

Kväärid kunstipraktikad Ida-Euroopas¹

Rebeka Põldsam

2011. aastal initsieerisin ja kaaskureerisin Airi Triisbergi ja Anders Härmiga näituseprojekti „Sõnastamata lood“ Tallinna Kunstihoones. Näitus keskendus Ida-Euroopa seksuaalvähemuste igapäevaelu käsitlevale kunstile. Paralleelselt näitusega peeti esimest korda Baltic Pride'i nädalat Tallinnas, mille programmi kuulusid ka meie näituse filmi- ja vestlusõhtud. Programmis oli ameerika *queer*-aktivistlik pornofilm „Community Action Center“. Sel õhtul oli publikuks umbes 25 naist. Mulle see film ülearu erutavalt ei mõjunud, kuna ma pole eriline pornosõber, ent selle filmi puhul ei vähenda pornograafilisus feministlike seisukohavõtude mängulist ilu ega vaimukust. „Community Action Center“ist“ meelierutavamaks kujunes filmile järgnenud diskussioon kohaliku publiku ja filmi kahe autori A. K. Burnsi ja A. L. Steineri vahel, kes olid tulnud Eestisse käputäie Stockholmist ja Berliinist kväär-lesbaritest kunstnike ja muusikutega, kes samuti kirglikult sõna võtsid. Eesti publik väljendas tugevat vastumeelsust vägivaldsele pildikeelele, mida nad just näinud olid. Autoreid ajas selline reaktsioon pisut segadusse, sest seni olid nad saanud julgustavat tagasisidet. See oligi kultuuride kokkupõrge, mille üheks pooleks olid anglo-ameerika kväärid, kes võivad lubada endale pildikeele n.-ö. „queerimist“ ja eeldada, et teatud vägivaldseid võimustruktuure võib ellu viia heteronormatiivse korra üleselt,

kui subjektide vahel on vastastikune kokkulepe. Teisel pool olid aga Ida-Euroopa lesbid ja üks transsooline naine, kes peavad püsijäämiseks iga päev homofoobiaga võitlema ega jõua eriti luua omakultuuri.

*

See filmiõhtu on mind inspireerinud otsima tähendust *queer*'ile või eestindatult kväärile Ida-Euroopa kaasaegse kunsti kontekstis. Esmalt püüdsin leida erinevaid mõiste „*queer*“ tõlgendusi, kuni jõudsin järeldusele, et Eestis on kõige täpsem vaste kväärteooriale soo- ja seksuaalsuse kriitiline uurimus. Nimelt keskendub eesti akadeemiline või subkultuurne kväärkogukond eelkõige soo ja seksuaalsuse käsitlemisele, mitte niivõrd radikaalsele vastuhakule kapitalistlikule poliitilisele korrale. 2000. aastatest alates on Ida-Euroopas märgatavalt kasvanud kunstiproduktioon, mis käsitleb soolisust, sh. seksuaalvähemuste sotsiaalseid probleeme, ja viimase saja aasta jooksul toimunud, mis on meid toonud tänasesse. Nii on ka Eesti kunstis hakatud lihtsalt geide representatsioonide loomise kõrval uurima geide ja lesbide ajalugu nõukogude ajal, millest võib tulevikus välja kasvada pöördelisi teooriaid või kunstiteoseid.

Lisaks termini „kväär“ tähenduste otsimisele nüüdisaegses mõttevoolus, lõin oma uurimistöös valimi ligikaudu 60 Ida-Euroopa riikide kunstnikust ja kuraatorist, kelle looming keskendub seksuaalvähemuste poliitikale või nende nähtavaks tegemisele. Valisin välja kolm kõige mitmekülgsemat juhtumit, mille abil on võimalik analüüsida peaaegu kõiki trende, mis ilmnevad sealse sugu ja seksuaalsust kriitiliselt käsitlevas kunstipraktikas. Iga vaadeldava juhtumi puhul analüüsisin selle eetilist aspekti ehk mida ja milliste vahenditega püütakse kunstiteostega saavutada.

Kuigi nende juhtumite mastaabid on väga erinevad, saab nende mõju kokkuvõttes võrrelda. Esmalt annan ülevaata termini „*queer*“

ehk „kväär“ käibivatest tähendustest. Seejärel analüüsin Eestis loodud „Queer kleepekavihikut“ (2011), mille eesmärk ja sisu lähtuvad kväär mõiste sisu otsingutest ja üleilmse seksuaalvähemuste subkultuuri traditsioonidest LGBT kogukonnas Eestis. Teiseks vaatlen Poola kuraatori Pawel Leszkowiczi näituseid ja kirjutisi homoseksuaalide rollist Poola ühiskonnas. Kolmandaks uurin radikaalse mõtleja ja *performance*-kunstniku Ana Hoffneri loomingut. Tema kunstnikupositsioon on olla kväär Ida-Euroopa immigrant Läänes. Kuna tema kasutab mõistet „*queer*“ selgelt teistsuguses tähenduses, kui mina olen andnud terminile „kväär“, siis kasutan temast rääkides ingliskeelset mõistet, mis hõlmab laiahaardelisemat kapitalismikriitikat kui kväär.

Mõiste „*queer*“ ehk „kväär“ tähendused

Terminile „*queer*“ pole senini ühest definitiooni leitud. Isegi anglo-ameerika *queer*-teoreetikud, nagu Judith Butler, Michael Warner, Judith Halberstam või Eve Kosofsky Sedgwick, kes tänapäeva kväärteooriale aluse panid, pole selles küsimuses ühte meelt. Seda keerulisem on defineerida *queer*'i teistes keeleruumides, sealhulgas post-sotsialistlikus Ida-Euroopas, kus see termin – nagu mitmel pool mujalgi – jääb keeleliselt tõlkimatuks ning ajalooliselt ühildamatuks (Kulpa, Mizielińska 2011, 16). Keelepiiridest hoolimata on Põhjamaade ja Ida-Euroopa kväärfeministlikud mõtlejad, nagu Tiina Rosenberg, Annamari Vänskä või Joanna Mizielińska, kirjutanud kväärteooria kodustamisest mitte-angloameerika keskkondades.

Segadust mõiste „kväär“ ümber tekitavad erinevused ühiskonnakihtide vahel. Briti kirjanik Jonathan Kemp on märkinud, et mõnel pool on äärmiselt moodne sildistada ennast või midagi kvääriks, „märkimaks igasugust erinevust normaalsusest (samuti defineerimatu mõiste) või nentimaks, et identiteedil pole muu-

tumatut tuuma, sest identiteet on hoopis protsess“ (Kemp 2009, 12). Kvääri kasutamine igasugust tavapäratut kirjeldava käibeväljendina on väga levinud näiteks San Franciscos, Berliinis, Londonis, Stockholmis ja teistes Lääne metropolides ning internetis.

Teisalt on briti radikaalfeminist Sara Ahmed defineerinud kvääri anglo-ameerika konteksti genealoogiana, käsitledes seda järgmiselt: „*Queer*, kunagi vaid solvang, – st. olla *queer* tähendab mitte olla meie, mitte hetero, mitte normaalne, mitte inimene –, on muutunud ühe oponeeriva poliitilise orientatsiooni nimeks. Oluline on märkida, et kleepuva märke omandab *queer* uusi tähendusi eelmisi kontekste ära lõikamata, vaid hoopis neid üksteise otsa kogudes. *Queer* võimukäsitluses on solvangu jõud säilitatud [---]. Veel enam, me peame meeles pidama, et *queer*'il on endist viisi alavääristav tähendus ning sugugi mitte kõik, keda võime vaadelda kväärina, ei pruugi end selle nimetusega samastada või isegi olla võimalised kuulma seda nime, unustamata termini valulist ajalugu.“ (Ahmed 2004, 166)

Läänes kritiseerib kväärteooria kapitalistlikku heteronormatiivset poliitikat ehk korda, kus toetatakse ja eelistatakse eksklusiivselt reproduktiivseid peresuhteid, kuna need taastavad kapitalistlikku majandusmudelit ja kultuuri. Ahmedi sõnastatud kvääri negatiivsete konnotatsioonidega analüüsi vahendeid saab kasutada võrdsust tagavate, diskrimineerimist pärssivate seaduste käsitlemiseks. Kõige sagedamini kritiseerivad kväärid seadustega kindlaks määratud konstruktsioone, nagu sooneutraalne monogaamne abielu, lapsendamisoigus või sõjaväes osalemine.

Ida-Euroopas mõjub selline positsioon küllalt võõrikuna, nagu on kirjutanud poola sotsioloogid Robert Kulpa ja Joanna Mizielińska. Ida-Euroopas pole võrdsed õigused abielluda või teised võrdsed kohtlemise seadused veel jõusunud ega juurdunud (Kulpa 2008, 1). Võrdsed õigused loovad pinnase emantsipeerunud krii-

tikale. Niisiis kerkibki oluline küsimus: kas on võimalik teha mitte-identiteedipõhist poliitikat, st. lääne kväärteooria probleeme juba arvestavat poliitikat, esmalt läbi käimata tugeva identiteedipoliitika võidukäiku, mis sõnastaks ja kaitseks laiemalt ja põhjalikumalt ühe grupi (praegusel juhul seksuaalvähemuste) vähemtuntuid identiteete? (Kulpa, Mizielińska 2011, 18)

Robert Kulpa on kirjutanud, et üha enam nähakse Kesk- ja Ida-Euroopas spetsiifilise homfoobse diskursuse laienemist, nt. Poolas, Lätis ja Venemaal on *Pride*'id ehk gei aumarsid korduvalt ära keelatud või neid vägivaldselt rünnatud (Kulpa, Mizielinska 2011, 1). Siinkohal tuleb veel tähele panna, kuidas neis riikides homoseksuaalsust tavaliselt käsitletakse perekonna ja rahvuse kontekstis. Nagu selgub Darja Davidova raportist Leedu avalike diskussioonide kohta esimese *Pride*'i järel 2010. aastal, on „homfoobia ja homoseksuaalsus rahvusidentiteedi kontekstis kõige sagedamini arutletud teema LGBT valdkonnas. Selles kontekstis on homfoobia identne äärmusliku rahvusliku ideoloogiaga“ (Davidova 2012, 26). Davidova sõnul nähakse homoseksuaalsust Leedus ohuna moraalsele väärtustele, „neutraalset või positiivset teavet leedu LGBT inimestest peaaegu ei levi [...] ning LGBT kogukonna hääled ja arvamused on harva esindatud“ (Davidova 2012, 10).

Selle põhjal võib järeldada, et erinevates riikides toimub emantsipatsioon erinevalt. Me ei saa Lääne arenguid tõlkida teistesse situatsioonidesse, riskimata kultuurispetsiifiliste eripärade märkamata jätmisega (Mizielińska 2011, 102). Niisiis ka mitte-lääne kultuurides võib kväär olla vastuoluline silt, mis tõestab veel kord, miks kväär ei saa olla kõiki rahuldav katustermin, mida teoreetikud ja aktivistid on otsinud, ning miks tasub kultuurispetsiifiliselt sõnastada oma terminid (Butler 1992, 2). Kväär on igal pool suurlinnastunud subkultuur, mis maakohtades ja väikelinnades erilist auväarsust ei pälvi. Ida-Euroopas veel selliseid suurlinnu

pole, kus radikaalne kväärsubkultuur iseseisvat poliitilist jõudu omaks.

Praegune poliitiline õhustik tagab Ida-Euroopas nähtavuse nn. assimileerimis-altile seksuaalvähemuste diskursusele, mis end varmalt normi nõuetega sobitada püüab. Seksuaalvähemuste tavalise ühiskonna osana kujutamine laieneb ka sinsele kunstipraktikale. Ida-Euroopas võib nn. assimileerivat diskursust iseloomustada ühelt poolt võitlusena homfoobia vastu kohalikus meedias, toetudes Euroopa Liidu direktiivide võrdõiguslikkuse põhimõtetele, ja teisalt direktiivide pidevale võimetusele teostuda (nt. Eestis ei rakendu vihakõnevastane seadus, kuna põhiseaduses sätestatud sõnabadius on alati suurema õigusjõuga). Paljudel on nn. „uusi“ vähemusi (aastatel 1945–1989 ei olnud Nõukogude Liidus ega sotsialismimaades huvigruppe, nagu geid või immigrandid) raske aktsepteerida, mistõttu on näiteks poolakad end amoraalse Euroopa Liidu viimaseks moraalsuse kantsiks nimetanud (Mizielińska 2011, 87; Davidova 2012, 25).

Teisest küljest väidavad mõned Kesk- ja Ida-Euroopa autorid, et anglo-ameerikalik Lääs ootab Idast vaid kurbi vägivalda ja homfoobia lugusid ega ole huvitatud sellest, et postsotsialistlikud maad leiaksid teistsuguseid võimalusi homfoobia vastu võitlemiseks või teoretiseeriks abstraktsemate probleemide üle kui igapäevapoliitika (Mizielińska 2011, 93). Olukorras, kus lääneriigid on tihtilugu Ida-Euroopa riikide sooküsimusi lahkavate uuringute rahastajaks, võib tellija huvipuudus teha alternatiivsete lahenduste leidmise keerulisemaks. Ent nagu on kirjutanud Michael O'Rourke, ühendab kõiki kväärteoreetikuid üleilmset üha leviv usk eetilise-poliitilise muutusse ning uude demokraatiasse, nii et vastandus Ida ja Lääne vahel pole nii täielik kui esmapilgul tunduda võib (O'Rourke 2005).

Lisaks seksuaalvähemuste poliitiliste situatsioonide analüüsidele lähtusin oma uurimistöös esteetikat ja eetikat koos käsitlevatest

teooriatest. Olulisemateks autoriteks kujunesid Jacques Rancière ja José Ésteban Muñoz, kes on kirjeldanud disidentifikatsiooni või eesti keeles *teooriat identiftseerimisest sobimatuse kaudu*. Sellise identiteedilooma aateks on luua ümbritsevat konstruktiivset kriitika abil, luua vastanduste sõnastamise asemel alternatiivne tegelikkus (Muñoz 1999, ix). Disidentiftseerivat tegelikkust võib kirjeldada praeguses kontekstis kunsti „dissensusliku kogukonnana“, mis kujundab ümber meelelise jagatud kogemuse (Rancière 2011, 107). Sobimatuse kaudu enese mõtestamine toimub ida-euroopa kväärvoolus samamoodi nagu mujalgi, ent samal ajal lisanud veel identiftseerimine läänest erinevana.

Selles uurimistöös on mind oluliselt mõjutanud ka Eve Kosofsky Sedgwicki kriitika tugeva afekti teooria suhtes, mis tõukub Melanie Kleini tugeva ja nõrga afekti teooriast. Tugeva afekti kutsus esile hirmutamise alandamisega, nt. meedia kõiki homoseksuaale hukkamõistvad spekulatsioonid mõne avaliku elu tegelase homoseksuaalsuse üle. Kleini ideedel on pike-malt peatunud ka Brown, Rancière ja Muñoz, kes on sõnastanud LGBT-diskussioonidega dünaamilisemalt sobiva *nõrga teooria* kontseptsiooni, mis pakub omamoodi reparatiivse või parandusliku lähenemismeetodi ebameeldivatele olukordadele (Kosofsky Sedgwick 2014). Nõrk teooria teadvustab inimese haavatavat positsiooni ning sestap püütakse selle abil toimida strateegiliselt võimalikult tõhusalt ehk energiasäästlikult.

Leidsin oma uurimistöös seisukohast sobivaima nõrga teooria käsitluse Gavin Browni esseest „Thinking Beyond Homonormativity“ (2009). Analüüsidest kapitalistlike tarbimisharjumusi, kritiseerib Brown pealtnäha radikaalkvääride põlgust assimileeriva geipoliitika vastu. Samas pole keegi tõestanud, et ühiskonda end tetrisena assimileerivad geid tõepoolest kapitalistliku korruga rohkem nõustuvad kui anti-kapitalistidest kväärid (Brown 2009, 149). Nii pakub Brown meile kaasavama võrdleva

analüüsi võimaluse kui radikaalne kväärkriitika või normaalsuse poole püüdlev vähemuspoliitika, kaotamata skepsist oma materjali vastu.

Vastu karva lugemise „Queer kleepekavihik“

Claire Colebrooki sõnul on „kväärteooria suures osas mobiliseeritud heteroseksuaalse iha kanooniliste piltide ütelugemisele, et näidata ebastabiilsuse, kõrvalekallete ja liikuvuse hetki“ (Colebrook 2009, 21). See on parim viis kirjeldamiseks „Queer kleepekavihik“ (edaspidi QK), mille koostasid küllalt tunnustatud eesti kunstnikud Anna-Stina Treumund ja Jaanus Samma, kelle kummagi kunstipraktika keskendub homoseksuaalsuse esteetika loomisele. Treumund on tuntud eelkõige lesbidest kõnelevat visuaalkultuuri loova fotokunsti poolest. Jaanus Samma seab geide subkultuure käsitledes esmaseks mehe seksuaalsuse kui sellise. Anna-Stina Treumundi loomingut on põhjalikult käsitlenud Redi Koobak doktoriväitekirjas „Whirling Stories: Postsocialist Feminist Imaginaries and the Visual Arts“ ning Jaanus Samma loomingut põhjalikumalt käsitlev kataloog ilmub Veneetsia biennaali Eesti paviljoni näituse raames 2015. aasta mais. Vaadeldavat kogumikku koostama asudes palusid Treumund ja Samma oma sõpradelt Eesti LGBT kogukonnast kujundada kväärkleepekad, täpsustamata, mida see termin tähendab.

QK on lisaks kunstiobjektile rohujuuretasandi aktivism, mis teadlikult „lihtsalt“ mängib kväär olemisega (ingl. k. *queerness*), järgides mingil määral Skandinaavia moodi, kus kväär on olnud mõnda aega trend (Rosenberg 2008). QK võis püüda kvääri Eestisse infiltreerida moena ehk osana tarbimiskultuurist samal ajal sellist lähenemist sisuliselt küsimärgi alla seades. QK-s kasutatakse värvilisi pilte, artikleerimata ühest poliitilist seisukohta. Nii viisi järgib kogumik kvääri iseloomustavat efemeerset loogikat, millele on omane tähenduste pal-

jusus. See projekt on järgmiste analüüsiojektidega võrreldes ehk tõesti vähem ambitsioonikas, ent nõrgast teooriast lähtudes on sellistel ettevõtmistel vähemustele kõige reparatiivsem mõju, kuna asjaosalistele pakub see võimalikult palju rõõmu.

QK kleepekad on tehtud ühekordseks kasutamiseks, neid saab lihtsalt eemaldada, aga samas pakuvad nad võimalust luua endale sobivat visuaalset maailma. QK annab ülevaate, kuidas läänes levinud kväärmõisteid Eesti kultuuriruumi lõimida (Põldsam 2012). QK loob visuaalmaterjali, mis läheneb Eestile kväärteoreetiliste ja -aktivistlike vahenditega, nt. vastukarva lugemine, statistika visualiseerimine, kollaažide abil piltide ja lausete „kväärimine“ ning ameerika LGBT-aktivismi sümbolite kättesaadavaks tegemine, nt. roosad kolmnurgad, üksarvikud, vikerkaared ja punased lindid, mis kõik tähistavad erinevaid ajajärke kvääraktivismi ajaloos.

QK toimib kui kvääri arhiiv, mille eesmärk on muuta vähemuse nägu nii, et tekkida saavad uued identiteedid. Näiteks võib kleepekakogu omanik mängida ka enese identiteediga nii vabalt, kui kleepekad lubavad. Sellise identiteediloo vahendite sõnastamise ja nähtavaks tegemise eesmärk on „autsaiderist“ vähemusele tekitada muidu küllalt ebataoline kuuluvustunne, nagu on välja toonud Robert Kulpa (Kulpa 2008, 31). Samas sarnaneb QK lääne feministlikus subkultuuris levinud *fanzine*'idele. Kogumik ilmus vaid mõned nädalad pärast filmi „Community Action Center“ linastust, mille tegijad olid aktiivsed kaasautorid kväärfeministlikule *fanzine*'ile LTTR (lttr.org), mis pakkus lisaks feministliku kunsti *hommage*'idele kväärpositsioonilt loodud kunstiteoseid ja lugusid.

Pawel Leszkowiczi utopiad

Pawel Leszkowiczi kuraatoriideed peegeldavad Poola poliitilist olukorda, kus võrdsed õigused ei laiene seksuaalvähemustele ja

homofobia on küllalt aktsepteeritud. Sellises situatsioonis on visuaalkultuur mänginud olulist rolli seksuaalsuse ja võrdõiguslikkuse teemaliste debattide pidamisel avalikus ruumis. Lisaks Poolale on samasuguseid trende võimalik märgata kõigis Ida-Euroopa riikides² (Leszkowicz 2006, 142). Kõigil Leszkowiczi näitustel on geiaktivistlik eesmärk seljatada patriarhaat ning seega on tema olulisim eesmärk suunata publikut vaatama Euroopa Liidu võrdõiguslikkuse direktiividele alt üles, stigmatiseerima homofobiat ning looma „ uut vähem piinlikku Poolat, kus mehed pole legendaarselt ebastiilsed“ (Leszkowicz 2009, 5, 12).

Kõigis postsotsialistlikes Ida-Euroopa riikides on tõstnud pead rahvuslus, mis on leidnud väljundi erinevates organisatsioonides, mille nimetused kõlavad sarnaselt, nagu Rahvuslik Pere Liit või Seadus ja Võim Poolas. Sellised parteid või grupeeringud kasutavad tavaliselt Sara Ahmedi kirjeldatud armastuse ja hoolimise retoorikat, mille varjus suunatakse viha erinevate vähemuste vastu (Ahmed 2004, 122), nt. Eestis on SA Perekonna ja Traditsioonide Kaitseks asunud tuumikperekonna ideaali säilitamise nimel võitlusse homoseksuaalsuse vastu, jutlustades selle demoraliseerivast mõjust ja nõudes selle kõrvaldamist. Üldistavalt võib väita, et sellised grupeeringud seisavad rahvuse ja soorollide (naine kui lapsekandja ja mees kui rahateenija) reprodutseerimise eest, mis on retooriliselt sobilik traditsiooniliste kristlike väärtustega.

Selles kontekstis püüab Pawel Leszkowicz heteronormatiivsele korrale vastu astuda. Esmalt eksponeerides poola meeserootilist kunstiajalugu, raamistades seda anglo-ameerika aiasi-vastase aktivismi tuules levinud gei- ja lesbiaktivistlike nähtavust suurendavate strateegiate ajalooga (Leszkowicz 2011, 19). Teisalt ei püüa Leszkowicz oma loomingus valitsevaid homofobseid struktuure empaatiliselt sügavuti mõista, vaid juhib tähelepanu seksuaalvähemuste konfliktile religioosete ja poliitiliste

radikaalidega. „Sotsioloogilised uuringud Poola usklikkuse kohta näitavad, et suur osa poolakatest tunnistavad religioosset uskumusi ja õpetusi valikuliselt“ ning sugugi mitte kõik poolakad ei pea religiooni oma igapäevaelu olulismaks kompassiks (Kulpa 2008, 19).

Seega võib mõningaid Leszkowiczi välja toodud konflikte vaadelda isegi liialdustena, kuna ka religioosset äärmuslased on vähemus, kes sarnaselt seksuaalvähemustega võitlevad oma nähtavuse eest Poolas. Kokkuvõttes kasutab Leszkowicz mõistet „*queer*“, nagu mitmed teisedki kunstnikud üle maailma, seksuaalvähemusi tähistava katusterminina, pakkudes lisaks välja „intiimse demokraatia“ kontseptsiooni, mis võrdsustab homo- ja heteroseksuaalid³ (Leszkowicz 2011, 7–10).

Samal ajal keskendub Leszkowicz oma kuraatoripraktikas tihti homofoobsete konfliktide reflekteerimisele, näidates geisid ohvritena. Ta suunab tähelepanu asjaolule, et kuigi Poola kuulub Euroopa Liitu, ei ole riik diskrimineerimisvastaseid seadusi rakendanud ning sestap on Poola „alaarenenud“ ning peaks rohkem püüdlema läänelikkuse poole (Leszkowicz 2006). Merje Kuusi sõnul seisneb probleem nn. „lääneks saamisega“ selles, et Lääne silmis on see saamine lõputu, sest Ida-Euroopa pole kunagi olnud ei arenenud ega arengumaa (Kuus 2004, 475, 477, 483). Samas on Ida-Euroopas pärast 1989. aastat valitsenud skisofreeniline olukord, kus ühelt poolt suhtutakse lääne väärtustesse alati skeptiliselt, kuid samas püütakse olla kahtlemata osa Läänest (Kulpa 2008, 28).

Mõnes mõttes toetab assimileeruva aja- loonarratiivi läbikäimist asjaolu, et praegu Ida-Euroopas olulised rahvusluse ja rassismi probleemid olid suuremates lääneriikides, nagu Saksamaa, USA, Prantsusmaa ja Inglismaa, aktuaalsed kohe pärast II maailmasõda. Postsotsialistliku bloki riikides võib alles nüüd, 50 aastat hiljem lõpuks end defineerida vaba rahvana vaba turu olemasolu kaudu (Kulpa 2008, 5). Uued natsionalistlikud ideaalid Ida-Euroo-

pas pärinevad rahvuslikust liikumisest, kus on suur rõhk tuumikperekonnal ja etniliselt n.-ö. puhtal rahval. See on segatud vastumeelsusega kõige vastu, mis vähegi meenutab nõukogude aja tühja võrdsusretoorikat. Sealhulgas tekitab teravat vastumeelsust näiteks naiste emantsipatsiooni teema, sest sama retoorikat kasutades pandi Nõukogude Liidus naised ja mehed tegema sama tööd, maksti naistele vähem raha ja jäeti naiste hoolde kõik majapidamistööd ja lastekasvatamine (Leszkowicz 2006, 155). Selle tulemusena ei mõistagi idaeurooplased võrdõiguslikkuse printsiipi samamoodi nagu lääne inimesed (Leszkowicz 2006, 155), kelle jaoks on soolise ja etnilise emantsipatsiooni tähendus kujunenud läänest erinevalt ning kus nii abordi- kui ka naiste tööle käimise õigused on värskemad ja vastavad diskussioonid seotud üldiselt teistsuguste ajalooliste debattidega.

Peamine kriitika Leszkowiczi näitustele võiks olla, et hoolimata reparatiivse homoerootilise ruumi loomisest pealtnäha võimatus keskkonnas, kaotab ta praktika oma austusväärse eesmärgi, keskendudes vaid mehe homoerootilisele kujutamisel kvääri paljutähendusliku lipu all. Ta ei võitle kuigivõrd naiste ja transsooliste nähtavuse eest ega problematiseeri iluideaale, mis lähtuvad rassist, vanusest või kehakujust. Teisalt põhjendab ta väga õigesti, et valget meest kujutav homoerootika on nn. tavainimesele kõige segadustekitavam, samas kui lesbilisuse representatsioonid on laiatarbe pornotööstuses tavalised ja transsoolisust nähakse ravitava haigusena⁴ (Leszkowicz 2006, 155). Ta tõrjub etteheitide vähese kriitilisuse kohta ning põhjendab noorte idealiseeritud kehade eksponeerimist, väites, et need sümboliseerivad „Poola uue demokraatia mehelikkuse liikide noorust“, mida „esitatakse kui objekti või kui erootilist, majanduslikku kostüümi, mis on paisatud paljudesse rollidesse ja identiteetidesse ning on seega vabastatud [vanade normide kütkeist]“ (Leszkowicz 2009, 33).

Leszkowiczi näitused täidavad olulist rolli, pakkudes homoseksuaalsetele meestele visuaalset identiteeti poola mehelikkuse kõrval ning tõstades küsimuse, kas homoseksuaalsus ikka on tolereerimatu. Leszkowicz tahab rõhutada, et lesbid ja geid on peamiselt samasugused nagu kõik teisedki inimesed – kõigil on eluõigus, sest seksuaalsus on vaid esteetiline väärtus (Kemp 2009, 5). Kuigi ta väidab, et uus demokraatlik mehelikkus on visuaalselt nauditav, ühiskondlikult emantsipeerunud ja avatud naiselikkusel, kuna erootikat peetakse enamasti naiselikuks, redutseerib ta naiselikkuse vaid meigi kandmisele ja heas füüsilises vormis püsimisele, viitamata kordagi sotsiaalpoliitilisele võrdsusele naiste ja meeste staatuse vahel ega sea küsimuse alla kodutoid, mida naised ja mehed n.-ö. tavaliselt teevad (Leszkowicz 2009, 17, 33).

Olgugi et Leszkowiczi eesmärgid on võrdõiguslikkuse poole pürgivad, võtab ta oma kuraatoritööd selgitades üsna robustseid seisukohti, viidates oma näitustele kui revolutsioonile Poolas. Tegelikult on Poola kunstis ka seksi vähem normeerivaid kunstipraktikaid, mis käsitlevad seksi mängulisemana ega vaata BDSM-i pelgalt perverssusena, nagu Leszkowicz seda tegema kipub (Leszkowicz 2011, 5; 2006, 145). Võib öelda, et Leszkowiczi autoripositsioon flirdib samuti klišeedega: ta representeerib hirmutatavat geid, kes tahab, et kõik heteroseksuaalsed mehed oleks tema maitse järgi, ning kõik, mida ta puudutab on otsekohe geilik (Leszkowicz 2011, 5). Samas ei erine ta niiviisi kuidagi paranoiat ja hirmu külvavatest kristlikest äärmuslastest, sest ta ei loo n.-ö. rahumeelset reaalspoliitilist alternatiivi, vaid geierootilisi näituseid, mis pakuvad antiiksete iluideaalide lembeliste silmarõõmu.

Queer-immigrant Ana Hoffner

Kontrastiks kahele eelmisele näitele analüüsin Ana Hoffneri kahte *performance*'it: „Movement. Privatized.“ (2009) („Liikumine.

Privatiseeritud.“) ja „I'm too Sad to Tell You, Bosnian Girl“ (2010) („Mul on liiga kurb sulle öelda, Bosnia tüdruk“). Hoffner kritiseerib oma kunstiloomingus normatiivsust ja neoliberaalset kapitalistlikku ühiskonda, mida omakorda võib käsitleda ülalmainitud Gavin Browni järges nõrga ja tugeva teooria positsiooni analüüsi abil. Kui paljud end feministiks või kvääriks tituleerinud ida-euroopa kunstnikud ei kipu põhjalikult süüvima lääne päritolu soo üle teoretiseerivatesse diskussioonidesse, siis Hoffneri praktika on sügavalt läbi imbinud lääne radikaalsest *queer*-teoriast, nt. jälgides Judith/Jack Halberstami sõnastatud anti-sotsiaalse pöörde kontseptsiooni kväärteoorias (Halberstam 2008, 154).

Anti-sotsiaalse või asotsiaalse pöörde kväärteooria ei püüa enam viisakalt ja mõistvalt repressioone ära kannatada, vaid lööb diskrimineerijat täie jõuga vastu. Asotsiaalse pöörde ideed on lisaks Halberstamile käsitlenud Lee Edelman raamatus „No Future. Queer Theory and the Death Drive“ (Duke 2004). Autorid võtavad omaks kaua ja tihti vägivaldselt esitatud homofoobse etteheite, et seksuaalvähemused tõepoolest ei ole reproduktiivsetes heteronormatiivi taastootvates suhetes ning väga paljud sellises kontekstis kväärkogukonnaks peetavad geid on surnud aidi, mis on muutunud geisubkultuuri ja -ajaloo teadvustatud osaks. Kui enamjaolt on neid fakte esitatud halvustavalt, siis asotsiaalse pöörde kväärid loovad jõupositsiooni, millelt solvajaid vastu solvata.

Ana Hoffner (endine Prvulovič) on Serbiast, kunagisest Jugoslaaviast pärit kunstnik, kes elab 1989. aastast Viinis (Hoffner, Uzbuna). Hoffner viljeleb postkontseptualistlikku kunsti ning on seadnud enda loominguks eesmärgiks leida *queer*-performatiivsuse väljendamiseks poliitiliselt võimalikult kõnekas vorm (Hoffner 2010). *Queer* on tema jaoks kasulik töövahend, mille abil luua radikaalpoliitilisi kunstiteoseid, loeng-*performance*'eid. Hoffneri meetod jutustada autobiograafilistest sündmustest, asetades need

laiemasse ühiskonnakriitika konteksti, võimaldab potentsiaalselt dekonstrueerida üldlevinud arusaamad ja suunata vaataja jätku norme nõrga teooria abil ümber mõtestama (Hoffner, Uzbuna).

Hoffneri loomingusse tuli seksuaalvähe-
muste teema 2008. aastal reaktsioonina olukor-
rale, kus „ajakirjanduses ilmunud reportaažid
tugevdasid binaarset opositsiooni barbaarse Ida
ja liberaalse Lääne vahel, kajastades homoofoob-
seid rünnakuid LGBT üritustel Ida-Euroopa
pealinnades“ (Hoffner, Uzbuna). Teisisõnu, kui
QK ja Leszkowicz on püüdnud Ida- ja Lääne-
Euroopa *queer*-kultuure sünkroniseerida, siis
Hoffner tahab erinevusi säilitada ja väärtustada.
Ta toob näitena Serbia (feministliku ja LGBT
liikumisega seotud) kultuurifestivali „Punane
koit“, mida rahastavad Hollandi võrdõiguslik-
kuse organisatsioon ja Euroopa Liit. See seab
tingimuseks või isegi normiks, et LGBT kogu-
konnad peavad olema MTÜ-d, mis peavad
taastootma lääne *queer*-liikumiste ajalugu, et
„järgi jõuda“ idealiseeritud lääne ajaloo narra-
tiivile, ent seejuures ei pruugita võtta arvesse
Ida-Euroopa ajalooliselt kujunenud sotsiaal-
poliitilist konteksti.

Hoffner näitab, et nii nagu traditsiooniliste
ühiskonnandormidega pealtnäha hästi sobitu-
vad inimesed lubavad endale vähemusgruppide
häbimärgistamist ja vähemuste marginalisee-
rimise kaudu oma jõupositsiooni taastootmist,
toimivad ka Lääne ja Ida suhetes sarnased meh-
hanismid ehk teise nõrkuste kaudu määratakse
oma tugevused. Ebavõrdsete võimustruktuuride
vastukaaluks seab Hoffner kahtluse alla repre-
sentatsioonide struktuurid, jutustades oma elu-
loost kontekstis, kus „migrantide hääled on ena-
masti kas vaigistatud või antakse neile sõna vaid
kui vähemuste esindajatele, kes peavad publikut
informeerima äärealade olemasolust“ (Hoffner,
Uzbuna).

Hoffner kontekstualiseerib alati meetodili-
selt ühe lääne *performance*-kunsti kaanonilise
teose ja nüüdisaegse ida-euroopa (etendus)

kunstiteose oma autobiograafia ja käesoleva
sotsiaalpoliitilise tegelikkusega, nagu ta seda
ise tajub, mõningal määral toetudes sotsiaaltea-
duslikele uuringutele. Sealjuures kasutab ta oma
isiklikku diskursust osana poliitilisest „ülestun-
nistuskultuurist“, mis on muutunud osaks nn.
queer- ja migrandi poliitilisest subjektsusest
(Hoffner 2010). Tema meetod toetub teadlikult
konstruktsioonidele, mis põhinevad *queer*-
teoorial ning sarnanevad mõneti Sara Ahmedi
queer’i definitsioonile: Hoffneri *performance*’id
loovad täiesti uued tähendused, kuid ka nendes
viidatud teoste tähendused n.-ö. lohisevad
kaasa.

Vastavalt anti-sotsiaalsele pöördele *queer*-
teoorias on Hoffner aldis „pöörama ära viisa-
kate vahetuste mugavustsoonist, et võtta tõe-
liselt omaks poliitiline negatiivsus, mis lubab
läbi kukkuda, tekitada segadust, olla vali, talt-
sutamatu, ebaviisakas, kibestunud, anda vastu,
väljendada oma arvamust, segada, tappa, šokee-
rida, põrmustada ja teha kõiki pisut vähem
õnnelikuks“ (Halberstam 2008, 154). Sellised
hariduslikud püüdlused on tõesti pigem eba-
meeldivad konventsionaalse esteetika raames,
ent ka tema sõnum, et marginaliseeritud in-
imestel „on õigus elada vägivaldahirmuta“ on
paraku ebakonventsionaalne (Kemp 2009, 9).

Performance’is „Movement. Privatized.“
kombineerib Hoffner Bruce Naumani video-
performance’i „Walking in an Exaggerated
Manner around the Perimeters of a Square“
(1970), kus kunstnik kõnnib mööda oma atel-
jee põrandale joonistatud ruudu külgi, ning
Oleg Kuliku 1990. aastatest tuntud koera-
performance’i, kus kunstnik on alasti ja mängib
koera. Ta jutustab Naumani teose ajaloo, mida
nähti kuuekümnendate lõpu USA-s esteetilis-
protsessina, läänelikku kunsti kaua defineeri-
nud jacksonpollockliku tegevmaali järglasena
(Hoffner 2009).

Hoffner väidab, et reproduktiivne hetero-
seksuaalne subjektiivsus elatub kõrvalekalletest.
Nagu Butler kirjutab, on heteromaailm alati

kvääre vajanud, et heterod saaksid performatiivse jõuga *queer* mitte tunnista neid rõvedalt kõlavate terminitega nimetades ja ise seeläbi „normaalseks“ ehk reproduktiivseks jäädes (Butler 1993, 223). Hoffner kaasab publiku oma kogemusse, karjudes, et pole olemas kodu ega väljapääsu ruudust nüüd, kui piirid on tõesti langenud pärast sotsialistliku idabloki kadumist. Enam pole vahet kodanikel (publikul) ja nende Teisel (kunstnik). Seejärel hakkab Hoffner Kulik-koera mängima. Koer sümboliseerib siin ida-euroopa (vene) naismigrante, kes töötavad koristajate ja seksitöötajatena, kes Hoffneri sõnul on esimese klassi kodanike eksistentsi tingimuseks, kes võivad sellest, et alaväärtustatud lihttoidid teevad Teised. Ruumist lahkudes lisab kunstnik, et publik peaks mõtlema, kes on kõrvalekaldunud mitte-inimesest migrandid ja kes on kodanikud ja peremehed, kellest ta oma etenduses rääkis.

Etenduses „Movement. Privatized.“ püüab kunstnik polemiseerida binaarsete suhete üle (Hoffner, Uzbuna). Ta pöörab tähelepanu migrantide rollidele lääneriikide majanduses ja ühiskonnas ning püüab teisalt oma kunstipraktikas kokku tuua *queer*-teooria ja postkolonialismi mõttevoolu, mis 2009. aastaks kunstis ega akadeemilises kirjanduses veel polnud saavutanud praegust populaarsust Ida-Euroopa kontekstis (Hoffner, Uzbuna), samas kui viimase 30 aasta jooksul on küllalt palju postkolonialistlikke ideid käsitlevaid *performance*’id ja fotosseesid mustanahaliste ajaloost USA-s, nt. Lorna Simpsoni, Coco Fusco teosed. Siin võiks Hoffnerile ette heita vaid seda, et kriitilist olukorda üha täpsemalt sõnastades lõpetab ta sarnaselt Leszkowiczile Ida-Euroopa seisundit enda kasuks ära kasutades, kuna ei paku välja lahendusi (Rancière 2009, 76).

Näib, et „Movement. Privatized.“ oli küsimus, millele „Mul on liiga kahju sulle öelda, Bosnia tüdruk“ vastab. Selles etenduses pannakse kokku hollandi kunstnik Bas Jan Aderi *performance* „Mul on liiga kahju sulle öelda“

(1971) ja bosnia kunstniku Šejla Kamerići poster „Bosnia tüdruk“ (2003). Etenduses „Mul on liiga kahju...“ püüab Hoffner ennast reflekteerida, etendades etendust etendamisest, kus kunstnik on korruga lavastaja ja näitleja, objekt ja subjekt (Hoffner 2010b). Hoffner ei lase Aderi pisaratel jääda apoliitiliseks formaalsuseks ise neid kaamera ees 40 aastat hiljem taas esile manades. Etenduse olulisim väide on, et videos nähtud pisarad ei kuulu Hoffnerile, vaid on tsitaat.⁵ Hoffner väidab, et terve ühiskond järgib stsenaariumit, mis omakorda dikteerib iga indiviidi ülesehituse tingimused. Ta märgib, et pisarad „on osa kunsti tegemisest, mis samal ajal muutub igapäevaseks tegevuseks, isegi eelistatavaks käitumiseks, allutamismeetodiks ja sentimentaalselt funktsioneerivate subjektide loomiseks“.

Rääkides surmast, võtab Hoffner taskust püstoli ja sihhib enda oimukohta samal ajal naeratades ja jutustades, et ta pole olnud nutmiseks võimeline sellest ajast, kui temast sai migrant. Pisarate valamise asemel on ta pidanud üle elama lõputut rassismi, mis kõige nähtavamal kujul on meedias ja tänavatel, kus migrante tihti healuriikidesse tungimise pärast alavääristatakse. Need Teised on kujutatud mittenauditavatenä, kelle tundeid ei võeta arvesse, nii et Teised muutuvadki ammendamatuks kiusamise objektiks, nagu Hoffner oma etenduses välja röögib.

Lõpuks istub Hoffner maha ja näitab ekraanil kollaaži nutvast endast ja Kamerići autoportree plakatist, kus tsiteerib Potokari sõjaväekasarmust leitud teksti „Hambutu, vuntsidega, haiseb sita järgi – Bosnia tüdruk“, mille oli kirjutanud tundmatu hollandi sõdur 1994. või 1995. aastal, kui Kuninglikud Hollandi Sõjaväeosad vastutasid Bosnia ja Hertsegoviinas Srebrenica turvatsooni kaitse eest 1992.–1995. aastal osana NATO rahuvalve missioonist UNPROFOR (Hoffner 2010b). Hoffner valis Kamerići teose, kuna see artikleerib võimusuhteid ekstreemses olukorras, mille eest vastutavad koos tahes-

tahtmata kõik inimesed enne ja pärast (Hoffner 2010b).

Kokkuvõttes võime vaadata Hoffneri ühendamiste akte nendes etendustes reparatiivsetena: ta muudab Bas Jan Aderi pisarad kaastunde väljendamiseks kõigi Srebrenica genotsiidis ja kasarmutes aset leidnud brutaalsustes kannatanutele. Nõnda näitab ta ühelt poolt, kuivõrd abitud need pisarad tegelikult on. Teisalt pakub aga välja, et lääne kodaniku tummad pisarad on paremad kui normaliseerivatele regulatsioonidele rõhuv silmakirjalik kaasatundmine „barbaarsete“ idale, mis peaks „progressimeelsele“ healuühiskonnale „järele jõudma“ (Kuus 2004, 483). Naumani ruudu kaudu artikuleerib kunstnik ühiskonna tervikliku loomuse, kus kõik ühiskonnaliikmed on üksteise olemise eeltingimuseks ning väärivad seega austust.

*

Kõik kolm analüüsitud juhtumit loovad vahendeid disidentifikatsiooniks. Kui kleepekavihik teeb seda vaid kogukonna lõbuks, lootmata suuremat disidentifikatsiooni efekti kui mõningane enese määratlemine lääne peegeldusena, siis Leszkowiczi ja Hoffneri praktika eesmärk on retooriline veenmine. Kuigi Rancière sõnul on iga „estetiiline efekt [...] algselt disidentifikatsioon“, siis emantsipatsiooni ei saa ette planeerida teadlikkuse suurendamisega (Rancière 2009, 59, 72–73, 75–76). Kuigi Hoffneri kunst pakatab teooriatest ja meetodikast, vastandub tema töö üsna tugevalt Leszkowiczi praktikale: Hoffner teadlikult ei kõneta vähemusi „normaalsete inimestena“, vaid seab lähtepunktiks, et „normaalne“ saab üldse eksisteerida ainult teisesusele vastandudes ja seda kaugemale perifeeriatesse lükates (Hoffner 2010b).

Leszkowicz katsetab kvääraktivismi Poola kontekstis, mis pole ajaloolise konteksti ühildamatuse pärast alati võimalik (Leszkowicz 2009, 3). Hoffneri esteetika on teadlikult ebanauditav viisil, nagu tema kaitstavad vähemused on

muudetud mittenauditavateks (Hoffner 2010b). Hoffner rõhub negatiivsusele, külvates publiku seas paranoiat. Sarnast paranoia sümptomit kannab ka Pawel Leszkowiczi looming, samas kui „Queer kleepekavihiku“ lähtepunkt on nn. nõrk teooria, mis ei püüa enam muuta kogu maailma, vaid leida alternatiivseid lahendusi ületamiseks inimestevahelist ebavõrdsust.

Kõik artiklis käsitletud juhtumiuuringud kinnitavad, et võib-olla just tänu sellele, et maailmas eksisteerivad korraga erinevad tegelikused ja ideaalid, on kellegi emantsipatsiooni võimalu standardiseerida. Ehk Euroopa Liidu seaduste ja põhimõtete abil ei ole võimalik saavutada indiviidis võrdse kohtlemise taju, see peab tulema inimese seest, kes peab süvitsi mõistma inimestevahelist vastastikust sõltuvust.

Märkused

- 1 Käesolev artikkel on eestindatud ja täiendatud versioon Goldsmiths College'is 2012. aastal kaitsitud magistritööst „Queer Art Practices in Eastern Europe“ ning põhineb samanimelisel ettekandel konverentsil „Soouringud Eestis: hetkeseis ja arengud“ Eesti Kirjandusmuuseumis, 3.–4. oktoobril 2013.
- 2 Vt. kampaaniat „Erinevus rikastab“ Eestis 2010–2012 ning 2012. aasta Balti *Pride*'i kampaaniat Lätis.
- 3 Soovin tänada Pawel Leszkowiczi, kes jagas minuga teksti enne selle avaldamist.
- 4 Kõige tavalisemad vähemusi kaitsevad seadused Kesk- ja Ida-Euroopas kaitsevad transsooliste tervist ja identiteeti.
- 5 Sarnaste struktuuride ja eesmärkidega teoseid, kus näitlikustatakse kultuuri ja emotsioonide väljaelamise viiside omavahelist suhet, on loonud ka Sharon Hayes, Antonia Baehr ja Renate Lorenz koos Pauline Boudryga.

Kirjandus

- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge, Edinburgh University Press, New York.
- Blagojević, J. (2011). Between Walls: Provincialism, Human Rights, Sexualities and Serbian Public Discourses on EU Integration. In Kulpa, R.; Mizelińska, J. (eds.), *De-Centring Western Sexualities*. Ashgate, London, 27–41.
- Braidotti, R. (2006). Ethics of Becoming Imperceptible in Deleuze and Philosophy. In Boundas, C. (ed.), *Deleuze and Queer Theory*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Brown, G. (2009). Thinking Beyond Homonormativity. *Environment and Planning*, 41, 1496–1510.
- Butler, J. (1992). *The Body You Want: An Interview with Judith Butler* by L. Segal, P. Osborne. *Artforum*, 31, (3), 82–89.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter*. Routledge, London.
- Colebrook, C. (2009). On the Very Possibility of Queer Theory. In Nigianni, C.; Storr, M. (eds.), *Deleuze and Queer Theory*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 11–23.
- Davydova, D. (2012). Fragmented Subjects: The Changing Face of the Lithuanian LGBT Community in Public Discourse. In *Changing Faces*. LGL Vilnius, 9–62.
- Edelman, L. (2004). *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press, New York.
- Halberstam, J. (2008). The Anti-Social Turn in Queer Studies. *Graduate Journal of Social Science*, 5, (2), 140–156.
- Kemp, J. (2009). Queer Past, Queer Present, Queer Future. *Graduate Journal of Social Science*, 6, 3–23.
- Kosofsky Sedgwick, E. (2014). Paranoiline ja reparaatiivne lugemine ehk sa oled nii paranoiline, et arvad tõenäoliselt, nagu käiks see essee sinu kohta. Rmt-s Põldsam, R. (toim.), *Kõhe tunne?! Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus*, Tallinn.
- Kulpa, R. *Western Eye for the “Homophobic Guys”: Documentaries about Central and Eastern Europe* (käikiri).
- Kulpa, R. (2008). Western Theories, Queer Possibilities, Polish Reality. Or, Do We Need Queer Political Theory? *Identities: Journal for Politics, Gender and Culture*, 13, 9–36.
- Kulpa, R.; Mizelińska, J. (2011). *Contemporary Peripheries: Queer Studies, Circulation of Knowledge and East/West Divide*. In Kulpa, R.; Mizelińska, J. (eds.), *De-Centring Western Sexualities*. Ashgate, London, 11–25.
- Kuus, M. (2004). Europe's Eastern Enlargement and the Re-Inscription of Otherness in East-Central Europe. *Progress in Human Geography*, 28, (4), 472–489.
- Leszkowicz, P. (2006). *Love and Democracy*. „Laznia“ Center for Contemporary Art, Laznia.
- Leszkowicz, P. (2009). *Vogue*. „Laznia“ Center for Contemporary Art, Laznia.
- Leszkowicz, P. (2011). *The Power of Queer Curating* (käikiri).
- Leszkowicz, P. (2006). *Queer Story of Polish art and subjectivity*. <http://www.artmargins.com/index.php/archive/163-the-queer-story-of-polish-art-and-subjectivity->
- Mizelińska, J. (2011). *Travelling Ideas, Travelling Times: On the Temporalities of LGBT and Queer Politics in Poland and the „West“*. In Kulpa, R.; Mizelińska, J. (eds.), *De-Centring Western Sexualities*. Ashgate, London, 85–105.
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- O'Rourke, M. (2005). *Queer Theory's Loss*. *SQS*, 2006/2, 22–47.
- Põldsam, R. (2012). *Queer kleepekavihik*. Rmt-s Argus, M. (koos.), *LIFT11: üksteist suvist hetke: linnainstallatsioonide festivali LIFT11 kataloog*. KAOS Arhitektid, Tallinn.
- Rancière, J. (2012). *Poliitilise kunsti paradoksid*. Kangro, M. (tõlk.). *Vikerkaar*, 4, 99–127.
- Rosenberg, T. (2008). *Locally Queer. A Note on the Feminist Genealogy of Queer Theory*. *Graduate Journal of Social Science*, 5, (2), 5–18.
- Hoffner, *biograafia* Uzbusas <http://www.uzbuna.org/en/bio/ana-hoffner>.

Kunstiteosed

- A. Hoffner, „Limitation as (Re)activation of Public Space“, 2010.
- A. Hoffner, „I am too Sad to Tell You, Bosnian Girl“, 2010b.
- A. Hoffner, „Movement. Privatized.“, 2009.