

MODAN GAARU-ILMIÖ JAPANILAISESSA 1900- LUVUN TAIITEESSA

Toshio Saekin eroottiset naiskuvat

Maria Hallikainen

Jyväskylän yliopisto

Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Taidehistoria

22.11.2017

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
2 Modan gaaru -ilmiö.....	3
2.1 Perinteinen japanilainen nainen ja historiallinen murros	3
2.2 Modan gaaru- ilmiön esiintyminen.....	7
2.3 Modan gaaru: ulkonäkö, luonne ja motiivit	8
3 Erotiikan kummisetä, Ero guro nansensu ja Shunga	11
3.1 Toshio Saekin taustat.....	12
3.2 Ero guro nansensu modernin ajan henkenä.....	12
3.3 Shunga – eroottisia puupirroksia	13
4 Modan gaaru Toshio Saekin tuotannossa.....	16
5 Päätäntö	24
Lähteet	26

1. Johdanto

Kandidaatintutkielmassani tarkastelen ja analysoin taiteilija Toshio Saekin (s. 1945) teoksia 1920-1930-lukujen Japanissa modernina aikana esiintyneen *modan gaaru* (モダンガール, “modern girl”) ilmiön pohjalta. Modan gaaru oli Japanin massamedian luoma ilmiö sekä nimitys modernista radikaalista naisesta, joka syntyi modernin ajan historiallisten sekä sosiaalisten muutosten seurauksena. Modan gaaru-ilmio oli yksi osa sen aikaista *Ero guro nansensu* (エログロナンセンス, “Erotic grotesque nonsense”)-ilmiötä ja siksi käsittelen myös lyhyesti, kuinka modan gaaru sitoutui tämän ilmiön kontekstiin. Tutkin, kuinka modan gaarun eli japanilaisen modernin naisen piirteet heijastuvat Toshio Saekin 1970-luvulta aina nykypäivään asti luomien teosten naishahmoissa, kuinka hahmot ilmentävät japanilaisen modernin ajan naisen luonnetta sekä representaatioita niin poliittisessa kuin eroottisessa mielessä. Tarkastelun keskiössä on myös, kuinka japanilaisen modernin ajan naisen asema heijastuu Saekin töihin.

Valaisen tutkielmassani ilmiöiden taustoja, niiden sijoittumista Japanin historiaan sekä etenkin sitä, kuinka japanilaisten naisten asema muuttui modernina aikana. Pohdin yhteiskunnan sekä naisen aseman vastavuoroisuutta: oliko muutoksessa kyse vain nousevasta feminismistä ensimmäisen maailmansodan jälkeen vai kokoko naisten asema muutoksia vasta näiden ilmiöiden seurauksena? Teosten analysoimiseksi on tärkeää valaista naisten aseman historiallisia konteksteja ja kuinka ne ovat jättäneet jälkensä nykypäivän Japaniin. Japanilaisten naisten asema ja sen muutokset ovat olennainen osa modan gaaru- ilmiön syntyä sekä muovautumista ja tämän vuoksi käsittelen aihetta laajasti.

Pidän välttämättömänä kertoa tutkielmassani taiteilija Toshio Saekin taustoista: millainen on hänen tyyliinsä taiteilijana, millainen suhde hänellä on omaan taiteeseensa ja minkälainen yhteys hänen taiteellaan on perinteiseen japanilaiseen taiteeseen. Tarkastelen erityisesti sitä, kuinka ero guro nansensu-ilmion modan gaaru on läsnä Saekin teoksissa ja tyyliissä.

Tukeudun tutkielmani analysoinnissa ikonografiseen analyysimenetelmään. Ikonografian avulla selvitetään mitä teos pitää sisällään, mikä sen aihe on ja mitkä ovat teoksen konventionaaliset symboliset merkitykset.¹ Esi-ikonografisen analyysin vaiheessa kuvailen Toshio Saekin teosten sisältöä ja rakennetta yksityiskohtaisesti. Toisessa eli ikonografisessa analyysin vaiheessa liitän teokset osaksi modan gaaru-ilmiotä ja kuinka niistä ilmenee modan gaarun vertauskuvalliset merkitykset sekä symbolit, joita taiteilija on pyrkinyt ilmaisemaan. Pääsen teosten analysoinnissa myös syvemmälle tasolle, jossa liitän teokset osaksi suurempaa kontekstia, Japanin modernia aikaa ja ajan henkeä.

Vaikka Saekin teokset on tehty yli 40 vuotta modan gaaru -ilmiön jälkeen, niillä on paljon yhteistä: Saekin työt luokitellaan aina *ero guro*-taiteeksi, jonka juuret ovat modernin ajan *ero guro nansensu*-ilmiössä. Ero guro-taiteella viitataan eroottisen groteskeihin teoksiin, joissa ihmiset toteuttavat painajaismaisia sekä seksuaalisia fantasioitaan. Ero guro nansensu-ilmiö sisälsi myös eroottisen groteskeja piirteitä, tosin piirteet olivat hillitympiä ja viittasivat lähinnä symbolisesti poliittisiin sekä yhteiskunnallisiin muutoksiin.

Japanin historia sekä kulttuuri ovat aina kiehtoneet minua suuresti. Kiinnostukseni Japanin populaarikulttuuriin alkoi jo varhaisessa iässä ja nykyisin kiinnostukseni onkin laajentunut myös muihin kulttuurisiin- sekä historiallisiin alueisiin. Toshio Saeki oli minulle taiteilijana varsin uusi tuttavuus, mutta nykyään sitäkin inspiroivampi. Saekin tyylissä ilmenevä eroottinen outous, kauhu sekä selittämättömyys puhuttelevat minua paljon.

¹ Ockenström & Fält 2012, 189.

2 Modan gaaru -ilmiö

Modan gaaru oli Japanin historiassa lyhytikäinen, mutta sitäkin merkittävämpi ilmiö. Sen aikakausi sijoittui Japanin modernille ajalle. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen Japanissa elettiin historiallisen murroksen aikaa ja tänä aikana tapahtui useita tärkeitä sosiaalisia sekä yhteiskunnallisia muutoksia. Keskiössä modernina aikana oli erityisesti naisten aseman muutos, johon modan gaarun voi katsoa vahvasti linkittyneen. Naisten aseman muutosten sekä modan gaaru-ilmion suhde voidaan nähdä vastavuoroisena: muutokset tekivät modan gaarusta sen, mitä se oli, mutta myös modan gaaru oli osallisena muovaamassa japanilaisten naisten asemaan liittyviä muutoksia. Monille modan gaaru näyttäytyi vain keskiluokkaisena pöyhkeilevän eroottisena naishahmona, joka tupakoi, joi alkoholia sekä hurmasi miehiä länsimaisissa vaatteissaan, mutta ilmiöön liittyy myös paljon muuta, joka ei ole ulkoisesti havaittavissa.

Ensimmäisessä luvussa käsittelen kokoavasti japanilaisten naisten aseman historiaa noin 1100-luvulta lähtien. Tarkastelen sitä, millainen naisten asema oli ennen murrosta sekä sen aikana ja kuinka asema muuttui murroksen seurauksena. Toisessa ja kolmannessa luvussa pyrin tarkastelemaan ja kuvailemaan modan gaarua myös mahdollisimman yksityiskohtaisesti: miksi “moderni tyttö” ilmestyi tänä aikana Japaniin, mitä modan gaaru teki aikanaan ja millaisena hän näyttäytyi muille ihmisille ja medialle.

2.1 Perinteinen japanilainen nainen ja historiallinen murros

Lähestulkoon läpi koko Japanin historian naisten asema on ollut alisteinen ja epätasa-arvoinen. Ennen 1800-luvun loppua Japani oli ollut 700 vuotta sotilasvallan alla.² Samuraiden muodostama sotilasaatelisto hallitsi maata feodaalisen

² Konttinen & Jalagin 2004, 27.

järjestelmän alla vakiinnuttaen patriarkaalisen järjestelmän Japaniin.³ Varsinkin samurai-aateliston sisällä tämä järjestelmä tuki naisten yhteiskunnallisen aseman heikentymistä ja naisia pidettiin usein vain avioliittopolitiikan välineinä tai kotiin eristettyinä taloudenhoitajina.

Muiden yhteiskunnallisten käytäntöjen ohella myös Japanin pääuskonnot painottivat naisten aseman heikentämistä. Buddhalaisten oppien mukaan nainen oli aina miestä alempi elämänmuoto ja naisen oli synnyttävä uudelleen mieheksi päästäkseen nirvanaan. Konfutselaisuudessa taas todetaan, että naisella on aina elämässään vain itseään ylempiä miehiä ja naisen tuli täten osoittaa ehdotonta kuuliaisuutta miesauktoriteetteja kohtaan.⁴ Vaikka Japanin kansallisuuskonnon shintolaisuuden mytologiassa pääjumaluus kuuluu naispuoliselle auringonjumalatar Amaterasu Ōmikamille⁵, ei sillä ollut enää suurta merkitystä Japanin yhteiskunnan sukupuolijärjestelmässä. Uskonnolliset sekä patriarkaalisuutta tukevat opit näkyivät lopulta koko Japanissa.

Naisten aseman heikkous näkyi erityisesti kotiolosuhteissa: naisella oli valtaa sekä auktoriteettia häntä vähäisempiä perheenjäseniä kohtaan, mutta samalla nainen oli aina alisteisessa asemassa häntä ylemmässä asemassa oleviin tahoihin, pääasiassa miehiin.⁶ Oli myös yleistä, että miehellä oli useita vaimoja, päävaimo sekä jalkavaimoja poikalasten syntymisen takaamiseksi. Yksi naisen tärkeimmistä tehtävistä olikin toimia jälkeläisten tuottajana miehelleen. Toisin kuin samurai-yhteisöissä, alemmien yhteiskuntaluokkien naisilla oli ollut aiemmin monia samoja oikeuksia kuin miehillä, kuten omistusoikeus. Tilanne muuttui 1500-luvun lopussa, kun sotilasaateliston valta ylsi myös alempiin yhteiskuntaluokkiin ja esimerkiksi naisten omistusoikeus siirtyi kokonaan miesten haltuun.⁷

Naisia opetettiin kotona hyviksi ja sivistyneiksi vaimoiksi. Kiertelevät opettajat opettivat tytöille sosiaalisia taitoja sekä muun muassa laulua, tanssia ja kukkien

³ Konttinen & Jalagin 2004, 29.

⁴ Konttinen & Jalagin 2004, 35.

⁵ Konttinen & Jalagin 2004, 28.

⁶ Hunter 1989, 138.

⁷ Fält 1994, 67–68.

asettelua.⁸ Opaskirjoista opeteltiin naisille hyödyllisiä ominaisuuksia, kuten kuuliaisuutta, siveyttä ja rauhallisuutta. Tyttöjen ja poikien tapaaminen varhaisessa iässä estettiin usein⁹, ehkä juuri siveyssyistä. Naisen tuli myös pidättäytyä turhista viihdykkeistä ja retkistä, minkä vuoksi naisilla ei ollut lupaa poistua kodistaan ilman miehen lupaa. Japanilaisten naisten sivistysoppeja tarkastellessa tulee ottaa huomioon, että suurin osa näistä opeista oli enemmänkin ihanteita ja niiden täydellistä noudattamista vaadittiin vain samuraiireissä. Myös miehillä oli omia säädöksiä, jotka liittyivät esimerkiksi käyttäytymiseen ja pukeutumiseen.¹⁰

1800-luvun lopulla samuraivalta alkoi hiipua. Meiji-restauraatioksi kutsuttu hallintokausi alkoi vuonna 1868 ja se toi keisarivallan takaisin Japaniin. Restauration myötä Japaniin rantautui uusia koulutuksellisia ihanteita. Tämän seurauksena naisia koulutettiin yhä enemmän ja ihanteeksi nousi valistunut sekä viisas nainen. Tämä oli myös vuoden 1880 keisarillisen koulutusasetuksen tavoite.¹¹ Vuonna 1872 säädettiin määräys oppivelvollisuudesta, jonka pyrkimyksenä oli tuoda 3–4-vuotinen kansakoulu sekä tytöille että pojille. Tämä johti toivottuihin tuloksiin: jopa 98% tytöistä oli käynyt kansakoulun Meiji-kauden päättyessä vuonna 1920.¹² Kuitenkin vielä Meiji-restauraation aikana naisten asemaa pyrittiin säätämään ankarin käsin, sillä vuonna 1898 säädettiin siviililaki, jonka tarkoitus oli pitää patriarkaalinen perhemalli voimassa vuoteen 1945 asti. Tämä tarkoitti käytännössä sitä, että suurin päätösvalta perheissä tulisi olemaan aina perheenpäällä eli miehellä. Samana vuonna tuli voimaan myös yhteiskuntarauhalaki, joka kielsi naisilta oikeuden osallistua poliittiseen toimintaan, kokouksiin tai edes puolueisiin.¹³ Näin naisten asema koki edistymisten myötä myös suuren taantumun.

1900-luvun alun moderni aika oli japanilaisille naisille suurten muutosten aikaa. Naisille oli aukaistu uusia ovia työelämään jo 1860-luvun Japanissa, mutta naisten todellinen työllistäminen mielletään usein alkaneeksi vasta modernina aikana. Teollistumisen myötä työpaikkoja avautui runsaasti muun muassa erilaisissa

⁸ Konttinen & Jalagin 2004, 35.

⁹ Konttinen & Jalagin 2004, 36.

¹⁰ Uno 1991, 28–30.

¹¹ Sievers 1983, 22–25.

¹² Schneder 1928, 52.

¹³ Mackie 1997, 35.

tehtaissa. Työpaikoilla vallitsi kuitenkin usein naisten asemaa alistava ilmapiiri: naisten palkka oli miehiä alhaisempi ja työpaikan olosuhteet sekä vaatimukset epämiellyttävät. Suuret yritykset pakottivat naiset asumaan työpaikan ahtaissa makuusaleissa ja heidän vapaa-aikaansa rajoitettiin. Tämän seurauksena naiset järjestivät 1920-luvun lopussa useita eri lakkoja vaatien omia oikeuksiaan sekä tasa-arvoista kohtelua työpaikoille. Vaatimukset paremmista työolosuhteista sai naiset myös liittymään erilaisiin ammattiliittoihin.¹⁴

1910- ja 1920-luvuilla kulutuskulttuuri alkoi kukoistaa uusien tuotteiden ja kulutusmahdollisuuksien myötä. Kulutuskulttuuria tuki erityisesti uusien kauppakeskusten avaaminen sekä ulkomaalaisten tuotteiden ostomahdollisuudet. Länsimaalaisia vaikutteita rantautui Japaniin näiden uusien kulutustuotteiden mukana, ja tämä näkyi esimerkiksi länsimaalaisen vaatemuodin yleistymisenä Japanissa. Naisilla länsimaiden vaikutus näkyi hyvin juuri pukeutumisessa: perinteisistä kimonoista siirryttiin länsimaalaisiin vaatteisiin.¹⁵

Japanissa otettiin käyttöön myös uusia englanninkielisiä lainasanoja *wasei-eigo*-sanoja (和製英語, "Japanese-made English"), jotka tukivat länsimaisten vaikutteiden mairinnousua, vaikkakin sanat ovat muodostaneet Japanin kulttuurissa siten aivan oman merkityksensä.¹⁶ Esimerkkinä tästä on japaninkielinen sana *modan* (モダン), joka on lainasana englannin *modern*-sanasta. Japanissa on myös oma sana modernille, *kindai* (きんたい), mutta sana viittaa ennen modernia aikaa tapahtuneisiin, sen ajan uudenaikaisiin konventioihin. Sana *modan* taas viittaa juuri 1900-luvun alun modernin ajan uusiin urbaaneihin käytäntöihin.¹⁷ Tämän vuoksi sana *kindai* ei sovi modernin ajan tarkasteluun eikä siten myöskään tutkielmani asiayhteyteen.

Massamedia oli yksi suurimmista modernin ajan muutosten ilmentäjistä ja tuona aikana japanilaiset aikakaus- sekä sanomalehdet kävivät kiihkeää keskustelua

¹⁴ Gordon 2009, 139–140.

¹⁵ Gordon 2009, 140–141.

¹⁶ Miller 1998, 124.

¹⁷ Silverberg 2006, 14.

ilmiömäisestä modernista naisesta. Useat lehtiin kirjoittavista naisista halusivat keskittyä etupäässä kirjoittamaan naisten oikeuksista sekä asemasta yhteiskunnassa, mutta suurin huomio kiinnittyi tämän modernin naisen kuvailuun, yksityiselämään sekä seksuaalisuuteen. Media ja pääasiassa miehet alkoivat kutsua tätä ilmiötä nimellä *modan gaaru*. Ilmiöllä oli muualla maailmassa vastaavanlaisia ilmentymiä, mutta japanilaisessa modernin ajan yhteiskunnassa se sai aivan omanlaisensa mittasuhteet.¹⁸

2.2 Modan gaaru- ilmiön esiintyminen

Modan gaaru, lyhennettynä *moga*, sai nimen ensimmäistä kertaa vuonna 1925 Nii Itarun artikkelissa *Contours of the Modern Girl* (suomeksi Modernin tytön varjostukset.) Itaru kirjoitti artikkelissaan japanilaisista uudenaikaisista naisista, jotka olivat avoimen seksuaalisia sekä käytökseltään jopa aggressiivisia ja eroottisia. Itarun nimeämää modan gaaru-termiä tarkasteltiin sekä tulkittiin mediassa monin tavoin, vaikkakin journalistien määritelmät modan gaarusta saattoivat erota toisistaan paljon.¹⁹ Jotkut kirjoittajat keksivät jopa useampia versioita modan gaarusta, mutta määritelmät termistä olivat silti pääpiirteisesti samankaltaisia suhteessa toisiinsa.²⁰

Pyrin itse tarkastelemaan modan gaarua mahdollisimman kattavasti huomioiden laajasti siitä tehtyjä määritelmiä. Pyrin muodostamaan määritelmistä koherentin kokonaisuuden ja samalla tarkastelen seuraavia kysymyksiä: kuka oli modan gaaru ja mitkä asiat vaikuttivat modan gaaru-ilmiön syntyyn?

Vaikka massamedian luomaa modan gaarua on hankala määritellä lyhyesti, modan gaarun voi ajatella olevan Ensimmäisen maailmansodan sosiaalisten sekä kulttuuristen muutosten synnyttämä esineellistetty kuva modernista japanilaisesta

¹⁸ Gordon 2009, 141.

¹⁹ Nii 1925, 24–31.

²⁰ Silverberg 2006, 59.

naisesta.²¹ Hän oli nainen, joka halusi olla itsenäinen ja radikaali, ottamatta kuitenkaan kantaa maan poliittisiin asioihin. Modan gaaru ei ollut naisten oikeuksien puolestapuhuja, vaikka halusi asettaa itsensä samalle viivalle miesten kanssa ja hylätä vanhat, naisia alistavat japanilaiset traditiot.²² Modan gaaruiksi siis kutsuttiin näitä Japanissa “uudenlaisesti vapautuneita” naisia, joita pidettiin osittain oman aikansa feministeinä ja sankarittarina.

Modan gaaru ei ole yksinomaan japanilainen ilmiö. Se on vahvasti sidoksissa länsimaalaistumiseen sekä sen vaikutuksiin Japanissa. Vaikkakin modan gaarulla oli monia länsimaalaisia piirteitä, se ei silti ollut länsimaiden tuotos, vaan hyödynsi piirteitä muokaten ne täysin omannäköisikseen.²³ Länsimaissa vastaavanlaisia naisilmiöitä oli 1920-luvun *modern girl*- ja *flapper*- ilmiöt²⁴, jotka omasivat samankaltaisia piirteitä kuin modan gaaru. On tärkeää erotella kuitenkin japanilainen ja länsimainen ilmiö toisistaan: Modan gaaru on japanilaisten journalistien, sosiokulttuuristen sekä poliittisten muutosten aikaansaannos ja osa Japanin historiaa. Nämä kulttuuriset ja historialliset kontekstit huomioon ottaen on loogista ajatella, että japanilainen modan gaaru eroaa paljon länsimaalaisesta vastineestaan.

2.3 Modan gaaru: ulkonäkö, luonne ja motiivit

Modan gaaru tunnistetaan sekä identifioidaan usein hänen vartalonsa sekä ulkonäkönsä mukaan. Modan gaarun ulkonäölle olennaisia piirteitä olivat lyhyet hiukset ja pitkät sääret.²⁵ Perinteisesti Japanissa pitkiin hiuksiin liitetään paljon voimaa, pyhyyttä sekä elämään liittyviä positiivisia asioita. Naisten kohdalla pitkät hiukset liitetään usein esimerkiksi runsaaseen hedelmällisyyteen sekä viehättävyyteen.²⁶ Lyhyt, länsimaalaisempi hiusmuoti ei ollut modan gaarulle vain muoti-ilmiö, vaan se symboloi kapinointia perinteisiä kauneusihanteita kohtaan.

²¹ Silverberg 2006, 51.

²² Silverberg 2006, 52.

²³ Nii 1925, 24.

²⁴ Rosenberg 2014.

²⁵ Silverberg 2006, 53.

²⁶ Hildebeitel & Miller 1998, 77–78.

Modan gaarun pitkien ja paljaina olevien jalkojen katsotaan taas symboloineen uuden elämän luomista japanilaisille naisille.²⁷

Pukeutuminen ja vaatemuodin muuttuminen olivat merkittävä osa modernin ajan sosiaalista muutosta ja sen voi nähdä myös liittyneen vapauden haluun sekä kapinointiin perinteisiä arvoja kohtaan: vanhoilliset kimonot vaihtuivat vähitellen länsimaisiin, paljastavimpiin vaatteisiin. Provokatiivinen pukeutuminen oli yksi modan gaarun tunnusmerkeistä. Modan gaarun yllä nähtiin usein värikkäitä sekä kuvioituja vaatteita, joka oli osoitus kiihkeydestä sekä himosta, jota ei haluttu peitellä. Länsimaalaistuminen ei ollut modan gaarun tavoite tai ihanne, vaan osa niin sanottua välttämätöntä länsimaistumisprosessia, joka saavuttaisi Japanin ennemmin tai myöhemmin.²⁸

Modan gaarulle oli tyypillistä provokatiivisen ulkonäön lisäksi myös tavanomaisempaa hekumallisempi käyttäytyminen. Modan gaarun kiinnostus oli pääasiallisesti mielihyvän tavoittelussa ja saannissa. Siveyttä modan gaaru piti naurettavana ja irtosuhteet miehiin olivat tyypillisiä. Oman edun tavoittelu miesten hurmaamisessa oli myös tavallista ja modan gaarulle oli hyväksyttävää hurmata sekä käyttää hyväkseen miehiä esimerkiksi rahallisten hankintojen saamiseksi.²⁹ Tässä suhteessa modan gaarua voi luonnehtia häikäilemättömäksi. Koska modan gaaru oli autonominen ja itseriittävä nainen, vakiintunut parisuhde yhteen mieheen oli modan gaarun arvojen mukaan tarpeeton.

Avioliitto oli modan gaarun ajatusmaailmalle vastainen ja syyn siihen voi nähdä 1920-luvun perhepoliittisessa ilmapiirissä. Urbanissa Japanissa vuoteen 1924 mennessä japanilaisten naisten hakemien avioerojen luvut olivat huipussaan ja tämän vuoksi vanhaa, miesten etua tavoittelevaa kansalaislakia harkittiin uudelleen. Aiemman kansalaislain mukaan vain aviomies oli oikeutettu päättämään perheen asioista, kuten avioerosta ja uusi laki toisikin naisille enemmän vapauksia avioelämään: avioerosta tulisi helpompi ja naisilla olisi oikeus omaan omaisuuteen.

²⁷ Teppei 1926, 175–177.

²⁸ Kishida 1927.

²⁹ Silverberg 2006, 60.

Modan gaarun pahamaineisuus ja kapinahenki tuli siten ilmi myös perhe-elämässä ja naisen aseman muutoksessa perheen sisällä.³⁰ Vaikka modan gaaru ei ollut poliittisesti aktiivinen tai edes halukas vaikuttamaan asioihin laajemmin, modan gaarun voi silti katsoa toimineen naisiin kohdistuvien poliittisten muutosten kiihdyttäjänä Japanissa. Japanilainen naisiin liittyvä idea hyvästä vaimosta ja viisaasta äidistä oli modan gaarun vastainen ja tämä oli myös yksi syy, miksi modan gaaru nähtiin uhkana japanilaiselle idealle ydinperheistä.³¹

³⁰ Silverberg 2006,67.

³¹ Silverberg 2006, 70.

3 Erotiikan kummisetä, Ero guro nansensu ja Shunga

Toshio Saekia (jap. Saeki Toshio, 佐伯俊男) on usein tituleerattu japanilaisen erotiikan kummisedäksi ja taiteilijalla onkin takanaan yli 40-vuoden taiteilijaura. Mediahuomiota sekä kansainvälistä mainetta Saeki sai jo 1970-luvulla ja on yhä aktiivinen.³² Taiteilijan viimeisin näyttely pidettiin heinäkuussa 2016 Torontossa, Kanadassa (www.presspop.com).

Saekin töistä huokuu ristiriitaisuus ja intohimo: Vaikka hän korostaa töissään vahvasti perinteistä japanilaisuutta, jonka voi nähdä teosten hahmoissa ja miljöissä, vie Saekin tyyliin kuuluva groteskius ja eroottisuus taiteen pois perinteisten japanilaisten arvojen piiristä. Teokset on toteutettu japanilaisella puupiirros-tekniikalla, joka painottaa teosten japanilaisuutta entisestään. Samaa puupiirros-tekniikkaa käytettiin jo Japanin Edo-kaudella suosituksa shunga-taiteessa, johon palaan tutkielmassani myöhemmin.

Saekin taide ei ole kevyttä katseltavaa. Taiteilijan teoksia voisi luonnehtia sairaiksi, mielipuolisiksi tai jopa painajaismaisiksi. Groteskit ja mielikuvitukselliset kuvat herättävät katsojan kiinnostuksen samalla järkyttäen sisällöllään. Mutta tämä shokeeraava kokemus, joka katsojille muodostuu teoksia katsellessa, on kenties niiden tarkoitus.

Saeki on itse kommentoinut taiteensa filosofiaa seuraavanlaisesti:

”Laitan sen näin: antaa muiden ihmisten piirtää kauniita kukkia kukkimaan miellyttävän näköiseen maisemaan. Minä sen sijaan yritän vangita ne eloisat kukat, jotka joskus piiloutuvat ja kasvavat häpeilemättömässä, moraalittomassa ja kauhistuttavassa unessa.”³³

³² Jansen 2013.

³³ Jansen 2013.

3.1 Toshio Saekin taustat

Toshio Saeki syntyi vuonna 1945 Kaakkois Japanissa Miyazaki prefektuurissa. Piirtämisen taidon Saeki oppi nuoruusvuosinaan ja valmistuttuaan graafisen alan oppilaitoksesta hän sai työpaikan mainossuunnittelijana. Vuonna 1969 Saeki muutti Tokioon asumaan.

Vuosi 1970 oli Saekille merkittävä monessakin mielessä. Taiteilija sanoi tällöin löytäneensä oman taiteellisen tyylinsä, jonka seurauksena hän teki töitä taukoamatta ja lähetti niitä eri julkaisijoille. Aluksi julkaisijat eivät kuitenkaan pitäneet Saekin töitä tarpeeksi kiinnostavina. Myöhemmin samana vuonna tilanne kääntyi pääläelleen, sillä Saeki päätti vedostaa kaikki ensimmäiset työnsä ja lähettää ne jälleen julkaisijoille. Uusi yritys kannatti: suosittu japanilainen miestenlehti *Heibon Punch* päätti julkaista kaikki Saekin teokset lehdessään. Lehti, joka oli erityisen tunnettu vaikutusvaltaisena “tyylijen julistajana”, antoi Saekin uralle sen tarvitsemaa tukea. Saekin työt saivat erityisesti kansainvälistä mainetta. Vuonna 1970 hän julkaisi myös ensimmäisen kirjansa *Saeki Toshio gashû:n* (“Collection and Drawings of Toshio Saeki”).³⁴

3.2 Ero guro nansensu modernin ajan henkenä

Saekin taidetta on yleisesti kuvailtu termillä *ero guro* vaikka taiteilija itse kuvailee taidettaan vain sanalla *erotica*, eli eroottinen taide. Ero guro, eli eroottinen groteskius, on termi japanilaiselle eroottisen groteskille taiteelle. Ero guro on lyhenne termistä *Ero guro nansensu* (eng. *Erotic grotesque nonsense*), joka oli ilmiö Japanin modernina aikana, erityisesti 1930- luvun alussa.³⁵ Tuolloin ekonomisten sekä poliittisten purkausten siivittämä alettiin kiinnostua hedonistisen sekä sensationaalisen oudoista ja jopa kielletyistä asioista. Keskiössä ilmiössä oli erotiikka, seksuaalinen mädännäisyys sekä moraalinen rappio. Ero termillä viitataan erotiikkaan, ei välttämättä vain sen seksuaaliseen puoleen, vaan värikkääseen

³⁴ Saeki 2006.

³⁵ Silverberg 2006, 28.

elinvoimaisuuteen. Guro viittaa groteskiuteen, puutteista syntyneeseen kulttuuriin, johon myös kodittomat ja kerjäläiset ovat tyytyneet. Nansensulla tarkoitetaan teatraalista mellakkaa, joka kyseenalaistaa vallassa olevat luokat ja kulttuurit.³⁶

Ero guro nansensun voi nähdä ajan *zeitgeistina*, eli modernin ajan “henkenä” sekä trendinä, jolla ei kuitenkaan ollut tiettyä yhteistä päämäärää tai edes filosofiaa. Ero guro-taide oli modernina aikana vastaus Japanissa koettuihin konservatiivisiin sekä yhteiskunnallisiin paineisiin. Ilmiön olennaisena osana toimii myös laajemmin käsittelemäni modan gaaru-ilmio.

Toisen maailmansodan aikana ero guro nansensu-ilmion aika alkoi olla ohi. Samalla ero guro-taide hiipui hetkellisesti ja kaikkeen eroottiseen taiteeseen suhtauduttiin kriittisesti. Sodan päätyttyä asenteet seksuaalista käyttäytymistä kohtaan kokivat kuitenkin vapautumisen eikä eroottisiin aiheisiin taiteessa suhtauduttu enää niin jyrkästi. Julkaisijat saivat nyt vapauden julkaista aikaisemmin tukahdutettua taidetta sekä kirjallisuutta.

3.3 Shunga – eroottisia puupiiroksia

Modernina aikana myös *shunga*-perinne teki paluuta taiteen piiriin.³⁷ Shunga-taiteella tarkoitetaan japanilaisia eroottisia *ukiyo-e*-puupiiroksia, jotka olivat suosiossa erityisesti Edo-kauden (n. 1600-1868) Japanissa.³⁸ Kuvat olivat alun perin monistettavaa, kaupallista halpatuotantoa eikä shungaa pidetty aikanaan oikeana taiteena. Japanissa kuvat olivat myös julkisesti kiellettyjä siveettömyytensä vuoksi.³⁹

Shunga kuvia ostivat miehet ja pääasiallinen käyttötarkoitus niillä oli seksitapojen opettelu, vaikkakin asennot ja tilanteet kuvissa olivat usein epärealistisia. Shunga-

³⁶ Silverberg 2006, xv–xvi.

³⁷ Horowitz 2010.

³⁸ Helsinki City Art Museum 2002, 23–28.

³⁹ Kontinen & Jalagin 2004, 92.

kuvia pidettiin usein “ostettavina haaveina sekä fantasioina”.⁴⁰ Eläimet sekä täysi alastomuus olivat harvinaisia aiheita shunga-taiteessa. Teosten tyyli vaihteli hilpeän ilakoivista synkkiin sekä väkivaltaisiin kuviin.⁴¹

Shunga kuvien väkivaltaistuminen sekä niiden sensurointi johtui osittain viktoriaanisamerikkalaisen ja japanilaisen kulttuurin yhteentörmäyksestä: Japani halusi länsimaistua ja täten sivistyä sekä noudattaa länsimaisia moraalikäsitteitä.⁴² Alastoman taiteen kysymys Japanissa oli hankala. Japanissa oli oma vanha eroottisen kuvaston perinne, johon haluttiin ottaa vaikutteita esimerkiksi Ranskasta. Mutta amerikkalaiset eivät halunneet, että Japanin perinteet siveellisestä taiteesta muuttuvat, joten Japani koki, Amerikkaa kunnioittaen, velvollisuutenaan sensuroida alastoman taiteen täysin.⁴³ Sodan jälkeinen sensuuri liittyi erityisesti häpykarvoitukseen ja sukuelimiin. Sensuuria ei kuitenkaan tarvittu, ellei kuva ollut ”kiihottava”.⁴⁴ Sensuuri näkyy myös Toshio Saekin taiteessa sukuelinten kuvaamisessa: sukuelin on usein selkeä osa teosta, mutta sen tilalla on usein kuvattu jokin muu asia tai esine.

On esitetty useita väitteitä shungan suhteesta Edo-kauden naisiin. Kuva shungan naishahmojen dominanttiudesta on herättänyt keskustelua siitä, että shunga olisi edustanut naisten ja miesten välistä seksuaalista tasa-arvoa tuona aikana. Kuitenkaan shungan tarkoitus ei ollut dokumentoida aikaa tai paikkaa. Kuvien tarkoitusperät viittaavat enemmän ihmisten fantasioihin ja siten ei voi sanoa, kuvastivatko shunga-kuvat lainkaan tosielämää. Ei myöskään osata varmasti sanoa, oliko shunga suunnattu lainkaan naisille ja toimivatko naiset shungan kuluttajina.⁴⁵

Valokuvaus-tekniikoiden kehitys 1900-luvun alussa toi markkinoille mahdollisuuden ostaa eroottisia valokuvia, jonka vuoksi shunga- ja sen myötä puupiirros-taide jäivät

⁴⁰ Konttinen & Jalagin 2004, 93.

⁴¹ Konttinen & Jalagin 2004, 94.

⁴² Konttinen & Jalagin 2004, 100.

⁴³ Konttinen & Jalagin 2004, 102.

⁴⁴ Bornoff 1992, 600–601.

⁴⁵ Konttinen & Jalagin 2004, 95.

vähemmälle suosiolle. Tämän vuoksi perinteinen shunga hiipui unohduksiin toistaiseksi.⁴⁶

Toisen maailmansodan jälkeen shunga taiteessa keskityttiin fetisseihin sekä äärimmäisten skenaarioiden kuvaamiseen. Yleisiä aiheita shunga-teoksilla olivat muun muassa sadomasokismi sekä intohimo-itsemurhiin lukeutuva *seppuku*, jolla tarkoitetaan rituaalista itsensä “suolistusta”.⁴⁷

Sekä shunga että ero guro nansensu olivat pinnalla modernin ajan Japanissa ja ne jakoivat useita samoja piirteitä keskenään. Shunga- taiteen sekä ero guro nansensu- ilmiön yhteentörmäyksen voi nähdä paremmin sodan jälkeisen ajan ero guro- taiteessa, jossa korostetaan niin shungalle kuin modernin ajan ero guro nansensu- ilmiölle ominaisia piirteitä. Nykyaikaisessa ero guro- ja uudemmassa shunga- taiteessa väkivaltaisuus, groteskius ja seksuaalisuus kietoutuvat yhteen ja tämä on visuaalisesti havaittavissa Toshio Saekin taiteessa.

⁴⁶ Munro 2008, 92.

⁴⁷ Horowitz 2010.

4 Modan gaaru Toshio Saekin tuotannossa

Tässä luvussa analysoin valitsemiani Toshio Saekin töitä modan gaaru- ilmiön valossa soveltamalla ikonografista menetelmää. Olisi mahdotonta analysoida kaikkia Saekin teoksia niiden runsaan lukumäärän vuoksi. Saekin tuotannossa modan gaaru- ilmiö esiintyy toistuvasti ja täten pyrin valitsemaan analysoitavaksi teokset, jotka kuvaavat Saekin tuotantoa monipuolisesti. Saekin ero guroksi kutsuttu tyyli on lyhenne ero guro nansensusta ja täten kytkeytynyt modernin ajan ero guro nansensu- ilmiöön. Modan gaaru ja ero guro nansensu ovat molemmat osa modernia aikaa ja sen ajan henkeä, jonka vuoksi modan gaaru- ilmiön yhdistäminen Saekin töihin on luontevaa. Analyysini tarkoitus on tukea ajatusta modan gaarun jättämästä perinnöstä: ilmiö on enemmän tai vähemmän ajankohtainen vielä nykyaikanakin, kuten myös ero guro- ja shunga-taide. Keskityn analyysissäni kuitenkin vain modan gaaruun ja jätän muut ero guro nansensu- ilmiön osat ja shunga-taiteen vähemmälle huomiolle.

Saekin teoksilla ei ole nimiä, ja tarkkoja vuosilukuja on miltei mahdoton löytää. Taidekirjoja ja niiden ilmestymisvuosia hyödyntäen pyrin laittamaan teokset kronologiseen järjestykseen.

Toshio Saeki ei ole tulkinnut omia teoksiaan julkisesti. Hän on sanonut, että kykenee selittämään taiteensa kautta vain omaa itseään ja hän korostaa tulkinnassa katsojan subjektiivista tulkintaa.⁴⁸

⁴⁸ Jansen 2013.



KUVA 1. Toshio Saeki: Nimetön. 2010. <https://art.vniz.net/en/saeki/Saeki-41-2.html>

Teoksessa on kaksi nuoren näköistä tyttöä sekä yksi miespuolinen henkilö. Miehen jalkojen tilalla on vain pyöräpari ja hänen oikeaa kättänsä lävistää keihäs. Miestä keihästää toinen, koulupukuun pukeutunut lyhythiuksinen tyttö. Miehen kaulan ympärillä on valjaat, joita toinen, länsimaiseen mekkoon pukeutunut tyttö pitelee käsissään. Miehen lävistetty käsi hamuaa koulutytön hameen alusta ja miehen ilme on tuskainen. Toisen tytön kasvoja korostaa vieno hymy ja heidän säärensä ovat paljaana.

Teoksesta voi nähdä useita modan gaarun eroottiseen puoleen viittaavia piirteitä. Toinen tytöistä on pukeutunut länsimaalaiseen, kuvioituun mekkoon ja hänen alushousunsa näkyvät selkeästi hameen alta. Tämä viittaa modan gaarun kapinallisuuteen: Perinteisten arvojen vastainen pukeutuminen sekä provosoiva asento alusvaatteiden paljastamiseksi on olennainen osa modan gaarua. Myös tyttöjen lyhyet hiukset ilmentävät modan gaarun halua kapinoida perinteitä vastaan. Toisen tytön hymy tuo ilmi nautinnon, joka syntyy miehen alistamisena sekä käden

keihästämisenä. Kuvassa käy ilmi myös miehen ahdinko: mies selkeästi haluaa jotain mitä hän ei voi saada ja tytöt käyttävät tätä halua hyväkseen väkivallalla ja rangaistuksilla. Teoksessa on siis vahva kontrasti eri sukupuolten välillä. Modan gaarulle tyypilliset paljaat, pitkät ja uutta elämää symboloivat jalat voi myös huomata teoksesta.

Vaikka teoksen sukupuolten välinen kontrasti on vahva, vastakkainasettelua ilmenee myös tyttöjen välillä: toisella on länsimaalaiset vaatteet ja toisella perinteinen japanilainen koulupuku. Tämä viittaa mahdollisesti modan gaarun päättämättömyyteen naisten oikeuksien puolesta puhujana ja länsimaistumisen ristiriitaan. Modan gaaru ei ollut poliittinen hahmo tai naisaktivisti, mutta vaikutti silti aikansa politiikkaan. Modan gaaru ei myöskään pyrkinyt länsimaalaistumaan tai ihannoanut sitä, mutta samalla japanilainen perinteinen arvomaailma oli hänelle liikaa.



KUVA 2. Toshio Saeki : Nimetön. 2010. https://art.vniz.net/en/saeki/Saeki-Onikage_oob.html

Teoksen keskiössä ovat mies ja nainen tiellä. Mies on polvistuneena maassa ja yrittää nostaa naisen länsimaisen mekon hameen helmaa ylöspäin. Nainen seisoo tynnen näköisenä miehen edessä samalla yrittäen naulata omaa kättään miehen päälakeen. Verta valuu miehen kasvoille, mutta miehen kasvot ovat hymyilevät. Teoksen tausta on punainen.

Naisen länsimaalainen mekko kertoo jälleen kapinoinnista perinteistä japanilaista tyyliä kohtaan. Pyhyyttä ja voimaa kuvastavat hiukset on leikattu lyhyeksi, joka kuvastaa modan gaarun kapinointia perinteisiä kauneusihanteita vastaan. Naulaaminen voi kaiken groteskiutensa ohella ajatella kuvastavan miehen ja naisen yhdistymistä ja liittoa. Samaa todentaa miehen polvistunut asento, jonka voi ajatella olevan kuin kosinta. Toisaalta naulaamista on tarkasteltava myös julmana, entisaikaisena kidutuskeinona ja näin naulaamisen voikin nähdä modan gaarun haluna osoittaa omaa päätäntävaltaa ja samalla miehen alemmuutta. Miehen alemmuuden voi liittää myös hahmojen asetteluun: nainen on selkeästi ylempänä, ylemmässä arvossa ja mies polvistuneena, alemmassa arvossa. Seksuaalisuus kuvassa ilmenee miehen kosketteluna ja huomion antona, johon modan gaaru vastaa tyytyväisellä, mutta samalla välinpitämättömällä ilmeellä.

Teoksen tausta on myös punainen väriltään, jonka voi yhdistää romantiikkaan ja intohimoon, mutta japanilaisessa kulttuurissa myös demoneihin tai tauteihin. Ehkä teoksessa ilmenee molemmat aspektit: modan gaaru oli intohimoinen ja painotti seksuaalisuuttaan paljon, mutta samalla ilmiö koettiin uhkaavaksi ja se aiheutti taudin lailla pelkoa, erityisesti perinteisiä arvoja kunnioittavissa miehissä.



KUVA 3. Toshio Saeki: Nimetön. 2010. <https://art.vniz.net/en/saeki/Saeki-15-10.html>

Teoksen keskiössä on nainen sekä mies. Parilla on yllään perinteiset japanilaiset hääasut. Nainen on kuitenkin riisuutumassa asusta ja on samalla viiltämässä vasenta rintaansa, jota hänen oletettava aviomiehensä samalla imee. Taustalla on koristeltu sermi, jonka takana seisoo naispuoleinen henkilö ja havainnoi tilannetta. Etualalla oleva nainen hymyilee ja pitelee miehen leukaa toisella kädellään.

Valitsemistani teoksista tämä teos kuvastaa selkeimmin japanilaista kulttuuria, mutta samalla myös halua erkaantua siitä. Nainen on riisuutumassa kimonostaan, joka luo kuvaan eroottista tunnelmaa, mutta samalla viestii naisen halusta vapautua omasta japanilaisuudestaan edes osittain. Myös tässä kuvassa ilmenee modan gaarun halu ilmaista itseään vaatetuksen avulla: Modan gaaru halusi riisuutua perinteisestä kimonosta ja keskittyä uudenaikaisiin, kohua herättäviin vaatteisiin.

Kuvasta näkee myös avioparin aseman eron: nainen on kuvassa ylempänä kuin rintaa imevä, kyykyssä oleva mies. Tämän voi nähdä kuvastavan modan gaarun ylemmyyden tunnetta miehiä kohtaan. Nainen pitelee miehen päätä ja leikkaa itse rintaansa irti, ikään kuin osoittaakseen olevansa hallitseva osapuoli sekä ”tilanteen herra”, joka on myös itseriittoiselle modan gaarulle tärkeää. Naisen rinnan leikkuu ja miehen imetys tuo mieleen äitiyden ja perhearvot. Modan gaarulle perheen perustaminen tai aviomiehen löytäminen ei ollut päämäärä. Kuvassa rintaa imevä mies haluaa selkeästi äidillistä läheisyyttä ja turvaa naiselta, mutta nainen leikkaa rintansa tyynesti protestoidakseen tätä ja kieltäytyäkseen äidin tai vaimon roolista, kuten modan gaaru tekisi. Myös naisen tyyneys rintaa leikatessa kertoo hänen vahvuudestaan naisena. Taustalla näkyy myös sermin taakse piiloutunut tyttö, jota etualalla oleva tilanne kiinnostaa. Tämä kuvastaa ehkä modan gaaru- ilmiön kiinnostavuutta ja sen herättämää huomiota, joka näkyi erityisesti sen ajan mediassa ja nuorissa naisissa.



KUVA 4. Toshio Saeki: Nimetön. 2014. https://art.vniz.net/en/saeki/Saeki-Yumenzoki_22.html

Teoksessa nuoren näköinen tyttö istuu voimistelutangolla samalla vilkuillen hänen takanaan olevaa miestä. Tytön päällä on perinteisen näköinen, japanilaisen koulun urheilutunnin asu. Miehen leuka on kuin ripustettu voimistelutankoon ja hänen suustaan valuu verta. Mies on pukeutunut univormuun tai mahdollisesti lukiolaisen koulupukuun ja katselee tyttöä kädet selän takanaan. Tytön ilme on viettelevä mutta samalla kaino. Miljöö muistuttaa koulun urheilukenttää.

Miehen univormun voi nähdä kuvastavan sota-aikoja tai sotien välistä aikaa, jolloin ero guro nansensu-ilmio oli ajankohtainen. Jos miehen pukua tarkastelee koulupukuna, voi miehen nähdä edustavan koulutettua ja tunnollista ihmistä. Miehen suupielet ovat leikattu, ja vaikka mies vuotaa verta, hänen asentonsa ei kieli kärsimyksestä tai kivusta. Hänen lihaksensa ovat jännittyneet ja kädet mahdollisesti sidottuina selän taakse: ehkä tyttö luo heidän välilleen jännitteen eroottisella olemuksellaan? Teoksessa voi nähdä modan gaarulle ominaiset pitkät ja paljaat sääret, jotka kielivät seksuaalisuudesta ja viettelystä. Samaa kertoo myös tytön

asento tangolla. Toisaalta, tyttö ei paljasta liikaa ja hänen voi nähdä leikittelevän miehellä ja nauttivan saamastaan huomiosta. Tytön asu muistuttaa japanilaista koulu-urheiluasua. Tämän voi nähdä kuvastavan tytön halua olla koulutettu sekä itsერიittonen. Kuvasta huokuu feministisyys ja naisen viehätysten voima, joka on ylivoimaisessa asemassa suhteessa kuvan mieheen.

Punaisen kuun, toiselta nimeltään myös verikuun, uskotaan useissa uskonnoissa ennustavan maailmanloppua ja kuvastavan ihmisen pelkoa tai mielikuvitusta. Ehkä kuvan kuu heijastelee Japanin modernin ajan yhteiskunnallista pelkoa sen ajan ilmiöitä kohtaan. Modan gaaru-ilmiö koettiin uhkana esimerkiksi perhe-elämälle, joka aiheutti patriarkaalisessa Japanissa närkästystä. Punainen väri kuvastaa myös intohimoa, jonka voi liittää modan gaarun seksuaalisuuteen.

5 Päätäntö

Käsittelin tutkimuksessani ero guro nansensu- ilmiöön liittyvää modan gaaru- ilmiötä japanilaisen Toshio Saekin taiteessa. Kerroin ensimmäisissä kappaleissa japanilaisten naisten asemasta ja sen muovautumisesta 1100- luvulta moderniin aikaan saakka. Historiakatsauksen rinnalla avasin modan gaaru- ilmiötä, ero guro nansensu- ilmiötä ja japanilaista eroottista shunga- taidetta ja pyrin selittämään niiden yhteyksiä toisiinsa sekä ilmenemistä myös nykyaikana. Käsittelen myös taiteilija Toshio Saekin taustoja ja hänen taidettaan tiiviisti yleisellä tasolla. Lopuksi analysoin Saekin teoksia modan gaaru- ilmiön valossa.

Teosten analysointi osoitti Saekin taiteessa olevan yhteyksiä modan gaaru- ilmiöön. Teosten naishahmot omasivat useita modan gaarulle ominaisia piirteitä, kuten esimerkiksi ulkoisen, seksuaalisen habituksen ja näitä ulkonäöllisiä yhteyksiä löytyi Saekin teosten ja modan gaarun väliltä runsaasti. Kaikissa teoksissa oli myös vahva ja itsestään itseriittoista kuvaa luova naishahmo. Miehen ja naisen asema sekä asemien eroavaisuudet olivat teoksissa selkeästi havaittavissa: Nainen tuntui olevan ylempänä ja määräävässä asemassa suhteessa mieheen. Tämä kuvasti mielestäni modan gaarua hyvin. Lisäksi teosten miljöö auttoi yhdistämään kuvat Japaniin, jonne modan gaaru- ilmiö sijoittui.

Tutkimukseni rajoitukset liittyivät suurimmalta osin lähteiden ja kirjallisuuden rajallisuuteen. Ero guro nansensu- tai modan gaaru- ilmiötä ei ole tutkittu paljoa, joten kirjallisuutta aiheista on vain vähän. Tietoja taiteilijasta oli myös hankala löytää ja suuri osa lähteistäni ovat haastatteluja ja internet- pohjaisia. Japaninkielistä kirjallisuutta ilmiöistä ja taiteilijasta on mahdollisesti runsaammin, mutta vähäisen japanin kielitaidon vuoksi niiden etsiminen tai lukeminen olisi ollut liian hankalaa.

Olisi kiinnostavaa tutkia jatkossa ero guro nansensu- ja modan gaaru- ilmiöiden yhteyksiä muiden nykyajan taiteilijoiden teoksiin tai kuinka vahvasti ilmiöt vaikuttivat aikanaan yhteiskunnallisesti ja sen ajan taiteessa. Olisi tärkeää tutkia myös enemmän Toshio Saekin taidetta, mitä muita merkityksiä hänen teoksistaan löytyy tai kuinka vahvasti esimerkiksi shunga on vaikuttanut hänen taiteeseensa.

Toivon myös kirjallisuuden japanilaisista taiteilmiöistä lisääntyvän lähitulevaisuudessa.

Lähteet

- Bornoff, Nicholas (1992). *Pink Samurai. An Erotic exploration of Japanese Society*. Harper & Collins, London.
- Coutts, Angela (2012). *Imagining Radical Women in Interwar Japan: Leftist and Feminist Perspectives*. Source: Signs, Vol. 37, No.2. The University of Chicago Press.
- Fält, Olavi K. (1994). Japanin kulttuurivirtojen suvantona. Teoksessa Olavi K. Fält, Kai Nieminen, Anna Tuovinen & Ilmari Vesterinen, *Japanin kulttuuri*. Otava, Helsinki.
- Gordon, Andrew (2009). *A Modern History of Japan. From Tokugawa Times to the Present, Second Edition*. New York : Oxford University Press.
- Gulliver, Katrina (2012). *Modern Women in China and Japan. Gender, Feminism and Global Modernity Between the Wars*. London ; New York : I.B. Tauris.
- Helsinki City Art Museum (2002). *Forbidden Images – Erotic art from Japan's Edo Period* (in Finnish). Helsinki, Finland.
- Hiltebeitel, Alf ; Miller, Barbara D. (1998). *Hair: Its Power and Meaning in Asian Cultures*. New York : SUNY Press.
- Hunter, Janet E. (1989). *The Emergence of Modern Japan. An Introductory History since 1853*. Longman, London.
- Jalagin, Seija & Konttinen, Annamari (2004). *Japanilainen nainen. Kuvissa ja kuvien takana*. Tampere : [Tokio] : Vastapaino ; Suomen Japanin Instituutti.
- Kishida, Ryūsei (1927). ”Shinkō Saiku Ginza Dōri”, Kishida Ryūsei Zenshū vol. 4. Tokyo Nichinichi Shinbun- magazine, Tokyo.
- Kuusamo, Altti (1996). *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki : Gaudeamus.
- Marran, Christine L. (2007). *Poison Woman: Figuring Female Transgression in Modern Japanese Culture*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Mackie, Vera (1997). *Creating Socialist Women in Japan. Gender, Labour and Activism, 1900-1937*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Miller, L. (1998). Wasei eigo: *English “loanwords” coined in Japan. The life of language. Papers in linguistics in honor of William Bright*. Berlin : Mouton / De Gruyter
- Munro, Majella (2008). *Master Class. Understanding Shunga. A Guide to Japanese Erotica*. London : ER Books.
- Nii, Itaru (1925). ”Modan Gaaru no Rinkaku” (”Contours of the Modern Girl”). Fujin Kōron.

Saeki, Toshio (2010). *Onikage. The Art of Toshio Saeki*. San Fransisco : Last Gasp.

Ockenström, Lauri & Fält, Katja (2012). *Ikonografia. Taidetta tutkimaan: Menetelmiä ja näkökulmia*. Toim. Waenerberg, Annika & Kähkönen, Satu. Jyväskylän. Kampus Kustannus.

Saeki, Toshio (2006). *Memories of 1970*. Japan : Seirinkogeisha.

Schneder, D.B. (1928). The General Educational situation. *Japan Mission Yearbook: The Christian Movement in Japan & Formosa*, 45-54. Kyo Bun Kwan, Tokyo.

Sievers, Sharon L. (1995). *Flowers in Salt. The Beginnings of Feminist Consciousness in Modern Japan*. Stanford University Press, Stanford.

Silverberg, Miriam (2006). *Erotic Grotesque Nonsense. The Mass Culture of Japanese Modern Times*. Berkeley : University of California Press.

Straten, Roelof van ; Man, Patricia de (1994). *An Introduction to Iconography*. Yverdon : Gordon & Breach.

Teppe, Kataoka (1926). *Kindai Shomin Seikatsushi* Vol. 1. "Onna no Kyaku" in Ningen Seken

Uno, Kathleen S. (1991). *Women and Changes in the Household Division of Labor*. Teoksessa Gail Lee Bernstein (ed.), *Recreating Japanese Women, 1600-1945*. University of California Press, Berkeley.

Verkkolähteet:

Horowitz, Glenn (2010). *Oedipal Indescretions, Edible Obsessions: Early Work of Toshio Saeki*
http://www.glennhorowitz.com/easthampton/oedipal_indescretions_edible_obsessions_early_work_of_toshio_saeki
Viitattu 10.3.2017

Jansen, Charlotte (2013). *Toshio Saeki. The ultra-violent Japanese artist on his sick beauty*.
<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/15373/1/toshio-saeki> Viitattu 7.3.2017

Rosenberg, Jennifer (2014). *Flappers in the Roaring Twenties*.
<http://history1900s.about.com/od/1920s/a/flappers.htm>
Viitattu 21.4.2017

Toshio Saeki: News. PressPop inc. website.
<http://www.presspop.com/artists/toshio-saeki/>
Viitattu 8.6.2017

Kuvalähteet:

KUVA 1. Toshio Saeki: Nimetön. 2010. [Viitattu 31.10.2017]. Saatavissa: <https://art.vniz.net/en/saeki/Saeki-41-2.html>

KUVA 2. Toshio Saeki : Nimetön. 2010. [Viitattu 31.10.2017]. Saatavissa:

https://art.vniz.net/en/saeki/Saeki-Onikage_oob.html

KUVA 3. Toshio Saeki: Nimetön. 2010.
[Viitattu 6.11.2017]. Saatavissa:
<https://art.vniz.net/en/saeki/Saeki-15-10.html>

KUVA 4. Toshio Saeki: Nimetön. 2014.
[Viitattu 31.10.2017]. Saatavissa:
https://art.vniz.net/en/saeki/Saeki-Yumenzoki_22.html