

# Kunstikriitika keel ja sotsiaalse erinevuse taas/tootmine:

“naiseliku” ja rahvusliku  
kunsti diskursustest  
1939. aasta  
naiskunstnike näituse  
retseptioonis

Katrin Kivimaa

*...tehes ülevaadet kõigele, mis meie loovad  
naisjõud kujutava kunsti alal ... korda on  
saatnud, peame rahuldusega tunnustama,  
et nende töö tulemusena meie rahvuslik  
kunstitoodang on rikastunud mitmekesiste  
väärtsaavutustega, ning ühtlasi nentima,  
et eesti naine loovkunstnikuna  
on võitnud kandva ja kaaluka osatähtsuse  
meie kunstilises tänapäevas.<sup>1</sup>*

– Alfred Vaga

Kriitiline kunstiajalugu ja interdistsiplinaarsed visuaalkultuuri uuringud pööravad suurt tähelepanu kriitika rollile kunstiteose või kujutise tähenduse loomises. Kriitika ja igasugune teosega kaasnev tekst moodustavad olulise osa teose tähendusväljast ning seega kinnistavad – loomulikult koostöös kujutatuga – selle dominantseid tähendusi. Sarnaselt kunstiteosele endale on igasugune kriitika n.-ö. oma ajastu laps ja väljendab konkreetse kultuuri ja aegruumi väärtushinnanguid ning sotsiaalse eristamise praktikaid. Siinse artikli teoreetiliseks aluspõhjaks ongi arusaam, et nii kunst kui kriitika on valdkonnad, kus igal ajastul (taas)toodetakse erinevaid kultuurilis-ideoloogilisi tähendusi.

20. sajandi esimest poolt iseloomustasid sotsiaalsed, tehnoloogilised ja majanduslikud muudatused, mis hakkasid radikaalselt ümber kujundama varasemaid sotsiaal-kultuurilisi hierarhiaid ja identiteete. Modernistlikul kultuuril ja kunstil oli selles protsessis eriline roll. Individuaalset kunstnikuvabadust ülistav modernistlik kunst andis – nii teoreetiliselt kui piiratud kujul ka tegelikkuses – naiskunstnikele võimaluse vabaneda ettekirjutatud sotsiaalsetest rollidest, mis põhinesid olemusliku soolise erinevuse ideel. Domineeriv modernistlik kunstikäsitlus propageeris nn. puhta kunsti põhimõtet ning näiliselt võimaldas selline mudel ükskõik kellele ideaalse kunstnikupositsiooniga samastuda. Ometi näitab modernistliku kunsti, teooria ja kriitika ajalugu, et kunsti soolise eristamise meetodid võisid olla küll vähem tähtsad kui varem, kuid neid kasutati edaspidigi eristamiseks naiste loodud kunsti meeste loominguks. Nii ei kadunud varasematest aegadest pärit “naiseliku” kunsti kategooria ega ka sooliselt eristatud kriitika, mis kasutas erinevaid kunstilise geeniuse kriteeriume mees- ja naisloojate loomingu hindamisel, tegid seda siis kriitikud või laiem kunstipublik. 20. sajandi esimese poole modernistliku kultuuri metropoli Pariisi kunstimaailma mudel polnud selle mõttes sugugi homogeenne: mitmed progressiivsed kriitikud ei pööranud erilist tähelepanu sooliselt eristatud kunsti kriteeriumidele. Hoolimata sellest jätkasid paljud kriitikud naiskunstnike loomingu käsitlustes traditsiooniliselt naiselikuks peetavate iseloomustajate “pehme”, “tundlik”, “rafineeritud” jne. kasutamist. Niimoodi kinnistati arusaama nn. naiselikust kunstist ja tihti

<sup>1</sup> A. Vaga, Saateks. – Eesti naiskunstnike tööde näitus. Maal, graafika, skulptuur, rakenduskunst. Tallinnas, Kunstihoones 3.–15. okt. 1939. a. [Kataloog.] Tallinn, 1939, lk. 5.

ka selle teisejärgulisest kohast modernistliku kunsti kaanonis.<sup>2</sup>

Eesti sõdadevahelises kunstis tuleb sellise “naiseliku” kunsti diskursuse tähendus vast kõige paremini – ja enesestmõistetavalt – esile 1939. aasta naiskunstnike näituse retseptioonis. Käesolev artikkel keskendubki selle näitusega kaasnenud kriitikale, üritades näidata, kuidas väidetavalt universaalse modernistliku kriitika sees toimusid mitmesugused eristamise meetodid, mis omakorda kajastasid ja taastootsid tollases ühiskonnas levinud ideoloogiaid. Seoses 1939. aasta näituse retseptiooniga ilmneb ka rahvusliku retoorika ja ideoloogia osatähtsus 1930. aastate eesti kultuuris ning tollal levinud soo-ideoloogia konstrueerimise ja alalhoidmise protsessis. Nii võiks selle näituse retsensioon käsitleda huvitavate ajastu- ja kultuuri-loomuliste dokumentidena, mis talletavad 1930. aastate lõpus levinud – ja enamasti soolisustatud – rahvuslikke ja modernistlikke nägemusi selle kohta, mis on (eesti) kunst.

Kahjuks ei võimalda artikli piiratud maht valitud kunstisündmust paigutada laiemasse Euroopa kultuurilis-poliitilisse konteksti. Sellest hoolimata tuleks meeles pidada, et just selline võrdlus lubab vaadelda sarnasusi-erinevusi naiskunstnike sotsiaalse positsiooni kujunemisel erinevates kultuurides. Samuti aitaks see selgemalt välja tuua tervet kümnendit iseloomustavate üleeuroopaliste kultuuripoliitiliste arengutendentside (rahvusprintsipi rõhutamine, avangardkunsti taandumine jne.) mõju kohalikule kultuurile, mis orienteerus jätkuvalt Lääne-Euroopa kunstimetropolides toimuvale.

### 1939. aasta naiskunstnike näitus

Mitmed kriitikud pidasid 1939. aasta oktoobris Tallinna Kunstihoones toimunud naiskunstnike näitust muust kunstipildist eristu-

vaks, sest tegemist oli esimese omalaadse näitusega. Hanno Kompuse statistiline kokkuvõtte ajakirjas “Varamu” väidab, et näitus kujunes “omast kohast sündmuseks meie kunstielus”, ning juhib tähelepanu suurele külastajate arvule (2716 külastajat, neist 1200 õpilast).<sup>3</sup> Leo Soonpää pikem artikkel ajalehes “Uus Eesti” märgib ära, et näitust on ajakirjanduses palju reklaamitud – huvitav tõsiasi, mis näib muuhulgas viitavat selle kunstisündmuse olulisele kohale tollases Eesti ametlikus kultuuripoliitikas. Samas väidab Soonpää, et näitus kinnitab juba olemasolevat teadmist eesti naiskunstnike loominguga ja selle kvaliteedi kohta.<sup>4</sup> Siiski jääb mõningatest arvustustest kõlama paatos, et sedasorti näitusel on nii kultuuripoliitiliselt kui kunstiliselt midagi erinevat või erilist öelda, mida tavalised ülevaatenäitused ei pruugi võimaldada. Nii lõpetabki Adamson-Eric oma arvustuse järgmiselt: “Käesolev näitus ei too meile palju uusi nimesid, kuid ta näitab meile uusi külgi tuntud naiskunstnike iseloomustuses, mida ei võimalda ükski aasta- ega ülevaatenäitus meie kitsaksjäänud Kunstihoones.”<sup>5</sup> Samas artiklis rõhutab ta nagu mitmed teisedki autorid, et väljapanek annab “selge ettekujutuse eesti naise osatähtsusest meie kujutava kunsti tänapäevas”.<sup>6</sup> See rõhuasetus väärib väljatoomist, kuivõrd enamik kaastekste – olgu nendeks siis ametlikud seisukohavõtted või kunstikriitilised tekstid – näevad näituse peamise eesmärgi-

2 Vt. G. Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde: Modernism and 'Feminine' Art, 1900 to the Late 1920s*. Manchester: Manchester University Press, 1995.

3 H. Ko[m]pus], *Eesti naiskunstnike tööde näitus*. – *Varamu* 1939, nr. 9, lk. 1013.

4 L. Soonpää, *Eesti naiskunstnike tööde näitus*. – *Uus Eesti* 8. X 1939.

5 Ad[amson]-Er[ic], *Naiskunstnike näituselt*. – *Rahvaleht* 3. X 1939.

6 Ad[amson]-Er[ic], *Naiskunstnike näituselt*.

na eesti naiste kunstikultuurilise panuse tutvustamist.

Eesti näituse eeskujuks on peetud 1937. aastal Euroopas ringi reisinud ametlikku itaalia naiskunstnike näitust, mis avati Eesti Kunstimuuseumi ruumides 20. novembril 1937.<sup>7</sup> Enesestmõistetavalt tundsid projekti vastu erilist huvi kohalikud naiskunstnikud: näiteks Karin Luts, kellest sai eesti näituse korraldamise üks initsiaatoreid, kirjutas itaalia näituse tutvustuse, mis ilmus ajakirjas “Varamu”.<sup>8</sup> Eesti analoog toimus 3.–15. oktoobri, selle ametlik korraldaja oli Tallinna Naisklubi ning kokku osales 43 kunstnikku enam kui 230 tööga.<sup>9</sup> Tallinna Naisklubi asutati 1928. aastal ning kuigi selle suunitlus oli pigem kultuuriline,<sup>10</sup> oli organisatsioon otseselt seotud ametliku naisliikumisega ning – mis veelgi olulisem – valitseva Pätsi režiimiga. Naisklubi asutaja ja esinaine oli tollase peaministri naine ja 1938–1940 Riiginõukogu ainus naisliige Linda Eenpalu. Eenpalu tõi näituse eesmärgina välja vajaduse juhtida tähelepanu naisloojate osalusele eesti kunstis<sup>11</sup> ning seda seisukohta tuleks mõista tollase ametliku rahvuspoliitikas levinud meeste ja naiste ühist pingutust rõhutava retoorika kontekstis. Et tegemist oli valitseva poliitilise režiimiga seotud organisatsiooni korraldatud esindusnäitusega, siis võiks oletada, et järgnenud kunstikriitilisele retseptioonile avaldas muuhulgas mingit mõju ka riiklikul tasandil aktsepteeritud sooideoloogia. Allpool püüamegi arutleda selle üle, millised kaasamise ja eristamise kategooriad näituse retseptioonis ilmsiks tulevad ning kas ja kuidas nad kõnelevad nii tavateadvuse kui riikliku propaganda tasandil levinud arusaamadest naiselikkuse või naiste kunstiloomingu kohta.

Näituse koostamisel lähtuti professionaalsuse nõudest. Esitatud tööde seast tegi valiku viieliikmeline žürii, kelle hulgas oli ka

üks naine – Natalie Mei (teised žüriiliikmed olid August Jansen, Voldemar Mellik, Günther Reindorff ja Alfred Vaga). Viimast asjaolu pidas nimetamisväärses näiteks ka Hanno Kompus.<sup>12</sup> Eelnevalt sai juba mainitud, et näitust kajastati ajakirjanduses väga elavalt. Enamik ajalehti avaldas näituse avamise puhul uudiselõigu ning pikemad ülevaadet ilmusid kõigis suurematest väljaannetes, sh. vene- ja saksakeelsetes ajalehtedes.<sup>13</sup> Alfred Vaga pidas näituse avamise puhul loengu eesti naiskunstnikest, mis ilmus ka ajakirjas “Varamu”.<sup>14</sup> Tema sulest pärineb ka lühike eessõna näituse kataloogis. Siirdugem aga nüüd näituse ja selle retseptiooni faktoloogiat juurest meid huvitavate sisuliste küsimusteni. Järgnevalt vaatleme, kuidas aru-

7 Vt. K. Piirimäe, Väliskunstinäitused Eestis aastail 1920–40. – *Kogude teatmik*. Tartu: ENSV Kultuuriministeerium, Tartu Riiklik Kunstimuuseum, lk 100; H. Kompus, Eesti naiskunstnike tööde näitus I. – *Päevaleht* 8. X 1939.

8 K. Luts, Itaalia naiskunstnike näitus. – *Varamu* 1938, nr. 1, lk. 124–126.

9 “Uudisleht” nimetas 229 tööd (Uudisleht 4. X 1939), kataloog loeb üles 230 nimetust, aga mitmel korral on ühe numbri alla mitu tööd paigutatud, nagu Kompus oma artikliski mainib. Vt. Eesti naiskunstnike tööde näitus. [Kataloog.]; H. Kompus, Eesti naiskunstnike tööde näitus I.

10 Vt. S. Kivimäe, Eesti naisliikumise ajalooost. – <http://www.tpu.ee/Teadus/Naisuuringud/Naisliikum.htm>.

11 Открылась выставка эстонских художниц. – *Вести дня* 4. X 1939.

12 Открылась выставка эстонских художниц.

13 Kokku ilmus kuus pikemat ülevaadet: Ad[amson]-Er[jic], Naiskunstnike näituselt. – *Rahvaleht* 3. X 1939; R. Kangro-Pool, Naiskunstnike esinemine. – *Postimees* 5. X, 8. X, 12. X 1939; H. Kompus, Eesti naiskunstnike tööde näitus I, II, III. – *Päevaleht* 8. X, 10. X, 11. X 1939; L. Soonpää, Eesti naiskunstnike tööde näitus. – *Uus Eesti* 8. X 1939; A. Владовский, Выставка работ 43 художниц. – *Вести дня* 7. X 1939; A. P.[lath], Ausstellung estländischer Künstlerinnen. – *Revalsche Zeitung* 6. X 1939.

14 A. Waga, Eesti naiskunstnike loomingu. – *Varamu* 1939, nr. 8, lk. 858–867.

saamad “naiselikust” kunstist vormisid nii näituse kui terviku kui ka mitmete üksikute kunstnike loominguga käsitlemist.

### “Igavesti naiselik”?

On üsna tavaline, et naiskunstnike loomingut käsitleti tollal – ja võidakse siiani käsitleda – eelkõige läbi soolise vaatevinkli. Selline lähenemine tingis, et enamik autoreid arutas arvustustes teemal, mis on naiste kunst või nn. naiselik kunst – sedasorti määratlused võisid esineda ka rehabiliteerivas vormis – ning mõned neist püüdsid paigutada naiste kunstiloomingut laiemasse kunstikultuurilisse/rahvuslikku konteksti. Siinse artikli üks keskseid väiteid on järgmine: vaadeldavad tekstid väljendavad – kas rohkemal või vähemal määral – tollases kultuuris ja tavateadvuses ringlevaid arusaamu naiselikkuse ja naiste (kunsti)loomingu kohta. Ning teiseks, enamiku autorite käsitluses paigutusid naiste kunstiloomingut puudutavad nägemused mingi teise, universaalsemaks peetava kunstikontseptsiooni taustale, olgu selleks siis modernistlik unistus indiviidist, kes väljendab universaalset kunstitõde, või rahvusliku kogukonna huve rõhutav diskursus.

Feministlik kunstiajalugu on juhtinud tähelepanu kahele olulisele aspektile naiskunstnike loominguga analüüsimisel: esiteks, kuigi naiskunstnikud kasutavad konkreetsetel ajastul levinud kunstikeelt (stiili, kujundeid, konventsioone), ei tohi me unustada, et naissoost subjekti kogemus on nii psüühilisel, kultuurilisel kui ka sotsiaalsel tasandil struktureeritud erinevalt meessoost subjekti omast. Teiseks, kuivõrd kultuur ja selle keel on üles ehitatud maskuliinsele subjektipositsioonile, siis ei saagi naiste erinevat kogemust selles domineerivas kultuuris väljendada muidu kui vaid vaikimise või puudumise

kaudu. See tähendab, et naiste kogemuse hääl ei ole (reeglina) domineerivates diskursustes esindatud ning et sellest rääkida, tuleb väljuda nende diskursuste raamest, milles naiselikkust konstrueeritakse kas mehelikkuse olemusliku vastandi või seda täiendava printsiibina. Loomulikult puudutab selline nõue vaid kaasaegset kunstiajaloolast ning antud artikkel ei ürita naiste kunstis potentsiaalselt talletunud naiste erineva kogemuse jälgi nähtavale tuua. Küll aga püüab see kõrvalpõlge tähelepanu juhtida asjaolule, et nendes tekstides, mida siinkohal vaadeldakse, polnud selline ettevõtmine võimalik.

Minnes tagasi tõdemuse juurde, et tänu 1939. aasta näituse spetsiifikale olid kriitikud sunnitud suhestuma naiselikkuse ja “naiseliku” kunsti teemadega, võiks praegune lugeja esitada järgmised küsimused. Kas selline lähenemine näitab sedagi, et näitusel esitatud tööd sobisid konventsionaalse ettekujutusega naiste kunstist? Või äkki on tegemist tollase kunstikriitika enda sisemise loogikaga, mis omakorda viitab sellele, et suurel osal kunstikriitikast oli raske suhestuda naisautorite loominguga nn. naiseliku kunsti mõistet kasutamata? Ilmselt võib vastata jaatavalt mõlemale küsimusele: kui suur osa naiskunstnike mahutas end pigem “naiselike” kui “mehelike” kunstistiilide või -vormide raamesse, siis ei olnud kriitikal raske teha järeldusi naiskunstnike loominguga soolise olemuslikkuse kohta. Samas aitasid kunstikriitika keeles juba eelnevalt eksisteerivad ideed “naiseliku” kunsti kohta seda loomingut kategoriseerida.

Briti kunstiajaloolane Gill Perry on samasugust nõiarangi tekkimist kirjeldanud 20. sajandi esimesel poolel Pariisi avangardiga seotud naiskunstnike tööde tõlgendamises: teatud (ja tollal moodsat) tüüpi naise kujutise puhul eeldati, et see on loodud soolisustatud kunstilise väljenduse tulemusena ning

sellist “naiseliku” vormi representatsiooni samastati tihti “naiseliku” stiiliga.<sup>15</sup> See tähendab, et kui naised maalisis traditsioonilist või moesolevat naiselikkust, siis nähti nende kunsti stiili automaatselt “naiselikuna”. Kuid millisena siis 1930. aastate Euroopa ja Eesti naiselikkust ette kujutasid?

Erinevalt 1920. aastatel toimunud silmatorkavatest muudatusest sotsiaalkultuurilistes hoiakutes iseloomustab 1930. aastaid teatav rahunemine ja sellega kaasnev sotsiaalne konservatiivsus. Sarnane tendents iseloomustab ka domineeriva euroopaliku naisetüübi konstruktsiooni. Saksa ajaloolane Renate Bridenthal väidab, et naise rollide (ja välimuse) radikaalne muutumine 20. sajandi esimestel kümnenditel tõi järgnevalt kaasa püüde kinnistada sugudevaheline erinevus uues, moderniseeritud vormis. See tähendas, et moderniseeritud naiselikkuse konstruktsiooni tuli küll kaasata naiste professionaalsed ja poolprofessionaalsed identiteedid, kuid need allutati kesksele ideele sugude olemuslikust erinevusest ja komplementaarsusest. Naiste rollide taas loomulikuks muutmine kaasas erinevaid distsipliine ning väljendus kõige selgemalt kodu korrashoiu ja emaduse professionaliseerimises kodumajanduskoolituse vormis.<sup>16</sup>

Sedasorti naiselikkuse konstruktsioon, milles modernse, s.o. teatavat professionaalset identiteeti omava naise kuju oli kinnistatud traditsiooniliste naiselike väärtuste, nagu kodu, pere ja lapsed, külge, iseloomustas ka Eesti ühiskonda Teise maailmasõja hakul. Enesestmõistetavalt aitas naiste avaliku tegevuse piiramisele kaasa nn. vaikiva ajastu poliitiline olukord, mille raames naiste osalus avalikus elus oli määratletud rahvusliku ideoloogia huvidega. Peatükk Vera Poska-Grüntali raamatust “Naine ja naisliikumine”, mis annab ülevaate ka eesti naisliikumise ajaloost, keskendub ametlike organisatsioonide

tegevusele “rahva ja riigi hüvanguks”. Kodumajanduskoja loomist 1936. aastal nimetab ta “eesti naisliikumise tippsaavutiseks avalik-õiguslikust seisukohast”.<sup>17</sup> Rahvusriikliku suhtumise näiteks toob Poska-Grüntal Kodumajanduskoja avamise puhul president Konstantin Pätsi peetud kõnet, milles viimane kinnitab, et “meie ei hinda eesti naise nende jõu ja sõjakuse järgi, vaid selle järgi, kui palju naine aitab kaasa meie maa, rahva ja kultuuri ülesehitamiseks, palju meie naine on meie riigi talade kandjaks”.<sup>18</sup> Vastavalt ametlikule rahvusprogrammile oli naiste osalus avalikus elus ja kultuuri loomise protsessis soositud tingimusel, et see aitas kaasa rahvuskultuuri arendamisele.<sup>19</sup> Ka meie juhtivad naisliikumise tegelased asusid seisukohal, et “mõistlikud naishuvid ei ole midagi muud kui ühiskonna üldhuvid”, nagu Johanna Päts väljendas 1924. aastal peetud kõnes.<sup>20</sup> Samal ajal ei saa unustada, et rahvuslik retoorika tunnistas ja tunnustas pide-

**15** G. Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, lk. 107.

**16** R. Bridenthal, *Something Old, Something New: Women Between the Two World Wars. – Becoming Visible: Women in European History*. Eds. R. Bridenthal, C. Koonz, S. Stuard. 2nd ed. Boston: Houghton Mifflin, 1987, lk. 494.

**17** V. Poska-Grüntal, *Naine ja naisliikumine*. Peajooni naisliikumise ajaloost ja probleemistikust. Tartu: Eesti Kirjanduse Selts, 1936, lk. 90.

**18** V. Poska-Grüntal, *Naine ja naisliikumine*, lk. 91.

**19** Loomulikult allutas rahvuslik propaganda rahvusriiklikele ehk üleüldistele huvidele nii meeskui naissoost kodanike osaluse ning ühishuvide rõhutamine kujunes eriti oluliseks väikeste ja noorte rahvusriikide puhul. Siiski ei tohi unustada, et meeste osalemist avalikus elus peeti normiks ning seda polnud vaja ei õigustada ega sellisel määral kontrollida. Naiste peamine roll ühiste rahvushuvide edendamisel oli eelkõige rahvuse reprodutseerimine; nende aktiivne osalus avalikus ruumis ja elus tekitas kõikides kultuurides pingeid ning seda üritati erinevate meetoditega piirata ja kontrolli all hoida.

**20** V. Poska-Grüntal, *Naine ja naisliikumine*, lk. 92.

valt naiste osalust – loomulikult tingimisel, et see oleks allutatud rahvuslikele/üldrahvalikele püüdlustele.

Nüüd tuleks küsida, kas sedasorti naiselikkuse konstruksioon mõjutab ka soolisustatud arusaamu kunstnikust ja kunstiloomingust ehk siis valdkonda, mis eeldatavalt lähtus pigem rahvusvaheliselt levinud kunsti-ideoloogiast kui kohalikus kontekstis korduvalt esitatud nõudest luua rahvuslikku kunsti. Kas ametlikust rahvuslikust diskursusest lähtuvad kriitikud räägivad naiskunstniku rollist erinevalt kui need, kes lähtuvad rahvusvahelisest modernistlikust kunstikultuurist? Võib-olla aga toimivad rahvuslikud ja modernistlikud naiselikkuse konstruksioonid eesti kultuuris koos ja mõjutavad teineteist vastastikku?

1939. aasta naiskunstnike näituse arvustused demonstreerivad, et olemusliku soolise erinevuse ja sugude komplementaarsuse ideed kujundasid arusaamu naiste loomingu- ja kunsti kohta rohkem, kui seda võiks arvata kunstnike, sh. ka paljude naiskunstnike seas levinud arusaama “kunstnik kui autonoomne looja” põhjal. Kuigi Hanno Kompus püüab oma artiklites vältida seda, et naiskunstni seostataks “naiseliku” käsitööga, ning rõhutab, et kunsti puhul on kõige tähtsam tema kvaliteet, aga mitte selle tegija sugu,<sup>21</sup> siis juba sedasorti avaldused viitavad, et kirjeldatud arusaamad olid vähemalt mingil määral levinud. Just uudistelõigud väljendavad kõige ilmekamalt üldlevinud ettekujutusi naiste kunstiloomingu kohta: seda, et “Uudisleht” nimetab kogu väljapanekut “igavesti naiselikuks”,<sup>22</sup> võiks pidada sümptomaatiliseks. Professionaalsed kriitikud omakorda püüavad sarnaselt Kompusele üldlevinud eelarvamusi ümber lükata. “Võitluses” sõnastada ümber naiste kunsti idee kasutati peamiselt nn. puhtkunstilisi (ehk siis modernistlikke) ja rahvuslikke argumente.

Alustagem n.-ö. normaliseerivate seisukohtade näidetest. Juba tsiteeritud Hanno Kompuse modernismi vaimsusest kantud väitele, et kunsti puhul on kõige olulisem selle kvaliteet,<sup>23</sup> sekundeerib teistest kirjutistest veidi eraldi seisev Leo Soonpää artikkel, mis – nagu juba öeldud – ei näe sellises näituses “midagi erakordset”. Vastupidi, ta peab seda täiesti “loomulikuks, kuigi pisut hilinenud nähtuseks”, s.o. näituseks, millelt kunstieluga tuttavam vaataja/kriitika leiab just seda, mida ootas, ehk siis eesti naiskunstni hetkeseisu. Ta eelistab vaadelda näitust lihtsalt ühe “kunstnikgrupi esinemisena, kelle ainsaks ühiseks tunnuseks on nende sookuuuluvus”. Oluline on tõdemus, et kunstnike ühine sookuuuluvus ei mängi Soonpää jaoks erilist rolli ning ta eelistab “vaadelda näitusel esinejaid omaette isiksustena, otsimata nende vahel mõjutuste sidet”.<sup>24</sup> Tõepoolest, suurem osa artiklist ongi pühendatud enimtuntud kunstnike tööde stiili ja temaatika kirjeldamisele, nagu see tollases eesti kunstikirjutuses valdav on. Siiski ei pääse ka Soonpää üldistavast lähenemisest: naiskunstni kui üldnähtuse kohta käivate teadmiste hulgas, mida näitus taas kord kinnitab, toob autor välja nii selle, et “naised ei armasta õlitehnikat”, kui ka tõdemuse, et sellel näitusel kohtab vaid nelja-viit väljapaistvat kunstnikuisiksust – täpselt, nagu eesti kunstielu hea tundja oodata oskas.<sup>25</sup>

21 H. Kompus, Eesti naiskunstnike tööde näitus I.

22 Uudisleht 4. X 1939.

23 Jätkem siinkohal selle seisukoha problematiseerimine kõrvale, kuivõrd see pole käesoleva artikli eesmärk.

24 L. Soonpää, Eesti naiskunstnike tööde näitus.

25 L. Soonpää, Eesti naiskunstnike tööde näitus. Loomulikult võib väita, et kriitik vaid konstateerib asjade seis, ja selle tõdemusega lõpetada. Kuid sel juhul ei tunnistaks me tekstide võimet tähendusi luua: asjaolu, et autor neid ja mitte teisi fakte konstateerib, mängib paratamatult rolli, millisena lugejad naiste kunsti näevad.

Üks parimaid näiteid selle kohta, kuidas kriitik üritab naiskunstnike erinäituse olulisust nähtavale tuua, pärineb Rasmus Kangro-Poolilt, kes juhib tähelepanu näituse hariduslikule potentsiaalile. Ta kutsub näitusele koole, tütarlapsi ja naisorganisatsioone tõdemaks, et “naise intuitsioonid ja aimav ning unistav ilumeel annavad sügavaid kajastusi elu peenimaist kudedest, kuhu ei küüni mehe ratsionaalse loomuga kainetsemine”. Ning ta jätkab naiste muutuva rolli kaitsmist järgmiselt: “Meie oleme liialt suunanud mõtteid sellele, et naine taandugu majapidamisse ja mooside keetmisele kui naisele eriti omasele pühale ja väärtuslikule ülesandele, et las siis mees anduda vaimsetele ülesannetele ja seltskondlikele tegemistele. Ma tean, kuidas see teadmine lõikab paljude naiste hingesse väga valusalt, sest naiste intuiitiivne hing on hellem, tundelisem, kannatavam, kui temas elab suuri väljendustunge, aga ta peab sellest loobuma toaküürimise, marjamahla ja mehe söögiisu nimel.”<sup>26</sup> Selline rünnak naise traditsiooniliste rollide aadressil nõudis korralikku põhjendust ning Kangro-Pool kasutab selleks ka naisõiguslaste poolt tihti kasutatud argumenti – naiste suurem osalus on hüveks kogu ühiskonnale. Ta väidab, et kultuur võib tõeliselt õitsele puhkeda alles siis, “kui vaimseid mariasid ei suruta kööki martade ossa, vaid kui nende vaimule soodustataks võimalusi anda kultuurile neid väärtusi, mis mõistuskultuuri ja ärikultuuri ning tegelemiskultuuri ümber rikastavad tõeliseks ühiseks tunde ja mõistuse inimkultuuriks”.<sup>27</sup>

Kangro-Pooli artikli puhul torkab silma asjaolu, et autor mitte ainult ei väljenda tollal levinud arusaamu sooliselt polariseerunud ruumist (avalik “mehelik” vs. isiklik “naiselik” ruum), tegevusaladest ja elusfääridest, vaid ta esitab nad ka ise uuesti. Tõsi, antud juhul kasutab autor neid mitte naiste osaluse vähendamise, vaid hoopis suurenda-

mise õigustamiseks. “Ühine inimkultuur”, mille loomises naised osalema peaksid, koosneb tema käsitluses kesketest maskuliinsetest aladest, nagu mõistus-, äri- ja tegevuskultuur, mida peaksid ümber kujundama või täiendama naiste panused ehk siis tunde- ja esteetiline kultuur. Tahaksin rõhutada, et viimase mõttekäigu eesmärgiks pole seada kahtluse alla Kangro-Pooli jt. kriitikute positiivne suhtumine eesti naiskunstnike kultuurilisse panusesse, vaid juhtida tähelepanu sellele, kuidas arusaamad sugude komplementaarsusest ning soolisustatud avaliku-isikliku ruumi eristused nende kirjutistes nähtavale tulevad.

Tähelepanu väärib ka Kangro-Pooli mõte ühiskonna kui terviku huvidest, mis ei pruugi küll otseselt lähtuda tollal valitsevast rahvuslikust retoorikast, kuid seostub viimasega sellest hoolimata. Isegi Kompus, kes näib rõhutatavat puhtkunstilisi ja esteetilisi väärtusi, lõpetab oma artikli rahvusretoorilise lõiguga. Ta kirjutab, et “erinäitusel astub kumeramalt meie ette selle annuse ulatus ja kvaliteet, mida eesti naine lisab eesti kunstiloomingusse ... nüüd nõuab me tunnustust eesti naise kui niisuguse osa meie kultuurehituses kujutava kunsti alal”.<sup>28</sup>

Näiteks toodud seisukohti tuleb loomulikult vaadata oma ajastu kontekstis, mil selline rahvuslik retoorika oli peaaegu poolkohustuslik ning ka kunstikirjutuses on rahvusliku kunsti küsimus üks olulisemaid. Nagu me näeme, oli “taltsutatud” modernistlik versioon naiselikkusest, mis kombineeris traditsioonilisi ja uuenenud väärtusi, üle kandunud ka kunstikriitilisse kirjutusviisi. Omaette küsimus on see, mil määral ja kuidas täpselt soolisustatud kunstikriitika lähenes ük-

<sup>26</sup> R. Kangro-Pool, Naiskunstnike esinemine.

<sup>27</sup> R. Kangro-Pool, Naiskunstnike esinemine.

<sup>28</sup> H. Kompus, Eesti naiskunstnike tööde näitus III. Minu sõrendus – K. K.

sikute autorite teostele. Ühe näitena võiks viidata Karin Lutsu tööde kirjeldustele 1930. aastate kriitikas, mis rõhutab nende “erilisust”, “tundlikkust”, “nukulikkust” ning mida ka hilisem eesti kunstikriitika, mille kasutuses on ometi juba rohkem analüüsisvahendeid, uuesti üle kordab.<sup>29</sup>

Pöördugem nüüd tagasi naiskunstnike näituse juurde ning heitkem pilk sellele, kuidas rahvuslik diskursus võis küll esitada argumente naiskunsti näituse ja naiskunsti kui sellise ühiskondliku tähtsuse kohta, kuid samas allutas soolise kategooria täielikult rahvuse kategooriale. Ning just viimane osutus määravaks selles küsimuses, kes siis õieti oli ja sai olla eesti naiskunstnik aastal 1939.

## Naiskunstnikud ja rahvuskultuur

Kõige selgemal positsioonil selles küsimuses on Alfred Vaga ning et ta oli naiskunstnike näitusega lähemalt seotud (žürii liige, kataloogi eessõna, loeng-artikkel), siis on tema seisukoht eriti huvipakkuv.<sup>30</sup> “Varamus” avaldatud artiklis esitab Vaga väga lihtsa printsiibi, mille alusel ta tekstis käsitletavad kunstnikud välja valinud on: selle “ülevaate koostamisel on autorit juhtinud põhimõte – kõnelda vaid sellest, mis on ühenduses eesti naise sattumisega kunstiteedele, ning – ja seda eriti – märkida, iseloomustada ja hinnata vaid neid jõude, kelle loov tegevus, osutades arvestavaid tulemusi, on otsest seotud meie rahvusliku kunsti arenguga ja iseseisva kultuurieluga üldse”. Niimoodi põhjendab Vaga asjaolu, et tema ülevaatest on välja jäänud “teistesse rahvustesse kuuluvad naiskunstnikud, kes oma loomingu pole leida suutnud või saavutada püüdnudki vaimset kontakti eesti rahvuslike kultuuripüüdlustega”.<sup>31</sup>

Selliseid teistesse rahvustesse kuuluvaid naiskunstnikke, kes oleksid “vaimses kon-

taktis eesti rahvuslike kultuuripüüdlustega” on Vaga jaoks ainult üks – selleks on baltisaksa kunstnik Erna Brinckmann (1899–1967) ning tema tööde käsitlesest tuleb kohe pike-malt juttu. Vaga kasutab samasugust kriteeriumi – kas nad on kontaktis eesti kunstikultuuriga? – ka nende naiskunstnike käsitlemisel, kes on küll etnilised eestlased, kuid elavad ja töötavad välismaal. Nii peab ta New Yorgis tegutseva Hilda Rätsepa töid “võõrasteks”, sest neid iseloomustab “teatav ameerikalik maitse – liigne ilutsemine ja magusavõitu lüürika”. Samal ajal leiab Vaga, et meile on “lähedane aga südamesoojus, mis õhkus ta eestiainelistest kompositsioonidest”.<sup>32</sup> Tema argumendi rõhutatud polaarsusele tuleks eraldi tähelepanu juhtida, kuivõrd analoogne nägemus välismaisest kultuurist kui millestki “võõrast” on väga erinev eesti rahvusliku modernismi enesemääratlusest, mis põhines eelkõige dialoogil rahvusvahelise (euroopaliku) kultuurimaastikuga.

Alfred Vaga rahvuslikku kunstnikuidenteeti propageeriv positsioon, mis käesole-

29 Vt. K. Kivimaa, ‘La garçon’ or a ‘Little Old Woman of Genius’: (Self-)Representations of Femininity and Artistic Identity in the Works of Karin Luts. – *Shaping Space and History/Vormides ruumi ja ajalugu. Dokument VIII, Studies in Art and Art History*. Toim. R. Spolander, K. Burman. Umeå: Umeå University, 2004.

30 Siinkohal tahaksin juhtida tähelepanu sellele, et erinevad käsitletud kriitikud esindavad rohkem või vähem erinevaid ideoloogilisi positsioone, mis tõstatab isiklike (kultuuri)poliitiliste sümpaatiate küsimuse. Pikema käsitlese puhul oleks võimalik peatuda iga autori isiklikul taustal, mis aitaks kindlasti nende kunstilisi seisukohti paremini mõista. Antud juhul tuleks rõhutada, et erinevalt näiteks Kompusest esindab A. Vaga järjepidevalt konservatiivseid kunstivaated ning sobib seetõttu kõige paremini esindama 1930. aastate ametlikku kunstiõhustikku.

31 A. Vaga, Eesti naiskunstnike loomingust, lk. 867. Minu sõrendus – K. K.

32 A. Vaga, Eesti naiskunstnike loomingust, lk. 864.





1.  
Aino Bach  
Ema lapsega  
Akvatinta  
1937



2.  
Aino Bach  
Tütarlaps lillega  
Akvatinta, kuivnõel  
1939

va näituse retseptisoonis peegeldab teistest enam ametlikku rahvusideoloogiat, väljendub kõige paremini Erna Brinckmanni loomingu tutvustamisel. Vaga alustab sellest, et nimetab Brinckmanni mitte-eesti päritolu rõhutades seeläbi tema erilisust ülevaates, mis selle ühe erandiga koosneb vaid eesti rahvusest kunstnikest: “rahvuselt sakslanna, kuid arenenud meie kunstielu õhkkonnas ning liitunud meie kunstikultuuriliste püüetega”.<sup>33</sup> Vaga jaoks kuulub Brinckmann muuhulgas ka “meheliku”, “tüsedä” maalikäsitluse kasutajate hulka, mis annab järjekordselt tunnistust soolise lähenemise kasutamisest naiskunstnike loomingu hindamisel. Siiski on antud juhul olulisem jälgida, milliseid kriteeriume ja fakte Vaga kasutab selleks, et demonstreerida Brinckmanni “vaimset kontakti” eesti rahvusliku kunstikultuuriga. Et ükski teine eestikeelne autor peale Vaga ei juhi tähelepanu Brinckmanni (või mõne teise kunstniku) rahvuslikule kuuluvusele, näitab just Vaga kasutatud loogika, milliseid identifitseerimise ja määratlusi tollase rahvusliku kultuuriideoloogia raames esitada võis.

Vaga toob olulise faktorina välja asjaolu, et Brinckmann on Ants Laikmaa õpilane ning et tema loomislaad pärineb ilmselt tema õpetajalt.<sup>34</sup> Sellisel markeerib Vaga kunstniku kuulumist eesti rahvuslikku kunstitraditsiooni nii tema haridustee kui ka tema poolt kasutatava käsitluslaadi kaudu. Ka Soonpää rõhutas oma ülevaates, et Brinckmann kannab edasi vanameister Laikmaa kooli traditsiooni.<sup>35</sup>

Kuid Vaga toob nii kataloogi eessõnas kui ka pikemas “Varamu” artiklis esile veel ühe väga olulise argumendi, mis kinnistab Brinckmanni tema meelest veelgi tugevamalt eesti rahvuslikku kunsti traditsiooni ning selleks on kunstniku Vabadussõja-teemalised teosed. Arvestades eesti kunstnike vähest huvi Vabadussõja kujutamise vastu kunstis, ei ole

sugugi üllatav, et Brinckmann on Vaga (ja ametliku diskursuse) jaoks oluline kunstnik. Kristina Valdru, kes on seda problemaatikat lühidalt käsitlenud ajakirjas “Estonian Art”, annab ülevaate erinevatest diskussioonidest, mis kerkisid esile 1930. aastatel, kui esimesele üleskutsetele luua Vabadussõja-teemalisi teoseid vastasid mitte-eesti kunstnikud.<sup>36</sup> Näiteks 1920. aastate keskel süüdistati Maximilian Maksolylt selles, et tema motiivid eesti rahvusliku ajaloo heroiliste sündmuste kujutamiseks on ebapuhtad; ühtlasi väideti, et ta varjavad oma tegelikku baltisaksa päritolu.<sup>37</sup> Samal ajal leidis neid, kes kaitsesid kunstnikku, väites, et kunst peab jääma “vabaks ja internatsionaalseks” ning kunstnikud vabaks ekstreemsest rahvuslusest.<sup>38</sup> See, et Vabadussõja-teemalised teosed, olgu nende autoriks eesti või mitte-eesti rahvusest kunstnik, olid rahva seas väga populaarsed,<sup>39</sup> viitab kaudselt ka mitte-eesti kunstnike kohaliku kunsti diskursusesse inkorporeerimise ühele mehhanismile – kujutada rahvuslikku teemaatikat. Vaga rõhutabki, et “esimesena ja seni ainsana meie naiskunstnikest on [Brinckmann] osutanud tõsist huvi ja süvenenud püüdlikkust Eesti Vabadussõja heroilise sündmustiku kujutamisele maalil”,<sup>40</sup> andes niimoodi kunstnikule erilise koha teiste (eesti) naiskunstnike seas. Kuid Brinckmanni osa-

33 A. Waga, Eesti naiskunstnike loomingu, lk. 864. *Minu sõrendus – K. K.*

34 A. Waga, Eesti naiskunstnike loomingu, lk. 864.

35 L. Soonpää, Eesti naiskunstnike tööde näitus.

36 K. Valdru, Representation of the Estonian War of Independence in Paintings of the 1920s and 1930s. – *Estonian Art* 2002, nr. 1, lk. 31–34.

37 Ettevõtlik Ungari kunstnik. – *Vaba Maa* 21. IV 1926.

38 Tõsise kunstniku au kaitseks. – *Kodumaa Hääl* 1. V 1926.

39 K. Valdru, Representation of the Estonian War of Independence..., lk. 33.

40 A. Waga, Eesti naiskunstnike loomingu, lk. 864.

lus Vabadussõja teema kunstilisel käsitlemisel tõstab teda ametliku diskursuse silmis esile ka üldiselt. Vaga väidabki, et “tema õli-maaling “Kuperjanovlaste saabumine Võnnu lahingusse” kuulub igatahes kõige parema hulka selles vähehes, mis meie kunstnikkond on loonud Vabadussõja ainetikul”.<sup>41</sup> Brinckmanni sõjateemalisi maale peeti ka 1935. aastal Kujutava Kunsti Nõukogu ja Sõjaajaloo Komitee organiseeritud võistluse raames auhinna vääriliseks.<sup>42</sup>

Alfred Vaga näite kõrval tuleks aga küsida, kas samalaadseid rahvusliku teema kajastusi seoses kõnealuse näitusega kohtab ka mitte-eesti trükisõnas. Artiklis “Ausstellung estländischer Künstlerinnen”<sup>43</sup> eristatud mõisted “estländische” ja “estnische” on võib-olla parim ja subtiilsem rahvusteema väljendus, mis naiskunstnike näituse retseptioonis esile tuleb. Ülevaate autor, kõige nimekam baltisaksa kriitik Axel Plath, kasutab pealkirjas tüüpilist baltisaksa kirjasõnas tarvitatud<sup>44</sup> mõistet “estländische”, mis viitab mitte niivõrd eesti kuivõrd Eestimaa naiskunstnikele ning hõlmab potentsiaalselt kõigist Eestimaal elavatest rahvustest kunstnike. Selline keelekasutus tähistab kohta – topost – ja mitte etnilist/rahvuslikku kuuluvust, olles nii inklusiivsem. Loomulikult viitab selline määratlus näituse multinatsionaalsusele ning sellises sõnastuses oleks probleemipüstitus, milline peaks olema mitte-eesti kunstnike suhe eesti rahvusliku kunstiga – s.t. Vaga keskne küsimus – võimatu. Kuid see ei tähenda, et Plath, kes oli mõjutatud natsiideoloogiast ja kelle kriitikat iseloomustavad rahvapärasuse ja rahvuslikkuse nõuded,<sup>45</sup> jätkaks rahvusliku kuuluvuse olulise kategooria välja joonistamata. Vastupidi, ta teeb artiklis selget vahet baltisaksa ja eesti kunstnike vahel – viimaste loomingut tähistab termin “nationalestnische Frauenkunst”, sellal kui “estländische” ühendab mõlemad. Kui Erna Brinckmanni kui laialt

tuntud (nais)kunstnikku nimetavad pea kõik näituse ülevaated, siis Plathi artikkel märgib iseenesestmõistetavalt ära teistegi baltisaksa kunstnike tööd (nt. Lilly Walther, Dagmar Bette-Bunga ja Magda Luther).<sup>46</sup>

Nüüd jääb üle veel paigutada nii näitus tervikuna kui eriti Vaga ja Plathi tekstid konkreetsesse ajaloolisesse konteksti. Kummalisel kombel või võib-olla üldsegi mitte, kui arvestada kultuurilise loomingu autonoomsuse ideid, aga miks mitte ka kultuurilise eskapismi ihalust, ei kohta üheski pikemas arvustuses vihjet selle kohta, et Euroopas on alanud Teine maailmasõda. Vaid Kompuse lühike kokkuvõte “Varamus” mainib, et näitusest kujunes oluline sündmus “hoolimata vastpukkenud sõjast Kesk-Euroopas”.<sup>47</sup> Siingi on keskne sündmus – meie kunstnike näitus – mugavalt eraldatud kuskil mujal, s.o. Kesk-Euroopas toimuvast sõjategevusest. Siiski toimus ka Eestis just samal ajal midagi, mis ühe detailina kuulub sellesse keerulisse sotsiaalpoliitilisse fooni ja mis kunstikriitilistes tekstides ei kajastu, kuid mida me tajume tollaseid ajalehti lugedes. 1939. aasta sügisel algab baltisaksa kogukonna Sak-samaale ümberasumine (*Umsiedlung*) ning septembri lõpus ja oktoobri alguses pühendab eesti press baltlaste lahkumisele küllaltki suurt tähelepanu, seda seoses nii vastpukkenud sõja kui rahvustemaatikaga. Paljud

41 A. Waga, Eesti naiskunstnike loomingust, lk. 864.

42 K. Valdru, Representation of the Estonian War of Independence..., lk. 34.

43 A. P.[lath], Ausstellung estländischer Künstlerinnen.

44 Vt. nt. U. Liivaku, *Eesti ja Eestimaa*. – Keel ja Kirjandus 1996, nr. 2, lk. 73–75.

45 R. Loodus, Kunstielust Eestis aastail 1918–1944. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 1999, lk. 95, 98.

46 A. P.[lath], Ausstellung estländischer Künstlerinnen.

47 H. Ko[mpus], Eesti naiskunstnike tööde näitus, lk. 1013.

artiklid püstitasid rahvusliku identiteedi ja rahvusriigile lojaalseks jäämise küsimused, juhtides tähelepanu asjaolule, et Saksamaale lahkus ka neid Eesti Vabariigi kodanikke, kes olid etnilised eestlased – olgu siis tege- mist baltisakslastega abielus isikute või sak- sastunud eestlastega. Tollaste kirjelduste ko- haselt suhtusid mahajääjad, s.o. etnilised eest- lased, baltisakslaste lahkumisse ükskõikselt, kuigi täheldati ka rõõmu- ja kergendustunde väljendusi,<sup>48</sup> mis tõid nähtavale tihti maha- surutud pinged eesti ja baltisaksa kogukon- na vahel. Sirvides ajalehti, mis ilmusid nais- kunstnike näituse toimumise lähiperioodil, torkas mulle silma üks tüüpiline vaenulik- kuse näide baltisakslaste ja eriti saksastunud eestlaste vastu – satiiriline luuletus, mis nae- ruvääristab kõiki Saksamaale ümberasu- jaid ja nende seas eriti etnilisi eestlasi.<sup>49</sup>

Naiskunstnike näitusel osalenud baltisak- sa kunstnikest lahkus suur osa Saksamaale, nende seas Erna Brinckmann. Viimane jät- kas kunstnikutegevust ka Saksamaal ning jättis oma testamendiga kõik seal loodud teo- sed Eesti Kunstimuuseumile.<sup>50</sup> Tundub, et naiskunstnike näitus oli tema jaoks viimane esinemine Eestimaa pinnal enne lahkumist 1940. aastal.<sup>51</sup>

## Kokkuvõte

Käesolev ülevaade keskendus 1939. aasta naiskunstnike näituse retseptioonile, mis võimaldas tänu näituse spetsiifikale heita pil- ku kunstikriitika seostele mittekunstiliste dis- kursuste ja ideoloogiatega. Artikkel üritas tähelepanu juhtida sellele, kuidas kunstikrii- tiline diskursus osaleb sotsiaalse erinevuse kategooriate alal hoidmise ja taastootmise protsessides, mõjutades niimoodi ühiskond- liku olemise vorme, ükskõik kui kaudse mõ- juga tegemist ka poleks. Enesestmõistetavalt mängisid enamikus käsitlustes olulist rolli omaaegsed arusaamad naiselikkusest ja sel-

le kultuurilisest/kunstilisest väljendusest. Kui- gi kõik vaadeldud autorid olid mehed, ei tä- henda see, et naiskunstnikud ise poleks pru- kinud rohkemal või vähemalt määral sarna- seid arusaamu omaks võtta. Näiteks Karin Lutsu kunstivaated annavad tunnistust selle kohta, kuidas tema pidev huvi naiskunstni- ke loomingu vastu kontrasteerus modernist- like ettekujutustega kunstniku autonoomiast ja kunstnikupositsiooni universaalsusest. Sa- muti võttis ta omaks soolisustatud kunstikrii- tika keele: tihti sarjab ta ennast ja teisi nais- kunstnikke liiga naiseliku loomingu eest.<sup>52</sup> Vaadeldud tekstid näitasid sedagi, kuivõrd oluline oli rahvuslikkuse küsimus eesti 1930. aastate kriitikas. Retseptioonis esitatud reo- toorika ei pruukinud tingimata ühtida näitu- sel osalenud kunstnike isiklike seisukohta- dega, kuid üks on selge – rahvusriiklik lähe- nemine võimaldas pöörata tähelepanu nais- te ühiskondlik-kultuurilisele rollile, tingimu- sel, et naiste osaluse põhimõte on allutatud rahvuslikele ühishuvidele. Teisalt mõjutas eesti kultuuri ja ühiskonda 20. sajandi esi- mesel poolel moderniseerumine – protsess, milles naiste kasvav osalus avalikus kultuu- ri- ja kunstielus ei mänginud sugugi vähe- tähtsat rolli. 1939. aasta naiskunstnike näi- tuse retseptioon võimaldas küll fragmen- taarselt, aga siiski piisava selgusega esile tuua nende muutuvate ühiskondlike suhtu- miste ja praktikate, mida tollased kunstikrii-

48 E. Pütsep, *Kunstieli Eestimaal II*. 1920. aastast kuni 1940. aasta suveni. *Studia Baltica* Stockhol- miensia 16. Stockholm: Centre for Baltic Studies at the University of Stockholm, 1996, lk. 110.

49 L. Tuvvike, *Luuletus*. – *Tallinna Post* 27. X 1939.

50 Eesti kunsti ja arhitektuuri biograafiline leksikon. Peatoim. M.-I. Eller. Tallinn: Eesti Entsüklopeedia Kirjastus, 1996, lk. 49–50.

51 E. Pütsep, *Kunstieli Eestimaal II*, lk. 109.

52 Vt. nt. T. Talvistu, Karin Luts – An Artist and Her Time. – *Inferno: University of St. Andrews, School of Art History Postgraduate Journal* 2003, Vol. 8, lk. 24.

tilised tekstid avalike seisukohavõttudena taaskehtestasid, omavahelisi seoseid ja vastuolusid. Lõppkokkuvõttes vormisid kõik siinkohal käsitletud erinevad diskursused – modernistlik, rahvuslik ja nende raames defineeritud soolised diskursused – kunsti tegemist ja mõistmist ning n.-ö. lähtetekstidena, mida sõdadevahelise eesti naiskunsti uurija kriitiliselt lugema peaks, teevad nad seda omal kombel siiani.

## **The Language of Art Criticism and the Re/Production of Social Difference: The discourse of 'feminine' and national art in the reception of the women artists' exhibition in 1939**

### Summary

This article focuses on the critical reception to the exhibition of women artists that took place in the Tallinn Art Hall in October 1939, and attempts to demonstrate how various models of differentiation, reflecting and reproducing widespread ideologies of the period, existed within the allegedly universal modernist critique. The exhibition's reception in 1939 also reflects the significance of national rhetoric and ideology in the Estonian culture of the 1930s, and in the social processes of constructing and maintaining gender ideology.

The inspiration for the Estonian exhibition was probably the exhibition of works by Italian women artists that travelled around Europe, including Estonia, in 1937.<sup>1</sup> Local women artists were naturally very interested in the exhibition: for example Karin Luts, who became one of the initiators of the Estonian exhibition, wrote an overview of the event, published in the cultural journal 'Varamu'.<sup>2</sup> The Estonian analogue took place from 3rd to 15th of October; it was officially organised by the Women's Club in Tallinn and consisted of over 230 works by 43 art-

**1** See K. Piirimäe, *Väliskunstinäitused Eestis aastail 1920–40*. – Kogude teatmik. Tartu: ENSV Kultuuriministeerium, Tartu Riiklik Kunstimuuseum, p. 100; H. Kompus, *Eesti naiskunstnike tööde näitus I*. – Päevaleht, Oct. 8, 1939.

**2** K. Luts, *Itaalia naiskunstnike näitus*. – Varamu 1938, no. 1, pp. 124–126.

ists.<sup>3</sup> Although the aims of the Tallinn Women's Club (founded in 1928) were mostly cultural,<sup>4</sup> it was also directly connected with the official women's movement and – even more importantly – with the regime of President Päts. The Club's founder and head was the wife of the Prime Minister of the time, and the only female member of Parliament in 1938–1940, Linda Eenpalu. In her words, the aim of the exhibition was to emphasise the role of women creators in Estonian art.<sup>5</sup> This statement should be understood in the context of rhetoric about the joint efforts of men and women: rhetoric that was commonly used in the official national politics of the time.

The exhibition was well-received by the press: most newspapers published a news item upon its opening and longer overviews appeared in all major publications, including Russian and German-language papers.<sup>6</sup> One of the most prolific art critics of the 1930s, Alfred Vaga delivered a lecture about Estonian women artists, published in magazine 'Varamu',<sup>7</sup> and wrote a short introduction in the exhibition catalogue.

My critical reading of the reviews has generated the following question: how did the prevalent understanding of so-called feminine art, during the 1930s, shape the opinions about the exhibition as a whole as well as about individual artists? One of the central arguments put forward in this article is as follows: most of the examined texts express – to a varying extent – views about femininity and women's creative work (especially in art) that were prevalent in the culture and consciousness of people at the time. Secondly, most reviewers saw women's art against the background of another, more universal concept of art: either a modernist dream of an individual who expresses universal truth in art, or a discourse stressing the interests of national community.

A modern construction of femininity combining women's limited professional identity with traditional female values such as home, family and children, was also typical of the Estonian society on the eve of WW II. Restrictions on women's public activities were also caused by the political situation of the so-called silent era where women's participation in public life was determined by the interests of national ideology. In her book *Woman and Women's Movement* which offers a comprehensive overview of the history of Estonian women's movement up to and including the mid-1930s, Vera Poska-Grüntal emphasises the aim of most official organisations as to 'benefit the people and state'. In which ways did such a construction of femininity affect the gendered understanding of artistic identity and production, i.e. the areas that presumably derived from international and 'universalistic' art ideology rather than from demands of national art culture?

3 'Uudisleht' named 229 works (Uudisleht, Oct. 4, 1939), catalogue lists 230 names, but on several occasions, more than one work is noted under the same number, as Kompus point out in his article. See: Eesti naiskunstnike tööde näitus. [Catalogue.]; H. Kompus, Eesti naiskunstnike tööde näitus I.

4 See S. Kivimäe, Eesti naisliikumise ajaloo. – <http://www.tpu.ee/Teadus/Naisuuringud/Naisliikum.htm>.

5 Открылась выставка эстонских художниц. – Вести дня, Oct. 4, 1939.

6 Altogether six longer overviews were published: Ad[amson]-E[ric], Naiskunstnike näituselt. – Rahvaleht, Oct. 3, 1939; R. Kangro-Pool, Naiskunstnike esinemine. – Postimees, Oct. 5, 1939; H. Kompus, Eesti naiskunstnike tööde näitus I, II, III. – Päevaleht, Oct. 8, 1939, Oct. 10, 1939, Oct. 11, 1939; L. Soonpää, Eesti naiskunstnike tööde näitus. – Uus Eesti, Oct. 8, 1939; A. Владовский, Выставка работ 43 художниц. – Вести дня, Oct. 7, 1939; A. P[lath], Ausstellung estländischer Künstlerinnen. – Revallsche Zeitung, Oct. 6, 1939.

7 A. Waga, Eesti naiskunstnike loomingust. – Varamu 1939, no. 8, pp. 858–867.

This reading of the reviews demonstrates that ideas about the essential gender difference and complementary nature of the sexes shaped general perceptions of women's creativity and art despite the wide-spread belief in the concept of 'artist as an autonomous creator', shared by many Estonian artists, critics and art historians of the time. One of the leading art critics of the pre-war Estonia, Hanno Kompus, for example, tried to avoid associations between women's art and 'feminine' handicraft, stressing that what matters most in art is its quality and not the gender of the artist.<sup>8</sup> However, such claims imply widespread agreement on the above-named associations. For the most part, these are news reports which express most vividly general ideas about women's art: the fact that daily 'Uudisleht' calls the whole exhibition 'utterly feminine',<sup>9</sup> could be regarded as symptomatic. Professional critics, on the other hand, tried to overthrow the popular prejudices about women's art and women artists although, paradoxically, their efforts often reiterated and reinforced gendered models of interpreting art.

Emphasising the national principle was another central model of interpretation we encounter in the reception of the 1939 women artists' exhibition. This aspect was best represented by Alfred Vaga, whose 'Varamu' article reveals a simple principle of differentiation: 'whilst compiling this overview, the author had one principle – to examine only these developments that have brought the Estonian woman to art and, especially, to note, characterise and evaluate these forces whose creative and successful activity is directly connected with the development of our national art and with the independent cultural life in general'. This is Vaga's explanation of why he decided to dismiss from the overview 'women artists of other nationalities,

whose work has failed or indeed not tried to find any sympathy with Estonian national cultural aspirations'.<sup>10</sup> Against that background it is especially interesting to observe how Vaga introduces the Baltic German artist Erna Brinckmann (1899–1967). In his discussion of her works, Vaga mentioned that Brinckmann was the student of the founder of national Estonian art education, Ants Laikmaa, and that her painterly style represented successfully the school of her mentor.<sup>11</sup> In this way, Vaga determines an artist's belonging in the Estonian national art tradition, both by way of her educational background and the formal character of her work. Brinckmann's paintings representing the event of the War of Independence (1918–1920) are further used to position her within the tradition of Estonian national art. Considering Estonian artists' modest interest in depicting the War of Independence, it is not surprising that Brinckmann was a significant artist both for Vaga and for the official discourse.

The notions 'estländische' and 'estnische' used in the article 'Ausstellung estländischer Künstlerinnen',<sup>12</sup> published in a German-language paper, are perhaps the best and most subtle expressions of the different types of nationalism which emerged in the writings on the women artists' exhibition. The author of the review, the most prominent Baltic German critic Axel Plath, uses throughout the article a concept 'estländische', very typical in the Baltic German usage,<sup>13</sup> which refers

8 H. Kompus, Eesti naiskunstnike näitus I.

9 Uudisleht, Oct. 4, 1939.

10 A. Vaga, Eesti naiskunstnike loomingust, p. 867. My emphasis.

11 A. Vaga, Eesti naiskunstnike loomingust, p. 867.

12 A. Plath, Ausstellung estländischer Künstlerinnen.

13 See e.g. U. Liivaku, *Eesti ja Eestimaa*. – Keel ja Kirjandus 1996, no. 2, pp. 73–75.



to all those living in Estonia, and thus potentially embraces all artists of different nationalities. For obvious reasons, it is important for Plath to work with concepts which would clearly indicate the multinational nature of the exhibition, but similarly is important for him to pay attention to the category of national belonging. Throughout the article he distinguishes between the Baltic German and ethnic Estonian artists – the latter’s work is denoted by the term ‘nationalestnische Frauenkunst’, whereas ‘estländische’ embraces both.

The final part of the article attempts to locate the reception of the exhibition in a specific historical context. Strangely enough, none of the longer reviews contains a single reference to WW II although it had already begun. Only Kompus’s short summary in ‘Varamu’ mentions that the exhibition became a significant event ‘despite the recently erupted war in Central Europe’.<sup>14</sup> Similarly, another significant contemporary event shaping the complex socio-political situation in Estonia that autumn was not directly reflected in the analysed art critical writings. However, while reading the newspapers published around the time of the exhibition it is impossible to dismiss various news items, political or other articles discussing this event framing any debates on national culture and identity at this given historical moment in Estonia. Autumn 1939 saw the beginning of the Baltic German community resettling (*Umsiedlung*) to Germany. From late September to early October the Estonian press paid great attention to the departure of the Balts, both in connection with the reports on war and the debates around issues of nationalism.

In conclusion, I have argued that most articles concerning the 1939 women’s exhibition engaged primarily with issues of gender

and art. Although all the reviewers examined here were men, it does not necessarily mean that women artists never adopted similar views themselves. The texts also demonstrated how essential the question of national character of artistic production was in Estonian criticism of the 1930s. However, this is not to say that the rhetoric evident in the reception always coincided with the personal opinions of the participants in the exhibition. One thing, however, is clear – the national-official approach allowed for greater attention to be paid to the socio-cultural role of the women on the condition that the guiding principle of their participation was subjected to common national interests. The other factor that influenced the Estonian culture and society in the first half of the 20th century was modernisation – a process where the increasing participation of women in public cultural and art life was quite significant. The reception of the 1939 women artists’ exhibition made it possible, however fragmentarily, to emphasise the mutual connections and contradictions of the changing social attitudes and practices that art criticism was re-establishing as expressions of public views. In short, all the different discourses tackled here – modernist, national and gender discourses defined within their framework – shaped the making and understanding of art; and as basic texts that a researcher of inter-war Estonian women’s art should read with healthy criticism, they still have an impact today.

*Translated by Tiina Randviir, edited and proof-read by Justin Ions and Katrin Kivimaa.*

<sup>14</sup> H. Ko[mpus], Eesti naiskunstnike tööde näitus. – Varamu 1939, no. 9, p. 1013.