

**NÄE MINUT: TAITEILIJANAISTEN OMAKUVAT NAISEN
IHMISKUVAN TULKITSIJOINA**

Jenni Koivuranta
Maisterintutkielma
Taidehistoria
Musiikin, taiteen ja kulttuurin
tutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
Syksy 2022

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Jenni Koivuranta	
Työn nimi Näe minut: taiteilijanaisten omakuvat naisen ihmiskuvan tulkitsijoina	
Oppiaine Taidehistoria	Työn laji Maisterintutkielma
Aika Syksy 2022	Sivumäärä 66
Tiivistelmä <p>Olen tässä maisterintutkielmassa tarkastellut kotimaisten taiteilijanaisten käyttämiä tapoja käsitellä sukupuolta omakuvissa feministis-teoreettisesta näkökulmasta. Tavoitteenani oli lukea tutkielma-aineistosta vastarintaista sukupuolen tekemistä ja katsoa omakuvissa esitettyä naissukupuolta konventionaalisen representaation yli. Keräsin tutkielman aineiston Kansallisgallerian kokoelmahausta omakuvaan liittyviä hakusanoja käyttäen. Aineistoksi muodostui 85 teoksen kokonaisuus, josta 20 teosta luen tässä tutkielmassa. Teokset ovat vuosilta 1892–2010. Analyysimenetelminä käytin vastakarvaan lukemista sekä visuaalisen kulttuurin tutkijan Annamari Vänskän kehittämää vikuroinnin käsitettä. Luin aineistosta esiin kolme tapaa käsitellä sukupuolta: häiritty konventionaalinen sukupuoliesitys, häivytetty sukupuoliesitys sekä odotusten ulkopuolella suoritettu sukupuoliesitys. Näitä tapoja keskustelutin teosten kautta feministiteoreetikko Judith Butlerin sukupuolen performatiivisuutta käsittelevän teorian lävitse. Luentani mukaan taiteilijanaiset tekivät näkyväksi sukupuolen stereotyyppioita ja kohdistivat niihin kyseenalaistavaa prosessointia liioittelun ja suureellisen imitoinnin keinoin. Niin ikään he häivyttivät sukupuolta aktiivisesti ja pettivät katsojan odotuksia. He myös kiusaannuttivat, kriisiyttivät, vikuroivat vastaan ja jopa kieltäytyivät 'sukupuolisäännöistä' tai vastavasti dramatisoivat niitä väärintoistamalla ja parodioimalla. Lisäksi he käyttivät feminiinisyyttä, maskuliinisuutta ja androgyniaa sukupuolen tuottamiseen vallattomasti ja rikkoivat sukupuolen yhtenäisyyden ja 'todellisuuden' illuusiota. Nostan tämän tutkielman keskeisimmäksi tulokseksi sen, kuinka omakuva vallan välineenä yhdistyi omakuvan kykyihin artikuloida naisen ihmiskuvasta. Omakuvassa vallattomasti ja vikuroivasti esitetty sukupuolen toteuttaminen on osoitus ihmiseksi käsitteellistyvästä naiseudesta samalla, kun taiteilijanaiset ylittivät kahden sukupuolen kahlitsevuuden. Tutkimusaineisto osoittautui potentiaalisesti myös laajemmalle tutkimusasetelmalle ja ehdotankin jatkotutkimukselle tutkimukseni esiin tuomien kysymysten esittämistä kehon sekä toimijuuden näkökulmista, ja näiden kautta tapahtuvaa tarkastelua omakuvan vikuroinnista ja kyvyistä vastadiskurssien luomiselle.</p>	
Asiasanat Omakuva, itserepresentaatio, representaatio, sukupuoli, identiteetti, performatiivisuus, vikurointi, queer, queer-teoria, feministinen teoria, feminiinisyys, maskuliinisuus, androgynia	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	1
1.1	Tutkimuksen tavoitteet.....	2
1.2	Tutkimuskysymykset	3
1.3	Aiemmasta kotimaisesta tutkimuksesta	4
1.4	Käsitteet ja viitekehys	8
2	TAUSTAA	15
2.1	Feminiininen, maskuliininen ja androgyninen vastine(ettomia) sukupuolelle ..	15
2.2	Naissukupuolesta omakuvassa.....	20
3	AINEISTON JA MENETELMÄN ESITTELY.....	27
3.1	Aineiston esittely.....	27
3.2	Menetelmän esittely	29
4	SUKUPUOLEN MIELIKUVIA HORJUTTAMASSA.....	32
4.1	Häiritty konventionaalinen sukupuoliesitys.....	32
4.2	Häivyttävä sukupuoliesitys	40
4.3	Odotusten ulkopuolella suoritettu sukupuoliesitys	46
5	PÄÄTÄNTÖ.....	56
	LÄHTEET.....	61

1 JOHDANTO

On näin ollen paljon todisteita näkökannalle, että vaatteet käyttävät meitä emmekä me niitä; me voimme panna ne käsivartemme tai rintojemme muottiin, mutta ne muokkaavat sydämiämme, aivojamme, kieltämme mielensä mukaan.

- Virginia Woolf, *Orlando* (2009/1928).

Kirjailija Virginia Woolfin tavoin voimme pohtia, mitä sukupuoli tekee meissä, miten se meitä merkitsee ja miten me tuotamme sukupuoltamme. Tämä maisterintutkielma pureutuu näihin kysymyksiin naissukupuolen näkökulmasta. Nainen on kohdattu taiteen historiassa pitkälti kohteena. Naiseus ja naisen ruumiillisuus taiteessa ovat olleet poseerausten sekä konventioiden noudattamista¹. 1970-luvulta lähtien feminismi sekä feministinen taide saivat aikaan muutosta, jonka ansiosta nainen passiivisena objektina sai tilan olla puhuva subjekti. Samalla naiseuden käsittely historiallisena ja sosiaalisena kokonaisuutena sai jalansijaa.² Feministisen taiteen ambitiona oli tehdä näkyväksi naiseuden diversiteettiä³ ja tätä kautta se edesauttoi naisen näkemistä subjektina pelkän sukupuolen sijaan.

Tutkin maisterintutkielmassani taiteilijanaisten omakuvia. Nainen tulee helposti määritellyksi sukupuolensa kautta, nais-etuliitteellä⁴. Tämä naisen oletettu sivullisuus on kuitenkin ajoittain niin voimakasta, että sen yli ei ikään kuin näe ja kaikki muu tahattomastikin peittyi. Tutkimukseni lähtökohtana on pohtia, mitä se tarkoittaa, kun nainen saa itse representoida sukupuoltaan ja mitä hän siitä silloin kertoo tai millaista ihmiskuvaa itserepresentaatio

¹ Nead 1992, 11.

² Nead 1992, 63.

³ Nead 1992, 72.

⁴ Käytän tästä syystä läpi tutkielman ilmaisua 'taiteilijanainen' 'naistaiteilijan' sijasta. Vältän naistaiteilija-termin käyttämistä nais-etuliitteessä etualaistuvan toimijuutta sukupuolittavan ja myös toiseuttavana nähtävän menettelyn vuoksi. Käytän kuitenkin -nainen-loppuliitettä, koska tutkimukseni kohteena on naissukupuoli. Minulle merkitysero on siinä, että omakuvataiteilijat ovat ennen kaikkea taiteilijoita, joiden sukupuoli on nainen, eivät ikään kuin sukupuolellaan työtään tekeviä 'naistaiteilijoita' taitelijoiden viereltä.

naissukupuolesta tuottavat, kun nainen on itse esittävä subjekti. Tutkimukseni toisena lähtökohtana onkin itserepresentaation tarkastelu vallan välineenä.

Genrenä omakuva on taiteilijan viestintää itsensä kanssa. Tästä syystä omakuvaan on suhtauduttu muita lajeja intiimimpänä länsimaisen taiteen perinteessä.⁵ Omakuva ei ole kuitenkaan totuus taiteilijasta, vaan omakuvaa katsotaan nykyisin kuin mitä tahansa representatiota⁶. Taidehistorioitsija Altti Kuusamon mukaan omakuva on samanaikaisesti kuvaus tekijänsä halusta sekä itsekontrollista, mutta myös näiden tulos⁷. Toisaalta on keskeistä huomata, että omakuva esittää itseä sosiaalisiin sopimuksiin nojaten, eikä sitä näin ollen voida pitää areenana, jossa ympäröivä yhteiskunta ja kulttuuri eivät operoisi⁸.

Olen kiinnostunut omakuvasta strategiana artikuloida itsestä, mutta ennen kaikkea sen kyvyistä artikuloida naisen ihmiskuvasta. Kiinnostavana pidän myös tarkastelua siitä, millaista valtaa omakuvaan voidaan nähdä liittyvän. Yhteiskunnallinen ja rakenteellinen diskurssi naisesta on kohdannut ja kohtaa hänet ajoittain edelleen erityisesti sukupuolensa näkökulmasta ja siksi sukupuoli kiinnostaa minua, koska sillä on identiteettinä niin voimakkaasti (usein eron kautta) määrittelevä ja jakava voima ihmiseen. Toisaalta sukupuolella on ollut myös voimakas lataus taiteilijanaisten tuotannon ja taiteilijuuden vastaanottamisessa⁹. Muun muassa nämä seikat motivoivat haluani perehtyä siihen, kuinka taiteilijanainen esittää ja mahdollisesti määrittelee sukupuoltaan omakuvassaan.

1.1 Tutkimuksen tavoitteet

Sukupuoli on määre, jonka kautta erityisesti naista määritellään, jonka kautta ja lävitse hänet nähdään. Sen kautta nainen myös joutuu asettamaan itsensä näytteille omakuvassa. Tarkoitukseni ei ole lähteä tarkastelemaan itserepresentatiota lisäämällä siihen naiskuvan näkökulma. Naiskuva käsitteenä vihjaa identiteetikategoriasta, jonka etuliitteeksi on lisätty nainen. Se antaa ymmärtää naiskuvan olevan jotain, joka on irrallaan yleisesti ihmiskuvasta¹⁰. Naiskuvan näkökulman kautta sukupuolitettu oletus omakuvasta naiseuden kuvauksena¹¹ vahvistuisi ja

⁵ Kuusamo 2010, 98.

⁶ Kuusamo 2010, 100; Ahtola-Moorhouse 2000, 9.

⁷ Kuusamo 2010, 100.

⁸ Kuusamo 2010, 100.

⁹ Kts. esim. Konttinen 2017, 6.

¹⁰ Jonka määreeksi mies on usein asetettu.

¹¹ Kts. tästä diskurssista esim. Kivirinta 2013.

sitä haluan tutkielmassani katsoa toisin. Tutkielmassani sukupuoli on ennen kaikkea analyttinen kategoria, mikä tarkoittaa, että sen avulla on mahdollista tarkastella omakuvaa identiteetin representaationa, mutta myös sukupuoli-eroa, jolla viitataan naisten keskinäisiin ja sisäisiin eroihin¹². Sukupuoli on siis analyttinen kategoria suhteessa vallan ja eron käsitteisiin¹³.

Haluan siis naiskuvan sijaan tarkastella ennen kaikkea naisen *ihmiskuvan* suhdetta itse-representaatioon. Ihmiskuvalla tarkoitan ihmisyyteen hyvin perustavanlaatuisesti representatioissa kuuluvia seikkoja, kuten ihmiseen väistämättä liittyviä ristiriitaisuuksia tai sitä, että hänellä on rooli tai muu toimijuuden strategia ja hän ei ole tullut vain asetelluksi esille. Ihmiskuva onkin tutkielmassani vastadiskurssi konventionaalille naiseuden representaatiolle. Näkökulmani itserepresentaatioihin on feministinen ja tarkasteluni tulee tarkentumaan omakuvista lukemiini tapoihin käsitellä naisen sukupuolta. Feministinen tutkimusote auttaa minua katsomaan uudelleen vanhoja, mutta yhtä lailla uudempiä teoksia ja löytämään ja sanallistamaan mahdollisesti piiloon jääneitä tapoja performoida sukupuolta sekä sivullisuuden diskurssin alla olevaa ihmiskuvaa naissukupuolesta, kun aineistoni puolestaan mahdollistaa monipuolisen katsannon näihin performoinnin tapoihin. Samalla pyrin tavoittamaan aineistostani sellaista, mitä siitä ei ole ehkä aiemmin löytynyt ja katsomaan itserepresentaatiota tavoitteena haastaa niitä konventionaalisia tapoja, joilla naisen kuvaa on perinteisesti katsottu.

1.2 Tutkimuskysymykset

Analysoin maisterintutkielmassani taiteilijanaisten omakuvissa esitettyä itseä. Olen kiinnostunut siitä, miten naisen ihmiskuva, se että taiteilija representoi naisena ja näin astuu katsojan odotusten ja ennakkokäsitysten katseen alle, rakentuu ja onko siitä luettavissa mahdollisesti jotain konventioita rikkovaa? Tutkielmani tutkimuskysymykset ovat: miten taiteilijanaiset käsittelevät sukupuoltaan ja sitä kautta itseä¹⁴ omakuvissaan? Mitä he sukupuolesta näyttävät, mitä he siihen mahdollisesti liittävät sekä miten konventioita rikotaan ja ei rikota?

¹² Vrt. Rojola 2004, 26, 29.

¹³ Koivunen ja Liljeström 2004, 25.

¹⁴ Ei siis niinkään itseään, vaan nimenomaan itseä. Omakuvaa ei voida mielekkäästi pitää dokumenttina taiteilijasta itsestään, sillä on mahdollista, etteivät taiteilijat representoi minäänsä tai kerro itsestään omakuvissaan. En sulje pois sitä, etteikö omakuva voisi olla kuva itsestä, mutta sitä ei ole mielekästä olettaa. Kts. myös Meskimmon 1996, 64–101. Huomiona myös se, että sanassa *itserepresentaatio* korostuu teoksessa olevan kohteen ja esityksen erillisyyks toisistaan. Vrt. Sederholm 2002, 96.

Kuvien ja visuaalisen kulttuurin esittämien sukupuolten tutkiminen on olennaista, sillä nykykulttuurissamme yksilöt käyttävät ympäröivää kuvakulttuuria rakentaessaan niin käsityksiä minuudesta kuin yleisesti ympäröivästä yhteiskunnasta ja kulttuurista ja tähän katson tutkimukseni merkityksen myös ensisijaisesti nojaavan. Kuvilla on arkeamme ja olemistamme olennaisesti jäsentävä vaikutus. Näen taiteilijanaisten itserepresentaatioiden tutkimisen merkityksellisenä myös sukupuolen esittämisen ja tuottamisen näkökulmasta, sillä ne voivat erota valtakulttuurin esittämistä representaatioista. Samalla katson tärkeänä kohdistaa tutkimusta kotimaisiin taiteilijanaisiin, sillä suurta osaa heistä on vasta vastikään ensimmäisiä kertoja nostettu tutkimuksen kohteeksi¹⁵. Vaikka oma tutkimukseni ei kohdistu taitelijoihin tai heidän työhönsä tai elämäänsä historiallisesta näkökulmasta, näen tärkeänä tehdä näkyväksi heitä ja kohdistaa heidän tuotantoihinsa tutkimuksellista mielenkiintoa.

1.3 Aiemmasta kotimaisesta tutkimuksesta

Tutkimukseni keskiössä ovat sukupuoli sekä itserepresentaatio ja tulen aineistoani vastakarvaan lukemalla tarkastelemaan niiden välistä suhdetta ja niiden välisiä käsittelytapoja. Käyn seuraavaksi läpi aiempaa tutkimusta keskittyen kotimaisen tutkimuksen esittelyyn paikantaakseni oman tutkielmani positiota tutkimusperinteessä.

Sukupuoli kuuluu nykyisin länsimaisen taidehistorian tutkimuksen keskiöön. Sukupuoli nousi tutkimuskohteeksi feminismin toisen aallon aikoihin 1970-luvulla, mutta vielä tuolloin se ei saanut vakiintunutta asemaa taidehistorian tutkimuksessa. Näkökulmat, fokukset ja lähestymistavat sukupuolta kohtaan ovat muuttuneet vuosikymmenten aikana.¹⁶ Muutosten taustalla ovat vaikuttaneet niin teoreettinen keskustelu erityisesti Yhdysvalloissa, Ranskassa ja Iso-Britanniassa samoin kuin poliittinen keskustelu naisten ja vähemmistöjen asemasta ja oikeuksista yhteiskunnassa. Suomessa sukupuoli nousi taidehistoriantutkimuksessa tutkimukselliseksi mielenkiinnonkohteeksi 1980-luvulla taidehistorioitsija Riitta Nikulan johtaman Nainen, taide ja historia -tutkimusprojektin myötä.¹⁷ Samaisessa tutkimusprojektissa työskennelleen taidehistorioitsija Riitta Konttisen urauurtava tutkimustyö kotimaisten 1800-luvun sekä 1900-luvun taidehistorian marginaaliin asettamien taiteilijanaisten esiin nostamiseksi on ollut myös

¹⁵ Konttinen 2017, 6.

¹⁶ Lähdesmäki 2012, 111.

¹⁷ Lähdesmäki 2012, 112.

merkittävää ja sillä on ollut mittavat vaikutukset sukupuolen vakiinnuttamisessa keστοintresiksi suomalaiselle taidehistorian tutkimukselle¹⁸. Toisen aallon feminismin näkökulma sukupuoleen kosketti naiseuden kokemusta sekä nais erityisyyttä ja naisen paikkaa historiankirjoituksessa. Sukupuoli kohdattiin kuitenkin tällöin vielä hyvin essentialistisesti.¹⁹

1990-luvulla, kolmannen aallon feminismin alla, käsitys sukupuolesta, muun muassa Judith Butlerin johdolla, muotoutui kulttuurisesti rakentuneeksi, jolloin binäärinen sukupuolikatégorisointi kyseenalaistui, ja analyysi alkoi kyseenalaistaa sukupuolen käsitettä²⁰. Tällöin tutkimuksen kohteeksi nousivat myös tarkastelut siitä, kuinka sukupuolieroa tuotetaan sekä analyysi sukupuolen representaatiojärjestelmästä sekä diskursseista²¹. 1980- ja 1990-luvuilla myös tutkimusaineistot laajenivat ja erilaiset kuvakulttuurin kuvastot ottivat paikkaansa tutkimuskohteina. Taiteentutkimus laajeni Suomessa visuaalisen kulttuurin tutkimukseksi 1990-luvun loppupuolella. Tässä yhtenä keskeisenä fokuksena olivat erilaisista visuaalisista representaatioista aktivoitua sukupuoliteoreettinen keskustelu sekä sukupuolen politiikka.²²

Queer-teoria on kysymyksenasetteluillaan laajentanut taiteentutkimuksen ja visuaalisen kulttuurin tutkimuksen tarkastelua sukupuolesta. Queer-teoria on tarjonnut menetelmiä kritioida normatiivisia käsityksiä sukupuolesta ja seksuaalisuudesta ja painottaa moninaisuutta performatiivisesti, sosiaalisesti ja diskursiivisesti tuotetuissa sukupuolissa ja seksuaalisuuksissa.²³ Keskeistä queer-teorialle on ollut purkaa sukupuolen ja seksuaalisuuden normatiivisia merkityksiä kuvista sekä sukupuolittuneita tapoja katsoa ja tulkita kuvia²⁴. Queer-teoriaa omassa tutkimuksessaan käyttäneitä suomalaisia tutkijoita on lukuisia ja heistä esimerkiksi visuaalisen kulttuurin tutkija Annamari Vänskä on väitöskirjassaan *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus* (2006b) myös suomentanut queer-sanan 'vikuroinniksi'. Vänskän mukaan vikuroivassa kuvassa normatiivisia identiteettikategorioita tuottavat representaatiot ovat samanaikaisesti kontrolloimattomia, minkä vuoksi hallitsevia diskursiivisia rakenteita muun muassa naiseudesta ja mieheydestä on mahdollista haastaa käsitteen avulla²⁵. Samalla vikurointi viittaa Vänskän mukaan näkemishorisontin

¹⁸ Kortelainen ym. 2006, 11.

¹⁹ Lähdesmäki 2012, 113–115.

²⁰ Lähdesmäki 2012, 114.

²¹ Lähdesmäki 2012, 120.

²² Lähdesmäki 2012, 123.

²³ Lähdesmäki 2012, 124.

²⁴ Lähdesmäki 2012, 124–125.

²⁵ Vänskä 2006b, 17.

laajentamiseen, jolloin kuvat asettuvat vastustamaan yhtä tulkintaa, jolla merkityksiä annetaan²⁶. Tällöin normatiivisten sukupuoliesitysten kritiikki myös avaa tilaa epänormatiivisten esitysten näkemiselle ja merkityksellistämiseksi sekä niiden tekemiselle²⁷.

Viimeaikainen taiteentutkimus on lähestynyt sukupuolta intersektionaalisesta näkökulmasta, jossa sukupuoli yhdessä muiden yhtäaikaisten eroa tuottavien tekijöiden kanssa muodostaa kuvaa yhteiskunnallisista ja kulttuurisista rakenteista, representaatioista sekä eroista ja niihin liittyvästä politiikasta. Myös uusmaterialistiset tulokulmat ovat käsitelleet sukupuolta taiteentutkimuksen piirissä. Samoin affektit ja taiteen potentiaalinen kyky koskettaa ruumista sekä mieltä suoraan ja epäsuorasti ovat olleet taiteentutkijoiden mielenkiinnonkohteina.²⁸

Itserepresentaatiota on tutkittu taidehistoriassa ja kirjallisuustieteessä mutta myös esimerkiksi valokuvauksen sekä kuvataidekasvatuksen ja -terapian näkökulmista. Taidehistoriallisen tutkimuksen näkökulma on ollut laajalti omakuvien historiallisissa konteksteissa ja taiteilijoiden omaelämäkerrallisissa taustassa. Taidehistorioitsija Leena Ahtola-Moorhouse on muun muassa tehnyt laajahkon katsauksen Helene Schjerfbeckin omakuvatuotantoon teoksessaan *Ja kukaan ei tiedä millainen olen: Helene Schjerfbeckin omakuvat 1878–1945* (2000). Hänen käsittelynsä lähtökohtana ovat olleet psykoanalyysi sekä jälkistrukturalistinen painotus omakuvan maalaustilanteen historiallisista, sosiopoliittisista sekä esteettisistä ehdoista²⁹. Kuraattori Patrik Nyberg taas on väitöskirjassaan *Maalatut kasvot: Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen* (2019) tutkinut Helene Schjerfbeckin omakuvatuotantoa ja Schjerfbeckin omakuvien esittämisen tapaa³⁰.

Itserepresentaatiota on tutkittu myös sukupuolen näkökulmasta. Taidehistorioitsija Juha-Heikki Tihinen on väitöskirjassaan *Halun häilyvät rajat: Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuden ja feminiinisuuden representaatioista ja itsen luomisesta* (2008) queer-teoriaa sekä psykoanalyysiä ja filosofi Michel Foucault'n genealogia-ajatuksia tutkimuksen teoreettisena lähtökohtana hyödyntäen etsinyt aineistostaan aukkoja ja ristiriitaisuuksia keskustellakseen aiemman taidehistoriallisen tulkinnan kanssa Enckellin teoksista³¹. Tihisen väitöskirjan lähtökohdissa on paljon samaa omaan tutkimusaiheeseen nähden. Hän tarkastelee sukupuolien

²⁶ Vänskä 2007, 70.

²⁷ Vänskä 2007, 56.

²⁸ Lähdesmäki 2012, 127.

²⁹ Ahtola-Moorhouse 2000, 11–12.

³⁰ Nyberg 2019, 15–16.

³¹ Tihinen 2008, 47–48.

representaatioita ja niiden suhdetta itseen ja kuvaan itsestä, jotka ovat kysymyksinä myös oman tutkielmani taustalla.

Tutkija Asta Kihlman taas on väitöskirjassaan *Kolme tutkielmaa sukupuolesta: Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa* (2018) tutkinut kolmen taiteilijanaisen taiteen sukupuolittavaa vastaanottoa. Hän on tarkastellut postfeministisessä queer-teoreettisessa tutkimuksessaan mahdollisuuksia purkaa vallitsevia identiteettikäsitteitä, sukupuolikategorioita sekä seksuaalisuuksia ja löytää taiteilijoiden teoksista näiden työvälineiden avulla sellaista, mitä muu tulkinta ei ole tuonut mahdollisesti esiin³². Tämä tutkimus nostaa Tihisen väitöskirjan tavoin vastarinnan käsitteen yhä keskeisempään asemaan³³ ja motivoi sen tutkimista myös omassa tutkielmassani. Kihlmanin tutkimuksessa oman tutkielmani kannalta kiinnostavin esiin nouseva seikka on Kihlmanin käyttämä käsite omakuvallisuus strategiana ja itsen etsinnän välineenä haastaa vallitsevia seksuaalisuuden konventioita ja sukupuolirooleja³⁴. Kihlmanin tutkimuksen mukaan taiteilijanaiset tavoittelivat taiteessaan kertomuksen uudelleenohjelmointia ja uudenlaisen kertomisen tapoja³⁵, mikä on hyvä keskustelunkärki myös omalle tutkimukselleni.

Vastakarvaan lukeminen ja toisin katsominen ovat olleet feministisesti merkittäviä tutkimustaktiikoita ottaa haltuun niin taiteen historian vanhojen mestareiden työt kuin nykypäivän visuaalisen kulttuurin tuotteet korostamatta naisten alistusta ja löytäen ennemminkin identiteettityön rakennuspaikkoja³⁶. Muun muassa vastarinnan rakentumisen etsintä aineiston tulkintakehyksenä on nähtävissä taidehistorioitsija Tutta Palinin väitöskirjassa *Oireileva miljöömuotokuva: yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina* (2004). Palin on tutkimuksessaan feministisen lähiluvun sekä yksityiskohtien teorian kautta tehnyt näkyväksi oletetun yhdentekevien yksityiskohtien voiman haastaa teosten hahmojen välisiä hierarkioita sekä muun muassa porvarillisen perheidyllin rikkumattomuutta³⁷. Palinin käyttämä lähiluku on teos- ja kuvalähtöistä detaljilukemista, jolla hän kartoittaa, mihin kaikkeen yksityiskohtia tulkitsemalla voidaan teoksen kanssa päästä³⁸. Hän kuvaa lukutapaansa metonyymiseksi, jota voidaan hänen mukaansa kutsua myös oireluennaksi, jolla hiljaisena pidettyjä yksityiskohtia on mahdollista

³² Kihlman 2018, 3.

³³ Kihlman 2018, 3.

³⁴ Kihlman 2018, 240.

³⁵ Kihlman 2018, 244.

³⁶ Kontturi 2006, 15.

³⁷ Palin 2004.

³⁸ Palin 2004, 33.

puhuttaa³⁹. Palinin mukaan vähällä on niin sanotusti mahdollista sanoa paljon⁴⁰, minkä näen motivoivan oman tutkimukseni tarkastelua konventionaalisenä sukupuoliesityksenä näyttävyyden itserepresentaation vastaan oirehdinnasta.

Toisella tapaa vastarintaa etsii myös visuaalisen kulttuurin tutkija Annamari Vänskä artikkelissaan *Läpinäkyvä kaappi: 1900-luvun muotikuvien naisandrogyenia, moderni nainen ja 'lesbian chic'* (2002a), joka on myös osa hänen väitöskirjaansa (2006b). Vänskä on tarkastellut 1990-luvun mainoskuvien representaatioita naisista ja eritellyt niitä naisandrogyenian käsitteen lävitse⁴¹. Hän on lukenut mainoskuvia sukupuolen tekemisenä, jonka kautta hän on hahmotellut sitä, miten sukupuolta voidaan lukea epäkonventionaalisesti tehtynä aineistostakin, joka ei välttämättä itse kutsu suoraan siihen. Vänskä ja Palin eivät ole tutkineet itserepresentaatioita kyseisissä tutkimuksissaan, mutta heidän tapansa tarkastella naissukupuolta tekemisen näkökulmasta tulee tarkastelleeksi tietyllä tapaa vastarintaista sukupuolen tekemistä, jota olen etsimässä omassa tutkimuksessani ja joka kannustaa tutkimukseni orientaatiota sukupuolen yli näkemiseen.

Oma tutkimukseni paikantuu 1990-luvulla alkunsa saaneen kolmannen aallon feminismiin, queer-tutkimuksen ja visuaalisen kulttuurin tutkimuksen tutkimustraditioon. Tutkielmani ei osallistu omakuvien historiallisen kontekstoinnin tai taiteilijoiden omaelämäkerrallisen tutkimuksen perinteeseen vaan Tihisen ja Kihlmanin tutkimusten tavoin sukupuoli-identiteettikäsitteiden purkamiseen ja uudelleen merkityksellistämiseen representaatioiden tutkimuksen kautta. Niin ikään näen tutkimukseni jatkavan perinnettä, jossa visuaalista aineistoa luetaan vastarintaisen sukupuolen toteuttamisen näkökulmasta.

1.4 Käsitteet ja viitekehys

Tämän alaluvun tarkoituksena on muodostaa kuva tutkielmani viitekehystä sekä sitä määrittävistä käsitteistä. Täten lukijalla on mahdollisuus ymmärtää, minkä pohjalta subjektiivinen aineistoni luenta on muodostunut.

Teoreettisesti tutkimustani kehystää queer-teoretisoinnista vaikutteita saava feministinen visuaalisen kulttuurin tutkimus. Tutkielmani pääteoreetikko on Judith Butler ja hänen teoriansa

³⁹ Palin 2004, 46.

⁴⁰ Palin 2004, 357.

⁴¹ Vänskä 2002a, 114–115.

sukupuolen performatiivisuudesta. Otan keskusteluun mukaan myös kotimaisia butlerilaisia tutkijoita, kuten taidehistorioitsija Leena-Maija Rossin, joka on muun muassa toinen Butlerin teoksen, *Hankala sukupuoli* (2006), suomentajista ja on hyödyntänyt paljon Butlerin teoriaa tutkimuksissaan⁴². Rossin lisäksi taidekasvatuksen professorin Helena Sederholmin artikkelissaan *Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen* (2002) käyttämät tavat lukea Butleria saavat myös osansa tässä teoreettisessa keskustelussa. Feministisenä elokuvatutkijana tunnetun Teresa de Lauretin teoria sukupuolesta teknologiana sekä visuaalisen kulttuurin tutkijan Annamari Vänskän käsitteellistämät androgynian ja vikuroinnin käsitteet ovat keskeisiä luennassani. Luentaani vaikuttavat myös feministifilosofi Simone de Beauvoir sekä katseteoreetikko bell hooks.

Aloitan käsitteiden avaamisen queer-käsitteellä, jota pidän tutkimuksessani eräänlaisena asenteena suhteessa aineistooni. Queer-käsitteen ydin on kyseenalaistaa käsitteitä, joilla identiteettejä kuvataan⁴³. Queerin nimeäminen on keskeistä, sillä yhteiskuntaa ja kulttuuria hallitsevat tällä hetkellä tietynlainen sukupuolikulttuuri sekä asemat, joiden kehittyminen identiteeteiksi on tapahtunut juuri nimenomaan tämän kulttuurin pakotteissa sekä sitä vastaan, mihin reagoimiseen queer-tutkimus on kehittynyt⁴⁴. Queer-teorian pohja on queer-politiikassa, jonka katsotaan lähteneen liikkeelle New Yorkista Stonewall-homobaarista vuonna 1969, jolloin baarin homoyhteisö alkoi puolustamaan oikeuksiaan poliisin heihin kohdistamaa sortoa vastaan. Queer on kriittisenä teoriana käyttökelpoinen väline kyseenalaistettaessa sukupuolen konventionaalisia merkityksiä visuaalisissa esityksissä. Teoria pyrkii ennen kaikkea tekemään näkyväksi olemisen muotoja ja tapoja, jotka sijoittuvat marginaaliin, keskiön ulkolaidoille.⁴⁵ Queer-teoria on osana tutkimustani ennen kaikkea sitä kautta, että sukupuoli käsitteenä käsitteellistyy tutkielmassani queer-teorian lähestymistavan mukaisesti moninaisena ja liikkuvana käsitteenä, joka ei jättäydy binääriseen kaksinapaisuuteen.

Käsittelen myös identiteetin käsitettä, sillä sukupuoli on yksi identiteettikategoria. Näen tarpeellisenä avata käsitettä, sillä se ei ole ongelmaton vaan ristiriitaisesti käytetty mutta silti käyttökelpoinen. Koen tärkeäksi avata sitä, mihin käsitteellä tutkielmassani viitataan, sillä identiteettikäsitteen käyttö tutkimuksessa on saanut jopa voimakasta vastustusta. Kritiikkiä on saanut erityisesti näkemys, jonka mukaan identiteetillä voidaan käsitteenä nähdä olevan piirteitä,

⁴² Kts. esim. Rossi 2002a; Rossi 2002b; Rossi 2003; Rossi 2015.

⁴³ Karkulehto 2011, 74.

⁴⁴ Karkulehto 2011, 76.

⁴⁵ Vänskä 2007, 72.

jotka nojaavat olemuksellistamiseen sekä poissulkevuuteen.⁴⁶ Olemuksellistavana identiteetti ajatellaan myötäsyntyisenä, yhdenmukaistavana ja stereotypisoivana tapana kategorisoida ihmisiä, kun taas identiteetin poissulkevuus syntyy ajatuksesta, jonka mukaan identiteetti on pysyvästi ihmisiä luokitteleva kategoria ja jättävän näin ihmisiä kategorioiden ulkopuolelle ja sulkevan pois toimijuutta⁴⁷. Keskustelu identiteetistä on johtanut äärimmillään siihen, että on kiistetty intersektionaalisuudessa olevan kyse identiteetistä lainkaan⁴⁸. Identiteetti on näyttäytynyt tässä keskustelussa väkivaltaisena ja pysyvyyteen jämähtäneenä käsitteenä⁴⁹.

Mielestäni Leena-Maija Rossi on vastannut kritiikkiin kiinnostavasti teoksensa *Muuttuva sukupuoli. Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa* (2015) artikkelissa *Identiteetti, queer ja intersektionaalisuus: Hankala yhtälö?* Rossin mukaan keskusteluun identiteettien subjekti-keskeisyydestä voidaan vastata kuulumisen sekä intersektionaalisuuden käsitteiden avulla, jolloin pyrittäisiin tutkimaan suhteissa olemista, 'suhteisuutta'. Näin voidaan välttyä vaipumasta silkkään yksilön muotoutumisen tarkasteluun.⁵⁰ Identiteetti on kuitenkin yksi hyödyllisimmistä välineistä sukupuolittuneen, seksualisoituneen ja rodullistavan vallan tarkasteluun yhteiskunnassa sekä kuvien ja katseen vallan muotojen näkyväksi tekemisessä oli kyse sitten alistavasta vallasta tai vallasta suhteita aikaansaavana ja tuottavana mekanismina⁵¹.

Rossi haastaa identiteetikäsitteen kritiikkiä myös queer-tutkimuksen sisältä nostaen esiin ristiriidan, joka hänen mukaansa identiteettikeskustelua usein värittää: Akateeminen queer-diskurssi puhuu identiteetin sijasta teoista. Samalla queer kuitenkin toistuvasti esitetään synonyyminä hlbtq-identiteetikategorioille ja queer-tutkimus rajataan lähinnä ei-heteroseksuaalisuuteen liittyväksi tutkimukseksi. Tämä tekee näkyväksi sen unohduksen, ettei queerilla ole määritettyä poliittista vastinetta. Synonyymimäisesti käytettynä tullaan esittäneeksi epänormatiivisuuden rajat kuitenkin määriteltyinä, mikä herättää kysymään queer-tutkimukselta, tavoitteleeko se sittenkin 'oikeanlaisia' toimijoita, subjekteja ja objekteja.⁵² Identiteetin problematisoimisessa ei myöskään aina huomioida sitä, kuinka rakenteet ja identiteetti ovat toisiinsa tiivisti kietoutuneita ja tullaan näin asettaneeksi ne vain yksiselitteisesti vastakkain⁵³.

⁴⁶ Rossi 2015, 91.

⁴⁷ Butler 2006, 244.

⁴⁸ Grzanka 2019, 67.

⁴⁹ Rossi 2015, 100.

⁵⁰ Rossi 2015, 93, 104.

⁵¹ Rossi 2015, 99–100.

⁵² Rossi 2015, 101.

⁵³ Grzanka 2019, 69.

Identiteettikeskustelussa tulisi huomata ero identiteettikategorioiden kautta tapahtuvan ylhäältä päin harjoitetun identiteetteihin asettamisen, mikä on poissulkevaa, sekä vertais- ja rinnakkaisvaltasuhteita luovan identiteettinäkökulman välillä, minkä avulla alistushierarkioista voidaan pyrkiä vapautumaan⁵⁴. On äärimmäisen tärkeä huomata, ettei eriarvoisuus rakennu identiteetistä, vaan eriarvoisuus nimenomaan tuottaa identiteettejä. Ei ole siis kyse essentiaaleista olemuksista, vaan historiallisesti sekä sosiaalisesti rakentuneista kategorioista.⁵⁵ Identiteetti ei ole siis koskaan syy, vaan seuraus⁵⁶, kuten feministinen oikeustutkija Catharine MacKinnon on todennut. Väitteessä, ettei identiteetillä ole suhdetta intersektionaalisuuteen jätetään huomioimatta se, miten rakenteet ovat seuraamuksellisia, eivätkä identiteetit⁵⁷. Toisin sanoen identiteetti, kuten sukupuoli, ei ole syy sille, että ihmistä syrjitään sukupuolen perusteella, vaan syy syrjinnälle tuotetaan rakenteista, jotka luovat ja ylläpitävät epäyhdenvertaisia tiloja, sosiaalisia asemia, representaatioita ja diskursseja eri sukupuolille. Syrjintä on seuraus rakenteista, ei identiteetistä.

Kulttuurintutkija Stuart Hall katsoo identiteetin liittyvän keskeisesti historian, kielen sekä kulttuurin rakentamien resurssien käyttöön siinä prosessissa, jossa tulemme joksikin, ei ollessamme joku⁵⁸. Hallin mukaan kyse on siitä keneksi voimme tulla, kuinka meidät esitetään sekä kaikesta, mikä vaikuttaa tapamme esittää itsemme, eikä siis niinkään siitä keitä olemme tai mistä tulemme⁵⁹. Voitaisiin sanoa, että kyse on siis tulkinnasta. Teresa de Lauretin mukaan toimijuuden perusta on kokemuksessa, mikä ei ole annettua, vaan nimenomaan henkilökohtaista tulkintaa. Jokaisen henkilöhistoria on de Lauretin mukaan tämän identiteetti, jota tulkitaan kyseisessä historian ja kulttuurin ajassa, jolloin identiteetti muotoutuu de Lauretin käsityksessä poliittiseksi strategiaksi sekä selviytymis- ja vastarintastrategiaksi: strategiaksi emansipaatiolle.⁶⁰

Liian usein identiteeteistä tullaan myös puhuneeksi itsemäärittelyn ja valitsemisen kautta, mikä vastuuttaa pelkästään yksilön, eikä resursseja ja rajoituksia näin huomioida⁶¹. On silti myös tunnistettava se, että jokainen on osallisena harjoittamassa valtasuhteiden

⁵⁴ Rossi 2015, 105.

⁵⁵ Grzanka 2019, 68.

⁵⁶ MacKinnon 2013, 1023.

⁵⁷ Grzanka 2019, 70.

⁵⁸ Hall 1999, 250.

⁵⁹ Hall 1999, 250.

⁶⁰ de Lauretis 1988, 8–9.

⁶¹ Grzanka 2019, 68–69.

mahdollistamaa, samaistavaa ja erottamaa toimijuutta. Muut asettavat kategorioita, mutta on aina myös mahdollista, haluta kuulua niihin.⁶²

Olen yllä olevan identiteettikeskustelun kautta pyrkinyt avaamaan myös tämän tutkielman suhdetta identiteetin käsitteeseen. Määrittelen identiteetin tutkielmassa liukuvaksi käsitteeksi, jonka tarkoituksena ei ole ylhäältä päin asettaa kategorioita, vaan jota voidaan käyttää apuvälineenä rinnakkaisvaltasuhteita luodessa ja vallan näkyväksi tekemisessä kuvissa ja representaatioissa, mutta ennen kaikkea tarkasteltaessa sitä, kuinka omakuvassa ihminen esittää itsensä ja muodostaa näin poliittisen strategiansa, sillä identiteetti on myös poliittista⁶³ toimijuutta. En näe identiteettiä muuttumattomana yksikkönä, vaan monista identiteeteistä muodostuvana kokonaisuutena, jossa erilaiset identiteetit neuvottelevat, ja joka on muuttuva sosiaalinen rakennelma. Tutkielmassani identiteetti tarkoittaa monen identiteettikategorian summaa.

Tutkimukseni keskittyy sukupuoleen identiteettinä ja sen keskeisin käsite on sukupuolen performatiivisuus. Butler tarkoittaa käsitteellä sukupuolen olevan tuotettu alituisen toistettavilla teoilla sekä ruumiillisesti että diskursiivisesti⁶⁴. Performatiivisuuden käsite on kehitetty kielitieteen piirissä, kielifilosofi J. L. Austinin vuonna 1955 pitämän luentosarjan pohjalta⁶⁵. Austinin teoria käsitteli puheaktia, josta häntä erotteli konstatiivit⁶⁶ ja performatiivit⁶⁷ omiksi puhetoiminnoikseen⁶⁸. Butler hyödynsi näitä ajatuksia, vaikka kertoo itse pohjaavansa ajatuksensa filosofi Jacques Derridan tulkintaan Kafkan tekstistä⁶⁹, ja on esittänyt sukupuolen tekemisenä, mikä tapahtuu ruumiillisten tapojen ja tyylien sekä puhe- ja ajattelutapojen välityksellä. Nämä samaiset performatiiviset toistoteot tuottavat Butlerin mukaan myös feminiinisyyttä sekä maskuliinisuutta, eivät siis olemuksellisesti ilmaise niitä.⁷⁰ Butlerin esittämän performatiivisuuden käsitteen luonne hahmottuu vielä tarkemmin luentani kautta luvussa 4.

Sukupuolen performatiivisuus tapahtuu muun muassa representaatioissa ja itserepresentaatioissa, joten myös ne ovat tutkielmassani keskeisiä käsitteitä. Representaatiolla tarkoitetaan

⁶² Rossi 2015, 107.

⁶³ Kts. Rossi 2015, 107.

⁶⁴ Butler 2006, 40–41.

⁶⁵ Rossi 2015, 32; Sederholm 2002, 102. Butler ei itse mainitse Austinia lainkaan nimeltä *Hankalassa sukupuoli*ssa.

⁶⁶ Kyseessä toteamukset. Niiden totuudellisuus on varmistettavissa viitattuihin tilanteisiin vertaamalla. Sederholm 2002, 102.

⁶⁷ Tietyn toiminnan toteuttamista nykyhetkessä, jossa performatiivi viittaa ainoastaan itseensä, eikä sen totuudellisuus ole määriteltävissä. Esim. lupaus katsotaan tällaiseksi performatiiviksi. Sederholm 2002, 102.

⁶⁸ Sederholm 2002, 102.

⁶⁹ Butler 2006, 25; kts. myös Rossi 2015, 32.

⁷⁰ Butler 2006; kts. myös Rossi 2015, 33.

esitystä, tarkalleen ottaen uudelleen esitettyä esitystä. Representaatio on tapahtuma, jossa kuvia, esineitä ja ihmisiä yhdistetään tiettyihin merkityksiin ja samassa prosessissa ympäröivä yhteiskunta ja sen sosiaaliset suhteet saavat merkityksiä.⁷¹ Representaatio onkin samanaikaisesti esittävä, mutta myös edustava ja tuottava, mikä tarkoittaa, että representaation esittäessä esimerkiksi naista, edustaa se samalla laajempaa kategoriaa, kuten naissukupuolta yleisesti eli toimii ikään kuin muiden naisten puolesta⁷². Tuottavuus representaatioissa tarkoittaa niiden toimimista hierarkioiden, asenteiden sekä mielikuvien rakentajina, uusintajina ja ylläpitäjinä, ei siis pelkkinä heijastelevina peileinä⁷³. Representaatiot merkityksellistävät siis myös sukupuolta ja muokkaavat käsityksiä 'oikeanlaisesta' sukupuolen representoinnista. Tämä osoittaa representaation olevan myös poliittista tekemistä⁷⁴ ja se on luonne, jolla tarkastelen representaatioita tässä tutkielmassa. Itserepresentaatio on esittämistä, edustamista ja tuottamista itsen kuvalla, omalla kuvallaan. Itserepresentaatiot ovat myös pohja ymmärrykselle sosiaalisista ryhmistä ja tätä kautta näiden ryhmien representaatioista⁷⁵. Yleisesti representaation avulla onkin niin taiteentutkimuksessa kuin sukupuolentutkimuksessa paneuduttu kuvien merkityksiin sekä vaikutuksiin kulttuurisina ilmiöinä sekä niiden kykyyn rakentaa, kiertää ja toimia yhteiskunnallisissa ja kulttuurisissa konteksteissa⁷⁶.

Käsitteiden jälkeen palaan vielä teoreettista kehystäni määrittävään historiattomaan lähestymistapaan. Tutkielmassani naissukupuoleen (kuten muihinkin sukupuoliin) suhtaudutaan diskursiivisena ja historiallisena rakennelmana, minkä vuoksi voidaan katsoa sen olevan osa sopimuksenvaraista järjestelmää⁷⁷. Tästä syystä näen voivani irrottaa aineistoni tekoajankohdasta ja aikalaisista arvoista sekä käsityksistä sukupuolesta ja pyrkiä löytämään omakuvista peitossa olevaa ihmiskuvaa naissukupuolesta, joka hankaa jo nähtyä sivullista sukupuolikuvaa vastaan. Tämän lisäksi en ole kiinnostunut tutkielmassani omakuvien tekijöistä tai teoksiin liittyvästä tekijyydestä, en teoksiin liittyvistä taiteilijoiden intentioista enkä niin liioin tyylistä tai ajoituksesta. Tutkimukseni aineiston ja lähestymistavan historiattomuus perustuu ennen kaikkea ajatukseen taideteoksen tulkinnan ja ymmärtämisen paikantumisesta muuallekin kuin

⁷¹ Paasonen 2010, 40.

⁷² Paasonen 2010, 40–41.

⁷³ Paasonen 2010, 41.

⁷⁴ Rossi 2015, 73.

⁷⁵ de Fina 2006, 356.

⁷⁶ Paasonen 2010, 40.

⁷⁷ Kihlman 2018, 22.

omaan aikaansa. Estetiikan dosentin Kalle Puolakan ajatus historian vaikutuksista teoksiin on mielestäni kiinnostava juuri oman tutkimukseni kannalta:

[H]istorialla on eittämättä oma vaikutuksensa kanssakäymiseemme taiteen kanssa, sen vahvuutta ei kuitenkaan tulisi ylikorostaa. Samalla historian vaikutusta olisi hyvä tarkastella eritellymin. Voi nimittäin olla, että historialla on vaikutus esimerkiksi taiteen kokemiseen, mutta ei välttämättä siihen, miten jonkin teoksen tulkitsemme ja ymmärrämme. Tässä tapauksessa muutokset kokemuksessa eivät tarkoittaisi muutosta tulkinnassa ja ymmärtämisessä.⁷⁸

Aineiston merkitykset eivät oikeastaan ole osa itse aineistoa, vaan merkitykset riippuvat käsittelyn tai luennan tavoista, joilla sitä lähestytään ja joiden avulla se sisällytetään osaksi laajempaa tutkimusasetelmaa⁷⁹. Kuvat eivät kuvasta vain tekoaikansa käsityksiä ja ideaaleja, vaan niillä on myös uudenlaisia käsityksiä tuottava kyky⁸⁰. Kirjallisuudentutkija Roland Barthes on taiteesta kirjoittaessaan kutsunut esiin juuri tutkimusta, jossa ei tarkasteltaisikaan kuvataideteosta itseään, vaan sitä tarkasteltaisiin muodossa, jossa katsoja saa teoksen puhumaan itsessään⁸¹.

Seuraavassa luvussa teen lyhyet katsaukset feminiinisyyden, maskuliinisuuden ja androgynian merkityksiin sukupuolelle sekä naissukupuoleen omakuvassa taustoittaakseni tutkielmani. Kolmannessa luvussa esittelen aineistoani sekä sen käsittelyyn käyttämäni metodologiaa. Neljäs luku alalukuineen pitää sisällään luentani aineistosta nousseista sukupuolen käsittelyn tavoista, jonka jälkeen päätännössä kokoan tutkielmani antia, tarkastelen tuloksia ja esitän jatkotutkimusideani.

⁷⁸ Puolakka 2012.

⁷⁹ Liljeström 2004, 19.

⁸⁰ Kontturi 2006, 13–14; Kontturi 2016, 121.

⁸¹ Barthes 1991, 191.

2 TAUSTAA

Tässä luvussa tarkastelen tutkielmani taustalla vaikuttavia traditioita. Ensimmäisessä alaluvussa luon pohjaa tutkielmani luennalle siitä, miten feminiininen, maskuliininen ja androgyyni vaikuttavat sukupuolen merkityksiin. Näin luentani paikantuu kontekstiin, jossa sukupuolen käsittelyn tapoja on mahdollista nimetä ja jota vasten on mahdollista löytää vastaan hankaimista. Toisessa alaluvussa luon katsauksen omakuvaan naissukupuolen näkökulmasta kontekstoidakseni luentaani omakuvasta emansipatorisena strategiana.

2.1 Feminiininen, maskuliininen ja androgyyninen vastine(ettomia) sukupuolelle

Ehkä voisin löytää jonkin tietyn, täsmällisen kohdan, jolla jokin tietty, täsmällinen ”mieheyden” ja ”naiseuden” välinen rajalinja kulkee; ehkä voisin lopullisesti pyyhkiä sen näkymättömiin.⁸²

Taide on visuaalista kulttuuria, jota feministisessä tutkimuksessa tarkastellaan muun muassa sukupuolijärjestelmää tuottavana ja sukupuolia merkityksellistävänä ideologisenä representatiovarastona, eikä se ole koskaan pelkkää heijastelua yhteiskunnallisista ilmiöistä⁸³. Taiteilijanaisten omakuvien lukemiselle Butlerin performatiivisuuden teorian lävitse antaa virikkeitä tutkielmassani käytävä keskustelu sukupuolesta ja neuvottelut feminiinisen ja maskuliinisuuden sekä androgynian rajoista, siteistä ja liukumista. Niin kauan kuin yhteiskunta, joka kattaa lait, uskonnot, talouden, kasvatuksen ja muun muassa koulutuksen, pitää yllä

⁸² Viljanen 2020, 20.

⁸³ Rossi 2002b, 112–113.

sukupuolijärjestelmää, on tämän kaltainen keskustelu näistä käsitteistä tärkeää, sillä ne ovat käsitteinä osa sukupuolen suorittamista.

Maskuliinisuus sekoittuu arkipuheessa useimmiten miehiin ja feminiinisyys naisiin muodostuen välillä jopa synonyymeiksi 'sukupuolipariensa' kanssa. Niillä ei kuitenkaan todellisuudessa ole ruumiillista vastinetta, sillä ne ovat kulttuurisia sopimuksia, jotka ovat historiallisesti muutoksessa.⁸⁴ Mies oli kauneuden keskipiste antiikissa⁸⁵ sekä 1500-luvulta vielä 1800-luvun alkuun saakka, mikä kertoo naisen ja tämän kehon siirtymisen tuolle miehen paikalle olevan verrattain tuore ilmiö⁸⁶. Esimerkiksi 1700-luvulla antiikin *Belvederen Apollo* -veistos oli sivistyneistön mukaan kauneuden huipentuma. Taidehistorian professori Anthea Callenin mukaan kyseisessä veistoksessa katsottiin yhdistyvän miehisyys, sulokkuus ja nuorekkuus sekä ruumiin jänteveyden kietoutuvan pehmeuteen ja herkkyyteen.⁸⁷ Toisin sanoen mieskauneus ja sitä kautta miesmaskuliinisuus piti sisällään nykyään feminiiniseksi miellettyjä piirteitä ja vasta 1800-luvulla eurooppalaisen porvarisyhteiskunnan mukana kauneus kytkettiin kuuluvaksi naisiin ja naisfeminiinisyteen. Samalla miesten pukeutumisessa hylättiin koristautuminen, mikä siihen asti oli kuulunut maskuliinisuuteen hyvin voimakkaasti.⁸⁸

Ongelmana ylipäätään voidaan katsoa olevan välttämättömänä pidetty side feminiinisen ja naiseuden sekä maskuliinisen ja mieheyden välillä ja näiden käsitysten kapeus⁸⁹. Taustalla ovat sukupuoliin yhdistetyt diskurssit ja niihin sidottu järjestys vallasta, minkä avulla on tarkoituksenmukaisesti ja systemaattisesti lujitettu vastakkaisten sukupuolten 'luonnollisuutta'⁹⁰. Feminiinisyys ja maskuliinisuus ovat kuitenkin kulttuurisia sopimuksia, jotka määrittelemisen ja nimeämisen avulla tuottavat sukupuolia: ne eivät ole sukupuolia tai sukupuolisidonnaisia⁹¹. Jokainen voi tuottaa feminiinisyyttä ja maskuliinisuutta.

Feminiinisuuden ja maskuliinisuuden ruumiillisen vastikkeettomuuden puolesta puhuu myös esimerkiksi naismaskuliinisen toimijuuden käsite. Naismaskuliinisuus on queer-teoreetikko Jack Halberstamin teoksessaan *Female Masculinity* (1998)⁹² muotoilema käsite.

⁸⁴ Rossi 2003, 59.

⁸⁵ Callen 2008, 607–608, 610; Foucault 1998, 436–437.

⁸⁶ Solomon-Godeau 1993, 286; kts. myös Foucault 1998, 436–437; Callen 2008, 614–615; Rossi 2002b, 114.

⁸⁷ Callen 2008, 607–608.

⁸⁸ Vilkuna 2019, 88, 106–107; kts. myös Rossi 2002b, 115.

⁸⁹ Vrt. Hekanaho 2006, 39.

⁹⁰ Rossi 2003, 61.

⁹¹ Rossi 2003, 116.

⁹² Teos on julkaistu alun perin Judith Halberstam -nimellä ja löytyy sillä edelleen kirjastotietokannoista.

Käsitteen avain on maskuliinisuus ilman miestä. Halberstamin mukaan maskuliinisuus ei koske vain mieskehoja vaan myös naisten kehoja.⁹³ Hänen mukaansa maskuliinisuus on tekemistä, eleitä, merkityksiä ja ilmaisemista, joka rakentuu historiallisesti ja on siten käsitteenä koko ajan liikkeessä⁹⁴. Katson tämän koskevan niin ikään feminiinisyyttä.

On siis todettua, että sulokkuus, herkkyys ja pehmeys voivat olla myös maskuliinisuuden ominaisuuksia samoin kuin esimerkiksi toimijuus ja valta osa feminiinisyyttä. Tämä osoittaa feminiinisen ja maskuliinisen olevan toimimista, asennoitumista ja itsensä ilmaisua sosiaalisessa ja historiallisessa kontekstissa, eikä siis samaistettavissa suoraan mihinkään sukupuoleen⁹⁵. Historiallisuus tekee niistä liukkaita, voisi jopa sanoa, *antimäärittelijöitä*. Näkisin, että feminiinisyys ja maskuliinisuus ovat myös taiteellista toimintaa taiteilijanaisten käsitellessä sukupuolta omakuvissaan.

Naismaskuliinisuuden käsite kävisi luontevasti osaksi myös omaa luentaani taiteilijanaisten sukupuolikäsittelyistä. Käytän itse kuitenkin mieluummin androgynian käsitettä, sillä katson, että androgynian käsite astuu tietyllä tapaa enemmän ulos binäärisyydestä, vaikka omanikin ajatteluni ydintä on se, että naisena tuotetussa maskuliinisuudessa maskuliinisuus saa arvon toimijuutena ja itsen ilmaisun välineenä, ei sukupuoleen palautettavissa olevana määreenä. Naismaskuliinisuus-sanassa toimijan sukupuoli kuitenkin oletetaan, kun taas androgyniassa ei ja siksi katson androgynian käsitteen käyttökelpoisemmaksi omalle tutkimukselleni.

Androgynian käsite voi olla mielestäni myös yksi tapa astua ulos ahtaista kulttuurin tarjoamista rooleista, kuten patriarkaalisen kulttuurin naiselle osoittamien kolmen sosiaalisen roolin, neitsyen, äidin ja huoran, ikeestä⁹⁶. Annamari Vänskä on esitellyt Martti-Tapio Kuuskosken (2000) tavan erottaa toisistaan androgynian käsitteen kaksi luonnetta, jotka ovat rinnastukset 'sekä nainen ja mies' ja 'ei nainen eikä mies'⁹⁷. Perusrakenne käsitteelle on täten kaksijakoinen. Taidehistorian professori Maud Lavin on artikkelissaan *Androgynia, katsojuus ja Hannah Höchin fotomontaasit* vuodelta 1995 (alkuperäinen julkaisu *Androgyny, Spectatorship and the Weimar Photomontages of Hannah Höch*, 1990) käsitellyt androgyniaa yhdessä seksuaali-identiteettien ja erityisesti biseksuaalisuuden kanssa. Hän tarkastelee androgyniaa melko sukupuolilähtöisesti ja binäärisesti naisten feminiinisyyden ja miesten maskuliinisuuden

⁹³ Halberstam 1998, 13.

⁹⁴ Halberstam 1998, 41–42.

⁹⁵ Hekanaho 2006, 41.

⁹⁶ Kalha 2002, 150.

⁹⁷ Vänskä 2006b, 95.

lähtökohdista, mikä on kirjoitusajankohtaan nähden melko tyypillistä, mutta puhuu kuitenkin mielestäni osuvasti tiedostavasta liikkumisesta feminiinisuuden ja maskuliinisuuden välillä. Hänen mukaansa tämä tiedostava liikkuminen näiden 'ääripäiden' välillä tarjoaa tilaisuuden naisille, mutta itse luen tämän tarkoittavan kaikkia sukupuolia, vallata molempien (eli tietenkin kaikkien) sukupuolten asemaa, havaita sukupuolen epävakaus ja kiinnittymätön luonne sekä horjuttaa sukupuolihierarkiaa itseään⁹⁸.

Pidän erityisen kiinnostavana näkökohtana ajatusta muiden sukupuolten aseman valtaamisesta: miten se tarjoaa tilaa pehmeiden ja herkkyyden ilmaisulle sekä valta- ja johtoasemissa toimimiselle. Valtaaminen tulee mielestäni näkyväksi modernistitaiteilijanaisen strategiassa neuvotella tilaa miehissä taidemaailmassa. Androgynia oli monelle taiteilijanaiselle 1900-luvun alussa keino puuttua taiteellisen toiminnan hegemoniseen mieskeskeisyyteen ja kyseenalaistaa vallitsevia normeja. Aktiivinen toimija oli tällöin miesmaskuliinisesti tulkittavasti koodattu ja sitä myös naiset toteuttivat.⁹⁹ Tätä ei voida pitää nykyhetkestä katsottuna suoranaisen emansipatorisena mutta mielestäni feminiinistä ja maskuliinista vallattomasti suorittavana sukupuolen tuottamisena.

Vänskän mukaan androgynia kurkottaa käsitteenä kuitenkin enemmän miehiin kuin naisiin. Vänskä on väitöskirjassaan (2006b) käsitteellistänyt androgynian käsitettä eritellymmin kuin aiemmassa tutkimuksessa on tehty ja erottanut toisistaan miesandrogynian ja naisandrogynian¹⁰⁰. Näkemys on binäärinen, mutta tarpeellinen, kun tarkastellaan taiteilijanaisen käsittelemää sukupuolta, johon kulttuuri ja yhteiskunta kohdistaa katsetta ja joka rakentuu patriarkaattista. Patriarkaatin ankea valta osuu luonnollisesti kaikkiin sukupuoliin ja esimerkiksi feminiinisuuden vyörytetyt heikkouden ja passiivisuuden määreet kantautuvat myös miesten representaatioihin, ja sitä kautta tekevät näkyväksi sen, kuinka patriarkaattista ei lopulta hyödy kukaan.

Androgynian käsitettä on aiheellisesti kritisoitu siitä, että se näytetään olemisen tapana, joka enemmän vahvistaa kuin purkaa sukupuolieroa ja siten tuottaa sitä. Vänskä kuitenkin muistuttaa, että sen on mahdollista toimia myös binääriologiikan ylittäjänä, jolloin feminiinisen ja maskuliinisen absoluuttiset kategoriarajat liudentuvat ja sukupuolten piirteet lähentyvät toisiaan.¹⁰¹ Androgynian käsite on ongelmallinen myös syystä, jonka mukaan sillä on historiassa

⁹⁸ Lavin 1995, 156.

⁹⁹ Vänskä 2006b, 114; Meskimmon 1996, 37.

¹⁰⁰ Vänskä 2006b, 93–94, 102.

¹⁰¹ Vänskä 2006b, 95.

representoitu lähinnä feminiinistä mieheyttä, kuten Vänskä on tutkimuksessaan osoittanut¹⁰², eikä sen suora käyttö naisen representaatioiden lukemiseen tästäkään syystä ole välttämättä ongelmatonta. Muun muassa Asta Kihlman on väitöskirjassaan (2018) luopunut käsitteen käytöstä, sillä katsoo ettei se tee oikeutta aineistosta esiin nousevalle muutokseen pyrkivälle identiteettityölle ja käyttää mieluummin naismaskuliinisuuden käsitettä¹⁰³.

Mielestäni naisandrogynia on kuitenkin käyttökelpoinen käsite, sillä se ikään kuin alleviivaa androgyniasta sen problemaattisuuden: androgynia tarkoittaa kirjallisuudessa, tutkimuksessa ja populaarikulttuurissa miesten feminiinisyttä, jota naisandrogynia purkaa tekemällä näkyväksi käsitteen yksipuolisen sukupuolittuneisuuden. Luennassa käyttämäni androgynian käsite tarkoittaa nimenomaan Vänskän muotoilemaa naisandrogyniaa tai kuten itse ehdottaisin *feminiinistä androgyniaa*. Feminiinisen androgynian käsite voisi olla tarpeellinen nyanssilisäys naisandrogyniaan, sillä maskuliininen androgynia kytkeytyy jo valmiiksi androgynian käsitteeseen sen kulttuurihistorian kautta¹⁰⁴, ja kuten edellä totesin feminiininen ei kuulu naiselle, jolloin androgynian käsitteen sukupuolitettu taakka kevenisi, joka nais-etuliitteen kautta naisandrogynian käsitteessä on ja antaisi samalla tilan feminiinisesti vikuroivalle androgynialle, joka irrottaisi käsitettä oletetusta sukupuolesta.

Haluan luennallani purkaa feminiinisuuden ja maskuliinisuuden sukupuolittuneita merkityksiä ja tarjota niiden performointia kaikille sukupuolille. En pysty tutkielmallani kuitenkaan poistamaan feminiiniseltä ja maskuliiniselta niiden kulttuurihistoriallista ja sukupuolideologista taustaa ja taakkaa, mutta voin hanakasti käyttää niitä toisin: purkaa feminiinisuuden ja maskuliinisuuden essentialisoituja ja patriarkaalisia sopimusperustaisia stereotyyppisiä merkityksiä ja käyttää feminiinisyttä ja maskuliinisuutta performatiivisina tapoina tuottaa sukupuolta. Myös Butlerin mukaan salakavalin ja tehokkain tapa tehdä muutoksia on ottaa identiteettikategoriat haltuun ja käyttää niitä uudella tavalla¹⁰⁵.

Taide voi olla yksi tapa ottaa haltuun ja auttaa näkemään, miten olemme organisoituneet ja saada meidät organisoitumaan uudelleen, kuten filosofi Alva Noë on asian ilmaissut¹⁰⁶. Noën mukaan taideteokset ovat mahdollisuuksia, jotka häiritsevät sitä, mihin olemme tottuneet, millä hän viittaa hyvin perustavanlaatuisiin asioihin, kuten puhumiseen, kuvien tekemiseen,

¹⁰² Vänskä 2002b, 169–171; Vänskä 2006b, 108.

¹⁰³ Kihlman 2018, 25.

¹⁰⁴ Kts. Vänskä 2002b, 169–171; Vänskä 2006b, 108.

¹⁰⁵ Butler 2006, 218.

¹⁰⁶ Noë 2019, 46.

liikkumiseen jne. eli kaikkeen siihen, mihin taiteen keinoin voi *puuttua* ja muotoilla uudelleen¹⁰⁷. Katson Noën ajatusten soveltuvan myös ilmiöihin feminiinisydestä ja maskuliinisuudesta: taideteosten uudelleenorganisoiva kyky voi auttaa horjuttamaan feminiinisen ja maskuliinisen olemuksellisuuden ja sukupuolittuneisuuden merkityksiä leikittelemällä niillä, kyseenalaistamalla niitä ja mahdollisesti muovaamalla niitä: muovaamalla tavoiksi olla ihminen, ei tavoiksi olla sukupuoli. Noë kuitenkin huomauttaa, etteivät taideteokset tee tätä välttämättä ilmiselvästi tai selvästi ollenkaan, vaan se voi tapahtua hienovaraisesti, jolloin taide virittää katsojaa toimimaan¹⁰⁸. Tähän työhön ryhdyn itse luvussa 4.

2.2 Naissukupuolesta omakuvassa

Yksinkertaistettuna omakuva on (usein) kuva taiteilijan kehon yläosasta, jolloin taiteilija käsittelee itseä tällä rintakuvan mittaisella alueella, erityisesti pään korkeudelle¹⁰⁹. Samalla taiteilija ottaa omakuvassa itse paikan teoksen kohteena, mikä synnyttää vaikutelman tekijän yksityisestä keskustelusta itsensä kanssa¹¹⁰. Omakuville on hyvin tyypillistä, että taiteilija työstää niitä sarjallisesti ja taiteilijan tuotantoon syntyy kokonainen omakuvasarja¹¹¹. Syyt omakuvien tuottamiseen taas ovat luonnollisesti moninaisia. Taiteilija voi harjoittaa näin tietoista itsensä ja taiteilijuutensa tutkiskelua sekä nimenomaan identiteetin tutkiskelua, jota itsekin tässä tutkielmassa tutkin¹¹². Toisaalta syyt voivat olla huomattavasti käytännönläheisemmät: joissain tapauksissa on helpompi käyttää itseään mallina, jos käsittelyn kohteena on esimerkiksi alaston vartalo tai toisaalta taustalla voi olla yksinkertainen halu työskennellä itsen kanssa¹¹³.

Teen tässä luvussa katsauksen omakuvan genreen taiteilijanaisten ja heidän sukupuolen käsittelynsä näkökulmasta käsin. Tarkoitukseni ei ole kuitenkaan näin laajan aiheen äärellä pyrkiä esittämään kokonaista historiikka sille, miten taiteilijanaisten näkökulmasta omakuvan genre on muodostunut, vaan pikemminkin muutamien esimerkkien avulla havainnollistaa ja taustoittaa niitä kulttuurisia rakenteita ja käytänteitä, joiden vaikuttamina tämänkin tutkielman aineiston taiteilijanaiset performoivat sukupuoltaan. Tutkielmani keskiössä on naisen

¹⁰⁷ Noë 2019, 46–48.

¹⁰⁸ Noë 2019, 124.

¹⁰⁹ Kuusamo 2010, 103.

¹¹⁰ Kuusamo 2010, 98.

¹¹¹ Palin 2007, 112.

¹¹² Doy 2005, 46; Palin 2007, 114.

¹¹³ Doy 2005, 46.

sukupuolen käsittely kuvataiteessa ja tämän vuoksi katsontakanta representaatioihin on hyvin naiskeskeinen. On kuitenkin sanomattakin selvää, että 1990-luvulta lähtien feminismin kolmannen aallon ja erityisesti intersektionaalisen feminismin myötä feministisessä tutkimuksessa samoin kuin tässä tutkielmassa tunnustetaan myös muiden sukupuolten kapeiden ja olemattomien representaatioiden ongelmallisuus ja kurjistavat vaikutukset.

Varhaisimmat tunnetut naisten omakuvat ovat keskiajalta. Näissä omakuvissa naiset representoivat itseään maalauksen, kirjan tai käsityön tekijöinä kuvittamalla itsensä teokseen tai kirjailemalla niihin kuvauksen itsestään tai tekemällä nämä molemmat.¹¹⁴ Naiset muokkasivat omakuvatraditiota aktiivisesti jo 1500-luvulla. Italialainen taiteilija Sofonisba Anguissola (n. 1530–1625) maalasi lukuisia omakuvia, mikä oli hyvin epätavallista, sillä hänen aikanaan taiteilijoilla ei ollut yleisesti tapana käyttää itseään teostensa aiheena ja Anguissola loikin osaltaan pohjaa koko omakuvan genrelle¹¹⁵. Ensimmäinen tiedetty omakuva taiteilijasta maalausteliineen kanssa maalaamassa itseään on Catarina van Hemessen (n. 1528–1587) *Self-Portrait* vuodelta 1548¹¹⁶, mikä on toinen esimerkki taiteilijanaisen uudistavasta otteesta genren sisällä. 1500-luvulla myös mieskollegat alkoivat maalata naisia taiteilijoina¹¹⁷.

Italialainen taidemaalari Artemisia Gentileschi (1593–1653) maalasi muun muassa vahvoja naisprotagonisteja maalauksiinsa, mutta hänen ehkä tunnetuin ja yksi kiinnostavimmista teoksista on juuri omakuva, jossa hän esiintyy itse maalauksen allegoriana (*Self-Portrait as the Allegory of Painting*, 1630-luku). Teos oli hänen ajalleen epätyypillinen taiteilijanaisen omakuva, kuten Anguissolan tai Hemessenkin tapauksissa, eikä vähemmän siksi, että teoksessa naisen sukupuolen käsittely kahtalaistui: nainen esiintyi siinä maalauksen allegoriana ja ammattitaiteilijana¹¹⁸. Teokseen liittyy kiinnostava yksityiskohta, jonka mukaan teos oli pitkään attribuoitu tuntemattomalle taiteilijalle, mikä johtui luultavimmin siitä, että naishahmoisen maalauksen allegorian ei oletettu olevan itse taiteen harjoittaja, vaan nimenomaan *inspiratio*¹¹⁹. Tämän oletuksen taustalla vaikuttaa perinne, jossa naiset olivat sukupuoli, joka asetettiin taiteilijoiden teoksissa esittämään maalaustaiteen tai kuvanveiston allegorioita pitelemässä siveltimiä ja talttoja attribuutteina¹²⁰.

¹¹⁴ King 1999, 37.

¹¹⁵ Parker ja Pollock 2013, 18.

¹¹⁶ King 1999, 40.

¹¹⁷ King 1999, 38.

¹¹⁸ Parker ja Pollock 2013, 25.

¹¹⁹ Parker ja Pollock 2013, 26.

¹²⁰ King 1999, 38.

Itse näen allegorioiden liittyvän naisen kehon representointiin, sillä naishahmoiset allegoriat eivät niinkään ole kuvia naisista tai naisista taiteilijoina, vaan näiden kehojen hyödyntämistä haluttuihin tarkoituksiin, jolloin ne pikemminkin välineellistävät naisen kuin tekevät tästä itsenään toimijan tai taiteilijan omassa persoonassaan¹²¹. Tämä on katsoakseni osa traditiota, jossa nainen asetetaan esittämään miehen fantasiaa¹²². Allegorioita käytettiin usein ylistämään naisia pitkälti heidän ulkonäkönsä vuoksi¹²³, minkä voidaan osoittaa tekevän näkyväksi feministisissä teorioissa esiin nousseen ilmiön ylistämisellä alistamisesta, mikä korostaa allegorioiden problemaattisuutta suhteessa ajatukseen, että nainen suoranaisesti hyötyisi näistä representaatioista toimijana tai ammattitaiteilijana. Vaikka Artemisia Gentileschin omakuvassa on kyse allegoriasta, on taiteilija esittänyt itsensä hiukset kampaamattomina keskittyen intensiivisesti työhönsä huomioimatta edes katsojaa, mikä osoittaa hänen representoivan mielestäni tietoisesti omaa taiteilijuuttaan, eikä kenenkään muun positiota¹²⁴.

Taiteilijanaisten työ omakuvagenren uudistamiseksi ei päättynyt kuitenkaan 1600-luvulle, vaan tämä työ on jatkunut nykyaikaan asti. 1900-luvulla avantgarden myllerryksessä taiteilijanaiset haastoivat itsen esittämisen ja omakuvagenren konventioita, minkä avulla he myös neuvottelivat ennen valtaamattomia tiloja omakuville ja esityksille itsestä¹²⁵. 1900-luvun lopulla ja 2000-luvulla traditiota muokattiin taiteilijanaisten toimesta¹²⁶ esittämällä omakuvina kokovartalokuvia, joissa itse näytettiin välillä jopa tahallisen silottelemattomana¹²⁷. Näin naiset myös uudistivat kriittisesti omakuvan normeja¹²⁸ sekä puuttuivat hegemonisen maskuliinisuuden neromyyttiin ja sen suosimiin visuaalisiin muotokonventioihin¹²⁹.

Koska neromyytti ja sen suoma arvostus eivät ole koskeneet taiteilijanaisia, taiteilijanaisten on tullut omakuvissaan poikkeuksetta kilpailla 'nainen' ja 'taiteilija' termien yhdistelmän kanssa, joka määriteltiin läntisessä taidemaailmassa lähes neron vastakohtaksi. Niinpä taiteilijanaisten teokset, jotka pyrkivät tuottamaan kuvia naisista itsestään 'kulttuurillisina

¹²¹ Kts. myös Perry 1999, 104.

¹²² Linker 1995, 219.

¹²³ King 1999, 102.

¹²⁴ Kts. myös Perry 1999, 104.

¹²⁵ Meskimmon 1996, 1.

¹²⁶ Kuusamo 2010, 103; Meskimmon 1996, 26.

¹²⁷ Kuusamo 2010, 103.

¹²⁸ Meskimmon 1996, 23, 26.

¹²⁹ Meskimmon 1996, 26.

auktoriteetteinä’ olivat väyliä puuttua miehisten normien traditioon korkeataiteen ja taidehistorian omissa käytännöissä.¹³⁰

Naisena toimiminen on osoitettu positionaaliseksi, poliittiseksi olemiseksi, joka saa merkityksensä sukupuolta tuottavissa tiloissa, asemissa sekä tilanteissa, joita rajoittavat erilaiset vaatimukset ja odotukset¹³¹. Vielä 1900-luvun alkupuolella taiteilijanaisten omakuva itsestään taiteilijana oli naiselle kumouksellinen kannanotto, eikä tämän tarvinnut sisällyttää representaatioonsa esimerkiksi mielikuvia boheemiudesta, kuten mieskollegoiden, tullakseen vastaanotetuksi poikkeuksellisena, mitä ei voida vastaanottona pitää millään muotoa emansipatorisena vaan silkkana oman ammattitaiteilijuuden puolustamisena¹³². Emansipatorisia olivat kuitenkin nämä itserepresentaatiot itsessään, sillä niissä taiteilijanaiset rinnastivat itsenäisyyden ja ammattitaidon naisen kuvaan¹³³ ja hiljalleen laajensivat representaatiovarastoa.

Taidehistorioitsija Juha-Heikki Tihinen on esittänyt artikkelissaan *Neljä ehdotusta omakuvaksi* (2011) omakuvan voivan olla niin kutsutusti omakuvamaisuudesta ponnistava. Hän on tarkastellut, mikä oikeastaan on omakuva ja tarkoittaako taiteilijan esiintyminen kuvassa aina omakuvaa. Tihinen päätyy analyysissään nostamaan esiin kolme piirrettä, joita omakuvalliset esitykset voivat saada. Hänen mukaansa taiteilija voi ensinnäkin olla eräänlainen kaksoisolento teoksessaan, minkä kautta taiteilija voi esiintyä kuvassa monella tasolla.¹³⁴ Tämän strategian näkisin toteutuvan valokuvataiteilija Claude Cahunin (1894–1954) omakuvissa. Visuaalisen kulttuurin historian ja teorian professori Gen Doy on tarkastellut useissa teksteissään Cahunia ja tämän runsasta omakuvatuotantoa, jossa tämä on Doyn mukaan muun muassa käsittelevä feminiinisyyttä ja maskuliinisuutta ja näiden suhdetta itseensä sukupuolisena henkilönä naamioiden ja naamioimisen kautta¹³⁵. Cahun ei suorittanut omakuvissaan maskuliinisuutta ja feminiinisyyttä ’oikein’ ja samalla performoi niitä molempia problematisoiden maskuliinisuutta ja feminiinisyyttä irtisanoutuen miehisestä katseesta sekä peilin kautta tapahtuvasta sisäistetyistä ja opitusta objektivoinnista, heilahdellen objektivoinnin ja subjektiin samaistumisen välillä¹³⁶. Cahunin omakuvastrategiasta välittyy mielestäni Tihisen analysoima itsen monitasoisuus oman sukupuoli-identiteetin käsittelyssä.

¹³⁰ Meskimmon 1996, 27.

¹³¹ Hekanaho 2006, 38.

¹³² Meskimmon 1996, 28, 39.

¹³³ Meskimmon 1996, 28–29.

¹³⁴ Tihinen 2011, 133.

¹³⁵ Doy 2005, 50.

¹³⁶ Doy 2005, 53.

Toisaalta taiteilija voi Tihisen mukaan päätyä esittämään oman elämänsä tapahtumaa samalla, kun sitä merkitsee kuitenkin aina esittämisen tapahtuminen¹³⁷. Mielestäni nykytaiteilija Veronica Slaterin voidaan katsoa käyttäneen tätä omakuvamaisuuden muotoa. Slater nimittäin koki uransa alussa oman taiteellisen työnsä taiteen historiaan peilaten paikattomaksi, erityisesti lesboudestaan käsin, ja ryhtyi uudelleentyöstämään menneiden taiteilijamiesmestareiden teoksia tehdäkseen näkyväksi erilaisen minän asemaa suhteessa toisistaan eroaviin sosiaalisiin identiteetteihin, kuten taiteilijaidentiteettiin, tyttären identiteettiin ja lesboidentiteettiin¹³⁸. Slaterin omakuvan strategia on sikäli mielenkiintoinen, että hän tutkii identiteettiään poliittisena positiona, mutta samalla performoi minää suhteessa toisten (taiteilijoiden) identiteetteihin.

Naisen keho taiteen objektina on ollut taiteilijanaishille vaikeasti ylittävä kytkös, sillä tapa representoida itseä objektivoimatta 'naisen keho' ei ole välttämättä yksinkertaista, vaikka tarkoituksena olisi esittää itsensä eli nainen subjektina: ratkaisuna tähän paradoksiin on usein käytetty omakuvaa ja siinä tapahtuvaa subjektin ja objektin vastakkainasettelun tutkimista¹³⁹. Tihinen on nostanut esiin taiteilijan käyttämän strategian 'esittää uudelleen', jossa paljastuu itserepresentaation performatiivinen ulottuvuus¹⁴⁰, joka mielestäni keskustelee myös kiinnostavasti subjekti-objekti-asettelun kanssa. Näen tätä uudelleen esittämisen strategiaa Slaterin työskentelyssä, mutta erityisesti valokuvataiteilija Elina Brotheruksen taiteessa. Taiteilijanaiset ovat pitkään käsitelleet suhdetta toisiin teoksiin sekä oman sukupuolensa representaatioihin kommentoimalla ja uudelleen esittämällä edeltäjien töitä. Elina Brotheruksen videoteoksessa *Nu Montant un Escalator* (2017) nainen (Brotherus) nousee Pompidou-keskuksen, taiteen monitoimitalon, rullaportaita alasti ja pysähtyy katsomaan eteensä avautuvaa Pariisin näkymää. Teos keskustelee ilmiselvästi naisalastoman-kuva-aiheen kanssa. Videolla rauhallisesti liikkuva ja levollisesti oleskeleva nainen muistuttaa siitä, kuinka alaston nainen taidemuseossa ei ole tavaton näky.¹⁴¹ Näin Brotherus myös tarjoaa katsojalle mahdollisuuden ajatella uusiksi vanhoja kuva-aiheita sekä ajatuksia naissukupuolesta representaation kohteena.

Omakuva tuotetaan aina ilman ulkopuolista mallia ja tilaajaa, mutta se ei kuitenkaan väistä välittyneisyyttä, sillä taiteilija tarvitsee itsensä havainnointiin aina välineen, kuten peilin tai valokuvan¹⁴². Peili on kuitenkin melko sukupuolittunut väline. Doyn mukaan taiteilijanaisen

¹³⁷ Tihinen 2011, 133.

¹³⁸ Doy 2005, 51.

¹³⁹ Meskimmon 1996, 27, 32, 34.

¹⁴⁰ Tihinen 2011, 133.

¹⁴¹ Niemelä 2022, 250.

¹⁴² Palin 2007, 117.

kohdatessa itsensä peilistä omakuvan prosessissa, tämä ei näe vain teknistä apuvälinettä, vaan samalla hän kohtaa tradition, joka kutsuu häntä näkemään itsensä objektina, ehkä seksuaalisesti viehättävänä, ehkä hoikkana, mutta aina turhamaisena.¹⁴³ Toisin sanoin taiteilijanaisen omakuvan työstäminen voi vaatia myös tradition, historian ja objektiuden työstämistä ja prosessointia¹⁴⁴. Kuten taidehistorioitsija Marsha Meskimmon on todennut, tässä työstämisessä yhdistyvät 'eletty kokemus naiseudesta' ja visuaalinen aines, joka rakentaa naiseutta¹⁴⁵.

Taiteilijanaisille omakuvan poliittinen strategia ovat olleet omakuvat itse, jolloin taiteen tekeminen on itsessään ollut muoto sosiaaliselle puuttumiselle¹⁴⁶. Naisten itsensä esittämät esitykset, jotka liittyivät taiteilijamääritelmiin, muuttivat näitä määritelmiä ja tapoja, joilla omakuvaa genrenä voidaan lukea¹⁴⁷. Näen taiteilijanaisten tekemät omakuvat strategioina puuttua myös taiteilijamiesten näkemyksiin naisista. Representaation ja identiteetin politiikka ovat taiteen strategioita ottaa väline niin sanotusti haltuun¹⁴⁸. Representaatioita ja identiteettejä voidaan niiden avulla tuottaa itse ja sitä kautta *näyttää itse*. Tämä synnyttää toimijuutta, jonka itsemäärittely on ihmiselle suunnattoman arvokasta¹⁴⁹. Väline ei tarvitse tällöin itsessään aktiivista muokkaamista, vaan se toimii vastarinnan välineenä sellaisenaan¹⁵⁰. Tähän liittyen palaan vielä allegoriankin käsittelyn yhteydessä sivuttuun aiheeseen miehen tuottamista naisen representaatioista. En halua antaa sellaista kuvaa, että vain naisilla olisi kyky kuvata naista toimijana, sillä tämä ei pidä paikkaansa missään suhteessa, kuten seuraava lainauskin osoittaa:

Koska olin kirjoittanut henkilön alun perin mieheksi, siltä puuttui mieskatseen myrkyttämä laahus: seksistinen ulkonäön yksityiskohdissa rypeminen, muka-naiselliset eleet ja ajatukset.¹⁵¹

Kirjailija Juhani Karila kuvaa tässä sitä, kuinka *Pienen hauen pyydystys* -romaanin (2019) päähenkilön sukupuolen vaihtaminen miehestä naiseksi onnistui häneltä pelkkää nimeä vaihtamalla, eikä hahmoa itseään tarvinnut muokata lainkaan. Sitaatti kuvaa mielestäni keskeisellä tavalla sitä, kuinka naiseuden ja mieheyden ideaalit ovat rakennettuja. Lainaus on osuva kuvaus naisen ihmisyyden tilasta, todellisen edustavuuden kysymyksistä, kun representoija lähestyy naista aluksi problematisoimatta patriarkaalista kulttuuria, josta käsin (väistämättä) representoi

¹⁴³ Doy 2005, 52.

¹⁴⁴ Doy 2005, 52–53; kts. myös Meskimmon 1996, 14.

¹⁴⁵ Meskimmon 1996, 201.

¹⁴⁶ Meskimmon 1996, 155.

¹⁴⁷ Meskimmon 1996, 63.

¹⁴⁸ Vrt. Kontturi 2006, 112.

¹⁴⁹ Kontturi 2006, 167.

¹⁵⁰ Vrt. Kontturi 2006, 112.

¹⁵¹ Karila 2021.

tätä. Se osoittaa samalla hyvin sen, kuinka kyse ei ole esittäjän, representoijan, sukupuolesta, vaan hänen tekemistään valinnoista.

Olen pyrkinyt tässä luvussa luomaan katsauksen omakuvaan taiteen genrenä taiteilijanaisten näkökulmasta tuoden esiin muutamien esimerkkien kautta sitä, kuinka naiset ovat vaikuttaneet omakuvan genreen, millaisesta asemasta taidemaailmassa he ovat tähän muutostyöhön asemoituneet ja millaisia sukupuolen käsittelyn muotoja he ovat löytäneet. Seuraavassa luvussa siirryn lähemmäksi omaa tutkimustani käsittelemällä omia tutkimusasetelmaan liittyviä valintojani aineiston ja menetelmän esittelyn muodossa.

3 AINEISTON JA MENETELMÄN ESITTELY

3.1 Aineiston esittely

Aineistoni koostuu kotimaisten taiteilijanaisten omakuvista. Olen kerännyt sen Kansallisgallerian kokoelmasta, josta verkossa on nähtävillä noin 42 000 taideteosta. Kansallisgalleria muodostuu kolmesta helsinkiläisestä museosta, jotka yhdessä muodostavat Suomessa merkittävimpänä pidettävän museokokonaisuuden. Organisaatioon kuuluvat Ateneumin taidemuseo, Nykytaiteen museo Kiasma sekä Sinebrychoffin taidemuseo. Kansallisgalleria on siis taidemuseo-organisaationa Suomen suurin¹⁵² ja näin ollen myös kokoelmaltaan yksi Suomen merkittävimmistä ja laajimmista, mikä on myös tutkimukseni kannalta kiinnostavaa. Jo pelkästään aineistoni rajaus kotimaiseen taiteeseen tekee Suomen suurimman museo-organisaation kokoelman mielekkääksi aineiston hankinnan lähteeksi. Tutkimukseni perustuminen patriarkaalisten valta-asetelmien purkamiselle perustelee valintaani koota aineisto valta-asetelmaltaan merkittävän toimijan kokoelmasta, jolloin kokoelmavalinnat myös osaltaan kertovat museo-organisaatiota lävistävistä rakenteista ja vallankäytöstä ja taiteilijanaisten asemasta näissä systeemeissä. Korostan kuitenkin, ettei Kansallisgalleria ole tutkimukseni kohteena, vaikka aineistoni edellä esittämälläni tavalla voikin tuottaa kuvaa valtasuhteista. On myös huomioitava, etteivät kaikki Kansallisgallerian teokset ole tekijänoikeus- tai muista syistä verkossa nähtävissä, vaikka

¹⁵² Kansallisgalleria 2022.

niiden teostiedot sieltä löytyisivät, ja kyseiset teokset ovat rajautuneet aineistoni ulkopuolelle. Mistään kattavasta tarkastelusta Kansallisgallerian kokoelmaan ei voida siis puhua.

Selkeänä motiivinani kerätä aineisto Kansallisgallerian kokoelmasta on myös se, että katsos eettisimpänä vaihtoehtona pyrkiä nojaamaan teosnimien ja teosten asiasanoitusten välityksellä lähemmäs taiteilijan omaa näkemystä siitä, mikä on omakuva. Omakuva on genrenä jokseenkin intiimi, joten koin epäeettisenä lähteä määrittelemään taiteilijan puolesta, mitkä teokset hänen tuotannossaan mahdollisesti ovat itserepresentaatioita. Jos olisin esimerkiksi koonnut itse joukon teoksia tai valinnut tarkastella kuratoitua näyttelykokonaisuutta, olisi valta määrittellä se *itse*, joka teoksessa näkyy, siirtynyt vieläkin kauemmas taiteilijalta. Kansallisgallerian kokoelmahauulla pystyin hakusanojen avulla museoiden asiasanoituksiin nojaten pyrkimään kuulemaan taiteilijoita. On kuitenkin todettava, että tässäkin tapauksessa teosnimiin kiertyvien historiallisten nimeämiskäytäntöjen vuoksi ei voida taata, että taiteilijat ovat välttämättä todellisuudessa itse nimenneet teoksensa. Lisäksi tutkielmani tekoajankohdan sijoittuminen koronapandemian ajalle motivoi aineiston kokoamista Kansallisgallerian kokoelmasta, kun liikumisrajoitusten vuoksi aineiston kerääminen olisi ollut haasteellista muuten kuin verkon välityksellä¹⁵³.

Olen kerännyt aineistoni verkkosivuilla olevan vapaahaun kautta eri hakusanojin. Aineistoni keräämiseen käytin seuraavia hakusanoja¹⁵⁴: minä, minuus, minut, minun, minua, persoonallisuus, persoonallisuuteni, itserepresentaatio, minäkuva, identiteetti, itse, omakuva, självporträtt, själv, self portrait, myself ja self. Kaikki hakusanat eivät tuottaneet tuloksia ja kaikki hakutulokset eivät olleet tutkimukseni kannalta relevantteja. Hakusana 'omakuva' tuotti eniten tuloksia. Tutkimukseni suuntautuu taiteilijanaisten omakuviin kotimaisessa taiteessa, joten muita haku-ehdoja ja -rajauksia oli kaksi ja niistä ensimmäinen oli taiteilijan naissukupuoli. Oletan taiteilijat tutkimuksessani naissukupuolisiksi, mutta tiedostan, että sukupuolittaminen voi olla hyvin ongelmallista, jopa väkivaltaista, eikä sukupuolta tulisi olettaa. Olen kuitenkin huomioinut tämän tutkimuksessani varmistamalla Kansallisgallerian käyttämistä teosten asiasanoituksista sukupuolen, jota taiteilijoiden omakuvissa käytetään ja tällä keinoin pyrkinyt välttämään väärin sukupuolittamista. Toinen rajausehto taiteilijoille oli suomalainen tausta, ja

¹⁵³ Aineisto on kerätty 25.2.2021 ja 13.9.2021. Huomioitavaa on, että aika-ajoin teoksia poistetaan sekä uusia teoksia lisätään Kansallisgallerian kokoelmanhakuun, joten keräämäni kokoelman teokset eivät välttämättä ole vakiintuneesti esillä verkossa. Niin ikään teostietoja muokataan ajoittain ja asiasanoituksia päivitetään, joten on huomattava, että myös ne ovat muuttuvia, eivätkä välttämättä enää samoja kuin tämän tutkimuksen teko-ohjelmalla.

¹⁵⁴ Hakusanojen yhteydessä on huomioitava, ettei katkaistu sanahaku toimi, kuten omakuv*.

kotimaisen taiteen tutkiminen perustuu puhtaasti aineiston rajaukseen. Lisäksi minulle ei ole tullut vastaan tämänkaltaista aikarajatonta ja tulkintapainotteista tutkimusta kotimaisten taiteilijanaisten omakuvista, joten sekin osaltaan puhuu tutkimukseni ja kotimaiseen taiteeseen rajatun aineistoni puolesta. Tarkoitukseni ei ole tehdä kattavaa tai edustavaa kartoitusta taiteilijanaisten omakuvista genrenä sinänsä.

Aineistoksi muodostui yhteensä 85 teoksen kokonaisuus, jotka voidaan teosnimen tai asiasanan perusteella olettaa taiteilijoiden omakuviksi. Tästä aineistosta olen rajannut 66 tutkimukseni kannalta relevanttia ja kiinnostavaa teosta, joista 20:tä luen tässä tutkielmassa. Loput aineistoni teokset toimivat tausta-aineistona. Teokset ovat vuosilta 1892–2010. Valikoituneissa 20 teoksessa olen tulkinnut sukupuolen käsittelyn etualaistuneen ja siksi käsittelen niitä esimerkkiteoksina luennassani. Katson taiteilijanaisten leikitelleen niissä jollain tavoin sukupuolen merkeillä, sukupuolierityisillä piirteillä, feminiinisyydellä, maskuliinisuudella ja androgynialla korostaen, häivyttään tai sotkien niitä kiinnostavasti. Samalla periaatteella olen samankaltaisuuksia ja erilaisuuksia hakien ryhmitellyt teokset kolmeen teemaan, jotka ovat konventionaalinen sukupuoliesitys, sukupuolen häivyttäminen ja sukupuolen suorittaminen odotuksia rikkovasti.

3.2 Menetelmän esittely

Tutkimukseni näkökulma on feministis-teoreettinen. Feministisen tutkimuksen ydin on tarkastella yhteiskunnassa ja kulttuurissa vaikuttavia hallitsevia normeja ja ideaaleja, mikä tarkoittaa vallitsevien patriarkaalisten olettamusten näkyväksi tekemistä sekä vallan kyseenalaistamista, joka normeihin, ideaaleihin ja oletuksiin on kietoutunut¹⁵⁵. Feministisessä tutkimuksessa sukupuolinäkökulmainen taiteen tutkimus tarkoittaa analyysiä teoreettisesta ja kriittisestä taiteen tuottamis-, representaatio- ja vastaanottotavoista, jossa ei ole yhtenäistä analyysimenetelmää. Sukupuolinäkökulmassa erilaiset kriittiset lähtökohdat ohjaavatkin enemmän tutkimuksen tarkastelun tietynlaisiin kysymyksenasetteluihin.¹⁵⁶ Käytän menetelmänä aineistoni tutkimiseen vastakarvaan lukemista kysyäkseeni aineistolta, millaisilla erilaisilla tavoilla taiteilijanaiset käsittelevät sukupuolta omakuvissaan. Tulen käsittelemään aineistoani refleктоivan teoreettisen

¹⁵⁵ Liljeström 2004, 11.

¹⁵⁶ Lähdesmäki 2012, 112–113.

keskustelun kautta. Luen teoksia teoreettisesti keskusteluttaen ja haen niistä sukupuolen per-
formoinnin tapoja. Luennassa on keskeistä huomioida oma positioni. Luenta voi ongelmalli-
simmillaan kääntyä lukijan monologiksi, mikä on verrannollinen ajatukseen taiteilijan intenti-
osta ainoana teoksesta vastaavana tekijänä. Suhteeni aineistoon vastavuoroistuu, kun käsittelen
sitä nimenomaan keskustelun kautta, keskusteluttaen.¹⁵⁷

Etsin teoksista taidehistoriallisen tulkinnan sijaan visuaalista käsittelyä ja neuvottelua su-
kupuolesta. On kuitenkin keskeistä huomata, että taiteen teoksissa kuten muissakin visuaalisen
kulttuurin tuotteissa on omien tulkintojen rinnalla aina ikään kuin lainattuna (tiedostaen, usein
tyystin tiedostamatta) myös aiempia merkityksiä. Tämä tarkoittaa, ettei konventioita voi kos-
kaan päästä tyystin karkuun ja tämä tulee koskemaan myös omaa luentaani. Jokaisessa tulkin-
nassa myös konventiot siis väistämättä osallistuvat.¹⁵⁸ Yhtä lailla performatiivisuus tarvitsee
aina konventioita, joita mukailla tai vastustaa¹⁵⁹. Koska konventioita ei voi paeta, voi niitä kui-
tenkin tehdä näkyväksi, ja kyseenalaistaa sitä kautta normatiivista järjestystä¹⁶⁰. Yhtä lailla mi-
nun on tuotava esiin tiedostavani, että luentani on kytköksissä oman aikani normeihin, yhteis-
kuntaan ja kulttuuriin.

Vastakarvaan katsominen on yksi monesta menetelmästä haastaa konventioita, lukea toi-
sin ja esittää uteliaita vastakysymyksiä. Sen keskiössä on tuoda tietoisesti kuvastosta esiin tul-
kintoja, jotka hankaavat ideaaleja ja normeja vastaan.¹⁶¹ Samalla se perustuu tarkoitukseen
nostaa keskiöön väitteet, jotka koetaan marginaalisiksi¹⁶². Vastakarvaan lukiessani tarkastelen
kuvien vikurointia. Annamari Vänskän mukaan kuvat vikuroivat asettuessaan vastustamaan
yhteen tulkintaan sitomista¹⁶³. Vänskä näkee vikuroinnin menetelmänä, jolla tutkija etsii kuva-
aineistostaan aukkoja tai normeja rikkovia paikkoja, joiden kautta esimerkiksi juuri sukupuolen
käsitteellistämislle voi avautua lisää tilaa¹⁶⁴.

Vastakarvaan lukiessani kiinnitän teoksissa huomiota taiteilijanaisten ilmeisiin, silmiin,
katseen suuntaan, katseen voimakkuuteen (tehoon), hiuksiin, vaatetukseen ja väreihin. Keskei-
simpänä seikkana luen naisten kasvojen esittämisen tapaa, jolla viitataan siihen, millaisista

¹⁵⁷ Kts. Kontturi 2006, 15.

¹⁵⁸ Vänskä 2006a, 48.

¹⁵⁹ Rossi 2015, 34.

¹⁶⁰ Vänskä 2006a, 49.

¹⁶¹ Vänskä 2007, 69; kts. myös Karkulehto 2011, 57–58.

¹⁶² Hekanaho 2002, 26.

¹⁶³ Vänskä 2007, 70; Vänskä 2006b, 143.

¹⁶⁴ Vänskä 2007, 70.

viivoista, ilmeistä, värialueista, meikeistä, meikkaamattomuudesta ja kulttuurisesti sukupuolituneista piirteistä naisten kasvot muodostuvat, sillä ajattelen sukupuolen performoinnin tapahtuvan omakuvissa juuri pään alueella, keskeisesti kasvoissa ja niiden esittämisessä. Lisäksi tarkastelen myös muita mahdollisia yksityiskohtia, kuten siveltimen vetoja, taustoja ja tehokeinoja. Näitä elementtejä keskustelutan teorioiden tapoihin käsitellä sukupuolta teoriaohjaavan analyysin keinoin, millä tarkoitan teorian hyödyntämistä uusien ajatusuomien aukaisemiseksi¹⁶⁵ lukeakseni kuvista sukupuolen performoinnin tapoja.

¹⁶⁵ Kts. Tuomi ja Sarajärvi 2009, 96–97.

4 SUKUPUOLEN MIELIKUVIA HORJUTTAMASSA

Toivoin, että voisin vaikeuttaa ”[-] sukupuolen” uusintamista jo-tiedettynä.¹⁶⁶

Sukupuolen ei enää ajatella liittyvän yksinomaan anatomiaan, biologiaan tai fysiologiaan, muttei sitä myöskään ole mielekästä mieltää vapaasti valittavaksi identiteetiksi tai rooliksi. Sukupuoli onkin yhtäaikaaisesti henkilökohtainen, kokemuksellinen ja ruumiillinen, mutta yhtä lailla kulttuuristen ja yhteiskunnallisten normien, käytänteiden ja rakenteiden määrittämä, sosiaalisesti tuotettu kategoria.¹⁶⁷ Tässä luvussa luen aineistoani kolmen alaotsikon alla ja tulkitsen taiteilijoiden tapoja käsitellä sukupuolta.

4.1 Häiritty konventionaalinen sukupuoliesitys

Ensimmäinen aineistostani lukemani teema koostuu kuudesta teoksesta. Kuvat 1–6 edustavat luennassani niin sanottua konventionaalista naiseuden ilmaisua, feminiinistä esitystä naisesta. Konventionaalaisella naiseudella viitataan vielä nykykulttuurissakin näkyvään hyvin perinteiseen ja normina pidettävään kuvaan naisesta: Teosten henkilöillä on kollektiivisesti pitkät hiukset, he pukeutuvat mekkoihin, ovat hoikkia ja hymyilevät tai vastaavasti kätkeytyvät salaperäisten ilmeidensä taakse. Näiden kuvien kohdalla keskityn luennassani erityisesti konventionaalisen ja epäkonventionaalisen feminiinisuuden ristiriitaisenakin nähtävään suhteeseen, joka tulkintani mukaan risteilee näissä kuvissa.

¹⁶⁶ Koivunen 2004a, 251.

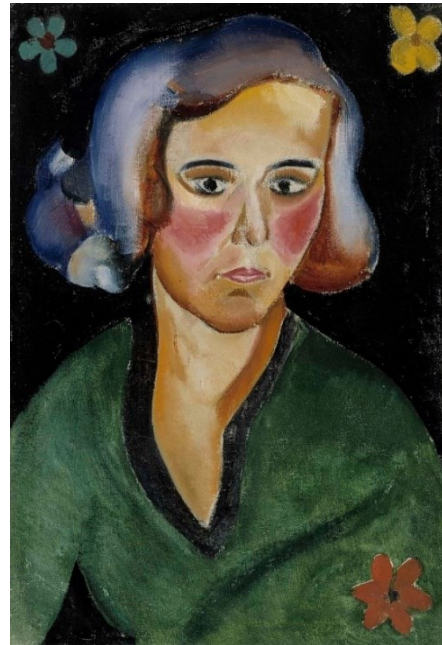
¹⁶⁷ Karkulehto 2011, 62.



Kuva 1. Raakel Kuukka, Sarjasta *Omakuvia: Vuosi 1967 / Unelma / Neitsytmorsian*, 1995. Kromogeeninen värivedos, 139 × 54 cm. Nykytaiteen museo Kiasma, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 2. Elin Danielson-Gambogi, *Omakuva*, 1900. Öljy kankaalle, 96 × 65,5 cm. Antellin kokoelmat, Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 3. Greta Hällfors-Sipilä, *Omakuva*, 1920. Öljy kankaalle, 61,5 × 41 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuvassa 1 (Raakel Kuukka, Sarjasta *Omakuvia: Vuosi 1967 / Unelma / Neitsytmorsian*, 1995) on nuori tyttö valkoisessa mekossa ja hänet on monistettu kuudeksi identtiseksi hahmoksi. Tyttö pitelee toisella kädellään mekkonsa helmaa ja toisella pitkien hiustensa latvoja hymyillen samalla katsojalle leveästi. Monistettua kuvasarjaa sävyttää punainen, seepiaakin tummempi ja punertavampi, väri. Kuvasarjan alapuolella on rivistö punaisia timanttimaaisia tarroja muistuttavia sydämiä, jotka on aseteltu punaisen nauhan päälle tasaisin välein. Kuvassa 2 (Elin Danielson-Gambogi, *Omakuva*, 1900) nainen katsoo raukein silmin vieno hymy

kasvoillaan katsojaa mustassa pitkähelmaisessa mekossa, jonka olkapäistä kangas on pussilla ja vyötärö on vyötetty kapeammaksi. Hänellä on kädessään maalausvälineistöä ja hänen taustalleen on viritetty ohuehko kangas, josta ikkunasta tuleva valo kuultaa läpi. Ikkunasta kankaan läpi siivilöityvä valo synnyttää 'enkelimäisen' hohteen naisen taakse ja saa hänen hiuksensa kimmeltämään ja hänen niskansa hohtamaan. Kuvassa 3 (Greta Hällfors-Sipilä, *Omakuva*, 1920) puolestaan naisen vartalo vihreässä povea paljastavassa mekossa on kääntyneenä s-kaarelle puoliprofiliin. Naisen kasvoilla on vieno hymy ja poskilla paistaa puna ja hänen hiuksissaan on intensiivisen sinisen, violetin ja ruskean sävyjä. Naisen tausta on kauttaaltaan musta, mutta maalauksen molemmissa yläkulmissa sekä oikeassa alakulmassa on naivistiset kukat kuin feminiinisuuden korostamiseksi.

Feministiteoreetikko Judith Butler nostaa teoriassaan erityisesti esille sitä, kuinka sukupuoli performatiivisena identiteettinä tulee ylläpidetyksi kollektiivisesti toistetuilla rituaalisilla esityksillä, jotka tuottavat sukupuolesta kuvaa luonnollisesta alkuperästä kumpuavana¹⁶⁸. Kuvassa 2 naisen vieno hymy, haaleasti punoittavat posket, pitkät löysälle nutturalle kietaistut hiukset sekä ylväs, pitkää kaulaa korostava asento, hieman kehon muotoja paljastava mekko ja enkelimäinen hohde hänen figuurissaan voidaan nähdä hyvin tyypillisenä esityksenä naisesta. Toisaalta liioitellun stereotyyppinen esitys voi myös rikkoa toiston tuottamaa konventionaalista kaavaa¹⁶⁹. Esitänkin, että liioittelu voi siis tässä teoksessa ikään kuin rakentaa stereotypiaa pois päin. Liioittelemalla tehdään nimenomaan näkyväksi sitä kapeaa roolia, jossa naista kuvataan ja luodaan sitä kautta yllätyksellinen kyseenalaistus siihen, miltä naisen tulisi näyttää tai miten hänen tulisi laittaa itseään näytteille.

Kuvassa 3 naisen hymy, punaiset posket, kiharainen puolipitkä tukka ja povea hieman paljastava mekon kaula-aukko sekä naisen S-kaarelle kääntyvä kehon poseeraus voidaan nähdä niin ikään hyvin oletettuna, ideaalina esityksenä naisesta ja olevan sitä mitä naiselta odotetaan. Naisellisuuden suurellisenakin nähtävä imitointi voi kuitenkin alleviivata ideaalien keinotekoisuutta¹⁷⁰. Tässä voidaan kuitenkin nähdä vaihtoehtoisesti muodostuvan myös parodinen suhde ideaalin ja jäljitelmän välille, jolloin ideaali ikään kuin paljastuu nimenomaan ideaaliksi, mikä rikkoo fantasiaa siitä, mitä on sukupuoli ja mitä on feminiinisyys¹⁷¹.

¹⁶⁸ Sederholm 2002, 78.

¹⁶⁹ Sederholm 2002, 80.

¹⁷⁰ Sederholm 2002, 99.

¹⁷¹ Vrt. Sederholm 2002, 99.

Niin ikään samoja teemoja on luettavissa Kuvasta 1, jossa monistettu valkomekkoinen tyttö toistuu ja toistuu, minkä voidaan 'sarjatykytyksenä' ajatella leimahtavan punaiseksi ja tällä keinoin ikään kuin kiusaannuttavan alkuperäistä odotusta sukupuolesta, jota yksi kappale kuvia ei saisi aikaan. Toiston voima on keskeinen Butlerin teoriassa, jonka performatiivisuuden sekä performanssin käsitteiden eroja on selventänyt *Hankala sukupuoli* -teoksen (1990/2006) toinen suomentaja Leena-Maija Rossi. Rossin mukaan performatiivisuus merkitsee Butlerin käsitte-lyssä nimenomaan toistosta sekä siteeraamisesta rakentuvaa, jatkuvaa diskursiivista tuotantoa, jotka tuottavat subjektia, kun performanssi puolestaan tarkoittaa niin sanottua tuotetta, jota esiintyjän toimijuus tuottaa¹⁷². Toistettuna Kuvan 1 tyttö alkaakin kuva kovalta tuottaa säröjä ideaaliin heleään kuvaan nuoresta tytöstä. Toiston ja yltiöfeminiinisten sydänten kautta kuvassa alkavat näyttäytyä ne ainaisesti toistetut samat esitykset feminiinisestä tyttöydestä ja naiseudesta. Toisto ei tässä poikkeuksellisesti pidä yllä, vaan sen voidaan nähdä hajottavan tai vähintäänkin tekevän kyseenalaiseksi se representaatio, jota sukupuolen performoimiselta konventionaalisesti mahdollisesti odotetaan. Kuvan 1 nuori tyttö on myös liikkeenomaisessa asennossa ja toiston kautta asento muuttuukin liikkeeksi. Liike ja tytön leveä hymy tuottavat vaikutelmaa vapaudesta toimia, olla toimija. Toisto voi siis tätäkin kautta ravisuttaa ylläpitämisen sijaan.

¹⁷² Rossi 2015, 29.



Kuva 4. Helmi Kuusi, *Omakuva*, 1947. Öljy kankaalle, 81 × 66 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 5. Helene Schjerfbeck, *Omakuva*, 1912. Öljy kankaalle, 43,5 × 42 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 6. Helmi Kuusi, *Omakuva*, 1938. Kuivaneula, 9 × 8 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Teeman kolme jälkimmäistä kuvaa representoivat feminiinisyyttä edeltäviin kuviin verrattuna eri tavalla. Teeman neljännessä kuvassa (Kuva 4. Helmi Kuusi, *Omakuva*, 1947)

polkkatukkainen ja punaposkinen nainen katsoo kohtisuoraan vakavana ja hieman arkana katsojaa puolivartalokuvassa. Hänen silmänsä ovat surumieliset, mutta tarkkailevan terävät. Silmissä ei ole kolmiulotteisuutta, vaan ne kaksiulotteisina tummina alueina jättävät katsojan ikään kuin 'sielunpeilin' ulkopuolelle. Naisen asu on punainen ja siinä on kaulukset, ja harteilleen hän on vetänyt keltaisen hartiahuivin. Toisessa kädessään nainen pitelee omakuvan kontekstista luettuna mahdollisesti pientä käsipeiliä, jota en näe omakuvan maalaamisen välineenä, vaan itsetarkkailun välineenä, jolla taiteilija tekee näkyväksi omakuvan itsetutkiskelevaa luonnetta. Käsipeili on kuin tarkkaileva silmä teoksen keskellä, joka symboloi taiteilijan jatkuvaa, mukana kulkevaa pohdintaa omasta ulkonäöstä, sen muuttumisesta ja näkemyksistä itsestään kuvan kohteena. Teoksen tausta on vaaleanharmaan erisävyistä kirjava ja kuvan vasemmassa yläreunassa roikkuu verhoa muistuttava vaalea kangaspala.

Kuvassa 5 (Helene Schjerfbeck, *Omakuva*, 1912) puolestaan nainen katsoo aavistuksen raskaiden silmäluomien alta olkansa yli hieman katsojasta ohi kehon ollessa kääntyneenä sivuprofiiliin. Hänen pitkät ruskeat hiuksensa on kietaistu löysälle nutturalle niskaan. Naisen iho on kalpean vaalea, mutta hänen poskensa ja nenänpäänsä punertavat samoin kuin hänen huulensa. Hänen asunsa on yksinkertainen ja hyvin korkeakauluksinen tumma vaate. Naisen tausta on tumman- ja vaaleanharmaiden sekä okran keltaisten näkyvien siveltimenvetojen väritymien alueiden peitossa. Teeman viimeisessä kuvassa (Kuva 6. Helmi Kuusi, *Omakuva*, 1938) nuori nainen katsoo alaviistosta katsojaa suurilla silmillään, mikä tekee hänen ilmeestään vakavan, jopa melankolisen. Hänen pitkät hiuksensa laineilevat otsalla ja ne on kietaistu nutturalle niskaan. Hänen vaatetuksensa muistuttaa mekon yläosaa, jonka kaulukset ovat 'tyttömäisesti' pyöristetyt.

Kuvan 4 naisen vaatetus säteilee 'naisellisia värejä' ja huokuu konventionaalista naisuutta samoin kuin Kuvan 5 naisen vaatetus kuvaa feminiinistä ihailtua siveellisyyttä peittävyydellään ja korkealla kauluksella, mitä myös Kuvan 6 naisen tyttömäisenä näyttäytyvä asu viestii. Kuvien 4–6 naisia yhdistää katsoakseni feminiininen ulkomuoto, jota ei kuitenkaan viimeistelee naisen hymy, minkä yhdistän mystisyyteen ja salaperäisyyteen. Stereotyyppeihin perustuva naisen mystifiointi on ollut yleinen narratiivi kirjallisuudessa sekä kuvataiteessa, ja sitä ovat harjoittaneet erityiset taiteilijamiehet. Feministifilosofi Simone de Beauvoir on katsonut myyttien olleen miehen keino suhtautua naiseen ja tämän todellisuuteen. Tästä näkökulmasta katsottuna miehen mystifioidessa naisen hän tekee itsestään vertailukohteen, johon vertautua

eli olennaisen ja samalla naisesta toisen.¹⁷³ Tämä luo vaikutelmaa, jonka mukaan nainen tarvitsisi miestä määrittelemään itseään tullakseen ymmärretyksi. De Beauvoirin mukaan perimmäisimmät syyt naisen mystifioinnille ovat kulttuurin sosiaalisten ja hierarkkisten valtarakenteiden oikeuttamisessa, johon patriarkaalisessa yhteiskunnassa kuuluu se, että muun muassa myyttien kuvakielen avulla yksilöt taivutellaan noudattamaan käytäntöjä ja lakeja¹⁷⁴.

Voitaisiin ajatella, että Kuvien 4–6 taustalla on sama mystifioinnin perinne, mutta haluan kyseenalaistaa tätä tulkintaa. Kuvien naisten silmät eivät päästä katsojaa lähelle, vaan kääntyvät ikään kuin sisäänpäin, eivätkä he näin ollen avaa sielunsa peiliä katsojalle, vaan tekevät rajantekoa. Heidän silmänsä eivät kutsu luokseen ja hymyile, vaan he kieltäytyvät tästä konventionaalisesta odotuksesta ja sulkevat katsojan itsensä ulkopuolelle. Kuvissa 4–6 sukupuolieläistä kieltäytymisen voidaan ajatella tekevän näkyväksi Butlerin ajatusta siitä, kuinka sukupuoli ei ole sisäinen taipumus, vaan performatiiviset toistetut ruumiilliset teot ovat luonnollistettuja eleitä, jotka luovat harhan sukupuolesta sisäisenä olemuksena¹⁷⁵. Nämä naiset tekevät tätä harhaa näkyväksi kieltäytymällä tiettyjen sukupuolittuneiden ruumiillisten eleiden tuottamisesta.

Teresa de Lauretin sukupuoliteknologian käsite on kiinnostava jäsennys suhteessa luentani suhtautumiseen sukupuoleen ja itserepresentaatioon tutkimuskohteena. De Lauretis on johtanut käsitteensä filosofi Michel Foucault'n teoriasta ja hänen mukaansa se tavoittaa sukupuolesta enemmän kuin mitä sukupuolieron käsite, joka hänen mukaansa ennemminkin hävittää sukupuolesta olennaista, sillä se ei huomioi esimerkiksi naisten välisiä eroja¹⁷⁶. Hänen mukaansa sukupuoli on tuote, joka tuotetaan sekä representaationa ja itserepresentaationa erilaisissa yhteiskunnallisissa teknologioissa, kuten elokuvissa, institutionalisoiduissa diskursseissa, tietoteorioissa sekä kriittisissä käytännöissä sekä arkipäivin käytännöissä¹⁷⁷. De Lauretis siis määrittelee sukupuolen erilaisten visuaalisessa kulttuurissa ja sitä kautta taiteessakin, mutta yhtä lailla yhteiskunnallisessa ja julkisessa sekä yksityisessä puhunnassa muodostuvaksi. Konventionaalinen feminiinisyys, mikä tietyllä tavalla Kuvissa 1–6 paistaa, on osoitus siitä voimasta ja vallasta, jota yhteiskunnassa ja kulttuurissa muodostuvilla representaatioilla, diskursseilla ja sukupuoleen liittyvällä politiikalla on. Sukupuoli muotoutuu noissa teknologioissa ja

¹⁷³ de Beauvoir 2009, 429–437.

¹⁷⁴ de Beauvoir 2009, 435.

¹⁷⁵ Butler 2006, 25.

¹⁷⁶ de Lauretis 2004a, 37; Kts. myös Koivunen 2004b, 16.

¹⁷⁷ de Lauretis 2004a, 37.

sen itserepresentaatio on sitä kautta hyvin ymmärrettävästi osoitetun lainen: siitä irti murtautuminen ainakaan kokonaan ei ole helppo, tai voi jopa sanoa sen olevan mahdotonta. Feminiininen sukupuolen esittäminen konventionaalisuudessaan ei ole missään nimessä väheksyttävää tai jotenkin itsessään problemaattista. Ongelmallista feminiinisissä esityksissä on niiden yhteiskunnassa normitettu asema, ei siis feminiinisyys itsessään¹⁷⁸. Todellisuudessaan myöskään sukupuoli ei hallinnoi naisia, sillä naiset ovat historiallisia subjekteja, vaan hallinnointi tapahtuu todellisten yhteiskunnallisten suhteiden lävitse, joissa sukupuoli operoi ja merkitsee naista¹⁷⁹.

De Lauretis onkin esittänyt naissukupuolen kantavan niin sanottua sukupuoleen kiinnijäämistä. Tätä hän valottaa esimerkillä virastolomakkeesta, josta nainen rastii hänen mukaansa poikkeuksetta N-ruudun (N eli nainen, M eli mies), mikä symboloi sitä, kuinka naista ei ainoastaan nähdä naisena ulkoapäin, vaan hän myös itse tulee esittäneeksi itsensä naisena, kuten hän lomakkeessakin tekee. Yhteiskunnallinen representaatio hyväksytään siis tässä prosessissa omaksikin representaatioksi ja samalla itserepresentaatioksi.¹⁸⁰ Tämän voi nähdä tapahtuvan myös Kuvissa 1–6. Edellä tarkastelin naisten stereotyyppisenäkin nähtävää esitystä naiseudesta, jonka saattaa myös nähdä kiusaannuttavan ja hajottavan ideaaleja, mutta samanaikaisesti naiset näissä kuvissa tulevat kuitenkin rastineeksi N-ruudun, muotoilleeksi yhteiskunnallisen representaation itserepresentaatioksi esittääkseen sillä itseä¹⁸¹. Tiedostamaton väärintoistaminen on kuitenkin yksi olennaisin osa butlerilaisen performatiivisuuskäsityksen kumouksellisuutta¹⁸². Ihminen ottaa sukupuolen osaksi identiteettiään niin sosiaalisessa kuin subjektiivisessäkin muodossa, sillä ihminen elää de Lauretisin mukaan sukupuolensa prosessissa, jossa siitä tulee väistämättä itserepresentaatiota representaation asemesta¹⁸³.

¹⁷⁸ Silverman 1996, 37.

¹⁷⁹ de Lauretis 2004a, 48–49.

¹⁸⁰ de Lauretis 2004a, 51.

¹⁸¹ En puhu tietoisesta valitsemisesta tai valinnan tekemisestä, sillä sellaisesta ei ole kyse, vaan kyse on sosiaalisista valtahierarkioista, jotka vaikuttavat myös yksilöön.

¹⁸² Rossi 2015, 43.

¹⁸³ de Lauretis 2004b, 82.

4.2 Häivyttävä sukupuoli



Kuva 7. Elga Sesemann, *Omakuva*, 1945. Öljy kankaalle, 73 × 54 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 8. Sigrig Schauman, *Omakuva*, ajoittamaton. Öljy kangaspäällysteiselle pahville, 41 × 32,5 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuusi aineistoni teoksista, Kuvat 7–12, edustaa luentani mukaan niin sanottua sukupuolen häivyttävää esitystä. Aloitan luentani kahdesta ensimmäisestä kuvasta. Kuvassa 7 (Elga Sesemann, *Omakuva*, 1945) henkilön ekspressiivinen hahmo on sijoitettuna kuva-alan oikeaan laitaan. Hänellä voidaan nähdä olevan hattu päässään ja vaaleanharmaa takki päällään. Naisella on puolipitkät ruskeat hiukset ja hänen suunsa on hiukan raollaan, mutta hänen silmiään ei näe. Katsojalle syntyy vaikutelma, että silmät ovat suljettuina tai niitä ei ole ollenkaan. Taustalla kuva-alassa on kerroksittain mintunvihreän erisävyjä sekä tummanruskeanpunaisen sävyjä. Kuvassa 8 (Sigrig Schauman, *Omakuva*, ajoittamaton) taas henkilö on kääntänyt kasvonsa viistottain kuvan vasenta laittaa kohti puoliprofiiliin. Hänelläkin on hattu päässään, hiukset sen alla nutturalla niskassa ja mahdollisesti takki päällään kauluksen muodosta päätellen. Hänen kasvoistaan ainoastaan nenä erottuu kunnolla, muut kasvonpiirteet jäävät piiloon ja erityisesti silmät näyttävät ummistetuilta, jopa pelkiltä kuopilta. Henkilö ja hänen taustansa on rakennettu samoista vihreän, sinisen ja punaisen sävyistä.

Kuvia 7 ja 8 yhdistää erityisesti silmien jääminen peittoon. Keskitynkin luennassani näiden kahden teoksen kohdalla kasvonpiirteisiin sekä henkilön ja taustan suhteeseen.

Molemmissa kuvissa kasvojen piirteiden epätarkkuus tekee henkilöistä jokseenkin anonyymejä. Anonyymiuden taakse jättäytyvä henkilö¹⁸⁴ siirtää tietyllä tapaa vastuuta katsojalle¹⁸⁵. En tarkoita, että tämä siirtäisi vastuun sukupuolestaan katsojalle, mutta jossain määrin sen tarkastelusta. Hän ei anna vihjeitä siitä, kuinka hän käsittelee sukupuoltaan, vaan häivyttää kasvojensa piirteiden olemattomuudella konventionaalisuuksia sekä epäkonventionaalisuuksia. Samaa näen siinä, kuinka molemmissa kuvissa, mutta erityisesti Kuvassa 8, nainen liukenee taustaansa ja siveltimen vedot ovat yhtä naista ympäröivän taustan siveltimenvetojen kanssa. Toisaalta näen siveltimenvedot niin voimakkaina, etten voi olla ajattelematta pelkästään sitä liikkeen voimaa, jolla Kuvien 7 ja 8 henkilöt ovat piirtyneet kankaalle. Liikkeen voima suhteessa anonyymiin esitykseen sukupuolesta tekee anonyymiudesta strategian vastata odotuksille sukupuolesta ja pettää ne.



Kuva 9. Ellen Thesleff, *Omakeuva*, 1907. Osa luonnoskirjaa, lyijykynä, seepia, 10,5 × 14,5 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 10. Helene Schjerfbeck, *Omakeuva*, 1945. Lyijykynä paperille, 16 × 14,5 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Teoskuvia 9 (Ellen Thesleff, *Omakeuva*, 1907) ja 10 (Helene Schjerfbeck, *Omakeuva*, 1945) yhdistää katsoakseni kasvojen esittämisen tapa, jossa naisen kasvat ja olemus on koottu muutamasta viivasta. Kuvassa 9 hahmo on jyrkässä puoliprofilissa ja pää sekä katse ovat painuneina alas ja hartioiden linjoja on luonnosmaisesti aloitettu hahmottelemaan. Hänen hiuksensa

¹⁸⁴ Pidän sitä tässä yhteydessä tietoisena valinta ja toimintana, en 'alistumisena'.

¹⁸⁵ Vrt. Sederholm 2002, 96.

ovat lyhyet ja kiertyvät villisti sivujakauksen ympärillä. Hänen kasvopiirteensä ovat terävät ja yksinkertaistetut. Teoksen vasempaan alareunaan taiteilija on kirjoittanut ranskaksi ”ceci est moi” eli ”tämä olen minä”. Tällä taiteilija on oletettavasti halunnut korostaa oman itsensä esiintymistä työssä ja korostaen profiloitunut työtään omakuvaksi. Kuvan 10 hahmolla puolestaan on ainoastaan pää ja hieman kaulan linjaa ja hän on kääntyneenä hienoiseen puoliprofiiliin. Naisen kasvoihin osuu jyrkkä valon ja varjon rajojen leikkauspiste, jonka seurauksesta kasvojen toinen puoli on kokonaan varjon peitossa ja toinen puoli kylpee kirkkaassa valossa. Naisen hiuksia ei ole piirretty, mutta hänen päällellaan on nuttura, mikä on ainoa viite hiusten olemassaolosta. Hahmon kasvojen ilme antaa vaikutelman vihaisuudesta tai suuttumuksesta, josta viestii erityisesti aukinainen suu ja kulmakarvojen viivamainen hieman keskelle laskeva muoto sekä yleisesti hahmon muodostamien viivojen suorat, terävät sekä empimättömät linjat. Aivan kuin suuttumus ei olisi vain tunne naisen kasvoilla, vaan se ottaisi muodon myös taiteilijan työnjäljessä ja virtaisi kuvaan taiteilijan kynästä. Sama vimmainen piirrosjälki toistuu Kuvassa 9, mutta siinä vimma ei samalla tavoin levity kuitenkaan naisen kasvoille.

Myös sukupuoli on näissä teoksissa koottu vain muutamasta viivasta. Sukupuolen muodostuessa viivoista, viivat ja luonnosmaisuuksien ehdottavat mahdollisuudesta mennä myös toisiin. Viivoja on useita päällekkäin ja niiden paikkaa on siirretty hahmoteltaessa kasvojen siluettia tai hartialinjan paikkaa. Yhtä lailla sukupuoli on liikkuva ilmiö ja rakennelma. Teosten viivojen liikkuvuus ja luonnosmaisuuksien ovat kuin suoraan Butlerin muotoilemasta sukupuolikäsityksestä, kuin piirrettyjä teoriasta. Butler nostaa teoriassaan esiin Simone de Beauvoirin kuuluisan ajatuksen naiseksi tulemisesta syntyminen sijaan. Hän suhtautuu ajatukseen ehdollisesti, mutta näkee sen kuitenkin olevan käyttökelpoinen, kunhan väitteen nainen on itse liikkuva termi, joka ei ala eikä lopu missään, vaan on ennen kaikkea rakentamista.¹⁸⁶ Butlerin mukaan sukupuoli on diskursiivinen käytäntö, joka on jatkuvassa liikkeessä, johon voidaan puuttua ja jota voidaan merkityksellistää uudelleen¹⁸⁷. Kuvien 9 ja 10 luonnosmaisuuksien sallii hahmojen viimeistelemättömät piirteet, jolloin myös sukupuolen luonnosmainen luonne tulee kiinnostavasti teoksissa näkyväksi.

Molemmissa teoksissa sukupuolta myös häivytetään. Sitä häivytetään nimenomaan luonnosmaisuuksilla, jolloin naisten piirteiden epätarkkuus, lyhyet hiukset sekä hiuksettomuuden illuusio tai tunneilmaisun vimmaisuuksien eivät asetu konventionaaliseen, vaan vikuroivat selkeästi

¹⁸⁶ Butler 2006, 90–91.

¹⁸⁷ Butler 2006, 91.

pois naissukupuolen odotuksista. Samalla sukupuolen vanhoja kaavoja häivytetään irtisanoutumalla niistä androgyniamaisesti ja merkityksellistetään sukupuolta butlerilaisittain uudelleen nimenomaan liikkuvana ilmiönä, joka ei jähmety paikalleen, vaan luonnosmaisten viivojen lailla kulkee suuntaan ja sitten toiseen.



Kuva 11. Helene Schjerfbeck, *Omakuva, en face I*, 1945. Öljy kankaalle, 39,5 × 31 cm. Yrjö ja Nanny Kauniston kokoelma, Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 12. Helene Schjerfbeck, *Punatäpläinen omakuva*, 1944. Öljy kankaalle, 45 × 37 cm. Gösta ja Bertha Stenmanin lahjoituskokoelma, Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuvissa 11 (Helene Schjerfbeck, *Omakuva, en face I*, 1945) ja 12 (Helene Schjerfbeck, *Punatäpläinen omakuva*, 1944) Schjerfbeck on luonut itsestä tutkielmia, joissa hän mahdollisesti tarkastelee ruumiin muuttumista ja kuolevaisuutta. Kuvassa 11 on sivuprofilista kuvattu hahmo. Hahmolla on todennäköisesti niskaan tiukasti sidottu vaaleita hiuksia muistuttava värialue päänsä päällä, mutta samanaikaisesti syntyy vaikutelma kaljusta hahmosta. Hahmon silmät ovat suuret ja katsovat alaviistoon. Silmänalusten ihon kimmoisuuden häviämistä on korostettu poskien ihoa tummemmalla värialueella. Hänen leukalinjansa on terävän kulmikas, suu on pienessä supussa ja nenän sierainten selkeä erottuvuus kielii lievästä sammakkoperspektiivistä. Hahmolla on harmaa huiivia muistuttava kangas kaulassaan sekä ruskea vaate, jonka maa-laamista ei kuitenkaan ole kuin aloitettu. Hahmoa ympäröi hieman sädekehää muistuttava harmahtavan ja maitokahvinvärinen alue. Kuvan 12 hahmo on frontaalista kuvattu ja kalju. Hänen silmänsä jäävät peittoon, kuten Kuvien 7 ja 8 hahmoillakin. Hahmon nenä erottuu juuri ja juuri,

mutta suu on vain pieni musta aukko, jonka alapuolella on punainen täplä. Hahmolla on päällään musta kaapumainen vaate, joka ei muodosta mitään kuvaa henkilön ruumiista. Hahmon päätä ympäröi Kuvan 11 tavoin vaaleanruskea sädekehämäinen värialue.

Näistä kuvista syntyy vaikutelma siitä, ettei hahmoilla ole sukupuolta. Heissä ei ole mitään sukupuolierityistä eikä mitään merkkejä sukupuolesta. Butler on kysynyt, onko 'luonnollinen' fakta vai kulttuurissa tuotettu suoritus olla nainen vai onko oletus sen luonnollisuudesta muodostunut performatiivisista teoista, jotka on diskursiivisesti muotoiltu ja rajattu ja tuottavatko ne sukupuolitetun kehon luokituksissaan ja kauttaan¹⁸⁸. Hän on vastannut tähän muun muassa keskustelemalla Foucault'n teoksessaan *Seksuaalisuuden historia* (1976–1984/1998) esittämien ajatusten kanssa ruumiin sukupuolisuudesta. Butlerin mukaan Foucault'lle ennen diskurssissa määrittelyä ruumis ei ole sukupuolinen ja se saa merkityksensä vasta valtasuhteiden ja diskurssien kontekstissa¹⁸⁹. Butlerin mukaan juuri eleet, teot ja esitykset ovat performatiivisia ja identiteetit, joita toistoteoilla ilmaistaan, ovat sepitelmiä, joiden tuottaminen sekä ylläpitäminen tapahtuu diskursiivisin keinoin sekä ruumiillisten merkkien välityksellä¹⁹⁰. Foucault näkee, että sukupuoliseksi määrittelemisen pakottaa ihmisen tiettyjen sosiaalisten sääntöjen alistukseen, jotka ovat periaate, joka ohjailee ihmisen sukupuolta ja seksuaalisuutta, mutta toimii myös hermeneuttisena periaatteena minuuden tulkinnalle¹⁹¹. Butler huomauttaa, että kaikki outo ja ulkopuoliseksi asetettu auttaa itseasiassa ymmärtämään seksuaalisuuden, ja itse näkisin, että hän voisi tarkoittaa tällä myös sukupuolen, annettuna otetut luokittelut rakennettuina ja tekee näkyväksi myös niiden kykyisyyden toisin rakentamiseen¹⁹².

Sukupuolitettu ruumis on siis osa sosiaalista säännöstöä, joka ohjaa ihmistä, mutta vaikuttaa myös tämän tulkintaan sekä itserepresentaatioon itsestään. Outous puolestaan tekee näkyväksi tätä säännöstöä ja sen keinotekoisuutta. Näkisin, että Kuvat 11 ja 12 vikuroivat juuri tästä outoudesta käsin. Hahmot eivät performoi sukupuoltaan sääntöjen mukaisesti, vaan ennemminkin irtisanoutuvat säännöstöstä kokonaan. En siis sanoisikaan, ettei heillä ole sukupuolta, se ei vaan ponnista binäärisyydestä, jonka kautta sukupuolta pyritään usein tarpeettomasti tunnistamaan.

¹⁸⁸ Butler 2006, 41.

¹⁸⁹ Butler 2006, 168.

¹⁹⁰ Butler 2006, 229.

¹⁹¹ Butler 2006, 173.

¹⁹² Butler 2006, 192.

Butlerin mukaan sukupuoli on performatiivisuuden seurauksena teko, johon voidaan tehdä säröjä ja jota voidaan itseparodioida, se on avoin itsekritiikille sekä muulle liioittelulle, joka paljastaa sukupuolen kuvitteelliseksi¹⁹³. Teoskuvien hahmojen sukupuolen käsittely omakuvan kontekstissa herättää minussa kuvien lukijana miellelyhtymän juuri itsekritiikin käytöstä strategiana paljastaa sukupuolen luonne. Kuvien 11 ja 12 hahmoissa tapahtuva sukupuolen käsittely voidaan nähdä oman sukupuolen kriittisenä tarkasteluna. Voidaan ajatella, että niissä jätetään pois kaikki konventionaaliset ruumiilliset sukupuolimerkit, tiedostetaan sosiaalisen säännösten vaikutuksia omaan tulkintaan itsestä ja luodaan tämän seurauksena normien ulkopuolista representaatiota omasta sukupuolesta, mikä on osoitus toisin rakennetun sukupuolen mahdollisuudesta.

Miksi siis käsitellä sukupuolta häivyttävästi? Tähän ei luonnollisestikaan voi vastata kuin hapuillen, mutta haen vastausta kuitenkin. Onhan nimittäin aina mahdollista, että sukupuolen sosiaalinen taakka halutaan repäistä irti tai vähintäänkin etäännyttää. On todettua, ettei sukupuoli-identiteetti pidä sisällään sukupuolen ilmauksia, sillä identiteetti muotoutuu performatiivisesti noista ilmauksista, ei toisinpäin¹⁹⁴. Sukupuoli ei ole siis identiteetin tulosta, vaan sukupuoli-identiteetti on performatiivisesti muodostunut ilmauksista. Koska sukupuoli-identiteetti rakentuu ilmauksista, on mahdollista ajatella, että myös sukupuolen häivyttäminen, ilmaisu ikään kuin koko identiteettiä vastaan on mahdollista esittää. Siihen häivyttämisenä tai etäännyttämisenä kutsuttava itserepresentointi on strategia. Toisaalta Butler kuvaa sukupuolen performatiivisuutta *sepitelmien* tuotantona, jota pidetään yllä diskursiivisesti¹⁹⁵. Sepitelmien tuotanto käsitteellistykseenä tuo esiin sukupuolesta sen sävyn, jota häivyttävästä sukupuoliesityksestä on mahdollista tulkita: sukupuoli ei pidä sisällään mitään ontologista sisimmäistä, joten siitä on mahdollista sepittää representaatiota, jotka hankaavat sukupuoleen liittyvää olennaisuutta ja odotuksia vastaan. Näiden sukupuolen häivyttäjien voidaankin ajatella kuvissa sulkeeneen silmänsä ja haihduttaneen piirteensä ympäröivältä maailmalta: ei siksi, etteivät he haluaisi olla näkyviä, vaan ennemmin siksi, etteivät he koe olevansa velvollisia esittämään sukupuoltaan. He representoivat teoksissaan ihmistä ennemmin kuin sukupuoltaan.

¹⁹³ Butler 2006, 243–244.

¹⁹⁴ Butler 2006, 80.

¹⁹⁵ Butler 2006, 229, 231.

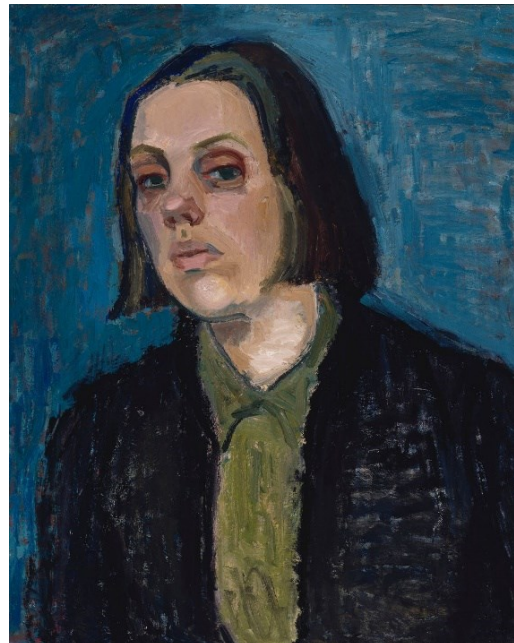
4.3 Odotusten ulkopuolella suoritettu sukupuoliestisyys

En minä ole nainen. Olen neutri.

Olen lapsi, hovipoika ja rohkea päätös [--]¹⁹⁶.



Kuva 13. Tuulikki Pietilä, *Omakeuva*, 1937. Kuivaneula, paperi, 24,5 × 15,5 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 14. Gunvor Grönvik, *Omakeuva*, 1939. Öljy kankaalle, 67,5 × 55,5 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

¹⁹⁶ Södergran 2010, 25. Ote runosta *Vierge moderne*.



Kuva 15. Aurora Reinhard, *Eksoottinen tanssijatar (omakuva)*, 2006. C-print, 125 × 100 cm. Nykyaiteen museo Kiasma, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 16. Anne Koskinen, *”Et tunne minua, mutta olet ehkä joskus kuullut nimeni”*, *puolisiskoni kirjoitti*, 2010. Akvarelli, valokuva, valokuvapaperi, 58 × 114 × 3 cm. Nykyaiteen museo Kiasma, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Lopuissa aineistoni teoksissa eli Kuvissa 13–20 voidaan nähdä sukupuolen käsittelyn rikkovan sukupuolen suorittamisen odotuksia sekä samalla esittävän vastakohtaisuuksia feminiiniselle aineistolle eli Kuville 1–6. Aloitan tarkastelun teeman neljästä ensimmäisestä kuvasta. Kuvassa 13 (Tuulikki Pietilä, *Omakuva*, 1937) henkilö katsoo suoraan raskaiden luomien alta vakavana katsojaa. Hänellä on lyhyet, hieman otsalta kihartuvat hiukset ja hän on pukeutunut takkiin, jonka alla hänellä on kauluspaita sekä solmio. Kuvassa 14 (Gunvor Grönvik, *Omakuva*, 1939) henkilö on puolestaan puoliprofiilissa kuvan vasenta laitaa kohti ja hän katsoo suoraan katsojaan. Hänellä on polkkamittaiset hiukset ja hänkin on pukeutunut kauluspaitaan ja takkiin. Hänen kasvojensa ilme on vakava ja silmäluomet vain puolittain auki. Kuvassa 15 (Aurora Reinhard, *Eksoottinen tanssijatar (omakuva)*, 2006) henkilöllä on hyvin vahvasti meikatut silmät, punaista huulipunaa ja iho luonnottoman valkoinen. Hänen mustat hiuksensa ovat kireästi kiinni ja ne sulautuvat mustaan taustaan, joka synnyttää illuusion lyhyistä hiuksista. Henkilö on pukeutunut valkoiseen kauluspaitaan, jonka päällä hänellä on musta liivi ja kaulassaan musta rusetti. Viimeisessä teoskuvassa, Kuvassa 16 (Anne Koskinen, *”Et tunne minua, mutta olet ehkä joskus kuullut nimeni”*, *puolisiskoni kirjoitti*, 2010), henkilö katsoo suoraan katsojaa. Hänellä on lyhyet hiukset ja kasvoillaan vakava ilme. Frontaalista kuvattu henkilö on ’katkaistu’

vertikaalisesti kasvojen ja kehon keskeltä haalealla kapealla viivalla. Myös henkilön villatakki on katkaistu ja toinen puoli siitä on tummanharmaa ja toinen taustaan uppoavan valkoinen.

Kuvan 16 henkilöllä on sukupuolen käsittelyssä androgynian käsitteen lävitse tarkasteltuna mahdollisesti sekä miehen että naisen 'puoli'. Hänen vasen puolensa on vaalean puseron ja lämpimän valon ansiosta nähtävissä naisen puoleksi lähinnä naiselle iskostuneen lämpimän hoivaajan ja lähimmäisen auttajan roolin mukaan. Oikea puoli puserosta on harmaa ja valo on kylmä, joka puolestaan voi viitata 'kylmän rauhalliseen' rationaalisuuteen, joka miehiin yhdistetään. Nämä huomiot keskustelevat mielestäni kiinnostavasti Butlerin teoriassaan nostaman ajatuksen kanssa siitä, että maskuliininen ja mies voivat merkitä naispuolista kehoa yhtä lailla kuin miespuolista, kun feminiininen ja nainen voivat merkitä miespuolista tai naispuolista kehoa¹⁹⁷. Tästä näkökulmasta katsottuna voitaisiin ajatella turhaksi erotella nämä puolet toisistaan ja antaakin niiden olla yhdessä, liudentuneina yhteen. Samalla voidaan ajatella tämänkaltaisen sukupuolen käsittelyn purkavan sitä, kuinka feminiinisyyteen ei konventionaalisesti kuulu maskuliinisuutta ja naisandrogyniaankin vain otteita siitä¹⁹⁸ sekä tukevan ehdotustani feminiinisestä androgyniasta.

Androgynia voi olla myös yritys murtaa jo edellä kuvaamaani perinteistä naisroolia ja siihen kytkeytyvää katseen kohteena olemista¹⁹⁹. Sekä Kuvassa 13 että 14 on henkilö, joka katsoo katsojaa. Heidän katseensa ei ole pelkästään suunnattuna teoksesta ulos, vaan se on nauliintunut katsojaan. Nostan tähän keskusteluun katseteoreetikko bell hooksin vastakatseen teorian, jossa hän tarkastelee mustien ihmisten katsojuutta ja kapinallista vastakatsetta, jolla voidaan ottaa valtaa²⁰⁰. Sovellan vastakatseen käsitettä vastarinnan strategiana ja näen Kuvissa 13 ja 14 tällaista katsetta, joka ei hellitä. Perinteisesti katsetta on representoitu siten, että maskuliininen katse katsoo ulos kuvasta kohti katsojaa, feminiininen katse taas väistää²⁰¹. Näiden henkilöiden katse ottaa vallan katsomisen tapahtumisessa ja katsojan valta supistuu. Naiselta odotettava (jopa vaadittu) hymy ei ole levinnyt henkilöiden kasvoille eivätkä he alistu katsojan katseelle myöskään vaatetuksellaan: heistä ei tule kohteita. Kummankaan henkilön katse ei ole terävä, vaan levollinen, mutta voimakas, kuten katse menettelynä ja vallan välineenä on. En toisaalta väitä, että vastarinta olisi jotenkin helppoa tai esittämälläni tavalla yksinkertaista ja

¹⁹⁷ Butler 2006, 55.

¹⁹⁸ Vänskä 2006b, 94.

¹⁹⁹ Vänskä 2006b, 102.

²⁰⁰ hooks 1995, 19–20.

²⁰¹ Rossi 2015, 95.

ilmeistäkään. Näkisin kuitenkin, että sukupuolen käsittely konkreettisella vastaan katsomisella voi luoda edellytyksiä itsen valtauttamiselle.

Vänskän suomentama vikuroinnin käsite on oivallinen tapa tarkastella myös tätä aineistoa. Näen vikurointia kuvassa 15, jossa henkilö representoi sekä naista, että miestä. Hän on hyvin vahvasti meikattu, joka on omalla tavallaan hyvin leimallista naissukupuolelle. Meikkaamiseen liittyy kuitenkin näkymätön kulttuurinen raja, jota ei saa ylittää: meikkiä ei saa olla liikaa, sillä on oltava 'luonnollinen', mutta meikittä oleminenkaan ei kelpaa²⁰². Tällä naisella meikkiä on yli tämän 'luonnollisuuden' rajan. Toisaalta hänellä on epäarkin perinteisesti miesten yllä nähty asu. Nainen menee siis tietyllä tavalla 'yli' molemmissa esityksissään: hänellä on liikaa meikkiä, mutta hänellä on myös hyvin juhlava maskuliiniseksi merkitty vaatetus. Hän on liikaa molemmissa näissä sukupuolen performoinneissa.

Näkisin Kuvassa 15 myös edellisen tulkinnan perusteella drag queenin (drag kingin) kaltaista performanssia. Butler kääntää teoriassaan sukupuolesta huomion myös drag queeneihin ja heidän esityksiinsä, jotka hänen mukaansa tekevät näkyväksi luonnollisen ja keinotekoisien erottelujen samoin kuin erottelujen sisäisen ja ulkoisen välillä, joilla sukupuolta puhunnetaan²⁰³. Butler on tiedostanut teoriassaan myös drag queen -parodioiden mahdollisen naisvihan näkökulman ja pitää sitä ongelmallisena²⁰⁴, mutta samalla tekee huomioita siitä, kuinka drag itseasiassa tekee pilaa sukupuolen ekspressiivisyydestä sekä ajatuksesta 'todellisesta' sukupuoli-identiteetistä²⁰⁵. Hänen kysymyksensä siitä, esittääkö drag sukupuolta imitoiden vai dramatisoiko se todellisuudessa vain niitä merkitseviä eleitä, joilla sukupuoli vakiinnutetaan²⁰⁶, on mielestäni keskeinen myös Kuvan 15 kohdalla. Henkilön voidaan ajatella puuttuvan sukupuolen vakiinnutettuihin eleisiin dramatisoimalla ne. Hän on kuin drag queen vahvoissa meikeissään, mutta samalla hän asullaan ottaa esitykseen myös maskuliinisuuden feminiinisuuden sijasta, mikä tekee nimenomaan näkyväksi sisäisen ja ulkoisen erottelujen, joilla sukupuoli toimii sekä puheessa että usein visuaalisessa kulttuurissa.

Dramatisointina toimii myös mielestäni Kuvan 15 valokuvaformaatile tyypillinen tärähttänyt tarkennus tehokeinona, mikä vahvistaa tietyllä tavalla keinotekoisuuden sekä yhtä lailla outouttamisen ilmentämistä. Samalla näkisin, että Kuvassa 15 voi olla kyse myös tietynlaisesta

²⁰² Kalha 2002, 152.

²⁰³ Butler 2006, 40–41.

²⁰⁴ Butler 2006, 232.

²⁰⁵ Butler 2006, 230.

²⁰⁶ Butler 2006, 41.

parodioinnista, jossa ei pyritäkään uusinnetun ulkopuolelle, vaan rakennetut identiteetit käytetään hyväksi *siteeraamalla* niitä²⁰⁷, mutta kiinnostavasti ikään kuin päällekkäin. Butler on käsitellyt parodiointia teoriassaan ja viittaa siihen keinona juuri väärintoistamiseen²⁰⁸. Parodia osoittaa hänen mukaansa alkuperäisyyden käsitteeseen, jolloin sukupuolen parodiointi paljastaa 'alkuperäisen' identiteetin alkuperättömäksi, fantasian fantasiaksi. Sukupuolen alkuperäisyyden katsotaan muotoilevan sukupuolen, mutta parodiointi paljastaa sen imitaatioksi.²⁰⁹



Kuva 17. Ellen Thesleff, *Hattupäinen omakuva*, 1935. Öljy kankaalle, 44 × 38 cm. Arvid Souranderin lahja -kokoelma, Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 18. Maria Wiik, *Omakuva*, 1917. Öljy kankaalle, 46,5 × 36,5 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

²⁰⁷ Sederholm 2002, 82.

²⁰⁸ Butler 2006, 181–184. Kts. myös Sederholm 2002, 97; Rossi 2002b, 127.

²⁰⁹ Butler 2006, 231



Kuva 19. Beda Stjernschantz, *Omakuva*, 1892. Öljy kankaalle, 46 × 32,5 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuvien 17–19 kohdalla luentani kohdistuu sukupuolen 'todellisuuden' kysymyksiin. Kuvassa 17 (Ellen Thesleff, *Hattupäinen omakuva*, 1935) henkilö on kääntyneenä puoliprofiiliin puolilähikuvassa. Hänen ilmeensä on tarkasteleva, suorastaan epäileväinen raollaan olevien silmien ja tiukasti kiinni olevan suun takia. Henkilöllä on harmaat lyhyet hiukset, joiden peitoksi on puettu knallia (bowler-hattua) muistuttava päähine. Knallia pidetään tyypillisesti miesten asusteena, joten on kiinnostavaa, että Thesleffin omakuvan henkilö on valinnut pukea tämän hatun. Henkilön vaatetus muistuttaa vaaleanrusehtavaa takkia ja kaulaansa hän on kietaisut ruosteenpunaisen kaulahuivin. Kuvan 18 (Maria Wiik, *Omakuva*, 1917) henkilön vartalo on kääntyneenä lähes profiiliin pään ollessa kuitenkin puoliprofiilissa. Henkilön ilme on Kuvan 17 henkilön lailla hyvin tarkasteleva, jopa arvioiva, raskaiden lähes suljettujen silmäluomien, alaspäin kääntyneiden ja kurtistettujen kulmakarvojen sekä viivamaisen suun ansiosta. Hänen hiuksensa ylettyvät korvaan asti, mikä luo vaikutelman lyhyestä tukasta tai niskaan sidotuista pidemmistä hiuksista. Hänen ruosteenpunainen ja mustahihainen vaatetuksensa on hyvin peittävä korkean pystykauluksen ansiosta, jonka yli pilkistää mustan vaatteen alle puetun vaatteen valkoinen kaulus. Kuvan vasemmassa alareunassa näkyy kaistale puista maalauspalettia osoituksena henkilön taiteilijan ammatista. Kuvassa 19 (Beda Stjernschantz, *Omakuva*, 1892) henkilö on edeltäjien lailla puoliprofiilissa puolivartalokuvassa. Hän on hieman katsojaa ylempänä,

mikä korostaa vaikutelmaa tilanteen hallinnasta. Hänen katseensa on levollinen hivenen kiinni painuneiden silmäluomien ja aavistuksen raollaan olevan suun ansiosta. Levollisuuden lisäksi henkilön katse on hyvin anteeksipyytelemätön ja suora. Hänellä on keskijakauksella jaetut ja lyhyeltä vaikuttavat, mutta luultavasti niskaan sidotut pidemmät hiukset, jotka ovat kuitenkin nuorelle ihmiselle epätavallisen harmaat. Henkilöllä on kaulassaan iso valkoinen rusetti, joka on ainoa feminiininen asia henkilön olemuksessa, sillä hänen päällään oleva musta kaapukaan ei anna mitään viitteitä henkilön ruumiista. Kaikkia kolmea henkilöä yhdistää näkemykseni mukaan androgyyninen, mutta samalla maskuliininen itseilmaisu.

Kuvien 17–19 henkilöt osallistuvat mielestäni keskusteluun sukupuolen ’todellisuuden’ hataruudesta. Judith Butler on puhunut teoriassaan siitä, kuinka ’miehiksi pukeutuneiden naisten’ ja ’naisiksi pukeutuneiden miesten’ sukupuolittaminen on yhteiskunnassa usein hyvin väkivaltaista. Kun mieheksi pukeutunut naiseksi oletettu henkilö mielletään naisena, ollaan tekeissä luonnollistetun tiedon kanssa, joka perustuu ihmisen anatomiaan, pukeutumiseen tai muihin kulttuurisiin päätelmiin. Hylätessään kulttuuriset käsitykset keho tai vaatetus ei kerrokaan mitään niistä kehoista, joita näemme, joten emme voikaan enää sukupuolittaa niitä varmuudella. Tällöin kriisiytyy myös sukupuolen ’todellisuus’: ei ole enää selvää, miten ’todellinen’ ja ’epätodellinen’ erotetaan toisistaan. Tällöin tulee paljastuneeksi se, että sukupuolesta luonnollistettuna pitämämme tieto, onkin todellisuutta, jota voidaan muuttaa ja korjata.²¹⁰

Kuvien 17–19 henkilöitä katsoessa kulttuuriset päätelmät heidän sukupuolestaan ovat riitasointuisia, kuten Butler tätä ilmiötä nimittää²¹¹. Kuvien voidaan ajatella käsittelevän mahdollisesti taiteilijamyymästä, jossa maskuliininen subjekti on perinteisesti pääosassa²¹² ja naisten androgyynin maskuliinisen performoinnin perustuvan tähän. Puhun tarkoituksella performoinnista tässäkin yhteydessä, sillä sukupuolen ominaisuudet ovat tuottavia, joten kehon näyttämät ja tuottamat kulttuuriset merkitykset eivät perustu mihinkään jo tiedettyyn identiteettiin, jolla näitä tekoja ja ominaisuuksia olisi mahdollista mitata. Ei ole siis olemassa todenmukaista, muttei myöskään valheellista tai toisaalta oikeita tai väriä sukupuolitekoja.²¹³

Tämä sukupuolen kontingenssi luonne näyttäytyy mielestäni kiinnostavasti näissä kolmessa teoskuvassa. Taiteilijanaisten sukupuolen käsittely teoskuvissa perustuu sattumaan ja heidän sukupuolensa performointi vihjaa nimenomaan siitä, kuinka sukupuoli ei löydy

²¹⁰ Butler 2006, 33–34.

²¹¹ Kts. Butler 2006, 231.

²¹² Vrt. Kihlman 2014, 89.

²¹³ Butler 2006, 236.

vaatteista tai muista kulttuurisista päätelmistä. Butler käyttää tästäkin esimerkkinä drag-esitystä, jossa osa esityksen osuvuudesta perustuu hänen mukaansa 'biologisen ja sosiaalisen sukupuolen' keskinäisen suhteen tunnistettuun sattumanvaraisuuteen²¹⁴. Yhtenäisyys, joka tämän usein tunnistamattoman sattumanvaraisuuden takana piilee ja sukupuolta valheellisesti merkitsee, on heteronormatiivisen yhdenmukaisuuden rakenteen tulosta²¹⁵. Nämä naiset rikkovat itse-representaatioillaan samalla siis nimenomaan sukupuolen yhtenäisyyden illuusiota.

Sukupuolen suorittaminen odotusten ulkopuolella resonoi kiinnostavasti mielestäni myös sukupuolittuneen representaatiojärjestelmän kanssa. Kuten luvussa 2.1. kävi jo aiemmin ilmi, mieskauneus on ollut historiallisesti kauneuden lähtökohta antiikissa²¹⁶ ja 1500-luvulta aina 1800-luvun alkupuolelle asti, jolloin miehen representaatiot ilmensivät kauneutta, suori-tuskyytä sekä valtaa²¹⁷: kaikkea sitä, mitä tarvitsee 'pärljätäkseen' yhteiskunnassa. Naiselle representaatio ei ole antanut samoja mahdollisuuksia, ja katseen kohteena naista on ilmentänyt vain kauneus. Tämän pohjalta en voi olla ajattelematta, kuinka paljon tiedostamatonta tai tiedostettuakin pyrkimystä näitä kolmea tavoiteltua 'mahtia' kohti aineistoni sukupuolta toisin toistavissa itserepresentaatioissa kurotetaan. En tarkoita tällä sitä, että naiset tavoittelisivat välttämättä mieheyttä tai miehenä olemista, vaan ennemmin sitä, mitä mieheydellä saa. On kiinnostavaa pohtia, voiko maskuliiniseksi mielletävän taiteilijanaisen sukupuoliesityksen takana olla myös tasa-arvon päämäärä.

²¹⁴ Butler 2006, 231.

²¹⁵ Butler 2006, 231.

²¹⁶ Callen 2008, 607–608, 610; Foucault 1998, 436–437.

²¹⁷ Solomon-Godeau 1993, 286; kts. myös Foucault 1998, 436–437; Callen 2008, 614–615; Rossi 2002b, 114.



Kuva 20. Ellen Thesleff, *Omakuva*, 1894–1895. Lyijykynä, paperi, seepia, 31,5 × 23,5 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Tasa-arvon päämäärä liittyy myös viimeiseen luentani kohteeseen, Kuvaan 20 (Ellen Thesleff, *Omakuva*, 1894–1895). Sukupuoli on luonteeltaan sosiaalinen sekä yhteiskunnallinen positio. Sukupuoli voi määritellä, avata tai pahimmassa tapauksessa rajoittaa ihmisen mahdollisuuksia yhteiskunnallisena toimijana sekä yksityisenä henkilönä. Tarkastelen viimeistä kuvaa sukupuolen vikuroivan toimijuuden näkökulmasta.

Kuvassa 20 nainen katsoo suoraan frontaalisti katsojaa. Hänen ilmeensä on vakava, mutta raukea silmäluomien ollessa hivenen raskaat ja suun ollessa aavistuksen raollaan. Naisella on päällään tumma kaapumainen vaate ja luen, että pään suojaksi on nostettu huppu, mikä tekee hänestä androgyynin hahmon. Hupun alta on mahdollista erottaa hiussuortuvia, mutta ne jäävät kuitenkin pääasiassa vaateen peittoon. Tausta on kauttaaltaan musta, mikä luo yhtäaikaisen vaikutelman tummavaatteisen hahmon liukenemisestä taustaansa sekä esiin nousemisesta sieltä. Sekä tausta että henkilön vaate on väritetty näkyvin, vimmaisoin, voimakkain ja laaja-alaisin lyijykynän viivoin, mikä osaltaan upottaa tätä taustaan kasvoja lukuun ottamatta, jotka loistavat valoa teoksen keskikohdan yläpuolella.

Luen Thesleffin teosta edeltävistä luennoista poikkeavalla tavalla, sillä tuon luentaani mukaan taidehistoriallista informaatiota, jonka kuitenkin katson tekeväni luentatavalleni uskollisesti vikuroiden. Teos synnyttää omassa luennassani ikonografisen miellelyhtymän

Albrecht Dürerin omakuvaan *Turkiskauluksinen omakuva* (1500). Henkilö on teoksessa Thesleffin tavoin suoraan frontaalista ja ilme on levollinen, mutta vakava. Miehen kiharat pitkät hiukset luovat samanlaisen hupun tämän pään ympärille kuin Thesleffillä. Miehen kasvot sekä hiukset loistavat valoa ja tausta miehen takana on musta aivan kuten Thesleffinkin omakuvassa, ja ruosteenpunaisiin vaatteisiin lankeavat varjot tekevät miehen vaateuksesta tummanpuhuvan. Kiinnostavinta Dürerin omakuvassa on sen rinnastettavuus kuvatyypin kristillisestä ikonografiasta, niin sanottuun ”käsintekemättömään Kristus-kuvaan”, kuten Tutta Palinin mukaan taidehistoriallisessa tutkimuksessa on 1800-luvun loppupuolelta lähtien käytetty yhtenä tulkintana²¹⁸. Palinin mukaan kyseessä voidaan katsoa olevan Veronika-legendaan samaistettava Kristuksen hien ja veren synnyttämä kuva tämän kasvopiirteistä²¹⁹. Dürerin itsensä esittämistä Kristuksena on tulkittu tutkimuskirjallisuudessa kahtalaisesti: Kristusta jäljitellessään taiteilija on etäännyttänyt omakuvansa persoonastaan, jonka on katsonut olevan ’vähemmän tärkeä’ tai rinnastanut jumalallisen luomistyön sekä taiteilijuuden ja renessansitaiteilijoille tyypilliseen tapaan tehnyt sen räikeän itsekorostetusti²²⁰.

Tällainen itsensä korostaminen on taiteilijalta kiinnostavaa oman työnsä ja itsensä prosoointia. Ellen Thesleffin kirjeessään siskolleen Thyra Thesleffille kirjoittama kiehtova tokaisu, ”[--] minä työskentelen kuin jumala [--]”²²¹, vahvistaa samaistettavuutta Dürerin omakuvaan ja itsen käsittelyyn. Thesleffin voidaan katsoa omakuvassaan (Kuva 20) empimättä kiinnittäneen myös sukupuolensa tähän hänen aikanaan naisen sosiaalisessa asemassa hyvin epätavalliseen traditioon ja käsitelleen sukupuoltaan tilaa ottavana julkisena toimijana ja ihmisenä, jäämättä sukupuolensa alistukseen. Thesleff myös katsoo katsojaa yhtä intensiivisesti kuin Dürerkin tekee ja katseessa ei ole merkkiäkään katseltavaksi asettamisesta. Toisaalta voitaisiin ajatella, että Thesleffin tapa katsoa itseään on intensiivisen voimakas, aivan kuin hän näkisi itsensä näkyvässä roolissaan, johon nainen vielä hänen aikanaan harvoin pääsi ja tietäisi kuuluvansa sinne: yhtä häpeilemättömän itsekorostuneesti kuin Dürerkin.

²¹⁸ Palin 2007, 15–16.

²¹⁹ Palin 2007, 15.

²²⁰ Palin 2007, 16; kts. myös Meskimmon 1996, 25.

²²¹ Schreck 2017, 214.

5 PÄÄTÄNTÖ

Eikö sukupuoli voisi olla myös jotain muuta kuin vakaa, määriteltävä, kommunikoitavissa oleva identiteetti? Voisiko sukupuoli olla jotain jatkuvassa hajoamisen, murtumisen ja uudelleen kokoon kasautumisen prosessissa olevaa, jotain pysähtymätöntä, jotain liikkuvaa, liukuvaa, pakenevaa, jotain maatuva ja uudelleen kasvavaa?²²²

Tutkielman tavoitteena oli tarkastella, minkälaisin erilaisin tavoin kotimaiset taiteilijanaiset käsittelevät sukupuoltaan omakuvissaan. Tausta-ajatuksena oli haastaa naisen oletettua sivulisuuden representaatiota ja kriisiyttää oletusta omakuvasta konventionaalisen naiseuden ja universaalin naiseuden²²³ kuvauksena ja sitä kautta luoda säröjä valtakäytännöille katsoa naista. Sukupuoli oli tutkielman lähtökohtana sen ihmisyydelle henkilökohtaisen ja keskeisen merkityksen vuoksi, mistä kertoo sen tallentaminen taideteokseen. Samalla pyrkimyksenä oli ravisella sukupuolen pysyvyyden ajatusta ja tehdä näkyvämmäksi sukupuolen tuottamisen moninaisuutta. Samalla osallistuin työlläni myös keskusteluun feminiinisen, maskuliinisen ja androgynian käsitteiden merkitysten haastamisesta. Oleellista tutkielmassa olikin näiden sukupuolta tuottavien käsitteiden kääntäminen ruumiillista vastikkeettomuutta kumpuaviksi asenteiksi suorittaa sukupuolta merkitsemättä mitään sukupuolta erityisesti.

En tietoisesti lähtenyt luennassani aluksi määrittelemään sukupuolta käsitteenä, sillä voidaan katsoa minun tehneen sen luentani lomassa. Olen tarkastellut tapoja, joilla sukupuolta tehdään ja performatiivisesti esitetään taiteilijanaisten omakuvissa ja luonut sitä kautta katsannon siihen, mitä sukupuoli aineistossani ja luennassani tarkoittaa. Määrittelen sukupuolen liikkuvaksi ilmiöksi ja rakennelmaksi, jolla on kontingenssi luonne. Sukupuolta voidaan

²²² Viljanen 2020, 45.

²²³ Viitataan tällä universaaliin naiseuteen, joka diskurssina edelleen elää länsimaisessa kulttuurissa.

merkityksellistää uudelleen ja siihen voidaan puuttua esimerkiksi itserepresentaation keinoin. Ei ole yllättävää, että taiteilijanaiset käsittelevät sukupuolta omakuvissaan. Kuvat ovat aina oleellinen osa minuuden esittämistä yhtä lailla kuin visuaaliset kokemukset keskeisiä rakenneosia itsetietoisuudessa²²⁴. Yhtä lailla kuvilla on osallisuutensa identiteettien muokkautumisessa²²⁵.

Omakuvat ovat paikkoja, joissa taiteilijanaiset saavat näkyä ja tutkia itseään sekä niin ikään omakuvan kykyjä artikuloida yleisemmin ihmiskuvasta. Taiteilijanaiset ovat luentani mukaan tehneet omakuvissaan näkyväksi niitä vallan piirteitä, joita sukupuoleen liittyy. Taiteilijanaiset käsittelevät luentani perusteella sukupuolta monipuolisesti ja kyseenalaistavat sukupuolen pysyvyyttä konventionaalista sukupuoliesitystä häiritsemällä, sukupuolta häivyttämällä sekä suorittamalla sukupuolta odotusten ulkopuolella. He tekevät näkyviksi sukupuolen stereotyyppioita ja kohdistavat niihin kyseenalaistavaa prosessointia muun muassa liioittelun ja suurellisen imitoinnin keinoin (Kuva 1–3). Yhtä lailla sukupuolta häivytetään aktiivisesti (Kuva 7–12) ja katsojan odotuksia petetään (Kuva 7, Kuva 8, Kuva 11, Kuva 12). Myös ’sukupuolisääntöjä’ kiusaannutettiin (Kuva 1), kriisiytettiin (Kuva 17–19), niitä vastaan vikuroitiin (Kuva 9–12, Kuva 15, Kuva 20) ja niistä jopa kieltäytyttiin (Kuva 4–6, Kuva 11–14) tai niitä vastaavasti dramatisoitiin väärintoistamalla ja parodioimalla (Kuva 3, Kuva 15). Lisäksi feminiinisyyttä (Kuva 1–6, Kuva 15), maskuliinisuuutta (Kuva 13–19) ja androgyniaa (Kuva 9, Kuva 10, Kuva 16–19) käytettiin sukupuolen tuottamiseen vallattomasti ja rikottiin sukupuolen yhtenäisyyden ja ’todellisuuden’ illuusiota (Kuva 17–19).

Pyrkimyksenäni oli löytää aineistosta myös nais-etuliitteen peittoon jäävää ja sille vastadiskurssina toimivaa ihmiskuvaa. Katsonkin sen omaehtoisen representoimisen tapahtuvan luentani perusteella ennen kaikkea häivyttävässä sukupuolen esittämisessä. Ei voida kuitenkaan mielestäni väittää, että sukupuolen häivyttämätön esittäminen ei kurkottaisi ihmisyyteen. Ihmisyyttä on se, että henkilössä on ristiriitaisuuksia, hänellä on rooli ja häntä ei ole vain aseteltu esille, eikä hän jää kenenkään kohteeksi tai fantasiaksi. Tähän sitoutuu mielestäni jokainen aineistoni omakuvan henkilö. Taiteilijanaiset laajentavat ymmärrystä siitä, mitä odotamme naissukupuolen toteuttamisen olevan ja haastavat sukupuolen toteuttamisen konventioita, mikä valtaa ihmiskuvan luonnollistettua mieskeskeistä representaatiota naisille.

²²⁴ Vänskä 2002b, 163.

²²⁵ Rossi 2015, 92.

Naisen ihmiskuva pitää luentani perusteella sisällään tiedostavaa liikkumista feminiinisydessä, maskuliinisuudessa ja androgyniassa. Naiset käyttävät feminiinisyttä kiinnostavasti sukupuolta tuottavien konventioiden rikkomiseen niiden ylläpitämisen sijaan samalla kun he poistavat maskuliinisuudelta ja androgynialta niiden miehen ruumiiseen kiinnittyneitä merkityksiä ja käyttävät niitä sukupuolensa tuottamiseen ja suoranaisena asenteena identiteetilleen. Taidehistorioitsija Kaja Silverman on osuvasti todennut, että ihmisellä on yksityisellä tasolla mahdollisuus korvata oma kuvansa toisenlaisella ja näin merkityksellistää uudelleen tai jopa muuttaa normatiivista kuvaa²²⁶: tutkielmani omakuvataiteilijat ovat mielestäni nimenomaan merkityksellistäneet naisen sukupuolen toteuttamisen kuvaa uudelleen ravistelemalla konventioita kurottamalla niistä ulos ja korvaamalla niitä vikuroivasti. Tämän tutkielman keskeisimmäksi tulokseksi voidaan tämän perusteella nostaa se, että omakuva vallan välineenä yhdistyi omakuvan kykyihin artikuloita naisen ihmiskuvasta. Taiteilijan omakuvaa katsoo ensimmäisenä taiteilija itse: hän hallitsee omaa kuvaansa, on sen luoja ja strategian valitsija²²⁷. Näin ollen voidaan ajatella, että taiteilijanaisten itserepresentaatiot antavat esittämisen, edustamisen ja tuottamisen valtaa heille itselleen. Omakuvassa vallattomasti ja vikuroivasti esitetty sukupuolen toteuttaminen on osoitus ihmiseksi käsitteellistyvästä naiseudesta. Samalla yhtä keskeiseksi tulokseksi voidaankin nostaa se, että taiteilijanaiset ylittivät kahden sukupuolen kahlitsevyyden.

Omakuva sukupuolen representaatiota uudistavana vastarintaisena strategiana voidaan nähdä myös poliittisena tekona, jossa tuotetaan uudenlaista kulttuurista ymmärrystä naissukupuolesta²²⁸. Olettamana usein on, että toiminta lähtee identiteetistä, jotta poliittisia intressejä olisi mahdollista muotoilla ja sitä kautta käydä poliittisiin tekoihin. Butler kuitenkin väittää, ettei teko tarvitse taakseen tekijää, vaan 'tekijän' rakentuminen tapahtuu muuntuvassa teossa sekä sen myötä²²⁹. Olisiko siis omakuvat mahdollista nähdä identiteettipoliittisena strategiana, jossa omakuvan intiimiys ehkä väistyy ja tilalla näkyikin kollektiivista²³⁰ uhmaa, mikä

²²⁶ Silverman 1996, 19.

²²⁷ Ahtola-Moorhouse 2000, 9.

²²⁸ Vrt. Rossi 2007, 127.

²²⁹ Butler 2006, 237.

²³⁰ En halua kuitenkaan tällä tulkinnalla vahvistaa kulttuurissa elävää narratiivista naisia vuosisadasta toiseen linkittävää 'yhteisestä naiseudesta', naiseuden kategoriasta ja kehystää sillä näitä mielestäni vastarintaan pyrkiviä sukupuolen käsittelyn tapoja, joita taiteilijoiden omakuvat välittävät. Ennemmin puhun jaetuista kokemuksista ja niistä käsin toimimisesta ja toimijuuden vahvistamisesta.

rakentaa tekijänsä? Uhmaa nimenomaan annettua, luonnollistettua sukupuolta sekä nais-etuliitteistä stereotyyppistä sukupuolikuvaan kohtaan.

Tarkoituksenani ei ole luennassani kuitenkaan väittää sukupuolen performoimisen, queeriuttamisen tai vikuroinnin olevan yksinkertaista tai varsinkaan automaattista, vaikka performoinnissa olisi viitteitä jopa toisin toistamisesta. Judith Butlerkaan ei väitä, että sukupuolta voisi pitää esityksenä, jota voi helposti vain muuttaa toisin toistamalla, vaikka performointi onkin toisteista tekemistä²³¹. Myös sukupuolentutkimuksen professori Tuija Pulkkinen huomauttaa sukupuolten ehdoista: sukupuolia ei ole ilman sukupuolittavaa valtaa²³², mikä tekee kestävämmäksi sen, että taiteilija voisi tässäkin tapauksessa jättää tämän vallan huomiotta ja vikuroida mielivaltaisesti sitä vastaan²³³.

Niin ikään on tiedostettava, että taiteilijanaiset ja heidän omakuvansa eivät ole vapaita niitä ympäröivistä kulttuurissa ja yhteiskunnassa elävistä rakenteista, diskursseista ja käytännöistä, minkä vuoksi itsen esittämisessä esitetään myös (väistämättä) sosiaalista todellisuutta. Ei voida siis sanoa, että taiteilijanaiset olisivat itserepresentaatioissaan irti ympäröivästä todellisuudesta tai käsittelevät sukupuoltaan valtakurssien ulkopuolella.

Katson vastakarvaan lukemisen olevan hyödyllinen menetelmä tarkasteltaessa kriittisesti taideteosten sukupuolikuvausta. Sen avulla valtakurssien alle jäävä sukupuolen toteuttamisen representointi oli mahdollista lukea esiin. Vikuroiva keskusteluttaminen puolestaan menetelmänä teki mahdolliseksi nimetä mielenkiintoista vastaan hankaavaa sukupuoli-identiteetin ilmaisua ja se mahdollisti konventionaalisten sukupuoli-odotusten hylkäämisen.

Keskusteluttamista menetelmänä voidaan kuitenkin myös kyseenalaistaa tässä tutkielmassa. On nimittäin mahdollista, että teoriaohjaavaksi analyysiksi osoittautuva luentani ei luo niin tasavertaista ja aineistoehdoista luentaa kuin ehkä alkuperäisenä pyrkimyksenäni oli. Toisaalta on todettua, että puhtaasti aineistolähtöinen tutkimus on vaikea toteuttaa, sillä tutkijan on vaikea kontrolloida sitä, ettei tämän ennakkokäsitykset osallistu lainkaan analyysiin. Yhtä lailla tutkimusasetelma ja menetelmät ovat ennen kaikkea tutkijan valintoja, jotka vaikuttavat väistämättä tutkimuksen tuloksiin.²³⁴ Keskusteluttamisen hankaluus kiteytyy tässä tutkielmassa siihen, kuinka arvioida sen toimivuutta. Tiukahko butlerilainen teoreettinen raami ei ehkä avannut keskusteluyhteyttä aineistoehdoisimmilleen, mutta toisaalta Judith Butler oli

²³¹ Butler 2006; Vänskä 2007, 73.

²³² Pulkkinen 2000, 186.

²³³ Vänskä 2007, 73.

²³⁴ Tuomi ja Sarajärvi 2009, 96.

oivallinen pääkeskustelukumppani, sillä Butler tukenani sukupuolen yksi oleellisimmista ulottuvuuksista, performatiivisuus, nousi näkyväksi aineistosta.

Näen tämän tutkimusaineiston potentiaalisena myös laajemmalle tutkimusasetelmalle, jossa tarkastelua laajennettaisiin kehon ja toimijuuden tarkasteluun. Keho on laajasti omakuvissa esiintyvä elementti ja kiinnostava tutkimuskohde, koska jokaisella on keho, joka on altis katseelle ja arvioinnille. Naisen kehoa on representoitu runsaasti länsimaisessa taiteessa ja alastomia naisvartaloita voidaan pitää jopa synonyyminä taiteelle²³⁵. Sillä on suorastaan ikoninen asema kuva-aiheena ja -tyyppinä, millä on keskeinen suhde niin taiteeseen, vallankäyttöön, yhteiskuntaan kuin naiseuteenkin. Naisen keho on ollut vallan väline, katseen ja halun kohde, diversiteetin yksipuolisuuden kuva sekä poliittinen kenttä. Erityisen kiinnostavaa kehon tarkastelusta tekee se, kuinka kehon asettaminen omakuvan kohteeksi rikkoo muiden valtaa kehoon. Tämän aineiston pohjalta kehon tarkastelu voisi paikantua taiteilijanaisen suhteeseen tämän omaan kehoon sekä seksuaalisen kehon ja ikääntyvän kehon tarkasteluihin omakuvassa.

Toimijuuden tutkimista taas motivoi erityisesti pitkällinen, taiteen historiassa jatkunut taiteilijanaisen kapea ja näkymätönkin asema²³⁶. Tästä syystä olisi kiinnostavaa hakea omakuvista myös sitä, miten ja missä muodoissa toimijuus voi tulla näkyväksi omakuvassa. Tässä aineistossa tarkastelun kohteeksi voisivat nousta naissukupuolen representaatioiden historian käsittely omakuvassa, katseen merkitys ja positio omakuvassa sekä omakuva poliittisena representaationa. Ehdotankin jatkotutkimukselle tutkimukseni esiin tuomien kysymysten esittämistä kehon sekä toimijuuden näkökulmista, ja näiden kautta tapahtuvaa tarkastelua omakuvan vikuroinnista ja kyvyistä vastadiskurssien luomiselle.

²³⁵ Nead 1992, 1.

²³⁶ Kts. esim. Konttinen 2017, 6.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto

- Kuva 1. Raakel Kuukka, Sarjasta Omakuvia: *Vuosi 1967 / Unelma / Neitsytmorsian*, 1995. Kromogeeninen värivedos, 139 × 54 cm. Nykyaiteen museo Kiasma, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.
- Kuva 2. Elin Danielson-Gambogi, *Omakuva*, 1900. Öljy kankaalle, 96 × 65,5 cm. Ateneumin kokoelmat, Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.
- Kuva 3. Greta Hällfors-Sipilä, *Omakuva*, 1920. Öljy kankaalle, 61,5 × 41 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.
- Kuva 4. Helmi Kuusi, *Omakuva*, 1947. Öljy kankaalle, 81 × 66 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.
- Kuva 5. Helene Schjerfbeck, *Omakuva*, 1912. Öljy kankaalle, 43,5 × 42 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.
- Kuva 6. Helmi Kuusi, *Omakuva*, 1938. Kuivaneula, 9 × 8 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.
- Kuva 7. Elga Sesemann, *Omakuva*, 1945. Öljy kankaalle, 73 × 54 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.
- Kuva 8. Sigrid Schauman, *Omakuva*, ajoittamaton. Öljy kangaspäällysteiselle pahville, 41 × 32,5 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.
- Kuva 9. Ellen Thesleff, *Omakuva*, 1907. Osa luonnoskirjaa, lyijykynä, seepia, 10,5 × 14,5 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.
- Kuva 10. Helene Schjerfbeck, *Omakuva*, 1945. Lyijykynä paperille, 16 × 14,5 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.
- Kuva 11. Helene Schjerfbeck, *Omakuva, en face I*, 1945. Öljy kankaalle, 39,5 × 31 cm. Yrjö ja Nanny Kauniston kokoelma, Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.
- Kuva 12. Helene Schjerfbeck, *Punatäpläinen omakuva*, 1944. Öljy kankaalle, 45 × 37 cm. Gösta ja Bertha Stenmanin lahjoituskokoelma, Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.
- Kuva 13. Tuulikki Pietilä, *Omakuva*, 1937. Kuivaneula, paperi, 24,5 × 15,5 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.
- Kuva 14. Gunvor Grönvik, *Omakuva*, 1939. Öljy kankaalle, 67,5 × 55,5 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.
- Kuva 15. Aurora Reinhard, *Eksoottinen tanssijatar (omakuva)*, 2006. C-print, 125 × 100 cm. Nykyaiteen museo Kiasma, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.
- Kuva 16. Anne Koskinen, *”Et tunne minua, mutta olet ehkä joskus kuullut nimeni”*, *puolisiskoni kirjoitti*, 2010. Akvarelli, valokuva, valokuvapaperi, 58 × 114 × 3 cm. Nykyaiteen museo Kiasma, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.
- Kuva 17. Ellen Thesleff, *Hattupäinen omakuva*, 1935. Öljy kankaalle, 44 × 38 cm. Arvid Souranderin lahja -kokoelma, Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.
- Kuva 18. Maria Wiik, *Omakuva*, 1917. Öljy kankaalle, 46,5 × 36,5 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.
- Kuva 19. Beda Stjernschantz, *Omakuva*, 1892. Öljy kankaalle, 46 × 32,5 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 20. Ellen Thesleff, *Omakuva*, 1894–1895. Lyijykynä, paperi, seepia, 31,5 × 23,5 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.

Alkusitaatti

Woolf, Virginia. 2009. *Orlando*, s. 139. Suomentanut Kirsti Simonsuuri. 3. painos. Helsinki: Tammi. Alkuperäisjulkaisu 1928.

Tutkimuskirjallisuus

- Ahtola-Moorhouse, Leena. 2000. *Ja kukaan ei tiedä millainen olen: Helene Schjerfbeckin omakuvat 1878–1945*. Helsinki: Taide.
- Barthes, Roland. 1991. *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Berkeley (Calif.): University of California Press.
- Butler, Judith. 2006. *Hankala sukupuoli: feminismi ja identiteetin kumous*. Suom. Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.
- Callen, Anthea. 2008. ”Ideal Masculinities: An Anatomy of Power.” Teoksessa *The Visual Culture Reader*, 2. painos, toimittaja Nicholas Mirzoeff, 603–616. London: Routledge.
- de Beauvoir, Simone. 2009. *Toinen sukupuoli. 1: Tosiasiat ja myytit*. Suom. Iina Koskinen, Hanna Lukkari ja Erika Ruonakoski. Helsinki: Tammi.
- de Fina, Anna. 2006. ”Group identity, narrative and self-representations.” Teoksessa *Discourse and Identity*, toimittajat Anna de Fina, Deborah Schiffrin ja Michael Bamberg, 351–375. Cambridge: Cambridge University Press.
- de Lauretis, Teresa. 1988. ”Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms, and Contexts.” Teoksessa *Feminist Studies/Critical Studies*, toimittaja Teresa de Lauretis, 1–19. Basingstoke: Macmillan.
- . 2004a. ”Sukupuolen teknologia.” Teoksessa *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*, toimittaja Anu Koivunen, 35–76. Suom. Kaisa Sivenius. Tampere: Vastapaino. Alkuperäisjulkaisu 1987.
- . 2004b. ”Sukupuolen oireita eli miehen tapaan pissaten.” Teoksessa *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*, toimittaja Anu Koivunen, 77–99. Suom. Kaisa Sivenius. Tampere: Vastapaino. Alkuperäisjulkaisu 1999.
- Doy, Gen. 2005. *Picturing the Self: Changing Views on the Subject in Visual Culture*. London: I. B. Tauris.
- Foucault, Michel. 1998. *Seksuaalisuuden historia*. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- Grzanka, Patrick R. 2019. ”Identities: The (Intersectional) Self and Society.” Teoksessa *Intersectionality: Foundations and Frontiers*, toimittaja Patrick R. Grzanka, 67–73. New York: Abingdon, Oxon.
- Halberstam, Judith. 1998. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- Hall, Stuart. 1999. *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Hekanaho, Pia Livia. 2002. ”Ylevät miehet – kauniit naiset. Sukupuolitetun kauniin ja ylevän jäljillä.” Teoksessa *Kauneuden sukupuoli: näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, toimittajat Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä, 25–47. Helsinki: Gaudeamus.
- . 2006. *Yhden äänen muotokuvia: queer-luentoja Marguerite Yourcenarin teoksista*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

- hooks, bell. 1995. ”Mustat naiskatsojat ja vastakatse.” Teoksessa *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*, toimittaja Leena-Maija Rossi, 19–40. Helsinki: Gaudeamus.
- Kalha, Harri. 2002. ”Marilyn Monroen groteski ruumis.” Teoksessa *Kauneuden sukupuoli: näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, toimittajat Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä, 132–158. Helsinki: Gaudeamus.
- Kansallisgalleria. 2022. *Tietoa Kansallisgalleriasta*. <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/tietoa-kansallisgalleriasta>. Tarkistettu 4.11.2022.
- Karila, Juhani. 2021. ”Kun kirjailija Juhani Karila vaihtoi romaanin päähenkilön sukupuolen, tapahtui ihme.” *Helsingin Sanomat*, 24.4.2021. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000007937787.html>. Tarkistettu 4.11.2022.
- Karkulehto, Sanna. 2011. *Seksin mediamarkkinat*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kihlman, Asta. 2014. ”Sukupuolen problematiikka Beda Stjernschantzin ’Omakuvassa’.” Teoksessa *Beda Stjernschantz 1867–1910: ristikkoportin takana*, toimittaja Itha O’Neill, 83–90. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- . 2018. *Kolme tutkielmaa sukupuolesta: identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa*. Turun yliopiston julkaisuja. Turku: Turun yliopisto.
- King, Catherine. 1999. ”Portrait of the artist as a woman.” Teoksessa *Gender and Art*, toimittaja Gill Perry, 37–60. New Haven: Yale University Press.
- Kivirinta, Marja-Terttu. 2013. ”’Naisista ei monesti tullut tällaista taikuria’.” Teoksessa *Identiteettejä: Renja Suominen-Kokkosen juhlakirja*, toimittajat Susanna Aaltonen ja Hanne Selkokari, 28–40. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Koivunen, Anu. 2004a. ”Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvatutkijan metodologinen itsereflektio.” Teoksessa *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*, toimittaja Marianne Liljeström, 228–251. Tampere: Vastapaino.
- . 2004b. ”Teorian aika on nyt – hetki.” Teoksessa *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*, toimittaja Anu Koivunen, 9–31. Tampere: Vastapaino.
- Koivunen, Anu ja Marianne Liljeström. 2004. ”Kritiikki, visiot, muutos.” Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*, toimittajat Anu Koivunen ja Marianne Liljeström, 9–34. Tampere: Vastapaino.
- Konttinen, Riitta. 2017. *Täältä tullaan! Naistaiteilijat modernin murroksessa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Siltala.
- Kontturi, Katve-Kaisa. 2006. *Feminismien ristiaallokossa: keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä*. Eetos-julkaisuja 3. Turku: Eetos.
- . 2016. ”Feministinen kuvantutkimus.” Teoksessa *Taide, kokemus ja maailma: risteyskiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*, toimittaja Yrjö Heinonen, 117–124. 2. painos. Turku: Utukirjat.
- Kortelainen, Anna, Liisa Lindgren, Riitta Nikula, Hanne Selkokari, Renja Suominen-Kokkonen, Juha-Heikki Tihinen ja Margareta Willner-Rönholm (toim.). 2006. *Keskellä marginaalia: Riitta Konttisen juhlakirja*. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Kuusamo, Aaltti. 2010. ”Omakuva ja autokommunikaation ulottuvuudet: merkityksen muodostumisen itseviittaavat elementit omakuvan lajissa.” Teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?*, toimittajat Minna Ijäs, Aaltti Kuusamo ja Riikka Niemelä, 98–123. Turku: Utukirjat.

- Lavin, Maud. 1995. ”Androgynia, katsojuus ja Hannah Höchin fotomontaasit.” Teoksessa *Kuva ja vastakuvat: sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*, toimittaja Leena-Maija Rossi, 149–178. Helsinki: Gaudeamus.
- Liljeström, Marianne. 2004. ”Feministinen metodologia – mitä se on?” Teoksessa *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*, toimittaja Marianne Liljeström, 9–21. Tampere: Vastapaino.
- Linker, Kate. 1995. ”Representaatio ja seksuaalisuus.” Teoksessa *Kuva ja vastakuvat: sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*, toimittaja Leena-Maija Rossi, 208–244. Helsinki: Gaudeamus.
- Lähdesmäki, Tuuli. 2012. ”Sukupuoli taiteen tutkimuksen näkökulmana.” Teoksessa *Taidetta tutkimaan: menetelmiä ja näkökulmia*, toimittajat Annika Waenerberg ja Satu Kähkönen, 111–138. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- MacKinnon, Catharine A. 2013. ”Intersectionality as Method: A Note.” *Signs* (38) 4:1019–1030. Chicago: The University of Chicago Press. <https://doi.org/10.1086/669570>. Tarkistettu 10.11.2022.
- Meskimmon, Marsha. 1996. *The Art of Reflection: Women Artists' Self-Portraiture on the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press.
- Nead, Lynda. 1992. *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. London: Routledge.
- Niemelä, Riikka. 2022. ”Kuvia esityksistä ja esityksiä kuvista. Performansseja kameralle Kiasman kokoelmissa.” Teoksessa *Nykytaiteen monet muodot: Kiasman kokoelmakirja*, toimittajat Saara Hacklin, Kati Kivinen ja Satu Oksanen, 248–277. Helsinki: Kiasma/Kansallisgalleria.
- Noë, Alva. 2019. *Omituisia työkaluja: taide ja ihmisluonto*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: niin & näin.
- Nyberg, Patrik. 2019. *Maalatut kasvot: Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen*. Suomen Kansallisgallerian julkaisut 2. Helsinki: Kansallisgalleria.
- Paasonen, Susanna. 2010. ”Sukupuoli ja representaatio.” Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*, toimittajat Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi ja Tuula Juvonen, 39–49. Tampere: Vastapaino.
- Palin, Tutta. 2004. *Oireileva miljöömuotokuva: yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Taide.
- . 2007. *Modernin muotokuvan merkit: kuvia 1800- ja 1900-luvuilta Taidekoti Kirpilässä*. Taidekoti Kirpilän julkaisuja 4. Helsinki: Suomen kulttuurirahasto.
- Parker, Rozsika ja Griselda Pollock. 2013. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. 2. painos. London: I.B. Tauris.
- Perry, Gill. 1999. ”Women artists, 'masculine' art and the Royal Academy of Art.” Teoksessa *Gender and Art*, toimittaja Gill Perry, 90–107. New Haven: Yale University Press.
- Pulkkinen, Tuija. 2000. *Postmodern and Political Agency*. SoPhi-julkaisut 50. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Puolakka, Kalle. 2012. ”Tulkinnallinen relativismi.” *Filosofia.fi: Logos-ensyklopedia*, 10.4.2012. <https://filosofia.fi/fi/ensyklopedia/tulkinnallinen-relativismi>. Tarkistettu 4.11.2022.
- Rojola, Lea. 2004. ”Sukupuolieron lukeminen. Feministinen kirjallisuudentutkimus.” Teoksessa *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*, toimittaja Marianne Liljeström, 25–43. Tampere: Vastapaino.
- Rossi, Leena-Maija. 2002a. ”Ideaalin ja normaalin outo liitto: heteronormatiivisuuden kuvista televisiomainonnassa.” Teoksessa *Näkyvä(i)seksi. Tutkimuksia kuvien*

- sukupuolikulttuurista*, toimittaja Annamari Vänskä, 79–110. Helsinki: Taidehistorian seura.
- . 2002b. ”Esteettisten ideaalien sukupuolipolitiikkaa: mainoskuvat halun, identiteettien ja ihanteiden tuottajina.” Teoksessa *Kauneuden sukupuoli: näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, toimittajat Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä, 107–131. Helsinki: Gaudeamus.
- . 2003. *Heterotehdas: televisiomainonta sukupuolituotantona*. Helsinki: Gaudeamus.
- . 2007. ”Queer TV? Kumouksellisten representaatioiden politiikasta ja ehdoista.” Teoksessa *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*, toimittajat Leena-Maija Rossi ja Anita Seppä, 122–136. Helsinki: Gaudeamus.
- . 2015. *Muuttuva sukupuoli: seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Schreck, Hanna-Reetta. 2017. *Minä maalaan kuin jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Helsinki: Teos. Alkuperäislähde Ellen Thesleffin kirje Thyra Thesleffille Muroleesta 4.7.1912. SLSA 958, Svenska litteratursällskapetin arkisto (SLSA), Helsinki.
- Sederholm, Helena. 2002. ”Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen.” Teoksessa *Kauneuden sukupuoli: näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, toimittajat Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä, 76–106. Helsinki: Gaudeamus.
- Silverman, Kaja. 1996. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge.
- Solomon-Godeau, Abigail. 1993. ”Male Trouble. A Crisis in Representation.” *Art History* 16 (2): 286–312. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1993.tb00525.x>. Tarkistettu 4.11.2022.
- Södergran, Edith. 2010. *Elämäni, kuolemani ja kohtaloni. Kootut runot*. Suom. Pentti Saaritsa, Uno Kailas ja Aale Tynni. Helsinki: Otava. Alkuperäisjulkaisu 1916.
- Tihinen, Juha-Heikki. 2008. *Halun häilyvät rajat: Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyyksien representaatioista ja itsen luomisesta*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 37. Helsinki: Taidehistorian seura.
- . 2011. ”Neljä ehdotusta omakuvaksi.” Teoksessa *Omakuva on jokaisen kuva*, toimittaja Ilona Tanskanen, 120–135. Turku: Turun ammattikorkeakoulu.
- Tuomi, Jouni ja Anneli Sarajärvi. 2009. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. 5. painos. Helsinki: Tammi.
- Viljanen, Taneli. 2020. *Varjoja, usvaa: essee sukupuolesta*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Vilkuna, Kustaa H. J. 2019. ”Peruukki, puuteri ja varhaismoderni mies.” Teoksessa *Säädyllystä ja säädyllyntä: pukeutumisen historiaa renessanssista 2000-luvulle*, toimittajat Arja Turunen ja Anna Niiranen, 88–114. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Vänskä, Annamari. 2002a. ”Läpinäkyvä kaappi. 1900-luvun muotikuvien naisandrogynia, moderni nainen ja ’lesbian chic’.” Teoksessa *Näkyvä(i)seksi. Tutkimuksia kuvien sukupuolikulttuurista*, toimittaja Annamari Vänskä, 111–133. Helsinki: Taidehistorian seura.
- . 2002b. ”Pojista tulee tyttöjä, tytöistä tulee poikia: Calvin Kleinin mainoskuvien androgynian ristiriitaisuus.” Teoksessa *Kauneuden sukupuoli: näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, toimittajat Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä, 159–180. Helsinki: Gaudeamus.
- . 2006a. ”Vikuroivia vilkaisuja ruumiiseen, sukupuoleen, seksuaalisuuteen ja visuaalisen kulttuurin tutkimukseen.” *Naistutkimus/Kvinnoforskning* (19)3, 47–53. <https://urn.fi/URN:NBN:fi:ELE-1485083>. Tarkistettu 4.11.2022.

- . 2006b. *Vikuroivia vilkaisuja: ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Helsinki: Taidehistorian seura.
- . 2007. ”Vikuroiva teoria? Taidehistoria, visuaalisen kulttuurin tutkimus ja queer-teoria.” Teoksessa *Tarkemmin katsoen: visuaalisen kulttuurin lukukirja*, toimittajat Leena-Maija Rossi ja Anita Seppä, 55–76. Helsinki: Gaudeamus.