

Rahvariietes tüdrukud ja teised tegelased

Rahvusliku ja soolise identiteedi ristumisi “üleminekuaja” eesti kunstis

Katrin Kivimaa

Käesolev kirjutis üritab omal kombel vastata 1990. aastate eesti kunsti käsitleva kogumiku “Ülbed üheksakümnendad” toimetajate üleskutsesele portreeterida “kümnendi üldisemaid suundumusi”,¹ keskendudes küsimusele, mil määral ja millisel moel mõjutas rahvusluse ideoloogia tolleaegset kunstipraktikat. Ühelt poolt on selline teemapüstitus tingitud 1990. aastate kesksest küsimusest – mis suunas hakkab eesti kunst liikuma olukorras, mil omariikluse taastanud Eesti muutus “Nõukogude Läänest” rahvusvahelise kunstimaastiku “Idaks”. Olulisemgi on kohalik sotsiaal-poliitiline kontekst: vaatluse all on periood, mida ei iseloomusta mitte lihtsalt ühe ühiskonnakorralduse ja ühe “suure” ideoloogia asendumine teisega, vaid ka segadus “meie oma” positsiooni puutumas ehk siis selles, milline võiks olla rahvusluse ja rahvuskuultuuri roll globaalse turukapitalismi, ühtlustatud massikultuuri ja tarbimismentaliteedi poolt kujundatud ühiskonnas. Ametliku rahvusideoloogia vastus näis olevat riikliku identiteedi lahutamatu sidumine rahvusliku identiteediga ning igasuguse kultuurilise mitmekesisuse eitamine.² Rahvusprobleematika kajastumine kujutavas kunstis ja kunstielu organiseerimises on aga palju keerulisem.

Minu eesmärgiks ei ole esitada kujutavkunstist lähtuvat eesti identiteedi psühhoanalüüsi, kuigi sealt laenatud terminid, nagu *me-*

lanhoolia või *trauma*, osutavad kätte mõnedki niidiotsad. 1990. aastate alguse ametliku rahvusideoloogia konservatiivne ja passeistlik iseloom oli kantud minevikunostalgiast ja nõukogude aja traumaatilise kogemuse eitamisest identiteediloomes vallas. 1930. aastatesse kapseldunud nägemuse puhul oli see ilmselt ajalooline paratamatus, kuid kaasaegse kultuuri, s.h. kunstipraktika jaoks kujunes sellest omamoodi probleem. Samamoodi nagu nõukogudeaegne avangardkunst keeldus osalemast tollases riiklikus propagandürituses, võib 1990. aastate kunsti eesliini puhul täheldada kriitilist (ja vaikivat) suhtumist riiklikult või institutsionaalselt propageeritavasse rahvuslikku ideoloogiasse. Pinged rahvuslik-konservatiivse ja kosmopoliitse lähenemise vahel väljendusid ehk kõige ilmekamalt 1990. aastate keskel vallandunud debattides eesti kaasaegse kunsti “olemuse” üle, kusjuures osad kriitikud süüdistasid seda rahvusliku kunstitraditsiooni lõhkumises.³ Ometi ei tasu arvata, et muutuva rahvusliku (kultuuri)teadvuse ja ideoloogia märgid ja narratiivid ei oma 1990. aastate kunstis olulist kohta. Pigem vastupidi, näiteks terve 1996. aasta Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse aastanäitus “Eesti kui märk” oli pühendatud n.-ö. uute eesti märkide ja sümbolite otsinguile kunsti vallas. Samuti tungib rahvusidentiteedi teema varjatud probleemina esile paljudes projektides, mis otseselt ei pruugigi eesti identiteedi ja selle märkidega tegeleda. Omaette grupi moodustavad aga teosed, mis juhivad tähelepanu universaalsuse-

1 S. Helme, J. Saar, [Eessõna.] – Ülbed üheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis. Toim. S. Helme, J. Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk. 7.

2 I. Masso, Vabaduse eufooria või postkommunistlik pohmelus? – Ülbed üheksakümnendad, lk. 27.

3 Vt. J. Saar, Sitt lugu. Avalik arvamus eesti kunstist 1990. aastatel. – Ülbed üheksakümnendad, lk. 326–335.

le pretendeeriva identiteedikonstruksiooni – rahvusliku kuuluvuse – ja seda sõnastava diskursuse piirangutele.

Rahvuslike ideede ja määratluste piirangutele ning rahvusluse ajaloolisele iseloomule saab läheneda mitmeti. Üheks võimaluseks on rahvusidentiteedi ideoloogiliste aluste esiletoomine selle abil, kuidas määratletakse rahvuse marginaalseid grupe, kelle erihuvivid allutatakse rahvuse üldhuvidele.⁴ Siinse essee eesmärgiks on analüüsida naise(liku) identiteedi määratluste ristumisi rahvusliku identiteedi määratlustega. Sealjuures pööratakse erilist tähelepanu praegust kunsti mõjutavatele möödanikutraumadele nagu näiteks nõukogudaegne “sotsialistlik kunst rahvuslikus vormis”, mille sümboolseks kujukaks sai rahvariietes naine või tüdruk, ning rahvuslik-konservatiivsele nägemusele binaarsetel opositsioonidel põhinevast “olemuslikust” soolisest identiteedist. Viimaste transformeerunud ja tihti iroonilises võtmes käsitletud ülekandumine 1990. aastate kunsti annab tunnistust probleemidest, mis tekivad suhestumisel mineviku pagasiga, ning juhib samas tähelepanu uues majanduslik-sotsiaalses ja ideoloogilises kontekstis üleskerkinud küsimustele. Valikut vaadelda rahvuslikku identiteedi kriitikat või tõlgendust n.-ö. naise silmade läbi mõjutab ka naisekuju kui sümboli eriline roll rahvuse tähistamisel. Seetõttu on naiskunstnike ja -vaatajate suhestumine traditsiooniliste rahvusliku naise representatsioonidega alati keerulisem tänu võimalikele ja võimatutele samastumisprotsessidele, mis meeskunstniku või ka -vaataja puhul (reegline) aset ei leia.

Rahvusliku naise moondumisi

Nagu eespool märgitud, hakkas pärast Eesti taasiseseisvumist aegamisi tekkima lõhe ametliku rahvusliku ideoloogia ja ühiskondliku olemise praktikate vahel. See on periood, mil

meie kaasaegsesse kunsti ilmuvad esimesed ühiskonnakriitilised dimensioonid, mis ühelt poolt viitasid siinse kunstiteadvuse arengule, teisalt aga olid seotud ühiskonnas esilekerkinud probleemidega. Ühe varaseima näitena tuleks nimetada *Faculty of Taste*'i poolt algatatud sotsiaalse suhestumise ja nn. visuaalse dekonstruktsiooni projekti, mis toetus teoreetilisel ja visuaalselt Lääne kunsti eeskujudele. Kunsti uurimisobjektiks said seevastu kohalikud müüdid eesti ajaloo, traditsioonide ja varakapitalismi vallast: põlvkond, mille kujunemisaastaid valitses segu rahvuslik-konservatiivsest ja liberalistlik-varakapitalistlikust maailmapildist, pööras pilgu nende ideoloogiate kesksete mütoloogiliste kujundite ja narratiivide poole, mille hulka kuulus ka erinevate sisudega täidetud “eesti naise” märk.

Julgen väita, et eesti naine kui märk kujunes “üleminekuperioodil” üheks kõige enam probleeme tekitavaks konstruktsiooniks, ja seda eelkõige visuaalse kujutamise valdkonnas.⁵ Rahvusluse teooriad⁶ on juhtinud tä-

4 Sooline kuuluvus kui üks primaarseid identiteedikategoriasid on naissubjekti jaoks olnud alati problemaatiliseks kui meessubjekti jaoks tänu traditsioonilisele arusaamale mehelikust subjektsusest kui normist ning naiselikust kui selle negatiivsest peegeldusest, puudujäägist või (hierarhiliselt madalamast) täiendajast. Kuivõrd rahvuslik diskursus on ajalooliselt kujunenud samasugusel hierarhilisel alustel, ei ole naissubjekt selle diskursuse toimiv jõud.

5 Ma pean eelkõige silmas naisekujutisi massimeedias (reklaam, televisioon, trükimeedia, film).

6 Inglise keeles *theories of nationalism*. Eesti keeles on mõistel *natsionalism* eelkõige negatiivne tähendus, samas kui *rahvuslus* tähistab pigem positiivset rahvuslikku eneseteadvust ja selle ajaloolist väljendust. Selline vahetegemine on puhtideoloogiline ja teenib eeskätt rahvusliku ideoloogia enda huve. Ka välisautorite puhul oleneb mõiste kasutus kontekstist ning enamus rahvusluse (natsionalismi) teoreetikuid nõustub, et sel ajalooliselt kujunenud liikumisel ja ideoloogial on olnud nii positiivseid kui negatiivseid impulsse ja tagajärgi, kuigi viimased torkavad 20. sajandi maailma ajaloos enam silma.

helepanu sellele, et rahvusliku diskursuse raames allutatakse naisküsimus ja naiste identiteet rahvuse huvidele. Sotsioloogid Floya Anthias ja Nira Yuval-Davis toovad välja peamised viisid, mil moel naised osalevad riiklikult organiseeritud rahvusloome protsessides. Naiste osaks on eelkõige bioloogilise taastootja ning seeläbi ka etnilise või rahvusgrupi piiride hoidja roll. Samal ajal osalevad naised rahvuskollektiivis selle ideoloogiliste aluste reprodutseerijate ja traditsioonilise kultuuri kandjatena. Loomulikult võtavad naised osa rahvuse majanduslikust, poliitilisest ja sõjalisest tegevusest. Ning lõpuks, naisi vaadeldakse rahvusliku eripära tähistajatena, mistõttu nad paigutatakse etnilisi või rahvuslikke kategooriaid loovate, taastootvate ja transformeerivate diskursuste huviorbiiti.⁷ Nimelt see viimane ehk representatiivne aspekt peaks huvitama ka kujutava kunsti uurijaid. “Tõelise” eesti naise mütoloogia hakkas uuesti vohama just 1990. aastate alguses nii ametlikus rahvuse taastootmist puudutavas diskursuses kui ka kaas-aegse folkloori vormis, kulmineerudes väites eesti naisest kui maailma ilusaimast. Sugugi mitte üllatuslikult jätkas see müüt naiselikkuse samastamist välise ja nähtavaga ning süendas iidset arusaama naistest kui vahetuskaubast, s.o. edukalt eksporditavast (rahvusliku uhkuse) produktist.

Loomulikult kerkib automaatselt küsimus naiste endi osalusest rahvusliku mütoloogia ja ideoloogia (taas)tootmises nii kultuurikandjate ja alalhoidjatena, mida on peetud naiste traditsiooniliseks rolliks varasemas rahvuslikus diskursuses, kui ka kultuuri loojatena. Saksa uurija Nora Rätzhel juhüb tähelepanu asjaolule, et naise kultuurihoidja roll ei pruugi tingimata tähendada rahvuskollektiivi ideoloogilist reprodutseerimist. Sel juhul eitaksime vastupanupraktikate või nais- te enesemääramise võimalusi kultuuris, kui-

gi suur osa neist praktikatest võib tõepoolest olla väljendatud rahvusliku ideoloogia raames.⁸ Lisaksin, et osad neist võivad olla artikuleeritud ka *kui* rahvuslik ideoloogia. Kuigi kaas-aegset eesti kunsti iseloomustab pigem (enese)irooniline suhtumine rahvusliku projekti, võib selleski leida määratletud ja eripärase rahvusliku identiteedi otsinguid. Need püüdlused jäävad aga väljapoole siinse artikli raame.⁹

Esimesed selged kriitikanooled traditsioonilise eesti naiselikkuse aadressil heideti näitusel “EST.FEM” (1995). Kuigi paljud tollased projektid väljendasid selget usku “naiselikkuse olemusse”, üritati seda sõnastades vältida domineerivaid kujutelmi eesti naiselikkusest (või mehelikkusest) ning lähtuti eelkõige naiste endi kogemustest. Erinev lähenemine “kogemuse” või “naise kogemuse” mõistele kui teadmise/tegelikkuse kirjel- dajale tõmbas näitusel piiri erinevate kunstnik- kepõlvkondade ja seega ka sotsiaalsete kontekstide vahele. Tahaksin siinkohal näiteks tuua projekti, mis ühendab endas autobiograa- filise narratiivi ja naiste genealoogia, kusjuu-

7 F. Anthias, N. Yuval-Davis, Introduction. – *Woman–Nation–State*. Eds. F. Anthias, N. Yuval-Davis. Basingstoke, London: Macmillan, 1989, lk. 7.

8 N. Rätzhel, *Nationalism and Gender in West Europe: The German Case*. – *Crossfires. Nationalism, Racism and Gender in Europe*. Eds. H. Lutz, A. Phoenix, N. Yuval-Davis. London: Pluto Press, 1995, lk. 169.

9 Üheks näiteks võiks olla entofuturistlik liikumine, kuigi see tervikuna ei püüa “taasluua” idiosünkraatiliselt eesti olemist ja kultuuri (vt. lähemalt H. Treier, *Identiteedi otsingul. Etnofuturism ja Eesti Kostabi Šelts*. – *Ülbed üheksakümnendad*, lk. 216–225). Sarnaseid tendentse väljendab kaas-aegses kunstis ka suundumus, mida Anders Härm on nimetanud “natuurpoeesiaks”. Härm juhüb tähelepanu ka asjaolule, et “natuurpoetiline diskursus tervikuna on tahes-tahtmata sattunud Eesti riikliku imidži teenistusse”. (A. Härm, *Šamanism ja meditatsioon: “natuurpoeesia” 1990. aastate eesti videos*. – *Ülbed üheksakümnendad*, lk. 152.)

res eriti viimane juhib tähelepanu traditsioonilise ja sooliselt hierarhilise perekonnaliini tähendusele rahvusidentiteedi tootmises.

Piia Ruberi “Need on esivanemate poolt sissesöödetud failid” (1995) kasutas kriitilises võtmes traditsioonilisi õpetussõnu, mida vanaemad kunstniku põlvkonna tüdrukutele edasi andsid (ill. 1). Õpetussõnad on määratud teose kujuteldavast peategelasest “tõelist” naist kasvatama ning esivanemad on teoses esitatud traditsioonilise (rahvusliku) sooideoloogia kandjate ja edastajatena. Ideoloogilise surve nähtavale toomine paigutab aga ka kogemuse mõiste automaatselt küsimärgi alla. Kas saab üldse rääkida üldistavalt naiste kogemustest? Kas kogemus kui selline on piisav alus tegelikkuse tõetruuks kirjeldamiseks või on elatud kogemus paratamatult teatavate diskursuste produkt ja alati ideoloogia poolt vormitud?

Feministlikus teoorias ja kunstiloomes on autobiograafilisel kogemuse kategoorial oluline roll ning kui varasem lähenemine rõhutas naiste kogemuste olulisust ja nõudis neile väljendamisvõimalusi, siis hilisem, poststrukturealistlik feministlik mõte kirjeldas ka naiste kogemusi ideoloogilise produktina. Louis Althusserist lähtudes astub Diane Fuss vastu naiste kogemuste pühaks pidamisele, väites, et kogemus on samavõrd ideoloogia poolt vormitud kui teisedki kategooriad, mida feministlik teooria dekonstrueerida püüab. Fuss leiab, et usk kogemusse kui tegelikkust adekvaatselt esitavasse kategooriasse võib kujuneda legitiimseks viisiks teistsuguseid kogemusi kõrvale jätta ja marginaliseerida.¹⁰ Selline anti-essentsialistlik seisukoht ei olnud 1990. aastate eesti kultuuriteadvuses, s.h. kunstis eriti populaarne. Pigem vastupidi. Nagu Barbi Pilvre on tabavalt kirjutanud, kujundasid soolise erinevuse kultus, vankumatu usk bioloogilisse determinismi, rahvuslus ja turumajanduse loogika tugeva võrgus-

tiku olemuslike naiselikkuse vormide propageerimiseks.¹¹ Ent Pilvre toob olemusliku soolise erinevuse ideel põhineva nn. kultuurifeminismi aktsepteerimise näiteid eelkõige kirjanduse ja meedia vallast ning eriti vanaema põlvkonna kunsti silmas pidades võiks seda rida jätkata. Samas julgen väita, et just kaasaegne kunst, eriti selle feministlik suund asus kõige radikaalsemal viisil esitama küsimusi soolise identiteedi kui ajas muutuva konstruktsiooni kohta ning kirjeldatud Ruberi teos on selle ettevõtmise üks varaseid näiteid. Loomulikult järgnevad sellisele kunstilisele “dekonstruktsioonile” uued küsimusepüstitused ning kerkib esile järgmine probleem: kui sooline (või mõni muu) identiteet on konstrueeritud ja ajas muutuv kategooria, siis kuidas ja mil määral osaleb see subjekti kui kogeva keha reaalsuse vormimisel. Ehk Ruberi sõnavara kasutades: mida esivanemate poolt sissesöödetud failid meiega teevad?

Vastusena varasema feminismi püüdlustele leida viis naiste tegelikkuse ja naiste endi poolt defineeritud naise(liku) identiteedi representeerimiseks tõi Judith Butler veenvalt välja soolise identiteedi performatiivse iseloomu. Teoses “Gender Trouble” (1990) defineeris ta soolise kategooria (*gender*) kui millegi, millel puudub olemuslik alus ning, seades kahtluse alla varasema bioloogilise (*sex*) ja sotsiaalse soo (*gender*) eristamise, juhtis tähelepanu asjaolule, et ka bioloogiline sugu on diskursiivselt konstrueeritud ehk siis nii või teisiti juba sotsiaalne sugu. Butler järgi on sugu (*gender*) midagi, mis on per-

¹⁰ D. Fuss, *Essentially Speaking*. New York, London: Routledge, 1989, lk. 113–119.

¹¹ B. Pilvre, *Taming the Phantom of Feminism in Estonia*. *Equal Rights and Women's Issues*. – Private Views. *Spaces and Gender in Contemporary Art from Britain & Estonia*. Eds. A. Dimitrakaki, P. Skelton, M. Tralla. London: Women's Art Library, 2000, lk. 68.

formatiivne ehk alati tegevuses ning seetõttu ei ole põhjust otsida soolist identiteeti kui antust väljaspool selle nähtavaid väljendusi. “Soolise identiteedi konstrueerivad performatiivselt needsamad soolisuse “väljendused”, mis on väidetud olevat soolise identiteedi tagajärjed”.¹² Kuid see ei tähenda, et sookategooria koosneks suvalistest atribuutidest, vastupidi, seda reguleerivad soolise järjepidevuse praktikad.¹³ Performatiivsus tähendab nii ainult “diskursuse korduvat võimu toota fenomene, mida ta reguleerib ja piiritleb”.¹⁴ Ruberi projektis esitatud “esivanemate poolt sissesöödetud failid” ongi diskursiivsete ettekirjutuste ja nende võimu tähistajad. Kontroll soolise identiteedi taastootmise üle leiab aset perekonnas, traditsioonis ning – millele viitab seos esivanemate kaudu – rahvuse kui kogukonna sees.

Traditsioonilise naiselikkuse mudeli eelistamine rahvuslikus või turukapitalistlikus vormis rajanes paratamatult eelnevatel ajaloolistel kogemustel ning sellel, kuidas erinevad ideoloogiad soopoliitikat omaenda huvides formuleerisid. Samuti “EST.FEM-il” näidatud Piret Ráni dokumentatsioon “ideaalseks” naiseks saamise protsessist meenutas nõukogude aja ihalust kättesaamatute Lääne naiselikkuse mudelite järele (ill. 2). Just viimane projekt oli eriti ajakohane hetkel, mil vastukaaluks töötava nõukogude naise kujule oli Eesti ühiskonnas kanda kinnitanud uus, “tõelise naise” kultus. “Ideaalne naine” suhestus edukalt möödaniiku pärandiga ja sellega, kuidas nõukogudeaegsed represseeritud ihad said kapitalismi ja tarbijaühiskonna saabumisega eluõiguse. Kuid läänelik-modernse naisemärgi ja rahvusliku ideoloogia omavaheline suhe pole sugugi nii lihtne, et läänelikku naiselikkust püüdleva ihalduse täitumist automaatselt rahvusliku projekti edenemise näitajaks pidada. Nii võiks Ruberi teost, aga ka Anu Kalmu projekti “Neli põl-

ve: vanavanaema, vanaema, ema ja mina” (“EST.FEM”, 1995) mõtestada rahvuse järjepidevuse ja naiste kaudu edasi antava traditsiooni valgel: nende kunstilised genealoogiad kõnelevad eestluse kujuteldavast ideaalruumist – pigem agraarühiskonnale tüüpilisest peremudelist, mille raames ja kaudu määratleti ka aktsepteeritavad naiselikkuse normid ja ideaalid. Olenevalt lähenemisest omandab see tagasivaateline pilguheit kas kriitilise, muutustele viitava või nostalgilise värvingu, kuivõrd autorite endi reaalsus erineb tunduvalt nende vanaemade põlvkonna omast.

Ráni uuritav ajastu erineb oluliselt patriarhaalsest külaidüllist, mis ühelt poolt on olnud passeistliku rahvusideoloogia keskne ruumi- ja elukeskkonnamudel, teisalt aga tekitab pea igas eestlases nostalgilisi emotsioone. Ráni “ideaalne naine” kuulub pigem urbanistlikku ja moderniseerunud maailma selle nõukogulik versioonis. “Ideaalne naine” tähistab selle süsteemi raames represseeritud ihade ülekandmist teise ruumi – kapitalistliku ühiskonna representatsioonide kujundatud fantaasiamaailma.

See fantaseeritud naiselikkus mängis oma rolli rahvuslikus retoorikas, aidates kaasa Eesti määratlemisele “*mitte*-Nõukogude Liiduna”. Marju Lauristin ja Peeter Vihalemm kirjeldavad, kuidas Teise maailmasõja eelsete filmitähedte fotod ja klassikalised Hollywoodi filmid toimisid kaotatud ajastu tähistajatena ning aitasid säilitada mälestust sõjaeelsetest kodan-

12 J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London: Routledge, 1990, lk. 25.

13 Samas, lk. 24.

14 J. Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*. New York, London: Routledge, 1993, lk. 2.

likust ühiskonnast.¹⁵ Ka Räni “ideaalseks naiseks” saamise päevik sisaldab muuhulgas Lääne filmitähtede fotosid, mis muutusid nõukogude süsteemi tingimustes nostalgilisteks märkideks, tähistades eesti naiselikkust kui läänelik-kodanlikku identiteeti, mis erines oluliselt nõukogude naise ideaalist.

Loomulikult kerkib kohe küsimus, mida oli Hollywoodi filmidiivadel pistmist sõdadevahelises Eesti Vabariigis elanud naiste reaalsusega. Neil kujutistel võib ju olla midagi ühist teatavat tüüpi seltskonnadaami kujutisega, mis teiste naiseidealide seas tollases meedias käibel oli, kuid tollane ametlik rahvusretoorika näis eelistavat hoopis modernse ja traditsioonilise naisekuju sümboosi – professionaliseerunud kodumajandajat, kelle töö ja panus olid suunatud rahvusriigi ja -kultuuri ülesehitamisele. Siit võib järeldada, et idealiseeritud ja ülirohutatud Hollywoodi naiselikkus oli eelkõige ideoloogiline tähistaja: vastandina sotsialistlikust ideoloogiast võrsunud töötava naise kujule esindas see kodanliku ühiskonnakorralduse dominantset naisekonstruktsiooni, mis tähistas metonüümselt kaotatud rahvusriiki, omamata sealjuures erilist seost ei naiste tollase tegelikkuse ega vabariigiaegse rahvusliku naise konstruktsiooniga.

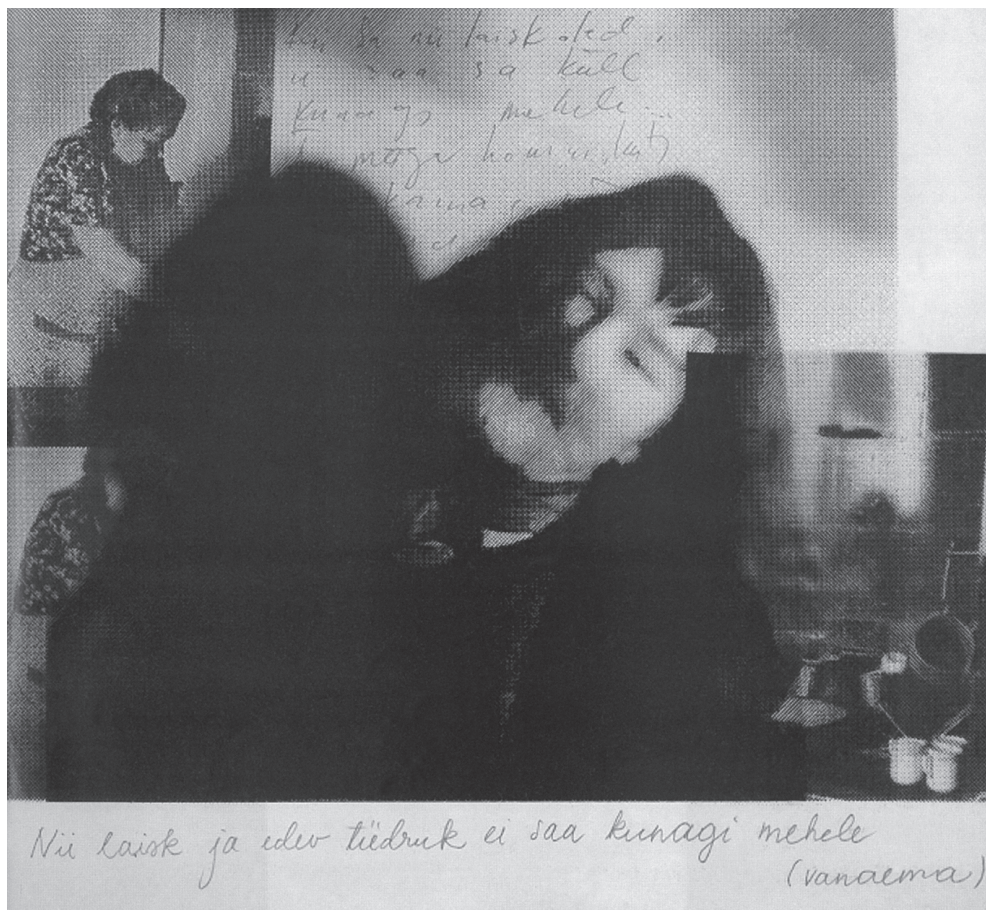
Üks järjekindlamaid “eesti naise kui märgi” kasutajaid tänapäeva kunstis on Mare Tralla. Tema eesti naise identiteedikonstruktsiooni “lammutusprojekt” laenab sümboleid, tegelaskujusid ja atribuutikat 1990. aastate Eesti ühiskonda vorminud kolmest kesksest sotsiaalsest formatsioonist. Rahvariides tüdrukud CD-ROM-il “her.space” (1998) ja videoinstallatsioonis “Nii me sünnitasime eesti feminismi” (1995) ei ole enam lihtsalt rahvuslikud sümboolid, vaid on seotud “uut” eesti naist peamiselt mõjutava kolme reaalsuse – nõukogudeaegse traumaatilise pärandi, rahvuslikust nostalgiaist kantud kujutelmade ja

kapitalistliku tarbimisühiskonna “globaalse” ideoloogia – analüüsiga. 1980. aastate teise poole uue rahvusliku ärkamisaja produktina ei tee Tralla saladust rahvuslike ideede tähtsusest tollaste noorte naiste kujunemisel. Ta kirjeldab Pauline van Mourik Broekmanile antud intervjuus, kuidas rahvusliku ajaloo tekitatud müüt võimsatest eesti naistest võimaldas positiivset samastumist selle tugeva naise kujuga.¹⁶ Kuid loomulikult oli see konstruktsioon piiratud romantilise eestluse enesepildiga. Tralla tunnistab, et ta kandis rahvariideseelikut, korjas metsas ravimtaimi ja tegi kodutöid. Selliselt on rahvariideseelikus eesti tüdruku kujud esinemine Tralla töödes nii autobiograafiline dokument kui ka konkreetse ajastu ning seda kujundanud ideede ja liikumise sümbol.

Mari Laanemetsa ja Killu Sukmiti videos “Ravi” (1999) toimivad rahvariides tüdrukud aga juba 1990. aastate Eesti ühiskonda iseloomustava rahvusidentiteedi kriisi väljendajatena (ill. 3–4). Video tegevus on jaotatud kahe erineva ruumi vahel: rahvariidespluusides, tunkedes ja sokkides autorid tantsivad tühjas toas kaerajaani ning seejärel kõnnivad täies piduvormis mööda lumist maastikku, aeg-ajalt kaamera ehk kujuteldava vaataja poole lehvitates. Lõputiitrite järel jõuavad tüdrukud metsani ja haihtuvad. Niisiis reprodutseerib teose struktuur olulise rahvuslikku identiteeti väljendava, tähistava ja kinnistava etenduse – tantsupeo – eelmängu ja toimumist.

15 M. Lauristin, P. Vihalemm, *The Baltics – West of the East, East of the West. – Towards a Civic Society. The Baltic Media’s Long Road to Freedom. Perspectives on History, Ethnicity and Journalism.* Eds. S. Høyer, E. Lauk, P. Vihalemm. Tartu: Baltic Association for Media Research, Nota Baltica Ltd., 1993, lk. 26.

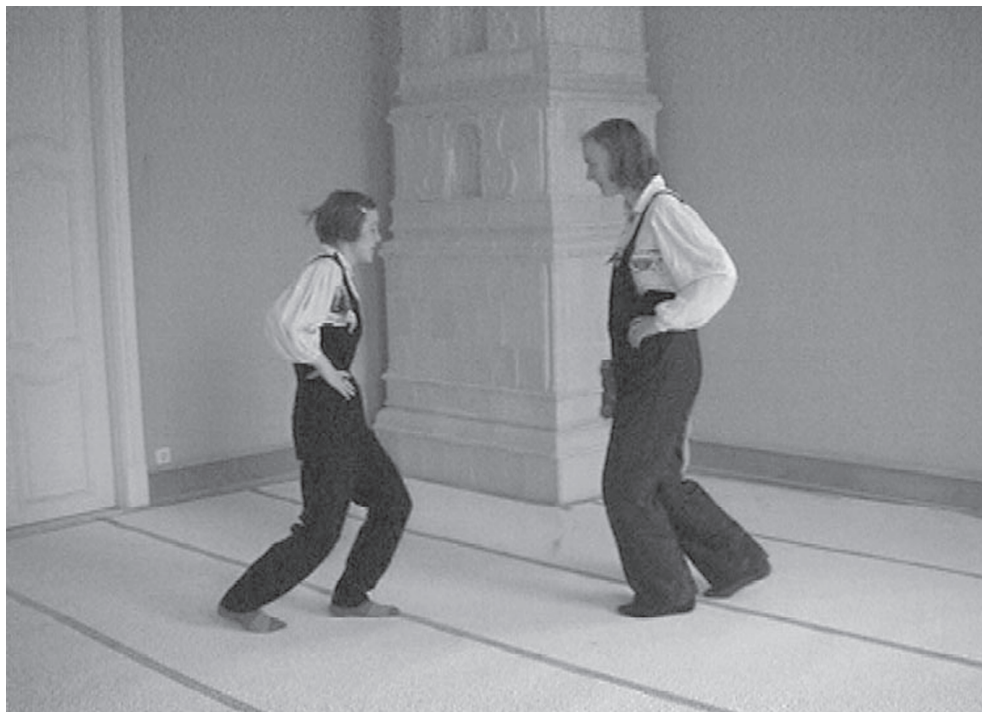
16 P. van Mourik Broekman, *State of Play. An Interview with Mare Tralla.* – Private Views, lk. 22.



1.
Piia Ruber
Need on esivanemate poolt sissesöödetud failid
Fotoinstallatsioon
Näitus "EST.FEM", Tallinn, 1995



2.
Piret Räni
Ideaalne naine
Fotoinstallatsioon
Näitus "EST.FEM", Tallinn, 1995



3.
Mari Laanemets, Killu Sukmit
Ravi
Video
Pärnu Fideo- ja Vilmifestival, 1999



4.
Mari Laanemets, Killu Sukmit
Ravi
1999



5.
Rühmitus F.F.F.F.
F-failid
Foto
Näitus "Private Views"
Tallinn, 1998



6.
Mare Tralla
Laula minuga
Interaktiivne videoinstallatsioon
Isiknäitus Kunstihoone galeriis
Tallinn, 2000

**Hi, my name is Kai Kaljo.
I am an Estonian artist. My weight is 92 kg.
I'm 37 years of age but still living with my mother.
I'm working at the Estonian Academy of Art as
a teacher, for 80 \$ per month.
I think the most important thing being an artist
is a freedom. I am very happy.**



7.
Kai Kaljo
Luuser
Video
SKKE aastanäitus "Interstanding II"
Tallinn, 1997

Anders Härm kirjeldab videot tabavalt rahvusliku identiteedi taastootismehhanismide kommentaarina, unustamata rõhutamast selle “teraapilist otstarvet”. Tantsupeod seisavad “rahvusliku identiteedi taastootmise teenistuses” ning video autorid tõlgendavad seda riiklikult organiseeritud identiteediteraapiana.¹⁷ Tõepoolest, rahvariideid kandvate kunstnike amatöörlilik, s.o. üldrahvalik tantsuetendus vaheldub pildiga riiklikult organiseeritud ning vähemalt osaliselt professionaalsele tasemele tõstetud rahvatantsupidude asukohast – “Kalevi” staadionist. Lumeaga kaetud staadionil ringi jalutavad autorid näivad aga tähistavat selle sündmuse kujuteldavat ja praeguseks suuresti minevikku vajunud väärtust: võib-olla on jalutuskäik talvisel staadionil puhtjuhuslik, kuid vaataja jaoks tähistab momenti, mil tantsupeod ei toimu. Tühi koht, kus kunagi/mingil muul hetkel tähendusrikas sündmus aset leidis või kus kunagi on asunud mõni mälestusmärk, sümboliseerib puuduvat objekti, lisades sellele nostalgilise ja melanhoalse mõõtme. Tantsupidude tähendus rahvusliku teraapiana, mis kollektiivset ühisolemist pidevalt loob, kinnitab ja taastoodab, on selgelt välja joonistatud, kuid 1990. aastate noor kunst ei võta selle sündmuse tähenduslikkust tõsiselt. “Ravi” võib märgistada seega (eneseiroonilist) nostalgiat millegi järele, millel on kunagi olnud tähendustloov toime, kuid mis on vähemalt representatsiooni tasandil ja võib-olla isegi tegelikkuses muutunud vaid tühjaks vormiks.

Traditsioonilise rahvusluse möödaničku kuulumist tähistavad teoses teisedki viited kultuurilis-müütilistele eestluse märkidele. Tuba, kus tantsuharjutus toimub, kuulub ilmselgelt nõukogude-eelsesse perioodi ning selle kahhelkividest ahi tähistab siiani unistust eesti- või tsariaegsest jõukusest. Ka mets ja “tühi väli” asuvad rahvuslikus ruumitunne-

tuses ja selle kultuurilistes kirjeldustes olulisel kohal. Nõnda väljendub teose “eestlaslikkus” automaatselt nii toimivate kehade väljanägemises ja rollis kui ka keskkonnas.

Loomulikult on tegemist eelkõige rõhutatud etenduslikkuse ja läbipaistva rollimänguga, mis seab küsimuse alla rahvusliku identiteedi olemuslikkuse. Kuid sugugi vähem tähtis pole sealjuures video keskse tegelaskuju – rahvariideid kandva tüdruku – märgiline iseloom.

Roland Barthes defineerib müüdi oma klassikalises tekstis “Müüt tänapäeval” (1957) kommunikatsioonisüsteemi ehk sõnumina. Müüt on tähistamismoodus ja vorm, mida iseloomustab tegelikkuse töötlemine eesmärgiga edastada soovitud sõnum. Barthes’i jaoks on müüt kummaline süsteem, kuna see on konstrueeritud eelnevalt eksisteerinud semiooloogilisest ahelast ehk keelest: see, mis on esmase süsteemi märk – sõna, mõiste, piltkujutus –, muutub müüdikeeles lihtsalt tähistajaks.¹⁸ Ehk siis müüt tühistab oma allikmaterjalide algse tähenduse ning võtab nad kasutusele sisust tühjendatud tähistaja või vormina. See semiooloogiline eristus esma- ja metatasandi süsteemide vahel võimaldab Barthes’il kirjeldada müüti kui kõneviisi, mille eesmärk on vabastada märgid nende reaalsusele viitavast sisust ning kasutada neid omaenda sõnumi maksmapanemiseks. Müüt kui “depolitiseeritud kõne” annab asjadele loomuliku ja igavese õigustuse, loob vasturääkivustest vaba maailmapildi, maailma, millel puudub sügavus ja kus asjadel näib olevat nende endi olemusest tulenev tähendus.¹⁹

Sellise kirjelduse kohaselt on rahvariides eesti naise/tüdruku kuju ilmselt üks paremad visuaalse mütolooja näiteid. Rahvariie-

¹⁷ A. Härm, Šamanism ja meditatsioon, lk. 152.

¹⁸ R. Barthes, *Mythologies*. London: Vintage, 1993, lk. 109, 114.

¹⁹ Samas, lk. 143.

deid kandva naise või tüdruku kuju on edukalt teeninud eri sõnumeid esitavate mütooloogiate eesmärke, millest kõige olulisema jälje on meie kultuuriteadvusesse jätnud kaks ideoloogiliselt erinevat projekti – eesti rahvuslik liikumine ja sotsialistlik realism. Teosed nagu “Ravi” toovad nähtavale selle kujutise sümboolse, märgilise iseloomu, juhtides samas tähelepanu ühiskondlik-kultuurilistele praktikatele, mille raames tähistajat reaalsuse pähe välja pakutakse. Rahvariideid kandev naine on kunstiajalooliselt ja visuaalses sfääris laiemalt olnud üks eestluse romantilisema laenguga märke, mis omakorda on kujundanud arusaama “tõelisest eesti naisest”, kelle roll on ühelt poolt eelkõige dekoratiivne ja teisalt traditsiooniline. Esimesel juhul tähistab rahvariides naine rahvusluse sisule antavat välist ja ilusat vormi, teisel juhul on ta traditsioonilise kultuuripärandi hoidja. Sotsialistlik realism võttis selle märgi kui rahvusliku identiteedi välise ja dekoratiivse tähistaja edukalt üle. Siit ka kahetine suhtumine rahvariides naise kujutamisse, kuna usk sümboli püsivusse sai selle tagajärjel hävitava löögi.

Pikem ajaloomälu võiks eespool kirjeldatud teoste kunstiajalooliste eelkäijatena välja tuua terve temaatilise rea: Köleri “Ketraja”, talunaiste-emade portreed, triibulistest seelikutes talunaised sõdadevahelise perioodi külaidüllis, sotsrealismiaegne triumfaalne marss rahvariidetega,²⁰ uus rahvusromantiline liin jne. on ilmekateks näideteks selle märgi rakendamiseks erinevates ideoloogiates. Kõige hilisema näitena võiks nimetada üht fotot rühmituse F.F.F.F. (Berit Teeäär, Kaire Rannik, Ketli Tiitsar, Kristi Paap ja Maria Valdma) projektist “F-failid” (1998), mis toob rahvusliku naise kuju märgilise iseloomu nähtavale turismibrošüüride keeles (ill. 5). F.F.F.F.-i rahvuslik naine on vaid piltpostkaart, dekoratiivne tähistaja, millega Eestit

ja eesti identiteeti müüa. Et sel tähistajal puudub referent, vaste tegelikkuses, on eesti nooremale kunstile ammu selgeks saanud.

Naiste naer

Hallo. My name is Kai Kaljo. I am an Estonian artist. [naer] My weight is 92 kilograms. [naer] I'm 37 years of age but still living with my mother. [naer] I am not married. [naer] I'm working at the Estonian Academy of Arts as a teacher for 90 dollars per month. [naer] I think the most important thing in being an artist is a freedom. [naer] I am very happy. [naer]

See tekst on pärit Kai Kaljo videost “Luuser” (1997), mida olen varem kirjeldanud ühe ilmekama ja eneseiroonilisema kommentaarina 1990. aastate eesti naiskunstniku identiteedile (ill. 7).²¹ Videoekraanile ilmub Kaljo kujutis, kes lausub kaamera/vaataja pilgu ees mänglevalt eputades ülaltoodud ingliskeelse enesetutvustuse. Igale uuele lausele järgneb *sitcom*’idest tuttav lindistatud taustanaer, mille vaibumine jääb ka teose viimaseks sõnaks. Vaatajale ja kriitikutele sai teose esitluse järel selgeks, et ironiseeritakse kunstniku olukorra üle 1990. aastate teise poole Eesti ühiskonnas. Palju vähem pöörati tähelepanu asjaolule, et see kunstnik – video autor ja minategelane – määratleb ennast kahe identiteedi kaudu. Professionaalset identiteeti tähistavad lausungid on läbi põimunud naiselikkuse traditsiooniliste määratlejatega (vanus, kaal, perekonnaseis). Ometigi on selge, et minapilt on esitatud ironilises võtmes, milleks muidu *sitcom*’ilik raamistus. Kuid mille või kelle üle Kaljo ikkagi naerab? Või

²⁰ Laenasin siinkohal Eha Komissarovi artikli pealkirja: E. Komissarov, Triumfaalne marss rahvariidetega. – *Kunst* 1992, nr. 1 (77), lk. 59–62.

²¹ Vt. K. Kivimaa, Relevance of Gender. Feminist and Other Practices in Contemporary Estonian Art. – *Mare Articum: The Baltic Art Magazine* 2001, No. 1 (8), lk. 12–22.

naerab ainult publik üldsuse esindajana? Mil-
line hääl/positsioon kuulub teoses kunstni-
kule? Ning mis sellel kõigel rahvusliku iden-
titeediga pistmist on?

1990. aastad tõid kaasa suure hulga eri-
nevaid poliitilis-sotsiaalseid lubadusi rah-
vuslike unistuste täitumisest, mille tegelikud
võimusuhted ja majandusarengud lükkasid
peagi purunenud illusioonide kasvavasse kuh-
ja. Kaljo irooniline enesepilt luuserina rää-
gib *eesti kunstniku* sotsiaalse ja majandusli-
ku positsiooni muutumisest varakapitalistli-
kus ühiskonnas. Kui laiemal tasandil toimuv
rahvuslik vastupanu nõukogude korrale suu-
nas peatähelepanu kultuuri valdkonda, siis
poliitilise iseseisvuse saabudes kaotas kul-
tuurisfäär oma privilegeeritud positsiooni
rahvusliku tunde ja identiteedi väljendajana.
90-dollarilise kuupalgaga kunstnik on majan-
dusliku edu reeglite järgi toimivas ühiskon-
nas jäänud luuseri rolli.

Retseptioonis tähelepanuta jäänud soo-
lise identiteedi väljendused ei ole videos su-
gugi vähetahtsal kohal, pigem vastupidi, need
on seotud kunstniku kui marginaalse identi-
teedi tähistajaga. Kaljo kasutab traditsiooni-
lise naise edukuse määratlejaid – abielu ja
ideaalne välimus (kaal) –, mille kohaselt on
ta ebaõnnestunud ka naiseksolemise vallas.
Kui varakapitalistlik loogika võib tunnusta-
da professionaalselt ja majanduslikult edu-
kat naist ka siis, kui tema naiselikkust kinni-
tavad määravad ei pruugi täidetud olla, siis
antud juhul puuduvad video minategelasel
kõik ühiskondlikult aktsepteeritud edukuse
näitajad. Nii õnnestub Kaljol konstrueerida
nende paari lausega pilt kaasaegses Eesti
ühiskonnas naistele esitatavatest ootustest.
Nüüd tuleb aga küsida, et kui Kaljo määrat-
leb ennast domineerivate ootuste kohaselt ja
teeb seda negatiivselt, omaenda ühiskondlik-
ku läbikukkumist tunnustades, kuhu jääb siis
kunstniku isiklik hääl?

Kõigepealt võib selle leida lausungis “ma
olen väga õnnelik”, mis näib väitvat, et mi-
nategelane ei hooli sellest, mis üldsus temast
arvab. Ometi ei erista sellele järgnev tausta-
naer seda ütlust eelnevatest ning niimoodi
võib seda samahästi tõlgendada naiivsuse
näitaja ja oma olukorraga leppimisena. Vaa-
tajale on ilmselge, et publik/üldsus naerab
videos Kaljo üle. Kuidas saab end narri rolli
asetanud kunstnik omakorda naerda publiku
üle? Kõigepealt ei tohiks unustada, et pub-
lik, kes esindab domineerivat maailmapilti,
ei naera mitte ainult “luuserist” naiskunstni-
ku üle, vaid nendesamade identiteedinäita-
jate üle, millesse ta ise usub. Loomulikult ei
pruugi stereotüüpset maailmavaadet tähistav
kujuteldav publik sellest sugugi teadlik olla,
kuid video mehhanism toimib samamoodi
nagu narri ja õukonna suhted: narr paneb
õukonna enda üle naerma ning õukond ei
pruugi koheselt märgata, et tegelikult naerab
ta hoopiski iseenda üle. On selge, et naeru
keskne koht videos teenib teatavat eesmärki,
ehk, kasutades Walter Benjamini sõnu, miski
ei soodusta mõttetgevust paremini kui naer.

Midagi väga sarnast leiab aset Mare Tral-
la interaktiivses videoinstallatsioonis “Lau-
la minuga” (2000), mis mängib rahvusliku
eneseolemise väljenduse ja taaslooja – lau-
lupeo – ning eesti naise kujutelmadega (ill.
6). Selles teoses on vaataja asetatud vasta-
kuti laululava taustal etleva, ujumismütsi ja
trikood, punaseid retuuse ja ketse kandva
naistegelasega, keda etendab autor ise. Et
ekraanil asuv “rahvalaulja” esinema hakkaks,
peab vaataja projektsiooni kõrvale lisatud
mikrofoni ise midagi laulma. Tegelane ek-
raanil esitab seepeale liialdatult ja ooperlik-
ku esitust parodeerival kujul “Kui Kungla
rahvas kuldsel a'al...”.

Rahvariideid kandva naise kuju oli ainsate
nõukogudeaegsete rahvuslike enesemäärat-
lusviiside – laulu- ja tantsupidude – sümbol

par excellence, millele viitasid ka ülalkirjeldatud Laanemetsa ja Sukmiti video “Ravi” ning foto rühmituse F.F.F.F. projektist “F-failid”. Viimane osutab eriti selgelt rahvariie-tes naisekuju ja rahvusliku identiteeti loovate ühiskondlike praktikate seosele: laulukaare taustal ilmuvad eesti tüdrukud toimivad eripärase ja äratuntava Eesti embleemina. Rahvariie-tes naine kui märk ja kui rahvuslik rollitaitja hoiab muuhulgas ülal ajaloolist narratiivi rahvusliku liikumise domineerivast osast Eesti ühiskondlike praktikate ja kollektiivse teadvuse vormimisel, kuid selle rolli täitmise hinnaks on võimatus esitada küsimust naiste tegelike, erinevates ühiskondlik-ajaloolistes tingimustes kujunenud positsioonide ja olukorra kohta. Tralla teos juhib aga tähelepanu rahvuslike ideede kujutamise problemaatikale kaasaegses visuaalkultuuris ning ma julgen väita, et esitab (vähemalt kaudselt) küsimuse representatsiooni/märgi ja tegelikkuse/subjekti vahelise suhte kohta. Mis juhtub, kui rahvusliku naise märki kasutada toimija ja mitte tähistajana? Millised tagajärjed on sellel, kui kunstnik omistab märgilisele kujutisele võime omaenda äranägemise järgi toimida ja keelduda täitmast talle esitatud diskursiivseid ettekirjutusi? Ehk teisisõnu: mis juhtub, kui rahvusliku naise märgi asemel astub representatsiooniareenile nais-subjekt kui autor ja tegutseja? Vastus on üsna lihtne: teose vaatamise käigus rebeneb õhuke loor, mis varjab ületamatut lõhet representatsiooni/märgi ja tegelikkuse/subjekti vahel.

Rahvusliku naise kuju ideoloogilise ja konstrueeritud iseloomu esiletoomiseks kasutab Tralla kõiki rahvusliku naiselikkuse stereotüüpe, esitades neid moonutatud, ironilisel ja liialdatud kujul. Rahvariieded kui üks kostüüm, mis teatava rolliga kaasas käib, on asendatud teise, pseudosportlase kostüümiga. Ilmselt viitab autor sellega laulupidude ja spordivõistluste sarnasele rollile kollektiiv-

se rahvusliku eneseteavuse tugevdamisel. Samuti on kadunud traditsiooniliselt naise-(liku) olemuse välisteks tähistajateks peetavad vaashoitud keha ja hää. Ujumistrikoos laulja digitaalselt manipuleeritud kujutis esindab groteskse naisekeha ja kontrollimatu, naiselikkust parodeeriva hääle koostööd, et koos vaatajatega naerda olemuslikuna esitatava rahvusliku identiteedi ja selle üle, millisena domineerivad diskursused aktsepteeritavat (eesti) naiselikkust konstrueerivad. Meenutades Tralla enda panust diskursiivsete ettekirjutuste ja ühiskondlike praktikatega määratletud rahvusliku naise identiteeti, saab teose vaatajale selgeks, et Tralla ei naera mitte ainult preskriptiivsete praktikate, vaid ka iseenda ja oma rahvuslikust paa-tosest kantud mineviku üle. Nüüd tuleks esitada küsimus, milliseid ja kellele kuuluvaid kõneviise esitades ta seda teeb.

Mari Laanemetsa peamiselt prantsuse feminismist, semiootikast ja psühhoanalüüsist lähtuv käsitlus *naise kõne* avaldumistest eesti kaasaegses kunstis eristab töid, mis otsivad endale “oma väikest ruumi suurema sees”, ja neid, mis (fallotsentristliku) võimupositsiooni poole püüeldes järgivad selle suurema, s.o. fallotsentristliku struktuuri reegleid.²² Viimaste hulka paigutab Laanemets Mare Tralla ja Kai Kaljo tööd, mille “kõne on “kõhurääkija” oma: “et eksisteerida, ollakse sunnitud rääkima nagu mees””.²³ Kuidas Laanemets sellise interpretatsioonini jõuab? Tema käsitlus näib eelkõige lähtuvat *kõneviiside* erinevusest ehk siis kunstiteose puhul kasutatud vormikeelest, kuigi selle teoreetiline aluspõhi prantsuse feminismi näol pole sugugi vähemtähtis. Jätaksin teoreetilised kaa-

22 M. Laanemets, *Naise kõne* avaldumisi eesti kunsti autobiograafias. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 10. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2000, lk. 295.

23 Samas, lk. 297.

lutlused siinkohal hetkeks kõrvale ja juhiksin tähelepanu ohule, mis sellisest eristusest tõusta võib. Laanemetsa jaoks on kõik spetsiifilist *naise kõnet* demonstreerivad teosed vormiliselt lähemal traditsioonilises mõttes “naiselikule” väljendusviisile, samal ajal kui Tralla ja Kaljo tööd julgevad tungida välja-poolle üha uuesti formeeritavaid “naiseliku” eneseväljenduse piire ning lõhuvad eksisteerivaid soomääratlusi ja kunstilise representeerimise piire. Ühesõnaga, ma näen Laanemetsa tõlgenduses olemusliku naiselikkuse idee taaskinnistamise ohtu, kuigi ajaloolises ja strateegilises mõttes on *naiseliku kirjutuse* idee absoluutselt vajalik.²⁴ Samas näib, et tõlgendus, mis vaatleb Tralla ja Kaljo eesti kultuurikontekstis idiosünkraatilise (visuaalse) keelekasutusega teoseid domineeriva ja maskuliinse keele kasutusnäidetena, on midagi väga olulist kahe silma vahele jätnud.

Paljud autorid on esile toonud (enese) iroonia, naeru, groteski ja vulgaarse folkloori olulist rolli eksisteerivate kultuuriliste stereotüüpide ja representatsiooniviiside kritiseerimisel feministlikus ja küberfeministlikus kunstis; näiteks Rosi Braidotti nimetab sellist lähenemist “paroodia poliitikaks”.²⁵ Kuid vaatenurgal on kaugeleulatavamad ajaloolised juured. Jo Anna Isaak tõmbab raamatus “Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women’s Laughter” ühendusjoone selliste feministliku kunsti strateegiatega ning karnevalikultuuri ja rahvaliku koomilise pärandi vahele.²⁶ Loomulikult on idee ametlik-tõsise ja rahvalik-humoorika kultuuri seotusest vastavalt “mehelike” ja “naiselike” sfääridega palju varasem ning toetub sarnasusele naiste ühiskondlik-kultuurilises ja koomilise pärandi kultuurilises marginaliseerimises. Teisisõnu, ajalooliselt oli naiste juurdepääs madalamatele kultuurivormidele aktsepteeritavam ning erinevalt küllalt levinud seisukohast väidab Mihhail Bah-

tin, et koomiline rahvakultuur ei olnud mi-sogüünlik. Vastupidi, “naiselik” kuulus siin madalamasse, maa ja kehalisusega seostatud sfääri, kuid erinevalt kristlik-asketlikust pärandist hindas rahvapärimsus seda sünni ja uuenemise valdkonnana.²⁷ Veelgi olulisemaks osutub koomilise traditsiooni mitte-ametlik ja kultuuri domineerivaid vorme kritiseeriv iseloom, mis pakub erilist huvi totalitaarses ühiskonnas kirjutavale Bahtinile ning mõistagi ka eesti kunsti ajaloole. Usun, et eesti nüüdiskunsti groteskil ja (enese)iroonial põhineva lähenemise juuri tuleks lisaks kaas-aegsetele Lääne paralleelidele otsida nõukogudeaegsest musta huumori ja absurdi kasutamise traditsioonist, mille eneseirooniline positsioon võimaldas arendada kriitikat totalitaarse ühiskonna reeglite ja toimemehhanismide aadressil.

24 *Naiseliku kirjutuse* (või *naiskirjutuse*) mõiste ja arutlused *naise kõne* teemal on pärit nn. prantsuse feminismist. Selle all mõistetakse mittefallilise ökonomia, maskuliinsest erineva subjektipositsiooni väljendamist, mis ei kuulu küll eksklusiivselt naistele, kuid on neile tänu teistsuguse, dominantsest kultuurist välja jäetud kogemuse olemasolule kättesaadavam. *Naiselik kirjutus* tähendab eelkõige olemasolevate struktuuride eiramist ja nende reformimist, mitte aga naistele olemuslikku väljendusviisi. Kuna aga *naiseliku kirjutuse* mõiste defineerimisel kasutati eelkõige kehalisi metafoore, siis on seda korduvalt süüdistatud olemusliku, kaasasündinud naiselikkuse idee taastootmises. Psühhoanalüütilise teooria kehas lähtuvad metafoorid ja spetsiifiline keelekasutus mängib siin loomulikult oma osa. Üldiselt eelistatakse uuemas feministlikus teoorias *naiseliku kirjutuse* või *naiseliku maali* (*peinture feminine*) ideed pidada strateegiaks, aga mitte ontoloogiliseks positsiooniks.

25 R. Braidotti, *Cyberfeminism with a Difference*. – *Feminisms*. Eds. S. Kemp, J. Squires. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997, lk. 525.

26 Vt. J. A. Isaak, *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women’s Laughter*. London, New York: Routledge, 1996.

27 M. Bakhtin, *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984, lk. 240.

Bahtin kirjeldab keskaegset karnevali kui ametliku, “tõsise” kultuuri sanktsioneeritud pea peale pööramist, kui rahvapidustust, mis “pühitses ajutist vabanemist valitsevast tõemudelist ja kinnistatud korrast”. Karneval “märkis kõigi hierarhiliste auastmete, privileegide, normide ja keeldude seisakut”.²⁸ Bahtini definitsioonist lähtudes laiendab Isaak karnevaaleski mõiste “kultuurianalüüsi mooduseks ja sekkumise strateegiaks”,²⁹ mida võib edukalt kasutada ka kaasaegses kunstis. Nii võib väita, et Kaljo ja eriti Tralla tööd pööravad kehtiva (patriarhaalse) korra vähemalt teose vaatamise hetkeks pea peale: muutes selle naerualuseks, seavad nad küsimärgi alla vaataja – ja loomulikult autori enda – tõsimeelse osaluse kehtivas sümboolses korralduses. Kaljo eneseiroonilist autoripositsiooni videos “Luuser” saab edukalt kirjeldada “rahvaliku naeruna”, mis on Bahtini järgi alati suunatud ka naerjale/naljategijale endale: see, kes naerab viimasena, ehk siis antud juhul video autor, kuulub ise maailma, mille üle ta naerab. Tugev eneseirooniline laeng on ka enamiku Tralla teoste iseloomulik joon, mis aga ei vähenda mingil moel nende ühiskonnakriitilist mõõdet. Naer ei kõnele mingil juhul domineerivas keeles, kuigi see võib kasutada domineeriva keele väljendeid ja asuda sarnaselt *naise kõnele* domineeriva sümboolse korralduse sees.³⁰ Kuid kasutades võimu keelt iroonilises, naeruvääristavas või ümberpööratud vormis, annavad nad vaatajale impulsi “mõttetegevust alustada”.

Kokkuvõte

Just ühiskondlikke või kultuurilisi kriisimomente näib iseloomustavat vajadus “dekonstrueerida eksisteerivaid representatsioonikoodide, otsida “uusi algusi” selleks, et maailma teisiti ette kujutada”, väidab Catherine de Zegher 20. sajandi naiskunstnike näituse “In-

side the Visible” kataloogis. Samas juhib ta tähelepanu sellele, et erinevatest maailma nägemise ja tõlgendamise viisidest domineerib representatsioonis reeglina see, millele hegemoonlik eliit on oma õnnistuse andnud.³¹ Kuid ühiskondlike ja kultuuriliste muutuste perioodid, nn. üleminekuajastud, pakuvad tihti võimalusi uute identiteedivormide ja representatsiooniviiside areenile astumiseks. Sama seisukohta jagab antropoloog Victor Turner, kes on väitnud, et “karnevaliseeritud naiseliku printsiibi õõnestav potentsiaal saavutab suurema nähtavuse ühiskondlike muutuste perioodil”.³² Kuigi selle väite paikapidavuse demonstreerimine eesti olukorras nõuaks palju sügavamat kultuurilis-sotsiaalset analüüsi, kui käesolev artikkel seda võimaldab, näivad mõnedki kirjeldatud teosed ja nendes kasutatud strateegiad sellisele võimalusele viitavat.

1990. aastate Eesti ühiskonda analüüsides mainitakse tihti rahvuslike ideaalide pank-

28 M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, lk. 10.

29 J. A. Isaak, *Feminism and Contemporary Art*, lk. 19.

30 Siinkirjutaja jagab poststrukturealismis kujunenud seisukohta, et igasugune tähendusloome väljaspool diskursust (Michel Foucault) või sümboolset korraldust (Jacques Lacan) on võimatu. Seega ei tohi unustada, et ei *naiseliku kirjutuses* ega karnevalikultuuris ei asu toimija väljaspool eksisteeriva sümboolse korralduse või ühiskonnakorralduse piire. Naiste ruum luuakse nii või teisiti patriarhaalsetele alustele rajatud ühiskonnas ehk psühoanalüüsi keelt kasutades, fallotsentristliku sümboolse korralduse raames. Transgressiivne karnevalinaer tühistab küll vähemalt korra eksisteeriva hierarhilise süsteemi loogika, kuid see leiab aset sellesama süsteemi sees. Seda positsiooni ei tasu aga samastada võimetusega muutusi esile kutsuda.

31 M. C. de Zegher, Introduction. *Inside the Visible. – Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine*. Ed. M. C. de Zegher. Cambridge, Mass., London: The MIT Press, 1995, lk. 20–21.

32 Tsit. J. A. Isaak, *Feminism and Contemporary Art*, lk. 32.

rotti ning eriti nähtav on see olnud materiaalse tegelikkuse tasandil. Kuid rahvuslikus ideoloogias ja representatsioonis toimunud kõikumised otsivad üha uusi võimalusi uustraditsionalistliku soopoliitika rõhutamiseks, mille eesmärk on kinnistada arusaama naise kehast kui rahvusele kuuluvast omandist. Kindlasti on see silmatorkav lõhe rahvusliku ideoloogia ja materiaalse tegelikkuse vahel olnud üheks inspiratsiooniallikaks rahvusliku naise kujutamisel iroonilises võtmes. Nii nagu paradigmaatilised muutused kujutava kunsti vallas tõid kaasa süüdistusi eesti rahvusliku kultuuri alustalade lõhkumises, sai samasugune “kohtuotsus” osaks ka enamikule püüdlustele defineerida subjektiivsust ja identiteeti teisiti, kui seda teevad võimupositsioonidel asuvad ideoloogiad – patriarhaalsus, rahvuslus, varakapitalism. Kas sarnase “süüdistuse” võib esitada ka siinkirjeldatud teostele? Kui jah, siis on nendes esitatud kriitiline sõnum vaatajani jõudnud, juhtides tähelepanu identiteetide konstrueeritusele, nende muutuvale iseloomule ning eelkõige nende ideoloogilis-mütoloogiliste tootmis- ja levitamismehhanismidele. Kuid tööde produktiivne aspekt ei ole sugugi vähem tähtis. Lõhkudes üheselt piiritletud süsteeme, loovad autorid uusi ja erinevaid subjektipositsioone, identiteete ja identiteedivorme ehk -määratlusi. Sellisena ei ole nende kunst ei individuaalne ega kitsalt ühiskondlik, vaid pigem eneseteadlik ja reflektiivne tähendusloome akt, mis toodab uusi tähendusi ajalooliste, ideoloogiliste, esteetiliste ja individuaalsete faktorite mõjuväljas.

Girls in National Costumes and Other Characters

Intersections of Nationality and Gender in Estonian Art of Transition

Summary

One way to approach the general study of recent Estonian art is to analyse it as necessarily linked to issues of identity formation, the process that was central to the official ideology of the first decade of the newly independent nation state. Indeed, the 1990s can be mapped by numerous works and quite a number of exhibitions which sought to define signs of Estonian-ness in visual arts. It remains to be asked to what extent and in which ways these representations engaged with the official/public discourse of Estonian nationalism.

Theories of nationalism have demonstrated how the construct of homogeneous national identity is achieved at the expense of other identities. Feminist research has shown how the internal inequality of the ‘brotherhood’ of the nation is built upon the repression and marginalisation of minority groups such as women in order to sustain a belief in national homogenous collectivity. The fact that Estonian public opinion and discourses on gender were governed by reliance on traditional gender roles as part of national identity during the first half of the 1990s was also registered in art of that period. In this essay I will analyse only those works which provide critical interpretations of various images of national femininity both in their traditional and more contemporary versions.

First attempts to engage critically with dominant discourses on gender were presented during the first feminist exhibition “EST.FEM” (1995). Piia Ruber’s photo-installation “These are the files inserted by our

foremothers-fathers” made use of traditional beliefs about “proper” femininity which were passed down from generation to generation. In this project, women – foremothers – appear as carriers of tradition, thus, fulfilling one of the most important roles prescribed to women by nationalist ideology. Her work also questions the idea of “natural” gender, pointing at the role of tradition and ideology in the prevailing beliefs of what is “essential” to women. Piret Räni’s photo installation “An Ideal Woman”, displayed during the same show, addressed the importance of Western representations of femininity, such as Hollywood stars, in shaping the idea of Estonian femininity as different from its Soviet counterpart. Also, perhaps the most symbolic visual image of specific and local ethnic identity, the image of the girl in a national costume, emerged in a critical context of “EST.FEM”; thus hinting at the gap between the promises of national ideology and the reality of women’s lives both during the Soviet and post-Soviet period.

It is significant that folkloric images of traditional Estonian women wearing a national costume resurfaced in art of the 1990s in the works of those women artists who have in one way or another engaged with feminist or other critical inquiries. These artists’ engagement with nationalist ideology and its prescriptive understanding of gender makes use of the fact that the image of a folkloric woman had historically functioned as a sign of Estonian-ness *par excellence* and proved useful in the hands of various ideologies and different interpretations of national identity. In mid- and late 1980s and early 1990s the meaning of this sign was, first of all, defined by its participation in public expressions of the national movement such as song or dance festivals. The video “Cure” by Mari Laanemets and Killu Sukmit draws upon the histo-

ry and ideology of dance festivals and points at the therapeutic effect of public performances of collective national identity. At the same time their project, through the use of self-ironic identification with signs of nationally defined femininity, lays bare the performative and changing nature of national or feminine identities. Mare Tralla’s interactive video installation “Sing with Me” (2000) provides another funny yet critical reflection on collective performances of national identity, song festivals in this case. A contemporary portrait of an Estonian woman artist is pictured in Kai Kaljo’s self-reflective and self-ironical video piece “A Loser” (1997). Although this work relates less directly to the issue of national identity, it evokes the question of traditional gender ideology and its influence on the reality of contemporary Estonian women. Both Tralla’s and Kaljo’s works belong to the best examples of what may be called politics of parody (Rosi Braidotti), widely used in post-modern and cyber-feminist art in general. As good examples of what can be understood as carnivalesque in the Bakhtinian sense, these works emerge also as results of a long local history of using self-irony and laughter as a critique of existing order. Surprisingly, these works have been attacked for adopting the masculine language of power as opposed to *écriture féminine*. Against that argument, the last section of this essay will defend the use of the language of laughter in social critique by women.