

Soo- ja rahvus- narratiivid Afganistani sõja teemalises kunstis

Redi Koobak

„Võta kivi kaasa,“ juhendab silt riigikogu kunstisaalis. Seda sõnumit võib mõista mitmeti: kanna kivi endaga kaasas, vii see enda juurde koju ja eksponeeri seda seal, mõtiskle selle kaalu ja tähenduse üle. Kivi kätte võttes aga tuleb nähtavale teisele poole joonistatud punane granaat. Need kivid on osa kunstnik Maarit Murka näitusest „Missioon“ (2013), mille eesmärk on tuua inimestele lähemale arusaam, mida Eesti osalus ISAFi (International Security Assistance Force) missioonil Afganistanis (2001–2014) tähendab. Viibides Eesti kaitseväge ja Eesti sõjamuuseumi kutsel kaks nädalat Camp Bastionis, õnnestus Murkal näha Eesti missioonisõdurite igapäevaelu, mille pinnalt valmis kolm näitust, mis avavad lähemalt nn võõras sõjas osalemise tagajärgi ja tähendusi. Selline sissevaade on iseäranis vajalik, sest Eesti kontekstis on keeruline leida avalikku või poliitilist vastuseisu otsusele panustada Afganistani missiooni.

Sõda on „nii tõdede lõhkuja kui ka looja“ (Barkawi, Brighton 2011, 127), seda mitte ainult ajaloo ja poliitika, vaid ka visuaalse kunsti kaudu. Kunst on viinud selleni, et on olemas omavahel võistlevad arusaamad „tõest“ konfliktide kohta, ja seetõttu on visuaalseid representatsioone sõjast tihti kasutatud konflikti paigutamiseks rahvuslikesse narratiividesse (Hutchison, Robertson 2015, 103). Afganistanis viibitud aeg inspireeris Maarit Murkat võrdlema kunstniku ja oma riiki teenivate missioonisõdurite rolli. Tema kohalolu sõjaväebaasis tekitas paljudes küsimusi ning sõdurid ei osanud tema kavatsustest ja seal viibimise põhjustest midagi arvata. Mida teeb üks kunstnik sõjatsoonis? Mis on sõjal kunstiga pistmist? Enamasti peeti Murkat ajakirjanikuks ja seega veidi kahtlaseks.

Võttes arvesse, kui vähe leiab Eesti kontekstis kriitilisi arutelusid ISAFi missiooni kohta, on tervitatav näha, kuidas Murka kunstiteosed rõhutavad pingeid, mille on tekitanud riigi ametlikud ja kiivalt kaitstud sõjanarratiivid ning kunstniku võimalused esitleda teistsuguseid lugusid. Panustades tänapäevase sõjaajaloo kirjutusse, tõstatavad need visuaalsed representatsioonid ka küsimusi sõjateemalise kunsti ehk eestipäraselt rindekunsti potentsiaalset murda riigi esitatavaid sõjanarratiive.

Ehkki massimeedia ja 24-tunnise uudiste tsükli ajastul on kunstnikel võimalus maailma sündmusi ja sõjakoldeid kommenteerida ka kodust lahkumata, pole traditsioonilisemad kunsti tellimise projektid kadunud. Paljudest riikidest leiab erinevaid rahastusskeeme, millega riigid toetavad kunstnike sõite sõjatsoonidesse, kus neil on võimalik saada nn otsene sõjakogemus. Näiteks on Suurbritannial väga pikaajaline sõjateemalise kunsti programmide traditsioon. ISAFi missiooni jaoks on peale Suurbritannia välja töötatud oma ametlikud või vähem ametlikud kunstiprogrammid ka Ameerika Ühendriikidel, Kanadal, Austraaliale, aga ka väiksematel riikidel, nagu Taani ja Eesti. Sellist kunsti loetakse kunstiringkondades tihtipeale

propagandistlikuks ja seda ei võeta eriti tõsiselt, kuna ametlikul missioonil olemist peetakse kunsti jaoks liiga piiravaks ja konservatiivseks. Arvatakse, et riigi tellimus tähendab ilmtingimata kunstniku autonoomia piiramist ja see võimaldab kajastada vaid ametlikke sõjanarratiive.

Siinse artikli eesmärk on näidata, et riigi tellitud kunst väärrib omaette uurimist, kuna see võimaldab meil reflekteerida kriitiliselt tänapäevaste sõjanarratiivide ja sõjas langenute panuse üle. Analüüsid lähemalt valikut Maarit Murka Afganistani-teemalistest kunstiteostest, avan kunstis peegelduvaid rahvusliku ja rahvusvahelise julgeoleku ning sõjategevuse ambivalentseid ja kompleksseid tähendusi. Minu keskne väide on, et kunstiteosed aitavad kaasa demokraatliku debati tekkimisele, eriti mis puudutab seda, kuidas soo ja rahvuse suhted muutuvad postnatsionaalse sõja korral.

Artikkel koosneb kahest osast. Esimeses osas avan sootemaatikat postnatsionaalse sõja kontekstis ja annan ülevaate riigitellimuslikust sõjateemalisest kunstist, mis on seotud soo, rahvuse ja Afganistani missiooniga. See võimaldab arutleda seda tüüpi kunsti kriitilisuse üle. Teises osas vaatlen lähemalt Maarit Murka kahte näitust – „Operatsioon“ (2014) ja „Missioon“ (2013) – ning võrdlen neid näidetega Taani sõjateemalisest kunstist. Kõik need näited räägivad pingetest kunsti, sõja, mälestamise, rahvusliku kuuluvuse ja muutuvate soosuhete vahel. Asetades sõjateemalise tellimuskunsti selle ajaloolisse, kunstilisse ja sotsiaalpoliitilisse konteksti, ilmneb, et seda tüüpi kunsti ei saa näha kui vaid kunsti, mis kas lihtsalt legitimeerib või kritiseerib minevikus toimunud ja praeguste sõdade ajalugu ning nende representatsioone (Cahill 2014, 84). Seetõttu keskendun nende küsimuste üle arutledes kolmele põhilisele teemale: rahvusliku narratiivi raamistamisele; mittespetsiifilisele maskuliinsusele ja afgaani tüdruku troobile; sõjarinde ja kodu suhtele tänapäevases postnatsionaalses sõjas. Hoolimata sellest, et

artiklis analüüsitud kunstiteosed on tehtud riigi tellimusel ja neid on seetõttu keeruline otseselt kriitilisteks pidada, on Maarit Murka Afganistani-teemalisi kunstiteoseid siiski võimalik näha demokraatlikku debatti soodustavatenä olukorras, kus Eesti konsensuslik suhtumine välismissioonidesse näib kõigutamatu.

Sugu ja postnatsionaalne sõda

Nagu feministlik uurimistraditsioon osutab, on sõda ja militaristlik heroism rangelt soolisustatud. Enese ohvriks toomist kodumaa nimel peetakse kitsalt meeste eesõiguseks, samas kui naiste eneseohverdusi seostatakse nende reproduktiivse rolliga abikaasade ja emadena (Ruddick 1990; Pettman 1996). Ajalooliselt seostatakse omavahel jõuliselt meeste heroismi, militaarvägivalda ja rahvuslust (Nagel 1998; Hearn 2012). See tähendab, et militaarne maskuliinsus võrdub rahvuslusega ja vastupidi (Nagel 1998, 252). Lisaks on sugu olulisel kohal sõdu legitimeerivates narratiivides ja rahvuslikes kaitse-diskursustes. Näiteks on Carol Cohn (1993) demonstreerinud, kuidas sõjadiskursused on tulvil seksualiseeritud ja kehalisi metafoore, nagu potents ja penetratsioon. Teisisõnu toetuvad sõjalisi konflikte legitimeerivad narratiivid traditsioonilistele soorollidele ja kujunditele, näiteks meessoost kangelassõdurid, kes oma elu hinnaga kaitsevad mehi ja naisi „kaugel kodumaal“ (Young 2003; Enloe 2007). Sellistes diskursustes on meessoost kaitsjatel nn rahvuslik agentsus, aga naised muutuvad vaid passiivseteks objektideks, mida tuleb kaitsta ja mida sümboolselt seostatakse ka rahvusega, nähes neid rahvusliku territooriumi kehastusena.

20. sajandi sõdu, kus miljonid mehed ja naised langesid oma rahvusriigi ja -territooriumi kaitsmise nimel, legitimeeritakse tavaliselt rahvus- ja soonormide kaudu. Eriti olulised on siinkohal väljakujunenud arusaamad kodanike kohustustest ja sellest, et mehed peavad kaitsma naisi ja lapsi (Mosse 1990). Sõdurite langemist



Maarit Murka (2014). „Nimetu #1“ seeriast „Operatsioon“

peetakse endiselt ülimaldseks ohverduseks, kuid muutunud on selle ohverduse põhjendamine. Enam ei põhjendata militaartegevust üksnes riigi territooriumi kaitsmisega, vaid nüüd räägitakse postnatsionaalsetest sõdadest (Beck 2005) ja väärtuste, näiteks inimõiguste, soolise võrdõiguslikkuse ja mitmekultuurilisuse kaitsesest (Jabri 2007; Ware 2012).

Teisenenud olusid silmas pidades on Annica Kronsell (2012, 78f) tõstatanud küsimuse, kui võrd tähendab see muutus seda, et sõdurid ohverdavad nüüd end mitte oma kaasmaalaste, vaid „kaugete teiste“ nimel. Selliste väidete universalismi on kahtluse alla seadnud näiteks Judith Butler (2009), kes osutab, et siit tekib vahe, millist elu peetakse kaitse – ja seega leina – vääriks ja millist mitte. Seega on küsimus, mis tüüpi ohverdused on õigustatud ja kelle nimel, jätkuvalt oluline eetiline ja poliitiline teema. Samas see, kui võrd globaliseerumine ja uus kaitsekursus on muutnud arusaamu legitiimsusest sõjast ning sellega seotud rahvuslik-maskuliinsest kangelaskusest, on küsimusena üsna avatud.

Feministlikust perspektiivist on huvitav analüüsida ISAFi missiooni Afganistanis selle universaalse ja rahvusvahelise mõõtme tõttu. Missioon, kus osales militaarpersonal 47 riigist, esitab feministliku teooria seisukohast väljakutse arusaamadele soost ja rahvusest, mille kaudu tavapäraselt sõda ja militaarvägivalda põhjendatakse. Nn postnatsionaalne motivatsioon, mis tuuakse Afganistani militaarvägivalda põhjenduseks, ei vasta täpselt arusaamale soolistatud kaitsesest ja sellega seotud müüdist. Arhetüüpne müüt kaitsesest hõlmab maskuliinset kaitsjat/sõdurit, kes kasutab militaarvägivalda n-õ oma rahva hulka kuuluvate naiste ja laste kaitsmiseks (Tickner 2001; Young 2003; Åse 2018). See müüt sõltub väidetavalt kõigutamatust arusaamast, et naised ja lapsed vajavad kaitset, mis omakorda naturaliseerib soolise binaarsuse ja privilegieerib heteroseksuaalseid suhteid (Peterson [1977] 1985; cf. Puechguirbal 2010; Jansson, Eduards 2016).

Alates 2001. aastast on Afganistanis langenud üle 700 Euroopa sõduri, kes teenisid seal NATO käsul ja ÜRO mandaadiga. ISAFi missiooni põhjenduseks tuuakse ÜRO resolutsioone, mis on seotud inimõiguste ja soolise võrdõiguslikkusega. Ent hoolimata sellest uut tüüpi postnatsionaalsest sõjast, mida ei peeta enam rahvusliku territooriumi kaitsmise nimel, seostatakse Euroopa sõdurite surma siiski rahvus- ja soonormidega, mille keskmes on eneseohverdus oma kodumaa nimel ja maskuliinse heroismi representatsioonid (Åse, Wendt 2019). Nimelt kui langenud sõdurid tuuakse kodumaale, asetatakse nende surm rahvuslikku raamistikku, kus on esikohal rahvuslikku au, leina ja kaastunnet esindavad tseremooniad. Seetõttu näibki, et vägede saatmist sõjakoldeesse inimõiguste nimel ja rahvusvaheliste institutsioonide eest võitlema saab küll õigustada, kuid samasugused universaalsed väärtused ei ole piisavad põhjendamaks sõdurite surma.

Feministlik uurimistraditsioon väidab, et rahvusvaheliste suhete ja sõjapidamise analüüsimisel peaks arvesse võtma emotsioone, sensoorseid kogemusi, sümbolilisi väljendusi ja kunstiteoseid, aga ka seksuaalsust, reproduktsiooni ja perekonda (Cohn 1987; Yuval-Davis 1997; Eisenstein 2007; Sylvester 2009; Shapiro 2011; Åhäll, Gregory 2015). Arutledes rahvusvahelise poliitika avardunud teemaringi üle, väidab Christine Sylvester (2012), et kehad ja kogemused on sõdade oluline osa, ning näitab, kuidas selline perspektiiv nõuab, et sõda ei mõtestataks globaalse korra või välissuhete kokkukukkumisena, vaid „sotsiaalsete suhete intensiivistumisena“ (samas, 489). Sõdadest ja militaarkonfliktidest on seega loov roll sotsiaalsetes ja poliitilistes suhetes, mistõttu on oluline tuua nende mõtestamisel sisse emotsionaalne ja kehaline dimensioon ning ka sümboolsed ja materiaalsed tavad ning esemed, sealhulgas kunstiteosed, rituaalid ja tseremooniad.

Sõjateemaline tellimuskunst ja Afganistani missioon

Nagu eespool osutasin, on kunst ja sõda läbi ajaloo olnud tihedalt seotud, ehkki *sõjateemaline kunst* (ingl *war art*) on suhteliselt hiline mõiste (Brandon 2007, 3). Sama ilmneb lugematutelt maalidelt, joonistustelt ja skulptuuridelt. Ajalooliselt pole sõjateemalise kunsti ülesanne olnud mitte ainult kuulsaid lahinguid kujutada, vaid ka toetada rahvuse ülesehitamise projekte ja representeerida maskuliinset võimu. Väidetavalt leiab sõjateemalise kunsti näiteid kõigist kultuuridest, ehkki lääneriikidel on olnud eriti pikaajaline huvi seostada kunsti kaudu rahvuslus erinevate sõdadega (Green jt 2015, 158). Näiteks 18. sajandil tellis Louis XIV Prantsusmaal pompoosid maalid, mis kujutavad tema võidukust lahingutes, kinnistavad kuninglikku võimu ja mälestavad militaristlikke saavutusi.

20. sajandil olid peaaegu kõigil kahe maailmasõjaga seotud riikidel ametlikud sõjateemalise kunsti programmid, mis aitasid levitada riigi positsiooni sõja suhtes (Brandon 2007, 6). Ent samal ajal, kui valitsused nimetasid propaganda eesmärgil ametisse ametlikke rindekunstnikke, oli olemas ka teisi rindekunstnikke, kes osalesid sõjas tavaliste sõduritena ja kes püüdsid hiljem oma sõjakogemusi kunsti kaudu väljendada. Teisisõnu on nii sõjateemalist kunsti, mis esindab rahvusprojekti ja selle seostamist heroilise militaarvõimuga, kui ka kunsti, mis protesteerib sõjakoleeduste vastu.

Kahtlemata seostatakse sõjateemalist kunsti tugevalt populistliku rahvusliku narratiivi ja sõjapropagandaga, kuid nii ametliku kui ka mitteametliku sõjateemalise kunsti temaatiline mitmekesisus peegeldab sõjaliste konfliktide ning nende mõju põhjuseid, kulgu ja tagajärgi tihti väga kriitilisest perspektiivist. Üks meeldejäävamaid näiteid 20. sajandi sõjatee-



Maarit Murka (2014). „Nimetu #5“ seeriast „Operatsioon“

malisest kunstist on 1937. aastast pärit Pablo Picasso „Guernica“, millel on võimas sõjavastane sõnum. Kuna tihtipeale kombineerib sõjateemaline kunst kunstilisi ja dokumentaalseid funktsioone ning kõnetab indiviidide sõjakogemust, olgu see siis omade või vastaste poolelt, kujutades nii sõdureid kui ka tsiviiliskuid, teenib selline kunst ka muid eesmärke, kui lihtsalt juurutada konkreetset rahvusajaloo aspekti, illustreerida militaristlikke tegevusi või mälestada sõjas langenuid. Sõjateemaline kunst näitlikustab ka ühiseid väärtusi ja ajastu sotsiaalkultuurilisi hoiakuid, osutades mitte ainult sellele, mida konkreetne konflikt endast kujutab, vaid ka sellele, kuidas seda konflikti tajutakse ja mäletatakse. Sellise kunsti kaudu luuakse teadmisi sõja seostest riigi enda ajaloo ja identiteediga.

Nüüdiskunstis näeme, kuidas sõjateemalised representatsioonid on liikunud lihtsalt sõda pooldavatest või sõjavastastest seisukohavõttudest selliste komplekssemate seoste loomiseni, mis vaidlustavad avalikkuse arusaama rahvuslikest narratiividest, mida ametliku sõjateemalise kunsti kaudu püütakse propageerida (Green jt 2015). Traditsiooniline triumfaalne ja traumaahtiline sõda pooldav või sõjavastane retoorika on asendunud kunstiliste representatsioonidega, mis on ambivalentsemad ning peegeldavad meie ängi sõja ja selle legitiimsuse üle. Tänapäeva kunstnikud näitavad, kuidas sõjateemalisele kunstile on antud uus, väga kriitiline, sõja memoriaaliseerimise vastane funktsioon (Green jt 2015, 160).

Sõjateemaline kunst oli alguses pigem meeskunstnike pärusmaa, kuid nüüd on ka naiskunstnikud hakanud oma loomingus üha rohkem tegelema sõjatragöödia ja militaarse vägivalda temaatikaga. Osaliselt tuleneb see sellest, et sõjad on muutunud globaalsemaks, sisenedes meie ellu televisiooni ja interneti kaudu. Ehkki on keeruline öelda, kas mees- ja naiskunstnikud kujutavad sõda erinevalt, on täheldatud, et naiskunstnikud, kes sõjatema-

atikaga tegelevad, on toonud sellesse soolise dimensiooni.

Kunstikriitikud on väitnud, et üllatavalt vähe kunstnikke reageerib oma loomingus tänapäevastele globaalsetele konfliktidele. Kunstiajaloolane Mikkel Bolt Rasmussen (2014, 91) väidab, et praeguste kunstnike reaktsioon terrorivastasele sõjale on olnud oluliselt leigem võrreldes nende kunstnike omaga, kes 1960. aastate lõpus reageerisid valulikult Vietnami sõjale ja korraldasid nii kriitilisi näitusi kui ka konkreetseid protestiaktisioone sõja vastu. Samal ajal on kunstikriitik Jonathan Jones (2006) skeptiline, kas tulevikus võiks näha Afganistani, Iraagi või al-Qaida teemalisi nõudlikke kunstiteoseid. Mõlemad kriitikud tunduvad olevat rahulolematud selliste kunstiprojektide kriitilisuse astmega, mis tegelevad näiteks Afganistani missiooni temaatikaga. Neid ei peeta piisavalt teravaks.

Eelkirjeldatu käib näiteks Suurbritannia kohta, mille sõjateemalise tellimuskunsti traditsioon ulatub esimese maailmasõja aegadesse ning mille riiklikult toetatud kunstiprogrammid hõlmavad suurt hulka kunstnikke ja sadu personaliliikmeid, kes kõik tegelevad logistiliselt keeruliste toimingutega, mis kontrollivad seda, kus kunstnikud käia tohivad, mida nad teevad ja mis juhtub nende kunstiteostega, mille nad selle kogemuse põhjal loovad (Brandon 2007, 71). See traditsioon jätkub ka nn tänapäevaste postnatsionaalsete sõdade puhul, mistõttu pole ka üllatuslik, et suurema osa ISAFi missiooni teemalisest kunstist on loonud just Briti kunstnikud, nende hulgas näiteks kunstnikeduo Ben Langlands ja Nikki Bell, Arabella Dorman, War Boutique. Osa neist kunstnikest teenis aega tavasõduritena, kuid paljud tegutsesid ka ametlike rindkunstnikena Londoni imperiaalse sõjamuuseumi tellimusel. Ehkki mitmel kunstnikul on õnnestunud Afganistani reisida omal käel, on siiski enamik kunstiteoseid loodud kogemuse põhjal, mille kunstnikud said kohapeal koos Briti sõjaväeüksusega, kes iga

nende sammu kontrollis. See aga tekitab küsimuse, milline on nende loodud kunsti potentsiaal esitada kriitilisemaid hoiakuid.

Briti kunstnike loodud Afganistani sõja teemalise kunsti hulgas on tähelepanuväärsem ehk kontseptuaalne kunstiteos, mille tellis imperiaalne sõjamuuseum 2002. aastal Ben Langlandsilt ja Nikki Bellilt ning mille eest nad said BAFTA auhinna ja mis nomineeriti 2004. aastal ka Turneri auhinnale. See virtuaalne arvutanimatsioon pealkirjaga „The House of Osama bin Laden“, mille nad löid pärast oma kahenädalast visiiti Briti üksuste baasi Afganistanis, dokumenteerides sõjaväele ja avalikkusele huvipakuvaid kohti, võimaldas auditooriumil uurida interaktiivselt bin Ladeni endist kodu Jalālābādi lähedal. Installatsioon mängib mõttega bin Ladeni „järjepidevast eksisteerimisest, kuid mitte kohalolekust“ ja sümboliseerib „tema virtuaalset reaalsust videosalvestatud sõnumi kujul“ (Brandon 2007, 102), olles meile „meeldetuletuseks tema hirmuäratavast kohalolust lääne kollektiivses teadvuses“ (Irish Museum of Modern Art 2003). Fakt, et seda teost peeti prestiižse auhinna vääriliseks, näitab, et sõjateemalist kunsti loetakse nüüd „legitiimseks ja väärrikaks teemaks, mida enam ei seostata ametliku hoiaku polsterdamisega, vaid peetakse osaks globaalsest debatist sõja ja rahu üle“ (Brandon 2007, 102). Seega on sõjateemalisel kunstil siiski potentsiaalselt oluline roll avaliku arvamuse kujundajana.

Briti kontekstis pakub aga teistsugust perspektiivi nn sõja- või konfliktikunstnik Arabella Dorman¹, kellel õnnestus saada vahetu kogemus sõjapiirkonnast, töötades Briti väeüksustega kõigepealt Lõuna-Iraagis (2006) ja hiljem Afganistanis (2009–2014), kus ta reisib ka iseseisvalt. Teda kannustavad soov portreerida sõjakannatusi ja püüe püüda lõuendile „nende humaansus, kes asuvad rindejoonel“

1 Valik Arabella Dormani sõjateemalisi maale: <http://www.arabelladorman.com/work/#/other-work/>.

(Alberge 2014). Tema maalid ei kujuta ainult nende inimeste elu, kes elavad Afganistanis suure konflikti keskel, vaid keskenduvad ka sellele, mida seal viibimise kogemus tähendas Briti sõduritele. Selline vaatenurk asetab tema kunsti muidugi Briti ametivõimude positsioonile väga lähedale, ent siiski on mõned tema maalid mõjuvõimsad, näiteks maal posttraumaatilise stressi sündroomiga võitlemisest või sõdurist, kes istub, pea käte vahel, oma kaaslast leinates.

Nii nagu kunstnik Steve McQueen, kes kasutas Iraagis langenud Briti sõdurite fotosid oma margiseerias „Queen and Country“ (2007)², kasutas ka Arabella Dorman oma tellimusprojektis langenud sõdurite portreid, osutades sellele kui ühele mälestamisviisile. Ehkki kumbki kunstnik ei tunnista, et tal on poliitiline sõnum, ei sõda pooldav ega sõjavastane, on selge, et „foto sõdurist pole kunagi lihtsalt foto sõdurist“ (Woodward jt 2009, 222). Nagu Nataliya Danilova on väitnud, aitab nende kunstnike keskendumine surnud sõdurite näopiltidele – samamoodi nagu Briti meedias – kaasa sõdurite surma dekontekstualiseerimisele tänapäevastes konfliktides, kuna see humaniseerib sõjas langenud ohvreid, ent samal ajal ei anna meile konkreetsete langenud sõdurite kohta täpsemat infot (Danilova 2015, 45). See loob nn kangelase positsiooni, mis on seotud maskuliinsusega. Sellist kangelaslikkust rõhutab näiteks Dormani maal „Faces of the Fallen“ (2014)³, mis kujutab endast relvastatud meessõduri kummituslikku portreed, mis on maalitud sadadest Afganistanis langenud sõdurite fotodest koosnevale kollaažile. See on näide üsna levinud visuaalse mälestamisviisi kohta, mis järjepidevalt kujutab

2 Steve McQueeni seeria „Queen and Country“: <https://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/10089/queen-and-country>.

3 Arabella Dormani maal „Faces of the Fallen“: <https://artlifelondon.files.wordpress.com/2014/11/35-faces-of-the-fallen.jpg>.

sõdureid heroilisena, ülistades militaarset maskuliinsust. Samas näitab see ka, et vajadus anda hukkunud sõdurite surmale tähendus peegeldab „muret konfliktide legitiimsuse pärast“ (Woodward jt 2009, 219).

Afganistani sõja edenedes, kui näiteks Taanist sai nn sõdiv rahvas (Daugbjerg, Refslund Sørensen 2017), muutus kunst „üha tähtsamaks ja elavamaks meediumiks, mille kaudu sai harida Taani rahvast sõja ja selle inimkaotuste teemal ning stimuleerida kriitilist refleksiooni ja debatti“ (War Meets Art 2014). Peale selle loodi hulk uusi „leiutatud traditsioone“ (Hobsbawm, Ranger 2012), nagu näiteks uued medalid vapruste eest, riigipüha Taani sõduritele, uus monument ja riiklik veteranipoliitika, ning taaselustati lahingumaali ajalooline žanr, mis oli taas kord üks diskreetne märk käimasolevatest militariseerivatest protsessidest (Gade 2017, 137). Innustatuna Taani kaitsepoliitika aktivistlikust pöördest alustas Taani riiklik ajaloomuuseum koostöös Taani kaitsejõududega 2011. aastal lahingumaalide tellimise projekti. Liit muuseumi, sõjaväe ja kunstnike vahel osutas viisile, kuidas kunst võimaldab tuua esile ISAFi missioonil osalemise probleemkohad kontekstis, kus muidu on keerule eeriavamust avaldada.

Üks kolmest kunstnikust, kellele Taani riiklik ajaloomuuseum lahingumaali tellimuse esitas, oli Mathilde Fenger⁴, kes oli varem juba saanud loa käia koos Taani sõjaväega 2010. aastal Helmandis. Ehkki tema maal „Transition – Danish Forces in Afghanistan“ (2013)⁵, mille ta muuseumi püsikollektsiooni jaoks Afganistani missioonist tegi, ei portreeri tavapäraselt eepilist lahingusteeni, ning ta on distantseerinud end lahingumaali traditsioo-

nist, meenutab tema lähenemine teemale vähemalt esmapilgul vägagi riiklikku narratiivi, mis toetab missioonil osalemist. Fenger küll eitab, et ta on sõja „fänn“, aga ütleb siiski, et tal on suur austus sõdurite vastu, kes on pärit igast ühiskonnakihist ja et ta peab Taani osalust selles missioonis paratamatuseks (Hybel 2011). Tema autoripositsioon on seega vägagi sarnane riikliku agendaga.

Erinevalt Fengerist pole kunstnik John Kørner kunagi Afganistanis käinud, kuid tal tekkis pärast kohalike ajalehtede ülevaadete lugemist hulgaliselt küsimusi, mis olid seotud Taani osalusega NATO missioonil. Tema seerias „War Problems“ (2008)⁶, mis koosneb 16 suuremõõtmelisest maalist, on kujutatud Afganistanis langenud Taani sõdureid. Igal maalil, mille pealkirjaks on sõduri eesnimi (Anders, Jesper, Sonny, Thorbjørn ja nii edasi), on stseenid, mille maalimiseks on kasutatud intensiivses toonis akrüülvärve, mida on veega lahjendatud, ning mis meenutavad vaatajatele, et Afganistanis langenud on midagi enam kui lihtsalt nimed uudistes. Erinevalt kunstnikest, kes koos sõjaväega Afganistanis käisid, inspireeris Kørnerit vajadus luua selliseid Afganistani sõja representatsioone, mis oleksid „iseseisvad asjasse pühendatu teadmistest või uurimistööst: „Ma tahan kõigiga võrdne olla, mitte samm ees, avastades midagi, mida nemad ei tea““ (John Kørner ... 2008). Selline vaatenurk on üsna eripärane viis kirjeldada teistsugust reaalsust, seostudes sellega, mida meie kodus sõjast teame ja meedia kaudu ette kujutame, ning tehes seeläbi ruumi teistsugustele debattidele tänapäevaste rahvusvaheliste konfliktide ümber.

Kunstnikul, kes loob kunsti riigi tellimusel, seisab ees raske ülesanne: otsida delikaatselt tasakaalu omaenda kunstnikuvisiooni ja institutsionaalsete struktuuride vahel. Et mõista tänapäevase sõja teemal loodud kunsti, mille on tellinud riik, on vaja märgata neid dilemmasid,

4 Valik Mathilde Fengeri lahingumaale (2010–2011): <http://kopenhagen.dk/artguide/single/article/krig-i-kunsten/>.

5 Mathilde Fengeri maal „Transition – Danish Forces in Afghanistan“: http://dnmskole.dk/wp-content/uploads/2014/07/2_transition-e1406669426474.jpg.

6 John Kørneri maaliseeria „War Problems“: <http://johnkorner.com/portfolio-item/war-problems/>.

mida kunstnik on pidanud lahendama seoses oma suhtumisega ajalukku, kunsti ja rahvussusse, sõjateemalise kunsti traditsioonidesse ja oma kunstnikuvisiooni, mis peab sobituma institutsionaalsetesse struktuuridesse (Cahill 2014, 71). Neis dilemmades peitubki võimalus kriitiliseks sekkumiseks ja demokraatliku debati käivitamiseks.

Enne oma Eesti kaitseväge korraldatud Afganistani-reisi imestas Maarit Murka, et tal ei õnnestunud Google'i kaartidelt leida kohta, kuhu ta pidi sõitma, sest kõik NATOga seotud sõjaväebaasid olid kaartidel varjatud.⁷ Intervjuus mainis ta õnsat tunnet, mis tekkis, kui ta lendas tundmatusse kohta, mida ta kaardilt ei leidnud, maandudes pilkasse pimedusse. Samahästi oleks see koht võinud olla ka Hollywoodi *action*-filmi võttepaik, sest täpselt selline see ka välja nägi. Sõjaväebaas näis kui riik riigis, oma teede, poodide, majade ja nõuetega.

Murka meenutused sellest, kuidas ta sõda kohapeal tajus, tuletavad meelde kunstnik Alfredo Jaari tööd „Lament of the Images“ (2002)⁸. Selles teoses⁹ tõstatab Jaar küsimuse visuaalsuse kontrolli ja reguleerimise kohta. Näitusel, kus ta eksponeerib pimendatud ruumis kolme sümmeetrilist musta kasti, millel on helendavad sõnad, viitab üks kastidest Ameerika Ühendriikide kavandatud Afganistani infosulule: „... et jälgida meedia visuaalset juurdepääsu agressiivsele pommitamisele, ostis Ameerika Ühendriikide valitsus kõigi Afganistani ja sellega piirnevate riikide satelliitkujutiste õigused“ (Phillips 2005). Mida on üldse võimalik ühel riigi poolt ametisse määratud kunstnikul ülemäärase visuaalsuskontrolli ja

geopoliitilise pilgu all kunstiteoses näidata, isegi kui tal on otsene juurdepääs sõjatsoonile?

Eeltoodu on otseselt seotud võimuküsimusega, sest kunstnikud, kes käivad sõjatsoonis kaitseväge kutsel, leiavad end suhteliselt piiratud olukorrast. Nagu kaitseväge kutsel baasides käivatel ajakirjanikel, pole ka kunstnikel väga palju vabadust vabalt ringi liikuda ja seega saavad nad situatsioonist üsna piiratud ülevaate, mis mõjutab ka seda, mida nad märkavad ja hiljem väljendada saavad. Samuti suunab sõjavägi kunstnikku kujutama vaid teatud teemasid ja on olnud ka juhtumeid, kus sõjavägi on kunstniku teose tsenseerinud, sest see pole olnud nende eesmärgiga kooskõlas. Näiteks kunstnik Simone Aaberg Kærnile¹⁰ esitati tellimus kujutada Taani vägesid Liibüas, kuid lõppkokkuvõttes ta vallandati, sest ta polnud nõus oma maali mustandile parandusi tegema pärast seda, kui sõjavägi leidis, et seal kujutati liiga veriseid ja ebameeldivaid sõjaaspekte.¹¹ Sõjaväe esindaja Per Ludvigsen, kes oli selle teose tellimisel Taani riikliku ajaloomuuseumi konsultant, kommenteeris mustandit, et „see võib jätta mulje, nagu laialdane surm ja häving võiks olla Taani õhuvägede põhjustatud“ (Gade 2017, 144). Kuigi muuseumi jaoks ei saanud see maal kunagi valmis, leidis kunstnik lõpuks erafondidest raha, et see valmis teha, ja esitles seda Kopenhaagenis prestiižses moodsa kunsti galeriis¹² koos kahe maha laidatud sketšiga, tekitades sellega ühiskonnas debati Taani kultuuri militariseerimise üle.

Kunstniku jaoks on seega piir riiklike sõjanarratiividega kaasa minemise ja nende kritiseerimise vahel kõike muud kui selge. See puudutab nii kunstnikku kui ka vaatajaid, kes paigutuvad sõja suhtes erinevalt. Nagu sõjakriitiline kunstnik

7 Intervjuu Maarit Murkaga (Tallinn, aprill 2015).

8 Lisateave Alfredo Jaari veebilehel <http://www.alfredojaar.net/index1.html>.

9 Viitan siinkohal versioonile, mida näidati 2002. aastal Saksamaal Kasselis biennaalil „Documenta 11“. Vt fragmenti siit: <http://www.universes-in-universe.de/car/documenta/11/frid/e-jaar-2.htm>.

10 Lisateave Simone Aaberg Kærni veebilehel <http://aaberg-kaern.dk/>.

11 Vt põhjalikum analüüsi Gade 2017.

12 Lisateave näituse kohta: <http://krigogkunst.dk/>.

Leon Golub, kelle maalid kasvavad välja konfliktide ja heroilisi figuure kujutavast pikast traditsioonist, täheldas 1994. aasta intervjuus:

Ja tüübid, keda portreerin, võiks öelda, et ma hoian neid au sees, selle asemel et neid paljastada. Näiteks kui Pentagon tahaks, võiksid nad ühte minu suurtest Vietnami maalidest eksponeerida ja väita, et see on võidumaal. See kujutab meie poisse vertikaalselt ja pilusilmu [sic!] madalamana. See on võidumaal. Täpselt nagu roomlased ja kreeklased uhkustasid oma võitudega, võitjate ja kaotajatega. Seega miks on see sõjavastane maal? (Brandon 2007, 91)

Sõda kujutavate piltide tegemine ja tõlgendamine tähendavad seega midagi enam kui lihtsalt konfliktile tunnistajaks olemist või selle

kujutamist maalil. Nagu Judith Butler (2009) on kirjutanud sõjafotograafia kohta, „ei näita pildid ainult seda, mida nad näitavad, vaid ka seda, kuidas nad näitavad, mida nad näitavad“ (lk 71). Butleri praktika lähtuda piltide tõlgendamisel sellest, *kuidas* nad näitavad, mida nad näitavad, struktureerib nii pilte endid kui ka meie taju ja mõtlemist. See tähendab, et sõda kujutav foto või maal „pole ainult visuaalne kujutis, mis ootab tõlgendamist; ta tõlgendab ise aktiivselt, vahel isegi sunniviisiliselt“ (Butler 2009, 71). Vajadus minna analüüsis kaugemale sellest, mida sõjapildid endast kujutavad ja kuidas nad tähendust loovad, kehtib ka Maarit Murka maaliseeria „Operatsioon“ (2014) puhul, seda enam, et neil maalidel on dokumentaalfotograafia esteetika ja need on loodud tänu kaitseväge pakutud võimalusele saada otsene kogemus militaarelust.



Maarit Murka (2014). „Nimetu #7“ seeriast „Operatsioon“

Kunstnik Maarit Murka Eesti osalusest Afganistani missioonil

Artikli analüütilises osas keskendun lähemalt Maarit Murka näitustele „Operatsioon“ (2014) ja „Missioon“ (2013) ning uurin, kuidas tema teosed peegeldavad pingeid rahvuslike ja soolisustatud troopide vahel. Samuti huvitab mind koha ja paigutumise teema. Tuues esile kontrastid Murka näituste ja Mathilde Fengeri lahingumaali „Transition – Danish Forces in Afghanistan“ (2013) vahel, arutlen selle üle, kuidas Murka teosed loovad tähendusi, komplitseerides sõjateemalisele tellimuskunstile esitatavaid ootusi ja Eesti tänapäevast militaarjalugu puudutavaid ametlikke seisukohti, mis on seotud soo ja rahvuse temaga.

Rahvusliku narratiivi ja ajaloolise pärandi raamistamine

Kaheksa maaliga seeria „Operatsioon“ oli esimene professionaalse kunstniku näitus, mis kujutas Eesti sõdureid Afganistani missioonil, põhinedes fotodel, mille Maarit Murka 2013. aastal Camp Bastionis viibides tegi. Näitus avati 23. aprillil 2014. aastal ehk veteranipäeval Eesti sõjamuuseumis, kust see hiljem teistesse Eesti paikadesse rändas. Pärast näitust müüdi maalid heategevusoksjonil, mille tulu annetati veteranide ja nende perekondade toetuseks. Näitus juhatas sisse äsja loodud veteranipäeva pidustused, mille hulka kuulusid heategevuslik Sinilillejooks¹³, Camp Bastionist Eestisse toodud monumendi avamine Paldiskis, jumalateenistus, kus mälestati Eesti eest langenud sõdureid, ja heategevuslik rokk-kontsert Tallinnas Vabaduse väljakul. Seega seoti maali-seeria „Operatsioon“ näituse eksponeerimisega

konteksti – veteranipäeva – kaudu otseselt Afganistanis ja teistel välismissioonidel Eesti eest võidelnud ja langenud sõdurite tunnustamis- ja mälestamiseremooniatega. Seetõttu on raske seda ka apoliitilise representatsioonina tõlgendada.

Nagu ajaloolased on osutanud, määratlevad rahvused end sõdade kaudu (Howard 1991), ning nagu näitab Afganistani missioonil osalemise diskursus, on see oluline narratiivi loomise vahend ka tänapäeva postnatsionaalsete sõdade kontekstis. Rahvuse rekonstrueerimise projekt taasisesesivunud Eestis põhineb eelkõige nõukogude minevikust lahtiütlemisel, ajaloolise kodumaa tagasinõudmisel ja läänemaailmaga taasühinemisel pärast viitkümme aastat isolatsiooni (Lauristin, Vihalemm 1997). Eesti rahvuslik ajalooline narratiiv on seega lahutamatu iseseisvuse mõistest, mis on tihedalt seotud rahvusliku ajaloo tõlgendamisega vabaduse kaotamise ja võitmise kaudu, sidudes erinevate ülestõusude, lahingute ja sõdade loo üheks koherentseks narratiiviks, mis kannab nimetust „suur võitlus vabaduse nimel“ (Tamm 2008). See rahvuslik narratiiv on keskne ka välismissioonidel osalemise põhjendamise retoorikas. Eesti osalust Afganistani missioonil representeeritakse avalikkusele kui midagi iseenesestmõistetavat ning seda ei seata kahtluse alla ei riigikogu aruteludel ega ka meedias. Selline retoorika mõjutab omakorda arusaamu soosuhetest, geopoliitikast ja rahvuslusest.

Avalikkusele esitatakse riigi tellimusel valminud maalseeriast „Operatsioon“ kui Afganistanis teenivate Eesti vägede tegevuste ja kogemuste visuaalset representatsiooni, mis on läbi põimunud riikliku sõjanarratiiviga. Kaitseväge juhataja kindralmajor Riho Terras ütles näituse avamisel: „Moodsa meedia ajastul võib tekkida tunne, et maali ei ole enam vaja, aga maalid ei kao kuhugi ja nende tähendus ei vähene. Maalid käivad põlvest põlve ja käest-kätte ning

13 Sinilill on Eesti veteranide toetussümbol, nagu punane moon Suurbritannias.

hoiavad väärtusi.¹⁴ Selle näiliselt lihtsa väite taga on viide sellele, kuidas maalid, mida seostatakse vana aja traditsioonide ja väärtustega, eksisteerivad samal ajal tänapäevase meediaga, kuid kujundavad jätkuvalt meie arusaama sõjast. Terras rõhutas, et veteranide teenistus välismissioonidel on taganud Eestile NATO kindla toetuse ning et nad väärivad tunnustust ja nende mälestused ja teenistus jäädvustust. Ta lisas: „Olgu need maalid mälestuseks neist, kes jäid lahingutandril, aga ka meenutuseks nendele veteranidele, kes neil maalidel oma elu ja teenistuse ära tunnevad.“¹⁵ See näitab, et kaitsevägegede esindajad peavad maale reaalsuse jäädvustuseks.

Ka Mathilde Fengeri lahingumaal „Transition – Danish Forces in Afghanistan“ (2013) avati avalikul tseremoonial ajaloomuuseumis, kus osalesid samuti sõjaväe esindajad (Færch 2013), asetades selle selgelt dialoogi militaristlike narratiividega. Maalil on kujutatud „nn üleminekufaasi Afganistani missioonis, st julgeoleku eest vastutuse üleandmist afgaani vägele“ (Gade 2017, 140). Seda sündmust esindab maalil taani ja afgaani sõdur, kes jalutavad rahulikult vesteldes teineteise kõrval. Taamal näeme afgaani küla, kus jalutavad ringi nii sõdurid kui ka kohalikud. Veel paistab Taani lipp ja kaks lennukite pommitamisest tekkinud suitsusammast, mis kunstniku sõnul viitavad 11. septembri sündmustele ja kaksiktornidele (Færch 2013). Üks Afganistanis teeninud sõduritest Jimmy Solgaard osutas näituse avamisel, et maal tundub talle väga positiivsena, samuti kinnitas ta, et kunstnik on olukorda väga tõetruult kujutanud. (*Ibid.*) Selles mõttes on Fengeril õnnestunud täita oma ülesanne kujutada Taani vägede jõupingutusi sõjalisele ja poliitilisele eliidile soodsas valguses.

14 <http://www.mil.ee/et/uudised/8146/murka-maalidel-saab-naha-estti-sodureid-afganistanis>.

15 *ibid.*

Üks olulisi erinevusi Fengeri teose „Transition“ ja Murka teose „Operatsioon“ vahel on see, et esimese tellija oli riiklik ajaloomuuseum ja teise tellija sõjamuuseum. Selles mõttes on Taani lahingumaal veidi selgemalt seotud narratiiviga, mis ühendab sõjad tihedamalt rahvusliku identiteediga. Taani ajaloomuuseumi direktor väitis kindlalt, et lahingumaalid on „privilegeeritud paik, kuhu me võime pöörduda, kui otsime ajaloolisi kirjeldusi selle kohta, kuidas Taani rahva võidud ja kaotused on aidanud kujundada rahvuslikku identiteeti ja arusaamu iseendast“ (Gade 2017, 141). Teisisõnu, kunstnikke, kes teevad koostööd sõjaväega, nähakse rahvuse teenistuses olevatena: nad äratavad ja süvendavad rahvusliku kuuluvuse tundeid.

Fengeri lähenemine teemale on kujutav, samal ajal kui Murka värvilised ja detailsed maalid seerias „Operatsioon“ meenutavad oma lihtsa vormiga ehk sotsialistlikku realismi, mida kunstniku arvates sõjateema nõuab.¹⁶ Samal ajal tunnistab Murka, et ta ei saanud lihtsalt tavapärasest dokumentaalstiilis maalida, panemata end maalidesse. Ühes ajakirjandusele antud intervjuus vihjab Murka, et tal oli kahe teise Afganistani-teemalise näituse tegemisel rohkem vabadust lisada oma hinnang teemale: „Vormiliselt, kes tahab, näeb seal lihtsalt eesti sõdurit, eesti sõduri lugu [...] lihtsalt, et sõdur läheb, võitleb, näeb võõramaalasi ... võibolla on seal ka kontakt ja – tuleb tagasi.“¹⁷

Ehkki Murka eesmärk oli luua maale, mis on turvalised ja realistlikud, on tema piltidel ka alltekst tänapäevase sõja kohta, millest ta sai teadlikuks Afganistanis olles: „... ei jookse seal suured hordid kokku ja ei hakka seal taplema, ütleme, et on selline kaasaegne taktikaline sõda, kus tegelikult vastast ei ole,

16 <http://kultuur.err.ee/298462/maarit-murka-afganistani-maalinautusest-kes-tahab-naeb-seal-lihtsalt-estti-sodurit>.

17 *ibid.*

sellepärast ei ole ka maalidel vastast ...¹⁸ Tema tähelepanekud on sarnased Fengeri omadega, sest ka Fenger otsustas keskenduda varjatud vaenlasele, mõtestades seeläbi traditsioonilise lahingumaali žanrit ümber. Pole ka ime, et selline ümbermõtestamine aset leiab, sest tänapäevasi sõdu defineerib „selliste suurte, pöördeliste lahingute puudumine, mis lahendavad konflikti poolte vahel, seega kinnitades sõja ja rahu eristust“ (Gade 2017, 139). Mõlemad kunstnikud tegutsevad seega väga keerukas olukorras, mis hõlmab kaitseväge ja muuseumi eesmärki tuua sõjateema inimestele lähemale, aga ka Afganistani sõja konkreetseid olusid ning nende endi kui kunstnike kogemusi ja huve. Seega tuleb nende kunstiteoste analüüsimisel arvesse võtta kõigi nende tegurite kokkupuutekohti.

Eesti kontekstis seostub riigi tellimisel tehtud sõjateemaline kunst sotsialistliku realismi ja kunstnikega, kes värvati punaarmee teenistusse teise maailmasõja ajal. Nende ülesanne oli ülistada Nõukogude võite ja kujutada nõukogulikku väärtusi, et ellu jääda. Sotsialistlik realism oli ainus ametlikult tunnustatud kunstistiil Nõukogude Liidus. Kunst pidi näitama reaalsusena maailma, milles valitseb optimism, tahe tööd teha ning usk parteisse ja partei võimesse juhtida ideaalset ühiskonda teel kommunismini, mis pidi iga hetk saabuma.

Kui me võtame sotsialistliku realismi üldisemalt märksõnana propaganda kohta, tuleks Murka maaliseeria „Operatsioon“ asetada riiklikul tellimisel tehtud ja kommunistliku partei kontrollitud sõjateemalise kunsti ajaloolisse konteksti. Üks küsimus, mis sel juhul üles kerkib, on see, mil määral neid maale võiks vaadelda propagandana, mis aitab kinnistada avalikkuse jätkuvat tuge Eesti osalusele välismissioonidel. Kahtlemata on üks sotsialistliku kunsti tunnuseid korduvus ja tõsiasi, et este-

tilised kaalutlused pole nii tähtsad, kuna selle kunsti reguleerijad väärtustasid propagandat enam. Kontroll kunsti üle oli karm ning kunstniku enda isiksus ja vaated jäid peaaegu märkamatuks.

Murka maaliseeria „Operatsioon“ tuleks asetada eelkirjeldatud ajaloolisse konteksti. Tema maale võiks seostada sotsialistliku realismiga kahel moel: maalimisstiili ja tema kunstnikuvabaduse võimalike piirangute kaudu, millega tal tuli arvestada, kuna maaliseeria tellija oli riik. Murka on peamiselt tuntud fotorealistlike maalide poolest, ja just selle stiili valis ta ka Afganistanis teenivate Eesti sõdurite kujutamiseks. Ehkki Murkal oli vabadus valida, kuidas ta soovib Eesti vägesid kujutada, ja ehkki oleks absurdne väita, et tema loomingut suunati või piirati samal viisil nagu nende eesti kunstnike oma, kes olid sunnitud Nõukogude Liidu heaks töötama¹⁹, on ometigi maaliseeria „Operatsioon“ tihedalt põimitud langenud sõdurite mälestamise narratiivi ja seega sisaldub selles tugev eeldus, et me peaks mõistma neid maale ametliku sõjanarratiivi kaudu.

Maarit Murka maaliseeria seostamine sotsialistliku realismi traditsiooniga sõjateemalises kunstis ja seega propagandistliku kunstiga tähendab, et vähemalt osa publikust võib neid maale pidada parteipoliitika suuvoodriks ning seega konformistlikuks ja kunstilisest perspektiivist ebahuvitavaks. Täendusriikas on aga see, et ka kunstnik ise distantseerib veidi end sellest konkreetsest näitusest: selle kohta ei leia märgelt tema kodulehelt²⁰, ehkki teised kaks Afganistani-teemalist näitust „Missioon“ ja „Kontakt“ on seal ära mainitud. Samuti pole „Operatsiooni“ seeria maalid pealkirjastatud ja ka näituse pealkirja pakkus välja Eesti sõjamuuseum, mitte kunstnik ise.²¹ Samas näituse pressiteates,

19 Intervjuu Maarit Murkaga (Tallinn, aprill 2015).

20 Maarit Murka koduleht: <http://murka.ee>.

21 Meilivestlus Maarit Murkaga (aprill 2017).

18 <http://kultuur.err.ee/298462/maarit-murka-afganistani-maalinautusest-kes-tahab-naeb-seal-lihtsalt-estli-sodurit>.

mis ilmus Eesti kaitseväe kodulehel²², on foto kunstnikust, kes poseerib koos Eesti kaitseväe juhatajaga maaliseeria ees. See katse end riiklikust sõjanarratiivist osaliselt distantseerida on märk raskusest, mida kunstnikule koostöö kaitseväega tähendas, kuna see eeldas toetavat suhestumist sõjas osalemise põhjuste ametliku narratiiviga, millega kunstnik ilmingimata nõus polnud.

Mittespetsiifiline maskuliinsus ja afgaani tüdruk

Üks Maarit Murka maalide silmapaistvamaid jooni seerias „Operatsioon“ on nende mittespetsiifiline ilme: need näevad välja kui tavapärased pildid tänapäevasest sõjategevusest. Välja arvatud ühel selle seeria maalil, millel on kohalik afgaani tüdruk („Nimetu #7“, vt lk 116)²³, on kõigil teistel kujutatud nimetuid anonüümseid sõdureid tegemas eri operatsioone või valmis- tudes nendeks. Nad on kas gruppides või üksi, nad kannavad kiivreid, kaitseveste ja sõduri- vorme, millel on mõnikord näha ka selgelt iden- tiftitseeeritav Eesti lipu embleem õlal. Enamikul sõduritest on käes relvad või on neid kujutatud tegevuses. Kunstniku sõnul on kõik maalid tehtud õppustel olevatest sõduritest, kuid sama- hästi võiksid need olla ka pildid tegelikust sõja- tegevusest. Tõsiasi, et kõiki maalidel kujutatud sõdureid ja ka afgaani tüdrukut, kes on samuti nimetu, on kujutatud identifitseerimatute sõjas osalejatena, rõhutab nende piltide mittespetsiifilisust: nad toimivad „võõra sõja pidamise nimetu koha representatsioonina ja sõduri eba- määrase töö representatsioonina“ (Woodward jt 2009, 217). See mittespetsiifilisus muudab need maalid sarnaseks teistes rahvuslikes konteksti-

des loodud maalide või fotodega. Peale riigilipu pisikeste embleemide pole neis piltides midagi, mis reedaks sõdurite rahvust või kohta, kus sündmused toimuvad.

Nagu ka teised pildid selles seerias, toimib näiteks „Nimetu #3“ „konflikti homogeniseerivalt“ (Woodward jt 2009, 218). Sellel maalil on esiplaanil suure Chinooki helikopteri siluett vastu loojuvat päikest. Helikopterisse suundu- vad sõdurid on samuti vaid siluettide kujul ning nad paistavad imepisikeste varjudena eredal taustal. Seega toetub kunstnik siinkohal „pika- ajalisele ja väljakujunenud visuaalsele tavale näha inimeste varjusid nende iseloomujoonte või indiviidi olemuse virtuaalse „indeksina““ (Roderick 2009, 81). Vaataja saab aru, et tegu on sõduritega, kuna nad kannavad kiivreid, lahinguväestust ja relvi ning nad on teel sel- gelt äratuntavasse sõjaväe helikopterisse. Seega toimivad sõdurite kujud, taandatuna nende põhiolemusele, käepäraste visuaalsete metafoo- ridena, mis viitavad sõdurite iseloomujoontele, kuid ei kirjelda neid. Selline viis representeerida Afganistani missiooni – mis on iseenesest laialt levinud eufemism vältimaks õigema sõna *sõda* kasutamist – muudab sealse sõja veretuks ja ajatuks. Ehkki tausta tekstuur ja värvid viitavad ähmaselt lahingutsoonile, ei ole maalil midagi, mis seoks kujutatud sündmusi konkreetse koha või ajaga. Selline konflikti komplekssete tun- nuste silumine depolitiseerib konflikti ennast. Need representatsioonid muutuvad universaal- seks ja seega võib neid kasutada mistahes sõja- narratiivi toetuseks, piirates seega demokraat-liku debati tekkimise võimalust.

Peale selle, et sõduri kujundi depersona- liseerimine muudab ta isikuna tuvastama- tuks, on seda kujutist kasutataval inimestel väga lihtne raamistada omaenda prioriteetidid ja ärevad tunded selle ümber. Paradoksaal- selt saab neid pilte seega kasutada nii ametliku sõjanarratiivi toetuseks kui ka potentsiaalselt selle kahtluse alla seadmiseks. Neid saab kasu- tada ühtaegu nii sõja poolt kui ka selle vastu

22 <http://www.mil.ee/et/uudised/8146/murka-maalidel-saab-naha-estii-sodureid-afganistanis>.

23 Maalidel pole pealkirju ja seetõttu viitan neile vas- tavalte nende numbrile järjekorras, milles nad Drop- boxi kaustas asuvad.

mobiliseerimiseks (Sontag 2004), ehkki nende tagasihoidliku mittespetsiifilisuse tõttu on tõenäolisem, et nende kaudu edastatakse pigem sõda pooldavat sõnumit. Näiteks „Nimetu #1“ (vt lk 109) võtab kompaktselt kokku Eesti rahvusliku sõjanarratiivi, näidates, et Eesti väed on vaprad NATO partnerid Afganistani missioonil, milles osalemine on seotud Eesti välis- ja kaitsepoliitiliste huvidega. Maal kujutab Eesti sõdurit täisvarustuses, üks põlv liivas, relv käes. Vaataja näeb sõdurit selja tagant, tema nägu pole nähtav. Teame, et ta kuulub Eesti sõjaväkke, kuna sinimustvalge lipu embleem tema õlal on selgelt paista. Näib, nagu sõdur vaataks tema kohal kõrguva kahe helikopteri poole, mis eeldatavasti kuuluvad NATO-le. Taustal pole taas kord mitte ühtegi märki sellest, kus see stseen võiks aset leida. Liivane ja mägine pind vihjab kõrbemaastikule, seega pole see kindlasti mitte Eestis. Teades, et kunstnik viibis Helmandis, võime eeldada, et see koht asub kusagil Camp Bastionis.

Kuna Eesti sõdur on maali fookuses, näib esmapilgul, et see maal monumentaliseerib Eesti sõjalist osalust Afganistanis. Samal ajal, kui selge taevast, liivane kõrb ja mäeahelik paistavad üsna sketsilikud, on sõdurit ja sõjaväe helikoptereid kujutatud väga detailselt. Seega on viis, kuidas kujutatakse sõdurit ja tema suhet liitlastega, ka kompositsiooniliselt kooskõlas maalide tellija agendaga representeerida Eesti vägesid Afganistanis ja mitte sealset sõda laiemalt. Ehkki me näeme sõdurit kõrbes üksinda, näib ta olevat valmis esimesel käsklusest tulistama, samal ajal kui tema kohal hõljuvad helikopterid kaitsevad teda ja meenutavad talle, kui võimsad on NATO liitlased. Ta vaatab üles helikopterite poole ja toetub nende kaitsele. Tänapäevases sõjas näevad need helikopterid rohkem, kui tema sõdurina suudab näha. Ent selline tõlgendus kehtib vaid siis, kui vaatleme maali ainult Eesti riikliku sõjanarratiivi ideoloogilises raamistikus, mida sõjamuuseum kasutas kunstitööde tellimisel ja kaitseväge

näituse avamisel. Kui me tõlgendame sõja-tegevuse kujutamise viisi pigem igapäevasena, mitte millegi suure ja monumentaalsena, on meil võimalik rahvuslikku narratiivi rahu tagamisest ja rekonstrueerimisest nüansirikkamaks muuta.

See, et maali üldistel, mittespetsiifilistel omadustel on ka sooline dimensioon, ilmneb eriti selgelt siis, kui keskendume maalidevahelistele kontrastidele. Eriti märkimisväärne erand seerias on „Nimetu #7“ (vt lk 116), millel on kasutatud väga võimast visuaalset troopi – afgaani tüdrukut. See on ainus Murka seeria „Operatsioon“ maal, mis kujutab kohalikku tsiviilisikut, kes on naine ja mitte-Eesti päritolu, luues seega silmanähtava kontrasti teiste maalidega, millel keskendutakse Eesti (mees)sõdurile. Selle taga võib näha Murka soovi lisada seeriasse stseen, mis kirjeldaks Eesti vägede kohtumist kohalikega.

Maalil on näha afgaani tüdruk, kes toetub istudes vastu puud, on paljajalu ja mässitud rohelistesse sallide. Tema kõrval on üksik king, mis jätab mulje korratusest ning seostub vaesuse ja meeleheitelusega. Tüdruk vaatab otse vaataja silmadesse, meenutades ikoonilist maailma-kuulsat fotot „Afgaani tüdruk“, mille fotograaf Steve McCurry sai kuulsaks, kuna tal õnnestus tabada tüdruku „kummituslikud silmad“ (vt nt Szörényi 2004). Foto, mis on üles võetud ühes pagulaslaagris Pakistanis ajal, mil Nõukogude Liit okupeeris Afganistani, ilmus ajakirja *The National Geographic* kaanel 1985. aastal ja on sellest ajast peale muutunud „mitte ainult afgaanide ohvrustamise sümboliks, vaid ka üldisemalt mitte-Lääne naiste olukorra haavatavuse sümboliks“ (Zarzycka 2016). Nagu ikooniline afgaani tüdruk (kes jäi publikule tundmatuks, kuni McCurry läks aastaid hiljem teda otsima), on ka Murka maalitud afgaani tüdruk nimetu ja muutub seega tüübiks või troobiks, manades esile soolisustatud ja orientalistlikud assotsiatsioonid, mis tulenevad Afganistani missiooniga seotud kujundite laiemast kontekstist.

Murka otsust lisada Eesti vägede Afgaanistani-kogemust kujutavasse maaliseeriasse kujund, millel on tugevad assotsiatsioonid lääne kolonialistlike diskursustega, võib pidada nii orientaliseerivaks kui ka Eesti rolli nende diskursuste taastootmisel kaudselt või otseselt kahtluse alla seadvaks. Afgaani tüdruku troobil on pikaajaline ajalugu lääne kontekstis, kus see ringleb „kui Teise konnotatsioon, mida lugejad saavad kasutada omaendi enesekontseptsioonide vastandusena“ (Schwartz-DuPre 2007, 435). Nagu *immigrandist ema*, *Napalmi tüdruk* ja teised ajalooliselt koloniseeritud kujundid, seostub *afgaani tüdruk* terve hulga homogeensete tähistavate protsessidega, sealhulgas korrates „osa klassikalisi orientalistlikke klišeesisid, nagu näiteks kujund ajatusest, väljaspool ajalugu paiknemi-

sest, kuni luuakse Euroopa vaatleja“ (Mackie 2012, 121) ja pakkudes käegakatsutavaid narratiive, mis seostuvad Lähis-Ida despotismi, naiste rõhumise ja kutsungiga „päästa“ need naised. Sellele korduvale troobile toetumine sõjarepresentatsioonide kontekstis surub „lihtsustava loogika väga komplekssetele militaarsetele, tsiviilsetele, paiksetele, territoriaalsetele, kultuurilistele, poliitilistele, kogukondlikele, isiklikele ja kehalistele suhetele“ (Zarzycka 2016) ning kustutab väga olulised aspektid sõjategevuses, nagu näiteks vastutus, mõju ja kausaalsus. Ülemäärane toetumine sellistele lihtsustavatele troopidele sõja representatsioonides hägustab kujundite politiseeritud või aktivistlikku dimensiooni. Eriti naissoost lapse kasutamine sellise troobina kinnistab levinud võrdusmärki, mis



Maarit Murka (2014). „Nimetu #8“ seeriast „Operatsioon“

tõmmatakse Kolmanda Maailma ning passiivsuse, haavatava ja naiseliku vahele, luues binaarse ideoloogia mitte-lääne saamatusest ja ohvrstaatusest, mida kasutatakse lääne imperialistliku laienemise agenda legitimeerimiseks (Zarzycka 2016). Seega toimib *afgaani tüdruk* kui „radikaalne *teine* Ameerika rahvuslikus kujutluses, tegelikult Euro-Ameerika kolonialistlikus kujutelus“ (Deb 2016, 165) kui allutatud Afganistani rahva metonüüm.

Ehkki Maarit Murka Eesti sõdureid kujutavad maalid ja kohalikku afgaani tüdrukut kujutav maal toetuvad eri troopidele, kinnistavad nad samas seerias kõrvuti olles teineteise tähenduse läbi soolisustatud ja rassi tunnuseid omistavaid norme ja tavasid. Nagu paljud teadlased on näidanud, kujutavad USA terrorivastase sõja diskursused Lähis-Ida ja islamistlikke

„teisi“ väga soolisustatud ja orientaliseerival viisil, legitimeerides seeläbi eelarvamusi soost ja rassist. Eriti puudutab see naiste õiguste retoorikat, millest on saanud „keskne osa terrorivastase sõja diskursustes, mida kasutavad meedia, ametnikud ja USAs elavad liberaalsed feministid ning mille kaudu rõhutatakse muret naiste õiguste väga reaalsete rikkumiste pärast, et õigustada sõjalist vägivalda Afganistanis ja Iraagis“ (Khalid 2011, 19). Võrreldes lääne kontekstiga ei näi Eesti meedia ja parlamendi arutelud Eesti osalusest ISAFi missioonil mainivat afgaani naiste „päästmist“ afgaani meeste käest kui ühte õigustust, miks peaks Eesti sel missioonil osalema. Peamine diskursus Eestis Afganistani missiooni ümber rõhutab Eesti enda rahvuslikku haavatavust ja kartusi laiemas geopoliitilises kontekstis ning on seega seotud



Eesti välis- ja julgeolekupoliitika eesmärkidega. See ei tähenda muidugi, et sellised soolisustatud ja rassi tunnuseid rõhutavad teisestavad diskursused ei eksisteeriks. Kuna Eesti on end esitanud kui entusiastlikku Afganistani missioonis osalejat, aitab ta seeläbi neid diskursusi propageerida, ehkki missioonil osalemist ei õigustata päästja diskursusega.

Murka maal afgaani tüdrukust toetub kontrastile, mille loovad teised sama seeria maalid, tõstes esile Eesti sõjaväe militaarset maskuliinsust, mille kõrval tundub see väike kohalik tüdruk vajavat kaitset. Eriti tugeva kontrasti loob afgaani tüdrukut kujutav maal „Nimetu #7“ maaliga „Nimetu #5“ (vt lk-d 116 ja 111), millel on maas istuv üksik meessoost sõdur, käeulatuses varustus, relv ja antenn. Erinevalt tüdrukust, kes vaatab otse vaatajale silma, on sõduri silmad kaetud päikesesprillidega ja ta näib satelliittelefonis kellegagi vestlevat. Pildilt õhkub maskuliinsust, eriti kuna sõdur istub, jalad laiali. Samal moel on kunstnik otsustanud kujutada stseeni sõjaväelaste kamraadlusest ja sõprusest maalil „Nimetu #8“ (vt lk 122), rõhutades samuti sõdurite maskuliinsust: maalil paistab neli teineteise kõrval poseerivat sõdurit, kellest on näha vaid kehad ja relvad. Sõdurid, kelle näod pildilt ei paista, pole siinkohal ka märgistatud kui eestlased ning seega tähistavad nad pigem mittespetsiifilist militaarset maskuliinsust ja sobituvad seisukohtadega, millega USA õigustab NATO vägede kohalolu Afganistanis.

Maskuliinsus on militaarses kontekstis alati olemas, kuid tihtipeale eksisteerib see seal naturaliseeritud kujul ehk täiesti nähtamatuna (Nagel 1998). Juhtides tähelepanu sõdurite kehadele, rõhutab Maarit Murka Eesti sõdurite konkreetset maskuliinsust. Afgaani tüdruku teema sissetoomine toetub aga nn uute humanitaarsõdade diskursusele, mitte nn iseseisvuse nimel peetavate sõdade diskursusele, mille eesmärk on kaitsta rahvuslikku territooriumit ja selle piire (Coker 2001). Afgaani tüdruk

on selles seerias otsekui tunnistajaks Eesti uue kaitsva maskuliinsuse imidži demonstratsioonile. Soolisustatud müüt, mis põhineb usul, et mehed suudavad naisi ja lapsi kaitsta ning peavad seda tegema, toetab sõja legitiimsuse ja rahu võimatuse diskursust (Tickner 1992). Tegelikuses aga õigustab see müüt kaitse pakumise varjus soolisustatud hierarhiat, ebavõrdset kodakondsust ja agressiivset rahvusvahelist poliitikat (Åse 2018). Vaadeldes neid maale seeriana, on selge, et Murka „Operatsioon“ representeerib kaitsja ideaali ja maskuliinse kangelase narratiivi tekkimist.

Eelkirjeldatule lisaks peegeldab Maarit Murka „Operatsioon“ muutusi Eesti rahvuslikus narratiivis, mis toetab üsna kriitikavabalt USA terrorivastast sõda. Meedianarratiivid ja riigikogus toimuvad arutelud selle üle, milline peaks olema Eesti osalus ISAFi missioonis, osutavad rahvuslikus enesenarratiivis toimunud nihkele: enam ei nähta end eri riikide okupatsiooni ohvrina, vaid selle asemele on kerkinud arusaam uuest enesekehtestamise ajastust, kus Eesti näib pigem uue kangelasena. Eesti väed võitlevad vapralt Afganistani ohtlikemas piirkonnades ja näitavad end igati tublide alliansi liitlastena. Ajalooliselt pole Eestis peetud sõdureid mitte sõdalasteks, vaid isamaa kaitsjateks (Karabeshkin 2007, 21). See arusaam ja rahvusliku narratiivi ümberfookustamine ohvrinarratiivilt kangelasnarratiivile on muutnud ka rahvusliku identiteedi, sõja ja soosusteid, eriti kinnistades teatud tüüpi maskuliniseeritud rahvuslikku identiteeti.

Nagu Solveig Gade on väitnud, läheb Matilde Fengerilt tellitud sõjateemaline maal Taani rahvuslikest huvidest kaugemale, sest see kujutab „„kaugeid sõdu“ transnatsionaalsete vabaduse, humanitaarsuse ja julgeoleku diskursuste kontekstis“ (Gade 2017, 143). Tõmmates tähelepanu sellele, kuidas Taani paikneb globaliseerunud maailmas rahvuslike ja rahvusvaheliste huvide keskmes, kontekstualiseerib ta Taani kui riigi, millega tuleb rahvusvaheliselt arvestada

(*ibid.*). Samal moel toob Maarit Murka transnatsionaalse dimensiooni Eesti osalusse Afganistani missioonis, lisades afgaani tüdruku oma maaliseeriasse maskuliniseeritud Eesti sõdurite kõrvale. See paneb meid küsima, kuidas Eesti suhestub neisse väärtustesse – vabadusse, demokraatiasse ja inimõigustesse –, mida USA ja teised rahvusvahelised koalitsioonipartnerid propageerivad.

Mittespetsiifilise haavatava afgaani tüdruku kujundi lisamine seeriasse „Operatsioon“ muutub kui märgiks selle kohta, et Eesti kuulub taas läände. See kuuluvustunne luuakse soolisustatud narratiivi „kaitse afgaani naisi, kaitseme oma riiki“ kaudu. Ajalooliselt on Eesti arusaam enese identiteedist olnud tihedalt seotud arusaamaga Venemaast kui vastandlikust teisest. Afgaani tüdruku pisut metsikutes, kuid haavatavates silmades peegelduvad pinged nende vahel, kellel on võimu ja kellel mitte, kes on nn esimesest maailmast ja kes kolmandast. Vajadus demonstreerida, et Eesti kuulub Euroopasse ja laiemalt läänemaailma, nõuab enamat kui lihtsalt tavapärase Venemaa ja kommunistliku mineviku tagasilükkamist. See nõuab enese ümberdefineerimist, enese nägemist globaalsel tasandil olulise mängijana, toetudes näiteks lääne orientalistlikele troopidele, mis on alati soolisustatud. Neid troope esindab ka afgaani tüdruk, kes vajab kaitset. Lisades afgaani tüdruku pildi maalide hulka, mis kujutavad Afganistanis NATO missioonil olevaid Eesti sõdureid, näitlikustab see Eesti katseid imiteerida läänt, et näidata oma kuuluvust. Samuti sisaldub selles viide, kui oluliselt mõjutab sugu seda, kuidas me mõtestame ümber, kes me rahvusena oleme.

Siin ja seal: sõjarinde ja kodu suhe

Tänapäevased postnatsionaalsed sõjad tõstavad küsimusi traditsioonilise sõjarinde kadumise ja kontseptuaalsete teemade kohta, nagu sõja kohalolu: „praegu, kui toimub distantsilt

sihtimine, asendavad infosõjad minevikus toimunud industrialiseeritud sõjategevuse ja surma külvatakse tihti kodurindelt“ (Shapiro 2011, 109). Kuidas me siis mõistame sõda kui miskit, mis on pidevalt kohal?

Nagu see alateema osutab, võib kunsti vaa-delda ühe kohana, mis võimaldab meil avada demokraatlikku arutelu sõja kohalolust ja tähendusest meile, kes me oleme kodus, ning diskuteerida selle üle, kuidas me võiks kriitiliselt ümber mõelda ja hinnata poliitikat ja soorahvuse vahelisi suhteid, mis tulenevad ametlikest sõjanarratiividest. Kriitiline kunst on seega osa „pidevast arutelust selle üle, kuidas need sõjad saavad olema“ (Shapiro 2011, 115), kuidas neid mäletatakse ning kuidas räägitakse tulevikus kõigist sõdadega kaasnenud ohverdustest ja ka ohvritest. Maarit Murka näitus „Missioon“ (2013), millele siinkohal keskendun, asetab kunsti, soo, natsionalismi ja militarismi üksteisega dialoogi, tõstes eriti esile Afganistani sõja kohalolu kodus. „Missiooni“ võib pidada üheks tema otseselt kriitiliseks kunstiprojektiks, mis valmis tänu tema Afganistanis-käigule.

See, mida võiks pidada riigi tellimusel loodud sõjateemalise kunsti puhul kriitiliseks, võib olla üsna vaieldav. Näiteks leiavad mõned kriitikud, et Mathilde Fenger on palju vähem kriitiline kui näiteks kunstnikud John Kørner või Simone Aaberg Kærn, kelle otsene eesmärk oli „ärgitada surnud ja haavatud sõdurite portreedega avalikku debatti sõja ja Taani uue staatuse kui sõdiva rahvuse teemal“ (War Meets Art 2014). Ent Fengeri kunsti peetakse siiski rahvuslikku sõjanarratiivi toetavaks, kuna tema eesmärk oli taaslustada traditsiooniline lahingumaali žanr. Samas väidab Solveig Gade, et lahingumaalide nimetamine „vaid militaarvõimu sümboolseks edendajaks“ oleks liiga lihtsustatud käsitlusviis, sest ka need maalid on mitmetahulised. Gade analüüsib Fengeri maali „Transition“ järgmisel viisil:

... maali kolm kihti näivad vihjavat, et Afganistan ja rahvusvaheline kogukond liiguvad sõjast ja kaosest eemale ühise rahuliku tuleviku poole. Ent kahe sõduri ette ilusate moonide vahele, mis iseenesest meenutavad meile oopiumi tootmist kui ühte kestvatest probleemidest Afganistanis, on „nähtamatu vaenlane“ peitnud IED [isetehtud lõhkeseadeldise]. On vaataja otsustada, mis juhtub, kui üks sõduritest selle otsa komistab. (Gade 2017, 140)

Teisisõnu, kui liigume pinnapealse juurest detailide juurde, näeme, kuidas Fenger esitab tegelikult küsimusi rahvuslike ja maskuliinsete heroiliste väärtuste kohta, mida traditsiooniliselt lahingumaaliga seostatakse. Lisades pildile vaenlase isetehtud lõhkeseadeldise, loob Fenger nähtamatu ohu tunde. Pealegi on maal paigutatud riiklikus ajaloomuuseumis endise Taani peaministri Anders Fogh Rasmusseni ja kuninganna Margrethe portreede vahele (Færch 2013), mis toob selle varjatud ohu otse koju kätte. Samamoodi on Maarit Murka püüdnud lisada nähtamatu vaenlase teemat oma näitusse „Missioon“, mis oli üleval riigikogu kunstisaa- lis – eesmärk on panna vaatajaid mõtlema selle üle, millest Eestis Afganistani missioonil osalemise kohta eriti ei räägita, kuid mis teemadena on olulised.

Murka jaoks tähendas Afganistanis Eesti sõduritega koos viibimine võimalust kogeda eri nüansse ajutise ja igavese, näilise ja reaalse vahel. Püüid neid kihte publikule edasi anda tähendas laveerimist kahe positsiooni vahel: ühelt poolt soov olla aus kunstnik/kodanik ja teiselt poolt ootus väljendada positiivset hoiakut, mis vastaks patriootlikule teemale. Näituse „Missioon“ avamisel ütles Murka:

Mind ei huvita ametlik, mugav pilt, kuidas Eesti sõdur ulatab abikäe Afganistanile. See on tore, et meie sõdur teenib liitlaste hulgas, kuid seda on palju kajastatud, see on mulle

igav. Mind huvitab piiripealsus, probleemaa- tilisemad kohad. Sõdurite sealne elu oma baasis kulgeb nagu riik riigis. Noored britid kutsuvad meie omi albaanlasteks. Üks väike- riik kõik. (Varblane 2013)

Nagu artikli sissejuhatuses mainitud, on näituse keskmes pilt granaadist, mis on maalitud näitusesaali paigutatud väikestele kividele, mida Murka eksponeeris koos Afganistanis tehtud fotoseeriaga. Need pildid granaadidest viitavad suurele granaadile, mille kunstnik koos sõdurite abiga Eesti baasis Helmandis väljakule maalits. Installatsioon dokumenteerib selle ajutise representatsiooni loomist militaarse režiimi keskel. Iga järgmine foto seeriast näitab, kuidas see granaadi kujutis muutus ja lõpuks sõdurite jalge all täielikult hajus, tõstatades küsimuse, mida võiks tähendada nn granaadi asetamine väljakule, kust sõdurid iga päev läbi käivad, Afganistani muda ja tolmu keskele. Mida võiks tähendada võimalus võtta koju kaasa üks sellistest kividest/granaadidest? Sõdureid on treenitud tundmatuid kive mitte üles korjama, kuna nende all võib peituda potentsiaalne oht. Meil, keda pole sel moel treenitud, on nõrgem tunnetus, millal meie kehad võiks riskiolukorda sattuda. Selle lihtsa žestiga – lisades näitusele koju kaasa võetavad kivid – muutis Murka meid sõjaga kaasnevatest riskidest ja meie enda kaassüüst teadlikumaks: asetades granaadi sinna, kus see võib meid või teisi potentsiaalselt hävitada, muutes meid vastutavaks selle eest, et me hävitame teisi oma iseseisvuse nimel. Seega on Murka installatsioon ühtaegu nii kommentaar selle kohta, et riik saadab oma vägesid potentsiaalsesse ohtu, kui ka kutse reflekteerida laiemalt selle üle, mida tähendab NATO vägede kohalolu Afganistanis. See asetab Eesti rahvusliku kaitsenarratiivi kriitilisse konteksti, kus me küsime endalt, mis on meil pistmist selle n-ö võõra sõjaga.

Eeltoodule lisaks on Helmandis tolmusel väljakul granaadi pildi kõrval tekst: „Võib töötada“. Kunstniku sõnul hoiatab see meid selle granaadi potentsiaalse funktsionaalsuse eest, kuid viitab ka laiemalt olukorrale Afganistanis.²⁴ Tema jaoks tähendab „Võib töötada“ ka teatud kõhklus. See viitab tõenäosusele, et see granaat ilmselt ei tööta ja seda võib tõlgendada kui metafoori Afganistani sõja kohta, osutades, et kõik need õigustused ja vahendid, millega seal võideldakse, ei täida oma eesmärki, vähemalt mitte sel moel, nagu seda avalikkusele ette söödetakse. Kunstnik võtab seega väga selge seisukoha riikliku diskursuse vastu, mille kohaselt on see sõda meile kasulik ja vajalik ning seetõttu on ka meie osalus selles vältimatu.

Mõned sõdurid ütlesid hiljem kunstnikule, et enne näitusefotode nägemist ei saanud nad isegi aru, et nad seisid granaadi pildil.²⁵ Teised sõdurid aga aitasid kunstnikku ettevalmistustega, andes talle materjali ning mõõtes ja joonistades tema juhiste järgi pildi kontuure militaristlikul moel. Kuna Murka viibimine kunstnikuna Afganistanis oli üsna abivalentne, tekitas see ootamatuid paralleele tema kui kunstniku positsiooni ja tvasõdurite positsiooni vahel. Kõik nad viibisid Afganistanis riigi teenistuses, kõigile neile kehtisid piirangud selle kohta, kuhu nad tohtisid minna, mida nad tohtisid teha või öelda. Ehkki kunstnikule jäi kunstilise väljendusvabaduse õigus, instrueeriti teda sellest hoolimata põhjalikult mitte kujutama teatud asju, näiteks tehnoloogiat, või teatud asukohti, näiteks sõjaväehaigla ja teiste strateegiliste kohtade täpset paiknemist, sest need võivad sattuda vaenlase sihtmärkideks.

Mõtiskledes tänapäevase sõja tähenduse üle ja olles tunnistajaks suurele ressursside raiskamisele, mis toimub kõrvuti sõjaväe korraldustega mitte jätta jälgegi maha, loob Murka paral-

lele sõja ja moodsa kunsti vahele. Tema näituse kirjelduses on kirjas:

Õeldakse, et kaasaegne kunst on raiskamine – aja ja materiaalsete vahendite raiskamine. Paratamatult tekib sarnane küsimus ka sõja kohta. Loodud olukorrad ja vormid on küsitavad, kaduvad ja muutuvad ajas. Lihtsam on mitte küsimusi esitada ja käsku täita, alltekstid jooksevad vaikides subtiitritena. Silmis on enamat, kui suu rääkida lubab.²⁶

Sõdurid, kes aitasid kunstnikul granaadi kujutist luua, küsisid temalt, miks tal oli vaja kulutada nii palju värvi, et luua teos, mis on vaid ajutine, mida ei saa säilitada, mujal näitustel näidata ega ka mitte Eestisse tagasi viia. Sõjaväes on range kord enda järelt kõik ära koristada ja jätta koht, kus baasis oldi, „nagu see oli“. Liitlasriikide sõdurite surnukehad viiakse tagasi nende kodumaale ja maha ei jäeta isegi monumente, mis Helmandis hukkunute mälestamiseks rajati. Näiteks Eesti monument, mis on väga sarnane Briti ja Taani omadega, on ühel „Missiooni“ seeria fotol näha kohas, kus Eesti väed seisavad täpselt Murka joonistatud granaadi pildi peal. Sõdurid, kellega Murka Afganistanis suhtles, pidasid tema seal loodud kunstiteost Eesti riigile kuuluvaks varaks, mis tuleks koju kaasa võtta. Seega tõstatab Murka refleksioon sõja, kunsti ja ressursside raiskamise üle ka küsimuse, mis jääb koalitsiooniarmee lahkudes Afganistani maha ja kas on üldse võimalik lahkuda jälgi jätmata, nagu nad polekski seal olnud. Näidates vägivalda puudumist ja tegevusetust, kujutab Murka vägivalda ja sõda erinevalt tavapärasest *action-tüüpi* sõjanarratiivist, mis jätab mulje sõjast kui millestki erutavast, lõbustavast, Hollywoodi filmi sarnasest.

24 Meilivestlus Maarit Murkaga (aprill 2017).

25 Intervjuu Maarit Murkaga (Tallinn, aprill 2015).

26 Maarit Murka, näituse „Missioon“ (2013) kirjeldus.

Kokkuvõtteks

Representatsioonide tegemine ja nende tõlgendamise on sügavalt poliitilised tegevused. Riigi tellimisel loodud sõjateemalise kunsti analüüs näitab, et sõda on palju vähem monoliitne, kui riigi ja meedia narratiivid seda näitavad. Näitusega „Missioon“ toob Maarit Murka granaadi kujundi ja ülekantud tähenduses potentsiaalselt plahvatuslikud küsimused sõja kohta otse demokraatia koridoridesse ja sealt edasi isiklikku ruumi, koju („Võta kivi kaasa“). Asetades granaadi Eesti vägede jalge alla ja tuues selle siis parlamenti, juhivad ta tähelepanu ohtudele, millesse riik oma kodanikke seab, et kaitsta oma suveräänsust, samal ajal jättes mainimata välismissioonidega kaasneva vägivalda, milles me oma suveräänsust kaitstes kaasosalised oleme. Seega rõhutavad Murka kunstiteosed vajadust seada kahtluse alla riigi ja meedia narratiive, mis portreerivad Eesti osalust Afganistani missioonil kui midagi vältimatut selleks, et riiki kaitsta. Paratamatult on see narratiiv ka soolisustatud.

Mõtiskledes kunstiteoste üle, mis on loodud vastuseks Afganistani missioonile, tuleb arvesse võtta fakti, et tänapäevane pildikultuur ja kunsti maailm on postnatsionaalse sõja ja konflikti teema tõttu muutunud. Samuti tuleks mõelda, kuidas uus globaalne julgeolekudiskursus ja eri riikide huvid on potentsiaalselt muutnud viise, kuidas riiklikult tellitud kunstilisi representasioone luuakse või kuidas neid mõistetakse. Nagu artikkel näitab, pole riiklikult tellitud sõjateemaline kunst ühemõtteliselt ei kriitiline ega mittekriitiline, kuid samas on kindlasti oluline vaadelda lähemalt, kuidas need kunstiteosed konstrueerivad või rekonstrueerivad dominantseid narratiive sõjast.

Representatsioonid sõjast – hoolimata sellest, kas neid loovad kunstnikud, kes veedavad aega sõjaväebaasides või mitte – pakuvad omavahel võistlevaid tõdesid sõja kohta. Kuna seosed kunsti ja geopoliitika vahel

pole alati väga selged ning kunst ei paku alati vaikimisi kontranarratiive problemaatilistele natsionalismi-, soo- ja militarismidiskursustele, on vaja, et me mõistaksime paremini, kuidas kunstitavad, -teosed ja -sündmused on laiema maailmaga seotud. Seega aitab kriitilise geopoliitika ja nende tänapäevast julgeolekudiskursust puudutavate kunstitavade seoste analüüs avada demokraatlikku debatti postnatsionaalsete sõdade üle. Nagu siinse artikli analüüs osutab, on riigi tellitud sõjateemalise kunsti potentsiaali kriitilisteks aruteludeks siis, kui vaatleme neid kunstiteoseid nende loomise ajaloolises, kunstilises ja sotsiaalpoliitilises kontekstis. Teisisõnu on iga riigi ajalooline pärand tihedalt seotud sellega, millised on võimalused kunstiliseks vastupanuks või kriitikaks.

Maarit Murka kirjeldus sõjalaokorrast kasvab otseselt välja Eesti julgeolekureetoorikast, mida mõjutavad soolisustatud ajaloolise trauma diskursus ning vajadus eemalduda ohvridiskursusest, et sulanduda vaprate ja maskuliinsete maailmaareenil kaasamängijate diskursusesse. Ehkki Murka pole nii otseselt kriitiline kui näiteks Taani kunstnik John Kørner või niivõrd lähedalt sõjaväega seotud kui Briti kunstnik Arabella Dorman, teeb tema kunstiteos „Missioon“ sellest hoolimata ruumi demokraatlikule debatile. Kuigi Eesti riik tahtis kunstnikult Afganistani-teemalise töö tellimisega näidata, kuidas Eesti väed teevad suurepäraselt tööd, kaitstes Eesti rahvast ja Eesti suveräänsust, ei ole võimalik vältida ka neid ebamugavaid küsimusi sõja kohta, mida Murka kunstiteosed samal ajal endaga koju kaasa toovad.

Murka kunstiteosed rõhutavad, et Eesti osalus Afganistani missioonis on mitmeti ambivalentne. Maaliseerias „Operatsioon“ on mitu momenti, mis seovad need maalid soolisustatud müüdiga kaitsest. Mittespetsiifiline maskuliinsus, mida esitatakse kontrastina haavatavale, teisestatud ja orientaliseeritud feminiinsusele, mida esindab afgaani tüdruku troop, seob selle maaliseeria pigem uue tek-

kiva rahvusliku narratiiviga, mis näeb Eestit kui vaprat kaitsjat ja millel on selgelt maskuliinne imago. Ent nagu võrdlus Taani riikliku sõjateemalise kunstiga näitab, ei saa katsed konstrueerida rahvuslikku kollektiivset mälu tänapäevase postnatsionalistliku sõjakogemuse kohta olla rahvusliku narratiivi ja aktiivse kaitsepoliitika mittekriitilised ülistused.

Samal ajal sunnib Maarit Murka „Missioon“ mõtlema kriitilisemalt soolisustatud kaitsja/kaitstava narratiivi üle, mis muutub komplekssemaks ja hägusemaks, kui me ei vaata ainult rahvuse tasandit, vaid keskendume laiemalt geopoliitilistele võimusuhetele. See viib meid eemale rahvuse kaitsmise narratiivist, mille kohaselt kaitseb Eesti sõjavägi Afganistanis Eesti rahvuslikke huve, ja toob lähemale arusaamise, millised on selle missiooni tagajärjed osalistele. See meenutab samuti, et üha suurenev ambivalentsete ja kihiliste representatsioonide hulk võib pakkuda „eetilise vastuse meie reaktioonile sõdadele ja konfliktidele“ (Perron 2015, 107). Mida sõja ja ajaloo representatsioonide eest vastutuse võtmine võiks tähendada, ilmneb nii Maarit Murka näitustes „Operatsioon“ ja „Missioon“ kui ka Mathilde Fengeri maalil „Transition – Danish Forces in Afghanistan“ kogu oma ambivalentsuse ja vastuolulisusega. Samal ajal balansseerivad need teosed kahe otspunkti vahel: ühel pool on laialt levinud rahvuslikud narratiivid, mis peaksid olema lohutavad, ja teisel pool ebamugavad momendid, mis pole kohe selgelt silmale nähtavad. Viis, kuidas need kunstiteosed lähenevad kodu ja sõjarinde teemale, taastoodab ja destabiliseerib soolisustatud ja rahvuslikke diskursusi militariseerimise ja sõdades osalemise põhjenduste kohta postnatsionaalsete sõdade ajastul.

Kirjandus

- Alberge, Dalya (2014). An artist in Afghanistan: "To tell the story, you've got to take risks". – *The Guardian*, October 19. <https://www.theguardian.com/world/2014/oct/19/arabella-dorman-five-years-afghanistan-tell-story-got-to-take-risks>.
- Åhäll, Linda; Gregory, Thomas (Eds.) (2015). *Emotions, politics and war*. Abingdon: Routledge.
- Åse, Cecilia (2018). The gendered myth of protection. – *Routledge handbook of gender and security*. Eds. Caron E. Gentry, Laura J. Shepherd, Laura Sjöberg. Abingdon: Routledge, 273–283.
- Åse, Cecilia; Wendt, Maria (Eds.) (2019). *Gendering military sacrifice: A feminist comparative analysis*. London, New York: Routledge.
- Barkawi, Tarak; Brighton, Shane (2011). Powers of war: Fighting, knowledge, and critique. – *International Political Sociology*, 5 (2), 126–143.
- Beck, Ulrich (2005). War is peace: On post-national war. – *Security and Dialogue*, 36 (1), 5–26.
- Brandon, Laura (2007). *Art and war*. London: I.B.Tauris.
- Butler, Judith (2009). *Frames of war: When is life grievable?* London, New York: Verso.
- Cahill, Susan (2014). The art of war: Painted photographs and Australia's 'war on terror.' – *RACAR: Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review*, 39 (2), 71–87.
- Cohn, Carol (1987). Sex and death in the rational world of defense intellectuals. – *Signs*, 12 (4), 687–718.
- Cohn, Carol (1993). War, wimps, and women: Talking gender and thinking war. – *Gendering war talk*. Eds. Miriam G. Cooke, Angela Wollacott. Princeton: Princeton University Press, 227–246.
- Coker, Christopher (2001). *Humane warfare: The new ethics of postmodern war*. London: Routledge.
- Danilova, Nataliya (2015). *The politics of war commemoration in the UK and Russia*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Daugbjerg, Mads; Refslund Sørensen, Birgitte (2017). Becoming a warring nation: The Danish 'military moment' and its repercussions. – *Critical Military Studies*, 3 (1), 1–6.
- Deb, Basuli (2016). Cutting across imperial feminisms toward transnational feminist solidarities. – *Meridians*, 13 (2), 164–188.
- Eisenstein, Zillah R. (2007). *Sexual decoys: Gender, race and war in imperial democracy*. London: Zed.
- Enloe, Cynthia (2007). *Globalization and militarism: Feminists make the link*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Færch, Michelle (2013). 11 Års Krig i ét Maleri. – *Information*, February 9. <https://www.information.dk/kultur/2013/09/11-aars-krig-maleri>.
- Gade, Solveig (2017). Reviving the tradition of the battle painting: The militarization of Danish culture. – *Performance in a militarized culture. Routledge advances in theatre and performance studies*. Eds. Sara Brady, Lindsey Mantoan. New York: Routledge, 136–152.
- Green, Charles; Brown, Lyndell; Cattapan, Jon (2015). The obscure dimensions of conflict: Three contemporary war artists speak. – *Journal of War and Culture Studies*, 8 (2), 158–174.
- Hearn, Jeff (2012). Men/masculinities: War/militarism – Searching (for) the obvious connections? – *Making gender, making war: Violence, military and peacekeeping practices*. Eds. Annica Kronsell, Erika Svedberg. New York: Routledge, 47–63.
- Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (Eds.) (2012). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Howard, Michael (1991). *The lessons of history*. Oxford: Clarendon Press.
- Hutchison, Margaret; Robertson, Emily (2015). Introduction: Art, war, and truth – images of conflict. – *Journal of War & Culture Studies*, 8 (2), 103–108.
- Hybel, Kjeld (2011). Hun Risikerer Sit Liv for at Male Danskernes Krig i Afghanistan. *Politiken*, January 18. <http://politiken.dk/kultur/kunst/art5492619/Hun-risikerer-sit-liv-for-at-male-danskernes-krig-i-Afghanistan>.
- Irish Museum of Modern Art (2003). Press release: *Langlands and bell: The house of Osama Bin Laden*. http://www.imma.ie/en/page_236724.htm.
- Jabri, Vivienne (2007). *War and the transformation of global politics*. New York: Palgrave Macmillan.
- Jansson, Maria; Eduards, Maud (2016). The politics of gender in the UN Security Council resolutions on women, peace and security. – *International Feminist Journal of Politics*, 18 (4), 590–604.

- John Kørner: War problems (2008). Victoria Miro. <https://www.victoria-miro.com/exhibitions/391/>.
- Jones, Jonathan (2006). The shame and the glory. – The Guardian, September 2. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/sep/02/art.iraqandthearts>.
- Karabeshkin, Leonid (2007). Civil-military relations in Estonia: Legal background and contemporary discourse. The Estonian case. PRIF-research paper No I/4.
- Khalid, Maryam (2011). Gender, orientalism and representations of the 'other' in the war on terror. – Global Change, Peace & Security, 23 (1), 15–29.
- Kronsell, Annica (2012). Gender, sex and the post-national defense: Militarism and peacekeeping. Oxford: Oxford University Press.
- Lauristin, Marju; Vihalemm, Peeter (1997). Return to the Western world: Cultural and political perspectives on the Estonian post-communist transition. Tartu: Tartu University Press.
- Mackie, Vera (2012). The 'Afghan girls': Media representations and frames of war. – Continuum: Journal of Media and Cultural Studies, 26 (1), 115–131.
- Mosse, George L. (1990). Fallen soldiers: Reshaping the memory of the World Wars. Oxford: Oxford University Press.
- Nagel, Joane (1998). Masculinity and nationalism: Gender and sexuality in the making of nations. – Ethnic and Racial Studies, 21 (2), 242–269.
- Perron, Mireille (2015). Trauma of signification. RACAR: Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review XL, 1, 104–107.
- Pettman, Jan Jindy (1996). Worlding women: A feminist international politics. London: Routledge.
- Phillips, Patricia C. (2005). Alfredo Jaar, Muxima. http://www.grandarts.com/past_projects/2005/2005_05.html.
- Puechguirbal, Nadine (2010). Discourses on gender, patriarchy and resolution 1325: A textual analysis of UN documents. – International Peacekeeping, 17 (2), 172–187.
- Rasmussen, Mikkel Bolt (2014). Art, war and counter-images. – The Nordic Journal of Aesthetics, 23 (44–45), 91–108.
- Roderick, Ian (2009). Bare life of the virtuous shadow warrior: The use of silhouette in military training advertisements. – Continuum: Journal of Media and Cultural Studies, 23 (1), 77–91.
- Ruddick, Sara (1990). Maternal thinking: Towards a politics of peace. London: Women's Press.
- Schwartz-DuPre, Rae Lynn (2007). Rhetorically representing public policy: National Geographic's 2002 Afghan Girl and the Bush Administration's biometric identification policies. – Feminist Media Studies, 7 (4), 433–453.
- Shapiro, Michael J. (2011). The presence of war: 'Here and elsewhere.' – International Political Sociology, 5 (2), 109–125.
- Sontag, Susan (2004). Regarding the pain of others. New York: Picador.
- Sylvester, Christine (2009). Art/museums: International relations where we least expect it. Boulder: Paradigm Publishers.
- Sylvester, Christine (2012). War experiences/war practices/war theory. – Millennium: Journal of International Studies, 40 (3), 483–503.
- Szörényi, Anna Veronica (2004). The face of suffering in Afghanistan: Identity authenticity and technology in the search for the representative refugee. – Australian Feminist Law Journal, 21 (1), 1–22.
- Zarzycka, Marta (2016). Gendered tropes in war photography: Mothers, mourners, soldiers [E-reader version]. New York: Routledge.
- Tamm, Marek (2008). History as cultural memory: Mnemohistory and the construction of the Estonian nation. – Journal of Baltic Studies, 39 (4), 499–516.
- Tickner, J. Ann (1992). Gender in international relations: Feminist perspectives on achieving global security. New York: Columbia University Press.
- Tickner, J. Ann (2001). Gendering world politics: Issues and approaches in the post-cold war era. New York: Columbia University Press.
- Varblane, Reet (2013). Nähtamatu tähenduslik vahekiht. – Sirp, 19. detsember. <http://www.sirp.ee/s1-artiklid/c6-kunst/2013-12-19-12-15-06/>.
- War Meets Art (2014). Department of Anthropology, September 16. http://anthropology.ku.dk/research/research-projects/current-projects/soldier_and_society/galleries/war_meets_art/.

Ware, Vron (2012). *Military migrants: Fighting for your country*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Woodward, Rachel; Winter, Trish; Jenkins, K. Neil (2009). Heroic anxieties: The figure of the British soldier in contemporary print media. – *Journal of War and Culture Studies*, 2 (2), 211–223.

Young, Iris Marion (2003). The logic of masculinist protection: Reflections on the current security state. – *Signs*, 29 (1), 1–25.

Yuval-Davis, Nira (1997). *Gender and nation*. London: Sage.