ukrainas ning mida näidati Mexico Citys ja Winnipegis. 2022. aastal valiti ta 2023. aasta *Prince Claus Seed Award*'i laureaadiks. Samuti on ta 2022–2025 *CEC ArtsLink Internationali* stipendiaat.

ELO LIIV

on skulptor ja pedagoog, kelle loomingut iseloomustab mitmekülgsus, installatiivsus ja eksperimentaalsus. Kunstniku töödes kajastuvad maailmavaatelised ja sotsiaalsed teemad, sh lähisuhtevägivald, usuvabadus ja keskkonnahoid, aga ka sügavam psühhoanalüüs ja mentaalsed

seisundid. Liiv on osalenud installatsioonide ja skulptuuri-dega näitustel üle 30 aasta, lisaks on tema käe all valminud ka mitmed Eesti monumendid ja monumentaalkunsti teosed. Valguskunsti edendamiseks on Liiv seotud mitmete valgusfestivalide korraldamisega Eestis – nii peakorraldaja kui peakuraatorina.

HOLGER LOODUS

on Eesti kunstnik, kes töötab peamiselt maali ja installatsiooni vallas. Tema loomingu üks läbivaid meetodeid on igapäevaste kogemuste müstifitseerimine. Kui tema varasemaid töid võib iseloomustada maagilise realismi kaudu, siis hilisemate teoste tarvis tunduvad sobivat ulme või alternatiivse ajaloo kategooriad. Tema teos „Vilja riigile“ oli osa tema 2021. aasta isikunäitusest „Taasluues neid vanu nõlvakuid“ Tartus Kogo galeriis, mis keskendus Dante purgatooriumi kontseptsioonile.

KATERYNA LYSOVENKO

on kunstnik, kes töötab monumentaalmaali, joonistuse ja tekstiga. Ta uurib maalikunsti ja ideoloogia suhteid, ohvrikuvandi loomist nii poliitikas kui ka kunstis antiigist tänapäevani.

Lysovenko läheneb maalikunstile kui keelele, mida on võimalik instrumentalisierida või vabastada. Ta on pikemalt elanud ja töötanud Ukrainas, Kiievis. Praegu elab ja töötab ta Austrias, Viinis.

PAULINA PUKYTĚ

on kunstnik, kirjanik ja kuraator, kes elab ja töötab nii Londonis kui ka Vilniuses. Ta tegeleb kohaspetsiifiliste sekkumistega, töötab nii staatlise kui liikuvate piltidega ning loob kontseptuaalseid projekte, dekonstrueerides sotsiaalsootsiaalkultuurilisi klišeesisid. Ta võtab sõna avaliku ruumi ja mälestamisega seotud teemadel ning 2017. aastal kureeris ta 11. Kaunase biennaali „On ja ei ole ka: Monumendi võimalikkusest ja võimatusest“. Lisaks eelnevale kirjutab ta kriitilisi ja satiiirilisi artikleid kunsti ja kultuuri teemadel, nagu ka eksperimendialset kirjandust, luulet ja näidendeid.

TANEL RANDER

on Eesti kunstnik, kuraator ja kunstikirjutaja. Teda on alati huvitanud subjektiivsuse ja seda vormivate välismõjude vaheline pinge. Alates 2010. aastast on ta tegelenud Ida-Euroopa identiteedi ja dekoloniaalsusega. Viimastel aastatel on teda hakanud huvitama vaimne tervis ning

kunsti teraapiline ja lepitav mõju. Tema viimaseks isikunäituseks oli „*Angelus Novus*“ (2022) Tallinnas, Hobusepea galeriis.

ALIAXEY TALSTOU

on kunstnik ja kirjanik. Tema tööde peamiseks teemadeks on sotsiaalsed ja poliitilised pinged, tehnoloogia ja selle mõju inimhäälestusele, ökoloogilised katastroofid ja kriisid laiemalt. Oma kunstipraktikas töötab Talstou maali, joonistamise, video, *performance*'i, protsessipõhiste osaluspraktikate ja tekstiga. Talstou on sündinud Valgevenes, Minskis, kuid elab ja töötab praegu Saksamaal, Hamburgis.

KIRILL TULIN

on katlakütja. 2017. aasta talvel küttis ta nõukogudeaegse käsiraamatu järgi EKKMi näitusepinna soojaks. See oli osa tema kuraatoriprojektist „Abiks kesküttekatla kütjale“, mille raames püstitati EKKMi katusele silt „IDA“. Kütmine toimus vahetustega ning selles osales teisi inimesi. Ühtlasi võis see olla üks väheseid kordi, kui EKKMi ruumid talvel soojaks said.

Прощай, Восток! Прощай, Нарцисс!

Танель Рандер

ВОЗВРАЩЕНИЕ УГНЕТЕННЫХ

Восточная Европа – это коллективная идентичность, зафиксированная на прошлом, основанная исключительно на том факте, что во время холодной войны Европа была разделена на две части – Восток и Запад. И хотя эта война закончилась, а железный занавес пал, размежевание и условное разделение между двумя Европами никуда не исчезли. Первоначально считалось, что это связано с «западным взглядом», который смотрел на Восточную Европу с отчуждением и недоверием. Ранний восточноевропейский дискурс во многом основывался на спекуляциях этим «западным взглядом», подчеркивании различий и работе с подавленной памятью. И тут внезапно Восток как будто очнулся. И наряду с подавленной памятью возникла ностальгия. То, что раньше презирали, чего

стыдились, превратилось в нечто экзотическое. Восточная Европа вдруг стала популярной и привлекла к себе внимание всего мира. Годы российской пропаганды в сочетании с нападением на Украину и аннексией Крыма, вероятно, были основными причинами возросшего интереса к Востоку. Возможно, мы имеем дело с возвращением угнетенных в некое деформированном виде. И это не острый ужас, который поразил нас в прошлом году. Скорее, это похоже на коммерческую ярмарку, корни которой, казалось бы, уходят в недавнее темное прошлое советской империи. Вся Восточная Европа – во всем своем разнообразии – оказалась «Новым Востоком», раскинувшимся на огромном участке земли между Адриатическим и Балтийским морями и Тихим океаном. Страны и регионы, которые освободились от оккупации,

ИСЧЕЗНОВЕНИЕ АНГЕЛА ИСТОРИИ

В самом начале войны мне вспомнился «Angelus Novus» Пауля Клее, который в трагическом видении Вальтера Беньямина 1940 года превратился в ангела истории. А потом я узнал, что сказал Карл Густав Юнг в конце Второй мировой войны: «Теперь, когда ангел истории покинул немцев, демоны будут искать новую жертву. И это будет нетрудно. Всякий человек, который утрачивает свою тень, всякая нация, которая уверует в свою непогрешимость, станет добычей». В прошлом году стало ясно, куда перебрались эти демоны. Именно туда, где процветает чувство собственной непогрешимости, где не осознают существования собственной тени. Существа без тени известны как вампиры, которые питаются жизненной энергией других.

С уходом Ангела истории исчезло доверие к истории – к истории Восточной Европы. А поскольку само существование Восточной Европы связано только с ее недавней историей, можно даже сказать, что утрачено доверие к Восточной Европе. Я в качестве художника сыграл свою маленькую роль в повышении интереса к Восточной Европе. Однако может этот интерес был просто проявлением «облагораживания» циничного геополитического проекта и под прикрытием восточноевропейской идентичности на самом деле скрывался «Русский мир»? Ведь если художники и раньше захватывали, джентрифицировали разные терри-

демократизировались и обрели независимость, теперь снова оказались в той геополитической сфере, частью которой они были в течение 50 лет. Этот ярмарочный балаган под названием «Новый Восток» заставил страны Балтии выплясывать под ручку с Россией, Балканами, Центральной Азией и Центральной Европой. На первый план все еще выступали рудименты русской и советской культуры, такие как панельные дома, *babushki* и *гопники*. Тут и там мелькали георгиевские ленты и русские танки.¹ И вот, в соответствии с духом времени и во многом благодаря распространению социальных сетей, вместо «западного взгляда» сформировался «глобальный взгляд».

Все это произошло за последнее десятилетие, которое можно охарактеризовать как эпоху политизации и поляризации. Произошло распространение российской мягкой силы и ее плавный переход к войне и насилию. Однако события 2014 года отчего-то не привели к такому перелому, как в прошлом году. Политическое значение этого перелома известно каждому. Но как он отразится на нас и какое влияние окажет на культуру, мы, скорее всего, сможем понять лишь когда-нибудь в будущем. «Прощай, Восток! Прощай, Нарцисс!» – это попытка разобраться в тех огромных переменах, что мы наблюдаем сейчас.

¹ Хорошими примерами могут служить видео Нублу «Für Oksana» и видео Томми Кэша «Give me your money».

тории в области недвижимости, то почему бы им не поработать на благо плана какого-нибудь диктатора по захвату территории мира? Это не серьезное предположение, а скорее самообвинение, которое идет рука об руку с загрязненностью, нечистотой. Это похоже на ситуации, когда вы обнаруживаете, что в течение длительного времени подвергались насилию и жестокому обращению. И вещи, которые казались привычными и естественными, вдруг оказываются результатом чужой манипуляции. Именно ощущение загрязненности послужило непосредственной мотивацией и поводом для организаци и этой выставки. Я думаю, что это чувство еще долго не покинет меня.

Разделение Европы на Восток и Запад больше не имеет оснований. Восточная Европа оказалась ложной, обманчивой идентичностью, необоснованно охватившей немалую часть нашей планеты и гомогенизирующей содержащееся в ней разнообразие на основании лишь одного короткого 50-летнего исторического эпизода. С момента падения Берлинской стены прошло более 30 лет. Менее чем через 20 лет завершился новый 50-летний период. Неужели социалистическое прошлое е навсегда останется определяющим для нас и многих других?

ВОСТОЧНАЯ ЕВРОПА КАК НАРЦИССИЧЕСКАЯ КОНСТЕЛЛЯЦИЯ

Восточную Европу можно рассма-

тривать как психический опыт. Также как единую крупную констелляцию и систему взаимодействий с нарциссическим манипулятором в центре. Это не сводится лишь к отношениям между странами и регионами. Такая структура абстрактна и универсальна, она в первую очередь касается коллективной психики и реализуется через индивидов. Носителем коллективной психики Восточной Европы могло быть это гипотетическое существо *homo postsoveticus*, то есть постсоветский человек. Мы думали, что их больше не существует, но вот гляди-ка! Так кто же они? Это деды-бабушки, пережившие военные травмы, это отцы-матери, выросшие в мирное время, и их потомки, родившиеся в постсоветские времена, может быть, даже в XXI веке. Вместе они обсуждаются коллективную психе Восточной Европы, в которой травмирующее прошлое сохраняется в латентной форме и тем самым делает возможным повторение травмы. Именно из-за этого паттерна сохранения и трансформации травмы психе и не может исцелиться.

Меня очень вдохновил подход австралийского психоаналитика **Невилла Симингтона** к нарциссической констелляции, сохранению и трансформации травм. Я думаю, что, придерживаясь этого подхода, можно рассматривать Восточную Европу как коллективную психе. У меня, конечно, нет ни амбиций, ни способностей заниматься этим профессионально и на уровне психоаналитика, но я думаю, что по аналогии с коллек-

тивной травмой, которая обсуждается довольно широко, можно было бы попробовать творчески развить и тему коллективного нарциссизма. Прежде всего потому, что травма и нарциссизм тесно связаны между собой.

Согласно Симингтону, одним из наиболее важных проявлений нарциссизма является отказ от жизни или дарителя жизни. Я полагаю, это то же самое, что отвернуться от солнечного света. Нарциссическая констелляция же представляет собой структуру психе, состоящую из паттерна, сформированного из следующих элементов: желеобразного состояния, всемогущего внешнего бога, ничтожного червя и разбавителей.

Желеобразное состояние предполагает, что человек травмирован и не имеет центрального организующего стержня. Студенистая масса его психе формируется внешними объектами, содержащими бога. Этот жесткий и суровый бог обычно воплощается в фигурах с пьедестала, которые являются социальными авторитетами. Нарциссическая психе липнет к таким авторитетам подобно клею. В то же время она также склонна липнуть и к существам слабее нее, которые кажутся более хрупкими, чем есть на самом деле. Прозрительный червь – это внутреннее убеждение человека о своей природе. По сути, это противоположность богу. Оба, и бог, и червь, как бы держат человека в плену, не позволяя ему свободно творить. Разбавители, такие как зависть, алчность и ревность,

следят за тем, чтобы студенистая масса оставалась достаточно жидкой. Симингтон называет эти разбавители устойчивыми формами жизни травмы. С их помощью травма остается живой.

Поводом привести этот подход к нарциссизму в восточноевропейский контекст стала давняя статья **Медины Тлостановой**, в которой она описала отношение к человеку в русской православной традиции, в которой человек рассматривается как прах и червь.² Тлостанова объясняет это тем, что христианство в России не прошло через Реформацию, и таким образом возникла отдельная антропология, в которой человек видит себя червем и можно только догадываться, кем же он видит всех остальных. Если прибавить к этому карающую божью десницу и возведенные на пьедестал фигуры, то можно с легкостью составить представление о единой коллективной душе.

Согласно Симингтону, студенистая нарциссическая психе размещается и действует на шкале, на одном конце которой червь, а на другом – бог. И им соответствуют два нарциссических типа, один из которых – высокомерный и кичливый бог. И второй, тот, кто постоянно принижает себя и кается – червь. Когда вы думаете об этом, возникает какое-то знакомое чувство. Как будто уже видели много подобного, смотрели по телевизору, читали в книгах. На ум приходят нестабильность и контрасты, присущие Восточной Европе. Постоянное чувство опас-

² Madina Tlostanova, *Towards a Decolonization of Thinking and Knowledge: a Few Reflections from the World of Imperial Difference*, 2009.

ности и беспокойства, постоянная потребность компенсировать или заглушить эти чувства. И как-то незаметно подкрадывается мысль о «загадочной русской душе». Мысли о России возникают потому, что Восточная Европа – это воронкообразный сосуд с отверстием на дне, которое открывается над Россией.

ПОДСОЗНАНИЕ И ВОЗВРАЩЕНИЕ АРХЕТИПОВ

В начале 1990-х годов появился текст **Бориса Гройса** «Россия как подсознание Запада», который, на мой взгляд, является одним из важнейших симптомов российского коллективного нарциссизма. В тексте Гройса говорится о том, что «русская идея», являющаяся частью русской культурной традиции, исключает принятие психоанализа. Если опираться на текст Гройса, все признаки указывают на то, что Россия похожа на человека, страдающего нарциссическим расстройством личности, который решительно сопротивляется терапии, отказываясь признать, что он такой же, как все, что у него есть сознание и бессознательное. Нарциссическую Россию, кажется, волнует только тот факт, что подсознание столь же могущественно, как бог, поэтому Россия может отождествлять себя исключительно с ним. Она ведь не может быть чем-то меньшим, чем бог! И поэтому такой человек живет в своей нарциссической исключительности, «особости», занимая огромное пространство и

заставляя страдать всех людей вокруг себя. Ссылаясь на **Петра Чаадаева**, которого считают первым российским философом, Гройс говорит, что Россия не может ничего создать самостоятельно, поскольку творчество возможно лишь во временном пространстве сознательного опыта. В бессознательной России, где утрачены и пространство, и время, распадутся и все достижения других народов, теряя четкие границы и вступая в произвольные связи друг с другом. Звучит так, будто речь идет о вампирах! И именно такие произвольные связи и идентичности, высосанные до дна и наполненные ядом, были характерны и для «Нового Востока».

Я думаю, что ничто так не подходит для изображения процессов, вызванных начавшейся в прошлом году войной, как картины украинской художницы **Катерины Лысовенко**. Ее творчество, которое в прошлом году начало стремительно завоевывать мировое признание, дает представление о том, что в Украине и украинской диаспоре начался процесс возрождения, ломающий шаблоны, созданные веками русского империализма. Лысовенко ранее уже обращалась к античной мифологии, но появление в ее творчестве древних мифологических существ в разгар нынешней войны подтверждает возвращение к архетипам. А также то, что мы являемся частью истории и похожи на тех, кто был до нас. И мы проходим через то же, через что проходили они, хотя подобное до недавнего времени казалось маловероятным. Однако работы

человек – бесформенная масса, лишенная собственной воли, эмоций, человечности.

ПРОШЛОЕ, КОТОРОЕ НИКОГДА НЕ ЗАКАНЧИВАЕТСЯ

«Что, если прошлое не закончится?» – спрашивает художник белорусского происхождения **Аляксей Талстоу** в своем одноименном видео, посвященном монументальному советскому наследию, используемому коррумпированным режимом Лукашенко. Видео было снято в Бресте, когда Беларусь переживала напряженный период и на протесты людей власти отвечали насилием и репрессиями. Режимы Лукашенко и Путина питаются коллективной травмой, которую общество компенсирует, ностальгически цепляясь за прошлое. Памятники предлагают именно такую возможность уцепиться за минувшее. Я бы даже сказал, что для того эти памятники и создавались. Но последние 9 лет доказали, что монументы одновременно являются опасным оружием. В своей поэме Талстоу ссылается на статью **Хито Штейерля**, в которой говорилось о танке, снятом с пьедестала в Константиновке и использовавшемся для уничтожения людей на войне.³ В прошлом году на другом берегу Нарвской реки произошло обратное – исправный танк своим ходом въехал на пьедестал.

Монументы – это в буквальном смысле фигуры на пьедестале. По своей природе они одновременно и хрупки, и прочны. Литовская

Лысовенко, которые мы видим на этой выставке, отсылают зрителя к ритуалам, которые можно было бы связать с античной Олимпиадой, если бы не определенные элементы, которые возникли с нынешней войной – полная потеря человечности при внешней сохранности человеческого облика. Есть что-то невинное в человеческих фигурах на картинах Лысовенко. Как будто они не имеют сознания и находятся внутри какой-то психологической констелляции. Через них выражается российское бессознательное. Если античность завещала миру Олимпийские игры, то наследие постсоветской России похоже на спортзал, где вершатся зверства.

О возвращении к архетипам говорит и украинская художница и искусствовед **Свитлана Бедарева** в своей работе 2017 года «Морфология войны». Эстетическое решение этого произведения основано на средневековых иллюстрациях, изображающих превращение людей в воинственных существ. Типичные для Средневековья, эти существа имеют совершенно нейтральный и безэмоциональный вид. Потому что при регрессии к архетипам войны происходит распад и интернализация личности. Такое же оцепенение, может быть, даже кажущуюся невинность можно заметить и в работах Лысовенко, где жестокость и насилие лишены эмоций, потому что эмоция означает человечность. Такого рода произвольная трансформация также делает войну чем-то, что не зависит от человека. Война подобна силе природы, которой нельзя противостоять. Ибо

³ Hito Steyerl, *A Tank on a Pedestal: Museums in an Age of Planetary Civil War*, 2016.

художница **Паулина Пуките**, курировавшая Каунасскую биеннале 2017 года под названием «В возможность/невозможность монумента», в своем кураторском тексте сослалась на **Жака Деррида**, согласно которому невозможно любить памятник, не признавая в нем свою собственную неуверенность и хрупкость.⁴ Дело в том, что памятник – объект временный и смертный. Этим, возможно, и объясняется нынешняя необходимость демонтажа советских памятников. С одной стороны, их удаление доказывает их хрупкость, временность и человечность. С другой же стороны, подтверждает их силу, мощь и опасность.

В хрупкости памятника можно увидеть червя, а в его прочности – бога. Точно так же червь и бог могут быть скрыты в таких понятиях, как «народ» или «восточноевропейец». Когда «народ» – это, с одной стороны, «высшая сила» или сила, возникающая исключительно из всех пережитых страданий. А с другой стороны, он – виктимизированная, лишенная всего, ограбленная бесправная масса, и навести порядок способен лишь сильный авторитет. При этом «восточноевропейец» тяготеет к той версии «народа», которая сопровождается виктимностью, презрением, а также смесью жалости к себе и гордыни.

ПРИЗРАКИ И ТЕНИ

Парадоксально, но то, что кажется очень прочным, одновременно может быть очень хрупким.

Например, белорусский диктатор Лукашенко сравнил свою страну с хрустальной вазой – она величественна и хрупка, а потому нуждается в надежных руках. Нет никаких сомнений в том, что его коррумпированная система хрупка и разобьется, как только выпадет из его рук. Аляксей Талстоу провел ритуал разрушения этой системы за несколько лет до начала масштабных манифестаций. Было 3 июля, День Независимости Беларуси, когда он отправился на площадь Свободы в Минске с сумкой хрустальной посуды, которую тут же начал разбивать. Затем он отнес осколки к одному из советских памятников в Брестской крепости, который носит символическое название «Мужество». Монумент как бы стал *оммажем* на акцию художника.

Такие хрустальные сосуды Паулина Пуките называет «призраками», порожденными подавленным и не проработанным опытом прошлого. Именно на таком прошлом и основана восточноевропейская идентичность. Это прошлое, когда люди, травмированные войной, депортацией или другими репрессиями, не имели доступа к психотерапии, а общество занималось сокрытием и подавлением теней. Это также прошлое, в котором преступники и репрессоры могли действовать безнаказанно. И при этом пользоваться общественным одобрением. Как можно осознать существование тени, если нет со-

знания? Есть только подсознание и повторение травм.

На Выставке «Прощай, Восток! Прощай, Нарцисс!» мы увидим и другую работу Пуките под названием «Тени». Это инсталляция, которая превращает невидимые глазу тени в материальную и пространственную реальность. Пуките создает тени там, где их иначе не было бы – на видном месте, где их нельзя не заметить. В своей материальности эти тени напоминают пепел, последствия какого-то пожара или катастрофы. Разрушения, сотворенного людьми, унесенными злыми духами и лишенными теней.

ГДЕ УВИДИШЬ ГОРУ, ТАМ ИЩИ ЯМУ

Хрустальные вазы идеально подходят для символизации нарциссической психе и констелляции. Они одновременно нежные и прочные. И пустотелые, поэтому они нуждаются в постоянном заполнении, компенсации. Вопрос в том, является ли хрустальная ваза чем-то, что содержит пустоту, или она сама – кристаллизованная пустота? Я, скорее склоняюсь к последнему, поскольку одним из важных проявлений восточноевропейской психе, по-видимому, является дыра – пустота, полость. Возможно, эта дыра соответствует устойчивым формам проявления травмы – алчности, зависти и ревности. Изобилие, порожденное алчностью, всегда пусто внутри. Возвраща-

ясь к режиму Лукашенко, не могу не вспомнить сказку про жадного воробья («Самый богатый воробей в мире», **Зденек Миллер**), который не хотел делиться своим богатством с другими и вскоре оказался в одиночестве в большой куче зерна. Эту историю рассказал эстонский художник **Хольгер Лоодус** на своей картине «Хлеб – государству» (2021), в названии которой он прямо цитирует знаменитое полотно **Виктора Карруса** 1953 года, изображающее сбор урожая после принудительной коллективизации. Но на картине Лоодуса изображена комната, похожая на тюремную камеру, а в ней – огромная гора зерна, по которой прыгает маленькая птичка. Обрамление картины взято с оригинальной работы Карруса. В некотором смысле картина символизирует связь между жадным воробьем и советским наследием. Название же «Хлеб – государству» выражает ложь, которой прикрывалась алчность еще во времена Сталина, и которой она маскируется и сегодня. Именно по этой причине прошлое не должно заканчиваться. Прошлое, как стена, защищает эту темницу с горой зерна в центре и диктатором на вершине этой горы. Это зрелище даже заставляет задуматься о пустоте, возникшей там, откуда были украдены все это зерно и изобилие.

Одним из базовых восточно-европейских текстов, безусловно, является «Котлован» **Андрея Платонова**, в нем описаны люди, копающие котлован под фундамент. Действие повести происходит в

⁴ Jacques Derrida, *Acts of Religion*, 2002.

условиях раннего коммунизма и сопровождается идеологическими лозунгами. Платонов обладает невероятной способностью описывать сюрреалистическую бесчеловечность этой ситуации. Люди мрут, как мухи в ходе принудительной коллективизации, как бы между прочим забивают друг друга до смерти во время глубоких экзистенциальных и идеологических дискуссий. Описаны ситуации, когда человек и животное или человек и строительный материал становятся одним целым. К концу книги особого прогресса в рытье котлована не наблюдается. Именно такая архетипическая дыра, котлован зияет в коллективной психе Восточной Европы, которая внутри пуста, как хрустальная ваза, и постоянно нуждается в компенсаторном наполнении. И гора зерна, изображенная на картине Лоодуса, также по своей сути пуста внутри. И под пшеничным полем на картине Карруса спрятан грязный котлован

Разрушение констелляции
Акция, которую провел Аляксей Талстоу в Минске несколько лет назад, выражает желание сломать режим Лукашенко, остающегося у власти лишь благодаря грубой силе и коллективной нарциссической констелляции, охватывающей не только Беларусь и Россию, но также ближайших соседей и тех, кто восхищается и поддерживает эту констелляцию. Но хрустальные вазы разбиты! А в прошлом году начала рушиться вся констелляция.

Инсталляция эстонской художницы Эло Лийв, состоящая из осколков хрустала, изображает момент, в котором мы сейчас находимся. Хрустальная посуда разбита, но разлетевшиеся осколки все еще висят в воздухе, и мы не знаем, где и как они приземлятся. Мы находимся в эпицентре взрывов и не видим завтрашнего дня. Но мы можем всматриваться в эти взметнувшиеся в воздух осколки, как мы смотрим на звездное небо. Под хрустальными осколками раскачиваются неваляшки. То, что для нас «неваляшка» в России называется «Ванька - встанька», то есть «Ваня, вставай!». И правда, Ваня! Пора вставать!

Нарциссизм – это не то, от чего можно просто избавиться. Да и не обязательно от него избавляться. Как говорит эстонский психоаналитик **Эндель Тальвик**, нарциссизм похож на температуру тела – она есть у каждого из нас. Однако у некоторых она опасно высока. Симингтон говорит именно об этой чрезмерно высокой температуре, о патологическом нарциссизме, который лелеет травмы и препятствует развитию психического здоровья. Я хотел бы закончить этот текст определением психического здоровья по Симингтону:

«Душевно здоров тот человек, который способен создать в себе эмоциональную способность стремиться к истине, любви,

смелости, честности и терпимости».

Я хотел бы жить в реальности, которая благоприятствует развитию именно такого психического здоровья.

2023, Берлин

P.S.

СВЯТАЯ ПУСТОТА

В 2017 году с крыши театра Фольксбюне в Берлине сняли табличку «OST». Словно в ответ на этот символический жест **Кирилл Тулин** в том же году водрузил на крышу ЕККМ (Эстонский музей современного искусства) табличку «IDA» (Восток). Он сделал это в рамках своей выставки «В помощь кочегару котла центрального отопления». Хотя и исчезновение «OST», и появление «IDA» имеют очень разные мотивы и предпосылки, эти события можно рассматривать как символическое исчезновение и возрождение Восточной Европы. ЕККМ, пожалуй, единственный пьедестал во всей бывшей Восточной Европе, так прямо провозглашающий восточную идентичность. В ситуации массового сноса советских памятников, когда Восточная Европа распадается как нарциссическая констелляция, есть хороший повод задуматься о том, что было бы, если бы «ВОСТОК» исчез с пьедестала.

В настоящее время слово IDA деликатно интегрировано в произведение **Сигрид Вийр** Holiday. Если из слова Holiday убрать IDA, останется буквосочетание hol___y, дающее представление о двух вещах:

1. О том, что нынешний Holiday, то есть «Праздник» по сути означает «Holy IDA» или «Святой Восток».
2. О том, что с исчезновением «IDA» останется святая пустота.

Такую пустоту я ощущаю в своей душе после прощани с Восточной Европой. Что будет со мной, если исчезнет «ВОСТОК»? Это чувство похоже на дыру, пустую хрустальную вазу, отсутствие. Нарцисс кажется раздавленным но эта святая пустота немного похожа на угли, тлеющие под слоем пепла. Или на спрятавшиеся в земле луковицы нарциссов. Если «ВОСТОК» исчезнет, что-то неизбежно должно занять его место.

Я сам принимал участие в возведении «Востока» на пьедестал, написании текста для выставки Кирилла Тулина «В помощь восточноевропейскому инкубатору» (“Abiks idaeuoorplase inkubeerijale”), что сегодня кажется мне совершенно ненужным подливанием масла в огонь.⁵ Я начал этот текст с цитаты Лукашенко и закончил его описанием похмельного утра бедного хомо постсоветикуса. В последнее время, когда я переписывался с Тулиным, мне стало казаться, что причиной, по которой он возвел «Восток» на пьедестал, могло быть сопереживание, сочувствие или даже любовь к оператору котельной, кочегару, в роли которого он выступил на своей выставке. Что-то вроде доверия и симпатии Карла Россмана к судовому кочегару.⁶

В нарциссической констелляции не должно быть места страданию, за исключением случаев, когда субъект находится вне нарциссической психе – например, в роли Эхо. Эндель Тальвик назвал нимфу Эхо зеркалом Нарцисса и сравнил ее с содержимым вазы – с пустотой.⁷ А теперь вспомним пустоту хрустальных ваз и дыру в восточноевропейской психике! Это Эхо. Совершенно симптоматично, что она только сейчас появилась в этом тексте как персонаж и как отдельная концепция. Хотя она – один из главных персонажей мифа о Нарциссе. В мифе она влюбилась в Нарцисса, но он был влюблен в свое собственное отражение и даже не замечал Эхо. Страдая от отвергнутой любви Эхо стала повторять слова Нарцисса. И когда однажды Нарцисс умер, изнемогая от восхищения собой, его последними словами были: «О чудесный юноша, я любил тебя целую вечность! Прощай!».

⁵ Доступно здесь: <http://barokkputo.blogspot.com/>

⁶ Карл Росман – персонаж романа Франца Кафки «Америка»

⁷ Endel Talvik, *Narcissus ja Echo. Müüt ja analüüs*. Tallinn: Pilgrim 2016.

Дорогой Танель,

В течение последнего месяца или около того я перечитывал нашу предыдущую переписку, думая о том, как мне следует кратко и ясно сформулировать свой текстовый вклад. Тема обширная, и осмыслить ее – непростая задача. Может быть, лучше на некоторое время оторваться от контекста, не быть настолько вовлеченным. Кроме того, ты уже достаточно хорошо описал это в своем тексте, а я не настолько хорошо разбираюсь в психологии, чтобы добавить что-то столь же значимое.

На самом деле, я не уверен, стоит ли мне вообще продолжать писать на эту тему. Каждый раз, когда я начинаю, я ловлю себя на повторах, возвращаясь к тем комментариям и заявлениям, которые я делал много лет назад. Как будто повторяя мантру. То ли я завис, то ли контекст не изменился. Может быть, и то, и другое. Что я действительно пытаюсь сделать с тех пор, как переехал, так это разучиться быть восточноевропейцем или беларусом. Немного отстраниться от этой идентичности. Не уверен, насколько мне это удалось, но все еще осталась некоторая надежда. Это может показаться парадоксальным, особенно в связи с работами, которые будут показаны, но я всегда находил это чувство патриотической принадлежности довольно вульгарным. Хотя мы все еще играем в государства и граждан, вероятно, от этой связанной с национальностью бюрократии никуда не деться, но это не означает, что человек обязан любить свой паспорт. Или,

в данном конкретном случае, чтобы ему нравился регион его происхождения.

Тем не менее, я думаю, что наш разговор не о географии, и есть немало смысла в том, как ты описываешь Восточную Европу в Война мешает выбраться, разорвать путы.

Честно говоря, я все еще совершенно безмолвен, не могу найти нужных слов, чтобы написать об этом, или верных мыслей для размышлений. Это как жить двумя жизнями: одна в новостях, другая снаружи, в этом милом городе. Это определенно ничто по сравнению со всем безумием, со всей болью – просто наблюдение за расколом. Как будто находишься буквально между Востоком и Европой. Интересно, чем это закончится, и что будет потом. Видите ли, я стараюсь не думать, закончится ли это вообще. Как тот танк на пьедестале в Нарве, о котором ты мне писал, или то, что Хито Штейерль выбрал в том тексте, о котором я упоминал. Жизнь с призраками, искусственными или реальными – кто их разберет?

Я помню, ты говорил, что один художница на этой выставке называет хрустальные вазы призраками. Довольно верно. Я мог бы представить Восточную Европу как своего рода фантом. Ни Европа, ни Восток. Недостаточно понятный для Европы, не более чем временный культурный конструкт для России. Что-то, во что на самом деле никто не верит. Но в любом случае последний год принес с собой полную фрагментацию этого процесса.

С наилучшими пожеланиями,
Аляксей

Морфология войны: против неоколониального нарциссизма

Свитлана Бедарева

«Морфология войны» – это проект, который служит отражением зверств и дезинформации, вызванных войной России в Украине. В 2017 году, когда был создан этот проект, я говорила о положении двух противостоящих сторон и о том, как пропаганда работает с этими темами. Мой сопроводительный текст для серии отразил видение тогдашней гибридной войны, сложившееся после 2014 года, когда надежда на относительность позиций была еще приемлемым вариантом:

«Морфология войны» сосредоточена на идее, что каждое общество порождает своих собственных монстров. Во времена конфликтов они размножаются. Друг меняет свое обличье и становится врагом – незнакомым, нелепым и потенциально опасным. Он претерпевает серьезные морфологические изменения. Коллективное бессознательное под влиянием пропаганды

СМИ порождает идеологических «монстров», воплощенных в реальных людях. Этот проект является ироническим отражением уродливости вооруженного конфликта, который своей агрессией искажает и форму, и содержание, а также это исследование того, насколько глубоко разрушительные инстинкты укоренены в визуальной культуре. Зритель становится свидетелем этой сатурналии в ее изначальном плотоядном порыве. Непрерывная череда монстров напоминает символику танца смерти, которую Ингмар Бергман использовал для завершения своего фильма «Седьмая печать».

Такая картина указывает на глубокую гибридность ситуации, которая отражается в химерическом облике монстров, вовлеченных в смертельный танец. В постколониальной теории гибридность определяется как часто конфликтующее единство двух нарративов,

продуцируемых колонизатором и колонизируемым. Такая логика работает в обе стороны, и нередко угнетатель начинает приобретать черты угнетенного. Цикл 2017 года еще говорил об этом смешении, а полномасштабное жестокое вторжение в Украину в 2022 году привело к обостренному и проясненному пониманию необходимости сопротивления агрессору, подчеркнув ранее казавшуюся невероятной правду о непомерном и неконтролируемом зле, стоящем за его действиями.

С тех пор, как пришло это понимание, для меня и всего украинского общества все изменилось. Гибридная война превратилась в полномасштабную горячую войну, развеявшую всю постколониальную гибридность и амбивалентность, а то и свойственные здравомыслию сомнения, когда бывшие свидетели агрессии превратились либо в ее жертв, либо в ее субъектов, что нередко определялось границей, разделяющей территории Украины и России. В ситуации экстремального насилия беспристрастность оказалась невозможной; и взять на себя ответственность за эту войну и увидеть в себе человека, равнодушного к насилию и злодеяниям – это единственный вариант, который может сохранить человеческие черты. Однако чем дальше российское общество подпитывает войну, тем меньше оно способно осознать, сколь глубока эта трансформация, ведущая к распаду

и уродству, которая является уже не инструментом медиа, а условием существования. Погружение в эту фальсификацию экзистенциальных причин столкновения провоцирует изменение как внешнего облика, так и внутренней природы, однако эта метаморфоза остается незамеченной ее субъектами.

Это связано с нарциссизмом.

Надменное неоколониальное государство смотрит на себя в зеркало и видит себя в своем имперском прошлом, любя не свое нынешнее состояние, а увядающее отражение своей колониальной «славы», возведенное в ранг мифа о прошлом, созданного и распространяемого его пропагандистской машиной. Глубокий нарциссизм этого неоколониального государства обращен внутрь себя и, следовательно, слеп в отношении будущего. Оно не замечает собственного чудовищного вида и не осознает, что дикая оргиастическая пляска смерти ведет его и его граждан в бездну. Но его отражение в глазах других ужасно. Обезображивание есть результат эпистемического насилия как побочного процесса физического злодеяния и косвенного участия в нем каждого монстра. Искривление оптики, которое массовая поддержка войны вносит в российское общество, вместо этого фокусируется на тщете войны: от популярных дискуссий о том, что «не все так однозначно», до российских

инфлюенсеров, делающих постановочные фотографии в Мариуполе, разрушенном их же армией. Кажущаяся «неоднозначность» ситуации, которая иногда лелеется и в международных СМИ, оказывается глубоко анахроничной и, в попытках вернуть гибридность, лишь умножает чудовищность ситуации, когда единственно возможное решение – распутать ее.

Как историк искусства, я не так давно много писала о вызванной войной деколониальной трансформации, частью которой является

утрата амбивалентности. Преодоление нарциссизма и умение видеть эпистемическое искажение – это способности, необходимые для того, чтобы избежать бездны. Однако магическое гипнотизирующее зеркало империализма продолжает делать свою работу.

Участники этого макабрического танца могут воспринимать его по-разному; однако катастрофический конец этого гротескного спектакля вместе с падением нарциссического неоколониализма неизбежен.

ТАНЕЦ СМЕРТИ

Смерть ведет хоровод
 Но один танцор
 Кургуз и кривоног
 Спотыкается
 Наступает на ногу другому
 Тот отшатывается
 Падает навзничь
 Тянет за руку третьего
 Третий не успевает
 Отпустить руку четвертого
 Который падает влево и вперед
 И потому, что он тяжелый
 Как мое сердце
 Тянет за собой всех остальных.
 Эффект домино
 И дурной хореографии
 Работает в танце смерти
 Как и в любом другом танце.
 Только смерть сопротивляется
 Теряя всех своих танцоров
 На последнем круге.
 Соседский пес Цербер
 Наблюдает за этим неуклюжим балетом
 С ленивым презрением.

ИНТЕРВЬЮ С ЭЛО ЛИЙВ

ТАНЕЛЬ РАНДЕР:

Спрошу тебя как скульпторки общественного пространства, а также как активистки, в центре внимания которой когда-то был эстонский монумент Победы в Освободительной войне: какое влияние оказывает нынешний демонтаж советской символики и монументального искусства? Нужно ли это? И в чем это могло бы заключаться – убрать ли их с глаз долой, уничтожить или изменить контекст, чтобы танк на пьедестале стал музейным экспонатом?

ЭЛО ЛИЙВ:

Для начала я бы разобралась с терминами, поскольку полагаю, что нельзя отождествлять монументы и монументальное только из-за их схожего звучания. Монумент в узком смысле означает только памятник – (от латинского *monumentum* ‘памятный знак’), объект, созданный для

увечковечия памяти об историческом событии или человеке, а также о животном, предмете или персонаже. Слово *монументальный* означает масштабный, мощный, основательный, всеобъемлющий, капитальный. Если что-то в общественном пространстве является монументальным, не означает, что это произведение монументального искусства. Любое монументальное решение стоит время от времени пересматривать на предмет его уместности, содержания и художественной ценности.

Нарвский танк и многие «красные» монументы возводились не как произведения искусства, а как визуальная пропаганда вечной славы и могущества узурпаторов и колонизаторов. Вопреки идеалам, которые они пропагандируют, они парадоксальным образом сделаны плохо, второпях, их вид штампован, канонизирован. Нужны ли

многочисленные ленины или танки в нашем городском пространстве для того, чтобы мы помнили историю? Определенно нет! Нужны ли некогда поработавшим или пережившим геноцид народам памятники «принесшим культуру» колонизаторам? Нет, разумеется нет! Хотя мне как скульпторке больно видеть, как катятся по земле головы статуй, нужно понимать, что парадигмы изменились. Место таких статуй – в историческом музее, общество продвинулось дальше. Общественное пространство должно вибрировать жизненной энергией, связанной с важными темами, а не с тенями мертвых преступников.

В более широком дискурсе остались почти полностью незатронутыми знаки религиозной миссии из далекого прошлого, сохранилась попытка визуального утверждения представленной в публичном пространстве церкви как исторически насильственной институции, сотрудничавшей с колонизаторами. То, что эта тема в настоящее время вообще не поднималась, является явным признаком того, что в какой-то момент культура жертв сливается с культурой узурпаторов. И с какого момента нам больше не будет больно видеть красные символы и памятники – это всего лишь вопрос времени. Война в Украине вновь разбередила раны.

Понятно, что объекты пропаганды, стоящие на пути развивающегося публичного пространства и созна-

ния, теснят и убивают это пространство, они скисают, смердят. Чем более политизирован монумент, чем более жестока власть, с которой он связан, тем скорее он будет повержен.

Я выросла в эпоху, которая скрывала диктатуру, убийства, узурпацию и депортацию за визуальной пропагандой великой дружбы единых братских народов. Одной рукой убивали, другой создавали произведения, наполненные фальшивым пафосом. Я стояла в почетном карауле у «Вечного огня» на Тынисмяги перед созданным **Энном Роосом** и **Арнольдом Аласом** бронзовым солдатом и думала, как же все это глупо. Однако это один из тех монументов, с которых я бы спилила пятиконечные звезды, придав памятнику новый смысл. И оставила бы его на своем месте в качестве памятника всем солдатам, погибшим во Второй мировой войне. Нынешняя площадка на Тынисмяги до сих пор кажется мне пустой и фальшивой. Я со всей страстью защищаю монументальные произведения советского времени, созданные другими талантливыми архитекторами и скульпторами, превратившими заказы советской державы во вневременные произведения искусства, имеющие гораздо большую ценность перед лицом вечности, чем властные амбиции и культ одного террористического государства. Такие работы стоило бы сохранить и переосмыслить, отметить.

Самая большая проблема с памятником независимости Эстонии связана с нашей величайшей ценностью – свободой. Возведение креста на площади Свободы вызвало серьезное противостояние, и не только среди деятелей культуры.¹ Большая часть общества была готова воспринимать свободу как высшую ценность, а также трактовать ее гораздо шире, чем посредственный крест на вершине стеклянного столба. Выбор жюри конкурса (с минимальным привлечением художников и архитекторов) и вся история с возведением колонны, казалось, копировали тоталитаризм, от которого так хотелось дистанцироваться.

Для нашей маленькой страны независимость является чем-то чрезвычайно важным, и после окончания оккупации было бы делом чести восстановить все военные памятники, установленные до оккупации и при этом увековечить в истории тех героев, которые отдали свои жизни за сохранение свободы и культуры Эстонии. Теперь этот период, занявший около 30 лет, можно считать более или менее завершенным и можно приступить к осмыслению и созданию нового монументального искусства для общественного пространства.

ТАНЕЛЬ:

Можно ли рассматривать нынешний процесс демонтажа памятников как необходимый коллективный

ритуал? Нужны ли нам эти ритуалы и зачем?

ЭЛО:

Ну, на функционирование всего мира можно смотреть через призму ритуалов, как на индивидуальном, так и на общественном, коллективном уровне. Насколько значимы различные ритуалы, или, вернее, насколько значимыми они воспринимаются, во многом зависит от того, может ли зритель распознать, передать ритуалы, отождествить себя с ними. Ритуалы, которые потеряли свое содержание или не способны резонировать с людьми, опадают, как пустые мешки, как памятники диктатурам.

Произведения монументального искусства и памятники, созданные по заказу государства, являются как бы проявлением государственной власти (в идеале – народного большинства) и с их помощью государство (в идеале – представители народа) представляет свои конституционные ценности как ритуал.

Ритуалом также становится повторяющееся снова и снова разрушение старых памятников и возведение на их месте новых, смешно наблюдать за этим свойственным даже животным ритуальным стремлением пометить территорию: «Я здесь хозяин, мое дерьмо свежее и куча выше!». В то же время право государств на установление своей независимости нельзя срав-

нивать с борьбой за власть диктаторов и узурпаторов. В Эстонии и других постсоветских странах речь шла скорее об очищении дома от символов насилия, и это оказывает на весь народ своего рода терапевтическое действие.

Мы живем в демократической стране и создаваемые сейчас памятники и ритуалы не должны отождествляться с прежними красными памятниками и тем, что происходило вокруг них. Памятники как монументальное искусство занимают важное место в оживлении нашего публичного пространства для создания содержания и смысловых полей, нарративов.

ТАНЕЛЬ:

В своей работе ты затрагивала тему жестокого обращения. В наши дни ненадлежащее обращение приобретает массовые масштабы. Одним государством это даже полностью нормализовано. Все, чему когда-либо учили людей (начиная с того, что жизнь нужно беречь, что важен мир и т. д.), было перевернуто с ног на голову. Так или иначе, все это проникает за пределы страны-агрессора. Видишь ли ты параллели с жестоким обращением на индивидуальном уровне? Как с этим справиться?

ЭЛО:

Да, я вижу. К сожалению, насилие исходит не из одной только страны, таких стран все еще слишком много. Мир – это опасное

место, где виновных в насилии можно найти на любом уровне, и у них всегда находится достаточно оправданий и обоснований для своих действий. В качестве противовеса жертвы приобретают божественный дар преобразовать все во благо, и если им удастся совершить метаморфозу после разрыва оскорбительных отношений, это настоящий подвиг. Если подумать о том, сколько трансформаций и героических подвигов людям или нациям приходится коллективно совершать ежедневно, находясь в условиях геноцида, а в более широком смысле – о том, как природная среда стонет в тисках человеческого общества, это действительно угнетает.

После восстановления независимости мне казалось, что мы коллективно отошли от жестоких насильственных отношений. Увы, полностью отстраниться от абьюзера невозможно, я поняла это только в 2014 году в связи с вторжением России в Украину. Постоянная тревога или напряжение в страхе перед возможными страданиями в будущем и воспоминание о прошлой боли, вероятно, остаются в нашей жизни навсегда. Все пункты учебника по насилию в близких отношениях можно символически перенести на нынешние и прошлые действия нашего большого восточного соседа, как по отношению к собственному народу, нашим родственным народам, так и ко всем бывшим соседям.

¹ В 2008 году по инициативе Эло Лийв была составлена петиция против этого стеклянного столба, который известен нам как монумент Победы в Освободительной войне и стоит в Таллинне, на площади Свободы. Было собрано около 10 000 подписей. Подробнее: <http://www.vabadusesammas.co.ee/lingid.html>.

И это не разовые акты насилия, это системные и неоднократные репрессии. Люди в России (как и в других диктатурах) придерживаются менталитета жертв многовекового насилия. Мы задаемся вопросом, почему они не сопротивляются – но в конце концов причина та же, по которой жертвы насилия со стороны партнера не могут уйти от *абьюзера*. Их самооценка и достоинство искажены, и единственной стратегией выживания является переосмысление насилия во что-то хорошее и необходимое. Однако это снова и снова создает условия для появления новых манипулятивных органов управления. Если добавить к этому дозу великодержавного шовинизма, то и начнется перенаправление собственной боли на травлю соседей и попрание прав человека. Чтобы вырваться из этого замкнутого круга, нужно несколько поколений, которые прожили бы в условиях демократии и соблюдения прав человека.

ТАНЕЛЬ:

Что для тебя значат кристаллы, из которых состоит большая часть твоей инсталляции? Почему именно кристаллы?

ЭЛО:

Кристаллы являются символом чистоты, но еще и символом богатства. Когда духовные и

правозащитные ценности убирают, остается лишь земное богатство и иллюзия. В условиях тоталитарной диктатуры СССР кристаллы приобрели именно такое эфемерное значение. Инсталляция "Мечта" основана на моих детских воспоминаниях о советских временах, когда была полная нищета, но у многих людей были хрустальные вазы на полке или хрустальные люстры на потолке. Это было время, когда реальность стала параллельным миром, мечтой, сном без выбора. Черный потолок рабства,² вместе с кристаллами оккупации, отбрасывает тысячи темных теней на общество, простирающихся до наших дней.

Мир, порождающий удушающую иллюзию тоталитаризма, к сожалению, не исчез, и все, что происходит сегодня в России, похоже на повторное наблюдение за оккупационными годами в реальном времени. Массовый синдром заученной беспомощности воспроизводит новую массу под черным потолком. Размер этой массы сложно заметить на фоне видимых ценностей кристаллов. Невалышка, или Ванька-Встанька, являющийся частью инсталляции, все еще раскачивается в такт военному маршу и не переворачивается.

² Отсылка к стихотворению Юхана Лийва «Черен потолок в нашем доме», символическому изображению страданий эпохи порабощения, https://et.wikisource.org/wiki/Juhan_Liivi_luuletused/1910/Must_lagi_on_meie_toal.

Призраки

Паулина Пуките

В 20 веке хрустальная посуда украшала интерьеры многих домов и квартир, принадлежавших семьям среднего достатка. Ценившийся тогда за прозрачность, сегодня он уже не воспринимается таким, теперь мы относим его к нашему самому недавнему прошлому – плохой и «нечистой» советской эпохе, – хотя в советское время тот же хрусталь берегли, как символ хорошей прошлой жизни в период межвоенной независимости. «Хрусталь» также вызывает ассоциации с уязвимостью, особенно с историческим термином «Хрустальная ночь», внезапной вспышкой насилия против евреев (так называемых «других»). Мы также знаем о «хрустальном шаре» – приборе, в котором якобы можно увидеть будущее.

Впервые они были выставлены в 2022 году на полу в разных углах модернистского здания Национальной художественной галереи в Вильнюсе (бывший Музей революции), показаны как бы понижен-

ными в статусе и уязвимыми – не настоящие произведения искусства, а непонятные пришельцы из другой культурной парадигмы, желающие быть тут, но вместо этого присутствующие лишь в виде «призраков». Здесь хрустальные чаши являются лишь заменой чего-то реального, чего, возможно, нет (например, «призраками» называют картонные маркеры в библиотеках для обозначения отсутствующих на полке книг). Они стоят на пьедесталах, словно бюсты каких-то героев прошлого, приподнятые и «импозантные», но при этом хрупкие и явно пустые (если только дождь не добавит им содержимого). Они снаружи и внутри одновременно, вернее, ни снаружи, ни внутри, заперты в этой похожей на домик клетке, сделанной другим художником для другой выставки. Чтобы увидеть их, нужно очень осторожно наступить на шаткую железную конструкцию, что заставит вас почувствовать себя также уязвимым.

Призраки не просто из прошлого, а «из подавленного и неразрешенного прошлого, которое дает о себе знать через них». В литературоведении призрак часто «принадлежит к «дисквалифицированным», маргинализированным, ускользающим, низким областям знаний и находится вне официальных институций, производящих знания». Но призраки существуют и для того, чтобы «помочь вам представить утраченное и то, чего даже не существовало», и «представить будущее за пределами того, что уже доступно пониманию», «по-другому увидеть как вещи нашего мира, так и истории, которые сделали их возможными». (Эйвери Гордон, Призрачные дела).

Где-то в будущем эти хрустальные чаши уже, возможно, разбиты. В фильме Р. В. Фассбиндера «Предостережение святой блудницы» праздная и отчаявшаяся съемочная группа в особняке бесконечно ждет съемок фильма, пьет «Куба либре» и разбивает хрустальные бокалы об пол. Еще более отчаявшийся кинорежиссер в конце концов тоже разбивает свой бокал и заявляет: «Если я не могу разбивать вещи, я все равно что мертв». «Это фильм о жестокости», – говорит он позже журналисту, в то время как все там, казалось бы влюблены друг в друга. «О чем же еще снимать фильм?» – отвечает тот.

Тени

Паулина Пуките

Источник света, создающий эти «тени», не виден, как будто он таится где-то внутри стен здания. Может быть, это так и не взошедшая пресловутая «заря нового завтра» – обещанное в советские времена лучшее будущее, которое так и не наступило?

По мнению социолога Эйвери Гордон, отсутствие утраченного – лишь видимость, так как вынужденное «сглаживание» граней социального продолжает затмевать все то, что осталось: прошлое всегда преследует настоящее. Это преследование временами может становиться более навязчивым.

Посетители выставки невольно взаимодействуют с этими «теньями» – нечаянно наступают на них, меняя форму теней, размывая их очертания, переносят их на своих ступнях по галерейному пространству и постепенно растворяют в настоящем.

«Кожа, стертая с ног резким исчезновением людей с реальным весом. Тут было так много людей, что трудно посчитать, не сбившись. Вес и трение от их исчезновения оставляют крошечные частички мягкой нежной кожи – частички, шелуху и завитки кожи, – и те пачкаются, темнеют и буреют, крошечные и размазанные под солнцем на конце доски. Они копят, размазываются и смешиваются».¹



Paulina Pukyte. Vaade installatsioonile „Varjud“ / Вид на инсталляцию «Тени» / Exhibition view of the installation *Shadows* (2022-23)

¹ Отрывок из рассказа Дэвида Фостера Уоллеса «Вечно наверху».

Но в этой враждебной комнате не оставалось никого прибежища для его глаз

Спасибо тебе за письмо и за то, что вернул меня в прежний контекст, поскольку это, пожалуй, оказывает мне некоторую психическую **помощь** в нынешней ситуации. Я чувствую себя запертым во внутреннем круге вращающейся карусели, но вместо деревянных лошадок там владельцы активов, которые думают, что гонятся друг за другом. Временами мне удается быстренько прогнать картинку в уме, и кажется, что это просто ужасный фильм или прокручиваемая лента в социальных сетях, и, следовательно, верится, что есть какой-то порядок, последовательность может быть нарисована в стиле Эшера, но затем кадр исчезает, и возобновляется бесконечное мелькание погони (конечно, она не прекращалась ни одну на наносекунду), и всё что я вижу – лишь смертельная хворь.

Я не знаю, из-за моей ли это увлеченности стим-панком или из-за какой-то другой предыстории, но я не могу назвать это словом апокалипсис, которое ты использовал, поэтому я хотел бы услышать от тебя больше о падении масок и разоблачениях.

Я был бы рад также прочитать более длинный отрывок из твоего исследования, чтобы лучше понять нарциссическую компенсацию, о которой ты упомянул, но которую на данный момент я могу прозреть лишь интуитивно. Прошу прощения за фрагментарный и, может быть, размытый характер моего ответа, это больше похоже на попытку сыграть раз-

ные аккорды и посмотреть, какой помог бы нам настроиться на одну волну в разговоре, если тебе это будет все еще интересно...

Я рылся в своем бумажном архиве в поисках работы о кочегаре и, конечно же, наткнулся на твой текст, написанный по этому случаю, который я хотел перечитать, прежде чем ответить. Я не помню, чтобы когда-нибудь по-настоящему сформулировал для себя концепцию Востока, он казался слишком большим для изучения под микроскопом, слишком маленьким для телескопа, но инструментом, который он всегда обманывал больше всего, были часы. 24ч ВКЛ и 3ч ВЫКЛ – это график дежурств странным образом (ну... или не очень), был единственной хронометрией, с которой я мог к нему подойти. Я считаю, что любая форма коллективности, работающая под этим тэгом (“Восток”), должна функционировать сутки через трое. Я полагаю, что в моем подходе к Востоку есть серьезный пробел, так как меня мало заботит момент его рождения, мертворождения, аборта... или каким другим словом мы могли бы описать его изначальную травму. Или, на самом деле, меня волнует сам момент, эта своеобразная единица времени, а не последовательность событий, внутри которой этот момент, по-видимому, вскипел. Вот почему, уж прости за вольность толкования, я хотел бы сосредоточиться на последней главе твоего текста – метаморфозе, – где появляется Замза/Кочегар. Подстраиваясь под ритм твоего самого последнего абзаца, я вижу то, что лежит в основе моих отношений с Востоком – какое-то радикальное изменение течения и русла этого времени – твоего отношение с окружающим миром.

Изменение, да, но такое, которое устранило само вещество, в котором произошло это изменение, произошло «в мгновение ока». Возможно, у тебя все еще есть две ноги, но они заплетаются, ты все еще можешь говорить на своем языке, но теперь это диалект, это произошло так стремительно, что и не уловишь... да, на следующее утро... но до рассвета.

Чтобы оценить этот нюанс, можно посмотреть старый французский фильм «Темрок» (доступен на archive.org),

где разыгрывается иная – «западная» – метаморфоза: она медленная и поступательная, день за днем накапливает свой подрывной потенциал, потом раз-два... и порушенные стены, потом поджаренный полицейский. Мир вокруг героя Мишеля Пикколи разделяется на тех, кто присоединяется к нему (опять же постепенно, через совращение и подражание) и тех, кто с ним борется, вместе с эротической игрой переманивания из второй группы в первую через обряд перехода – инициации в оргиастическую коллективность «оппозиции». Два противника синхронизированы, скачкообразное параллельное действие, а также создание символов и их разрушение подтверждают и усиливают эффект, действие и противодействие идут нога в ногу, стон освобожденных от запрета удовольствий прокатывается эхом по фасадам и пустырям города. Все это росло внутри него, вызревало под нарастающим давлением отчуждения и теперь взорвалось и излучается в мир из-под его квартиры, превратившейся в веранду. Ты замечаешь, что одичавший-фабричный-рабочий Темрок и его восстание не требуют помощи, и даже более того, я полагаю, они действуют совершенно за пределами этого измерения... да, можно присоединиться к нему, сокрушающему стену (как в какой-то момент делает его сосед с его постукиванием хлипкого молоточка), но ты не держишь его за руку, а если и держишь, то только для того, чтобы отгрызть от нее кусок жареного мяса.

Не смог я найти слово «abiks»¹ и в твоём тексте «Help for the Incubator of Eastern Europe», а ведь оно может быть скрытым, а оттого (более) важным смыслом слова IDA?² Это представление о помощи как о чем-то, что очень плотно связано с потоком времени, которое мы проводим вместе, а не с обменом артефактами и ритуалами взаимной заботы. Бьюсь об заклад, что если бы я знал, как назвать эту помощь, которая не является ни заботой, ни поддержкой, помощь, которая разрушается, если вмешаться в течение времени, и все же помощь, через которую раньше это самое время привычно текло... в IDA, – если бы я знал эти слова, они, вероятно, прозвучали бы еще более романтично, чем те, что я только что написал, и не было бы смысла топить бывшую котельную и на цепях водружать на её крышу этот знак (IDA). Говоря это,

¹ «abiks» в переводе с эстонского – в помощь. Автор ссылается на название выставки и книги, в контексте которой было установлено слово «IDA» на крыше ЕРКМ.

² «IDA» в переводе с эстонского – восток.

я не имею в виду, что это имело какой-то смысл в любом случае... за исключением того, что я сэкономил немного денег культурного капитала на трех буквах в слове HOLIDAY.



Кадры из фильма «Классовые отношения» Штрауба и Юйе по незавершенному роману Кафки «Америка»

Вместо джамп-ката, как в Темроке, здесь длинный статичный кадр свидетельствует о физическом разрыве между персонажами: хореография рук, в которой «подающая помощь» рука прикасается к руке кочегара, возвышающегося, как статуя, отдергивается (чтобы беспомощно опереться на лодыжку в самом центре кадра), и за этим следует: «у меня есть серьезные причины опасаться, что я больше уже не смогу помочь тебе». Разрыв, который раскрывает смысл помощи как невозможность. Кочегар нашел временного союзника, союзника, который сначала стремится помочь, исправить несправедливость, но вскоре обнаруживает, что и его слова бессильны, а неспособность кочегара постоять за себя делает помощь невозможной. Я всегда задавался вопросом: действительно ли имеет место второе (как для Карла с Кочегаром, так и в целом)?

И правда, кочегар в фильме никогда не просил помощи у Карла (совсем наоборот, это Карл ищет помощи в поиске своего чемодана и, заблудившись во внутренностях судна, натывается на кочегара), он не просил ни оружия, ни боеприпасов, ... но это было бы на самом деле лучше описать словом поддержка, которое сегодня заменило помощь в сомнительной конкуренции между теми, кто больше поддерживает и, следовательно, более «гуманен». Сам кочегар тоже не был беспомощен, он стоял за себя и обвинял своего начальника в несправедливости. Я бы не стал обременять тебя долгими рассуждениями о рассматриваемом эпизоде, а попытался бы дать лишь краткое описание, используя оптику классовых отношений (что является и названием фильма, и его методом).

Карл путешествовал в третьем классе и по прибытии в Америку, незадолго до того, как покинуть судно, он сталкивается с кочегаром, который, кажется, переживает то, что ты называешь состоянием «на следующее утро». Кочегар описывает причиненную ему несправедливость (в предсказуемо националистических терминах) и, прежде чем сказать, что он не находит себе места в этом новом мире корабле, он формулирует предполагаемые условия своего союза с Карлом, говоря: «Я знаю, что вы не имеете никакого влияния, и вы сами бедный юноша».

Следующая сцена – праздник субординации – в капитанской каюте имеет важное отличие от оригинального текста Кафки, где, когда его отвергли и попросили покинуть каюту, «кочегар обратил свой взгляд на Карла, словно тот был его сердцем, коему он безмолвно жаловался на свое горе», в то время как в фильме кочегар только следит за Карлом глазами, когда молодой человек идет к капитану, чтобы защитить его. Я бы сказал, что кинематографическая интерпретация через такие отличия выдвигает более «классовоориентированное» прочтение невозможности помощи, для чего и изобретает хореографию рук, которую мы видим в кадре, но которая отсутствует в книге. После неожиданной встречи со своим высокопоставленным дядей (та же сцена) Карл чувствует прилив сил и надеется, что его новый статус поможет кочегару быть услышанным, ... это не так, и это фактически создает между ними пропасть, которую помощь уже не может преодолеть. Процитирую из книги внутреннюю мысль кочегара, которая показывает, как логика обмена поддержкой занимает место помощи: «Этот племянник (заметь, он воспринимает Карла как «племянника») сегодня не раз пытался быть ему полезным и потому более чем достаточно отблагодарил его за нечаянную услугу (разумеется, он имеет в виду воссоединение Карла с его дядей-сенатором), кочегару и в голову не приходило требовать от Карла чего-либо еще. (...) В соответствии со своим намерением кочегар старался не смотреть на Карла, но, к сожалению, в этой враждебной комнате не оставалось иного прибежища для его глаз».

Кирилл Тулин

Кто есть кто

СВИТЛАНА БЕДАРЕВА

Украинская художница, куратор и искусствовед, специализирующаяся на темах войны, идентичности, памяти и сопротивления. Ее проект «Морфология войны» (2017) был представлен в Музее Эрасто Кортеса в Пуэбле, Мексика, Национальном центре искусств в Мехико и на 5-й Международной Одесской биеннале в Украине. Свитлана получила докторскую степень по истории искусств в Институте искусств Курто (Великобритания), а также отредактировала несколько книг, посвященных украинскому искусству. В 2019 году она курировала выставку «На линии фронта; Украинское искусство 2013 – 2019» (совместно с Анной Дейкун), проект о войне России в Украине в Мехико и Виннипеге. В 2022 году она стала лауреатом Prince Claus Seed Award 2023 года. Она также является международным стипендиатом SEC ArtsLink на 2022 – 2025 годы.

ЭЛО ЛИЙВ

Скульпторка и педагог, чье творчество отличается многогранностью, инсталлятивностью и экспериментальностью. Работы художницы отражают мировоззренческие и социальные проблемы, в том числе насилие в близких отношениях, религиозную свободу и проблемы окружающей среды, а также углубленный психоанализ и психические состоя-

ния. Лийв более 30 лет участвует в выставках инсталляций и скульптур, кроме того, под ее руководством было создано несколько эстонских памятников и про изведений монументального искусства. В целях популяризации светового искусства Лийв участвовала в организации нескольких фестивалей света в Эстонии – в качестве главной организаторки и главной кураторки.

ХОЛЬГЕР ЛООДУС

Эстонский художник, работающий в основном в области живописи и инсталляции. Один из распространенных методов его творчества – мистификация повседневного опыта. Если его ранние работы можно охарактеризовать через магический реализм, то для его более поздних работ скорее, близки категории научной фантастики или альтернативной истории. Работа «Хлеб – государству» была частью его персональной выставки 2021 года «Taasluues neid vanu põlvakuid» (Воссоздавая эти старые склоны), проходившей в Тарту, в галерее Кого и опиравшейся на концепцию чистилища Данте.

КАТЕРИНА ЛЫСОВЕНКО

Ее медиа – монументальная живопись, рисунок и текст. Она занимается изучением взаимосвязи между

идеологией и живописью, созданием образа жертвы в политике и искусстве, от античности до наших дней. Лысовенко смотрит на живопись как на язык, который может быть инструментализирован или раскрепощен. Она жила и работала в Киеве, Украина. В настоящее время живет и работает в Вене, Австрия.

ПАУЛИНА ПУКИТЕ

Художница, писательница и куратор, живущая в Лондоне и Вильнюсе. Она создает арт-интервенции для конкретных локаций, неподвижные и движущиеся изображения и концептуальные проекты, разрушая социально-идеологические мифы и социокультурные клише. Она вовлечена в дискурс общественного пространства и памяти, а в 2017 году была куратором 11-й Каунасской биеннале «Там и не там: (Не)Возможность монумента». Кроме того она пишет критические и сатирические статьи по вопросам искусства и культуры, а также занимается экспериментальной литературой, поэзией и драматургией.

ТАНЕЛЬ РАНДЕР

Эстонский художник, куратор и арт-писатель. Его всегда интересовало напряжение между субъективностью и формирующими ее внешними влияниями. С 2010 года занимается восточноевропейской идентичностью и деколониальностью. В последние годы он заинтересовался психическим здоровьем и терапевтическим и

примирительным эффектом искусства. Его последней персональной выставкой была «Angelus Novus» (2022) в Таллинне, в галерее Hobusepea.

АЛЯКСЕЙ ТАЛСТОУ

Художник и писатель. Он работает с такими темами, как социальная и политическая напряженность, технологии и их влияние на человеческий разум, необычные экологические ситуации и тема кризиса в целом. В своей художественной практике Талстоу использует такие средства как живопись, рисунок, видео, перформанс, процессно-ориентированные практики участия и текст. Родился в Минске, Беларусь, в настоящее время проживает в Гамбурге, Германия.

КИРИЛЛ ТУЛИН

Кочегар. Зимой 2017 года отопил выставочное пространство ЕККМ, пользуясь старым, еще советским руководством. Это было частью его кураторского проекта «В помощь кочегару котла центрального отопления», в рамках которого на крыше ЕККМ была установлена вывеска «IDA» (Восток). Котел топили поочередно и в этом участвовали и другие люди. Возможно, это был один из немногих моментов, когда в помещениях ЕККМ зимой было тепло.

Goodbye, East! Goodbye, Narcissus!

Tanel Rander

THE RETURN OF THE REPRESSED

East Europe is a collective identity chained to the past, based solely on the fact that during the Cold War Europe was divided into two – East and West. And even though the war ended and the Iron Curtain fell, the distinction and mental separation between the two Europes was kept alive. Initially, the reason for this was thought to be “the Western gaze” that looked upon Eastern Europe with uneasiness and distrust. The early discourse of East Europe was largely based on speculating with “the Western gaze”, emphasizing differences and working with repressed memory.

And then suddenly, the East seemed to gain a consciousness. Alongside repressed memory, nostalgia appeared. What had previously been despicable and cause for shame, now became something exotic. All of a sudden,

East Europe became popular/hyped and held the world’s attention. Years of Russian propaganda together with the attack on Ukraine and the annexation of Crimea were probably among the most relevant reasons the East rose to the forefront. Possibly, this was the return of the repressed but in a deformed shape. Although not as the acute horror that fell upon us last year. But rather as a commercial sideshow with roots that seemed to exclusively connect to the dark recent past of the Soviet empire. The whole Eastern Europe – in its broad diversity – now labelled as “New East”, found itself lumped together in a gigantic territory between the Adriatic and the Baltic Sea and the Pacific Ocean. States and regions that had been freed from the occupation, become democratic and independent, once again found themselves in the same geopolitical sphere they had

belonged to for 50 years. This circus called the New East made the Baltic states dance together with Russia, the Balkans, Central Asia and Central Europe. And once again, the remnants of Russian and Soviet culture such as concrete housing blocks, *babushkas* and *gopniks* were highlighted. Here and there, the Ribbons of Saint George and Russian tanks made an appearance.¹ Typical of the times and amplified by the social media, what had been “the Western gaze”, now became “a global gaze.”

This happened in the last decade, an era of politicization and polarisation. The soft power of Russia flourished and gradually transformed into war and violence. Although for some reason, the 2014 events never brought about an upheaval like we saw last year. Everyone knows what this upheaval means politically. What it does to us and how it impacts culture? That we will only know sometime in the future. *Goodbye, East! Goodbye, Narcissus!* is an attempt to analyse the massive change currently in progress.

THE DISAPPEARANCE OF THE ANGEL OF HISTORY

Right at the beginning of the war, I remembered **Paul Klee’s**

Angelus Novus, which in **Walter Benjamin’s** tragic vision of 1940 became the angel of history. Soon after I discovered what Carl Gustav Jung had said at the end of the Second World War: “Now that the angel of history has abandoned the Germans, the demons will seek a new victim. Finding one won’t be difficult. Every man who loses his shadow, every nation that falls into self-righteousness is their prey.” Last year, it became clear, where these demons had nested. Of course, it is a place where self-righteousness is loved and shadows go unacknowledged. As we all know, creatures without shadows are vampires, feeding on the life force of others.

With the departure of the angel of history, trust towards history, Eastern European history has disappeared as well. And since the existence of East Europe is exclusively tied to recent history, it could even be said that trust towards East Europe has disappeared as well. Perhaps the rise of East Europe, in which I as an artist have also played a tiny part, has been nothing but the gentrification of a cynical geopolitical project and the East was simply a mask of *Russkiy Mir*. Artists have gentrified all kinds of real estate projects – then why couldn’t they work

¹ A few great examples: Nublu’s video *Für Oksana* and Tommy Cash’s video *Give Me Your Money*.

for the sake of some dictator's project of conquering the world? This is not a serious hypothesis but rather the kind of self-blaming that comes with contamination and pollution. It is not unlike a situation, where you discover that you have been abused and taken advantage of for a long time. And things that you felt were familiar and had considered as your own creation, now seem like an outcome of a strange manipulation. It was precisely the feeling of contamination that became the immediate incentive and motivation to create this exhibition. I think this feeling will linger for a long time.

There is no justification for dividing Europe into East and West anymore. It is clear now that East Europe as an identity marker is misleading, as it lumps together a pointlessly large part of our planet and homogenises the diversity found within that designation based on a short, merely 50-year-long historic episode. Over 30 years have passed since the fall of the Berlin Wall. In less than 20 years, another 50-year-long period will have passed. Will the socialist past keep defining us and many others forever?

EASTERN EUROPE AS A NARCISSISTIC CONSTELLATION

East Europe can be viewed as a psychic experience. Also, as a large constellation and a system of interactions, in the centre of which stands the narcissistic abuser. It cannot be merely reduced to relationships between states and regions. This constellation is abstract and universal but, above all, it forms a collective psyche, which is realised through individuals. The carrier of the collective psyche of East Europe could be the hypothetical creature *homo postoveticus* or post-Soviet human. We thought these had gone extinct but lo and behold! But who are they then? They are grandfathers and grandmothers with war-trauma, fathers and mothers who grew up during peace time as well as their children, who were born during the post-Soviet period or perhaps even in the 21st century. Together, they form the collective psyche of East Europe, where the traumatic past is latently kept alive and through that, the repetition of the trauma is made possible. And because of this pattern of conservation and transformation of the trauma, this psyche cannot heal.

I have been greatly inspired by the Australian psychoanalyst **Neville Symington** and his idea of narcissistic constellation,

trauma conservation and transformation. I think that through these ideas, we can discuss East Europe as a collective psyche. I definitely do not have the ambition or the capacity to do this in a professional way and on the level of psychoanalysts but I think that similarly to the widely discussed collective trauma, we could try to discuss the idea of collective narcissism in a creative way. Primarily, because trauma and narcissism are closely tied together.

According to Symington one of the most prominent expressions of narcissism is refusal of life or the life-giver. I imagine, this is not unlike turning your back to sunlight. The narcissist constellation is a structure of the psyche, consisting of a pattern of the following elements: jelly, omnipotent external god, despicable worm and liquifiers.

The idea of the jelly refers to a person being traumatised and lacking a central organising core. The gelatinous mass of their psyche is shaped by external objects that contain god. This hard and strict god is usually embodied in figures who are put on a pedestal, such as figures of authority in society. The narcissist psyche sticks to such figures like glue. It also tends to stick to lesser creatures, who are seen

as more fragile than they really are. The despicable worm is the person's internal belief about its own core being. Essentially, this is the opposite of god. Both the god and the worm keep the person almost as their prisoner and deny the person the capability for free creativity. Liquifiers – envy, greed and jealousy – take care of keeping the jelly liquid. Symington calls these liquifiers the sustaining life forms of trauma. These are what keep the trauma alive.

The impulse to bring this approach to narcissism into the East European context was sparked in me by an article by **Madina Tlostanova**, where she describes how the Russian Orthodox tradition looks at the human – it is seen as a nuisance or worm.² According to Tlostanova, the reason for this is that in Russia, Christianity never went through reformation and so, a particular kind of anthropology was formed, in which people see themselves as worms, so we can only imagine how they see everyone else. Here, we could add the image of a stern god and pedestal figures, and the imaginary of one collective psyche easily takes a form.

According to Symington, the narcissist jelly-like psyche operates on the scale where a worm

² Madina Tlostanova, *Towards a Decolonization of Thinking and Knowledge: a Few Reflections from the World of Imperial Difference*, 2009.

is on the one end and god is in the other. And to these extremes correspond two narcissist types, one of whom is arrogant and brags – the god. And the other, constantly putting themselves down and apologising – the worm. When I think about this, everything sounds so familiar. I feel I have seen it so many times – on television, in books. What comes to mind is the instability and contrasts so characteristic to East Europe. A constant sense of danger and anxiety, the ever-present need to numb or compensate for it. And somehow the thought about the “mysterious Russian soul” creeps into my thoughts as well. I cannot help my thoughts veering towards Russia, while East Europe feels like a funnel-shaped vessel with a hole in the bottom, opening just above Russia.

THE UNCONSCIOUS AND THE RETURN OF ARCHETYPES

In the beginning of the 1990s, **Boris Groys** published the text *Russia as the Unconscious of the West*, which I believe is one of the most significant symbols of Russia’s collective narcissism. Groys’ text discusses how the “Russian Idea” that is part of the Russian cultural tradition excludes accepting psychoanalysis. In Groys’ text, all signs

point to Russia as being similar to a person with a narcissist personality disorder, one who strongly resists therapy, refusing to accept that they are just like everyone else – that they have a consciousness and an unconscious. The narcissist Russia only seems to care about the fact that the unconscious is powerful like a god, which is why this is the only thing Russia can identify with. It cannot be anything less than a god! And so, it lives in its narcissist “exceptionality”, taking up so much space and making everyone around it suffer. Referring to **Pyotr Chaadayev**, who is considered to be Russia’s first philosopher, Groys writes that Russia cannot produce anything by itself, because creativity is possible only in the space-time of conscious experiences. In the consciousnessless Russia, where time and space are lost, achievements of all other peoples disintegrate, forfeiting their clear boundaries and ending up in arbitrary constellations. Sounds like he was talking about a vampire! And the same kind of arbitrary constellations and identities that are sucked dry and filled with poison are characteristic also to “the New East”.

I think that there is no better expression of the processes provoked by the war that began

last year than the paintings by the Ukrainian artist **Kateryna Lysovenko**. Her work that quickly started to gain global recognition last year indicates that both in Ukraine and within the Ukrainian diaspora, a process, resembling renaissance has begun and is picking apart patterns that had formed during centuries of Russian imperialism. Lysovenko has worked with mythological creatures from the antiquity previously as well, but as they have now appeared in the midst of the war, we can really see ourselves returning to archetypes. And also, that we are a part of history and similar to those who came before us. And that we go through similar processes, which we thought rather unlikely only fairly recently. Lysovenko’s work we see in this exhibition, evokes rituals we could associate with the ancient Olympic games, if not for certain elements that have been highlighted in connection to the war happening right now – the complete evisceration of humanity, while the human form remains intact. There is something innocent in Lysovenko’s human figures. They seem to lack consciousness and look as if positioned in a kind of a constellation. They express Russia’s consciousnessless. While the antiquity’s legacy to the world is Olympic games, the legacy of post-Soviet Russia is similar

to a gym, where brutalities are carried out.

The work *Morphology of War* (2017) by Ukrainian artist and art historian **Svitlana Biedarieva** also refers to our return to archetypes. Aesthetically, it references Medieval illustrations that depict people transforming into war-hungry creatures. Characteristic to Medieval drawings, the creatures have an utterly neutral and blank stare. When a person reduces to this kind of war archetype, their personality is broken and they become possessed in a similar manner. The same kind of numbness, or perhaps even seeming innocence is present in Lysovenko’s work, where brutality and violence have been stripped of emotion, since emotion signifies humanity. This kind of unwilling transformation seemingly makes even the war into something that is not dependent on the will of people, making the war into a force of nature that people can do nothing about. Because a person is merely a shapeless mass without will, emotion and humanity.

THE NEVER-ENDING PAST

“What if the past never ends?”, asks Aliaxey Talstou, an artist of Belarusian origin, in his

video of the same title, focusing on the monumental legacy of the Soviet Union that Lukashenko's corrupt regime is taking advantage of. The video is made in Brest, during the period of tensions and protests in Belarus, which were met with violence and repressions by the authorities. The regimes of Lukashenko and Putin feed on the collective trauma that the society tends to compensate by nostalgically clinging to the past. And monuments offer the perfect thing to hold on to. I'd even say that this is what monuments are created for. But the past nine years have proven that monuments can simultaneously be dangerous weapons. In his poem, Talstou refers to an article by Hito Steyerl that discusses a tank that was taken down from the pedestal in the town of Konstyantynivka in order to use it to kill people in war.³ Last year, the opposite happened on the Russian side of the river Narva – a fully functional tank drove onto a pedestal.

Monuments are objects that are put on the pedestal in a very literal sense. In essence, they are simultaneously fragile and strong. The Lithuanian artist **Paulina Pukyte**, who curated the Kaunas Biennial under the theme of *(Im)possibility of a Monument* in 2017, referred to **Jacques Derrida** in her curatorial text,

more precisely to his idea that it is impossible to love a monument without recognising your own uncertainty and fragility.⁴ And that is the thing – a monument is temporary and mortal. This can perhaps also explain the current need to remove Soviet monuments. On the one side, the removal proves their fragility, temporary and human nature. On the other, it also confirms their strength, power and the danger they pose.

In the fragility of a monument, we can see the worm, and in its strength – god. Similarly, the worm and god may hide in concepts like “people” or “East European”. This happens when “people” are understood as “the highest power” or a power that manages to endure all suffering. And at the same time, as a victimised, dispossessed, robbed blind and feeble mass that can be only set on the right path by strong authority. “East European” tends to be a version of “people”, rooted in victimisation, disdain and a mix of self-pity and pride.

GHOSTS AND SHADOWS

It is a paradox that something that seems so strong can also be extremely fragile. For example, the Belarussian dictator

Lukashenko has compared his country to a crystal vase – it is magnificent and fragile and that is why it needs to be in sure hands. No doubt that his corrupt system is fragile and shatters as soon as it should leave his grasp. Aliaxey Talstou conducted the ritual of breaking this system a couple of years before the massive protests began. It was 3 June, Belarussian Independence Day, when he stepped onto the Independence Square in Minsk, and having brought a bag full of crystal tableware, he started to break the items. Later, he took the crystal pieces in front of a Soviet monument in the Brest Fortress, symbolically named *Courage*. As if this were a *homage* to Talstou's action.

Paulina Pukyte calls this type of crystalware ghosts, remnants of a suppressed and unprocessed past. This is the kind of past the East European identity is based on. In this past, people who had been traumatised by war, deportations and other repressions lacked access to psychotherapy and society at large was too busy with covering up and suppressing shadows. It is also a past, where abusers and repressors could act with impunity. And they were publicly recognised for it. How could you acknowledge something if you have no consciousness? There is only the unconscious and repetition of trauma.

At the exhibition *Goodbye, East! Goodbye, Narcissus!* Pukyte presents her other work titled *Shadows*. It is an installation that makes shadows that often go unnoticed into material and spatial reality. Pukyte created shadows in places they should not be – in very visible spots, making it impossible to ignore them. In their materiality, her shadows resemble ashes, the aftermath of a fire or a catastrophe. Destruction caused by shadowless people possessed by demons.

NOTICE A MOUNTAIN, LOOK FOR A HOLE

Crystal vases are the perfect symbol for narcissist psyche and constellation. They are simultaneously fragile and strong. And hollow, constantly needing to be filled and demanding to be compensated for the lack. The question is, if a crystal vase is something that includes the element of cavity or is it, in fact, a crystallised cavity. I tend to think the latter, since one of the more prominent features of the East European psyche seems to be the hole – the lack, the cavity. Maybe this hole corresponds to the sustained life-forms of trauma – greed, envy and jealousy.

³Hito Steyerl, *A Tank on a Pedestal: Museums in an Age of Planetary Civil War*, 2016.

⁴Jacques Derrida, *Acts of Religion*, London and New York: Routledge, 2002.

Abundance created by greed is always hollow. Coming back to Lukashenko's regime, I am reminded of a story of a greedy sparrow (*The Richest Sparrow in the World* by **Zdeněk Miler**), who did not want to share his fortune with anyone and soon found himself sitting on a large heap of wheat all alone. This story was told by the Estonian artist **Holger Loodus** with his painting *Crop for the State* (2021), the title of which refers to the famous 1953 painting by **Viktor Karrus**, depicting the harvest following the forced collectivisation in Estonia. Loodus' painting depicts a space resembling a prison cell and a large heap on top of which a little bird dances. The frame around Loodus' painting was originally from Karrus' piece. In some ways, this shows the relationship between the greedy sparrow and the Soviet legacy. The title *Crop for the State* expresses a lie that greed was hidden behind during the Stalin era just as it is now. And precisely for this reason, the past cannot come to an end. The past protects the prison cell like a wall – with a heap in the middle and a dictator on top of it. A picture like this almost forces us to think about the lack – the place these crops and abundance have been stolen from.

Andrei Platonov's *The Foundation*

Pit is definitely among the foundational texts of Eastern Europe – a story about digging a foundation pit in early communism, accompanied by ideological slogans. Platonov was incredibly skilled in describing the surreal inhumanity of the situation. During forced collectivisations, people died like flies, and while the deep existential and ideological discussions were taking place, they killed each other almost without thought in the background. There are situations, where a person and an animal or a person and construction materials become one. By the end of the book, little progress has been made with the foundation pit. It is exactly the kind of archetypal pit that sprawls in the East European collective psyche, hollow like a crystal vase and in constant need on compensatory filling out. The heap Loodus depicts is, in essence, hollow as well. Similarly – under the field of wheat lies a muddy foundation pit.

BREAKDOWN OF THE CONSTELLATION

The intervention in Minsk Aliaxey Talstou undertook years ago expresses a will to shatter Lukashenko's regime, which in my opinion is upheld by brutal force as well as a collective

narcissist constellation, not only limited to Russia and Belarus but it also includes their close neighbours and those who admire and support the constellation from afar. But the crystal vases have been broken! And last year, the whole constellation began falling apart.

An installation consisting of pieces of crystal, created by the Estonian artist **Elo Liiv**, depicts the moment we are currently at. The crystal bowls have been shattered but the little pieces still remain up in the air and we do not know where and how these fall. We stand in the middle of explosions and are unable to see a tomorrow. But we can look at the pieces scattered in the air just as we would at the starry sky. Under crystals, the wobbly dolls are wavering. In Russia, wobbly dolls are called *vanka-vstanka*, which translates to *Vanya, stand up!* Indeed, Vanya! Time to stand up!

Narcissism is not something you can get rid of easily. It is not

PS:

HOLY VOID

In 2017, the sign "OST" ("EAST" in German) was removed from the roof of Volksbühne in Berlin. As if a reaction to this symbolic gesture, **Kirill Tulin** mounted a sign that reads "IDA" ("EAST" in Estonian) on the roof of

even really necessary to get rid of it. In the words of the Estonian psychoanalyst **Endel Talvik**: narcissism is like body temperature, we all have it. In some, however, the level is dangerously high. Symington discusses cases in which the temperature is too high, the kind of narcissism that verges on the edge of pathology, keeping traumas alive and interferes with mental health. So, I would like to end this text with Symington's definition of mental health:

"A person is mentally healthy when they are capable of creating inner emotional capacity to seek truth, love, courage, integrity and tolerance."

I would like to live in a reality that contributes to the awakening of this kind of mental health.

2023, Berlin

EKKM. He did this as part of his solo exhibition *Help for the Stoker of the Central Heating Boiler*. Although the disappearance of OST and the appearance of IDA are stemming from very different motifs and backgrounds, these events can be read as the disappearance and appearance of East Europe in the symbolic arena.

Perhaps, EKKM is the only pedestal in the former East Europe, declaring their East identity in such a direct manner. In a situation, where Soviet monuments are being removed *en masse*, while East Europe as a narcissist constellation is shattering, this gives us a great opportunity to think what might happen when IDA disappears from the pedestal.

Currently, the IDA sign is delicately integrated into Sigrid Viir's piece *Holiday*. If we remove the letters IDA, what remains is "hol___y", pointing to two things:

1. The fact that the current sign "Holiday" can essentially be broken apart into "Holy IDA" or "Holy EAST".
2. The fact that if IDA disappeared, a holy void would remain.

This is the kind of void I feel in my soul after saying goodbye to East Europe. What will happen to me if IDA disappears? This feeling is like a pit, an empty crystal vase, a lack. Narcissus seems to be broken but the holy void feels a little like coals smouldering in ashes. Or narcissus bulbs hidden in dirt. If IDA disappears, inevitably, something else needs to replace it.

I, too, took part of putting IDA on a pedestal – I wrote a text titled *Help for the Incubator of the Eastern European*, which by now seems to me like adding unnecessary fuel for the fire.⁵ I began that text with a quote by Lukashenko and finished with describing a hunger morning of the poor *homo postsoveticus*. However, thinking of our recent correspondence with Tulin, it increasingly seems to me that the reason he put IDA on the pedestal might actually have been empathy, sympathy

⁵ Tanel Rander wrote this article about Kirill Tulin's exhibition project *Help for the Stoker of the Central Heating Boiler*, during which Tulin's work with the letters IDA (meaning EAST) was installed on the roof of EKKM.

or even love towards the stoker of the central heating boiler, a role he personally took on for the duration of the exhibition. Maybe something like Karl Roßmann's trust and sympathy towards the stoker on a ship.⁶ In a narcissistic constellation, sympathy does not have a place, except for when it is located outside the narcissist psyche – in the role of Echo, for example. Endel Talvik has said that Echo acts as Narcissus' mirror and compared her to the interior of a vase – a lack.⁷ Let us now remember the hollowness of crystal vases and the hole in East European psyche. That's Echo. It is entirely symptomatic that as a character and an independent concept, she only appears in this text at this point. Even though she is one of the main characters of the Narcissus myth. In the myth, she fell in love with Narcissus, but he was in love with his own image and ignored Echo. Rejected, Echo was left repeating Narcissus' words as an echo. And when Narcissus finally died, exhausted of admiring himself, his last words were: "Oh, marvellous boy, I loved you in vain. Goodbye!". And Echo repeated after him: "Goodbye!"

⁶ Karl Rossmann is the main character in Franz Kafka's novel *Amerika*.
⁷ Endel Talvik, *Narcissus ja Echo. Müüt ja analüüs*. Tallinn: Pilgrim 2016.

Dear Tanel,

During the last month or so, I was rereading our previous correspondence thinking about how I should formulate my textual input in a short and clear way. The topic is big and reflecting on it is quite a task. Maybe it would be better to detach from the context for a while, not to be so involved. Also, you already described it well enough in your text, and I am not so fluent in psychology to add something equally meaningful.

Actually, I am not sure if I should keep writing on this subject at all. Every time I start, I catch myself on repetitiveness, returning to those comments and statements I was making years ago. Like repeating a mantra. Whether I got stuck or the context hasn't changed. Maybe both. What I am really trying to do since I moved out is to unlearn how to be Eastern European or Belarusian. To let this identity stay a bit aside. Not sure how much luck I have with it, but I still have some hope. It may sound paradoxical, especially in connection with the works that will be shown, but I always was finding this feeling of patriotic belonging quite vulgar. While we still play in states and citizens, probably, there is not much escape from this bureaucracy of nationalities, also it doesn't mean that there is an obligation to like one's passport. Or in this particular case to like the region of your origin.

Still, I think that our conversation is not about geography, and there is much sense in that how you describe Eastern Europe more as a pattern of relationships. For me, it is more about time. You can see it in my works, I guess. All this sticky dirt that I try to wash out from my skin is the mode of time, the impossibility of the future, this reenactment of previous periods, a cringy cosplay with flags and parades. And it doesn't matter if you are not a believer, if you are critical, these larpers will take your energy and the time of your life, that you'll spend on confronting this fairy-tale, this scenario for nostalgic oldtimers. Talking about them, you see that I already have some nice regrets to entertain my upcoming middle-age crisis. But seriously, it is quite strange to be surrounded by these ghosts of someone else's life, monuments, rituals, and even words. To come to age in these creepy decorations of cheap plywood and paint. And there is a mass who really buys all of this. Even those Western leftists who somehow solidarize with Putin against NATO. Absolute ignorance. Antiimperialist Empire. Also, the general reaction to the full-scale invasion showed how deep is Europe in its past stereotypic architecture, and how much it is in the cold war, in the twentieth century. I am not surprised about Russia, it is the only way it can survive, reemploying the past (Belarus however is much more successful in this), but I was quite surprised by the reaction of others.

War makes it harder to get out, to break the bound. Frankly, I am still quite speechless, can't find the right words to write about it, or the right thoughts to think. It is like living two lives: one in the news, another outside, in this nice city. It is definitely nothing compared to the whole madness, the whole pain – just an observation of the split. Like being literally between East and Europe. I wonder how it will end, and what we will have after that. I try not to think about if it will end at all, you see. Like that tank on a pedestal in Narva, you wrote me about or that Hito Steyerl picked in that text I mentioned. Life with ghosts,

artificial or real – who can tell the difference?
I remember you mentioned that the other artist in this
show refers to crystal vases as ghosts. True enough.
I could imagine Eastern Europe as a kind of phantom.
Neither Europe nor East. Not understandable enough for
Europe, no more than a temporary cultural construct for
Russia. Something that no one really believes in. But
the last year brought a complete fragmentation of it
anyways.

Warm regards,
[Aliaxey](#)

The Morphology of War: Against Neo-Colonial Narcissism

Svitlana Biedarieva

The Morphology of War is a project that acts as a reflection on both the atrocities and the misinformation brought about by Russia's war on Ukraine. In 2017, three years after the beginning of the war, when this project was initially created, I spoke about the formation of the two sides of the struggle and the ways in which society produces an image of an enemy. My text accompanying the series reflected on the vision of the then-hybrid war, when the hope for the relativity of positions was still an acceptable option:

The Morphology of War focuses on the idea that each society gives birth to its own monsters. In times of conflict, they procreate. A friend changes his shape and becomes an enemy – unfamiliar, ridiculous, and potentially dangerous. He

experiences severe morphological changes. Collective unconscious influenced by mass media propaganda produces ideological “monsters” embodied by real people. This project is an ironic reflection of the ugliness of an armed conflict that distorts the image and the content with its aggression but it is also an exploration of how deeply these destructive instincts are rooted in the visual culture. A viewer is a witness of this saturnalia, in its initial carnivorous impulse. The continuous line of monsters is reminiscent of the symbolism of the *danse macabre* taken by Ingmar Bergman for the conclusion of his film *The Seventh Seal*.

Such a vision refers to the profound hybridity of the situation, which is reflected in the chimaera-like appearance of

the monsters involved in the deadly dance. In postcolonial theory, hybridity is defined as the often-conflictive unity of two narratives – that of the colonizer and that of the colonized. This logic works two-fold when the oppressor typically begins sharing the features of the oppressed. The 2017 series still spoke to this entanglement, while the full-scale brutal invasion of Ukraine in 2022 brought about a sharpened and clarified understanding of the necessity of resistance to the aggressor, while also highlighting the previously inconceivable truth of the unreasonable and uncontrollable evil behind the aggressor's actions.

Everything has changed for me and the entire Ukrainian society since that insight occurred. The hybrid warfare has turned into a sweeping hot war, which dissolved any postcolonial hybridity and ambivalence, or even common sense doubt, when the former witnesses of aggression have turned either into its victims or its agents, defined by the borderline dividing the territories of Ukraine and Russia. In a situation of extreme violence, impartiality proved to be impossible; and taking responsibility for this war is the only option that may preserve human traits, as the understanding of oneself as a human being concerned about

violence and atrocity. However, the longer Russian society fuels the war either by their direct actions or by their indifference, the less they are able to see the profound transformation of decay and disfigurement that has transformed from media tool to their way of life. The immersion into the process of falsification of the existential reasons to keep fighting against Ukraine provokes both appearances and inner nature to change, yet this metamorphosis remains unnoticed by its subjects.

This has to do with narcissism.

The aspiring neo-colonial state looks at itself in the mirror and sees itself within its imperial past, loving itself not in its current state but in the fading reflection of its colonial “glory”, elevated to a myth which is created and disseminated by its propaganda machine. The profound narcissism of this neo-colonial state is inward-looking and, therefore, blind to any outside perspective. It easily overlooks its own monstrous appearance and does not notice that the wild orgiastic dance of death leads it and its citizens to the abyss. Yet, the reflection of this in the eyes of others is horrifying.

The disfigurement is the result

of epistemic violence that accompanies the physical atrocities and every monster's indirect participation in it. The distortion that the popular support to the war brings upon Russian society focuses instead on the vanity of the warfare: from the popular discussions on "not everything is that unambiguous" to Russian influencers taking staged photographs in Mariupol, a city destroyed by their army. The seeming "ambiguity" of the situation that sometimes is also cherished in the international media appears profoundly anachronic and replicates monstrosity as a result of the attempts of invoking hybridity in the situation when the only reading possible is a disentangled one.

As an art historian, I have recently written much about the decolonial transformation brought about by the war, loss of ambivalence being part of this process. The defiance of narcissism and the ability to see the epistemic disfigurement is a capacity that is needed for avoiding the abyss. The magical hypnotizing mirror of imperialism, however, keeps doing its work.

Participation in this *danse macabre* may be seen differently by its participants, however, the catastrophic end to the grotesque performance together with the fall of the narcissist neo-colonialism is inevitable.

THE DANCE OF DEATH

Death leads the roundelay
 But one dancer
 Has his legs crooked and short
 And he stumbles
 Steps on the foot of another one
 Who recoils
 Falls backwards
 Pulls the hand of the third one
 The third one is late
 To release the hand of the fourth
 Who falls to the left and forward
 And because he is heavy
 As my heart
 Pulls all the rest.
 The domino effect
 And bad choreography
 Works in the dance of Death
 As in any other.
 Only Death persists
 Losing all his dancers
 In the last round.
 The neighbour's dog Cerberus
 Watches this clumsy ballet
 With lazy disdain.

Interview with Elo Liiv

TANEL RANDER:

I ask from you as a sculptor who works with public space, as well as you as an activist who once targeted the Estonian Cross of Liberty: what is the effect of the current removal of Soviet symbols and monumental art? Is it necessary and if yes, in what way? And what might it actually consist of – removing these symbols from view, destroying or re-contextualizing them in a way that the tank on a pedestal becomes an item of display in a museum?

ELO LIIV:

First of all, I would like to clarify the terms, as it seems that monuments and monumental art are often incorrectly considered the same due to their similar sound. Strictly speaking, a monument means only a

memorial – (from the Latin word *monumentum* “memorial”), a structure created to commemorate a historical event or person, as well as an animal, object or character. The word *monumental* means large-scale, imposing, comprehensive, extensive, capital. The fact that a monument in public space is monumental does not mean by itself that it is also a work of monumental art. For any monumental structures, it is worth re-evaluating from time to time their suitability, content and artistic value.

The tank in Narva, as well as many other Soviet monuments have not been created as works of art, instead they represent the visual propaganda acclaiming for the eternal glory and power of the occupants and colonizers. Contrary to the ideals they

promote, they have paradoxically been produced in a poor, quick, clichéd and canonized manner. Do we need Lenins or tanks in our public space to remember our history? Definitely not! Do the formerly enslaved peoples or nations who have suffered genocide need monuments of colonialists who “brought culture to them”? No, definitely not! As painful as it is as a sculptor to see the heads of statues rolling, one must understand that paradigms have changed. These statues belong to the history museum, we have moved on as a society. The public space should vibrate with the life energy of important issues, not the shadows of dead aggressors.

The wider discourse has not touched almost at all upon the symbols of religious missions from distant history, the visual representations of the church that was a historically violent institution which collaborated also with colonizers are still present in our public space. The fact that this topic has not been raised at all up until now is a clear sign that at some point in time the culture of the victims merges with that of the aggressors. It is only a matter of time that the soviet symbols and monuments will not hurt us anymore. Yet, the war in Ukraine has opened up the wounds once again.

It is clear that for a thriving public space and consciousness the objects of propaganda feel harassing and debilitating, they start to stink and rotten. The more political and the more tied the monument is to a violent regime, the sooner it will be brought down.

I grew up in an era that concealed dictatorship, killings, usurpation and deportation behind the visual propaganda of a great common brotherly friendship. They killed with one hand, while creating works reeking of fake pathos with the other. I have stood as a guard of honor for the “Eternal Fire” in Tõnismäe in front of the bronze soldier created by **Enn Roos** and **Arnold Alas**, thinking how silly it all is. At the same time, it is one of the monuments I would have liked to give a new meaning to by altering its form and eliminating the pentagons from it. And to leave it in place as a memorial to all the soldiers who died in the Second World War. The current Tõnismäe square still feels empty and fake to me. I also passionately defend the Soviet-era works of monumental art done by other competent architects and sculptors that turned the commissions of soviet power into timeless works of art, giving them an eternal value that surpasses the power ambitions and cult of one

¹ In 2008, Elo Liiv launched a petition against the statue that we currently know as the War of Independence Victory Column in Freedom Square, Tallinn. About 10,000 signatures were collected.

terrorist state. I think these works should be kept, reassessed and accompanied by explanatory labels.

The most important debate over a monument after the restoration of independence in Estonia was related to our greatest value – freedom. The cross erected in Freedom Square caused a lot of controversy, and not only among members of the cultural field.¹ A large part of the society was ready to acknowledge and also visually interpret freedom as our supreme value in a much more broad-minded way than as a mediocre cross on top of a glass pillar. The choice made by the competition jury (which didn't include enough artists and architects) and the whole story of setting up the column seemed to mimic totalitarianism, with which we wouldn't have wanted to have any connection with.

For our small country, independence is of extreme importance, and after the occupation it was a matter of honor to restore all the pre-occupation war monuments and to “carve” into history the important figures who had sacrificed their lives for the preservation of Estonian freedom and culture. Now it might be time to call this period of about 30 years more or less bygone and to start with new approaches for conceptualizing

and implementing monumental art in public space.

TANEL:

Can the current process of removing monuments be seen as a necessary collective ritual? Do we need these kind of rituals and why?

ELO:

I guess it is possible to look at the functioning of the whole world through the spectrum of rituals, both on an individual, as well as on a societal, collective level. How meaningful these different rituals are – or maybe it's better to say how meaningfully they are perceived – depends a lot on how much content is communicated through these rituals or how much the audience is able to recognize, to identify with them. The rituals that have lost their content or do not resonate with people, collapse like empty sacks similarly to the monuments to dictatorships.

Works of monumental art and monuments commissioned by the state are like a manifestation of the state power (ideally of the majority of people) and through them the state (ideally the representatives of the people) presents its constitutional values as rituals.

Destruction of former monuments

and replacing them with new ones is also a historic ritual that is repeated over and over, a tragicomic labelling ritual akin to animals: “I am the boss of this territory, my turd is the most fresh and goes on top!”. At the same time, the right of states to declare their independence cannot be compared to the power struggles of dictators and occupants. In Estonia and in other post-Soviet countries, it has been more of a question of clearing up one's home from the symbols of violence which has also served as a therapeutic act for the whole nation.

We live in a democratic country and the monuments and rituals created now should not be equated with the former soviet monuments and everything that surrounded them. Monuments that are a form a monumental art have a significant role in enriching our public space, creating content, semantic fields and narratives. And definitely rituals.

TANEL:

You have tackled the subject of abuse in your work. In this day and age, abuse is taking place on a massive scale. It has also been completely normalized by one country. Everything that people have been taught thus far (starting with the fact that life must be preserved, it is important to keep the peace,

etc.), seems to be turned upside down. In one way or another, it goes beyond the borders of the aggressor state. Can you draw parallels with abuse on an individual level? How could we deal with this?

ELO:

Yes, I do see parallels. Unfortunately, it doesn't concern only one country, there are still too many countries like this... The world is a dangerous place where aggressors can be found at every level, and they always find enough excuses and justifications for their actions. The victims on the other hand, gain a divine talent of transforming everything into virtue, and if they succeed in going through a metamorphosis after leaving an abusive relationship, it is a real act of heroism. Considering how many transformations and heroic deeds must be performed on a daily basis by people or nations under genocide individually or collectively, not to mention the natural environment that is groaning in the grip of humanity, it feels truly depressing.

After the Estonian restoration of independence, I felt as if we had collectively moved away from an abusive relationship. Unfortunately, it is not possible to completely remove oneself from the abuser – I only realized

this in 2014 when Russia invaded Ukraine. Our lives will probably never be completely free of the constant mental anxiety or tension related to possible future sufferings and memories of past pain. All the points in the textbook on intimate relationship violence symbolically apply to the current and past actions of our big eastern neighbour, both towards their own people, our tribal peoples and all their former neighbours. And these are not one-off acts of violence, but systematic and repeated repressions. The people of Russia (as well as of other dictatorships) have a victim mentality that has been induced through centuries of violence. We wonder why they don't fight back, but it is for the same reason why victims of intimate partner violence are not able to move away from their abuser. Their self-image and worth have been deformed, their only strategy of survival is to see the violence as something good and necessary. This, however, allows for the emergence of new manipulative governing bodies once again. By adding a dose of great Russian chauvinism, the pain gets channelled into harassing and suppressing the human rights of their neighbours. It would take several generations of people who have experienced human rights and democracy to break the cycle.

TANEL:

What meaning do the crystals that form a large part of your installation have to you? Why crystals?

ELO:

Crystals are a symbol of purity, hope and freedom, but also of mental wealth. If we remove the mental values or the values that are related with human rights, all we have left is material wealth and illusions. In the totalitarian dictatorship of the USSR those crystals obtained exactly that kind of twisted meaning. The installation *Dream* is based on my childhood memories of the Soviet era, when total poverty reigned, yet many people had crystal vases on their shelves or crystal chandeliers on the ceiling. It was the time when reality had become a parallel-world, a dream without an alternative. *The black ceiling from the era of slavery*² together with crystals from the era of occupation still tend to cast thousands of shadows into the society of nowadays. The world that produces a suffocating illusion of totalitarianism hasn't disappeared anywhere. Everything that is now taking place in Russia feels like real-time re-witnessing of the years of occupation. The large-scale syndrom of learned helplessness reproduces the mass under the sooty ceiling, but the

viewers don't notice this because they are focusing on the crystals.

As part of the installation, the Nevalyashka doll or Vanka Vstanka, sways to the beat of a military march, but does not fall over. Humanity is represented as a murky mass characterized by the syndrome of learned helplessness, but the viewers

don't notice this because they are focusing on the crystals. The Ukrainian musician **Masha Kondratenko** refers to *Vanka Vstanka* as to the Russian occupier in her song by the same name: "Vanka, stand up, what's wrong, there's no point in running, there's nowhere to run, get your bag ready, the Cossacks are coming."

² Reference to Juhan Liiv's poem *Must lagi on meie loal (Our Room Has a Black Ceiling)* which serves as a metaphor for the sufferings of serfdom in Estonian history.

Ghosts

Paulina Pukyte

In the 20th century, crystalware decorated the interiors of many middle-class homes. Once valued for purity, today crystalware is no longer seen the same way. Today, it is often associated with our recent past, more precisely the “bad” and “impure” Soviet era – even though in the Soviet times, the same kind of crystal was cherished as a representation of the good life in the previous past – the inter-war independence period. The word “crystal” also evokes associations with vulnerability, for example, when we think of the historical term *Kristallnacht*, a sudden outburst of violence against Jewish people (the so-called Other). There is also “the crystal ball” – a device that allegedly shows you the future.

The series *Ghosts* was first exhibited in 2022 on the floor in

various corners of the modernist building of the National Gallery of Art in Vilnius (former Museum of the Soviet Revolution). It was displayed to show the items as degraded and vulnerable – not as artworks, but abstruse strangers from another cultural paradigm; wanting to be *there*, but instead only “ghosting”. Here the crystal bowls are mere stand-ins for something that is perhaps missing (like cardboard markers called “ghosts” in libraries that indicate a book missing from the shelf). The bowls stand on pedestals, like wannabe busts of past heroes, elevated and imposing, yet also fragile and clearly empty (unless rain happens to lend them some substance). They are outside and inside at the same time, or rather neither outside nor inside, entrapped in a house-like cage, made by another artist for

another exhibition. To see them you need to step very carefully on a wobbly iron structure that makes you feel vulnerable too.

Ghosts, as **Avery Gordon** writes in *Ghostly Matters*, are not simply from the past, but from the repressed and unresolved past that is making itself known through them. In literary studies ghost often refers to “disqualified”, marginalized, fugitive knowledge from below and outside the institutions of official knowledge production. But ghosts are also there to help you imagine what was lost that never even existed, and to imagine the future beyond the limits of what is already understandable, to see differently both the things of our world

and the histories that have made them possible.

Somewhere in the future, these crystal bowls could already be broken. In R.W. Fassbinder’s film *Beware of a Holy Whore* an idle and desperate film crew waits indefinitely for the shooting of a film to start, drinking Cuba libres and smashing their crystal glasses to the floor of a mansion. The film director, even more desperate, finally smashes his glass too and says: “If I can’t smash things I might as well be dead”. “It’s a film about brutality,” he later says to a journalist, while everyone there seems to be in love with everyone else. “What else would one make a film about,” the other replies.



Paulina Pukyte. „Vaimud“ / «Духи» / *Ghosts* (2022-2023)

Shadows

Paulina Pukyte

The source of light that creates these “shadows” is not visible but rather seems to fester inside the walls of the building. Perhaps it is the infamous dawn of a new tomorrow that never broke – the Soviet promise of the better future that never came?

According to sociologist Avery Gordon, the lost is only seemingly absent because the forced “disappearance” of aspects of the social continues to shadow all that remains – the past *always* haunts the present. At times, this haunting can also become more intense.

Visitors to the exhibition unwittingly interact with these “shadows” – unintentionally stepping on them, changing their shape, blurring their outline, carrying them around the gallery space with their feet and

gradually dissolving them into the present.

“They are skin abraded from feet by the violence of the disappearance of people with real weight. More people than you could count without losing track. The weight and abrasion of their disappearance leaves little bits of soft tender feet behind, bits and shards and curls of skin that dirty and darken and tan as they lie tiny and smeared in the sun at the end of the board. They pile up and get smeared and mixed together.”¹



NARCISSEAST

Tanel Rander. Kuraatori kommentaar / Комментарий куратора / *Curatorial comment* (2023)

¹ Excerpt from David Foster Wallace’s short story *Forever Overheard*.

BUT IN THIS ROOM OF FOES THERE WAS NO OTHER PLACE FOR HIS EYES

Thank you for the letter and for plunging me back into the older context as it actually is of some psychic **help** for me in the present situation. I feel trapped in the inner ring of a spinning carousel but instead of wooden horses there are asset holders that believe to be chasing each other. At times I manage to frame this spinning in my mind briefly and it seems to be just a terrible film or a social media scrolling feed and hence there appears to be sort of order, a con-sequence can be drawn Escher-style, but then the frame fades and the endless high frequency pursuit resumes (of course it hasn't halted even for a nano-second) and I can distinguish nothing but a fatal malaise.

I don't know whether it is because of my crush on steam-punk or for some other background, but I can't call **it** with a word apocalypse that you used, so I'd like to hear more from you about the fall of masks and revelation.

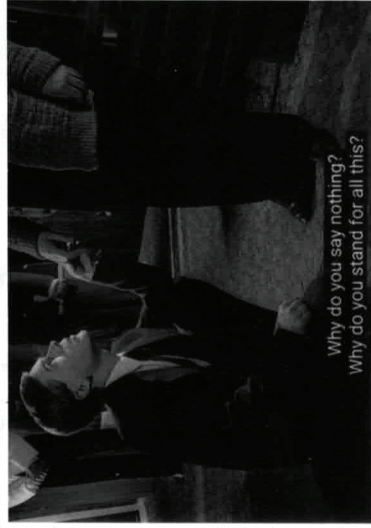
I'd be glad also to read a longer text from your research, to understand better the narcissistic compensation that you've mentioned but which as of now I can only suss intuitively. I apologize for the fragmented and maybe dispersed nature of my reply, it is more like trying to play different chords and see with which we could tune in together further on in the conversation, if you'd be still interested to have one...

I got through my paper archive for the Stoker work and of course found your text written on the occasion, which I wanted to reread before replying. I don't remember ever having really formulated for myself the concept of the East, it seemed to be too big to study under a microscope, too little for a telescope, but the instrument it has always fooled the most was the clock. 24h ON and 3d OFF shift-table incidentally (well... not really) was the only chronometry with which I could approach it. I believe that any form of collectivity operating under it's tag should function **sutki cherez tree**. I believe that I approach the East with serious handicap of not carrying much about the moment when it was born, stillborn, aborted... or whatever should be the verb describing the original trauma. Or rather I actually care for the moment itself, for this peculiar time-unit and not for the sequence of events in which, this moment apparently sizzled. That is why, if you pardon me the liberty of interpretation, I'd like to focus on the last chapter of your text -- the **metamorphosis** -- where Samsa/Stoker appears. Tuning to beat of your very last paragraph I see something ~~that~~ that is at the very core of my relation with the East -- some radical change in the flow of time and in that through which this time flows -- your relations with world around. A change, yes, but the one which eliminated the very substance in which this change happened, happened in "no time" You might actually still have two feet but they walk out of pace, you might still speak the language but it is now a dialect, it happened with the speed you cannot grasp... yes, the morning after... but it came before the dawn.

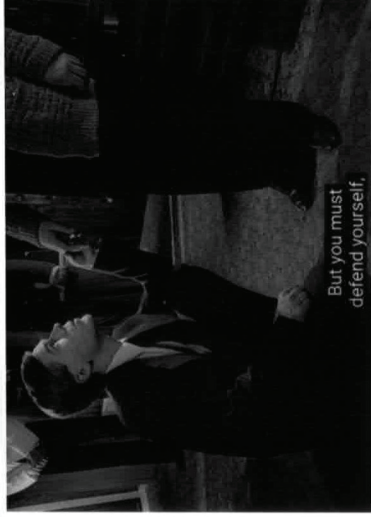
To appreciate this nuance we could look at the old french movie Themroc (available on archive.org) where a differest - "Western" - metamorphosis is played out: it is slow and progressive, it accumulates its subversive potential day by day, first a cough, then two,.. then crashed walls, then grilled police officer. The world around Michel Piccoli's character is split into those that join him (again gradually, via seduction and imitation) and those that fight him, along with an erotic game of alluring the second group into the first one via a rite of passage - an initiation into the "opposition's" orgiastic collectivity. **The two adversaries are synced,** jumpy cross-editing affirms and amplifies it, and so does the production of symbols and their destruction, the doing and the outdoing are in pace, the moaning of the liberated pleasures reverberates in the facades and wastelands of the city to be conquered. All this grew inside him, brewed under the escalating preasure of alienation and now exploded and radiates onto the world below his room-turned-balcony. **You** notice that Themroc's factory-worker-gone-wild and his revolt do not require **help**, and even more, I believe, they operate entirely outside of this dimension... yes you can join him crushing the wall(as at some point does one of his neighbours with gentle kicks of a flimsy little hammer) but you don't hold his hand other than while chewing roasted flesh from it.

Just as well I could not find "abiks" in your text "Help for the Incubator of Eastern Europe", yet it might be an important even (more) if hidden dimension of the **IDA**? There is this idea of help as something that is very much linked to the flow of time shared together, rather than an exchange of artifacts and rituals of mutual care. I bet that if I knew how to define this **help** which is not care nor aid, **help** that shatters if the flow of time is tampered with and yet the **help** through which the time used to flow... in the **IDA**, if I knew those words they would probably sound even more roman-

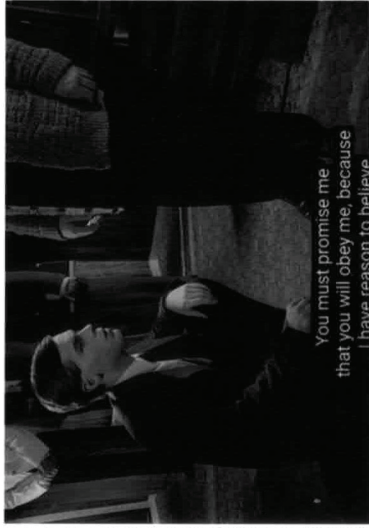
ticizing than what I just wrote, and it would make no sense to heat the former heating plant and to lift that sign in chains on top of it. By saying this I don't mean that it made any sense anyway... apart from saving some kulka money on the three odd letters for what became HOLIDAY.



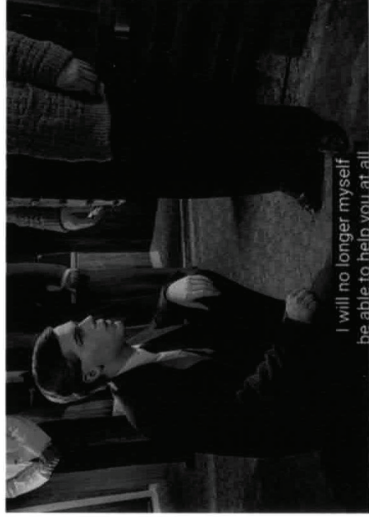
Why do you say nothing?
Why do you stand for all this?



But you must
defend yourself,



You must promise me
that you will obey me, because
I have reason to believe



I will no longer myself
be able to help you at all

"Class Relations" by Straub&Huillet based on Kafkas incomplete novel "Amerika

Instead of jump-cutting the cellulose like in Themroc, here ~~we~~ a long static shot bears witness to a physical cut between the characters: a choreography of hands in which a "helping" hand, that palpated that of a stoker standing above like a statue, is withdrawn (and placed to lean helplessly on the ankle in the very center of the frame) followed by "I will no longer myself be able to help you at all." A cut that reveals the dimension of help as impossibility. Stoker has found a temporary ally, an ally who at first is eager to help, to remediate the injustice but who soon finds that both his words cannot help and the stoker's inability to stand for himself denies the very possibility of help. I have ever since wondered: is the second really the case (both for Karl&Stoker and in general)?

Indeed in the film stoker never asked for Karl's help (quite the opposite it was Karl looking for help finding his suitcase that stumbled upon the stoker when he got lost in the boat's guts), he asked no weapons, no ammunition, ... but that would actually be better described by the word aid, that has today overwritten help in a doubtful competition between those who aid more and thus are more "humane". Neither was the stoker himself actually helpless, he did speak for himself and accuse his superior of injustice. I would not burden you here with a long speculation about the episode in question and would try to give only a brief description using the optics of Class Relations (which is both the film's title and its method).

Karl traveled in a steerage and upon arriving in America, just before leaving the boat he runs into the stoker who seems to have experienced what you call "morning after". Stoker describes the injustice done to him (in predictably nationalist terms) and just before saying how he is out of place in this new

world boathe formulates the perceived terms of his alliance with Karl by saying "I know you have no influence and are a poor boy yourself". The following scene - the ball of subordination - in the captain's room bear an important difference to Kafka's original text where when rejected and asked to leave the room "the stoker looked over to Karl after this answer, as if Karl were his heart, something he could quietly cry to about his pains" ~~and~~ while in the film stoker only follows Karl with his eyes when the young man walks towards the captain to defend him. I would argue that the cinematic interpretation via such alterations has put forward a more "class-relational" reading of the impossibility of help, for which it invents the choreography of hands which youn can see on the still, but which is missing from the book. After the unexpected meeting with his high-class uncle (same scene) Karl feels empowered and hopes that his new status would make the stoker's case heard, ... it doesn't and it actually creates a gap between them across which help cannot link. I'll cite from the book the inner thought of the stoker which show how the logic of aid exchange takes help's place: "This nephew (note how he perceives Karl via "nephew") had in any case tried quite often to be useful to him and had paid him back more than enough for his service in the reunion (of course he means that between Karl and his mighty uncle) it didn't occur to the stoker now to ask anything of him. (...). So, following his options, he tried not to look at Karl, but in this room of foes, there was no other place for his eyes."

Who is who

SVITLANA BIEDARIEVA

is a Ukrainian artist, curator, and art historian with a focus on the topics of war, identity, memory, and resistance. Her project *The Morphology of War* (2017) was presented at the Museo Taller Erasto Cortés in Puebla, Mexico, the National Center of Arts in Mexico City, and the 5th International Biennale of Odesa in Ukraine. Svitlana holds a PhD in History of Art from the Courtauld Institute of Art and has also edited several books dedicated to Ukrainian art. In 2019, she curated the exhibition *At the Front Line; Ukrainian Art 2013–2019* (with Hanna Deikun), a project about Russia's war in Ukraine that was presented in Mexico City and Winnipeg. In 2022, she has been selected as the 2023 Prince Claus Seed Award laureate. She is also the 2022–2025 CEC ArtsLink International Fellow.

ELO LIIV

is a sculptor and pedagogue whose work is characterized by versatility, installative practices and experimentation. She focuses on subjects that reflect the questions of worldview and social issues, such as intimate partner violence, religious freedom and environmental issues, as well as psychoanalysis and deeper mental

states. Liiv has participated in exhibitions with installations and sculptures for over 30 years, she has also authored several Estonian monuments and works of monumental art. Both as the main organizer and the main curator, Liiv has also been involved in the organization of several light festivals in Estonia to promote light art.

HOLGER LOODUS

is an Estonian artist who works mainly with painting and installation. One of the essential methods of his practice is the mystification of everyday experiences. While his earlier works can be characterized by magical realism, the categories of science fiction or alternative history seem more fit concerning his later works. Loodus's work "Crop for the State" was part of his 2021 solo exhibition "Reimagining Those Old Slopes" at Kogo Gallery in Tartu, focusing on the concept of Dante's Purgatory.

KATERYNA LYSOVENKO

works with monumental painting, drawing and text. Her media is monumental painting, drawing and text. She is engaged in the study of the relationship between ideol-

ogy and painting, the production of the image of the victim in politics and art, from antiquity to the present day. Lysovenko looks at painting as a language that can be instrumentalized or liberated. She has been living and working in Kyiv, Ukraine. Currently she is living and working in Vienna, Austria.

PAULINA PUKYTĖ

is an artist, writer and curator based in London and Vilnius. She makes site-specific interventions, still and moving image and conceptual projects, deconstructing socio-ideological myths and socio-cultural clichés. She is involved in the discourse of public space and commemoration and in 2017 curated the 11th Kaunas Biennial *There and Not There: The (Im)Possibility of a Monument*. She also writes critical and satirical articles on art and cultural issues, as well as experimental literature, poetry and plays.

TANEL RANDER

is Estonian artist, curator and art writer. He has always been interested in tensions between subjectivity and its external influences. Since 2010, his work has been focused on East European identity and decoloniality. During the latest years he has become interested in mental health, as well as therapeutic

and reconcilable qualities of art. His last solo exhibition was "Angelus Novus" (2022) in Tallinn, Hobusepea Gallery.

ALIAXEY TALSTOU

is an artist and writer. He works with topics of social and political tension, technology and its impact on the human mind, ecological emergencies, and the theme of the crisis in general. In his artistic practice, Talstou employs media of painting, drawing, video, performance, process-based participatory practices, and text. Born in Minsk, Belarus, he is currently based in Hamburg, Germany.

KIRILL TULIN

is a stoker. In the winter of 2017, he heated the exhibition spaces of the Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM) guided by a Soviet-era manual. This was part of his curatorial project "Help for the stoker of the central heating boiler", within the framework of which the sign "IDA" ("east") was also mounted on EKKM's roof. The heating took place in shifts and other people participated as well. It might have also been one of the rare times that EKKM's premises were warm during winter.



Holger Loodus. „Vilja riigile“ / «Хлеб – государству» / *Crops for the State* (2021)

hol y