

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

Bakalaureusetöö

Feminism 1990. aastate Eesti kunstiväljal

Koostaja: Aleksander Zahharov

Juhendaja: Kadri Asmer

Tartu 2019

Sisukord

| | |
|---|----|
| Sissejuhatus..... | 2 |
| 1. 1990. aastate feministliku diskursuse ülevaade..... | 5 |
| 1.1. Sotsiaalne taust..... | 5 |
| 1.2. Feministlik kunst..... | 8 |
| 2. Feministlik kunstidiskursus kolme kunstniku loometöö näitel..... | 14 |
| 2.1. Eve Kask..... | 14 |
| 2.2. Ly Lestberg..... | 16 |
| 2.3. Mare Tralla..... | 19 |
| 3. Kriitiline tagasivaade feministlikule kunstikirjutusele..... | 24 |
| 3.1. Nõukogude pärand ning 1990. aastate algus..... | 24 |
| 3.2. Lääne feminism ning debatid taasisseseisvunud Eestis..... | 27 |
| Kokkuvõte..... | 33 |
| Kasutatud kirjandus..... | 36 |
| Summary “Feminism in the Estonian Art-Scene in the 1990s”..... | 42 |
| Lisad..... | 46 |
| Lisa 1: Kirjavahetus Eve Kasega..... | 46 |

Sissejuhatus

20. sajandi lõpul tegi Eesti ühiskond läbi järsu muutuse, mille mõjul asusid ka kohalikud kunstnikud ja kriitikud tegelema teemadega, mis olid seni kehtivatest kunstidiskursustest välja jäänud. Antud bakalaureusetöö eesmärk on kirjeldada ja analüüsida feminismi ilminguid Eestis 1990. aastatel ning selle positsiooni kohalikul kunstiväljal.

Autor on lähtunud üldmeedias avaldatud kriitikute ja kunstnike muljetest ja seisukohtadest feminismi teemadel, vaadelnud 1990. aastatele iseloomulike arenguradade taustal feministliku kunstiteooria ja -loome tagamaid ja põhjuseid. Selle põhjal on tuletatud kolm suuremat uurimissuunda. Esiteks vaadeldakse kunstnike ja kriitikute väljaütlemisi feminismi kohta. Teiseks on töö keskmes küsimus, milline oli Nõukogude Liidu lõpuaastate ning 1990. aastate omavaheline suhe ning selle tõttu ka üheksakümnendate kunstidiskursuse algus. Kolmandaks analüüsitakse, miks astus Eesti feminism tihedatesse suhetesse just kohaliku kunstiväljaga.

Need küsimused ei ole küll unikaalsed ning sisult sarnaseid probleemipüstitusi asuti uurima juba 1990. aastatel – paralleelselt kunstiväljal toimuvaga – kuid toonaste sündmuste ümberhindamine on rohekm esile kerkinud ajalise distantsi kasvades, st viimase kümne aasta jooksul. Näiteks võib vaadata Eesti Naisuurimus- ja Teabekeskuse (ENUT) XV aastakäigu väljannet, täpsemalt on tegu võrdõigusvoliniku konverentsi „Saatused ja staatused: soolise mõtestamine postsotsialistlikus Eestis“ erinumbriga.¹ Nende küsimustega tegelema kriitikutest, uurijatest võib antud töö seisukohalt tuua välja Katrin Kivimaa², Redi Koobaki³, Raili Marlingu⁴, Rebeka Põldsami⁵, kuigi nad pole ainsad.

Uurimistöo autor on ulatuslikult toetunud kunsti- ja kultuuriteoreetikute erinevatele käsitlustele, hinnanud ja vaadelnud 1990. aastatel Eesti ajakirjanduses ilmunud artikleid. Empiirilise osa oluliseks baasiks on olnud arhiivitöö ja materjalide katalogiseerimine Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuses. Teoreetiliste eeskujudena on siinses kirjutises käsitletud

¹ *Ariadne Lõng*, 2015 ½.

² Vt Katrin Kivimaa, „Feministlikud näitused ja kuraatoripraktika Balti riikides“, *Ariadne Lõng*, 2010 ½, 26–41.

³ Vt Redi Koobak, *Whirling Stories: Postsocialist Feminist Imaginaries and the Visual Arts*. Doktoritöö (Linköping: Linköpings universitet, 2013).

⁴ Vt Raili Marling, „Feminismi ja neoliberalismi problemaatiline suhe“, *Ariadne Lõng*, 2015 ½, 37–48.

⁵ Vt Rebeka Põldsam, „Kväärid kunstipraktikad Ida-Euroopas“, *Ariadne Lõng*, 2014 ½, 133–143.

prantsuse filosoof-antropoloogi Bruno Latouri raamatut „Me pole kunagi olnud moodsad“⁶, ameerika filosoofi ja sooteoreetiku Judith Butleri raamatut „Gender Trouble“⁷ ning briti filosoofi ja kultuurikriitiku Nina Poweri raamatut „One Dimensional Woman“⁸.

Uurimistöös kasutatavat põhimõistet „feminism“ on rakendatud toetudes Euroopa Liidu asutuse Euroopa Soolise Võrdõiguslikkuse Instituudi (EIGE) materjalidele, mille kohaselt on feminism: „Poliitiline seisukoht ja pühendumus muuta naiste poliitilist positsiooni ja edendada soolist võrdõiguslikkust, mis põhineb arusaamal, et naisi ikestatakse nende soolisustatud keha ehk soo tõttu.“⁹ Termin LGBTQ defineeritakse selliselt: „Katustermin, mida kasutakse lesbide, geide, biseksuaalsete, transsooliste ja *queer*-inimeste kohta.“¹⁰ Samuti on vajalik *Queer*-teooria¹¹ definitsioon: „Humanitaarteaduslik teooria, mis arenes 1980. aastatel, kui tekkis suur teoreetiline huvi seksuaalsuse vastu ja kodanikuliikumine võttis uuesti kasutusele sõna *queer*, millel oli eelnevalt halvustav tähendus.“¹² Samuti on vastavateemalises eestikeelses kirjanduses käibel väljend „akadeemiline feminism“, mille eesmärk on eristada feministlikku aktivismi teadustööst, kuid seda pole ametlikult defineeritud. Lähim vaste selle all mõeldule on sõna soouuringud, mida on defineeritud järgmiselt: „Akadeemiline ja enamasti interdistsiplinaarne lähenemine naiste ja meeste olukorra ja soosuhete analüüsile ning kõikide teiste teadusharude sooline mõõde.“¹³

Töö kolmest peatükist esimene annab ülevaate 1990. aastate Eesti üldisest sotsiaalsest situatsioonist ning kunstiväljast feministlike kirjutajate vaatevinklist. Kokkuvõtvalt vaadeldakse naiste ühiskondlikku positsiooni ning väiksemas mõõdus LGBTQ inimeste situatsiooni. Sellele järgneb kirjeldus feminismide ja seksuaalvähemustele keskenduvast kunstielust üheksakümnendatel.

Teise peatüki eesmärk on näitlikustada seisukohtade erinevusi kunstnike ja toonase kriitika vaadete vahel. Küsimus seisneb kunstnikupositsioonis, mis peaks ühelt poolt olema justkui eksplitsiitne autori maailmavaate väljendus, kuid samas peab iga avaliku elu tegelase imidži vaatlemisel arvestama tema representatsiooniga laiemas diskussioonis. Kunstnikke Eve

⁶ Bruno Latour, *We Have Never Been Modern* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993).

⁷ Judith Butler, *Gender Trouble* (New York, London: Routledge, 1990).

⁸ Nina Power, *One Dimensional Woman* (Winchester UK, Washington USA: O books, 2009).

⁹ „Glossary and Thesaurus: A–Z Index“, EIGE, <https://eige.europa.eu/thesaurus?lang=et> (vaadatud 10.05.2019).

¹⁰ Samas.

¹¹ Eestindatult kväärteooria.

¹² „Glossary and Thesaurus: A–Z Index“.

¹³ Samas.

Kaske, Ly Lestbergi ja Mare Trallat võib pidada sünniaastate (vahemikus 1958–1967) järgi ühe põlvkonna esindajateks. Nad lõpetasid oma kunstialased õpingud Eestis samuti umbes kümnekonna aasta sees mõned kümnendid hiljem (1984–1995). Viimase ajavahemiku muudavad aga huvitavaks kunstiväljal ning laiemalt ühiskonnas toimunud drastilised muutused, mistõttu esineb ühe põlvkonna kunstnike loomingu põhimõtteliselt erinevaid suhtumisi kunsti olemusse ja sellesse, millistes suhetes see soo ja ühiskonnaga peaks olema. Antud töö osa esitab varasemate kriitikute ning kunstnike endi seisukohti.

Kolmanda peatüki eesmärk on heita kriitiline pilk varasemate kriitikute ja kunstnike seisukohtadele, mis esitati eelnevas kahes peatükis. Kontrollitakse varem väidetu faktilisust ning antakse autoripoolne hinnang 1990. aastate Eesti kunstiväljal toimunud sookesksele kunstielule. Esimene alapeatükk uurib nõukogude perioodi terminoloogilist ning maailmavaatelist reaalsust ja pärandit. Teine alapeatükk keskendub eesti feministide seisukohtade ning praktikate analüüsimisele.

1. 1990. aastate feministliku diskursuse ülevaade

1.1. Sotsiaalne taust

Eesti ja Suurbritannia feministlikku ühisnäitust „Private Views“ (1998) analüüsis kogumikus võtab kunstikriitik Pauline van Mourik Broekman intervjuus kunstnik Mare Trallaga kokku Eesti feministliku diskursuse probleemid 1990. aastatel.¹⁴ Ühelt poolt tekkis vajadus suhestuda lühikese ajaga tõelise feminismla (feminism proper) – sotsiaalse ja filosoofilise traditsiooniga selle ajaloolises kontekstis. Teiselt poolt polnud vähem oluline arutada võimalikkuse üle, et feminism, eriti akadeemilises vormis oli lääne kultuuri ekspordiartikkel. Kunstiteadlase Reet Varblase sõnul oli väljend „feminism“ veel isegi 1987. aastal defineeritud „Eesti nõukogude entsüklopeedias“ (ENE) ainult meditsiini valdkonda liigituva naissugutunnuste esinemisena meestel.¹⁵ Uusi vastuolusid tekitas ka Laulva revolutsiooni periood. Rahvusliku eneseteadvuse tõusu ja rahvuse hääbumisega seotud hirmud tekitasid eestlastes vajaduse suurema etnilise kollektiivsuse järele. Poliitilis-feministlik geograafiateadlane Joanne P. Sharp väidab, et rahvustele ohtlikel perioodidel on olnud tavaline, et naiste huvid marginaliseeritakse ning naisliikumisi süüdistatakse kogukondliku ühisrindede murendamises.¹⁶ Filosoof Hasso Krulli arvates oli Eestis levinud seisukoht, et rahvuse emantsipatsioon ja naiste emantsipatsioon on kaks teineteist välistavat mõistet.¹⁷ Eesti feministidele tekitas seega tõsist muret asjaolu, et läänest laenatud teooriad pakkusid küll tööriistu naiste probleemidest rääkimisel, kuid kultuurilised eripärad ja üldine teemasse puutuv kirjaoskamatus segasid neil oma sõnumi kommunikeerimist laiemale publikule.

Nõukogude Liidus praktiseeritud võrdõiguslikkus jagas paljuski samu põhimõtteid, mida demokraatlike lääneriikide feministid oma ühiskondadelt taotlesid, nagu õigus töötada või teha aborti. Erinevus seisnes selles, et NSVL-is puudus sool roll identiteediloomes, see oli

¹⁴ Pauline van Mourik Broekman, „State of play“, *Private Views. Spaces and Gender in Contemporary Art from Britain & Estonia* (London: Women’s Art Library, 2000), 18.

¹⁵ Reet Varblane, *Estfem* (Tallinn: Vaal galerii, 1995).

¹⁶ Joanne P. Sharp, „Women, nationalism and citizenship in Post-Communist Europe“, *Private Views. Spaces and Gender in Contemporary Art from Britain & Estonia* (London: Women’s Art Library, 2000), 105.

¹⁷ Hasso Krull, „Feminism ja Eesti kogukond“, *Estfem* (Tallinn: Vaal galerii, 1995).

lihtsalt füüsiline tunnus.¹⁸ Juba 1930. aastal toimunud Zhenotdel'i¹⁹ sulgemine kaotas võimaluse ametlikuks debatiks soolistest erisustest. 1936. aasta NSVL-i põhiseadus deklareeris naiste võrdsust meestega ning võimaldas ka naistel saada sooneutraalseks „uueks inimeseks“.²⁰ Nõukogude ametlik võrdõiguslik poliitika oli siiski ettekääne naiste institutsionaliseerimiseks, vaste meeste sõjaväekohustusele ning taotles tuumikperekonna lõhkumist.²¹ See ei tähendanud aga naiste lahutamist emadusest, kuna riiklik plaanimajandus vajab regulaarset uute tööliste sündimist ja kasvatamist. Ametlikuks naisideaaliks sai nn töötav ema, kes toimetab korraga tehases ja kodus. Barbi Pilvre sõnul oli 1990. aastate eesti naine olukorras, kus ta lakkus nõukoguliku võrdõiguslikkuse tekitatud haavu ning loobus tihti võrdlemisi hästi tasutud tööst, et täita „traditsioonilist naiserolli“ abikaasa ja emana.²² Hasso Krull iseloomustas nõndanimetatud „industriaalses feminismis“ elanud naiste olukorda järgmiselt: „...nad leidsid õiglaselt, et puhas patriarhaat on naise jaoks märksa turvalisem kui patriarhaadi ja industrialismi kombinatsioon.“²³

1990. aastate taasiseseisvunud Eestis domineeris püüd rakendada traditsioonilist tuumikpere mudelit, kus mees toob leiva lauale ning naise kohuseks on koduperenaiselik laste sünnitamine ja kasvatamine, kuid see osutus globaliseeruva majanduse ja madalate palkade tõttu võimatuks.²⁴ Lisaks sellele tundus, et nõukogude perioodil saavutati kõik naiste vabaduseks vajalikud tingimused – Eesti naised olid kõrgelt haritud ja laialdaselt tööle hõivatud. Põhjamaadest laenatud põhimõtted, isiklik vastutus ja autarkia sobisid paremini neoliberaalsesse poliitilis-majanduslikku keskkonda, mis soovis taasliituda nn arenenud lääneriikidega ja propageerida rahvuslikku iseolemist. On märgitud, et feminism jõudis Eestisse ajal, kui see langes lääne ühiskondades konservatiivse kriitika alla, mistõttu võttis neoliberaalset ühiskonda jäljendada püüdev Eesti kõigepealt üle antifeminismi.²⁵ Levis üldine seisukoht, et naiste majanduslik olukord ja roll ühiskonnas olid seotud isiklike vajakajäämistega

¹⁸ Barbi Pilvre, „Taming the phantom of feminism in Estonia“, *Private Views. Spaces and Gender in Contemporary Art from Britain & Estonia* (London: Women's Art Library, 2000), 61.

¹⁹ Kommunistliku partei osakond, mis tegeles naiste emantsipatsiooni küsimusega nõukogude ametliku ideoloogia väimuse.

²⁰ Pat Simpson, „Peripheralising Patriarchy? Gender and Identity in Post-Soviet Art: A View from the West“, *Oxford Art Journal*, vol. 27, 3 (01.01.2004), 389–415.

²¹ Krull, „Feminism ja Eesti kogukond“.

²² Barbi Pilvre, „Taming the phantom of feminism in Estonia“, 60–64.

²³ Krull, „Feminism ja Eesti kogukond“.

²⁴ Raili Marling, Redi Koobak, „Intersections of feminisms and Neoliberalism: Post-State-Socialist Estonia in a Transnational Feminist Framework“, *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 38, no.3 (University of Utah: University of Nebraska Press, 2017), 8.

²⁵ Samas, 8–9.

ning situatsiooni püüti depolitiseerida.²⁶ Seda tehti olukorras, kus naised teenisid umbkaudu 70% meeste palgast, kuid olid samas iga teise pere ainsad toitjad.²⁷ 1999. aastal oli Riigikogus kõigest 18 naisliiget ja Vabariigi Valitsuses 2 naisministrit.²⁸

Sellises olukorras oli problemaatiline ka feministide võimekus ühiskonnas kaasa rääkida ning propageerida oma mõtteid. Täpsemalt oli tegu kahe murega: võõrsilt laenatud feministliku teoreetilise keelega ning vastavate kohalike institutsioonide puudumisega. Kuna naiste õigustest rääkimisel võeti üldises läänestumises üle ka Põhja-Ameerika ning Lääne-Euroopa sõnavara ja probleemipüstitused, siis ei suhestunud see kohaliku ühiskonna valupunktidega ning jättis feministidest mulje kui elitaarsetest akadeemikutest.²⁹ Naisõigustega või soouuringutega tegelevate organisatsioonide arv oli väike ning tihti olid end feministideks nimetavad intellektuaalid ametliku toeta üksiküritajad väheste liitlastega, kelle jõud probleemide lahendamisel ja kommuniqueerimisel oli väike.³⁰ Institutsioonid ja üritused, mis tegelesid naisküsimumusega olid rahastatud ja organiseeritud Põhjamaadest tulnud initsiatiivil ning tõid kaasa omad teemapüstitused, dikteerides, millest rääkida ja mil viisil seda teha.³¹ Tegemist oli justkui Põhjamaade vaimukolonisatsiooni ja iseenda orientaliseerimisega.³² Kuigi oli näha, et lääneriikidele omased viisid naiste olukorrast rääkimisel olid kohalikus kontekstis küsitavad, siis puudus ka alternatiiv, sest neist loobumine viinuks naisorganisatsioonid majanduslike raskusteni.³³

Feminismiga seoti tihti ka LGBTQ teemadele keskendunud kultuurinähtusi. Homoseksuaalsus oli nõukogude perioodil Eestis kriminaliseeritud, kuid muutus 1990. aastatel vabatahtlikkuse alusel lubatuks täisealistele.³⁴ Üheksakümnendatel tehti mitmeid katseid LGBTQ inimeste organisatsioonide loomisel, millest enamus kuigi edukad polnud.³⁵ Korduvalt

²⁶ Pilvre, „Taming the phantom of feminism in Estonia“, 64–65.

²⁷ Samas.

²⁸ Samas.

²⁹ Marling, Koobak, „Intersections of feminisms and Neoliberalism: Post-State-Socialist Estonia in a Transnational Feminist Framework“, 11.

³⁰ Samas.

³¹ Pilvre, „Taming the phantom of feminism in Estonia“, 69–70.

³² Marling, Koobak, „Intersections of feminisms and Neoliberalism: Post-State-Socialist Estonia in a Transnational Feminist Framework“, 11.

³³ Pilvre, „Taming the phantom of feminism in Estonia“, 69–70.

³⁴ Linnar Priimägi, „Coming In – Coming Out: Sallivus ja seksuaalne subkultuur tänases Eestis“, *Sallivus* (Tallinn: Avatud Eesti Fond, 1997), 123.

³⁵ 1990. aasta mais toimus Tallinnas seksuaalvähemuste ajalookonverents, kuhu kogunes piisaval hulgal naisi, et luua Eesti Lesbiliit (ametlikult registreeriti 1995), mis sisuliselt asendati 1998. aastal registreeritud organisatsiooniga LesBiÜhing. Umbes samal ajal loodi Eesti Gayliit, mis registreeriti ametlikult 1992. aastal. 1994. aastal tekkis Kristel Regina Sitzi juhtimisel transühendus Gendy. 1997. aastal loodi Tartus kohalikul väljal

tehti katseid luua ajakirju seksuaalvähemustele, kuid nii plaanitud geiajakirjad *Võimalus* (1991–1992) ning *Mind* (1993) ja *Lesbiühingu* naisteajakiri *Amatsoon* (1993) ei jõudnud kunagi ideede tasandilt kaugemale.³⁶ Tihti avaldas gei-maailmast artikleid, intervjuusid, pilte jne ajakiri *Maaja*, mida oli seetõttu avalikult nimetatud isegi homoväljaandeks.³⁷ Linnar Priimägi sõnul oli ajakirjanduse suhtumine homoseksuaalsusesse üldiselt positiivne, kuid see ei kajastanud olukorda n-ö päriselus, mis oli valdavalt homofoobne keskkond.³⁸ Ajakirjanduse huvi seletaks ka Eestisse levinud toona noore X-põlvkonna alustatud soo mänguliseks muutmise protsess, kus käibeväljenditeks said *drag* ja *camp*, lisaks oli rõivamoes populaarne androgüünia.³⁹

1.2. Feministlik kunst

1990. aastate kunstiväli oli koht, kus oli võimalik subversiivseid feministlikke ideid ja aktivismi laiemalt praktiseerida ja publikuni viia.⁴⁰ Seda näitab ka asjaolu, et kümnendi teisel poolel olid enamik Postimehes ilmunud feminismile pühendatud artikleid seotud just kunsti ja kultuuriga.⁴¹ Feministlikul kunstil oli siiski raskusi kohanemisega. Ühelt poolt oli kohalikus kunstimaailmas palju naisi, kuid enamasti olid nad enamasti seotud niinimetatud traditsiooniliselt naiselike praktikatega: rakenduskunstid, graafika ning vesivärvid.⁴² Levis arusaam, et tegemist on sooneutraalse alaga, kus modernistlik kunstnik tegeleb n-ö puhta

tegutsenud geimeeste ühendus *Apollo*, mille tegevus suikus juba 1999. aastaks. 1993. aastast tegutses Eesti Nahkmeeste Klubi, mis oli vaatamata väiksele liikmeskonnale ainus rahvusvaheliselt tunnustatud gei klubi Eestis. „Gay Aabits“, *Estonian Gay Planet*, <https://web.archive.org/web/20021128175928/http://www.gay.ee/> (vaadatud 27.04.2018)

³⁶ Priimägi, „Coming In – Coming Out: Sallivus ja seksuaalne subkultuur tänases Eestis“, 123.

³⁷ Samas, 131–132.

³⁸ Samas, 124.

³⁹ Samas, 130–131.

⁴⁰ Marling, Koobak, „Intersections of feminisms and Neoliberalism: Post-State-Socialist Estonia in a Transnational Feminist Framework“, 11.

⁴¹ Raili Marling, „The Intimidating Other: feminist Critical Discourse Analysis of the Representation of Feminism in Estonian Print media“, *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, Vol. 18, No. 1 (March 2010), 11.

⁴² Katrin Kivimaa, „Revoluting 90s in Estonian Art“, *Private Views. Spaces and Gender in Contemporary Art from Britain & Estonia* (London: Women’s Art Library, 2000), 85.

kunstiga, mis oli armastatud troop, kuna ta pakkus nõukogude perioodil alternatiivse maailmanägemuse võimude poolt pealesurutud pseudosotsiaalsele kunstile.⁴³ Katrin Kivimaa hinnangul suutsid, vaatamata sellele, et feministliku kunsti võttestik imporditi läänest, kohalikud kunstnikud selle mugandada ning panna dialoogi kohalike ühiskondlike oludega.⁴⁴ Siiski otsustasid paljud kunstnikud, kes tegelesid sooküsimustega, ennast feminismiga mitte siduda, kartes, et selline hoiak oleks neid stigmatiseerinud.⁴⁵ Mõned otsustasid rääkida oma töö puhul postfeminismist, mis vähendas sotsiaalset taaka, kuigi sellise liikumise eksisteerimine oli Eestis problemaatiline, sest puudus eelnev feministlik kogemus, et paigutada end selle järgsesse situatsiooni.⁴⁶ Selgelt määratlesid end feministidena ainult käputäis kunstnikke, nagu Mare Tralla ja Tiina Tammetalu.⁴⁷

Soov asetada kunstnike looming seosesse feminismiga tekkis peatselt peale taasiseseisvumist ning sel perioodil käsitleti vastavast aspektist mitmete kunstnike loomingut. Mirjam Peili sõnul oli feminismist rääkimine moes.⁴⁸ 1992. aastal nimetas kunstiteadlane Mart Kalm kunstniku Ly Lestbergi töid tema personaalnäituse „Maine Taevas“ avamisel feminismi kaudseks produktiks.⁴⁹ Varasemaid ilminguid seksuaalsuse käsitlemisel kunstis sotsiaalse teemana toimus 1993. aastal Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse⁵⁰ (edaspidi SKKEK) 1. aastanäitusel „Aine – Aineta“. Rühmitus DeStudio pakkus välja (realiseerimata) projekti „Tramm nimega Ihu“, kus Leonhard Lapini sisustatud tramm oleks olnud areeniks seksuaalteemadel rääkimiseks.⁵¹ Aastatel 1993–1995 koostas Mall Nukke kolmeosalise näitustesarja „Iidolid“, mille sisuks olid inimsuhted sotsiaalsel tasandil.⁵² Maria-Kristiina Ulase tehtud meesaktid olid omas ajas šokeerivad ning asetati seetõttu kriitikute poolt sotsiaalsele tasandile.⁵³ SKKEK-i kolmandal aastanäitusel „Biotoopia“ 1995. aastal osales Ene-Liis Semper fotoseeriaga „Mutant à la Carte“, millel ta kujutas argitegevustega hõivatud ühejalgset naistegelast, viidates sellega kehalisuse ja sealt edasi bioloogilisuse olulisusele ühiskondlikes

⁴³ Kivimaa, „Revolting 90s in Estonian Art“, 85–86.

⁴⁴ Samas, 86.

⁴⁵ Samas.

⁴⁶ Kivimaa, „Revolting 90s in Estonian Art“, 86.

⁴⁷ Samas, 87.

⁴⁸ Mirjam Peil, „Konservatiivsus kui radikaalsus“, *Sirp*, 24.01.1992.

⁴⁹ Kaidi Klein, „Meesaktid vangla seinte vahel“, *Päevaleht*, 08.09.1992.

⁵⁰ Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus oli omas ajas tähtis institutsioon, mis aktiivselt korraldas ja finantseeris kohalikku kunstielu.

⁵¹ Hendrik Alla, „Tramm nimega IHU“ suundus hüperruumi“, *Postimees*, 01.12.1993.

⁵² Marika Agu, „Seks ja kits“, *Eesti Ekspress*, 16.08.2017.

⁵³ Kivimaa, „Revolting 90s in Estonian Art“, 94.

suhetes.⁵⁴ Kai Kaljo osales 1997. aastal SKKEK'i 5. aastanäitusel „Interstanding 2“ lühikese videoga „Luuser“, milles loetles fakte oma elust (vanus, kaal, palk), kuid lisas iga lause järele USA *sitcom*'idele iseloomuliku naerupahvaku.⁵⁵ Video muudeti omas ajas sootsiumit rohkem kaasavaks sellega, et seda näidati mitmel telekanalil reklaamipauside ajal.⁵⁶

1990. aastate avameelselt feministlik kunst koondub nelja grupinäituse ümber: „Kood-eks“, „Est.Fem“, „(Meta)dialoog“, „Private Views“.⁵⁷ 1994. aasta Rootsi ja Eesti kunstnike ühishäitus „Kood-eks“, mida korraldas Eesti poolt Ajaloo Instituudi galerii ning Rootsi poolt Stockholmi Riiginäitused.⁵⁸ Kuraatori Reet Varblase sõnul jäi eestlaste (Karin Luts, Anu Põder, Epp-Maria Kokamägi) osalus passiivseks, kuna jäädi isiklikule ja estetistlikule kunstnikupositsioonile, samas kui rootslased olid korruga „ajaloolased, psühhoterapeudid, lingvistid, sotsioloogid jne“.⁵⁹ Varblase sõnul ei tohiks näitusest „Kood-eks“ rääkida kui teadliku feminismi tulekust, vaid kui ajendist tulevaste näituste korraldamiseks.⁶⁰ Selleks sai 1995. aastal toimunud näitus „Est.Fem“, kus Varblane oli taas üks kuraatoritest, kes kirjutas näitusekataloogis, et selle ajendiks oli paaril eelneval aastal pead tõstnud feministlik diskursus.⁶¹ Teise kuraatori Eha Komissarovi sõnul tekkisid tal esimesed impulsid selle näituse loomiseks 1992. ja 1993. aastavahetuse paiku, kui SKKEK-s toimus arutelu feministliku kunsti taotlustest.⁶² Ta nägi näitust omamoodi jätkuna 1995. aastal toimunud identiteedipoliitika üleskerkimisele Eesti avalikkuses ning kutsus üles leppima seni marginaliseeritud ühiskonnaliikmete probleemide olemasoluga.⁶³ Kolmanda kuraatori ja osaleva kunstniku Mare Tralla töö „Nii me sünnitasime Eesti feminismi“ postuleeris näituse kui feminismi alguse Eestis, kuid Barbi Pilvre sõnul oli see tulek korruga liiga varane ja samas hiline, kuna negatiivsed hoiakud feminismi suhtes olid juba olemas, samas kui tõsist arusaamist selle olemusest veel polnud.⁶⁴ 1998. aastal toimunud näitus „(Meta)dialoog“ oli noortele kunstnikele (nt Piia Ruber, Kiwa ja Killu Sukmit) võimalus raiuda kohalikule kunstiväljale oma nišš ning hinnata ümber alternatiivsete kunstipraktikate, nagu foto või käsitöö, roll ja staatus.⁶⁵ Samal

⁵⁴ Ene-Liis Semper, „Mutant à la carte“, *Biotoopia* (Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1996).

⁵⁵ Kivimaa, „Revolting 90s in Estonian Art“, 90–91.

⁵⁶ Samas.

⁵⁷ Samas, 88.

⁵⁸ Varblane, *Estfem*.

⁵⁹ Samas.

⁶⁰ Samas.

⁶¹ Samas.

⁶² Eha Komissarov, *Estfem* (Tallinn: Vaal galerii, 1995).

⁶³ Samas.

⁶⁴ Reet Varblane, „Nii me sünnitasime eesti feminismi?“, *Kunst*, 1 (1996).

⁶⁵ Kivimaa, „Revolting 90s in Estonian Art“, 97–98.

aastal toimus Eesti ja Suurbritannia feministlike kunstnike ühisnäitus „Private Views“, mis paigutas kohalikud kunstnikud dialoogi rahvusvahelise kunstimaailmaga ning näitas, vaatamata mitmete kriitikute meelevaldsetele protestidele, et Eesti feministlik kunst on jõuline ja iseseisev osa laiemast kaasaegse kunsti süsteemist.⁶⁶

Lisaks näitustele koondusid feministlikud kunstnikud ka rühmitusteks. Esimeseks võib pidada Kai Kaljo, Tiina Tammetalu ja Ann Lumiste ühisprojekti „SHOP“ (1994–1995), mis ühendas naiskunstnikud koostöölise projekti ümber, millega väljendati Eesti naiste elu ja mälestusi tüüpilises magalakorteris.⁶⁷ Rühmitus F.F.F.F (Kaire Rannik, Kristi Paap, Berit Teeäär, Ketli Tiitsaar ning Maria Valdma) tegeles sotsiaalse keskkonna uurimisega feministlikust vaatevinklist.⁶⁸ 1997. aastal kogusid nad näituse „Interstanding 2“ raames tallinlaste mõtteid ja reaktsioone sotsiaalsest olukorrast, kusjuures aktiivsemad olid linnakodanikud rahvusvähemustest.⁶⁹ Avalik reaktsioon nende tööle oli peaaegu olematu, kuna sotsiaalsus ja kunst ei käinud toonaste arusaamade järgi kokku.⁷⁰ Näitusel „Private Views“ osales F.F.F.F fotoprojektiga „F-Files“, näidates, kuidas individuaalsed naised koondatakse ühiskonnas ettekirjutatud sarnase visuaalse välimusega identiteetideks, riietudes selleks ühiselt stereotüüpsetesse kostüümidesse (näiteks pulmakleitidesse, militaarvormi, rahvarõivastesse jne).⁷¹ 1999. aasta oktoobris asutati Frankfurdis feministlik kunstirühmitus Valie EXPORT Society (edaspidi VES: Kadi Estland, Mari Laanemets, Killu Sukmit), mille eesmärk oli tunnustada ja korrata austria kunstniku Valie EXPORT'i kultuslikku loomingut, nagu „Touch Cinema“ aastal 2000 ja „Cut Piece“ aastal 2003.⁷² Gruppi liikmed Laanemets ja Sukmit olid juba varem teinud ühisprojekti „Ravi“ (1999), milles reprodutseerisid tantsupidude kollektiivse teraapia struktuuri.⁷³ VES jätkas kollektiivsuse mõistega, olles ise kollektiiv ning tehes *remake*'e teiste kunstnike kaasavast *performance*-kunstist, seades selle abil kahtluse alla üksikkunstniku autorsuse ja geeniuse mõiste.⁷⁴ Oma projektides ei mänginud nad kunagi rolle,

⁶⁶ Kivimaa, „Revolting 90s in Estonian Art“, 98.

⁶⁷ Samas, 89–90.

⁶⁸ Samas, 97.

⁶⁹ Samas.

⁷⁰ Samas.

⁷¹ Katrin Kivimaa, „Relevance of Gender: feminist and other practices in contemporary Estonian art“, *Mare Articum*, 1 (2001), 19–22.

⁷² Mari Laanemets, „Valie EXPORT Society: Streik, ei ole horoskoop“, *Eesti kunstnikud 3* (Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2007), 6–10.

⁷³ Katrin Kivimaa, „Rahvariides tüdrukud ja teised tegelased: Rahvusliku ja soolise identiteedi ristumisi „üleminekuaja“ eesti kunstis“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 3 (4) (2003), 107,115.

⁷⁴ Laanemets, „Valie EXPORT Society: Streik, ei ole horoskoop“, 7.

vaid sundisid publiku suhtlema päris naissubjektide või -kehadega.⁷⁵ 2000. aastal loodud rühmitus „Puhas Rõõm“ (asutajaliikmeteks olid Piret Räni, Kristel Sibul ja Jane Suviste; hiljem liitusid Hello Upan, Eve Kiiler ja Ivika Kivi) seadis samuti kahtluse alla autorluse ning tegeles mängulise kunstiga.⁷⁶ Selgelt feministlik on nende 2001. aasta video „Self-Portrait“, kus jalgade raseerimine seotakse kombeka naiselikkusega ning oma identiteedi säilitamise eesmärgil loobutakse olemast n-ö kombekas naine.⁷⁷

Eha Komissarov nimetab 1995. aastat hetkeks, kui Eesti kunsti ilmus tolerantsuse diskursus.⁷⁸ 1995. aasta Tartu teatrifestivali Dionysia kunstiprogramm (kureeritud Ants Juske ja Linnar Priimäe poolt) keskendus II aastatuhande lõpu mehe kogemuse defineerimisele.⁷⁹ Saksa kunstnik Stephen Wagenpfeil ja eestlane Toomas Volkmann esitasid mehi nii subjektide kui objektidena, tuues vaataja ette nn teistsugused, kes otseselt deklareerisid kõrvalekallet heteronormatiivsusest.⁸⁰ Teostamata jäi DeStudio (Peeter M. Laurits ja Herkki E. Merila) projekt „Patrionysos“ – Emajõel liiklev laev, millel oleks kahtluse alla seatud heteroseksuaalsust toetav militarism ning eluõigus oleks antud ka homo- ja biseksuaalsele mehelikkusele.⁸¹ Raivo Kelomees tahtis panna mehi oma naiselikku sisemust vaatama ning Tartu Kunstihoones filmiti installatsiooni „Anima“ raames külastajaid ning saali paigutati peegel, millest sai iseend ekspositsiooni sees näha.⁸² Volkmann, Kelomees ja Laurits osalesid ka sama aasta sügisel toimunud näitusel „Est.Fem“, kusjuures esimesed kaks jätkasid Dionysia raames esitatud projekte. Katrin Kivimaa sõnul defineeriti naine Lauritsa, Lilian Mosolaineni ning Mall Nukke töödes kui mehe vastand terviklikus süsteemis.⁸³ Volkmann ühendas kaks sugu androgüünsetes modellides ning Kelomees avas Jungi teooriatest inspireeritud töös „Animus“ mehelikku alget naises.⁸⁴

Mehe seksuaalsuse ümberhindamisega tegelesid veel Mark Raidpere ja Kiwa. Raidpere lõpetas 1994. aastal Tallinna Sidekooli fotograafia erialal ning tegutses esialgu moefotograafina

⁷⁵ Laanemets, „Valie EXPORT Society: Streik, ei ole horoskoop“, 8–9.

⁷⁶ *Naiskunstnike Laulu- ja Mänguselts PUHAS RÕÕM*, <http://kliinfann.artun.ee/puhasr66m.html> (vaadatud 27.04.2018).

⁷⁷ Kivimaa, „Relevance of Gender: feminist and other practices in contemporary Estonian art“, 17.

⁷⁸ Komissarov, *Estfem*.

⁷⁹ Reet Varblane, „Mees teise aastatuhande lõpul: Dionysia kunstiprogramm“, *Rahva Hääl*, 18.05.1995.

⁸⁰ Samas.

⁸¹ Samas.

⁸² Samas.

⁸³ Katrin Kivimaa, „Nad kõik räägivad naisest...“, *Kultuurileht*, 01.09.1995.

⁸⁴ Samas.

ning samuti modelli ja kollektsioonide loojana.⁸⁵ Eha Komissarovi kureeritud 1997. aasta näitusel osales Raidpere koos Hele-Mai Alamaaga, pannes välja transseksuaalsust käsitlevad fotod.⁸⁶ Samal aastal esitles kunstnik isikunäitusel „Io“ autoportreesid, kus ta oli end vigastanud ja siis homoerootilistes poosides pildistanud, see oli tema läbilööök kunstimaailma.⁸⁷ 1998. aastal tegi Raidpere veel kaks autoportreelist sarja „Minu elu askeldused“ ning „Portreed“, mida on pikka aega käsitletud „Io“ jätkuna ning kus kunstnik tegeleb oma identiteedi ennasthävitava uurimisega ja vastandub *gay-glam*’ilikule esteetikale.⁸⁸ Kiwa seadis heteronormatiivse maskuliinsuse kahtluse alla oma videos „Paradisco“, kus ta transformeerus erinevateks transseksuaalseks tegelasteks.⁸⁹ Videos „Da Girl is Rockin“ demonstreerib ta väikese tüdruku alateadvuses peituvat seksuaalsust ning 1999. aasta maalis „Self-Portrait as a Japanese Girl“ ja videos „Roosa“ kehastub Kiwa lapsnaiseks, kes võtab provokatiivseid poose.⁹⁰ Kiwa on üldiselt seotud transpõlviga, mis mängis „kõrge“ ja „madala“ kunsti piiridega ning parodeeris kitsi- ja *camp*-estetiikaga vastsaabunud massikultuuri.⁹¹ 1998. aastal osales Kiwa feministlikel näitustel „Private Views“ ja „(Meta)dialog“.⁹²

Kuigi eelmainitud kunstnike maskuliinsust dekonstrueeriv mõtestik avas võimalusi sellest teemast viljakalt rääkida, siis tegelikkuses see suund 1990. aastatel edasi ei arenenud.⁹³ Kivimaa sõnul ei sattunud mehelikkuse ümberhindajad samasuguse dekadentsi ja antisotsiaalsust manitseva kriitika osalisteks nagu sai see osaks naisseksuaalsust avavatele projektidele.⁹⁴ Praktiliselt olematu oli lesbilise seksuaalsusega tegelev kunsti suund, erandiks olid Lilian Mosolaineni maalitud sensuaalsed naisaktid.⁹⁵ Perioodi feministlike näituste korraldajad võtsid endale teadlikult kohustuseks kaasata maskuliinsust ümberhindavaid meeskunstnikke ning nad on hiljem meenutanud, et need näitused olid kohad, kus sai kritiseerida traditsioonilise mehelikkuse ning feminiinsuse ja maskuliinsuse opositsiooni.⁹⁶

⁸⁵ Hanno Soans, „Mark Raidpere: Autoportreede nihkuv fookus, küsimusteks dubleeritud vastused...“, *Eesti kunstnikud 3* (Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2007), 47.

⁸⁶ Raoul Kurvitz, „„Persona“: inimene löksus“, *Eesti Ekspress*, 05.08.1997.

⁸⁷ Soans, „Mark Raidpere: Autoportreede nihkuv fookus, küsimusteks dubleeritud vastused“, 47.

⁸⁸ Samas, 48.

⁸⁹ Kivimaa, „Relevance of Gender: feminist and other practices in contemporary Estonian art“, 14.

⁹⁰ Elnara Taidre, „Kiwa: Kiwanalüüs“, *Eesti kunstnikud 3* (Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2007), 68.

⁹¹ Taidre, „Kiwa: Kiwanalüüs“, 67.

⁹² „Kiwa“, *Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus*, <http://www.cca.ee/kunstnikud/kiwa/cv> (vaadatud 27.04.2018)

⁹³ Kivimaa, „Revolting 90s in Estonian Art“, 92.

⁹⁴ Kivimaa, „Relevance of Gender: feminist and other practices in contemporary Estonian art“, 14.

⁹⁵ Kivimaa, „Revolting 90s in Estonian Art“, 94.

⁹⁶ Kivimaa, „Relevance of Gender: feminist and other practices in contemporary Estonian art“, 14.

2. Feministlik kunstidiskursus kolme kunstniku loometöö näitel

2.1. Eve Kask

1958. aastal sündinud Eve Kask õppis ENSV Riiklikus Kunstiinstituudis aastatel 1978–1984 graafika erialal.⁹⁷ Kask on tegelenud põhiliselt graafika ja fotoga, tema töid on käsitletud alateadvuse, müütilisuse, sümbolismi, ekspressionismi, feminismi ja antropoloogia võtmeis.⁹⁸

Aega, millal Eve Kask oma õpinguid teostas ning iseseisvalt kunstiellu astus, on nimetatud eesti kunsti stagneerumise või valmissaamise perioodiks. 1977. aasta Tallinna IV Graafikatriennaalist räägib kunstikriitika kui stabiliseerumisest ja traditsiooniliseks muutumisest ning V Graafikatriennaali puhul märkisid Boris Bernstein ja Mai Levin eesti graafikute ühtlaselt kõrget taset, kuid samaaegset isikupäratust.⁹⁹ 1986. aasta VII Graafikatriennaalil osalenud eestlasi ühendas Tamara Luugi arvates eksimist karterev hoiak, mistõttu kõrge tehnilise tasemega isikupäratu kunstiga soovisid kunstnikud peita oma persooni.¹⁰⁰ Ajastu graafikalehtedel esineb inimfiguur, millel enamasti puuduvad nägu ja isiksus, mis on taandatud pildi vormiliseks komponendiks.¹⁰¹ 1980. aastate keskpaigas töötas Eve Kask palju raamatugraafikaga, illustreerides näiteks inglise eepost „Beowulf“. ¹⁰² Vaatamata sellele, et Kask oli sarnaselt varasematele graafikutele äärmiselt tehniline, siis oma loomingu sisu poolest paigutus ta 1980. aastate teisel poolel tekkinud uue ekspressiivsuse voolu.¹⁰³ Kask kasutas suuri üldistusi ja pealiskaudseid parafrase, sisuliselt mütolooilist ainet, mida ta ilmeka silueti ja detailivaese, kuid värviküllase taustaga kujutas, jätmata

⁹⁷ „Eve Kask“, *Eesti Teadusinfosüsteem*, <https://www.etis.ee/Portal/Persons/Display/bbc0c117-3995-46e0-9858-b53a3309288c> (vaadatud 27.04.2018).

⁹⁸ Samas.

⁹⁹ Vappu Thurlow, „Lõvi seljas tulevikku“, *Kadunud Kaheksakümnendad* (Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2010), 83–84.

¹⁰⁰ Samas, 84.

¹⁰¹ Samas, 85–86.

¹⁰² Vappu Vabar, „Kujund Pingeväljas“, *Noorus*, 1 (1989).

¹⁰³ Samas.

seevastu kahtlustki, et need on kõigest kujundid, mille päris sisuks on kontsentreeritud annus kunstnikku vaimset isikupära.¹⁰⁴

Raoul Kurvitz nimetab Eve Kask feministiks juba 1989. aastal Draakoni galeriis toimunud isikunäituse saatetekstis, lisaks trükitakse see tekstijupp laiemale publikule ka Eesti Ekspressis: „Ta on poeedi ümber kumendavas punas ja selle taga *en jaune*, see verejanuline feminist, trepialustes, templites luurab ta oma ohvrit.“¹⁰⁵ Kurvitz jõuab samas tekstis kasutada korduvalt sõna „Naine“ (justnimelt suure tähega) ja portsu teisi seksuaalselt laetuid sõnu: tiirane, androgüün, vulvaimitatsioon, fallosemulaaz jmt. 1990. aasta suvel kirjeldab Ando Keskküla, kuidas Kask „oma lakitud küüned Euroopasse surub“, rääkides kunstniku näitusest Hamburgis.¹⁰⁶ Eve Kase tööd 1980. aastate lõpust ja 1990. aastate algusest (niinimetatud jumalannad ja tootemid) näitavad suurt mütoloogialemmust. Heie Treier räägib Kase puhul paganlikkusest, mütoloogiast, maagilistest riitustest, mis viitavad arheoloogilisele mõtlemisele, kuid teisalt ei saavat tema tööd vaadata ainult üheti, sest need on samuti tänapäevased ja erootilised.¹⁰⁷ Katrin Kivimaa räägib 1994. aastal Kase loomingu puhul jungilikust *Animus-Anima* tõlgenduse võimalikkusest.¹⁰⁸

1996. aasta Vaal galerii näituse „Blue“ kohta arvas Heie Treier, et Kask oli oma töös seksuaalsete probleemide lahkamisest loobunud ning teinud publikut peibutava dekoratiivsed pildid.¹⁰⁹ Seevastu 1998. aasta Linnagalerii näituse „29 ½“ kohta kirjutab Treier, et see on kõige puhtam essentsialistliku feminismi väljendus senises eesti kunstis.¹¹⁰ Pealkiri „29 ½“ viitab menstruaaltsüklile, mille taustal pani kunstnik galeriis välja kolmkümmend, kõik siiski vormilt-värvilt natuke erinevad, väikest esiaja viljakusjumalannadele viitavat savistatuetti, millega ühendas naiste elu ühisosa ning erisused.¹¹¹ Kask pakkus naistele positiivset samastumisvõimalust oma kehadega, täpsemalt traditsioonilisest kujutamisest väljajääva naisekeha ja selle lihalike funktsioonidega.¹¹²

1994. aasta mais rääkis Eve Kask telesaates „Elustiilid“, et oli varem arvanud, et feministid käivad ringi „võidunud teksastes“, kuid peale Saksamaal „Hammoniale 93“

¹⁰⁴ Vabar, „Kujund Pingeväljas“.

¹⁰⁵ Meeme Torp, „Meestemüüdid“, *Eesti Ekspress*, 01.12.1989.

¹⁰⁶ Ando Keskküla, „Kuidas on see võimalik?“, *Eesti Ekspress*, 27.07.1990.

¹⁰⁷ Heie Treier, „Paganlikkuse ligitõmbavus“, *Sirp*, 21.01.1993, 9.

¹⁰⁸ Katrin Kivimaa, „Kivimaa Kase-Tali-Viigi kunstist“, *Vikerkaar*, 3 (1994).

¹⁰⁹ Heie Treier, „Feeling Blue ehk nukrutsedes“, *Eesti Ekspress*, 07.07.1996.

¹¹⁰ Heie Treier, „Väikesed maajumalannad Linnagaleriis“, *Eesti Päevaleht*, 16.04.1998.

¹¹¹ Samas.

¹¹² Kivimaa, „Relevance of Gender: feminist and other practices in contemporary Estonian art“, 18.

naisfestivalil osalemist, muutus tema arvamus neist palju positiivsemaks.¹¹³ 1999. aasta intervjuus rääkis Eve Kask, kuidas ta esines esimest korda meesaktidega 1982. aastal, kuid toona ei pandud seda tähele, seevastu 1989. aasta isikunäituse järel hakkas meedia temast erootilise kunstniku müüti koostama.¹¹⁴ Esimest korda puutus Kask feminismiga kokku 1989. aastal Inglismaal, kui peale tema suust tulnud „täna on ilm muutlik nagu naine“ ähvardas üks feminist teda tappa, misjärel Kask arvas, et „feminism on ilmselt hirmus asi“.¹¹⁵ Ta polnud kunagi elanud läbi olukordi, kus ta oleks tundnud, et mehed teda ahistavad, kuid feministide tõstatatud probleemid pakkusid talle aeg-ajalt huvi.¹¹⁶

2.2. Ly Lestberg

Ly Lestberg sündis 1965. aastal Tallinnas ning lõpetas Tallinna kunstiülikooli 1990. aastal.¹¹⁷ Õpingute jooksul seadis ta koos oma kaastudengitega (Jaan Toomik, Maria-Kristiina Ulas, Mall Nukke) uue normi meesmodellidele, kes pidid nüüdsest samuti alasti poseerima.¹¹⁸ Lestberg oli varasemaid eesti kunstnikke, kelle tööd olid varjamatult erootilised.¹¹⁹ Esimese laiema tunnustuse pälvis Lestberg 1990. aasta kevadnäitusel Kunstihoones vineerlõike „Koit ja Hämarik“ eest, mis jäi silma nii Mart Kalmule¹²⁰, Heie Treierile¹²¹ kui Jüri Hainile¹²². Kunstniku enda sõnul oli tema jaoks oluline meeste ja naiste vaheline suhe, ta kujutas neid kõrvuti, pannes erilist rõhku väikestele erisustele kehahoiakutes.¹²³ Näitusele „Mütoloogiline ja allegooriline noorte kunstis“ esitas Lestberg töö „Kõik kordub“, mis oli inspireeritud nõukogulikust monumentaalskulptuurist, ja „Kõik tundub“, mille puhul toodi välja, et töö

¹¹³ „Elustiilid: Feminism“, *ERR Arhiiv*, <https://arhiiv.err.ee/vaata/elustiilid-feminism> (vaadatud 27.04.2018).

¹¹⁴ Mari Sobolev, „Mul käib kõik kampaania korras“, *Sõnumileht*, 19.06.1999, 18-19.

¹¹⁵ Samas.

¹¹⁶ Samas.

¹¹⁷ Vaal Galerii, „Ly Lestberg“, http://www.vaal.ee/est/galerii/naitus/cv/one/article_id-74 (vaadatud 07.05.2018)

¹¹⁸ Agu, „Seks ja Kitš“.

¹¹⁹ Vappu Vabar, „Armastus, teadmatus või viha“, *Eesti kunstnikud 2* (Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2000), 75.

¹²⁰ Mart Kalm, „Kirevam kui vanasti“, *Eesti Ekspress*, 27.04.1990.

¹²¹ Heie Treier, „Nii maiustajale kui ka järelemõtlejale“, *Reede*, 05.05.1990.

¹²² Jüri Hain, „Subjektiivseid muljeid objektiivsetest asjadest“, *Reede*, 11.05.1990.

¹²³ Tiina Kruus, „Ly Lestberg“, *Postimees*, 13.05.1991.

murrab eelarvamusi, kuid lisati, et see on ka perversne.¹²⁴ See näitus oli ka esimene kord, kui Lestbergi töödest rääkides mainiti feminismi.¹²⁵

Lestbergi esimene fotonäitus „Maine taevas“ toimus 1992. aasta sügisel Rae vanglas, kus olid väljas meesaktid. Tegelikult oli ta fotograafiaga tegelema juba enne graafikat, 1982. aastast alates.¹²⁶ Näituse avamisel sidus Mart Kalm näituse feminismiga: „70. aastatel hakkas levima feminism. Loomulikult ei peaks ma Ly Lestbergi feministiks. Kuid selline kunst on küll kaudne feminismi produkt. Meie, mehed peaksime olema meelitatud, et keegi ihaleb ka meid.“¹²⁷ Johannes Saar ütles seevastu, et Lestbergi ei huvita probleeme tõstatav lähenemine ja inimeste arvamus, samal ajal kui publik hakkab ähmitsedes rääkima feminismist ja selle võidukäigust eesti kunstis.¹²⁸ Kunstnik ise avaldas kahtlust, et Eesti tingimustes puudub eriline huvi taolise kunsti vastu.¹²⁹ Neid fotosid seoti veel monumentaalskulptuuriga ja keha arhitektuuriliseks objektiks muutmise katsena ning toodi paralleeliks ameerika kunstniku Robert Mapplethorpe'i fotograafia.¹³⁰ Kunstniku enda sõnul polnud ta Mapplethorpe'i töödest siiski enne fotode tegemist teadlik.¹³¹

1997. aasta mais toimunud näitus „Armastan“ tekitas meediafuroori, kuna kaks meest (Linnar Priimägi ja Tiit Klaos) poseerisid koos aktifotodel. Priimägi osaluse tõttu taandus näitus käsitlusele „Priimägi ja tema riist“.¹³² Näitus seoti kindlalt gei-temaatikaga, täpsemalt üldise ühiskondliku kapist välja tulemisega.¹³³ Harry Liivrand ja Johannes Saar viitasid aga hoopis 19. ja 20. sajandi vahetusel levinud akadeemiliste aktietüüdidega.¹³⁴ Kurioossem on aga Ants Juske öeldu: „Mingile väljatulekule oleme nüüd küll lähedal. Aga ega mina tea, mina olen Priimäega koos liitrite kaupa viina ära joonud, olen ära kukkunud ja tema pool ööbinud. Minule pole ta kätt püksi ajanud, ma pole vist tema tüüp.“¹³⁵ Kärt Hellerma sõnul tõestas see näitus, et kohalikele autoritaarsetele heteromeestele tundus, et pildid kujutasid „ilmset väljakutset meie

¹²⁴ Piret Pukk, „Mythos + logos... Ja ei mingit poliitikat“, *Päevaleht*, 21.01.1992.

¹²⁵ Peil, „Konservatiivsus kui radikaalsus“.

¹²⁶ Kruus, „Ly Lestberg“.

¹²⁷ Klein, „Meesaktid vangla seinte vahel“.

¹²⁸ Johannes Saar, „Ly Lestbergi mehed“, *Sirp*, 25.09.1992.

¹²⁹ Klein, „Meesaktid vangla seinte vahel“.

¹³⁰ Ants Juske, „Totalitaristlik – rahvuslik – erootiline“, *Hommikuleht*, 18.02.1994. Vaata ka: Linnar Priimägi, „Ly Lestberg, fotoskulptor“, *Eesti Ekspress*, 28.04.1995.

¹³¹ Kärt Hellerma, „Õiges kunstiteoses on midagi seletamatut“, *Hommikuleht*, 04.03.1995.

¹³² Mari Sobolev, „Lestberg ajab jälle armastuse-asja“, *Sõnumileht*, 15.10.1997.

¹³³ Kalev Kesküla, „Lestbergi näituse varjutab Priimäe juhtum“, *Eesti Ekspress*, 09.09.1997.

¹³⁴ Kesküla, „Lestbergi näituse varjutab Priimäe juhtum“.

¹³⁵ Samas.

meestekesksle ühiskonnale“.¹³⁶ Feministidele oleks pidanud see näitus meele järgi olema, kuna see lammutab kehtivaid sookonstruktsioone ja rikub fallilist ülimumlikkust: „Praegu aga on lihtsalt lõbus vaadata, kuidas kaks paljast meest sundimatult vanamoelisuse ja võltsmoraali üle ironiseerivad.“¹³⁷

1997. aasta oktoobris toimus Linnagaleriis näitus „Pietà“, kus ema (Aino Kalur) ja poja (Ain Talalaeu) rolli uuriti täiskasvanute perspektiivist, eriti märkimisväärne oli vanemaealise naismodelli kasutamine.¹³⁸ Näitusega viidati otseselt Neitsi Maarja ja Jeesuse kuulsale motiivile, kuid kaudselt ka freudilikule teorialle ema ja poja suhte rollist Oidipuse kompleksi tekkimisel.¹³⁹ Samuti oli vanast naisest fotode tegemine kriitika 1990. aastate Eestis levinud kujutada ainult noori ja edukaid või siis missi või modelli tüüpi naisi.¹⁴⁰ Tegemist oli alternatiivse ilu-mõiste pakkumisega ühiskonnale, kus valitsesid kosmeetika- ja reklaamitööstuse propageeritud esteetika.¹⁴¹ 1999. aastal Raatuse galeriistoimunud näitusel „Insomnia“ tegeles Lestberg aga hoopiski sootu või soomängudega hõivatud keha avastamisega.¹⁴² Näitusel olid väljas fotod androgüünsetest naissugutunnustega modellidest, homoerootilised antiikskulptuure jäljendavad portreed ning transseksuaalsust ja rahvuslust kokkusegavad grupifotod.¹⁴³ Näituse nimi „Insomnia“ viitas unetusele, rahutusele ning selle kaudu andis mõista, et Lestbergi fotod kujutavad mingit alternatiivset reaalsust, mida toonases Eestis leida polnud.¹⁴⁴ Kärt Hellerma sõnul tegeles kunstnik ka iseenda identiteedi otsimisega olukorras, kus ainult vähesed sobivad kokku meedia poolt ettekirjutatud soorollidesse.¹⁴⁵

Kuna Ly Lestberg on üks esimesi eesti kunstnikke, keda on feminismiga seostatud, siis on temalt palutud korduvalt seletada oma suhet sellega, mida ta on ka teinud. 1993. aastal ütles ta: „Ega ma täpselt ei tea, mis on feminism. Aga mulle tundub, et igal ajastul on olemas selliseid naisi, kes ei mahu raamidesse ja reeglitesse, kes vajavad natuke teistsuguseid suhteid enda ümber, kui see on harjumuspärane. Kui naine on erandlik, siis ta peaks seadma elu nii, et temaga arvestatakse.“¹⁴⁶ 1995. aastal rääkis ta oma töödest: „Oli lihtsalt aeg, mil tundsin vajadust

¹³⁶ Kärt Hellerma, „Solvatud mehed“, *Postimees*, 16.05.1997, 15.

¹³⁷ Samas..

¹³⁸ Sobolev, „Lestberg ajab jälle armastuse-asja“.

¹³⁹ Ants Juske, „Ly Lestberg ja vanaduse esteetika“, *Eesti Päevaleht*, 16.10.1997.

¹⁴⁰ Samas.

¹⁴¹ Heie Treier, „Ly Lestbergi näitusest „Pietà““, *Vikerkaar*, 12 (1997).

¹⁴² Jaan Elken, „Unes või ilmsi?“, *Eesti Ekspress*, 11.11.1999, B9.

¹⁴³ Samas.

¹⁴⁴ Samas..

¹⁴⁵ Kärt Hellerma, „Androgüüni kummaline pilk“, *Postimees*, 09.11.1999, 17.

¹⁴⁶ Kärt Hellerma, „Naiskunstniku ütlevad: Naine olla on saatanlik rõõm“, *Hommikuleht*, 14.04.1993.

ülendada meest, teda imetleda. Nüüd kiputakse sellist nähtust kohe feminismiga siduma, kui vastuseisu kehtinud monopolile: alasti naine ja mehe pilgu läbi. Vaid formaalselt võttes on nii, et kui kujutad alasti meest, siis oled feminist. Tol ajal ei tulnud mulle veel see feminismitähtsuse pähegi. Praegu ... mõne kategooria järgi ehk isegi vastan ettekujutusele feministist.“¹⁴⁷ Seal samas märkis ta ka: „Minu eelmine näitus „Õhulossid“ ei käsitlenud enam ainult mehi. Eksponeerisin muuhulgas hulgaliselt fotosid tsisternidest... Leidsin seal sama lähedust ja kiindumust, erootilisustki. Erotika tähendabki ju armastusse puutuvat – ja seda leiab kõikjal, ka asjades ning nagu looduses nii ka kunsti abstraktsuseski. Ideaalis on kunstniku kohus see välja tuua või sellele osutada.“¹⁴⁸ 1995. aastal märkis ta feministliku kunsti kohta: „Hakkan juba aru saama feminismitähtsuse tekkimise tagamaadest. Kuna see mõiste on tekkinud teises paigas ja teisel ajal, siis otsene ülekandmine meie oludesse muudab mõnegi asja absurdseks. Vastupidiselt meil valdavale arusaamale pole mõistel „feminism“ enam sellist sõjakat võitlevat tähendust. Ajalugu töötab praegu naisele soodsas suunas. Aga minul suhet feministlikku kunsti polegi... Tean vaid, et kunst on kunst.“¹⁴⁹ 1997. aastal ütles Lestberg oma kunstnikupositsiooni kohta: „Kui juba lahterdada, siis mulle endale meeldiks kõige rohkem, kui mind peetaks psühhoanalüütiliseks kunstnikuks.“¹⁵⁰

2.3. Mare Tralla

Mare Tralla sündis 1967. aastal. Ta lõpetas Tartu kunstikooli 1988. aastal ning Tallinna Kunstiülikooli maali erialal 1995. aastal. Tema esimesed tähelepanu pälvinud projektid olid *performance*'id „Kõigi pühakute öö“, „*Rebirth of Antropometries*“ ning „Illusioonide purustamisest“ 1993. aastal. 1994 osales Tralla juba Rootsisis Malmös näitusel *Baltic Jubilee*, sai preemia SKKEK-i 2. aastanäitusel „Olematu kunst“ ning korraldas oma esimese isikunäituse „Suhe“ Mustpeade Maja Galeriis. Aastatel 1994–1995 tegi ta koostöös Marko

¹⁴⁷ Tiina Veskla, „Kui hing on punane, elad ja lood rohelisega“, *Päevaleht*, 12.01.1995.

¹⁴⁸ Samas.

¹⁴⁹ Piret Räni, „Töö on dialoog hetke-muusaga“, *Eesti Aeg*, 12.04.1995.

¹⁵⁰ Ahto Reinaru, „Ly Lestberg lahendab probleeme kunsti kaudu“, *Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse arhiiv*, 09.11.1997.

Laimre ja Mari Soboleviga saatesarja „JAEI“, mis põhiliselt uuris noorte kunstitudengite elu ja vaateid.

1995. aasta on Tralla loomingus selge feministliku kunsti poole pöördumise aeg. Esimene kokkupuude feminismiga toimus 1995. aasta veebruaris, kui ta nägi VNS Matrix'i küberfeministlikku tööd Helsingis. Ta saadeti Eha Komissarovi algatusel uurima, mida soomlased räägivad feminismiga seotud teemadest, nagu pornograafia. Kunstnik nõustus koos Komissarovi ja Reet Varblasega kureerima näitust „Est.Fem“. Sellest reisist sai ta esimesed aimdused, milliseid raamatuid lugeda, kui ta feminismiga edasi tahab tegeleda.¹⁵¹ Lisaks näituse ja kataloogi koostamisele oli Tralla ka üks näitusel osalev kunstnik. Ta esitas teose „Nii me sünnitasime eesti feminismi“, kus uuris eesti naiste unistuste täitumist. Vastajaid oli nii alaealisi kui 90. eluaastates, millega kunstnik näitas eri ajastute Eesti ühiskondlike normide mõju naiste elule.¹⁵² 1995. aastal osales ta veel oma toonase poiss-sõbra Jaan Toomikuga ühisprojektiga „Con.Rel.Int“ Göteborgi Kunstimuuseumis näitusel „Wait We're Loading“. ¹⁵³ Sama aasta lõpus osales Tralla SKKEK-i 3. aastanäitusel „Biotoopia“ videoga „Mänguasi“, kus meestegelane mängib naisekujutisega, moondades naist viisidel, mis teda rahuldavad, aga samas on see „mäng“ reeglitega piiratud, mis ei luba mehel saavutada täielikku kontrolli naiskuju üle, kuid annab siiski piisavalt valikuid enese vajaduste rahuldamiseks.¹⁵⁴ Vappu Vabari arvates toimib „mäng“ ka modernistliku reaalsuse ja terminoloogia ühildamise ideoloogia vaimus, et naisi oma arusaamade järgi vormida.¹⁵⁵

Esimesed feministlikud isikunäitused toimusid 1996. aastal. „Second-hand Lovestories“ Vaal galeriis tegeles feministlike suurkujude, nagu Julia Kristeva või Guerilla Girl ¹⁵⁶ inimlikustamisega, kasutades nende nimesid, et rääkida tavalisi lugusid naiste elust ja seksuaalsusest.¹⁵⁷ Katrin Kivimaa tõlgendas näitust prantsuse feministi Luce Irigaray' mõtteist lähtuvalt, kelle sõnul tegutsevad naised igal juhul meeste poolt määratud diskursiivsetes piirides, mistõttu oleks nende isiklikud lood hoopiski paremad naiseks olemise väljundid, kui teoretiseerimine.¹⁵⁸ Heie Treieri sõnul tegeles Tralla armastuslugudes naise ühiskondliku

¹⁵¹ Van Mourik Broekman, „State of play“, 18.

¹⁵² Mare Tralla, *Estfem* (Tallinn: Vaal galerii, 1995).

¹⁵³ Katrin Kivimaa räägib sellest projektist kui kunstniku lapsepõlve lõpust. Vt Katrin Kivimaa, „Biograafia kunstis: Mare Tralla juhtum“, *Vikerkaar*, 11–12 (1996), 68.

¹⁵⁴ Mare Tralla, „Mänguasi“, *Biotoopia* (Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1996).

¹⁵⁵ Vappu Vabari, „Ennast Modernistlikult lahtiriietav naine“, *Kultuurileht*, 15.12.1995, 6.

¹⁵⁶ Guerilla Girls on 1980. aastatest tegutsenud USA feministlik kunstirühmitus, mille liikmed on jäänud anonüümseteks ning kannavad oma isikute varjamiseks gorilla maske.

¹⁵⁷ Katrin Kivimaa, „Argipäevase armastuse lõksus“, *Postimees*, 29.06.1996

¹⁵⁸ Samas.

rollimängu torpedeerimisega, vastandades tuntud akadeemikute persoonid isikliku sfääriga.¹⁵⁹ Samuti näitavad armastuslood Tralla teema-alast lugemust ning seda, millise kunstnikkonnaga ta feministliku praktika puhul eeskuju võttis. *Performance* „Kiss“ Tallinna Linnagaleriis 1996. aasta 22. augustil tegeles naiskunstniku, täpsemalt Tralla enda suhtumisega meeskriitikutesse: peeglile projitseeriti temast rääkivad kriitikud, kes said kas huulepulgase suudluse või siis visati see sama huulepulk vägivaldselt kujutise pihta, vastavalt sellele, kuidas kunstnik nende juttu parasjagu heaks või halvaks hindas.¹⁶⁰

1996. aastal asus kunstnik õppima Londonisse Westminsteri ülikooli hüpermeedia alale, kus õppis teda juba varem huvitanud küberfeministlikku tööd tegema ja mille lõpetas magistrikraadiga.¹⁶¹ Vahemikus 1996–1998 tegeles ta projektiga „her.space“ (CD-ROM), milles reflekteerib seda, kuidas kommunistlikes režiimides toimus naiste sotsialiseerimine. Kuna NSVL-is oli naine ametlikult emantsipeerunud, kuid tegelikkuses oli oma käitumisvabaduse realiseerimisel sotsiaalselt piiratud. Tralla uurib erinevate kommunistliku ideoloogia kangelaslike naisideaale, kuid lisab sellele oma lapsepõlve unistustest pärit n-ö roosa naiselikkuse.¹⁶² 1998. aastal osales ja kureeris Tralla koos Pam Skeltoniga eelnevalt mainitud näituse „Private Views“, mis tegeles briti ja eesti feministliku kunsti kontaktide loomise ja võrdlemisega. Lisaks oli ta samanimelise kataloogi toimetaja. „Private views“ rändas Eestist Ungarisse, Jugoslaaviasse ja Suurbritanniasse. Aastal 1999 toimus Tartus Sebra Galeriis isikunäitus „Istudes helgesse tulevikku“, kus Tralla pildistas naisi tualettides, maalis voodilinadele ning näitas interaktiivset videoinstallatsiooni, mille eesmärgiks oli näidata kuidas poliitilistest manipulatsioonidest on veel puutumata ainult peldik.¹⁶³ Samal aastal osales kunstnik näitusel „Interstanding 3“ n-ö kabistamiskeraga– interaktiivse pehmest silikoonist objektiga „eyeBlimp“. ¹⁶⁴ „Kaamera ümber on tõeline asjandus sekspoest, mis muidu käib meesterahva asjanduse ümber... Kui kaamerale lähened, siis see võtab sinust pildi, mis ilmub pisikesele ekraanile, mis on selle palli küljes. Ekraanil on tekst: „Kabista mind“. Naha all on lülitid, mis katsumisel hakkavad pilti moonutama ja samas toovad kuuldavale orgastilisi hääliitsusi.“¹⁶⁵ 2000. aasta video „Feltboots“ ning interaktiivne video „Sing With Me“ jätkavad

¹⁵⁹ Heie Treier, „Banaalsused ja Julmus“, *Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse arhiiv*, 1996.

¹⁶⁰ Harry Liivrand, „Kättemaks suudlustega“, *Eesti Ekspress*, 30.08.1996.

¹⁶¹ Van Mourik Broekman, „State of play“, 18, 22–25.

¹⁶² Yvonne Volkart, „Connective Identities“ *double life. Identity and transformation in contemporary art.* – (Viin, Generali Foundation, 2001), 61–63.

¹⁶³ Heie Treier, „Mare Tralla: Põltsamaa kaunitar Londonis“, *Eesti Ekspress*, 22.04.1999, B2–B3. Vaata ka: Katrin Alekand, „Istudes Helgesse tulevikku“, *Eesti Ekspress*, 22.04.1999, B3.

¹⁶⁴ Mari Sobolev, „Mare Tralla kabistamiskera“, *Sõnumileht*, 24.11.1999, 12.

¹⁶⁵ Samas.

varasemat rahvusluse teemat.¹⁶⁶ Esimene neist näitab venelaste kulul tehtud ksenofoobse külma sõja aegse nalja absurdust ning teine kasutab rahvuslikku sümbolikat (laulukaar ja „Kungla rahvas“), et luua vastupidi ettekujutus eesti kultuurist, mis on kaasaegse meedia vahendusel muutunud eemaletõukavaks paroodiaks iseendast.

Katrin Kivimaa sõnul jäi Tralla töö kriitikutele ning paljudele kunstnikele arusaamatuks, kuna valitses üldine arusaam, et naised on juba emantsipeeritud ning nõrk kunsti ja sotsiaalsuse sidususe adumine andis alust kritiseerida n-ö halba kunstilist teostust.¹⁶⁷ Teoreetilise tausta puudumine tekitas segadust feminismi ning samuti feministide suhtes, keda peeti radikaalideks ja muiduimelikuks.¹⁶⁸ Näiteks ei saadud seetõttu aru ka sõbralikust läbikäimisest kunstivälja meesesindajatega, mis toimus paralleelselt sügavalt patriarhaadikriitiliste tööde ja näituste esitamisega.¹⁶⁹ Meedia tähelepanu alla sattus noor kunstnik tänu oma ekstravagantsele riietumisstiilile ning aktiivselt kunstielu provotseerivale praktikale ja väljaütlemistele.¹⁷⁰ Mall Nukke sõnul oli toonase Tallinna Kunstiülikooli õpilaskond üldiselt provokatiivse riietumisega ning „Meedia tähelepanu saavutati juba sellega, kui sa olid teistest ilusam või sul oli rohkem mehi.“¹⁷¹ Ajakirjanduses ja laiemas avalikkuses sai kombeks nimetada teda „Ilgeks Naisterahvaks“.¹⁷² Väljendi mõtles välja egyptoloog Sergei Stadnikov.¹⁷³ Skandaaliperioodi lõpp toimus telesaates „Ars et Vita“, kus ta paljastas Harry Liivranna ning Jüri Arraku juuresolekul oma ülakeha.¹⁷⁴ Skandaalide lõpp saabus, kuna kunstnik emigreerus Suurbritanniasse. 1997. aastal oli Tralla Tallinnas konverentsil „Interstanding 2“ ning seal tegi Harry Liivrand Tralla arvates kohatu nalja, et ta tahab Mare Tralla särgi alla piiluda; kunstniku meelest oli sellise käitumise põhjuseks tema feministlik positsioon, mistõttu kriitik lubas endale üleolevat käitumist.¹⁷⁵

¹⁶⁶ Katrin Kivimaa, „Mare Tralla. Stories of a „Disgusting Girl“: küberfeministlik ja trans/natsionaalne tehnonaer“, *Eesti kunstnikud 3* (Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2007), 18–19.

¹⁶⁷ Kivimaa, „Revoltin'g 90s in Estonian Art“, 84.

¹⁶⁸ Samas.

¹⁶⁹ Liivrand, „Kättemaks suudlustega“.

¹⁷⁰ Näiteks: „„Mul on kõrini spermalõhnalisest kunstist,“ paiskab Mare „Ma mõtlen seda otseselt. Tohutult palju on sellist kunsti, mis pretendeerib, aga välja ei vea.““ Vt Lea Veelma, „Mare Tralla“, *Kroonika*, 25.09.1996.

¹⁷¹ Agu, „Seks ja Kits“.

¹⁷² Tiina Strauss, „Ilge Naisterahvas Mare Tralla tegutseb“, *Eesti Ekspress*, 05.04.1996.

¹⁷³ Sergei Stadnikovi ütles Trallale seda Kuku klubis. „Jutusaade: Mare Tralla“, ERR Arhiiv, <https://arhiiv.err.ee/vaata/jutusaade-jutusaade-mare-tralla> (vaadatud 02.14.2019)

¹⁷⁴ Saate teemaks oli tol korral skandaal kunstis. „Ars Et Vita: Skandaalid“, *ERR Arhiiv*, <https://arhiiv.err.ee/vaata/ars-et-vita-skandaalid> (vaadatud 13.03.2018).

¹⁷⁵ Mare Tralla, „T.Est.Art: A View of Estonian Feminism.“, *n.paradoxa*, 5 (November 1997), 57–65.

Tralla sõnul püüdis ta ka enne feminismiga tegelemist oma arusaama naiseksolemist riiete ja käitumisega saavutada. Ta riietus triibulistesse seelikutesse, korjas metsasaadusi ning võttis tõsiselt kodutööde tegemist, proovides samastuda „tugeva eesti naise“ kontseptsiooniga.¹⁷⁶ Selline karakter on heal juhul mütoloogiline olend, kes on konstrueeritud Lydia Koidula või „Ukuaru“ Miina ja kehastab rahvusliku kangelase troopi.¹⁷⁷ Oma CD-ROM-is „her.space“ juhatab Tralla teose osa „Heroines of Socialist Labor“ sisse väitega, et peale 1991. aastat said naised tagasi koju ning ei pidanud enam kangelannad olema, naine oli nüüdsest Barbie-nukk, keda on vägistanud konsumerismi ideoloogia ja sellele vastates hakkab ta feministiks.¹⁷⁸ Palju on räägitud küberfeministlikust iroonia ja mängu suhtest tema töödes, kus traditsioonilisi (sekundaarseid) sugutunnuseid mänglevalt dekonstrueeritakse.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Van Mourik Broekman, „State of play“, 22.

¹⁷⁷ Pilvre, „Taming the phantom of feminism in Estonia“, 62.

¹⁷⁸ Volkart, „Connective Identities“, 61–63.

¹⁷⁹ Kivimaa, „Mare Tralla. Stories of a „Disgusting Girl“: küberfeministlik ja trans/natsionaalne tehno-naer“, 19–20.

3. Kriitiline tagasivaade feministlikule kunstikirjutusele

3.1. Nõukogude pärand ning 1990. aastate algus

Eelpool esitati Reet Varblase märkus, et 1987. aasta ENE-s defineeriti feminismi naissugutunnuste esinemisena meestel. See märkus on tõene. Edaspidistes feminismiteemalistes väljaütlemistes on see aga omandanud väitelise kaalu, mis kuidagi tõestaks, et NSVL-is puudus igasugune arusaam feminismit naisõiguse mõttes. Justkui olnuks nõukogude ühiskond täielikus teadmatuses lääne feminismit. Tegelikult oli sellel sõnal rohkem definitsioone juba 1960. aastatel. 1961. aasta „Võõrsõnade leksikon“ annab feminismit kaks tähendust: „feminism (pr. *féminisme* < ld. *femina* naine), kodanlik naisliikumine; püüab saavutada naistele meestega võrdsed õigusi kapitalistliku korra tingimustes; *med.* naiselikkude kehavormide v. omaduste esinemine mehel“.¹⁸⁰ Sarnased sõnaseletused esinevad ka 1983. aasta „Võõrsõnade leksikonis“ ning 1970 aasta ENE-s. Katrin Kivimaa kirjutab artiklite kogumikus „Ülbed Üheksakümnendad“, et mõiste „sooline erinevus“ kirjeldab mitmest sugupoolte süsteemi, mis hõlmab homo-, bi, hetero, transseksuaalsust jne.¹⁸¹ Kivimaa loetelus mainitud sõnadest puudub nõukogudeaegsetest sõnaraamatutest transseksuaalsus ning sõna biseksuaalsus kirjeldab korraga kaht eri mõistet.¹⁸² 1961. aasta „Võõrsõnade leksikoni“ järgi tähendab biseksuaalsus kahe- või mõlemasugulisust. 1985. aasta ENE-s lisandub definitsioon kummalegi soole suunatud sugutungist. Transseksuaalsus nagu ta on mõistetud alates 1990. aastatest (vastassoole omaste markerite või füüsiliste tunnuste esinemine naistel või meestel) käituks seega katusmõistena neljale sõnale, mida nõukogude ajal mittebinaarse soo kirjeldamisel kasutati: biseksuaalsus, feminism, maskulinism ning transvestism. Nõukogude perioodi definitsioonid ning 1990. aastate sõnakasutus ei ole seega

¹⁸⁰ „Võõrsõnade leksikon“ (Tallinn, Eesti Riiklik Kirjastus, 1961), 167.

¹⁸¹ Katrin Kivimaa, „Soolise erinevuse tulek eesti kunsti: feministlikest suundumustest 1990. aastatel“, *Ülbed Üheksakümnendad* (Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001), 116.

¹⁸² Siinkohal mainin, et ma ei vaadanud läbi kõiki ENSV' sõnaraamatuid, niisiis ei tohiks seda väidet võtta absoluudina.

kuidagi järjepidevad, kuid see näitab, et ENSV tingimustes oli siiski võimalik (keeleliselt, mitte poliitiliselt) rääkida soospetsiifilistest teemadest rohkematel viisidel, kui naine vs. mees.

Kui eespool kirjeldati nõukogude soopoliitikat üldises plaanis süvakommunismi ajal, siis perestroika tõi NSVL-i uue sotsiaalse olukorra (seda on kirjeldanud 1991. aastal NSVL-is viibinud austraalia ajaloolane Susan Magarey). Naiste palk oli meeste omast niigi umbes kolmandiku võrra väiksem ning üldise bürokraatide arvu vähendamise ja ebaefektiivsete ettevõtete sulgemise eesmärgil lasti töökohtadelt lahti eelkõige naised, kuna laste eest hoolitsemine tegi neist „ebastabiilse töötjaskonna“, millega kaotati lisaks palgale ka muud privileegid (nt. ligipääs korterijärjekordadele või paremale toidule).¹⁸³ Eraettevõtluse tekkimisel mängisid naised väikest rolli (moodustasid 0,4% ettevõtjatest), kuna neid sooviti näha traditsioonilistemas rollides.¹⁸⁴ Võimalik oli rääkida vaesuse feminiseerumisest Nõukogude Liidus.¹⁸⁵ Samuti oli 1989. aastal valitud NSV Liidu Rahvasaadikute Kongress väikseima naiste osakaaluga (15,6%) Nõukogude Liidu ajaloos, mis ajendas Rahva Sotsiaalsete ja Majanduslike Probleemide Instituudi Souuringute Keskuse direktorit Anastasiya Posadskayat ütlema: „Perestroika on olnud naistele halb. Perestroika on meeste projekt. ... Naised on pigem olnud muutuste objektideks kui subjektideks.“¹⁸⁶ Sellise statistika järgi võib öelda, et 1980. aastate nõukogude reformipoliitika perestroika raames toimunud arengud andsid majanduslikus sfääris selge eelise meestele.

Eesti ühiskonnas saab vihjeid muutuvast seksuaalkorrast ning vastavateemalistest debattidest jälgida juba taasiseseisvumiseelsest meediast. Margit Sutrop kirjeldab (1990. aastal), kuidas rahvusliku ärkamisega on kaasnenud tagurpidi naisõiguse fenomen, mille käigus püütakse nõukogulikku suhtumist sukku muuta ning naistele seatakse käitumismalliks põhimõtte *Kinder-Kirche-Küche*.¹⁸⁷ „Seistes vastu suhtumisele, mis tegi naisest sootu töörügaja ja ustava riigikodaniku, annab tagurpidi naisõiguslus naisele tagasi vaid tema soo, soelu ja kohustused, õigusi aga mitte.“¹⁸⁸ Sutrop väidab, et selline suhtumine on ajendatud soovist luua kindlal alusel seisvat rahvast, kuid seab küsimärgi alla, kas seljuhul on vajalik tema poolt täheldatud naiste tagandamine avalikust sfäärist. Teet Veispak intervjueris samal aastal üht

¹⁸³ Susan Magarey, „'Perestroika has ben bad for women': Russia 1991“, *Dangerous Ideas: Women's Liberation – Women's Studies – Around the World* (Adelaide: University of Adelaide Press, 2014), 256.

¹⁸⁴ Samas.

¹⁸⁵ Samas.

¹⁸⁶ Samas, 257–258, 260.

¹⁸⁷ Margit Sutrop, „„Kinder-Kirche-Küche“ ehk tagurpidi naisõiguslus“, *Eesti Ekspress*, 02.03.1990.

¹⁸⁸ Samas.

homoseksuaalset meest (kirjeldatud vaid kui Erik, 23-aastane *gay (sic!)*), kelle sõnul oli viimaste aastate suhtumine homoseksuaalsusesse muutunud järsult sallimatumaks (väidetavalt oli paarkümmend aastat varem geide elu märgatavalt lihtsam) AIDS-i leviku tõttu, mida peeti eranditult homoseksuaalide haiguseks. Seetõttu pidas ta tõenäoliseks, et lähitulevikus toimub eesti homoseksuaalse kogukonna „coming out“, mille taotlus oleks võrdõiguslikkuse taotlemine ning homoseksuaalsuse dekriminaliseerimine.¹⁸⁹ 1990. aasta mais toimus Tallinnas rahvusvaheline teaduskonverents „Seksuaalsed vähemused ja ühiskond“, kus kirjeldati homoseksuaalsuse ning selle uuringute ajalugu, kritiseeriti NSVL-is levinud eksiarvamusi ning riiklikku diskrimineerimist, ja avaldati samuti arvamust, et lähitulevikus luuakse homoseksuaalsete inimeste probleemidega tegelevaid organisatsioone.¹⁹⁰

Siinkohal on autori eesmärk olnud näidata, kuidas nõukogude soopoliitika ning -diskursus lagunesid juba enne Eesti taasiseseisvumist. Kuigi arusaam, et nõukogude „soomaailm“ oli kirevam kui ainult ametlik teooria tõsis aeg-ajalt esile, siis näib, et perioode enne ja pärast Eesti taasiseseisvumist vaadatakse enamasti ikkagi ühe plokkina, mis tahes tahtmata allutab kõik eriilmelised protsessid ühe malli alla. Sellise käigu üheks eesmärgiks on seada kahtluse alla varasemas kriitikas jälgitav tendents näilikult tekitada (ilmselt tahtmatult) n-ö lõhe või katkestus nõukogude ning taasiseseisvumisjärgse perioodi vahele, mille tulemusena ignoreeritakse ühiskonnas toimunu protsessuaalsust. Tuleks kummutada väited sellest, kuidas soo ja seksuaalsuse teemad kerkisid üles alles 1990. aastate keskpaigas (neid teemasid käsitleti teiste nimede all), samas aga analüüsida, miks võis selline mulje inimestele jääda. Teise eesmärgina (mille saavutamine nõuab eraldi uurimistööd ja oleks kunstiväljast ka eemale jääv) võiks välja tuua otse sooga tegelevate laiemate ühiskondlike nähtuste ja institutsioonide ajaloolise arengu uurimise võimaluse mõlemalpool tekkinud (ideoloogilist) lõhet. Ühesõnaga „pikkade üheksakümnendate“ (ca 1985-2005) analüüsimine.

¹⁸⁹ Teet Veispak, „Ma usun, et varsti toimub coming out“, *Eesti Ekspress*, 06.04.1990.

¹⁹⁰ Tiina Jõgeda, „Homo Homini“, *Eesti Ekspress*, 08.06.1990.

3.2. Lääne feminism ning debatid taasisesiseisvunud Eestis

Vestluses Rebeka Põldsamiga, väidab Eha Komissarov (vastuseks küsimusele, milline oli 1990. aastate feministlik kunst), et kogu Ida-Euroopa vallutasid „ilged naisterahvad“, kes viisid läbi katkestuse, mis eemaldas klassikalised naisväärtused kunstist ning andis sellele uue tegutsemisvabaduse.¹⁹¹ Siinkohal peaks tulema tagasi Raili Marlingu ning Redi Koobaki seisukoha juurde sellest, kuidas eesti feministid võtsid üle läänelikud viisid rääkimaks sooprobleemidest, mis aga kohalike oludega eriti hästi ei klappinud.¹⁹² Marlingu ja Koobaki postulaat iseenda orientaliseerimisest on sisuliselt kirjeldus katkestusprotsessist eesti akadeemilises feminismis. Niisiis seisukoht taolise protsessi vabastavast mõjust ning vastupidi selle problemaatilisusest. Sellest jällegi küsimus, kas katkestuse loomine kunstipraktikas või teoreetilisel väljal on kasulik ning kas ta on tegelikult üldse võimalik?

Prantsuse filosoof Bruno Latour kirjeldab oma krestomaatilises teoses „Me pole kunagi olnud modernsed“, kuidas modernistlik mõtteraam on loonud teaduste kaudu eristuse looduse ning ühiskonna vahele. Loodus muutub seetõttu igavikuliseks ning toimib oma loogika järgi ning ühiskond on inimeste ehk vabade isiksuste konstruktsioon. Samal ajal on inimene looduse kroon ning inimest juhivad muutmatud reeglid. Taoline vastuolu lubab korraga konstrueerida nii loodust kui ühiskonda ning vastupidi selgitada *status quo* paratamatust, vastvalt vajadusele muidugi.¹⁹³ Ta analüüsib oma hüpoteesist lähtuvalt ka revolutsioonilisi katkestusi modernistlikus mõtteraamist. Modernistlik teadus käitub faktide suhtes nagu avastaks ta need eimillestki – nad on looduse seaduspärade vaatlemine, mitte teadustöö protsessi tulemus. Kuna faktid on looduse seaduspärade (ehk transtsendentaalse materiaalsuse) esinemine, mille esmane vaatlemine loob uue ajaarvamise (ehk katkestuse lineaarsesse ajavoolu), siis vajuvad kõik varasemad teaduspraktikad unustusse ning neid peetakse n-ö pimedada tõe-eelse aja eksiarvamusteks. Põhirõhk on siin muidugi aja suhtel reaalsusesse, kuna lihtne sündmuste järjepidev möödumine muutub katkestuste jadaks, kus tekkinud (või tekitatud) (teadus)ajaloolistele perioodidele omistatakse kvalitatiivne väärtus. Poliitilised revolutsioonid käituvad Latouri sõnul sama malli järgi. Ühiskondliku korra muutudes omistatakse uuele

¹⁹¹ Eha Komissarov ja Rebeka Põldsam, „Anu Põdrast ja feministidest“, *Kunst.ee*, 2017/1, 33.

¹⁹² Marling, Koobak, „Intersections of feminisms and Neoliberalism: Post-State-Socialist Estonia in a Transnational Feminist Framework“, 8–9.

¹⁹³ Latour, 29–32.

režiimile või kombestikule väärtus, mis on kvalitatiivselt erinev vanast. „Uus“ ühiskond on seega „vanast“ eristatud läbi katkestuse, millele eelneva aja tõesed ja arusaamad devalveeruvad.¹⁹⁴

Nagu eelmises alapeatükis viidati, siis võib 1990. aastate Eestis näha taolist katkestust taasiseseisvumiseelse ajaga. Ilmselt on äärmiselt ebamoraalne väita, et üheksakümnendate Eesti oleks pidanud jätkama nõukogude äärmiselt repressiivset suhet ühiskonnaga. Isegi kui feministlikult seisukohalt oli ka „uus“ ühiskond murettekitavalt patriarhaalne, siis tuleb nõustuda Hasso Krulli väitega, et see oli märkimisväärselt leebem nõukogude patriarhaadist.¹⁹⁵ Probleem feministlike positsioonidega seisneb aga muus. Nimelt viisis, kuidas taasiseseisvunud Eestit käsitleti eranditult postsotsialistliku siirderiigina, mis polnud enam ENSV ühiskond, kuid polnud veel ka läänelik eesti ühiskond ning kogu tema olemus seisnes n-ö ümberõppes. Kuigi ka siinkirjutaja propageerib protsessuaalset maailmakirjeldust, mida siirderiik justkui pakuks, siis tegelikult on need erinevat tüüpi protsessid. Siirderiiklik mõtlemisviis postuleerib, et tema protsess on ajutine ja kindla sihiga, milleni jõudes siirderiiklus devalveerub. Seega on selline protsess enesepoolselt ettemääratud „eksiarvamuste“ perioodiks. Niisugune maailmavaade ignoreerib aga üpris selgelt noid reaalseid positsioone, mis on kujundanud inimeste ning tervete ühiskondade seisukohti ning delegeerib need eksimuste valda, millest tulevikus üle saadakse.

Siirderiikliku maailmavaate puhul on ka oht avangardistlikus formaadis eliidi tekkimiseks (vahet pole kas nad ennast sellisena tunnistavad või mitte), mis justkui juba omaks teadmisi tulevases korrast (milline iganes see ka pole) ning soovib neid ühiskonnas levitada. Kuigi viimane väide kõlab vandenõuteooria moodi, siis paistab, et feminismi esilekerkimisel eesti kultuuris 1990. aastatel toimus taoline sündmus, mille käigus tekkisid ka fraktsioonid kohaliku intelligentsi hulgas, mis pooldasid või eitasid feminismi õigust mõjutada kohaliku sotsiaaldiskursust. Teadustööväliselt jõudis feminism laiema üldsuseni läbi kohaliku kunstivälja ning seetõttu on oluline silmas pidada, et avangardistliku suhtumisega ideede levitamisse võidi kunstnike interpreteerida feministlikuna nii taolise maailmavaate propageerijate kui sellele vastandujate poolt. Samal ajal kiputi kunstnike endi väljautlemisi feminismi suhtes ignoreerima, mida illustreerivad 2. peatükis esitatud kriitikute ning kunstnike vastakad väljautlemised nende praktika feministlikust suunitlusest. Seda illustreerib näiteks Mare Tralla väide, et „Est.Fem“ näitusel osalesid paljud ainult soovist publiku poolt nähtud

¹⁹⁴ Latour, 70–72.

¹⁹⁵ Krull, „Feminism ja Eesti kogukond“.

saada, mitte feministlikest kaalutlustest.¹⁹⁶ Samuti Ene-Liis Semperi väide, et ta osales 1998. aastal näitusel „Private Views“ ainult sooviga saada näidatud rahvusvaheliselt, kuigi ta ise feministe toona ei sallinud.¹⁹⁷ Puutudes kokku taoliste vastuoludega, tekib küsimus, kas eesti feministlik kunst 1990. aastatel ei ole suures osas mitte väljamõeldis?

Vastamaks tekkinud küsimusele, tuleb kõigepealt vaadata, miks oli feministidel üleüldse nii suur huvi kohaliku kunstiskeene vastu. Esimene seletus on kindlasti, et mitmed tuntud feministlike seisukohtade väljendajad olid juba seotud kunstiväljaga – nad olid kunstnikud või kunstiteadlased/-kriitikud. Näiteks Katrin Kivimaa, Mare Tralla, Heie Treier, Mari Sobolev (Mari Kartau) ja teised. Teiseks võib välja tuua, et kunstil oli perestroikast kuni 1990. aastate teise pooleni märksa mõjukam positsioon avalikus kultuuri ja poliitika diskursuses, kui tal on praegu. Üldkäibel on väide, et üheksakümnendatel kirjutati ajalehtedes kunstit rohkem kui spordist. Kolmandaks nähti feministliku kunsti tegemise kaudu võimalust integreeruda lääne kunstidiskursuse ja -majandusega.¹⁹⁸ Neljas (ning kõige huvitavam) seletus sellisele asjade käigule on feministlikust teooriast mõjutatud esteetiliste kujundite olemasolu kohalike kunstnike töödes juba enne feministliku diskursuse saabumist ja omaks võtmist. Katrin Kivimaa sõnul võib hilisnõukogude avangardistlikkust kunstit leida viiteid lääne sooliste hierarhiate analüüsist.¹⁹⁹ Põhimõtteliselt seisneb väide selles, et feministlikest teooriatest mõjutatud teosed jõudsid visuaalsel kujul ka nõukogude kunstnikeni, kuid nad olid lahutatud sellega kaasaskäivast teooriast. Niisiis võis 1990. aastatel lääne feministliku teooriaga opereerides olla lihtne näha kunstnike töödes vastavat esteetikat ning selle põhjal eeldada ka vastavaid hoiakuid, kuigi nad ise polnudki tihti oma töid selles valguses ette kujutanud. Need neli seletust, miks eesti feminism 1990. aastatel oli nõnda tihedalt seotud kunstiväljaga, näitavad, et ühelt poolt oli feministliku kunstidiskursuse alged ning otsesed praktikud olemas juba eri kunstivoolude juures ning teisalt oli feministidel aktivistlik huvi omi seisukohti levitada.

Feminismi kandakinnitamine Eestis (ja eesti kunstis) on seega keeruline protsess – osaliselt meelevaldne ning osaliselt reaalistest alustest tõukuv. Sajandivahetuseks oli vähemalt akadeemiline feminism ennast institutsionaalselt kinnitanud, kuid samal jäid erinevad

¹⁹⁶ Tralla, „T.Est.Art: A View of Estonian Feminism.“, 61.

¹⁹⁷ Vestlusest Eha Komissarovi, Liina Siibi ning Ene-Liis Semperi vahel, mis toimus KUMU näituse „Salatoimikud [Üheksakümnendate kartoteek]“ publikuprogrammi raames (07.02.2019).

¹⁹⁸ Van Mourik Broekman, „State of play“, 18.

¹⁹⁹ Katrin Kivimaa, „Naisakt nõukogude perioodi kunstis. Varjatud erootika, politiseeritud žest, profefeministlik kujund?“, *Ariadne Lõng*, 2010 1/2, 26–27.

sookriitilised seisukohad kunstiväljal perifeerseteks. 2000. aastal hakkas ilmuma Eesti Naisuurimus- ja Teabe keskuse (ENUT) ajakiri Ariadne Lõng, kuid kunstiväljal (ja argiaktivismis) olulisi muutusi ei toimunud. Võib isegi öelda, et läks veel umbes kümnekond aastat, enne kui feministlik (ja muu sookriitiline) aktivism ja kunst hakkasid ühiskonnas laiemat kõlapinda saavutama. Seda illustreerib Eha Komissarovi väide, et Jaanus Samma põhjustas oma seeriaga „Basseinid“ „põhimõttelise, sirgeseljalise geikunsti formaadi“ toomise Eestisse 2005.–2006. aastal.²⁰⁰ Nagu ülalpool näha oli, siis väitis Komissarov juba 1995. aastal, et seksuaalvähemuste kunst on Eestisse jõudnud. Suuremal määral näitab seda aga Anna-Stina Treumundi, kes oli kohalikus feministlikus diskursuses pettunud, kunstiaktivism. Samuti on näha, et viimase kümnekonna aasta jooksul on feministlik sookriitika hakanud tasapisi asenduma kväärteooriaga (*queer*-teooria), mis annab tunnistust tunnetatavatest piirangutes, mida varasemad teoreetilised käsitlused pakuvad.²⁰¹ Järgnevalt püütaksegi seletada, miks 1990. aastate feministlik kunstidiskursus ei saavutanud kunstiväljal ja ühiskonnas suuremat mõju, kuigi eelnevais peatükkides kirjutatu näitab, et vastavatest teemadest räägiti/kirjutati palju. Seletada pettumust, mille tõttu on hilisemad kunstipraktikad püüdnud end kehtestada sisuliselt nullist ning vägagi teistsuguste meetmetega.

Eelnevalt kirjeldati, kuidas 1990. aastate feministid ei suhestunud kohalike probleemidega, kuna toetusid liigselt lääne teooriatele ja institutsioonidele. Siinkohal oleks seega sobilik kirjeldada ka probleeme, mis olid olemas lääne feminismis endas ning miks kombineeritult 1990. aastate Eesti oludega ei suutnud need pakkuda emantsipatiivseid võimalusi. Tolleks ajaks oli feminismi jõuline ilmumine juba raugenud, mille põhjusteks olid nii reaalsed saavutused naisõiguste juurdevõitmisel kui vastuolud feministide endi ridades. Suurimaks vastuoluks 1980. aastatel olid debatilised pornograafia levikust (nn pornosõjad), mistõttu osad feministid läänes leidsid end sisuliselt liitlastena paljude paremkonservatiivsete gruppidega.²⁰² Samuti tuleb välja tuua, et need neokonservatiivsed institutsioonid olid enda poliitiliste eesmärkide saavutamiseks oma retoorikasse feministlikke argumente integreerinud (nii Afganistani kui Iraagi sõdade puhul põhjendati sissetungi vajadust muuhulgas naistele õiguste toomise egiidi all).²⁰³ Ühesõnaga oli lääne naissõiguslus Eestisse saabununa juba etableerunud mõtteväljal, mis sisuliselt polnud vastuolus ülejäänud neoliberaalsete väärtustega,

²⁰⁰ „Meie Aja Kunst: Jaanus Samma“, *ERR Arhiiv*, <https://arhiiv.err.ee/vaata/meie-aja-kunst-jaanus-samma> (vaadatud 04.05.2019).

²⁰¹ Katrin Kivimaa, „Feministlikud näitused ja kuraatoripraktika Balti riikides“, *Ariadne Lõng*, 2014 ½, 27.

²⁰² Power, 45.

²⁰³ Samas, 11.

mida postsotsialistlikus Eestis rakendati. See ei tähenda, et kohalikud feministid poleks olnud ühiskonna suhtes kriitilised, vaid seda, et nende endi positsioon oli osa nähtusest, mille vastu nad astusid.

Kuigi sootemaatika ümbermõtestamine oli ametlike ideoloogiatega klappiv (nii nõukogude kui iseseisval ajal) ei päästnud see feministe ja teisi skandaalidest ja muust. Samas on selgelt näha, et kummagi ühiskondliku korralduse terminoloogia rakendus sisuliselt vaid raamistikuna, mis mudeldas reaalsust, kuid ei olnud võimeline seda terviklikult hoomama. Reaalsuse all pole siin mõeldud mingit essentsialistlikku arusaama sugude vahekorra, vaid elanikkonna seas valdavalt iseenesestmõistetavatena aksepteeritud tõekspidamisi, mille abiga interpreteeritakse enda eksistentsi. Judith Butleri järgi legitimeeritakse sugu sooliste toimingute kaudu. Sugu on seega midagi, mida pole olemas enne, kui seda ei registreerita läbi toimingute, mida tajutakse soolistena soolisena tajutud kehal.²⁰⁴ Taoliselt sookorda interpreteerides muutub 1990. aastate eesti feministide strateegia mõistetavamaks. Feminism mõistetuna liikumisena, mis soovib saavutada üksikisikute võrdsust ühiskonnas läbi soohierarhiate kukutamise, peab igal juhul kuidagi ennast kehtestama. Üheksakümnendate eesti kunstiväli oli seega igati loogiline koht, kust alustada feministlikku sootsiumi ümberkorraldamise protsessi – kunst kui autoriteetsete institutsioonide süsteem, millel olid kontakid välismaaga ning mida laialdaselt toonases meedias kajastati. Feministlik kunst oleks seega pidanud olema politiseeritud. Nagu ülevalpool kirjeldati, siis taoline avangardistliku eliidi feminismi rüppe mobiliseerimine siiski ei toimunud ning tänaseks on kasutusel hoopis teistsugused strateegiad (nimelt rohujuuretasandil toetuse kogumine, mitte väiksearvulise kunstikogukonnale toetumine).

Mare Tralla kohta käivas alapeatükis nimetatud ironiseerivat hoiakut võib laiendada kogu tema politiseeritud feministlikule kunstnikupositsioonile. 1990. aastate esimesel poolel Eestis populaarseks saanud nn nukk-naise idealiseerimine meedias ja Tralla paroodia sellisest olendist mitte ainult oma töö kaudu, vaid ka tema persoon ja käitumine näitab otsust loobuda talle sotsiaalselt mõistetud positsioonist. Samas ei asu ta kunagi ka n-ö vastaspoolele ehk ei seo end meheline stereotüüpidega. Imiteerides aktsepteeritud naiselikkust, kuid selleks lõpuni saamata, näitab Tralla, kuidas bioloogilisele soole vastama määratud sotsiaalne sugu on samavõrd enesele omistatud, kui tema individuaalne rõivaste, meigi jne abil toimuv enesemääratlemine.²⁰⁵ Kõik sooidentiteedid on inimeste poolt omistatud, ses mõttes, et identiteet on alati kuidagi konstrueeritud ning meelevaldselt bioloogilise soo külge seotud.

²⁰⁴ Butler, 140.

²⁰⁵ Samas, 136–138.

Lihtsa näitena oli sadakond aastat tagasi valimisõigus ja pükste kandmine seotud meeste identiteediga, kuid mitte naiste omaga. Alternatiivne sooidentiteet, nagu *drag*, on sama elujõuline ning (ir)reaalne kui normatiivnegi ning näitab omakorda, et kõige levinumadki arusaamad soost ning sellest tulenevast seksuaalsusest on protsessid, mida on võimalik tajumuslike vahenditega muuta.²⁰⁶ Ilge Naisterahvas Mare Tralla rõhutab enda imago ehitamise kaudu omas ajas aktsepteeritud normatiivse naisekuju suhtelisust ning asendatavust.

Tralla on selgelt eristuv nii Lestbergist kui Kaskist ja teistestki nimetatud kunstnikest, keda seoti feminismiga. Lihtsal põhjusel, et ta nõustus end feministiks nimetama. Samal ajal jäi enamik kunstnikke apoliitilisteks ning nende seos feministliku kunstiga varieerus esteetiliste vormivõtete abil tunnustuse avaldamise ning sotsiaaldokumentalistika vahele. Kuid paljud neist on seotud feminismiga läbi kriitikute ja näitusepõhiste määratluste. Enamik 1990. aastate feministlikust kunstist on seega kureeritud interpretatsioon nende tööde rakenduspotentsiaalset ühiskondlike muutuste katalüsaatoritena. Rakendamist takistasid aga siirderiiklik ennastnulliv mõtteviis, kasutatud feminismide samasus postsotsialistliku Eesti poliitikatega ning liigselt kultuurieliitidele toetuv strateegia. Samuti kunsti ühiskondliku staatuse vähenemise algus kümnendi lõpuaastatel.

²⁰⁶ Butler, 136–138.

Kokkuvõte

1990. aastate Eesti kunstivälja ning feministlike kultuurisuunitluste vaheline suhe oli problemaatiline ja raskesti piiritletav. Võimatu on öelda, et feminismil ja feministidel puudus igasugune kaal ühiskondlikes debattides ning kunstikäsitlustes, samas on nende mõjude täpne kaardistamine keeruline. Teema kriitilisel vaatlemisel tekivad küsimused, kuidas võtta arvesse 1980. aastate lõpust kuni 21. sajandi esimeste aastateni toimunud suuri muutusi ühiskonnas. Kas vaadelda postkommunistliku ajastu kultuurilist situatsiooni totaalselt uue algusena, milles kõik vana visatakse üle parda või tuleks revolutsioonilised sündmused liita juba toimivatele ühiskondlikele mudelitele? Selles töös on eelistatud teist lähenemist ning selle põhjal vaadeldud feministlikku diskursust kohalikul kunstiväljal teatud mõttes loomuliku, kuigi mitte ainuvõimaliku, jätkuna varem toimunud aruteludele ja praktikatele soorollide teemal. Niisiis on antud töös vaadeldud 1990. aastate feministlikku kunstidiskursust Eestis korruga nii varasemate hoiakute edasikandjana kui uute mõtlemisviiside genereerijana.

Sotsiaalseid olusid üheksakümnendatel iseloomustavad majanduslikud ümberkorraldused ning muutused ideoloogias. Nõukogude perioodi naisideaal asendatakse uuega. NSVL propageeris naisekuju, kes töötas täiskohaga kommunistliku süsteemi ülesehitamise jaoks, aga jätkas samas kõiki kodanliku koduperenaise ülesandeid. Üheksakümnendate naisideaaliks oli pigem isiklikule arengule keskendunud naine. See sobis hästi perioodi neoliberaalse üksikisikule keskenduva maailmavaatega, kuid sisuliselt ignoreeris spetsiifiliselt naisi puudutavaid ühiskondlikke probleeme, nagu argiseksism või naiskehade objektifitseerimine või meestele võimaldatud eelised tööturul ja poliitikas.

Nõukogude kommunistlikult mudelilt neoliberaalse kapitalismi omale üleminekuga samaaegselt tekkis ka kriitika soolise ja seksuaalsusepõhise diskrimineerimise pihta. Perestroika-eelse ühiskonna sugudevaheline võrdsus oli väidetavalt väga kõrge, mis lubas nii meestel kui naistel pääseda paljudele eriilmeliste sotsiaalsetele positsioonidele. Muidugi nullisid politseiirigi muud poliitilised hoiakud sellised võimalused siuliselt ära. Nõukogude süsteemi lagunemisel said aga emantsipatsiooni vilju esmajärjekorras nautida mehed. (Proto)feministlikud vaated ja liikumised tekkisid seega vastena kohalikele probleemidele ning asusid infosulust pääsenuna suhestuma pikema traditsiooniga lääne feministliku teooriaga. Kuna paljud kohalikud feministid olid seotud kunstiväljaga, millel olid aktiivsed kontaktid

välismaailmaga, mõningane rahastus ja infrastruktuur ning väga oluliselt suur meediahuvi, siis koondus feminism kunstiväljale.

Kunstielluse sisenemisel olid aga omad probleemid. Suhteliselt väiksearvulisele ja avangardistlikult meelestatud kunstikogukonnale toetumine võis tekitada ka teatud võõristuse ülejäänud ühiskonnaga ning tekitas ohu, et valdkonnasisesed probleemid pidurdavad feminismi laiemate ühiskondlike taotluste realiseerimist. Arusaam soost ja seksuaalsusest kui kunstilise väljenduse ühest eeldusest polnud levinud ning eelistati modernistlikku isikugeeniuse vaadet kunstnike loomingule. Samuti seoti paljud esteetilised valikud, mida erinevad kunstnikud rakendasid, feminismiga, kuigi nad ise end sellega eriti ei seostanud. Feminismi või LGBTQ teemadega tegelevad töid, kunstnikke ja näitusi nähti tihti ka skandaalsetena, mis kahjustas selliste maailmavaadete mainet.

Eve Kask tuli kunstimaailma 1980. aastatel uue ekspressiivsuse egiidi all. Ta puutus feminismiga kokku juba 1989. aastal ning samal aastal sidus Raoul Kurvitz tema loometöö nimetatud mõistega. Alates sellest ajast seoti Kase loomingut pidevalt feminismiga ning teda kutsuti feministlikele näitustele, debattidele jne. Tema töö n-ö seksualiseeriti meedia poolt ning seoti feminismiga juba enne seda, kui kunstnik ise ennast konkreetse teooriaga suhestada püüdis.

Ly Lestberg oli esimesi kunstnikke, kes 1980. aastatel meesakti kujutama hakkas. Lestbergi tööd seostati algusest peale erootilisusega, mida ta ka taotles. Nii seoti ka tema 1992. aasta näitus „Maine Taevas“ koheselt feminismiga, kuigi kunstnik ise kahtles sellise määratluse adekvaatsuses. Lestbergi seoti feminismiga läbi 1990. aastate ning 1997. aastal ka homoseksualismi teemadega. Samal ajal on kunstnik intervjuudes korduvalt öelnud, et ta ei soovinud ennast nende teooriatega siduda ja eelistas tegeleda kunstis esteetika ja erootikaga. Lestbergi enda positsioonile vaatamata pakkus tema looming kriitikutele võimaluse tõstatada küsimus feminismist ja pidada debatte feministlikust kunstist. Ennast feminismiga sidumata muutus Lestberg siiski feministliku diskursuse katalüsaatoriks.

Mare Tralla huvi naiseks olemise probleemidest juba varakult, väljendades seda esialgu pigem isiklikus elus. 1995. aastast alates hakkas ta aga seoses näituse „Est.Fem“ korraldamisega tegelema feministliku kunstiga. Samal aastal hakkas ta ka oma loomingus otseselt Feminismiga tegelema. Tralla tegutses põhiliselt uue meediaga ning suhestus eriti küberfeministliku kunstiga. 1996. aasta oli Tralla jaoks väga produktiivne, kuna tal toimus mitu isiknäitust ning temast sai skandaalne isik, kellest meedia hea meelega kirjutas. Tralla looming

suhetus selgelt lääne feministliku teooriaga ning oli meelega provokatiivne, et kritiseerida kohalikku patriarhaalset kunstivälja. Ta sai tuntuks kui Ilge Naisterahvas, põhiliselt tänu toonastes oludes šokeeriva kunstitöö tegemise ja oma ebanaiseliku imago pärast. Tralla on tähtis ka kui feministlike kunstinäituste organisaator. Samuti pakkus Tralla töö parimat võimalust kirjutada sisukat feministlikku kriitikat ja teooriat kunstiväljal. Erinevalt Kase ja Lestbergi loomingust oli Trallal mõju, mis ärritas mitmeid kohaliku kunstivälja tegelasi, kes reageerisid selgelt antifeministlikus joones.

On selge, et feminismi jõudmine Eesti kunstiväljale polnud otsene laen läänest. See oli kohalike naisõiguslaste poolt algatatud protsess, mille käigus feminismi põhirõhk Eestis langes kunstikogukonnale. Nõukogude soo- ja kunstidiskursused hakkasid lagunema ja uued tekkima juba enne Eesti taasiseseisvumist ning pigem polnud nad ka varasemalt kuigi ühtselt defineeritav nähtus. 1990. aastaid ei tohiks seega vaadelda katkestusjärgse postsotsialistliku keskkonnana, vaid varasemate nähtuste loomuliku jätkuna uutes oludes. Feminismi saabumine kunstiväljale lasi sel purskuda avalikku ellu, kuid allutas selle samaaegselt kehtivatele kunstidiskursustele, mistõttu muutus feministlik mõtlemine kunstiliseks valikuks. Paljud kunstnikud ja kriitikud sidusid eriilmelisi nähtusi feminismiga suhteliselt arbitraarselt. Kokkuvõtlikult tuleb öelda, et Eesti feminism saabus kunstiväljale lootuses saavutada suuremat ühiskondlikku kaalu, kuid langes kunstielu sisevõitluste ja kaasaegse kunsti ühiskondliku staatuse vähenemise tõttu.

Kasutatud kirjandus

- Agu**, Marika, „Seks ja kits“, *Eesti Ekspress*, 16.08.2017.
- Alekand**, Katrin, „Istudes Helgesse tulevikku“, *Eesti Ekspress*, 22.04.1999, B3.
- Alla**, Hendrik, „Tramm nimega IHU“ suundus hüperruumi“, *Postimees*, 01.12.1993.
- Butler**, Judith, „Gender Trouble“, (New York, London: Routledge, 1990).
- Elken**, Jaan, „Unes või ilmsi?“, *Eesti Ekspress*, 11.11.1999, B9.
- Hain**, Jüri, „Subjektivseid muljeid objektiivsetest asjadest“, *Reede*, 11.05.1990.
- Hellerma**, Kärt, „Naiskunstniku ütlevad: Naine olla on saatanlik rõõm“, *Hommikuleht*, 14.04.1993.
- Hellerma**, Kärt, „Õiges kunstiteoses on midagi seletamatut“, *Hommikuleht*, 04.03.1995.
- Hellerma**, Kärt, „Solvatud mehed“, *Postimees*, 16.05.1997, 15.
- Hellerma**, Kärt, „Androgüüni kummaline pilk“, *Postimees*, 09.11.1999, 17.
- Juske**, Ants, „Totalitaristlik – rahvuslik – erootiline“, *Hommikuleht*, 18.02.1994.
- Juske**, Ants, „Ly Lestberg ja vanaduse esteetika“, *Eesti Päevaleht*, 16.10.1997.
- Jõgeda**, Tiina, „Homo Homini“, *Eesti Ekspress*, 08.06.1990.
- Kalm**, Mart, „Kirevam kui vanasti“, *Eesti Ekspress*, 27.04.1990.
- Keskküla**, Ando, „Kuidas on see võimalik?“, *Eesti Ekspress*, 27.07.1990.
- Keskküla**, Kalev, „Lestbergi näituse varjutab Priimäe juhtum“, *Eesti Ekspress*, 09.09.1997.
- Kivimaa**, Katrin, „Kivimaa Kase-Tali-Viigi kunstist“, *Vikerkaar*, 3 (1994).
- Kivimaa**, Katrin, „Nad kõik räägivad naisest....“, *Kultuurileht*, 01.09.1995.
- Kivimaa**, Katrin, „Argipäevase armastuse lõksus“, *Postimees*, 29.06.1996
- Kivimaa**, Katrin, „Biograafia kunstis: Mare Tralla juhtum“, *Vikerkaar*, 11–12 (1996), 68–70.

Kivimaa, Katrin, „Revolting 90s in Estonian Art“, *Private Views. Spaces and Gender in Contemporary Art from Britain & Estonia* (London: Women’s Art Library, 2000).

Kivimaa, Katrin, „Relevance of Gender: feminist and other practices in contemporary Estonian art“, *Mare Articum*, 1 (2001).

Kivimaa, Katrin, „Rahvariietes tüdrukud ja teised tegelased: Rahvusliku ja soolise identiteedi ristumisi „üleminekuaja“ eesti kunstis“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 3 (4) (2003).

Kivimaa, Katrin, „Mare Tralla. Stories of a „Disgusting Girl“: küberfeministlik ja trans/natsionaalne tehno-naer“, *Eesti kunstnikud 3* (Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2007).

Kivimaa, Katrin, „Kunstiteadus ja visuaalkultuuri uurimus sooperspektiivist“, *Sissejuhatus soouuringutesse* (Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2011),18–34.

Kivimaa, Katrin, „Naisakt nõukogude perioodi kunstis. Varjatud erootika, politiseeritud žest, profefeministlik kujund?“, *Ariadne Lõng*, 2010 1/2, 26-41.

Kivimaa, Katrin, „Feministlikud näitused ja kuraatoripraktika Balti riikides“, *Ariadne Lõng*, 2014 ½, 26-41.

Klein, Kaidi, „Meesaktid vangla seinte vahel“, *Päevaleht*, 08.09.1992.

Komissarov, Eha, *Estfem* (Tallinn: Vaal galerii, 1995).

Komissarov, Eha, **Põldsam**, Rebeka, „Anu Põdrast ja feministidest“, *Kunst.ee*, 2017/1.

Koobak, Redi, *Whirling Stories: Postsocialist Feminist Imaginaries and the Visual Arts*. Doktoritöö (Linköping: Linköpings universitet, 2013).

Krull, Hasso, „Feminism ja Eesti kogukond“, *Est.Fem* (Tallinn: Vaal galerii, 1995).

Kruus, Tiina, „Ly Lestberg“, *Postimees*, 13.05.1991.

Kulbok-Lattik, Egge, „Eesti kultuuripoliitika ajaloolisest periodiseerimisest“, *Acta Historica Talliensia* (Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2008), 120-144.

Kurvitz, Raoul, „„Persona“: inimene lõksus“, *Eesti Ekspress*, 05.08.1997.

Laanemets, Mari, „Valie EXPORT Society: Streik, ei ole horoskoop“, *Eesti kunstnikud 3* (Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2007).

Latour, Bruno, „We Have Never Been Modern“ (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993).

Liivrand, Harry, „Kättemaks suudlustega“, *Eesti Ekspress*, 30.08.1996.

Magarey, Susan, „’Perestroika has ben bad for women’: Russia 1991“, *Dangerous Ideas: Women’s Liberation – Women’s Studies – Around the World* (Adelaide: University of Adelaide Press, 2014).

Marling, Raili, „The Intimidating Other: feminist Critical Discourse Analysis of the Representation of Feminism in Estonian Print media“, *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, Vol. 18, No. 1 (March 2010), 7–19.

Marling, Raili, **Koobak**, Redi, „Intersections of feminisms and Neoliberalism: Post-State-Socialist Estonia in a Transnational Feminist Framework“, *Frontiers: A Journal of Women Studies / vol. 38, no.3* (University of Utah: University of Nebraska Press, 2017), 1–21.

Peil, Mirjam, „Konservatiivsus kui radikaalsus“, *Sirp*, 24.01.1992.

Pilvre, Barbi, „Taming the phantom of feminism in Estonia“ *Private Views. Spaces and Gender in Contemporary Art from Britain & Estonia* (London: Women’s Art Library, 2000).

Power, Nina, „One Dimensional Woman“ (Winchester UK, Washington USA: 0 books, 2009).

Priimägi, Linnar, „Coming In – Coming Out: Sallivus ja seksuaalne subkultuur tänases Eestis“, *Sallivus* (Tallinn: Avatud Eesti Fond, 1997), 122–134.

Pukk, Piret, „Mythos + logos... Ja ei mingit poliitikat“, *Päevaleht*, 21.01.1992.

Reinaru, Ahto, „Ly Lestberg lahendab probleeme kunsti kaudu“, Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse arhiiv, 09.11.1997.

Räni, Piret, „Töö on dialoog hetke-muusaga“, *Eesti Aeg*, 12.04.1995.

Saar, Johannes, „Ly Lestbergi mehed“, *Sirp*, 25.09.1992.

Semper, Ene-Liis, „Mutant à la carte“, *Biotoopia* (Tallinn, Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1996).

Sharp, Joanne P. „Women, nationalism and citizenship in Post-Communist Europe“, *Private Views. Spaces and Gender in Contemporary Art from Britain & Estonia* (London: Women’s Art Library, 2000).

Soans, Hanno, „Mark Raidpere: Autoportreede nihkuv fookus, küsimusteks dubleeritud vastused...“, *Eesti kunstnikud 3* (Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2007).

Sobolev, Mari, „Lestberg ajab jälle armastuse-asja“, *Sõnumileht*, 15.10.1997.

Sobolev, Mari, „Mul käib kõik kampaania korras“, *Sõnumileht*, 19.06.1999, 18-19.

Sobolev, Mari, „Mare Tralla kabistamiskera“, *Sõnumileht*, 24.11.1999, 12.

Strauss, Tiina, „Ilge Naisterahvas Mare Tralla tegutseb“, *Eesti Ekspress*, 05.04.1996.

Sutrop, Margit, „„Kinder-Kirche-Küche“ ehk tagurpidi naisõiguslus“, *Eesti Ekspress*, 02.03.1990.

Taidre, Elnara, „Kiwa: Kiwanalüüs“, *Eesti kunstnikud 3* (Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2007).

Thurlow, Vappu, „Lövi seljas tulevikku“, *Kadunud Kaheksakümnendad* (Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2010).

Torp, Meeme, „Meestemüüdid“, *Eesti Ekspress*, 01.12.1989.

Tralla, Mare, *Estfem* (Tallinn: Vaal galerii, 1995).

Tralla, Mare, „Mänguasi“, *Biotoopia* (Tallinn, Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1996).

Tralla, Mare, „T.Est.Art: A View of Estonian Feminism.“, *n.paradoxa*, 5 (November 1997), 57-65.

Treier, Heie, „Nii maiustajale kui ka järelemõtlejale“, *Reede*, 05.05.1990.

Treier, Heie, „Paganlikkuse ligitõmbavus“, *Sirp*, 21.01.1993, 9.

Treier, Heie, „Feeling Blue ehk nukrutsedes“, *Eesti Ekspress*, 07.07.1996.

Treier, Heie, „Banaalsused ja Julmus“, Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse arhiiv, 1996.

Treier, Heie, „Ly Lestbergi näitusest „Pietà““, *Vikerkaar*, 12 (1997).

Treier, Heie, „Väikesed maajumalannad Linnagaleriis“, *Eesti Päevaleht*, 16.04.1998.

Treier, Heie, „Mare Tralla: Põltsamaa kaunitar Londonis“, *Eesti Ekspress*, 22.04.1999, B2–B3.

Vabar, Vappu, „Kujund Pingeväljas“, *Noorus*, 1 (1989).

Vabar, Vappu, „Ennast Modernistlikult lahtiriietav naine“, *Kultuurileht*, 15.12.1995, 6.

Vabar, Vappu, „Armastus, teadmatus või viha“, *Eesti kunstnikud 2* (Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2000).

Van Mourik Broekman, Pauline, „State of play“, *Private Views. Spaces and Gender in Contemporary Art from Britain & Estonia* (London: Women’s Art Library, 2000).

Varblane, Reet, „Mees teise aastatuhande lõpul: Dionysia kunstiprogramm“, *Rahva Häääl*, 18.05.1995.

Varblane, Reet, *Estfem* (Tallinn: Vaal galerii, 1995).

Veelma, Lea, „Mare Tralla“, *Kroonika*, 25.09.1996.

Veispak, Teet, „Ma usun, et varsti toimub coming out“, *Eesti Ekspress*, 06.04.1990.

Veskla, Tiina, „Kui hing on punane, elad ja lood rohelisega“, *Päevaleht*, 12.01.1995.

Volkart, Yvonne, „Connective Identities“ *double life. Identity and transformation in contemporary art* (Viin, Generali Foundation, 2001).

Internetiviited:

„Ars Et Vita: Skandaalid“, *ERR Arhiiv*, <https://arhiiv.err.ee/vaata/ars-et-vita-skandaalid> (vaadatud 13.03.2018).

Brunell, Laura, Burkett, Elinor, „Feminism“, *Encyclopædia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/feminism#ref1253169> (vaadatud 07.05.2018).

„Elustiilid: Feminism“, *ERR Arhiiv*, <https://arhiiv.err.ee/vaata/elustiilid-feminism> (vaadatud 27.04.2018).

„Eve Kask“, *Eesti Teadusinfosüsteem*, <https://www.etis.ee/Portal/Persons/Display/bbc0c117-3995-46e0-9858-b53a3309288c> (vaadatud 27.04.2018).

„Eve Kask“, *Kunstiosakond*, <http://kunstiosakond.eu/portfolio-item/eve-kask/> (vaadatud 07.05.2018)

„Gay Aabits“, *Estonian Gay Planet*,
<https://web.archive.org/web/20021128175928/http://www.gay.ee/> (vaadatud 27.04.2018)

„Glossary and Thesaurus: A–Z Index“, *EIGE*, <https://eige.europa.eu/thesaurus?lang=et>
(vaadatud 10.05.2019).

„Jutusaade: Mare Tralla“, *ERR Arhiiv*, <https://arhiiv.err.ee/vaata/jutusaade-jutusaade-mare-tralla> (vaadatud 02.14.2019).

„Kai Kaljo“, *Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus*, <http://www.cca.ee/kunstnikud/kai-kaljo/tood/94-luuser-loser> (Vaadatud 05.05.2018).

Kivimaa, Katrin, „Artmix“, *Obieg* (24.08.2010), <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/18329> (vaadatud 15.03.2018).

„Kiwa“, *Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus*, <http://www.cca.ee/kunstnikud/kiwa/cv> (vaadatud 27.08.2018).

„Ly Lestberg“, *Eesti kultuurkapitali ostud*, http://ekm.artun.ee/kunstnikud/Lestberg_Ly/3.html
(vaadatud 07.05.2018).

„Mark Raidpere“, *Eesti Kultuurkapitali ostud*,
http://ekm.artun.ee/kunstnikud/Raidpere_Mark/5.html (vaadatud 07.05.2018).

„Meie Aja Kunst: Jaanus Samma“, *ERR Arhiiv*, <https://arhiiv.err.ee/vaata/meie-aja-kunst-jaanus-samma> (vaadatud 04.05.2019).

Naiskunstnike Laulu- ja Mänguselts PUHAS RÕÕM, <http://kliinfann.artun.ee/puhasr66m.html>
(vaadatud 27.04.2018).

„Rühmitus F.F.F.F.“, *Eesti Kultuurkapitali ostud*, <http://ekm.artun.ee/kunstnikud/FFFF/7.html>
(vaadatud 07.05.2018).

„Soovitusi sõnakasutuseks“, *Eesti LGBT Ühing*, .]<http://www.lgbt.ee/sonakasutus-5/>
(vaadatud 05.05.2018).

„Lestberg, Ly“, *Vaal Galerii*, http://www.vaal.ee/est/galerii/naitus/cv/one/article_id-74
(vaadatud 27.04.2018).

Summary “Feminism in the Estonian Art-Scene in the 1990s”

Estonian art-scene changed profoundly during the last decades of the 20th century. Local artists and critics started dealing with themes that had so far fallen out of the accepted art-discourses. The aim of this paper is to describe and analyse the relationship between feminism and art in Estonia in the 1990s.

I have taken into account statements made both by artists and critics, researched societal developments which were the backdrop for feminist art writing. Based on the earlier paper I have posed three goals to further this research. Looking into what the artists and critics have said. Questioning whether the traditional ways of seeing the relation between late Soviet era and the 1990s are valid and trying to pinpoint the beginning of the 90s art-discourse. Lastly I will be analysing why Estonian feminism tied itself so tightly to the art-scene.

Similar questions have been asked before, even concurrently with the discussed processes. Nonetheless such criticisms have been mostly made during the last ten years. Some of the more notable researchers posing such questions are Katrin Kivimaa, Redi Koobak, Raili Marling, Rebeka Põldsam, and many others. Other theoretical influences are French philosopher Bruno Latour’s book “We Have Never Been Modern”, American gender theorist Judith Butler’s book “Gender Trouble” and British cultural critic Nina Power’s book “One Dimensional Woman”. A major part of this research was work done in the archive of Center for Contemporary Arts Estonia.

The paper is divided into three chapters. The first chapter Gives an overview of societal issues and art-production through the feminist lens of the time. The second chapter looks specifically at the statements made by critics and artists by concentrating on three women-artist’s work: Eve Kask, Ly Lestberg and Mare Tralla. The third chapter critically reevaluates

The social sphere in the 1990s Estonia is characterised by economic and ideological changes. The Soviet woman is replaced by a new ideal. USSR favoured a female that succumbed to the fulltime construction of a Communist system but also continued all the practices of a bourgeois housewife. At times during the Singing Revolution there were aims to confine women only to the housewife’s role, however that was not to be. The female ideal in the 1990s was rather a woman concerned with her personal development. An ideal well adjusted

to the dominant neoliberal worldview, which however did not offer solutions to societal problems affecting women. Specifically everyday sexism, female body objectification or the privileges available to men in workplace and politics.

Estonian art-scene was one of the few spaces where feminism got a chance to enter into a dialogue with the general public. There were many women in the local art-scene but their practice was often delegated to traditionally feminine mediums. The field was also dominated by a Modernist view of artists making “pure” gender-neutral work as it had formerly been a way to dissent from official Soviet norms of “social” art. In this atmosphere but a few artists dared to associate themselves with feminism. Despite of that, art connected to feminist issues was made throughout the 1990s. The decade is also punctuated by four major feminist art exhibitions: “Kood-eks” in 1994, “Est.Fem” in 1995, “(Meta)dialog” and “Private Views” in 1998. There were also several feminist art groups, which were more adapted to engage in social artmaking as particular artists subjected their personas for a collective effort.

Homosexuality was criminalised during the Soviet period but was legalised after Estonia regained its independence. Even though the general public was mostly homophobic, media felt it was fashionable to produce content dealing with different LGBT issues. Also, several support-groups and institutions were created by different factions of the LGBT community. There were a few artists dealing with alternative masculine identities but it could be said that the surface for the exploration of male sexuality was barely scratched. Organisers of feminist exhibitions made a clear effort to include artists reassessing men’s sexuality. The single major art-project dedicated to male identity was the art programme of the 1995 Tartu theatre festival “Dionysia”.

Eve Kask (b. 1958) graduated from the ESSR Art Institute in 1984. She entered the art-scene as a graphic artist amongst several others at the time associated with the new expressionist mood in graphic design. Early on her work was said to be erotic. In 1989 she met feminists for the first time. The same year Raoul Kurvitz used the word “feminist” describing her work. Her “goddesses” were felt to carry ideas of women’s strength and womanhood in general. In 1998 her solo-exhibition “29 ½” was hailed by Heie Treier as the purest expression of essentialist feminism in Estonian art so far. Yet in an interview from 1999 Kask doesn’t call herself a feminist but states that feminist themes do periodically fascinate her. As her art becomes more feminist in time, she most likely, being regularly associated with feminism in the media, felt it was necessary to study that philosophy.

Ly Lestberg (b. 1965) graduated from the Tallinn Art University in 1990. From the beginning her work was openly erotic, inspired by mythology and Soviet monumental sculpture. She was first connected to feminism in 1992. At the opening of her first photo exhibition in September 1992 Mart Kalm said that her work was an indirect product of feminism. From then on her art was regularly discussed in conjunction with feminism. In 1997 she had a scandalous and widely discussed solo-exhibition. There her photos dealt with themes of homoeroticism and figured as one of the models a known local art scholar Linnar Priimägi. 1997 exhibition “Pietà” dealt with the Oedipal theory of sexuality and figured an unusually old aged female model. 1999 exhibition “Insomnia” showcased a variety of gendered and sexual identities, which did not figure in public discourses of the time. Even though the question of feminism constantly arose discussing her works, she herself denied that connection in several interviews throughout the 1990s.

Mare Tralla (b. 1967) graduated from the Tallinn Art University in 1995. She first encountered feminism in 1995, after Eha Komissarov approached her to co-curate the “Est.Fem” exhibition. From then on she became an explicitly feminist artist, mostly working with New Media. In 1996 she had her first feminist solo-exhibitions. Her openly critical attitude towards the male-dominated Estonian art-scene made it hard to get positive recognition. Tralla’s work was presented as scandalous in the local press and she herself was named a “Disgusting Woman” due to her extravagant and openly mocking style. Tralla’s new media-persona became a tool for her effort to deconstruct the accepted image of womanhood at the time.

The third chapter starts by revisiting Soviet era terminology concerned with gender issues. It is often said that words which are essential to conduct gender-theory arrived in Estonia after the country regained its independence. Yet having pored over several Soviet Estonian dictionaries it is safe to say that there was sufficient terminology to discuss such issues, though politically it was not feasible.

Second part of the third chapter deals with the discourses of “ruptures” and “transition countries”. They both propose a theory of discontinuation from the past. The first one claims that a radical shift in worldviews or practices has torn the post-rupture people from the old ways. The second proposes a gradual shift of from one set of ideas to another through education and new culture. They both however carry the conviction that old ideas can be relegated to the non-utile past, which ignores the fact that ideas are living and processual. Overcoming these theories opens up a new way of seeing the feminist discourse in the 1990s. Old view that

feminism came from the west and planted itself into Estonian society dissipates and gives way to the view that feminism was a living movement (however small). Feminism concentrating itself in the art-scene is seen as a tactical choice to spread its ideas in the society. Estonian Art-scene in the nineties was an influential field of cultural work often reported on in the media.

It is clear that feminism reaching the Estonian art-scene was not a loan from the west. It was a process started by local women activists, which in time found itself operating largely in the confines of the art-scene. Soviet gender and art discourses gave way to new ones even before 20th August 1991. The 1990s should therefore be viewed as natural continuation of earlier processes within the new societal framework. Feminism entering the local art-scene made it possible to dissipate its ideas into wider social discussions but made it simultaneously subservient to dominant discourses concerning art production and theory, which made feminism largely into an esthetic choice to be used at will. Many artists and even more so many critics associated a wide range of different works with feminism quite randomly. As it is feminism entered the art-scene in the hopes of reaching a wider public but instead fell from grace due to art-scene infighting and contemporary art's dwindling social status.

Lisad

Lisa 1: Kirjavahetus Eve Kasega

- 1) Kuidas suhtusite feminismi ning feministlikku kunsti 1990. aastatel ja kuidas suhtute praegu?
- 2) Kas toonane meediakajastus kujutas Teie tööd kuidagi moonutatult või oli see aus?
- 3) Kas kasutasite ise kuidagi meediat ära?
- 4) Millised olid Teie kontaktid eesti (või välismaa) feministidega? Kas/kuidas mõjutasid nad Teid või Teie neid?

1.

Kunstis: uudishimu ja huviga - siis ja nüüd.

Ebaõiglus ja kellesegi alandav suhtumine on ärritav, feministid on sellele tänuväärset tähelepanu pööranud. Pean hinnete, pingeridade, palkade jne kättesaamatuks muutumist negatiivseks protsessiks - see on juhtunud lähiaegadel ja ei tule kuidagi kasuks avatud ühiskonnale. Ise usun siiani, et sfääris, kus mina tegutsen, pole erilisi palgalõhesid (sest kultuurisfääris rahad ei liigu, isegi muuseumidirektorid on meil valdavalt naised). Sestp mind paneb imestama, et Eestis endiselt nii palju ebaõiglust ja ebavõrdsust on. Eesti palgalõhede temaatika šokeeris.

2.

Ei mäleta, et oleks moonutanud

3.

Võiks öelda, et jätsin teadlikult kasutamata. Kui minust tehti 10 minutiline film, siis pakuti, isegi suunati mind *femme fatal*'i rolli, mis oleks ilmselt mingit mediaedu tõotanud, aga ma arvan, et mul siiski õnnestus seda rolli vältida. Ma ei soovinud seda mängu kaasa mängida.

Eesti nüüdiskunst, 1990, rež. J. Nõgisto; Eesti TV arhiiv <https://arhiiv.err.ee/seeria/eesti-nuudiskunst/kultuur/31/default/3>

4.

Minu esimene kohtumine feministiga toimus 1989 aastal Inglismaal. Mõtlesin, et teen nalja, kui lasin lendu äsja Inglismaa kohta loetud raamatust, aga ilmselt enda poolt kohandatud lause: "Täna on ilm muutlik nagu naine". Selle peale pöördus minu poole üks sõbra sõber (tütarlaps) ja sõimas mind üsna agressiivselt läbi, et "miks ma arvan, et naine on muutlik ja miks ma pean naist halvemaks mehest" ja kõige lõpuks teatas, et kui ma poleks tema sõprade sõber, siis tapaks ta mind kohapeal ära! Kohkusin tõsiselt - sain aru, et ta on feminist ja ma ei soovi elus ühtki feministi rohkem kohata. Kohe seejärel soovis minuga mu Tallinna ateljees kohtuda üks USA feminist. Katsusin ära vingerdada, kartsin hirmsasti, et talle mu pildid ei meeldi ja vihastan teda samamoodi välja. Aga talle mu pildid meeldisid ja see üllatas mind. Veel rohkem segadusse sattusin, kui minult telliti majasuurune plakat Hamburgi feministide festivalile "Hammoniale 1993" ja seal seda kirjut seltskonda (kus enamus olid mehed) uurides ja kuulates ei saanud ma enam üldse feministide taotlustest aru. Pigem jäi mulje, et kusagil voolavad (feminismi suunatud) rahavood ja tuleb üritusi teha, aga see, millega neid täidetakse, on meelevaldne. Arvasin varem, et feministid ei pööra välimusele tähelepanu või on meelega koledad või mehelikud. Nood Saksamaa omad olid aga valdavalt iludused, see oli nagu haldjate või lumivalgukeste kokkutulek. Edaspidi suhtusin feministidesse rahulikult. 1997. aastal kutsuti mind tegema personaalnäitust Bonni Frauen Museum'is. Huvitava detailina on jäänud meelde, et kui abikaasaga sinna valgesse, kaunisse funkstiilis hoonesse sisenesime, siis tõsis aeglaselt, lausa filmilikult üles tolm. Tundus nagu poleks seal kaua tolmu imetud. Kusagilt ilmus ainsa mehena välja Venemaalt emigreerunud Anatoli, kes andis abikaasale drelli öeldes "davai surui" ning rohkem me teda ei näinud. Hea, et mul abikaasa kaasas oli, muidu ma poleks seda näitust üles saanud. Need on olnud eredamad isiklikud kohtumised feministidega välismaal. Ei ütleks, et need pikemas perspektiivis mind eriti mõjutasid.

Naljaga pooleks võib öelda, et minu abikaasa Jüri Kaarma oli feminist. Olles Eesti parimaid raamatukujundajaid, oli talle samas väga oluline ka minu eneseteostus ja ta võimaldas seda igati. Ta oli mõttekaaslane. Vot see mõjutas mind ja minu elu! Meil olid olmekohustused võrdselt ära jagatud, kuigi mitte traditsioonilist rollijaotust silmas pidades (näiteks tegi tema süüa ja mina juhtisin autot).

Meid kujundavad paljuski isiklikud kogemused. Minul ei ole elus feminismitemadega probleeme olnud. Kui minu teele satuks piiratud mõtlemisega “alfaisane”, kes mind minutiga välja vihastaks, siis võib-olla saaks minustki minutiga võitlev feminist:-)

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Aleksander Zahharov

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Feminism 1990. aastate Eesti kunstiväljal“, mille juhendaja on Kadri Asmer, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Aleksander Zahharov

27.05.2019