

Tartu Ülikool  
Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond  
Ajaloo ja arheoloogia instituut  
Kunstiajaloo osakond

Stella Mõttus

**MEHE PILGU (*male gaze*) TEOORIA MILJARD KILGI AKTIMAALI  
ŽANRI NÄITEL**

Bakalaureusetöö

Juhendaja: Holger Rajavee

Tartu 2024

## Sisukord

Sissejuhatus .....	3
1. Laura Mulvey “Visuaalne nauding ja narratiivne kino” .....	5
1.1. Mehe pilgu teooria kriitika .....	9
1.2. Mehe pilgu teooria edasiarendused .....	11
2. Naise keha kujutamine kunstis .....	15
2.1. Mees- ja naiskunstnike vastasseis .....	18
3. Naiste kujutamine Miljard Kilgi loomingus.....	19
3.1. “Salome tants” .....	20
3.2. “Sinine kuu” .....	22
3.3. “Parise otsus”.....	24
3.4. “Europe” .....	26
3.5. “Skylla” .....	27
3.6. Miljard Kilgi pildianalüüsi tulemused .....	29
Kokkuvõte.....	31
Kasutatud allikad.....	34

## Sissejuhatus

Bakalaureusetöö peamiseks materjaliks on Suurbritannia filmiteoreetiku ning filmitegija Laura Mulvey 1975. aastal kirjutatud essee “Visuaalne nauding ja narratiivne kino”. Essees tutvustab ta mõistet mehe pilk (*male gaze*), mis kirjeldab naiste kujutamise viisi visuaalses meedias ja ühiskonnas.

Mulvey kirjeldas mehe pilgu teooriat Hollywoodi filmide näitel, kuid käesolevas töös on vaatluse all kujutav kunst, täpsemalt maalikunst. Nii filmides kui maalikunstis mängitakse vaataja pilguga ning esitletakse seda, mida autor tahab, et vaataja näeks. Näiteks teatri puhul on mehe pilgu teooriat keeruline analüüsida, sest film loob kaadritega pilgu, aga teatris pole kadreering fikseeritud.

Töös käsitletakse, kuidas täpsemalt naisi filmides kujutatakse, mis on need sümbolid, mida kasutatakse, kust need tulevad ja mida need tähendavad. Töö esimeses peatükis lahatakse Mulvey teooriat väga detailselt, et luua sobiv alus pildianalüüsiks. Mehe pilgu teooria selgitab, kuidas mehed naisi kujutavad. Peamiselt on kaks viisi, milleks on meeste kastreerimiskompleksi tõttu naiste kujutamine ohvritena või nende fetišeerimisel naiste kujutamine üleseksualiseeritud objektidena, kasutades falloose aseaineid.

Mehe pilgu teooria pani aluse feministlikule filmiteooriale, kuna see oli ilmumise ajal hoopis teistsugust vaadet esindav kriitika tollaegsetele, 1970. aastate filmidele. Kuid ka Mulvey teooriat on palju kritiseeritud, eelkõige Sigmund Freudi ja Jacques Lacani teooriate kasutamisel feministlikus filmiteoorias, sest need pole teaduslikud, kontrollitud ega põhjendatud meetodid.

Lisaks Mulveyle on John Bergeri “Nägemise viisid” käsitus naiste pildilise kujutlemise kohta selle töö väga tähtsaks osaks, kuna Mulvey ei maininud otseselt kujutavat kunsti, vaid ainult filmi. Berger seevastu põhineb peaaegu kõik oma näited just kujutavale kunstile, tuues näiteid kunstiajaloo, peamiselt renessansiaegsetest maalidest.

Kuid naiste teatud kujutamisel kunstis on palju tugevamad tagajärjed. Peamiseks probleemiks, mida feministid mehe pilgu juures valeks peavad, on see, kuidas kujutised loovad meie kultuuri ning seega patriarhaalset maailmavaadet, näidates ja kinnitades inimestele, millised naised

välja peaksid nägema, kuidas neid peaks kohtlema ning kinnitavad, et ainuüksi mehed võivad naiste eksistentsi üle otsustada.

Mehe pilgu teooriat kasutatakse kujutava kunsti analüüsidest tihti, kuid Eestis pole seda väga palju tehtud, sest Eesti kunstiajaloo peaaegu, et puudub uurimine soolisest vaatepunktist.

Üks vähestest eestikeelsetest artiklitest, kus soolise hierarhia probleemi eesti kunstis sõnastatakse, mehe pilgu teooriast räägitakse ning näiteid tuuakse, on Katrin Kivimaa 2010. aasta artikkel “Naisakt nõukogude kunstis. Varjatud erootika, politiseeritud žest, profefeministlik kujund?” soouurimuslikus ajakirjas Ariadne Lõng. Eesti Kunstiakadeemias on kaitstud magistritööd, millest üks on Rainer Sarneti filmi “Kuhu põgenevad hinged” põhjal tehtud naiste representatsiooni analüüs<sup>1</sup> ning teine analüüsib Pallase naisskulptorite teostes naise pilku.<sup>2</sup> Seega, on mehe pilgu teooriast Eestis väga vähe kirjutatud ning seda kujutava kunsti põhjal analüüsitud.

Käesolevas töös analüüsitakse Eesti kunstniku Miljard Kilgi viit aktimaali, mis on valminud aastatel 2007–2021. Antud töö mahtu silmas pidades keskendub analüüs vaid ühe maalikunstniku teostele, kuid tulevikus on plaanis analüüsida ka teiste ja eri ajastute Eesti kunstnike teoseid. Pildianalüüsi uurimisküsimuseks on: kas ja kuidas väljendub Miljard Kilgi aktimaalidel mehe pilk?

---

<sup>1</sup> Mariliis Mihhejev, „Naiste representatsioon filmi “Kuhu põgenevad hinged” kontekstis“ (magistritöö, Tallinn, Eesti Kunstiakadeemia, 2016).

<sup>2</sup> Mareli Reinhold, „Naise pilk: akt Pallase kunstikoolis õppinud naisskulptorite loomingus“ (magistritöö, Tallinn, Eesti Kunstiakadeemia, 2022).

## 1. Laura Mulvey “Visuaalne nauding ja narratiivne kino”

Laura Mulvey (s. 1941, Suurbritannia) on feministlik filmiteoreetik ning filmitegija, kes 1973. aastal kirjutas ning 1975. aastal avaldas Briti filmiteooria ajakirjas *Screen* oma essee “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. 1989. aastal avaldas ta raamatu “Visual and Other Pleasures”, mis koosnes eelpool mainitud esseest, mis on ühtlasi selle uurimistö alus, ning Mulvey ja teiste autorite esseedest.

Laura Mulvey essee “Visuaalne nauding ja narratiivne kino” lahtiseletatud termin *the male gaze* ehk mehe pilk aitas rajada feministliku filmiteooria. Mehe pilk tähendab viisi, kuidas visuaalses meedias ja ühiskonnas, naisi kujutatakse ning nähakse ehk heteroseksuaalse mehe ihaobjektina.<sup>3</sup>

Mulvey kasutas oma artiklis psühhoanalüüsi, et näidata, kuidas “patriarhaalse ühiskonna alateadvus on struktureerinud filmi vormi” ning kuidas “film peegeldab kujundeid, erootilisi vaatepunkte ja vaatamängu juhtivat ühiskondlikult kehtestatud seksuaalse erinevuse tõlgendust, toob selle esile ja kasutab seda ära”. Mulvey polnud rahul, kuidas filmiteooria ajakirjas *Screen* kirjutatud artiklid psühhoanalüüsist ja kinost puudutasid äärmisel juhul vaid meeste kastreerimishirmu, sest Mulvey sõnul on naisel rohkem rolle.<sup>4</sup>

Mulvey seab oma artikli alguses küsimuse: “Kuidas võidelda alateadvusega, mis on liigendatud nagu keel (moodustunud kriitiliselt keele saabumise hetkel), samal ajal, kui ollakse ikka veel patriarhaadi keele küttes?”. Ta tunnistab, et on keeruline midagi kiiresti lahenduseks tuua, aga pakub välja, et võime alustada patriarhaadi vastu võitlemist patriarhaadi enda vahenditega. Näiteks, naudingut või ilu analüüsides<sup>5</sup>, mida tehakse ka käesolevas töös Miljard Kilgi aktimaalide näitel.

Kino pakub erinevaid naudinguid. Nendest üheks on vaatamise nauding ehk skopofiilia. Sigmund Freudi algne “Kolm esseed seksuaalsusest” räägib, kuidas skopofiilia on täiesti

---

<sup>3</sup> Sam B. Girgus, ‘Representative Men: Unfreezing the Male Gaze’, toim. Pam Cook et al., *College Literature* 21, no. 3 (1994), 215.

<sup>4</sup> Laura Mulvey, ‘Visuaalne nauding ja narratiivne kino’, tõlk. Krista Kaer, *Ariadne Lõng IV*, no. 1/2 (2003), 192–200.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 193.

eraldiseisev seksuaalne instinkt, mis ei ole seotud ühegi erogeense tsooniga. Peamiselt on see suhtumine teistesse inimestesse kui objektidesse. Näiteks tõi ta laste vuajeristlikud tegevused ja nende suur huvi teiste inimeste suguelundite, keha funktsioonide ning peenise olemasolu või puudumise vastu. Freud arendas seda teooriat edasi “Tungides ja tungisaatustes”, kuna hilisemas eas ego moodustamine muudab selle algse instinkti edasi erootiliseks naudinguks. Nauding ilmneb teise inimese objektina vaatamisest. Sellest võivad inimestel edasi areneda kinnisideed, mis tähendavad, et nad suudavad seksuaalset rahuldust saada vaid teise objekti (tegelikult inimese) kontrollivast jälgimisest. Kino ongi kellegi teise (nt ohvri) jälgimine ilma tema teadmata. Lisaks kinosaali pimedus, mis tekitab illusiooni vaatajate eraldatusest, tugevdab vuajerismi ning tekitab mulje, et vaadatakse kellegi teise privaatelu.<sup>6</sup>

Teiseks kino naudinguks on nartsissistlik skopofilia ehk “uudishimu ja soov vaadata sarnasuse ja äratundmise lummusega: inimnägu, inimkeha, suhted inimkuju ja ümbritseva vahel, inimese nähtav kohalolek maailmas”. Mulvey toob siinkohal sisse Jacques Lacan’i peeglifaasi teooria ehk ego ilmnemise lapsena, sest ka kinos nähtav kujutis loob kujuteldava, äratundmise ja samastumise. Kinos teise inimese ehk liigikaaslase näo vaatamise lumm laseb egol ajutiselt kaduda, samal ajal äratundmist ja seega ka ego võimendades.<sup>7</sup>

Mulvey väidab, et kinosaalis valdab inimesi kaks vastandlikku psühholoogilist olukorda. Esimene skopofiilne aspekt tuleneb naudingust, mida pakub teise inimese objektina vaatamine (seksuaalinstinktide funktsioon) ning teine aspekt põhineb egol ja nartsissismil, samastudes kujutatavaga (ego libiido). Nendest viimane tähendab küll vasturääkivust, kuid mis Freudi arvates üksteist mõjutasid ning osaliselt kattusid, sest mõlemad on kujundavad struktuurid ja mehhanismid. Kino on selles mõttes ego ja libiido jaoks täiuslik mängumaa.<sup>8</sup>

Samas instinktide ja kujutluste kõrval võib samastumine ja meeste puhul enda võrdlemine meenutada kastreerimiskompleksi kui kujutiseks on naine. Naised, mitte ainult filmides, on tavaliselt sätitud teatud viisil, mis püüaks pilku ning avaldaks tugevat visuaalset ja erootilist mõju. Naine on mõeldud olema ahvatlev, mehe ootustele vastav seksuaalne objekt. Normaalses narratiivses filmis on naine alati n-ö vajalik element, kuigi tema visuaalne saabumine tähendab

---

<sup>6</sup> Laura Mulvey, ‘Visuaalne nauding ja narratiivne kino’, tõlk. Krista Kaer, *Ariadne Lõng IV*, no. 1/2 (2003), 194.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 194.

<sup>8</sup> *Ibid.*

alati sama asja. Naine kui tegelane ei oma erilist tähendust, vaid ta on see miski, mis paneb peategelase ehk kangelase mingil moel käituma või midagi tundma. Ehk siis naise puhul on tähtis vaid see, mida ta esindab. Vaatamiseks mõeldud naine on mõeldud erootilise objektina teiste filmitegelaste jaoks ja erootilise objektina filmi vaatajate jaoks.<sup>9</sup>

Filmis kasutatakse näiteks *showgirl*'i võtet, mis korraga ühendab nii meestegelase kui vaataja pilgu, ilma narratiivi lõhkumata. Naist vaadatakse meestegelase pilguga ehk mehe pilguga. Sellised kaadrid, mis naist (täpsemalt naise kehaosi) esimest korda näitavad, näevad välja, nagu naine esineks meestegelasele (ning vaatajale). Mulvey toob siinkohal näiteid Marilyn Monroe esimesest ilmumisest filmis "The River of No Return" ja Lauren Bacalli laulud filmis "To Have and Have Not". Lisaks viitavad mehe pilgule alati lähivõtted naistegelaste jalgadest, siinkohal Marlene Dietrichi, ning näost, Greta Garbo puhul.<sup>10</sup> Sellist võtet kasutatakse tänapäeval väga tihti reklaamides ja muusikavideotes, omakasu teenimise eesmärgil.

Lisaks kadreeringule saab filmides vaadata tegelaste tööjaotust aktiivse/passiivse tulemiga, täpselt nagu kadreeringu puhul, kus vaatamine tähendas aktiivset ehk mehelikku ning passiivne tähendas passiivset ehk naiselikku. Samamoodi on filmides meestegelane see narratiivi aktiivne edasivijja ja sündmuste käivitaja. Lugu tiirleb meestegelase ümber, pannes vaatajat ennast temaga samastuma (ego ideaal) ja seeläbi ümbrust meestegelase silme läbi vaatama, ka näiteks erootilise pilgu läbi naistegelasi. Erinevad kaamera tehnoloogiad annavad Mulvey sõnul meestegelasele "vabaduse valitseda ruumilise illusiooniga lava, kus ta annab väljenduse pilgule ja loob tegevuse."<sup>11</sup>

Mulvey kirjeldab kahe filmi põhjal mehe pilku ning selle esinemist filmides nii: "Nõnda algab film nii "Only Angels Have Wings" ja "To Have and Have Not" puhul naisega, kes on nii vaataja kui ka kõigi filmi meestegelaste kombineeritud pilgu objekt. Naine on üksi, glamuurne, vaatamiseks esitatud, seksualiseeritud. Narratiivi kulgedes aga armub ta meestegelasse ja saab tema omaks, kaotades oma välise sära, üldistatud seksuaalsuse ja *showgirl*'ile omased jooned; tema erootilisus on allutatud üksnes meestähele. Mehega samastumise kaudu, tema võimust osasaamise kaudu saab naine kaudselt ka vaataja omaks."<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Laura Mulvey, 'Visuaalne nauding ja narratiivne kino', tõlk. Krista Kaer, *Ariadne Lõng IV*, no. 1/2 (2003), 196–197.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 196.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 196–197.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 197.

Kasutades nüüd psühhoanalüüsi, tähistab naine “midagi, mille ümber pilk pidevalt ringe teeb, kuid mille see maha salgab: naise peenise puudumine, mis viitab kastreerimisohule ja seega ebameeldivale kogemusele.” Ehk siis naine tuletab meestele alati meelde ärevust. Mulvey sõnul on meeste alateadvusel kaks võimalust, kuidas sellest pääseda: “tegelemine algse trauma taaskordamisega (naise uurimine, tema saladuse demüstifitseerimine), mida tasakaalustab väärtuse vähendamine, süüdi oleva objekti karistamine või päästmine (tee, mida tüüpiliselt kasutab *film noir*); või siis täielik kastreerimisest lahtiütlemine fetišeeritud objekti asendamise kaudu või muutes esitatud kuju oma fetišiks, nii et see muutub pigem julgustavaks kui ohtlikuks (siit ka ülehindamine, naisfilmitähtede kultus).”<sup>13</sup>

Need kaks selgitust aitavad ka kujutavas kunstis naiste kujutamist selgitada ning analüüsida. Tihtipeale ei ole teosed nii mustvalged, vaid leidub ka mõlema viisi väljendust ühel ja samal teosel. Näiteks kui naistegelast karistatakse või alandatakse, siis ikkagi kujutatakse naist alasti, ilusa ja seksuaalsena. Lühidalt öeldes on naistest kolme sorti kunstiteoseid: naine ohvrirollis, üleseksualiseeritud naine või need kaks koos. Sellist naise kujutamise analüüsi õpetust saab ka kujutava kunsti väliselt kasutada.

Need kaks viisi, vuajerism ja fetišistlik skopofiilia, on illustreeritavad Alfred Hitchcocki ja Josef von Sternbergi filmides. Mulvey sõnul seisneb vuajerismi puhul nauding naistegelase süü kindlaks tegemises (seos kastreerimisega), naistegelase üle kontrolli kehtestamises, tema karistamises või andestades. Selline sadistlik viis sobib filmi narratiivi väga hästi. Fetišistlik skopofiilia ei pea otseselt narratiiviga seotud olema ning võib eksisteerida selle väliselt.<sup>14</sup>

Mulvey jaoks tuleb mehe pilk kõige õigemini esile just filmis, mitte striptiisis või teatris, sest film kontrollib aja- ja ruumimõõdet ning film loob kaadritega pilgu, maailma ja objekti, mis on vastavuses ihale valmistatud illusiooniga.<sup>15</sup> Seega saab mehe pilgu teooriat rakendada ka kujutava kunsti puhul, sest kunstnik maalib oma pilku (või teisisõnu, maal on kunstniku vaade) ja paigutab selle enda loodud raamidesse, mis siis järgmisele vaatajale kunstniku pilku näitab ning seega vaataja ja kunstniku pilgud muutuvad üheks. Teosel kujutatud naisaktid allutatakse vaatajale.

---

<sup>13</sup> Laura Mulvey, ‘Visuaalne nauding ja narratiivne kino’, tõlk. Krista Kaer, *Ariadne Lõng IV*, no. 1/2 (2003), 197.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, 200.

Kokkuvõttes saab kino juures vaadelda kolme vaatamise viisi: kaamera vaatamisviis, publiku vaatamisviis ja tegelaste vaatamisviis üksteise (teiste tegelaste) suhtes. Mulvey sõnul: “Narratiivse filmi tavad eitavad kaht esimest ning allutavad need kolmandale, kusjuures teadlik eesmärk on alati kaamera häiriva kohaloleku kaotamine ja publiku teadliku distantseerumise takistamine. Ilma nende kahe kõrvaldamiseta (salvestamisprotsessi materiaalne tõend, vaataja kriitiline lähenemine) ei saa mängufilmi draama saavutada reaalsust, endastmõistetavust ja tõesust.”<sup>16</sup>

Eesti keeles ilmus artikkel esimest korda ajakirjas *Ariadne Lõng* 2003. aastal. Teksti tõlkis Krista Kaer.

## 1.1. Mehe pilgu teooria kriitika

Mulvey kirjutab oma raamatus “Visual and Other Pleasures”, et pärast “Visual Pleasure and Narrative Cinema” avaldamist *Screen* ajakirjas, on tema käest lugematul korral küsitud, et miks ta vaatajat ainult mehena kirjeldas ning kus on naisvaatajad. Sellele ta vastas, et artikli kirjutamise ajal oli ta huvitatud naise kujutamisest filmis ning maskuliinse (mitte otseselt meessoost) vaataja positsioonist, olenemata, mis oli tegeliku filmivaataja sugu.<sup>17</sup>

Mulveyle on ette heidetud seda, et ta kasutab oma teorias Freudi, kelle vaateid on tihti peetud seksistlikeks ja tema psühhoanalüüsi, mille vastast kriitikat leidub tohtul hulgal, kuna psühhoanalüüs ei ole teaduslik, kontrollitav ega põhjendatud meetod.<sup>18</sup> Cynthia A. Freeland, kelle uurimisobjektiks oli naiste kujutamine õudusfilmides, pidas psühhoanalüüsi ebapiisavaks, kuna see lõi vaid ühemõõtmelise sümbolite tõlgenduse süsteemi. Lisaks ka see, et kuigi psühhoanalüüs tuli läänest, siis sookäsitus on üle maailma erinev.<sup>19</sup> Belgia

---

<sup>16</sup> Laura Mulvey, ‘Visuaalne nauding ja narratiivne kino’, trans. Krista Kaer, *Ariadne Lõng* IV, no. 1/2 (2003), 200.

<sup>17</sup> Laura Mulvey, ‘Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema” Inspired by King Vidor’s “Duel in the Sun” (1946)’, in *Visual and Other Pleasures* (Basingstoke: Macmillan, 1989), 29.

<sup>18</sup> Amy Villarejo, ‘Reconsidering Visual Pleasure’, toim Kaja Silverman et al., *NWSA Journal* 3, nr 1 (1991): 110–16.

<sup>19</sup> E.A. Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, University Paperbacks (Routledge, 1988), 134.

feminismiteoreetik ja psühhoanalüütik Luce Irigaray andis mõista, et Freudi käsitlus on sellepärast problemaatiline, et Freud kinnistab seda arusaama, et peenise omamine peaks olema ihaldatav ning naistele kättesaamatu ja sellega omakorda keelab naiste subjektiivsuse ja seksuaalsuse.<sup>20</sup>

Mulvey tunnistab oma järgnevates tekstides, et ta ei nõustu kõigi Freudi väidetega, näiteks sellega, et Freudi tekstides on naiselikkus alati passiivne ning vastupidine või siis sarnane, samal ajal kui mehelikkus on konventsionaalne.<sup>21</sup>

Aga Freudi ja Lacani psühhoanalüüsist räägitakse feminismiteoorias sellepärast, et selles käsitletakse identiteete seletavate nähtustena, mitte antud nähtustena. Kuid siiski on psühhoanalüüs indiviididesisene, mitte isikutevaheline ja seepärast ignoreerib feminismile tähtsaid võimuhete vaatlusi.<sup>22</sup>

Kuigi Mulvey artiklit ei saa pidada teaduslikuks artiklik, oli see omal ajal siiski parim selgitus naiste kujutamisest ning selle poolest murranguline feminismi ajaloos.<sup>23</sup> Tegelikult oli see prantsuse eksistentsialistlik filosoof Simone de Beauvoir, kes Mulveyist juba tunduvalt varem sellele viitas, et naine on mehe pilgu objekt ning naine veedab palju aega naiste kujutisi vaadates ja seega ennast mõõtes, sest tema enda väärtus kultuuris on mõjutatud nendest kujutistest.<sup>24</sup> Judith Mayne julgeb väita, et Mulvey artikkel oli 1975–1985 aluseks suurele osale feministlikule filmiteooriale ja -kriitikale, sest enamuse tekste kujutasid poolt- või vastulauseid sellele samale Mulvey tekstile, mis on ka käesoleva töö alustekstiks.<sup>25</sup>

Paljude feministlike filmikriitikute jaoks on võib-olla Freudist isegi häirivam Jacques Lacani lähtepunktina kasutamine feministlikus filmikriitikas. Kuigi Lacani peeglifaasi ja filmiekraani võrdlemine on nii loogiline seletus, siis Lacani seksistlik nägemus seksuaalsetest erinevustest ei käi oma olemuselt feminismiga kokku ja seetõttu kaheldakse Lacani sõnaõiguses. Aga Mayne peab õigeks seda, et vahe on kellegi teise teooria täielikult omaks võtmises ja teisest

---

<sup>20</sup> E. Annus, 20. *Sajandi Mõttevoolud* (Tartu Ülikooli Kirjastus, 2009), 839.

<sup>21</sup> Laura Mulvey, 'Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Inspired by King Vidor's "Duel in the Sun" (1946)', in *Visual and Other Pleasures* (Basingstoke: Macmillan, 1989), 30–31.

<sup>22</sup> Anu Koivunen, *Võtmesõnad: 10 Sammu Feministliku Uurimiseni*, toim. Marianne Liljeström, tõlk. Mirjam Hinrikus ja Epp Ehasalu (Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2003), 209.

<sup>23</sup> Judith Mayne, 'Feminist Film Theory and Criticism', *Signs* 11, no. 1 (1985): 83.

<sup>24</sup> E. Annus, 20. *Sajandi Mõttevoolud* (Tartu Ülikooli Kirjastus, 2009), 826.

<sup>25</sup> Judith Mayne, 'Feminist Film Theory and Criticism', *Signs* 11, no. 1 (1985), 83.

diskursusest laenamisel.<sup>26</sup> Nagu ka Mulvey ja Freudi puhul. Lõppude lõpuks kujutavad nad erinevaid teooriaid.

## 1.2. Mehe pilgu teooria edasiarendused

Laura Mulvey analüüs essees “Visuaalne nauding ja narratiivne kino” veenab meid, et Hollywoodi filmides esindatakse vaid mehe pilgu (*male gaze*) vaatajapositsiooni.<sup>27</sup> Läbi ajaloo on esitatud pigem ainult ühe sugupoole ehk “meeste domineerivat arusaama kunsti ja ühiskonna kohta”, mis on määranud ka selle, kuidas naised kunstis kujutatakse.<sup>28</sup>

Briti kunstiajaloolase John Bergeri populaarteaduslikku teost “Nägemise viisid” (1972, eesti keeles välja antud 2021) on peetud üheks teedrajavamaks käsitluseks naiste pildilise kujutamise vallas.<sup>29</sup> Raamatu esimene pool on täis erinevaid kunstiajaloolisi näiteid eri (akti)maalidest ja nendel kujutatud naistest. Sellest, kuidas nad istuvad, kas kujutatud naised vaatavad maali vaatajat ning millised on nende näoilmed.

Prantsuse psühhoanalüütik Jaques Lacan populariseeris vaatlemise kontseptsiooni. Olles vaadeldav, muudab see inimese enda teadlikuks oma välimusest ja tekitab sageli ärevust või häbi. Vaadeldav olemine on häiriv ning enese tajumine sellisena annab vaadeldava käest ära tema autonoomia ehk teisisõnu, annab kontrolli vaataja kätte.<sup>30</sup> Prantsuse filosoofi Michel Foucaulti sõnul on “vaatamine” ja pilk seotud võimu ja järelvalve või kontrolliga, sest inimene, kes vaatab, omab võimu inimese üle, keda vaadatakse.<sup>31</sup>

Katrin Kivimaa sõnul saab Laura Mulvey mehe pilgu teooriat kasutada ka Hollywoodi filmide väliselt, st meie mehekeskses ühiskonnas tervikuna, nii ajaloolises kujutavas kunstis aga ka kaasaegse kunsti analüüsis. Isegi kui erinevad kunstnikud ja teoreetikud on aastakümneid naisi

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, 93–94.

<sup>27</sup> Katrin Kivimaa, „Kunstiteadus ja visuaalkultuuri uurimus sooperspektiivist“, *Sissejuhatus soouuringutesse*, toim Raili Marling (Tartu Ülikooli Kirjastus, 2011), 18–34.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Saurav Kumar Rai, „Gazing at the Woman’s Body“, *Social Scientist* 47, nr 1–2 (548–549) (2019): 49–62.50.

<sup>31</sup> Patricia E. Johnson, „The Gendered Politics of the Gaze: Henry James and George Eliot“, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 30, nr 1 (1997): 39–54.

objektidena kujutamist tauninud, on seksistlikud pildid meie meedias tavapärase nähtus, mis igapäevaselt naisekeha müüdava objektina käsitlevad ning neid patriarhaalseid suhtumisi kinnitavad.<sup>32</sup>

Üks kunstnikest, kelle loomingut Laura Mulvey oma raamatus “Visual and other pleasures” sisalduvas artiklis “Fears, Fantasies and the Male Unconscious or ‘You Don’t Know What is Happening, Do You Mr Jones?’” kirjeldab, on Briti popkunstnik Allen Jones (s. 1937). Peamiselt räägib Mulvey Jonesi puhul meeste fetišitest ning kastreerimiskompleksist. Nimelt on kõigis Jonesi töödes vähemalt üks järgmistest variantidest esindatud: naine pluss falloose aseaine; naine miinus falloos; karistatud ja häbistatud; ning naine kui falloos. Tihtipeale on need seotud, nagu näiteks piits võib samal ajal sümboliseerida falloose aseainet, kui ka naise karistamiseks kasutatavat vahendit. Samuti kõrged kotsakingad, mis on samuti klassikaline fetiši sümbol, ning mis on falloose aseaine või pikendus ja samal ajal viitab ebamugavusele ehk karistusele. Või siis vööd ja kaelakeed erinevate pannalde või ripatsitega, mis on fallooslikud sümbolid ja viitavad kinnisidumisele, aheldamisele (*bondage*) ja karistamisele. Kusjuures, kinniseotud naised on Jonesi loomingus kõige läbivam kujund.<sup>33</sup>

Mulvey seletab fetišismi paradokse Freudi psühhoanalüüsi kaudu. Fetišism tähendab naise kujuteldava kastreerimise stseeni ümbermõtestamist mingitele teatud esemetele, nt “kingad, korsetid, kummikindad, vööd, aluspüksid jne, mis toimivad kaotatud peenise sümbolina, kuigi neil pole mingit otset suhet sellega”. Seega sellest sümbolist endast saab fantaasia allikas ning sümbol tähendab alati falloose sümbolit.<sup>34</sup>

Freudi kastreerimiskompleksi põhimõttel on naised vaid nukud ning nende tähtsus seisneb ennekõike peenise puudumiseks ja nende ülesandeks on sümboliseerida kastreerimist, mida mehed kardavad. Freudi mõistes võivad naised näida olevat pornograafiliste fantaasiate, naljade ja muu sellise ebaolulise subjektid, aga tegelikult on enamik meeste fantaasiaid seotud nende endaga. Seda põhimõtet illustreerib hästi Meduusa pea lugu, sest Meduusa pole naine, vaid meessoost kastreerimiskompleksi tunnus.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Kivimaa, „Kunstiteadus ja visuaalkultuuri uurimus sooperspektiivist“, 26.

<sup>33</sup> Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Basingstoke: Macmillan, 1989), 8.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 10.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 11.

Inimesed võivad eeldada, et fetišism on tabu või kiivalt saladuses hoitud eelistus, aga tegelikult Allen Jonesi tööd aitavad meil näha, kuidas fetišism ei puudutagi eriti seda objektina kujutatud naist, vaid ta heidab valgust sellele meeste nartsissistlikule haavale. Naised puutuvad pidevalt kokku oma kuvandiga, peamiselt meediast ja ühiskonnast tuleneva surve tõttu, mitte nende alateadlike fantaasiate, hirmude või soovide tõttu. Naised muudetakse objektideks, mida mehed vaatavad, aga tegelikult nad ei vaata naisi. Väidetavalt pole sellisel väljapanekul naistega midagi pistmist, vaid välja pandud objekt ehk naine on meeste jaoks alati fallos. Naised on lihtsalt taust või põhi, millele mehed oma nartsissistlikke fantaasiaid projitseerivad.<sup>36</sup>

Selle väite põhjal on huvitav analüüsida meeskunstnike töid, mis kujutavad naisi, aga tegelikult neid endid.

Michel Foucault' järgi on seksuaalsus ajalooline nähtus alates 17.–18 sajandist, mis eksisteerib vaid kindlates diskursustes nagu “õigussüsteemi ja arstiteaduse taolistes terviklikes mõtlemise, keelekasutuse ja toimimisviiside praktikates, ning seda toodetakse ja levitatakse nende diskursuste abil”.<sup>37</sup> Nagu näiteks kõne ja keele kaudu ning teistes representatsiooniviisides.<sup>38</sup> Carol Duncani sõnul ei peegeldanud moodsa kunsti aktimaalid ainult kollektiivset mehelikku psüühikat, aga kas kujundasid nii meeste kui naiste soolist teadvust. Aktimaal ei olnud vaid meeste meelelahutus, vaid ka kultuurinähtus, “mis õpetab naisi nägema end mehe silmadega” ehk mehe pilguga. Seega võib aktimaalist mõelda kui ideoloogiast, mis vormib inimeste instinkte.<sup>39</sup> Ka Griselda Pollocki sõnul kindlustatakse pidevalt patriarhaalset maailma kujutluste kaudu, mis on adresseeritud meile kui vaatajatele ja vormivad meid ning loovad sellest kultuuri piltide, fotode ja filmide kaudu.<sup>40</sup>

Siit võib järeldada, et naise seksualiseeritud keha näitamine näiteks filmis või maalikunstis on samuti naise seksuaalsuse reguleerimine, naise identiteedi ja sotsiaalse koha fikseerimine ja seeläbi meeste ülemvõimu säilitamine. Kate Linker kirjeldas oma artiklis “Kujutamine ja seksuaalsus” fotograafi Silvia Kolbowski moefotodest inspireeritud teoste näitel välja seda, et

---

<sup>36</sup> Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Basingstoke: Macmillan, 1989), 13.

<sup>37</sup> Anu Koivunen, *Võtmesõnad: 10 Sammu Feministliku Uurimiseni*, toim. Marianne Liljeström, tõlk. Mirjam Hinrikus ja Epp Ehasalu (Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2003), 209–2010.

<sup>38</sup> Katrin Kivimaa ja Reet Varblane, *Pandora Laegas: Feministliku Kunstikriitika Võtmetekste* (Tallinn: Kunst, 2000), 72.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 108.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 75.

“kui naine vaatab moefotot, moondub vuajerism nartsissismiks, kuna vaataja samastub pilgu objektiga, peegeldades naise seksuaalsust konstitueerivat nartsissismi.”<sup>41</sup>

Naiste kujutamise pildikultuur määrab naise suhte iseendaga. John Bergeri tuntud raamat “Nägemise viisid” kirjeldab lahti, kuidas pildikultuuris nähtu kandub üle kõikidesse eluvaldkondadesse ning seetõttu õpetatakse noori tütarlapsi juba väiksest peale “endal silma peal hoidma”. Selle tõttu on naistel, erinevalt meestest, kaks sisemist vaatajat: naine kui meessoost jälgija ja naine kui naissoost jälgitav, mis teda ennast objektistab ja piirab.<sup>42</sup> Simone de Beauvoir on lahti seletanud paradoksi, mis kehtib ka tänapäeval: “Naised piiravad ka ise ennast, keskendudes üksnes oma kujutise kohandamisele ja valides nõnda enesele objekti staatuse. Patriarhaalsed naiskujutised seovad naisi topeltkoormaga: neid neetakse siis, kui nad pööravad oma välimusele liialt tähelepanu, ja ka siis, kui nad seda ei tee.”<sup>43</sup> Berger illustreerib sellist näidet oma raamatus Jacopo Tintoretto (1518–1594) “Susanna ja vanemad” ning Hans Memlingi (1435–1494) “Edevus” maalidega, kus mõlemal teosel vaatavad naisaktid ennast peeglist. Berger pidas peegli sümbolit võib silmakirjalikuks, sest teose autor on maalinud enda lõbuks või tellijale alasti naise, talle peegli kätte pistnud ning siis seda edevuseks tituleerinud. Sellise võtte kaudu allutatakse alasti naine omaniku (tavaliselt jõuka valge mehe) nõudmistele.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Katrin Kivimaa ja Reet Varblane, *Pandora Laegas: Feministliku Kunstikriitika Võtmetekste* (Tallinn: Kunst, 2000), 261.

<sup>42</sup> John Berger, *Nägemise Viisid*, toim. Neeme Lopp, tõlk. Ingrid Ruudi (Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, 2019), 46–47.

<sup>43</sup> E. Annus, *20. Sajandi Mõttevoolud* (Tartu Ülikooli Kirjastus, 2009), 826.

<sup>44</sup> John Berger, *Nägemise Viisid*, toim. Neeme Lopp, tõlk. Ingrid Ruudi (Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, 2019), 51–52.

## 2. Naise keha kujutamine kunstis

Lynda Nead on öelnud: "Igaühele, kes tunneb huvi Lääne kunsti vastu, torkab silma naisekeha kujutiste üleküllus. Enam kui ükski muu teema, viitab naisakt "kunstile" [...], see on Lääne kultuuri ikoon, tsivilisatsiooni ja eneseteostuse sümbol."<sup>45</sup>

Modernismiuuringutes on leitud, et erotiseeritud naisakt omandas endale laiema sümboolse mõtte ning ei funktsioneerinud vaid meeskunstnike fantaaside või hirmude väljendajana. Sellest sai modernsuse tähistaja.<sup>46</sup>

Kui 1935. aastal võeti vastu kriminaalkoodeksi paragrahv, mis keelustas pornograafilise sisuga kirjutiste, kujutiste ja teiste objektide tootmise ja levitamise, ei tähendanud see tegelikult naisaktide maalimise lõppu. Kuidagi prooviti ikkagi nendest piiridest mööda hiilida ja naisakti kujutamist hakati seostama kunstniku vaba eneseväljenduse ja visuaalkultuuri demokraatiseerimisega, näiteks fotograafias, kus seda kunstina ei nähtud, aga samal ajal oli peavoolu sotsrealistlikus kunstis naisakt kui kunstiline žanr kasutusel, kuna seal esitleti naisakti eelkõige distsiplineeritud, atleetlikku või reproduktiivselt kasulikku naisekeha (aga mitte Eestis<sup>47</sup>). Muidugi on see vaieldav, kuna leidis ka teoseid, millel naisakti kujutati läbi meeskunstniku erotiseeriva pilgu.<sup>48</sup> Lisaks, Katrin Kivimaa on välja toonud, et kui sotsrealismis võrrelda mees- ja naistegelaste kujutamist, siis tuleb välja samasugune hierarhia žanrite puhul. Mehed on tähtsatel ja ajaloolisi hetki kujutavatel teostel, naised pigem olustikumaaalidel ja portreedena.<sup>49</sup>

Nõukogude moraalile omane erootikavastasus on tegelikult pärit juba varasemast, enne revolutsiooni, kuna vene kultuuriloos peeti seksuaalsust ja sellega seotud mõtteid moraalseks

---

<sup>45</sup> Kivimaa, „Naisakt nõukogude perioodi kunstis. Varjatud erootika, politiseeritud žest, profefeministlik kujund?“, 26.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 27.

<sup>47</sup> Katrin Kivimaa, 'Naisekuju Nõukogude Ja Eesti Identiteedi Kandjana Sotsrealistliku Maalikunsti Ja Graafika Näitel', *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 16, no. 3 (2007), 31.

<sup>48</sup> Katrin Kivimaa, 'Naisakt Nõukogude Perioodi Kunstis. Varjatud Erootika, Politiseeritud Žest, Profefeministlik Kujund?', *Ariadne Lõng* 1, no. 2 (2010), 8.

<sup>49</sup> Katrin Kivimaa, 'Naisekuju Nõukogude Ja Eesti Identiteedi Kandjana Sotsrealistliku Maalikunsti Ja Graafika Näitel', *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 16, no. 3 (2007), 31.

allakäiguks, teisisõnu läänelikuks.<sup>50</sup> Seega võib eeldada, et kui võimuorganid represseerivad isegi kunstnikke, kes julgevad oma loomingus seksuaalsust väljendada, siis see vormib ka ülejäänud kodanikke mingil määral seksuaalsust või seksuaalsusest rääkimisest hoiduma, mis põhjustab ühiskonnas tabuteemade sündi ning nende kestmajäämist.

1950. aastate lõpus ei kehtinud enam nii suurt kontrolli visuaalkunsti erootilisuse üle ning naisakti võis kõige rohkem näha maalis ja skulptuuris. 1960. aastatel hakati naisakti motiivi ning erootikaga palju vabamalt katsetama. On täheldatud, et fotokunstis kasutati tihti üleseksualiseeritud naiskujutisi, mis meenutasid läänelikke pornokalendreid. Sellised kujutised, mis rõhusid naiste alandlikkusele, seksuaalsele kättesaadavusele ja passiivsusele, vastandusid väga jõuliselt muidu nõukogude kunstis levinud “sootu naise” ja töönaise keha kujutisele.<sup>51</sup>

Ei saa väita, et naised ei osalenud samamoodi meesvaatajatega naise keha objektistamises. Vastupidi, ka naised olid seotud, kuid see näitas, “kuivõrd sügavalt oli nõukogude kultuuris juurdunud soopõhine kunsti vaatamise ja loomise viis”.<sup>52</sup>

Nõukogude Eesti kunstis kujutas mehe pilku ning seega julget erootilist kujundistut Tõnis Vindi ja Lenhard Lapini graafika. Tollel ajal peeti neid, nagu ka enne mainitud uut lainet, kunstniku loomevabaduse väljendusena, kuid 21. sajandil hindasid kunstiteadlased ja kuraatorid Hanno Soans, Anders Härm ja kunstnik Marco Laimre nende samade tööde kujutamiskiisi seksistlikuna. Lapin ka vastas nendele väidetele, et tema seeria “Naine-masin” “oli osa suuremast seeriast, mis tegeles kaasaegse inimese võõraldumise ja mehhaniseerumisega” ja pidas tähtsaks välja tuua fakti, et seerias oli ka mehi kujutatud. Kuid ei saa vaadata mööda faktist, et vaid naisekehad selles seerias olid objektistatud. Katrin Kivimaa toob selle näite juurde ka Carol Duncani analüüsi tulemused, kus ta väidab, et meeskunstnikud ei ole naisi ainult iha pärast sellisel viisil kujutatud, vaid siin on väga otsene viide sellele, kuidas mehed näevad naisi ning nende eksistentsi endast teistsugustena, dehumaniseerides neid ka kunstis. Seda näeb eriti jõuliselt 1970.–1980. aastate Balti riikide

---

<sup>50</sup> Katrin Kivimaa, ‘Naisakt Nõukogude Perioodi Kunstis. Varjatud Erootika, Politiseeritud Žest, Profefeministlik Kujund?’, *Ariadne Lõng* 1, no. 2 (2010), 29.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 30.

<sup>52</sup> *Ibid.*

fotokunstis, mida 1990. aastatel hakati kriitiliselt vaatama ja kõrvutama pornograafiaga, seades kahtluse alla nende teoste algse allika ehk kunstnikuvabaduse või kunstiuuenduse väljenduse.<sup>53</sup>

Margaret Atwood on võrrelnud naise keha pudeliavaja, tiksuva kõhuga kellaga või pähklipurejaga, mille abil müüakse erinevaid tarbeesemeid nagu autod, õlu, sigaretid, alkohol, aga ka dieedikavasid ja teemante. Igal juhul on naise kehad nüüdiskultuuris alati esikohal<sup>54</sup> ning see on nagu asi, mida saab mudida vastavalt vajadusele. Teisisõnu, naise keha saab lavastada, kadreerida või ajastada nii, et see rahuldaks maksimaalselt meeste huve.<sup>55</sup>

Mulvey mainib Ameerika fotograafi Edward Westonit (1886–1958), kes sai kuulsaks tema naisaktide fotode kaudu. Kunstnik ise väitis, et teda huvitas vaid naisekeha vorm ning erootiline vaade tema loomingus puudus, kuigi kommenteerides teiste arvamusi tema loomingust, pidas ta tarvilikuks mainida, et tema fotod toovad vaatajateni seda, mida nad tahavad, mida võib tõlgendada nii, et ta pole vastu, et tema fotod on erootilised. Samale tõsiasjale viitab tema fotode tegemise viis näiteks Tina Modotti puhul, kus enamus aktifotosid on pildistatud ülevalt alla ning kus Modotti on passiivne, päevitab või magab.<sup>56</sup>

Eck A. Beth korraldas 2003. aastal katse, kus 45 täiskasvanule näidati kolme erinevat sorti visuaale naistest ja meestest. Nende hulgas olid tuntud kunstiteosed, teadustekstides kasutatavad pildid (näiteks anatoomia õpikud) ja pornograafilised fotod, mille seast pidid katsealused nende seast vahet tegema.<sup>57</sup> Uurimuses ilmnes tõsiasi, et naisakte vaadates hakkasid naised kohe neid enda kehaga võrdlema ning meestele tuletas see nende maskuliinsust meelde. Aga samas oli mõlema osapoole jaoks meesaktide vaatamine palju keerulisem ning ebamugavam, kui naisaktide, sest paljaid naisi näeb palju tihedamalt filmides, kunstis, sotsiaalmeedias jm.<sup>58</sup> Katse alasti naine asendada palja mehega, mõnes ajakirjas või maalil,

---

<sup>53</sup> Katrin Kivimaa, 'Naisakt Nõukogude Perioodi Kunstis. Varjatud Erootika, Politiseeritud Žest, Profefeministlik Kujund?', *Ariadne Lõng* 1, no. 2 (2010), 30–31.

<sup>54</sup> Wioleta Polinska, „Dangerous Bodies: Women’s Nakedness and Theology“, *Journal of Feminist Studies in Religion* 16, nr 1 (2000): 45–62.

<sup>55</sup> Noël Carroll, „The Image of Women in Film: A Defense of a Paradigm“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48, nr 4 (1990): 349–60, <https://doi.org/10.2307/431572>.

<sup>56</sup> Mulvey, 103.

<sup>57</sup> Beth A. Eck, „Men Are Much Harder: Gendered Viewing of Nude Images“, *Gender and Society* 17, nr 5 (2003): 691–710.

<sup>58</sup> *Ibid.*, 706.

tundub vaataja jaoks lausa vägivaldne.<sup>59</sup>

## 2.1. Mees- ja naiskunstnike vastasseis

Mehe pilgust naiskunstnike töödes räägib Lucy R. Lippard oma essees “Taassünni valu ja nauding. Euroopa ja ameerika naiste kehakunst”. Kui naiskunstnikud tahavad kunstimaailmas meestega võrdsete konkurentidena osaleda, siis oodatakse, et nende looming on samasugune, nagu meeste looming. See eeldab, et naiskunstnikud kasutaksid samuti ilusaid kehasid ja nägusid, mis kunstimaailmale (enamjaolt meeskollektsionääridele) meeldib ja on müüdiv. Lippard toob välja, et ta “tunnistab isikliku sümpaatia puudumist naiste vastu, kes pildistavad ennast mustade sukkade, sukahoidjate, saabaste, paljaste rindade ja banaanidega, häbelik tulemu-juurde-pilk silmis. [...] See võib olla paroodia, kuid kunstnik naerab viimasena väga harva”.<sup>60</sup> On proovitud kujutada mehi kättesaadava seksuaalobjektidena (Lisa Vogeli näide “Kaunid kunstid ja feminism – ärkav teadlikkus” artiklis meeste võimlemissokkidest ja meestekingadest naiste sukapükste ja kotsakingade asemel), kuid niimoodi mehhaniliselt ei saa neid seksuaalseid rolle ega kujutisi ümber tõsta, sest puudub selline seksuaalsuhete poliitika, kultuur ja üleüldse selline kujundimaailm.<sup>61</sup>

20. sajandil, kui naised hakkasid valjemalt teadvustama oma ebavõrdsust ühiskonnas, ilmnes meeskunstnike loomingus üha rohkem esile sümbol *vagina dentata* ehk hambuline vagiina, mis illustreerib meeste hirmu naisgenitaalide ees ja sellega seoses nende kastratsioonihirmu. Seda võib kujutada otseselt, aga ka kaudselt, rõhutades teravate hammastega naise suud. See sümbol on moodsas kunstis näha näiteks Miró maalil “Naise pea” (1938) või de Kooningi maalil “Naine ja jalgratas” (1950).<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> John Berger, *Nägemise Viisid*, toim. Neeme Lopp, tõlk. Ingrid Ruudi (Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, 2019), 64.

<sup>60</sup> Katrin Kivimaa ja Reet Varblane, *Pandora Laegas: Feministliku Kunstikriitika Võtmetekste* (Tallinn: Kunst, 2000), 143–145.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 196–197.

<sup>62</sup> *Ibid.*, 110–111.

### 3. Naiste kujutamine Miljard Kilgi loomingus

Töö pildianalüüsi peatükk sisaldab Miljard Kilgi (1957–) aktimaale tema fantaasiamaali seeriast, mis on valminud aastatel 2007–2021. Pildianalüüsi vorm on üles ehitatud eelnevalt loetud Bergeri, Duncani, Vogeli jt tekstide põhjal, kus on sarnaseid analüüse läbi viidud. Mitme kunstniku teoste puhul oleks analüüs küll mitmekesisem, kuid antud töö mahtu arvestades valiti vaid ühe eesti meeskunstniku teosed, kuna neid saab omavahel võrrelda ning korduvaid detaile analüüsida. Otsus langetati Miljard Kilgi fantaasiamaali seeria kasuks, kuna seal käivad käsikäes juba tuntud mütoloogilised jutustused ning Kilgi enda lisandused, mida saab lihtsasti eristada ja selle kaudu analüüsida Kilgi fantaasia ilminguid ja sarnasusi mehe pilgu teooriale. Sarnast pildianalüüsi saab rakendada ka teiste Eesti kunstnike tööde puhul, millest kokkuvõttes sünniks mitmekesisem ülevaade mehe pilgu teooriast Eesti kujutavas kunstis, kuna seda on nii vähe uuritud.

Pildianalüüsis kasutan sõna “erootiline” samadel põhimõtetel nagu Carol Duncan oma essees “Võimu esteetika moodsas erootilises kunstis”, kus see mõiste on oma olemuselt ideoloogiline kultuuriliselt määratletud mõiste.<sup>63</sup> Mõtteliselt kasutan Lise Vogeli kontrollküsimusi, nagu näiteks: “Millisena on nähtud naise rolli ühiskonnas? Milliseid naisi kujutatakse ja miks? Milline on kujutiste suhe naiste tegeliku eluga?”<sup>64</sup> ning silmas pean ka kompositsiooni, sest John Bergeri sõnul on tarvis maali kompositsiooni lahata, kuna sellest oleneb kujutatu mõjuvus.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Katrin Kivimaa ja Reet Varblane, *Pandora Laegas: Feministliku Kunstikriitika Võtmetekste* (Tallinn: Kunst, 2000), 103.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 205.

<sup>65</sup> John Berger, *Nägemise Viisid*, toim. Neeme Lopp, tõlk. Ingrid Ruudi (Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, 2019), 13.

### 3.1. “Salome tants”



**Pilt 1. Miljard Kilk, Salome tants, 2009. Õli lõuendil, 171 × 143 cm. Erakogu.**

Miljard Kilgi 2009. aasta teosel “Salome tants” on näha õhtusöögi stseeni, mille keskmes on valge linaga kaetud söögilaud. Laua ümber istuvad mehed ja üks naine, kelle nägude asemel on röövloomade näod või maskid nagu tiiger, karu, leopardid, lõvi, pelikan, lisaks tagaplaanil üks kaamel ning esiplaanil üks hunt. Tegelased tunduvad jõukad, kuna nende riietus ja ehted on uhked. Laua eesmisest nurgas pole siniseks värvitud alasti naistegelasele tooli antud ning selle asemel on ta alandlikult ühele põlvele laskunud. Naise punased sarved viitavad saatanaale või millelegi kurjakuulutavale ning tema sinist värvi keha viitab millelegi ebamaisele ning

eksootilisele. Kui kõik teised kaetud nägudega õhtustajad istuvad laua taga, kehaga laua, aga nägudega naise poole, siis naistegelane on kujutatud nii, et pool tema näost on peidetud kuldse kandiku taha ning tema ülejäänud riieamata keha oleks maali vaatajale näha.

Naine ehk kujutatav on vaatajast teadlik. Sellel maalil on naine sarnases poosis ja stseenis nagu Jacopo Tintoretto (1518–1594) “Susanna ja vanamehed”. Susanna ja vanameeste motiiv on tuntud motiiv, kus Susanna vaatab maali vaatajale või maali autorile otsa või tema poole, samal ajal vanamehed vaatavad Susannat.<sup>66</sup>

Teosel tõmbab tähelepanu naistegelase sinine nahatoon, mis toob esile fakti, et ainus tegelane sellel maalil, kes pole looma näoga maski alla peitunud, on naine. Ta on maali kõige tähtsam tegelane, kuna vastandub oma välimuse poolest kõigile teistele tegelastele, kuigi ta pole ainus naistegelane sellel maalil. Laua teisel pool on üks sinises kleidis ning emalõvi näoga naine, kuid ta sulab teiste õhtustajatega ühte. Ka sinine tegelane on teisest soost ja siinkohal paslik mainida, et ka nii-öelda teisest liigist – looma asemel on ta inimene ning oma liigi ainus maskita esindaja sellel maalil. Teised moodustuvad karja, kellest peaaegu kõik silmitsevad naistegelast. Lisaks inimestele on teosel ka üks üleni punane ning väikest kasvu saatan, kes üritab enda nägu metssea maskiga katta, ning üks väike koer, kes tema peale haugub.

Stseen on eeldatavasti pärit Uuest Testamendist, kus Salome (ehk Herodiase tütar) oli just Herodesse (ehk oma kasuisa) sünnipäeval, õhtusöögi ajal kõigi ees tantsinud. Vastutasuks võis ta oma isalt ükskõik, mida paluda. Salome küsis nõu oma emalt ning otsustati, et Salome tahab vastutasuks Ristija Johannese pead, mille ta ka sai, sest Herodes ei tahtnud oma külaliste ees lubadust murda. Ristija Johannese pea toodi kandikul Salomele ning tüdruk viis selle oma emale. Tantsimise või Ristija Johannese peaga stseeni, kus Salome kujutab saatuslikku naist või *femme fatale*'i, on kunstiajaloo palju kasutatud (Lucas Cranach vanem, Tizian, Caravaggio, Guido Reni jpt). Oscar Wilde'i 1893. aasta näidendis “Salome” pandi selle stseeni nimeks “Salome seitseme loori tants”.

Erinevalt originaalist, on Kilgi maali kaasajastatud ning veidi muudetud. Maalil tundub naistegelane pigem põlvitamas, kui tantsimas, Salome on sinist värvi, tema kandik on kuldne,

---

<sup>66</sup> John Berger, *Nägemise Viisid*, toim. Neeme Lopp, tõlk. Ingrid Ruudi (Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, 2019), 50.

mitte hõbedane, teised tegelased on maskidega ning laual on 2000. aastate mobiiltelefon. Piiblistseeni põhjal võib eeldada, et punane saatan on Salome ema, kes käsib Ristija Johannese pea ma võtta ning üle maali lennanud punased verepripsmed viitavad sellele, et tegu on juba mõõgaga hundi poolt toime pandud. Tagumise seina peal on pooleldi kardinaga kaetud fragment Bernt Notke “Surmatantsust”.

### 3.2. “Sinine kuu”



**Pilt 2. Miljard Kilk, Sinine kuu, 2007. Õli lõuendil, 115 × 170 cm. Erakogu.**

Miljard Kilgi 2007. aasta teosel “Sinine kuu” on kujutatud mütoloogilist merekaldal naise jälitamise stseeni. Jällegi on kõige eespool kujutatud värvilist alasti naise keha, kuid seekord ei tundu, et tegelased on kehastunud või neid on värvitud kellekski teiseks, vaid maalil olevad tegelased ongi mõeldud olema ebamaised elukad. Punast värvi naisel on punased draakoni tiivad ning jalgade küljes uimed, tema sõrmed ja varbad on ebainimlikult pikad ning küünistega. Naise rindadel on kaks vihast kaslast, kes hambaid näitavad.

Naine on osaliselt deseksualiseeritud. Tema inimlik keha on alasti ja inimlik, kuid tema pooleldi kaetud inimnägu on asendatud mägilamba omaga. Carol Duncani sõnul kujutatakse sellisel moel meeste poolt meeste kastratsioonihirmu üldjuhtumit<sup>67</sup>. Naist alandatakse, tehes tema nägu koledamaks (samal ajal keha jäetakse puutumata, et rahuldada meesvaatajaid), ning teda aetakse taga, sest teda tahetakse karistada.

Naistegelane ei asu küll maali keskel, kuid tegevus toimub tema suunas, mistõttu muutub ta maali fookuseks. Naise järel jookseb sinist värvi, samuti mägilamba sarvede ja tiibadega meestegelane. Teda katavad erinevad loomapead, genitaalide asemel on kukk, kõhu peal kaslane, kilbi peal vähk ning käes on tal mõõkkala sarnane kala, mis on kinni püüdnud ühe teise kala. Mehe näoilme põhjal võib arvata, et ta on elevil, kuna ta tahab naist kätte saada, et siis piltlikult öeldes teda oma mõõkkalaga torgata, mis tegelikult tähendab, et meestegelane soovib oma piigi (ehk falloose) naistegelase vagiinasse torgata (sarnane nt Ingres'i "Roger ja Angelica" (1867) maalile), et ohtlikest naisgenitaalidest võitu saada.<sup>68</sup>

Mehe taga on veel üks sarvedega meessoost tegelane, kuid tema on riides. Ka temal on käes mõõkkala. Pika anakonda (või falloose) moodi mao lõpus on rohelist värvi sarvedega, kuid kentauri meenutav mees, kes puhub kurjakuulutavalt merekarbi pasunat. Naine on ainus, kelle nägu on kaetud, mis viitab sellele, et ainult tema keha on oluline.

Ka teose tagaplaanil on kaks olulist märki. Maali vasakul pool kõnnivad alasti naine ja mees mere poole. Kuna nad ignoreerivad esiplaanil toimuvat, tundub, et nad on teosel mingil muul põhjusel välja toodud. Nende kehad pole moonutatud ega teist värvi. Nad võivad olla näiteks Aadam ja Eeva, mistõttu võib see terve stseen viidata hoopis punasele naisele kui Eevale, kes julges Eedeni aias reegleid rikkuda. Maalil ajavad nüüd vihased meestegelased teda taga, et teda karistada.

Paremal, silmapiiri taga, on näha võib-olla kõige tähtsamat tegelast ehk sinist kuud, millele viidatakse teose pealkirjas. Eemalseisjana maalitud kuul on punased silmad, mis rõhuvad tema pilgule ning mis silmitsevad parasjagu toimuvat stseeni, naist, maali autorit või maali vaatajat. Vaatamise näide viitab vuajerismile, nii nagu ka näiteks Albrecht Düreri maalil "Suplevad

---

<sup>67</sup> Katrin Kivimaa ja Reet Varblane, *Pandora Laegas: Feministliku Kunstikriitika Võtmetekste* (Tallinn: Kunst, 2000), 105.

<sup>68</sup> *Ibid.*

naised“ (1496), kuhu on taustale mahutatud ära ka meesvaataja, mida kahtlustatakse olevat Dürerit ennast<sup>69</sup>.

### 3.3. “Parise otsus”



**Pilt 3. Miljard Kilk, Parise otsus, 2008. Õli lõuendil, 120 × 165 cm. Erakogu.**

Miljard Kilgi 2008. aasta teosel on peamiselt kujutatud kolme paljast naist ning üht riietatud meest. Mees kannab pikka ürpi, tal on keerdsarvkitse sarved, inimese käed ja jalad ning tema nägu on moonutatud. On aru saada, et meest pole tahetud ilusana maalida, võrreldes naistega. Vastupidi, tema nägu on üsna inetu, mis viitab, et autor on tahtnud, et pearõhk oleks kolmel paljal naisel. Kolm põhivärvides peenikest ja alasti naist seisavad erinevates väljakutsuvates ja üleseksualiseeritud poosides, nagu missivõistlusel. Naiste nägude asemel on uhked, kuid hirmutavad suurte kihvade ja punaste silmadega maskid ning naiste genitaalid on peidetud.

<sup>69</sup> Joanne G. Bernstein, ‘The Female Model and the Renaissance Nude: Dürer, Giorgione, and Raphael’, *Artibus et Historiae* 13, no. 26 (1992), 52.

Teose pealkiri viitab vanakreeka mütoloogia loole, kus Zeus pidi tüljumalanna visatud kuldse õuna kõige ilusamale naisele andma, kuid ta lasi hoopis Parisel selle otsuse teha. Kuldse õuna üle läksid vaidlema Hera (Zeusi abikaasa), Athena ja Aphrodite. Kui need tegelased ümber kanda Kilgi maalile, siis stseen kujutabki seda momenti, kus Paris pole veel otsust teinud. Kuid huvitaval kombel ei ole jumalannad (v.a. Aphrodite, kelle Paris ka lõpuks valis) näoga ega silmadega Parise, vaid maali vaataja või autori poole.

Hera (vasakult esimene) käed on üles tõstetud, mis viitaks otsekui alistuvusele ja jõuetusele<sup>70</sup> ning tema genitaale katab vulvakujuline merekarp, mis oleks nagu jõevähi (fallose) kinni püüdnud. Athena genitaalid on ka kaetud, seekord suure lestaga. Teises käes on tal teistelt maalidelt tuttav mõõkkala (või fallos), mis on ühe kala kinni püüdnud. Aphrodite on maali vaataja poole seljaga, kuid siiski paljastades pool tema rinda. Tema punased silmad on ainsana Parise poole suunatud.

See teos erineb teistest selle võrra, et teosel ei kujutata naisi ohvrirollis, vaid pigem rõhutakse nende seksuaalsele kättesaadavusele. Mulvey teooria põhjal võib arvata, et siin maalil öeldakse lahti kastreerimishirmust, kasutades muid sümboleid, et asendada naise puudulik fallos millegi muuga (jõevähk, mõõkkala).

---

<sup>70</sup> Katrin Kivimaa ja Reet Varblane, *Pandora Laegas: Feministliku Kunstikriitika Võtmetekste* (Tallinn: Kunst, 2000), 104.

### 3.4. “Europe”



**Pilt 4. Miljard Kilk, Europe. 2017. Õli, lõuend. 135 x 150. Erakogu.**

Sellel Miljard Kilgi maalil on vahelduseks kujutatud päris inimest, mitte värvilist tegelast. Naine lebab kangestunult pulli ja selle peal oleval punasel linal, olles ise pooleldi kaetud valge linaga ning hoides käes uhket mõõka (fallost). Sellises poosis liikuva looma peal lebamine ei saa mugav olla. Naine vaatab, pea alaspidi, väga konkreetselt maali vaatajale otsa. Poos on sarnane Eugene Delacroix' maali “Valgetes sukkades naine” (1832) või Edouard Manet’ “Olympiaga” (1863), kus modell lebab poollamaskil ja kutsuvas poosis, mis viitaks nagu seksuaalselt kättesaadavale naisele.<sup>71</sup> Silmapiiril on seekord kuu asemel skorpioni sabaga elukas, kes vaatab naist või maali vaatajat.

<sup>71</sup> Katrin Kivimaa ja Reet Varblane, *Pandora Laegas: Feministliku Kunstikriitika Võtmetekste* (Tallinn: Kunst, 2000), 103.

Kreeka mütoloogiast võetud lugu selgitab mingil määral teisel toimuvat, kuna kujutavas kunstis on palju kujutatud Europe röövimise stseeni. Printsess Europe lebab pulliks kehastunud Zeusi seljas, kes naise oma seljas läbi mere Kreetale viis ning seal oma tõelise identiteedi paljastas. Siin teosel ei oma pull erilist tähtsust, kuna rõhutatud on akti.

Kilk on enda versioonis lisanud naisele mõõga (fallose), mis viitab jällegi *femme fatale*'ile ja naise puuduliku fallose asendamisele millegi muuga.

### 3.5. “Skylla”



**Pilt 5. Miljard Kilk, Skylla. 2020/2021. Õli, lõuend. 139 x 141. Erakogu.**

Miljard Kilgi teos “Skylla” kujutab endast vägivaldset stseeni, kus sinine naistegelane on moondunud koletiseks. Tema taga on pooleldi vees, samuti sinine ning moondunud näoga

meeskoletis. Tal on mõõga (või falloose) asemel mõõkkala, ning ta proovib samal ajal naistegelasele punast roosi üle anda.

Teosel on eeldatavasti Kreeka mütoloogiast pärit merekoletised Skylla ja Charibdis, kes on metafooriks kahele halvale valikule, sest mõlemad suutsid palju kahju tekitada, näiteks laevu uputada (nagu ka teosel). Tegelikult peaks Charibdis ka naissoost olema, kuid Kilk on siin teosel nende kahe tegelase vahele mõelnud armuloo, kuigi naine ei pööra ega saagi talle tähelepanu pöörata. Selles stseenis on Skylla avastamas, et mürgitatud merevee tõttu on tema nägu moonutatud ja kehakeele põhjal tundub ta abitus ja ebamugavas olukorras, sest ta on kaotanud nägemise ja seeläbi oma ümbrusetunnetuse. Mulvey teksti põhjal kujutatakse naise alandamist ja karistamist. Paljude moodsa aja kunstnike (Ingres, Courbet, Renoir, Matisse) töödes peetakse naise nõrkust seksika naise ja erootika tunnuseks ning on arvatud, et naisele peab seksuaalsus kaasa tooma valu ja ikestust, kuna see on mehe rahuldamiseks vajalik.<sup>72</sup> See müüt, et naised kogevad rahuldust keha või vaimu kallal vägivallatsemisena, mitte konsensuaalse suhte tulemusena, oli moodsal ajal välja mõeldud põhjendus, mida naiste kui ohvrite kujutamise kaudu üritati kinnistada.<sup>73</sup>

Naise moondunud ja hambuline pea, mille seest tuleb välja kuus kaheksajala kombitsat ja nende otsas kuus koera pead, on kõige otsesem viide *vagina dentatale*. Üks kombitsatest on veninud ümber Skylla jalgade ning koera pea katab tema genitaale. Koer on ärritatud ning verd pritsib üle terve maali ulatuses. Kuna ka Skylla pea on koledaks muudetud, siis järele on jäänud vaid üks lihamass, mille kallal vägivallatsetakse ning karistatakse. See näitab Mulvey teooria põhjal naise dehumaniseerimist ja demüstitseerimist.

Skylla on oma välimuselt üsna sarnane Meduusale, kellel on juuste asemel maod. Meduusat peetakse ka *femme fatale*'iks, kuna ta võib meestele saatuslikuks saada, kui ta neile otsa vaatab. Skyllal on kombitsad, mis suudavad kaugel laevadelt sõdureid tappa, kuid Kilk on valinud täpselt sellise momendi, kus Skylla ei kujuta endast *femme fatale*'i, vaid ta on pigem ohvrirollis.

---

<sup>72</sup> Katrin Kivimaa ja Reet Varblane, *Pandora Laegas: Feministliku Kunstikriitika Võtmetekste* (Tallinn: Kunst, 2000), 105.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 104.

### 3.6. Miljard Kilgi pildianalüüsi tulemused

Antud pildianalüüs koostati visuaali ja sümbolite põhjal, et panna kirja maalitud teose erinevad võimalikud tähendused. Viie aktimaali (ning üleüldse kellegi vaba loominguga) põhjal on keeruline põhjanevaid järeldusi teha, aga Laura Mulvey mehe pilgu teooria, Carol Duncani visuaalkunsti näidete ning John Bergeri vaatamise teooria abil oli võimalik tõmmata jooni teiste kunstnike teostega, kus on kujutatud sarnaseid stseene või poose.

Miljard Kilgi fantaasiamaalidel on kombeks, et pealkirjad ning kujutatud tegelased on inspiratsiooni saanud vanakreeka mütoloogiast, kuid mitte alati. Vanakreeka mütoloogiat ei olegi võimalik üks ühele kujutada, kuna pole olemas ainuõiget teksti või visuaali, milline see müüt "päriselt" välja nägi. Võimalik on vaadata teiste kunstnike loomingut ning nende tõlgendust, mis on selliste müütide puhul suures osas välja kujunenud motiivid. See teeb Kilgi tõlgenduste analüüsimise veidi lihtsamaks, kuna meil on olemas lõputult materjale teiste kunstnike tööde näol, ning seega saab eristada, mida Kilk on enda versioonidel otsustanud muuta.

Nende viie töö põhjal saab väita, et Kilgile meeldib tegelasi kujutada ebamaistena, rõhuda nende mütoloogiale või eristada neid tema hüperrealistlikest maalidest, et anda kinnitust, et need teosed on fantaasiamaalid. Mõnel puhul on kehavärvil ka tähendus (nt saatan), kuid enamjaolt mitte. Kõigil Kilgi fantaasiamaalidel on kujutatud naisakte, kuigi teiste kunstnike teosed, mis näiteks kujutavad samu müüte, ei ole naised alati alasti. See on Kilgi enda autoripoolne valik. Enamustel töödel on naisakt ainsaks naistegelaseks ning kõik teised on meessoost ning kõigil töödel on vähemalt üks mees kujutatud (isegi kui ta on loom), kusjuures on nad kõik pigem inetud, moondatud nägudega, küürus vms. Tihtipeale on mehed riidetatud või pooleldi kaetud, vastupidiselt naistele. See viitab sellele, et naised on nende teoste peamiseks fookuseks ning mehed on teisejärgulised. Naiste kehad on läbivalt traditsiooniliselt ilusad, siledad ja karvutud, mitte nagu mehed. See kinnitab patriarhaalseid suhtumisi ning pingestab naisvaatajaid, kes ennast selliste kehaidealidega ja üleseksualiseeritud objektidega võrdlema hakkavad. Teostel on ka palju Mulvey teoorias mainitud falloose aseaineid, mida kasutatakse selleks, et kastreerimishirmust lahti öelda, asendades naise genitaalid fallooslike objektidega, nagu näiteks mõõkadega, mis tegelikult pole põhjendatud lisandused nendele müütidele, sest võrreldes neid töid mõne muu kunstniku tõlgendustega, siis neid sümboleid

pole seal kunagi kasutatud. Pildidel 3.1., 3.2. ja 3.5. on naisi kujutatud ohvritena või alandatud viisil. 3.3. ja 3.4. on naised üleseksualiseeritud, vihjates oma olekuga naiste seksuaalsele kättesaadavusele. Kilgi puhul on märgata ka üht lisandust – vaataja tagaplaanil (kuu, elukas) – mida mujal kasutatakse väga teadlikult, et tuua tähelepanu maali vaatajale endale (tavaliselt siis mehele) või maali autorile. Pole kindel, mis varianti Kilk on siin mõelnud, aga see motiiv on tema enda valik olnud, et seda teostel läbivalt kasutada.

## Kokkuvõte

Bakalaureusetöö uuris mehe pilgu teooriat ehk Laura Mulvey 1975. aastal avaldatud feministliku filmiteooria teksti “Visuaalne nauding ja narratiivne kino” ja andis ülevaate selle teooria puudustest.

Töö autor arvab, et naistele kehtestatud rollid ühiskonnas on tugevalt seotud meeskunstnike teostega, mis kujutavad naisi sellisel moel, nagu mehepilgu teooria selgitab. Selle viitavad erinevad autorid (Pollock, Duncan, Berger).

Mehe pilgu teooria põhjal saab öelda, et naisi kujutatakse filmides (aga ka mujal) kahel moel: naisi tahetakse demüstitseerida ehk vähendada naise väärtust tema kallal vägivaldsemise, karistamise või päästmisega; kastreerimiskompleksist üle saamiseks, asendatakse naise puuduv fallos millegi muuga (ja rõhutakse nende seksuaalsusele), mille tagajärjel muutub see mehe alateadvuse jaoks pigem julgustavaks kui kastreerimiskompleksi tõttu ohtlikuks.

Erinevalt Mulvey tekstist, on siin töös analüüsitud mehe pilgu ilmumist filmi asemel kujutavas kunstis. Pildianalüüsi materjalideks olid Eesti kunstniku Miljard Kilgi aktimaalid aastatest 2007–2021, sest Eestis pole mehe pilku eriliselt palju uuritud, kuna siinses kunstiajaloo diskursuses uuritakse soo vaatepunktist väga vähe. Kuigi vaid viie maali põhjal on keeruline suuri järeldusi teha, lõppes töö Miljard Kilgi pildianalüüsi kokkuvõttega, kus toodi välja Kilgi aktimaalidel korduvad sümbolid. Nende viie maali põhjal saab väita, et kuigi Kilgi kujutas enamjaolt vanakreeka mütoloogiast pärit tegelasi ja stseene, olid nendele lisatud mehe pilgule omased viited: falloose aseained nagu mõõgad või mõõkkalad, mida mehe pilgu teooria põhjal kasutatakse selleks, et kastreerimishirmust lahti öelda, asendades naise genitaalid fallooslike objektidega; naised olid kujutatud ohvritena, moonutades nende nägusid, karistades või jälitades neid, samas jättes nende kehad puutumata; kujutades naiste kehasid üleseksualiseerituna, võrreldes meestega; lisades teoste tagaplaanile meessoost pealtvaatajad.

## **Summary. The male gaze theory based on Miljard Kilk's nude painting genre**

The aim of this thesis is to analyze one Estonian artist, Miljard Kilk's nude paintings through the male gaze theory to question if and how the male gaze is evident in Miljard Kilk's paintings.

The male gaze theory was invented by the British feminist film theorist and filmmaker Laura Mulvey in 1975 in her widely popular essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema". The theory consists of how women are portrayed in the visual media and society. But the theory had also a lot of backlash from other critics, saying that using Sigmund Freud and his psychoanalysis in her essay, which is not a scientific method, is not reliable. Regardless of the debate, Mulvey's article was one of the earliest and most comprehensive approaches to the subject of women in film in the 1970s.

The male gaze theory offers explanations for why women are portrayed in mainly two ways in Hollywood movies. Women are often made to look like victims by humiliation or punishment because of men's castration complex or women are being fetishized as overly sexual objects through phallic substitutes that are meant to reduce the castration anxiety in men.

Mulvey wrote her essay based on Hollywood films, but in this thesis, the male gaze is analyzed through paintings, as it has been rarely done in Estonian art history because of almost non-existent art history discourse from the gender perspective. The image analysis consists of five Miljard Kilk's nude paintings from his fantasy series from 2007–2021, which is not enough to make fundamental conclusions, but even the patterns from these paintings, it was apparent that the women were chosen by the artist to be nude, and not men who are mainly depicted with deformed faces or as animals, because there are many examples in art history of the same Ancient Greek mythology scenes where women are not depicted as naked. These scenes in Kilk's paintings show women being punished or humiliated, which suggest to the castration anxiety described in the male gaze theory. Also, the use of phallic substitutes (swords or swordfish) and overly sexual poses, which indicate the fetishization of women.

The roles established for women in society in history and at the moment are strongly related to the works of male artists, which depict women in the way that the male gaze theory also

explains. This thought has also been expressed by various authors (Pollock, Duncan, Berger), which have been mentioned in this thesis.

## Kasutatud allikad

Annus, E. *20. sajandi mõttevoolud*. Tartu Ülikooli Kirjastus, 2009.

Berger, John. *Nägemise viisid*. Toimetanud Neeme Lopp. Tõlkinud Ingrid Ruudi. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, 2019.

Bernstein, Joanne G. „The Female Model and the Renaissance Nude: Dürer, Giorgione, and Raphael“. *Artibus et Historiae* 13, nr 26 (1992): 49–63.  
<https://doi.org/10.2307/1483430>.

Carroll, Noël. „The Image of Women in Film: A Defense of a Paradigm“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48, nr 4 (1990): 349–60. <https://doi.org/10.2307/431572>.

Eck, Beth A. „Men Are Much Harder: Gendered Viewing of Nude Images“. *Gender and Society* 17, nr 5 (2003): 691–710.

Girgus, Sam B. „Representative Men: Unfreezing the Male Gaze“. Toimetanud Pam Cook, Philip Dodd, Steven Cohan, Ina Rae Hark, Paul Smith, ja Kaja Silverman. *College Literature* 21, nr 3 (1994): 214–22.

JOHNSON, PATRICIA E. „The Gendered Politics of the Gaze: Henry James and George Eliot“. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 30, nr 1 (1997): 39–54.

Kaplan, E.A. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. University paperbacks. Routledge, 1988.

Kivimaa, Katrin. „Kunstiteadus ja visuaalkultuuri uurimus sooperspektiivist“. *Sissejuhatus soouuringutesse*, toimetanud Raili Marling, 18–34. Tartu Ülikooli Kirjastus, 2011.

Kivimaa, Katrin. „Naisakt nõukogude perioodi kunstis. Varjatud erootika, politiseeritud žest, profefeministlik kujund?“ *Ariadne Lõng* 1, nr 2 (2010): 26–41.

- Kivimaa, Katrin. „Naisekuju nõukogude ja eesti identiteedi kandjana sotsrealistliku maalikunsti ja graafika näitel“. *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 16, nr 3 (2007).
- Kivimaa, Katrin, ja Reet Varblane. *Pandora laegas: feministliku kunstikriitika võtmetekste*. Tallinn: Kunst, 2000.
- Koivunen, Anu. *Võtmesõnad: 10 sammu feministliku uurimiseni*. Toimetanud Marianne Liljeström. Tõlkinud Mirjam Hinrikus ja Epp Ehasalu. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2003.
- Mayne, Judith. „Feminist Film Theory and Criticism“. *Signs* 11, nr 1 (1985): 81–100.
- Mihhejev, Mariliis. „Naiste representatsioon filmi “Kuhu põgenevad hinged” kontekstis“. Magistritöö, Eesti Kunstiakadeemia, 2016.
- Mulvey, Laura. „Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s ‘Duel in the Sun’ (1946)“. *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Macmillan, 1989.
- Mulvey, Laura. „Visuaalne nauding ja narratiivne kino“. Tõlkinud Krista Kaer. *Ariadne Lõng* IV, nr 1/2 (2003): 192–200.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Macmillan, 1989.
- Polinska, Wioleta. „Dangerous Bodies: Women’s Nakedness and Theology“. *Journal of Feminist Studies in Religion* 16, nr 1 (2000): 45–62.
- Rai, Saurav Kumar. „Gazing at the Woman’s Body“. *Social Scientist* 47, nr 1–2 (548–549) (2019): 49–62.
- Reinhold, Mareli. „Naise pilk: akt Pallase kunstikoolis õppinud naisskulptorite loomingus“. Magistritöö, Eesti Kunstiakadeemia, 2022.
- Villarejo, Amy. „Reconsidering Visual Pleasure“. Toimetanud Kaja Silverman, Leslie G.

Roman, Linda K. Christian-Smith, Elizabeth Ellsworth, Lorraine Gamman, Margaret Marshment, E. Ann Kaplan, Laura Mulvey, ja Trinh T. Minh-ha. *NWSA Journal* 3, nr 1 (1991): 110–16.