

kendus puudumise tähendustele kunstiuuseumides. Ta avaldanud artikleid nii erialastes kui ka populaarsetes väljaannetes ning õpetanud ja andnud kursusi erinevatel kultuuriteooria, kunstiajaloo ja visuaalse kultuuriga seotud teemadel Sandbergi kunstiinstituudis, Haagi Kuninglikus Kunstiakadeemias ning Eesti Teatri- ja Muusikaakadeemias. Alates 2015. aastast töötab ta lektorina Maastrichti ülikoolis. Tema uurimustöö keskendub mälu, trauma, kunsti ja sotsiaalsete konfliktide teemadele Ida-Euroopa kontekstis.

KURAATORITE LEIUTAMINE

Vesna Madžoski

Valdkonnas, mida me kutsume kunstiks, näib valitsevat püsiv dialektiline võitlus kahe pooluse vahel: *poiesis* (produktioon, kompositsioon, maagilised protseduurid) ja *oikonomia* (vahendamine, korraldus, *management*, majapidamine). Kui kunstnikelt eeldatakse osalust *poiesis*'es, siis teise pooluse haldamiseks on tool vaba. Järgnevad leheküljed on püüe arutleda ameti üle, millesse asujatest on saanud viimase viiekümne aasta jooksul kunstimaailma peamine esindaja (agent) – kuraatori üle. Nagu järgnevalt näeme, on kuraatorid aktiivsed tegijad nii *poiesis*'e kui *oikonomia* valdkondades. Ühesõnaga, nad on asunud kureerima mõlemat valdkonda. Kasutades ajaloolist perspektiivi, püüame mõista kureerimise tähendust enne selle ilmumist kunstivaldkonda möödunud sajandil. Kuraatori kuvandi demüstifitseerimisele on juba pühendatud arvukaid kaasaegse kunsti teemalisi sümposioone ja publikatsioone, mis kirjeldavad kuraatori tegevusvaldkonda. Järgnev analüüs käsitleb professionaalse kunsti kureerimist selle suhte kaudu teiste valdkondadega, mis on vajanud kureerimist. Kõrvutades Rooma impeeriumi aegset eluolu kaasaegse kunstiga, on siinse analüüsi eesmärgiks kureerimisakti paljastamine, et tuua esile selle tuum.

Kuigi kuraatorid näivad olevat lahenduseks seal, kus on vajalik kontroll millegi üle, peitub selles ka konks. Nad ei ole pelgalt politseinikud – nende tegevusvaldkonnas on vead lubatud ja isegi oodatud ning neid vigu ei ole veel kriminaliseeritud. Karistuse asemel vajavad subjektid (ja objektid) selles valdkonnas pigem pedagoogilist suunamist. Just sellest tolereeritud üleküllastatud ruumist leiame ka kaasaegse kunsti – valdkonna, mille kinnisideeks näib olevat saanud poeetiline loome (või selle jäljendamine) majandusliku edu eesmärgil.

Kuraatoritele langes rambivalgus järsku 1990. aastate keskel, neoliberaalse kasvu ajajärgul, mil ilmnes kapitalistlik vajadus laiendada seda valdkonda, kus fetišistlikke objekte toodetakse. Hirm selle ees, et vajadus ületab produktiooni, ületati selle abil, et toodeti uued armeed haritud kuraatoreid, kes toimiksid ekspertidena ja annaksid heakskiidu sellele, mis kaasatakse globaalsesse fetišikogusse. Ometigi oleks liiga lihtne jätta märkamata turistide palverännakute globaalset hullustust uutesse ja renoveeritud fetišismi templitesse. Järgnev analüüs rõhutab probleemi, mis puudutab kaasaja demokraatlike subjektide sisemist vajadust olla juhitud ning lakkamatult pedagoogiliselt suunatud, ehk – kasutades saksakeelset sõnamängu, mis osutab näituste giididele – olla *fürreder*. Nii elu kui kunsti nähakse seejuures kaootilistena ja näib, et sellest ei ole midagi hirmutavamamat. Pühendame neile kunsti “majapidajatele” seega kogu oma tähelepanu ja uurime lähemalt seda ajaloolist muutust, mille käigus kujunesid väärtuslike

objektide säilitajad aktiivseteks kunstivälja produtsentideks. Kui kaos ähvardas 1960. aastate lõpul “kaardimaja” hävitada, ilmus äkitselt taas vajadus kuraatorite järele.

Kureerimine kui elukutse pärineb Rooma impeeriumist. Kõrgesti arenenud administratiivses ja juriidilises süsteemis oli kuraatoritel avalike teenistujatena spetsiifiline roll. Kuraatorid, kelleks olid alati mehed, määrati neile kodanikele, kes olid järgnevatel juhtudel võimetud oma asjaajamistega ise hakkama saama:

- I Alaealised. Mehed pärast puberteeti ja abiellumisealised naised said kuraatorid kuni 25 aastaseks saamiseni.
- II Hullud (*furiosi*).
- III Vaimuhaigetel, kurtidel, tummadel ning parandamatult haigetel pidi olema kuraator, sest nad ei tulnud oma eluga ise toime.
- IV Pillajad (*prodigi*). Kuraator määrati ka neile, kellel preetor keelas oma raha raiskamise tõttu seda hallata. Sellise keelustamise eesmärgiks oli vältida pillaja vara võõrandamist või laiali jagamist. (Hunter 1803: 732)

Täiendava selgituse selle varase kureerimise definitsiooni kohta leiame “Encyclopedia Britannicast”:

Kuraatorid määratakse alaealistele, aga enamasti kõigile, kes kas kohtuotsuse tulemusel või sobimatu

käitumise tõttu on võimetud oma elu korraldama. Esimeste hulka kuuluvad idioodid ja pöörased isikud. Idiootidel ehk *fatui*’l puudub ratsionaliseerimise võime. Pööraste isikute haigus ei avaldu ainult arulageduses, vaid ka haiglates kujutlusvõimes, mis takistab kasutada mõistust igapäevases elus. (Encyclopedia Britannica 1823: 637)

Sellesse nimekirja peaksime lisama veel mitmed täiendavad kategooriad. Esiteks naised, kes olid kohustatud liikuma “saatja valve all”, v.a Vesta neitsid (Hunter 1803: 19). Abielu kaudu sai mehest automaatselt “oma naise alatine kuraator” (Encyclopedia Britannica 1823: 633). Orjasid peeti osaks Rooma kodanike vallasvarast, seetõttu kuulusid nad subjektide ja objektide vahelisse tsooni ning sarnaselt imikute ja kuutõbistega peeti neid võimetuks tegema mõistusel põhinevaid otsuseid.

Kuid Rooma keisririigis oli kuraatoritel lisaks inimeste eest hoolitsemisele ka administratiivseid ülesandeid: nad täitsid erinevaid avalikke ülesandeid sanitaaria, transpordi ja politsei valdkondades. Näiteks *curatores annonae* ülesandeks oli inimeste varustamine õli ja maisiga; *curatores regionum* vastutasid korra eest 14 Rooma piirkonnas ja *curatores aquarum* hoolitsesid akveduktide korrashoiu eest. (vt ka Levi Strauss 2008)

Nende definitsioonide põhjal võime järeldada, et kuraator oli kõigi nende esindaja, saatja, hoolekandja, keda peeti mitteinimesteks – s.t kes olid peaaegu inimesed,

kuid oma püsimatu ning heitliku olukorra tõttu siiski mitte täielikult. Institutsioonide ja juriidiliste isikute puhul hoolitsesid kuraatorid väärtesemete eest – s.t esemete eest, mis olid kõrgema staatusega kui lihtsalt-objektid, teisisõnu, mis olid peaaegu nagu inimesed. Seega näib, et kuraatorid seati ametisse selleks et kaitsta väärisasju, selle asemel et kaitsta inimesi. Nad teenisid vahendajate süsteemides, mis vajasisid järelevalvet ning garanteerisid selle, et kommunikatsioon valitsejate ja valitsetavate vahel kulgeks takistusteta.¹

Moodsal ajal algab enamik diskussioonidest kuraatorluse ajaloost kunsti valdkonnas neutraalse kirjeldusega kuraatoritest kui muuseumi kollektiooni juhatajatest. Ometi kui me vaatame kollektioonide sisu, leiame me sealt jälgi vallutustest, sõdadest, röövidest ning teistest sarnastest õudustest, mis tõid väärtuslikud asjad võimu keskmesse. Suurema osa objektide omandamine on olnud kõike muud kui süütu – nad toodi kuskilt, võeti kelleltki ära, hoolimata sellest, kas nende omanik oli elus või surnud. Et mõista seda protsessi, on oluline meenutada Walter Benjamini, kes pidas väärisesemeid sellise ajaloo representatsiooniks, mille kirjutavad võitjad; olles tsivi-

1 Ilmselt keskajal nihkus kuraatori roll ka vaimulikku valdkonda: katoliku kiriku hierarhias oli kuraator vaimulik, kes hoolitses koguduse eest ja kelle kohustuseks oli ametisse määrata kirikuõpetaja ja kanda hoolt inimeste hingede eest. Eelneva diskussiooni valguses võime seda pidada märgiks sellest, et üheks väärtuslikumaks objektiks riigi halduses muutusid nüüd kogukonna liikmete hinged. Inimhingedest sai kiriku poolt hallatav vara.

lisatsiooni kõrgema arengutasandi representatsiooniks, kannavad objektid endaga varjatud barbaarsust.

Seega koolitati kuraatoreid, kes hoolitsevad omandatud objektide eest spetsialistidena, kes pidid peitma nii oma ameti ajalugu kui ka iseärasusi. Modernismiajastul objektide barbaarne päritolu kustutati ja asendati narratiiviga nende tähtsusest sellise abstraktse entiteedi nagu “inimkonna” ajaloo diskursuses. Selle uskumuse kohaselt võime me inimsoo kõrgemaid saavutusi lugeda kõrgtsiviliseeritud objektide pealt. Benjamini arvates on nendes “dokumentidesse” ometi vaikimisi peidetud ka inimloomuse teine pool. Kadedus, üleolek, vargus ja kirg identifitseerida ennast võitjate ja vallutajatega moodustavad selle külje, mida diskursuste loojad ei soovinud loetavaks teha (vt Benjamin 2010).

Viimastel aastatel on kasvanud tekstide ja raamatute hulk, mis räägivad kuraatorlusest kui noorest distsipliinist ning püüavad defineerida selle ameti tegevusvälja ja ekspertiisi. Ometigi võib oleviku mõistmise võti peituda just selle ameti minevikus, mida eelnevalt põgusalt puudutasin. Olles treenitud kustutama kunstitööde jälgi, näib kuraatorluse tegevusvaldkond jääma pimedaks ka oma päritolu suhtes. Selleks, et artikuleerida selle valdkonna kompleksus, millega me siin tegeleme, võtame järgnevalt vaatluse alla kaks kuraatorluse aspekti – kuraatori funktsiooni ja kureerimise protseduuri.

KURAATORI FUNKTSIOON

Kureerimise kui kunstivaldkonna ameti lühikeses ajaloos saame defineerida kaks peamist arenguetappi: Teisele maailmasõjale eelnenud ja sellele järgnev periood:

Enne Teist maailmasõda kuulus näituste organiseerimine “muuseumi kuraatori” tegevusvaldkonda. See amet toimus osana stabiilsest institutsioonist, kus kuraatori tähelepanu kuulus püsikollektsiooni eest hoolitsemisele ning selle üles ehitamisele. (...) Teisele maailmasõjale järgnenud aastakümned tõid sedalaadi “muuseumi kuraatori” ametis kaasa muutuse, mille käigus see sai lõpuks “näituse *autori*” tähenduse. See tähendab kuraatori rolli sellisel kujul nagu me seda tänapäeval mõistame. (...) See nihestus ning arutelu selle üle, mis “kuraator” ikkagi on ning mida ta teeb, sai tegelikult alguse alles 1960. aastatel. (...) Aja jooksul muutus kuraatorite töö niisiis vähem “hoolitsemiseks” kunsti säilitamise eest ning kasvas tema osa vähem-tuntud kunstnike, liikumiste ja stseenide “avastamisel” – sellest sai usaldusväärne amet, mida kujundasid meistrklassid, temaatilised sümposioonid ja konverentsid. (Martini, Martini 2010: 262)

Teisisõnu, muuseumikuraatorite anonüümsus hakkas aegamisi hajuma, kui kunstiväljal tutvustati uut agenti,

kellel nüüdsest oli kindel nimi, autorsus näituse üle, äratuntav stiil ning kes tagas ühtlasi kvaliteedi. Kuraator omandas omaette autoripositsiooni. Oma essee “Mis on autor?” nimetab Michel Foucault autorifunktsiooni omandivormi spetsiifiliste vajaduste ajalooliseks tulemuks – olles seotud seadusandlusega, oli selle otstarbeks karistada neid, kes olid lubatust üleastunud. Kunstimaailm oli märkamatult asunud võõrustama ideoloogilist produkti, “ideoloogilist figuuri, mis markeerib meie hirmu tähenduste leviku ees” (Foucault 1998: 222).² Olles osaline selles piirangute süsteemis, mille eest meie ühiskond põgeneda ei saa, sai kuraatorist “fiktiivse reguleerija” (samas), sarnaselt funktsioonile, mida see positsioon täitis mõistuse kaitsjana Rooma ajajärgul.

Arutledes kuraatorluse tähenduste leviku üle, jõuame me hoopis küsimuseni vastutuse levikust: kuraatorlus sisaldab endas “mitmekülgseid tegevusi vahendaja, produtsendi, ühendaja ja uskriitikuna” (Gillick 2010, viidatud O’Neill 2010: 241 kaudu). Oma hiljutistes manifesteringutes on see muutunud naiste pärusmaaks, kes on seejuures karikatuursed mütoloogilised võimuvõldekonna olendid:

Ma kujutan kuraatorit endale ette järgnevalt: ta on naine, atraktiivne, valge mehe prototüübi geenidega, tarmukas asjade korraldaja, kes asetab nii

² Eestikeelses tõlkes Foucault’ esseele see tekstikoht puudub.

teoorias kui praktikas mõne kunstnike paiga globaalsele kaardile. Ta on polüglott ja lõputu (tegelike ja sümbolsete) müside kogumiga kunstniku, akadeemiku ja poliitiku hübriid, kellel on täielik võim representeerida, raamistada ja (väljendusrikkalt) artikuleerida fakte ja fiktsioone kunstnike ning nende tööde kohta. Kunstnike hulgas on ta genereerinud teatud ärevuse, nad kas armastavad teda või armastavad teda üheskoos vihata. (Rifky 2011)

Kõigele vaatamata näib see noorte naiste armee, mis selle mõjuka positsiooni ümber keerleb, olevat ebateadlik oma äärmuslikust ekspluateerimisest. Nad peavad olema võimalised teostama järgnevaid tegevusi:

Kuraatorid uurivad, kirjutavad, õpetavad, harivad, vahendavad, koguvad rahastust, plaanivad, juhivad, produtseerivad, “teevad” kunstnikke ja hoolitsevad nende eest, hoolitsevad kunstitööde ja näituste eest alates idee eostamisest kuni kaua pärast nende toimumist. Nad dokumenteerivad, propageerivad, esitavad ja representeerivad toimunud projekte, püstitades samal ajal uusi. Nad võrgustuvad, genereerivad ideid ja kasvatavad publikuid; nad töötavad märkamatult ja iseseisvalt institutsioonide sees, nende suhtes ja neist väljaspool. Nad artikuleerivad mõisteid, teevad tootemärke ja müüvad projekte ning on vahendajaks kunstivälja erinevate pooluste

ja mängijate vahel. Nad on pendliks praktika ja teooria ning kunsti ja selle ajaloo vahel. Seal, kus kriitikud puuduvad, täidavad kuraatorid ka nende rolli. (samas)

Võrreldes nende mees-eelkäijatest muuseumikuraatoritega, kes olid enamasti seotud mõne kindla institutsiooniga, kus kõiki neid ülesandeid täitsid ka paljud erinevad kaastöötajad, peetakse tänapäeva naiskuraatoreid kuraatoriteks ainult sel juhul, kui nad on võimelised täitma kogu seda ülesannete nimekirja. Sellest postfordiliku produktioonivõrgu uuest positsioonist ahvatletuna naudivad naiskuraatorid võimuhoidmise illusiooni, samas kui neid täielikult ekspluateeritakse. “Sõltumatut” näituste autoripositsiooni tutvustas esmakordselt Harald Szeemann, keda peetakse esimeseks näitustetegijaks ja uue diskusiivsuse loojaks 1970. aastate alguse kunstis. Szeemanni esimest näitust “Kui suhtumisest saab vorm” (1969) toetas esmakordselt eksperimentaalse kunsti ajaloos suurkorporatsioon (Philip Morris). Seega märkis Szeemanni väidetav sõltumatus muuseumidest kui kunstiinstitutsioonidest uue sõltuvuse algust – sõltuvust korporatiivsest kapitalist.

KUREERIMISE PROTSEDUUR

Rooma impeeriumist alates on kureerimist iseloomustanud kaks keskset protseduuri: subjekti valitsemine ja objektide eestkostete. Kuraatoreid võib seega käsitleda

tegutsejatena, kes opereerivad subjektide ja objektide vahelises tsoonis või alal, milles üks muudetakse teiseks. Objekte koheldakse siin subjektidena ning subjektid muudetakse objektideks. Kuraatorid on tõepoolest vahendajad, kuid kuigi sellest protsessist on paljud rääkinud, on seda seni puudulikult defineeritud. Just see vahendajapositsioon annabki võimu muuta subjektid objektideks ning vastupidi. Ühtlasi kätkeb see transformatsioonivõime endas eetilisi probleeme.

Kapitalismi kriitikud on seda protseduuri, mida võib pidada ka esemete isikustamiseks või nende muutmiseks enam-kui-objektideks, tihti võrrelnud fetišismiga. Esmakordselt leidis selline fetišeerimine aset maailmanäitustel, laatadel ja hiljem ka muuseumides. Peamiseks võtteks, mille abil seda teostati, oli eraldamine: kunstiteosed eraldati nende autoritest ning sõjasaagina omandatud objektid eraldati nende päritolust. Mõlemal juhul tutvustatakse selliseid enam-kui-objekte uute toodete universumis, andes neile vahetusväärtuse. Kuraatorite töö seisneb seega esemete puhastamises taustast, mis iganes see ka ei oleks, ja uue narratiivi formuleerimises, mis on kooskõlas mõistuse ülemvõimuga. Esemetele antakse seejuures nimi, aeg, sünnikoht ja lugu, mida nad räägivad, kuid samas taandatakse nad orvu seisundisse. Nende eest hoolitsetakse, kuna nende väärtust peetakse kõrgemaks tavalisest inimest. Iga korrarikkumine või eemaldamine eestkoste institutsioonist on nende esemete elule ohtlik: kui need tagastataks tsiviliseerimata paikadesse, kust nad

varastati, võivad nad olla sunnitud osalema teistsuguses ökonoomilises süsteemis või langema sellest koguni välja; nad võivad uuesti muutuda lihtsalt objektideks või saada tolmuks.

Kuid subjektide objektistamine on veelgi problemaatilisem. Pärinedes näiliselt vanade impeeriumide praktikast defineerida mõningaid inimesi vallasvarana, varjab uus režiim oma tõelist loomust inimeste fetišeerimise taha. Sellised “teised” asetatakse sakraalsetesse paikadesse, kus neid – alates naistest kuni vähemusteni – ülistatakse millegi enama-kui-inimestena. Nad kivistatakse visuaalseteks representatsioonideks ning nende erinevused võetakse kontrolli alla, nii et nad sisenevad illusioonidemaailma. Olles oma kuvandite kombel kaubeldavad ja reprodutseeritavad ning kunstisüsteemi poolt surematuks muudetud, jäävad nende globaalse kapitalismi altarile ohverdatud päris kehad igavesti varjatuks. Nagu me tänapäeval teame, pole kellelgi ega millelgi enam võimalik kaubastumise eest põgeneda.

Analüüsides objektide ja kureerimise protseduuri uue kaasaegse kunsti diskursuses, meenuvad tahtmatult Robert Smithsoni sõnad. Ta sai tuntuks ühe esimese maastikukunstnikuna, kuid on vähen tuntud kui kunstnik, kes seisis vastu sellele, et ta töö muudetakse institutsionaalse kureerimise kaudu piirangute süsteemi osaks:

Kultuuriline vangistus leiab aset sel hetkel kui kuraator kehtestab näitusele omad piirangud, selle

asemel et paluda kunstnikul need piirangud seada. Kunstnikelt oodatakse kohandumist võltside kategooriatega. Mõned kunstnikud kujutlevad, et nad on süsteemi üle võtnud, samas kui see on tegelikult kehtestanud kontrolli nende endi üle. Selle tulemusel toetavad nad tegelikult kultuurilist vanglat, mis on nende kontrolli alt väljas. Kunstnikuid endid ei piirata, kuid piiratakse nende loomingu väljundeid. Patrull-kuraatori funktsiooniks on kunsti eristamine ülejäänud ühiskonnast ning sellele järgneb integratsioon. Kui kunstiteos on täielikult neutraliseeritud, mõjutu, abstraheeritud, ohutu ja poliitiliselt kahjutuks muudetud, on see ühiskondlikuks tarbimiseks valmis (...) Piiramisprotsess ei ole tegelikult mingi protsess. Vabadusillusioonide tootmise asemel oleks parem avalikustada see piirangute seadmise protseduur. (Smithson 1996)

Rääkides subjektide muundamisest objektideks, ei tohiks unustada ka kaasaegse kunsti diskursuse eurotsentrilist iseloomu. Paul O’Neilli sõnul “tuleb perifeerial endiselt järgida keskuse diskursust”, samas kui “globaalselt kavandatud näituste turg jätkab visalt kuraatorikeskset diskursust. (...) Uut tüüpi rahvusvahelist kuraatorit on Ralph Rugoff pidanud lennukikütuse järgi lõhnavaks *flâneur*’iks, kes ei näi tundvat mingeid geograafilisi piire ja kelle jaoks globaal-rahvusvahelisuus on keskne.” (O’Neill 2010: 247) Nagu kapitalism ise, ei tunne see toimija mingeid geo-

graafilisi piire ning on ilminguks globaaluristlikust käitumismudelist, mis “aitab kaasa ekstarvamusele, et külastaja on võimeline mõistma kõike seda, mida ta väisab” (Belting 2003: 66).

Kolmas kuraatorite tänapäevane tegevusvaldkond – loomade kureerimine loomaiaas – jääb humanitaarteaduste diskussioonist enamasti välja. See loomade taltsutamise protseduur, mis toimub nende loomulikust elukeskkonnast eraldamise kaudu, ei näi oluliselt erinevat eelnevalt kirjeldatud protseduurist, mida rakendatakse nii objektidele kui ka subjektidele moodsate inimeste mõistuse ülemvõimu demonstreerimise eesmärgil. Siinjuures jääb aga lahtiseks küsimus, kas sellest protseduurist on võimalik eemalduda, ehk teisisõnu, kas hoolitsuse ja piirangute dialektilisest lõksust on võimalik välja pääseda.

KIRJANDUS

- Belting, Hans 2003. *Art History After Modernism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Benjamin, Walter 2010. Ajaloo mõistest. Tlk Hasso Krull. – Valik esseid. Tallinn: SA Kultuurileht, lk 169–179.
- Encyclopedia Britannica 1823 = *Encyclopedia Britannica: or, A Dictionary of Arts, Sciences, and Miscellaneous Literature*, Vol. XI. Edinburgh: Archibald Constable and Company.
- Foucault, Michel 1998. What is an Author. – *Aesthetics, Method, and Epistemology (Essential Works of Foucault, 1954–1984, Vol. 2)*. Toim. James D. Faubion. New York: The New Press, lk 205–222.
- Hunter, William A. 1803. *A Systematic and Historical Exposition of Roman Law In the Order of a Code*. Tlk John Ashton Cross. London: Sweet & Maxwell.
- Levi Strauss, David 2008. The Bias of the World Curating after Szeemann & Hopps. – *Art Lies*, nr 59.
- O’Neill, Paul 2010. The Curatorial Turn: From Practice to Discourse. – *The Biennial Reader*. Toim Marieke van Hal, Solveig Ovstebo,

- Elena Filipovic. Ostfildern: Hatje Cantz, lk 240–259.
- Martini, Federica; Vittoria Martini 2010. Questions of Authorship in Biennial Curating. – *The Biennial Reader*. Toim Marieke van Hal, Solveig Ovstebo, Elena Filipovic. Ostfildern: Hatje Cantz, lk 260–275.
- Rifky, Sara 2011. What do you do exactly? – *Al-Masry Al-Youm*, 10. I.
- Smithson, Robert 1996. *Cultural Confinement*. – *The Collected Writings*. Toim Jack Flam. Berkeley, Los Angeles: The University of California Press; <http://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm> (15.10.2015).

VESNA MADŽOSKI on vabakutseline teoreetik ja kirjutaja, kes elab Amsterdamis. Ta on kaitsnud filosoofia-doktori kraadi Šveitsis European Graduate School’is. Alates 2006. aastast on ta kunstnikerühmituse Public Space with a Roof (PSWAR) liige, kellega ta on teinud näitusi nii Amsterdamis kui ka rahvusvaheliselt. Ta on algatanud ja organiseerinud mitmeid kaasaegse kunsti sündmusi ja pidanud loenguid Rietveldi kunstiakadeemias, Trondheimi kunstiakadeemias, kultuuriuuringute instituudis ICI, Berliinis, Kunsthaus Bregenzis, kaasaegse kunsti keskuses BAK, Utrechti galeriis “Expodium”, Leideni ülikooli kultuuriinstituudis, De Appeli kunstikeskuses, Amsterdamis Stedelijki muuseumis ning Maastrichtis Jan van Eycki akadeemias. Ta on töötanud kuraatorina Amsterdamis kunsti ja avaliku ruumi sihtasutuses SKOR ning aastatel 2000–2004 olnud Belgradis ajakirja *Prelom* tegevtoimetaja. Ta on avaldanud mitmeid artikleid ja esseesid erinevates rahvusvahelistes ajakirjades. Tema viimane raamat kureerimise ajaloost ja teooriast

“DE CVRATORIBVS. Hoolitsuse ja piirangute dialektika” (*DE CVRATORIBVS. The Dialectics of Care and Confinement*, 2013) oli inspiratsiooniks hiljutise De Appeli kunstikeskuse noorte kuraatorite näituse korraldamisel. Seda on esitletud MIT ülikooli kunsti, kultuuri ja tehnoloogia osakonnas ning New Yorgis Goethe Instituudi kuraatorite residentsis “Ludow 38”.

II

KONTROLLI OLEMUS JA SELLE MEHCHANISMID

ARHIIVID JA ALLUMATUS

Visuaalkultuuri muutuvad taktikad Ida-Euroopas

Tina Bastajian

Achille Mbembe

Margaret Tali

Vesna Madžoski

Marina Gržinić

Tanel Rander

Oliver Laas

Marko Raat

Andrej Kurnik

Eléonore de Montesquiou

Anu Pennanen

Anna-Stina Treumund

Koostanud Margaret Tali ja Tanel Rander

SISUKORD

Koostanud Margaret Tali, Tanel Rander

Keeletoimetaja: Neeme Lopp (eesti keeles), Lisa-Katrin Dobbin,

Melinda Johnston (3), A&A Lingua (9) (inglise keeles)

Tõlkijad: Livia Ulman, Margaret Tali, Tanel Rander

Konsultant: Maarin Ektermann

Kujundanud Agnes Ratas (Stuudio Stuudio)

Raamatu väljaandmist on toetanud Eesti Kultuurkapital

© Autorid, 2016

© Tõlkijad, 2016

© Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, 2016

www.artun.ee/ekapress



ISBN 978-9949-467-87-7

Trükikoda: Tallinna Raamatutrükikoda

Margaret Tali, Tanel Rander Sissejuhatus _____ 5

I Post-sotsialismi arhiivi apooriad

<i>Tina Bastajian</i> Filmadarani sees, tema ümber ja temast endast: ilma erilise järjekorrata _____	26
<i>Achille Mbembe</i> Arhiivi võim ja selle piirangud _____	40
<i>Margaret Tali</i> Arhiivid, teadmised ja tondid _____	52
<i>Vesna Madžoski</i> Kuraatorite leiutamine _____	68

II Kontrolli olemus ja selle mehhanismid

<i>Marina Gržinić</i> Millist mälu Euroopa konstrueerib? Millist mälu Euroopa peale surub? _____	86
<i>Tanel Rander</i> Ida-Euroopa diskursus ja kolm kuvandit _____	102
<i>Oliver Laas</i> Jälgimise kunst: jälgimine ja vastujälgimine ühiskonnas ning kunstis _____	124
<i>Marko Raadi intervjuu Margaret Taliga</i> Võim, jälgimine, vuajerism ja isikuandmeäri _____	140

III Vastuarhiivid ja allumatus

<i>Andrej Kurnik</i> Sloveenia ülestõusud, protestide kriminaliseerimine ja dekriminaliseeriv partisanlik uurimistöö _____	150
<i>Eléonore de Montesquiou</i> Feodora, Olga, Saša ja mina _____	175
<i>Anu Pennanen</i> Tagasisõit minevikku: 10 aastat pärast "Sõprust" _____	188
<i>Anna-Stina Treumund</i> Esiemad _____	204