

Dualismi diskursused marginaalist – Lydia ja Natalie Mei varasema loomingu põhjal*

Kai Stahl

Artikkel vaatleb identiteedi problemaatikat ja sooliste sfääride ületamiste peegeldusi Lydia ja Natalie Mei mondäänsust käsitlevas vabaloomingus 1920. aastatel.

Kirjutises on kesksel kohal teoseanalüüsid, mis põhinevad Lydia Mei maalidel “Naine sigaretiga”, “Natüürmort kõvakübaraga”, “Natüürmort lumikellukestega” ning Natalie Mei joonistusel “Petrograd” ja kollaažil “Mehe portree”.

Eesti taasiseseisvumisest ja feminismi hiilivast päralejõudmisest alates on vahelduva eduga ellu äratatud ja käsitletud unustuse hõlma jäänud naiskunstnike loomingu. 1910. aastate lõpus ja 1920. aastate alguses kerkisid eesti kunsti orbiidile õed Meid: Kristine Mark-Mei, Lydia Starkopf-Mei ja Natalie Mei. Nende taasavastamine langes aastatuhandevahetusse, mil Lydia ja Natalie loomingu jõudis suurema avalikkuse ette kunstnike 100. sünnipäevale pühendatud näituste ja nendest kirjutatud artiklite vahendusel. Mõnemes kirjutistes tuli esile õdede varajane suur erinevus kolleegidest. Nooremate õdede loomingu seotust selle perioodi kunstiareeni vallanud modernismiga on käsitle-

tud ainult möödaminnes. Lühidalt mainides on Natalie Mei juures esmaseks peetud tema märkimisväärsed karjääri teatri kostüümikunstnikuna, mille mõjud kandusid kunstniku vabaloomingusse edasi huumorilembusena. Lydia Mei¹ puhul on esikohal olnud kunstniku meisterlikkus akvarellis.²

Käesolevas kirjutises vaatlen lähemalt Lydia ja Natalie Mei 1920. aastate vabaloomingut. Mõlemad õed olid elanud ja õppinud

* Käesolev artikkel põhineb suures osas minu 2005. aastal Turu ülikoolis kirjutatud magistritööol “Rajoja rikkomassa – urbaanin elämän representaatiot Viron naistaiteilijoiden tuotannossa 1920-luvulla”. Siinsest kirjutisest olen välja jätnud Natalie Mei subkultuuri käsitlevad graafilised teosed ja nende analüüsi, mis on omaette laiem teema.

1 Lydia Mei ametlik perekonnanimi oli pärast abiellumist Anton Starkopfi 1920. aastal (abiellu kestis aastani 1928) Starkopf-Mei või Mei-Starkopf. Et hiljem on kirjalikes allikates enamasti kasutatud ainult neiupeõlvenime, otsustasin selle kasuks ka käesolevas artiklis.

2 Lydia Mei 100. sünniaastapäeva näitus toimus 8. III–21. IV 1996 ja Natalie Mei näitus 21. I–2. IV 2000 Adamson-Ericu muuseumis. Näituste kohta vt. J. Kivimäe, Eesti kunsti esimene feminist? – Eesti Ekspress 15. III 1996, lk. B.5; J. Kivimäe, Naisena kunstnik, kunstnikuna naine. – Kultuurileht 19. IV 1996, lk. 7; Natalie Mei 100. Teatrikostüümid, kavandid ja vabalooming. Toim. K. Koll. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2000; M. Levin, Natalie Meist, aga mitte kui kostüümikunstnikust. – kunst.ee 2001, nr. 3, lk. 90–91; H. Valk, [viimane lehekülj]. – kunst.ee 2001, nr. 3, lk. 96. Pärast näituse valmis Liina Maadla 2002. aastal Tartu Ülikooli kunstiajaloo õppetoolis bakalaureusetöö: Kristine, Lydia ja Natalie Mei fenomen. Bakalaureusetöö, Tartu Ülikooli kunstiajaloo õppetool. Tartu, 2000.

1917. aasta revolutsioonimeelses Peterburis³ ja mõlema varasema loomingu põhjal võib väita, et nad murdsid naiste kunstis valitsevad dogmasid kohalikus mastaabis. Ent kuidas? Teoste analüüsi kaudu toon esile, milles ilmneb Natalie ja Lydia Mei vabaloominguga seotud radikaalsus ja mida nende teoste pildisituatsioonid võiksid tegijast endast ja teoste valmimise ajast lähtudes väljendada. Esile tõuseb naiskunstniku problemaatika: milles see väljendub ja mida see endas sisaldab perioodil, mil Eestis küll kõik võisid kunsti viljelda, kuid naine ning ühtaegu hinnatud kunstnik olemine olid omavahel ambivalentses seoses.

Teoste pildisituatsioonid ei sünni juhuslikult, vaid on ümbritsevaga kaheplaaniiselt tihedas kontekstis, nagu on tõdenud Leena-Maija Rossi. Autor ja tema visuaalne loomine on interaktsioonis ja mõlemad omakorda sõltuvuses ühiskonna mitmetest teguritest. Teoste ajendid jäävad enamasti siiski varjatuks.⁴ Tegemist on niisiis teadliku ja mitte-teadliku kommunikatsiooniga autori, teoste ja vaataja vahel.

Artikkel tugineb esmajoones pildianalüüsile. Üksikuid pildidel kujutatud fragmente vaatlen ja analüüsin ühiskondlikust, soolisest ja kultuurilis-sotsiaalsest vaatevinklist. Detailide sümbolset tähendust vaatlen ühelt poolt piltide dateerimise ja eeskätt varasema perioodi diskursuse kaudu ning teisalt metafoorselt ja psühhoanalüütiliselt aspektist.

Lähilugemisele tulevad Lydia Mei teosed “Naine sigaretiga”, “Natüürmort kõvakübaraga”, “Natüürmort lumikellukestega” ning Natalie Mei teosed “Petrograd” ja “Mehe portree”. Käsitlen soolise problemaatika ilmnenemist eri žanrites – figuraalses kompositsioonis, portrees ja natüürmordis – ning mitmel eri tasandil duaalsuste ja polaarsuste kaudu. Käsitluse alla tulevad naise kui kunstniku diskursus modernismi ja linnakultuuri

skaalal, autobiograafilisus ja selle tollased väljendusvormid.

Suurlinna soolise jagunemise peegeldus

Natalie Mei pöördus kodumaale tagasi 1918. aastal. Samal aastal valmis noorel kunstnikul väike akvarelli- ja tušijoonistus “Petrograd” (ill. 1). Kujutatud on revolutsioonilist suurlinna, nagu Mai Levin on osutanud.⁵ Dateeringu ja pildi teema põhjal võiks arvata, et tegemist on autobiograafilise teosega ja isiklike kogemuste või naiseksolemise aktuaalsuse visualiseerimisega. Teose rikkalik pildisituatsioon võimaldab ajale, kohale ja sugupoolele põhineva analüüsi koos mitmetasemeliste tõlgendustega.

Pilt jaguneb nii visuaalselt kui ka semantiliselt eri tasandi vastanditeks: vasak ja parem, minevik ja olevik, feminiinne ja maskuliinne. Neist kaks esimest vastandite paari ühtaegu nii ühinevad kui ka vastanduvad pildi esiplaanil kujutatud noore naise figuris. Naine, keda on kujutatud pildi tagaplaanile suunduvana, on justkui hetkeks keeranud ennast vaataja poole. Kunstnik kasutab traditsiooniliseks peetud naise esitamise koo-

³ Lydia Mei õppis aastatel 1915–1918 arhitektuuri Petrogradi Naiste Polütehnilises Instituudis. Pärast seda töötas ta lühiajaliselt Tallinnas arhitekti abilisena ja joonistusõpetajana: Eesti Riigiarhiiv (edaspidi ERA), f. R-1665, n. 3, s. 92, l. 2, 4. Natalie Mei kolis Petrogradi aastal 1917 ja alustas kunstiopinguid Kunstide Edendamise Seltsi koolis. Järgmisel aastal, tulles tagasi Tallinnasse, alustas ta koos õe Lydiaga eraõpinguid Nikolai Triigi juures. Natalie Mei õppis kunstikoolis “Pallas” aastail 1921–1924 (ERA, f. R-1665, n. 3, s. 105, l. 15; M. Levin, Natalie Meist, aga mitte kui kostüümikunstnikust, lk. 90).

⁴ L.-M. Rossi, Irti heijastuksista. – Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään. Toim. K. Saarikangas. Tampere: Vastapaino, 1998, lk. 177–178.

⁵ M. Levin, Art deco ja uusajalikkus eesti kunstis. – Kogude teatmik. Artiklid 1984. Tallinn: Eesti NSV Riiklik Kunstimuuseum, 1986, lk. 30.

di: olla passiivne vaadeldav objekt. Kuid vaataja silmside naisfiguuriga jääb siiski takistatuks ehk traditsiooniline naise representatsiooni kood on purustatud, sest naise poolavatud silmadega pilk suundub kusagile kaugustesse – mõtete-unistuste maailma.

“Petrogradi” naisfiguur seisab kompositsiooni esiplaanil tänavalaternate valguses, hoides käes õuna, taustal on sünge ööpimedus. Kõrgustesse tõusevad massiivsed suletud mustad ehitised väikeste valgustatud aknasilmadega. Kompositsiooni mustvalge teostus rõhutab pildi sõnumilisi polarisatsioone. Tugevaim kontrast ilmneb tööstusehitiste massiivsuse ja inimese väiksuse vahel. Vasakul paiknev tehas on täies tööhoos, selle korstnatest paiskub ööpimedusse hiiglaslikke pehmeid pilvemasse. Parempoolne, peaaegu täiesti pime (elu)maja sakmelise katusega meenutab kaitsefunktsioonideks rajatud ehitist ning peegeldab tagurlikku suletust. Üksikud valgusallikad viitavad siiski elumärkidele ja tulevikule. Liikudes pilguga pildi vaatlusel kaugusest esiplaani suunas ehk naisfiguurile lähemale, näeme tänavalaternate valguses seismas vanemaid maju. Neist kiirgav soojus loob kontrasti hiiglaslikku, modernistlikku ja urbanistlikku arengut sisaldava tööstuskompleksiga. Noor naine on justkui kahe maailma vahel: uut esitavad fragmendid industrialiseerimisest, vana sümboliseerib kõige selgemini kaksiktähendusega õun.⁶

Teose sõnumi sõnasõnaline “lugemine” – kohe-kohe õuna hammustav suurlinna poole suunduv naine – tundub liiga väheusutav, et vastata tõele. Arvestades õdede kasvu- ja tegutsemiskeskkonda, kus peeti tähtsaks haridust ning kultuuri,⁷ on oluline ka metafoorne aspekt. Et ühiskond ei olnud veel valmis naiste emantsipatsiooniks, on võimalik õuna tõlgendada naise traditsioonilise soorolli sümbolina, kuid millisel moel, see jääb lahtiseks. Ja seda seetõttu, et näiteks antiikmütoloogiast

leiab õuna ja naise suhtele dihhotoomse tõlgenduse, mis sõltub õuna sordist. Kui tegemist on kuld- või granaatõunaga, võib see viidata abielu pühadusele, kuid teisalt taas selle rikkumisele. Naiste traditsioonilisele funktsioonile ja truudusele vihjab samuti ka naisfiguuri peakate, mis meenutab paabulinusaba. Müütide visualiseeringutes esineb paabulind tihti koos jumalanna Heraga, viidates nõnda naise perekondlikele rollidele.⁸ Sümbolisel tasandil peegeldab “Petrogradi” õunaga naine modernismile omast duaalsust⁹: nii seksuaalset himu ja truudusetust kui ka truudust.

6 Piiblitemaatilises tõlgenduses tõuseb esile õuna kaksiktähendus ladina keeles: *malum* tähendab nii õuna kui ka paha, mis on omakorda seonduvat käsitlusega naisest. Vt. P. Lempiäinen, *Kuvien kieli. Vertauskuvat uskossa ja elämässä*. Helsinki: WSOY, 2002, lk. 229, 258.

7 Vt. L. Maadla, Kristine, Lydia ja Natalie Mei fenomeen, lk. 13, 16, 20. Tollal mõjus veel positiivselt naiskunstnike karjäärile nende haritud ja kesk- või kõrgklassi kuulumise taust. Vt. W. Chadwick, *Women, Art, and Society*. London: Thames & Hudson, 1996, lk. 268–269; B. Elliott, J.-A. Wallace, *Women Artists and Writers: Modernist (im)positioning*. London, New York: Routledge, 1994, eriti lk. 19–20, 25.

8 Kreeka mütoloogias kinkis maajumalanna Gaia abielu pühaduse eest võitlevale Herale Zeusiga abiellumise puhul kuldõunu kasvatava puu. Samas oli kuldne õun Trooja sõja üheks ajendiks, sest Paris pakkus õuna kõigist kõige kaunimale Aphroditele, kes oli abielude rikkuju. Teisalt oli taas vastandlike olemustega jumalannadel ühine atribuut: granaatõun. Vt. P. Commelin, *Kreikkalaisten ja roomalaisten mytologia*. Tlk. J. A. Hollo. Porvoo, Helsinki: WSOY, 1953, lk. 25, 45–46, 206; D. Bellingham, *Kreikan mytologia*. Tlk. J. Väänänen. Helsinki, Jyväskylä: Gummerus, 1990, lk. 12–13, 99, 106–107.

9 Modernse elu duaalsusest ja selle avaldumisest kunstis vt. M. Berman, *All That is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. 7. tr. London, New York: Verso, 1993 (esmatrükk 1982), lk. 139–142; Modernsele linnakultuurile (mida just Lydia ja Natalie Mei teosed esitavad) omane duaalsus ilmneb vastandite seotuses. Vt. G. Simmel, *Muodin filosofia*. Tlk. A. Alanen. Helsinki: Odesa, 1986, lk. 23–27.

Mitmed “Petrogradi” fragmendid ja detailid viitavad teaduse arengust mõjutatud urbaniseerumisele ja moderniseerumisele. Teose detailirikkus annab suurepärase võimaluse pildi sõnum lahti harutada. Kujutatud detailid põhinevad teadlikel ja alateadlikel sisetel ning välistel impulssidel, mis konstrueeritakse teoses uuesti. Natalie representeerib noort naist metropoli taustal. Linna fragmendid on osa maskuliinsena määratletud modernsest suurlinnakultuurist,¹⁰ mida Freudi psühhoanalüüsile tuginedes on võimalik tõlgendada pildiruumis olemasolevana, kuid konkreetset esitamata jäetud mehena.¹¹ Kui modernistliku linna fragmendid on mehe personifikatsioon, siis saab teemat käsitleda pattulangemisena, mil pildil kujutatud naine õunaga on justkui paradiisiaias hea ja kurja puu alla.¹²

Tähenduslik dihhotoomsus peegeldub “Petrogradis” mitmel eri tasandil. See tendents oli tüüpiline ajastu isikupärasematele ja enesekindlamatele naiskunstnikele. Üheks tõlgendus tasandiks võib Natalie Mei teoses pidada valguse ja pimeduse dialoogi, mis on tähelepanuäratavas opositsioonis ja mis vastab hea ja kurja visualiseerimisele. Läänelikule mõtlemisele omase soospetsiifilise mees/naine dualismi kaudu assotsieerub valgus positiivse ja maskuliinsega, mille eesmärk on võita tundmatu ja paheline pimedus ehk negatiivne – feminiinsus. Pildil esinevad eredad valgusallikad – tänavalaternad ja suurehitiste valgustatud aknad – esindavad sümboliliselt kontrasti uue ja vana mõttemaailma (ehk naiste emantsipatsiooni sisaldava ja eelneva perioodi) vahel, tuues samaaegselt esile naisel peituvat ja temaga liidetud emakese looduse duaalse tähenduse. “Petrogradi” pildiruumi valguse ja pimeduse eri tasandite sümbolne dihhotoomsus ei ole siiski üheselt tõlgendatav, eriti kujutatud tööstusehitiste puhul.

Tänavalaternad valgustavad naisfiguurile lähemal paiknevaid vanemaid maju, tuues selgelt nähtavale vana maja lillornamentika kaunistatud friisi. Nii lilleõie elemendi kui friisi sissetoomine arengut ja modernismi käsitlevasse kompositsiooni viitavad traditsioonilisusele, naiselikeks määratletud seikadele ja marginaalsusele. Tegemist on valdkondadega, kus naised kunstnikena asetsevad või kuhu nad olid jäänud soolistunud ühiskonnast tingitult, seega on pildi kompositsiooni toodud naise vaatenurk. Altti Kuusamo on tõdenud, et maalide teostamisel jäeti detailne kaunistamine traditsiooniliselt kunstnike naisabilistele. Modernismi süvenedes minetasid aga detailid oma väärtuse kui terviku osad, ent samaaegselt kasvas modernse elu kujutamine konkreetsete fragmentide kaudu. Dekoratiivse ornamendina jäid üksikdetailid modernses kunstis siiski nii kunstilisest kui ka soolisest aspektist teisejärgulisse positsiooni.¹³ Sümboliliselt viitab kunstnik murrangulisusele nii parempoolsest laternast valgustatud revolutsioonilise plakatimere kui ka laternamõra kaudu. Kuusamole tuginedes võib traditsioonilise kompositsiooni seisukohast juhuslikuna näival väikesel detailil olla pildi sisu vaatevinklist tähtis roll retooriliselt ühendava

10 Modernne ühiskond ja mõtteviis põhines suurelt osalt mõistusel ja ratsionaalsusel, mida on peetud meeste tüüpilisteks omadusteks: S. Toulmin, *Kosmopolis: Kuinka uusi aika hukkas humanismin perinnön*. Tlk. M. Kinnunen. Porvoo, Helsinki, Jyva: WSOY, 1998.

11 Negatiivsed, keelatud või kartust tekitavad tunded võivad eksisteerida eemale tõrjututena ja varjatult, kuid võivad ilmneda alateadlikult ja olla aistitavad: S. Freud, *Johdatus psükoanalüüsiin*. Tlk. E. Puranen, 3. tr. Jyväskylä: Gummerus, 1981, lk. 55–57.

12 Samalaadset õuna hoidmist kohtame kunstiklassikas näiteks Raffaeli maalil “Kolm graatsiat” (u. 1500) ja Dante Gabriel Rossetti maalil “Venus Verticordia” (1864–1868).

13 Vt. A. Kuusamo, *Yksityiskohdan teoria I*. – *Kuvastatilaan*, lk. 60–64, 79, 81.



1.
Natalie Mei
Petrograd. 1918
Tušš, akvarell, 22,2 x 14 cm
Erakogu
Reprofoto Kai Stahl



2.
Lydia Mei
Naine sigaretiga. 1920. aastad
Õli, vineer, 67 x 50,6 cm
Eesti Kunstimuseum (EKM) M 6688
Reprofoto Kai Stahl



3.
Natalie Mei
Mehe portree. 1932
Papp, kollaap (villane riie, paber, samet, siid, paber),
raami sisemõõdud 41,9 x 33,9 cm
Eesti Kunstimuuseum
Reprofoto Kai Stahl



4.

Lydia Mei

Natüürmort kõvakübaraga. 1932

Akvarell, lehe mõõt 50,8 x 57,7 cm

EKM G 23697

Reprofoto Kai Stahl



5.

Lydia Mei

Natüürmort lumikellukestega. 1927/30

Akvarell, lehe mõõt 36 x 39 cm

EKM G 26396

Reprofoto Kai Stahl

elemendina pildiruumi diskursuses semantilise tõlgenduse kaudu.¹⁴

Natalie Mei “Petrogradi” naisfiguur on suundumas edasi, linna poole, kuid tema näoilme peegeldab lembeid mälestusi minevikust. Naine ühes kogu pildisituatsiooni ja sealse detailidega heistab tolleaegse ühiskonna ja mõttemallide vastandlikkust. Ühest küljest viitavad öised töötavad tehased pildifoonil masstoodangut tootvale töölisele, kellega teose naisfiguuri võib seondada (naistööliste arv oli sõja tõttu märkimisväärselt kasvanud) ja teisest küljest modernistlikule tarbijale, kes sündis tööstuse ja massikultuuri sümbioosist ning oli samuti naine.

Autoportreeline dihhotoomia

Kui noor kunstnik kujutab teoses endataolist isikut linnamiljööös, millega teda seovad isiklikud kogemused, tõuseb tahes-tahtmata esile teose autoportreelisuse aspekt. Varasematele, 19. sajandi lõpu portreelistele kompositsioonidele oli iseloomulik kujutatava isiku esitamine temale tüüpiliste vihjeliste ja tunnuslike atribuutide ning isikupärasuste kaudu. Jättes konkreetset mainimata (nt. teose pealkirjas), keda teos esitab, viitab tegija sellisel puhul teose üldsõnumi primaarsusele võrreldes kujutatud isikuga.¹⁵ Kõnealuse suundumuse jätkumist 1920. aastateni võib pidada igati loomulikuks: looja on marginaalises positsioonis (nagu naiskunstnikud) ega olnud ehk huvitatud teoses kujutatud isikute avalikustamisest.¹⁶ Teisalt ei saa ka unustada, et noorte eesti kunstnike seas kõrgelt hinnatud ekspressionistide töödes oli tugev autoportreelisus.¹⁷ Franz Kaiseri meelest olid mitmete saksa ekspressionistide tollaste tööde autoportreelised suundumused sõltuvuses eelkõige ühiskondlike probleemide lahendamatastusest.¹⁸

Teisalt on naiskunstnike iseendale orienteerumist võimalik seostada ka avangardistide positsiooniga (kunsti)ühiskonnas. Kunstikriitik Renato Poggioli on nentunud, et marginaalses sfääris olemine, kuhu avangardistid kuulusid, soodustas kunstniku minakesksust, sest vaatamata vastandpositsioonile oli tegija eesmärgiks siiski pürgimus domineeriva ehk patriarhaalse ja kodanliku (kunsti)ühiskonna heakskiidu poole.¹⁹

Eelnenu viitab pettumustele ja tõrjutusele ning nendega kaasnevale tagajärgedele, mis soodustavad looja eneseanalüüsi ja minakesksuse arengut. Naiskunstnike autoportreelisuse ja naistemaatika soosimine teostes on vähemalt osaliselt seletatavad tõrjutusega seoses autori teisesusega nii kunstiruumis, žanreis kui

14 A. Kuusamo, Yksityiskohdan teoriaa IV: navat, solmut ja ylijäämä. – Synteesi 2002, nr. 4, lk. 81.

15 T. Palin, Muotokuvan problematiikka. – Synteesi 1993, nr. 2, lk. 20–21.

16 Tollasest autoportreelisuse levikust eesti naiskunstnike seas, sh. identiteedi problemaatikast, on kirjutanud teisedki autorid, nt. R. Varblane, Karin Luts ja teised tüdrukud – Mina-kujund kui eesti naiskunstnike enesemääratlemise vahend. – Ariadne Lõng 2000, nr. 1/2, lk. 78–80; M. Joonsalu, Kunstnik, kes keeldus tuntuks saamast. – kunst.ee 2001, nr. 3, lk. 89; K. Kivimaa, “La garçonne” or a “Little Old Women 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. Eds. R. Spolander, K. Burman. Umeå: Umeå University, 2004, lk. 17–23.

17 A. Allikvee, Mörv saksa moodi. – kunst.ee 2001, nr. 3, lk. 66.

18 F. w. Kaiser, Taiteen vastarinta – erään yksityiskokoelman teemoja. – Konst som motstånd: tysk konst från mellankrigstiden. Samling Marvin och Janet Fishman / Vastavirta: Saksan taide sotien välissä. Marvin ja Janet Fishmanin kokoelma. Toim. F. Lalander *et al.* Helsinki: Helsingin Taidehalli; Stockholm: Liljevalchs konsthall, 1995, lk. 25.

19 Irmeli Hautamäki analüüs Renato Poggioli avangardismiurimusest: I. Hautamäki, Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin. Helsinki: Gaudeamus, 2003, lk. 45, 55.

ka ühiskonnas. Marginaalsusesse jäämine võimaldab isiku heakskiidu leidmise tarvet, mis võib tuua kaasa deterministlike omaduste sünteesi ja väljenduda kunstniku loomingus rõhutatud eneseanalüüsi kaudu.

Mina-problemaatikale tuginedes võib nentida, et "Petrograd" järgib soolisi stereotüüpe, kuid representeerib naist ja eelkõige naiskunstniku muudatuste hõlmas. Tegija autoportreelisust rõhutab kunstnik pildi kõrvaltähenduslike detailidega.²⁰

Kompositsiooni allääres on valge riba, millele on kirjutatud "PETROGRAD – N MEI" ehk joonistuse pealkiri ja autori nimi. Teksti märkimisväärne suurus tervikuga võrreldes seob kunstniku signatuuri ja teose nime kompaktselt kompositsiooni osaks. Tekst pildi osana ja kirjapandud keelefragmendina ühendab pildiaine ja sellest väljaspool oleva maailma. PETROGRAD ja N MEI saavad topelttähenduse: esiteks sõna-sõnalise, kuid teisalt esitavad nad teoses kujutatud linna ja seal olevat isikut. Mõttekriips seob need kaks sõna (ühendit) ja nende tähendused omavahel.

Autoportreelisus ja selle funktsioon ilmneb Natalie Mei "Petrogradist" veelgi konkreetsemalt Lydia Mei õlimaalil "Naine sigaretiga" (1920. aastad, ill. 2). Teose pealkirjast ei ilmne, kes maalil on kujutatud. Autor on jätnud esitatava isiku enda teada, kuid põiminud sinna mitmeid piirjooni nii iseenest kui ka oma õdedest.

Saksa naiskunstnike loomingut analüüsinud Marsha Meskimmon on tõdenud, et sajandialguse naised käsitlesid autoportreelistes teostes tollal omavahel kokkusobimatuks peetud rolle: naine ja kunstnik ühes ja samas isikus. Üheks võimalikuks lahenduseks peeti meeskolleegide enesekindluse ja geniaalsuse ilmnemismvormide jäljendamist maskuliinseteks määratletud omaduste rõhutamise, nt. meheliku kontuuri omaks võtmise ja esiletoomise või siis ümberriietumise

ehk ristirõivastumise (*cross-dressing*) kaudu.²¹ Kristine ja Natalie Mei "Pallase"-perioodi mehelikule rõivastumisele on viidanud Karin Luts oma päevikus.²²

Kui "Petrogradi" ja sealset naisfiguuri võib modernismi sooidentiteedi kriisist lähtuvalt tõlgendada traditsioonilises soorollis kahtleva naiseliku naisena, siis maalil "Naine sigaretiga" kujutatud figuuri võib lugeda kui äkkrünnakut patriarhaalsesse maailma, milleks on kasutatud maskuliinsena tuntud atribuute. Mõnes sajandialguse uuringus seostati meesterõivaid kandev naine androgüüniga, keda peeti ebaseksuaalsusest tingituna naistest vastuvõetavamaks variandiks.²³

Vastavalt teose nimele esitab maal suitsetavat naist, täpsemalt parasjagu elegantse naiseliku liigutusega sigaretti punaste huulte vahele tõstvat nooremapoolset naist. Naiselikkus kontra mehelikkus, kübar lühikeste juustega poisipeas vastavalt nn. uue naise (*New Woman*) trendile. Naise maskuliinsust toonitab tema range rõivastus: pruunikas pintsak ja luitunud triiksärk. Jann Matlockile tuginedes oli sajandivahetuse Euroopas naiste riietumist meeste sotsiaalset positsiooni rõhutavatesse tagasihoidlikesse tumedatesse

²⁰ Marginaalse detaili suhtest kesksesse detailidesse vt. A. Kuusamo, *Yksityiskohtaan teoriaa IV*, lk. 78.

²¹ M. Meskimmon, *The Art of Reflection. Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press, 1996, lk. 23–41, eriti lk. 26–27, 37–40, 118.

²² R. Varblane, Karin Luts ja teised tüdrukud..., lk. 79–80. Vt. ka K. Kivimaa, *La garçonne* või geniaalne eideke: Karin Lutsu (auto)portreelised kujutised kunstniku ja naisena. – *Ariadne Lõng* 2002, kd. 3 (1/2), lk. 31; ja Karin Lutsu varased päevikud (näit. 14. VIII 1926), deponeeritud Tartu Kunstimuseumi arhiivi.

²³ J. Matlock, *Masquerading Women, Pathologized Men: Cross-Dressing, Fetishism, and the Theory of Perversion, 1882–1935*. – *Fetishism as Cultural Discourse*. Eds. E. Apter, W. Pietz. 2. print. Ithaca: Cornell University Press, 1996, lk. 41–42.

rõivastesse tõlgendatud maskeerumisenä. Samaaegselt hakati kõnealust tendentsi määratlema ka kui transformatsiooni androgüünsusse.²⁴ Mainitud detailidele lisaks on maalil kujutatud naise ees väikesel ümmargusel laual kõrrega absindiklaas, mis on olnud üks Pariisi boheemluse atribuutidest.²⁵

Lydia Mei portrees “Naine sigaretiga” domineerib modernismile omane duaalsus. Mõlema sugupoole esiletõmine ei ole aga selgelt eraldatud ega kumbki ei eksisteeri ka täiuslikuna (mida võib pidada kunstnikule tüüpiliseks, eriti tema uusajalikes natüürmortides). Nii on ebatäiuslik osapool teise osapool mask või asendaja. Et kõnealune teos on maskuliinseid atribuute kandva naise portree, siis peidavad mehelikkust toonitavad detailid enda alla naise. Maskeerumist ehk antud juhul maskuliinseks muutmist võib pidada teadlikuks abivahendiks, mis aitab vastavalt oma oskustele ja andele toimida patriarhaalses kunstihiskonnas arvestatava kunstnikuna. Mehelikumaks maskeerumise vajadus on seostatav vastureaktsiooniga “Pallase” ja Eesti (kunsti)ühiskonna meesšovinistlikule tendentsile,²⁶ kuulumaks aktsepteeritud kunstnike hulka. Kõne all olevaga püütakse väljendada oma individuaalsust ja eripära võrreldes soolise identiteedi normidega. Ühtaegu püütakse sugupoolest sõltumata tõestada oma hingesugulust meeskollegidega. Töö visuaalne külg pidi järgima ka modernistlike “ismides” valitsevaid autoportree väljenduskoode. Endale sihiks seatud kunstisuunale juhindumine oli domineeriv ilming eriti rühmitustes kuulunud meeskunstnike seas, kuid nähtav ka nendega koos liikunud naiskunstnike loomingus. Järgides rühma või stiili põhimõtteid ja nägemusi, leiab tegelikult aset iseenda väljendamine teise kaudu. Naiskunstnike puhul tõuseb sellisel juhul esile konflikt kunstniku oma sugupoole ja eeskujuks olnud ehk tavaliselt mehe sugupoole vahel.

Kas kõne all võiks olla kunstniku teine, peidus olev mina? Või on tegemist omamoodi *performance*’iga, kus tegutsesid näiteks mondäänse kultuuri teatraalseimad arhetüübid: sugupoole piire ületavad dändid, kelle mask andis nende sisemisele minale vabaduse?²⁷ Kui dändimehe rõivastus soosib eeskätt naisteriietuses kasutatud satse, siis peaks tema vastandiks ehk naisdändiks olema mehelikke rangeid rõivaid eelistav naine, keda Jann Mat-

24 J. Matlock, *Masquerading Women, Pathologized Men*, lk. 41–42.

25 Tuntuimad on näiteks Édouard Manet’ “Absindijooja” (1859, Ny Carlsberg-Glyptotek, Kopenhaagen) ja Edgar Degas’ “L’Absinthe” (1879, Musee d’Orsay, Pariis).

26 Karin Lutsu varased päevikud (nt. 25. II 1924, kus Luts on tõdenud kunstikoolis valitsevast arvamusest naise ja kunstniku kokkusobimatusel). Sama suhtumine ilmneb veel ka 1930. aastatel: Amanda Jasmiinile kui ainsale naisele ei võimaldatud Anton Starkopfi skulptuuri meistriklassis meeskollegidega samatasemelisi tööruume, kooli lõpunaitusel ei lubatud tal esitada skulptuuridele lisaks oma joonistusi, nagu tavaliselt kombeks oli (A. Jasmiin, *Elulookirjeldus*. Käsikiri Helene Laane valduses. 1987, lk. 3–5). Vt. ka R. Varblane, Karin Luts ja teised tüdrukud, lk. 79. Ka Tartu Ülikoolis valitses naisi alahindav suhtumine, mille juured pärinesid Saksa ühiskonnast. Vt. näit. Sirje Kivimäe ja Sirje Tamuli artiklid S. Tamuli koostatud raamatus *Vita academica, vita feminea*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1999, lk. 67–68, 78, 99–123; H. Treier, Kohalik modernsus kunstis. Eesti varamodernistliku kunsti teoreetiline ja ajalooline kontseptualiseerimine ning Karl Pärsimägi paradigmaideidmise perioodil. *Dissertationes Academiae Artium Estoniae* 1. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2004, lk. 37.

27 Marshall Bermani järgi ilmneb, et Baudelaire’i 1859–1860 kirjutatud essees “Le Peintre de la vie moderne” määratletud dändist nimega Constantin Guys arenes modernse linnakultuuri arhetüüp (vt. M. Berman, *All That is Solid Melts Into Air*, lk. 136–138). Dändid kasutasid kaitsekihina moodi ja žeste, millele nende olemus tugines (G. Simmel, *Muodin filosoofia*, lk. 62). Maskeerumine kui protsess on aegade jooksul muutunud, kuid sellel on alati olnud peitev ja varjav funktsioon: M. Bahtin, *François Rabelais – keskiaja ja renessanssin nauru*. Flk. T. Laine, P. Nieminen. Helsinki: Like, 2002, lk. 37–38.

locki järgi peeti sajandivahetusel ja pärast sedagi androgüüniks. Teisalt on Maud Lavin näinud naisdändit Hannah Höchi fotomontaaži “Da-Dandy” (1919) põhjal äärmiselt feminiinsena.²⁸ Whitney Chadwick on viidanud teatud dändide, lesbide ja naiskunstnike-kirjanike ringkondade vahelisele lähedusele soolistest piiride ületamise osas. Selle nähtuse kõrgajaks olid seoses modernismi süvenemisega eelmise sajandi esimesed aastakümned, mis löid soodsad tingimused soolisteks ja seksuaalseteks radikaalsusteks. Naiste meheliku rõivastuse soosimine oli seotud nn. uue naise ilminguga, millega väljendati oma iseseisvust, emantsipatsiooni ning soovi olla väljaspool kodanliku kultuuri ja ühiskonna määratletud sotsiaalseid soorolle. Ühine kõigile soopiiride ületajatele oli kuulumine marginaalsuse sfääri.²⁹ Nn. ristirõivastumisega edastati visuaalne sõnum radikaalsuse kohta ja näidati, et ollakse opositsioonis domineerivate hoiakutega.

Samas ei saa ka unustada toleaege moekunsti kiiret arengut ja selle levikut. Et maalil “Naine sigaretiga” on kujutatud igati kaasaegset naist, on tegemist moeilmninguga ja moefunktsiooniks on kaasaegsuse rõhutamine. Samaaegselt toimib mood nii isiksusi ühendava kui ka eraldava margina, asetades kandjad konkreetse konteksti *habitus*’e põhjal.

Autoportreelistes teostes pürgisid naised tõestama oma pädevust kunstnikena ja soolist määratletust traditsioonide ja külgekasvanud vabaduste vastanduses. Jättes kõrvale seksuaalse meeldumuse, võib tõdeda, et ajastu naiskunstnikud pürgisid looma oma mina mitmete toonaste ilmingute kaudu. Euroopas avaldus sooline murrangulisus kõige konkreetsemalt ja mitmekülgsemalt Saksa maal Weimari vabariigi naiskunstnike loomingus 1920. aastatel, mis seondus osaliselt nn. uue naise avaldumise ja representeerimisega. Radikaalsemate naiskunstnike, nagu näiteks Romaine Brooksi ja Hannah Höchi

vabaloomingus ilmneb tihti duaalsus mitmel eri tasemel, mis loob samaaegselt erinevaid tõlgendusvõimalusi.

Ametliku kunstikaanoni ignoreerimine

Õdede Meide soov kalduda kõrvale naistele sobivaks peetud kunstist (nagu nt. õrnad lillemaalid ja maastikud) avaldub kõige selgemalt ja eri tasanditel Natalie Mei kollaažides. Erinevatest materjalidest kollaaž “Mehe portree” aastast 1932 (ill. 3) on Eesti maastabis suhteliselt haruldane. Selle sünni võisid soodustada nii kunstniku liitumine Eesti Kunstnikkude Ryhmaga³⁰ kui ka töötamine teatrikunstnikuna. Suur osa kollaaži pinnast koosneb paberilõigetest: värvilised taustapildid, ookrivarvi paberid, millele joonistatud mehe näojooned, pruunist paberist kaabu ja valge kõvakrae. Lisaks on kasutatud kangast.³¹ Mehe silmapupillid on tehtud pruunist sametist, sensuaalne sünnimärk põsele pruunist siidkangast, kaelasid on punaträpulisest siidist ja portreel nähtav pintsaku ülaosa tumedast villakangast. Kõige rohkem äratavad tähelepanu mehe täidlased helepunased huuled väikese verevalumitaolise määrgiga ning huulte vahel laisalt asetsev, huulte niiskusest pisut kortsunud Ella-sigaret.

²⁸ M. Lavin, *Cut with the Kitchen Knife: The Weimer Photomontages of Hannah Höch*. New Haven: Yale University Press, 1993, lk. 37, 40.

²⁹ Vt. W. Chadwick, *Women, Art, and Society*, lk. 301–302.

³⁰ Natalie Mei astus koos Lydia Meiga Eesti Kunstnikkude Ryhma liikmeks 1929. Teadaolevalt tegid kollaaže ainult mõned rühma kubismist huvitunud liikmed, nt. tegi 1923. aastal neoplastilisi kollaaže Arnold Akberg: E. Pütsep, *Kunstiülev Eesti-maal II*. 1920. aastast 1940. aasta suveni. Acta Universitatis Stockholmiensis, *Studia Baltica Stockholmiensia* 16. Stockholm, 1996, lk. 287–298, 304.

³¹ Kanga kasutamine kollaažis on seostatav teatrikunsti mõjuga, sest kostüümikavanditele oli kombeks lisada kangatükkide näidiseid. Tänan Ene Lampi asjalike kommentaaride eest.

Skulpturaalsed ehk kolmemõõtmelised kollaažid tõid kunstiareenile kubistid ja dadaistid. Üksikute detailidest konstrueeritud kollaaž on algmaterjalist ehk esialgselt tervikust tavaliselt lõikamise või rebimise teel eemaldatud fragmentide montaaž uueks tervikuks. Kollaažide semantiline tähendus stabiliseerus avangardkunsti süvenemisega 20. sajandi esimestel kümnenditel. Traditsiooniline orgaaniline kunstiteos oli olnud loetav tervikuna ja tervik osade kaudu, mis eeldas eelnevaid teadmisi osade ja terviku mõistmiseks ja tõlgendamiseks. Avangardistide eesmärgiks oli varasemate käsitluste purustamine ja detailide vabastamine terviku ettemääravast funktsioonist. Eemaldades fragmente algsest tervikust, muutub eraldatud fragmentide tähendus ning nende montaaž uueks tervikuks sünnitab uusi tähendusi. Selle tulemusena ei ole fragmendid ja detailid enam reaalsuse peegeldused, vaid on ise muutunud uuteks reaalsusteks.³² Kollaažide tähenduslikkus kasvas dadaistide fotomontaažides, mil poliitilisele orientatsioonile lisandus vaoshoitud kodanliku ühiskonnaklassi provotseerimine. Samas tõsis verbaalsuse osakaal pildilises tervikus. Murranguline suund jäi Natalie Mei loomingu küll vähetähtsaks, kuid on vaevu aimatav ja tõlgendatav.

Kollaažil poolprofiilis kujutatud mees representeerib suurlinlast ja tollast pinnapealset elulaadi. Mehe taustale seatud pildiväljalõiked koos figuuri visuaalse olemusega konstrueerivad kujutatava identiteedi. Üksikud atribuudid viitavad dändile. Igal detailil ja fragmendil on oma tähendus ning üheskoos moodustavad nad samaaegselt nii terviku kui ka modernse linnaelu raamid. Mehe selja taha on paigutatud linnaplaan. Vaikivate giididena tutvustavad kaardid nendel kujutatud maa-ala. Kollaažis kasutatud kaardid on väljaloetavad Lerchenfelder, Matzleinsdorf, Galizyn ja Steinhof, mis on ilm-

selt jaamade nimed ning viitavad Saksa linnale.³³ Vasemal pool, linnaplaani kõrval, on pildipind jagatud põigiti kaheks. Dändi vaatehorisondile on seatud illustratsioon hubasest kõrgklassi koduinterjööri ja mehe pea kohal on pilt prantsuskeelsest raamatusarjast “L’Album de la Guerre, 1914–1919”.³⁴ Interjööri detailid, nagu näiteks küdev kamin, rokokoostiilis hubane sisustus tühja tugitooliga, habemega mehe portree tagaseinas, kujutavad domineerinud kõrgkoodanluse väärtusmaailma. Dändid samaaegselt nii pürgisid kui ka vastandasid end nende välistele “heaolulistele” väljendusvormidele. Pildi dändilik mees peegeldab seega modernismiga kaasnenud duaalsusi, kus võib näha õdusust ja intelligentsust ja teisalt mondäänsuse mitmekülgust ja vabadust.

Mehe staatiline, kusagile kaugustesse suunatud poollangetatud laugudega pilk sarnaneb sellele, kuidas tollased naiskunstnikud kujutasid naisi. Kollaaž “Mehe portree” esitab nii pildiliselt kui ka verbaalselt (teose pealkirja kaudu) meest, kes on ühtlasi femiinne dändi ja seega marginaalse rühma esindaja. Mai Levin on näinud kujutatud mehes ja tagaplaani piltides seost Adamson-Ericu portreega Johannes Semperist (1927),³⁵ kuid

32 Vt. P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. Trans. M. Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, lk. 70–79; E. Sevänen, *Taide instituutina ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosioloogiset mallit. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 709*. Helsinki: SKS, 1998, lk. 180–181.

33 Arhiivimaterjalidest ilmneb, et Natalie Mei käis aastatel 1915–1940 mitmeid kordi Soomes, Rootsis, Saksamaal, Ungaris, Itaalias jm. ning Lydia Mei veetis aastatel 1922–1924 pikemaid perioode mitmel pool Saksamaal, eriti tervist parandades. Teisalt ei pruugi kasutatud kaart pärineda kunstniku enda reisilt: ERA, R-1665, n. 3, s. 105, l. 1; ERA, R-1665, n. 3, s. 92, l. 1, 3, 6.

34 Kollaažis kasutatud illustratsioonidelt välja loetavate sõnade täpsuse eest tänan Anne Underat.

35 M. Levin, *Art deco ja uusasjalikkus eesti kunstis*, lk. 35.

pean sellist sidet liiga ühekülgselt, arvestades Natalie Mei sümpaatiat uuendusliku ja radikaalse vastu. Küll saab kõrvutada Semperi loomingut Natalie Mei väljenduskeelega mõlema autori avangardistlikkuse kaudu. Marginaalsuse aspekt kerkib esile ka mehe võõrapärase füsiognoomias.³⁶ Kas võiks olla mõeldav, et dändi ja rassilise teise kaudu üritatakse projitseerida vähemuse ja ignoreeritute hulka kuulunud naiskunstniku positsiooni kunstimaailmas? Ja seda perioodil, mil tavapäraselt püüti omaks võtta meeskollegide meetmeid olla “õige” kunstnik.

Tollased avangardkunstnikud avaldasid vastavalt avangardismi mõiste poliitilisele äärmuslikkusele ka mitmekülgsed seisukohati ühiskonnaolude suhtes.³⁷ Kas ja kui palju oleksid võinud mõjutada näiteks saksa dadaistide rühma kuulunud märkimisväärseima naiskollaažikunstniku Hannah Höchi teosed Natalie Mei loomingut, jääb lahtiseks vastavate arhiivimaterjalide puudumise tõttu. (Sakslanna esines tollal aktiivselt kunstinaütustel ja tema tööde reproduktsioonid ilmusid mitmetes saksa ajakirjades.) Höchi kriitilised ja ajakohased kollaažid hõlmasid tihti šovinistlikke sookäsitlusi ja sugudevaheliste piiride ületamist. Höchi fotomontaažidega võrreldes on Meide teosed äärmiselt mõõdukad, kuid seda mitte Eesti ja eriti naiskunstnike tollase loomingu foonil.

Nii Lydia Mei “Naine sigaretiga” kui ka Natalie Mei “Mehe portree”, eriti aga “Petrograd” representeerivad naise ebamäära olukorda naisena ja kunstnikuna. Aktsepteeritud kunstniku sugupoolest sõltuvus tõstis esikohale maskuliinsed omadused, mille olemasolu naiste juures peeti absoluutselt sobimatuteks, kuid mis olid naiste puhul vajalikud, kui taheti kunstis tunnustust saavutada. Mõlemas portrees lükkasid õed Meid ümber naiskunstnikele kultuurilises ja ajalises kontekstis õigeaks ja sobivaks peetud inimese

sooga seonduva representatsiooni koodi, liisades ühe sugupoole esindajale teise stereotüüpseid omadusi.

Nature morte, surnud looduse peegeldus

Maalikunsti žanritest on natüürmordid olnud teisejärgulisel kohal, mõjutades nii ka nende loojate positsiooni. Et vaikelul on kindel koht kunstiõpinguis, ei paljasta see tegija meisterlikkust nii nagu läbi aegade hinnatud ajaloolised kompositsioonid ja aktid. Nõnda on peetud seda žanrit naistele sobivamaks, sest see ei eelda sama kõrgeid kunstilisi andeid ega oskusi nagu inimeste kujutamine kunstis.

Ainult esemeid sisaldavate natüürmortide suurimate puudustena on nähtud kujutatud identifitseerimatust ja narratiivsuse puudumist, mis Norman Brysoni ja Pierre Skira järgi on viinud kogu žanri alaväärtustamiseni. Eelistatult elutute esemete vormilises dimensioonis jäeti kõrvale kõige tähtsam – inimene. Mõlemad kunstiajaloolased on toonud esile, et teatud esemed tõusevad teatud perioodidel aktuaalsemateks kui teised. Konkreetsem ilming on olnud *vanitas*-teema esiletõus sajandivahetustel. Üleüldiselt järgivad natüürmortidesse valitud esemed parajasti valitsevaid doktriine ja märgisüsteeme. Radikaalseim žanrisisene muudatus kaasnes mo-

36 Mehe füsiognoomilised jooned tulid aruteluks Soome Akateemia ja Turu ülikooli kunstiteaduste kateedri ühisel seminaril “Gender in modernism” 9.–10. XII 2004. Juudi rahvuse laienenud positsioonist Eesti Vabariigi ajal vt. V. Sirk, Kultuuriautonomia. – Eesti Entsüklopeedia. Kd. 11, Eesti – üld. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2002, lk. 75–76.

37 H. Sederholm, Vallankumouksia norsunluutornissa. Modernism in synnystä avantgarden kuolemaan. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta 37. Jyväskylä, 1994, lk. 51. Võib lisada, et sajandi algusest alates hakkasid avangardrühmitused pürgima kunsti vabastamisele, autonoomiale: F. w. Kaiser, Taiteen vastarinta, lk. 27.

dernismi arengu ja Paul Cézanne'iga.³⁸ Eelnevast võib järeldada, et natüürmortide ajatus, personifitseerimatus ja narratiivitus on siiski küsitav. Kui kompositsioon on valminud kunstniku vabast tahtest (mitte õppetööna), peegeldab see tegija kiindumust teatud esemetesse. Miks just need esemed on kunstnikku paelunud, ja miks just kujutataval moel, jääb avalikkuse eest varjatuks. Varasemate sajandite kogemusel peegeldavad natüürmordid siiski teatud ulatuses aktuaalseid ideid ning kompositsiooni isikusetus muutub seega hägusaks.

Akvarellimeister Lydia Mei loomingusse on kuulunud alati natüürmorte, millest enamik järgib tavaliste argiesemete esitamise koodi. Kujutatud on toidunõusid, toite, taimi, kuid neile lisaks on kunstnik maalinud enne ja pärast 1930. aastat kompositsioone intiimsetest naiselikest esemetest. Juta Kivimäe ja Liina Maadla on nentinud, et kunstnik on valinud neile natüürmortidele esemed, mis viitavad suurilmadaami buduaarile. Teostest õhkuv sensuaalsus ja erootika annavad aimdust mehe lähedalolekust teda otseselt kujutamata. Piltide esemelisus viitab tollal soositud *art déco* ja uusasjalikkuse mõjule.³⁹ Mitmetest varasematest ja sajandialguse avangardistlikest suundadest välja kasvanud ning eri kunstiliikides maad võtnud *art déco* kujutas mondäänse elustiili pinnapealset glamuuri, kus mood oli esmatähtis. Alastair Duncanile viidates oli see suund soositud eriti nende kunstnike seas, kes ei kuulunud veel otseselt kujutava kunsti esirinda, kuid *art déco* võimaldas neil vabalt sobitada modernismi erinevaid tahke.⁴⁰

Brysoni ja Skira esile toodud žanri identifitseerimise võimatus ilmneb ka Lydia Mei naiselike natüürmortide puhul. Nõnda muutub veelgi küsitavamaks natüürmordi kui žanri isikupäratus. Miks ja mil moel ilmneb naiskunstniku buduaarlikes natüürmortides ini-

mese ja “nähtamatu mehe” heiaustus? Püüan seda analüüsida paari natüürmordi põhjal, alustades ajaliselts hilisemast.

1932. aastal valmis Lydia Meil “Natüürmort kõvakübaraga” (ill. 4), millel on kujutatud valget, õrnroosat ja musta värvi esemeid lillal taustal. Natüürmordi ebaisikulisust on raske väita, kui kompositsioon koosneb siidkombineest (kujutatu võib olla ka öösärk), mustast peokingast, nahkkindast, kõvakübarast ja valgest kõvakaalusest – esemetest, mis on olnud kellegagi vahetus kontaktis. Kombinee ja kinga peaaegu ühene kuulumine naisele paneb vaataja järeldama, et natüürmordis on esitatud naisterahva või täpsemalt tollal Eestissegi jõudnud tantsutüdruku rõivaesemeid. Kompositsiooni puhul võib küll olla tegemist rangelt konstrueeritud lahendusega, kuid arvestades, et selle teostas üks õdedest, ja võttes arvesse valmimisega, tundub see ebausutav. Lisaks innustab esemete žanriline ebatavalisus süvenema detailide semantikkasse. Täheenduste otsimisel on abiks kinnas, mis vaid paar aastat varem oli kunstniku akvarellil “Natüürmort meestekindaga” (1930) defineeritud mehele kuuluvaks.

Teoses “Natüürmort kõvakübaraga” kujutatud esemed ärgitavad neid käsitlema soolises kontekstis. Kompositsiooni detailidest mitmetähenduslikem on kõvakübar ja -kaalus. Kas tõesti on need esemed kuulunud naisele ja millistest fragmentidest tuleneb aimdus mehe kohalolekust? Kompositsioo-

38 Vt. N. Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. London: Reaktion Books, 1990, lk. 60–61, 81; P. Skira, *Still Life: A History*. Trans. J.-M. Clarke. New York: Rizzoli, 1989, eriti lk. 7, 34, 140–156.

39 Vt. J. Kivimäe, *Eesti kunsti esimene feminist?*; L. Maadla, *Kristine, Lydia ja Natalie Mei fenomen*, lk. 34; M. Levin, *Art deco ja uusasjalikkus eesti kunstis*, eriti lk. 30.

40 A. Duncan, *Art Deco*. London: Thames & Hudson, 1993 (esmatrükk 1988), eriti lk. 7–8, 142.

ni üksikud osad peegeldavad samaaegselt nii moodsa ajastu meest kui ka uut, mehelikku naist. Dändismi uuring paljastab, et range maskuliinne välisilme andis moodsa ajastu naistele ehk uuele naisele suuremaid vabadusi samamoodi, nagu feminiinne välimus oli juba varem toiminud dändimehe puhul.⁴¹ Arvestades naiskunstnike autoportreedes ilmnevat maskuliinsuse rõhutamist, võib natüürmordis kõne alla tulla sõltumatuse ja võimu sümboolne representatsioon.

Rõivaesemed assotsieeruvad oma olemuselt ja disainilt sotsiaalsete ja aateliste seisukohtade ning kindlate ühiskonnaklassidega. Garderoobiesemed paljastavad nende omaniku klassikuuluvuse või aated, mida nende rõivaste kandja esindab. Kandes üll aga mitte n.-ö. sotsiaalselt õigustatud “rühma”, vaid mõne teise rõivast, ilmneb selle lisafunktsioon: riietus muutub maskiks ning kandja tõeline olemus jääb maski alla peitu. Nõnda konstrueerib eseme kandja oma *habitus*’ele ettekavatsetud tunnusjooni saavutamaks soovitud tulemusi välismaailmaga suhtlemisel. Kompositsiooni esemetest väljendab kõnealust nüanssi kõige konkreetsemalt kõvakübar, sisaldades maskuliinsuse ja sihikindlusega seonduvaid omadusi. Mehe peakatet naiskontekstis võib aga tõlgendada maskina, lisades või toonitades tema mehelikuks peetud omadusi. See pürgimus on võrreldav dändide püüdlisega kõrgklassi elunaudingute poole, vahenditeks kõvakübar ja sigaret, millega toonitati vajalikku elegantsust ja elitaarsust.

Sugugi mitte kõik fragmendid daami buduaaris, mis on esitatud akvarellil “Natüürmort kõvakübaraga”, ei olnud tollal veel avalikkusele esitamiseks eriti sobilikud. Kujustades sensuaalset roosat kombineed, ületab Lydia Mei intiimse ja varjatu piiri, tuues päevalgele privaatse. Protss sisaldab rõhutatud sümboolset tähendust, sest murrangu

avalikustamise suunas teostas naiskunstnik. Privaatse avalikustamist võimendab viisuaalselt kombinee kõrvutus ülerõivaste – kinga ja kõvakübaraga –, viidates vahetule seosele välismaailmaga. Lisaks eelnevale oli õhkõrn kombinee tollal uus moodsa urbanistliku ajastu saavutus. Vahetult pärast Esimest maailmasõda oli kombinee kui rõivaese teinud läbi suure tehnoloogilise arengu, kui aluspesu valmistamisel hakati kasutama uusi kunstmaterjale.⁴²

Igal juhul peegeldab natüürmort modernismile omast jätkuvat dualismi ja moodsa elukeskkonna ühte mõõdet ehk pinnalist mondaansust. Juhul kui tõlgendaksime kompositsiooni tantsijanna nurka heidetud esinemisrüüna, on veelgi selgemalt tegemist maskeerumise ja maskiga.

“Natüürmort lumikellukestega” (1927/30, ill. 5) on esimesel pilgul suhteliselt traditsiooniline kompositsioon, millel kujutatud naiselikud pуди-padiesemed osundavad konkreetselt autori soole. Pildisituatsiooni võib pidada piilumiseks naise privaatseesse buduaari ning järjekordselt varjatu paljastamiseks. Seal leidub kaunistatud suletud karp, avatud tühi pappkarp, poolik suletud lõhnaõlipudel, aknaruutu peegeldav vaas viie lumikellukesega, volditud kangas, niidirull ja põiki üle kompositsiooni ulatuv pikk lint. Psühhoanalüütilisest vaatevinklist järgib esemete vorm, materjal ja esitamistava (avatud/suletud) dihhotoomset jaotust. Eelmisest natüürmordist erinevalt on siin mehe kohalolek konkreetselt tuntav, kuigi sekundaarses mõõt-

41 H. Welling, Turhamainen mies – narri vai sankari? Nukke- ja pukumuseon julkaisu 34. Tampere: Nukke- ja pukumuseo, 1999, lk. 57–58.

42 S. Kopisto, Moderni CHIC Nainen. Muodin vuosikymmenet 1920–1960. Helsinki: Museovirasto, 1997, lk. 24–25.

mes kahe portreena. Kompositsiooni esiplaanil, fiktiivsel laual, asub postisaadetus, kus pealmisena asetseb foto ja selle all üksteise peal maastikupilt, mitmeleheküljeline kiri ja postmargiga ümbrik. Fotolt vaatab vastu härasmehed portree. Sellele kontrastiks on kompositsiooni fiktiivse seina vastu toetuval pildil kujutatud tugevat maskuliinset palja ülakehaga meest. Pildiraami puudumine lisab objektile pika ja uneleva ajalise ulatuse justkui vastandina buduaari omanikust sõltumata saabunud kirja hetkelisusele.

Mai Levin on pidanud eesti kunsti uusasjalikkust käsitlevas artiklis Lydia Mei natüürmorti vastuseks Eduard Wiiralti aasta varem valminud “Natüürmordile”. Kattuvaid ja sama diskursusega seonduvaid fragmente on mitu: laiemas mastaabis detailitapne uusasjalik kujutamiseviis ja nostalgilisus, detailsemalt mõlemas töös kujutatud kirjasaadetus, lumikellukesed ja pildid vastassoo esindajast. Nendele lisandub Wiiralti tuhandest tõusnud fööniksi sümbolne sõnum, mis jätkub veel samal aastal valminud teoses “Akt koera ja Fööniks-linnuga”.⁴³ Teostevaheline diskursus on omaette teema, kuid siinkohal võib lühidalt mainida, et Wiiralt õppis “Pallases” Lydia vastlahutatud abikaasa Anton Starkoppi käe all ning lõpetas kooli samaaegselt Natalie Meiga. Nii Wiiraltit kui ka Natalie Meid peeti kooli andekaimateks kunstnikeks.

Naiskunstnik olemise ja kogemise probleemaatika kaudu võib natüürmordi mehefotosid tõlgendada ka Jungi teooria järgi kui mitteteadvuse jagunemist. Naine, kelles on tavalisest rohkem maskuliinsust ehk *animus*'e (seesmise mehe) mitteteadvuslikku personifikatsiooni, projitseerib ennast mehe kaudu. Järelkult lumikellukestega natüürmordi fotodel olevad mehed võivad tegelikult osutada naisele ehk ka autorile endale (seoses naiskunstnike kalduvusest autopoortreelisisusse). *Animus* positiivse ilminguna võimendab nai-

ses maskuliinseks peetud omadusi, mis kergendavad eesmärgile pürgimist.⁴⁴

Kunstiteostes peegelduv näilik, teadlik või mitteteadlik sugudevaheliste piiride ületamine oli naiskunstnike loomulik reaktsioon selleks, et pääseda arvestatud kunstnike hulka. Analüüsitud teoste puhul on mitmeti ilmnenud ühe sugupoolega seotud fragmentide ühendamine vastassugupoolega, mis on tõlgendatav soolisi piire ületava liikumisena. Jungile tuginedes võib maskuliinsust kajastavaid detaile ja omadusi naiskontekstis tõlgendada *animus*'e avaldumisena.

Lõpetuseks

Nii natüürmortide kui ka figuraalsete teoste kaudu võib tõdeda, et Lydia ja Natalie Mei töid eesti naiskunstnike loomingsusse suure muudatuse, käsitledes isiklikke, aktuaalseid ja varem varjatud kontseptsioone ja fragmente. Nad muutsid privaate avalikuks. Mõlemad huvitusid teemadest, mida eesti kunstis ei olnud veel harjutud nägema naisautori vaatevinklist, kuid mis oli ajakohane Lääne moodsas kunstis. Manfredo Tafurile tuginedes võib tõdeda, et Lydia ja Natalie Mei varasem vabalooming peegeldab avangardismi, mis avas varjatuse raja ja tõi kaasa elu murrangulise paljastamise. Avangardistidele oli omane banaalsusteks peetu äärmuslik visualiseerimi-

43 Vt. M. Levin, Eduard Wiiralt 1898–1954. Ateenum 29.10.1993–23.1.1994. Kataloog. Helsinki: Ateenum, 1993, lk. 42–43; M. Levin, Art deco ja uusasjalikkus eesti kunstis, lk. 30.

44 Vt. C. G. Jung *et al.*, Symbolit: Piilotajunnan kieli. Tlk. M. Rutanen. Helsinki: Otava, 1991, lk. 189–195.

ne (mis Natalie Mei loomingus ilmneb veelgi ilmsemalt prostituute käsitlevates teostes, ja on seega omaette teema).⁴⁵

Käsitatud teoste fragmendid ja detailid peegeldavad moderniseerunud linnakultuuri dihhotoomiaid eri tasanditelt. Nad vihjavad loojale ja tema isiksusele, andmata siiski konkreetseid vastuseid.

45 M. Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*. Trans. P. d'Acierno, R. Connolly. Cambridge: MIT Press, 1990 (esmatrükk 1980), lk. 119–121.

Discourses of Dualism on Marginality

Kai Stahl

Summary

Abstract: This article examines the issues of identity and reflections on crossing the gender spheres in the mundanity-related work of Lydia and Natalie Mei in the 1920s. The article focuses on analyses of Lydia Mei's paintings 'Woman with Cigarette', 'Still life with Top Hat', and 'Still life with Snowdrops' and Natalie Mei's drawing 'Petrograd' and collage 'Portrait of a Man'.

Keywords: modernism, marginalisation, dichotomy, women artist.

Lydia Mei and Natalie Mei are a part of the older generation of modern Estonian art. Their upbringing in intellectual families and their lives in pre-revolutionary St. Petersburg just before they started their artistic careers greatly encouraged the sisters to become radical artists. Over the subsequent 20 or so years they produced various works that did not correspond to the ideas of the women's art of their time. Despite the growing emancipation in the 1920s, a woman artist still found herself doubly marginal: both in society and in the local art world.

The oeuvre of the two Mei sisters can be interpreted in various ways. This article analyses Lydia Mei's paintings 'Woman with Cigarette', 'Still life with Top Hat', and 'Still life with Snowdrops' and Natalie Mei's drawing 'Petrograd' and collage 'Portrait of a Man'. The main topic is the woman artist at a time when the 'liberal' modern period had started. What emerges here is the simultaneous opposition and blending of femininity-masculinity that appeared along with modernism, or the continuing paradox of dualism on different levels that was typical of the

period. The analysis tackles several clashing features characteristic of the era and of radical social processes.

The pictorial situations of the examined works of art, firstly, reflect confrontation in a big modern city, with its glimpses of gender-related traditions. Secondly, there are the issues of self-portrait and identity, containing parallels with the avant-garde and German expressionism, but primarily this means visualising the perception of the marginal. Thirdly, I tackle collage and message based on technique and content. Lastly, I examine still-lives from the perspective of genre and the items in the composition, the meanings of which change and depend on the context.

The central focus of the analysis is on details and fragments that cannot be interpreted in just one way. Several of them contain dichotomously symbolic meanings. Details in different contexts – both temporal and gender-related – acquire new contextual meanings. It is impossible to specify what precisely was topical when the artists and their works were born, but it can be interpreted on the basis of general treatments prevailing at the time. Freudian and Jungian psychoanalyses offer their own solutions, examining the visual expression of a split personality (here a marginal woman artist) on the basis of gender or myths surviving for centuries.

The works of Natalie and Lydia Mei reflect the modernisation of society primarily via representations of high society. Contrary to Western art trends, this topic was relatively rare in the oeuvre of Estonian women artists. By the 1920s, the image of the New Woman had become prevalent in big cities. This had many forms of expression, among which was the image of the masculine woman most closely associated with women artists. A woman displaying masculine attributes can be regarded as an extension of the

dandy but, on the other hand, she can also be seen as hiding behind masculinity in order to prove her artistic worth in patriarchal and chauvinistic (art) societies. The fashionable manifestation of the New Woman coincided, and partly blended, with the issues of the marginality of women artists and their self-portraiture, including the question of acceptance. The principles of the avant-garde concurred with the depiction of 'unsuitable' things in art, therefore violating the rules of elitism. The problem of 'self' and a 'splitting in two' are not directly evident in the works, but can be assumed. The mannish woman and feminine man in the Meis' works are typically presented via visual similarities and fragmentary allusions.

The Meis' works depict not one sex but always both. One is usually in the shadow of the other, and the second masks the first. The background is the general trend of following male-dominated art tendencies. At the same time, the stress on external qualities is related to the glamour and aura of the dandy, who has crossed the border between the sexes. The symbolic message of items of clothing and other superficial details becomes prevalent.

The ignoring of the official or approved women's art is best seen in Natalie Mei's collage 'Portrait of a Man'. Technically, the work can be associated with the visual expression of Dadaists, who were a part of the avant-garde at the time. This meant shattering the notion of traditional art, on several levels, and re-assembling the fragments.

The personal approach of the Mei sisters to art is also reflected in the still-life, which is generally regarded as a lifeless genre. Instead of the usual, mundane objects, Lydia Mei constructed her compositions on the basis of feminine attributes, especially when the topic was high society. With items of femi-

nine clothing, such as undergarments or some intimate objects, Lydia overthrows the traditional idea of the still-life as timeless and unidentifiable, and reveals what is concealed. The items chosen for the composition, intentionally or unintentionally, and the ways of depicting them refer to both the author and the examined period and its prevailing ideas.

The dualism on different levels in the Meis' works was consistent with the position of the woman artist as modernism spread. The increase in liberties was still deceptive, and this was reflected in the women's work. Making contradictory situations public required radical thinking on the part of women, breaking the traditions and adapting the 'male-isms' according to their own needs.

Experiments in the Mei sisters' oeuvre, introducing various dualisms on different levels, and ignoring middle-class principles of art point to the avant-garde ideas of liberating art and the latter's specific connections with life.

Translated by Tiina Randviir

Proof-read by Richard Adang