Naisakt nõukogude perioodi kunstis. Varjatud erootika, politiseeritud žest, protofeministlik kujund?[1]

Katrin Kivimaa

Artikli fookuses on 1970.–1980. aastate nõukogude kultuuriruumis valminud kunsti- ja visuaalkultuuri teosed, millel ilmub alasti naisekeha – nii lääne akadeemilise kunstitraditsiooni kui moodsa kunsti armastatumaid kujutisi. Klassikalisest traditsioonist lähtuv aktižanr[2] maalis või skulptuuris, mille näiteid võib eriti stalinismijärgses kunstis leida küllaldaselt, funktsioneerib siinses arutelus siiski eelkõige taustana sellal, kui peamiseks uurimisobjektiks on kunstiuuenduslikud (ja paljudel juhtudel ka sotsiaalselt radikaalsed) praktikad, mida on nimetatud nii põrandaaluseks, mitteametlikuks kui nonkonformistlikuks kunstiks.[3] Rõhuasetus representatsioonianalüüsil lubab kujutava kunsti valdkonda kuuluvaid teoseid kõrvutada näidetega tollasest visuaalkultuurist, näiteks kunstiliste ambitsioonidega fotograafiaga, sellest hoolimata, et fotograafilise teose loomise strateegiad ja nende ühiskondlik funktsioon erinesid vähemalt osaliselt kunstiteose omadest. Kasutades näiteid eesti, läti ja vene kunstist, esitan ma küsimuse, milliseid soolisi kuvandeid toodavad hilisnõukogude perioodil loodud kunstiliselt uuenduslikud ja/või sotsiaalselt radikaalsed avangardteosed ning milline on nende suhe nõukoguliku ja lääneliku sooideoloogiaga. Kuigi artiklis sellel ei peatuta, ei tohiks unustada, et lääne neoavangardist eeskuju ammutavad kohalikud praktikad sündisid ajal, mil Ameerikas ja Lääne-Euroopas kerkis esile feministlik kunst, mille mõjud nõukogude kunstiruumi ei ulatunud.

Sooideoloogia analüüs ja kunstiajalugu

"Igaühele, kes tunneb huvi lääne kunsti vastu, torkab silma naisekeha kujutiste ülekõllus. Enam kui ükski muu teema viitab naisakt "kunstile" [...], see on lääne kultuuri ikoon, tsivilisatsiooni ja eneseteostuse sümbol" (Nead 1992, 1–2). Niimoodi võtab Lynda Nead kokku naisakti tähenduse, mille on loonud kultuuri- ja kunstiajaloo narratiivid ning mida kasutatakse jätkuvalt – olgu siis varjatult või otsesõnu – laiale publikule suunatud populaarses kunstidiskursuses. 1970. aastatel esile kerkinud feministlik kunstiajalugu seadis teiste uurimisküsimuste kõrval fookusesse selle, kuidas lääne kunst on põlistanud mehelikke vaatamisviise ja kandnud edasi patriarhaalse ühiskonna soolisi hierarhiaid. Neadi poolt summeeritud seisukoht iseloomustab (väidetavalt) neutraalset-universalistlikku ehk siis tegelikult igasuguse kunstiloome ideoloogilist lähtealust varjavat lähenemist, mis ei ole vähemalt populaarse diskursusena kuhugi kadunud. Seda hoolimata sellest, et diferentseeritum ja kunsti sotsiaalset toimimist arvestav analüüs on selle jalgealust kõigutanud nii muuseumitöös kui ülevaateajalugudes – s.o. peamistes laiemale publikule suunatud kunstiajalugude konstrueerimise ja esitamise vormides –, akadeemilisest diskursusest rääkimata.

Kriitiliste modernismiuuringute raames on erilist tähelepanu pööratud sellele, kuidas erotiseeritud naisakt funktsioneeris moodsas kunstis mitte ainult meeskunstniku identiteedi või seksuaalsete ja sotsiaalsete hi(rm)ude väljendajana, vaid omandas laiema sümboolse mõõtme – sellest sai modernsuse tähistaja ja modernistliku kultuuri üks peamisi troope (näiteks Duncan 1977/2000; Duncan 1993; Pollock 1992). Sellise feministliku analüüsi fookuses on kunsti tähendusi loov toime, mis ripub ära kunsti sotsiaalsest funktsioonist ning sootsiumi ideoloogilisest maatriksist.

Nendes suhetes vaadeldakse kunstiteost mitte pelgalt autonoomse üksikisiku – (mees) kunstnik-geeniuse – loomingu ja unikaalse eneseväljendusena, vaid representatsiooni lähinguväljana, kus kehtestatakse ja taaskehtestatakse sootsiumis domineerivaid ideoloogilisi tähendusi ja sümboolseid süsteeme või siis püütakse neid ümber lükata ja nende asemele uusi tähendusi, identiteete või suhteid välja pakkuda.

Eesti kontekstis on kunstilise kujutamise ideoloogia(te) analüüs keskendunud enamasti 20. sajandil valminud propaganda- ja ametlikule kunstile: peamiselt nõukogudeaegsele kunstiproduktsioonile, kuid selle kõrval ka 1930. aastate Eesti Vabariigis soositud ametlikule kunstile. Sedasorti uurimusi iseloomustab rõhuasetus vaadeldavate poliitiliste ideoloogiate representeerimisel kas ametlikus tellimuskunstis või muul viisil võimude poolt soositud kunstis ning selles kontekstis on küsimust kujutatu soolisustatud tähenduste kohta püstitatud suhteliselt harva.[4]

Soolisustatud analüüsi nappus pole siiski minu poolt sõnastatud teema puhul suurim takistus, vaid selleks osutub eesti kunstiteaduse distsiplinaarne traditsioon ja sellega kaasnev protsess, mida võiks nimetada valdkondlikuks müüdiloomeks. Öeldu all pean silmas järgmist: eesti kunstiajalugu museaalse ja akadeemilise distsipliinina (nagu ka siinne kunstidiskursus laiemalt) arenes välja rahvusliku eneseteadvuse konstrueerimise, kehtestamise ja alalhoidmise võtmes.[5] See tähendab, et meie kunstiajaloolist teadvust on tugevalt vorminud rahvusluse ja rahvusliku kunsti ideed, mis, tõsi küll, võivad võtta väga erinevaid – ja tihti pigem rahvusvahelisele kui kohalikule toetuvaid – vorme, kuid nende keskne huvipunkt ja toetuspind on ühtviisi rahvuslik identiteet, mis teised uurimiskategooriad ja huvifookused, nagu sugu või klass, reeglina kõrvale surub.

Kuidas suhestub eelöeldu siinse uurimisobjektiga? Siinses artiklis vaatluse alla tuleva nõukogude aegse nonkonformistliku avangardkunsti "erilisuse aurat" ei määratle ainult uuendusmeelse, vaid ka rahvusmeelse kunstidiskursuse eelistused. See tähendab, et Nõukogude Liidu endiste Balti liiduvabariikide avangardkultuuri on rahvusajaloo narratiivis tõlgendatud mitte lihtsalt (nõukogude) võimustruktuuridele ja kunstitraditsioonidele vastanduva avangardina, vaid eelkõige sovetiseerimisele vastandumise ja läände vaatamise kaudu kohaliku kunstikultuuri autonoomia ja eripära (taas)loomisena. Selline tähendus anti avangardsetele kunstipraktikatele loojate, tõlgendajate ja neid toetava professionaalse kultuurikogukonna poolt nende teostamise ajal ja järel ning seda asuti kinnistama perestroika- ja iseseisvusaegsete näituste ja kunstikirjutiste abil. Siinse teemapüstituse seisukohalt tuleks samuti meeles pidada, et rahvusliku avangardi keskset käsitlust ühendab nn. universalistliku vaatega huvipuudus loometegevuses, kujutamises või kunsti hindamises toimivate sooliste hierarhiate analüüsi vastu.

Mõned tähelepanekud "puuduva" kujutise ajaloost

Meie kunstiajaloolises mälus on tugevalt kinnistunud teadmine, et nõukogudeaegses kunstis pärssisid naisakti kujutamist nii kunstile

tehtud ettekirjutused kui laiem ühiskondlik moraal. Alastuse kujutamist ja erootilise alatooniga teoste loomist ning eriti nende eksponeerimist reguleerisid nõukogude kultuuriruumis erinevad mehhanismid, alates kunstnikele kriitikas või parteikõnedes esitatud ettekirjutustest kuni kunstikomisjonide ja ministreeriumipoolse kontrollini välja. Alastuse ja erootika kujutamisega seotud ohte teadvustas 1935. aastal rahvusvahelise kokkuleppe ratifitseerimise tulemusena vastu võetud kriminaalkoodeksi paragrahv, mis keelustas pornograafilise sisuga kirjutiste, kujutiste ja teiste objektide tootmise ja levitamise.[6] See paragrahv, mis kehtis liiduvabariikide kriminaalkoodeksites kuni NSVL-i lagunemiseni, oli sõnastatud suhteliselt üldiselt ega sisaldanud täpsemat pornograafilise materjali definitsiooni, mistõttu seda sai vastavalt poliitilistele vajadustele kitsamalt või laiemalt tõlgendada.[7]

Kõik see ei tähenda, et stalinistlik sotsrealism või hilisem nõukogude kunst oleks aktižanrist (sh. nii alasti mehe- kui naisekeha) kasutamisest täiesti loobunud. Teemat uurinud kunstiteadlased jäävad naisakti kasutuse osas eri positsioonidele: osade silmis jäi aktifiguuri kasutamine marginaalseks ka pärast stalinismi; teised jälle väidavad, et klassikaline aktimaal oli poststalinistlikus nõukogude kunstis peaaegu et normatiivne žanr.[8] Ilmselt seletab erimeelsusi see, milliseid kunstipraktikaid analüüsis silmas peeti: kui idealiseeritud naisakt akadeemilise kõrgkunsti žanrina mahtus nõukogude kunsti piiride sisse, siis nt. estetiseerimata fotograafia või kehakunsti puhul ei saanud varjuda võimude poolt sanktsioneeritud kõrgkunsti kaitsva sildi taha ning neis nähti ohtu nii nõukoguliku moraali kui nõukogude kunsti põhimõtetele. Alasti keha kujutiste tsenseerimine ja kontroll nende kujutusviiside üle ongi üks peamisi põhjusi, miks vastudiskursuste sees hakati naisakti kasutamist seostama kunstniku vaba eneseväljenduse ja visuaalkultuuri demokratiseerumisega.[9] Sellist arusaama toetas erootika ja pornograafia kasutus võimuvastase strateegiana: mitmed dissidentlikud grupid andsid 1960.–1970. aastatel välja pornograafilise sisuga samizdatte, mida mõtestati kui riigivõimu õõnestavat tegevust (Shreeves 1992, 138).

Poststalinistliku nõukogude kunstiloo üks tuntuimaid näiteid akti kujutamisega kaasneda võinud sotsiaalsetest repressioonidest on seotud tänapäeval rahvusvaheliselt tuntud Ukraina fotograafi Boris Mihhailoviga (s. 1938). Mihhailov kaotas 1960. aastatel töökoha tänu sellele, et KGB leidis fotograafi ateljeest tema naist kujutavad aktifotod. Lood loomeinimeste represseerimisest kinnistavad arusaama, et alastuse ja seksualiseeritud keha kujutamine oli nõukogude visuaalkultuuris probleem, teisalt annavad need tunnistust asjaolust, et sellistel kujutistel oli nõukogude kultuuris nii oma avalik, poolavalik kui ka salaelu.

2007. aastal toimus Peterburis Vene Riiklikus Muuseumis näitus "Venus Sovetica", mille raames eksponeeriti nõukogude vene kunstnike teoseid, mille enamik kuulus sotsrealismi stiilinäidete hulka.[10] Peavoolu sotsrealistlikus kunstis oli naisakt kui kunstiline žanr kasutusel, kuigi ametlikult oli selle selgelt erotiseeritud vorm pärsitud. Naisakt tähistas sotsrealistlikus kaanonis eelkõige distsiplineeritud, atleetlikku või reproduktiivselt kasulikku naisekeha. Ometigi leidus ekspositsioonis teoseid, millel naisakti kujutatakse läbi (meeskunstniku) erotiseeriva pilgu. Sedasorti näited toetavad järgmist oletust: n.-ö. lääne-tüüpi erotiseeritud naisekujutise eitus oli tugevaim nõukogude visuaalkultuuris (fotograafias, filmis), samas kui kõrgkunsti puhul oli võimalik jätkata klassikalise naisakti traditsiooni ning enne sotsrealistliku meetodi kehtestamist ja peale selle lõdvenemist ka modernistliku akti traditsiooni. Samuti väidetakse, et sotsrealismi sees lubatud nn. salongiakt toimis erootika kanaliseerimise ideoloogilise vahendina: seksuaalsuse otsene kujutamine võis küll keelatud olla, kuid Erose visuaalne kaanon oli vajalik selleks, et suunata seksuaalenergia riigile kasulikku tootmisesse (Chukrov 2009, 33).

Et mõista erotiseeritud kujundistule nõukogude kultuuriruumis kehtestatud piiranguid, ei piisa pelgast osutusest kunstilise eneseväljenduse allasurumisele, mida ametlik doktriin teostas. Pilguheit vene kultuurilukku selgitab, et seksuaalsuse ja seksualiseeritud keha suhtes väljenduv umbusk oli tavaline juba revolutsioonieelses vene kultuuris, kus seksuaalsusega seonduvaid kinnismõtteid ja moraalset allakäiku peeti spetsiifiliselt läänelikuks probleemiks (Costlow, Sandler, Vowels 1993, 7–8). Selles valguses näib, et nõukogude moraalile omane erootikavastasus, mis saab ametliku doktriini vormi küll vabameelsetele 1920-ndatele järgnenud konservatiivse stalinismi ajal, oli vähemalt osalt mõjutatud tunduvalt varasemast vene identiteedist, mida konstrueeriti läänele vastandumise läbi. Eesti (ja teiste Balti riikide) kultuuriidentiteedi kujunemine seevastu oli tugevalt ja teadlikult seotud lääne kunsti ja kultuuri mõjude ja eeskujudega. Just seda arvesse võttes omandavad akti kujutamine ja erootika nõukogudeaegses eesti kunstis olulise lisatähenduse: lisaks individuaalse loomevabaduse tähistajatena toimivad need ka rahvuslik-antisovetliku kultuuripoliitilise eristumisaktina, mis lõi vastukaaluks nõukoguliku kunsti moraalile teistsugustest ihaldustest tulvil kujundimaailma. See osalt varjatud (siseringile teada looming) ja osalt avalik (näitustele jõudnud) kujundimaailm ammutas inspiratsiooni ja eeskujusid nii ajaloost kui kaasajast – modernistliku kultuuri erootikalembusest ja seksuaalsuse kujutamise ajaloost kuni läänes toimuva seksuaalrevolutsiooni, uute kunstipraktikate ja populaarkultuuri mõjudeni välja.

Ei tohiks unustada, et nõukogude kunsti ja visuaalkultuuri kontekstis toimib naisakt sellise kujundina, mille tähendusväli vastandub avalikus diskursuses eelistatud naise sotsiaalsele kehale. Vastukaaluks naistööliste kujutistele, mis kuulutasid spetsiifiliselt nõukogulikku ideoloogiat ning tähistasid riiklikku soopoliitikat, omandas (vastupanu poole pealt vaadatuna) naisakt riigi poolt kontrollitud avalikule ruumile vastanduva privaatse keha tähenduse. Et seda kuvandit idealiseeriti "tõelise naiselikkuse" tagasitoojana ning individuaalse valiku sümbolina, peegeldab antisovetlikes narratiivides levinud erasfääri – ja samuti sellega seotud traditsioonilise naiselikkuse – mütologiseerimist.

Millised võimalused avanesid uenduslikele naisloojatele olukorras, kus traditsioonilise naiserolli ja seda tähistavate kujutiste, sh. mehe pilgu läbi nähtud naisakti, idealiseerimine seostus antisovetliku vastukultuuriga? Kas tagantjärgi võib leida näiteid, kus ilmnevad püüdlused visualiseerida naiskunstnike endi poolt määratletud subjektsust, mis erineks nii ametlikust sotsiaalse keha diskursusest kui ka traditsioonilisest naiselikkusest? Enne, kui asuda naiskunstnike tööde analüüsi juurde, peaks heitma kiirpilgu tollase eksperimenteeriva ja uendusmeelse avangardkunsti sooideoloogiale. Kelle pilk seda defineeris ja kuidas? Kui ongi võimalik tuvastada nende praktikate domineerivat, s.o. ka naisloojate vaatamis- ja representeerimispraktikat mõjutavat pilku, siis kuidas seostub see domineeriva soolise korralduse või varasema kunstitraditsiooniga?

Naisakt, mehelik seksuaalsus ja kunstniku vabadus

Heteronormatiivse ja meheliku seksuaalsuse väljendused, ükskõik kui piiratud kujul need siis ka avaldusid, ei olnud nõukogude visuaalkultuuris ja kõrgkunstis kunagi täielikult keelatud. "Venus Sovetica" näituse korraldajad juhivad muuseumi veebileheküljel lugejate tähelepanu sellele, et nõukogude kunstis levinud erinevad naisekujud ei väljendanud ainult naiste staatuse muutumist nõukogude riigis, vaid et need edastasid ka "kunstnike traditsioonilist nägemust naisest kui muusast, sensuaalse ilu ja inspiratsiooni allikast". Hoolimata naiskunstnike arvu ja positsiooni tõusust säilis

kõigis rahvuskultuuri kogukondades traditsiooniline kujutelm, et ("suur") kunstnik on mees, keda inspireerib muusa-modell ning see sügavalt juurdunud veendumus ei piiritlenud mitte ainult erootika ja alastuse käsitlemist kunstist ja nende teoste vaatamispraktikaid, vaid kunstimaailma toimemehhanisme laiemalt.

1950. aastate lõpust alanud nõukogude ühiskonna destaliniseerimisega lõdvenes kontroll visuaalkunsti erootilisuse üle, mille tulemusena rehabiliteeriti naisakt žanrina eelkõige traditsioonilises maalis ja skulptuuris. 1960. aastate liberaliseerunud kultuuriõhustikus hakkasid nii mees- kui naiskunstnikud kasutama alasti keha ja erootilist kujundistut aga eksperimenteeriva ja avangardistliku kunsti kontekstis vähemtraditsioonilisel ja piire kompaval moel. Ameerika kunstiajaloolane Jo Anna Isaak on hilisnõukogude ja varast postsovetlikku vene fotokunsti käsitledes juhtinud tähelepanu sellele, et tihti kasutasid kunstnikud lääne-tüüpi üleseksualiseeritud, pornokalendritüdrukulikke kujutisi pildilise strateegiana, mis vastandus nõukogude visuaalkultuuris levinud n.-ö. sootule naise keha kujutisele. Samas artiklis toob Isaak esile ühe vene *performance*'ikunsti varase näite, mis "oli oluline alasti keha kasutava, piire kompava avaliku aktina", kuigi selle otseseks eesmärgiks ei olnud tegeleda seksuaalsuse küsimustega (Isaak 1994, 49). Tegemist oli kunstnikest abielupaari Nonna Gorjunova ja Francisco Infante 1968. aasta *performance*'iga "Metsarituaal", mille käigus kunstnikud ehitasid Moskva lähistel metsas lumevalli ja panid selle ette küünlad põlema; kui lumi sulas, tuli aukude kaudu nähtavale Gorjunova alasti keha. Toetudes kunstnikuga tehtud intervjuudele on ameerika uurijad Baigellid seda aktsiooni pidanud mitte niivõrd erootilise kujutamisviisi rehabilitatsiooniks, kuivõrd žestiks, mille kaudu naiskunstnik võttis kontrolli iseenda keha üle, mis oli allutatud riiklikule kontrollile reproduktsiooni ja produktsiooni protsessides (Baigell & Baigell 2001, 38).

Võib nõustuda, et naiskunstniku performatiivne tegevus kunstilises rituaalis ei ole niisama lihtsalt taandatav meheliku pilgu objektiks olemisele, aga ometi tekib *performance*'i fotodokumentatsiooni vaadates küsimus naisekeha alastuse kujutamise ja meheliku pilgu võimu kohta. Ühel fotol on *performance*'it pildistanud meeskunstniku (Infante) pilk peatuma jäänud naisfiguuri (Gorjunova) alakehal, mille fragmendid avanevad läbi lumevalli sisse tehtud piiluaukude. Antud kompositsioonis tähistab naist vaid tema üsa. Naisekeha aktiivne ja performatiivne aspekt on niimoodi paratamatult redutseeritud mehe pilgu objektiks ning kogu stseeni raamistab mehelik kujutlusvõime. Kunstiajaloolise täpsuse huvides tuleb meeles pidada, et seda tüüpi teoste loomise ajal suhtusid nii vene mees- kui naiskunstnikud ühtviisi soosivalt sedasorti võtetesse, mis tänapäevase pilgu jaoks näivad naisekeha objektistamisena.[11] See, et meheliku pilgu domineerimine[12] oli aksepteeritud nii meessoost vaatavate subjektide kui naissoost vaadatavate objektide poolt, näitab omakorda, kuivõrd sügavalt oli nõukogude kultuuris juurdunud soopõhine kunsti vaatamise ja loomise viis.

Sarnased näited ei piirdu vene kultuuriruumiga. 1977. aastal avaldatud Nõukogude Eesti nonkonformistliku kunsti ülevaates väljendas ameeriklasest autor Stephen Feinstein üllatust selle üle, et Tõnis Vindi ja Leonhard Lapini graafika kasutab julget erootilist kujundistut, ning tõlgendas neid teoseid kunstniku loomevabaduse väljendusena (Feinstein 1977, 31). Kindlasti ei olnud üllatuse põhjuseks ainult Nõukogude Eesti ühiskonna rangevõitu ja kontrollitud atmosfäär, nagu Feinstein väidab. Ma usun, et üllatusmomenti tugevdas seksualiseeritud naisekujude puudumine Nõukogude Eesti avalikus ruumis ja visuaalkultuuris, mille taustal erootiline kunst omandas eriti tugeva sümboolse tähenduse.

Ligi paarkümmend aastat hiljem, muutunud ühiskondlikes oludes ja tänu maskuliinse pilgu

ainuvalitsuse kriitikale, saab samasugust ikonograafiat kasutatavatele töödele osaks teistsugune tõlgendus. Kunstiteadlaste-kuraatorite Hanno Soansi ja Anders Härmi ning kunstnik Marco Laimre vestlusringis toodi Lapini 1970. aastatel valminud "Naine-masin" graafiline seeria, kus erotiseeritud naisekeha "raamistavad" või läbistavad konstruktivistlikud agregaadid, seksistliku kujutamisviisi näiteks (Soans 2004). Vastulausena ilmunud artiklis lükkas Lapin need süüdistused tagasi, juhtides tähelepanu sellele, et "Naine-masin" oli osa suuremast seeriast, mis tegeles kaasaegse inimese võõrdandumise ja mehhaniseerumisega ning et seerias oli kujutatud ka mehi (Lapin 2004). Kuigi autoripoolne selgitus võib anda alust teistsugusele tõlgendusele, on kõnealuste tööde puhul siiski raske vaadata mööda naisekeha objektistamisest. Nende teoste ikonograafiat ei saa vaadelda kontekstiväliselt, s.o. võtmata arvesse laialt levinud traditsiooni lääne (maskuliinset vaatepunkti rõhutavas) avangardkunstis, mis kipub naisekeha ja naisakti objektistama või moonutama. Carol Duncan on sellist kujutamisviisi analüüsinud varamodernistliku erootilise kunsti näidete kaudu, väites, et passiivsete, looduse ja lihalikkusega samastatud naisekujutiste alltekstiks ei ole ainult nn. puhas iha, vaid lääne kultuuris levinud naiste dehumaniseerimine või veendumus, et naiste eksistents erineb põhimõtteliselt meeste omast (Duncan 1977/2000; Duncan 1993).

Naisakti tõlgendamine vaid kõrge kunsti sümboli või kunstniku loomingulise vabaduse tähistajana osutub eriti probleemseks siis, kui vaadelda omamoodi "kunstiporno" näiteid, mis olid väga populaarsed Nõukogude Liidu lääneosas 1970.–1980. aastatel. Ma pean siinkohal silmas naisakti kujutisi Balti riikide – Eesti, Läti ja Leedu – fotokunstis. Tihti loodusega ühte sulanud naisaktid olid fotograafia kunstilise suuna – nn. salongifoto – üks kõige populaarsemaid žanre, mida hindasid nii professionaalsed fotograafid kui laiem publik.

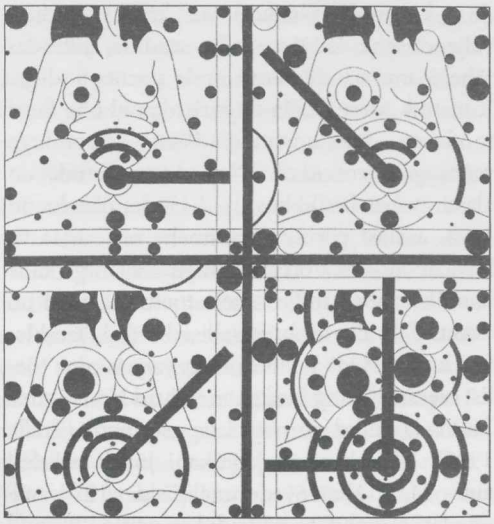
1990. aastal hakkasid mõned kriitikud ja kunstnikud selliste kujutiste tavapärast tõlgendust kunstnikuvabaduse või kunstiuuenduse väljendusena kahtluse alla seadma, juhtides tähelepanu nende sarnasusele pornopiltidega. Kunstnik Mare Tralla on kirjeldanud ühe Eesti tuntuima fotokunstniku Peeter Toominga mõningaid teoseid nii: "Naised tema fotodel on alasti, puhas lihalikkus. [...] Heaks näiteks on 1974. aastast pärinev "Jahimehe org". Maastikuvaate keskmes on naise tagumik, "org" kahe kannika vahel, mille sellele toetuvad käed on avanud." Tralla leiab, et sellised fotod "teeseklevad kunsti valda kuulumist, et varjata oma tõelist olemust" ning funktsioneerivad Nõukogude Liidus keelatud pornograafia aseainena (Tralla 1997). Täpselt sama kriitikani jõuab välisläti autor Mark Allan Svede, analüüsides 1970. aastate läti salongifoto näiteid: kas naiste jultunud objektistamisele fotokunstis ja kunstilises fotos vaadati läbi sõrmede vaid seetõttu, et žanrit mõisteti poliitiliste piiride kompamisena (Svede 2004, 240)? Osalt kindlasti, kuid palju olulisem kriitika puudumise põhjus seisneb selles, et domineeriv mehelik vaatamis- ja kujutamisviisi oli kultuuriliselt omaks võetud ainuvõimaliku ja universaalse erootilise kultuuri kandjana.

Kui naisakti (erootilise) kujutusviisi domineeriv tähendus kunstnikuvabaduse väljendusena oli konstrueeritud meeskunstnike ja -fotograafide poolt, mis võimalused jäid siis naiskunstnikele? Kas naisakti sai kasutada naise vaatevinklist – naisautori isikliku, kunstilise või seksuaalse subjektiivsuse väljenduseks? Või ei jäänud naiskunstnikel üle muud, kui nartsissistlikult samastuda mehe pilgu läbi konstrueeritud kuvandiga?

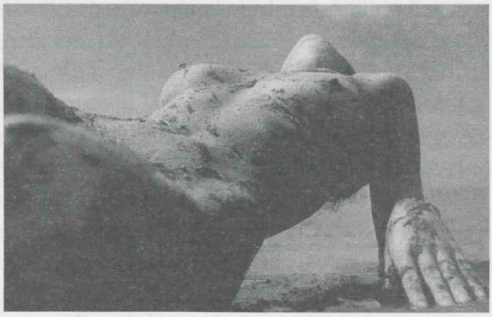
Naisekehad privaatsetes ruumides

Stereotüüpseks väiteks on saanud arusaam, et sugu ei olnud nõukogude ühiskonnas oluline teema ning et naiskunstnikud töötasid, lähtudes

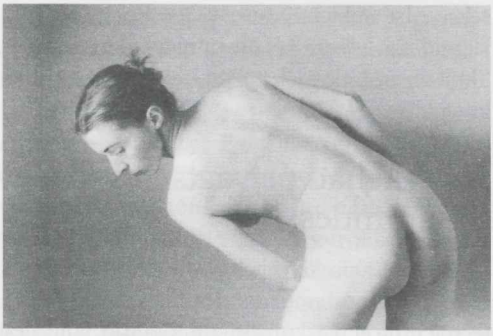
Illustratsioonid



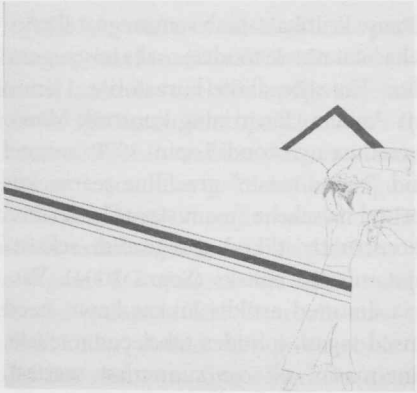
Leonhard Lapin. Naine-masin X. Tušš, guašš, paber, 1974. 62 x 60. Eesti Kunstimuuseum.



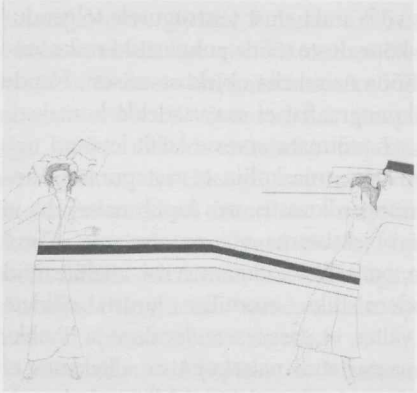
Peeter Tooming. Kaldal II. Foto, 1973.



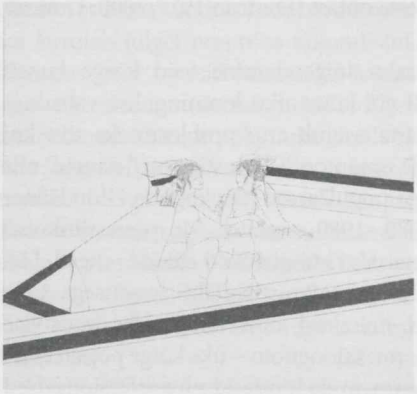
Violeta Bubelytė. Akt. Foto, 1991. 21,5 x 13.



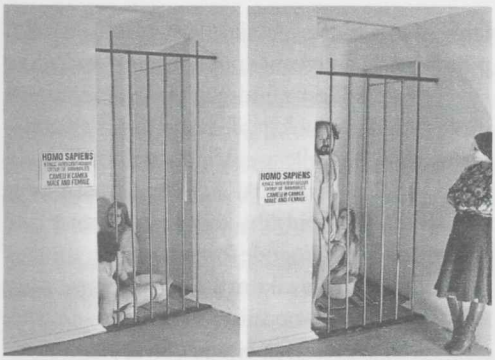
Marju Mutsu. Üks. Tušš, paber, 1972. 50,7 x 50. Eesti Kunstimuuseum.



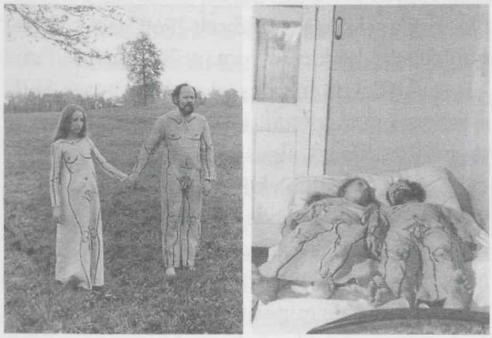
Marju Mutsu. Kaks. Tušš, paber, 1972. 50, 8 x 50. Eesti Kunstimuuseum.



Marju Mutsu. Koos. Tušš, paber, 1972. 51 x 49,7. Eesti Kunstimuuseum.

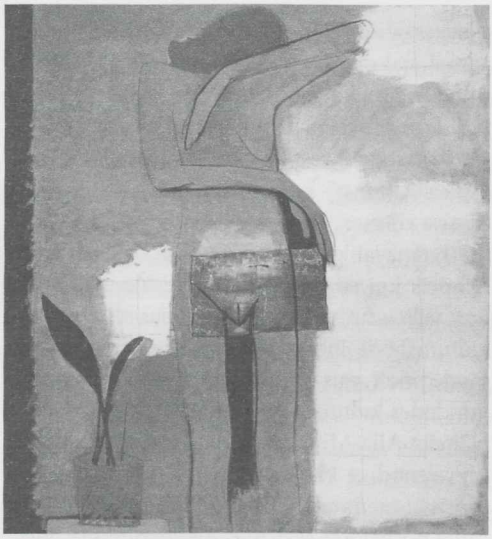


Rimma Gerlovina, Valeri Gerlovin. Homo Sapiens. *Performance*'i fotodokumentatsioon, 1976. Riiklik Tretjakovi Galerii. Foto: www.gerlovin.com

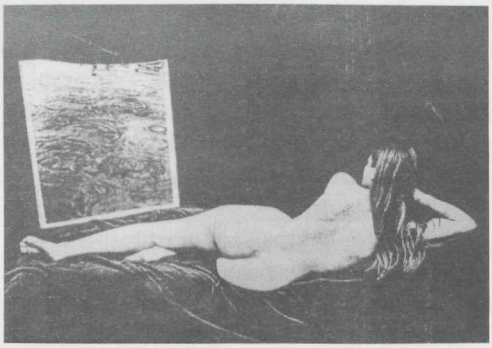


Rimma Gerlovina, Valeri Gerlovin. Kostüümid. Aktsiooni fotodokumentatsioon, 1977. Riiklik Tretjakovi Galerii. Foto: www.gerlovin.com

Felicita Pauļuka. Erika aktina. Pastell, paber, 1975. 73 x 102. Läti Riiklik Kunstimuuseum.



Helēna Heinrihsone. Haav. Õli, lõuend, 1987. 160 x 20. Läti Kunstnike Liidu kollektsioon.



Sirje Runge. Vaikelu (Autoportree Veenusena). Litograafia, 1977-78. 33 x 44. Erakollektsioon.

Leonhard Lapin. Autoportree Veenusena. Mustvalge sügavtrükitõmmis, 1980/1982. 40,9 x 59,5. Eesti Kunstimuuseum.

universaalsest (sootust) autoripositsioonist.[13] Samal ajal opereerisid nii kunstnikud kui kriitikud "naiselike" žanride, teemade ja väljendusviiside mõistetega. Nii kasutas ka eesti 1970.–1980. aastate kunstikriitika laialdaselt väljendit "naiselik kunst", seda nii positiivses kui negatiivses võtmes, ning see väljendus väidetavalt nii teemavalikus, ikonograafias, väljendusvahendeis kui stiilis. N.-ö. olemuslikku naiselikkust väljenduv visuaalne diskursus oli määratud kultuuriliselt lubatud kujundikasutuse ja teemade poolt, mis olid Nõukogude Liidu eri piirkondades kultuuriti osalt erinev ja osalt kattuv. Näiteks Alla Mitrofanova ja Andrei Hlobõstin on väitnud, et 1970. aastail eksisteeris vene kultuuris omamoodi naiselikkuse paralleelsfäär, mille positsioon sarnanes dissidentlikule positsioonile – mõlemad kerkisid esile, vastandudes domineerivale ametlikule kultuurile vaikima sunnitud või marginaliseeritud diskursusena (Mitrofanova, Khlobystin 2001, 8). Sellises kontekstis võidi isiklikel kogemustel põhinevat ja tihti vähemalt osalt traditsiooniliste naisestereotüüpidega kattuvat naiselikku subjektiivsust väljendavat kunsti võtta provokatiivsena.

Umbes samal ajal, 1960. aastate lõpus ja 1970. aastatel, hakkas eesti graafikas – ja sealhulgas mitmete naisgraafikute töödes – levima sümbolismist, sürrealismist ja Kaug-Ida kunstist inspiratsiooni saanud naiselikkuse ikonograafia, mis kasutas akti või poolakti kujutist ning vastandus nii pildikeeleliselt kui ideoloogiliselt ühiskondlikult kasuliku nõukogude naise kuvandile. Küllap ootuspäraselt kaldus nii kaasaegne kriitika kui hilisem kunstiajaloonarratiiv tõlgendama naiskunstnike teostes leiduvaid naisakte introvertse, isikliku ja (traditsioonilise) naiseliku maailma tähistajatena. Ka eesti esimesed feministlikud kunstikriitikud nägid nõukogudeaegsete naisgraafikute töödes vaid idealistliku fantaasiamaailma loomist, mis ei suutnud välja pakkuda naiseksolemise alternatiivseid nägemusi: "Naise kultuuripilt ei olnud avar, naiskunstnik oli positiivselt unistav idealist, fantaasiamaailmas uitaja. [...] Naiskunstniku püüdlustest erisugususe poole sai mitmekihiline stereotüüp, millest nüüdseks on saanud tähendustest tühjaks jooksnud diskursus..." (Komissarov 1995, 4). Selle asemel, et analüüsida neid naise kehalist eksistentsi ja seksuaalsust representeerivaid teoseid ühiskondlike ja kunstiliste piirangute – nõukogude konservatiivse moraalikoodeksi, avangardkunsti maskuliinsuse ning rahvusluse traditsiooniliste soosuhete – taustal, ei võetud neis teostes peituda võivat emantsipatiivset külge eriti tõsiselt.

Selles võtmes olen tõlgendanud näiteks graafik Marju Mutsu (1941–1980) töid (Kivimaa 2009, 144 –146). Mutsu 1970. aastate graafika, mida seostatakse üldiselt 1960. aastate teisel poolel esile kerkinud romantilis-lüürilise "uue lainega", jätkas ja arendas edasi rühmituses ANK alguse saanud graafilist traditsiooni. Viimane toetus 20. sajandi alguse kunstiajaloo eeskujudele, seda "toitis subjektiivse esteetilise maailma loomise tung, idamaade ja juugendi ihalus, neid mõjutas sürrealism ja naivism" (Hein 1981, 45). Mutsu akti- või poolaktikujutiste erinevus tuleb selgelt nähtavale mitte ainult tavapärase nõukogude naise sotsiaalse keha, vaid ka nn. universaalset naiseidentiteeti tähistava emaliku keha kujutamistraditsioonide taustal.

Paljud Mutsu teosed olid autobiograafilise hoiakuga. Neis avaldunud muutused naiseidentiteedi tajumises viitasid korduvalt kunstniku elukaarele – täiskasvanuellu astumine, abiellumine ja emaks saamine. Ta teosed toovad esile naise pilgu ja naise ruumid, seda mitte ainult autobiograafiliste motiivide kasutamise läbi, vaid luues kujuteldavaid privaatseid, alternatiivseid ruume, mida asustavad üksnes naised.

Mitmel graafilisel lehel on kujutatud naistevahelist kehalise läheduse tunnet. Tänapäeval on mõne teose puhul võimalik isegi rääkida lesbilise seksuaalsuse representeerimisest: näiteks järjestikused graafilised lehed "Üks", "Kaks" ja "Koos" (1972) kujutavad alasti naisi enesekõllases ja teise naisega jagatud intiimsuses, mida

praegu ei ole võimalik vaadata (kaudse) lesbilise seksuaalsuse konnotatsioone arvestamata. Sellist tõlgendust toetavad ka Mutsu päevikud, mis annavad tunnistust tema huvist igasuguse inimkeha erootilise külje vastu: "Kunstniku jaoks on iga nooruk – nii tüdruk kui poiss – objektiks, mis temas erootilist huvi äratab. On ju noorus enam täis meelelisust, mis vastupandamatult välja kiirgab." (Hein 1981, 44).

Põhjus, miks 1990. aastate feministlikud kriitikud 1970. aastate naisgraafikute töödele suuremat tähelepanu ei pööranud, näib peituvat eelkõige selles, et lüürilis-sümbolistlik kujutamisviis oli naiste enesemääratluse ja emantsipatsiooni aspektist poolik lahendus. See ei olnud piisavalt radikaalne ei kunstiliselt ega sotsiaalselt (viimast olekski liig raske selt nõuda) ning naisgraafikute nägemuse laialdane populaarsus viitab sellele, et need ei kõigutanud kuidagi valitseva sooideoloogia alustalasid. Tõepoolest, ka Mutsu tööde naised ei erinenud silmanähtavalt tema meeskolleegide (nt. Tõnis Vindi) teoste mõistatuslikest, habrastest ja erootilistest ideaalnaistest. Sellest hoolimata võis naisakt privaatsuse ja siseilma tähistajana pakkuda naiskunstnikele nõukogude ühiskonnas, kus naised tundsid end sageli oma soolisusest üldse ilma jäetuna, võimaluse visualiseerida neid tegelikkuse tahke, mis olid seni representeerimisest kõrvale jäetud.

Naisakti käsitlemine naise indviduaalsuse ja (hillitsetud) iha asupaigana oli üks naiskunstnike olulistest panustest kunstipraktika muutumisse. Eda Sepp on väitnud, et avangardiga seotud naisgraafikud tõid tollasesse kunsti uue ikonograafia ning mõjutasid oma meeskolleege, eriti mis puutub naiselikkuse ja naise seksuaalsuse kujutamisse (Sepp 2001, 101). Et seda "naiste maailma" kujutamist on peavoolu avangardistlike ja uuenduslike praktikate ajalugu hiljem marginaliseerinud, ei iseloomusta ainult eesti kunsti diskursust. Läti kunstiteadlane Mara Traumane väidab, et naissubjektsuse väljenduste ja seksuaalsuse esilekerkimine innovaatilise teemana on seotud 1970. aastate lõpul areenile astunud läti naiskunstnike põlvkonnaga. Nende hulka kuulusid näiteks Helena Heinrihsone, Ieva Iltnere, Aija Zarina ja teised. Nimetatud kunstnike figuratiivseid teoseid, mis kasutasid naise kogemuse visualiseerimisel teiste kujundite seas naisakti, tõlgendas kunstikriitika negatiivselt: maalikunsti "feminiseerumise" sümptomina (Traumane 2008a).

Neil perestroika-eelsetel kunstnikel olid eelkäijad 1960. lõpu ja 1970. aastate läti mitteametlikus kunstis, kus tollal tuntud või hiljem tuntuks saanud naiskunstnike ja -fotograafide looming kasutas naiste kogemuste ja identiteetide väljendamisel (pool)alasti keha kujutist. Näiteks Felicita Pauluka (s. 1925) teiste tööde kõrval, mis portreteerisid naisi kui kultuuri loojaid, said hiljem tuntuks pastellitehnikas naisaktid 1960-ndate lõpust, mida eksponeeriti küll märksa hiljem. Sarnaselt Mutsu töödele on Pauluka naisakte tagantjärele interpreteeritud lesbierootika ilmingutena (Traumane 2008b). Fotograaf Zenta Dzividzinska (s. 1944) ei kasuta küll täisaktifiguuri, kuid tema autoportreed või emaduse kujutised rõhutavad naise kehalist eksistentsi ilma, et (osaliselt paljastatud) keha objektistataks. See eristab Dzividzinska fotoportreesid meesfotograafide poolt idealiseeritud erootilisest naisaktist, mis – nagu öeldud – oli populaarne kogu tollases balti fotokunstis (Traumane 2008a).

(Nais)kunstniku piirekompav keha?

Radikaalseid kehakunsti praktikaid, mis iseloomustasid mitmete avangardistlike naiskunstnike loomingut Kesk- ja Kagu-Euroopa sotsialistlikes riikides (nt. Jugoslaavias, Poolas vm.), nõukogude kultuuriruumi ajaloost ei leia. Hilisnõukogude avangardi ajaloos ei ole naisautoreid, keda võiks kõrvutada globaalsesse kunstiajalukku kirjutatud jugoslaavia kunstnike

Sanja Ivekovici ja Marina Abramovici, ungari kunstniku Orshi Drozdiku või poola autori Natalia LL-i teostega, mida iseloomustab piireületav ja sotsiaalse kriitikana toimiv naiskunstniku enda keha kasutus. Nimetatud kunstnike looming oli (kas otseselt või vähemalt kaudselt) kontaktis lääne naiste kehakunsti ja kriitilise kunsti praktikatega, andes tunnistust piirangute või piiride lõtvuse varieerumisele sotsleeri eri maades. Nõukogude kontekstis on naiskunstniku autoportreelised aktikujutised enne 1980. aastate lõppu äärmiselt harvad.[14] Tuleb nõustuda austria kuraatori ja teoreetiku Georg Schöllehammeri väitega, et hilisnõukogude avangardis, mida iseloomustas tugev meestekesksus, ei olnud seda hingamisruumi, mis oleks soosinud ümbritsevas keskkonnas valitsevate soosuhete radikaalset (ümber)mõtestamist (Schöllehammer 2009, 141).

Naisautori enda keha kasutamise ja representeerimise puhul on märkimisväärseks erandiks *performance*'id, häppeningid ja fotograafilised teosed, mis on valminud avangardis tegutsenud loomingupartnerite-elukaaslaste ühistööna. Loominguline partnerlus andis mitmetele naisautoritele võimaluse osaleda avangardistlikes praktikates, mis ületasid kehtivaid moraalinorme ja ametlikes diskursustes soositud identiteete. Samas ei tohi unustada, et sedasorti kunstilise tegevuse kontekstiks oli tolleaegse sooideoloogia polariseerumine – traditsiooniliste soorollide säilimise ning ametliku võrdsusretoorika vahel. Eraelu jagavad loomepartnerid seisid silmitsi paarisisese võimusuhte ja tööjaotuse probleemidega, rääkimata sootsiumis valitsevast sümboolsest ja majanduslikust tegelikkusest, mis mõlemad soosisid meessubjekte (Schöllehammer 2009, 139).

Ilmselt üks tuntumaid selliste tööde seas on vene kunstnike Rimma Gerlovina ja Valeri Gerlovini 1976. aasta *performance*'i "Zoo" (tuntud ka kui "Homo Sapiens") fotodokumentatsioon. *Performance*'i kestel veetsid alasti kunstnikud ühe ööpäeva tühjas korteris asuvas puuris, millel oli silt "Homo Sapiens. Imetajate paar. Isane ja emane." Neid fotosid eksponeeriti 1977. aastal Veneetsia biennaali kõrval toimunud Ida-Euroopa dissidentliku kunsti näitusel ning nad jõudsid Norton Dodge'i nõukogude nonkonformistliku kunsti kollektsiooni Rutgersis. Kollektsiooni kuuluvatest fotokunsti näidetest kirjutanud Alla Rosenfeld tuletab meelde, et nimetatud dissidentliku kunsti näitusel tõlgendati neid fotosid "vene kunstnike metafoorina" (Rosenfeld 2004, 146). Gerlovinite samast perioodist pärinev *performance* "Kostüümid" (1977), kus autorid kandsid alasti keha siluettidega markeeritud valgeid kleite, viitab samuti (paratamatult) sooerinevustele, kuid mitte poliitilises tähenduses. Vene autor Keti Chukrov peab selle aktsiooni keskseks mõtteks seda, et (morfoloogiliselt eristuv) keha on vaid hinge rõivas, mille tulemusena (sooline) keha viitab siin eelkõige metafüüsilisele problemaatikale (Chukrov 2009, 34). Tundub, et mõlemad kirjeldatud aktsioonid väldivad sugupoolte vahelise erinevuse ja võimu küsimust. "Zoo" suhtub kriitiliselt nõukogude kodaniku ("sootusse") kehasse, jättes samas tähelepanuta, kuidas võim konstrueeris naise ja mehe kehasid mitte ainult sootute, vaid ka eri funktsioonidega kehadena. "Kostüümid" seevastu näitab naise- ja mehekeha ühtaegu sarnaste ja erinevatena, lahendades selle eeldatava vastuolu nägemusega käsikäes liikuvast mehe- ja naisekehast, mis on vastastikku sõltuvad ja üksteist täiendavad. Võibolla nägid kunstnikud sellistes "kaksikidentiteedi ühtsusesse lahustumise" kujutlemades (Schöllehammer 2009, 141) väljapääsu ümbritsevast tegelikkusest, kuid tänapäeva uurija ei saa unustada, et selline lähenemine mehe ja naise keha(lisuse)le eiras nõukogude ühiskonnas eksisteerivaid soolisi võimusuhteid ja nende tagamaid.

Läti kunstiajaloost tuleks nimetada kahte kollektiivset häppeningi-*performance*'it, mis toimusid Riia põrandaaluse kunsti ja kohaliku hipiliikumise eestvedaja Andris Grünbergsi

juhtimisel, näitlikustades avangardkunsti kohatist kattumist noorte kontrakultuuri arenguga. Kahepäevase *performance*'i "Jeesus Kristuse pulmad" (1972) keskseteks tegelasteks olid alasti Grünbergs ja tema tulevane naine Inta Jaunzema (Grünberga), sündmus oli mõeldud nende mitteametliku pulmatseremooniana. 1973. aastal toimus linnas nende ametliku abiellumise järel teine häppening, mis kulges linnast maale kui takistamatu seksuaalse vabaduse paradiisi (Traumane 2008b; Svede 2004, 207). Mõlemates aktsioonides tegutsevad alasti naine ja mees kõrvuti ja koos, moodustades ühise paariidentiteedi. Kuid religioossest raamistusest lähtuvalt domineerib Grünbergs Jeesusena. Kollektiivsete ja eriti paariti teostatud tööde puhul kerkib alati üles autorluse küsimus – kunstiajalugudes kiputakse neid liiga kergekäeliselt vaid kuulsama meesautori loominguks atributeerima.

Vastupidise näite naisautori esmasest žestist, mis omakorda inspireerib meesautorit, pakuvad Sirje Runge ja Leonhard Lapini autoportreed aktidena, mis on valminud paariaastase vahega ning ajal, kui kunstnike eraeluline partnerlus oli lõpule jõudnud. Minu teada on autoportreesid koos eksponeeritud vaid kahel korral: 2009–2010 Viinis ja Varssavis toimunud suurnäitusel "Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe"[15] ja 2009. aasta näitusel "Autoportreed. Poosid ja diagnoosid" Kumu kunstimuuseumis.

1977. või 1978. aastal[16] valmis Rungel enda alasti keha fotokujutist kasutav litograafia pealkirjaga "Vaikelu" (saanud tuntuks nime all "Autoportree Veenusena", eksponeeritud ka "Peeglina"). Sellel näeme kunstniku autoportreed aktina Velázqueze "Veenus peegli ees" (ca 1647–1651) poosis. Paar aastat hiljem esitas Lapin oma "Autoportree Veenusena" (1980/1982), kus tema poos tsiteerib Giorgione "Magavat Veenust" Dresdeni galeriist (ca 1510). Lapini versioonist on saanud üks kohaliku avangardkunsti ikoone, millele on kindlasti kaasa aidanud Lapini enda kirjutised, aga eelkõige siiski 1984. aasta Draakoni galerii näituse, kus tööd eksponeeriti, sulgemine.

Kunstnik kirjeldab teose sünnilugu ise järgmiselt: "1979 jättis mind maha minu naine Sirje Runge, keda väga armastasin. [...] Kuna mu naine kooris ennast paljaks ja tegi endast pildi Velasquese Veenusena, tagantpoolt muidugi, oli minus seksuaalne kihk talle kätte maksta ja tegingi 1980. aastal performance Veenusena, mida [Jüri] Okas pildistas. ... söövitasin pildi plaati 1982 ja näitasin seda esmakordselt 1984. aastal galeriis Draakon, Tallinna vanalinnas. KGB sai teosest, mis oli näituse aknal (minupoolne teadlik provokatsioon), täieliku šoki ja teos võeti teisel päeval maha ning mõni päev hiljem, Kunstnike Liidu protestidele vaatamata, kogu näitus, kus olid väljas minu Naine-Masinad, suleti." (Lapin 2007, 53)

Runge teost tuntaksegi eelkõige tänu Lapini "vastuse" sünniloole ning iseseisva teosena on sellele vähe tähelepanu pööratud. Erandiks on siinkohal Anders Härmi ülevaateartikkel Runge abstraktsest maaliloomingust, millele kriitik seab kontrastiks teistsuguse, mittemetafüüsilise ja avangardi praktikatega suhestuva Runge. "Teise Runge "lugu" võib alustada 1977. aasta fotoga "Autoportree Veenusena", mis kunstiks saamise eesmärgil tuli tollaste arusaamade kohaselt vormistada litona. Klassitsistliku aktimaali kujutamisviisi parodeerimine/imiteerimine ning foto ja enda keha kunstimaterjalina kasutamine teevad sellest teosest silmapaistva tähise eesti postmodernse kunsti ajaloos. Runge tegeleb siin ju otseselt representatsiooniga, st. naise keha kujutamise strateegiate ajalooga, mis peaks olema vesi feministliku kunstikriitika veskile. Mis puudutab veel representatsiooni kui postmodernismi teemat, siis eriliselt hõrku semiootilise analüüsi võimalust pakub Lapini "Autoportree Veenusena" (1980/82 foto, sügavtrükk) – parafraas Runge teosele, mis on ju ise samuti parafraas." (Härm 2000)

Puhtvisuaalselt on need kaks autoportreed, mõlemad esitatud kunstiajaloolise tsitaadi vormis, põnevalt asümmeetrilised. Runge foto viitab ajaloolisele maalile, kus tagantvaates kujutatud naisakt on süvenenud enda peegelkujutise silmitsemisse. Nii osutab see naisidentiteedi ajaloolisele konstrueerimisele nartsissistliku ja enesekesksena. Vaataja näeb voodil lebavat alastifiguuri, kuid kujutatu (naine) vaatajat "ei näe". Lapini "vastus" Runge teosele erineb naisautori selgapööravast žestist kahe olulise aspekti kaudu: esiteks on ta valinud tsiteerimiseks kompositsiooni, mis võimaldab tal vaadata publikule näkku – selleks on ta Veenuse poosi võrreldes originaalmaaliga mõnevõrra nihutanud; teiseks, end Veenusena esitades ei vihja ta mitte ainult avangardi soorollide vahetamise tavale, vaid seab kahtluse alla ka rangelt piiritletud sooidentiteedid tervikuna. Konteksti arvestades osutub meeskunstniku eneserepresentatsioon aktina koos kujutledava "soovahetusega" sotsiaalselt provotseerivamaks žestiks – eriti kui võtta arvesse meesakti marginaalset positsiooni (võrreldes naisaktiga) nõukogude visuaalses sfääris ning rangelt konstrueeritud heteroseksuaalset maskuliinsusideaali.

Püüdmata kuidagi vähendada sellise žesti radikaalset iseloomu nõukogude aja kontekstis, tahaksin siiski meelde tuletada, et moodsa ja avangardkunsti eeskujusid ja loogikat arvestades tuleb tõdeda, et Lapini käsutuses oli rohkem vahendeid selle teostamiseks kui Rungel. Lapini tegevust toetasid lääne avangardkunsti ajaloost ja olevikust võetud eeskujud – nii teosed kui autoripositsioonid, mis kinni(s)tasid meeskunstniku mässulist kuvandit. Isegi meeskunstniku "soovahetuse" mängud olid moodsa kunsti sees sanktsioneeritud strateegia, mille ilmselt kõige tuntuimaks näiteks on sürrealist Man Ray fotoportreed kolleeg Marcel Duchamp'ist tema *alter ego* Rrose Sélavy'na.

Runge aktiportree tõlgendused seevastu peaksid tunnistama teose suuremat (kunstiloolist ja sotsiaalset) isolatsiooni, arvestama toetava konteksti puudumist – eriti fakti, et lääne feministlik-postmodernistlik (keha)kunst ja representatsioonikriitika nõukogude kultuuriruumis vastukaja ei omanud. Mis puutub seksuaalsuse visualiseerimisse kunstis, siis eravestluses väitis Runge, et 1970. aastail võis teha paljutki, kui vaid julgust jätkus. Suur osa tollest perioodist pärit naiskunstnike töid seda väidet toetama ei kipu – ju siis ei soodustanud sedasorti eneseväljendusi nii eesti ühiskonna kui kunstimaailma valitsevad hoiakud selle kohta, milline pidi olema naiskunstniku identiteet ja tema looming. Ühes teises vestluses on Runge valgustanud naislooja positsiooni 1970-ndate avangardis, öeldes järgmist: "Naisena kunstis ja meeste seltskonnas läbi lüüa oli raske. Praegusel hetkel on mul tunne, et olen jõudnud kuhugi, kus pakse müüre enam ees ei ole, aga siiski on need mind kõvasti rüüstanud. [...] On võetud minu ideid ja kasutatud neid ilma igasuguste häbita meeste poolt, kes peavad seda iseenesestmõistetavaks. See näitab lihtsalt, et naisterahvana pidin ma noatera peal käima" (Laanemets 2008, 330).

Käesolev artikkel on valminud Haridus- ja Teadusministeeriumi sihtfinantseeritava teema nr. 0160047s09 ja ETF grandi nr. 8875 toel.

Märkused

1 Käesolev uurimus toetub osalt varem ingliskeelsena ilmunud artiklile: Kivimaa, Katrin (2009). Private Bodies or Politicized Gestures? Female Nude Imagery in Soviet Art. *In* Peijć, Bojana (ed.), *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe.* Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien/Vienna, 94–99. 2009. ja 2010. aastal toimus Moodsa Kunsti Muuseumis Viinis ja Zacheta galeriis Varssavis näitus "Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe" (kuraator Bojana Pejić), mis koondas üle 400 töö rohkem kui 200 kunstnikult ning mille

eesmärgiks oli uurida sotsialismiaegses ja postsotsialistlikus kujutavas kunstis ilmnevaid soolisi representatsioone ja võimusuhteid. Mina osalesin selles projektis uurijana ning tegin eelvaliku eesti kunstnike töödest.

2 Arutlused nais- ja meesakti tähenduste ja funktsioonide erinevuste üle, olgu siis lääne või nõukogude kunstis, on täiesti omaette teema, mida siinkohal pikemalt ei puudutata. Siiski tuleb arvestada, et kui nõukogude kunstis oli 1930. aastatest alates nii naiskui meesaktide kujutamine sõltuvuses kommunistlikest moraalinormidest ja kunsti ühiskondlikust funktsioonist, siis nais- ja meesaktide erinev tähendus tulenes nii kunstilise kujutamise hierarhiatest, mis olid välja kujunenud lääne akadeemilises kunstis, kui ka nõukogude ühiskonna sooideoloogiast.

3 Enamikku vaadeldud teostest on liigitatud nonkonformistliku ja mitteametliku kunsti valda, kuid siinkohal tuleb meeles pidada, et nt. Eestis ei eristunud ametlik ja mitteametlik kunst sama teravalt kui vene kunstiajaloos. Samuti ei tähenda "mitteametlik" seda, et kõnealuseid autoreid või nende töid poleks näitustel üldse eksponeeritud, kuigi mitmel juhul oli tegemist näitustega väljaspool kunstiinstitutsioone.

4 Näiteks Tiina Abel on puudutanud naisakti tähendusvälja ja selle kasutamist rahvustemaatilistes töödes Adamson-Ericu ühe 1930. aastatel valminud maalitriptühhoni näitel. Sellel rahvustraditsionalismi esindaval teosel on aktifiguuridele lisatud etnograafilised vihjed, mille tulemusena hakkas naisakt looduse taassünni asemel tähistama rahvuse surematust ja taassündi (Abel 2000, 152, 154). Mina ise olen analüüsinud soolisest aspektist eesti sotsrealistlikku kunsti ning vaadelnud kahe vastandliku ideoloogia koosesinemist selles: ühelt poolt traditsiooniline mehe- ja naisekujutiste erinev funktsioon ja tähendus, mis kandus üle ka nõukogude ametlikku kunsti, ning teisalt nõukogude soolise võrdõiguslikkuse ideoloogia pildilised väljendused (Kivimaa 2009).

5 Eesti kunstiteaduse kujunemise kohta rahvusliku eneseteadvuse konstrueerimise mõjuvallas vt. nt. Kodres 2010.

6 1960. aasta Vene NFSV kriminaalkoodeksis sätestas need keelud paragrahv 228, mille alusel oli sõnastatud vastav paragrahv ka liiduvabariikide kriminaalkoodeksites. 1961. aastal kinnitatud Eesti NSV kriminaalkoodeksi paragrahv 200 kõlas järgmiselt: "Teadvalt pornograafilise teose, kujutise või muu pornograafilise iseloomuga eseme valmistamise eest levitamise eesmärgil, samuti nende levitamise eest – karistatakse vabadusekaotusega kuni ühe aastani või parandusliku tööga samaks tähtajaks või rahatrahviga kuni ühesaja rublani." Kommenteeritud väljaanne selgitas, et "pornograafilise teose, kujutise või eseme all tuleb mõista igasugust trükitootena, foto abil, käsitsi või mõnel muul viisil valmistatud kirjutist, postkaarti, fotot, kujutist või eset, mis oma kõlblusvastase sisuga haavab üldist sündsustunnet ja kommunistlikku moraali" (Eesti NSV kriminaalkoodeks 1962, 274).

7 Alasti mehekeha kujutamist piiras omakorda meeste homoseksuaalsuse rekriminaliseerimine 1933. aastal. Mõned uurijad ongi oletanud, et uut nõukogude inimest tähistava meesakti vähesus rekriminaliseerimisjärgses sotsrealistlikus kunstis on seotud püüdega vältida homoerootilisi konnotatsioone (Costlow, Sandler, Vowels 1993, 35–36).

8 Lühiülevaate aktifiguuri (enamasti naisakti) kujutamise võimalustest ja selles toimunud järkjärgulistest muutustest nii ametlikus kui mitteametlikus nõukogude maalis ja fotograafias annab Brodsky 2004.

9 Huvitav oleks uurida, mil määral kasutati naiste kui seksuaalobjektide kujutistest vaba visuaalkultuuri kehtestamiseks võrdõiguslikkusele rõhuvat retoorikat või samme. Igal juhul oli perestroikaaegne ja 1990. aastate alguses levinud erootika ja seksi ülistamine sedavõrd mehekeskse hoiakuga, et mitmete vastvabanenud rahvusriikide sõltumatus ajakirjanduses, sh. ka Eestis, kujutati prostitutsiooni ja pornotööstust "romantiliselt" kui (naiste) võimalust "seksuaalselt vabaneda" endisaegse moraali kontrolli alt (vt. nt. Einhorn 1991). Rosamund Shreeves'i artikkel perestroika-aegsest arutelust erootika ja pornograafia teemal rõhutab samuti, et uut tüüpi kujutised ja tekstid olid suunatud eelkõige meestele ning produtseeritud meeste vaatevinklist (Shreeves 1992). 2003. aastal tehtud uurimisprojekti tulemused viitasid sellele, et kuigi prostitutsiooni nähti ühiskondliku probleemina, jäi eesti arvamusliidritele suhteliselt võõraks hoiak, "mille kohaselt [naise] keha ja seksuaalsuse kaubaartikliks muutmine on vältimatult alandav" (Luht 2003, 206).

10 Vt. näituse veebilehekülg: http://www.rusmuseum.ru/eng/exhib/lenta/exhibition2007/exhibition207/ (kasutatud 15. detsember 2010).

11 Isaak viitab siin vene kunstnikule Anna Altšukile, kes kirjeldas Georgi Kizevalteri naisaktide retseptsiooni 1984. aastal (Isaak 1994, 51).

12 Meheliku pilgu mõiste läks visuaalkultuuri ja kujutavkunsti uurimises laiemalt kasutusele tänu Laura Mulvey krestomaatilisele käsitlusele "Visual pleasure and narrative cinema" (1975). Psühhoanalüütilise ja feministliku analüüsi kombineerimine viis Mulvey tõdemuseni, et vaatamisnaudingul (ehk skopofiilial) on oluline roll filmi vaatamise kogemuses, mis toetub filmi autorite poolt filminarratiivi sisse kirjutatud vaatajapositsioonile. Mulvey analüüs veenab meid, et klassikaliste Hollywoodi filmide puhul esindab

vaatajapositsiooni ainult mehe pilk (*male gaze*), mis "projitseerib oma fantaasia naisekujule, mis siis vastavalt modelleeritakse" (Mulvey 1975/2003, 195).

13 Seda väitsid paljude eesti, läti ja vene naiskunstnikud intervjuudes (vt. Baigell, Baigell 2001).

14 Balti riikide kunstis on üks varasemaid näiteid leedulanna Violeta Bubelyte 1980. aastate keskelt ja 1990. aastate algusest pärinevad tööd. Leedu kunstiteadlane Laima Kreivyte väidab, et Bubelyte autoportreed aktina erinevad tunduvalt tema meeskolleegide teostes eelistatud idealiseeritud ja erotiseeritud aktidest (Kreivyte 2008).

15 Näituse ja tervikprojekti kohta vt. http://erstestiftung.org/gender-check/

16 Eri allikad pakuvad esimese väljatrüki aastaks kas 1977 või 1978. Kumu näitusel oli töö väljas nime all "Peegel" ja dateeritud 1983, mis on kindlasti liiga hiline ning kunstiajaloo seisukohalt eksitav, sest Runge töö valmis tõepoolest enne Lapini oma. Isiklikult olen näinud 1978. aastaga dateeritud lehte; autor ei mäleta kahjuks teose täpset valmimisaastat.

Kirjandus

Abel, Tiina (2000). Between Scylla and Charybdis: International and Vernacular in the Estonian Art of the 1930s. *In* Mulevičiūtė, Jolita (ed.), *Modernity and Identity: Art in 1918–1940*. Vilniaus dailes akademijos ledykla, Vilnius, 141–155.

Baigell, Renee & Baigell, Matthew (2001). *Peeling Potatoes, Painting Pictures: Women Artists in Post-Soviet Russia, Estonia, and Latvia*. The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum and Rutgers University Press, New Brunswick, N.J., London.

Brodsky, Alexander (2004). Closer to the Body. *In* Neumaier, Diane (ed.), *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-related Works of Art*. Jane Voorhees Zimmerli Art Museum and Rutgers University Press, New Brunswick, N.J., 75–89.

Chukrov, Keti (2009). In the Trap of Utopia's Sublime: Between Ideology and Subversion. *In* Peijc, Bojana (ed.), *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien/Vienna, 32–37.

Costlow, Jane T., Sandler, Stephanie & Vowels, Judith (1993). Introduction. *In* Costlow, Jane T.; Sandler, Stephanie & Vowels, Judith (eds.), *Sexuality and the Body in Russian Culture*. Stanford University Press, Stanford, 1–39.

Duncan, Carol (1977/2000). Võimu esteetika moodsas erootilises kunstis. Tõlk. S. Ringmaa. *Rmt-s* Kivimaa, Katrin & Varblane, Reet (toim.), *Pandora laegas: Feministliku kunstikriitika võtmetekste*. Kunst, Tallinn, 103–116.

Duncan, Carol (1993). Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting. *In* Duncan, Carol, *The Aesthetics of Power: Essays in Critical Art History*. Cambridge University Press, Cambridge, 81–108.

Eesti NSV kriminaalkoodeks. Kommenteeritud väljaanne (1962). Vastutav toim. K. Paas. Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn.

Einhorn, Barbara (1991). Where Have All the Women Gone: Women and the Women's Movement in East Central Europe. *Feminist Review*, 39, 16–36.

Feinstein, Stephen C. (1977). The Avant-Garde in Soviet Estonia. *In* Dodge, Norton & Hilton, Alison (eds.), *New Art from the Soviet Union: The Known and the Unknown*. Acropolis Books, Washington D.C., 31–34.

Hein, Ants (1981). Marju Mutsu loomingust. *Kunstiteadus. Kunstikriitika. Artiklite kogumik*. Kd. 4. Kunst, Tallinn, 43–45.

Härm, Anders (2000). Sissejuhatus metafüüsikast välja. *Sirp*, 1. september.

Isaak, Jo Anna (1994). The Future of a Disillusion: Sex, Truth, and Photography in the Former Soviet Union. *Art Journal*, 2 (53), 45–52.

Kivimaa, Katrin (2009). *Rahvuslik ja modernne naiselikkus eesti kunstis 1850–2000*. Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu–Tallinn.

Kodres, Krista (2010). Our Own Estonian Art History: Changing Geographies of Art-Historical Narrative. *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 3–4, 11–25.

Komissarov, Eha (1995). Pealkirjata. *Est.Fem* näitusekataloog. Tallinn, 4–5.

Kreivyte, Laima (2008). Report on Lithuania for the exhibition project *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Avaldamata raport ja visuaalsed materjalid, Erste Stiftung, Viin.

Laanemets, Mari (2008). Intervjuu Sirje Rungega. *Rmt*-s Kurg, Andres & Laanemets, Mari (toim.), *Keskkonnad, projektid, kontseptsioonid. Tallinna kooli arhitektid 1972–1985*. Eesti Arhitektuurimuuseum, Tallinn, 330.

Lapin, Leonhard (2004). Soansi-Härmi-Laimre masinad ja Lapini 'masinad'. *Sirp*, 4. juuni.

Lapin, Leonhard (2007). Pealkirjata. *The Raw, the Cooked and the Packaged: The Archive of Perestroika Art*, näituse ajaleht. Nykytaiteen museo Kiasma, Helsinki; http://perpetualmobile.files.wordpress.com/2008/07/kataloglowresolution.pdf (kasutatud 20. detsember 2010).

Luht, Kristiina (2003). Eesti arvamusliidrid prostitutsiooni olemusest, põhjustest ja tagajärgedest. *Ariadne Lõng*, 1/2, 205–208.

Mitrofanova, Alla & Khlobystin, Andrey (2001). That Tricky and Mysterious Thing ... Gender. *Mare Articum: the Baltic Art Magazine*, 1 (8).

Mulvey, Laura 1975/2003. Visuaalne nauding ja narratiivne kino. *Ariadne Lõng*, 1/2, 192–200.

Nead, Lynda (1992). *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. Routledge, London and New York.

Pollock, Griselda (1992). Painting, Feminism, History. *In* Barrett, Michèle and Phillips, Anne (eds.), *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates*. Polity Press, Cambridge, 138–176.

Rosenfeld, Alla (2004). Stretching the Limits: On Photo-Related Works of Art in the Norton and Nancy Dodge Collection. *In* Neumaier, Diane (ed.), *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-related Works of Art*. Jane Voorhees Zimmerli Art Museum and Rutgers University Press, New Brunswick, N.J., 131–176.

Schöllehammer, Georg (2009). "Was ist Kunst, Marinela Koželj?" (1976). *In* Peijc, Bojana (ed.), *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien/Vienna, 137–142.

Sepp, Eda (2002). Estonian Nonconformist Art from the Soviet Occupation in 1944 to Perestroika. *In* Rosenfeld, Alla & Dodge, Norton T. (eds.), *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991*. Rutgers University Press and The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick, N.J., 43–140.

Shreeves, Rosamund (1992). Sexual Revolution or 'Sexploitation'? The Pornography and Erotica Debate in the Soviet Union. *In* Rai, Shirin et al. (eds), *Women in the Face of Change: The Soviet Union, Eastern Europe and China*. Routlegde, London, 130–146.

Soans, Hanno (2004). Katkeid Hanno Soansi, Anders Härmi ja Marco Laimre vestlusest. *Sirp*, 21. mai.

Svede, Mark Allan (2004). On the Verge of Snapping: Latvian Nonconformist Artists and Photography. *In* Neumaier, Diane (ed.), *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-related Works of Art*. Jane Voorhees Zimmerli Art Museum and Rutgers University Press, New Brunswick, N.J., 229–246.

Svede, Mark Allan (2002). Many Easels, Some Abandoned. *In* Rosenfeld, Alla & Dodge, Norton T. (eds.), *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991*. Rutgers University Press and The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick, N.J., 185–274.

Tralla, Mare (1997). T.Est.Art. *n.paradoxa: feminist art journal: online version*, 5 (November 1997); http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/nparadoxaissue5.pdf (kasutatud 17. detsember 2010).

Traumane, Mara (2008a). Skirt is not a Problem? Soviet art in Latvia from the Perspective of Gender Studies. http://www.lcca.lv/e-texts/13/ (kasutatud 17. detsember 2010).

Traumane, Mara (2008b). Report on Latvia for the Exhibition Project *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Avaldamata raport ja visuaalsed materjalid, Erste Stiftung, Viin.