

My dog is cuter than your ugly baby -  
Äitiyden kulttuurisen mallitarinan haastaminen Elina Brotheruksen  
omaelämäkerrallisessa valokuvateoksessa

Anna Upola-Lehto  
Kandidaatintutkielma  
Taidehistoria  
Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos  
Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta  
Jyväskylän yliopisto  
Syksy 2020

## SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO.....	3
2 VALOKUVASTA, KÄSITTEISTÄ JA INTERTEKSTUAALISUUDESTA .....	6
2.1 Valokuvan totuussuhde .....	6
2.2 Brotherus ja valokuva .....	8
2.3 Tutkimuskäsitteet.....	11
2.3.1 Feminismi ja sukupuolittietoinen taidehistoria .....	11
2.3.2 Poliittikka .....	14
2.3.3 Representaatio .....	14
2.3.4 Äitiys ja äitiyden kulttuurinen mallitarina .....	16
2.4 Intertekstuaalisuudesta .....	18
3 TEOSANALYYSI.....	22
3.1 Rotten Tomatoes, 2014. Sarjasta Carpe Fucking Diem (2011–2015) .....	25
3.2 Annonciation 7, Jour de l'Annonciation, 2010. Sarjasta Annonciation (2009–2013).....	27
3.3 Annonciation 17, Chalon-sur-Saône, 30.03.2012. Sarjasta Annonciation (2009–2013) .....	29
3.4 Annonciation 25, Medication, 2012. Sarjasta Annonciation (2009–2013).....	32
3.5 Annonciation 29, 2012. Sarjasta Annonciation (2009–2013).....	34
3.6 My dog is cuter than your ugly baby, 2013. Sarjasta Carpe Fucking Diem (2011–2015) .....	36
4 PÄÄTÄNTÖ .....	39
5 LÄHTEET .....	42

# 1 JOHDANTO

Tutkielmani käsittelee suomalaisen valokuvataiteilijan Elina Brotheruksen (s. 1972) kuudetta monografiaa *Carpe Fucking Diem* (2015). *Carpe Fucking Diem* on omaelämäkerrallinen valokuvateos, taiteilijakirja, joka käsittelee kahden yhteen liitetyn valokuvasarjan keinoin tahatonta lapsettomuutta. Elina Brotherus on tullut taiteilijana tutuksi erityisesti omaelämäkerrallisista teoksistaan, sekä tavastaan käyttää itseään kuviensa mallina. Brotheruksen kuvat haastavat pohtimaan katsomisen ja katsottavaksi tulemisen kysymyksiä taiteilijaomakuvaan liittyvän läsnäolon ja poissaolon problematisoinnin kautta. Ne rakentuvat usein myös huolellisen sommittelun ja länsimaisen taiteen historiaan kurottavan intertekstuaalisen keskustelun avulla. Visuaalisesti Brotheruksen kuvat ovat tunnistettavia ja omalaatuisia tavallaan, ja pyrinkin tässä tutkielmassa pysähtymään taiteilijan visuaalisen ilmaisun äärelle, ja sanoittamaan siitä jotakin olennaista.

Tutkielmani kiinnittyy uuden taidehistorian traditioon ja ontologisesti sitoudun konstruktionismiin. Tämä tarkoittaa siis sitä, että kun viitataan valokuvan totuudellisuuteen tai äitiyden edustamiseen, ymmärrän todellisuuden rakentuvan tilannesidonnaisesti vuorovaikutuksessa. Haen ratkaisuja tutkimusongelmaani laaja-alaisesti. Menetelmäni ja käyttämäni käsitteet tulevat taidehistorian, sukupuolentutkimuksen, kirjallisuudentutkimuksen ja kulttuurintutkimuksen alueilta. Tutkielmaani voisi luonnehtia luonteeltaan monitieteiseksi. Koska tarkastelen tutkimuskohteessani merkityksen tekemisen tapoja, olen väistämättä laajojen kysymysten äärellä.

Tutkimusaineistoni koostuu Elina Brotheruksen *Carpe Fucking Diem*-teoksesta valituista kuvista. Tämä valokuvateos sisältää kaksi valokuvasarjaa, *Carpe Fucking Diem* (2011–2015) -nimisen kaksiosaisen kuvakokonaisuuden ja *Annonciation*<sup>1</sup> (2009–2013) -nimisen kuvakokonaisuuden. Analysoin näistä kuvakokonaisuuksista yhteensä kuutta eri kuvaa ja esitykseni ymmärrettävyyden helpottamiseksi liitän ne osaksi tutkielman taittoa tekijänoikeuslain ohjaamana.

Tutkimusongelmani on muotoutunut niiden seikkojen perusteella, mitä kohtaamiset Brotheruksen valokuvataiteen kanssa ja erityisesti tämän teoksen kanssa ovat minussa herättäneet. Ymmärrän Brotheruksen taiteen tekemisen ennen kaikkea keskusteluna muun taidemaailman kanssa, ja haluan lähestyä ja ymmärtää paremmin tätä piirrettä tutkimalla sitä. Olen halunnut tutkia Brotheruksen tuotannosta juuri tätä teosta myös siksi, että tunnistan siitä erityisiä piirteitä, ja potentiaalia käydä

---

<sup>1</sup> Brotherus käyttää ilmestyksestä ranskankielistä ilmaisua l'annonciation.

vaikuttavaa yhteiskunnallista keskustelua taiteen keinoin. *Carpe Fucking Diem*-teoksen myötä taiteilija tekee kriittisen keskustelunavauksen tahattoman lapsettomuuden kokemuksen kuvauksellaan, ja juuri tähän poliittiseen potentiaaliin haluan tutkielmassani pureutua. Käydessään läpi hedelmöityshoitoja, Brotherus huomasi, ettei hoitojen epäonnistumisesta juuri keskustella julkisuudessa, vaikka vain pieni osa hoidoista onnistuu<sup>2</sup>. Esimerkiksi Suomessa vuonna 2018 aloitetuista hedelmöityshoidoista vain noin 18 % eteni lapsen syntymään<sup>3</sup>. Brotherus tunnistaa tahattoman lapsettomuuden tabaluonteen, siitä puhumattomuuden kulttuurin ja haluaa teoksellaan ravistella tätä tilannetta. Taiteilija kokee, että tämä teos voi antaa äänen niille lukuisille miehille ja naisille, joiden kokemuksesta harvemmin puhutaan taiteessa tai elämässä.<sup>4</sup>

Tutkimusmenetelmäni on käsitteiden ohjaama visuaalinen analyysi. Käsitteet toimivat tutkielmassa paitsi näkökulman lujittajana, myös analyttisinä työkaluina. Ajattelen käsitteiden roolia tässä tutkielmassa hieman kulttuurintutkija Mieke Balin tapaan. eli käsitteillä on voimaa auttaa ymmärtämään tutkimuskohdetta sen omilla ehdoilla<sup>5</sup>. Tutkielmassani käsitteet kulkevat mukana eräänlaisina tienviittoina, joiden johdattamana tarkastelen teoksen tuottamia merkityksiä. Kun tutkimuskohteeni käsittelee esimerkiksi äitiyttä, äitiyden käsitteen laaja tarkastelu paitsi auttaa ymmärtämään äitiyttä kulttuurisena ja sukupuolisena tilanteena, se myös auttaa rakentamaan itse tulkintaa teoksesta. Äitiyttä tarkastelemalla esiin tulee se tosiasia, että äitiydelläkin on oma normitettu, kulttuurinen mallitarinansa. Erityisesti visuaalisen kulttuurin ja taidehistorian kontekstissa äitiyden mallitarina rakentuu usein kristilliseen kuvakieleen tukeutuen, äidin ja poikalapsen kuvana. Tahattoman lapsettomuuden kuvat haastavat ajattelemaan äitiyttä totutun, kulttuurisen tavan sijaan uudeltaisesta näkökulmasta. Kun äitiyden kategoria tunnistetaan kulttuurisesti rakennetuksi tilanteeksi, myös erilaisten äitien representoiminen tulee mahdolliseksi. Äitiyteen liittyvän tilanteen, äitiyden kulttuurisen mallitarinan purkaminen edellyttää kriittistä ja poliittista feminististä tutkimusotetta, jota tuen representaation käsitteellä. Representaatio tässä ei ole pelkkää edustamista, tai toistotekoja, vaan aktiivista intentionaalista toimintaa. Taiteen historiasta ammentavaa visuaalista kerrontaa lähestyn intertekstuaalisuuden teorian avulla.

---

<sup>2</sup> Brotherus 2020a.

<sup>3</sup> Suomen virallinen tilasto 2020.

<sup>4</sup> Brotherus 2020a.

<sup>5</sup> Kähkönen 2012, 27.

Käytännössä kohdistan aineistooni ensin erittelevää analyysiä, jonka avulla pureudun Brotheruksen tapaan olla dialogissa muun taidemaailman kanssa, sekä rakentaa representaatiota. Sen jälkeen keskityn tarkastelemaan niitä merkityksiä ja painotuksia, joita tällainen dialogisuus mahdollistaa. Tarkoitukseni ei ole esittää mitään yleispätevää teoriaa tai avata tyhjentävästi taideteoksen kaikkia mahdollisia merkityksiä. En myöskään pyri esittämään arvailuja tai arvosteluja taiteilijan henkilökohtaisesta elämästä. Teokseen kohdistuva tulkintani on subjektiivista, osin omien henkilökohtaisten assosiaatioideni johdattamaa, ja näin myös ainutlaatuista tavallaan.

Pureudun tutkimusongelmaani seuraavien tutkimuskysymyksiä avulla:

- 1) Minkälaisia merkityksiä ja merkityksenmuodostamisen tapoja teoksesta on tulkittavissa ja miten taiteilijan intentiot osallistuvat tähän prosessiin?
- 2) Minkälaisia intertekstuaalisia elementtejä teoksesta on löydettävissä ja miten nämä elementit rakentavat kerrontaa teoksessa?
- 3) Miten teos haastaa valtakulttuurista kuvastoa äitiydestä eli miten sen poliittinen potentiaali rakentuu?

Tavoitteenani on ymmärtää miten tutkimuskohteessa äitiyden ja tahattoman lapsettomuuden kokemukset voivat osallistua äitiyden määrittelyyn, ja miten näitä kokemuksia on kuvattu omaelämäkerrallisessa valokuvateoksessa. Tutkimuksen kohteena on myös teoksen representaationaalinen potentiaali ja mahdollisuus feministiseen politiikkaan.

Tutkielmani rakentuu johdannosta, kahdesta käsittelyluvusta ja päätännöstä. Luvussa kaksi esittelen tutkielmani sisältämiä keskeisiä käsitteitä ja metodologiaa, jonka ohjaamana ratkaisen tutkimusongelmaani. Luvussa kolme keskityn tutkimuskohteen teosanalyysiin tutkimalla sitä ohjaavien käsitteiden ja intertekstuaalisen analyysin avulla. Viimeisessä luvussa kokoan tutkimustulokseni yhteen ja tarkastelen aiheeseen liittyvää jatkotutkimuksen mahdollisuutta.

## 2 VALOKUVASTA, KÄSITTEISTÄ JA INTERTEKSTUAALISUUDESTA

Tässä luvussa esittelen ja avaan tutkielmaani ohjaavaa teoriaa ja käsitteitä. Keskustelen ensin valokuvasta ja Elina Brotheruksesta valokuvataiteilijana yleisemmällä tasolla, suunnaten sitten katseeni kohti tutkielman kohteena olevaa aineistoa. Esittelen sen jälkeen tutkielman keskeisimpiä käsitteitä, joiden avulla pyrin pureutumaan tutkimusongelmaani. Käsitteet selittävät sekä näkökulmaani että auttavat minua rakentamaan tulkintaa teoksessa esiintyvistä merkityksistä ja merkityksenmuodostamisen tavoista, ja siitä miten teos pyrkii yhteiskunnallisesti ja kulttuurisesti vaikuttamaan. Luvun lopuksi avaan vielä tutkielmaani ohjaavaa teoriaa intertekstuaalisuudesta.

### 2.1 Valokuvan totuussuhde

Valokuva on kiehtova olio niin visuaalisen kulttuurin, kuin taiteenkin maailmassa. Digitalisaation myötä valokuva näyttää olevan kaikkialla, ja hyvin monella meistä on taskussaan laite, jolla voi ottaa valokuvia. Kuvaamisen vaivattomuuden ansiosta valokuvia otetaan enemmän kuin koskaan. Valokuva ei ole enää erityisissä tilanteissa otettava muistamisen apuväline, vaan sen avulla kommunikoidaan ja osoitetaan yhteenkuuluvuutta muiden ihmisten kanssa. Sosiaalinen media rakentuu kielen ja kuvan avulla. Valokuvan yksi varhaisista funktioista muotokuvauksen mahdollistajana jatkuu nykyajassa selfie-kulttuurin avulla. Jopa sosiaalisen median applikaatioissa kasvanut kuvakulttuuri on hyväksytty valokuvataiteen piiriin, kuten esimerkiksi Instagramia pääasiallisena julkaisualustanaan käyttävän Lotta Sulinin näyttely Suomen valokuvataiteen museossa vuonna 2019 näyttää.

Valokuvan katsomiseen liittyy aina tietynlaisia odotuksia. Valokuva eroaa esimerkiksi maalauksesta siihen liitetyn totuudellisuuden odotuksen takia. Yhtäältä tähän vaikuttaa valokuvan historia muotokuvan kehittäjänä ja pitkä käyttö journalistisissa yhteyksissä, toisaalta hallitseva dokumentarismien perinne taidevalokuvauksessa. Mielikuva valokuvaajasta Henri Cartier-Bressonin kaltaisena ratkaisevaa hetkeä odottavana tallentajana tai vilpittömänä journalistina, joka kuvaa, mitä näkee, on jättänyt vahvan vaikutuksensa. Valokuvan odotetaan olevan todistus asiasta, joka on tapahtunut, ja joka on ollut olemassa. Valokuva ei kuitenkaan sinällään voi vastata tähän totuudellisuuden odotukseen. Kuten visuaalisen kulttuurin tutkija Janne Seppänen huomauttaa, lukuisista yrityksistä huolimatta, esimerkiksi ufojen olemassaoloa ei ole pystytty todistamaan<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Seppänen 2005, 105.

Valokuva ei myöskään voi olla objektiivinen rajausta todellisuudesta, sillä tämän kameralaitteella tapahtuvan rajauksen toteuttaa ihminen. Kuvan rakentamisen tilanteeseen liittyy aina subjektiivisia päätöksiä ja vallankäyttöä, jolloin valokuvassa näkyvän todellisuuden objektiivinen luonne korruptoituu. Kuten kirjailija Susan Sontag argumentoi, päättäessään miltä kuvan tulisi näyttää, kuvaaja liittyy aiheisiinsa aina omia arvokäsityksiään<sup>7</sup>. Edes valvontakamerat eivät toista riippumattomasti todellisuutta, sillä joku on jossakin ennalta päättänyt, mihin suuntaan ja mitä valvontakamera kuvaa.

Janne Seppänen esittääkin, että valokuvallinen totuus on kulttuurinen ominaisuus, joka valokuvaan on liitetty yhteisesti sopimalla<sup>8</sup>. Tästä huolimatta, totuudellisuuden odotus valokuvasta tekee valokuvasta tehokkaan välineen silloin, kun halutaan rakentaa todelta vaikuttavia kertomuksia<sup>9</sup>. Se, että uskomme valokuvan olevan totta, vaikuttaa sitoutumiseemme kuvan suhteen. Omaelämäkerrallisen kuvan tarkasteluun liittyy samaa jännitystä, kuin tositelevisio-tyyppisten ohjelmien katseluun. Vaikka lopputulos olisikin rakennettu, lupaus totuuden häivähdyksestä tuntuu kutsuvalta. Janne Seppäsen mukaan valokuvan uskottavuus perustuu materiaaliseen ytimeen, kuvattun todellisuuden itsensä tuottamaan jälkeen<sup>10</sup>. Materiaalisuudella Seppänen viittaa valokuvan tuottamisen toimintoihin, eli valokuvan materiaalinen ydin on se valon jälki, joka piirtyy kuvanottohetkellä filmille tai kuvakennolle. Valokuvan materiaalinen ydin on itsessään hybridi, sekä ainetta että kulttuurisia merkityksiä.<sup>11</sup> Maalauksesta eroten, valokuva ei ole vain kuvallinen representaatio, joka viittaa johonkin itsensä ulkopuoliseen, vaan ulkopuolinen on läsnä itse valokuvassa<sup>12</sup>.

Valokuvaan liitetty totuuden odotus liittyy kiinteästi tutkimusongelmaani. Tarkastelen omaelämäkerrallista valokuvasarjaa taiteilijan intentioista ja konstruktionistisesta merkityksenmuodostamisen käytännöistä käsin, siis siitä näkökulmasta, miten teoksen representationaalinen potentiaali rakentuu. Edellä esitetyn Seppäsen argumentin mukaan on oletettavaa, että kun taiteelle asetetaan vaikuttamisen tehtävä, sen kytkeminen todelliseen elämään

---

<sup>7</sup> Sontag 1984, 13.

<sup>8</sup> Seppänen 2005, 105.

<sup>9</sup> Seppänen 2005, 105.

<sup>10</sup> Seppänen 2014, 94

<sup>11</sup> Seppänen 2014, 87.

<sup>12</sup> Seppänen 2014, 96.

voi edesauttaa viestin viemistä eteenpäin. Tässä taiteilijan intentionaalisuus, halu puhua asiasta, joka koskettaa muitakin ihmisiä, asettaa taiteelle tehtävän: se voisi helpottaa muiden samassa tilanteessa olevien ihmisten elämää.

## 2.2 Brotherus ja valokuva

Elina Brotheruksen taiteilijauran synty kytkeytyy mielenkiintoisella tavalla valokuvataiteen arvonnousuun ja taiteeksi tunnustamiseen suomalaisella taidekentällä. Suomessa valokuvataide hyväksyttiin osaksi Helsingin taidehallin Nuorten näyttelyä ensimmäisen kerran vuonna 1992<sup>13</sup>. Vuoden nuori taiteilija vuonna 1995 oli ensimmäistä kertaa valokuvaaja, Esko Männikkö. Dokumentaristinen valokuva otettiin osaksi taidemaailmaa Männikön valinnan myötä, mikä tarkoittaa paitsi dokumentaristisen valokuvan luonteen uudelleenarviointia taiteen näkökulmasta, myös valokuvan legitimitetin vahvistumista taiteen kentällä.<sup>14</sup> Neljä vuotta myöhemmin Taideteollisen korkeakoulun valokuvalinjalta vasta valmistunut Elina Brotherus piti näyttelyn Suomen valokuvataiteen museossa<sup>15</sup>. Tutkija ja valokuvaaja Juha Suonpää näkee Elina Brotheruksen Esko Männikön kaltaisena suomalaisen valokuvataiteen erityistapauksena. Samoihin aikoihin, kun valokuvataide Suomessa astui gallerioihin taiteena, alkoi myös Elina Brotheruksen ura valokuvataiteilijana.

Minkälaisia ominaispiirteitä Brotheruksen valokuvataiteesta sitten on löydettävissä? Kuraattori ja valokuvakirjailija Charlotte Cotton on luokitellut postmodernin taidevalokuvan kategorioita ja esittää, kuinka valokuvataiteen kaanonissa yksityisen elämän dokumentoinnilla ja intimitetin kuvauksilla on oma traditionsa. Tämä kuvaustapa lainaa alun perin taiteen kentän ulkopuolelta tulevien perhealbumikuvien estetiikkaa ja tuo kuvat yksityisestä (perheen ja suvun) piiristä julkiseen tarkasteluun, mutta sillä on yhteyksiä myös esimerkiksi valokuvataiteilijoiden Nan Goldinin, Larry Clarkin ja Nobuyoshi Arakin käyttämään dokumentaristiseen kuvaustapaan.<sup>16</sup> Cottonin luokittelussa Brotheruksen valokuvataide nähdään osana intiimin elämän kuvauksen jatkumoa, joskin Brotheruksen ilmaisu kääntyy kohti taiteilijaomakuvia goldinilaisen ystäväpiirin dokumentoinnin sijaan<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> Suonpää 2011, 24.

<sup>14</sup> Suonpää 2011, 60.

<sup>15</sup> Suonpää 2011, 77.

<sup>16</sup> Cotton 2009, 137.

<sup>17</sup> Cotton 2009, 165.



Vaikka Brotheruksen taide ponnistaakin dokumentarismiin laajasta piiristä, yksityisen elämän dokumentoinnin lisäksi kuvat ovat samaan aikaan myös eräänlaisia taiteilijaomakuvia. Brotherus kuvaa pääasiassa itseään, ja hänen kehonsa on yksi tunnistettavimmista elementeistä hänen kuvissaan. Tutkija ja kriitikko Marja-Terttu Kivirinnan mukaan taiteilijaomakuva Brotheruksen tapauksessa ei ole omakuva perinteisessä mielessä, vaan Brotheruksen ikoninen hahmo on merkki, joka toistuu kuvasta toiseen<sup>18</sup>. Viitattaessaan oman kehonsa käyttöön kuvissa, Brotherus itse puhuu työkalusta, tai sanasta visuaalisessa sanastossaan<sup>19</sup>. Brotheruslainen omakuva perustuu jatkuvuudelle, jossa vuodesta toiseen sama hahmo elää, tuntee ja muuttuu. Tämä hahmo on Elina Brotherus, mutta samalla myös jotakin yleispätevää, kenties samastuttavaakin.

Näen tässä edellä mainitussa perinteisessä taiteilijaomakuvassa ja Brotheruksen työskentelyssä yhtäläisyyksiä. Länsimaisella taiteilijaomakuvalla on pitkä traditio, se alkoi jo renessanssin ajan Italiasta 1400-luvulla. Tätä muotokuvatyyppin kehittymistä vauhditti erityisesti litteän peilin kehittäminen Venetsiassa, mutta myös myöhemmin renessanssin aikana herännyt individualismin ja itsetutkiskelun traditio, ja sitä kautta alkava taiteilijan aseman muutos käsityöläisestä kohti itsenäistä taiteen tekijää. Pitkän historiansa takia taiteilijaomakuvalla on ollut eri aikoina erilaisia tehtäviä, ja se on manifestoitunut lukuisilla tavoilla. Osa omakuvista on tarkoitettu julkisuuteen katsottavaksi, toisien on ollut tarkoitus jäädä taiteilijan yksityiseen arkistoon temaattisina tai teknisinä harjoituksena.<sup>20</sup>

Mikä kaikille taiteilijaomakuville on kuitenkin yhteistä, on taiteilijan identiteettiin siirtyvä fokus. Taiteilijaomakuvan kohtaamiseen liittyy myös eräänlainen katsomisen tavan muuttuminen, ja sitä kautta paitsi taiteilijan, myös katsojan position laajentuminen. Taiteilijaomakuvassa taiteilija on paitsi alkuperäinen katsoja, myös katsottava, siis taiteen objekti. Ja kun katsoja asettuu katsomaan taiteilijaomakuvaa, hän yhtäältä pääsee katsomaan taiteilijaa kuten taiteilija alun perin katsoo malliaan, mutta toisaalta tässä katsomisen tilanteessa hän näkee myös taiteilijan erityisessä tilassa, katsomassa itseään. Tässä tilanteessa taiteilijalla on kaksinainen rooli: taiteilijasta itsestään tulee taiteen subjekti, aihe, ja objekti, siis katsottava samaan aikaan. Taidehistorioitsija Shearer West nimittää taiteilijaomakuvan katsojan tilannetta metaforiseksi peiliin katsomiseksi: taiteilijaomakuva

---

<sup>18</sup> Kivirinta 2007, 27.

<sup>19</sup> Brotherus 2020b.

<sup>20</sup> West 2004, 164–165.

heijastaa alkuperäisen katsojansa, siis taiteilijan kuvan teokseen, jolloin katsoja astuu taiteilijan kenkiin, ja alkaa peilata itseään.<sup>21</sup>

Elina Brotheruksen valokuvataiteessa katsomiseen ja katsottavaksi tulemiseen liittyvät kysymykset ovat ilmeisiä. Marja-Terttu Kivirinta kuvaa tätä tilannetta poissaolon ja läsnäolon problematiikaksi, jossa itseään kuvaava Brotherus kääntää katseen itseensä naisena ja samalla myös naistaiteilijan katseeseen<sup>22</sup>. Läsnä on nainen ja naisen subjektiviteetti, poissaolevaa on heteronormatiivinen mieskatse. Poissaolon ja läsnäolon problematiikka viittaa myös laajemmin valokuvan representationaalsiin ominaisuuksiin. Valokuvassa näkyvä taiteilija on läsnä siihen piirtyneessä materiaalisessa ytimessä, mutta taiteilija ei ole kuitenkaan fyysisesti paikalla, kun kuvaa katsotaan.

Brotheruksen taiteilijaomakuva ei ole siis pelkkä muotokuva, eikä pelkkä dokumentti, vaan se on kuvatyypin rajat ylittävä monitahoinen tilanne. Varsinkin *Carpe Fucking Diem*-teoksen taiteilijaomakuvat rakentuvat rikkaan keskustelun avulla, viitaten taiteen historiaan ja samalla tehden kriittisiä huomioita tilanteesta omien äidiksi tuleminen kokemusten suhteen.

Brotheruksen omien sanojen mukaan *Carpe Fucking Diem*-sarja on yritys rekonstruoida elämän tarkoitusta tulevaisuudelle, joka ei olekaan sitä, mitä hän oli kuvitellut. Brotherus tapaa käyttää itseään kuviensa mallina ja sijoitella kuviinsa eriasteista omaelämäkerrallisuutta. Tässä sarjassa Brotherus kuvaa itseään keskustellakseen epäonnistumisestaan muodostaa perhe ja lapsia. Tahattoman lapsettomuuden läpikäymisen näkökulmasta elämässä alkaa näkyä yllättäviä, surrealistisia ja humoristisiakin sävyjä. Edes onneton loppu ei ole kaiken loppu. Taiteilijalla ei ole lapsia, joten hänen ei tarvitse asettua ennalta määriteltyyn aikuisen rooliin. Hän voi näyttää normaalille keskisormea.<sup>23</sup> *Annonciation*-sarja on Brotheruksen mukaan tarina vääristä ilmestyksistä ja enkelin odottamisesta, joka ei koskaan tule paikalle. Metaforinen enkeli ei kerro tässä varsinaisesti taiteilijan hengellisestä sitoutumisesta, vaan se symboloi viiden vuoden hedelmöityshoitoja, joita taiteilija kävi lävitse.<sup>24</sup> Vaikka tässä tarinan kertojana on taiteilija, ajattelen teoksen äidiksi pyrkivää subjektia taiteentutkija Kirsi Saarikankaan tapaan: kertoja ei ole omaelämäkerran yksi ja yhtenäinen

---

<sup>21</sup> West 2004, 165.

<sup>22</sup> Kivirinta 2007, 27.

<sup>23</sup> Brotherus 2020b.

<sup>24</sup> Brotherus 2020a.

”minä”, vaan jatkuvassa dialogissa oleva moniääninen kertoja, joka on samanaikaisesti toinen. Taiteilija-äiti kahdentuu tässä kerronnan subjektiksi ja objektiksi.<sup>25</sup>

## 2.3 Tutkimuskäsitteet

### 2.3.1 Feminismi ja sukupuolittietoinen taidehistoria

Tutkielmassani feministinen näkökulma palautuu feminismiin käsitteeseen kahdella tavalla. Puhuessani feministisestä näkökulmasta, viittaan sillä ensisijaisesti viime vuosikymmeninä vakiintuneeseen sukupuolittietoiseen lähestymistapaan taiteentutkimuksessa. Tämän lähestymistavan vakiintuminen liittyy suurempaan taidehistorian metodologiseen paradigman muutokseen, niin kutsutun uuden radikaalin taidehistorian käännteeseen.

Uutta taiteentutkimusta ovat muokanneet erityisesti historian tutkimuksen ja sosiologian alueilta omaksutut näkökulmat ja menetelmät. Uudessa taidehistoriassa kuvaa on alettu lukea historiallisen dokumentin sijaan kulttuurisena tekstinä. Erityisesti feministisesti asennoitunut visuaalisen kulttuurin tutkimus on tarjonnut taiteentutkimuksille uuden näkökulmallisen lukutavan.<sup>26</sup> Siinä, missä perinteinen taidehistoria oli kiinnostunut taiteen tekijöistä, tyylikausista ja laadusta, uuden taidehistorian ytimessä on halu ymmärtää taideteokset kulttuurisessa yhteydessään<sup>27</sup>. Tämä uusi kriittinen taidehistoria ei tätä kirjoittaessani ole kuitenkaan enää uutta, vaan vakiintunutta käytäntöä, jossa uuden kriittisen taidehistorian teoreettiset ideat ovat sulautuneet osaksi nykyistä taiteentutkimusta<sup>28</sup>.

Länsimaisessa taiteentutkimuksessa sukupuoli kohosi yhdeksi tärkeäksi mielenkiinnonkohteeksi 1900-luvun loppupuolella. Sukupuolesta kiinnostunutta tutkimusnäkökulmaa alettiin soveltaa taidehistorialliseen tutkimukseen jo 1970-luvulla, mutta vasta 1980-luvulla näkökulma alkoi vakiinnuttaa paikkaansa myös Suomessa.<sup>29</sup> Tällainen sukupuolesta kiinnostunut näkökulma taiteentutkimuksessa tarkoittaa kriittistä ja teoreettista analyysia, jota kohdistetaan esimerkiksi taiteen tuottamiseen, representaatioihin ja vastaanottotapoihin. Kyseessä ei ole siis varsinainen menetelmä,

---

<sup>25</sup> Saarikangas 1997, 107.

<sup>26</sup> Pirinen 2012, 279–280.

<sup>27</sup> Seppänen 2005, 67.

<sup>28</sup> Seppänen 2005, 67.

<sup>29</sup> Lähdesmäki 2012, 109.

vaan kriittinen lähtökohta, joka ohjaa tutkimuksen kysymyksenasettelua.<sup>30</sup> Tämän tutkielman kehyksessä kysymys on siitä, miten Elina Brotheruksen kuvat tahattomasta lapsettomuudestaan asettuvat osaksi laajempaa äitiyteen ja reproduktioon liittyvää keskustelua.

Feminismi käsitteenä toimii tässä myös sen poliittisen liikkeen nimittäjänä, jonka avulla on pyritty parantamaan sukupuolten välistä tasa-arvoa, ja mm. tekemään naisia ja muita toiseutettuja ryhmiä näkyviksi yhteiskunnallisiksi toimijoiksi. Feminismin käsitteen sisälle mahtuu useita erilaisia ja historiallisia aaltoliikkeenä kuvattuja feminismejä, mikä osoittaa feministisen liikkeen painopisteiden olevan ajassa ja paikassa muuttuvia ja muokattuja. Sukupuolikeskustelun taustalla vaikuttavat paitsi yhteiskunnalliset ja sosiaaliset muutokset ja siirtymät, myös tieteen sisäiset paradigmojen muutokset<sup>31</sup>.

Feministisen tutkimuksen juuret ovatkin juuri 1960- ja 1970-lukujen poliittisessa liikkeessä, nk. toisen aallon radikaalifeminismissä. Toisen aallon feminismin lähestymistapa oli naiskeskeistä, jopa essentialistista, niin teorian tasolla kuin käytännössäkin, kuten feministisesti asennoituneen taiteen tekemisen alueella.<sup>32</sup> 1970-luvun feministitaiteilijat ottivat strategiakseen myös kääntää näkökulmaa naisista miehiin taiteen objekteina. Tällä teolla pyrittiin kritisoimaan länsimaisen representaation politiikkaa, jossa miehet nähtiin taiteen subjekteina, tekijöinä ja katsojina, ja naiset katseen kohteina olevina objekteina, tai miestaiteilijoita innoittavina muusina.<sup>33</sup> Tutkija ja taiteilija Rebecca Baillien mukaan Elina Brotheruksen valokuvataiteessa tällainen subjektin ja objektin välinen hierarkkinen sidos hajoaa: hän on itse taiteilija sekä malli, eli samanaikaisesti taiteensa subjekti, sekä objekti<sup>34</sup>. Elina Brotheruksen kuvien äärellä ei tulekaan sellaista tunnetta, että niissä palveltaisi heteronormatiivista mieskatsetta, vaan varsinkin tämän sarjan yhteydessä tulkitsen katsojaposition rakentuvan naisen kautta.

1980-luvun taidehistoriallisessa keskustelussa alkoi näkyä poststrukturalistisia ja postmoderneja näkökulmia tutkijoiden keskittyessä erityisesti taiteen merkityksiin ja representaatioihin. Näkökulmien kautta päästiin käsiksi valtamekanismien ja -hierarkioiden näkyväksi tekemiseen.<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> Lähdesmäki 2012, 110.

<sup>31</sup> Lähdesmäki 2012, 109.

<sup>32</sup> Lähdesmäki 2012, 111.

<sup>33</sup> Lähdesmäki 2012, 112.

<sup>34</sup> Baillie 2014, 1052.

<sup>35</sup> Lähdesmäki 2012, 117.

Samalla ymmärrettiin, että kieli ei ole arvovapaa ilmaisukeino vaan vallan väline<sup>36</sup>. Feministisiä taiteen taktiikoita pohdittaessa tekstuaalisuudella on ollutkin tärkeä rooli. Tekstuaaliseksi käsitetty taide näyttäytyy sopimuksenvaraisena, erilaisilla lukutavoilla muuttuvaksi ilmiöksi.<sup>37</sup> Kielen, kuten kuvienkaan käytännöt eivät ole kuitenkaan pysyviä, vaan niitä voi aina muuttaa, esimerkiksi vastarinnan taktiikalla<sup>38</sup>.

Feministisesti asennoituneen tutkimuksen piirissä visuaalinen kulttuuri, kuten valokuvat, nähdään sukupuolijärjestelmää ja seksuaalisia käytäntöjä tuottavina representaatioina. Visuaalinen kulttuuri ei siis vain passiivisesti heijastele aikansa yhteiskunnallisia ilmiöitä, vaan osallistuu niiden tuottamiseen ja muokkaamiseen.<sup>39</sup> Myös feministinen taide nousee nimenomaan representaatioiden teoreettisesta pohdinnasta. Tällöin kysytään miten representaatioita naisesta, tai tässä tapauksessa myös äitiydestä, tuotetaan, sekä miten tämä prosessi paikantuu monimutkaisesti.<sup>40</sup> Tässä teoksessa taiteilija ottaa kantaa ajankohtaiseen aiheeseen haastamalla ja kyseenalaistamalla valtakulttuuristen nais- ja äitiyskuvien traditiota rakentaen uutta ja korvaavaa representaatiota.

Viimeaikainen feministinen taiteentutkimus on ollut kiinnostunutta kuvataiteen materiaalisuudesta. Suomessa tätä tutkimusta on edistänyt esimerkiksi taiteentutkija Katve-Kaisa Kontturi. Tässä lähtökohdassa kuvataide tulkitaan prosessiksi, joka etenee muutenkin kuin tekstuaalisesti. Uusmaterialistisessa tutkimusotteessa tekstuaalisuudesta ei kuitenkaan irtisanouduta, vaan teoretisoinnilla pyritään aktivoimaan materiaa uudella tavalla. Materiaalisuus ja tekstuaalisuus eivät tässä sulje toisiaan pois, vaan materia on aktiivinen toimija tekstin tavoin.<sup>41</sup> Uusmaterialistinen tutkimusote voi keskittyä esimerkiksi taiteen tekemisen prosessiin, siihen, miten taide on jatkuvassa tulemisen ja liikkeen tilassa, tai siihen, miten teoksen materiaalivalinnat vaikuttavat teoksen kokemiseen. Sen avulla voi kenties muistuttaa myös valokuvataiteen materiaalisesta luonteesta, valokuvan materiaalisesta ytimestä, joka taas ravistelee käsityksiämme totuudesta taidekuvan suhteen. Tässä tutkielmassa kuvantutkimus toteutuu taiteilijakirjaa tutkimalla. Kuvia ei symbolisesti irroteta kirjan sivuilta tyhjiössä leijuviksi tutkimuskohteiksi, vaan niiden olemassaolon perusta,

---

<sup>36</sup> Kontturi 2006, 173.

<sup>37</sup> Kontturi 2006, 174.

<sup>38</sup> Kontturi 2006, 179.

<sup>39</sup> Rossi 2002, 112.

<sup>40</sup> Kontturi 2006, 179.

<sup>41</sup> Kontturi 2006, 185.

kirjaan sijoittaminen, otetaan huomioon. En kuitenkaan väitä tutkielmani tutkimusotetta uusmaterialistiseksi, vaikka annankin taidekokemukselle kirjan kanssa tilaa keskustelussa.

### 2.3.2 Poliitiikka

Suhtaudun politiikan käsitteeseen laajan määritelmän avulla hieman kulttuurintutkija Leena-Maija Rossin tapaan. Poliitiikkaa on tavattu ajatella tiukasti sektoroituneena omana alueenaan, joka rajoittuu puolue-, valtio-, kunnallis- ja ammattiyhdistyspolitiikkaan. Kuitenkin parin viimeisen vuosikymmenen aikana kulttuurintutkimuksessa politiikasta on alettu puhua avarammassa mielessä. Poliitiikan laaja määritelmä kiteytyy ajatuksessa, jossa politiikka nähdään kamppailuna merkityksistä. Vakiintuneiden merkitysten ravistelu ja saattaminen liikkeeseen, sekä asioiden merkityksellistäminen uudelleen ovat siis kaikki poliittisia tekoja. Rossi käyttää tästä esimerkkinä länsimaisen perheen käsitettä, jonka merkitys on pikkuhiljaa muuttunut. Perhettä ei mielletä enää kahden heterovanhemman ja lasten muodostamaksi yksiköksi, vaan ymmärretään, että myös yksinhuoltajat, samaa sukupuolta olevat vanhemmat ja uusioperheet lapsineen muodostavat perheyksikön. Miksei myös lapseton pari lemmikkeineen voisi merkitä perhettä. Se, millaiseksi perhe mielletään, on merkityksiin liittyvä kysymys, jolloin perhemuotojen politiikka on myös representaation politiikkaa.<sup>42</sup>

Perheen käsitteen laajentaminen ei olisi tapahtunut ilman representationaalista kamppailua. Kun perhemuotojen politiikasta voidaan erottaa representationaalinen taso, niin voidaan tehdä myös äitiyden kohdalla. Tutkimuskohteeni pohdinnassa tulee esiin ajatus äitiyden kulttuurisesta mallitarinasta, jossa äidiksi tuleminen ja äitinä oleminen tapahtuu aina samalla tavalla. Tässä politiikan käsite kietoutuu representaatioon. Pohdittavaksi nousee, minkälaiset tarinat tulevat kerrotuksi ja minkälaiset jäävät varjoihin. Kysymys on siitä, kuka saa edustaa äitiyttä ja minkälainen äitiys on kulttuurisesti hyväksyttyä.

### 2.3.3 Representaatio

Representaation käsite palautuu aina latinan kieleen asti, jossa sanalla on useita merkityksiä, kuten johdattaa mieleen, asettaa silmien eteen, havainnollistaa, kuvailla (mielessään), edustaa, panna toimeen ja toteuttaa<sup>43</sup>. Varhaiskristillisellä ajalla ja keskiajalla representaatio käsitettiin jonkin uuden,

---

<sup>42</sup> Rossi 2010, 262.

<sup>43</sup> Rossi 2010, 265.

ennennäkemättömän asian esittämiseksi. Uudella ajalla representaatio alettiin mieltämään jonkin poissaolevan korvaajaksi<sup>44</sup>. Nykyisin representaatioista puhutaan usein performatiivina eli asioita aikaansaavina toistotekoina, pohjaten feministiteoreetikko Judith Butlerin performatiivisuuden käsitteeseen<sup>45</sup>. Representaatiot mahdollistavat todellisuuden jakamisen, ymmärtämisen, kommunikaation ja tulkinnan. Representaatioita voi ajatella ilmiönä, joka osallistuu käsitteiden merkityksien tuottamiseen.<sup>46</sup>

Representaation voi ymmärtää kulttuurintutkija Stuart Hallin mukaan kolmella tavalla, heijastusteoreettisesti, intentionaalisesti ja konstruktionistisesti. Heijastusteoreettisessa lähestymistavassa ollaan kiinnostuneita kuvan ja todellisuuden suhteista. Intentionaalisessa lähestymistavassa pohditaan, mitä representaation tekijä haluaa sanoa representaatiollaan. Konstruktionistisessa lähestymistavassa keskitytään siihen, miten ja millaista todellisuutta representaatio tuottaa.<sup>47</sup>

Kun hyödynnän representaatiota analyysissäni, otan huomioon Hallin ohjaamana sekä intentionaalisen, että konstruktionistisen lähestymistavan. Intentionaaliset lähtökohdat ovat relevantteja tässä tutkimusongelmassa, sillä haluan selvittää, miten taiteilija tekee kriittisen keskustelunavauksen taiteellisella työllään. Tämän rinnalla pidän esillä myös konstruktionistista näkökulmaa, ja ajattelen teosta yhteiskunnallisesti ja kulttuurisesti merkityksellisenä representaationa, jolla on vaikutusta kulttuurissa eläviin yksilöihin, siis kaikkiin teoksen katsojiin.

Representaatiot normittavat sukupuoliä ja seksuaalisuuksia ratkaisevalla tavalla<sup>48</sup>. Siksi myös äitiyden kokemuksen mieltäminen aina tietynlaiseksi paljastaa representaatioiden voiman. Jotta saisin purettua tutkielman kohteena olevan aineiston representationaalisuutta, on tarkasteltava, minkälaisia yhteisesti jaettuja merkityksiä se kantaa mukanaan, ja minkälaisissa yhteyksissä nämä merkitykset ilmenevät<sup>49</sup>.

Valokuvan representationaalisuus on erilaista, kuin esimerkiksi maalauksen tai piirustuksen, sillä valokuvan materiaallinen ydin tuo kuvauksen kohteen läsnäolevaksi. Kohteen ja valokuvan välillä on

---

<sup>44</sup> Rossi 2010, 269.

<sup>45</sup> Rossi 2010, 266.

<sup>46</sup> Rossi 2010, 268.

<sup>47</sup> ks. esim. Seppänen 2005, 94; Mäkiranta 2010, 106.

<sup>48</sup> Rossi 2010, 269.

<sup>49</sup> vrt. Seppänen 2005, 85–86.

vahva kausaalinen yhteys. Valokuva ei ole pelkkä kuvallinen representaatio, joka viittaa johonkin ulkopuoliseen, vaan ulkopuolinen on läsnä valokuvassa. Se, että kuvanoton hetkellä valo piirtää negatiiville tai kennolle jäljen kohteesta, joka heijastaa tai taittaa valoa, on todiste ulkopuolisen läsnäolosta. Janne Seppänen esittää, että valokuvan katsoja ei oikeastaan edes tiedä, kumman hän kokee, kuvauksen kohteen vai sen representaation. Seppänen tiivistää paradoksin seuraavasti: Kun valokuva ymmärretään poissaolevaa kohdetta esittäväksi representaatioksi, kohde on siinä kuitenkin läsnä materiaalisena jälkenä. Ja kun valokuva ymmärretään taas läsnä olevaksi materiaaliseksi jäljeksi kohteesta, valokuva representaationa saattaa kohteen poissaolevaksi. Näin Seppäselle valokuva on itseasiassa epävakaa ja levoton representaatio, jossa läsnä- ja poissaolo vaihtelee.<sup>50</sup>

#### 2.3.4 Äitiys ja äitiyden kulttuurinen mallitarina

Tutkielman aineisto käsittelee äidiksi tuleminen toiveita, hedelmöityshoitojen kokemusta ja elämää, joka jatkuu, vaikka lasta ei tullutkaan. Jotta keskustelu äitiydestä avautuisi, selvitän seuraavaksi, minkälainen kulttuurinen painolasti äitiyden käsitteellä on mukanaan. Äitiyden käsitteellä on kaksiosainen merkitys, usein puhutaan institutionaalista äitiydestä ja tästä erikseen äitiyden kokemuksesta. Nojaan tässä kategorisoinnissa feministikirjailija Adrienne Richin aloittamaan keskusteluun, sekä suomalaistutkijoista Jaana Vuoren, Kristiina Bergin, Siru Lehdon ja Kirsi Saarikankaan ajatuksiin.

Yhdessä edellisistä alaluvuista avasin jo hieman poliittisen feministisen liikkeen aaltoilevaa historiaa ja taktiikoita. Toisen aallon feministisistä liikkeestä kumpuaa myös laajempi keskustelu äitiydestä. Esimerkiksi feministikirjailija Shulamith Firestone näki naisten alistuksen perimmäisenä syynä sen, että naiset synnyttivät. Firestonen ajattelussa tulevaisuuden teknologia asettuisi vapauttamaan naiset reproduktion ikeestä, ja mahdollistaisi lasten kasvatuksen ja hoidon uudelta vapaaehtoisuuteen ja kollektiivisuuteen perustuvalta pohjalta.<sup>51</sup> Reproduktion käsitteellä tarkoitan sukupolvien väliseen uusintamiseen liittyviä ruumiillisia prosesseja, kuten hedelmöittämistä, raskautta ja synnytystä<sup>52</sup>. Sukupuolentutkimuksessa reproduktio on nähty yhteiskunnallisena, kulttuurisena ja biologisena prosessina, joka on läheisesti kytköksissä erilaisiin teknologioihin, kuten ehkäisymenetelmiin, hedelmöityshoitoihin, abortteihin tai synnyttämisen tapoihin<sup>53</sup>. 1980-luvulla Adrienne Rich teki

---

<sup>50</sup> Seppänen 2014, 96.

<sup>51</sup> Vuori 2010, 111.

<sup>52</sup> Vuori 2010, 111.

<sup>53</sup> Vuori 2010, 112.



käsitteellisen eron äitiyden instituution ja äitiyden kokemuksen välille. Tätä kautta voitiin huomata, että äitiyden kokemus ja suhde lapseen on potentiaalisesti rikastuttava ja vahvistava asia. Sen sijaan vallalla oleva äitiyden instituutio nähtiin naisia alistavana<sup>54</sup>.

Tutkija Kristiina Bergin mukaan kulttuurinen puhe äitiydestä kertoo siitä, mitä äitinä oleminen merkitsee ja millaiset käyttäytymisen tavat tai asenteet ovat äideille sallittuja. Kulttuurinen puhe äitiydestä määrittelee myös, miten äitiyden tulisi muokata äidin suhteita ja minäkuvaa. Äitiyttä määritellään, arvotetaan, kuvaillaan ja selitetään kaikenlaisissa kulttuurisissa kirjallisissa ja kuvallisissa käytännöissä, kuten uskonnollisissa, ammatillisissa, poliittisissa, lääketieteellisissä yhteyksissä. Nämä käytännöt tuottavat diskursiivisesti käsityksiä äitiydestä, ja nämä diskurssit nähdään standardeina ja normeina, joita vasten yksittäiset äidit ymmärtävät ja arvioivat omaa kokemustaan äiteinä. Äidit osallistuvat äitinä olemisen kautta paitsi näiden diskurssien noudattamiseen, myös niiden rikkomiseen ja uudelleen muotoilemiseen.<sup>55</sup>

Feministisessä tutkimuksessa äitiys on todettu kulttuurisesti romantisoiduksi ja idealisoiduksi tilanteeksi, naisen ylimmäksi kehitykselliseksi tehtäväksi. Samalla on myös huomattu, että ideaalinen äitiys on kohotettu arvossa niin korkealle, ettei todellisuudessa sitä kukaan nainen voi saavuttaa.<sup>56</sup> Äitimyytti on kehittynyt tilanteeksi, missä huolenpito ja vastuu muista määrittää ainoaa oikeaa ja hyvää naiseutta. Äitiysinstituutiosta puhuttaessa viitataan siihen, että lähes kaikissa yhteiskunnissa äitiys on sosiaalisesti tunnustettu instituutio, jolla on omat kulttuuriset sääntönsä ja laillinen status. Äitiysinstituutio määrittelee äidin normein, odotuksin ja vaatimuksin. Äitiyden instituutio ei kuitenkaan koske pelkästään äitejä, vaan äitiydelle annetut merkitykset kattavat kaikki naiset siitä huolimatta, onko heillä biologisia lapsia.<sup>57</sup> Naisten yksilölliset kokemukset äitiydessä voivat olla ristiriidassa äitiysinstituution asettamien vaatimusten kanssa. Äitiydessä koetut ongelmat saattavat heijastella sekä äitiysinstituution ja henkilökohtaisen äitiyden välille rakentuvia ristiriitoja, että äitinä olemisen eri ulottuvuuksien välisiä ja sisäisiä ristiriitoja.<sup>58</sup>

Kasvatustieteilijä Siru Lehdon tutkimuksessa tahattoman lapsettomuuden läpikäyneet naiset ovat kokeneet äitiyden kulttuurisen mallitarinan vaikuttavan voimakkaasti elämäänsä. Lapsen saaminen

---

<sup>54</sup> Vuori 2010, 113.

<sup>55</sup> Berg 2008, 15.

<sup>56</sup> Berg 2008, 19.

<sup>57</sup> Berg 2008, 20.

<sup>58</sup> Berg 2008, 20.

näyttäytyi äitien kokemuksissa normina ja jopa biologisena välttämättömyytenä.<sup>59</sup> Biologisen äitiyden itsestäänselvyyteen liittyi ajatus siitä, että raskaus alkaa naiselle helposti ja luonnollisesti, sillä kulttuurisen mallitarinan mukaan oikeanlainen ja kokonainen nainen pystyy tuottamaan jälkeläisiä. Kun oma keho toimikin odotusten ja naiselle asetetun tehtävän vastaisesti, äidit kokivat syyllisyyttä.<sup>60</sup> Lehto huomioi, miten äitiyden kulttuurinen mallitarina äitiyden välttämättömyydestä ja helppoudesta syntyi äitien kokemuksissa nimenomaan julkisen puheen ja median myötä<sup>61</sup>.

Äitiyden kulttuurinen mallitarina rakentuu myös kuvallisissa prosesseissa. Kirsi Saarikankaan mukaan ruumiillisuus ja sukupuoli muotoutuvat ja saavat merkityksensä oleellisesti kuvallisissa esityksissä ja niiden kautta. Visuaalinen kulttuuri muiden kulttuuristen järjestelmien muassa tuottaa naiseutta uudelleen juuri representaation avulla.<sup>62</sup> Visuaalisessa traditiossa naisen ruumis on nähty nautinnon, elämän, ravinnon ja viattomuuden lähteenä, mutta myös tuhoon ja pahuuteen kykenevänä. Äitiyden kuvaukset, erityisesti äidin ja poikalapsen kuvat, ovat olleet yksi länsimaisen visuaalisen tradition keskeisimpiä naiseutta määrittäviä, tuottavia ja uusintavia kuva-aiheita.<sup>63</sup> Äitiyden kulttuurinen mallitarina representoituu siis kristillisen kuvatradition esimerkin vaikutuksessa. Tästä näkökulmasta Brotheruksen valinta kytkeä oman tahattoman lapsettomuutensa tarina juuri kristilliseen taidehistoriaan Marian ilmestyksen kautta, näyttää mielenkiintoiselta keskustelunavaukselta.

#### 2.4. Intertekstuaalisuudesta

Intertekstuaalisuus käsitteenä on peräisin semiootikko Julia Kristevan (1969) kirjallisuudentutkija Mihail Bahtinia käsittelevästä esseestä, jossa hän kehittää Bahtinin ajatusta kirjallisesta sanasta tekstuaalisten pintojen kohtaupaikkana. Teksti näyttäytyy tässä monien kirjoitusten dialogina. Tähän dialogiin osallistuvat kirjoittava subjekti, vastaanottaja ja kulttuurikonteksti. Dialogi tapahtuu sekä horisontaalilla tasolla, kirjoittavan subjektin ja vastaanottajan välillä, että vertikaalissa suunnassa, kommunikaation suuntautuen oman ajan kulttuurikontekstiin tai aikaisempaan perinteeseen. Tätä

---

<sup>59</sup> Lehto 2017, 396.

<sup>60</sup> Lehto 2017, 397.

<sup>61</sup> Lehto 2017, 398.

<sup>62</sup> Saarikangas 1997, 102.

<sup>63</sup> Saarikangas 1997, 102.

kautta jokainen teksti on ”sitaattien mosaiikki”, jossa jokainen teksti imee itseensä toisia tekstejä muunnellen niitä samalla.<sup>64</sup>

Kirjallisuudentutkija Anna Makkosen mukaan intertekstuaalisuuden käsite kytkeytyykin olennaisesti tekstuaalisuuteen, eivätkä nämä ole erotettavissa toisistaan. Makkonen avaa tekstin käsitettä semiootikko Roland Barthesiin tukeutuen. Tekstin etymologia liittyy kankaaseen tai kudokseen, ja ajatus tekstistä monien eri lankojen kudelmanä helpottaa myös intertekstuaalisuuden ymmärtämistä. Tekstiä ei ole olemassa ilman muita tekstejä, joten voidaan sanoa, että jokainen teksti on luonteeltaan intertekstuaalinen. Makkonen huomauttaa vielä Barthesia mukaillen, että tekstin lukija, kuten myös tekstin luoja, on osa tekstin kudelmanä.<sup>65</sup> Tässä tulee näkyväksi paitsi tekstin luonne ja rakenne, myös tulkitsijan positio ja valta tutkittavan kohteen suhteen. Jos tulkitsija on yksi tekstin kutojista, kudelmanä tulee väistämättä mukaan jotakin, joka on lähtöisin juuri tulkitsijasta, ja joka on siten subjektiivista luonteeltaan. Tulkitsija sijoittaa tulkintaansa aina jotakin, joka on henkilökohtaisten assosiaatioiden tuottamaa, joskin riippuen tulkitsijan taustasta ja historiallisesta paikasta. Jonkin toisen tulkitsijan kutomana tekstistä tulisi kenties toisenlainen.

Se, että ajattelemme tulkitsijaa yhtenä kudelmanä luojana, liittyy Roland Barthesin aloittamaan keskusteluun tekijän kuolemasta. Tällä kritisoitiin käsitystä tekijästä teostensa merkitysten alkuperänä ja annettiin teoksen tulkitsijalle valtaa. Tekijyyden kritiikissä haluttiin ymmärtää tekijä tiettyssä ajassa, paikassa ja kulttuurissa toimivaksi henkilöksi. Feministisen tutkimuksen piirissä tekijän kuoleman ajatus on tosin kyseenalaistettu, sillä keskustelu tekijän kuolemasta alkoi 1960-luvulla, siis juuri silloin, kun tekijyys mahdollistui myös naisille. Kirjallisuudentutkija Nancy K. Millerin mukaan postmoderni päätös tekijän kuolemasta ei välttämättä päde naisten kohdalla, sillä se sulkee ennenäikaisesti pois kysymyksen naisten tekijyydestä. 1990-luvulla tekijä herätettiin keskusteluissa uudelleen henkiin, ja tekijyyden kategoriaan ulotettiin myös esimerkiksi taiteen esittäjä, kuten muusikko.<sup>66</sup> Tämän tutkimusongelman kehyksessä tekijyys näyttäytyy monitahoisesti intertekstuaalisessa vuoropuhelussa, siis siinä tilanteessa, missä Brotheruksen taide keskustelee paitsi taidehistorian, myös normatiivisen äitiyskuvaston kanssa, ja missä minä tutkijana sanoitan tulkintaani tästä keskustelusta. Yhteenvetona voi sanoa, että intertekstuaalisuuden käsitteessä keskeistä on ajatus vuoropuhelusta. Teksti on dialogissa paitsi tradition, myös oman aikansa taidehistorian ja

---

<sup>64</sup> Makkonen 2006, 18.

<sup>65</sup> Makkonen 2006, 19.

<sup>66</sup> Hakkarainen, Melkas & Leppänen 2014, 256–257.

taidekeskustelun kanssa.<sup>67</sup> Laajimmassa merkityksessään intertekstuaalisuus voidaan käsittää jopa kaiken kommunikaation ehdoksi<sup>68</sup>.

Kirjallisuudentutkija Graham Allenin mukaan intertekstuaalisuuden käsitteen käyttöä ei tarvitse jättää vain kirjallisuuden maailmaan, vaan käsitteelle on paikkansa myös laajemmassa keskustelussa taiteesta ja oikeastaan kaikessa keskustelussa, joka koskee kulttuurista ja taiteellista toimintaa<sup>69</sup>. Se, että taiteentutkimuksessa nojataan usein kykyyn tulkita maalausta tai arkkitehtuuria suhteessa aikaisempiin saman taiteenlajin esimerkkeihin, on tässä ratkaisevaa. Allenin ajatusta kehitellen voisi argumentoida, että tästä näkökulmasta taiteen tutkimus onkin usein erilaisten intertekstuaalisuuksien osoittamista.<sup>70</sup> Allenille elokuvat, sinfoniat, rakennukset, maalaukset, aivan kuten kirjalliset tekstitkin, ovat jatkuvassa keskustelussa keskenään, ja tämä keskustelu ei tunne taiteen lajityypin rajoja.

Kirjallisuudentutkija Gérard Genette on sittemmin jatkanut keskustelua intertekstuaalisuudesta, ja käsitteellistänyt tekstienvälisyyden ajatusta uudelleen. Genetelle transtekstuaalisuus tarkoittaa samaa, kuin Kristevan ja Barthesin universaali intertekstuaalisuus. Sen sijaan intertekstuaalisuudella Genette tarkoittaa rajatumpaa ilmiötä, tilannetta, jossa tekstissä on läsnä muita tekstejä, kuten sitaatin tai plagiaatin tapauksessa.<sup>71</sup>

Intertekstuaalisuuden ja transtekstuaalisuuden rinnalla näkee käytettävän välillä myös intervisuaalisuuden käsitettä, kun keskustellaan juuri kuvien välisistä suhteista. Sen käyttö ei ole kovin vakiintunutta, mutta sillä on omat kannattajansa taiteentutkijoiden joukossa. Interisuaalisuuden käsitettä on käyttänyt ensimmäiseksi taidehistorioitsija Michael Camille, jolle interisuaalisuus on prosessi, jossa kuvat eivät ole vakaita tilanteita, vaan tulevat nähdyksi katsojan toimesta erilaisten, jopa keskenään kilpailevien arvosysteemien sisällä ja lävitse<sup>72</sup>. Suomalaisessa taiteentutkimuksessa interisuaalisuuden käsitettä on käyttänyt esimerkiksi taiteentutkija Sisko Ylimartimo. Ylimartimolle interisuaalisuuden käsite on juuri se oikea käsite, joka vastaa kuvienvälisyyden ilmiötä paremmin, kuin intertekstuaalisuus<sup>73</sup>. On selvää, että kuvien välisten

---

<sup>67</sup> Makkonen 2006, 24.

<sup>68</sup> Makkonen 2006, 19.

<sup>69</sup> Allen 2011, 167.

<sup>70</sup> vrt Allen 2011, 170.

<sup>71</sup> Makkonen 2006, 22.

<sup>72</sup> Camille 1991, 51.

<sup>73</sup> Ylimartimo 2013, 60.

suhteiden tarkastelulla on paikkansa taiteentutkimuksessa, myös muualla kuin kirjallisuuden keskuudessa. Kun jatkossa viitataan tässä tutkielmassa intertekstuaalisuuteen, tarkoitan sillä kristevalaista laajaa intertekstuaalisuutta, ja siten myös genetteläistä transtekstuaalisuutta.

### 3 TEOSANALYYSI

Tässä luvussa nostan esiin tutkimuskohteestani muutamia esimerkkejä ja keskustelen niistä teoriapohjaani tukeutuen. Tarkastelen kuvia keskustelevina, intertekstuaalisina tilanteina, ja pohdin niiden representaationalisia ominaisuuksia, sekä kykyä haastaa äitiyden kulttuurista mallitarinaa. Tutkimuskohteeni sijaitsee taiteilijakirjassa, monografiassa, jolloin kohtaamiset aineiston kanssa ovat muotoutuneet tietynlaisiksi. Kirja on materiaallinen, fyysinen artefakti, ja taiteen tarkastelu kirjan muodossa eroaa tietokoneen tai puhelimen näytöltä katseltuun tai galleriassa kohdattuun taiteeseen. En pääse katselemaan kuvia niille galleriayhteyteen suunnitellussa kuvakoossa, vaan kirjaan painettuna ne ovat kaikki tietyn kuvakoon sisällä. Voin kuitenkin selailla kirjaa haluamassani järjestyksessä, ohittaa toisia kuvia ja palata toisiin. Voin haistella painomustetta, kokeilla sormilla paperilaatua ja tuntea kirjan painon käsissäni. Taide sijaitsee tässä lähelläni.

Carpe Fucking Diem-teoksen on julkaissut Kehrer Verlag, ja sen taitosta vastaa graafinen suunnittelija Teun van der Heijden. Teos koostuu kaikkiaan 97 valokuvasta. Taiteilija esiintyy yksin 44 kuvassa, ja 5 kuvassa taiteilija esiintyy jonkun muun ihmisen tai eläimen kanssa. Maisematutkielmia teoksessa on 8 ja asetelmia ja esinekuvia 26. Teoksessa on myös 8 kuvaa käsinkirjoitetuista muistiinpanoista. Muiden, kuin taiteilijan kuvia teoksessa on 5, useamman ihmisen ryhmäkuvia 1.

Teos on jakautunut kolmeen osaan, esinäytökseen, Annonciation-sarjaan ja jälkinäytökseen. Seuraan tässä taiteilijan itsensä ehdottamaa tulkintaa sarjojen suhteista toisiinsa, jossa Annonciation-sarjaa edeltävät kuvat toimivat pitkänä prologina, ja sen jälkeiset kuvat ovat jälkipuintia<sup>74</sup>. Sekä esinäytös, että jälkinäytös ovat Elina Brotheruksen internetsivuilla asetettu Carpe Fucking Diem-otsikon alle. Ajattelen teoksen esinäytöstä eräänlaisena ongelmanasettelun kohtana, Annonciation-sarjaa teoksen käsittelyosana, ja jälkinäytöstä päätännön tekona. Taiteellinen työ on siis tutkimusta, jonka keskeisin kysymys on kokemus tahattomasta lapsettomuudesta.

Suurin osa teoksen omakuvista on nimetty Annonciation-nimellä ja järjestysnumerolla, sekä osaan näistä on lisätty myös selittävä osuus. Esinäytöksen kuvat ovat visuaaliselta ilmaisultaan moninaisia. Snapshot<sup>75</sup>-estetiikka, asetelmat ja omakuvat seuraavat toisiaan ja ne ovat osin toistensa päälle

---

<sup>74</sup> Brotherus 2020b.

<sup>75</sup> Snapshot viittaa sekä nopeaan, spontaaniin kuvaustapaan, että sen tuloksena syntyneeseen kuvatyyppiin, ”näppäilykuvaan”.

taitettuina. Annonciation-sarjan omakuvia jaksottavat kuvat taskukalenterien lehdistä, joissa on käsinkirjoitettuja merkintöjä. Sarja päättyy kahdeksaan kuvaan käsinkirjoitetuista muistiinpanoista, jotka ovat ohuempaa, hieman läpinäkyvää paperilaatua. Niille on painettu käsinkirjoitettuja muistiinpanoja, ja ne asettuvat kirjaan, kuin siihen suoraan liitetyt muistivihon sivut. Näillä sivuilla kellonajat, lääkeluettelot ja toimenpiteet seuraavat toisiaan. Kuulakärkikynä ja lyijykynä vuorottelevat. Triviaalit tehtävälisterit muuttuvat tässä tärkeiksi dokumenteiksi, jotka täydentävät teoksen kuvien viestiä. Syntyy illuusio neljästä käsinkirjoitetusta paperiarkista, vaikka kyseessä onkin kahdeksan kuvaa tekstistä, siis eräänlainen tekstin representaatio. Jälkinäytöksessä Annonciationiksi nimetyt kuvat jatkuvat vielä, mutta niiden rinnalle nousee kuvia myös muista ihmisistä ja tilanteista, ja taiteilija asettuu kuvaan Marcello-nimisen mäyräkoiransa kanssa.

Carpe Fucking Diem-teoksessa ei ole mukana varsinaista tekstiä. Kuvien nimetkin löytyvät vasta teoksen viimeisiltä sivuilta erillisenä luettelona. Näin teosta selatessa ei oikeastaan tule edes tietoiseksi kuvien nimistä, ellei niitä erikseen etsi. Tästä huolimatta teoksella on kuitenkin nimi, ja sen eri osia jaksottavat väliotsikot. Tekstistä riippumatonta kuvasuhdetta ei pääse syntymään. Tästä näkökulmasta tilanne vastaa taiteen kohtaamista galleriayhteydessä. On vaikeata pidättäytyä lukemasta näyttelyn nimeä tai teostietoja kulkiessa galleriassa, aivan kuten taidekirjaa lukiessa hypätä otsikkosivujen yli. Kuvan oheen liitetty teksti muokkaa taidekokemusta. Pelkkä teoksen nimi ohjaa kuvan tulkintaa tiettyyn suuntaan, ja jotkut taiteilijat käyttävät tätä hyväkseen, toiset taas pyristelevät irti tekstin vallasta, ja jättävät teoksensa nimeämättä kokonaan.

Kuvan lukemisen tilanteeseen vaikuttaa siihen liitetyn tekstin lisäksi myös kuvan suhde sitä ympäröiviin kuviin. Kirjallisuudentutkija Wendy Steiner nimeää tämänkaltaisen tilanteen satunnaiseksi intertekstuaalisuudeksi. Satunnainen intertekstuaalisuus tapahtuu esimerkiksi silloin, kun kuvia ripustetaan esille galleriaan, tai kuten tässä, painetaan taidekirjaksi. Kuvat asettuvat suhteisiin toisten kuvien kanssa, siis keskustelevat keskenään tavalla, joka yksittäisiä kuvia tarkastelemalla ei ole mahdollista, eikä ehkä tarkoituksenmukaistakaan.<sup>76</sup> Tutkimusaineistoni koostuessa taiteilijakirjasta, tämänkaltaisen satunnainen intertekstuaalisuus on alati läsnä. En kuitenkaan analyysissäni käy kokonaisvaltaisesti lävitse taidekirjan taittoa, enkä syvenny kuvien järjestykseen niiden sarjallisuutta syvemmälle.

---

<sup>76</sup> Allen 2011, 172.

Olen valinnut lähempään tarkasteluun teoksen eri luvuista kuusi kuvaa, joista osa on visuaaliselta ilmaisultaan keskeisiä Brotheruksen tuotannossa, mutta myös sellaisia kuvia, jotka eroavat tyypillisestä brotheruslaisesta kuvakielestä. Brotheruksen yleisin kuvatyyppejä on taiteilijaomakuva ja tarkemmin, tutkielma ihmisestä maisemassa, ja näitä kuvia on tässäkin teoksessa liki puolet. En analyysissäni käsittele kaikkia teoksen kuvia, vaan uskon valittujen kuvien kykenevän keskustelemaan teoriakehikkoni kanssa riittävästi. Käsittelemän valittuja kuvia ensin erittelemällä niistä sitä, mitä niissä konkreettisesti näkyy. Sen jälkeen keskustelen kuvista suhteuttamalla niitä tutkimusmenetelmääni.



### 3.1 Rotten Tomatoes, 2014. Sarjasta Carpe Fucking Diem (2011–2015)



*Kuva 1. Elina Brotherus – Rotten Tomatoes, 2014. ©Elina Brotherus*

Tämä kuva on yksi esinäytöksen kuvista. Kuvan etualalla on vihreäkukallinen posliininen lautanen, jolle on aseteltu vihreitä pihvitomaatteja ja terttutomaatteja. Lautanen on asetettu valkoiselle liinalle, joka on levitetty terrakotan väriselle laattalattialle. Lautasella olevat tomaatit ovat ylikypsiä, ja osa on jo mätänemisen tilassa. Huomio kiinnittyy tummuneen tomaatinpinnan lisäksi valkoiseksi rapatun seinän ja laattalattian väliseen rajaan, jossa osa seinän rappauksesta on rapissut pois. Myös lattialle asetetun liinan rypyt ja taitokset korostuvat.

Kuva viittaa asetelmataiteen perinteeseen, erityisesti flaamilaisiin asetelmamaalauksiin, joiden syntyhetki on kytköksissä reformaation aikakauteen. Asetelmamaalauksessa kukkien, hedelmien, (erityisesti mädäntyvien tai ylikypsien hedelmien) ja erilaisten esineiden avulla kuvattiin elämän kiertokulkua, sekä muistutettiin vääjämättömästi edessä olevasta kuolemasta.<sup>77</sup> Kuoleman

---

<sup>77</sup> Väisänen 2011, 100, 152.

väistämättömyyttä esitettiin myös *vanitas*-asetelmien kautta, joiden avulla varoiteltiin turhamaisten, maallisten ilojen partaalla huojuvia heiveröisiä ihmisiä. Vanitas-asetelmat ovat suoraa jatkumoa *suberia*-synnin eli ylpeyden kuvauksille.<sup>78</sup> Asetelmakuvien moraalinen sanoma on historiallista perua, mutta lukuisia kertoja taiteen kaanoniin palannut asetelma ei välttämättä edellytä kristillistä tulkintaa. Joskus asetelma on vain asetelma. Ja asetelmana Rotten Tomatoes onkin varsin vaikuttava. Se on tutkielma valosta, tilasta ja erilaisista muodoista, hyvin samankaltainen, kun satojen vuosien aikana maalatut verrokkinsa.

Kuvan hedelmien katselu kuljettaa tulkintaa paitsi elämän hetkellisyyteen, myös hedelmällisyyden ajatukseen. Reproductio on mahdollista vain, kun ihminen on hedelmällisessä tilanteessa. Viittaako taiteilija ylikypsillä hedelmillä kenties oman kehonsa kypsyyteen vai viittaako kuva yleisemmin vanitaksen viestiin, rajalliseen (hedelmällisyyden) aikaan? Hedelmä sinänsä voisi viitata myös vanhaan raamatulliseen ilmaisuun *kohdun hedelmä*<sup>79</sup>, jolloin kuvassa olevat tomaatit voisivat olla alkion representaatioita, ja tarkemmin tässä tilanteessa, sellaisen alkion, jolla ei ole ollut edellytyksiä tulla valmiiksi subjektiksi. Ehkä kuva kertoo kypsymisestä hedelmöityshoitoihin, siis kyllästymisestä.

Kuvan intertekstuaalisuus tapahtuu asetelmallisuuden kautta. Se lainaa asetelmamaalausten sommittelua, vallitsevaa valoa ja tilantuntua. Siitä on löydettävissä myös tekstuaalisia elementtejä, jotka näkyvät kielellisenä leikkinä hedelmä-kantasanan muunnoksista. Kontekstiin kytkettynä ylikypsät hedelmät saavat lisää merkityksiä, ja tulevat tulkituksi ruumiillisten prosessien kautta. Tämä kuva on teoksen esinäytöksestä, eli ajatus ongelmanasettelun kohdasta voisi rakentua seuraavasti: pyrkimys äitiyteen on käynnissä, mutta pyrkimystä varjostaa huoli siitä, että on jo liian vanha, tai kenties muuten sopimaton tullakseen raskaaksi.

---

<sup>78</sup> Väisänen 2011, 147.

<sup>79</sup> ks. esim. Raamattu 1933/-38 (KR38), Luukas 1.42: *Ja hän puhkesi puhumaan suurella äänellä ja sanoi: "Siunattu sinä vaimojen joukossa, ja siunattu sinun kohtusi hedelmä!"*

### 3.2 Annonciation 7, Jour de l'Annonciation, 2010. Sarjasta Annonciation (2009–2013)



*Kuva 2. Elina Brotherus – Annonciation 7, Jour de l'Annonciation, 2011. ©Elina Brotherus*

Tämä kuva on osa varsinaista Annonciation-sarjaa. Sen värimaailma on hillitty, siinä on paljon lämpimiä vaaleita sävyjä, ja kahta eri punaista. Katsojaa lähimpänä on vaalea kehysmäinen, kaareva muoto, jonka voi tunnistaa vanhemmasta suomalaisesta rakennusarkkitehtuurista tutuksi kaarioviaukon muodoksi. Katsoja katsoo oletettavasti eteisestä kaarioviaukon läpi huoneeseen, jossa nainen istuu tuolilla pöydän ääressä kuvaan nähden sivuttain. Huoneessa oleva nainen ei katso suoraan eteenpäin, vaan katse, kuten ryhti, on painunut. Pöydällä on punainen liina, ja kaksi kukkamaljakkoa. Toisessa maljakossa on kimppu lakastuvia tulppaaneja ja toisessa, pienemmässä lasimaljakossa on tuore, kukoistava valkoinen lilja. Kaareva holvi etäännyttää katsojan mallista, ja se muistuttaa hieman Fra Angelicon Marian ilmestys-maalausta, jossa ilmestyksen tilanne tapahtuu kaariholvien tuolla puolen. Malli on toisessa huoneessa, välittämättä katsojasta, kuin itseensä vajonneena. Tunnistan, että kuvassa on taiteilija itse ja määrittelen kuvan brotheruslaiseksi taiteilijaomakuvaksi.

Kuva on nimetty ilmestykseksi, tai tarkemmin, ilmestyksen hetkeksi. Kuva-alaa rajaava kaareva muoto, sekä pöydällä maljakossa oleva valkoinen lilja palauttaa ajatuksen varhaisiin Marian ilmestyksen kuviin, aina keskiajan ja renessanssin maalaustaiteeseen saakka. Marian ilmestys on länsimaisessa kristillisessä taiteessa usein kuvattu Raamatun kertomus, ja sitä kuvataan toistuvasti samalla tavalla.

Koska kytös länsimaisen taiteen historian yhteen kuuluisimmista äitihahmoista on niin ilmeinen, tarkastelen hieman lähempää tätä intertekstuaalisuuden muotoa. Yksi Neitsyt Mariaan liitetyistä symboleista on valkoinen lilja, joka kuvastaa Marian puhtautta ja neitseellisyttä<sup>80</sup>. Marian ilmestyksen kuvatyypissä valkoinen lilja on usein ilmoitusta tuovan enkeli Gabrielin kädessä, kuten esimerkiksi Leonardo da Vincin, Botticellin, El Grecon, Dante Gabriel Rossettin ja John William Waterhousen teoksissa, mutta se on joissakin ilmestyskuvissa sijoitettu myös maljakkoon pöydälle tai lattialle, jonka lähellä Maria oleilee, kuten Pedro Berrugueten, Murillon, Jan van Eyckin ja John Collierin teoksissa. Brotheruksen ilmestyskuvassa lilja on pöydällä. Pöydän ääressä istuva henkilö, Brotherus, tarkkailee liljaa kiinteästi, kuin odottaen liljan kantajan ilmestyvän.

Toiseen maljakkoon sijoitetut lakastuvat tulppaanit viittaavat taas elämänkiertoa ja kuolevaisuutta kuvaavan asetelmataiteen perinteeseen ja näin kytös kristillisen taiteen kieleen on kaksinkertaisesti vahvistettu. Samassa kuvassa esiintyvät sekä lakastuneet, että tuoreet kukat korostavat elämän hetkellisyyden ajatusta. Kukat representoivat ajan kulumista ja kytkettynä tähän sarjaan, ne representoivat myös hedelmällisyyden hetkellisyyttä. Viittaamalla juuri Marian tarinaan, Brotherus osoittaa, että hän ensinnäkin on kuin Maria, ja koska hän on kuin Maria, hän on yksi kaikista tulevista äideistä, jotka odottavat tietoa raskaudesta. Taiteilijan intentio vertaistuellisesta elementistä taiteen kokemisessa tulee täytetyksi tätä kautta.

---

<sup>80</sup> Väisänen 2011, 101.

### 3.3 Annonciation 17, Chalon-sur-Saône, 30.03.2012. Sarjasta Annonciation (2009–2013)



*Kuva 3. Elina Brotherus – Annonciation 17, Chalon-sur-Saône 30.03.2012, 2012. ©Elina Brotherus*

Myös tämä kuva kuuluu Annonciation-sarjaan. Kuvassa näkyy petaamaton sänky, seinälamppu, kuusi seinään liimattua keltaista post-it-muistilappua, lämpöpatteri ja raskaat, lattiaan asti ulottuvat vihreät verhot. Lämpöpatterin ja verhojen edessä kyyristelee punaiseen puettu hahmo, jonka alta kiemurtelee lankalaukaisimen johto kohti kameraa ja katsojaa. Kuvan huone näyttää jollakin tavalla tutulta, samalla tavalla, kuin kuvassa oleileva hahmokin. Kuvan tarkennuspiste on ryppyisissä lakanoissa, ja nurkassa oleva hahmo näyttää epäterävyydessään olevan liikkeessä.

Tässä vaiheessa sarjaa on selvää, että sekä ihminen maisemassa, että odottamisen teema ovat sen keskeisimpiä elementtejä. Odotuksen käsite saa tässä kiehtovan kaksoismerkityksen. Odotuksella viitataan usein raskauden tilaan, lapsen odottamisen tilaan, mutta tässä sillä voi viitata myös raskauden ilmoituksen odottamiseen. Marian ilmestystarinaa kytkeytyminen korvaa enkeli

Garbielin raskaustestillä ja verikokeilla. Raskaus niin Neitsyt Marian tapauksessa, kuin tässäkin, mahdollistuu ilman aktiivista siirtämistä ja miehen läsnäoloa.

Uransa alussa Brotherus kuvasi itseään Chalon-sur-Saônessa, Ranskassa, usein hyvin samanlaisessa huoneessa kuin tämän kuvan huone. Hän ripusti silloin kaikkialle huoneeseensa keltaisia post it-muistilappuja, joihin hän kirjoitti ranskan kielen sanoja, oppiakseen ranskan kielen. Näissä varhaisissa taiteilijaomakuvissa kieli ja tekstuaalisuus keltaisten lappujen muodossa, olivat keskeisiä elementtejä. Tämä kuva kiinnittyy siihen menneisyyden tilanteeseen. Kenties tämä on jopa sama huone, kuin silloin. Mutta tämä on samalla aivan eri kuva ja tilanne. Palaaminen vanhaan ja toisaalta ajan kulumisen nousevat esiin. Brotheruksen kuvassa olemisen tapa on muuttunut.

Menneisyydestä tutuissa kuvissa Brotheruksen käyttämä lankalaukaisin on usein näkyvissä, kuten tässäkin kuvassa. Siihen on ennen kaikkea käytännöllinen syy, Brotherus tapasi varsinkin varhaisemmassa vaiheessa kuvata kuvansa filmille. Tätä analogista tekniikkaa käyttäessä, kuvan ottamiseen tarvitsee mekaanista lankalaukaisinta varsinkin, jos kuvaaja ei ole kuvanottohetkellä kameran läheisyydessä, vaan itse kuvassa. Rebecca Baillie on tarkastellut Brotheruksen valokuvia uusmelankolisina tilanteina, ja tulkitsee tässä yhteydessä kuvissa kiemurtelevan lankalaukaisimen, joka kiinnittää mallin kehon taiteilijan kameraan, eräänlaiseksi napanuoraksi<sup>81</sup>. Läsnäolon ja poissaolon problematiikka lankalaukaisimen herättämänä muistuttaa Baillien mukaan alkuperäisestä äidin ja lapsen suhteesta sekä brotheruslaisesta keskustelusta taidehistorian ja malli/taiteilija-kaksoisroolin kanssa<sup>82</sup>. Jos hyväksyn Baillien tulkinnan lankalaukaisimesta metaforisena napanuorana, saa tulkinta tämän kuvan yhteydessä kiinnostavan merkityksen. Kuva on yksi ilmestyskuvista, jossa raskaustietoa odotetaan, mutta sitä ei tule. Tavallisesti äidin ja sikiön välillä oleva napanuora liittyy tässä kuvassa taiteilijan ja mallin, siis saman henkilön yhteen. Huoneessa onkin vain kaksoisroolissa esiintyvä taiteilija.

Seuraavaksi on syytä pohtia, onko tilanne, jossa taiteilija rakentaa kuvan selkeästi varhaisemman tuotantonsa kanssa keskustellen varsinaisesti intertekstuaalinen luonteeltaan. Olen todennut, että Brotheruksella on tunnistettava visuaalinen ilmaisu ja kuvatyyppejä, jota hän tapaa käyttää, ja johon tämänkin kuvan voi palauttaa. Uskon, että tässä kuvassa kuvaustavan ja -paikan valinta on ollut intentionaalista, joten hyväksyn kuvienvälisen viittaussuhteen. Valittu kuvauspaikka,

---

<sup>81</sup> Baillie 2014, 1040, 1055.

<sup>82</sup> Baillie 2014, 1055.

lankalaukaisimen johto ja keltaiset postit-laput ovat tässä niitä visuaalisia vihjeitä, joiden avulla voin tunnistaa viittauksen.

Kuvasta voi paikantaa myös ajatuksen kristillisestä symboliikasta punaisen vaateen avulla. Neitsyt Marian vaatetuksessa punainen väri symboloi yleensä kärsimystä, surua ja tragediaa, sekä verta<sup>83</sup>. Punaiseen vaatteeseen kietoutuminen muistuttaa ilmestyskuvatyyppistä visuaalisesti. Punaiseen puettu Brotherus on verhoutunut kärsimykseen ja suruun. Toivottu raskaus ei ala, siitä todisteena on alkaneeet kuukautiset, siis veri, jota punainen väri symboloi.

Kristillisessä taiteessa myös verholla on oma symboliikkansa. Barokin ajan kristillisessä taiteessa verhoa käytettiin kuvastamaan maallisen ja jumalallisen välistä eroa. Esimerkiksi pyhimysten ihmetekoja kuvattaessa verho saattaa olla vedettynä pois niiden edestä, jolloin katsojalle ikään kuin paljastetaan esiripun takaa jumalallinen maailma totuukseksi<sup>84</sup>. Kuvassa punaiseen verhottu hahmo kyyristelee suljettujen verhojen edessä, ja barokkilaista kristillistä traditiota mukaillen, hän on sidottu maalliseen maailmaan, lihalliseen maailmaan. Kenties ilmoitusta tuovaa enkeli Gabrielia ei näy, koska liha on hedelmätöntä, kuten analyysin alussa esitelty Rotten Tomatoes-kuva ehdottaa.

---

<sup>83</sup> Väisänen 2011, 26, 181.

<sup>84</sup> Väisänen 2011, 166.

### 3.4 Annonciation 25, Medication, 2012. Sarjasta Annonciation (2009–2013)



Kuva 4. Elina Brotherus – Annonciation 25, Medication, 2012. ©Elina Brotherus

Kuva on osa Annonciation-sarjaa. Tähän mennessä Annonciationiksi nimetyt kuvat ovat näyttäneet olleen brotheruslaisia omakuvia, kun taas tämä kuva on toteava ja dokumentaristinen asetelmakuva. Kuvassa näkyy vaaleanruskea sohva, jolle on aseteltu lääkkeitä, injektioneulapakkauksia ja muita välineitä. Tarkemmin katsoessa voi huomata, että kuvan lääkkeet ovat menotropiinia (Menopur) ja urofollitropiinia (Bravelle), joita käytetään naisten tahattoman lapsettomuuden hoitoon hedelmöityshoitoprosessissa säännöllisinä injektioina.

Tämä asetelmakuva eroaa edellisestä esittelemästani asetelmakuvasta. Se voi viitata elämän rajallisuuteen vanitas-kuvan tapaan, mutta tekee sen kätkeymmin. Katsoja ymmärtää rajallisuuden viittauksen kunnolla vasta tunnistaessaan kuvan artefaktit. Huomaan ajattelevani tämän kuvan kohdalla kytköstä taiteen kaanoniin, mutta tällä kertaa se kytkös viittaa valokuvataiteilija Nan Goldinin kuviin. Mielleyhtymä Goldiniin tuntuu voimakkaalta kahdella tavalla: Nan Goldinin dokumentaristinen kuvaustapa pyrkii toteamaan ja tuomaan näkyväksi juuri Goldinin ympärillä tapahtuvaa maailmaa ja todellisuutta. Sen lisäksi Goldin rakentaa kuvansa huolettomasti ja



intuitiivisesti välittämättä liikaa sommittelun tai kuvan valottamisen säännöistä. Nan Goldinin uudemmassa tuotannossa on myös hieman tämän Brotheruksen kuvan kaltainen lääkekuva Goldinin omista lääkkeistä, joskaan en oleta, että Brotherus on tietoisesti pyrkinyt viittaamaan juuri tähän kuvaan. Suorasukainen asetelman rakennus ja kytkeytyminen dokumentarismiin, jopa snapshot-estetiikkaan, on tässä se näkyvämpi viite. Rehellinen lääkedokumentti esittää äitiyttä toivovan ruumiillisena, todellisena henkilönä, vaikka itse henkilö onkin pois kuvasta.

Historiallisesta perspektiivistä katsottuna taiteella ja lääketieteellä on ollut nykyistä tiiviimpi yhteys, varsinkin aikana ennen valokuvauksen keksimistä. Usein taiteilijat olivat niitä henkilöitä, jotka kuvittivat lääketieteellisiä kaavakuvia, ja taiteilijat ovat myös itse osallistuneet ruumiinavauksiin, ymmärtääkseen ihmiskehon suhteita paremmin. Taiteellinen työ, kuvittaminen, saa tässä tiedonvälitykseen ja visualisoimiseen liittyvän tehtävän. Jos katson tätä kuvaa lääkedokumenttina, löydän sille paikan lääketieteen ja taiteen keskustelun traditiosta. Ajattelen tätä kuvaa tiedonlisäämisen kannalta tärkeänä teoksena. Nykykulttuurissa sosiaalinen media on usein se paikka, jossa henkilökohtaisesta tehdään poliittista, ja omien kokemusten avulla lisätään tietoisuutta marginaaliin jäävistä tilanteista. Esimerkiksi erilaiset krooniset sairaudet saattavat olla tällaisia tilanteita. Sairauksista ja lääkityksistä puhuminen julkisesti voi olla jopa aktivistinen teko.

Tästä huolimatta, toisen ihmisen lääkkeiden katselussa on jotakin, joka tuntuu henkilökohtaiselle alueelle tunkeutumiselta. Emmehän me oikeastaan juuri koskaan tiedä, mitä lääkettä kukakin nauttii, ilman asianomaisen kertomista, tai lääkekaappiin kurkistelua. Vaikka kuvalla onkin omat asetelmalliset ja aktivistiset pyrkimyksensä, kuvan katselu tuntuu tirkistelyltä, kenties juuri sairastamisen kulttuurisen tabuluonteen takia.

### 3.5 Annonciation 29, 2012. Sarjasta Annonciation (2009–2013)



*Kuva 5. Elina Brotherus - Annonciation 29, 2012. ©Elina Brotherus*

Kuva on lähikuva valkoihoisen ihmisen vatsasta ja lantiosta. Hahmolla on yllään pienet, lohenpunaiset alushousut, joihin on asetettu side tai pikkuhousunsuoja. Vatsan ja reisien paljas iho peittää suurimman osan kuva-alasta, eikä taustasta tavoita kuin pieniä vihjeitä. Hahmon takana oikeassa yläkulmassa näkyy häivähdys valkoisia lamelliverhoja. Kenties kuva on kuvattu lääkärin vastaanottotilassa tai jossakin muussa tilassa, jossa tällaisia verhoja käytetään. Kuva on rajattu huolettomasti, ja siinä on käytetty salamavaloa. Salamavalo luo hahmon taakse heittovarjon ja vatsan alueelle hohtavan, vaaleamman alueen, jolloin alavatsassa näkyvät tuoreet, sinipunaiset mustelmat korostuvat. Brotheruslaisessa kuvakielessä tämä kuva on poikkeuksellinen. Brotherus ei yleensä kuvaa lähikuvia eri kehon osistaan, vaan käyttää tavallisesti laajempaa rajausta, jossa hahmo näkyy vähintään puolikuvassa. Brotherus ei myöskään yleensä valaise kuviaan salamavalolla, vaan käyttää hyväkseen vallitsevaa valoa. Tästä poikkeuksena ovat muutamat Carpe Fucking Diem-teoksen esinäytöksen snapshot-estetiikkaa mukailevat kuvat. Kuvaustapa tuo kuvaan nopean, ohimenevän

hetken ja välittömyyden tuntua. Snapshot-kuva otetaan juuri silloin, kun tilanne on tapahtumassa, sitä ei rekonstruoida. Snapshot-estetiikka kiinnittyy valokuvan totuusodotukseen: jos snapshot on välitön dokumentti tapahtuneesta, kuvassa näkyvä asia lienee siten myös totta.

Kuvassa on kenties juuri rajauksesta ja valaistuksesta johtuvaa erityistä tunnelmaa. Koska hahmoa ei ole tyypillisesti aseteltu brotheruslaisen taiteilijaomakuvan asentoon, vaan se on jotenkin elossa välittämättä kuvantekemisen tilanteesta, sen vähäpukaisuus tuntuu erilaiselta, paljastavammaltakin kuin rakennetuissa kuvissa. En voi oikeastaan edes olla varma, että onko kuvassa juuri Brotherus, vai onko keho jonkin toisen ihmisen. Hoikan, valkoisen kehon perusteella kuitenkin arvelen, että kyse on tahattomasta lapsettomuudesta keskustelewan taiteilijan vatsasta.

Näen tämän kuvan keskustelewan samasta asiasta, kuin edellisen Medication-kuvankin. Medication-kuva esitteli kaikkia niitä lääkkeitä, joita hedelmöityshoitoihin osallistuva joutuu nauttimaan. Tässä kuvassa näemme lääkkeiden sijaan kehon, joka on ollut lääkinnän kohteena. Medication-kuvassa näkyviä Menopur- ja Bravelle-lääkkeitä pistetään injektioneulalla kudokseen, usein vatsaan, ja tästä toistuvasta pistämisestä saattaa aiheutua mustelmia. Kuvassa näkyvät lukuisat mustelmat viittaavat pidempikestoiseen lääkintään. Tässä valokuvan kokeminen ei ole vain katsomista, vaan moniaistista. Kuva mustelmaisesta vatsasta tuntuu omista kudoksista asti muistuttaen kaikista niistä mustelmista, joita omassa kehossa on joskus ollut. Kuva on nimetty Annonciationiksi järjestysnumerolla 29. Kenties näitä lääkinnällisiä toimenpiteitä on ollut tähän mennessä tehty jo 29 kertaa.

Myös satunnainen intertekstuaalisuus astuu tässä näiden kahden, Medication- ja Annonciation 29-kuvan välillä voimaan. Nämä kuvat eivät seuraa suoraan toisiaan teoksessa, mutta kun asetan ne näin tähän tutkielmaan peräkkäin, luen niistä keskinäistä keskustelua, jonka olen itse kuvien asettelulla sysännyt liikkeelle. Tunnistan niistä jotakin toisiinsa kuuluvaa, mikä on vaikuttanut siihen, että ylipäättään halusin puhua juuri näistä kuvista, enkä teoksen muista kuvista. Kenties Brotheruksen intentio sijoittaa nämä kuvat Annonciation-sarjaan liittyä tähän samaan yhtäläisyyteen. Toisessa kuvassa näytetään lääkkeet ja toisessa keho, jota näillä lääkkeillä on lääkitty. Äidiksi valmistuvan keho käy läpi kaikenlaisia muutoksia, toimenpiteitä ja tuntemuksia. Tässä äidin ruumiillisuus representoituu tuntuvasti, aistisesti.

3.6 My dog is cuter than your ugly baby, 2013. Sarjasta Carpe Fucking Diem (2011–2015)



*Kuva 6. Elina Brotherus - My dog is cuter than your ugly baby, 2013. ©Elina Brotherus*

Annonciation-sarja on ohitse ja tämä on jälkinäytöksen ensimmäinen kuva. Kuvassa harmaata lautaseinää vasten seisoo sinisiin vaatteisiin pukeutunut henkilö, joka oikealla kädellään pitää mäyräkoiraa sylissä ja vasemmalla kädellään näyttää keskisormea. Hahmolla on tiukka katsekontakti kuvaan ja sen katsojaan. Kuva on rajattu jotakuinkin hahmon vyötärön kohdalta ja se noudattaa näin

puolikuvan kuvasuhdetta. Kuvan hahmolla on hieman likainen otsatukka, tahraiset paidan hihat ja rintamus. Tunnistan kuvan hahmon Brotherukseksi.

Kuvassa intertekstuaalisuus rakentuu muutaman viitteen avulla. Kuvatyyppi muistuttaa ortodoksisen kirkkotaiteen *Hodigitria*-ikonina, jonka myötä myös tulkinta siniseen pukeutuneesta naishahmosta palautuu Neitsyt Mariaan. Ortodoksisessa kirkkotaiteessa Jumalansynnyttäjää eli Neitsyt Mariaa kuvataan perinteisesti viiden ikonityypin kautta. Hodigitria-ikonissa, eli Tiennäyttävä-ikonissa Jumalansynnyttävä kuvataan Jeesus-lapsen kanssa. Jumalansynnyttävä pitää Jeesusta sylissään vasemmalla kädellään, ja oikealla kädellä osoittaa Jeesusta. Ikonityypissä kuvanrajaus esittää Jumalansynnyttäjän aina puolikuvassa, eli vyötäröltä rajautuen.<sup>85</sup> Hodigitria-kuvatyyppi on yksi varhaisimmista Neitsyt Mariaa ja Jeesus-lastaa esittävistä kuvista<sup>86</sup>. Kuvassa Brotherus pitää sylissään mäyräkoiraansa, joka vertautuu tässä Jeesus-lapseen. Koiran osoittamisen sijaan Brotherus näyttää katsojalle keskisormea.

Jos Brotherus on tässä Maria, siihen viittaa myös siniseen vaatteeseen verhoutuminen. Kristillisessä kuvakielessä Neitsyt Marian sininen viitta symboloi Marian majesteettisuutta ja asemaa taivaan kuningattarena<sup>87</sup>. Brotherus on majesteetillinen, rakasta koiraansa esittelevä kuningatar, joka ei ihmislapsen puutteesta huolimatta luovu kruunustaan.

Kuvan merkitys rakentuu ikonityyppiin ja Marian sinikaapuun kytkeytymisen lisäksi kuvan hahmon tekemän käsieleen perusteella. Keskisormen näyttö on historiallisesti tavattu tulkita röyhkeäksi käytökseksi: jo Aristofaneen *Pilvet*-komediassa keskisormea heiluteltiin fallossymbolina ja myöhemmin antiikin roomalaisilla oli jopa oma käsite keskisormen näytölle, *digitus impudicus*, röyhkeä sormi<sup>88</sup>. Keskisormen näyttäminen julkisesti aiheuttaa tänäkin päivänä yleensä yleistä paheksuntaa, joskin esimerkiksi punkmuusikon muotokuvassa ele voi sisältää muitakin merkityksiä, kuin vain säädyttömyyden promovointia tai fallossymbolia. Eleen voi tulkita feministisen politiikan kehyksessä eräänlaiseksi vastareaktioksi ja vallitsevan tilanteen kommentoinniksi, jolloin keskisormi ei yksinomaan tarkoita halveksuntaa tai röyhkeyttä, ellei juuri valtarakenteiden kritiikkiä sellaiseksi tulkita. Näen Brotheruksen keskisormen näytön ensinnäkin tällaisena vastareaktion: minun koirani

---

<sup>85</sup> ks. esim. Ortodoksi.net 2020.

<sup>86</sup> Howe 2003.

<sup>87</sup> Väisänen 2011, 26.

<sup>88</sup> Robbins 2008, 1413–1414.

on söpömpi kuin sinun ruma vauvasi. Brotheruksen digitus impudicus on näyttö kyllästymisestä vallitsevaan tilanteeseen ja sitä vastaan kapinointi.

Keskisormen näyttö kommenttina näyttäytyy samassa valossa, kuin koko teoksen nimikin, Carpe Fucking Diem. Voimakkaan eleen ja laatusanan käyttö tuntuu provokatiiviselta, mutta se voi olla myös leikillistä ja pilailevaa. Ehkä pilan kohteena on koko äitiyden kulttuurien mallitarina. Brotherus särkee mallikuvan esittämällä itse toisenlaista äitiä, koiran emoa ja vapaata naista, joka voi elää elämäänsä haluamallaan tavalla. Kuvan provokatiivinen leikillisuus tuntuu virkistävältä. Kenties myös se, että tämä kuva on asetettu jälkinäytöksen ensimmäiseksi kuvaksi, antaa luvan tulkita sitä uudeksi suunnaksi tarinan henkilöhahmon elämässä.

## 4 PÄÄTÄNTÖ

Olen tutkinut kandidaatin tutkielmassani Elina Brotheruksen *Carpe Fucking Diem*-teosta kriittisestä feministisestä näkökulmasta. Äitiyteen, politiikkaan ja representaatioon keskittyvä tutkimusongelmani on muotoutunut teoksen kohtaamisen perusteella. Tämän lisäksi olen kiinnittänyt analyysissäni erityistä huomiota teoksen intertekstuaalisuuksiin ja kykyyn olla dialogissa muun taidemaailman kanssa, mikä tässä tapauksessa on edellyttänyt tutustumista kristillisen taiteen traditioihin ja symboliikkaan. Kyetäkseni ratkaisemaan tutkimustehtäväni, olen myös selvittänyt muutamia valokuvaan liitettyjä yleisiä uskomuksia, sekä määritellyt Elina Brotheruksen tapaa tehdä taiteellista työtään valokuvataiteilijana. Tämän avulla pyrin erittelemään tutkimuskohteestani sen merkityksiä ja merkityksenmuodostamisen tapoja. Tähän tukevaan käsitteiden tukiverkkoon nojaten olen saanut sanoitettua kohtaamista omaelämäkerrallisen valokuvataiteen kanssa.

Tutkimuskohteeni sijaitsee runsaasti kuvitetussa taiteilijakirjassa. Haasteena on ollut se, miten muutama valittu kuva voi edustaa koko sarjaa. Olen pyrkinyt tarkalla esivalinnalla nostamaan esiin sellaisia kuvia, jotka varioivat tahattoman lapsettomuuden kokemuksen teemaa riittävän kattavasti. Tutkimuskohteen koostuessa omaelämäkerrallisesta aineksesta, olen tehnyt selväksi, etten tulkinnassani esitä väitteitä taiteilijan henkilökohtaisesta elämästä sinänsä, vaan näen teoksen taiteilija-äidin moniäänisenä kertojana, joka voi edustaa kaikkia äidiksi pyrkiviä. Kun ajattelen tutkielmassani Brotherusta Mariana, viittaan sillä siihen, että Brotherus on yksi Marioista, kuten kuka tahansa äidiksi haluava.

Tutkielmani alussa esittelin kuvienvälisen suhteiden teoriaa taidehistorian näkökulmasta, ja esiin tuli se, että siihen liittyvien käsitteiden käytöstä ei olla yksimielisiä. Näen erilaisten taiteentutkimuksen käytössä olevien käsitteiden, kuten intertekstuaalisuuden, transtekstuaalisuuden ja intervisuaalisuuden kuitenkin kertovan siitä, että kuvien välisen suhteiden analyysille on oma paikkansa taiteentutkimuksen traditiossa. Kenties käsitteistö kuvienvälisyydestä tulee vielä vakiintumaan tulevaisuudessa.

Brotheruksen merkityksenmuodostamisen tapa on intentionaalinen, visuaalisesti rikas keskustelu, joka sisältää viitteitä toisiin kuviin ja teksteihin. Tätä kautta jäsenän myös teoksen merkityksiä. Kuvienväliset suhteet ja intertekstuaalisuus näkyvät teoksessa monimuotoisesti. Laajan intertekstuaalisuuden määritelmän mielessä pitäen, keskustelun horisontaalisella tasolla asetun itse vastaanottajan asemaan, ja tarkastelen taiteilijan tekemää keskustelunavausta tutkimustehtäväni

ohjaamana ja omien subjektiivisten tulkintojeni avulla. Vertikaalisella tasolla intertekstuaalisuus tapahtuu visuaalisten ominaispiirteiden kautta, siis silloin, kun kuvat lainaavat, viittaavat ja toistavat taidehistoriasta tuttuja elementtejä. Tällä tasolla intertekstuaalisuus näyttää myös tekstuaalisilta viitteiltä, kuten Marian ilmestys-kuvatyyppiin kytkeytyminen teosnimien avulla. Brotheruksen visuaalinen ilmaisu rakentuu tässä teoksessa erityisesti kristillisen taiteen kuvakieleen viittaamalla. Valkoiset liljat, lakastuvat tulppaanit, Neitsyt Marian siniset ja punaiset värit, elämän väliaikaisuudesta muistuttavat asetelmat ja maalliseen maailmaan sulkevat verhot vihjaavat katsojalle, että tässä tarinassa on kyse ennen kaikkea äitiydestä. Ja se äitiys on jotakin kaikkia lasta toivovia koskettavaa.

Intertekstuaalisuus kulkee tässä myös lyhyempiä matkoja lähihistoriaan, josta kertoo välittömät snapshot-kuvat. Kuvien estetiikka ehdottaa, että kuvien tapahtumat ovat tapahtuneet juuri siinä hetkessä, missä valokuvan materiaallinen ydin on piirtynyt kuvakennolle. Ne eivät ole siten rekonstruktioita, vaan tiukasti kiinni tapahtumahetkessään. Kuviin latautuva välittömyyden ja vilpittömyyden elementti auttaa katsojaa kiinnittymään kuviin ja suhtautumaan niihin todellisina, oikeasti tapahtuneina tilanteina. Tällöin katsoja pääsee avartamaan näkemystään erilaisista todellisuuksista, ja kenties myös taiteen vertaistuellinen puoli voi mahdollistua. Kuvien estetiikka antaa tilaa myös tulkinnalle äitiyden kokemisesta ruumiillisesti. Lääkekuva dokumenttina ja paljastava mustelmaisen vatsan kuva tuovat esiin äitiyden fyysisen ulottuvuuden, ruumiillisuuden. Äitiys ja äidiksi tuleminen toive eivät ole vain abstraktioita, vaan ruumiillisia, aistisia, todellisia tilanteita.

Feministiseen tutkimusotteeseen ankkuroituminen on antanut tutkielmaani työkaluja keskittyä ja paikantaa tilanteita, joissa vallitseva asiantila, oli se sitten äitiyden kulttuurinen mallitarina, tai tahattoman lapsettomuuden kuvaston poissaolo, koetaan epäoikeudenmukaiseksi. Vaikka Brotherus ei sinällään olekaan varsinaisesti feministinen tai poliittinen taiteilija, tämän teoksen kohdalla hänen positionsa taiteen tekijänä voi tulkita sellaiseksi. Feministisyys tässä tapahtuu äitiyskeskusteluun osallistumalla ja poliittisuus äitiyden kulttuurista mallitarinaa haastamalla.

Representaatiolla on sanoman perille viemisessä tärkeä rooli. Kun halutaan kyseenalaistaa vakiintuneita uskomuksia, representaatioiden voima voi tulla avuksi ja äitiyskuvia voi korvata toisilla äitiyskuvilla. En kuitenkaan näe, että tämän teoksen kohdalla on kyse vain toisin toistuneesta representaatiosta. Teoksen konstruoima ajatus äitiyden kokemuksesta ja sen todellisuudesta eroaa ratkaisevasti äitiyden kulttuurisesta mallitarinasta. Ylipäätään jo äitiyden toiveen representoiminen



valokuvataiteen keinoin on tämän teoksen erityispiirre, joka erottaa sen perinteisimmistä äiti ja lapsi-kuvauksista. Vaikka äidin ja poikalapsen kuva onkin korvattu taiteilijan omakuvalla koiran kanssa, ja Marian ilmestys-kuvista puuttuu enkeli Gabriel, Carpe Fucking Diemillä on suurempi, vaikuttavampi kannanotto kerrottavanaan: äitiyden käsitteen kokonaisvaltainen ravistelu. Lapseton äitikin on äiti. Äiti, joka hautaa aikuisen lapsensa on äiti. Äiti, joka ei synnyttänyt elävää lasta on äiti. Äiti, joka unelmoi, mihin kouluun tuleva lapsi menee opiskelemaan, on äiti. Dokumentoimalla valokuvaten hedelmöityshoitojaan ja niiden vaikutuksia ruumiiseensa, Brotherus kuvallistaa äitiyden kulttuurista mallitarinaa laajemmaksi ja moniäänisemmäksi. Omaelämäkerrallisen valokuvateoksen kehyksessä hän näyttää, mitä tässä tilanteessa voi konkreettisesti tapahtua hänelle itselleen, tai myös kenelle tahansa meistä.

Lopuksi pohdin vielä tutkielmani mahdollista hyödyntämistä jatkossa. Laajentamalla tutkimustehtävää, tutkimuskohteena olevan teoksen olisi voinut ottaa haltuun kokonaisvaltaisesti, pureutuen myös muihin kuviin, kuin mitä tässä esittelin. Esimerkiksi uusmaterialistinen tutkimusote voisi tuottaa mielenkiintoisia tuloksia erityisesti teoksen ruumiillisuuden kuvauksista. Mahdollisuuksia lisätutkimukselle on siis löydettävissä. Tällaisenaan näen tämän tutkielman paikan paitsi kuvienvälisen suhteiden analysoinnin perinteessä, myös feministisen taidehistorian jatkumossa.

## 5 LÄHTEET

Allen, Graham. 2011. *Intertextuality*. 2. painos. Lontoo: Routledge.

Baillie, Rebecca. 2014. The New Melancholy: The Photography of Elina Brotherus. *Women's studies*, 43(8), s. 1039–1056. doi:10.1080/00497878.2014.955707 (Viitattu 12.10.2020)

Berg, Kristiina. 2008. *Äitiys kulttuurisina odotuksina*. Helsinki: Väestöliitto.

Brotherus, Elina. 2020a. *Annonciation*. <http://www.elinabrotherus.com/photography#/annonciation/> (Viitattu 12.10.2020)

Brotherus Elina. 2020b. *Carpe Fucking Diem*. <http://www.elinabrotherus.com/photography#/carpe-fucking-diem/> (Viitattu 12.10.2020)

Camille, Michael. 1991. Gothic Signs and the Surplus: The Kiss on the Cathedral. *Yale French Studies*, 80, s. 151–170. doi:10.2307/2929099 (Viitattu 12.10.2020)

Cotton, Charlotte. 2009. *The photograph as contemporary art*. Uusi painos. Lontoo: Thames & Hudson.

Hakkarainen, Marja-Leena, Melkas, Kukku & Leppänen, Taru. 2014. Ero, toiseus ja kulttuuriset tekstit. Teoksessa Yrjö Heinonen et al. (toim.), *Taide, kokemus ja maailma: Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*, s. 256–264. Turku: UTU.

Howe, Eunice D. 2003. Luke. *Grove Art Online*. *Oxford Art Online*, <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000052395> (Viitattu 12.10.2020)

Kivirinta, Marja-Terttu. 2007. *Yhdeksän taiteilijaa*. Helsinki: WSOY.

Kontturi, Katve-Kaisa. 2006. *Feminismien ristiaallokossa: Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä*. Turku: Eetos.

Kähkönen, Satu. 2012. Käsitteet metodologisina välineinä. Teoksessa Annika Waenerbeg & Satu Kähkönen (toim.), *Taidetta tutkimaan - menetelmiä ja näkökulmia*, s. 23–36. Jyväskylä: Kampus Kustannus.

Lehto, Siru. 2017. Äidiksi tulon kulttuurisen mallitarinan rikkoutuminen tahattoman lapsettomuuden läpikäyneiden naisten kertomuksissa. *Psykologia: tiedepoliittinen aikakauslehti*, 52(5), s. 391–406.

- Lähdesmäki, Tuuli. 2011. Sukupuoli taiteentutkimuksen näkökulmana. Teoksessa Annika Waenerberg & Satu Kähkönen (toim.), *Taidetta tutkimaan: menetelmiä ja näkökulmia*, s. 111–138. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Makkonen, Anna. 2006. Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Teoksessa Auli Viikari (toim.) *Intertekstuaalisuus – Suuntia ja sovelluksia*, 2. painos, s. 9–30. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Mäkiranta, Mari. 2010. Kuvien lukeminen. Teoksessa Johanna Hurtig, Merja Laitinen & Katriina Uljas-Rautio (toim.), *Ajattele itse! Tutkimuksellisen lukutaidon perusteet*, s. 97–120. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Ortodoksi.net. 2020. *Hodigitria*. <https://www.ortodoksi.net/index.php/Hodigitria> (Viitattu 12.10.2020)
- Pirinen, Hanna. 2011. Biografinen ja historiallinen näkökulma taiteentutkimukseen. Teoksessa Annika Waenerberg & Satu Kähkönen (toim.), *Taidetta tutkimaan: menetelmiä ja näkökulmia*, s. 281–305. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Robbins, Ira. P. 2008. Digitus Impudicus: The Middle Finger and the Law. *U.C. Davis Law Review*, 41, s. 1403–1485.
- Rossi, Leena-Maija. 2002. Esteettisten ideaalien sukupuolipolitiikkaa: Mainoskuvat halun, identiteettien ja ihanteiden tuottajina. Teoksessa Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä (toim.), *Kauneuden sukupuoli: näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, s. 107–131. Helsinki: Gaudeamus.
- Rossi, Leena-Maija. 2010. Esityksiä, edustamista ja eroja: representaatio on politiikkaa. Teoksessa Tarja Knuuttila & Aki-Petteri Lehtinen (toim.), *Representaatio – Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*, s. 261–275. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Saarikangas, Kirsi. 1997. Äitiyden esittäminen ja Post-Partum Document. Teoksessa Sara Heinämaa, Martina Reuter & Kirsi Saarikangas (toim.), *Ruumiin kuvia: Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*, s. 102–126. Helsinki: Gaudeamus.
- Seppänen, Janne. 2005. *Visuaalinen kulttuuri: Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino.
- Seppänen, Janne. 2014. *Levoton valokuva*. Tampere: Vastapaino.
- Sontag, Susan. 1984. *Valokuvauksesta*. (käänt. Kanerva Cederström & Pekka Virtanen). Helsinki: Love kirjat. Ilmestynyt alun perin englanniksi nimellä *On Photography* vuonna 1977.

Suomen virallinen tilasto. 2020. *Hedelmöityshoidot 2018–2019*. Tilastoraportti 27/2020, 30.6.2020. THL. [www.julkari.fi/bitstream/handle/10024/140209/Hedelmöityshoidot\\_2018\\_2019.pdf](http://www.julkari.fi/bitstream/handle/10024/140209/Hedelmöityshoidot_2018_2019.pdf) (Viitattu 12.10.2020)

Suonpää, Juha. 2011. *Valokuva on IN*. Helsinki: Maahenki.

Vuori, Jaana. 2010. Äitiys sukupuolikysymyksenä. Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*, s.109–120. Tampere: Vastapaino.

Väisänen, Liisa. 2011. *Kristilliset symbolit: Ikkuna pyhään*. Helsinki: Kirjapaja.

West, Shearer. 2004. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.

Ylimartimo, Sisko. 2013. Kuvittelun ylimääräkin: Tyttö sinisessä tornissa ja fantasiakuvittajan keinot. Teoksessa Päivi Granö, Anne Keskitalo & Suvi Ronkainen (toim.), *Visuaalisen kokemus: johdatus moniaistiseen analyysiin*, s. 43–63. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.