



PAULIINA KAASALAINEN

PUHU TOISIN – KATSO TOISIN

Sukupuolittuneen katseasetelman rakentuminen Jenny Savillen

teoksessa *Propped*



Jenny Saville: *Propped* (1992)

Kuva: *Young British Art: The Saatchi Decade* (1999)

Pro gradu – tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Taidehistoria

Syksy 2007



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta / Faculty of Humanities	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos / The Department of Art and Culture Studies
Tekijä – Author Pauliina Kaasalainen	
Työn nimi – Title <i>Puhu toisin – katso toisin</i> <i>Sukupuolittuneen katseasetelman rakentuminen Jenny Savillen teoksessa</i> <i>Propped</i>	
Oppiaine – Subject Taidehistoria	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Lokakuu 2007	Sivumäärä – Number of pages 72
Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkielma käsittelee Jenny Savillen <i>Propped</i> (1992) teoksen katseasetelman rakennetta. Siten sekä teos että tutkielma sijoittuvat sellaisen visuaalisen kulttuurin tutkimuksen piiriin, jossa kysymykset katseesta ja katseen suhteesta sukupuoleen ovat nousseet keskeisimmiksi. Teosta käsitellään parodisena muodostelmana, joka kutoo yhteen eräänlaisia intertekstuaalisia viitekehyksiä taidehistorian, taiteen alastonkuvauksen, katseteorian ja feministisen filosofian diskursseista. Keskeinen kysymys on, miten teos keskustelee näiden katseen sukupuolisidonnaisuutta tuottavien tekstien kanssa. Tekstien avulla pyritään tuomaan esille myös teoksen yhteys maalaustaiteen perinteisiin sekä nykytaiteen kokemuksellisiin ja käsitteellisiin ruumiin kuviin sekä niitä halkovien teorioiden diskurssiin. Tätä kautta pyritään tarkastelemaan, miten teos yhtäältä rakentaa ja toisaalta myös purkaa katseasetelman kuvauksen kautta sukupuolittuneesti määrittyneiksi ajateltuja asemia subjektin ja objektin välillä.</p> <p>Dekonstruktiivisen rakenteensa vuoksi teos liittyy kiinteästi keskusteluun sukupuolen kulttuurisesta rakentumisesta sekä representaatioiden kyvystä tuottaa sukupuolta sekä kahtiajakautuneesti sukupuolittunutta käsitystä katseesta. Tärkeimpänä lopputuloksena on osoittaa, miten teos tekee läpinäkyväksi katseasemien diskurssin sukupuolisidonnaisuuden sekä vaikeuden irtaantua sukupuolien välisestä kaksijakoisesta vastakkainasettelusta.</p>	
Asiasanat – Keywords: Jenny Saville, <i>Propped</i> , visuaalinen kulttuuri, katse, naistutkimus, sukupuoli, Luce Irigaray, parodia	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurintutkimuksen laitos	
Muita tietoja – Additional information	



1. Johdattelua.....	3
2. Lähtökohtia katseteorian ja sukupuolen kysymyksiin.....	9
2.1. Lähteiden äärellä.....	9
2.2. Sukupuoli ja subjekti - tässä ja nyt	14
2.3. ”If we keep on speaking sameness...”	20
3. Alaston keho poliittisena objektina.....	25
3.1. Ylevöitetty alhainen alastomuus	25
3.2. Kun maskuliinista katsojuutta rakennettiin.....	31
3.3. Tirkistelyn tuska.....	35
4. Puhu toisin – katso toisin.....	46
4.1. Negatiivinen peili.....	46
4.2 Hyperbolinen häirikkö?.....	51
4.3 Parodia kumouksellisena välineenä	56
5. Lopuksi.....	62
Kuva 1/1.....	66
Lähdeluettelo.....	67
LIITE.....	71



1. Johdattelua...

Tutkielmani käsittelee Jenny Savillen¹ vuonna 1992 valmistunutta maalausta *Propped*². Siinä kietoutuvat likeisesti yhteen kysymykset katseen subjektista ja objektista sekä sukupuolen käsitteestä. Siten sekä teos että tutkielmani sijoittuvat sellaisen visuaalisen kulttuurin tutkimuksen piiriin, jossa kysymykset katseesta ja katseen suhteesta sukupuoleen ovat nousseet keskeisimmiksi. Annamari Vänskä on määritellyt väitöskirjassaan *Vikuroivia vilkaisuja* (2006) visuaalista kulttuuria siten, että se tarkastelee kulttuurisia ilmiöitä ja representaatioita eräänlaisina teksteinä ja diskursseina. Muodostelmina tai rakenteina, jotka ovat erilaisten tieteellisten selitysmallien tuottamia ja muokkaamia.³ Käsitellen Savillen teosta juuri tällaisena muodostelmana, joka kutoo yhteen intertekstuaalisia viitekehyksiä taidehistorian, taiteen alastonkuvausten, katseteorian ja feministisen filosofian diskursseista. Tätä kautta pyrin hahmottamaan, miten teos yhtäältä rakentaa ja toisaalta myös purkaa katseasetelman kuvauksen kautta sukupuolittuneesti määrittyneiksi ajateltuja asemia subjektin ja objektin välillä. Sitä, miten teos tekee läpinäkyväksi katseasemien diskurssin sukupuolisidonnaisuuden sekä vaikeuden irtaantua sukupuolien välisestä kaksijakoisesta vastakkainasettelusta. Toisin sanoen esitän, että teos eräänlaisen hyperbolisen nurinkääntämisen kautta parodioi ja siten dekonstruoi näkyväksi subjekti-objekti -diskurssin dualistisen sukupuolittuneisuuden.

Savillen teoksessa perinteistä (feminiininen) objekti – (maskuliininen) subjekti -asetelmaa ei ole käännetty vastakkaiseksi asettamalla miesfiguuri objektiksi. Nurinkääntämisellä tarkoitankin sitä, että objektin niin sanotut perinteiset määreet ja normit on käännetty liioitellusti ”väärin” päin. Tätä liioittelevuuden ja ”vääristyneisyyden” teemaa jatkavat muun muassa alastoman kehon venyttäminen valtaviin mittasuhteisiin sekä figuurin kuvaaminen länsimaisten kauneusihanteiden vastaisesti. Voimakas alaperspektiivi korostaa kehon massiivisuutta. Nimi *Propped*

¹ LIITE

² Kuva 1

³ Vänskä 2006, 17.



luo mieleeni kuvan jostakin keinotekoisesta - hormonien avulla saavutetusta kehonkuvasta. Sanan merkityksiä ovat muun muassa pönkittää, pitää pystyssä tai kannattaa.⁴ Nimi ja figuurin ”luonnottomuus” paljastavat sen keinotekoisien aseman rakennettuna representaationa. Samalla se parodioi niitä kehonpiirteitä, joiden vastakohtaksi kuva on rakennettu. Tämä korostaa teoksen ideaalien ja normien nurinkääntämistä myös katseasetelman kohdalla.

Jenny Saville nousi varsin nopeasti tunnetuksi ja tutkituksi taiteilijaksi valmistuttuaan vuonna 1992 Glasgow'n taidekoulusta. Erityisesti Saatchin galleriassa vuonna 1994 pidetyn näyttelyn myötä Saville sai osakseen laajempaa julkisuutta.⁵ Suomessa Jenny Savillen teoksia ei ole juuri tutkittu. Ainoa löytämäni suomalainen Savillea käsittelevä julkaisu on *Taide* lehdessä ilmestynyt Hannu Rinteen artikkeli ”*Taidemaalari Jenny Saville*” vuodelta 1994. Myös Rinne on nostanut artikkelissaan kysymykset katseesta ja katseasetelman sukupuolittuneisuudesta esille. Ulkomaisissa artikkeleissa Savillen teoksia ovat käsitelleet muun muassa Isabelle Wallace artikkelissaan ”*The looking Glass from the Other side: Reflections on Jenny Saville's Propped*”, Michelle Meagher tekstissään ”*Jenny Saville and a Feminist Aesthetics of Disgust*”, Alison Rowley kirjoituksessaan ”*On viewing Three Paintings by Jenny Saville: rethinking a feminist practise of painting*” sekä Hilary Robinson artikkelissaan ”*Approaching Painting through Feminine Morphology*”.

Koska tutkielmassani käsitelen teosta *Propped*, jossa Luce Irigarayn sitaatti on merkittävässä roolissa, keskityn katseasetelmaan rakentumiseen liittyviin kysymyksiin. En syvenny groteskiin kehon kuvaan, enkä pyri tarkastelemaan Savillen usein Lucien Freudiin yhdistettyä maalaustekniikka⁶, jota muun muassa Robinson on käsitellyt Irigarayn pohjalta kehittelemänsä ”*limaisan*” (*mucus*) morfologian kautta.⁷ Rajaan tutkielmani ulkopuolelle myös Michelle Meagherin

⁴ Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English 1989.

⁵ Young British Artists from the Saatchi Collection, 206.

⁶ Rowley 1996, 88.

⁷ Robinson 2002, 93.



tutkimuslinjan Savillen teosten suhteesta *Fat Pride* -liikkeeseen sekä brittitutkijoiden esille nostamat kysymykset sosiaalisesta luokasta.⁸

Teoksessa alastoman naisfiguurin päälle, ikään kuin lasiin, joka on katsojan ja teoksen välissä, on kirjoitettu sitaatti ”*If we continue to speak in this sameness as men have spoken for centuries we will fail each other*” Irigarayn englanniksi käännetyistä versiosta *This sex which is not One* teoksesta *Ce sex qui n’est pas Un* (1977).⁹ Sitaaatti on luettavissa oikeinpäin figuurin puolelta katsottuna. Teosta on esitetty Isabelle Wallacen mukaan myös installoituina siten, että maalausta vastapäätä on asetettu samankokoinen peili. Kääntymällä selin maalaukseen päin katsoja näkee sitaatin oikein päin. Samalla hän näkee myös oman peilikuvansa tekstin takana.¹⁰ Koska en ole nähnyt installaatiota ja teosta on esitetty myös ilman installointia, sivuan sitä vain lyhyesti Wallacen artikkelin pohjalta.

Irigaray kulkee analyysini mukana yhtenä intertekstuaalisena viitekehyksenä. Irigaray kritisoi teksteissään sitä dikotomista ajattelutapaa, jonka mukaan sukupuoli määrittyvät suhteessa toisiinsa. Tällainen määrittely johtaa Irigarayn mukaan siihen, ettei patriarkalisessa yhteiskuntajärjestelmässä ole tilaa naiselle, tai naiseudelle. Siksi naiskuva määrittyy eräänlaiseksi negatiiviseksi peilikuvaksi miehelle halulle.¹¹ Rosemary Bettertonin mukaan lacanilaisittain ajateltuna esiinnyimme itsellemme peilikuvina, jotka kuitenkin peilautuessaan Irigarayn mukaan latistuvat ja vääristävät representaatioita naisesta ja naisen kehosta.¹² Katse on kiehtonut länsimaista filosofiaa jopa niin paljon, että Martin Jay määrittelee sen tulleen riippuvaiseksi jo pelkästään visuaalisista metaforista.¹³ Irigaray pyrkii kritisoimaan juuri tätä länsimaisen filosofian viimeaikaista piirrettä korostaa näköhavaintoa muiden aistien kustannuksella. Tämä nostaa teoksen parodisen katseasetelman entistäkin ilmeisemmäksi.

⁸ Rowley 1996, 92.

⁹ Irigaray 1985, 205.

¹⁰ Wallace 2004, 82.

¹¹ Irigaray 1985, 70.

¹² Betteron 1996, 13.

¹³ Jay 1994, 2.



Tutkielmani varsinainen teoreettinen pohja tukeutuu pitkälti Teresa de Lauretisin käsityksiin representaatioista sukupuolittunutta katsojakäsitystä omalta osaltaan tuottavina rakenteina.¹⁴ Representaatioita edustavat omassa tutkielmassani niin tekstuaaliset teorioiden representaatiot sukupuolesta ja katsojasta kuin visuaalisetkin esitykset - jos niitä nyt ylipäänsä edes on mahdollista täysin erottaa toisistaan. De Lauretis sijoittuu teoreetikkona mielenkiintoisesti rajalle, joka on usein piirretty niin sanotun pohjoisamerikkalaisen queer-teorian ja ”mannermaisten” tai ”eurooppalaisten” sukupuoliteorioiden välille. Samalla de Lauretis yhdistelee tutkielmalleni hedelmällisellä tavalla kysymyksiä katseesta, katseen suhteesta representaatioihin sekä sukupuolipolitiikkaan. Hän tarkastelee elokuvaa eräänlaisena sosiaalisena teknologiana, joka tuottaa katsojuutta. Sukupuoliteknologia on siten prosessi, jossa sukupuoli rakentuu ja muuttuu itserepresentaatioksi. Subjekti ei siten ole täysin representaatioiden tai kulttuurin tuote, mutta subjekti ja sukupuoli muodostuvat suhteessa representaatioihin.¹⁵

Hivenen ironisella otteella *Propped* leikkaa vahvasti juuri katseen ja sukupuol(i)en teorioita sekä feminististä filosofiaa ja taidehistoriaa. Olen tutkielmaani kirjoittaessani pyrkinyt peilaamaan teosta suhteessa sitä intertekstuaalisesti halkoviin taidehistoriallisiin sekä filosofisiin teorioihin. Aineistoa läpikäydessäni olen pyrkinyt hahmottamaan, miten nämä tekstit osaltaan tuottavat käsitystä sukupuolittuneesta katsojasta teoksessa. Dekonstruktiivisen rakenteensa vuoksi teos liittyy kiinteästi myös keskusteluun sukupuolen kulttuurisesta rakentumisesta sekä representaatioiden kyvystä tuottaa sukupuolta sekä kahtiajakautuneesti sukupuolittunutta käsitystä katseesta. Mielenkiintoni kohteena onkin, miten teos keskustelee näiden katseen sukupuolisisidonnaisuutta tuottavien tekstien kanssa. Tekstien avulla pyrin tuomaan esille myös teoksen yhteyden maalaustaiteen perinteisiin sekä nykytaiteen kokemuksellisiin ja käsitteellisiin ruumiin kuviin sekä niitä halkovien teorioiden diskurssiin. Teoksessa olennaista onkin eräänlainen diskurssien dekonstruktiivinen parodia.

¹⁴ Koivunen 2004, 14.

¹⁵ Koivunen 2004, 14.



Koska tämä parodisen nurinkääntämisen ajatus vaatii myös lyhyen historiallisen taustoituksen sille, miten katsetta on kuvattu eli mitä vastaan itse asiassa ryhdyttiin kapinoimaan erityisesti 1960- 70 – luvuilta alkaen, on mielestäni välttämätöntä käsitellä maalaustaiteen traditioita alastonkuvausten ja katseen osalta. Vielä 1980-luvulla maalaustaidetta varjosti sen yhdistäminen patriarkaaliseen diskurssiin kielenä ja tekniikkana, joka kantoi maskuliinisuuden leimaa. Feministinen taide oli oikeastaan 1970-luvulta lähtien suosinut muun muassa tekstuaalisuutta, valokuvaa ja performanssia.¹⁶ Monet naistaiteilijat kuitenkin jatkoivat maalaamista. Tämä vetäytyminen ainakin Hilary Robinsonin mukaan tuotti diskursseja, joissa Jenny Savillen sukupolven maalarit saattoivat ottaa kehon, siveltimen ja maalin käyttöönsä käsitellessään uudenlaisia kysymyksiä koskien kieltä ja subjektiviteettia.¹⁷ Hannu Rinteen artikkelin sitaatissa Jenny Saville itekin toteaa: ”Minusta on tärkeää kyseenalaistaa perinteinen tapa esittää alaston nainen”.¹⁸

Käytän tutkielmassani yksinkertaisuuden vuoksi käsitettä ”*alastongenre*”, jolla siis tarkoitan teoksia, joissa on kuvattu alastonta ihmiskehoa. Haluan kuitenkin painottaa, etten tarkoita tällä sitä, että teokset muodostaisivat jonkin selkeän tai säännönmukaisen lajityypin. Käsitelen myös tutkielmani rajauksen mukaisesti ainoastaan alastonta naiskehoa taiteessa. Hahmottelen lyhyesti maskuliinisen katsojaposition institutionaalistamista sekä katseen kuvausta ja taidepuhetta alastomuuden ja katseen ympärillä. En kuitenkaan pyri tekemään kattavaa historiallista tulkintaa siitä, miten katseesta olisi puhuttu yleismaailmallisesti alastonkuvausten kontekstissa. En myöskään väitä, että katseiden kuvausta voisi universaalisti ja historiattomasti tulkita siten, että tietynlainen tai tietyllä tavalla suunnattu katse kantaisi jotakin kulttuurista, ajasta ja katsojasta riippumatonta merkitystä.

Sen sijaan esitän, että Savillen maalauksen katseasetelman tulkitseminen nurinkurisena suhteessa muun muassa Kenneth Clarkin kirjassaan *The Nude. A Study of Ideal Form* (1956) esittelemien teosten muodostamaan traditioon ja

¹⁶ McDonald 2001, 2; Betterton 1996, 10.

¹⁷ Robinson 2002, 104.

¹⁸ Rinne 1994, 19.



taidepuheeseen on teoksen temaattisen kontekstin vuoksi olennaista. Clarkin teos edustaa tutkielmassani sitä perinnettä ja ilmapiiriä, jonka dekonstruoimiseen 1960-luvun tienoilta lähtien feministisessä taiteessa on pitkälti pyritty. Myös uudemmat alastonaiheita käsittelevät teokset, kuten Lynda Neadin *The Female Nude; Art, Obscenity and Sexuality* vuodelta 1992 sekä Helen McDonaldin *Erotic Ambiguities; The Female Nude in Art* vuodelta 2001 viittaavat kriittisesti juuri Clarkin teokseen.

Tutkielmani ensimmäisessä luvussa käsittelen siis lyhyesti katseen tutkimuksen laajaa ja polveilevaa viitekehystä, alkaen *male gaze* -käsitteen syntyjuurilta Laura Mulveyn kiistelystä esseestä ”*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” (1975). Esittelen tutkielmani teoreettiset lähtökohdat sekä sen katseen ja sukupuolen teorioiden viitekehysten, johon teos sijoittuu. Toisessa luvussa käsittelen katseenkuvausta sekä alastonkuvauksia historiallisesti. Tutkielmani kolmannessa luvussa pyrin tarkastelemaan Savillen teosta suhteessa katseen ja sukupuolen diskurssiin sekä alastoman kehon esittämisen traditioihin sekä osoittamaan katseasetelman dekonstruktiivisen luonteen.



2. Lähtökohtia katseteorian ja sukupuolen kysymyksiin

2.1. Lähteiden äärellä

Alaston figuuri katsoo ikään kuin lasiin kirjoitetun Irigarayn sitaatin läpi ylhäältä kohti katsojaa. Figuurin pää on ylimielisesti takakenossa. Toinen silmä leikkautuu ulos kuvasta. Voimakas alaperspektiivi korostaa jalkojen ja käsien massiivisuutta. Samoin ohut pilari tai tuoli, jonka päällä figuuri istuu, tuntuu huteralta kehon painon alla. Figuurilla on valkea siro kenkä jalassaan. Tausta on anonyymi. Se ei ole tunnistettavissa miksiäkään erityiseksi tilaksi.

Saville on käyttänyt sanoja osana muitakin maalauksiaan, mutta teoksessa *Propped* teksti muodostaa eräänlaisen pinnan, joka erottaa katsojan ja figuurin toisistaan. Katsoja ja alaston hahmo katsovat toisiaan ”lasilla” toisistaan eristetyistä tiloista. Siten se eroaa Savillen muista tekstiä hyödyntävistä teoksista (esimerkiksi *Branded*), joissa teksti on raavittu kiinni figuurin ihoon. Myös Isabelle Wallace on esittänyt tulkinnan siitä, että teksti muodostaa illuusion pinnasta, joka erottaa katsojan ja katsottavan toisistaan.¹⁹ Alaston naisfiguuri (tai toisin päin ajateltuna katsoja), jää tämän läpinäkyvän pinnan toiselle puolelle. Tämä siitäkin huolimatta, että voimakas alaperspektiivi ja figuurin suuri koko tuovat hahmon jopa kiusallisen lähelle katsojaa. Katsojan ja katsottavan selkeä irrottaminen toisistaan, figuurin suora katse ylhäältä alas katsojaan sekä tekstin läpi katsominen korostavat katseen merkitystä teoksessa.

Teos asettuu diskurssiin alastoman kehon esittämisen traditioiden kanssa. Perinteen, joka pitää sisällään ihanteelliset ja idealisoidut ihmiskehot, naturalistiset vartalot, uudet ideaalit, perinteiden dekonstruointiyritykset sekä nykytaiteen politisoituneet ja uutta suuntaa etsivät kehonkuvaukset. Helen McDonald esittää teoksessaan *Erotic Ambiguities; the Female Nude in Art*, että Laura Mulveyn artikkeli ”*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” (1975) vaikutti vahvasti siihen, että teoria maskuliinisesta katseesta tuli kehykseksi feministiselle representaation kritiikille

¹⁹ Wallace 2004, 80.



niin taiteessa kuin teoriassakin 1980-luvulla.²⁰ Eräänlaiseksi kriittiseksi projektiksi muodostui patriarkaaliseksi mielletyn kuvaston dekonstruoiminen. Teresa de Lauretis kirjoitti esseessään ”*Oidipus Interruptus*” vuonna 1985, ettei naisten elokuvan päämäärä enää ollut mieskeskeisen katseen häiritseminen tai dekonstruoiminen osoittamalla sen sokeat pisteet sekä sen aukot. Pikemminkin tuli rakentaa toisenlaista katseen dynamiikkaa - näkyvyyden ehtoja toisenlaiselle sosiaaliselle subjektille. Haasteena oli siis tilan raivaaminen toisenlaisille katseen objektien ja subjektien rakennelmille.²¹ Feminiinisyyden paljastettiin 1990-luvun kuluessa sosiaalisesti konstruktiksi. Samalla esitettiin, että myös kategoriat mies, nainen ja patriarkaatti olivat pelkistävän dualismin rakenteita.²²

Eräällä tapaa alastoman kehon esittäminen taiteessa on mielestäni yhdistettävissä Teresa de Lauretiksien ajatukseen elokuvasta sosiaalisena teknologiana, joka tuottaa käsitystä sukupuolesta.²³ Tuottaessaan kuvia alastomasta kehosta taide ja taiteilijat tuottavat representaatioita sukupuolesta. Alastongenressä yhdistyvät käsitykset ”*luonnollisesta*” biologisesta sukupuolesta sekä sukupuolesta rakennettuna representaationa. Yksinkertaistetusti ajateltuna alastonta kehoa esittävä kuva, on yhtäältä *luonnollistetusti* tunnistettavissa urokseksi tai naaraaksi (poikkeuksena tosin androgyyniset ja hermafrodiittiset kehon kuvaukset), mutta toisaalta se on erityisesti maalaustaiteen yhteydessä yhtä selkeästi tunnistettavissa illusoriseksi representaatioksi. Maalauksella ei ole samanlaista ”realismin” tai ”todellisuuden” historiallista painolastia kuin esimerkiksi valokuvalla. Toisaalta maalaus (erityisesti figuratiivinen) tekniikkana määriteltiin 1970- ja 1980-lukujen feministisessä keskustelussa usein patriarkaaliseksi.²⁴ Alastoman naiskehon esittäminen taiteessa oli 1990-luvulle tultaessa jo itsessään hyvin riskialtista. Tehdessään sen figuratiivisen maalauksen keinon, Saville astui varsin kiistellylle kentälle.

Teoksesta löytyvän sitaatin kirjoittajan, Luce Irigarayn, voi määritellä kuuluvan feminismiin toisen aallon filosofeihin. Hänet on usein asetettu vastakkain queer-

²⁰ McDonald 2001, 17.

²¹ McDonald 2001, 20.

²² de Lauretis 2004, 132.

²³ de Lauretis 2004, 104.

²⁴ Betterton 1996, 10.



tutkimuksen niin sanotun ruumiittoman *gender*-ajattelun kanssa. Oikeastaan Rosi Braidotti lanseerasi jaon niin sanotun eurooppalaisen ruumiillisen sukupuolieron käsitteen ja angloamerikkalaisen ruumiittoman *gender*-ajattelun välille. Teresa de Lauretis on kuitenkin teoreetikko, joka yhdistää sekä Irigarayn että queer-tutkimuksen ajattelumalleja. De Lauretiksen ajattelu pohjaa Charles Saunders Peircen semiotiikkaan toisin kuin suuri osa sukupuol(i)en valtavirtatutkimuksesta, joka nojautuu Ferdinand de Saussuren strukturalistisiin ajatuksiin. Hän on myös tutkinut Sigmund Freudin psykoanalyttisia tekstejä, eikä niinkään jälkistrukturalistiseen elokuvateoriaan kiinteästi yhdistetyn Jacques Lacanin kirjoituksia. Samalla de Lauretis on yhdistänyt 1980-luvulla essentialistisina pidettyjä ruumiin ja kokemuksen kysymyksiä keskusteluun, joka käsitteli enimmäkseen representaatioita, diskursseja ja eroja.²⁵

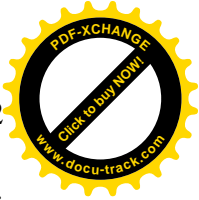
Myös Luce Irigaray tarkastelee teoksessaan *This Sex which is not One*, jonka viimeisestä luvusta teoksen sitaatti on, kriittisesti psykoanalyysia ja sen tapaa määritellä naisen seksuaalisuus. Katseteorian klassikoista niin ikään Laura Mulvey on käyttänyt psykoanalyysin tarjoamia välineitä elokuvan tarkasteluun. Jo vuonna 1975 hän avasi feministisen elokuvateorian keskustelun seksuaalisista subjekteista sekä ”*male gaze*” käsitteestä. Mulveyn ”*male gaze*” – käsityksen mukaan katsojan ja subjektin paikka on varattu miehelle. Nainen on ainoastaan passiivinen objekti ja edustaa lähinnä puutetta ja eroa miehestä.²⁶ Mulveyn tavoitteena oli osoittaa psykoanalyttisen teorian avulla, miten yhteiskunnan tiedostamaton on muovannut elokuvien muotoa. Hän on kiinnostunut siitä, millaisia sosiaalisesti rakentuneita tulkintoja sukupuolieroista sekä eroottisesti tavasta katsoa elokuva heijastaa, paljastaa tai joilla se leikkii ja ylläpitää.²⁷

Mulveyn lähtökohtana oli lacanilainen versio Freudin tiedostamattoman teoriasta, jota hän hyödynsi tutkiessaan subjektiviteetin representaatioita. Mulvey esitti, ettei olennaista ollut tarkastella representaatioita niin sanotun todellisuuden sukupuolisuhteiden peilikuvina vaan rakenteina, jotka tuottavat subjektiviteettiä.

²⁵ Koivunen 2004, 12.

²⁶ Mulvey 1989, 14.

²⁷ Mulvey 1989, 14.



Eräällä tavalla on siis kyse siitä, että semioottisten merkkien kautta tuotettu subjekti on rakennelma, joka muotoutuu suhteessa yhteiskunnan tiedostamattoman toimintaan.²⁸ Koivusen mukaan Laura Mulvey kyseenalaisti kerronnallisuuden patriarkaalista ja seksististä sukupuoli-ideologiaa uusintavana, kun taas de Lauretis haaveilee kerronnallisuuden uudelleenmerkityksellistämistä. Hän etsii mahdollisuuksia elokuvalle, joka tuottaisi ”toisin” sukupuolta ja elokuvallista nautintoa. De Lauretis ei siis esitä, miten voisi katsoa vastakarvaan. Sen sijaan hän keskittyy siihen, millaisia merkityksiä ja fantasiarakenteita elokuvien kerronnassa tuotetaan sekä siihen, miten ne itseään katsotuttavat.²⁹

Tässä mielessä de Lauretis eroaa sellaisista katseteoreetikoista, kuten bell hooks. hooks polemisoi vuoden 1992 artikkelissaan ”*Mustat naiskatsojat ja vastakatse*” (”*The Oppositional Gaze: Black Female Spectators*”) mustien naiskatsojien suhdetta elokuvien katsomiseen. hooksin vastakatseen käsite perustuu juuri kapinalliseen toisin katsomiseen ja tämän kapinallisen katsomisen tuottamaan mielihyvään.³⁰ Kieltäminen synnyttää hooksin mukaan kapinallisen halun katsoa – katseen, joka tarkkailee kriittisesti, dokumentoi, katsahtaa takaisin ja nimeää itse näkemänsä. Michel Foucault’hon viitaten hän esittääkin, että valtasuhteisiin sisältyy näin ollen aina myös mahdollisuus vastarintaan. Alistetulla on yhä valtaa politisoida katsomisen olosuhteet ja puolustautua viljelemällä ”tietoisuutta”.³¹

Katseella on näin ollen kiinteä yhteys valtaan. hooks linkittää ajatuksensa Foucault’n ajatteluun ja toteaa ymmärtäneensä, miten ”*valta ylivaltana monentaa itseään erilaisissa tilanteissa käyttäen samanlaisia kontrollin välineitä, strategioita ja mekanismeja.*”³² Proppedissa Saville politisoi katsomistilanteen käyttämällä perinteisiä strategioita: antamalla katseen - hallinnan ja vallan metaforan - perinteisen objektin käyttöön. Mutta sen sijaan, että fyysisen ja historiallisen katsojan tulisi kapinoida representaatioita vastaan, Saville on luonut kuvan kehosta

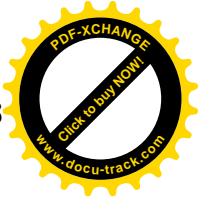
²⁸ Mulvey 1989, 25.

²⁹ Koivunen 2004, 19.

³⁰ hooks 1995, 19.

³¹ hooks 1995, 20-21.

³² hooks 1995, 19.



ja katseesta, joka kapinoi katsojan katsetta vastaan. Ainakin, jos miellämme perinteisen taiteen alastonmallin aseman passiiviseksi vallattomaksi objektiksi.

Niin Mulveyta kuin Irigaraytakin on kritisoitu siitä, että he käyttävät psykoanalyttistä teoriaa, jota on pidetty jo lähtökohdiltaan patriarkaalisena. Usein kuitenkin tuntuu erityisesti Irigarayhin kohdistuvassa kritiikissä unohtuvan, että Irigarayn analyysit perustuvat juuri psykoanalyysin kriittiseen tarkasteluun. Psykoanalyysin kriittinen tarkastelu on perusteltua, koska sillä on ollut niin vahva asema länsimaisessa kulttuurissa. Siksi psykoanalyysilla on jo itsessään omanlaistaan sukupuolikäsitystä tuottava rakenne. Koivusen kiteyttää de Lauretisin ajattelua, jonka mukaan

*”[n]iin arkiajattelussa, sosiaalisissa normeissa kuin kulttuurisessa kuvastossa elävä ajatus ’normaalista seksuaalisuudesta’ viestittää laajalle levinneestä ja popularisoituneesta Freud-tulkinnasta”.*³³

De Lauretis tähdentää, että Freudin teksteissä esiintyy käsitys seksuaalisuudesta osana ”normaalia” kehitystä. De Lauretisin mukaan Freud käsitteli seksuaalisuutta viettinä, joka oli irrallaan lisääntymisestä ja kehysti myös termin ”normaali” lainausmerkein. Seksuaalisuus oli vietti, jonka kohde oli epävakaa. Sen kohdentuminen oli seurausta *neuvottelusta* ulkoisen todellisuuden ja sosiaalisten paineiden kanssa. Siten seksuaalisuudessa ei ole kyse biologisesta vaistosta tai vietin tukahduttamisesta vaan neuvottelusta kuvitelmien ja sosiaalisten fantasioiden kanssa.³⁴

Mulveyn lanseeraama *male gaze* – käsite on kiinteä osa *Propped*-teoksen viitekehystä, koska sillä on ollut niin pitkät vaikutukset katseteoreettiseen keskusteluun. Samalla se on kuitenkin mielestäni yritys dekonstruoida tai parodioida *male gaze* – käsityksen mukainen katseasetelma. Kuten aiemmin totesin, sitaatin kautta *Propped* on myös sidoksissa Luce Irigarayn teksteihin sekä feministiseen filosofiaan yleisemmin. Maalauksessa juuri kysymykset katseesta ja sukupuolesta nousevat keskeisimmiksi. Siten se sijoittuu de Lauretiksien kirjoitusten

³³ Koivunen 2004, 21.

³⁴ Koivunen 2004, 22.



tavoin katseen, sukupuoli(i)en ja feministisen filosofian laajojen teoreettisten viitekehysten leikkauspisteeseen.

2.2. Sukupuoli ja subjekti - tässä ja nyt

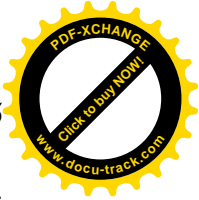
Katseasetelman pohtiminen suhteessa kysymyksiin subjektista ja objektista tuo mukanaan valtaisan teoreettisen viitekehyyksen sille, miten subjektius ja sukupuoli sekä niiden rakentuminen ymmärretään. Käsittelen sukupuolta ja siihen yhdistyvää kysymystä subjektista pitkälti Teresa de Lauretiksens hengessä. De Lauretis hyödyntää rinnan psykoanalyyttistä käsitteistöä sosiaalikonstruktivistisen, sosiaalisuutta ja kulttuurisuutta korostavan käsitteistön kanssa.³⁵ Hän pohtii, miten ”*ruumiin kuvat*” muuntuvat eleyksi kehoksi. Samalla tämä kysymys yhdistää hänen pohdintansa myös Savillen pyrkimykseen luoda kuva kehosta sellaisena kuin se koetaan ja eletään.³⁶

Kun feministit ryhtyivät 1960- ja 1970-luvulla kyseenalaistamaan ja kritisoimaan representaatioita, lukemaan uudella tavalla kulttuurisia kuvia sekä kritisoimaan subjekti- ja tekstuaalisuusteorioita sekä kirjoittamista, lukemista ja katsomista, nousi käsitys sukupuolesta (*gender*) sukupuolierona (*sexual difference*) keskeiseksi. Ajattelu sukupuolieron käsitteen kautta on de Lauretiksens mukaan ongelmallinen, koska se on aina ensisijaisesti ”(*naisen*) *eroa miehestä*” – ja oikeastaan nimenomaan miehessä.³⁷ Rosemary Bettertonin mukaan 1970–80-luvuilla kiisteltiin myös (feministisestä) estetiikasta. Jotkut näkivät feminismin kulttuurisen projektin siinä, että tuli dekonstruoida jo olemassa olevia representaatioita naisista ja ongelmallistaa niiden tarjoama mielihyvä. Elokvassa ja visuaalisissa taiteissa tämän kaltaiset käytännöt hylkäsivät narratiivisuuden, figuratiivisuuden ja illuusion. Ne pyrkivät suosimaan tekstuaalisia strategioita, jotka estivät suorasukaisen identifikaation katsojan ja kuvan välillä. Eri syistä, mutta samankaltaisin

³⁵ Koivunen 2004, 15.

³⁶ Rowley 1996, 95.

³⁷ de Lauretis 2004, 35-36.



aikomuksen maalaus tekniikkana jäi taka-alalle. Sen sijaan feministinen taide suosi muun muassa valokuvaa ja performanssia.³⁸

De Lauretiksen teoreettinen ajattelu on aina poliittista ja sidoksissa nyt-hetkeen. Anu Koivusen mukaan 1980-luvun lopulla de Lauretis pohti paljon subjektia ja esitteli omanlaisensa ”*eksentrisen subjektin (ex centrum)*”.³⁹ De Lauretiksen ajattelussa ”[s]ubjekti määrittyy (en-gendered) sekä rodun ja yhteiskuntaluokan että sukupuolisuhteiden kokemisessa.” Subjekti ei siten ole yhtenäinen vaan jakaantunut ja ristiriitainen.⁴⁰ Jotta subjektia voidaan de Lauretiksen mukaan määritellä tarkemmin sekä sovittaa se sosiaaliseen kenttään, tarvitaan sukupuolen käsite (*gender*), joka ei ole yhtäläisyysmerkein liitetty sukupuolieroon. Sukupuoli ei määrity mutkattomasti sukupuolierosta, mutta toisaalta on mahdollista lukea se sukupuolieroihin kielellisenä ja kuvitteellisena käsitteenä.⁴¹

Anu Koivusen mukaan Teresa de Lauretis monimutkaistaa Judith Butlerin teoksessaan *Gender Trouble* (1990) esittämää *sex/gender*-ajattelun kritiikkiä. De Lauretis kyllä käyttää käsitteitä *sex* ja *gender*, mutta hän ei kiellä biologisen sukupuolen (*sex*) olemassaoloa, mutta ei toisaalta myöskään osallistu sen luonnollistamiseen. De Lauretis näkee, että sukupuolieron käsite naturalisoi heteroseksuaalisuuden ja kiinnittää huomion nais-mies -erotteluun ja jättää huomiotta naisten väliset erot. De Lauretis yhtyy kuitenkin Luce Irigarayhin siinä, että hän pyrki luomaan uudet ehdot, joilla voidaan (re)produsoida sukupuolta ja seksuaalisuutta siten, että ne eivät määrity, Irigarayn sanoin, hom(m)oseksuaalisuuden eli miesseksuaalisuuden diskurssin kautta.⁴²

Judith Butler puolestaan hylkää käsityksen biologisesta ja sosiaalisesta sukupuolesta beauvoirlaisessa mielessä ja tähdentää, ettei ole olemassa sukupuolen *käsitettä* kulttuurisen diskurssin ulkopuolella. On olemassa vain yksi sukupuolen käsite ja se on kulttuurisesti rakentunut. Butler toteaa, että jaettaessa sukupuoli

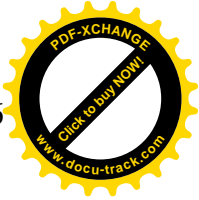
³⁸ Betterton 1996, 10.

³⁹ Koivunen 2004, 10.

⁴⁰ de Lauretis 2004, 61.

⁴¹ de Lauretis 2004, 37.

⁴² de Lauretis 2004, 59.



biologiseen ja sosiaaliseen rakennetaan samalla myös käsitys siitä, että on olemassa jonkinlainen esidiskursiivinen sukupuoli, johon lisätään kulttuurisesti muodostunut sosiaalinen sukupuoli. Tämä merkitsee sitä, että sosiaalinen sukupuoli tarkoittaa väistämättä myös sitä tuotantokoneistoa, jonka avulla biologiset sukupuolet vakiinnutetaan.⁴³ Butler esittää, että jos beauvoirlaisittain todetaan, että ”*ruumis on tilanne*” voidaan ainoastaan vedota ruumiiseen, joka on tulkittu kulttuuristen merkitysten kautta, eikä biologinen sukupuoli siten voi toimia esidiskursiivisena anatomisena perusoletuksena. Tämä ajatus taas johtaa siihen, että biologinen sukupuoli onkin oikeastaan alun alkaen sosiaalinen sukupuoli.⁴⁴

Tällaisessa ajatusrakennelmassa keho ei silti ole vain passiivinen työväline tai välikappale, johon ladataan joukko kulttuurisia merkityksiä. Mutta keho on kulttuurinen rakennelma, jolla Butlerin mukaan ei ole ainakaan merkittävää olemassaoloa ennen sosiaalisen sukupuolen merkkiä.⁴⁵ Hän pyrkiikin ennen kaikkea kyseenalaistamaan käsityksen sukupuolesta (sex) luonnollisena tilana, joka ainoastaan kantaa kulttuurisia rakennelmia, eikä siten voi itsessään olla kulttuurisesti rakentunut.⁴⁶ Butler esittää myös, että sukupuoli risteää muiden diskursiivisesti muodostuneiden identiteettikategorioiden, kuten esimerkiksi rodun, luokan, etnisyyden ja/tai seksuaalisuuden kanssa, ja siksi on mahdotonta erottaa niin sanottu sosiaalinen sukupuoli niistä poliittisista ja kulttuurisista risteymistä, joiden kautta sukupuolta tuotetaan ja pidetään yllä.⁴⁷ Leena-Maija Rossi toteaa Butlerin tarkoittavan sitä, että identiteettikategoriat muotoutuvat vallassa, sen merkityksinä ja vaikutuksina.⁴⁸

De Lauretiksen mukaan ”*[s]ukupuoli (gender) on reprenataatio(ta) – mikä ei merkitse, etteikö sillä ole sekä yhteiskunnallisia että subjektiivisia konkreettisia ja reaalisia vaikutuksia yksilöiden aineelliseen elämään.*” Samoin de Lauretis tähdentää, että sukupuoli rakentuu myös sen dekonstruktioissa. Sukupuoli

⁴³ Butler 2006, 10.

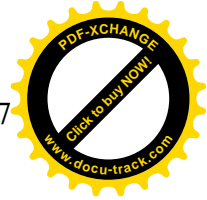
⁴⁴ Butler 2006, 11.

⁴⁵ Butler 2006, 12.

⁴⁶ Butler 1993, 28.

⁴⁷ Butler 2006, 4-5.

⁴⁸ Rossi 1990, 30.



”ei ole ainoastaan representaation seurausta, vaan myös sen ylijäämää, sitä joka jää diskurssin ulkopuolelle potentiaalisena traumana ja joka voi horjuttaa tai rikkoa minkä tahansa representaation, jos sitä ei onnistuta pitämään aisoissa.”⁴⁹

Gender on de Lauretisille suhteen representaatio. Kyse on kuulumisesta johonkin luokkaan, joukkoon tai kategoriaan. Sukupuoli (*gender*) muodostaa suhteen yksiköiden välille, jotka muodostavat luokan. Se luo niiden välille suhteen, joka on ennen kaikkea kuulumissuhde.⁵⁰ Luokka ei kuitenkaan tässä tarkoita yhteiskuntaluokkaa.

Gender ei siten representoi yksilöä vaan yhteiskunnallista suhdetta - yksilön suhdetta luokkaan.⁵¹ Tämä suhde on de Lauretiksien mukaan olemassa jo ennen yksilöä. Se perustuu käsitteelliseen ja rakenteelliseen vastakkainasetteluun kahden biologisen sukupuolen välillä. Sukupuolijärjestelmä on siten symbolinen, eräänlainen merkitysjärjestelmä, jossa esitetään biologisesti määräytyneen sukupuolen olevan yhteiskunnallisten arvojen mukaisesti vastaavuussuhteessa kulttuurisisältöjen kanssa.⁵² De Lauretis jatkaa, että

*”[b]iologisen ja sosiaalisen sukupuolen järjestelmä on lyhyesti sanottuna sekä yhteiskunnallis-kulttuurinen rakentuma että semioottinen koje, representaatiojärjestelmä, joka antaa yksilöille yhteiskunnassa merkityksen”.*⁵³

Siten sosiaalisen sukupuolen representaatiot ovat niin kiinteästi yhteydessä yhteiskunnallisiin asemiin, että miehenä tai naisena esiintyminen tai esitetyksi tuleminen johtaa kulttuuristen merkitysvaikutusten omaksumiseen. Tästä seuraa se, että *”[s]ukupuolen rakentuminen on sekä sen representaation tuote että prosessi”*.

⁴⁹ de Lauretis 2004, 40.

⁵⁰ de Lauretis 2004, 40.

⁵¹ de Lauretis 2004, 40.

⁵² de Lauretis 2004, 41.

⁵³ de Lauretis 2004, 41-42.



⁵⁴ Itse asiassa näin ajateltuna sukupuolittuneet subjekti-objekti – asemat Savillen teoksessa edustavat sukupuolitetun kehon symbolista suhdetta kulttuurin ennalta oletettiin merkityssisältöihin. Siten se kommentoi alastoman naiskehon suhdetta muun muassa oletettuun passiivisen objektin asemaan sekä maskuliiniseen katsojakäsitykseen taiteen diskurssissa. Tekstit - niin teoreettiset, filosofiset kuin taidehistoriallisetkin - osallistuvat omalta osaltaan tuon suhteen artikuloimiseen ja rakentamiseen.

Anu Koivusen mukaan Teresa de Lauretis esittääkin, että subjektiuden sukupuolittuneisuus ja ruumiillisuus kytkeytyvät aina myös kysymykseen representaatioista merkityksiä tuottavina käytäntöinä.⁵⁵ De Lauretis pohtii erityisesti representaatioiden merkityksellistymisen kautta psyykkisen ja sosiaalisen kohtaamista. Sitä, miten subjektiivinen kokemus rakentuu diskursiivisesti.⁵⁶ Siten yksilön kokemus on merkittävässä roolissa de Lauretiksen ajattelussa. Kokemuksella de Lauretis tarkoittaa monimutkaista yhdistelmää merkitysseuraamuksia, tapoja, taipumuksia, miellelyhtymiä ja havaintoja. Nämä taas ovat ”*seurausta semioottisesta vuorovaikutuksesta ulkomaailman kanssa.*”⁵⁷

Teresa de Lauretis esittääkin, että elokuvaan mennessään katsoja on jo etukäteen määrittynyt sukupuolisesti sukupuolieron kautta. Kuvilla on jo entuudestaan merkitys, joka suhteutuu katsojan subjektiuteen. Katsojalle on koodattu tietyt samaistumismahdollisuudet ja asettuvat tiettyyn asemaan suhteessa haluun. Ne tavallaan ”*sisällyttävät itseensä tietyn katseen paikan.*”⁵⁸ Hannu Rinteen artikkelissa tämä ennalta määrittynisyys suhteessa Savillen suurin naisfiguureihin tulee selkeästi ilmi. Naispuolisen katsojan oletetaan samaistuvan alastomaan naishahmoon ja miespuolisen tuntiessa ainakin jonkin asteista syyllisyyttä tirkistelystään.⁵⁹ De Lauretis esittää ongelmana,

⁵⁴ de Lauretis 2004, 41-42.

⁵⁵ Koivunen 2004, 17.

⁵⁶ Koivunen 2004, 17.

⁵⁷ de Lauretis 2004, 60.

⁵⁸ de Lauretis 2004, 128.

⁵⁹ Rinne 1994, 19.

*"[...]miten katse voidaan rakentaa uudelleen naisen halun ristiriitaisesta ... paikasta: miten representoida naisen kaksoisidentifikaatio prosessissa, jossa tämä 'katsoo itseään katsottavan', ja miten tuoda ilmi ne ristiriidat, joita naiset kohtaavat kielessä, kuvattelussa ja sosiaalisen alueella."*⁶⁰

De Lauretiksen mukaan Michel Foucault'n seksuaalisuusteoria ja erityisesti sukupuoliteknologian käsite voivat tarjota hedelmällisen lähtökohdan sukupuolen kysymysten tarkasteluun. De Lauretiksen mukaan on mahdollista esittää, että

*"[...] myös sukupuoli on sekä representaationa että itserepresentaationa erilaisten yhteiskunnallisten teknologioiden, esimerkiksi elokuvan, ja institutionalisoituneiden diskursioiden, tietoteorioiden ja kriittisten käytäntöjen samoin kuin jokapäiväisen elämän käytäntöjen tuote".*⁶¹

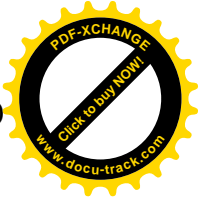
De Lauretis käsittää sukupuolen Foucault'n tavoin *"monimutkaiseksi poliittiseksi teknologiaksi"*, joka on *"ruumiissa, käyttäytymisessä ja yhteiskunnallisissa suhteissa tuottamien vaikutusten kokonaisuus"*. De Lauretis kuitenkin tähdentää, että jos sukupuoli ajatellaan erilaisten yhteiskunnallisten teknologioiden tai teknissosiaalisten tai biologis-lääketieteellisten koneistojen tuotteeksi ja prosessiksi, on jo menty pidemmälle kuin Foucault. Foucault ei ottanut huomioon erottelua nais- ja miespuolisiin subjekteihin. Hän itse asiassa sulkee pois sukupuolen (*gender*) huomioon ottamisen, joskaan ei täysin torju sen mahdollisuutta.⁶²

Naisen ruumiin seksuaalisoinen, kehon liittäminen suoraviivaisesti seksuaalisuuteen, on ollut feministisen kritiikin kohteena jo pitkään irrallaan Foucault'sta. De Lauretis toteaa, että feministinen elokuvateoria oli jo ennen vuonna 1976 ilmestynyttä *Seksuaalisuuden historian* ensimmäistä osaa *"Tiedontahto"* kiinnittänyt huomiota siihen, miten elokuvakerronta seksuaalisoitua naistähteä muun muassa kuvakulmien, valaistuksen ja katseensuuntauksen kautta.

⁶⁰ de Lauretis 2004, 133.

⁶¹ de Lauretis 2004/1987, 37.

⁶² de Lauretis 2004/1987, 37-38.



Samalla esitettiin, että näiden elementtien avulla rakennettiin nainen kuvaksi ja katsojan tirkistelevän katseen kohteeksi.⁶³

De Lauretis tarjoaa mielenkiintoisen teoreettisen kehikon, jota vasten *Propped* teoksen ristiriitaisuutta ja monitulkintaisuutta on hedelmällistä tarkastella. Samalla, kun teos ilmiselvästi pyrkii purkamaan käsityksiä sukupuolesta ja katseasemien sukupuolittuneisuudesta, se osallistuu myös samaisten käsitteiden rakentamiseen. Tässä mielessä ajateltuna *Propped* ei voi paeta dekonstruktiivisen rakenteensa avulla omaa asemaansa myös sellaisena representaationa, joka tuottaa ja pönkittää tietynlaista käsitystä sukupuolesta ja katseesta. Se toimii yhteiskunnan hallitsevan ideologian ehdoilla, kutsutaan sitä nyt sitten vaikkapa patriarkaaliseksi tai heteronormatiiviseksi. Se pitää sisällään mahdollisuuden subjekti-objekti – asetelman toisenlaiseen käsitteellistämiseen tai tulkintaan, mutta ei sulje pois mahdollisuutta tulkita sitä myös varsin normatiivisessa hengessä.

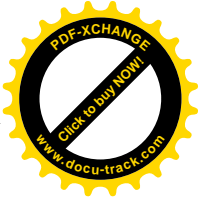
Ellen toisin mainitse tarkoitan käyttäessäni termiä sukupuoli de Lauretiksen määritelmän mukaista sukupuolen (gender) käsitettä, joka tarkoittaa biologisen ja sosiaalisen sukupuolen järjestelmää - joukkoa vallitsevia yhteiskunnallisia suhteita.⁶⁴

2.3. ”If we keep on speaking sameness...”

“If we keep on speaking sameness, if we speak to each other as men have been doing for centuries, as we have taught to speak, we’ll miss each other, fail ourselves. Again... Words will pass through our bodies, above our heads. They’ll vanish, and we’ll be lost. Far off, up high. Absent from ourselves: we’ll be spoken machines, speaking machines. Enveloped in proper skins, but not our own. Withdrawn into proper names, violated by them. Not yours, not mine. We don’t have any. We change names as

⁶³ de Lauretis 2004, 52-53.

⁶⁴ de Lauretis 2004, 46.



*men exchange us, as they use us, use us up. It would be frivolous of us, exchanged by them, to be so changeable.*⁶⁵

Kirjassaan *This sex which is Not One* Irigaray analysoi psykoanalyysin historiaa ja sen tapaa määrittellä naisen seksuaalisuutta negaationa miehen seksuaalisuudelle. Savillen teoksen sitaatti löytyy kirjan viimeisestä luvusta ”*When Our Lips Speak as One*”. Irigaray esittää, että naiset ovat vaihdon välineitä – hyödykkeitä. Heidän arvonsa määrittäytyy aina suhteessa mieheen. He ovat eräänlaisia peilejä, jotka heijastavat miehen arvoa: ”*In other words, for the commodity, there is no mirror that copies it so that it may be at once itself and it’s ”own” reflection*”. Sellaisina palvelukseksi naiset antavat vartalonsa miehille spekulisaatiota tukevana materiaalina, peilikuvina miehen aktiivisuudelle. Hyödykkeet eivät Irigarayn mukaan ole itsessään tasa-arvoisia, samanlaisia tai edes erilaisia. Niistä tulee sellaisia vain silloin, kun niitä vertaa mies tai niitä verrataan mieheen.⁶⁶

Irigarayn mukaan naiset ovat siis vaihdon välineitä miesten välillä. Naiset ovat fallisesti aviomiestensä, isiensä ja parittajiensa merkitseviä. Tämä merkintä määrittelee heidän arvonsa seksuaalisessa kaupankäynnissä (*commerce*).⁶⁷ Hyödykkeenä (*commodity*) nainen jaetaan kahteen yhteen sovittamattomaan kehoon: ”luonnolliseen” kehoon sekä sosiaalisesti arvotettuun kehoon, joka on eräänlainen mimeettinen ilmaus maskuliinisista arvoista.⁶⁸ Kielletyksi jää täysin se, että nainen ilmaisisi itse jotakin omasta seksuaalisesta nautinnostaan: ”*For in fact feminine pleasure signifies the greatest threat of all to masculine discourse, represents its most irreducible ‘exteriority,’ or ‘exterritoriality.’*”⁶⁹ Irigaray pyrkiikin purkamaan hierarkian sekä oppositioasetelman maskuliinisen ja feminiinisen välillä sekä tekemään tilaa hierarkiattoman eron artikuloimiselle kielessä.⁷⁰ Irigarayn mukaan nainen nauttii enemmän kosketuksesta kuin

⁶⁵ Irigaray 1985, 205.

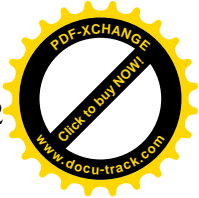
⁶⁶ Irigaray 1985, 176-177.

⁶⁷ Irigaray 1985, 31, 157-158, 170 ja 175.

⁶⁸ Irigaray 1985, 180.

⁶⁹ Irigaray 1985, 157.

⁷⁰ Irigaray 1985, 162



katsomisesta ja on siten sidottu patriarkaalisisessa järjestelmässä passiivisuuteen, koska hänen tulee olla kaunis katseltava objekti.⁷¹

Irigaray yhdistää naisen seksuaalisuuden johonkin, jota edustaa ”*the horror of nothing to see*” viitaten kreikkalaisiin patsaisiin, joissa naisten sukupuolielimet ovat poissaolevia. Niitä ei esitetä.⁷² Hän viittaa Freudin esseisiin seksuaalisuudesta, joissa Freud tähdentää, että libido on aina maskuliininen siitä huolimatta esiintykö se miehissä vai naisissa tai siitä, oliko haluttu objekti nainen vai mies. Irigarayn mukaan tämä perustuu siihen, että maskuliiniset subjektit hallitsevat totuuden diskurssia, jossa feminiinisyyttä määritellään.⁷³ Nainen nähdään siten eräänlaisena komplementtina miehen seksuaalisuudelle. Negatiivisena kuvana, jonka tehtävä on tarjota maskuliiniselle seksuaalisuudelle fallinen omakuva.⁷⁴ Irigaray kuitenkin tähdentää, ettei ole kyse siitä, että pyrittäisiin keksimään teoria, joka tarjoaisi naiselle subjektin tai objektin aseman. Pikemminkin kyse on teoreettisen koneiston ja erityisesti sen yksinäisyyden kyseenalaistamisesta.⁷⁵ Feminiinisessä kielessä ei Irigarayn unelmien mukaan enää olisi subjektia eikä objektiä, jolloin yhtenäisyyttä ja ykseyttä ei enää olisi mahdollista asettaa etuoikeutettuun asemaan.⁷⁶

Feminiinisyyttä on Irigarayn mukaan rooli tai kuva, joka on langetettu naiselle miehisen representaatiojärjestelmän kautta. Siten feminiinisyyteen naamioituessaan ja feminiinisyydellä leikkiessään nainen väistämättä kadottaa itsensä.⁷⁷

“[...] just as commodity has no mirror it can use to reflect itself, so woman serves as reflection, as image of and for man, but lacks specific qualities of her own. Her value-invested form amounts to what man inscribes in and on this matter; that is her body...”⁷⁸

⁷¹ Irigaray, 1985, 26.

⁷² Irigaray 1985, 26.

⁷³ Irigaray 1985, 35, 48, 69 ja 89.

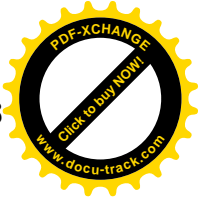
⁷⁴ Irigaray 1985, 70.

⁷⁵ Irigaray 1985, 78.

⁷⁶ Irigaray 1985, 134.

⁷⁷ Irigaray 1985, 84.

⁷⁸ Irigaray 1985, 187.



Hän uskoo että naamioituminen tulisi ymmärtää ilmiönä, jossa nainen yrittää saada haltuunsa edes jonkin halun elementin ottaakseen osaa miehen haluun. Näin tehdessään nainen kuitenkin joutuu luopumaan omasta halustaan. Tällaisessa naamioitumisessa on siten Irigarayn mukaan kyse siitä, että naiset alistuvat dominoivaan halun ekonomiaan pysyäkseen niin sanotusti markkinoilla. He ovat kuitenkin vain seksuaalisen nautinnon objekteja, eivätkä niitä jotka nauttivat. Naamioitumisella Irigaray tarkoittaa sitä mitä Freud kutsuu ”feminiinisyydeksi”. Uskomusta, jonka mukaan naisen täytyy *tulla* ”normaaliksi naiseksi”, kun taas mies on jo lähtökohtaisesti mies. Tullakseen ”normaaliksi” naisen täytyy ottaa osaa feminiinisyyteen naamioitumiseen.⁷⁹

Patriarkalisessa, miesten tuottamassa kielijärjestelmässä, ei hänen mukaansa ole tilaa naiselle tai naiseudelle. Toiseudelle, joka ei ole ilmaistavissa maskuliinisin käsittein. Irigaray toteaa, että naisella ei ole muuta mahdollisuutta kuin kokea itsensä ainoastaan sirpaleisina dominoivan ideologian ylijääminä tai jätteinä. Näin ollen nainen kokee itsensä aina pluraalisena.⁸⁰ Harri Kalhan tulkinnan mukaan Irigaray puhuu kulttuurisesta naiskuvasta *fallisena kangastukena*, tietynlaisena peilikuvana miehelle halulle. Tähän representaation harhaan liittyy piirre, joka edellyttää naiskuvan abstrahoimista ja objektivoinnista.⁸¹

Judith Butlerin mukaan irigaraylaisittain ajateltuna feminiininen ”sukupuoli” on kielellisen poissaolon paikka ja ”kieliopillisesti ilmaistun substanssin mahdottomuus”. Siten feminiinisen sukupuolen kautta on mahdollista tarkastella substanssin miesvaltaista diskurssia ja havaita sen illusorisuus. Sillä feminiinisen sukupuolen poissaoloa ei ole merkitty mitenkään maskuliinisen merkitystalouteen. Näkemys kääntää päälaelleen Simone de Beauvoirin ja Monica Wittigin väittämän, että feminiininen sukupuoli on juuri merkitty ”puute” tai ”Toinen”, jonka negatiivisena peilikuvana maskuliininen subjekti määrittyy. Koska naissukupuoli ei Irigarayn mukaan kuulu kumpaankaan kategoriaan ja välttää siten esittämisen

⁷⁹ Irigaray 1985, 133-134.

⁸⁰ Irigaray 1985, 30-31.

⁸¹ Kalha 2002, 49.

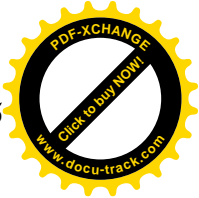


edellytyksen, feminiininen ei voi myöskään olla beauvoirlaisittain *subjektin merkki*.⁸² Feminiinistä ei kuitenkaan voi teoretisoida tiettyä suhteena maskuliinisen ja feminiinisen välillä erilaisissa puhetavoissa. Butlerin tulkinnan mukaan puhetavat ovat Irigarayn mukaan aina fallogosentrisen kielen eri muotoja. Siten naissukupuoli on siis myös subjekti, joka ei kuitenkaan ole yksi. Feminiinisen ja maskuliinisen välistä suhdetta on kuitenkin mahdotonta esittää sellaisessa merkitystaloudessa, jossa maskuliinisuus on sekä merkittäjä että merkitty.⁸³

Tähän yhteyteen myös Savillen teoksesta löytyvä Irigarayn sitaatti sijoittuu. Eräällä tapaa petämme siis toisemme jos emme kykene tekemään tilaa toisenselälle tavalle olla ja puhua, sekä omaksumme patriarkaalisen yhteiskuntajärjestyksen naisille asettaman toiseuden roolin.

⁸² Butler 2006, 25.

⁸³ Butler 2006, 26.



3. Alaston keho poliittisena objektina

3.1. Ylevöitetty alhainen alastomuus

Michel Foucault (1926–1984) esitti *Seksuaalisuuden historian* ensimmäisessä osassa *Tiedontahto* (1976), että modernin aikakaudella kehosta tuli poliittinen objekti. Näyttämö, jolla valtaa käytetään ja muotoillaan. Seksuaalisuutta ei Foucault'n mielestä 1600-luvulta lähtien siten siivottu kaappiin vaan se tuli tiedontuotannon ja puheen kautta alati ulos. Vaikka sukupuolta ei sopinut mainita suoraan, sen ilmenemismuotoja tuli tarkkailla yksityiskohtaisesti.⁸⁴ Tässä yhteydessä valta asetettiin vartaloa koskevan tiedontuotannon ja itsesäätelyn kautta. Yksilö siis kontrolloi itse itseään. Tässä ajatusrakennelmassa vallan käytännöt toimivat myös subjektin sisältä käsin. Valta taas määrittäytyy foucaultlaisittain muuttuvien voimasuhteiden järjestelmiksi sekä strategioiksi, joiden kautta nämä voimasuhteet vaikuttavat.⁸⁵ Ne eivät siten ole ymmärrettävissä ainoastaan ulkoa annetuiksi määreiksi.

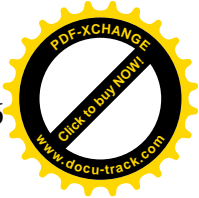
Lynda Nead näkee teoksessaan *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality* (1992) ruumiin monimutkaisen suhteen valtaan kulminoituvan juuri naisruumiissa ja sen muodoissa. Treenattu ulkomuoto ja essentialistiset ääriviivat antavat Neadin mukaan eräänlaisen lupauksen vapaudesta ja terveestä seksuaalisuudesta. Rosemary Betterton viittaa Susan Bordoan, joka on myös esittänyt, että niin sanotun normaalin kehon tuottaminen on yksi keskeisimmistä kurinpidollisista strategioista länsimaisessa yhteiskunnassa. Bordon mukaan hallitseva hoikan kehon ideaali itse asiassa representoi halua pitää sisällään kehon rajat. Tämä halu määrittellään niin sosiaalisesti kuin moraalisesikin.⁸⁶

Myös Neadin käsityksen mukaan kysymykset identiteetistä, muodosta, visuaalisesta representaatiosta ja psyykkisestä rakenteesta leikkaavat toisiaan juuri tilojen ja

⁸⁴ Foucault 1976/1998, 16 ja 21.

⁸⁵ Foucault 1976/1998, 69.

⁸⁶ Betterton 1996, 131.



rajojen kohdalla.⁸⁷ Näille näkemyksille on yhteistä se, että naiskeho mielletään representaationa, jossa nainen on yhtä aikaa sekä katsottu objekti että katsova subjekti. Hän arvostelee näin ollen kuvaansa kulttuuristen ideaalien valossa harjoittaen itsesääntelyä. Siten representaatio itsessään on jo sääntelyä.⁸⁸ Lynda Neadin käsityksen mukaan naiskehon esittämisessä on alastongenressä pitkälti kysymys kehon rajojen määrittämisestä sekä toiseuden ja itsen suhteen järjestämisestä. Ylimääräinen liha, läski, on nähtävissä muodottomana massana, joka täytyy järjestää ja sijoittaa rajojen sisäpuolelle, jotta sitä ei koettaisi sosiaalisia konventioita uhkaavana. Järjestäminen tapahtuu rajojen, konventioiden ja poseerausasentojen kautta.⁸⁹

Helen McDonald viittaa teoksessaan *Erotic Ambiguities. The Female Nude in Art* (2001) Griselda Pollockin ja Rosika Parkerin teokseen *Old Mistresses: Woman, Art and Ideology* (1981), jossa he määrittelevät Mary Ann Doanea mukailleen, että naisalaston edustaa aina luontoa vastakohtanaan miesten hallitsema kulttuuri. Siten maalauksen kautta käsitelty alaston aihe on oikeastaan naismallin tai -aihelman muuntamista muotoja ja värejä järjestelemällä kulttuuriseksi tuotteeksi eli taideteokseksi.⁹⁰ Myös Judith Butler viittaa antropologeihin Marilyn Stratherniin ja Carol MacCormackiin, jotka ovat analysoineet luonto/kulttuuri -jaon sukupuolittuneita piirteitä. Heidän mukaansa luonto, materiaalisuus ja siten biologia mielletään usein feminiinisiksi elementeiksi, jotka käyvät kulttuurisen muodonmuutosprosessin läpi, ennen kuin ne voidaan liittää maskuliiniseksi mielletyn kulttuurin piiriin.⁹¹ Kenneth Clark on artikuloinut tämän samaisen käsityksen ”originaalin materiaalin” muodottomuudesta ja epäjärjestyneisyydestä varsin selvästi vuonna 1956 ilmestyneen teoksensa *The Nude. A Study in Ideal Form* ensimmäisillä sivuilla. Hän toteaa karusti, että “[...]anyone who has frequented art schools and seen the shapeless, pitiful model that the students are industriously drawing will know this is an illusion.”⁹²

⁸⁷ Nead 1992, 10.

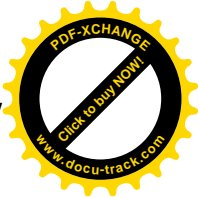
⁸⁸ Nead 1992, 9-10.

⁸⁹ Nead 1992, 7 ja 11.

⁹⁰ McDonald 2001, 8.

⁹¹ Butler 2006, 50-51.

⁹² Clark 1972, 2.



Useissa alaston aiheita käsittelevissä teoksissa jako luontoon ja kulttuurin muodostuu myös jaossa *nude*- ja *naked*-tyyppisen alastomuuden välillä. Kenneth Clarkin retoriikassa *naked*-tyyppinen alastomuus sisältää häpeän tunteita mallin omasta alastomuudesta, kun taas *nude*-tyyppinen alastomuus on ylevöitetty - ainakin asiantuntijuuden yhteydessä. Siten se ei enää kannaa ”vaivautuneisuuden sävyä”.⁹³ Se on uudelleen muotoiltu vartalo, eikä se ole enää samalla tavalla suorassa kosketuksessa todelliseen, alempiarvoisena pidettyyn kehoon. Sanojen jako taidepuheessa perustui Clarkin mukaan siihen, että yleisö piti saada 1700-luvun alussa uskomaan, että alastonaihe todella oli taiteen keskeisiä aiheita.⁹⁴ Kyse oli siten tarpeesta ylevöittää alastonaihe taiteen ja sivistyksen pariin kuuluvaksi aiheeksi sekä erottaa se pornografiasta ja siveettömyydestä.

Nead esittää Clarkin argumentoinnin pohjautuvan pitkälti freudilaiseen käsitykseen ylevöittämisen prosessista. Siinä ihmisen toiminta on näennäisesti irrallaan seksuaalisuudesta, johon sen kuitenkin oletetaan aina palautuvan. Vietit eräällä tapaa ylevöitetään siten, että ne käännetään kohti ei-seksuaalista päämäärää, vaikkapa taiteelliseen luomiseen. Siten seksuaalisia vaistoja ei voi Clarkin mukaan sijoittaa taiteellisen työn ulkopuolelle, eikä siten myöskään täysin irrottaa teoksen vastaanotosta. Clark on huolissaan siitä, millaisia reaktioita alaston saattaa aiheuttaa ja uskoo, että on riski siinä että jos ne tuodaan liian avoimesti julki ne voivat aiheuttaa sopimattomia reaktioita taiteeseen.⁹⁵

Neadin sanoin *naked* muotoutuu negatiiviseksi toiseksi, joka on kuitenkin aina läsnä. *Naked – nude* – jaottelu asettuu kiinteästi länsimaisen filosofian binaaristen oppositioparien hallitsemaan ajatteluun.⁹⁶ Samalla tällainen ajattelutapa Neadin mukaan johtaa käsitykseen, että on olemassa jonkinlainen käsitys alastomasta kehosta representaatioiden ulkopuolella.⁹⁷ Nead viittaa John Bergerin vuoden 1972 teokseen *Ways of Seeing*, jossa Berger pyrki esittämään vaihtoehdon *naked – nude*

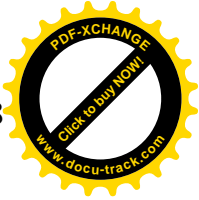
⁹³ Clark 1972, 3.

⁹⁴ Clark 1972, 3.

⁹⁵ Nead 1992, 13.

⁹⁶ Nead 1992, 14.

⁹⁷ Nead 1992, 15.



- jaottelulle. Berger rinnastaa eurooppalaiset öljyvärimaalaukset pehmopornolehtien valokuviiin etsien yhtäläisyyksiä asennoista, eleistä ja katseista. Hän olettaa, että miespuolisen taiteilijan ja mallin välinen suhde on jollakin tapaa luonnollinen ja hyvä. Yksityinen suhde näiden kahden välillä on vallan ulkopuolella. Rakkaus muuttaa *nude*-alastoman *naked*-alastomaksi ja siten estää ulkopuolista miespuolista katsojaa muuttamasta naisfiguuria speaktaakkeliksi.

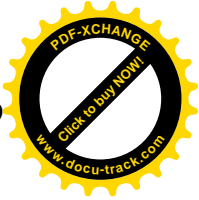
Näin Berger arvottaa *naked*-tyyppisen alastoman paremmaksi suhteessa *nude*-alastomuuteen. Samalla hän kuitenkin yhä edelleen pitää Neadin mukaan kiinni oletuksesta, että *naked*-alaston on jollakin tapaa vapaampi kulttuurisista konventioista tai väliintulosta.⁹⁸ Neadin mukaan sosiaalisten, kulttuuristen ja psyykkisten muodostumien sisällä keho on ladattu niin täyteen merkityksiä, ettei sitä voi oikeastaan koskaan ajatella representaatioiden ulkopuolella. Jo itsessään ajatus representaatioiden ja merkitysten ulkopuolella olosta pitää sisällään symbolisia arvoja.⁹⁹ Tässä mielessä Neadin ajattelutapa on hyvin lähellä Judith Butlerin käsitystä myös biologisen sukupuolen sosiaalisesta rakentumisesta - käsitteen mahdottomuudesta sosiaalisen konstruktion ulkopuolella.

Propped-teoksen voi ajatella rikkovan toisaalta groteskilla ja ylitsevuotavalla massalla Neadin määrittelemät ääriiviivat. Estetiikkakäsityksessä, joka korostaa rajoja, läski muodostuu ylimääräiseksi materiaksi. Se on Neadin mukaan eräänlainen valheellinen raja, joka on vain todellisen kehon raamien päällä. Siksi se tulisi karsia pois. Nead kuitenkin huomauttaa, että kategoriat lihava ja laiha ovat aivan samassa määrin sosiaalisesti rakentuneita kuin käsitykset täydellisyydestä ja kauneudestakin.¹⁰⁰ Savillen naishahmojen liha vyöryy katsojan päälle. Ne tulevat mittakaavan ja kuvakulman valinnan kautta niin lähelle katsojaa, ettei suojautuminen ole yksinkertaisesti mahdollista. Tiukat rajaukset ovat ominaisia monille Savillen teoksille ja niiden alastonfigureille, joiden massa esittäytyy katsojalle eräällä tavalla hallitsemattomana yli rajojen tihkuvana materiana. Hahmojen massa ei usein edes mahdu kokonaan valtaville kankaille.

⁹⁸ Nead 1992, 15.

⁹⁹ Nead 1992, 16.

¹⁰⁰ Nead 1992, 10.



Helen McDonald toteaa, että feministisesti suuntautuneet taiteilijat ovat pyrkineet 1960–70-luvulta lähtien haastamaan patriarkaalisten ideaalien mukaisiksi miellettyjä kehonkuvauksen ideaaleja taiteessa sekä kaupallisessa kuvastossa. Aluksi esiintyi yrityksiä muodostaa naiskehosta positiivinen feministinen ideaali, mutta 1980-luvulla jälkistrukturalistisesti suuntautuneet feministit ryhtyivät dekonstruoimaan kuvia osoittaakseen, että ne rakentuivat ”patriarkaalisten” ideaalien mukaisesti.¹⁰¹ McDonaldin mukaan muodostui eräänlainen ambivalenttien kehojen typologia, jossa esiintyivät ’androgyny’, ’hybridinen’ ja ’abjektinen’ sekä ’post human’ keho. Nämä lajityypit paljastivat feminiinisyyden konstruktivisuuden, sosiaalisen ja biologisen sukupuolen performatiivisuuden ja identiteetin tyhjän aseman ideaalina.¹⁰²

Toisaalta muun muassa Rosemary Bettertonin mukaan niin Nead kuin Janet Wolff ovat esittäneet, että naisvartalo on usein representoitu pelkkänä kehona ja luontona vastakohtanaan maskuliiniseksi mielletty mieli ja kulttuuri. Siksi naisvartalon ”uudelleen valtaus” groteskien tai luotaantyöntävien representaatioiden kautta on lähes mahdotonta, koska tämä lähestymistapa vahvistaa jo ennestään vahvaa käsitystä naiskehosta abjektisena.¹⁰³ Nead kuvailee *Freikorps*-ideologiaa, jonka mukaan naisen vartalo nähdään vailla selkeää rakennetta. Se edustaa lihan tulvaa, pehmeää massaa, nestemäisyyttä ja eriytymättömyyttä. Toisin kuin mieshahmo, joka suojelee itseään epäjärjestyksen uhalta muuttamalla kehonsa haarniskamaiseksi kovaksi pinnaksi. Siten se Neadin mukaan toisaalta torjuu feminiinisyyden ulkokohtaisesti, mutta myös pitää sisällään primitivisoidun ja femininisoidun lihan.¹⁰⁴

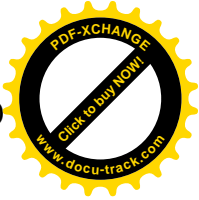
Neadin mukaan siitäkin huolimatta, että nais- ja miesvartalot on asetettu oppositiopareiksi, on alastongenressä nähtävissä yhtenäisyys mies- ja naisvartaloiden ideaalisten muotojen välillä. Molemmat ideaalinormistot korostavat lihan ja massan kontrolloimista. Feminiininen keho itse asiassa paradoksaalisesti

¹⁰¹ McDonald 2001, 2.

¹⁰² McDonald 2001, 3.

¹⁰³ Betterton 1996, 137.

¹⁰⁴ Nead 1992, 17.



maskuliinistetaan. Sen tulee muuntua samanlaiseksi ideaalisen miesruumiin kanssa, joka on riippuvainen feminiinisen muodottomuuden pelosta. Nead toteaa:

"[t]herefore, at a symbolic level, the question of containment and boundaries is far more critical in accounts of the female nude than it is for the male nude. The boundaries of the female form control that mass of flesh that is "woman"; they have to seem inviolate for the image of the female body to offer the possibility of undisturbing aesthetic experience".¹⁰⁵

Siten *Freikorps*-ideologia muuttuukin Neadin mukaan merkiksi patriarkaalisen kulttuurin pelosta ja vastenmielisyydestä niin naisvartaloa kuin feminiinisyttä kohtaan sekä maskuliinisuuden rakentumisesta suhteessa maskuliinisen egon saastumisen tai hajoamisen pelkoon.¹⁰⁶

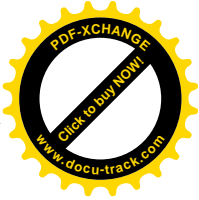
Sekä Nead että Betterton kirjoittavat alastongenren kautta rakennetusta eheän subjektin illuusiosta.¹⁰⁷ Nead esittää, että alastongenren diskurssissa tuotetaan kuvaa yhtenäisestä ja rationaalisesta subjektista. Viitaten psykoanalyyysiin, hän esittää psyykkisten rakenteiden, havainnon ja ruumiin representaatioiden olevan vuorovaikutussuhteessa keskenään. Siten subjektiviteetti artikuloidaan Neadin tulkinnan mukaan juuri tilojen ja rajojen kautta. Hän viittaa edelleen Freudiin, joka mieltää lapsen egon rakenteen fyysisten erotogeenisten ruumiin alueiden psyykkisenä projektiona. Siten Nead näkee yhteneväisen muodon idean olevan sidottu eräällä tavalla käsitykseen itsestä ja individualistisesta subjektin konstruktioista.¹⁰⁸ Valistuksen ideaalien mukainen mietiskelevä taideteoksen tarkastelu vahvistaa käsitystä katsovan subjektin yhtenäisyydestä ja kunniallisuudesta. Samalla tällainen käsitys rakentaa jakoa täydellisen taiteen ja häiritsevän sekä epätäydellisen – säädyttömän - epätaiteen välille. Neadin käsityksen mukaan säädytön keho on keho ilman rajoja ja säädytön representaatio herättää ja liikuttaa katsojaa, eikä niinkään edistä rauhallisuuden ja täyteyden

¹⁰⁵ Nead 1992, 18.

¹⁰⁶ Nead 1992, 17-18.

¹⁰⁷ Betterton 1996, 135; Nead 1992, 7.

¹⁰⁸ Nead 1992, 7



tunnetta. Siten naiskehon representaatiot voidaan nähdä diskurssina subjektista ja on siten länsimaisen estetiikan historian ydinkysymyksiä.¹⁰⁹ Nead esittää, että

“[t]he forms, conventions and poses of art have worked metaphorically to shore up the female body – to seal orifices and to prevent marginal matter from transgressing the boundary dividing the inside of the body and the outside, the self from the space of the other.”¹¹⁰

Siten naisalastongenre ei ainoastaan esitä tietynlaisia määritelmiä naisen kehosta vaan se myös rakentaa katsomiseen ja katsojuuteen liitettävää normistoa.¹¹¹

3.2. Kun maskuliinista katsojuutta rakennettiin...

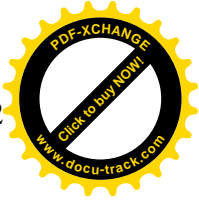
Heather Dawkins on eritellyt naiskatsojuutta ja naiskehon asemaa katsottuna objektina kirjassaan *The Nude in French Art and Culture 1870–1910* (2002). Käsitys alastongenrestä miesten määrittelemänä taidemuotona perustuu Dawkinsin mukaan pitkälti siihen, että naiset jätettiin 1800-luvulla sen ulkopuolelle niin taiteilijoina kuin kriitikoinakin. Malleinakaan heillä ei ollut mahdollisuutta osallistua representaatioiden rakentamiseen - muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta. Miehet hallitsivat, loivat, pohtivat, teoretisoivat ja vaihtoivat kuvia alastomista. Naiset olivat pääsääntöisesti maskuliinisen katseen kohteita.¹¹² Dawkinsin mukaan tämä johti siihen, että alastonfiguuri sukupuolitettiin feminiiniseksi ja taiteilijat sekä yleisö maskuliiniseksi. Tämä asetelma institutionaalistettiin taidekouluissa, yksityisissä ateljeissa, näyttelyiden arvosteluissa ja itse kuvissa. Lisäksi naisia taiteilijoina rasitti yleinen käsitys feminiinisestä säädyllisyydestä, jonka mukaan alastonaiheiden käsittely oli

¹⁰⁹ Nead 1992, 2.

¹¹⁰ Nead 1992, 6.

¹¹¹ Nead 1992, 2.

¹¹² Dawkins 2002, 3.



naistaiteilijalle moraalisesti arveluttavaa.¹¹³ Whitney Chadwick toteaa, että 1800-luvun lopulla Englannissa uskottiin varsin yleisesti, että oppineisuus vähensi feminiinisyyttä ja altistuminen alastonmallin näkemiselle saattaisi häiritä naisen seksuaalisuuden sääntelyä. Nainen voisi menettää siveellisyytensä ja viattomuutensa.¹¹⁴

Myös Kenneth Clark toteaa, että 1600-luvulta alkaen muhinut käsitys naisalastomasta ”normaalimpana” ja ”kiehtovampana” aiheena kuin miesalaston korostui 1800-luvun kuluessa.¹¹⁵ Lynda Neadin mukaan käsitys taiteilijan, asiantuntijan ja kuluttajan miehisestä identiteetistä rakennettiin juuri siten, että naispuolinen alaston muuttui näennäisen sukupuolettomaksi käsitteeksi alaston (*nude*) ja sai näin ollen määräävän merkityksensä korkeataiteen alastongenren perinteessä.¹¹⁶ Raa’asti yleistäen voidaan sanoa, että miesalastomien käyttö malleina oli yleisempää 1700-luvun lopulle asti. 1800-luvun puoliväliin tultaessa naisalastomista oli kuitenkin jo tullut hallitseva muoto Eurooppalaisessa figuratiivisessa taiteessa.¹¹⁷

Jos 1970-luvulla feministisen teorian piirissä lanseerattiin ajatus henkilökohtaisesta poliittisena alastontutkielmien kohdalla, Kenneth Clarkin argumentoinnissa vielä 1950-luvun loppupuoliskolla oli olennaista, ettei alaston ollut liian yksilöllinen. Alastoman ja objektivoinnin perustana oli juuri käsitys alastomasta yleisenä kategoriana, joka ei kuvannut yksilöä. Edouard Manet’n luonteikkaasta Olympiasta Kenneth Clark toteaa: ” *To place on a naked body a head with so much individual character is to jeopardize the whole premise of the nude, and Manet succeeds only because of his perfect tact and skill as a painter*” .¹¹⁸ Clarkin mukaan Olympia oli ensimmäinen renessanssin jälkeinen maalaus ”todellista naista” ympäristössä, jossa häneen saattoi myös todennäköisesti törmätä eli prostituution yhteydessä.¹¹⁹

¹¹³ Dawkins 2002, 4.

¹¹⁴ Chadwick 1991, 165-166.

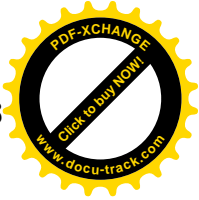
¹¹⁵ Clark 1972, 72 ja 219.

¹¹⁶ Nead 1992, 13.

¹¹⁷ Nead 1992, 47.

¹¹⁸ Clark 1972, 165.

¹¹⁹ Clark 1972, 165.



Jollakin tapaa sir Kenneth Clarkin sanat kaikuvat taustalla, kun Alison Rowley siteeraa Richard Dormentin Savillen teoksia käsittelevää *Daily Telegraphin* artikkelia vuodelta 1994. Dorment lausahtaa:

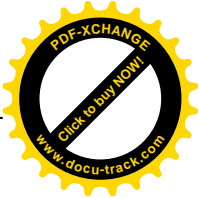
”Saville paints big, fat, ugly, naked women, and she does so with such panache that we feel we’ve just collided with a Mack truck... None of this would be of much interest were Ms Saville not such a wonderful painter. As though to demonstrate that beauty is independent of subject matter, she proceeds to dazzle us with a painting technique so confident it defies us to look away.”¹²⁰

Taiteilijan tekninen taituruus on siten sekä Manet’n kohdalla 1950-luvun kritiikissä, että Savillen kohdalla vielä 1990-luvulla elementti, joka voi pelastaa muutoin niin riskialttiin aiheen käsittelyn. Savillen teos kääntää nurin tavanomaiset mainoskuvaston ideaalivartalon määreet samoin kuin suuren osan maalaustaiteen alastonkuvausten perinteistä. Ylevöitetty ideaalivartalo on tuotu eräällä tavalla alhaisen *naked* alastomuuden piiriin ihanteiden vastaisen ruumiinkuvan kautta. Dormentin kaltaiset kommentit ikään kuin ehdottavat, että taiteen ”aura” tai taiteilijan ”mestarillinen tekniikan hallinta” kuitenkin riittää antamaan teokselle sen tarvitseman statuksen ”ylevä” taideobjektina sekä siten estää sen vaipumisen ”huonon” tai ”epätaiteen” kategoriaan.

Kuten Helen McDonald on todennut, 1980- ja 1990-luvuille tultaessa naiskehon käsitteleminen taiteen kontekstissa oli vaikeaa ja jopa riskialtista. Kehon esittäminen käsitteellisten ideaalien, kuten kauneuden tai totuuden kautta oli muodostunut suoranaiseksi tabuksi.¹²¹ Oltuaan pitkään länsimaisen taiteen perusikoneita naisalaston on muuttunut eräänlaiseksi alistamisen ja naisen objektivoimisen symboliksi. 1970-luvulla elokuvateorian puolella Laura Mulveyn artikkeli *Visual Pleasure and Narrative Cinema* laukaisi käyntiin oman keskustelunsa katseen sukupuolittuneisuudesta sekä maskuliinisesta katsojasta.

¹²⁰ Rowley 1996, 89.

¹²¹ McDonald 2001, 31.



Myös feministinen teoria osallistui omalla tavallaan rakennusprojektiin, joka yhtä lailla dekonstruoidessaan maskuliinista katsetta myös tuotti sekä vahvasti myyttiä naisesta passiivisena katseen objektina ja katsojuuden väistämättömästä maskuliinisuudesta.

Stephen Kern toteaa kirjassaan *Eyes of Love. The Gaze in English and French Paintings and Novels 1840-1900* (1996), että 1970-luvulla huomattiin, etteivät ainoastaan alastomat olleet niin sanotusti eroottista taidetta vaan myös vaetetut naisfiguurit asetettiin sommitelmiin, joissa heidät esitettiin objekteina ilman subjektiivisuuden ja ihmisyyden piirteitä. Kern viittaa John Bergerin esseeseen *Ways of Seeing* vuodelta 1972, jossa tämä esitti samankaltaisen väitteen siitä, että ”[m]en look at women. Women watch themselves being looked at.. [and become] an object of vision: a sight”. Kernin mukaan Mary Ann Doane esitti 1980-luvun alussa, että koska miehet määrittelevät ja monopolisoivat haluavaa katsetta, naiskatsojien täytyi luopua halusta ja samaistua joko masokismiin, identifioitua narsistisesti maskuliinisen halun objektiin tai eräällä tapaa naamioitua mieheksi transvestismin tavoin. Myöhemmin vuonna 1987 Doane perään kuulutti subjekti – objekti positioiden dikotomian uudelleen ajattelua. Hän ehdotti, että se voitaisiin tehdä analysoimalla, miten naista rohkaistaan aktiivisesti osallistumaan omaan alistamiseensa.¹²²

Stephen Kern kuitenkin kritisoi kirjassaan feminististä kritiikkiä, jossa katse määritellään alastoman kontekstissa aina maskuliiniseksi ja alastomat objektit passiiviseksi. Hän esittää, ettei tällaisissa näkökannoissa oteta huomioon naisalastonmallien tietoisuutta. Sen sijaan Kern esittää (joskaan ei kovin vakuuttavasti), että naisalastomilla on subjektiviteetti.¹²³ Hän toteaa, että subjekti – objekti dikotomiaa on tarvittu lähinnä sen filosofisen ongelman ymmärtämiseen, miten itsensä sisällä oleva subjekti voi omata tietoa ulkopuolisesta objektista. Tämän suhteen ymmärtämiseksi tarvittiin käsitettä subjektiivinen ja objektiivinen tietämisen näkökulmina. Erottaminen erillisiksi subjekteiksi ja objekteiksi ei

¹²² Kern 1996, 11.

¹²³ Kern 1996, 102.



kuitenkaan ollut välttämätöntä.¹²⁴ Jos Clark esitteli käsitystään 1800-luvun ei-individualistisista objektifioiduista alastomista, Kern luo näille samoille hahmoille subjektiviteetin. Katse on Kernin mukaan se, joka luo hahmoille subjektin aseman. Hän esittää, että muun muassa Ingres'n *Turkish Bath* (1862) teoksessa kuvatut naiset ovat aktiivisia, hallitsevia ja valtaa omaavia siitakin huolimatta, että he eivät kohdistakaan katsettaan katsojaan.¹²⁵

3.3. Tirkistelyn tuska

Palaan jälleen Kenneth Clarkin teokseen, sillä kuten Lynda Nead on myös esittänyt, se määritteli oman aikansa virallisen käsityksen alastonaiheesta. Suhteessa tähän versioon muut representaatiot, kuten gotiikan, barokin ja ei-eurooppalaiset alastomat, muuntuivat kulttuurisiksi toisiksi.¹²⁶ Samalla tämä perinne on vahva osa Savillen teosten intertekstuaalista viitekehystä. Sitä perinnettä, jota Saville itsekin on ilmaissut haluavansa kyseenalaistaa ja joka on omalta osaltaan osallistunut maskuliinisesti sukupuolittuneen katsojakäsityksen rakentamiseen ja ylläpitämiseen.¹²⁷ Savillen teokset rinnastuvat omalla tavallaan Clarkin kuvaukseen Rodinin ja Matissen teoksia. Clark lausahtaa:

“There are Rodin drawings in which the model rolls and stretches with an inhuman lack of modesty; but even in these Rodin is further from his models and from us. Matisse breathes down our necks and brings us so close to the sprawling naked body that I, at least, retreat in embarrassment.”¹²⁸

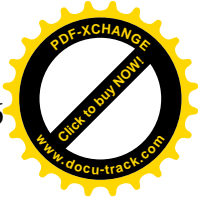
¹²⁴ Kern 1996, 103.

¹²⁵ Kern 1996, 101.

¹²⁶ Nead 1992, 12.

¹²⁷ Rinne 1994, 18.

¹²⁸ Clark 1953, 361.



Hän kuvailee Rodinin mallia epäinhimilliseksi, koska hän ei häpeile alastomuuttaan. Savillen alastomat naishahmot ovat itsevarmoja, eivätkä osoita millään tavalla häpeilevyyttä alastomuutensa suhteen. Samalla ne ovat myös hyvin tietoisia katsojan läsnäolosta.

Kenneth Clarkin teoksen harvat maininnat katseen ja pään asennoista, liittyvät juuri siihen, miten teoksen hahmo kiinnittyy joko toisaalta maallisuuteen ja siveettömyyteen tai johonkin ylevämpään sekä abstraktimpaan todellisuuteen. Tiedostamattomuus omasta alastomuudesta ja seksuaalisuudesta on kantava teema Clarkin kuvaillessa alastomia figuureja. Pääsääntöisesti kirjassa kuvattujen teosten figuurien katseet suuntautuvat kaukaisuuteen tai ainakin kuvan reunojen ulkopuolelle, mutta harvoin suoraan katsojaan. Katsojaan kohdistuva katse on usein kuvattu utuisena, viettelevänä ja poissaolevana. Tätä poissaolon tuntua on korostanut alaston aiheiden liittäminen tarujen, legendojen ja historiallisten kertomusten yhteyteen. Oikeastaan vasta 1800-luvulla alastonaihe yleistyi sellaisenaan ilman sitomista taustakertomuksiin.¹²⁹

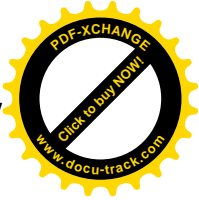
Clark korostaa, että kasvot ovat katsojan huomion ensimmäinen kohde ja juuri kasvojen ilmeiden kautta siirrytään intiimin alueelle. Clark huomauttaa:

”In fact, try as we will to expunge all individuality in the interest of the whole, our responses to facial expression are so sensitive that the slightest accent gives a suggestion of mood or inner life.”¹³⁰

Alastontutkielmien kohdalla kasvojen on Clarkin mukaan oltava alisteisia, mutta ne eivät saa olla kömpelösti toteutettuja tai muutoin erottua muusta kuvasta, sillä ne aina vaikuttavat siihen, miten kehoon suhtaudutaan. Clarkin ratkaisu tähän ongelmaan on eräänlaisten tyyppien muodostaminen. Rubensin teoksista puhuessaan hän esittää, että Rubensin hahmot herättävät vastakaikua katsojassa, mutta ovat silti eräällä tavalla irrallisia. Tässäkin yhteydessä Clark korostaa

¹²⁹ Clark 1953/1972, 127.

¹³⁰ Clark 1953/1972, 146.



hahmojen itsetiedottomuutta.¹³¹ Olennaista Clarkin argumentoinnissa vaikuttaa olevan, että katsojan on kyettävä nauttimaan katsomiskokemuksestaan tuntematta häpeää ja vaivautuneisuutta. Tähän liittyy olennaisesti se, että katsotut ovat samalla häpeilemättömän tiedostamattomia yhtä lailla omasta alastomuudesta kuin katsojan läsnäolosta.¹³²

Noin 20 vuotta Kenneth Clarkin kirjan ilmestymisen jälkeen Luce Irigaray analysoi niitä rooleja, joihin naiset oli länsimaisessa yhteiskuntajärjestelmässä väkisin survottu. Irigarayn mukaan käsitys ”feminiinisestä seksuaalisuudesta” juontuu juuri naiselle tarjotuista rooleista äitinä, neitsyenä tai prostituoituna. Näiden roolien piirteitä määrittävät lisääntyminen, hoivaaminen, uskollisuus, vaatimattomuus sekä välinpitämättömyys tai jopa täydellinen piittaamattomuus seksuaalisesta mielihyvästä. Tämä kaikki on Irigarayn mukaan välttämätöntä, jotta kuluttajan halu kyetään herättämään. Nainen jää hänen mielestään täysin mielihyvän tuotannon ulkopuolelle, koska häneltä evätään oikeus omaan mielihyvään.¹³³ Irigaray esittää, että nainen on länsimaisessa patriarkaalisisessa kulttuurissa eräänlaisen välittäjän tai hyödykkeen asemassa. Vähintään kahden miehen välisessä suhteessa välinpitämätön nuori nainen on yhteiskunnan määräämä sovittelija tai välittäjä hahmo.¹³⁴ Irigarayn ajattelun voi hyvin ymmärtää, kun sitä vertaa Clarkin argumentointiin, joka pitkälti korostaa juuri ideaalisen katsomiskokemuksen häiriintymättömyyttä - vaikutelmaa, ettei katseen kohde (alaston nainen) tiedosta katseen läsnäoloa tai ei ainakaan piittaa siitä.

Vuonna 1975 Michel Foucault esitti teoksessaan *Tarkkailla ja rangaista*, että kurinpidolliset toimet nojaavat tarkkailun ja tutkimuksen menetelmiin. Valta oli näkymätöntä samalla kuin ne, joita alistettiin, pakotettiin näkyvyyteen.¹³⁵ Alistetussa asemassa olivat ne, jotka joutuivat näkymättömän katseen kohteeksi. Teresa de Lauretis toteaa, että feministisen elokuvateoria osoitti jo 1970-luvulla katsojan käsitteen vahvasti sukupuolen läpäisemäksi. Feministiset

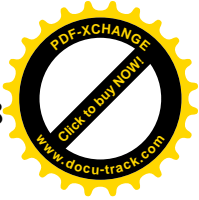
¹³¹ Clark 1956/1972, 146.

¹³² Clark 1972, 149 ja 169-171.

¹³³ Irigaray 1985, 186-187.

¹³⁴ Irigaray 1985, 199.

¹³⁵ Foucault 1980, 193.



elokuvateoreetikot analysoivat niitä elokuvallisia erityiskoodeja, jotka rakensivat naisen kuvaksi ja katsojan tirkistelevän katseen kohteeksi.¹³⁶ Nead puolestaan esittää, että feminiinisen vartalon tutkiminen sisäisesti ja ulkoisesti niin taiteessa kuin lääketieteessä on tarjonnut läpikulkevan valvonnan mahdollisuuteen sääntelemällä naisruumista normien, terveyden ja kauneuden määritteiden kautta. Neadin mukaan vasta kirjansa ilmestymisajankohdan (1992) uusi feministinen taide ja performanssi olivat vähitellen ryhtyneet kyseenalaistamaan ja haastamaan näiden kahden diskurssin vallan ja ideologian funktioita.¹³⁷

Mary Ann Doane esittää artikkelissaan *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator* (1992) Christian Metzä ja Noel Burchia mukaillen, että elokuvissa katsomistilanteen fyysinen etäisyys edustaa katsojalle halun ja halun kohteen välistä etäisyyttä. Siten katsomistilanne muistuttaa tirkistelyä. Metz onkin havainnut, että sosiaalisesti hyväksytyimmät taiteen muodot perustuvat juuri etäisyyden tunteeseen. Vähempiarvoiset taidemuodot liittyvät useammin kosketukseen perustuviin aisteihin.¹³⁸ Jännittävällä tavalla tätä jakoa mukailevat myös Kenneth Clarkin näkemykset naisalastoman tyypeistä. Taivaallinen (*Celestial*) Venus on *nude* – tyyppinen alaston, joka on täysin immateriaalinen jumalaisuuden symboli. Se edustaa Clarkin mukaan pohdiskelevaa rakkautta, joka kumpuaa näkyväisyydestä ja on erityisen älyllistä sekä universaalialia. Maallinen (*Earthly*) Venus sen sijaan edustaa aktiivista rakkauden muotoa, joka saa tyydytyksensä visuaalisesta kentästä. Mutta minkäänlaista arvoa ei voi Clarkin mukaan liittää pelkään himoon, joka vaipuu näkyväisyyden piiristä kosketuksen ulottuvuuteen.¹³⁹

Mary Ann Doane esittää, että artikkelinsa julkaisun aikoihin naiskatsojuutta oli teoretisoitu vielä suhteellisen vähän. Naiskatsojuuden analysointi tuntui Doanen mukaan törmäävän käsitteelliseen vaikeuteen ajatella naiskatsojuutta. Ongelma tuntui kulminoituvan siihen, että naista oli niin usein kuvattu elokuvassa tirkistelevän katseen kohteena, että yksinkertainen asetelman pääläelleen

¹³⁶ de Lauretis 2004, 53.

¹³⁷ Nead 1992, 49.

¹³⁸ Doane 1992, 231.

¹³⁹ Clark 1972, 19.

kääntäminen oli lähes mahdotonta. Doane tarkoitti tällä mahdottomuudella sitä, että näennäisesti tämä vaihdos oli toki mahdollista, mutta se ei varsinaisesti rikkonut perinteisen katseasetelman rakennetta. Hallitsevat käsitykset katsejärjestelmästä identifioivat katseen omistajan mieheen, eikä asetelman yksioikoinen kääntäminen muuttanut dikotomista ja sukupuolittunutta subjekti-objekti-mallia.¹⁴⁰

Jako ei Doanen mukaan perustu ainoastaan passiivisuuteen ja aktiivisuuteen vaan ehkä jopa enemmänkin läheisyyteen ja etäisyyteen. Siten katseen rakenteen logiikka vaati Doanen mielestä seksuaalista jakoa.¹⁴¹ Myös Griselda Pollock on pyrkinyt dekonstruoimaan käsityksiä taiteilijasta, mallista sekä heidän sukupuolittuneesta suhteestaan. Hänkin toteaa, ettei mies/nais – asemien vaihtaminen strategiana poista maskuliinista dominointia. Sillä se, mitä voidaan merkitä miesvartalolla, on aina yhteydessä patriarkaalisen ideologian historialliseen suhteeseen merkkiin ”mies”. Siten naistaiteilijan on mahdotonta maalata miesalastonta ja siten yksinkertaisesti kääntää epätasa-arvoinen suhde miehen ja naisen välillä pääläelleen.¹⁴²

Doane siteeraa Hélène Cixousia esittäen, että naiset mielletään kehoksi, kun miehet houkutellaan suuntautumaan kohti sosiaalista menestystä ja sublimaatiota.¹⁴³ Tämä miellelyhtymän vetäminen naiskehon, luonnon sekä tiedostamattomuuden välille tulee ilmi selkeästi Helen McDonaldin esittelemästä Michael Bianchinon kuvasta *Spirit Woman* vuodelta 1993. Kuvassa kolme tummaihoista naista makaa maata vasten silmät suljettuina rinnat paljaina. Paljaat rinnat herättävät assosiaatioon hedelmällisyyteen ja ”naiseen” yhdistettynä ”luontoon”. Samalla suljetut silmät viittaavat McDonaldin mukaan tietoisuuden tai mielen poissaoloon.¹⁴⁴

Hélène Cixous toteaa, että ”*vastakohtana tälle (naisen) ruumiin 'läheisyydelle' miehen omaan ruumiiseensa tuntema etäisyys muuttuu nopeasti tiedon palveluksessa olevaksi ajalliseksi etäisyydeksi*”.¹⁴⁵ Silvia Kolbowski viittaa Doanen

¹⁴⁰ Doane 1992, 230.

¹⁴¹ Doane 1992, 230.

¹⁴² Pollock 1992, 137-138 ja 140.

¹⁴³ Doane 1992, 232.

¹⁴⁴ McDonald 2001, 56.

¹⁴⁵ Kolbowski 1995, 132.



tulkintaan Freudin kastroatioteoriasta. Siinä kastroation ”havainto” muuttuu tietynlaiseksi tekstuaaliseksi ilmiöksi, jonka merkitys muotoutuu suhteessa laajempiin kulttuurisiin koodeihin. Siten naiskatsojan on tavallaan hankittava ”elokuvinstituution häneltä kieltämä pääsy ’näkyvän ja tiedollisen väliseen etäisyyteen’, jos hän aikoo osallistua itsensä esittämisen prosessiin, ruumiin sublimoimiseen ’tiedoksi’”. Kolbowski esittää Doaneen tukeutuen, että naiskauneutta ja naisvartaloa ”palvotaan” elokuvallisin koodein. Sellaiset seikat kuten kuvan rajaus, valaistus, kameran liikkeet ja kuvakulmat tuottavat naisesta kuvan, joka pelkistää hänet haluttavaksi kehoksi.¹⁴⁶

Vaikka Kolbowski analysoikin muotikuvia ja osin elokuvateorian pohjalta, on mielestäni mielenkiintoista tässä yhteydessä pohtia *Propped*-teoksen kuvakulman valintaa suhteessa koodeihin, joiden avulla vartalosta esitetään idealisoitua kuvaa. Voimakas alaperspektiivi korostaa kehon massiivisuutta ja mahtipontisuutta. Tämä on ristiriidassa kuvaston kanssa, joka tavoittelee laihuuden ja sirouden illuusion luomista. Doane esittää, että naisen ja kuvan välillä on tietynlainen ylisamaistumissuhde, joka tyypistää etäisyyden naisen ja kuvan välillä. Nainen itse asiassa on kuva.¹⁴⁷ Tämä merkitsee Kolbowskiin mukaan sitä, että

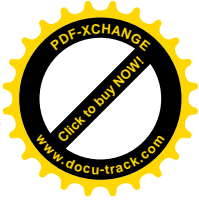
”[...] koska nainen ’kerronnallistetaan’ ja kuvataan haluttuna ja haluavana ruumiina, häneltä puuttuu samastuvana katsojana välimatka, joka on välttämätön, jotta hän voisi omaksua tietoa tuottavan aseman, jotta hän voisi osallistua uudelleen-esittämiseen (representaatioon) pikemminkin kuin replikaatioon, toistamiseen”.¹⁴⁸

Myös Savillen teoksen kohdalla on olennaista pohtia ylisamaistumisen ja halun välimatkan kysymyksiä. Nurinkurisella tavalla se kutistaa katseen ja objektin välimatkan tuomalla alleviivaavasti esille katsojan aseman suhteessa katsottavaan objektiin. Objekti on teoksessa muuntunut valtavaksi takaisinkatsovaksi aktiiviseksi subjektiksi teoksen sisällä. Kuvakulma ja koko tuovat sen lähelle katsojaa. Se

¹⁴⁶ Kolbowski 1995, 132.

¹⁴⁷ Doane 1992, 231.

¹⁴⁸ Kolbowski 1995, 132.



esittää mielestäni naista haluavana ja haluttavana. Irigarayn sitaatin kautta asetelma muuttuu tietyllä tavalla jopa humoristiseksi ironiaksi. Objekti on paisutettu valtaviin mittasuhteisiin - sen asema seksuaalisena objektina sekä haluavana subjektina on ylikorostunut. Tämän lisäksi se katsoo alaspäin suoraan katsojaan nähden läpi kirjallisen sitaatin. Feministisen kirjoituksen kautta katsoja ja katsottu kuitenkin erotetaan toisistaan. Niiden välille muodostetaan ainakin irigaraylaisittain patriarkaaliseksi mielletyn kielen kautta etäisyys. Puhuminen toisin, muuttuu mielessäni puhumiseksi toisin naisesta ja feminiinisydestä jonakin muuna kuin yliseksuaalistettuna irvikuvana.

Doanen tulkinnan mukaan Joan Rivieren naamioitumisen käsite avaa naiselle mahdollisuuden luoda ”etäisyys”, jonka turvin naisen uudelleenesittäminen on mahdollista. Se on keino saavuttaa riittävä etäisyys tai muodostaa suojakilpi kulttuurisesti kerronnallistetusta ruumiista. Riviere ei tehnyt eroa ”aidon naiseuden” ja naisellisen naamioitumisen välille, mutta hän esitti naisellisuuden ainakin osittain rakentuneena eräänlaiseksi tilaksi, joka muodostuu suhteessa psyykkiseen sekä sosiaaliseen ja osittain myös niiden kautta.¹⁴⁹

Kolbowski esittääkin mielenkiintoisesti, että muotivalokuvauksen yhteydessä viehätys kuviin voidaan tulkita myös viehätykseksi naamioitumiseen samaistumiseen. Siten ajatus siitä, että representaatioissa olisi kyse yksinkertaisesti sosiaalisesti koodatun naisellisuuden uusintamisesta, muuttuu suhteelliseksi. Kolbowskin mukaan on mahdollista rakentaa teoriaa katseesta, joka saavuttaa vaaditun *etäisyyden* naamioitumisen ja fantasian kautta.¹⁵⁰ Hän esittää, että elokuvan naiskatsojalta vaatiman niin sanotun *läheisyyden* konkretisoituvan muotikuvissa, joissa juuri ruumiillinen läheisyys on katsomisen perusedellytys.¹⁵¹

Propped – teos edustaa öljyvärimaalauksena sellaista genreä, joka on perinteisesti mielletty kiistatta niin sanotun korkeataiteen piiriin kuuluvaksi. Alastonaiheisten teosten kohdalla tosin 1800-luvulla keskusteltiin pornografian ja taiteen rajoista,

¹⁴⁹ Kolbowski 1995, 132-133.

¹⁵⁰ Kolbowski 1995, 134.

¹⁵¹ Kolbowski 1995, 134.



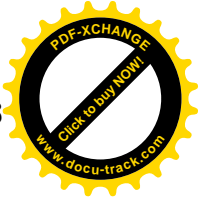
mutta alastonaihe itsessään on klassista taiteen kuvastoa. Läheisyys muotoutuuikin Savillen teoksessa mielestäni teoksen koon kautta. Vaikka katsoja pääsisi galleriatilassa kauemmas taideteoksesta, teoksen figuurin suuret mittasuhteet (213,5 x 186 cm) tuovat sen silti kiusallisen lähelle katsojaa. Läheisyys toimii jälleen yhtenä nurinkääntämisen elementtinä teoksessa. Neadin määrittelemä alastomien kehojen ääriviivojen määrittely jää Savillen teoksissa kesken. Ne pursuavat yli rajojen.

Mielestäni teoksen katseasetelma, perspektiivi ja koko siten tekevät vaikeaksi fyysisen etäisyyden vaikutelman muodostamisen suhteessa teokseen ja sen kuvaamaan alastomaan naishahmoon. Samalla tämä fyysisen etäisyyden vaikutelman puute sekä kuvan ilmiselvä rakentuneisuus eräänlaisena vastakohtana yleiselle naisellisuuden normistolle ironisesti juuri muodostaa mahdollisuuden sille etäisyydelle, jota voisi, Kolbowskia mukaillen, kuvata juuri representaation fantasiamaisuuden ja naamiomaisuuden luomaksi eräänlaiseksi mentaaliseksi etäisyydeksi.

Toisin sanoen Kolbowskin mukaan naamioitumisen kautta on mahdollista saavuttaa etäisyys liioittelemalla niitä sosiaalisia koodeja, jotka määrittelevät naisellisuutta sekä liioittelemalla läheisyyttä niihin. Samalla liioittelevuuden kautta tullaan paljastaneeksi se, ettei tämä ”naisellisuuden tila” ole luonnollinen.¹⁵² *Propped*-teoksen kohdalla epäluonnollisuus tulee ilmi teoksen nimen sekä hyperbolisen normien nurinkääntämisen teeman kautta. Pilkahduksina normien läsnäolosta teoksen visuaalisessa maailmassa esiintyvät kuitenkin hahmon jalassa oleva siro valkea kenkä sekä ohut pilari tai tuoli, jonka päällä figuuri istuu. Teoksen ”läheisyys” siis muuntuu eräällä tavalla etäisyydeksi, joka mahdollistaa teoksen tarkastelun rakennettuna representaationa.

Kolbowski tukeutuu käsityksissään myös Luce Irigarayhin, joka pyrkii kumoamaan eron kautta määrittävät sukupuolikäsityksen. Irigaray pyrkii kritisemaan niitä käsityksiä, joihin hän viittaa *ikivanhoina prosesseina*, ja jotka perustuvat symmetriaan, analogiaan ja vertailevaan vastakkainasetteluun. Kun Freud esittää,

¹⁵² Kolbowski 1995, 133.



että tyttö haluaa saada äitinsä kanssa poikalapsen välttääkseen oman kastraationsa ja siten todistaa oma kuviteltu fallisuutensa, Irigaray puolestaan esittää hypoteesin, jonka mukaan halutun lapsen tulisikin olla tyttö, mikäli pikkutyttöä itseään arvostetaan naiseutensa vuoksi. Kolbowskiin mukaan, tässä Irigarayn hypoteesissa ”äidin kanssa siitetyin tyttölapsen toive merkitsee pikkutyttöä halua toistaa ja esittää uudelleen oma syntymänsä ja oman ’ruumiinsa’ erkaneminen äidin ruumiista”.¹⁵³ Kolmannen naisen tai tytön kehon luominen tai Kolbowskiin sanoin ”tuominen mukaan peliin” loisi mahdollisuuden samaistumiselle, joka määrittäisi itsensä ja toisensa sekä samanlaiseksi että erilaiseksi suhteessa kahteen seksuaaliseen naisvartaloon. Kolmas keho lieventäisi siten tyttären ja äidin oletettua eriytymisen puutetta, jos siis pidetään kiinni oletuksesta, että halussa ei ole pohjimmiltaan kysymys miehen ja naisen välisestä suhteesta. Tähän suhteeseen kolmas keho toisi Irigarayn mukaan sellaisen naiseuden representaation, joka ei pelkistyisi äitiyteen. Tämä mahdollistaisi sen, että pikkutyttö voisi kuvata itseään syntymässä olevana naisena.¹⁵⁴

Kolbowskiin mukaan tämä kolmannen kehon käsite siten mahdollistaa jyrkän hierarkian kumoamiseen samanlaisuuden ja erilaisuuden väliltä. Käsite kumoaa myös käsityksen yksisuuntaisesta samaistumiskokemuksesta. Siten sen voi Kolbowskiin mukaan ajatella antavan naiskatseelle mahdollisuuden luoda etäisyyttä representaatioon.¹⁵⁵ Kolbowskiin mukaan muotikuvissa ”kolmannesta naisesta” on luotu idealisoitu ihannekuva. Se voi yhtäläillä rohkaista ”ylisamaistumiseen”, doanelaisessa merkityksessä liioittelevaan samaistumiseen tai irigaraylaisittain ’toistamisen ja esittämisen’ prosessiin, jossa syntymä ja ero äidin ruumiista on sosiaalisesti koodattu sekä vahvistettu biologisesti tai päinvastoin samuuteen. Päämääränä voi Kolbowskiin mukaan pitää sitä, että naiset saadaan omaksumaan ja ostamaan naiseuden koodi. Olennaista kuitenkin on, ettei samaistumisprosessia voi pelkistää yhdensuuntaisuuteen ja samanaikaisesti on käynnissä eräänlainen ”toiston ekonomia”, joka Kolbowskiin mukaan ’koettelee’ juuri näitä samoja päämääriä.¹⁵⁶ Kolbowskiin mukaan on aktiivisesti etsittävä murtumia ja poikkeamia jo olemassa

¹⁵³ Kolbowski 1995, 140.

¹⁵⁴ Kolbowski 1995, 140.

¹⁵⁵ Kolbowski 1995, 141.

¹⁵⁶ Kolbowski 1995, 141.



olevasta muoto-opista, jotta vastarinta olisi todellista, eikä ainoastaan hallitsevaa rakennetta vahvistava harha. Tällä Kolbowski tarkoittaa sitä, että jos yliarvoimme kulttuuristen tai taloudellisten seikkojen määräävyyttä, se voi johtaa ylisamaistumiseen järjestelmän kanssa.¹⁵⁷

Kolbowskiin mukaan katse muotoutuu siis psyykkisen ja sosiaalisen päällekkäisyydestä. Valokuvan kohdalla Kolbowski toteaa, että valokuvauksen realistinen diskurssi sallii tai mahdollistaa eräänlaisen tiedostamattomuuden siitä, että kuva ei ole heijastusta todellisuudesta ja että se on välineen kautta rakennettu. Siten huomiotta jäävät helposti kysymykset valokuvan illusionismista – siitä, millaisia arvoja kuvan keinoin luonnollistetaan. Kolbowskiin sanoin:

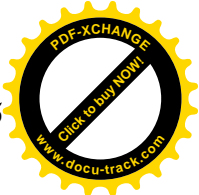
*”Se on irronnut puhunnasta, joka voisi kyseenalaistaa sen tavan, jolla valokuvalliset koodit tuottavat katseita – samoin kuin tavan, jolla sosiaalisesti, fyysisesti ja historiallisesti sijoittuneet katseet tuottavat merkityksiä”.*¹⁵⁸

Vaikka Kolbowski puhuukin muotivalokuvasta, on hänen ajatuksensa mielestäni mielenkiintoisesti rinnastettavissa myös *Propped*-teokseen. Taiteilija on maalauksessa itsestään selvästi aina välittäjä, joka tietoisesti muokkaa kuvaa. Silloinkin, kun kyse on realistisesta maalaustavasta. Siten *Propped*-teoksen kohdalla ei voi puhua siitä, millaista todellisuuskuvaa siinä luonnollistetaan vaan se on eräänlainen nurinkurinen peilikuva aikansa muotikuvaston kauneusihanteista, maalaustaiteen traditioista sekä katseasetelman sukupuolittuneisuudesta.

Alastongenre on käsitykseni mukaan samassa mielessä sukupuolen teknologia kuin De Lauretiksen mukaan ”*elokuvallinen koneisto*”. Feministisesti suuntautunut taide ei ole sukupuolen diskurssin tai teknologian ulkopuolella sen enempää kuin patriarkaaliseksi miellettykään tapa kuvata alastonta kehoa taiteessa. *Propped* teoksessa jää epäselväksi, kuka itse asiassa on tirkistelevän katseen kohde: Kuvan figuuri vai katsoja, peili vai peilikuva - kenties molemmat. Subjektin ja objektin

¹⁵⁷ Kolbowski 1995, 143.

¹⁵⁸ Kolbowski 1995, 142.



asetat ovat jatkuvassa liikkeessä ja osin toisistaan erottamattomia sekä samanaikaisia.



4. Puhu toisin – katso toisin

4.1. Negatiivinen peili

Alison Rowley käsittelee artikkelissaan Savillen teoksia *Interfacing* (1992), *Branded* (1992) sekä teosta *Plan* (1993). Rowley viittaa vuoden 1994 tammikuun 30. päivän *Independent on Sunday Review*'n artikkeliin, jossa taiteilijaa haastatellaan hänen teoksestaan *Plan*. Saville puhuu työskentelytavoistaan ja siitä, että hän käyttää omaa kehoaan mallina tehdessään kuvia naisista, jotka eivät sovi nykyisiin länsimaisiin kauneusideaaleihin.¹⁵⁹ Savillen teoksessa *Plan* voimakkaan alaperspektiivin ja siitä seuraavien lyhennysten vuoksi teokseen syntyy sommitelma, jossa lähes koko kangas täyttyy figuurin keholla. Kuvakulma muodostuu Rowleyn tulkinnan mukaan siitä, että Saville on asettanut lattialle peilin noin 45 asteen kulmaan. Rowley esittää että, peilin käytön vuoksi teoksessa ei oikeastaan ole ollenkaan paikkaa katsojalle.¹⁶⁰ Sen sijaan Saville säilyttää omaan kehoonsa kohdistuvan katseen itsellään. Siten teos on sidoksissa itsetutkiskeluun ja tarjoaa lähtökohdan ennen kaikkea ruumiillisen ja psyykkisen erityisyyden tarkasteluun.¹⁶¹

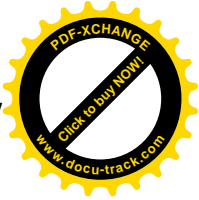
Omassa analyysissäni maalauksesta *Propped* esitän kuitenkin tästä näkökannasta hieman poikkeavan tulkinnan. Esitän, että teoksen voimakas alaperspektiivi sekä oman kehon käyttö eivät suinkaan tee katsojapositiota tyhjäksi. Toki oman kehon käyttö tekee subjekti-objekti – asemien perinteiset määritelmät liukuviksi, mutta samalla olisi mielestäni myös arveluttavaa tulkita teoksia ainoastaan itsetutkiskelun kontekstissa. Kuten Jo Anna Isaak on myös todennut, oman kehon käyttö naisella sidotaan usein suoraviivaisesti joko itsetutkiskeluun tai ideaalien kritiikkiin. Naistaiteilijan keho ei voi samalla tavoin edustaa jotakin universaalia, kuten mieskeho.¹⁶² En toki halua kiistää, ettei ideaalien kritiikki sekä oman kehon käyttö

¹⁵⁹ Rowley 1996, 88.

¹⁶⁰ Rowley 1996, 93.

¹⁶¹ Rowley 1996, 92.

¹⁶² Isaak, 1996, 215.



olisi Savillen teoksessa eittämättä olennaista. On mielestäni kuitenkin muistettava, että taideteos tehdään yleisölle. Sen katseasetelman ei siten koskaan voi ajatella olevan suljettu pelkästään taiteilijan sisäiseen leikkiin katsojana ja katsottuna. Yhtäläillä miestaiteilijan kuin naistaiteilijankin oman kehon käyttöön vaikuttavat myös käytännölliset syyt. Kuten Hannu Rinne siteeraa artikkelissaan Jenny Savillea itseään:

”Käytän itsenäni usein mallina, koska se on luotettavaa, olen aina paikalla. Pidän ajatuksesta käyttää itseäni, koska siten pääsen sisälle työhön. En pidä ajatuksesta, että olen vain joku joka katsoo toista henkilöä. Haluan olla se henkilö.”¹⁶³

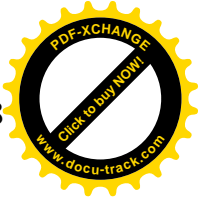
Rowleyn kuitenkin esittää, että teoksen narratiivi on automaattisesti itsetutkiskelu, jota katsojat todistavat. Tämä siksi, että taiteilija käyttää omaa kehoaan mallinaan.¹⁶⁴ Viitaten Griselda Pollockiin Rowley argumentoi, että kyse on maalarin kehon ja feminiinisen objektikehon vuorovaikutussuhteen uudelleen neuvottelusta. Ateljee mielletään symboliseksi tilaksi, jossa perinteisesti syntyy yksisuuntaisen vuorovaikutussuhteen kautta teos. Maalari on kanonisoidusti mies ja kuvattu keho naisen. Tämä yksisuuntainen vuorovaikutussuhde muuttuu Rowleyn mukaan *Plan* teoksessa itsetutkiskeluksi. Siinä taiteilijan ja representaation suhteen voi Rowleyn mukaan tulkita länsimaisen modernistisen maalarin kehon diskurssin uudelleen muotoiluna. Representoitu keho ei enää ole feminiininen objektikeho vaan aktiivinen feminiininen luova taiteilijan keho, joka on tutkimuksen alla.¹⁶⁵

Propped – teoksen kohdalla on mielestäni kuitenkin kyse laajemmasta teoreettisesta kehyksestä kuin vain taiteilijan ja mallin välisen suhteen uudelleen neuvottelusta itsetutkiskelun muodossa. Teos neuvottelee uudelleen myös valtasuhdetta alastoman naiskehon ja katsojuuden välillä. Se hämärtää katseasetelman rakennetta dualistisena subjekti-objekti – asetelmana, joka on selkeän sukupuolittuneesti jakautunut. Korkealta ylhäältä katsojaan kohdistuva figuurin katse pyöräyttää

¹⁶³ Rinne 1994, 18.

¹⁶⁴ Rowley 1996, 92.

¹⁶⁵ Rowley 1996, 94.



liikkeelle leikin, jossa sekä katsotun että katsojan paikat liukuvat ja sekoittuvat. Kyse on siten muustakin kuin vain siitä, että feminiininen taiteilijankeho määrittelee uudenlaista suhdetta omaan feminiiniseen objektikehoonsa.

Rosemary Betterton paikallistaa 1990-luvun feministisessä taiteessa siirtymän pyrkimyksestä kuvata feminiinistä kehoa sisäisesti eheänä kohti yrityksiä esittää kokemuksia feminiinisestä kehosta. Kokemuksia, jotka ovat niin fyysisesti kuin kulttuurisestikin määrittäneitä.¹⁶⁶ Saville kertoo Alison Rowleyn siteeraamassa artikkelissa, ettei hän oikeastaan kuvaa vastenmielisiä isoja naisia. Sen sijaan hän kuvaa naisia, jotka on saatu ajattelemaan itseään sellaisina.¹⁶⁷ Kyse on siis vastenmieliseksi koetun kehon kuvasta, joka on laitettu dominoivaan osaan suhteessa maskuliiniseksi miellettyyn katsojaposition. On kiinnostavaa, että tuo kulttuurisesti luotu vallitsevien normien vääristymä, jonka tulisi olla hävettävä, eräällä tapaa ottaa katseen kautta valta-aseman itselleen.

Savillen teoksia on tässä yhteydessä myös käsitelty kriittisesti. Ne on samaistettu 1970-luvulta lähtien erityisesti performansitaiteen tapaan käsitellä naisenkeho groteskin ja vastenmielisyyden kautta. Tämä yritys luoda kuvasto, joka esittää naista toisin suhteessa ideaaleihin on monien teoreetikkojen mielestä tuomittu epäonnistumaan, koska muokkaamaton naisruumis assosioidaan jo valmiiksi varsin vahvasti vastenmielisyyteen ja luontoon. Olihan taiteessa Kenneth Clarkin tapaisten taidehistorioitsijoiden mukaan vielä 1950-luvun loppupuolella kyse siitä, että taiteilijat muuttivat hallitusti taiteen oppialan kautta maalliset kehot säädyllyiksi ja yleviksi.¹⁶⁸ Tässä yhteydessä luontoon samaistettu raakamateriaalinen keho oli itsestään selvästi feminiininen.

Rowleyn ajatus peilistä *Plan*-teoksen kohdalla on kuitenkin mielenkiintoinen. Luce Irigaray on esittänyt, että naisella ”kauppatavarana” ei ole peiliä, eikä siten myöskään peilikuvaa. Nainen on ainoastaan peilikuva, joka palvelee kuvana miehelle tai kuvana miehestä. Hänellä ei ole omia ominaispiirteitä.¹⁶⁹ Tämä

¹⁶⁶ Betterton 1996, 138.

¹⁶⁷ Rowley 1996, 95.

¹⁶⁸ Nead 1992, 19.

¹⁶⁹ Irigaray 1985, 187.



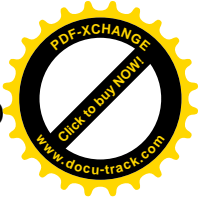
heijastelee varsin vahvasti Kenneth Clarkin näkemyksiä alastomien persoonattomuudesta ja yksilöllisyyden häiritsevyydestä. Rowleyn käsittelemässä teoksessa *Plan* jalkojen juureen asetettu peili, josta (feminiininen) subjekti tarkastelee omaa kehoaan, asettaisi katsojan peilin asemaan. Katsoja heijastaisi valtavaa alastonta naissubjektia. On mahdollista siten ajatella, että katsoja muodostaa naishahmon peilikuvan. Peilikuvan, jota naisella ei voi Irigarayn ajatusmallin mukaisesti voisi edes olla.

Näinkään ajateltuna ei voi mielestäni kuitenkaan sanoa, että katsoja-asema olisi tyhjä, suljettu tai että sitä ei olisi olemassa. *Propped* teoksen kohdalla tähän ”peiliin” on kirjoitettu Irigarayn sitaatti. Isabelle Wallacen kuvailemassa installoinnissa Saville on asettanut maalausta vastapäätä suunnilleen sen kokoa vastaavan konkreettisen peilin. Siten peili ei ole enää kuvitteellinen metafora vaan fyysinen osa teosta. Jos katsoja-asema määritellään ”male gaze” – käsitteen mukaisesti maskuliiniseksi muodostuu katseasetelma, jossa naisfiguuri tuijottaa peilikuvaa sitaatin läpi kohti maskuliinista katsojaa. Tai vastavuoroisesti peiliä katsoessaan katsoja katsoo sitaatin läpi maalauksen figuuria.

“We live beyond all mirages, images, and mirrors. Between us, one is not the “real” and the other her imitation; one is not the original and other her copy. Although we can dissimulate perfectly within their economy, we relate to one another without simulacrum. Our resemblance does without semblances: for in our bodies, we are already the same. Touch yourself, touch me, you’ll ‘see’. ... Prior to any representation, we are two.”¹⁷⁰

Jos peiliajatusta hyödyntää *Propped*-teoksen kohdalla siten, että olettaa ”male gaze” – käsitteen mukaisesti katsojan katseen maskuliiniseksi, muotoutuu asetelma, jossa sitaatin kautta voisi olla kyse siitä, ettei valtasuhteen kääntäminen - maskuliinisen käsittäminen negatiivisena peilikuvana feminiinisyydelle - mahdollista irtautumista sukupuolidikotomiasta. Se ei tee tilaa feminiinisyydelle, joka ei määrittäisi suhteessa maskuliiniseen. Figuurin katse yläilmoista sitaatin läpi kohti alhaalla

¹⁷⁰ Irigaray 1985, 216.



häämöttävää maskuliinista peilikuvaa ikään kuin muistuttaa siitä, että valtasuhteen toisintaminen käännettynä, ei muuta katseasetelman dualistista sukupuolihierarkiaa. Valtasuhteen yksinkertainen kääntäminen vaihtamalla katsotun ja katsojan paikkoja pitää yhä kiinni sukupuolidikotomiasta, jossa sukupuolet määrittyvät vain suhteessa toisiinsa. Ajatus, jota vastaan Irigaray teksteissään kampanjoi.

Mielenkiintoiseksi sitaatin tekee tässä yhteydessä myös se, miten Irigaray puhuu käsityksestään siitä, miten nainen kokee mielihyvää enemmän kosketuksen kuin katseen kautta. Naisen siirtyminen dominoivan ekonomian alueelle, eli käsitykseni mukaan patriarkaalisen ideologian piiriin, merkitsee hänen mukaansa naisen sitomista passiivisuuteen. Samalla nainen on kuitenkin eräänlaisessa kaksoisliikkeessä kehonsa esittelyn ja toisaalta siveellisen vetäytymisen vaateen kanssa. Tämä kaksoisliike on Irigarayn mukaan välttämätön, jotta nainen stimuloisi maskuliinisen subjektin viettejä.¹⁷¹

Maalausprosessissa kuva muotoutuu kankaalle erilaisten kosketusten sarjojen kautta. Alison Rowley esittääkin, että Irigarayn teoretisointi tarjoaa erityisen houkuttelevan pohjan naismaalareille, koska maalaus on eräänlaista koskemista. Rowley kuitenkin tähdentää, että erityisesti ei-figuratiivinen maalaus lähentelisi paremmin Irigarayn käsitystä siitä, että feminiinisyys itsessään vastustaa ja pakenee representoiduksi tuloa.¹⁷² Vastineessa Hilary Robinsonin artikkeliin ”*Approaching Painting through Feminine Morphology*” (2002) Irigaray kuitenkin tähdentää itse, ettei hän ole koskaan halunnut luoda yhtä ainoaa kulttuurista subjektia vaan kaksi. Näiden kahden olemassaolo vaatii kaksinkertaisen tai jopa kolminkertaisen dialektiikan. Hänen tarkoituksenaan ei koskaan ole ollut korvata uniikin maskuliinisen subjektin kulttuuria uniikin feminiinisen subjektin kulttuurilla – toista imperialismia toisella.¹⁷³ Siten on myös tässä valossa erikoista vaatia naistaiteilijoita pitäytymään vain niin sanotusti feminiinisyydelle ”sopivassa” muotokielessä.

¹⁷¹ Irigaray 1985, 26.

¹⁷² Irigaray 1985, 26.

¹⁷³ Irigaray 2002, 101.

4.2 Hyperbolinen häirikkö?

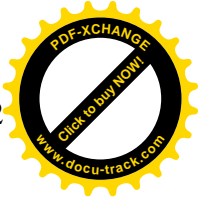
Judith Butler selittää häiriköinnin (*trouble*) käsitettään esipuheessaan teokseensa *Hankala sukupuoli* (*Gender Trouble*) siten, että lukiessaan Simone de Beauvoiria ja Jean-Paul Sartrea hän törmäsi ajatukseen, että häiriköinti liitettiin asioihin, jotka liittyivät heteroseksuaaliseen ja maskuliiniseen haluun. Ongelmia syntyi, kun maskuliininen halun subjekti joutui kohtaamaan aktiivisen feminiinisen objektin tai tuli sen häiritsemäksi. Objekti saattoi yllättäen katsoa takaisin, kääntää katseen ja kyseenalaistaa maskuliinisuuden aseman ja auktoriteetin.¹⁷⁴ Tätä Savillen maalauksen naisfiguuri tekee varsin konkreettisesti ja suorasukaisesti. Lihaksikkuus ja massa, sekä yläilmoista alas katsojaan suuntautunut katse muodostavat vaikutelman, jossa alastomalle naisfiguurille muodostuu teoksessa vahva aktiivinen subjektiviteetti. Sen ylimielistä katsetta ei voi paeta. Alison Rowley siteeraa artikkelissaan William Packnerin osuvaa kuvausta Savillen teoksista *The Financial Times* -lehdessä vuonna 1994:

*"Her canvases are very large, conventionally so, but that she should then impose upon them out-size images of the figure that are often too big for them, is rather less expected. That these images should then be positively outrageous – fat, bloated, distorted female nudes, scratched and scrawled with slogans and graffiti, gleefully flouting all canons of taste and decency – only compounds the visual shock."*¹⁷⁵

Näen *Propped* teoksen kulttuurituotteena, joka on luettavissa eräänlaisena neuvotteluna sukupuolen esittämisen ehdoista. Keskusteluna, jota käydään muun muassa filosofian, teorian ja taidehistorian tekstuaalisten diskurssien kanssa. Se tekee näkyviksi tavat käsittää katsoisuus ja katseen subjekti maskuliiniseksi - tai ainakin hyvin selkeästi sukupuolittuneesti jakautuneeksi - sekä tavan liittää alastoman naiskehon kuvaukset patriarkaaliseen alistussuhdemalliin. Käsitys

¹⁷⁴ Butler 2006, xxx.

¹⁷⁵ Rowley 1996, 93.



maskuliinisesta katsojasubjektista elää myös useissa representaatioissa ja teorioissa, jotka pyrkivät dekonstruoimaan ja kyseenalaistamaan sen aseman.

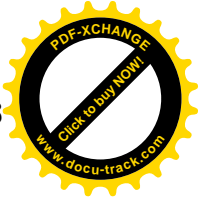
Savillen maalaus tekee ilmeiseksi oman roolinsa katsoja-aseman tuotannossa. Feministisenä teoksena se ei kuitenkaan kykene pakenemaan katsoja-subjektia ja sukupuolen representaatiota tuottavaa rakennettaan sen enempää kuin ”ei-feministinenkään” teos kykenisi siihen. Toisin sanoen siitäkin huolimatta, että se tekee näkyväksi maalaustaiteen alastongenren usein patriarkaaliseksi mielletyn rakenteen, sen on kuitenkin mahdoton irtautua ideologiasta - omasta asemastaan osana subjekti- ja sukupuolikäsitystä rakentavaa representaatiojärjestelmää. Helen McDonald onkin todennut, että myös feministinen taide, joka pyrkii dekonstruoimaan maalausta, representaatioita tai patriarkaalisia ideaaleja on myös usein kääntynyt käsitteellisen ideaalin puoleen. Tämä ideaali etsii mahdollisuuksia sellaisen eroottisesti viehättävän naisvartalon esittämiselle, joka pitää sisällään naisten väliset erot.¹⁷⁶

Teresa de Lauretis viittaa Louis Althusserin *interpellaatio*-käsitteeseen. Interpellaatioprosessissa yksilö hyväksyy yhteiskunnallisen representaation omaksi representaatiokseen. Tätä kautta representaatio tulee kyseiselle yksilölle todelliseksi, vaikka se itse asiassa on kuvitteellinen.¹⁷⁷ Tämä käsitys lähenee Hilary Robinsonin ajatusta Irigarayn morfologiasta sekä Savillen omaa pyrkimystä luoda kuvia koetusta kehosta. Kehosta, joka ei sovi vallitsevien kauneusihanteiden mittoihin ja sen vuoksi opitaan näkemään vastenmielisenä. Robinson kirjoittaa artikkelissaan “*Approaching Painting through Feminine Morphology*” (2002) Savillen teoksista juuri Irigarayn morfologian käsitteen kautta. Hän esittää, että morfologian kohdalla on kyse eletyn kehon ja symbolisella tasolla eletyn kehon vuorovaikutteisesta suhteesta. Kyse on hänen mukaansa siitä kuinka kehoa luetaan symbolisen kautta suhteessa elettyyn kehoon. Niiden keskinäinen leikki tuottaa identiteetin.¹⁷⁸ Subjektilla on tässä ajattelumallissa kuitenkin aktiivisempi rooli merkitysten tuottajana kuin Althusserin mallissa.

¹⁷⁶ McDonald 2001, 13.

¹⁷⁷ de Lauretis 2004, 51.

¹⁷⁸ Robinson 2002, 94.



Sekä de Lauretiksen ajatukset interpellaatiosta että Robinsonin tulkinnan mukainen morfologian käsite eivät ole kaukana Judith Butlerin käsityksestä sukupuolen kulttuurisesta rakentumisesta. Butler lähtee liikkeelle foucaultlaisesta mallista, jossa vallan järjestelmät sekä rakenteet tuottavat niitä subjekteja, joita ne representoivat. Siten se kielen ja politiikan rakenne, joka representoi naista subjektina on myös diskursiivinen muodostelma ja tietynlaisen representaatiopolitiikan tuotetta. Siten feministinen subjekti onkin diskursiivisesti määritelty sen samaisen poliittisen järjestelmän taholta, jonka pitäisi mahdollistaa subjektin vapautuminen tai itsenäistyminen.¹⁷⁹

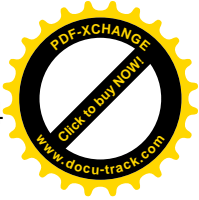
Teresa de Lauretis poikkeaa kuitenkin Butlerin ajattelutavasta siinä, että hän käsittää sukupuolen kieltämisen tai käsittämisen pelkkänä diskursiivisena muodostelmana olevan ideologian sisään jäämistä. Ideologian, joka de Lauretiksen mukaan palvelee ”suoraan ja kiistatta” mieheksi sukupuolitettua subjektia. Hän toteaa: ”[k]un sukupuoli kielletään, kielletään samalla ensinnäkin ne sukupuolen yhteiskunnalliset suhteet, jotka rakentavat ja hyväksyvät naisten seksuaalisen sortamisen.” Subjektin käsite ei siis ole täysin rakennettu vaan subjekti on myös rakentava.¹⁸⁰

Teresa de Lauretis uskoo, että on mahdollista rakentaa näkökulma ”toisaalta”. Toisaalla ei kuitenkaan ole diskurssin tai ideologian ulkopuolella vaan se on kätkeytynyt marginaaleihin, koska sitä ei osata vielä tunnistaa nimenomaisesti representaationa. Se ei siten ole mikään mystinen tai kaukainen menneisyys sen enempää kuin utopistinen tulevaisuuden historiakaan, vaan ”se on toinen ulottuvuus diskurssissa, joka on läsnä tässä ja nyt”. Tässä toiseuden pisteessä on määriteltävissä sellaiset subjektin ja sukupuolen rakentamisen ehdot, joilla on vaikutusta. Nämä toisenlaiset ehdot ovat myös näkyvissä ja

”[...] määriteltävissä niissä naisten ja feministien kulttuurituotteissa, jotka kirjoittavat esiin ideologian sisään ja ideologiasta uloskulkevan liikkeen, tuon

¹⁷⁹ Butler 2006, 2-3.

¹⁸⁰ de Lauretis 2004, 55.



edestakaisen sukupuoli(ero)rajien – ja rajoitusten – ylittämisen liikkeen.”¹⁸¹

De Lauretis tarkoittaa siis

*”[...] liikettä representaation/representaatiossa, diskurssin/diskurssissa ja sukupuolijärjestelmän/järjestelmässä representoituvasta tilasta tilaan, jota ei ole representoitu niissä mutta josta ne (näkymättömästi) vihjaavat”.*¹⁸²

Nämä kaksi lajityyppiä eivät ole toistensa vastakohtia. Ne eivät ole edes merkitysketjussa peräkkäin. Ne ovat olemassa samanaikaisesti ja keskenään ristiriitaisesti. Niiden välinen liike ei siten ole dialektiikan, integraation, yhdistelyn tai edes *différencen* liikettä. Pikemminkin kyse on moninaisuuden, ristiriitaisuuksien ja erirakenteisuuden välisistä jännitteistä.¹⁸³ *Proppedin* voi eräällä tapaa nähdä tekevän de lauretismaisesti näkyväksi liikkeen patriarkaaliseksi mielletyn kielen ja feministisen kirjoituksen, kuvan ja peilikuvan, subjektin ja objektin sekä rakennetun ja rakentavan välillä.

Michelle Meagher viittaa artikkelissaan *”Jenny Saville and a Feminist Aesthetics of Digust”* (2003) Savillen haastatteluun, jossa taiteilija toteaa:

*” I don’t make paintings for people to say we should look at big bodies again and say they are beautiful. I think that it’s more that they are difficult. Why do we find bodies like this difficult to look at?”*¹⁸⁴

Meagher analysoi Savillen teoksia eräänlaisen vastenmielisyyden estetiikan kautta, jossa ongelmaksi muotoutuu itsensä vastenmieliseksi kokemisen problematiikka.¹⁸⁵

Meagher käsittelee erityisesti naiskatsojan kehollisia reaktioita vastenmielisyyteen. Hän esittää muun muassa Mary Douglasiin tukeutuen, että vastenmielisyyden

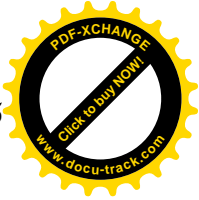
¹⁸¹ de Lauretis 2004, 70.

¹⁸² de Lauretis 2004, 71.

¹⁸³ de Lauretis 2004, 72.

¹⁸⁴ Meagher 2003, 24.

¹⁸⁵ Meagher 2003, 24.



kokeminen on sekä kulttuurisesti että fyysisesti rakentunut. Inhon tunne paljastaa tavat joilla sosiaaliset ja kulttuuriset paradigmat koetaan henkilön tasolla. Tästä hän pitää Savillen teoksia oivallisina esimerkkeinä.¹⁸⁶

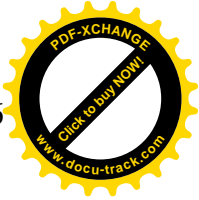
Meagher sivuaa myös figuurienkatsetta. Hän toteaa, että Savillen maalaukset palauttavat katsojan katseen. Siten katsoja ei ainoastaan jää kiinni katsomisesta vaan myös inhon tunteesta.¹⁸⁷ Savillen teos haastaa kohtaamaan ne vaikeudet, jotka muotoutuvat katseasetelman sukupuolittuneisuuden ”vääristymisestä” sekä eletyn kehon suhteesta idealisoituun symboliseen kehon kuvaan. Niin sanotusti abjektisen hahmon katseen valta-aseman kohtaamisen ongelmaan. Katseasetelma on ambivalentti. Puhuminen toisin kehosta johtaisi ehkä Althusseria mukailleen uudenlaiseen kokemukseen kehosta. Kyse ei siten ole tietynlaisen kehon kuvan promotoimisesta vaan, kuten Saville on itse, vastenmieliseksi koetun tai mielletyn kehon kohtaamisen ja katsomisen ongelmasta. Siten teosta *Propped* ei mielestäni voi pelkistää länsimaisten kauneusideaalien kritiikiksi tai itsetutkiskeluksi, eikä sen katseasetelman rakennetta ainoastaan taiteilija – malli –diskurssin uudelleen neuvotteluksi.

Suoraan katsojaan kohdistunut ylimielinen katse on olennainen merkki siitä, että kehoa ei ole muutettu passiiviseksi tutkiskelun kohteeksi. Helen McDonald on eritellyt Nicolas Petit’n kuvaa *Portrait of a 'jeune femme de la tribu des Gam-Mer-Ray-Gal de Nouvelle Galles du Sud'* (1800-1804), jossa käännetty katse yhdessä frontaalien poseerausasennon sekä yhdessä ihon merkkien, kuten arpien kuvaamisen, kanssa muodostavat katsoja-aseman autoritaarisena etnografina, joka kutsutaan tutkimaan kuvaa vieraasta naisvartalosta. Naisen subjektiviteetti ei ole kiinnostuksen kohteena.¹⁸⁸ Savillen teoksessa katsojaa ei kutsuta tutkimaan etnografisesti läskin kuvauksen tekstuuria tai ylevästi pohdiskelemaan kehon kauneutta. Se ei myöskään viettele katsojaansa ainakaan perinteisessä mielessä. Sen sijaan katsoja saa niskaansa figuurin häiritsevän katseen.

¹⁸⁶ Meagher 2003, 33.

¹⁸⁷ Meagher 2003, 38.

¹⁸⁸ McDonald 2001, 56-57.



4.3 Parodia kumouksellisena välineenä

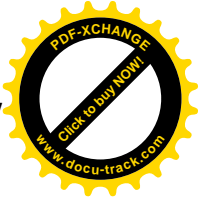
Olen läpi tutkielmani puhunut *Proppedin* parodiasta. Sen nurinkurisesta suhteesta alastonkuvausten perinteisiin sekä sukupuolittuneita subjekti-objekti –asemia tuottaviin katsefilosofioihin. Samalla olen pyrkinyt osoittamaan, että de Lauretista mukailien Savillen teosta voi tarkastella representaationa sukupuolijärjestelmän suhteista alastoman kehon esittämisen kontekstissa. Kyse on siten *Propped*-teoksen kohdalla sukupuolen diskurssin kautta muovautuneiden yhteiskunnallisten suhteiden näkyväksi tekemisestä. Näin ajateltuna yhteiskunnalliset suhteet eivät kuitenkaan koskaan ole staattisia ja täysin vakaita vaan alati liikkeessä olevia.¹⁸⁹ Samoin on mahdotonta olla täysin diskurssin ulkopuolella. Niin sanotun kumouksellisuuden täytyy siis aina muotoutua vallitsevan ideologian tai diskurssin sisältä käsin. *Propped* ei sinällään esitä uutta ja valmista kumouksellista tapaa määrittellä kysymys katseen subjektista, mutta se tekee häiritsevällä tavalla ilmeiseksi katseasetelman sukupuolittuneen retoriikan. Samalla se tekee näkyväksi myös sen, että feminismiin subjekti, kuten subjektin käsite yleensäkin, on teoreettinen rakennelma. Eli subjekti on aina yhtä aikaa sekä ideologian sisä- että ulkopuolella.¹⁹⁰

Olen pyrkinyt osoittamaan, että juuri teoksen parodinen katseasetelma tekee näkyväksi katsoja-objekti -suhteen sukupuolittuneen ja dualistisen rakenteen. *Propped*-teoksen parodia kohdistuu jopa huvittavan itsestään selvällä tavalla maalaustaiteen klassiseen tapaan kuvata alastonta naista ja katsetta sekä länsimaisiin populaarikuvaston kauneusihanteisiin. Muun muassa groteski kehon kuvaus asettaa sen kiinteästi tähän yhteyteen. Jo Ann Isaak esittää kirjassaan *Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*, että ylimääräinen massa, läski tai liha koetaan naisissa aina uhkaavana.¹⁹¹ Saville on tehnyt tästä liiallisesta massasta mahtipontisen suurta ja ylitsevuotavaa. Samalla

¹⁸⁹ de Lauretis 2004, 48.

¹⁹⁰ de Lauretis 2004, 48.

¹⁹¹ Isaak 1996, 219.



Propped kuitenkin parodioi myös sellaisen käsityksen katseasetelmasta, joka perustuu dualistiseen jakoon maskuliinisen katsojan ja feminiinisen objektin välillä.

Kuten olen aiemmin todennut, maalaus tekniikkana oli leimautunut erityisesti feministisen teorian piirissä 1980-luvulla patriarkaaliseksi tekniikaksi tai kieleksi. Chadwick on todennut, että lukuisat taiteilijat, niin miehet kuin naisetkin, pyrkivät 1970- ja 1980-lukujen aikana rikkomaan kieltä sen patriarkaalisessa muodossa. He halusivat paljastaa kuvien kulttuurisen merkityksellistymisen ja siten neuvotella uudelleen naisten asemaa toisina suhteessa patriarkaaliseen kulttuuriin.¹⁹² Erityisesti esittävä maalaustaide koettiin kuitenkin ongelmalliseksi ja alastoman naiskehon esittämisestä tuli lähes täysin kiellettyä, tai ainakin hyvin arveluttavaa. Savillen alastomat naishahmot voi helposti nähdä tämän ”patriarkaalisen” kielen ja tekniikan haltuunottona sekä naiskehon ironisena takaisinvaltaamisena. Isaak toteaa viitaten Roland Barthesiin, että naisnykytaiteilijat tutkivat todellisuutta, joka on jo valmiiksi kirjoitettu heille. Huumori kuitenkin mahdollistaa Isaakin mukaan representaatioiden rajojen kyseenalaistamisen.¹⁹³ Hän viittaakin Lisa Tickneriin, joka esseessään Nancy Sperosta esittää, että 1960-luvulta lähtien naisasialiikkeen peruslähtökohtana on ollut luoda edes jonkinlainen kehon kuva. Erityisesti ranskalaisten feministien mielenkiinnon kohteena on ollut feminiinisen kirjoituksen tai kielen löytäminen.¹⁹⁴ Tällä feminiinisellä kielellä, jota Irigaraykin etsii, on yleensä tarkoitettu patriarkaalisesta kielestä eriytynyttä ääntä.

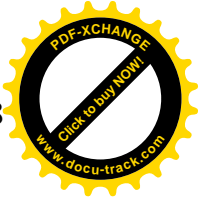
Proppedissa yhdistyvät feministin haltuun ottama kieli ja naistaiteilijan haastama alastoman naiskehon esittämisen perinne. Samalla teoksessa hämärtyvät objektin ja subjektin väliset rajaviivat. Katsoja on yhtä aikaa tirkistelevän katseen haltija sekä sen kohde. Valtava länsimaisia kauneusihanteita toisin toistava naishahmo ottaa tietoisien aseman katsottuna objektina, mutta myös katsojana. Gérard Genette onkin määritellyt parodian eräänlaisena ”vastaan laulamisena”, jossa äänensävy voi olla väärä tai melodia muutettu.¹⁹⁵ Simon Denetith pitää parodiaa myös kanta-aottavuuden välineenä. Se voi kohdistua johonkin yksittäiseen aiempaan

¹⁹² Chadwick 1991, 356.

¹⁹³ Isaak 1996, 15.

¹⁹⁴ McDonald 2001, 21-22.

¹⁹⁵ Genette 1982, 17.



tekstiin tai johonkin yleisempään diskurssiin.¹⁹⁶ Helen McDonald taas erittelee Freudin määritelmää parodiasta siten, että parodia ja irvokkuus alentavat jonkin ylevöitetyn. Ylevöitetyn yhtenäisyyden illuusio tuhoutuu, kun se korvataan jollakin alempiarvoisena pidetyllä.¹⁹⁷ Myös Isaak viittaa Freudiin, joka vuoden 1927 esseessään käsitteli huumorin kapinallista luonnetta. Huumori merkitsee eräänlaista egon voittoa sekä mielihyvän löytämistä sellaisissa olosuhteissa, jotka eivät tosiasiaassa antaisi siihen juurikaan edellytyksiä.¹⁹⁸

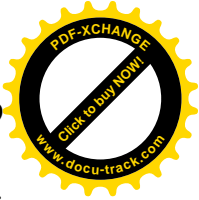
Saville on suorasukaisesti korvannut idealisoidun naiskehon usein halveksittuun – lihavaan - kehon kuvaan. Idealisoitu, seksualisoitu ja erilaisen koodein palvottu sekä ”ylevöitetty” alaston naiskeho esitetään jonakin täysin vastakohtaisena vallitseville kauneusihanteille. Figuuri on rakennettu ideaalien negatiiviseksi peilikuvaksi, mutta tämä peilikuvamaisuus ei suinkaan muuta hahmoa maskuliiniseksi miellettyillä määreillä koodatuksi. Itse asiassa se määrittyy edelleen feminiiniseksi miellettyjen piirteiden kautta. Sitä leimaa edelleen groteski, ”luonnollinen” lihan muodottomuus ennen kulttuurin kautta tapahtuvaa muokkausta. Eräällä tapaa normien vastainen keho määrittyy yhä normatiivisesti – vallitsevaa ideologiaa ylläpitävästi.

Huumori Savillen teoksessa kumpuaakin eräänlaisesta alastoman naiskehon ja katseen esittämisen mahdottomuudesta. Koko feminiinisen kehon kuva ideaalisena tai ideaalien vastaisena, sekä koettuna ja nähtynä paljastuu kulttuuriseksi paradoksiksi. Tiukkahenkisimpien feministien linjauksen mukainen kieltäytyminen naiskehon esittämisestä sulkee naiset yhä edelleen ulkopuolelle naiskehon representaatioiden tuotannosta. Toisaalta alastoman kehon esittäminen voidaan mieltää osallistumiseksi patriarkaaliseksi mielletyn ideologian tapaan objektivoida naisvartaloa. Jos toisaalta kehon esittäminen hyväksytään sen esittäminen kauniina, idealisoituna tai muutoin ihanteellisena, voi se myös olla osallistumista patriarkaaliseen ideologiaan. Mutta edes kehon kuvaaminen abjektisena tai groteskina ei pelasta feminiinisen kehon kuvaa ideologian kahleista vaan silloin se

¹⁹⁶ Denetith 2000, 6-7.

¹⁹⁷ McDonald 2001, 114

¹⁹⁸ Isaak 1996, 14.



rinnastuu luontoon tai materiaan. Se ei enää olekaan sivistynyt kulttuurisesti tuotettu keho vaan todiste feminiinisuuden luonnollisuudesta.

McDonaldin mukaan butlerilainen poststrukturalistinen käsitys parodiasta lähestyy lacanilaista psykoanalyttista teoriaa, koska se pyrkii dekonstruoimaan nimenomaan ”identiteetin” kategoriana ja ideaalina. McDonald siteeraa Butleria:

“The loss of the sense of ‘the normal’ ... can be its own occasion for laughter, especially when ‘the normal’, ‘the original’ is revealed to be a copy, and an inevitably failed one, an ideal that no one can embody. In this sense, laughter emerges in the realization that all along that the original was derived.”¹⁹⁹

Butlerin mukaan parodia on eräällä tavalla imitoiva prosessi, joka pilkkaa käsitystä siitä, että olisi olemassa jonkinlainen originaali.²⁰⁰ Tämä tarkoittaa sitä, että sukupuolen muunnelmien mahdollisuudet eivät varsinaisesti piilekään tahallisessa tai tietoisessa suuntautumisessa normatiiviseen ideaaliin vaan näiden ideaalien parodisessa paljastumisessa poliittisesti hatariksi rakennelmiksi.²⁰¹

Proppedin naishahmo imitoi omalla tavallaan katsovan maskuliiniseksi käsitteellistetyn subjektin valta-asemaa. Eräällä tapaa alastomaksi objektiksi on lätkäisty maskuliinisen tirkistelevän ja ylimielisen katseen omaava naishahmo. Irigarayn sitaatin kautta *Propped* parodioi oman katseasetelmansa. Samalla se kiinnittää huomion myös feministisen diskurssin tuottamaan maskuliinisen katsojan käsitteeseen. Maalauksen parodinen suhde katse-asetelmaan muotoutuu, kun perinteisesti voimattomaksi ja vain katsottavaksi objektiksi määritelty alaston keho ottaa teoksessa näin räikeän alleviivatusti subjektin aseman. Tai oikeammin vastenmieliseksi vallitsevien ihanteiden mukaan koodatun kehon katse ottaa valta-aseman.

¹⁹⁹ McDonald 2001, 114.

²⁰⁰ McDonald 2001, 114.

²⁰¹ McDonald 2001, 112.



Savillen luoma hahmo tihkuu yli rajojen, katselee ylimielisesti korkealta alas katsojaan. Figuuri vieläpä asettuu hieman kuin malli näytteille katsojan eteen. Se tuijottaa läpi sitaatin, joka kehottaa teoksen alastonta subjektikehoa pohtimaan omaa suhdettaan valtarakenteiden toistamiseen. Puhumaan toisin. Se haastaa käsityksen naiskehosta objektina, jolla ei ole omaa katsetta – valtaa tai halua katsoa ja objektivoida. Panoptikonin kaltaisesti figuuri tuijottaa ylhäältä kohti katsojaa, joka ei kykene pakenemaan katsotuksi tuloa. Teoksen katseasetelman rakenne pyöräyttää käyntiin subjektin ja objektin välisen liikkeen. Joko – tai – saa muodon sekä – että. Katsojasta on tehty sekä objekti, jota katsotaan lasin ja sanojen läpi, että katsova subjekti.

Katsojan ja katsotun tilat on erotettu tekstillä. Sanat pitävät kiinni katsojan ja katsotun välisestä rajasta juuri suhteessa ympäröivään tilaan. Katsojan ja katsotun välinen rajaviiva on määritelty tekstitason muodostaman tilallisen perspektiivi-illusion avulla. Kielen turvin suojaudutaan hyllyvältä massalta, joka muutoin tulisi hyvin lähelle. Kielen, jonka Irigaray käsittää patriarkaalisesti rakentuneeksi, mutta joka tässä tapauksessa on samaisen feministisen naisfilosofin sanoja. Sanoja, jotka pyrkivät kyseenalaistamaan patriarkaalisenä pidetyn kielen rakenteen.

Irigarayn ajattelua on usein tulkittu siten, että hän olettaa, että on olemassa jonkinlainen yhtenäinen naisidentiteetti. Tämä oletus liittyy usein myös käsitykseen siitä, että naisten sorrolla on jokin erityinen ja universaali muoto, joka näkyy hegemonisena patriarkaalisena rakenteena.²⁰² Muun muassa Judith Butler on kritisoinut tätä käsitystä esittämällä, että vallan mekanismit eivät ole ominaisia ainoastaan patriarkaalisille alistussuhteille, vaan ne saattavat toimia samalla tavoin myös feminismien sisällä silloin, kun yritetään luoda universaalia alistussuhdemallia ja tunnistaa vihollinen yksikkömuotoisena.²⁰³

Savillen teoksessa tulee kuitenkin väistämättä eteen ajatus siitä, että Irigarayn kehottaminen puhumaan toisin on nimenomaisesti kehoitus pyrkiä luopumaan yhdestä universaalista muodosta puhua ja käsitteellistää sukupuolia ja katsetta.

²⁰² ks. esim. Butler 2006, 19.

²⁰³ Butler 2006, 18-19.



Suoraviivaisella katseasemien vaihtamisella ei kyetä irtaantumaan sukupuolien välisestä vastakkainasettelusta tai alistavasta valtasuhteesta. Objektifioidun kehon muuntaminen maskuliiniseksi tai katseen metaforisen alistusvallan antaminen alastomalle naiskehille ei muuta binaarista sukupuolihierarkiaa. Se ei muuta Irigarayn patriarkaaliseksi mieltämiä ajattelumalleja tai ideologiaa. Kuten olen pyrkinyt osoittamaan tämä ajatus muuttaa teoksen katseasetelman dekonstruktiiviseksi ironiaksi, joka puhuttelee erityisesti niitä katseen teorian ja taidehistorian tekstejä, jotka tuottavat käsitystä sukupuolittuneesti jakautuneesta katsojasta ja objektista.

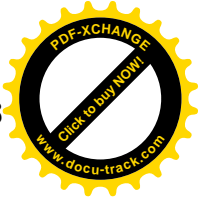


5. Lopuksi

Tutkielmani lähti alun alkaen liikkeelle hyvin yksinkertaisesta ajatuksesta. Tunteesta, että *Propped*- teoksen figuurin katseessa oli jotakin poikkeavaa. Se oli tavallaan klassinen alastonaihe, mutta figuurin koko, katse ja kehon kieli tekivät siitä jollakin tapaa jopa hyökkäävän ja katsojaa alistavan. Siitä huolimatta huomasi, että se herätti myös tirsuntaa ja naurua. Se tuntui aluksi jopa räikeän alleviivaavalta ja sisällöltään yksinkertaiselta, mutta kuitenkin jollakin tapaa häiritsevältä. Jäljittäessäni teoksen poikkeavuutta sekä yrittäessäni sanallistaa ja perustella kokemustani harhailin pitkällä taiteen alastonaiheiden historiassa. Etsin niin retorisia kuin kuvallisiakin yhtäläisyyksiä ja eroja. Löysin molempia. Vaeltaessani tutkielmani kuluessa myös yhä pidemmälle katseteorian ja sukupuoli(i)en filosofian lähihistoriaan teos kuitenkin muuttui silmissäni yhä monisäikeisemmäksi ja kerroksellisemmäksi. Aloin nähdä teoksen eräänlaisena kulminaatiopisteenä 1990-luvun taitteen feministisen filosofian ja erityisesti sukupuolien kysymyksiä käsittelevien teorioiden välisestä varsin kiivassävyysestäkin keskustelusta, joka käsitteli representaatioita ja katsetta.

Postmoderni käsitys epäyhtenäisestä ja ristiriitaisesta subjektista koettiin osin jopa uhaksi feminismiin tasa-arvon missiolle vielä 1980-luvulla. Jos ei ollut essentialistista, yleistettävissä olevaa naissubjektia, millainen oli feminismin subjekti ja miten feminismiin poliittisia tavoitteita voitiin ajaa ilman yhtenäistä joukkoa? Ero sosiaalisen ja biologisen sukupuolen välillä kävi kuitenkin joidenkin teoretikkojen mielestä ongelmalliseksi. Sosiaalisen sukupuolen katsottiin olevan kulttuurisesti rakentunut ja biologisen sukupuolen käsitteestä osittain luovuttiin, koska sen essentialistisuuden koettiin tyypistävän eroja sukupuoli(i)en sisällä. Ruumis sukupuolitettiin aina kulttuurin kautta ja siten muun muassa Judith Butlerin mukaan kulttuurisesti muovautumatonta biologisen sukupuolen *käsitettä* ei oikeastaan ollut olemassakaan. Tämä ei kuitenkaan esimerkiksi Teresa de Lauretiksen mukaan tarkoita sitä, että ruumiin olemassaolo tai siitä yksilöille koituvat seuraukset kiellettäisiin, mutta nämä seuraamukset olivat yhteiskunnallisesti ja kulttuurisesti ruumiiseen liitettyjä, koska subjekti rakentuu suhteessa kulttuuriin.²⁰⁴

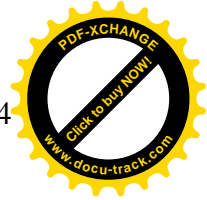
²⁰⁴ de Lauretis 2004, 87.



Tutkielmani kuluessa olen pyrkinyt osoittamaan, miten Savillen teoksessa rakentuvat niin feministisen filosofian ja teorian kuin perinteisenkin taidehistoriallisen diskurssin tuottamat käsitykset sukupuolittuneesti jakautuneesta katsojasta. Nämä sukupuolittavat diskurssit ilmenevät teoksen sisäisenä dialogina oman tekniikkansa ja aiheensa historian kanssa. Tutkielmassani olen puhunut niistä eräänlaisina interteksteinä - viittaussuhteina niin klassisiin alastontutkielmiin, taidehistoriaan kuin käsityksiin maskuliinisesta katsojasta ja passiivisesta feminiinisestä objektikehosta. Olen puhunut suoraviivaisesti tulkitusta identifioitumisprosessista joko tirkistelevään pahankuriseen mieskatsojaan tai vallattomaan naisobjektiin, jonka oletetaan seuraavaan katsojan sukupuolitetusta kehosta. Vaikeudesta irtaantua joko – tai – suhteesta. Nämä diskurssit tai intertekstit ovat vahvasti läsnä Savillen teoksessa eräänlaisena nyrjähtäneenä parodiana. Irigarayn sitaatti on tulkintani mukaan olennaisin merkki, joka rakentaa *Propped*-teoksen nurinkäännetyn katseasetelman ambivalentiksi parodiaksi.

Kuten Rosemary Betteronkin on todennut, katsominen on länsimaisessa representaatiojärjestelmässä asetettu tutkimuksen keskiöön olettaen tiettyä etäisyyttä katsojan ja katsotun välillä.²⁰⁵ Savillen teos tekee tiukan rajauksen ja suuren koon kautta tämän etäisyyden muodostumisen hankalammaksi niin fyysisesti kuin mentaalisesikin. Teos kyseenalaistaa niin naiskehon aseman passiivisena objektina kuin yksinkertaisen feministisen tulkinnan. Irigarayn sitaatin käänteisyys mahdollistaa luennan, jossa sukupuolittunut dualistinen logiikka häiriintyy – joskaan ei purkaudu. Teos kiinnittää sitaatin myötä huomion myös siihen, ettei pelkällä perinteisen katseasetelman suoraviivaisella kääntämisellä sen enempää kuin toisin toistamalla ole mahdollista täysin irtautua sukupuolittuneista katsoja- ja objektikäsityksistä. Mutta toisin toistamalla voi herättää hymyä ja naurua, joka Judith Butleria mukaillen voi ainakin hivenen horjuttaa käsitystä originaalista – tässä tapauksessa teoreettisfilosofisten käsitysten mukaisesta ”luonnollisesta” tai väistämättömästä katseasemien jakautumisesta.

²⁰⁵ Betterton 1996, 7.

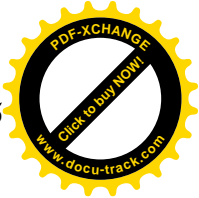


Propped teoksessa tulee siis paradisisesti ilmi se vaikeus, joka on ajatella sukupuolen representaatioita muun kuin kahtiajaon kautta, jossa niin sanotusti feminiiniset ja maskuliiniset piirteet ja katsojat asettuvat toistensa vastakohtiksi. Teoksen parodinen luonnottomuus ja ilmiselvä rakentuneisuus antavat ymmärtää, että molemmat idealisoidut sekä groteskit kehot ja katseen sukupuolitetut subjektit ovat sosiaalisesti rakentuneita käsitteitä. Historiallinen nainen tai historiallinen feminiininen henkilö sekä historiallinen maskuliininen ja feminiininen katsoja ovat jossakin toisaalla. Poissaolevana läsnä. Subjekti on siten eräällä tapaa yhtä aikaa rakentunut ja rakentava. Samalla tavalla, kuin taideteos ei koskaan palaudu yhteen ainoaan tulkintaan, ei representaatioiden myötävaikutuksella rakentunut subjektikaan yksiselitteisesti palaudu representaatioihin.

Olen pyrkinyt osoittamaan, että de Lauretisia seurailleen teos ja sen sukupuolittuneet katseasemat ovat yhtä aikaa ideologian sisä- ja ulkopuolella. Vaikka teos tulkintani mukaan paradisisesti dekonstruoi sukupuolittunutta katseasetelmaa, se ei kuitenkaan kykene irtaantumaan siitä. Sen sijaan sen niin sanottu kumouksellisuus tai feministisyys piilee siinä, että se tekee dualistisesti sukupuolittuneen katseasetelmansa rakenteen ja rakentuneisuuden näkyväksi. Teresa de Lauretis puhuu elokuvan kohdalla tilasta, joka voidaan kuvitella jatkuvan kuvan ulkopuolella, mutta jota ei oikeastaan nähdä.²⁰⁶ Tässä sokeassa pisteessä sijaitsee toiseus. Savillen teoksen osoittelevasti rakentunut katseasetelma esittää siten kysymyksen siitä, mitä muuta on kuvan katseasetelman rakenteen ulkopuolella.

Vaikka alun perin kiinnostuin juuri katseen kuvauksesta, sen irrottaminen itsenäiseksi tarkastelun kohteeksi ei tietenkään ollut täysin mahdollista. Siitä huolimatta Savillen teoksessa juuri katse ja katsomisen kokemukset tuntuvat nousevan keskeisiksi kysymyksiksi. Usein taiteilijan tuotannolle tyypilliset tiukat rajaukset, lähikuvat ja monumentaalinen koko tekevät niiden katsomiskokemuksesta kysymyksiä herättävän. Niiden figuurit ovat usein jo kokonsa vuoksi aivan kasvoissa kiinni, vaikka ne ovatkin toisaalta taideobjekteja, joihin ei yleensä saa edes koskea.

²⁰⁶ de Lauretis 2004, 48.



Katsetta pidetään filosofisena vallan metaforana, viettelyn välineenä, kapinallisuuden mahdollisuutena tai vaikkapa skopofiliana. Analyyseissa eritellään, miten naiskeho seksualisoidaan objektiksi ja katsoja maskuliiniseksi. Filosofian puolella muun muassa Martin Jay on tosin tutkinut ranskalaisen filosofian suhdetta katseeseen. Riikka Stewen on sen sijaan tutkinut katsomisen historiaa.²⁰⁷ Tutkielmaani kirjoittaessani kiinnostuin laajemmin erityisesti katseen kuvauksesta taiteessa. Tai oikeammin ehkä juuri siitä, miten katseen kuvauksista puhuttiin. Kirjoittaessani minua alkoi kiehtoa erityisesti se, millaisia merkityksiä kuvatuille katseille annettiin. Siitä, minkälainen on katseiden kulttuurihistoria. Tutkielmani puitteissa raapaisin vain pinnallisesti alastonaiheiden osalta katsetta sivuavia taidehistoriallisia ja filosofisia tekstejä. Savillen teoksen katsetta voisi laajemmin pohtia myös suhteessa populaarikuvaston katseisiin, vaikkapa mainoskuvastoon ja siinä hyvin tyypilliseen mallin suoraan katsojaan kohdistamaan katseeseen. Suora katsojaan kohdistunut katse on voimakas visuaalinen tehokeino, joka vangitsee katsojan huomion.

²⁰⁷ Stewen 1995, 28.

Kuva 1/1



Jenny Saville: *Propped* (1992)

Ölly kankaalle

213,5 x 183 cm.

Kuva: *Young British Art: The Saatchi Decade 1999*, 128.



Lähdeluettelo

Betterton, Rosemary. 1996. *An Intimate Distance. Women, Artists and the Body*. London, New York:Routledge.

Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.

Butler, Judith. 2006. *Gender Trouble*. New York: Routledge.

Chadwick, Whitney. 1991. *Women, Art, and Society*. London: Thames and Hudson Ltd.

Clark, Kenneth. 1956. *The Nude. A Study in Ideal Form*. Princeton: Princeton University Press.

Dawkins, Heather. 2002. *The Nude in French Art and Culture 1870-1910*. New York: Cambridge University Press.

de Lauretis, Teresa. 2004. *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Suomentaneet Tutta Palin ja Kaisa Sivenius. Toimittanut Anu Koivunen. Tampere: Vastapaino.

Denetith, Simon. 2000. *Parody*. London: Routledge.

Doane, Mary Ann. 1992. "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator". Teoksessa *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*. Toimittanut John Caughie ja Anette Kuhn. London, New York: Routledge.

Foucault, Michel. 1980. *Tarkkailla ja rangaista*. Alkuperäinen teos *Surveille et Punir*. 1975. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.



Foucault, Michel. 1998. *Seksuaalisuuden historia. Tiedontahto. Nautintojen käyttö. Huoli itsestä*. Suom. Kaisa Sivenius. Alkuperäiset kirjat: *La volonté de savoir (Histoire de sexualité I)* 1976. *L'usage des plaisirs (Histoire de sexualité II)* 1984. *La souci de soi (Histoire de sexualité III)* 1984. Tampere: Gaudeamus.

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.

hooks, bell. 1995. *Mustat naiskatsojat ja vastakatse*. Teoksessa *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Toimittanut Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus Kirja.

Irigaray, Luce. 1977. *This Sex which is not One*. Translated by Catherine Porter & Carolyn Burke. New York: Cornell University Press.

Irigaray, Luce. 2002. "Luce Irigaray's questions". Hilary Robinsonin artikkelissa "Approaching Painting through Feminine Morphology". Paragraph, Nov. 2002. Vol. 25. Issue 3.

Isaak, Jo Anna. 1996. *Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London, New York: Routledge.

Jay, Martin. 1994. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Kalha, Harri. 2002. "Neitosista ken on kaunein" – missipuhe ideologisena diskurssina. Teoksessa *Näkyvä(i)seksi. Tutkimuksia kuvien sukupuolikulttuurista*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 25. Taidehistorian seuran julkaisuja. Toimittanut Annamari Vänskä. Sivunvalmistus Tieteellisten seurain valtuuskunta/Anssi Sinnemäki. Ykkösoffset oy 2002:Vaasa.

Kern, Stephen. 1996. *Eyes of Love. The Gaze in English and French Paintings and Novels 1840-1900*. London: Reaktion Books Ltd.



Kino, Carol. 2004. "Jenny Saville at Gagosian". *Art in America*. Jan 2004, Vol. 92. Issue 1.

Koivunen, Anu. 2004. "Teorian aika on nyt-hetki". Teoksessa *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Tampere: Vastapaino.

Kolbowski, Silvia. 1995. "Nukeilla leikkimisestä". Teoksessa *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Toimittanut Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus

Meagher, Michelle. 2003. "Jenny Saville and a Feminist Aesthetics of Disgust". *Hypatia*. Vol. 18. Issue 4.

McDonald, Helen. 2001. *Erotic Ambiguities. The Female Nude in Art*. London: Routledge.

Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures. Theories of Representation and Difference*. General Editor Teresa de Lauretis. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data.

Nead, Lynda. 1992. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. London: Routledge.

Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. 1989. Chief Editor A P Cowie. Oxford: Oxford University Press.

Pollock, Griselda. 1992. *What's Wrong with 'Images of Women'?*. Teoksessa *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*. Toimittanut John Caughie ja Anette Kuhn. London, New York: Routledge.

Rinne, Hannu. 1994. "Taidemaalari Jenny Saville". *Taide* 1994 (34) 6; 18-19, 66.

Robinson, Hilary. 2002. "Approaching Painting through Feminine Morphology". *Paragraph*, Nov. 2002. Vol. 25. Issue 3. s. 93



Rowley, Alison. 1996. "On Viewing Three Paintings by Jenny Saville: Rethinking a Feminist Practice of Painting". Teoksessa *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist readings*. Edited by Griselda Pollock. London, New York: Routledge.

Rossi, Leena-Maija. 1990. *Politiikkakäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Helsingin yliopisto. Helsinki: Taide.

Stewen, Riikka. 1995. *Beginnings of Being. Painting and the Topography of the Aesthetic Experience*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 15. Helsinki: Taidehistorian seura.

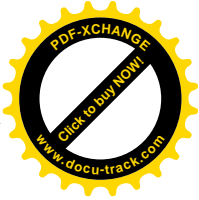
Young British Artists from the Saatchi Collection. Sensation. 1997. Brooks Adams, Lisa Jardine. London: Thames and Hudson in association with the Royal Academy of Arts.

Young British Art: The Saatchi Decade. 1999. Editors Robert Timms, Alexandra Bradley, Vicky Hayward. London: Booth-Clibborn Editions.

Vigué, Jordi. 2003. *Great Women Masters of Art*. New York: Watson-Guption Publications.

Vänskä, Annamari. 2006. *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 35. Helsinki: Taidehistorian seura.

Wallace, Isabelle 2004. "The Looking Glass from the Other Side: Reflections on Jenny Saville's Propped". *Visual Culture in Britain*. Vol. 5. N. 2.



LIITE

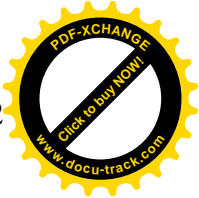
Jenny Saville ja Propped

Vuonna 1970 Edinburghissa Skotlannissa syntyneen taiteilijan ura on ollut huiman nousujohteista jo taidekouluajoilta lähtien. Hän valmistui vuonna 1992 Glasgow'n taidekoulusta. Hänet palkittiin jo opiskeluaikanaan (1991) Skotlannin kuninkaallisen akatemian (*the Royal Scottish Academy*) ”*The John Cummings*” – palkinnolla sekä Lontoon kuninkaallisena akatemian (*The Royal Academy of London*) palkinnolla. Hän sai myös stipendin Cincinnatin yliopistolta Ohioista. Uusia nousevien taiteilijoiden töitä keräilevä galleristi Charles Saatchi hankki kokoelmiinsa Savillen Glasgow'n taidekoulun lopputyönäyttelyssä esillä olleet teokset. Näiden teosten joukossa oli myös *Propped*, joka oli tuolloin esillä ensimmäistä kertaa. Lopputyönäyttelyssä Saville esitti teoksen installloituna peilin kanssa. Suunnilleen maalauksen kokoinen peili oli asetettu teosta vastapäätä. Saatchin ostettua teoksen se on ollut esillä peilin kera myös vuonna 1993 Skotlannin kuninkaallisessa akatemiassa (*The Royal Scottish Academy*). Ilman peiliä teos oli esillä vuonna 1994 Saatchin galleriassa ”*Young British Artists*” – näyttelyssä.²⁰⁸ Hänet palkittiin myös ”*The Glasgow Lord Provost Award for Contemporary Art*” -palkinnolla.

Vuonna 1994 Saatchin galleriassa pidetyn näyttelyn myötä Saville nousi laajemmin julkisuuteen. Samaisena vuonna hän osallistui myös ”*American Passion*” – näyttelyyn, joka kiersi Britanniassa ja Yhdysvalloissa.²⁰⁹ Vuoden 1995 jälkeen Saville on työskennellyt myös valokuvan parissa. Vuonna 1996 hänet palkittiin jälleen ”*The Elizabeth Greenshields Foundation Award*”- palkinnolla Kanadassa. Hän esitteli teoksiaan samana vuonna myös *Pace McGill* –galleriassa New Yorkissa. Suurelle yleisölle Saville tuli tunnetuksi vuonna 1997 pidetyn ryhmänäyttelyn ”*Sensation: Young British Artist from the Saatchi Collection*”

²⁰⁸ Wallace 2004, 90.

²⁰⁹ YoungBritish Artists from the Saatchi Collection, 206.



kautta.²¹⁰ Näyttelykokonaisuus esitteli Saatchin kokoelmien nuorten ja radikaaleina pidettyjen taiteilijoiden teoksia. Myöhemmin 1990-luvulla Saville on käsitellyt maalauksissaan myös transseksuaalisuutta ja sukupuolista epämääräisyyttä (esimerkiksi *Matrix* 1999).²¹¹

Saville piti yksityisnäyttelyn *Gagosian* -galleriassa Sohossa New Yorkissa Vuonna 1998 sekä osallistui seuraavana vuonna ryhmänäyttelyyn Aldridgen taidemuseossa Ridgefieldissä Connecticutissa pidettyyn näyttelyyn ”*The Nude in Contemporary Art*”. Vuonna 2000 hän osallistui näyttelyyn ”*Ant Noises*” Saatchin Galleriassa Lontoossa. Vuonna 2004 Saville piti jälleen näyttelyn *Gagosian* – galleriassa.²¹²

²¹⁰ Kino 2004, 103.

²¹¹ Vigué 2003, 470.

²¹² Vigué 2003, 467.