

**LEPÄÄVÄ VENUS JA OMAKUVALLISUUS LAURENCE
PHILOMÈNEN TEOKSESSA "PAINT ME LIKE ONE OF
YOUR PRE-RAPHAELITE BOY-GIRLS"**

Anna Upola
Maisterintutkielma
Taidehistoria
Musiikin, taiteen ja
kulttuurin tutkimuksen
laitos
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2024

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Anna Upola	
Työn nimi Lepäävä Venus ja omakuvallisuus Laurence Philomènen teoksessa "Paint me like one of your Pre-Raphaelite Boy-Girls"	
Oppiaine Taidehistoria	Työn laji Maisterintutkielma
Aika Kevät 2024	Sivumäärä 72
<p>Tiivistelmä</p> <p>Tutkielmani käsittelee kanadalaisen valokuvataiteilijan Laurence Philomènen omakuvaa <i>Paint me like one of your Pre-Raphaelite Boy-Girls</i> (2019). Olen kiinnostunut siinä ilmenevästä omakuvallisuudesta eli tavoista, joilla tekijä on rakentanut valokuvaomakuvan ja samalla avannut näkymän omaan elämäänsä ja arkeensa. Tämän lisäksi pohdin kuvaa taidehistorian kaanoniin kurottavana intertekstuaalisena tilanteena, lepäävän Venuksen kuva-aiheen queerinä käsittelemänä. Intertekstuaalisuudella tarkoitan tutkimuskohteen viittaussuhdetta muuhun kuvataiteeseen, jossa käsitellään lepäävään asentoon asettunutta Venus-hahmoa. Queerillä käsitteellä tarkoitan queerittävää ja queeriksi tekevää kuva-aiheen muotoilua. Queer käsitteenä viittaa vikuroivaan ja kapinoivaan asenteeseen sekä normatiivisuuksien ja stereotyyppien kyseenalaistamiseen ja muuttamiseen. Queer viittaa tässä myös sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuuteen. Menetelmällisesti tutkielma rakentuu aineiston kontekstualisoivasta tarkastelusta, joka yhdistyy teoreettisen kehikon tukemaan visuaaliseen analyysiin. Teoreettinen kehikko koostuu tekstikokonaisuudesta, jonka olen koonnut visuaalisen kulttuurin omakuvia ja omakuvallisuutta taiteessa käsittelevistä teorioista. Näiden lisäksi teoriakokonaisuus käsittää joitakin keskeisinä pitämiäni keskusteluja queeristä, performatiivisuudesta ja siteeraamisesta visuaalisessa kulttuurissa. Tutkimusongelman ratkaisemisen myötä ymmärrän teoksen sekä henkilökohtaisena että poliittisena julkaisuna ja representaationa, joka on syntynyt päivittäisen taiteellisen praksiksen tuloksena. Performatiivisesti ja autofiktiivisesti toimiva omakuva on rakennettu tuomalla lepäävän Venuksen muoto ja <i>Draw Me Like One of Your French Girls</i> -internetmeemin sisältö osaksi päiväkirjamaista käsittelyä. Omakuvan tekeminen näyttäytyy tarkoituksellisesti sekä kuva-aiheita, että niihin liittyviä merkityksiä queerittävältä. Samalla se on yksi luku queerin taidehistorian kaanonissa. Tutkielma on tapauskohtainen teosanalyysi, johon on samalla koottu valokuvaomakuvan historiaa ja lepäävän Venuksen kuvatyypin moninainen kaanon nykypäivään asti siten, kun ne ovat tutkimuskohteen kannalta relevantteja. Tutkielma tuottaa samanaikaisesti tietoa sekä yksittäisestä visuaalisen kulttuurin ilmiöstä että sen monikerroksisesta kulttuurisesta kontekstista.</p>	
Asiasanat valokuva, valokuvataide, visuaalinen kulttuuri, omakuva, omakuvallisuus, omaelämäkerrallisuus, queer, muunsukupuolisuus, androgynia, lepäävä Venus, performatiivisuus, intertekstuaalisuus, autofiktio, representaatio, meemi, internetmeemi, päiväkirja	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	

Sisällys

1	JOHDANTO	1
1.1	Tutkimuksen tavoitteet ja tutkimuskysymykset	2
1.2	Tutkimusaineisto.....	4
1.3	Tutkimusmenetelmä.....	7
1.4	Tutkimuskäsitteet.....	11
1.5	Tutkimuksellinen viitekehys ja aiempi tutkimus	14
2	OMAKUVA JA VALOKUVAOMAKUVA.....	17
2.1	Omaelämäkerrallinen ja identiteettiä käsittelevä omakuva.....	19
2.1.1	Omakuva päiväkirjamaisena tekemisenä	21
2.1.2	Omakuva autofiktiona	22
2.2	Omakuva esityksenä ja performatiivinen omakuva.....	24
2.2.1	Performatiivisuuden käsitteestä.....	25
2.2.2	Selfie performatiivina	27
2.3	Siteeraaminen ja intertekstuaalisuus omakuvassa.....	28
2.3.1	Omakuva siteeraavana	29
2.3.2	Omakuva toisin toistavana performatiivina ja meeminä	31
3	LEPÄÄVÄVÄN VENUKSEN KAANON.....	33
3.1	Lepäävän Venuksen luominen.....	33
3.2	Venuksen peili ja katse	35
3.3	Ideaalista irrotettu Venus.....	37
4	BOY-GIRL AS A VENUS.....	39
4.1	Paint Me Pretty	41
4.2	A daily self-portrait practice.....	45
4.3	Omakuva oman elämän kertomisena ja representaation haltuunottona ..	47
4.4	Viitteiden kerrokset	50
4.4.1	Lepäävä alaston	50
4.4.2	Prerafaeliittinen androgyyni.....	53
4.4.3	Like one of your French girls.....	57
4.5	Merkitysten muuntelu ja queerittäminen.....	59
5	YHTEENVETO	64
	LÄHTEET.....	67

1 JOHDANTO

The portrait is a site of identification and projection, inviting us to relate ourselves to the person or people in the image.¹

Omakuvat ja eritoten valokuvaomakuvat pitävät minua otteessaan. Huomaan hakeutuvani niiden pariin niin taiteen katsomisen tarpeesta kuin akateemisesta uteliaisuudestaakin. Minua kiinnostaa taiteilijaomakuvien kerroksellinen ja ambivalentti luonne, joka korostuu valokuvaomakuvassa. Kuvassa on taiteilija tai oikeastaan kuva taiteilijasta. Koska kyseessä on valokuva, kuvan hahmo on todennettavasti ollut paikalla kuvanteossa. Näkymä tekijään ei ole sepitetty, vaan kameran kennolle tai filmille on todella jäänyt jotakin kuvanoton hetkestä: valon ja varjon kohtaamisessa piirtynyt kuva tekijästään. Kuva on syntynyt tilanteessa, jossa taiteilija katsoo itseään ja tekee itsensä kuvan². Kun katson tällaista kuvaa, asetun taiteilijan asemaan. Katsonko kuvassa itseäni?

Valokuvaomakuvat ovat kaikkialla. Niiden kuvaamiseen tarvittava laite on jokaisen taskussa, ja sama laite mahdollistaa omakuvien jakamisen toisille katsottavaksi sekä pääsyn lukemattomien valokuvaomakuvien pariin. Nämä valokuvaomakuvat ovat levinneet myös nykytaiteen alueelle ja yhdistyneet siellä taiteilijaomakuvaan. Nykyvalokuvataidetta tutkinut **Lucy Soutter** on todennut, että muotokuva on identifiikaation ja projisoinnin paikka. Muotokuvan katsominen mahdollistaa samastumisen kuvassa esiintyviin ihmisiin. Ajattelen että omakuvan tapauksessa vertailun, peilaamisen ja identifiikaation prosessi on yhtä lailla mahdollinen, kenties jopa voimakkaammin käyntiin lähtevä, sillä kuvassa on kysymys itsestä: katsotun itsestä ja katsojan itsestä. Kun valokuvaomakuvat ovat kaikkialla ja kaikkien katsottavissa, myös peilaamisen ja samastumisen mahdollisuudelle on lukuisia paikkoja.

Olen tutkinut aikaisemmin valokuvattuja omakuvia kandidaatin opinnäytteesäni ja niin teen nytkin. Tässä otan käsittelyyn isomman kokonaisuuden sijaan vain yhden valokuvaomakuvan, joka on julkaistu hiljattain. Tutkielmani käsittelee kanadalaisen valokuvataiteilijan **Laurence Philomènen** teosta *Paint me like one of your Pre-*

¹ Soutter 2018, 14.

² Kuusamo 2010, 100.

Raphaelite Boy-Girls (2019). Olen kiinnostunut tutkimassani kohteessa siinä ilmenevästä omakuvallisuudesta eli tavoista, joilla tekijä on rakentanut valokuvaomakuvan ja samalla avannut näkymän omaan elämäänsä ja arkeensa. Tämän lisäksi pohdin kuvaa taidehistorian kaanoniin kurottavana intertekstuaalisena tilanteena, lepäävän Venuksen kuva-aiheen käsittelynä. Tarkoitukseni on nostaa esiin teoksen erityispiirteitä ja tarkastella niiden tuottamia merkityksiä.

1.1 Tutkimuksen tavoitteet ja tutkimuskysymykset

Tutkielmani tavoitteena on rakentaa pohdinta yhden valokuvaomakuvan luonteesta samalla huomioiden sen suhdetta nykytaiteen kenttään. Tämä on yksi keskeisistä tavoitteistani, koska ajattelen että kaikessa erityisyydessään jokaisessa yksittäisessä teoksessa on jotakin, joka on osa laajempaa ja käynnissä olevaa taiteen diskurssia. Teos on nykytaiteen omakuva, joka käyttää hyväkseen useampia visuaalisen kulttuurin esittämisen keinoja³. Selvittämällä ja purkamalla yhden tapauksen toimintalogiikkaa, ja siitä tulkitsemieni merkityksiä löydän ehkä jotakin, joka pitää paikkansa muidenkin samankaltaisten visuaalisen kulttuurin omakuvien kohdalla.

Tutkimustehtäväni koostuu tutkimuskohteen erityispiirteiden tarkastelusta, sen merkitysten tavoittamisesta ja tulkitsemisesta. Ensimmäisessä tutkimuskysymyksessäni paneudun omakuvallisuuden kysymyksiin. Toisen tutkimuskysymykseni kohdalla tarkennan katsetta niihin kulttuurisiin teksteihin, joita tutkimuskohde siteeraa ja pohdin mitä tästä siteeraamisen teosta seuraa merkitysten tasolla. Tarkastelun tarkoituksena on paikantaa päätutkimuskohde osaksi nykytaiteen ja valokuvakulttuurin historiaa ja ymmärtää samalla sen osuus kaanonissa tiettyjä kuvatyyppejä käsittelevänä teoksena.

Kysyn siis:

- Minkälainen omakuva Philomènen teos on ja miten se hyödyntää omaelämäkerrallisuutta, performatiivisuutta ja siteeraamista?
- Miten teos käsittelee lepäävän Venuksen kuvastoa ja miten se asettuu lepäävän Venuksen kaanoniin?

Olen ajatellut tutkimustehtäväni muotoilussa sitä, mitä taidehistorioitsija ja semiootikko **Altti Kuusamo** on todennut taidehistoriallisesta tutkimuksesta. Kuusamon mukaan taidehistoria syntyi tutkimaan sitä kuvallista muistia, joka katsoo meitä historiasta käsin ja jonka merkityksiä ymmärrämme vain osittain. Siksi tarvitsemme

³ Tästä nykytaiteen tekemisen ominaisuudesta keskustelen syventävämmiin tutkielman teoreettista kehikkoa taustoittavassa alaluvussa 2.3.

kuvahistoriallista tutkimusta, joka liittyy kuvan statuksella varustetut objektit aikansa ymmärryspohjaan eli niihin konteksteihin, jotka valottavat kuvissa kuvattua elämää.⁴

Tutkielman motivaatio nousee tutkimuskohteen luonteen erityislaatuisuuden lisäksi sen ajankohtaisuudesta. Tarkastelen tutkielmassa valokuvateosta, joka on sekä institutionaalisen kuvataiteen maailman, että visuaalisuudelle perustuvan teknologian; sosiaalisen median osan. Teos on samanaikaisesti valokuvataiteilijan omakuva ja osa tekijän sosiaalisen median arkista kuvavirtaa, valokuvaomakuva muiden valokuvaomakuvien joukossa. Se on olemassa useammassa visuaalisen kulttuurin rekisterissä sekä sisällöllisesti että muotonsa puolesta.

Tutkielmaa motivoi myös tutkimuskohteen aihepiiri, jota se käsittelee ja konteksti, jossa se tapahtuu. Teos on merkittävä ja tutkijan katseelleni erityisen kiinnostava queerin ominaislaatusensa takia. Mitä queer tarkoittaa tässä yhteydessä? Viittaako se teoksen luojaan omakuvassa rakentuvaan identiteettiin muunsukupuolisena⁵ taiteilijana, teoksen vikuroivaan ominaisuuteen vai kenties tutkijan asenteeseen? Tässä tutkimustehtävässä queer on kaikkia näitä samanaikaisesti⁶ ja yksi keskeisimmistä konteksteista ja käsitteistä, joiden avulla tutkimuksen kohteena olevaa teosta lähestyn.

Ymmärrän että tutkijalla on valta tuoda valokeilaan toisia ja jättää varjoihin toisia tutkimuskohteita. Tutkijan valta on siten hyvin samankaltaista, kuin valokuvaajan. Valokuvaaja hallitsee sitä mihin kameran 'silmä' eli objektiivinen osoittaa ja siten valitsee sen mitä kuvassa näkyy. Minä valitsen sen mitä katson tutkijansilmilläni. Katson että tutkielman tekijänä voin käyttää valtaani ja nostaa esiin sitä visuaalista kulttuuria, joka saattaisi jäädä muuten katveeseen. Teen tutkielmassani valinnan, ja päätän katsoa queeriä visuaalista kulttuuria Instagram-syötteessä sen sijaan että suuntaisin galeriaan tai arkistoon.

Queeriä nykyvalokuvataidetta käsittelevän *New Queer Photography* (2020) -teoksen koonnut **Benjamin Wolbergs** on kehottanut katsomaan keskiöstä reuna-alueille eli marginaaleihin, joissa queer taide syntyy. Wolbergs uskoo, että juuri marginaaliset näkökulmat mahdollistavat vapaamman ja kokeellisemman taiteellisen prosessin. Marginaalinen luovuus eroaa siitä mitä keskiössä tehdään. Marginaaleissa ei myöskään mukauduta tai alistuta valtavirtakulttuurin normeihin ja odotuksiin.⁷ Wolbergsin huomio korostaa queerin kapinallista asennetta. Kulttuurintutkija **Sara Ahmed** on todennut, että queer-teoria on anti-heteronormatiivisen lisäksi antinormatiivista, kaikenlaisen normatiivisuuden vastaista⁸. Näin myös itse ymmärrän queerin käsitteen

⁴ Kuusamo 2020, 83.

⁵ Laurence Philomène on kuvannut itseään käsitteillä *non-binary* ja *trans* (ks. esim. Philomène 2024 ja Lucie Foundation 2019). Käytän tässä tutkielmassa binääriin ulkopuolisesta, nonbinäärisestä identiteetikategoriasta suomennosta muunsukupuolinen.

⁶ Queerin käsitteen laajempi määrittely sekä historiallisena että tätä tutkielmaa ohjaavana käsitteenä tapahtuu alaluvussa 1.4.

⁷ Wolbergs 2020, 9.

⁸ Ahmed 2018, 195.

laadun. Sillä on potentiaalia kaikenlaiseen kapinaan. Kenties sosiaalisen median kuvavirrassa soljuva queer taiteilijaomakuva on kapinallinen ja myös taidemaailman käytäntöjä vastaan vikuroiva. Se saavuttaa näkyvyyden hyödyntämällä ulkopuolisen toimijan ilmaista teknologiaa taidemaailmaan kuuluvien kuraattorien tai gallerioiden sijaan. Ehkä myös oma tapani rakentaa tutkielma on kapinallinen. Tutkielmani teoriakehikkoa rakentaessa yhdistän keskenään aineksia, jotka eivät usein esiinny yhdessä. Mutta näen sen olevan hyödyllistä ja kenties jopa välttämätöntä onnistuakseni aineiston purkamisessa, luokittelussa ja tulkitsemisessä niin, kuin tehtävälle on sopivaa.

1.2 Tutkimusaineisto



KUVA1: Laurence Philomène – Paint me like one of your Pre-Raphaelite Boy-Girls (2019).

Tutkielman pääasiallisena aineistona on valokuvataiteilija Laurence Philomènen teos *Paint me like one of your Pre-Raphaelite Boy-Girls* (2019). Kuva on julkaistu ensin taiteilijan Instagram-sivuilla vuonna 2019 osana laajempaa kuvakokonaisuutta, jossa taiteilija esittelee *lepäävä alaston*-kuvatyyppiä tarkastelevia omakuviaan. Lepäävällä alastomalla (ja myöhemmin myös lepäävä Venus-hahmolla) tarkoitan kanonista kuva-

aihetta, joka on muotoutunut erityisesti 1500-luvun Italiassa ja esiintynyt siitä eteenpäin tasaisesti länsimaisen taiteen historiassa.

Teos on osa taiteilijan *Puberty*-nimistä valokuvasarjaa, jossa hän on kuvannut päiväkirjamaisesti omaa sukupuolenkorjausprosessiaan. Valokuvasarjassa taiteilija esiintyy arkisissa ympäristöissä keskittyneenä erilaisiin jokapäiväisiin puuhiinsa: ruokailuun, testosteroniannoksen ottoon, puhelimen selailuun ja sängyllä makailuun. Omakuvia jaksottavat erilaiset hetkessä tallennetut still life-kuvat yöpöydältä tai muilta tavaroiden peittämiltä tasoilta. Kommunikointi arjesta, elämästä ja ajan kulumisesta muodostavat sarjan rungon. Valokuvasarjasta on julkaistu samanniminen monografia-valokuvakirja vuonna 2021. Pääasiallinen aineisto on hankittu tutkielman työstämistä varten taiteilijan signeeraamana valokuvana, joka on osa rajallista, numeroitua editiota ja painotuotteena *Puberty*-valokuvakirjan muodossa. Kun analysoin tutkimuskohdetta, tarkastelen myös sen teosnimeä, sillä näen teoksen nimen olevan keskeinen, diskursiivisen kehyksen kaltainen osa teosta.

Tutkimukseni kohteena on siis yksi valokuvateos. Luokittelin sen pääasialliseksi aineistoksi siitä syystä, että tarkastelen teoksen lisäksi myös siihen liittyvää sekundääristä aineistoa, kuten taiteilijan tekemiä teokseen liittyviä Instagram-julkaisuja, *Puberty*-valokuvakirjan epilogikirjoitusta ja muita tekstiosuuksia sekä muutamia taiteilijan haastatteluissa lausumia ajatuksia teoksesta ja laajemmasta valokuvasarjasta johon teos kuuluu. Nämä Instagramissa tehdyt julkaisut ovat *Puberty*-sarjan tekemisen prosessiin liittyviä julkaisuja, joissa myös tutkimuksen kohteena oleva teos tulee esitetyksi. Olen rajannut näistä käsittelyyn ajallisesti kaksi ensimmäistä Instagram-julkaisua vuodelta 2019. Tämän sekundääriseen aineistoon olen hakenut taiteilijan CV:n tekstiaineistoja esittelevän osion perusteella.

Selvitän seuraavaksi sitä, miksi otan teoksen lisäksi huomioon myös taiteilijan tekemiä Instagram-julkaisuja ja muita lausuntoja teokseen liittyen. Koska teos on kuva tekijästään, en asennoidu niin, että teoksen tekijän intentioilla ei ole merkitystä vaan otan huomioon teoksen omaelämäkerrallisen kontekstin ja sitä kautta sen representationaalisen merkityksen katsojalle. Tässä taustalla vaikuttaa valokuvasta kirjoittaneen kirjallisuudentutkija **Roland Barthesin** 1960-luvulla julkaistu essee *La mort de l'auteur* ja siinä esitetty tekijän kuoleman teoria, jonka mukaan ”kirjailijan kuolema on lukijan syntymän väistämätön hinta”⁹. Tämän ajatuksen on ajateltu vapauttavan (kuvan) tulkitsijan sen tekijän intentioista. Yksi tutkielmani tarkoitus on tarkastella teoksen omakuvallisia menetelmiä, joten on luonnollista kiinnittää katse myös teoksen kontekstiin. Kääntymisen pois Roland Barthesin tekijän kuoleman ajatuksesta ei kuitenkaan tarkoita sitä, että uskon löytäväni teoksen todellisen merkityksen vain tekijän antamista lausunnoista vaan sitä, että otan myös nämä lausunnot huomioon oman tulkintani rinnalle pohtiessani teoksesta avautuvia lukuisia merkityksiä.

⁹ Barthes 1993a, 117.

Kuten esimerkiksi taidehistorioitsija **Margaret Iversen** ja kirjallisuustieteilijä **Tomi Kaarto** ovat todenneet, Roland Barthesin vaatimus tekijän vallasta luopumisesta oli nimenomaan romanttisen kirjailijakäsityksen kritikointia, jossa tekijän henkilö, historia ja tunteet tuntuivat korottuvan itse teoksen yli, ja sen lisäksi vain tekijällä oletettiin olevan avaimet teoksen tulkintaan¹⁰. Sittemmin esimerkiksi Barthesin esseekoelman *Tekijän kuolema, tekstin syntyminen* (1993) toimittanut **Lea Rojola** on huomauttanut, että tekijän kuoleman käsitteen takana on ajatus, jonka mukaan kaikenlainen auktoriteetti tulee kyseenalaistaa, ei siis vain tekijyyttä¹¹. Tähän ajatukseen tukeutuminen rohkaisee minua tulkitsijana sillä sen ohjaamana voin rakentaa vuorovaikutuksellisuutta kohteeni kanssa omien subjektiivisten intressieni kautta. Rojolan Barthes-tulkinnan mukaan niin kauan kuin tekijän hahmo ei ole auktoriteetti, se on tervetullut elementti lukemisen kokemukseen, yhtenä monista muista elementeistä.¹² Ja vaikka tekijän kuoleman ajatus on vaikuttanut lukijaan, katsojaan ja tulkitsijaan, tekijän merkitys on toisaalla myös säilynyt. Vaikka teoksia ei ymmärrettäisikään suoraan tekijän minän paljastavina totuuksina, teos silti nähdään yhteydessä tekijäänsä.¹³ Esimerkiksi visuaalisen kulttuurin tutkija **Asta Kihlman** on väitöskirjatutkimuksessaan taiteilijanaisten omakuvista ottanut tutkimusasenteen, jonka mukaan omakuvat ovat tekijänsä heijastumia. Tätä hän tarkentaa niin, että omakuvat eivät ole vain peilin näkymän jäljentämistä vaan teoksista on luettavissa tietoisien identiteettipolitiikan tekemistä.¹⁴

On ylipäättään mielenkiintoista pohtia voiko tekijän sivuuttaa, jos katsoo tekijän omakuvaa. Erityisesti valokuvan tapauksessa tekijän selittäminen pois tuntuu hankalalta, sillä kuvassa faktisesti näkyy tekijän jälki eli kuva tekijästä. Voiko tekijän jättää huomiotta, jos teos on vielä sellainen omakuva, joka on osa lukuisten omakuvien päiväkirjamaista sarjaa? Aavistelen että omakuva kategoriana on jo lähtökohtaisesti niin voimakkaasti kiinnittynyt tekijäänsä, että tekijän kieltäminen omakuvan pohdinnassa on hyödytöntä.

Voisiko omakuvan tapauksessa ajatella tekijyyttä teosta luokittelevana tekijänä vähän siihen tapaan kuin filosofi **Michel Foucault** on tekijästä ajatellut? Foucault kysyi kriittisesti, että jos tekijä on kerran kuollut, mikä pitää teosta teoksena ja mikä saa meidät käsittelemään tiettyjä tekstejä teoksina? Tomi Kaarron mukaan Foucault tarkoittaa sitä, että tekijän nimi toimii luokittelun välineenä. Tällöin, kun joukko teoksia kootaan yhden nimen alle, tekijän nimi luo samalla näille teoksille erilaisia kiinteitä yhteyksiä.¹⁵ Myös kulttuurintutkija **Mikko Lehtonen** on kirjoittanut tekijän nimen vaikutuksesta ja todennut että merkitysten muodostumista tarkasteltaessa tekijän

¹⁰ Iversen 2021, 2; Kaarto 2014, 166.

¹¹ Barthes 1993a, 109.

¹² Barthes 1993a, 109–110.

¹³ Doy 2005, 187.

¹⁴ Kihlman 2018, 24.

¹⁵ Kaarto 2014, 175–176.

hahmo olisi sijoitettava tekstin sijasta kontekstiin, toimiihan tekijä tekstin luokittelun apuvälineenä. Tällöin saman henkilön kirjoittamia muita tekstejä käytetään kunkin tämän kirjoittaman tekstin tulkinnan apuna.¹⁶ Tässä ajatuksessa tekijän intention etsimisen korvaa tekstien tarkastelu. Tekijää ei kuitenkaan jätetä huomioimatta. Voisiko valokuvasarja tai kokoelma päiväkirjamaisesti otettuja kuvia olla tällainen koottu joukko teoksia? Ja voisiko tekijän nimen lisäksi myös omakuvallisuus toimia tekstien, tai tässä tapauksessa teosten kategorisena yhdistäjänä?

Palaan vielä nopeasti takaisin pääasiallisen aineistoni eli valokuvateoksen luonnehdintaan. Haluan nostaa siitä vielä esiin yhden keskeisen piirteen ennen kuin eteen menetelmäpolulle. Pidän nimittäin merkittävänä valintana sitä, että taiteilija esittää kuvan osana muuta sosiaalisen median kuvavirtaa. *Paint me like one of your Pre-Raphaelite Boy-Girls*-teoksen ensiesitys Instagramissa vuonna 2019 merkitsee vaihetta, jossa koko *Puberty*-sarja alkaa muotoutua. Taiteilija on myöhemmin julkaissut kuvan uudelleen kommunikoidessaan taiteellisen työskentelynsä prosesseista. Teoksesta on siten pikkuhiljaa tullut osa sosiaalisen median kuvavirtaa, jossa arkiset näppäilykuvat ja taiteellisen projektin osat sekoittuvat toisiinsa.

Sosiaalisessa mediassa esitetyt kuvat ovat tekijänsä kuratoimia julkisia esityksiä. Ne ovat yhteisen nimittäjän eli tekijänsä nimen alla. Juuri tässä yhteydessä teos liittyy kaikkeen, mitä taiteilija päättää julkaista. Aineistoni ja tutkimusasetelmani kannalta tekijän osuus on yksi monista tulkintaani vaikuttavista elementeistä. Seuraavassa tutkimusmenetelmiä käsittelevässä alaluvussa selitän tarkemmin mitä tarkoitan tällaisella tutkimusotteella.

1.3 Tutkimusmenetelmä

Tutkimusasetteeni on visuaalisen kulttuurin tutkimukseen nojautuvaa ja se näkyy sekä käyttämässäni taustateoriassa että tutkimusmenetelmässäni. Menetelmällisesti tutkielmani rakentuu aineiston kontekstualisoivasta tarkastelusta, joka yhdistyy tiettyjen käsitteiden ja teoreettisen kehikon tukemaan visuaaliseen analyysiin. Teoreettisella kehikolla tarkoitan kokonaisuutta, jonka olen koonnut omakuvaa ja omaelämäkerrallisuutta taiteessa käsittelevistä teorioista. Näiden lisäksi teoriakokonaisuus käsittää joitakin keskeisinä pitämiäni keskusteluja performatiivisuudesta ja siteeraamisesta visuaalisessa kulttuurissa. Teoriapohjan rakentaminen laajaksi mahdollistaa teoksen erityispiirteiden huomioon ottamisen ja kattavan käsittelyn. Koska tutkimuksen kohteena on laajemman sarjan sijaan yksi teos, sitä voi opinnäytteen kehyksessä

¹⁶ Lehtonen 2000, 113.

tarkastella useammasta näkökulmasta samanaikaisesti ja näin antaa sille mahdollisuus tulla tulkituksi kerroksellisenä ja monimerkityksellisenä teoksena.

Nimitän tarkastelutapaani visuaaliseksi analyysiksi siinä merkityksessä missä taidehistorioitsija **Annika Waenerberg** on siitä puhunut. Artikkelissaan *Kuinka pitkälle voi pelkistää? Visuaalinen analyysi taidehistorian laajentuneella kentällä* (2013) Waenerberg on muotoillut visuaalista analyysia taidehistoriallisen tutkimustyön menetelmänä. Waenerbergin mukaan visuaalinen analyysi voi toimia esimerkiksi kuva-analyysin tavoin eli paneutua kohteeseensa havaintoja tehden, kuvatradiation diskurssien, katsomisen ja näkemisen käsitteiden kautta. Waenerbergille visuaalinen analyysi liittyy ihmisen kykyyn nähdä, tehdä havaintoja, kokea ja tulkita.¹⁷ Tämä muistuttaa taidehistorioitsija **Susanne von Falkenhausenin** ajatusta taiteentutkijan katseesta ja motiivista, jonka mukaan taiteentutkijalle taiteen katsominen on aktiivinen prosessi, joka avaa yhteyksiä katsojasta teokseen, teoksen kontekstiin ja teoksen tekijään:

In the practice of art historians, seeing the object marks the beginning of any cognitive approach. We look at the artwork because we want to analyse it. This seeing is an active kind that opens up a field of relations: between the object, the viewing art historian and the producer/artist.¹⁸

Visuaalinen analyysi liittyy tutkielmassani myös kontekstin ymmärtämiseen ja sen hyödyntämiseen analyysissä. Taidehistorioitsija **Tutta Palinin** mukaan kontekstualisoinnilla tarkoitetaan yleensä tutkittavan ilmiön asettamista sellaiseen asiayhteyteen, johon sen ajatellaan kuuluvan historiallisesti tai temaattisesti tai joka muuten edistää sen ymmärtämistä. Taiteen ilmiöitä ei ole kuitenkaan pakko kiinnittää historialliseen näkökulmaan, vaan kontekstualisointi voidaan tehdä erilaisten käsitteiden ja teorioiden avulla.¹⁹ Olen kohdannut teoksen ensimmäisellä katselukerralla sen ensisijaisen paikassa, taiteilijan Instagram-sivuilla. Kontekstin huomioonottaminen tällöin tarkoittaa sitä, että ymmärrän tutkimuskohteen olevan samanaikaisesti osa nykytaiteen monimuotoista kenttää ja sosiaalisessa mediassa tapahtuvaa viestintää ja keskustelua. Kontekstin mukanaolo tarkoittaa myös sitä, että tutkimuskohteen tulkinnan taustalla vaikuttavat taitelijan teosta koskevat ja teosta jakavat julkaisut Instagramissa, eli niin kutsuttu tutkielmani sekundäärinen aineisto.

Valokuvaa ja visuaalista kulttuuria teoretisoineen **Janne Seppäsen** mukaan tekijä muodostaa osan teoksen kontekstia, sitä historiallista tilaa, jossa teokset tehdään. Tekijä on faktisesti tehnyt valinnat – tietoisesti tai tiedostamattaan – joiden kautta representaatioon ovat tulleet juuri ne merkitykset, jotka siinä ovat.²⁰ Tekijän tekemät valinnat ovat tutkimusmateriaalia monien muiden seikkojen ohella²¹.

¹⁷ Waenerberg 2013.

¹⁸ Von Falkenhausen 2020, 15.

¹⁹ Palin 1998, 115.

²⁰ Seppänen 2005, 65.

²¹ Seppänen 2005, 66.

Tutta Palin on todennut myös, että konteksti ei ainoastaan auta tutkimuskohteen ymmärtämisessä, vaan tutkimuskohteen tarkastelu avaa myös uusia näkökulmia kontekstina toimivaan ilmiöiden tai käsitteiden kenttään. Tällöin kontekstista ei tule pelkkää "taustatietoa", joka esitetään irrallaan teosanalyyseistä.²² Kun kontekstina toimii kanonisoitu kuva-aihe eli lepäävän Venuksen kuvatyyppe, tutkimuskohteen suhde tähän kontekstiin tulee näkyväksi vertailevan katseen avulla. Siksi tulen analyysissäni asettamaan kohteen rinnalle muutamia käsitteitä²³ ja muita kuvia siltä osin, kun se on tarpeellista analyysin kannalta. Kulttuuriteoreetikko **Mieke Balin** mukaan käsitteet ovat hyödyllisiä, sillä niillä on voimaa auttaa ymmärtämään tutkimuskohdetta sen omilla ehdoilla²⁴. Bal myös jatkaa, että käsitteet eivät ole vain työkaluja. Ne nostavat esiin analyytikon ja kohteen välisen vuorovaikutuksen mahdollisuuden. Juuri siksi, että ne kulkevat tavallisten sanojen ja teorioiden välillä, käsitteet voivat synnyttää ja helpottaa pohdintaa ja keskustelua kaikilla metodologisilla tasoilla.²⁵

Vuorovaikutukseni kohteen kanssa tapahtuu tarkastelussa ja tulkinnassa. Voisin kenties puhua myös luennasta, sillä olen edellä kirjoittanut tekijän kuoleman teorian yhteydessä tekstistä ja nimittänyt tutkimuksen kohdetta tekstiksi²⁶. Samoin pyrkimykseni katsoa teosta tarkkaan muistuttaa sitä, mitä folkloristiikan tutkija **Jyrki Pöysä** on todennut lähiluvun tavoista. Pöysälle lähiluvun prosessissa tärkeintä on useaan kertaan tapahtuva lukeminen, joka on eri kerroilla eri tavoin painottuvaa lukemista; eläytyvää, nopeaa, katkonaista, erittelevää²⁷. Lähiluenta on myös lopustaan aina avoin. Se ei saavuta koskaan päämääräänsä, jos sellaiseksi asetetaan lopullinen tulkinta²⁸. Palaan tutkimuskohteeni pariin lukuisia kertoja, ja hyväksyn myös sen ajatuksen, että en voi tyhjentävästi kirjoittaa teosta auki tai tulkita sitä valmiiksi. Visuaalisen kulttuurin ja muodin tutkija **Annamari Vänskä** on todennut, että kuvan merkitystä ei voi koskaan sitoa yhteen, koska se alkaa heti vikuroida kahlitsemista vastaan.²⁹ Voin analysoida ja tulkita kuvaa ja samalla ymmärtää, että tulkintani on yhdessä hetkessä yhden subjektiivisen tutkijankatseen kautta rakentunutta. En käytä suoraan lähiluvun käsitettä teokseen kohdistuvasta metodisesta pohdiskelustani, vaikka lukemisen ajatukselle sinällään olenkin avoin, ja käytän esimerkiksi aineiston esitarkastelusta nimitystä esiluku. Jos lähiluvun menetelmä sitten määritellään Pöysän tapaan prosessimaisena, muuntuvana ja useaan kertaan teoksen äärelle palaavana tarkasteluna, se muistuttaa sitä, miten filosofi **Hans-Georg Gadamer** on luonnehtinut tulkinnan prosessia:

²² Palin 1998, 116.

²³ Tutkimuskäsitteistä tarkemmin seuraavassa alaluvussa 1.4.

²⁴ Bal 2002, 8.

²⁵ Bal 2002, 29.

²⁶ Ks. esim. Rossi 2006, 151.

²⁷ Pöysä 2010, 338–339.

²⁸ Pöysä 2010, 340.

²⁹ Vänskä 2006, 56.

Ymmärtäminen tapahtuu varmasti myös kirjallisuuden teksteissä yhtäkkiä, kun teoksen ykseys valkenee. Näin on sekä runouden tekstin että taiteellisen kuvan kohdalla. Merkityssuhteet oivalletaan, joskin ehkä häilyvästi ja katkonaisesti. Silti molemmissa tapauksissa on kuvaava suhde todellisuuteen pantu viralta. Teksti merkityssuhteineen on ainoa läsnä oleva. Kun lausumme tai luemme kirjallisuuden tekstejä, joudumme siksi palaamaan kokonaisuuden punosta jäsentäviin sointu- ja merkityssuhteisiin, emmekä vain kerran vaan kerta toisensa jälkeen. Selaamme taaksepäin, aloitamme alusta, luemme uudelleen, paljastamme uusia merkityssuhteita. Tuloksena ei kuitenkaan ole varma tietoisuus siitä, että olemme ymmärtäneet asian, kuten muiden tekstien kohdalla. Päinvastoin, tekstiin päästään sitä syvemmälle, mitä useammista äänen ja merkityksen yhteyksistä tullaan tietoiseksi. Emme siis jätä tekstiä taaksemme, vaan käymme yksiin sen kanssa. Näin olemme tekstissä, kuten jokainen, joka puhuu, on lausumissaan sanoissa.³⁰

Gadamerin kirjoitus käsittelee tekstiä ja tulkintaa hermeneuttisesta näkökulmasta. Näin esitettynä lukemisella ja tulkinnalla prosessimaisena, aina keskeneräiseksi jäävänä toimintana on paljon yhteistä.

Lukemisen ja tulkinnan käsitteiden eroista on käyty jonkin verran keskustelua suomalaisen taiteentutkimuksen ja visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kentällä. Visuaalisen kulttuurin tutkija **Harri Kalhale** tulkinta implikoi tulkitsijan suvereenia kykyä eli tulkintataittoa, kun taas luenta edellyttää suorittajaltaan lähinnä luku- ja kirjoitustaitoa³¹. Hän myös pohtii, että luennan käsite sopisi paremmin kuvia ja visuaalisia taideteoksia käsitteleviin teksteihin³². Taidehistorioitsija **Juha-Heikki Tihinen** puolestaan ei näe luennan ja tulkinnan käsitteellisiä eroja aivan yhtä jyrkästi, ja hän suosii itse tulkinnan käsitettä, sillä sitä käyttämällä hän voi tuoda esiin yhteytensä hermeneuttiseen perinteeseen³³. Sukupuolentutkija ja visuaalisen kulttuurin tutkija **Leena-Maija Rossi** on muistuttanut, että tulkinta terminä ei tarkoita yhden ainoan tulkinnan olemassaoloa, ja että tulkintaa voi ajatella kääntämisenä ja merkitysneuvotteluina erilaisten kielten välillä – esimerkiksi visuaalisten ja verbaalisten tekstien³⁴. Pitäydyn itse tulkinnan käsitteessä, sillä katson taiteentutkimukseni olevan vuorovaikutuksellista tulkintaa, jossa tuottamani teksti neuvottelee teoksen kanssa. Ajattelen myös, että tulkinnan käsite gadamerilaisittain ymmärrettynä ohjaa metodisesti työskentelyäni. Siis tulkitsen ja tulkitsen vielä niin kuin Gadamer on edellä hahmotellut: oivaltaen, palaen ja uusia merkityssuhteita paljastaen.

Tutkimustehtävässäni on kyse taiteilijan omakuvan tarkastelemisesta ja siihen liittyvien merkitysten pohtimisesta. Tutkielman aineistona oleva teos on samanaikaisesti omaelämäkerrallinen ja rakennettu kuva, ja sen käsittely edellyttää myös eettisten periaatteiden noudattamista. Tutkimusetiikan huomioiminen tarkoittaa minulle tässä tutkielmassa sitä, että olen arvottamatta ja olettamatta taiteilijan

³⁰ Gadamer 2004, 244.

³¹ Kalha 2005, 301.

³² Kalha 2005, 301, viite 817.

³³ Tihinen 2008, 12.

³⁴ Rossi 2006, 151.

henkilökohtaiseen elämään, identiteettiin ja keholliseen todellisuuteen liittyviä seikkoja, ja korostan, että tekemäni tulkinnot kohdistuvat teokseen ja sen tuottamiin merkityksiin. Siten myös tutkimusetiikan noudattaminen on normatiivisuudesta pois kääntyessään asenteeltaan queeriä.

1.4 Tutkimuskäsitteet

Keskusteluni aineistoni kanssa tapahtuu tietyn metodologian ja käsitteenipun tukeamana. Tässä analyysiä tukevat käsitteet nousevat aineistostani ja sen kontekstista. Olen tehnyt aineistolleni esiluvun, jotta voin nimetä siitä nousevia käsitteitä ja rakentaa tutkimustehtävää jäsentävää teoreettista kehikkoa. Esiluku tarkoittaa tässä aineiston silmäilyä ja havaintojen sanallistamista ennen varsinaiseen tutkimustehtävään tarttumista. Jo tutkimuskohteen valikoinnissa ja tutkimusongelman raakileen muotoutuessa mieleen nousee myös ennako-oletuksia. En selitä niitä erikseen pois vaan kohtelen niitä kuten hypoteeseja. Katsomalla ja kirjoittamalla teoksesta - palaten, korjaten ja uudelleen pohtien - ennako-oletukset pikkuhiljaa suodattuvat käsityksiksi, jotka tulevat joko vahvistetuiksi tai kumotuiksi.

Tehdessäni esilukua huomioin, että tunnistan teoksesta viitteitä taiteilijaomakuvan kategoriaan, taiteen historian eri periodeihin, kerronnallisiin tekniikoihin ja lukuisten esityksellisten roolien läsnäoloon. Tutkin siten aineistoa omaelämäkerrallisuuden, performatiivisuuden ja siteeraamisen käsitteiden avulla, joita esittelen laajemmin tutkielmaa taustoittavaa teoriaa käsittelevässä luvussa. Nämä käsitteet ovat ohjanneet minua muodostamaan tutkimustehtävää tukevan teoreettisen kehikon. Ne ovat myös osa tutkimuskysymyksiäni.

Erilaisia omakuvan tekemisen menetelmiä kuvaan käsitteellä omakuvallisuus. Omakuvallisuudella tarkoitan omakuvan tekemisen menetelmistä koostuvaa kokonaisuutta. Omakuvalliset menetelmät ovat tapoja, joilla kerrotaan omasta elämästä, tai vastaavasti ne ovat keinoja, joilla kuva tekijästä tuotetaan. Omakuvallisuudessa on paljon samaa kuin minäkuvallisuudessa, jota Asta Kihlmanin teoretisoinut. Kihlmanille minäkuvallisuus on taiteen omakuvien keinoin toteutettavaa identiteettipolitiikkaa. Minäkuvallisuus ilmenee itsen näyttämisen eleenä puheaktin tapaan³⁵, ja sen avulla haastetaan normatiivisuuksia³⁶. Aikaisemmin totesin minäkuvallisuuden taktiikan paljastavan omakuvan tehneen taiteilijan itsemääritystä³⁷. Tämä mahdollisuus liittyy sellaiseen tapaan ajatella omakuvia, jossa ne voidaan tulkita tekijänsä

³⁵ Kihlman 2019, 41.

³⁶ Kihlman 2019, 53.

³⁷ Kihlman 2019, 53.

heijastumana³⁸. Tällaisessa ajatuksessa kuvasta on luettavissa minäkuvallisuutta, siinä on siis jotakin tekijän minästä tai näkymä tekijän minäkuvaan. Vaikka en usko-kaan kuvan paljastavan tekijänsä minää kokonaisvaltaisesti, Kihlmanin tapaan ajat-ten, että omakuvan kautta voi tehdä itsen määrittelyä. Siten olen avoin ajatukselle, että omakuvaan voi jäädä tekijästään jotakin. Ei kaikkea mutta jotakin, hetkellisesti. Esi-merkiksi viitteitä siitä miten haluaisi tulla nähdyksi.

Tämän lisäksi koko tutkimustani leikkaa käsite queer niin analyttisellä kuin metodisellakin tasolla. Queerillä tarkoitan tässä sekä asennetta että toimintaa katsoes-sani kuvaa ja asettaessani sitä kontekstiin. Samaan aikaan queerin käsite toimii iden-titeetin ja ruumiillisuuden merkitsijänä, sillä tutkimuksessa katsotaan sukupuolen-korjausprosessin kuluessa syntyneitä queeriä omakuvaa. Queer-teoreetikko **Jack Hal-berstamin** tapaan ajattelen, että queer voi samanaikaisesti merkitä näitä kaikkia. Niin identiteettejä ja ruumiillisuuksia kuin ei-normatiivisia käytäntöjä ja toimintaakin³⁹.

Queerin käsite menetelmällisesti liittyy tässä tulkitsijaan ja palautuu queer-tut-kimukselliseen asenteeseen. Sen lisäksi hyödynnän queerin käsitettä selittämisen apuna käyttäessäni siitä johdettua tekemisen käsitettä eli queerittämistä. Queerittämi-nen on suomennettu englannin kielen *to queer*-ilmaisusta. Tutta Palinin käännökseen mukaan queerittäminen on jonkin tekemistä queeriksi⁴⁰. Tässä tutkielmassa tarkoitan queerittämällä tekoja, jotka ilmenevät tarkoitushakuisena merkitysten muuntami-sena tai normitusten purkamisena. Esimerkiksi kuva-aiheiden muuntelu siteerauk-sessa voi olla asenteeltaan ja luonteeltaan queerittävää. Annamari Vänskä on omassa tutkimuksessaan käyttänyt käsitettä vikurointi nimittäessään tutkijan normeja vas-taan toimivaa tutkimusasennetta ja katsetta⁴¹. Omassa käsittelyssäni queer on aineis-toon kohdistunutta tulkintaa, jossa en vain osoita queerejä merkkejä kuvasta vaan me-nen syvemmälle ja aavistelen queerin voiman vaikuttavan lukuisiin kuvan viittaamiin historiallisiin diskursseihin. Kun pohdin, miten taiteilija kutsuu kuvaa nimetessään katsojaa mukaan ajatusleikkiin, jossa kuvassa esiintyvä henkilö voisi tulla maalatuksi kuten ”prerafaeliittinen poikatyttö”, queer on ymmärtämisen työkalu. Kuva-aineisto ei esiluvun perusteella asetu normatiiviseen kategoriaan vaan se on jo lähtökohtaisesti queer.

Queerin lisäksi menetelmällisesti tärkeä käsite tutkielmalleni on katse. Anna-mari Vänskä on muistuttanut, että queer-teoriasta ammentavan visuaalisen kulttuu-rin tutkimuksen yhtenä keskeisenä teoreettisena linjana on katse ja sen suhde suku-puoleen ja seksuaalisuuteen⁴². Katseen käsitteen historia palautuu varhaisen feminis-tisen elokuvatutkimuksen pariin, jossa katsojan ja katsottavan suhde nähtiin

³⁸ Kihlman 2018, 24.

³⁹ Halberstam 2005, 6.

⁴⁰ de Lauretis 2004, 97, viite 1.

⁴¹ Vänskä 2006, 55.

⁴² Vänskä 2006, 40.

patriarkaattia heijastelevana. Esimerkiksi elokuvatutkija **Laura Mulvey** teoretisoi 1970-luvulla, että elokuvakulttuuri näytti miehen aktiivisena katsojana ja naisen passiivisena katsottavana.⁴³ Vänskä on todennut vanhempaa katseen teoriaa kritikoiden, että katsojan positio ei ole staattinen vaan liukuva; kaikki katsomisen ja haluamisen positiot ovat jatkuvassa muodonmuutoksen prosessissa⁴⁴. Myös sukupuolittunutta katsetta elokuvakulttuurissa tarkastellut väitöskirjatutkija **Saara Tuusa** on muotoillut katseen teoriaa uudelleen. Tuusa käyttää feministisen elokuvatutkimuksen parista nouseesta *male gaze*-käsitteestä suomennosta miehinen katse mieskatseen sijaan. Hänen mukaansa miehinen katse käsitteenä heijastaa katseen institutionaalista, kulttuuriseen sukupuoleen sidottua luonnetta yksilön ominaisuuksien tai tekemisien sijaan.⁴⁵

Katsojalle on siis muitakin mahdollisuuksia, kuin aktiivisen miehisen katseen positio, samaten kuin katsottavana oleminen ei tarkoita automaattisesti passiivista osaa. Saara Tuusa on pohtinut mahdollisuutta ajatella katseen toimintaa moninaisemmin. Tätä selventääkseen hän on nostanut esiin elokuvantekijä ja teoreetikko **Trinh T. Minh-han** ajatuksen subjektiudesta alati muotoutuvana prosessina. Tuusan mukaan määritelmä korostaa sitä, miten kaikki identiteetit ovat moninaisia ja jatkuvasti muotoutuvia.⁴⁶ Katse ja katsominen voivat siis olla vapaasti suhteutuvia, eivätkä enää välttämättä kiinni normatiivisissa oletuksissa. Katsominen voi toteutua ilman miehisen katseen elementtiä.

Queerissä tutkimusaseteessa katse, katsominen, katseen kohteena oleminen ja näkemisen teknologiat ovat keskeisiä tarkastelukohteita⁴⁷, ja niitä on teoretisoitu esimerkiksi vastakatseen, lähiluvun ja vastakarvaan lukemisen menetelmien kautta⁴⁸. Omassa menetelmässäni tarkkaan katsova kuvantutkimus muistuttaa prosessisuudessaan lähilukua, sen sijaan vastakarvaisesti en aineistoani lue. Feministiteoreetikko **bell hooksin** vastakatse nousee hyödylliseksi työkaluksi siinä vaiheessa, kun tarkastelen katseen merkitystä tutkimuskohteessa syvemmin. Alkuperäisessä yhteydessään hooksin vastakatse kuvaa mustien naiskatsojien kriittistä katsetta, joka kieltäytyy samastumasta valkoiseen normiin⁴⁹. Vastakatseen käsitteen avulla voi asettaa normatiivisia diskursseja kyseenalaiseksi ja purkaa niitä.

⁴³ Mulvey 1999, 837 ja esim. Seppänen 2005, 54.

⁴⁴ Vänskä 2006, 137.

⁴⁵ Tuusa 2022, 12, viite 1.

⁴⁶ Tuusa 2022, 17.

⁴⁷ Vänskä, 2007, 66–67.

⁴⁸ Vänskä, 2007, 69.

⁴⁹ hooks 1995, 28.

1.5 Tutkimuksellinen viitekehys ja aiempi tutkimus

Useat tutkielmani kannalta merkittävät keskustelut on käyty visuaalisen kulttuurin tutkimuksen ja siellä erityisesti queer-teoreettisen taiteentutkimuksen piirissä. Tutkimusasetteeni ja -menetelmäni muistuttavat visuaalisen kulttuurin tutkimusta sellaisena kuin se esimerkiksi Leena-Maija Rossin ja Annamari Vänskän käsittelyssä on ollut. Ymmärrän visuaalisen kulttuurin luonteen laaja-alaisena Annika Waenerbergin tapaan.

Susanne von Falkenhausen on todennut, että siinä missä taidehistoria on tieteen ala klassisessa mielessä ja sillä on oma historiansa, visuaalisen kulttuurin tutkimus on muotoutunut 1960-luvulta lähtien useiden käänteiden (kielellinen, kulttuurinen, visuaalinen, kuvallinen) kautta. Tämä näkyy erityisesti siinä, miten visuaalisen kulttuurin parissa käytetyt käsitteet tulevat eri tieteenaloilta ja teorioista.⁵⁰ Tutkimusalueen taustalla vaikuttavat 1970-luvun elokuvatutkimus, valokuvatutkimus, televisiotutkimus sekä kulttuurin ja yhteiskunnan erilaisia visuaalisia järjestyksiä tarkasteleva tutkimus⁵¹. Omassa työskentelyssäni hyödynnän esimerkiksi alun perin kulttuurintutkimuksen ja kirjallisuudentutkimuksen parista nousseita käsitteitä, jotka nykyisin ovat tavanomaisia visuaalisen kulttuurin tutkimuksen työkaluja.

Leena-Maija Rossi tarkoittaa visuaalisella kulttuurilla sekä sellaista tutkimusta, joka keskittyy epähierarkkisesti tai hierarkioita kyseenalaistaen sekä visuaalisten ilmiöiden laajaan kenttään että aineellisen visuaalisen kulttuurin ilmiöihin sinänsä, siis kulttuurin visuaalisia muotoihin (kuvilla on myös materiaallinen puolensa).⁵² Vänskälle visuaalisen kulttuurin tutkimus ammentaa feministisistä ja queer-teorioista pyrkien laajentamaan käsitteellistä ja näkyvyyden horisonttia tuomalla esiin sukupuoliä, seksuaalisuuteen, rotuun, etnisyyteen, luokkaan tai kansalaisuuteen liittyviä kysymyksiä.⁵³ Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen monitieteisestä perustasta monipuolisine käsitteineen ja metodologioineen on ollut etua tutkimusalalle⁵⁴.

Annika Waenerberg on todennut, että visuaalinen kulttuuri on laaja-alaista ja esimerkiksi kuvataide on yksi sen osa-alue⁵⁵. Annamari Vänskälle visuaalisen kulttuurin tutkimus jo sinällään on osa taidehistorian traditiota; se on asenne ja tapa määrittellä omaa suhdetta perinteeseen. Se ei siis tee katkosta taidehistoriaan, vaan pikemminkin vikuroi luutuneita tutkimusasetelmia ja -asetteita vastaan.⁵⁶ Ajattelen Waenerbergin ja Vänskän tapaan tutkimukseni kohteena olevan valokuvateoksen olevan

⁵⁰ Von Falkenhausen 2020, 93.

⁵¹ Seppänen 2005, 35.

⁵² Rossi 2015, 30.

⁵³ Vänskä 2006, 41.

⁵⁴ Rossi ja Seppä 2007, 11.

⁵⁵ Waenerberg 2013.

⁵⁶ Vänskä 2006, 23.

visuaalisen kulttuurin piirissä ja siellä ensisijaisesti nykyvalokuvataiteen kategoriassa. Siten hyödyn visuaalisen kulttuurin tutkimuksen näkökulmiin pohjaavasta tutkimusasenteesta, kuten esimerkiksi queerin näkökulman painotuksesta.

Queer-tutkimuksen perinne ja erityisesti kuvan katsomisen piirissä tapahtunut suomalainen queer-teoretisointi ovat oman tarkasteluni tukena. Suomenkielisessä tutkimusympäristössä queer-tutkimuksen käsite on suhteellisen vakiintunut, joskin itse queerin käsitettä on ajoittain pyritty suomentamaan⁵⁷. Queerin sijaan on puhuttu niin kvääristä, pervosta, kummasta kuin vikuuristakin. Omassa lähestymistavassani käytän queerin käsitettä, vaikka se taipuisikin hieman huonosti suomen kieleen. Annamari Vänskä on väitöskirjassaan käsitteellistänyt vikuurin ajatusta, ja se mielestäni selittää myös queeriä samalla tavalla, miten sen tutkielmassani ymmärrän. Vänskälle vikurointi liittyy keskeisesti tutkijan asenteeseen; siihen että hän niskuroi totunnaisuutta, normittavia käytäntöjä ja ilmeisimpiä tulkintoja vastaan. Näin vikuroivalla katseella on queer-teorian tavoin emansipatorinen ja ajattelun muuttamiseen tähtäävä tarkoitus.⁵⁸

Ajattelen että oma tutkijanasenteeni ja työskentelyni voi asettua suomalaisen queerin taiteentutkimuksen jatkumoon, joten nostan itselleni keskeisimmät keskustelut vielä tähän alaluvun loppuun. Ensimmäisenä mainitsen Asta Kihlmanin väitöskirjatutkimuksen *Kolme tutkielmaa sukupuoliesta - Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa* (2018). Kihlmanin väitöstyö on luonteeltaan queer-teoreettisesti täsmentynyttä postfeminististä sukupuolentutkimusta, jonka pyrkimyksenä on vallitsevien sukupuolikategorioiden, identiteettikäsitteiden ja seksuaalisuuksien vuorovaikutussuhteiden purkaminen. Kihlman käyttää tutkimusmenetelmänään queer-teoreettista luentaa, jonka avulla hän pyrkii avaamaan tutkimuksen kohteena olevien taiteilijoiden strategioita. Luenta on luonteeltaan historiografis-diskurssianalyttistä.⁵⁹ Tämä metodinen valinta on motivoinut myös oman tutkimusasenteeni hahmottumista. Tämän lisäksi Kihlmanin käyttämä minäkuvallisuuden käsite⁶⁰ on ollut omalle tutkimukselleni hyödyllinen, ja sitä vasten olen koonnut myös omaa tutkimusaineistoani kuvailevaa käsitteistöä.

⁵⁷ Suomenkielisessä tutkimuksessa queer-käsitteen houkutus on liittynyt siihen, ettei sillä ole edeltävää käyttöä eikä siihen liittyvää aiemman historian painolastia (Aldrin Salskov, Rossi ja Taavetti 2019, I). Toisaalta on niinkin, kuten queerin käsitettä pohtineet Leena-Maija Rossi ja **Tiia Sudenkaarne** muistuttavat; käsite ei ole vain yksittäinen sana vaan merkityksellistämisenjärjestelmä, joka kantaa mukanaan vahvasti paikantuneita elementtejä. Vieraskielinen tutkimuskäsitteistö ei pysty tavoittamaan samaa kumousvoimaa, kuin paikalliset, omakieliset vastineet, eivätkä vieraskieliset käsitteet myöskään ole yhtä osuvia tai loukkaavia. Juuri siksi "queer" on helpompi affektiivisesti hyväksyä, kuin "pervo". (Rossi ja Sudenkaarne 2021, 68.)

⁵⁸ Vänskä 2006, 55.

⁵⁹ Kihlman 2018, 18.

⁶⁰ Kihlman viittaa minäkuvallisuudella taktiikkaan, jolla rakennetaan omasta minuudesta ja sen moninaisuudesta omakuvaa. Minäkuvallisuus on tarvittaessa niin voimakas strateginen keino, että sen avulla voi haastaa ja horjuttaa normatiivisuuksia (Kihlman 2018, 24, 240).

Myös Juha-Heikki Tihisen väitöskirjatutkimus *Halun häilyvät rajat – Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuden ja feminiinisyysien representaatioista ja itsen luomisesta* (2008) kuuluu osaksi tätä jatkumoa. Tihinen tutkii väitöstyössään sukupuolien ja seksuaalisuuksien representaatiota ja niiden moninaisia merkityksiä Magnus Enckellin teoksissa. Tutkimuksessa tarkastellaan maalausten syntykontekstia ja tutkimushistoriaa. Tätä kautta Tihinen valottaa maskuliinisuuden representaatioiden merkityksiä, tutkii ei-heteroseksuaalisuuden representoimista ja pohtii sitä, miten katsojien ja katsottavien objektien välisestä vuorovaikutuksesta voidaan erotella erilaisia halun, identifikaation, tunnistamisen ja samastumisen monimutkaisia ja ristiriitaisia merkityksiä.⁶¹ Kuten aiemmin Kihlmanista puhuessani, myös Tihisen kohdalla nostan esiin tutkimusasenteen ja sen merkityksen omalle tutkimukselleni.

Jo aiemmin esittelin ajatteluuni vaikuttavaa Annamari Vänskän käsitteellistämää vikuuria ja vikuroinnin teoriaa, joten tässä yhteydessä liitän tutkimukselleni merkittävien tutkimuksien joukkoon Vänskän väitöskirjan *Vikuroivia vilkaisuja: Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus* (2006). Vänskän artikkeliväitöskirja käsittelee visuaaliseen kulttuuriin kuuluvia aineistoja, kuten muotikuvia, mainoksia ja ruumista tutkimuskohteenaan käyttävää nykytaidetta. Vänskän artikkeleista katsetta ja muotikuvien androgyniaa käsittelevät pohdinnat ovat olleet hyödyllisiä suunnannäyttäjiä.

Näiden tutkimusten lisäksi mainitsen kaksi 2020-luvulla julkaistua maisterintutkielmaa, joiden katson kuuluvan tutkimusasenteellisesti tähän samaan joukkoon. **Utu-Tuuli Jussilan** tutkielma *IN/VISIBILITY - Queer(ing) Photography* (2020) ja **Jenni Koivurannan** *Näe minut - Taiteilijanaisten omakuvat naisen ihmiskuvan tulkitsijoina* (2022) käsittelevät omakuvia queerin tutkimusotteen kautta hyvin erilaisin menetelmin mutta asenteeltaan queeristi. Jussilan maisterintutkielma keskittyy queerin valokuvauksen menetelmän konstruoimiseen samalla tutkien queerin omakuvan mahdollisuuksia ja Koivurannan tutkielmassa taiteilijoiden omakuvat on otettu queerin luennan kohteiksi. Oma tutkielmani eroaa molemmista edellä mainituista tutkielmista muutamalla tavalla. Se ei sisällä Jussilan tutkielman tapaan taiteellista osuutta, eikä se myöskään ole vikuroinnin löytämistä omakuvista Koivurannan tutkielman tavoin. Tutkielmassani keskitytään vain yhteen valokuvaomakuvaan useamman omakuvan sijaan. Teen queeristi asennoitunutta taiteentutkimusta, jossa ymmärryksen ja tulkinnan rakennusaineina ovat queerin lisäksi valokuvaomakuvan ja lepäävän Venuksen kuvatyypin taidehistoriat.

⁶¹ Tihinen 2008, 11.

2 OMAKUVA JA VALOKUVAOMAKUVA

Tämä luku käsittää laajan katsauksen omakuvallisuutta käsittelevään teoriaan, joka liittyy läheisesti tutkimuskohteeseeni. Katsauksessa muodostuva kokonaisuus on aiemmin mainitsemani teoriakehikon tukiranka. Katson ensin omakuvaa käsitteellisellä tasolla ja selvitän lyhyesti, minkälaisia merkityskerrostumia sen lajityyppiin on tarttunut sen historian aikana. Samalla jatkan kirjoitukseni alussa nostamaani ajatusta valokuvaomakuvan ambivalentista luonteesta ja sen vaikutuksesta katsojaan.

Englannin kielessä omakuvan käsite kääntyy sanaksi *self-portrait*, jonka voi suoraan kääntää itsen muotokuvaksi. Ilmaisuu kuvaa kuvatyyppejä osuvasti, onhan siinä kyse ensisijaisesti itsen kuvittamisesta ja esittämisestä muotokuvamuodossa. Suomenkielinen ilmaisu omakuva mieltyy oma -liitteen kautta omistamiseen, joskin sanalla viitataan ennemminkin kuvaan, joka on tehty tai otettu itsestä ja arkikielisemmin ilmaistuna omasta itsestä. Oma itse on yhtä kuin käsitys itsestä, omasta luonteesta ja siitä, mitä itse edustaa. Siten omakuva voisi olla kuva tästä itsekäsityksestä. Omakuva on toisaalta myös usein esitys itsestä eli sillä on performatiivinen ulottuvuus. Omakuva ei vain heijastele vaan myös tekee ja tuottaa asioita.

Historiallisesti taiteilijan omakuvaan, varsinkin maalaukseen, on liitetty tulkin-toja tunteiden esittämisestä ja eritoten näkymättömien, sisäisten emootioiden tekemisestä näkyväksi. Sitä on luettu itseanalyysin paikkana ja itsen pohdintana. Myöhemmin eritoten postmodernin teorian myötä tekijän itse on nähty kuvassa enemmänkin indeksisenä, reflektiivisenä ja ehdollisena käsitteenä.⁶² Indeksiksi käsitteenä tulee semiootikko **Charles Sanders Peirce**n merkkiteoriasta, jonka mukaan indeksi tarkoittaa kohteeseensa kausaalisesti viittaavaa merkkiä. Esimerkiksi savu on tulen indeksi. Janne Seppänen on todennut, että valokuva viittaa aina kausaalisesti kuvattuun

⁶² Bright 2010, 8.

kohteeseensa.⁶³ Siten myös valokuvaomakuva on indeksinen; omakuvan kuvaaja on ollut läsnä kuvauspaikalla ja painanut laukaisinta.

Valokuvaomakuvia tutkinut **Susan Bright** huomauttaa, että emme näe valokuvaomakuvassa tekijän sisäisen olemuksen jäljennöstä, vaan näyttämön, esityksen, jossa itse tulee luoduksi:

When we look at a photographic self-portrait we do not see an individual or a visual depiction of an inner existential being, but rather a display of 'self-regard, self-preservation, self-revelation and self-creation' open to any interpretation imposed upon it by each individual viewer⁶⁴.

Omakekuva on avoin katsojan tulkinnalle ja samalla subjektiivisuuden pohdinnalle. Omakuvan luonteen ambivalenttius, siis se, että kuvassa on katsottavana sen tekijä, voi saada katsojan pohtimaan tekijän subjektiivisuuden lisäksi myös itseä. Sosiaalisen median käytön yleistymisen ja taskussa mukana kulkevien kameroiden myötä omakuvien kuvaaminen on arkipäiväistynyt. Suuri osa ihmisistä on joskus kuvannut itseään, jolloin toisten omakuvien katsominen voi muistuttaa katsojaa omien omakuvien kuvaamisesta. Näin valokuvaomakuvan tekijän kuvan katsominen voi kuljettaa ajatuksen omaan itseen. Tätä katsomisen prosessia kutsutaan arkikielessä usein peilaamiseksi. Ilmaisun taustalla vaikuttaa psykoanalyttikko **Jacques Lacanin** lapsen kehitysvaihetta kuvaava nk. peilivaihe-teoria. Lacanin teorian liittyminen katsomiseen paikantuu 1970-luvulla käytyyn keskusteluun sukupuolittuneesta katseesta ja katsomisesta, jota käytiin erityisesti elokuvatutkimuksen parissa⁶⁵.

Lacanin teoriassa peilivaihe on lapsen kehitykseen liittyvä kehitysvaihe, jossa lapsi alkaa noin kuuden kuukauden ja puolentoista vuoden välillä identifioitua itsensä ulkopuoliseen hahmoon, lähinnä hoivaajaansa. Identifioitumalla toiseen, fyysisesti itsensä ulkopuolella olevaan kohteeseen lapsi voi tuntea itsensä eheämmäksi ja kokonaisemmaksi.⁶⁶ Kulttuurintutkija **Stuart Hall** on kuvannut peilivaihetta subjektin identiteetin muodostumisessa seuraavasti: lapsi, jolla ei ole vielä kuvaa itsestään "kokonaisena" persoonana, näkee tai "kuvittelee" itsensä heijastettuna – joko kirjaimellisesti peilissä tai kuvaannollisesti toisten katseiden muodostamassa "peilissä". Lacanin mukaan itsen muotoutuminen Toisen "katseessa" avaa lapsen suhteen sen ulkopuolella oleviin symbolisiin järjestelmiin ja muodostaa näin hetken, jolloin lapsi astuu erilaisiin symbolisen representaation järjestelmiin – kieli, kulttuuri ja sukupuolilinääri mukaan lukien.⁶⁷ Taidehistorioitsija **Arja Elovirran** mukaan katsominen ei

⁶³ Ks. esim. Seppänen 2005, 125–126.

⁶⁴ Bright 2010, 9.

⁶⁵ Seppänen 2005, 47–48.

⁶⁶ Seppänen 2005, 50.

⁶⁷ Hall 1999, 38–39.

edellyttä mitään konkreettisen peilikuvan näkemistä, vaan ulkopuolinen maailma alkaa toimia ikään kuin peilinä. Lapsi näkee itsensä ulkopuolisen silmin⁶⁸.

Kun käytän peilaamisen ilmaisua valokuvaomakuvan katsomisen tapauksessa, en tarkoita sitä, että katsoja palautuisi lapsen asemaan ja paikkaan ennen symbolista järjestystä⁶⁹. Tarkoitan peilaamisella toisen asemaan asettuvan katseen mahdollisuutta, jossa kuvan tarjoamien viitteiden avulla voi kuvitella ja tulkita. Peilaaminen ei myöskään ole pelkkää narsistista itsen etsintää vaan kuvittelun käyntiin laittavaa katsomista ja samalla samastumista kuvassa esitettyyn. Peilaaminen jää tässä arkikielelliseksi ilmaisuksi, joka löyhästi kiinnittyy edellä esiteltyyn teoriaan.

Omakuvan kuvatyyppejä voi rakentaa useilla taktiikoilla ja taiteen historiasta onkin luokiteltavissa erilaisia omakuvan lajeja. Olen jaotellut seuraaviin alalukuihin esiluvun perusteella aineistosta nousevat kolme keskeistä tapaa, joilla päälinjojensa lisäksi on muutamia sivupolkuja, jotka niin ikään tulevat huomioiduksi. Päälinjat ovat omaelämäkerrallisuus, performatiivisuus ja siteeraaminen.

2.1 Omaelämäkerrallinen ja identiteettejä käsittelevä omakuva

Nykyvalokuvataiteen omakuvista kirjoittanut Susan Bright on pohtinut lukuisista omakuvatyypeistä myös omaelämäkerrallista omakuvaa. Hänen kirjoituksessaan omaelämäkerran luonne näyttäytyy kertovana ja jopa luovasti muokattuna tarinana. Brightin mukaan omaelämäkerrallisille teoksille varsinkin kirjallisuudessa on luonteenomaista, että ne saattavat joskus harhautua uskollisten faktojen esittämisen parista. On inhimillistä haluta piilottaa tai liioitella tapahtumia ja jopa kertoa valkoisia valheita tai jättää pois tapahtumia, joista ei voi olla ylpeä.⁷⁰ Brightin huomio voi päteä erityisesti päiväkirjamaisessa oman elämän käsittelyssä. Sillä on myös yhtymäkohtia autofiktiiviseen tarinan kertomiseen, kuten tulen myöhemmin esittämään. Huomaatan myös, että omaelämäkerrallisuus valokuvassa ei automaattisesti tarkoita tekijän identiteettijälkien tallentumista kuvaan. Itsen määrittelyä voi toki esiintyä omaelämäkerrallisuuden rinnalla, mutta omasta elämästä kertominen ei välttämättä edellytä sitä.

Bright on huomionut, että vaikka kamera onkin oivaltava itsetutkiskelun väline sinänsä, se ei ole yhtä armollinen väline kuin kynä, sillä valokuvaan liitetään edelleen käsitys totuuden kertomisesta. Tästä syystä omakuvia, jotka käsittelevät paljastavasti intiimejä elämäntapahtumia tai ovat tunnustuksellisia luonteeltaan saatetaan arvostaa

⁶⁸ Elovirta 1998a, 87.

⁶⁹ Taidehistorioitsija Susanne von Falkenhausen pitää peilivaiheteorian hyödyntämistä visuaalisuuden tulkinnassa paradoksaalisena: katsomisen liittäminen suoraan lacanilaiseen peilivaiheeseen aiheuttaa hänen mukaansa oletuksen, että katsoja palautuu peilaavassa katsomistilanteessa takaisin lapsivaiheeseen, eli kielen ulkopuolelle. (Falkenhausen 2020, 207–208.)

⁷⁰ Bright 2010, 23.

erityisen autenttisuutena.⁷¹ Vaikka autenttisuus totuuden paljastavana laatuna on oletus, kenties se voi olla omaelämäkerrallisessa aineksessa myös positiivinen ominaisuus. Ehkä sitä ei tarvitse argumentoida tyhjäksi vaan hyödyntää taktiikkana.

Altti Kuusamolle taiteilijan omakuvan katsominen on eräänlaisen autokommunikaation aavistelua. Kun katsoja katsoo taiteilijan omakuvaa, hän olettaa tai yrittää konstruoida siihen eräänlaisen minä-minälle-kommunikaatiotilanteen sekä omien että laajasti jaettujen elämänmallien ja uskomusten kautta.⁷² Katsoja ei kuitenkaan voi suoraan tavoittaa sitä, miten taiteilija kommunikoi itsensä kanssa omakuvassa, vaan itseys konstruoidaan katsojan tulkinnassa. Katsoja ei näe omakuvassa tekijää, vaan tekijän kuvan.⁷³ Myös valokuvatutkija **Mari Mäkiranta** on todennut, että omakuvat eivät paljasta tekijän intentioita tai kuvatun henkilön minuutta sellaisinaan, mutta omakuviin jää kuitenkin jälkiä kulttuurisista merkityksistä ja katsojien kuville antamista tulkinnoista⁷⁴ ja toisaalta siitä, miten kuvantekijä näkee ja määrittelee itse itsensä.⁷⁵ Asta Kihlmanin minäkuvallisuuden ajatus viittaa samaan kohtaan, mutta on vastakkainen: taiteilijan omakuva ja erityisesti minäkuvallinen taktiikka voi paljastaa itsemäärittelyä⁷⁶. Tässä tutkielmassa asennoidun niin, että omakuvaa katsoessa ja tulkitessa molemmat näkökulmat ovat mahdollisia. Omakuvasta on mahdotonta osoittaa varmaksi tekijänsä motiiveja, mutta omakuvan tulkinnassa niiden jälkiä on mahdollista seurata.

Palaan takaisin Susan Brightin pariin ja nostan esiin Brightin tekemän omaelämäkerran rinnastuksen muistelmateoksiin. Bright huomioi, että käsitteellisellä tasolla muistelman viittaa muistamisen verbiin. Siten muistelman assosioituu myös ideaan, jossa fiktio ja fakta sekoittuvat, aivan kuten itse muistikin tapaa tehdä. Muistelmat ovat usein keskittyneitä tallentamaan tiettyjä tapahtumia erityisen yksityiskohtaisesti sen sijaan, että ne dokumentoisivat järjestelmällisesti kaiken. Muistelmissa henkilökohtaiset kokemukset tulevat painotetuksi, vaikka käsittelyssä olisivat laajemmatkin, universaalit kysymykset.⁷⁷ Tietyissä tilanteissa omaelämäkerrallinen aines voi tulla ajatelluksi muistelman. Ja toisin päin ajateltuna, muistelmat ovat aina eräänlaisia omaelämäkerrallisia teoksia, mutta kaikki omaelämäkerralliset teokset eivät ole muistelmia. Taiteentutkija **Amelia Jones** on pohtinut valokuvaomakuvan ja muistin yhtäläisyyttä seuraavasti:

The photographic self-portrait is like history or the memory that forms it: it never stands still but, rather, takes its meaning from an infinite stream of future

⁷¹ Bright 2010, 23.

⁷² Kuusamo 2010, 108–109.

⁷³ Kuusamo 2010, 109–110.

⁷⁴ Mäkiranta 2006, 57.

⁷⁵ Mäkiranta 2006, 61.

⁷⁶ Kihlman 2019, 53.

⁷⁷ Bright 2010, 25.

engagements wherein new desires and fascinations produce new contours for the subject depicted⁷⁸.

Valokuvaomakuvan tulkinnassa merkitykset muuntuvat sen mukaan mistä näkökulmasta siihen palataan. Siten se toimii kuten muisto.

2.1.1 Omakuva päiväkirjamaisena tekemisenä

Joissakin tapauksissa omakuvallisuus on omaelämäkerrallisuuden rinnalla päiväkirjamaista menetelmältään. Erityisesti sarjalliset ja ajan kulumiseen kytkeytyvät omakuvat sisältävät päiväkirjamaisia ominaispiirteitä. Margaret Iversen on tarkastellut nykytaiteen piirissä ilmeneviä päiväkirjamaisen tekemisen muotoja. Huomioin häneltä seuraavaksi muutaman ajatuksen. Päiväkirjamaisen tekemisen varhaisia esiintymiä Iversen osoittaa esimerkiksi avantgarden taiteesta ja kirjallisuudesta. Tähän liittyen hän nostaa esiin kirjallisuudentutkija **Michael Levensonin** pohdinnan kirjailija **James Joycen** *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) -teoksesta. Sen mukaan päiväkirjamainen tekeminen eroaa muusta itsestä kertomisen tavoista seuraavasti. Toisin kuin muistelmat tai omaelämäkerrat, jotka ovat tyypillisesti kirjoitettu tietystä näkökulmasta, päiväkirja muuttaa jatkuvasti omaansa. Sen näköala menneisyyteen muuntautuu päivittäin samalla kun elämä etenee. Jokainen kirjaus päiväkirjaan tuo mukanaan uuden tavan muistella menneitä aiheuttaen jatkuvan levottoman prosessin, jossa itse tulee korjatuksi ja arvioiduksi yhä uudelleen.⁷⁹

Iversen nostaa toisen esimerkin surrealistisen kirjallisuuden parista, kirjallisuudentutkija **Denis Hollierin** kommentin surrealistirunoilija **André Bretonin** *Nadja* (1928) -teoksesta:

[...] diaries are circumstantial, accidental and inconclusive, like the sort of books [...] which are [...] 'left ajar, like doors'⁸⁰

Lainauksessa kuvataan päiväkirjoja olosuhteista riippuviksi, sattumanvaraisiksi ja ratkaisemattomiksi. Vaikka ne ovat näin sisällöltään levottomia, niiden muotoon liittyy Iversenin mukaan kuitenkin säännönmukaisuutta. Päiväkirjan kirjoittaminen edellyttää luopumista kirjoittajan vapaudesta, hieman samoin kuin kirjoittaessa valmiiden ohjeiden mukaan. Tällä Iversen tarkoittaa sitä, että päiväkirja seuraa usein ennalta asetettua kalenterin aikajanaa. Päiväkirjan kirjoittaminen on pieni kirjallisuuden alalaji, joka käsittelee taiteilijan jokapäiväistä elämää reportaasimaisesti sijoittuen taiteilijan lähiympäristöön ja päivittäisten aktiviteettien lomaan. Koska päiväkirja perustuu taiteilijan henkilökohtaisiin kokemuksiin, se tuo taiteilijan itsensä keskiöön yhä

⁷⁸ Jones 2002, 975.

⁷⁹ Iversen 2021, 3.

⁸⁰ Iversen 2021, 4.

uudelleen.⁸¹ Mutta samalla se miten tekijä kuvaa itseään päiväkirjamaisessa prosessissa on moninaista ja muuttuvaa. Iversen toteaa, että:

The self that emerges in the diary is dispersed.⁸²

Tässä Iversen osoittaa Roland Barthesin suuntaan. Barthesin käsitteellistämä tekijän kuoleman jälkeinen teksti on moniulotteinen tila, jossa erilaiset tekstit sekoittuvat ja törmäilevät toisiinsa⁸³. Monien tekstien vuorovaikutus ja toisiinsa törmäily laadullisena piirteenä on lähellä intertekstuaalisuuden perusajatusta. Intertekstuaalisuudella tarkoitan tekstien välisiä vaikutus- ja lainaussuhteita⁸⁴. Päiväkirjan sivuilla esiintyvät minät ovat vuorovaikutuksellisessa suhteessa toisiinsa. Se muistuttaa myös sitä, mitä Iversen aikaisemmin nosti esiin Levensonilta, ajatuksen prosessista, jossa itse tulee korjatuksi ja ajatelluksi uudelleen.

Päiväkirjamainen tekeminen on tapa kirjoittaa automaattisesti, tahtomattaan, sallien sattuman ja tiedostamattoman puuttua asiaan⁸⁵. Sattuman ja tiedostamattoman ilmaantuminen valokuvaan ja erityisesti valokuvaomakuvaan on osa kuvaamiseen liittyvää epävarmuutta. Omakuvan tekijä ei yleensä ole samalla kameran etsimen tai esikatselun äärellä, kun hän on asettuneena kuvattavaksi. Itsen kuvaaminen on siksi aina sattuman kauppaa.

2.1.2 Omakuva autofiktiona

Autofiktiosta on puhuttu yleensä kirjallisuuden ja kirjallisuudentutkimuksen piirissä, mutta käsitettä on sittemmin hyödynnetty myös muualla omaelämäkerrallisia aineksia sisältävien teosten käsittelyjen yhteyksissä. Autofiktio käsitteenä viittaa yleensä kerrontaan, jossa yhdistyy sekä omaelämäkerrallisuus että fiktio.⁸⁶ Kirjallisuustieteilijä **Martina Wagner-Egelhaaf** on käsitteellistänyt autofiktionaalisuutta muotoilemalla viisi erilaista teesiä selittäessään käsitettä artikkelissaan *Of Strange Loops and real Effects: Five Theses on Autofiction / the Autofictional* (2022). Wagner-Egelhaaf viittaa tekstissään omaelämäkerrallisen aineksen kirjoittamiseen, mutta haluan ymmärtää tekstiä laveasti niin että kirjoittamisen sijassa voisi olla myös muu omasta elämästä kertomisen tapa kuin tekstin laatiminen.

⁸¹ Iversen 2021, 4.

⁸² Iversen 2021, 20.

⁸³ Iversen 2021, 20.

⁸⁴ Ks. esim. Allen 2011, 2, 169. Selitän käsitettä laajemmin tutkielman alaluvussa 2.3.

⁸⁵ Iversen 2021, 23.

⁸⁶ Ferreira-Meyers ja Tau 2022, 161. Esimerkiksi Tieteen termipankissa autofiktio määritellään seuraavasti: omaelämäkerrallisuutta ja fiktiota yhdistelevä laji, jossa kirjailija, kertoja ja päähenkilö ovat samannimisiä, vaikka teos määritteleeekin itsensä fiktioksi esimerkiksi kansilehdellään (Tieteen termipankki 16.04.2024: Kirjallisuudentutkimus:autofiktio. Tarkka osoite: <https://tieteen termipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:autofiktio>). Kyseisen määritelmän kautta voi ymmärtää, että omaelämäkerrallisuus on autofiktiivisessä tekstissä osin rakennettua ja muokattua.

Wagner-Egelhaafille autofiktiivisessä kerronnassa mielikuvituksella ja luovalla seipittämällä on keskeinen rooli⁸⁷. Hänen mielestään autofiktiivisyydessä on myös performatiivisia ulottuvuuksia. Hän kuvaa, että omaelämäkerran kirjoittamisen prosessissa kirjoittamisen teko on osa sitä elämää, joka tulee omaelämäkerrassa esitetyksi. Elämä ja kirjoittaminen yhdistyvät omaelämäkerrallisessa kirjoituksessa. Wagner-Egelhaaf kuvailee tätä elämän ja kirjoittamisen yhdistävää tosielämän efektiä Möbiuksen nauhan kaltaiseksi, alati liikkeessä olevaksi muodoksi niin että on mahdotonta erottaa missä yksi (elämä) loppuu ja toinen (kirjoittaminen) alkaa. Kun tämän liittyy kysymykseen autofiktiosta, möbiusmaisen muodon voi ajatella sekä subjektina että objektina, elämänä ja kirjoituksena, jotka vääntelevät toisiaan ja siten myös vastakoh-tien dekonstruktiona.⁸⁸ Kun henkilö pohtii elämäänsä niin juuri se hetki, jossa mietis-kely tapahtuu, muuttuu samalla elämäntapahtumaksi jota henkilö reflektoi. Autofik-tion tapauksessa tämä jatkuvasti möbiusmainen kierteinen liike muodostaa perusta-vanlaatuisen periaatteen, joka tekee Wagner-Egelhaafille tekstistä performatiivisen.⁸⁹

Martina Wagner-Egelhaafille autofiktio osa omaelämäkerrallisen tarinan luon-nollisia ulottuvuuksia eikä erillinen genre⁹⁰. Kielitieteilijä **Karen Ferreira-Meyersille** ja taiteilija **Bontle Taulle** autofiktio lepää omaelämäkerrallisen ja fiktion välissä tilassa, jossa fakta ja fiktio ovat olemassa samanaikaisesti⁹¹. Katson seuraavaksi mitä Ferreira-Meyers ja Tau ovat keskustelleet autofiktiivisyydestä, jota he ovat paikantaneet kuva-taiteen piirissä, ja jonka he ovat käsitteellistäneet visuaaliseksi autofiktioksi.

He pohtivat, että yksi autofiktion vapauttavimmista ominaisuuksista on lukui-sista eri perspektiiveistä tapahtuvan kerronnan mahdollistuminen. Autofiktio haastaa todennettavissa oleviin seikkoihin pohjautuvaa omaelämäkertaa yhdistelemällä sii-hen fiktiota ja fiktiivisyyttä. Niin tehdessään se mahdollistaa myös itsestä kertomisen erilaisissa muodoissa ja erilaisista näkökulmista.⁹² Tämä pohdinta muistuttaa sitä minkä edellä nostin esiin muistelmakirjoittamisen ja päiväkirjamaisen työskentelyn kohdilla. Muistelma muotoon kirjoitetut omaelämäkerralliset teokset voivat sisältää fiktiota siinä missä autofiktiivinen aineskin. Näissä molemmissa fiktion hämmentä-minen kerronnan sekaan on tarkoituksellista. Sen sijaan päiväkirjamaisessa työsken-telyssä totuuden ja itsen käsittely muuttuvista perspektiiveistä tapahtuu ajan kanssa ja sattumanvaraisemmin.

Ferreira-Meyers ja Tau tarkentavat, että autofiktiivisessä prosessissa itsestä ker-tomisen tapa tulee näkyväksi omaelämäkerrallisuuden takaa, ja se paljastaa taiteilijan subjektiivisen halun esittää itsensä tietyllä tavalla⁹³. Tässä mielessä visuaalinen

⁸⁷ Wagner-Egelhaaf 2022, 26.

⁸⁸ Wagner-Egelhaaf 2022, 31.

⁸⁹ Wagner-Egelhaaf 2022, 31–32.

⁹⁰ Wagner-Egelhaaf 2022, 26, 35.

⁹¹ Ferreira-Meyers ja Tau 2022, 161.

⁹² Ferreira-Meyers ja Tau 2022, 162.

⁹³ Ferreira-Meyers ja Tau 2022, 162.

autofiktio eroaa kielellisesti kerrotusta. Omakuvassa on näköaistilla todennettava riipaus olemassa olevaa tekijää. Eritoten valokuvassa tekijän kuva on jossakin vaiheessa kuvan työstöä piirtynyt filmille tai kuvakennolle. Omakuvan tekijän pyrkimys esittää asioita itsestään ja itsellään todentuu katsomisessa. Sepitetyt piirteet yhdessä tekijän kuvan kanssa sulauttavat autofiktion dokumentointiin.

Ferreira-Meyers ja Tau toteavat, että autofiktion epävakainen luonne, jossa toisuus ja fiktio ovat jännitteisessä suhteessa toisiinsa kutsuu kyseenalaistamaan ajatuksen omakuvan totuudellisuudesta⁹⁴. Ferreira-Meyers ja Tau jatkavat:

Through the role-play it foregrounds in self-representation, the autofictional undoes former solidified narratives based on the self and illuminates the multiple perspectives and subjective angles from which the self is always seen. Crucially, it creates a space in which alternative narratives of self can coexist.⁹⁵

Myös Susan Bright on keskustellut itsen kuvaamisesta samansuuntaisesti. Brightin mukaan omaelämäkerrallinen itsen tutkiskelu ei välttämättä viittaa johonkin koherenttiin itseen. Valokuvatut päiväkirjat, muistelmat tai päivittäiset dokumentoinnit voivat ihan yhtä hyvin paljastaa lukuisia erilaisia versioita itsestä. Tämän voi huomata eritoten performatiivisissa strategioissa.⁹⁶ Performatiivisilla strategioilla Susan Bright tarkoittaa esityksellisyyttä sinänsä. Autofiktiivisten omakuvan tekemisen taktiikoiden voi ymmärtää olevan myös performatiivisia. Seuraavassa luvussa avaan performatiivisuuden merkitystä tässä yhteydessä laajemmin.

2.2 Omakuva esityksenä ja performatiivinen omakuva

Valokuvaamisen keksimisestä asti, aina 1800-luvun puolivälistä lähtien kameraa on käytetty dokumentoimaan taiteellisia ja teatraalisia produktioita. Sen avulla on luotu myös kuvia, jotka kyseenalaistavat vallitsevia representaatioiden muotoja ja identiteettikategorioita.⁹⁷ Rakennettujen muoto- ja omakuvien kohdalla voi puhua kameralle esiintymisestä, mutta kyse ei ole varsinaisesti performansista siten kuin performanssin käsite yleensä on ymmärretty⁹⁸.

Esitykselliseen, performatiivisen valokuvaan viittaavaa ilmaisua *performed photography* käytti ensimmäisen kerran kuraattori **Jennifer Blessing** kirjoittaessaan New

⁹⁴ Ferreira-Meyers ja Tau 2022, 181.

⁹⁵ Ferreira-Meyers ja Tau 2022, 181.

⁹⁶ Bright 2010, 25.

⁹⁷ Miller 2020, 79.

⁹⁸ Performanssin käsite on Tieteen termipankin mukaan kirjoitettuun tekstiin pohjaavaa esittämistä, suorittamista ja aikaansaamista draama-, teatteri- tai esitystaiteellisin keinoin erilaisilla näyttämöillä yleisön läsnä ollessa (Tieteen termipankki 16.04.2024: Kirjallisuudentutkimus:performanssi. Tarkka osoite: <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:performanssi>).

Yorkin Guggenheimin museon valokuvanäyttelystä vuonna 1997⁹⁹. Myös muut näyttelyluetteloon kirjoittajat tarkastelivat omien sanojensa mukaan sukupuoliperformanssia valokuvassa¹⁰⁰. Blessingin ilmaisulla on sittemmin alettu nimittää tietynlaisen valokuvaamisen lajia. Susan Brightin mukaan performatiivisesti toteutettu valokuvaaminen on poikkitieteellinen laji, jossa kamera ei vain dokumentoi esitystä vaan on keskeinen osa sitä. Valokuvataiteen omakuviin performatiivinen valokuva on tuonut mukaan performanssitaiteesta tuttuja elementtejä. Susan Bright toteaa, että performatiivinen valokuva on tärkeä lisäys valokuvataiteen omakuvien lajiin, sillä se kykenee liikuttamaan valokuvan kauas niistä perinteistä, jotka ovat määrittäneet valokuvan mediumia pitkään.¹⁰¹ Tässä on kysymys paitsi valokuvamuotokuvien ja -omakuvien perinteestä myös valokuvan historiasta sinällään. Performatiivinen, rakennettu valokuva totisesti haastaa käsityksen valokuvasta objektiivisena ja totta puhuvana tallenteena.

2.2.1 Performatiivisuuden käsitteestä

Olen edellä käyttänyt esityksellisestä omakuvan kategoriaan kuuluvasta valokuvasta nimitystä performatiivinen omakuva. Tarkoitan sillä tässä tutkimuksessa kameraa varten esitettyä ja rakennettua valokuvaa ja valokuvan sisällöllisiin valintoihin liittyvää ominaisuutta. Käsitteellisen valinnan olen tehnyt sillä perusteella, että se vastaa mielestäni kyllin hyvin sitä mistä esimerkiksi Jennifer Blessing kirjoitti alun perin, ja se on myös läheisessä kytköksessä sukupuolen performatiivisuutta muotoilleen filosofin **Judith Butlerin** teoretisointiin. Avaan seuraavaksi hieman performatiivisuuden käsitettä laajemmin. Selitän mistä käsite juontuu, miten se on muotoutunut ja minkälaisia merkityksiä se on saanut eritoten visuaalisen kulttuurin tutkimuksen parissa.

Performatiivisuuden käsitteen perusta on brittiläisen kielifilosofin **J. L. Austinin** huomiolla performatiivisista puhetavoista eli puheakteista. Austinin käsitteellistämisen ydin on siinä, että lausuman esittäminen on jonkin asian tekemistä¹⁰². Puheella on siis voimaa muuttaa asioita. Tai kuten Judith Butler on todennut:

Performative acts are forms of authoritative speech: most performatives, for instance, are statements that, in the uttering, also perform a certain action and exercise a binding power.¹⁰³

Leena-Maija Rossi on huomionut, että Judith Butlerin teoretisointi on perustavalla tavalla velkaa Austinin performatiivisuutta käsitteleville ajatuksille¹⁰⁴. Vaikka Austin

⁹⁹ Bright 2010, 183.

¹⁰⁰ Rossi 2015, 43.

¹⁰¹ Bright 2010, 183.

¹⁰² Austin 2016, 17.

¹⁰³ Butler 2011, 171.

¹⁰⁴ Rossi 2015, 32.

ei suoraan lähestynyt sukupuolikysymystä, Butler muokkasi Austinin näkemystä puheakteista ja siirsi ajatuksen kielestä tekoina sukupuolen ja seksuaalisuuden alueelle¹⁰⁵. Butlerin performatiivisuuden teorian mukaan sukupuoli ja seksuaalisuus muodostuvat toistuvissa, rituaalin kaltaisissa teoissa¹⁰⁶. Myös feminiinisyys ja maskuliinisuus ovat sosiaalisesti ja historiallisesti rakentuvia ja muuttuvia. Feminiinisyttä ja maskuliinisuutta ei voi palauttaa ruumiiseen, sillä ne ovat nimenomaan toiminnan, asennoitumisen ja itsensä ilmaisemisen tapoja.¹⁰⁷ Performatiivisuus on lyhyesti ilmaistuna siis toistuvien tekojen voimaa.

Jatkan vielä Rossin kirjoituksesta Butlerin teoriaan liittyen. Rossi huomioi, että Butlerilla performanssin käsite tulee performatiivisuutta lähelle, joskin se myös eroaa siitä. Näiden eroa käsitteellistetään Butler-tutkimuksen piirissä siten, että performatiivi on lausuma, joka tuottaa lausumansa asian, performatiivisuus merkitsee jatkuvaa toistoon perustuvaa tuotantoa ja performanssi taas on esiintyjän toimijuuden tuote¹⁰⁸. Kuten performatiivisuudella myös performanssilla voi olla aivan tietty suhde oletuksiin sikäli, että performanssi kuten performatiivikin tarvitsee konventioita, joiden mukaisesti tai joita vastaan se esitetään. Performanssi ei kuitenkaan välttämättä vaadi toistoa, ja joskus sen toimivuus saattaa perustua ainutkertaisuudelle.¹⁰⁹ Ja vaikka performatiivisuus ei muodostukaan yksittäisestä teosta ”koska se on aina normin tai normisarjan toistoa”, yksittäisiä tekoja voidaan hyvinkin tarkastella hetkinä toistossa¹¹⁰. Niinpä performansseja tulisikin Rossin mukaan tutkia ja tulkita niiden normien ja käytänteiden näkökulmasta, joita ne pyrkivät joko ylläpitämään tai kumoamaan¹¹¹.

Butlerin performatiivisuuden teoriaa on hyödynnetty runsaasti visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa. Erityisesti Butlerin varhaista ajatusta performatiivisuuden ja performanssin välisestä läheisyydestä on sovellettu analyyseissä usein¹¹². Leena-Maija Rossi on nostanut esiin yhtenä tällaisena siteerauksena Jennifer Blessingin kirjoituksen, johon viittasin aikaisemmin. Rossi on pohtinut, että silloinkin kun performatiivisuuden teorian ”väärin siteeraaminen” korostaa teatterillisuutta tai esityksellisyyttä, se saattaa silti sanoa jotakin radikaalia subjektiudesta ja identiteetistä. Rossi on myös jatkanut tästä, että kaikenlaiset sitaatit, niin oikeelliset, väärät kuin oudotkin, osallistuvat kaikki diskursiiviseen merkitysten tuotantoon, eikä lausuman ensin lausunut voi kontrolloida sitä, mihin yhteyksiin lausuma tulee liitettyksi myöhemmin¹¹³.

¹⁰⁵ Rossi 2015, 32–33.

¹⁰⁶ Butler 2008, 25; Butler 2011, 60.

¹⁰⁷ Halberstam 1998, 1; Hekanaho 2006b, 41–42.

¹⁰⁸ Rossi 2015, 29.

¹⁰⁹ Rossi 2015, 34.

¹¹⁰ Rossi 2015, 34; Butler, 2011, xii.

¹¹¹ Rossi 2015, 34.

¹¹² Rossi 2015, 42–45.

¹¹³ Rossi 2015, 49.

Tuottavalla performatiivisuudella on ajallinen luonne. Performatiivisuutta muotoillut kulttuurintutkija Sara Ahmed on todennut, että yhtäältä performatiivisuus on tulevaisuudellista; se tuottaa vaikutuksia rakentaessaan tai aineellistaessaan sitä, mitä ”ei vielä” ole. Mutta toisaalta performatiivisuus on riippuvaista menneen kerrostuneisuudesta; se toistaa jo sanottua ja sen valta ja auktoriteetti riippuvat sen kyvystä muistaa jo aiemmin olemassa olevaksi tehty.¹¹⁴

2.2.2 Selfie performatiivina

Omakuvan lajeista selfiellä on erityisen selvät raamit; se tunnistetaan nimenomaan muotokielen ja käyttöyhteytensä perusteella. Selfien olemassaolo rakentuu toiston pohjalta. Toiston puolestaan mahdollistavat jakelualustat eli erilaiset sosiaalisen median sovellukset, joissa toisto toteutetaan. Toistoteot voivat piillä myös sisällöllisellä tasolla. Näin toimii esimerkiksi omakuvien sarja, joka hyödyntää muita kuvastoja.

Jatkan vielä performatiivisen ja performanssin kysymyksestä liittämällä sen tiettyyn itsen esittämisen kulttuurin piirteisiin. Tutkielman aineistona oleva teos on sosiaalisessa mediassa julkaistu omakuva, joskaan se ei asetu teknisen toteutuksensa ja sommittelunsa kautta suoraan tyypillisen selfien kategoriaan. Yleensä selfien kuvaaminen tehdään puhelimen etukameralla pidellen samalla puhelinta kädessä taskupeilin tapaan. Selfie voidaan kuvata myös suuntaamalla puhelimen takakamera esimerkiksi kylpyhuoneen peiliin, jolloin kuva rajataan peilissä näkyvästä heijastuksesta. Selfiiden tapaisia omakuvia on tehty jo ennen kamerapuhelimia, sillä monet laajaobjektiivilla varustetut ja taskuun mahtuvat digitaalikamerat mahdollistivat selfiekuvaamisen jo 2000-luvun alussa. Philomènen teos on puhelimen tai taskukameran sijaan kuvattu järjestelmäkameralla. Sen selfiein liittyvä kytkös selittyy enemmänkin selfien käyttötavan kautta.

Tarkastelen kuvaa visuaalisen kulttuurin ilmentymänä, johon liittyy keskeisesti myös katsominen ja katsottavaksi tuleminen kysymykset. Siten selfiein liittyvä keskustelu tarjoaa tutkimuksen kohteena olevalle kuvalle hyödyllisen kontekstin. Sosiaalisen median tutkija **Theresa M. Senft** ja viestinnän tutkija **Nancy K. Baym** ovat nostaneet selfiestä esiin muutamia käyttökelpoisia ajatuksia. He ovat määritelleet, että sen lisäksi että selfie on valokuvaobjekti, se on myös teko ja ele. Siten selfie merkitsee inhimillistä toimijuutta.¹¹⁵ Myös visuaalisen kulttuurin tutkija **Paul Frosh** näkee selfien luonteen aktiivisena. Froshille selfie sanoo ”katso minua, kun näytän itseni sinulle”¹¹⁶. Frosh on todennut, että selfie on henkilökohtaisen refleksiivisyyden genre. Se näyttää itsen esittämässä itseään¹¹⁷. Itsen esittäminen on siten kuvantekemiseen sisältyvä

¹¹⁴ Ahmed 2018, 122.

¹¹⁵ Senft ja Baym 2015, 1589.

¹¹⁶ Frosh 2015, 1610.

¹¹⁷ Frosh 2015, 1621.

ominaisuus. Esittämisen oletetut katsojat ovat samanaikaisesti kuvaaja itse ja muu yleisö, joka määräytyy sen perusteella mihin kuva jaetaan tai missä se julkaistaan. Joskus kuva jää kuvaajalle itselleen, joskus se esitetään kahdenkeskisessä viestiketjussa ja joskus se julkaistaan sosiaalisessa mediassa laajemmalle yleisölle. Siinä mielessä selfissä on samaa, kuin julkiseksi avatussa päiväkirjassa: se on osoitettu tekijälleen ja muille katsojilleen samanaikaisesti.

Näissä selfien luonnehdinnoissa on samankaltaisuutta siihen mistä Altti Kuusamo on puhunut omakuvien itsensä jäljentävän voiman kohdalla. Kuusamo on pohdinnut, että omakuvan mimesiksen, jäljentämisen, dimensiot ovat erikoisen itseen kohdistuvan kommunikaation tulos - myös siinä mielessä, että omakuva on yhtä aikaa sekä tekijän halun ja itsekontrollin kuvaus että sen tulos. Omakuva on tekijänsä ikoninen, samankaltaisuuteen viittaava merkki.¹¹⁸ Ajattelen samuutta tässä muodon toistumiseen liittyvänä samankaltaisuutena. Toistuvan muodon ymmärtäminen ikonisena palautuu jälleen Charles Sanders Peircen merkkiteoriaan: ikoni on merkki, joka viittaa objektiinsa samankaltaisuuden kautta¹¹⁹.

Kuten olen aineiston esittelyssä maininnut, tutkimuskohde sai ensiesiintymisensä omakuvien joukossa, joka koostui useasta makaava alaston -aiheisesta tutkielmasta. Kuva on myös osa taiteilijan omaelämäkerrallista sarjaa, joten pohdin että tullessaan esitetyksi usean omakuvan yhteydessä, kuva itsestä voi tulla ymmärretyksi samuuden merkinä. Joidenkin taiteilijoiden työssä kuten esimerkiksi valokuvataiteilija **Elina Brotheruksen** valokuvissa yksi keskeisimpiä piirteitä on tämän samuuden merkin toistaminen. Ajattelen että rajatussa kontekstissa kuten omakuvien sarjassa myös Philomènen kuvasto tekee sitä samaa. Samuuden merkin eli tässä tapauksessa omakuvan toistamisen voi omakuvallisuudessaan nähdä performatiivisena.

2.3 Siteeraaminen ja intertekstuaalisuus omakuvassa

Olen edellä esitellyt autofiktiivisten ja performatiivisten aineisten osuutta omakuvan rakentamisessa. Tutkimuksen kohteena olevassa teoksessa fiktio ja roolileikit eivät vaikuta satunnaisilta tai teosta varten kehitetyltä fantasiaalta, vaan ne ottavat muotonsa taidehistoriallisesta kuvastosta. Teoksessa tapahtuu siis siltä osin kuva-aiheiden siteeraamista. Kuva-aiheiden lainaamiseen ja siteeraamiseen liittyy läheisesti intertekstuaalisuuden ilmiö. Intertekstuaalisuudella eli tekstien välisyydellä selitetään tavallisesti tekstistä toiseen eteneviä lainaussuhteita. Käsitteen juuret ovat lingvistikassa ja kirjallisuustieteessä, ja sieltä se on otettu käyttöön myös muiden

¹¹⁸ Kuusamo 2010, 100.

¹¹⁹ Ks. esim. Seppänen 2005, 130.

kulttuurintuotteiden välisten suhteiden analyysiin¹²⁰. Kirjallisuustieteen terminä intertekstuaalisuus on peräisin kielitieteilijä ja psykoanalyytikko **Julia Kristevan** artikkelista *Le mot, le dialogue et le roman* (1967/1969), jossa hän esittelee ja kehittää kirjallisuudentutkija **Mihail Bahtinin** teoriaa kirjallisen sanan dialogisuudesta¹²¹. Tekstien välisyyden tutkimusta on tehty kirjallisuudentutkimuksessa jo aikaisemminkin, mutta Kristevan intertekstuaalisuus tutkimusotteena jäsensi tekstienvälisyyttä uudella tavalla. Jokaisen tekstin ymmärrettiin olevan väistämättä lukuisten muiden tekstien kyllästämä, jolloin merkitykselle ei enää voinut osoittaa yhtä pitävää alkuperää, viittauskohdetta tai keskusta.¹²² Roland Barthes on kuvaillut intertekstuaalisuuden ilmiön teoksessaan *Tekstin hurma* seuraavasti:

[...] Proustin teokset vain sattuvat tulemaan aina ensiksi mieleeni, en varta vasten kutsu niitä esiin; hän ei ole minulle "auktoriteetti", vaan pikemminkin *muis-toesine*. Tätä juuri on inter-teksti: mahdolltomuutta elää koskaan päättymättömän tekstin ulkopuolella - olkoon tämä teksti sitten peräisin Proustilta, päivän sanomalehdestä tai television kuva ruudulta: kirja luo merkityksen, merkitys luo elämän.¹²³

Barthes puhuu tässä kokemuksestaan, jossa tekstin kanssa vuorovaikutuksessa ollessa hänen mielessään käynnistyvät mielle yhtymien prosessit, jotka palaavat aina Marcel Proustin teksteihin. Siten teksti on intertekstuaalisuuteen kietoutuvassa jatkuvassa liikkeessä. Kuvan havainnoinnissa on jotakin hyvin samanlaista. Mielleyhtymien kierre käynnistyy välittömästi jo ensivilkaisulla, ja mieleen nousevat muut kuvat yhdistyvät lukuisten kuvien pyörteiseen liikkeeseen. Kuvien kohdalla saatetaan puhua intervisuaalisuudesta intertekstuaalisuuden sijaan¹²⁴. Käsitteenä intervisuaalisuus se-littää teosten väliset lainaussuhteet samoin kuin intertekstuaalisuuskin, mutta käsite painottaa visuaalisuutta ja näköaistilla havaittavia, ei-sanallisia piirteitä kuvallisten järjestelmien ja visuaalisten elementtien välisissä kytkeytymisissä.

2.3.1 Omakuva siteeraavana

Arja Elovirta on todennut postmodernin taiteen tekemisestä, että taiteilijat voivat käyttää hyväkseen vanhoja kuvia tai näihin kuva-aiheisiin liimautuneita merkityksiä siinä missä sarjakuvien hahmoja tai mainonnan kliseitä. Sitaatin kautta merkitykset ovat ikään kuin läsnä kuvassa ja luovat kuvatraditioiden välistä liikettä.¹²⁵ Myös Lucy Soutterin mukaan postmodernismissa kierrättäminen on keskeistä. Joskin originaali muoto tai idea tuotetaan uudelleen tietoisena erilaisuudesta, usein välimatkan tai

¹²⁰ Allen 2011, 2, 169.

¹²¹ Keskinen 2014, 109–110.

¹²² Keskinen 2014, 110.

¹²³ Barthes 1993b, 50.

¹²⁴ Ylimartimo 2013, 60.

¹²⁵ Elovirta 1998b, 243.

ironian kautta.¹²⁶ Tutta Palin on huomionut, miten postmodernin myötä oman itsen pohdiskelu on jäänyt vähemmälle, ja sen sijaan omakuvan lajityypin ja sille ominaisten käyttötapojen reflektointi on noussut olennaiseksi. Valokuvataiteeseen postmodernismi taas on tuonut tietoista liioittelua ja roolien vaihtamista¹²⁷. Näiden jokaisen kolmen kirjoittajan mukaan modernin jälkeisessä taiteessa kuvatradiitiot ovat luovassa, liikkuvassa suhteessa toisiinsa, ja omakuvan lajityyppiin se on tuonut ironisen, liioittelevanakin käsittelyn.

Altti Kuusamo on puhunut vierauttamisen kautta tapahtuvasta autokommunikaatiosta, jossa taiteilija esittää itsensä jonain muuna kuin on. Kuvataiteen historiassa tällainen oman kuvan ilmeneminen tietyn roolihenkilön kautta on melko yleistä.¹²⁸ Taiteilija on saattanut maalata itsensä osaksi joukkokohtausta tai kenties antanut tutkimalleen allegorialle tai myyttiselle hahmolle omat kasvonsa. Internetmeemikulttuurin piirissä aiheiden muokkaaminen, luova yhdisteleminen ja jopa karnevalisoiva nurinkääntäminen on tyypillistä¹²⁹ ja näiden piirteidensä kautta se muistuttaa hieman rikkaiden viittaussuhteiden kautta tuotettua taiteellista omakuvaa. Voisiko Kuusamon mainitsemaa vierauttavaa kuvaustapaa luonnehtia myös queerittämiseksi? Tai voisiko se olla omakuvan meemiyttämistä vai kenties omakuvan kategoriassa tapahtuvaa makaavan alastoman kuvaston tahallista toisin toistamista?

Tutkimusmenetelmäni esitellessä viittasin Tutta Palinin sanomaan siitä, miten kontekstia huomioonottava tutkimuskohteen tarkastelu avaa uusia näkökulmia kontekstina toimivien ilmiöiden tai käsitteiden kenttään¹³⁰. Näen että taiteellisessa prosessissa, joka rakentuu kuvatradiitioiden välisen vuoropuhelun vaikutuksessa, tapahtuu sama ilmiö: sitaatti ja sitaatin kohde muuntuvat havainnossa molemmat uudeksi. Tai kuten Roland Barthes asiaan viittaa:

Herkuttelen näiden muotoilujen elinvoimaisuudella, niiden alkuperän ylösalaisin kääntymisellä ja sillä luontevuudella, jolla varhaisempi teksti syntyy myöhemmin kirjoitetun tekstin kautta.¹³¹

Barthesin kontemplaatiossa ensin synnytetty varhaisempi teos siis muuntuu uudemman ja myöhemmän teoksen käsittelyn kautta. Kuvatradiitioiden välinen liike on tässä nurinkurista historiallisella tasolla, mutta miellelyhtymien ja tulkinnan paikassa se voi olla aivan oikeassa järjestyksessä riippuen siitä, mikä teos nyt onkaan katsojan eteen sattunut ensin. Toisaalta järjestyksellä ei ole kokemuksen tai tulkinnan kannalta välttämättä kovin suurta painoarvoa, koska kun on puhe teoksesta, kaikki assosiaatioketjun osoittamat muut teokset ovat toissijaisia teokseen nähden. Barthesin mietinnässä

¹²⁶ Soutter 2018, 26.

¹²⁷ Palin 2011, 11–12.

¹²⁸ Kuusamo 2010, 112.

¹²⁹ Ks. esim. Vainikka 2016, 62.

¹³⁰ Palin 1998, 116.

¹³¹ Barthes 1993b, 50.

keskeistä on se, että myös uusi, käsittelyn alla oleva teos, voi muokata käsityksiä vanhasta.

2.3.2 Omakuva toisin toistavana performatiivina ja meeminä

Muunnellen tapahtuvasta diskurssien lainaamisesta voi tiettyssä yhteydessä puhua toisin toistamisena. Käsitteellisellä tasolla toisin toistamisen teko palaa sukupuolen performatiivisuuden alkuperäiseen ajatukseen. Judith Butlerin mukaan sukupuoli-normeja tuotetaan ja siteerataan ruumiillisissa käytännöissä, joilla on kapasiteettia myös muuttaa niitä normeja siteerauksen aikana¹³². Leena-Maija Rossi on jatkanut tästä, että normiin keskittyminen tarjoaa mahdollisuuden miettiä vastarintaa ja jopa ryhtyä siihen¹³³. Leena-Maija Rossi on myös huomauttanut, että performatiivisuus ajatellaan joskus jo lähtökohtaisesti niskuroivaksi tai vikuroivaksi toisin toistamiseksi, mitä se ei kuitenkaan ole. Performatiivisuuden ajatuksessa on kyse rituaalisista toistoista, puheista ja eleistä sinällään.¹³⁴ Esimerkiksi miesmaskuliinisuus ja naisfeminiinisyys tulevat olemassa oleviksi tiettyjä merkkejä toistamalla¹³⁵, jolloin sukupuoli siis vahvistetaan normeja ja käytäntöjä noudattamalla. Toisin toistaminen voidaan selittää siten normien ulkopuolella tapahtuvana toimintana tai esimerkiksi normista kieltäytymisenä¹³⁶. Tästä otan performatiivisuuden ajatuksen myös toisin toistamisen näkökulmasta osaksi käsittelyäni.

Omakuvan tapauksessa normista kieltäytyminen voi näyttäytyä lukuisilla tavoilla. Jos normatiivisuutta katsotaan omakuvan tuottamisen alueella, on kyse tavanomaisista menetelmistä, jotka tuottavat tavanomaisia omakuvallisia merkityksiä. Normatiivisuudesta kieltäytyminen voi tarkoittaa jonkin tavattoman liittämistä tavanomaisen piiriin tai tavanomaisen korvaamista kokonaan tavattomalla. Tässä kohdassa on mahdollista niskuroida myös sukupuolittuneita normeja ja käytäntöjä vastaan. Kapinallinen postmodernin jälkeinen omakuva voisi hyvin queerittää muotokuvien ja omakuvien sukupuolittuneita käytäntöjä.

Jos tavanomainen oletus omakuvasta on tekijänsä ajatukset paljastava ja tekijän todellisen itsen kuva, katsojaa voi johdatella ja jopa huijata esittämällä oletetun itsen paikalla oikeastaan mitä vain. Sillä, onko itsen paikalla todella ”oikea” itse, ei lopulta ole niin suurta merkitystä kuin sillä, miten se esitetty itse asettuu muuhun kuvassa esiintyvään ainekseen¹³⁷. Se että kuvattu itse on sopivasti uskottava kokonaisuuden

¹³² Butler 2004, 52; Rossi 2015, 20.

¹³³ Rossi 2015, 20.

¹³⁴ Rossi 2015, 53–54.

¹³⁵ Rossi 2015, 53.

¹³⁶ Esimerkiksi toisin toistettu heterous voi näyttäytyä vapaaehtoisesti lapsettoman heteroparin tai seurustelusta kieltäytyvän heteroseksuaalin kautta (Rossi 2015, 56).

¹³⁷ Martina Wagner-Egelhaaf on todennut, että esimerkiksi autofiktiivisessä kerronnassa fakta ja fiktio ovat usein sulassa sovussa keskenään, eikä niiden erottaminen ole välttämättä hedelmällistä tekstin kokonaisuuden kannalta (Wagner-Egelhaaf 2022, 26).

välittämän tarinan kannalta riittää. Toisin toistettujen viittausten kohdalla on samalla tavalla kyse kuvassa esiintyvistä viittauksesta, joka on tarpeeksi ja tunnistettavasti uskollinen toistamalleen kohteelle, mutta sopivasti vieras tullakseen ymmärretyksi muunteluna.

Uudelleenmuotoillut kuva-aiheet näkyvät usein tahallisen kuvantekemisen menetelmien sotkemisena ja normeja vastaan kapinoimisena. Jotkin postmodernin jälkeisen visuaalisen kulttuurin kuvantekemisen muodot kuten internetmeemi, pohjautuvat tällaiselle jatkuvalla ja usein ilkkuriselle uudelleenmuotoilulle. Alkuperäinen meemin käsite on biologi **Richard Dawkinsilta** peräisin, ja hän on tarkoittanut sillä kulttuurista yksikköä tai ideaa, joka pyrkii monistumaan säilyäkseen hengissä. Esimerkkeinä tällaisista kulttuurisista yksiköistä Dawkins on maininnut iskulauseet, hokemat, muodin ja opitut taidot. Keskeistä näiden kaikkien esimerkkien toimimiselle on imitaatio.¹³⁸ Dawkinsilainen meemi kuitenkin eroaa muutamalla tavalla internetmeemistä¹³⁹. Digitaalisen kulttuurin tutkija **Bradley E. Wigginsin** mukaan internetmeemin funktiona on vaikuttaa keskusteluun argumentoimalla visuaalisuuden keinoin¹⁴⁰. Internetmeemien rakenne perustuu uudelleenmuotoilulle ja ne ovat myös riippuvaisia parodiasta ja intertekstuaalisuudesta¹⁴¹. Meemien luonteeseen liittyy aina siis jonkinlainen jäljittely ja siteeraaminen, ja tässä mielessä ne ovat toimintalogiikaltaan postmodernin taiteen kaltaisia. Tekijällä voi hyvin olla tarve vaikuttaa yhteiskunnalliseen keskusteluun. Kriittisen taiteen tai meemien tekeminen voi olla oiva keino sen mahdollistamiseen.

¹³⁸ Wiggins 2019, 2.

¹³⁹ Bradley E. Wiggins tarkoittaa internetmeemeillä kuvamakroja, GIF-kuvia, hashtageja ja videomeemejä (Wiggins 2019, 11).

¹⁴⁰ Wiggins 2019, 11.

¹⁴¹ Wiggins 2019, 13.

3 LEPÄÄVÄVÄN VENUKSEN KAAKON

Lepäävä alaston ja lepäävä Venus ovat kuvailuja, joiden avulla nimitän tietynlaista kanonista länsimaisen taiteen kuvatyyppeä. Tämä kuvatyyppi esiintyy sekä veistettä maalaustaiteessa ja sillä on noin parituhattavuotinen historia. Kuvatyypin tunnuspiirteisiin kuuluu puolilepäävään asentoon sängylle, sohvalle tai divaanille asettunut makaava hahmo, joka on alaston tai osittain pukeutunut. Hahmo saattaa olla unessa tai hereillä, omissa maailmoissaan tai katsojan katsetta tavoitteleva. Suurimmassa osassa kuvia lepäävä hahmo on esitetty naiseksi, mutta uudemmissa kuvauksissa esiintyy myös muita lepäävän alastoman tulkintoja.

3.1 Lepäävän Venuksen luominen

Lepäävän alastoman kuvatyypin takana on muutamia parin tuhannen vuoden taakse palautuvia esittävän kuvataiteen käytäntöjä ja uskomusjärjestelmien ja taiteen filosofien vaikutuksia¹⁴². Kuvatyyppiin on sen pitkäkestoisen olemassaolon aikana tarttunut merkityksiä niin feminiinisyydestä, kauneudesta kuin jumalallisuudestakin. Se on herättänyt affekteja ja keskustelua, kriittistäkin. Lepäävää alastonta koskevassa keskustelussa on näkynyt kaksi keskeistä linjaa; toinen korostaa patriarkaalista valtaa, toinen tästä irtautunutta vastakkaista ja feministisesti asennoitunutta tulkintaa. Esitelen nämä linjat nopeasti, valottaakseni miten kuvatyyppi on ymmärretty eri aikoina ja pohjustaakseni ajatusta nykytaiteen alastomasta, joka on jo edennyt feministisen vastarinnan paikasta kohti uusia merkityksiä. Tähän ajatukseen palaan myöhemmin tutkielman analyysiluvussa.

Kuvatyypin merkityskerrostumat juurtuvat antiikin jumaltaruihin ja siellä kauneuden ja rakkauden jumalattaren Afroditeen. Antiikin Kreikan runoilija **Hesiodoksen** *Jumalten synty* (2002) -teoksen mukaan Afrodite oli vaahdosta syntynyt

kaunis ja pelottava jumalatar [...] jonka osansa ja kunnia-asiansa ihmisten ja kuolemattomien jumalten keskuudessa on ollut tyttöjen jutustelu, hymyt, peitokset, makoinen nautinto, rakkaus ja hellyys¹⁴³.

Myös roomalaisessa mytologiassa esiintyi vastaava jumalatar Venus, johon liitettiin samanlaisia ominaisuuksia kuin Afroditeen¹⁴⁴. Kauneuden ja rakkauden jumalattaren

¹⁴² On syytä huomata, että nämä käytännöt vaikuttavat kaikkien alastonta ruumista kuvaavien teosten historiassa, ei vain lepäävien Venusten. En kuitenkaan käsittele tässä kaikkia niitä kuvia vaan rajaan taustoittamiseni tiettyihin alastoman ruumiin kuvakategorioihin.

¹⁴³ Hesiodos 2002, 13–14.

¹⁴⁴ Ovidius Naso 1997, 610.

kuvaamiselle vakiintuivat antiikissa tietyt esittämiskäytännöt, kuten kauneuden jumalattaren kuvaaminen nuorena, kauniina, sopusuhtaisena, sileän karvattomana ja alastomana. Nämä vaikutteet näkyvät lepäävän alastoman kuvatyypin visuaalisessa ilmeessä usein edelleen. Antiikkiin suuntautuneen renessanssin myötä tämä kuvakieli tuli taiteilijoiden käsittelyyn uusin motiivein. Esimerkiksi taidemaalari **Sandro Botticellin** Venuksen syntymää kuvaava teos esittää merestä syntyneen Venuksen renessanssin aikaisen diskurssin läpi tuotettuna. Botticellin aalloilla liikkuva Venus eroaa huomattavasti vanhemman pompeijilaisen freskon kuvauksesta, jossa *Aphrodite Anadyomenes* on kuvattu seisovan asennon sijaan puolimakaavassa, lepäävässä asennossa. Yhteistä näille on kuitenkin kampsimpukalla meren aaltoja pitkin liikkuva hahmo, vaahdosta syntynyt Afrodite/Venus.

Alastoman ihmisen kuvaus yleistyi 1500-luvulla ihmisen anatomian tutkimista korostavan akateemisen taiteilijakoulutuksen myötä. Siihen vaikuttivat myös taiteen katsomiseen ja ymmärtämiseen liitetyt uudet käsitykset¹⁴⁵. Taidehistorioitsija **Jill Burken** mukaan 1500-luvulle tultaessa alastonkuvia ei enää tulkittu allegoristen tai ikonologisten merkitysten kautta kuten aikaisemmin, vaan yhä useammin ne alettiin ymmärtää muuttumattoman kauneuden symboleina ja taiteellisen nerouden todisteina¹⁴⁶. Alastoman kuvalle ja erityisesti sen katsomiselle annettiin uusia merkityksiä, jotka säilyivät kuvatyypin käsittelevissä keskusteluissa paikoin 1900-luvulle asti¹⁴⁷. Kenties tämän voimakkaan symbolisen painotuksen takia alaston hahmo tuli esitetyksi renessanssin taiteessa pääasiassa anonyymisoituna¹⁴⁸, vaikka mallinsa mukaan nimetyt alastomia muotokuvaakin tehtiin¹⁴⁹. Feministisessä taiteentutkimuksessa on teoretisoitu idealisoidun alastoman kehon toistuvaa esiintymistä taiteen historiassa. Jill Burke on sanonut renessanssin alastoman ihmisen kuvasta seuraavaa:

The nude was created as a form that reinforces white male Western hegemony as being the natural order of things: the youthful male body understood as the pinnacle of creation, the youthful female body existing for the delectation of male viewers and proof of male creative powers.¹⁵⁰

Burken huomiossa korostuu patriarkaalisien vallan merkitys: lepäävän Venuksen kuvatyypin on olemassa siksi että sitä voi katsoa ja mikä vielä tärkeämpää; kuvatyypin

¹⁴⁵ Burke 2018, 103.

¹⁴⁶ Burke 2018, 68.

¹⁴⁷ Diskurssin 1900-lukulainen sovellus palautuu erityisesti taidehistorioitsija Kenneth Clarkin v. 1956 ilmestyneeseen *The Nude*-teokseen, jossa hän käsittelee taiteen alastonkuvia, ja erottelee taiteen alastoman tavallisen elämän ruumiillisesta alastomuudesta (Borzello 2022, 7).

¹⁴⁸ Alastomuutta sisältävät naisen kuvaukset renessanssissa olivat yleensä anonyymejä, eikä nimettyjä muotokuvia jostakin tietystä naisesta. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteivätkö esimerkiksi aikalaiset olisi tunnistaneeet ja kommentoineet kuvassa käytettyä mallia. (Burke 142, 145–146.)

¹⁴⁹ Alastoman ihmisen muotokuva kuvatyypinä on taiteentutkija Frances Borzellon mukaan vasta 1900-luvun ilmiö (Borzello 2012, 117).

¹⁵⁰ Burke 2018, 188.

toistaminen korottaa tekijänsä mestariksi. Burken sanomassa on huomionarvoista myös se, miten alastoman maskuliinisen kehon kuvaaminen alettiin ymmärtää. Kauniiden alastomien miesten kuvat taiteessa oli aiemmin liitetty täydellisen ihmisyyden esittämiseen¹⁵¹, mikä oli jotakin mihin naismallit eivät sopineet¹⁵². Sittemmin miesten kauneuden laatu tulkittiin arvokkaaksi ja majesteettiseksi, kun taas naiskauneuden erityisyys näkyi sen kyvyssä herättää rakkautta¹⁵³. Alastomana kuvattu feminiininen keho alettiin yhtäältä ymmärtää seksuaalisen halun kohteena, mutta toisaalta sen katsominen pyrittiin selittämään asiantuntijuudella. Jill Burke on argumentoinut, että kauneus ymmärrettiin paitsi naisen attribuutiksi myös naisen velvollisuudeksi. Samaten kauneus oli ominaisuus, jonka vain oppinut mies voi tunnistaa ja miespuoliset taiteilijat ja runoilijat ymmärtää.¹⁵⁴ Alastomien kehojen kuvaamiseen ja tulkitsemiseen liittyi siis voimakkaasti painottuneita käsityksiä, joita voisi nimittää myös sukupuolittuneiksi, heteronormatiivisiksi ja jopa essentialisoiviksi käsityksiksi.

3.2 Venuksen peili ja katse

Lepäävän Venuksen kuvatyyppiin liittyy muutama katseen kysymystä korostava alakategoria. Esittelen seuraavaksi kahta tällaista kuvatyyppiin liittyvää variaatiota taidehistorioitsija **Sheila Ffolliottin** johdolla. Ffolliott on pohtinut taiteilijan katsetta ja omakuvan tekemistä kirjoittaessaan italialaisesta taidemaalari **Artemisia Gentileschista** (1593–1656) kertovasta elokuvasta *Artemisia* (Agnès Merlet, 1997). Hän huomioi artikkelissaan *Learning to be looked at – A Portrait of (the Artist as) a Young Woman in Agnès Merlet’s Artemisia* (2005), miten elokuvassa viitataan maalaustraditioon, jossa naiset katsovat itseään ja usein juuri peilin kautta.¹⁵⁵ Ffolliott nostaa esiin elokuvan kohtauksen, jossa Gentileschi käyttää itseään elävänä mallina luonnoksilleen. Taiteilija tekee näin, sillä ihmisruumiin suhteiden opiskelu oman peilikuvan avulla on taloudellista ja tarkoituksenmukaista.¹⁵⁶ Kenties itsen käyttäminen mallina kytkeytyy samalla tekijänsä sukupuoleen: harvalla naisella oli mahdollista opiskella taidetta Gentileschin aikana.

Yhtäältä itsen katsomisen kysymys liittyy omakuvan tekemiseen ja sitä kautta itsen katsomiseen, mutta se palautuu myös yhteen lepäävän Venuksen kuvatyyppiin visuaalisessa mielessä. Tätä kuvatyypin alakategoriaa on nimitetty englanniksi *Venus*

¹⁵¹ Burke 2018, 131.

¹⁵² Jill Burken mukaan esimerkiksi taidemaalari **Cennino Cennini** pohdiskeli 1400-luvulla, että naiset ovat epätäydellisiä olentoja ja siten epäsoivia malleja täydellisen kehon kuvauksiin (Burke 2018, 125).

¹⁵³ Burke 2018, 132.

¹⁵⁴ Burke 2018, 157.

¹⁵⁵ Ffolliott 2005, 55.

¹⁵⁶ Ffolliott 2005, 54.

at *Her Toilette*, *Toilette of Venus* tai *The Bath of Venus*, jotka vapaasti suomentaen viittaavat Venuksen pukeutumishuoneeseen eli eräänlaiseen yksityiseen tilaan, jossa Venus riisuuntuu, peseytyy ja jälleen pukeutuu. Tämän alakategorian kuvissa alaston hahmo esitetään peilaamassa itseään tai valmistautumassa peseytymiseen. Hahmo on kuvattu joko sisätiloissa eli pukeutumishuoneessaan, mutta toisinaan myös ulkona luonnonveden äärellä. Usein hahmoa ympäröi amoriinien, pienten siivekkäiden enkelten joukko, joista yksi saattaa tarjota hahmolle peiliä katsomista varten. Sheila Ffolliott liittää tutkimansa elokuvan kohtauksen tähän laajempaan maalaustraditioon itseään katsovista naisista¹⁵⁷, mutta nostaa esiin myös peilin merkityksen turhamaisuuden allegoriana¹⁵⁸.

Pysähdyn hetkeksi tähän kuvatyypin pariin. Renessanssin aikana yleisesti ihailtu klassinen taide on vaikuttanut myös tämän Venus-kuvan alalajin syntyyn¹⁵⁹. Erityisesti kreikkalaisen kuvanveistäjä **Praxiteleksen** Afroditea esittävästä *Venus pudica*-tyyppisestä veistoksesta säilyneet roomalaiset marmorikopiot ovat sekä joidenkin lepäävien että itseään peilaavien Venus-kuvien taustalla¹⁶⁰. Venus pudican kuvauksissa esiintyy itseään käsillä tai osittain vaatteilla peittelevä, puolialaston tai kokonaan alaston jumalatar. Taidemaalari **Tiziano Vecellion** *Venere di Urbino* (Urbionon Venus) (n. 1538) on tällainen lepäävään asentoon sijoitettu jumalatar, jonka käden asento viittaa Venus pudicaan. Tiziano yhdisti poseeraukseen myös peilaamisen elementin teoksessa *Venere allo specchio* (Venus peilin kanssa) (n. 1555). Tässä kuvassa Venus ei lepää, mutta sen sijaan tarkastelee itseään Ffolliottin edellä viittaamalla tavalla. Venus katselee itseään ja nostaa samalla kätensä itsensä peitoksi suojellen yksityisyyttään ulkopuolisilta katseilta.

Peilaamisen yhdistäminen turhamaisuuteen voi liittyä roomalaisen runoilijan **Publius Ovidius Nason** *Muodonmuutoksia* (1997) -runoepoksessa kerrottuun tarinaan nuoresta pojasta Narkissoksesta, joka koston henki Nemesiksen lumoamana rakastui omaan peilikuvaansa¹⁶¹. Toisaalta peilaaminen turhamaisuutena voi Venukseen hahmoon yhdistettynä kytkeytyä ylpeyden syntiin¹⁶². Turhamaisuus saattaa myös viitata ajatukseen katoavasta, hetkellisestä, ruumiillisesta kauneudesta ja toimia siten kuolevaisuuden muistuttajana. Venuksen peilaamisen ei kuitenkaan tarvitse toistaa ajatusta turhamaisesta, syntisestä naisesta. Peilaamisen voi ymmärtää sellaisena peilaamisena, jota eivät motivoi turhamaiset pyrkimykset vaan itsen näkeminen

¹⁵⁷ Ffolliott 2005, 55.

¹⁵⁸ Ffolliott 2005, 60, viite 46.

¹⁵⁹ Burke 2018, 15.

¹⁶⁰ Burke 2018, 15, 57, 140–143.

¹⁶¹ Vaikka Narkissoksen nimestä johdettu narsismi yhdistetään yleensä itseihailuun ja itsenäkkäuteen, Narkissos itse luuli veden pinnasta heijastuvan rakkautensa kohteen olevan elävä nuorukainen (Ovidius Naso 1997, 120–123, III 405–510).

¹⁶² Peilin merkitystä kuvataiteessa tarkastellut kulttuurintutkija **Helena Goscilo** on todennut Venus-hahmosta seuraavasti: "Conflating beauty, vanity, and sexuality, Venus symbolized the seductively illicit and, in a Christian framework, the sinful." (Goscilo 2010, 292.)

sinällään. Jo keskiajalla ja varhaisessa renessanssissa peilaaminen yhdistettiin myös totuuteen, oikeuteen ja järkeen¹⁶³. Peilaamisen liittäminen omakuvan tekemiseen, kuten Sheila Ffolliottin esittelemän Artemisian tapauksessa tarkoittaa itsensä katsomista ja itsen heijastuksen avulla kuvan tekemistä itsestä. Se voi viitata myös siihen, miten katsoja katsoo kuvassa itseään katsovaa hahmoa ja alkaa pohtia samalla itsensä katsomista. Katse voi olla hahmoon samastuvaa tai samastumisesta kieltäytyvää peilaamista.

Peilaamisen sijaan Venus suuntaa ajoittain katseensa ulos kuvasta ja takaisin katsojaansa. Monet lepäävän kaanonin Venukset vastaavat tekijänsä ja katsojansa katseen, osa jopa tuijottaa. **Francisco Goyan** *La maja desnuda* (1797–1800) lepääjä katsoo katsojaansa hieman viistosti. **Édouard Manetin** *Olympian* (1863) lepääjä on nostanut hieman leukaansa ja siten kohtaa tarkastelijansa aktiivisesti. Monet **Amedeo Modiglianin** lepäävät alastomat, kuten *Reclining Nude from the Back (Nu couché de dos)* (1917) katsovat katsojaansa, mutta hahmojen katsetta on mahdoton tavoittaa, sillä silmien aukoista näkyy vain mustaa. Nykyvalokuvataiteen omakuvien alastomat lepääjät sen sijaan katsovat kiinteästi katsojaansa. **John Paul Evansin** *After Manet – Olympia* (2012), **Vivianne Fun** *Self Portrait on Red Sheets* (2015), **Yasumasa Morimuran** *Une moderne Olympia* (2018) ja Elina Brotheruksen *Reclining Figure, After VALIE EXPORT, Body Sign Action, 1970* (2019) esittävät jokainen ainutlaatuisen version lepäävästä alastomasta, toiset suuremmin siteeraten, toiset häilyvämmiin traditioon kiinnittyen. Kun katsottavaksi tarkoitettu hahmo katsoo takaisin, katsomisen tilanne muuttuu jännitteiseksi. Katse voi haastaa ja se voi olla vallan takaisin itselleen palauttava vastakatse. Kuvan hahmon vastakatse voi jopa pakottaa katsojansa asennoitumaan näkemäänsä kunnioittavasti ja ihailien objektivoinnin ja voyeurismin sijaan¹⁶⁴.

3.3 Ideaalista irrotettu Venus

Taiteentutkija **Frances Borzello** mukaan modernismin synty ja sen myötä tapahtunut kehitys merkitsi ideaalin alastoman kuolemaa: valokuvaus, impressionismi, taiteen sääntöjen höltyminen, koulutus, psykologian suosion kasvaminen ja naisasialiikkeen syntyminen kaikki vaikuttivat osaltaan kuvatyypin vanhojen merkitysten vähenemiseen¹⁶⁵. Jos alaston keho onkin aiemmin argumentoitu yleväksi ja ruumiillisuuden ulkopuolella olevaksi, jopa jumalan kuvaksi, nykytaiteilijoiden käsittelyssä tällaista erontekoa vaatteettoman kehon ja diskursiivisen taiteen alastoman kehon välillä

¹⁶³ Goscilo 2010, 294.

¹⁶⁴ Ks. esim. Halberstam 1998, 35.

¹⁶⁵ Borzello 2022, 21.

ei ole¹⁶⁶. Borzello on todennut, että nykytaiteen alastonkuvat eivät noudata vanhan tradition mukaista pyrkimystä täydellisyyteen tai ylevään kauneuteen, vaan ne nau-tiskellen edustavat sitä ”epämiellyttävää pohjavirettä” josta taiteen alastomien kaano-nista 1950-luvulla kirjoittanut taidehistorioitsija **Kenneth Clark** yritti alastonkuvaa ar-gumentoida ulos¹⁶⁷.

Frances Borzello liittää renessanssi-ideaalista irronneen alastonhahmon muo-toutumisen nykytaiteen alastomaksi muutamaan keskeiseen käännekohtaan 1900-lu-vulla. Borzellon mukaan 1900-luvun alussa taidekoulutukseen astuneet naiset käsit-telivät alastonhahmoa ajalle poikkeuksellisella tavalla, naisen näkökulmasta¹⁶⁸. Alas-toman hahmon toiseksi tulemiseksi Borzello nimittää feministisen taiteen 1970-lu-kua¹⁶⁹, josta se on jatkanut tietään nykytaiteen aiheeksi omakuvan kautta¹⁷⁰ ja lopulta myös sosiaaliseen mediaan alastoman selfien kategorian kautta¹⁷¹. Lynda Nead on to-dennut, että nykytaiteen alastoman kehon kuvaukset liittyvät taiteilijoiden omien eri-laisten identiteettien näkyväksi tekemiseen¹⁷². Kuvatyyppin käytön uudempi historia muodostuu siten kritisoinnin, kyseenalaistamisen ja vastarinnan vaiheista. Kriittinen feministinen taidehistoria on ollut omiaan taustoittamaan käsitystä siitä, minkä kes-kustelun päällä muodonmuutoksia merkityksessä ja käsittelyssä läpi käynyt nykytai-teen Venus lepäilee.

Taiteen historian keskiössä korostuu usein binäärinen ja heteronormatiivinen kertomus. Siksi nostan esiin, että samanaikaisesti lepäävä alastomalla, kuten muilla-kin kanonisilla alastomilla hahmoilla on oma queer-historiansa. Alastoman kehon tut-kielmien queerissä kaanonissa lepäävät ja peseytyvät hahmot ovat toisinaan nuoria miehiä, kuten **Simeon Solomonin** nurmella makaavan alastoman paimenen kuvauk-sessa *Sleeping Endymion* (1887) tai **Magnus Enckellin** alastoman miehen yksityisen pe-seytymishetken kuvauksessa *Kylvyn jälkeen* (1917). Lepääviä alastomia nuoren miehen hahmossa löytyy myös uudemmasta kuvataiteesta, kuten taiteilijapari **Pierre et Gil-lesin** populaarikulttuurin ja taiteen kuvastoja kitschiin yhdisteleivistä muotokuvista. Vuoroin lepääjä on puettuna, kuten **Robert Mapplethorpen** kokonaan kumiin verho-tun lepääjän kuvassa *Joe/Rubberman* (1978) tai **Marcus Leatherdalen** drag queen Divi-nen muotokuvassa *Divine reclining at home, New York City* (1982). Useammin Venuksen kuvatyyppiin viittaavat hahmot ovat alastomia, kuten edellisessä alaluvussa mainit-semani John Paul Evansin ja Yasumasa Morimuran omakuvat.

¹⁶⁶ Esimerkiksi taiteen historiaa feministisestä näkökulmasta tarkastellut **Lynda Nead** on toden-nut, että taiteessa esiintyvä alaston keho ei sijaitse representaatioiden ulkopuolella. Taiteen alas-tomalle keholle ei ole olemassa toista, materiaalista alastonta, vaan keho on jo valmiiksi olemassa sen representaatiossa. (Nead 1992, 16.)

¹⁶⁷ Borzello 2022, 12.

¹⁶⁸ Borzello 2022, 68, 67.

¹⁶⁹ Borzello 2022, 72

¹⁷⁰ Borzello 2022, 93.

¹⁷¹ Borzello 2022, 203.

¹⁷² Nead 1992, 107.

4 BOY-GIRL AS A VENUS¹⁷³



Kuva 2: Laurence Philomène, *Paint me like one of your Pre-Raphaelite Boy-Girls* (2019). Editio 8/10, painettu ja signeerattu 2024.

¹⁷³ Otsikko on kepeä viittaus islantilaisen muusikon Björkin kappaleeseen *Venus as a boy* (1993).

Tässä luvussa keskityn tutkimuskohteeni analyysiin tutkimuskysymysteni ohjaamana. Ensimmäisen tutkimuskysymyksen avulla selvitän sitä minkälainen teos Philomènen omakuva on ja miten se hyödyntää omaelämäkerrallisuutta, performatiivisuutta ja siteerausta menetelminä. Toisen tutkimuskysymyksen kautta pyrin hahmottelemaan, miten teos suhteutuu lepäävän Venuksen kaanoniin. Lepäävän Venuksen kaanonilla tarkoitan jatkumoa, joka koostuu kaikista kaanonin kuvista, niin antiikin ja renessanssin Venuksista, postmodernismin vastakuvista, kuin queereistä lepääjistäkin.

Olen katsonut kuvaa useamman kerran esiluvussa ja jokaisella katsomiskerralla hieman eri tavoin. Taustalla kaikessa katsomisessa vaikuttavat esiluvun pohjalta rakentamani teoreettinen kehikko ja siihen liittyvät käsitteet, kuten omaelämäkerrallisuus, performatiivisuus ja siteeraaminen. Nyt katson kuvaa vielä kerran ja erittelen lyhyesti kuvailen teoksen sisältöjä. Kuvailussa keskityn digitaalisesti julkaistuu versioon teoksesta. Kuvailun päätteeksi kommentoin nopeasti teoksesta julkaistua rajallisen sarjan painokuvaa, joka eroaa hiukan ensin mainitusta versiosta. Nostan sen jälkeen teoksen vierelle sen kaksi ensimmäistä esitystä ja niihin liittyvää Instagram-julkaisua. Katson, miten julkaisuissa hahmoteltu kuva on rakentunut ja suhteutan sitä omakuvallisuuden eri muotoihin. Alan sen jälkeen paikantamaan viitteitä siitä, miten lepäävän Venuksen kaanon manifestoituu kuvassa.

Teos on vaakamuotoinen värillinen valokuva. Kuvan keskellä sohvalla lepää alaston hahmo puolimakaavassa ja hieman kierteisessä asennossa. Selkä on käännettyä ja hahmo katsoo siten olkansa yli kohdaten katsojan katseen. Punasävyisellä kangassohvalla makaavan hahmon alla on pörröisiä, teddykankaisia tyynyjä ja fleעהuopia. Sohvan selkänojan päällä makaa huomiota herättävän suuri ja värikäs kirjo-lohipehmolelu, jonka keltainen silmä tuntuu tavoittavan katsojan katseen. Sohvan toisen käsinojan päälle on pinottu kirkasvärisiä lakanoita ja froteepyyhkeitä. Katseeni kiinnittyy sohvalla makaavan hahmon pitkiin, oranssinvärisiin kihariin hiuksiin. Myös hahmon tatuoitu iho aiheuttaa katseen kierron hetkellisen pysähtymisen. Näen käsivarren tatuoinneista osan; kukkasköynnösten keskellä olevan luurangon ja isomman sinisen kukan. Katseeni kiinnittyy myös hahmon säärien kevyesti näkyvään karvoitukseen. Samalla hahmon asennon epämääräinen tuttuus, kierteinen ja puoliksi nojaava, tulee rekisteröidyksi. Tunnistan että asento on sama, kuin lukuisissa muissa lepäävää alastonta kuvaavissa teoksissa. Tämä lepäävä hahmo myös kohtaa katsojan katseen, mitä kaikki historian lepäävät eivät suinkaan tee.

Jatkan katsomista ja annan huomioni vaellella ympäri kuvassa näkyviä pintoja erilaisten tekstuurien tuntuja kuvitellen. Huomioni ei ole enää vain yksityiskohtia poimivaa, vaan myös mielikuvia tuottavaa. Punaisten, keltaisten, vaalean sinisten ja turkoosien värien kirjo saa aikaan raikkaan, mutta samalla lämpimän tunnelman. Värit ovat erityisen saturoituneet, mutta miellyttävät katsoa. Kuvasta näyttäisivät

puuttuvan myös vihreän sävyt lähes kokonaan, joten siitä syntyy vaikutelma voimakaiden perusvärien paletista. Sohva ei näy kuvassa kokonaan, se on rajattu osittain ulos kuvasta. Jos tämä teos olisi maalaus, saisin kenties nähdä koko sohvan ja interiööriä laajemminkin, kuten lepäävien alastomien maalatussa, historiallisessa kaanonissa.

Kuvan keskelle piirtyy voimakas heittovarjo, joka tuntuu alkavan kuvan vasemmasta alalaidasta. Hetken voisi luulla, että varjo viittaa kuvan ulkopuolella seisovaan hahmoon. Varjo ei kuitenkaan lankea sohvalle, vaan yllä, joten kyseessä on kahden varjon yhdistelmästä syntyvä illuusio. Voisiko se olla sattuman oikusta syntynyt vihje kuvaajan eli kameran laukaisinta painavan tahon läsnäolosta? Myös muualla ympäri kuvaa ja hahmon kasvoilla on varjojen aiheuttamaa voimakasta kontrastia. Ymmärrän että kuvauskohteeseen suuntautuu yksi voimakas valonlähde, joka tulee kuvan vasemmalta puolelta eli sieltä, missä oletin kuvitteellisen kuvaajan seisseen. Kuvan rakeisuuden perusteella arvelen myös, että tämä on ainoa valonlähde, jolla kuva on valaistu. Kuvan tekniset ominaisuudet saavat pohtimaan, että kenties kuva on kuvattu illalla tai ainakin pimeässä. Kamera toimii oletettavasti itselaukaisimella, tai kuvan otto on ajastettu. Katsojalle kuvanottamisen tapa ei ilmene suoraan kuvasta mitenkään.

Digitaalisessa ja taiteilijamonografiassa esitetyssä versiossa teoksesta rajaus on erilainen kuin painetussa ja numeroidussa sarjassa olevassa versiossa kuvasta. Rajatun sarjan painetussa valokuvassa kuvasuhde ei ole niin laaja, kuin muissa kuvan versioista. Siten painokuvasta rajautuu sivuilta osa kuvaa ulos. Esimerkiksi kuvan oikeassa laidassa oleva sohvan käsinojalla sijaitseva pyyhkepinnoite leikkautuu ja elementin merkitys katsomiskokemuksessa heikkenee. Sommitelmallisesti kuva tuntuu tasapainoisemmalta laajemmassa kuvasuhteessa, sillä lepäävän hahmon ympärillä on tarpeeksi tilaa ennen kuvan rajoja.

4.1 Paint Me Pretty

Laurence Philomène julkaisi Instagram-tilillään 7.4.2019 sarjan omakuvia, jotka käsittelevät lepäävän alastoman teemaa. Julkaisun sijaintitietoja kuvaavaan kohtaan hän on maantieteellisen sijainnin sijaan kirjoittanut ”Paint Me Pretty”. Hän kuvailee sarjaansa seuraavasti:

lately looking at transness x slowness, gender through time, looking at [a] trans life outside of the spotlight, daily human moments.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Philomène 2019a.

Jään pohtimaan kehotusta Paint me pretty, maalaa minut kauniiksi. Olisiko kyse pyynnöstä, joka liittyy teosnimen kanssa: *Maalaa minut, kuten maalaat preraphaelittiset poikatyttöisikin. Maalaa minut kauniiksi.* Tässä kehoitetaan katsomaan hahmoa, joka on asettautunut lepäävän alastoman asentoon. Katseen kohde pyytää näkemään itsensä. Katsominen ja näkeminen ovat keskeisiä seikkoja, sillä elävän mallin mukaan maalaaminen edellyttää jatkuvaa mallin katsomista ja tutkimista maalaajalta. Maalaajan on katsottava mallia oikeastaan kaksinkertaisesti, sillä hän katsoo elävän mallin lisäksi myös kuvaa mallista eli sitä kuvaa, jota hän samalla työstää. On huomionarvoista, että katsottava ei tässä ole passiivinen katseen kohde vaan katsomisen aloitteen tekijä. Huomattavaa on myös se, että Philomènen kuvassa eikä sen puoleen sen katsomisesakaan maalaaja ole läsnä. Maalaaminen on metaforista. Tulkitsen että kauniiksi maalaamisen ilmaisu viittaa tässä kauniiksi tekevään katsomiseen ja näkemiseen. Perustelen tulkintani sillä, että maalaamisen tekoon liittyy yleensä tarkkaan katsominen ja näkeminen.



Kuva 3: Kuvakaappaus Laurence Philomènen Instagram-julkaisusta 7.4.2019.

Kuvailutekstissä katsomisen teema jatkuu eksplisiittisemmin. Tulkitsen että tekstissä viitataan tekijän tarkastelleen transsukupuolisuutta ajassa ja ylipäätään sukupuoli konstruktiona eri aikoina. Tämä heijastuu teossarjaan. Tekijän katse kohdistuu myös marginaalissa olevaan, valokeilojen ulkopuolella sijaitsevaan

jokapäiväiseen transsukupuolisen elämään, joka näyttäytyy sarjassa arkisen puuhastelun ja itsensä hoitamisen kuvauksina. Ajankulun esiintuominen tuo mieleen ajatuksen queeristä ajallisuudesta, joka sijaitsee normatiivisen ja lineaarisen ajan tuolla puolen¹⁷⁵ ja jonka kautta vaihtoehtoiset, queerit elämät ja tulevaisuudet voivat tulla kuvitelluksi¹⁷⁶. Tämän teoksen queerissä ajallisuudessa on kyse omassa tahdissaan etenevästä transitiosta ja toisaalta myös päivittäisten hetkien hitaasta soljumisesta eteenpäin.

Nämä luonnehdinnat viittaavat taiteellisen työn prosessointiin ja työn taustalla oleviin motiiveihin. Tämä on se kohta, jossa tekijän ääni on voimakkaimmillaan: hän itse kertoo, mistä hänen teoksessaan on kysymys. En ota tätä lausuntoa teosta tai varsinkaan tutkimukseni suuntaa ehdottomasti määrittelevänä, mutta huomioin tarkasti sen viittauksen katsomiseen. Kiinnitän huomiota siis jälleen katseen ja katsomisen käsitteisiin, sillä pidän kysymystä keskeisenä teoksen tulkinnassa. Teoksessa implisiittisesti kehoitetaan katsomaan itseä samalla, kun tämä teokseen kuvattu itse katsoo katsojaa takaisin. Katseen merkitys nousee siten itse aineistosta ja sen kontekstista.

24.12.2019 Philomène julkaisi Instagram-tilillään kokoelman *Puberty*-valokuvasarjaan kuuluvia kuvia, joista tutkimuksen kohteena oleva teos on ensimmäinen. Tällä kertaa hän on nimennyt teoksen nimellä *Paint me like one of your pre-raphaelite boy-girls / self portrait at candlelight, February 2019*. Hän selittää kuvatekstissään, miten *Puberty*-projekti alkaa saada muotoaan ja minkälaisia kuvia hän sitä varten on ottanut.

Puberty is a daily self portrait practice documenting mundane moments in my transition with HRT¹⁷⁷

Nostan tästä julkaisusta lähempään tarkasteluun kaksi seikkaa. Ensin käsittelen teoksen nimen kysymystä. Totesin tutkielman alussa olevani keskustelussa paitsi teoksen, myös sen kontekstin kanssa. Se tarkoittaa tässä yhteydessä sitä, että kiinnitän huomioni hetkeksi tähän muotoutuvan teosnimen kysymykseen.

Teosnimi on erityinen diskursiivinen kehys, johon teoksen voi asettaa ja jonka avulla teoksen tulkintaa voi halutessaan ohjailta. Teosnimen voi myös jättää antamatta. Vaikka teos olisi nimetön, siihen liimautuu aina jonkinlaisia merkityksiä nimeämisen kautta. Nimi on otsikko, se osoittaa ja toteaa. On tavallista, että taiteellisessa prosessissa ja ajan kuluessa teokset voivat muovautua, jolloin ne saavat erilaisia ulkoasuja ja jopa lisänimiä. Erityisesti hahmotteluvaiheessa muodonmuutokset ovat tavanomaisia. Tässä vuoden 2019 joulukuun vaiheessa Philomène kutsuu teosta lisänimellä, joka tarkoittaa omakuvaa kynttilän valossa. Teknisessä mielessä aikaisempi pohdintani yhdestä valonlähteestä ratkeaa tässä tilanteessa. Tulkinnallisessa mielessä

¹⁷⁵ Muñoz 2009, 25.

¹⁷⁶ Halberstam 2005, 6.

¹⁷⁷ Philomène 2019b.

kynttilän valossa tehdyn omakuvan ajatus saa aikaan miellelyhtymän dramaattisen valon eli nk. tenebroson¹⁷⁸ käyttöön barokin periodin maalauksissa, joskaan Philomènen teos valokuvana ei ole yhtä kontrastinen kuin barokin vertauskohteensa. Tenebrismen luonteenomaisin piirre on kuitenkin sama; se tarkoittaa keinovalon, usein kynttilän tai öljylampun käyttöä valaisimena¹⁷⁹, sillä teos on toteutettu tilanteessa, jossa päivänvalo ei ole käytettävissä.



3 016 tykkää tästä

laurencephilomene As the year ends and I'm about to enter my second year of shooting "puberty" I'll be posting a -somewhat-chronological retrospective of the project so far over the next few days ❤️ puberty is a daily self portrait practice documenting mundane moments in my transition with HRT

starting with early winter images, when the project was taking form as a way to document my burn out x physical changes during my transition. These first images are about hibernating, long cold winter nights, and experimenting with shooting with ambient light that wasn't daylight for the first time, exploring a new colour palette. Got me out of a rut and through these difficult months.

1. Paint me like one of your pre-raphaelite boy-girls / self portrait at candlelight, February 2019
2. Sitting with solitude, February 2019
3. Daily still life, February 2019
4. Lost in a blizzard, January 2019
5. Late night headache, February 2019
6. Trixie's birthday, February 2019
7. Eating noodles and watching tv, January 2019
8. Reading in bed with Vashti, March 2019
9. Preparing my trip to Iceland, March 2019
10. Sunset from my bedroom window, February 2019

24. joulukuuta 2019 • Näytä käännös

¹⁷⁸ Tenebroso tarkoittaa pimeää italian kielessä. Tenebrismen käsitteellä on kuvattu barokin aikana kuvataiteessa käytössä ollutta ilmaisukeinoja, jossa tummat sävyt ja kontrastit loivat dramaattisen efektiin. Usein tämä ilmeni hyvin tummana taustana, jota vasten voimakkaasti valaistut hahmot esitettiin.

¹⁷⁹ Rzepinska ja Malcharek 1986, 92.

Kuva 4: Kuvakaappaus Laurence Philomènen Instagram-julkaisusta 24.12.2019.

Nimeen liittyvien kysymysten lisäksi tästä julkaisusta käy ilmi, että teos on osa sarjaa, joka pohjautuu päivittäiseen taiteelliseen praksikseen¹⁸⁰, toisteiseen omakuvien ottamiseen. Toistuva kuvien ottamisen rituaali nimetään kuvauksessa arjen dokumentoinniksi. Tämä selittää kuvan osaa päiväkirjamaisessa kuvantekemisen prosessissa.

Kahden ensimmäisen julkaisun jälkeen teos on esitetty ilman kaksiosaista teosnimeä. Viittaus kynttilänvaloon on jäänyt taakse, samoin suora osoitus omakuvasta. Teoksen keskeisyys kuvasarjalle on sen sijaan säilynyt; se on taitettu monografiaan ensimmäiseksi kuvaksi. Tässä järjestyksessä esitettynä kuvan voisi olettaa olevan se sarjan alkupiste, josta päivittäinen kuvaaminen on lähtenyt käyntiin. Samalla kuva olisi myös se, johon muuta sisältöä tullaan vertaamaan.

4.2 A daily self-portrait practice¹⁸¹

Laurence Philomènen teos on osa omaelämäkerrallista sarjaa, ja olen luokitellut siihen kuuluvat poseeratut omakuvat päiväkirjamaiseksi prosessiksi. Altti Kuusamo on pohjautunut, että omakuvassa kuvan malli itse on kuvan tuottaja, ja näin omakuvaaja sekä katsoo itseään että tekee itsensä kuvaksi¹⁸². Kuusamo käyttää myös semiootikko **Juri Lotmanin** autokommunikaatio-käsitettä muotoillessaan omakuviin liitettyjä merkityksen odotuksia. Lotmanin autokommunikaatio tarkoittaa subjektin kommunikointia itselleen¹⁸³, mitä esimerkiksi päiväkirjan pitäminen tai omakuvan tekeminen ovat¹⁸⁴. Philomènen motiivi kuvata itseään kahden vuoden periodin ajan liittyy pyrkimykseen tallentaa kehossa tapahtuvia muutoksia sen transition aikana¹⁸⁵. Näin teoksien konteksti näyttäytyy selvästi myös autokommunikaationa. Philomène on kirjannut *Puberty*-teoksen sivulle seuraavan pohdinnan:

[...] I thought I'd be a whole different person. if anything, I just slowly sink into who I am a bit more each day.¹⁸⁶

¹⁸⁰ Praksiksella viitataan kreikan kielestä tulleeseen *praxis*-käsitteeseen, joka merkitsee yleisesti toimintaa ja tekemistä. Taiteelliseen työskentelyyn liittyvässä kielenkäytössä praksis viittaa prosessiin, jossa idea otetaan käytäntöön (Ks. esim. Jordan 2020, 78). Sillä on myös idean harjoittamiseen ja toistuvaan tekemiseen viittaava merkitys, samoin kuin englannin kielen *practice*-sanalla.

¹⁸¹ Viittaus 24.12.2019 tehtyyn Instagram-julkaisuun, jossa tutkimuksen kohteena oleva teos esiteltiin kuvauksella *Puberty is a daily self portrait practice documenting mundane moments in my transition with HRT*.

¹⁸² Kuusamo 2010, 100.

¹⁸³ Kuusamo 2010, 107.

¹⁸⁴ Kuusamo 2010, 108.

¹⁸⁵ Philomène 2024.

¹⁸⁶ Philomène 2021, ei sivunumeroa.

Tässä näkyy päiväkirjamaisen työskentelyn prosessuaalisuus ja toistuvuus. Itseksi tulemisen pohdinta tapahtuu kuvanottamisen prosessien lomassa. Kuvanottamisen säännöllisyys motivoituu päiväkirjan sivujen täyttämisestä, itselle itsen näyttämisen ja muistamisen tarpeesta.

Se että taiteilija kuvaa itseään omassa kodissaan antaa kuvalle henkilökohtaisuuden merkityksen. Hän on rakentanut kuvauspaikkansa omaan olohuoneeseensa, ja hän on asettunut lepäävään asentoon omalle tutulle sohvalleen, oleskeluhuoneen pie-luksien ja tyynyjen keskelle. Kotoisan lepäämisen tuntu jatkuu kuvan yläreunassa näkyvän seinälle ripustetun kuvan aiheessa, jossa matolla tai huovalla makaa jokin eläin.

Tämä saa katsojan uskomaan kuvan autenttisuuteen. Autenttisuudella viittaa tässä Lucy Soutterin huomioon postmodernin jälkeisessä valokuvataiteessa ilmenevästä lajityypistä, jossa kuvan autenttisuus ei niinkään liity kuvan oletettuun totuudellisuuteen, vaan kuvissa esitettyyn henkilökohtaisuuteen ja tekijän jokapäiväiseen elämään kaikessa sotkuisuudessaan¹⁸⁷. Vaikutelma autenttisuudesta nousee esiin arkisuuden merkeissä. Tässä jokapäiväistä ja arkista on silottelematon näkymä olohuoneeseen, jossa mahdollisesti kuivaustelineeltä nostetut pyykki vielä odottavat kaappiin laittamista. Autenttisuuden vaikutus syntyy myös pohdiskellessa hahmoa. Hiukset ovat kihartuneet voimakkaasti osittain, kuten muutaman päivän palmikolla olleet hiukset tekevät. Nyt ne ovat valtoimenaan ja ne ovat juurestaan jo hieman rasvaisen näköiset. Kuvitelma likaisista hiuksista ja sohvalla lojuvista pyyhkeistä saa pohtimaan, onko kuvaus tehty hetkeä ennen illan peseytymistä. Tämä arkisten kotiaskareiden ympärillä liikkuva ajatus on tärkeä todistuskappale silloin kun autenttisuuden kokemus rakentuu.

Päiväkirjamaisuus ja itselle dokumentointi näyttäytyy yhtäältä sisäänpäin kääntyvänä autokommunikaationa, toisaalta henkilökohtaisen paljastamiselta. Teos on päästetty maailmaan; julkaistu sosiaalisessa mediassa, viety galleriaan ja painettu valokuvakirjan sivuille, jolloin se on asetettu myös muiden, kuin tekijän katseiden kohteeksi.

Teoksessa on päiväkirjamaisen dokumentin ja autenttisuuden vaikutelman lisäksi muitakin kerroksia. Teokseen on sekoitettu tarkoituksellisen oloisesti fiktiivisiä ja kerronnallisia elementtejä. Näin muotoiltuna teoksen voi nähdä autofiktiivisenä tarinana. Autofiktiivisyyttä käsittelevässä teorialuvussa toin esiin Martina Wagner-Egelhaafin ajatuksen autofiktiivisestä omaelämäkerrallisesta työskentelystä Möbiusnauhan kaltaisena prosessina, jossa elämä ja sen dokumentointi tapahtuvat yhdessä ja samanaikaisesti. Kun ajatuksen soveltaa tutkimuskohteeseen, se tarkoittaa sitä, että taiteellinen praxis eli päivittäisten omakuvien tekeminen on osa samaa elämää, joka tulee omaelämäkerrassa esitetyksi. Julkaistuun päiväkirjaan päätyessään kuva on samanaikaisesti omakuva ja esitys omakuvan kuvaamisesta. Tämä toistuva itsen

¹⁸⁷ Soutter 2018, 70–71.

esittämisen teko on Wagner-Egelhaafia siteeraten nimetty laadultaan performatiiviseksi, ja sitä kautta olen rinnastanut sen selfieiden toimintalogiikkaan. Tässä itsen esittämisessä yhdistyvät päiväkirjamaiset ja autofiktiiviset omakuvallisuuden menetelmät.

Martin Wagner-Egelhaaf on todennut, että autofiktiivisen kerronnan kuvitteelliset, fiktiiviset elementit vaikuttavat siihen, miten tosiasiat nähdään¹⁸⁸. Fiktiiviset elementit, jotka tässä teoksessa tulevat osaksi kerrontaa, ovat ne erilaiset näkökulmat, joiden kautta omasta elämästä kerrotaan. Omakuvassa taiteilija todetusti esittää itseään. Erilaisiin kuvakulttuureihin viitattaessa ja kanonisoituja hahmoja siteeratessa omakuvassa esitys rakentuu myös roolihahmojen kautta. Philomènen kuvasta nousevat eksplisiittiset ja implisiittiset viitteet tarjoavat ehdotuksen omakuvasta, jonka kautta katsoja suhteutuu teokseen. Korostan tässä sitä, että kun kirjoitan teoksen fiktiivisistä elementeistä ja myöhemmin teoksessa ilmenevästä esityksellisyydestä, en tarkoita sitä, että kuvan kaikki ulottuvuudet ovat fiktiota. Kuva on sukupuolenkorjausprosessiin liittyvä omakuva ja siten näiltä osin kiinni tekijänsä autenttisuudessa, arkisessa elämässä. Venuksen asuun pukeutunut queer tekijä on rooliasustaan huolimatta omaa arkeaan dokumentoiva muunsukupuolinen taiteilija.

Päiväkirjamaisessa työskentelyssä ajan kulumisen korostuu. Vaikka praksis perustuu toistoon, se on samalla jatkuvasti muuntuvaa ja siten liikkeessä. Päiväkirjassa kuvattu itse on jatkuvassa muutoksessa. Erityisesti tutkimuskohteen konteksti, päiväkirja, joka dokumentoi tekijänsä muodonmuutosta ajassa, liittyy ajatuksen myös tutkimuskohteeseen. Muodonmuutoksen voi ymmärtää tässä useammalla tavalla. Yhtäältä se voi olla ajan kulumisen vaikutus ja vanheneminen. Samalla ajallisuuteen kiinnittyy puberteetin eteneminen. Toisaalta muodonmuutos voi manifestoitua kuva-aiheiden siteeraamisen kautta. Kyseessä voi olla kanonisoitujen kuva-aiheiden tai niihin liittyvien merkitysten muodonmuutos.

4.3 Omakuva oman elämän kertomisena ja representaation haltuunotona

Pohdin seuraavaksi lähemmin sitä, minkälaisia merkityksiä omakuvasta avautuu, kun sitä tarkastelee omasta elämästä kertomisen näkökulmasta. Tulkitsen teoksen silloin päiväkirjan sivuksi, yhden päivän tai hetken dokumentaatioksi, joka on osa momentin samanlaisen dokumentaation sarjaa. En ole katsonut teossarjan muita kuvia tässä tutkielmassa, sillä ne eivät ole osa aineistoani, mutta niiden olemassaolo on vaikuttanut teoksen tulkintaan. Teos ei ole synty- tai esityskontekstistaan erillinen.

¹⁸⁸ Wagner-Egelhaaf 2022, 26.

Kysymykset autenttisuudesta ja sen takana lymyilevästä oletetusta totuudesta nousevat taas esiin. Totuus ei tarkoita jotakin muuttumatonta objektiivista totuutta vaan tekijän tarjoamaa näkökulmaa. Autenttisuuden ajatus ei horju tästä hienovaraisesta siirtymästä kohti subjektiivista, sillä näkymä esitykseen on tekijän vallassa. Se on samalla tavalla uskottava, kuin omakuva tallentavan kameran kennolle tai filmille piirtyvä jälkikin; siinä on kiistämättömästi jotakin tekijästä.

Koska kyse on päiväkirjamaisesta teossarjasta ja ollaan tekemisissä autenttisuuden vaikutelman kanssa, teoksella on mahdollisuus tulla ymmärretyksi representatiivisena erityisesti sen edustamista painottavan merkityksen kautta¹⁸⁹. Tässä edustaminen viittaisi teoksen kontekstin kautta tulkitsemaani motiiviin. Samalla kun Philomènen omakuva on osa henkilökohtaista projektia, siitä voi nostaa esiin representatiivisia merkityksiä. Aikaisemmin esitin Mari Mäkirannan avulla, miten omakuviin voi jäädä jälkiä itsemäärittelystä ja laajemmin myös kulttuurisista merkityksistä. Tässä on mielestäni kyse representaatiosta, kuten Philomène taiteellista praksistaan kuvailee. Philomène on monografiansa epilogissa todennut sarjastaan seuraavaa:

*It's my own story and I'm telling it when/where/however I want. More than anything, this project is about reclaiming autonomy over my body and narrative as trans person.*¹⁹⁰

Hän on kaksi vuotta aikaisemmin puhunut samasta asiasta sarjan suhteen, mutta maininnut itsensä lisäksi myös yhteisönsä:

*[...] this project allows me to dig deeper into what it means to reclaim autonomy over our bodies and stories as marginalized individuals*¹⁹¹.

Tässä Philomène selvittää teoksensa omaelämäkerrallista kontekstia ja sen motiiveja. Tulkitsemme että representaation haltuunotto tässä yhteydessä tarkoittaa sitä, että työstää, kritisoi ja haastaa kuulumisiinsa viiteryhmiin ja edustamiinsa identiteetteihin liittyviä normituksia ja oletuksia. Autonomian palauttamisen tulkitsemme viittaavan yhtäältä valokuvaamiseen liittyvän vallankäytön historiaan, joka on manifestoitunut marginalisointeihin ryhmiin kohdistettuna tarkkailuna ja valvontana¹⁹². Esimerkiksi kirjailija **Susan Sontag** varhainen muotoilu valokuvallisesta vallankäytöstä korostaa sitä, miten kuvattavalta saattaa puuttua autonomia oman representaationsa suhteen. Sontagin mukaan kuvattavalle ihmiselle tehdään väkivaltaa, sillä hänet nähdään tavalla, jolla hän ei koskaan itseään näe¹⁹³. Valokuvaaja on siten aina vallankäyttäjä. Tulkitsemme autonomian palauttamisen omaan ruumiiseen ja itseen liittyvien

¹⁸⁹ Representaation käsitteellä viitataan esittämisen ja kuvaamisen lisäksi myös edustamiseen eli jonkin tai jonkin toisen paikalla olemiseen (Ks. esim. Rossi 2015, 74–75).

¹⁹⁰ Philomène 2021, ei sivunumeroa.

¹⁹¹ Lucie Foundation 2019.

¹⁹² Onnela 1993, 20; Seppänen 2014, 111.

¹⁹³ Sontag 1984, 20.

narratiivien kohdalla tarkoittavan asettumista kertojaksi. Kertojan hallussa on kamera ja valtaa tehdä päätös siitä, mihin kameran objektiivin osoittaa ja mitä sen kautta tulee näytetyksi. Omakuvassa kertoja on samalla myös katsottava. Hän pystyy ohjailemaan katsojan katsetta ja samalla tuomaan esiin sen, miten haluaisi tulla nähdyksi.

Representaation haltuun ottaminen ja itserepresentaation tuottaminen tarkoittaa normien kritisointia, oletuksien ja valmiiden roolien hylkäämistä ja niiden korvaamista itsekäsitystä vastaavilla, itselle sopivammilla esityksillä. Vaikka itsen näyttämisen ja katsojan katseen ohjaamisen takana ovat subjektiiviset ja henkilökohtaiset motiivit, katsoja voi samastua itsen näyttämisen tekoon samoin kuin omakuvaan sinälään. Valokuvataiteilija ja tutkija **Cristina Nuñez** on pohtinut seuraavaa:

We are all speakers for something, we express what others don't, so that they can learn more about the human being's multiplicity and potential. Our actions have an effect on others, and everyone in the community can mirror himself in our actions. The self-portrait work of art certainly strengthens and makes visible this important social role.¹⁹⁴

Nuñez korostaa tässä, että omakuvan tekemiseen kuuluu sosiaalinen rooli, joka mahdollistaa katsojan kiinnittymisen kuvaan reflektion kautta. Ei vain samastuen, vaan myös vertaillen.

Tutkielman kohteena olevan teoksen oman elämän kertomisessa painottuvat poliittiset motiivit, ja siinä sivussa teos on osa laajempaa kontekstia, jossa kuvitetaan arkea osana taiteellista praksista. Tässä jatkuvasti etenevässä prosessissa itse tulee ajatelluksi uudeksi yhä uudelleen. Itsen muotoutuminen näin tarkoittaa lukuisia näkökulmia siihen, mitä itse voi olla ja samalla itsen muuttumista ajan kuluessa. Philomène kuvasi *Puberty*-monografiassa kuvaamisen ja sukupuolenkorjausprosessin etenemisen olevan kuin vajoamista hitaasti kohti sitä, mitä hän on¹⁹⁵.

Itsen muotoutumisen uudeksi ja lähemmäksi omaa itseään voi käsitteellistää queerin utopian mahdollistumiseksi. Utopiat edellyttävät kuvittelua ja uneksimista ja siinä on niiden radikaali potentiaali. Ne voivat ottaa minkä tahansa kuviteltavissa olevan muodon tai luoda luovasti yhdistellen jotakin uutta ja ennennäkemätöntä. Kuvittelu ja uneksiminen puolestaan mahdollistuvat, kun katsojalla on jotakin johon samastua. Jotakin mikä toimii katalyyttina unelmalle. Sara Ahmed on sanonut, että:

We need to think more about the relationship between the queer struggle for a bearable life and aspirational hopes for a good life. Maybe the point is that it is hard to struggle without aspirations, and aspirations are hard to have without giving them some form. [...] With breath comes imagination. With breath comes possibility. If queer politics is about freedom, it might simply mean the freedom to breathe.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Nuñez 2011, 95.

¹⁹⁵ "I just slowly sink into who I am a bit more each day." Philomène 2021, ei sivunumeroa.

¹⁹⁶ Ahmed 2010, 120.

Queer-tutkija **Angela Jonesille** queer utopia ei kuitenkaan tapahdu jossain tulevaisuudessa vaan queer tulevaisuus mahdollistuu nykyhetkessä tekemällä aktiivisia tekoja.

[...] Queer futurity is not so much about crafting prescriptions for a utopian society – in which everyone is happy and life is ideal – but by making life more bearable in the present because in doing so we create the potential for a better future.¹⁹⁷

Näin ajateltuna oman elämän esittäminen voi luoda tiloja ja mahdollisuuksia muidenkin unelmille ja tulevaisuuden kuvittelulle. Näissä kuvitteluissa syntyy muutoksen potentiaali.

4.4 Viitteiden kerrokset

Teoksen yksi ensimmäisenä todettavissa oleva visuaalinen viite on hahmon asento kuvassa. Alustavassa aineiston esittelyssä ja teosta luokittelevassa tarkassa analytytissä katsomisessa esittelin ja kiinnitin sen lepäävä alaston-kuvatyyppiin. Sen lisäksi olen kiinnittänyt huomiota teosnimeen. Katson näitä kolmea näkökulmaa seuraavaksi hieman tarkemmin. Tulen tutkimaan teoksen yhteyttä lepäävä alaston-kuvatyyppiin perinpohjaisesti. Aion tarkastella myös teosnimeä syvemmin huomioimalla sen sisältämiä viitteitä, jotka koskevat prerafaelliittista androgyynisyyttä ja internetmeemiä. Näkökulmia kuvaavissa alaluvuissa etenen ilmiön taustoittamisesta vertailevaan tarkasteluun.

4.4.1 Lepäävä alaston

Tutkimuskohteeni linjat lepäävän alastoman historiaan eivät ole puhtaita ja suorita siteerauksia, vaan ne tapahtuvat samanaikaisesti toistensa kanssa ja hieman muunneltuina. Lepäävä alaston ilmestyy näin moninaisten historian kerrosten läpi. Tunnistettavain piirre Philomènen teoksessa on poseeraus eli hahmon asento, joka muistuttaa taidemaalari **Jean Auguste Dominique Ingresin** *La Grande Odalisque* (1814) -teosta. Ingresin teos ei tosin ole suoranaisesti idealisoiva tai uusklassinen Venuksen kuva, vaan romantiikan taiteen maailmaan kuuluva eksotisoiva kuvaus konkubiinista, joka on asettunut lepäävän Venuksen poseeraukseen. Siten se on Philomènen teoksen kanssa samassa kategoriassa, kanonisesta kuva-aiheesta lainaava ja sitä muokkaava kuva. Ingresin odaliskin poseeraus on kierteinen ja vasempaan käteen nojaava. Hahmo on osittain selin katsojaan, mutta on samalla kääntänyt kasvonsa katsojan suuntaan tavoittaen katsojan omalla katseellaan. Oikeassa kädessä hahmolla on

¹⁹⁷ Jones 2013, 2.

riikinkukon sulista tehty viuhka, ja jaloissa on pitkävärtinen piippu. Hahmo lepää peittojen päällä samoin kuin Philomènen hahmo. Molempien alle on rypistynyt kelmainen peite. Molempien kuvien värimaailma on rajattu, sillä molemmista puuttuu vihreä väri.

La Grande Odalisquen silmiinpistävin piirre on hahmon katsekontakti katsojaansa, samoin kuin Philomènen kuvassa. Myös teoksen syntykontekstissa katseen kysymys korostuu ja katsojuus saa erilaisia merkityksiä sillä teoksen tilaaja oli nainen, **Caroline Bonaparte Murat**. Tämä alastoman hahmon kuva liittyy siten kysymykseen naisista katsojina ja taiteen mesenaatteina, taiteen suhteen valtapitävinä tahoina.¹⁹⁸ Bonaparten sukuun liittyy myös toinen lepäävän Venuksen kuva. Kuvanveistäjä **Antonio Canova** teki Caroline Bonaparten siskosta **Pauline Bonaparte Borgehesesta** muotokuvan, jossa hän tuli kuvatuksi voitokkaana Venuksena, *Venus Victrixinä* (1805–1808). Vaikka aiemmin totesin, että idealisoituun alastomaan liittyvät 1500-luvun Italiassa syntyneet käsitykset näkyivät vielä 1900-luvun keskustelussa, sen rinnalla ilmiöön on suhtauduttu myös toisella tavalla. Tässä yhteydessä lepäävä Venus on naisten katsomisen ja kenties myös samastumisen kohde. Tätä tulkintaa herättelee Jill Burken huomio, jonka mukaan jo renessanssin Italiassa myös naisten odotettiin katsovan naisten kuvia:

[...] it should be acknowledged that women were also expected to respond sexually to these images. In a culture dominated by the idea of women's bodies being sexualized, it is perhaps not surprising that women, too, should be participants in this way of looking - especially at a time when sexual identities were more fluid and not understood in terms of homo- or heterosexuality.¹⁹⁹

Kriittisen katseen teorian näkökulmasta naisen kutsuminen miehen katseen rinnalle ei varsinaisesti pura miehen katseen valta-asemaa, jossa katsomisen speaktaakkeli rakennetaan naisen katsottavuuden varaan²⁰⁰. Uumoilen silti, että lepäävän alastoman katsominen voi olla muutakin, kuin vain objektivointia tai tirkistelyä. Elokuvakulttuurin heteroa ja queeriä katsetta teoretisoineen **Christopher Pullenin** mukaan katseessa tapahtuu samanaikaisesti etäältä tapahtuvaa objektivointia, mutta myös lähelle tulevaa identifikaatiota²⁰¹. Katseen käsitettä tutkielman alussa esitellessäni toin esiin, että katsomisen positiot ovat moninaisia ja muuttuviakin. Teoksen tarjoamasta katsomisen tavasta voi hyvin kieltäytyä ja sen sijaan katsoa teosta vastustavalla, vastakarvaisella tavalla. Bell hooksin tapaan ajattelen, että vastustavan katseen kautta avautuu mahdollisuus sellaiseen samastumiseen ja identifioitumiseen, joka ei rakennu jo olemassa olevan heijastuksena vaan sellaisena representaation muotona, joka pystyy

¹⁹⁸ Ockman 2005, 187.

¹⁹⁹ Burke 2018, 58.

²⁰⁰ Saara Tuusaa mukaillen voi todeta, että miehinen katse ei ole yksin mieshahmon katse, vaan se viittaa teoksen rakenteeseen, muotokieleen ja toimintamekanismiin, joka heijastele aikansa sukupuolikäsityksiä (Tuusa 2022, 14).

²⁰¹ Pullen 2016, 25.

synnyttämään uudenlaisia subjekteja ja auttaa katsojan löytämään oman itsensä²⁰². Sitä uskon myös odaliskin syntykontekstiin liittyvien katseiden moninaisuuden mahdollisuuksiin.

Philomènen teoksen ja *La Grande Odalisquen* välinen intertekstuaalisuus voi viitata myös Ingresin kuvaa hyödyntäneen aktivistitaiteilijaryhmän **Guerrilla Girlsien** *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* -posteriin vuodelta 1989. Guerrilla Girlsien teoksessa odaliski lepäilee päässään gorillanaamari ja kuvan vieressä on teksti:

Less than 5% of the artists in the Modern Art Sections are women, but 85% of the nudes are female.

Jos Philomènen kuvan liittyy tähän uudempaan kierrätettyyn odaliskiin, joka sitä kautta on kaksinkertaisesti muokattu lepäävä Venus, se viittaisi erityisesti merkitysten siteeraukseen, mikä syntyy kierrätetyn ja voimakkaasti muokatun kuva-aiheen käytön kautta. Silloin käsittelyssä olisivat myös vanhat kuva-aiheeseen liitetyt merkitykset.

Mahdollisesti siteeraus sängyllä lepäävästä alastomasta voisi sisältää implisiittisen viitteen uudempaan valokuvataiteeseen ja siellä valokuvataiteilija **Nan Goldinin** omakuvaan *Self-portrait in my room, NYC* (1983). Goldinin päiväkirjamainen työskentely, jossa hän on tallentanut itseään ja queeriä itsevalittua perhettä AIDS-kriisin kynnyksellä, olisi menetelmällisesti ja sisällöllisesti lähempänä Philomènen teosta, kuin kanonisoidut öljyvärimaalaukset tai marmoriveistokset. Goldinin omakuvassa on samanlaista rakeisuutta ja arkipäiväisyyden synnyttämää autenttisuuden vaikutelmaa kuin Philomènen kuvassa. Myös Goldinin lepääjä tavoittaa katsojan katseen. Goldinin omakuvan lisäksi lepäävän Venuksen queeristä kaanonista löytyy myös muita omakuvia, joiden rinnalle Philomènen omakuva asettuu luontevasti ainakin poseerauksensa puolesta. Sen sijaan kuvatyypin yhdistäminen omaelämäkerrallisuuteen ja päiväkirjamaisuuteen on harvinaisempaa.

Nostan lopuksi Philomènen kuvasta vielä kaksi hienovaraista viittausta Afrodiiteen ja Venukseen. Kuvassa on useita elementtejä, jotka ovat indeksisesti suhteessa veteen ja peseytymiseen. Sohvan päälle on kasattu pino puhtaita pyyhkeitä. Ne ovat siitä otettavissa peseytymisen ja vedessä olemisen jälkeen. Sohvan selkämyksellä lepäävä suurikokoinen kirjokylkinen kalapehmolelu viittaa niin ikään veteen. Näin myös suorakulmainen, keskeltä taittuva sohva muuntuu mielikuvissa saranalliseksi kampasimpukaksi. Viittaus tapahtuu silloin vaahdosta syntyvään Afroditeen eli alkuperäiseen vedestä nousevaan Venukseen. Ja vaikka sohva ei muuntaisikaan mielessään simpukaksi ja sillä lepäävää hahmoa vaahdosta syntyneeksi Afroditeksi,

²⁰² hooks 1995, 38.

peseytymiseen viittaavat elementit kuvassa pitävät mielikuvat Venuksessa. Philomènen lepäävä alaston voisi hyvin olla Venus pukeutumishuoneessaan, *Venus in their Toilette*.

4.4.2 Prerafaeliittinen androgyyni

Teoksen nimi *Paint me like one of your Pre-Raphaelite Boy-Girls* tuo esiin ”prerafaeliittisen poikatyön”. Tässä on viittaus samanaikaisesti prerafaeliittisen taiteilijaryhmän kehittämään taidesuuntaukseen ja androgyniaan. Nostan tässä alaluvussa ensin esiin muutaman seikan prerafaeliiteistä ja sen jälkeen katson androgynian asettumista tähän samaan kehikseen. Perustelen tätä valintaa sillä, että tulkiten teoksessa viitattavan nimenomaan prerafaeliittiseen androgyniaan eikä androgyniaan yleisesti.

Prerafaeliitit olivat englantilainen taiteilijaryhmä 1800-luvun loppupuolelta, jonka perusti kolme nuorta taideopiskelijaa **Dante Gabriel Rossetti**, **William Holman Hunt** ja **John Everett Millais**. Ryhmä kutsui itseään nimellä **Pre-Raphaelite Brotherhood**, prerafaeliittien veljeskunta, ja se viittaa varhaiseen renessanssin taiteen aikaan ennen taidemaalari **Rafaelia**. Motiivina ryhmän uudelle ilmaisulle oli opiskelijoiden pettymys sen ajan nykytaiteeseen ja akateemiseen traditioon. Myös kirjailija **John Ruskinin** kirjoituksilla oli vaikutusta.²⁰³ Ruskin kehotti:

Go to nature in all singleness of heart, selecting nothing, rejecting nothing.²⁰⁴

Prerafaeliittista kuvantekemistä ohjasivat siten kaksi periaatetta: paluu luontoon kohti yksityiskohtaista luonnon ja idealisoimattomien mallien havainnointia ja inspiroituminen 1400-luvun maalaustaiteesta²⁰⁵. Ryhmää tuntui motivoivan myös halu kapinoida akatemiaa vastaan²⁰⁶. Vaikka kapina muotoutui katsomalla menneisyyteen, sen kautta syntyi kuitenkin tunnistettava esteettinen ilmaisu, jossa oli jotakin ajankohdasta²⁰⁷.

Tulkiten tässä Philomènen teoksen yhteydessä prerafaeliittisuuteen viittaamisen tapahtuvan ensisijaisesti visuaalisten ominaispiirteiden kautta. Pystyn tunnistamaan Philomènen teoksesta viitteitä myös ryhmään liitettyyn filosofiaan. Visuaalisilla ominaispiirteillä tarkoitan kirkkaiden värien käyttöä, jumaltarinoiden kuvittamiseen palaamista ja muutamia kuvan yksityiskohtia, kuten pitkien, valtoimenaan olevien, kiharien hiuksien kuvauksia ja lepäävää asentoa. Filosofiaan viittaamisella tarkoitan

²⁰³ Tickner 2003, 10.

²⁰⁴ Tickner 2003, 9.

²⁰⁵ Tickner 2003, 12.

²⁰⁶ Tickner 2003, 10.

²⁰⁷ Taiteilijaryhmän toiminta tapahtui Euroopan kiihtyvän teollistumisen kynnyksellä viktoriaanisessa Englannissa ja sen ajan taidekäsitys ja keskustelut vaikuttivat siihen voimakkaasti. Prerafaeliittien yhteydessä syntyi myös toinen reformi eli **Arts and Crafts**-liike, joka korosti taideteollisuuden käsityöläisperinnön merkitystä teollisen tuotannon sijaan (Tickner 2003, 72).

keskiajan ja varhaisrenessanssin kuva-aiheiden valintaa ja siinä mielessä menneisyydessä viivähtämistä.

Philomènen kuvakielessä värit ovat kirkkaat ja saturoituneet. Teoksessa vaikuttaisi myös olevan ennalta harkittu värimaailma, mikä muistuttaa taktiikkana monien taidemaalareiden työskentelytapaa. Myös prerafaeliiteille puhtaiden ja loistavien värien käyttö oli tärkeätä samoin kuin yksityiskohtien tarkka käsittely ja tasaisen valon kuvaus ilman voimakkaita kontrasteja²⁰⁸. Valon käsittelyssä Philomènen teos tosin eroaa prerafaeliittisista ihanteista. Philomènellä valon ja varjon kontrastit ovat huomattavat, vaikka valo sinällään onkin tasaista, yhdestä suunnasta tulevaa.

Sisällölliset valinnat prerafaeliiteillä painottuivat mytologioiden ja jumalten kuvaamiseen ja siten keskiaikaan ja varhaiseen renessanssiin, joiden kuvitus- ja maalausteitse käsiteltiin kyseisiä aihepiirejä. Jumaltarujen sekaan prerafaeliitit nostivat tarinoita kirjallisuudesta. Samanlaisena kanonisen sisällön noudattamisena pidän tutkimuskohteen lepäävän alastoman asennon ja roolin valintaa. Nykyaikaisen edustajalle seipitetty kanoninen lepääjä voi rinnastua prerafaeliitin renessanssista haikailemaan menneen ajan muotokieleen. Riittävän välimatkan päässä syntynyt konventio tulee esitetyksi uudella tavalla.

Tällä tavalla valokuvaten käsitteli myyttisiä ja allegorisia aiheita prerafaeliittien aikainen **Julia Margaret Cameron**. Cameronin kuvat olivat tarkasti rakennettuja ja suunniteltuja lavastettuja kuvauksia, joiden aiheet hän valitsi klassisesta kirjallisuudesta, Raamatusta, runoudesta ja historiasta²⁰⁹. Cameronin kuvissa ilmaisu tosin erosi koulukunnan tavoista. Cameron hyödynsi epätarkkuutta ja sumeutta ja käytti myös dramaattista valaisua²¹⁰. Philomènen teoksen voi asettaa metodiltaan samaan kategoriaan Cameronin kanssa kahdella tavalla. Myös Philomène rakentaa kuvaa kanonisten tarinoiden kautta ja yhdistää kuvantekemisen kontrastisuuteen ja karkeaan rakeisuuteen.

Prerafaeliittien tuotannossa on verrattain vähän lepäävää alastonta vastaavaa kuvastoa²¹¹, mutta löydän muutamia kiinnostavia hahmoja prerafaeliittista viittausta selittämään. Näistä voi huomioida pitkien oranssinpunaisten kiharoiden kuvauksen ja joissakin kuvissa esiintyvän hahmon makaavan, horisontaalisen asennon. Dante Gabriel Rossettin naisen muotokuva *Venus Verticordia* (1868) näyttää punatukkaisen naisen muotokuvaan rajattuna. Kuvassa Venus on esitetty ruususeinämän edessä kukat rintaa rajaten niin, että vasen rinta on kuitenkin näkyvässä. Kädessään hahmolla on kultainen omena ja nuoli. Hahmon hiukset ovat syvän punaiset ja taipuisat ja

²⁰⁸ Tickner 2003, 10.

²⁰⁹ Rosen 2016, 1.

²¹⁰ Witcher 2019, 212.

²¹¹ Jill Burken mukaan lepäävän alastoman kuvatyypin sellaisena kuin myöhempi taidehistoria sen tuli tuntemaan ja sitä levittämään oli 1500-luvun keksintö (Burke 2018, 22). Siten se on prerafaeliiteille liian uusi idea.

hahmon pään yllä on sädekehä. Kuva on eroottinen ja ehkä siten idealisoivakin ja siksi eroaa prerafaeliittisesta viktoriaanisen siveyden kautta esitetystä naisen muotokuvasta. Sommitelma on merkityksiä sekoittava: sädekehä viittaa raamatulliseen pyhään ja omena yhdistyessä alastomuuteen saa pohtimaan perisyntin kuvausta. Kuvan hahmo kuitenkin tavoittaa itsetietoisesti katsojan katseen nuolta pidellessään, ja toisessa kädessä oleva omena voisi ollakin Venuksen voiton symboli. Hahmo on samanaikaisesti Venus ja Eeva, kaksi vanhan maailman naista, jotka kuvataan kaanonissa usein alastomana. Kuvan poikkeava rohkeus tekee siitä Philomènen monimerkitykselliseen alastomaan lepääjään rinnastuvan. Poikatyttöisyyttä siinä ei kuitenkaan ole androgynian merkityksessä, vaikka jonkinlainen kaksoisrooli teoksesta nouseekin esiin.

Taidemaalari **Henry Wallisin** tekemässä runoilija **Thomas Chattertonia** kuvaavassa teoksessa näen enemmän potentiaalia prerafaeliittisen poikatyön ajatukseen. Sekä Philomènen että Wallisin kirkassävyisissä kuvissa näkyy lepäävä hahmo oranssinpunaiset kiharat valtoimenaan. Joskin toisessa kuvassa hahmo on alaston, toisessa pukeissaan. Toisessa kuvassa hahmo tavoittaa katsojan katseen, toisessa kuvassa hahmo on kuvattu vaipuneena kohti kuolemaa.

Myös Wallisin maalauksessa on jotakin tyypillisestä prerafaeliittisesta kuvasta poikkeavaa: se kuvittaa 1700-luvulla eläneen runoilijan sepitetyn hahmon sijaan. Käsitteily on kuitenkin sillä tavalla romantisoivaa, että hahmo näyttäytyy myyttisen ja kärsivän taiteilijahahmon kuvana²¹². Wallisin tulkinta Chattertonin kohtalosta ei ole tyypillisen maskuliininen väkivaltaisen ratkaisun näyttämö, vaan siinä on erityistä passiivisuutta²¹³. Chatterton riisti oman henkensä vain 17-vuotiaana nuorukaisena mikä tarkoittaa sitä, että hän ei kasvanut koskaan aikuiseksi mieheksi. Kuvassa on siis pehmeästi kuvattu, pitkähiuksinen, ei-aikuinen mies. Voisiko tällainen sulokasta maskuliinisuutta vihjaava visuaalisuus tulla tulkituksi myös prerafaeliittisen androgynian kuvauksena? Ja jos voi, niin olisiko tämä sitä poikatyttöyttä, androgyniaa, johon Philomènen teoksessa viitataan?

Androgynian viitteen jäljittäminen on tässä tapauksessa toisenlaista, kuin muiden visuaalisten siteerausten kohteiden esiin nostaminen, sillä kysymys poikatytydestä asetetaan diskursiivisesti teosnimen ja teoksen kontekstin kautta. Philomènen Venus-kuva on muunsukupuolisen taiteilijan omakuva. Siten on perusteltua pohtia hieman lähemmin poikatytyden kielellistä tasoa. Androgynian käsite rakentuu kahdesta kreikan kielen sanasta *andro* (mies) ja *gynos* (nainen)²¹⁴. Androgynyini

²¹² Esimerkiksi itsemurhan taidehistoriallista kuvaamista tutkineen **Ron M. Brownin** mukaan jo 1700-luvun kuluessa ajatus itsemurhasta alkoi saada romanttisia ja kapinaan viittavia tulkintoja. Erityisesti 17-vuotiaan Thomas Chattertonin kuolema asetettiin tähän kontekstiin. Itsemurhan syy nähtiin yhteiskunnassa, ja Chatterton yhteiskunnan uhrina. (Brown 2004, 128, 138.)

²¹³ Itsemurhan liittyminen herkkyyteen tai henkiseen epävakauteen liitettiin Brownin mukaan 1700–1800-luvuilla feminiinisyteen (Brown 2004, 180–183).

²¹⁴ Vänskä 2006, 95.

sisältää sekä miestä että naista merkitsevän sanan, hieman samoin kuin tutkimuksen kohteena olevan teoksen nimessä oleva Boy-Girl, poikatyttö. Poikatyttöys tosin viittaa ei-aikuiseen ja vasta kasvuvaiheessa olevaan nuoreen tai jopa lapseen, joten tämä fiktiivinen hahmo on ikänsä puolesta vielä kypsyvässä ja muotoutumassa.

Annamari Vänskä on muotikuvissa esiintyvistä androgyniasta keskustellessaan viitannut Mihail Bahtinin käyttämään kaksoisruumiin käsitteeseen, jota Vänskä nimittää androgyniseksi kaksoisruumiiksi. Bahtinin ajatus perustuu keskiajan ja uuden ajan taitteessa tapahtuneeseen maailmankuvalliseen muutokseen, joka vaikutti tapaan ajatella ja kuvata ihmisruumiita. Uudessa maailmassa ruumis esitetään muuttumattomana ideaalisena kuvana, josta puuttuu ruumiillinen todellisuus. Sen sijaan aikaisemman syklisen maailmankuvan representaationa on androgyninen kaksoisruumis, joka ilmentää käsitystä todellisuuden ikuisesta muuttuvuudesta.²¹⁵ Bahtin kuvailee, miten keskiaikainen ruumis on ambivalentti. Se ei ole erillään muusta maailmasta, se ei ole sulkeutunut, pysähtynyt tai muuttumaton, vaan ylittää itsensä ja omat rajansa.²¹⁶ Vänskä jatkaa tästä, että kahden ruumiin rajalla ja kosketuskohdassa kehittyvät tapahtumat ilmentävät ruumiin uudistumista tulevaisuuden sukupolvissa²¹⁷. Kahden ruumiin raja tässä viittaa tässä mielestäni androgyniassa yhdistyvän kahden ruumiin rajaan. Jos tätä tarkastelee toisesta suunnasta, voisiko Vänskän sanoman ymmärtää niin, että uuden synty edellyttäisi ambivalenttisuutta?

Jos Bahtinin tavan ajatella maailmankuvan muutosta ruumiiden kautta soveltaa prerafaeliitteihin näyttäisi siltä, että se ruumis sijaitsee syklisen ja vanhan maailman piirissä. Prerafaeliittinen ruumis keskiaikaan ja varhaiseen renessanssiin kurot tautuessaan tuli esitetyksi hyvin rehellisesti ja usein jopa niin realistisesti, että se herätti aikalaisissaan kritiikkiä²¹⁸. Siten se ruumis on ambivalentti ja samalla se on jo valmiiksi androgyni. Prerafaeliittinen androgyniisyys ja poikatyttöisyys saattaisi toisaalta viitata renessanssin androgyniaan ja siellä esimerkiksi Bacchuksen tai Pyhän Sebastianuksen kuvauksiin, ehkä jopa näiden hahmojen uudempiin tulkintoihin tai suoraan vanhan maailman kuvauksiin. Androgynian ajatus palautuu taiteen historiassa aina antiikkiin asti ja siellä Hermafrodituksen tarinaan. Hermafroditus oli Mercuriuksen ja Venuksen poika²¹⁹, kaunis nuorukainen, johon lähteen nymfi Salmakis ihastuu ja jonka kanssa Hermafroditus muuttuu yhdeksi²²⁰:

²¹⁵ Vänskä 2006, 100.

²¹⁶ Bahtin 2002, 24–27.

²¹⁷ Vänskä 2006, 101.

²¹⁸ Esimerkiksi Dante Gabriel Rossettin Marian ilmestystä kuvaavan teoksen *Ecce Ancilla Domini!* (1849–50) saaman kritiikin perusteella Marian piirteet olivat ei-toivotulla tavalla kuvatut (Tickner 2003, 18). Marian kuvauksen liiasta realismista tuli kritisoiduksi myös John Everett Millaisin teoksessa *Christ in the House of his Parents* (1849–50) (Rose 1981, 42).

²¹⁹ Hermafroditus oli myös samalla Hermeksen ja Afroditen poika, joiden nimistä Hermafrodituksen nimikin koostuu.

²²⁰ Ovidius Naso 1997, 540.

[...] tuli yhtyen heistä kahdesta yhteinen keho, kumpikin sai saman hahmon [...] niin sulivat halatessa nyt nuorienkin kehot yhteen, kahdestaan olivat he jo yhdeksi liittynyt ruumis, ei mies, nainenkaan, vaan kummankin sekamuoto.²²¹

Hermafroditus kokee tarinassa muodonmuutoksen, ja tällaisena hänet on yleensä kuvattu. Ambivalentti bahtinilainen kaksoisruumis, jossa on tavalla tai toisella läsnä (tai viittauksina) muutoksen molemmat navat – vanha ja uusi, kuolema ja syntyvä, metamorfoosin alku ja loppu²²², assosioituu tähän nuoren Hermafrodituksen muodonmuutokseen.

Tuntemattomaksi jääneen veistäjän hellenistisen originaalin mukaan tekemä teos *Nukkuva Hermafroditus* voisi pieluksella lepäävän asentonsa kautta kiinnittyä osaksi prerafaeliittisen poikatytön kysymystä, joskin tulkinnallisen mutkan kautta. Lepäävä asento näyttää näin liki kahden tuhannen vuoden päästä katsottuna samankaltaiselta kuin ne lepäävät asennot, joissa moni idealisoitu uuden ajan Venuskin lepää. Uuden ajan Venukseen liitetty tulkinta muuttumattoman kauneuden symbolina sovellettiin vanhasta maailmasta, joten kenties poseerauskin on tullut sieltä Venuksen pojan kuvasta.

4.4.3 Like one of your French girls

Jatkan oranssinpunaisten hiusten ja lepäävän asennon kysymyksestä. Teos viittaa teosnimensä kautta suoraan *Draw Me Like One of Your French Girls* -internetmeemiin²²³. *Titanic*-elokuvan kohtauksessa, josta meemi on syntynyt, päähenkilö Rose selailee toisen päähenkilön Jackin luonnoslehtiötä, jossa on piirrettyjä kuvia alastomana pieluksella makaavista naisista. Rose ehdottaa Jackille, että myös hänestä voisi tehdä samanlaisen kuvan. Myös hän haluaisi tulla kuvatuksi lepääväenä alastomana. Tässä on toiveen ydin: tulla nähdyksi ja kuvitelluksi, sekä ikuistetuksi kuvaksi lepäävässä asennossa. Piirroshetki toteutuu ja Jack piirtää Rosen.

Ensimmäisen kerran fraasia ja kuvaa yhdistävä kuvamakro nähtiin *I Can Has Cheezburger*-blogin sivustolla 2008 käyttäjän **LOLcat** tekemänä. Vuonna 2011 Tumblr-käyttäjä **meguhime** jakoi kuvamakron, jossa hän oli yhdistänyt fraasin kuvaan, jossa näkyy sohvalle makaava pullea koira. Jälkimmäinen jako aiheutti ilmiön meemiytyksen.²²⁴ Fraasi on sittemmin yhdistetty lukuisiin erilaisiin makaavia hahmoja esittäviin kuviin. Tähän osoittaa myös Laurence Philomènen teos. Nimeämällä teoksen meemiin viittaavasti sen voi ymmärtää osanottona meemin edelleen luontiin ja välittämiseen.

²²¹ Ovidius Naso 1997, 147, IV 370&375.

²²² Bahtin 2002, 24.

²²³ Kyseessä on **James Cameronin** ohjaaman *Titanic* -elokuvan (1997) kohtauksen pohjalta syntynyt internetmeemi *Draw Me Like One of Your French Girls*. <https://knowyourmeme.com/memes/draw-me-like-one-of-your-french-girls>

²²⁴ Ibid.



Kuva 5: Reproduktiokuvattu *Puberty*-monografiaan (2021) painettu versio teoksesta *Paint me like one of your Pre-Raphaelite Boy-Girls*.

Puberty-valokuvakirjassa teos on taitettu kirjaan niin, että kuvan päälle on liitetty teoksen nimi käsin kirjoitettuna tekstinä "PAINT ME like one of your PRE-RAPHAELITE BOY-GIRLS". Valokuvakirjan sivuilla käsin kirjoitettua tekstiä on siellä täällä, joidenkin kuvien päällä ja joidenkin vierellä. Myös teoksen epilogi on painettu kirjaan käsin kirjoitettuna. Käsiälä on taiteilijan käsiälää²²⁵. Tässä muodossa esitettyä teoksella on potentiaalia muuntaa viittaamiensa kohteiden kaltaiseksi kuvamakrokseksi. Kuvamakromainen ulkoasu on kuitenkin tuotettu valokuvakirjan sisäistä estetiikkaa noudattaen. Sen teksti ei ole palkkimainen ja kokonaan kapiteeleilla toteutettu vaan käsin kirjoitettu teksti, jossa isot kirjaimet esiintyvät satunnaisen oloisesti tiettyjä sanoja korostaen. Siksi tekstin ja kuvan yhdistelmä vaikuttaa enemmän päiväkirjan sivulta kuin kuvamakrolta.

Tekstin lisäksi internetmeemiin viittaaminen tapahtuu visuaalisilla elementeillä. Näistä selkein ja tarkoituksellisin on poseeraaminen lepäävässä asennossa. Sekä alkuperäinen elokuvallinen konteksti että siitä inspiroituneiden kuvamakrojen kuva-aines käsittelee tätä asentoa. Meemiytymisen edetessä kuvitukseksi on valittu yhä liioitellumpia ja ristiriitaisempia makaavassa asennossa retkottajia. Kasvava tekstin ja kuvan

²²⁵ Long 2021.

välinen epäsuhta tekee yhtäältä kuvan naurettavaksi, mutta toisaalta sen voi tulkita tarkoittavan sitä, että kuka tahansa voi asettua olemaan sensuelli Rose tai alkuperäisen meemiäntyneen kuvamakron eläinhahmo, joka makaa mukavasti sohvalla. Kiinnitin aikaisemmin Philomènen teoksessa tapahtuvan sohvalla makaamisen vanhempaan taiteen historian kuvastoon, mutta se asettuu sopivasti myös tämän internetmeemin jatkoksi.

Titanic-elokuvassa Rosea esittää näyttelijä **Kate Winslet**, jolla on elokuvassa oranssinpunaiset hiukset. Rosen hiukset ovat suurimman osan elokuvasta osittain kiinni, mutta ne ehtivät liehua kiharaisina ja vapaina hetkisen. Meemistä tätä hiusten liehunntaa ei tietenkään voi lukea, kuten ei oikeastaan Rosen ulkonäköä muutenkaan, mutta meemin katsominen voi kuitenkin palauttaa elokuvan kohtauksen mieleen. Sitä kautta hiusten sävyn ja yksittäiset kampauksesta irronneet kiharat voi kuvitella. Ja eritoten Philomènen teosta ja hahmon oransseja kiharia hiuksia katsoessa meemi ja Rosen hiukset nousevat mieleen.

4.5 Merkitysten muuntelu ja queerittäminen

Omaelämäkerrallisuuden ja autofiktiivisuuden kautta tulkinnassani avautuu näkymä muutosta mahdollistavaan voimaan. Tarkastelen tämän muutoksen laatua tässä alaluvussa. Väitin myös tutkielmani alussa tutkimusaineistoa esittelevässä luvussa, että teos on jo lähtökohtaisesti queer. Palaan tässä nyt siihenkin väitteeseen ja samalla performatiivisuuden teoriaan.

Omaelämäkerrallisuudessa muutos mahdollistuu representaation haltuunotossa, jonka kautta haastetaan erilaisia ennakko-oletuksia ja normituksia. Karen Ferreira-Meyersin ja Bontle Taun mukaan myös autofiktiivisen työskentelyn kautta avautuu mahdollisuus samaan. He toteavat, että koko omakuvan traditio voi tulla haasteeksi tämän taktiikan avulla²²⁶. Ferreira-Meyersin ja Taun huomio taustoittuu eurooppalaisen taiteen traditiota koskevaan kritiikkiin, joka manifestoituu nykytaiteen tavassa muokata kaanonia uudelleen. Omakuvan kategoriassa kyse on itsen asettamisesta osaksi kaanonia ja kaanonin puutteiden korjaamisesta erilaisten identiteettien edustamisessa. Silloin autofiktio on strategia, jonka avulla rakennetaan monimuotoista ja moniulotteista kerrontaa, joka tukee minuuksien ja henkilökohtaisten tarinoiden monimuotoisuutta²²⁷.

Valitsemalla teokseen tunnistettavan lepäävän Venuksen poseerauksen, Philomène asettaa teoksen kaanonin jatkoksi. Siteeraamalla nimenomaan Jean Auguste Dominique Ingresin *La Grande Odalisqueta*, Philomène osallistuu intertekstien

²²⁶ Ferreira-Meyers ja Tau 2022, 181.

²²⁷ Ferreira-Meyers ja Tau 2022, 162.

verkkoon, jossa lepäävässä asennossa esitetty hahmo ei ole alkuperäinen passiivinen katsottava, vaan muodonmuutoksen kokenut takaisin katsoja. Siteerausten kerroksiin kasautuu myös Guerrilla Girlsien aktivistinen posterit, jossa poseerausta käytetään katsojan huomion kiinnittämiseen ja internetmeemi, jossa poseeraus rakentuu ironiassa. Näin kaanoniin asetetussa teoksessa vanhat ja uudet merkitykset ovat jatkuvassa toisiinsa suhteutuvassa liikkeessä. Myös katsojan positio on liikkeessä. Viitteiden kerroksissa sijaitseva Philomènen lepääjä katsoo takaisin ja odottaa tulla katsojaksi. Tämä lepääjä kertoo, miten häntä tulisi katsoa ja mitä sillä katseella tulisi tehdä.

Lepäävä Venus ei ole tässä pelkkää poseerauksen mimiikkaa, vaan teokseen sotekeentuu merkityksellä tasolla myös uuden maailman idealisoitun alastomaan liitetyt ominaisuudet. Afroditeen ja Venukseen liimautuneet merkitykset kuten rakkaus, kauneus ja sulokkuus ovat paikalla diskursiivisen kehyksen kautta asetettuna. Olen edellä esittänyt, että teosnimessä esiintyvä kehoitus tulla maalatuksi implikoi katsomista, jolloin nimenomaan katsomisella on kauniiksi tekevä voima. Ajatus kuvassa esiintyvistä Afroditeesta vahvistuu tulkitsemalla kuvasta veden ja vedestä nousemisen indeksisyyttä.

Tarkan katseen kautta tulkintaani yhdistyy myös toisenlainen siteerausten kerrostuma, joka kulkee prerafaeliittisten viitteiden kautta kohti poikatyttöyttä. Olen rinnastanut teoksen epätyypillisiin prerafaeliittisiin esimerkkeihin, kuten koulukuntaan liitetyn Julia Margaret Cameronin valokuvailmaisuuksiin, Dante Gabriel Rossettin eroottiseen muotokuvaan ja Henry Wallisiin romanttiseen ja samalla väkivaltaiseen maskuliinisuuden kuvaukseen, sillä näissä esimerkeissä muokataan oman viiteryhmän kuvan tekemisen sääntöjä omavaltaisesti ja epätavallisia piirteitä yhdistellen.

Prerafaeliittinen poikatyttöys on itsemäärättyyn perustuvaa androgyniaa, jossa vanhan syklisen maailman täyteläisyys kulkee läpi kaanonin sulautuen idealisoidun kauneuden kuvauksiin ja etenee sieltä vastakuvien kautta kohti itsetietoista itserepresentaatiota. Näin lepäävä Venus on monikerroksellinen ja metamorfoosin läpi käynyt itsen kuva. Se on nykytaiteen lepäävä alaston.

Koska teos ei ole suora sitaatti vaan kuva-aiheeltaan muunneltu, alkuperäisten merkitysten normatiiviseksi tekevä voima katoaa. Koska teoksen lepäävä Venus on prerafaeliittinen poikatyttö, se ei ole uuden maailman idealisoitu ja normin mukainen Venus vaan uusi queeritetty Venus. Venus-sitaatti on tarkoituksella muunneltu, joten sen voi tulkita kriittiseksi ja poliittiseksi teoksi. Sitaatin voi myös ymmärtää kritisoinnin sijaan postmodernina leikkinä ja meemittelynä, jossa kaikki on sallittua, erityisesti muodonmuutos. Tarkoituksella muunneltu sitaatti muistuttaa läheisesti sukupuolen performatiivisuuden teoriaan nojaavaa toisin toistamisen ajatusta. Tarkoituksellinen muuntelu edellyttää normin tuntemista, jotta sitä voi toistaa toisin. Ingresin ja Guerrilla Girlsien odaliskissa normitetty esitys lepäävästä Venuksesta on tunnettu, mutta se ei ole toistettu sellaisenaan. Nan Goldinin ja muiden valokuvataiteilijoiden

omakuussa lepääviin alastomiin suuntautuvat viittaukset ovat häilyväisiä mutta artikuloitavissa. Philomènen teoksessa käsittelyyn liittyy sama alkuperä kuin muissakin, mutta se on kieputettu vielä tiukemmin yhteen muiden viitteiden kanssa.

Katson vähän tarkemmin sitä, mitä Harri Kalha on todennut sukupuolen (toisin) toistamisen ajatuksesta. Kalha on pohtinut Judith Butleria mukailleen, että sukupuolen kulttuurinen fiktio on pohjimmiltaan vailla orientaatiota; se tarjoaa jatkuvasti porsaanreikiä vastakarvaisille tulkinnoille. Hän pohtii myös, kuinka voisi olla parempi puhua parafraseerauksesta, koska sukupuolta ei koskaan siteerata suoraan, vaan aina ikään kuin murtaen tai ”omin sanoin”.²²⁸ Käsitteenä parafraseeraus viittaa kirjallisuudentutkimuksessa käytettyyn käsitteeseen parafraasi, jolla tarkoitetaan tekstin osien ja sisällön esittämistä toisin sanoin²²⁹. Tässä tapauksessa parafraseeraavassa esityksessä merkitykset rakentuvat kulttuuristen merkkien, taidehistorian ja internetmiekulttuurin kuvaston kautta, jolloin tilanteessa operoivat samanaikaisesti sekä alkuperäinen lähde että esitys. Näin alkuperäinen lähde on Venus-kuva ja sitä siteeraava parafraseeraava esitys on se muoto, jossa yhdistyy tekijän omakuva ja prerafaeliittinen poikatyttöys.

Kysymys sukupuolesta toistoon perustuvana tekona on esillä, sillä sekä performatiivisuus että toisin toistamisen ajatus palautuvat teoriaan sukupuolesta toistotekona. Tässä huomautan, että en tulkitse Philomènen Venus-kuvan siteerausta sukupuolen toistamisena sinällään, vaan Venukseen liitettyjen merkitysten toistamisena ja tahallisenä muunteluna ja siitä syntyvän vaikutuksen hyödyntämisenä. Toistoteossa kohteena on lepäävän alastoman yhteys feminiinisyyteen ja kauneuteen, jotka tulevat esitetyksi uudelleen androgyynisenä sulokkuutena²³⁰ ja prerafaeliittisena poikatyttönä, jolla on Venuksen tavanomaisempien sileiden säärien sijaan karvaiset sääret. Karvadiskurssi on kiehtova queeristä näkökulmasta, sillä karvaisen Venus-hahmon esittäminen on kapinallista. Venuksen karvojen kysymys nostaa mieleen kehonkarvojen ajeluun suunnitellun sukupuolitetun Gilletten Venus-terän mainoksen, jossa meren aaltojen ympäröimät naiset ajelevat sääriään samalla, kun taustalla soi **Shocking Bluen** Venus-kappaleen ajankohtainen versiointi. Mainos toteuttaa idealisoidun Venuksen diskurssia uskollisesti. Ihmiskehon karvoituksen kulttuurisista merkityksistä kirjoittaneet **Susanna Paasonen** ja Annamari Vänskä ovat todenneet, että vaikka karvojen kautta uusinnetaan sukupuolirooleja, sekä karvaisuus että karvattomuus voivat myös pervoilla niitä vastaan²³¹. Vaikka säärien karvaisuuden näyttäminen ei olisikaan

²²⁸ Kalha 2008, 216 viite 510.

²²⁹ Kt. Tieteen termipankki 16.04.2024: Nimitys:parafraasi. <https://www.tieteentermi-pankki.fi/wiki/Nimitys:parafraasi>.

²³⁰ Muistutan tässä teoksen syntykontekstista, jossa teoksen ensiesityksessä teos sidottiin kauksi tekemisen ajatukseen asettamalla se otsikon alle *Paint Me Pretty*.

²³¹ Paasonen ja Vänskä 2022, 6.

Philomènen teoksessa tahallista vaan osa omakuvan autenttisuutta, se toimii silti Venus-kuvan vastakarvaisena versiointina eli eräänlaisena parafraseerausena.

Parafraseerauksen käsitteen lisäksi tällaiselle sukupuoleen liittyviä merkityksiä sekoittavalle teolle on pohdiskeltu myös muita nimityksiä. Queer-tutkija **Livia Hekanaho** on puhunut sukupuolen sotkemisesta suomentaessaan **June L. Reichin** *the parable of genderfuck*-teoriaa. Tässä genderfuck eli sukupuolen sotkeminen on sukupuolen ja seksuaalisuuden koodien manipulointia, jossa pyritään horjuttamaan niihin liitettäviä vallitsevia merkityksiä.²³² Harri Kalha viittaa genderfuck-ilmioon queerin rinnakkaiskäsitteenä, jossa sukupuolta karnevalisoidaan perinteistä kaksinapaisuutta, mutta myös seksuaalisia vähemmistölokeroita ennakkoluulottomasti tuulettaen. Kalha liittää genderfuckin englanninkieliseen ilmaisuun *to fuck with* (leikkiä, pilailta, kiusata, hämmentää). Sukupuolen yhteydessä sillä tarkoitetaan tietoista sukupuoli-koodien sekoittamista.²³³ Erityisen kiinnostavaa on se, että Kalha huomioi genderfuckissa sukupuolta hämmennettävän irrallaan sukupuoli- ja seksuaali-identiteeteistä²³⁴. Sukupuolen ja seksuaalisuuden koodit asettuvat toisin toistossa uudelleen. *Paint me like one of your Pre-Raphaelite Boy-Girls*-teoksessa paikalla oleva prerafaeliittinen poikatyttö horjuttaa lepäävään alastomaan liittyviä vanhoja tulkintoja ja vahvistaa uusia, joissa sekä siteerattu Venus että Venuksen katsoja voivat sijaita binäärien ulkopuolella. Queer Venus on olemassa sukupuoleen liittyvien normien kritisoinnin ja genderfuckin kautta.

Philomènen teoksessa toimivat viittauksen tasolla samanaikaisesti taiteen kaa-nonin Venus, eteerinen prerafaeliittinen punatukka, poikatyttö ja internetmeemi. Ja siten teos on toisin toistavaa, koska yksikään näistä siteeratuista kohteista ei esiinny teoksessa yksinään vaan merkitykset ovat jatkuvassa toisiinsa suhteutuvassa liikkeessä. Teos toistaa toisin eli queerittää erityisesti Venus-kuvaa, sillä se tulee hämmennetyksi keskelle meemitelevää muunsukupuolisen tekijän omakuvaa. Dokumentoivaan arkielämän kuvaukseen ja päiväkirjamaiseen valokuvasarjaan yhdistettynä poseerattu Venus irtoaa normatiivisesta tulkintayhteydestään taiteen historiassa. Eronteko ei ole kuitenkaan tyhjentävää, sillä osa merkityksistä siirtyy myös uuteen käsittelyyn. Lepäävä asento kierrätettynä internetmeemin kautta, jossa ehdotetaan katsotuksi tulemistä, voisi olla osanotto keskusteluun aivan kuten Wigginsin meemi-teoriassa. Palautan tässä mieleen Philomènen pohdinnan itseän liittyvästä representaation haltuun otosta. Tätä kautta representaatio ei tule vain muotoilluksi uudelleen vaan sen odotetaan myös tulevan nähdyksi. Tähän mielestäni liittyy se, mitä queer-teoreetikko **Jose Esteban Muñoz** on muotoillut queereistä utopioista:

²³² Hekanaho 2006a, 227.

²³³ Kalha 2019, 10.

²³⁴ Kalha 2019, 10.

Queerness is also a performative because it is not simply a being but a doing for and toward the future. Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world.²³⁵

Queerit utopiat voivat tuottaa uusia mahdollisuuksia. Siinä on jotakin samaa, mitä Sara Ahmed on sanonut performatiivisuuden tulevaisuudellisesta luonteesta. Kuvaan rakentuva poikatyttö voi tulla tulkituksi utooppisena ja tulevaisuuteen suuntautuvana muutoksen katalyyttinä. Poikatyttöys pojan ja tytön käsitteet yhdistävänä androgyniana viittaa ei-aikuiseen ja vasta kasvuvaiheessa olevaan nuoreen tai jopa lapseen, jolloin tämä on vielä kypsyvässä ja muotoutumassa.

²³⁵ Muñoz 2009, 1.

5 YHTEENVETO

Ihmettelevästä henkilöstä sanotaan, että hän vaikuttaa poissaolevalta ja että hän uppoutuu katselemiseen. Tämä on todella vapaata näkemistä, jossa taide varsinaisesti näyttäytyy, pakottaa viipyilemään ja tarjoaa mahdollisuuden osallistumiseen. Taideteos nousee esiin – joksikin ajaksi.²³⁶

Aloitan tutkielman viimeisen luvun Hans-Georg Gadamerin lausumalla taiteen katsomisesta. Taideteos on noussut hetkeksi esiin omassa katsomisessani. Olen uppoutunut katsomaan kuvaa, kysynyt siltä kysymyksiä ja löytänyt kysymyksiin vastauksia. Myös uusia kysymyksiä on matkan varrella noussut esiin. Näitä pohdin luvun lopussa jatkotutkimuksen mahdollisuuksien näkökulmasta. Sitä ennen käyn vielä tiiviisti lävitse tutkimustehtäväni tulokset.

Tämän tutkielman kehyksessä olen tutkinut yhtä erityistä nykytaiteen valokuvaomakuvaa. Kiinnostuin Laurence Philomènen *Paint me like one of your Pre-Raphaelite Boy-Girls*-teoksen arkielämää tallentavasta näkökulmasta ja tahdoin ymmärtää, miten teos voi samanaikaisesti olla dokumentti yhdestä arkipäivän illasta ja leikittelevä, monikerroksinen sitaatti. Tästä syystä päätin tarkastella teosta erilaisia omakuvallisuuksien muotoja käsittävää teoriataustaa vasten. Sen lisäksi että tutkielmani on muotoutunut määritelmällisesti tapauskohtaiseksi teosanalyysiksi, siihen on koottu yhteen valokuvaomakuvan historiaa ja käytäntöjä, sekä esitetty lepäävän Venuksen moninainen kaanon nykypäivään asti. Siten se tuottaa tietoa sekä tutkimuskohteestaan että sitä ympäröivästä kulttuurisesta kontekstista.

Olen pohtinut tarkasti katsovan ja vertailevan visuaalisen analyysin avulla sitä, miten omaelämäkerralliseen ainekseen sekoitetaan fiktiivisiä ja performatiivisia elementtejä. Sen jälkeen olen tarkastellut merkityksiä, joita tällaisella omakuvantekemisen tavalla voi tavoittaa. Olen miettinyt Roland Barthesin innoittamana²³⁷ mitä tapahtuu taidehistorian Venukselle, kun se esitetään tällä tavoin. Minua on kiinnostanut, minkälaisiin keskusteluihin taidehistorian Venus kytkeytyy tämänkaltaisessa käsittelyssä. Jos menneessä ajassa alaston keho on kytkeyty joihinkin tiettyihin diskursseihin, päteekö tämä kytkeytyminen myös tässä hetkessä? Ovatko kytkeytymiset välttämättä binäärisiin ja heteronormatiivisesti rakentuneisiin sukupuolirakennelmiin liittyviä vai voivatko ne olla samalla myös queereihin ja kapinallisiin diskursseihin rinnastuvia kytkeytymisiä? Mielestäni ne voivat olla molempia, sillä siteeraamalla juuri binäärisiä diskursseja ja samalla kapinoimalla niitä vastaan toistamalla ne toisin voi muuttaa niiden merkityksiä perinpohjaisesti.

²³⁶ Gadamer 2005, 54.

²³⁷ Viitataan tässä aikaisemmin esittämäni Barthesin huomioon, jossa intertekstuaalisessa kokemuksessa varhaisempi teksti voi ikään kuin syntyä myöhemmin kirjoitetun tekstin kautta.

Kysyin aineistoltani minkälainen omakuva Philomènen teos on ja miten se hyödyntää omaelämäkerrallisuutta, performatiivisuutta ja siteeraamista menetelmään? Katsomalla kuvaa tarkkaan ja suhteuttamalla sitä kontekstiinsa huomioin, että sen omakuvan tekemisen valinnat olivat taiteen historian ja visuaalisen kulttuurin kuvastoista siteerattujen kuva-aiheiden käyttö, niiden merkitysten lainaaminen ja tarkoituksellinen sekoittaminen. Nimitin näitä queerittämiseksi. Sen lisäksi ymmärsin erilaisen omakuvallisten menetelmien yhdistelemisen olevan yksi tällainen metodinen valinta. Tulkitsin että tutkimuskohteessa yhdistyivät päiväkirjamaiset ja autofiktiiviset kerrontatavat.

Toisen tutkimuskysymykseni myötä pohdin, miten teos käsittelee lepäävän Venuksen kuvastoa ja miten se asettuu lepäävän Venuksen kaanoniin. Philomène on rakentanut performatiivisesti toimivan omakuvan tuomalla lepäävän Venuksen muodon osaksi omaa päiväkirjamaista ja omaelämäkerrallista kuvasarjaa. Lepäävä Venus on paikalla muotonsa lisäksi myös kerroksittaisten merkitysten tasolla. Lepäävä asento voi samanaikaisesti olla toisin toistettu odaliski, odaliskista tehty aktivistinen posterit, valokuvataiteilijan omakuva ja muotoaan muuttava internetmeemi. Se voi olla kyseenalaistava, ironinen ja uutta luova teos. Sen voi ymmärtää vastakarvaisena parafraseerauksena ja merkitysten genderfuckina.

Tulkitsin Philomènen toivovan teosnimensä kautta tulevansa maalatuksi kuin prerafaeliittinen poikatyttö. Prerafaeliittisuus on jo itsessään erityisessä suhteessa renessanssin taiteeseen, mikä yhdistettynä nykytaiteessa tapahtuvaan käsittelyyn korostaa kuvatradioiden välistä suhdetta. Tarkoitin tällä erityisesti sitä, kuinka kuvan sisältämät eri aikojen kuvatradiot kiinnittyvät merkitykset tuntuvat olevan jatkuvassa toisiinsa suhteutuvassa liikkeessä kuvanlukuhetkellä. Kuva siis vikuroi tulkitsijan silmissä, eikä suostu asettumaan paikoilleen yhteen merkitykseen tai ajankuvaan. Se on samanaikaisesti antiikissa, renessanssissa, 1800-luvulla, 1960–70-luvuilla ja 2020-luvulla. Tämän pitkän ja rikkaan historiansa ansiosta kuva-aiheen käyttö onkin kannattavaa: sen tunnistaminen käynnistää tulkintaprosessin välittömästi. Ajallisten tasojen lisäksi kuva kykenee dekonstruoimaan lepäävään Venukseen liittyviä normatiivisuuksia. Poikatyttöyden ja syklisen maailman androgynian ajatus yhdistettynä Venuksen asentoon tuo esiin teoksen mahdollisuuden ylittää konventionaalinen sukupuoli ja tulla ymmärretyksi queerinä Venuksena. Näin teos ei vain toista toista, vaan ajattelee lepäävän Venuksen kokonaan uudelleen.

Teos asettuu osaksi kaanonia sen omilla ehdoilla. Nyt kaanonissa esiintyy prerafaeliittinen poikatyttö-Venus. Muistutan että olen esittänyt lepäävän Venuksen kaanonin olevan laajempi, kuin vain sen heteronormatiiviset binäärisiä merkityksiä toisintavat versionsa. Lepäävän Venuksen kaanon on myös queer. Philomènen teos laajentaa kaanonia queerinä omakuvana queerin kaanonin osana mutta ennen kaikkea siitä eroten. Philomènen teos on päiväkirjamaiseen sarjaan kuuluva omakuva. Se avaa

näkymän siihen, mitä on olla juuri tämä muunsukupuolinen taiteilija keskellä sukupuolenkorjausprosessia uppoutuneena päivittäiseen taiteelliseen praksikseen. Philomènen teos on myös osanotto *Draw Me Like One of Your French Girls* -internet-meemiin etenemiseen. Näiden päälle se on selfien toimintalogiikkaa hyödyntävä esitys itsestä ottamassa omakuvaa, jonka tarkoitus on tulla katsotuksi ja nähdyksi.

Tutkimusongelman käsittelyn rinnalla olen kuljettanut käsitystä valokuvaomakuvasta samastumisen, identifikaation ja reflektion paikkana. Nimitin tällaista suhteutumista valokuvaomakuvaan myös arkikielisesti peilaamiseksi. Käydessäni omakuvaan liittyvän historian käsityksiä läpi ymmärsin, että kuvailemani prosessit, jotka omakuva voi käynnistää, vaikuttavat myös minuun katsojana ja tutkimusongelman ratkaisijana. Siinä mielessä teokseen liittämäni kysymykset utopioista, muodonmuutoksesta ja uuden luonnista eivät ole vain teoksen sisällä syntyviä mahdollisuuksia, vaan samalla katsojassa syntyviä. Ymmärrän tämän vaikutuksen siksi omakuvan sosiaalisesti rooliksi, jonka ansiosta laajempi ymmärrys inhimillisestä moninaisuudesta mahdollistuu. Olen paikantanut tämän vaikutuksen alkupisteen omakuvallisuuteen, jossa itserepresentaatio on tuotettu omavaltaisesti.

Näen sekä tutkimusaineistoni että tutkimukseni teoreettisen asetelman hyvänä pohjana jatkotutkimukselle. Laajempi katsaus Laurence Philomènen *Puberty*-sarjan omakuviin voisi tarjota hedelmällisiä vertailun paikkoja omakuvallisten menetelmien näkökulmasta. Tutkiskelun voisi rajata makaaviin ja lepääviin omakuviin tai määrittää laajemmaksi kaikenlaisia omakuvia käsitteleväksi tarkasteluksi. Toisaalta tutkimuksessa voisi keskittyä yhden taiteilijan teoksien sijaan useamman nykyvalokuvataiteen teoksiin. Tämän tutkielman aineistoa kootessani huomasin, että nykyvalokuvataiteessa kommentoidaan visuaalista kulttuuria usein ja hyvin rikkaasti. Taide ammentaa siten menneestä, mutta tuo sen esiin joskus hyvinkin muokattuna ja useisiin erilaisiin viitteisiin sotkettuna, juuri niin kuin tämänkin tutkielman kohteena ollut teos tekee. Omakuvien tapauksessa tällainen viittaaminen on erityisen kiinnostavaa, ja uskon, että tästä menetelmällisestä yhdistelmästä voisi olla vielä paljon kirjoitettavaa.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto, kuvalähteet

- Kuva 1. Laurence Philomène, *Paint me like one of your Pre-Raphaelite Boy-Girls*, 2019.
- Kuva 2. Laurence Philomène, *Paint me like one of your Pre-Raphaelite Boy-Girls*, 2019. Editio 8/10, painettu ja signeerattu 2024. 20,32 cm x 25,4 cm (8x10 tuumaa), Moab Entrada 300 gsm cotton rag.
- Kuva 3. Anna Upola, kuvakaappaus Laurence Philomènen Instagram-julkaisusta 7.4.2019, 2024.
- Kuva 4. Anna Upola, kuvakaappaus Laurence Philomènen Instagram-julkaisusta 24.12.2019, 2024.
- Kuva 5. Anna Upola, reproduktiokuvattu *Puberty*-monografiaan (2021) painettu versio Laurence Philomènen *Paint me like one of your Pre-Raphaelite Boy-Girls*-teoksesta, 2024.

Tutkimusaineisto, kirjalliset lähteet

- Long, Crispin. 2021. "A Nonbinary Artist's Chronicle of "Puberty." Photo Booth. *The New Yorker*. 30.9.2021. Haettu 16.04.2024.
<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/laurence-philomenes-gender-maximalism>.
- Lucie Foundation. 2019. *Laurence Philomène "Puberty"*. Haettu 16.04.2024.
<https://www.luciefoundation.org/interview-with-laurence-philomene/>.
- Philomène, Laurence (@laurencephilomene). 2019a. "paint me like one of your pre-raphaelite boy-girls, puberty, feb 2019 & some recent self portraits around the ~reclining nude theme." Instagram-julkaisu, 7.4.2019.
<https://www.instagram.com/p/Bv97gOGh8oK/>.
- Philomène, Laurence (@laurencephilomene). 2019b. "As the year ends and I'm about to enter my second year of shooting "puberty" I'll be posting a -somewhat-chronological retrospective of the project so far over the next few days." Instagram-julkaisu, 24.12.2019.
<https://www.instagram.com/p/B6eDnOehPut/>.
- Philomène, Laurence. 2021. *Puberty*. Atlanta: Yoffy Press.
- Philomène, Laurence. 2024. *Puberty*. Haettu 16.04.2024.
<https://www.laurencephilomene.com/puberty-short>.

Tutkimuskirjallisuus

- Ahmed, Sara. 2010. *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press.
- Ahmed, Sara. 2018. *Tunteiden kulttuuripolitiikka*. Suomentanut Elina Halttunen-Riikonen. Tampere: niin & näin.

- Aldrin Salskov, Salla, Leena-Maija Rossi, ja Riikka Taavetti. 2019. "Paikantumisia Queer-tutkimuksen käsitteisiin ja historiaan." *SQS – Suomen Queer-tutkimuksen Seuran lehti* 13 (1–2):I-IV. <https://doi.org/10.23980/sqs.89152>.
- Allen, Graham. 2011. *Intertextuality*. 2. painos. London, New York: Routledge.
- Austin, J.L. 2016. *Näin tehdään sanoilla. Harvardissa 1955 pidetyt William James-luennot*. Toimittaneet J. O. Urmson ja Maria Sbisà. Suomentanut Risto Koskensilta. Tampere: niin & näin.
- Bahtin, Mihail. 2002. *Francois Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru*. Suomentaneet Tapani Laine ja Paula Nieminen. 3. painos. Helsinki: Like.
- Bal, Mieke. 2002. *Travelling concepts in the humanities: A rough guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, Roland. 1993a. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Toimittanut Lea Rojola. Suomentaneet Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.
- Barthes, Roland. 1993b. *Tekstin hurma*. Suomentanut Raija Sironen. Tampere: Vastapaino.
- Bright, Susan. 2010. *Autofocus – The Self-Portrait in Contemporary Photography*. London: Thames & Hudson.
- Brown, Ron M. 2004. *Art of Suicide*. London: Reaktion Books Ltd.
- Borzello, Frances. 2022. *The Naked Nude*. 2. painos. London: Thames & Hudson.
- Burke, Jill. 2018. *The Italian Renaissance Nude*. New Haven, London: Yale University Press.
- Butler, Judith. 2004. *Undoing Gender*. Oxford: Taylor & Francis Group
- Butler, Judith. 2008. *Hankala sukupuoli*. 3. painos. Suomentaneet Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.
- Butler, Judith. 2011. *Bodies that matter : On the Discursive Limits of "Sex"*. London: Routledge.
- Doy, Gen. 2005. *Picturing the Self: Changing Views on the Subject in Visual Culture*. London: I. B. Tauris.
- Elovirta, Arja. 1998a. "Katseen kuviteltu viattomuus." Teoksessa *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*, toimittaneet Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen, 77–94. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Elovirta, Arja. 1998b. "Vaikutteet ja intertekstuaalisuus – Aitouden ideologia." Teoksessa *Katseen rajat – Taidehistorian metodologiaa*, toimittaneet Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen, 239–250. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Falkenhausen, Susanne von. 2020. *Beyond the Mirror: Seeing in Art History and Visual Culture Studies*. Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839453520>.
- Ferreira-Meyers, Karen, ja Bontle Tau. 2022. "Visual Autofiction: A Strategy for Cultural Inclusion." Teoksessa *The Autofictional – Approaches, Affordances, Forms*, toimittaneet Alexandra Effe ja Hannie Lawlor, 161–183. Cham: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-78440-9_9.
- Ffolliott, Sheila. 2005. "Learning to be looked at : A Portrait of (the Artist as) a young Woman in Agnès Merlet's 'Artemisia'." Teoksessa *Reclaiming female agency –*

- Feminist art history after postmodernism*, toimittaneet Norma Broude ja Mary D. Garrard, 49–61. Berkeley, Los Angeles: University of Carolina Press.
- Frosh, Paul. 2015. "The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory, and Kinesthetic Sociability." *International journal of communication (Online)*, vol. 9, 1607-1628. Haettu 16.4.2024.
<https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/3146/1388>.
- Gadamer, Hans-Georg. 2004. *Hermeneutiikka : Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Suomentanut Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino.
- Gadamer, Hans-Georg. 2005. "Kuvataide ja sanataide." Teoksessa *Elämys, taide, totuus : Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*, toimittaneet Arto Haapala ja Markku Lehtinen, 39–54. Suomentanut Anna-Kaisa Pitkänen. 2. painos. Helsinki: Yliopistopaino.
- Goscilo, Helena. 2010. "The Mirror in Art: Vanitas, Veritas, and Vision." *Studies in 20th & 21st Century Literature* 34, no. 2 (2010): 282.
<https://doi.org/10.4148/2334-4415.1733>.
- Halberstam, Judith. 1998. *Female Masculinity*. Durham, London: Duke University Press.
- Halberstam, Judith. 2005. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.
- Hall, Stuart. 1999. *Identiteetti*. Suomentaneet Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Hesiodos. 2002. *Jumalten synty*. Suomentanut Päivi Myllykoski. Helsinki: Tammi.
- Hekanaho, Pia Livia. 2006a. "Sukupuoli ja seksuaalisuus butch-femme-kulttuurissa." Teoksessa *Seksuaalinen ruumis – Kulttuuritieteelliset lähestymistavat*, toimittaneet Taina Kinnunen ja Anne Puuronen, 215–231. Helsinki: Gaudeamus.
- Hekanaho, Pia Livia. 2006b. *Yhden äänen muotokuvia: Queer-luentoja Marguerite Yourcenarin teoksista*. Helsinki: Yliopistopaino.
- hooks, bell. 1995. "Mustat naiskatsojat ja vastakatse." Teoksessa *Kuva ja vastakuva. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*, toimittanut Leena-Maija Rossi, 19–40. Helsinki: Gaudeamus.
- Iversen, Margaret. 2021. "The Diaristic Mode in Contemporary Art after Barthes." *Art History*, 44, no. 4 (2021): 798–822. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12587>.
- Jones, Amelia. 2002. "The "Eternal Return" : Self - Portrait Photography as a Technology of Embodiment." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 27, no. 4 (2002): 947–978. <https://doi.org/10.1086/339641>.
- Jones, Angela. 2013. "Introduction: Queer Utopias, Queer Futurity, and Potentiality in Quotidian Practice." Teoksessa *A Critical Inquiry into Queer Utopias*, toimittanut Angela Jones, 1–17. New York: Palgrave Macmillan.
- Jordan, Spencer. 2020. *Postdigital Storytelling: Poetics, Praxis, Research*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Kaarto, Tomi. 2014. "Romanttinen tekijäkäsitys, tekijän kuolema ja kirjailijafunktio." Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, toimittaneet Outi Alanko-Kahiluoto ja Tiina Käkelä-Puumala, 162–182. Tietolipas 174. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Kalha, Harri. 2005. *Tapaus Magnus Enckell*. Historiallisia Tutkimuksia 227. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalha, Harri. 2008. *Tapaus Havis Amanda: Siveellisyys ja sukupuoli vuoden 1908 suihkulähdekiistassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalha, Harri. 2019. *Sukupuolen Sotkijat: Queer-kuvastoa sadan vuoden takaa*. Helsinki: Parvs.
- Keskinen, Mikko. 2014. "Teksti ja konteksti." Teoksessa *Kirjallisuuden tutkimuksen peruskäsitteitä*, toimittaneet Outi Alanko-Kahiluoto ja Tiina Käkelä-Puumala, 91–116. Tietolipas 174. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kihlman, Asta. 2018. *Kolme tutkielmaa sukupuolesta: Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid Af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa*. Turun yliopiston julkaisuja, sarja C, osa 457. Turku: Turun yliopisto.
- Kihlman, Asta. 2019. "Minäkuvallisia interventioita normatiivisten kerrontarakenteiden ulkopuoliseen: Paikantumisen queer-luentaa Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa." *SQS – Suomen Queer-tutkimuksen Seuran lehti* 13 (1-2):39–57.
<https://doi.org/10.23980/sqs.89128>.
- Kuusamo, Altti. 2010. "Omakuva ja autokommunikaation ulottuvuudet: Merkityksen muodostumisen itseviittaavat elementit omakuvan lajissa." Teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?*, toimittaneet Minna Ijäs, Altti Kuusamo ja Riikka Niemelä, 98–123. Turku: Utukirjat.
- Kuusamo, Altti. 2020. "Kuva – Kuva ja muistijärjestelmät." Teoksessa *Taide, kokemus ja maailma – Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*, toimittanut Yrjö Heinonen, s. 83–85. Turku: Utukirjat.
- Lauretis, Teresa de. 2004. *Itsepäinen vietti – Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Suomentaneet Tutta Palin ja Kaisa Sivenius. Jyväskylä: Gummerus
- Lehtonen, Mikko. 2000. *Merkitysten maailma – Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. 4. painos. Tampere: Vastapaino.
- Miller, Sally. 2020. *Contemporary Photography and Theory: Concepts and Debates*. London: Routledge.
- Mulvey, Laura. 1999. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." Teoksessa *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. Toimittaneet Leo Braudy ja Marshall Cohen, 833–44. New York: Oxford University Press.
- Muñoz, José Esteban. 2009. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.
- Mäkiranta, Mari. 2006. "Kamera kääntyy itseän. Valokuvataiteellinen omakuva prosessina." Teoksessa *Kuvakulmia – Puheenvuoroja kuvista ja kuvallisesta kulttuurista*, toimittaneet Mari Mäkiranta, Riitta Brusila ja Anniina Koivurova, 57–72. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- Nead, Lynda. 1992. *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. London: Routledge.
- Núñez, Cristina. 2011. "The Self-Portrait Experience in Turku 2011." Teoksessa *Omakuva on jokaisen kuva*, toimittaneet Ilona Tanskanen, Taina Erävaara ja Kaisa Lehto, 89–119. Turun ammattikorkeakoulun oppimateriaaleja 61. Turku: Turun ammattikorkeakoulu.

- Ockman, Carol. 2005. "A Woman's Pleasure. Ingres's Grande Odalisque". Teoksessa *Reclaiming female agency – Feminist art history after postmodernism*, toimittaneet Norma Broude ja Mary D. Garrard, 187–201. Berkeley, Los Angeles: University of Carolina Press.
- Onnela, Tapio. 1993. "Kuvaan kiinnittyvä valta: Valokuvaus tiedon ja kontrollin kentässä." *Lähikuva – audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen julkaisu* 6 (1): 19–28. <https://doi.org/10.23994/lk.116701>.
- Ovidius Naso, Publius. 1997. *Muodonmuutoksia: Libri I-XV = Metamorphoseon*. Suomentanut Alpo Rönty. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Paasonen, Susanna, ja Annamari Vänskä. 2022. "Pervot karvat?" *SQS – Suomen Queer-tutkimuksen Seuran lehti* 16 (1):1–16. <https://doi.org/10.23980/sqs.121875>.
- Palin, Tutta. 1998. "Merkistä mieleen – Kriittinen kontekstualisointi." Teoksessa *Katseen rajat – Taidehistorian metodologiaa*, toimittaneet Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen, 115–118. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Palin, Tutta. 2011. "Esipuhe." Teoksessa *Omakuva on jokaisen kuva*, toimittaneet Ilona Tanskanen, Taina Erävaara ja Kaisa Lehto, 10–13. Turun ammattikorkeakoulun oppimateriaaleja 61. Turku: Turun ammattikorkeakoulu.
- Pullen, Christopher. 2016. *Straight Girls and Queer Guys: The Hetero Media Gaze in Film and Television*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pöysä, Jyrki. 2020. "Lähiluku vaeltavana käsitteenä ja tieteidenvälisenä metodina." Teoksessa *Vaeltavat metodit*, toimittaneet Jyrki Pöysä, Helmi Järviluoma ja Sinikka Vakimo. Kultaneito VIII. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Rose, Andrea. 1981. *The Pre-Raphaelites*. Oxford: Phaidon.
- Rosen, Jeff. 2016. *Julia Margaret Cameron's 'Fancy Subjects': Photographic Allegories of Victorian Identity and Empire*. Manchester: Manchester University Press.
- Rossi, Leena-Maija. 2006. "Alaston mies, väri ja asento = homoa? = ongelma?" Kirja-arvio Harri Kalhan teoksesta *Tapaus Magnus Enckell*. *SQS – Suomen Queer-tutkimuksen Seuran lehti* 1 (1). <https://journal.fi/sqs/article/view/53729>.
- Rossi, Leena-Maija. 2015. *Muuttuva sukupuoli: Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rossi, Leena-Maija, ja Anita Seppä. 2007. "Lukijoille ja katsojille." Teoksessa *Tarkemmin katsoen – Visuaalisen kulttuurin lukukirja*, toimittaneet Leena-Maija Rossi ja Anita Seppä, 7–13. Helsinki: Gaudeamus.
- Rossi, Leena-Maija, ja Tiia Sudenkaarne. 2021. "'Queer' kotiutui: mitä tapahtui 'pervolle'?" *SQS – Suomen Queer-tutkimuksen Seuran lehti* 15 (1–2):66–69. <https://doi.org/10.23980/sqs.112517>.
- Rzepińska, Maria, ja Krystyna Malcharek. 1986. "Tenebrism in Baroque Painting and Its Ideological Background." *Artibus Et Historiae* 7, no. 13 (1986): 91–112. <https://doi.org/10.2307/1483250>.
- Senft, Theresa M., ja Nancy K. Baym. 2015. "What Does the Selfie Say? Investigating a Global Phenomenon: Introduction." *International Journal of Communication*

- (Online) vol. 9, 1588–1606. Haettu 16.04.2024.
<https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/4067/1387>.
- Seppänen, Janne. 2005. *Visuaalinen kulttuuri – Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino.
- Seppänen, Janne. 2014. *Levoton valokuva*. Tampere: Vastapaino.
- Sontag, Susan. 1984. *Valokuvauksesta*. Suomentaneet Kanerva Cederström ja Pekka V. Virtanen. Helsinki: Love Kirjat.
- Soutter, Lucy. 2018. *Why art photography?* 2. painos. London: Routledge.
- Tickner, Lisa. 2003. *Dante Gabriel Rossetti*. London: Tate Publishing.
- Tihinen, Juha-Heikki. 2008. *Halun häilyvät rajat – Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuden ja feminiinisyysien representaatioista ja itsen luomisesta*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 37. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Tuusa, Saara. 2022. "Feministisiä fantasioita ja vastentahtoista todistamista – naisinen katse elokuvan kentällä." *Lähikuva – audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen julkaisu* 35 (3):11–28. <https://doi.org/10.23994/lk.121892>.
- Vainikka, Elina. 2016. "Avaimia nettimeemien tulkintaan – Meemit transnationaalina mediailmiönä." *Lähikuva – audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen julkaisu*, 29 (3), 60. <https://doi.org/10.23994/lk.59500>.
- Vänskä, Annamari. 2006. *Vikuroivia vilkaisuja: Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 35. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Vänskä, Annamari. 2007. "Vikuroiva teoria? Taidehistoria, visuaalisen kulttuurin tutkimus ja queer-teoria." Teoksessa *Tarkemmin katsoen – Visuaalisen kulttuurin lukukirja*, toimittaneet Leena-Maija Rossi ja Anita Seppä, 55–76. Helsinki: Gaudeamus.
- Waenerberg, Annika. 2013. "Kuinka pitkälle voi pelkistää? Visuaalinen analyysi taidehistorian laajentuneella kentällä." *Tahiti*, 3(2–3). Haettu 16.4.2024. <https://tahiti.journal.fi/article/view/85481>
- Wagner-Egelhaaf, Martina. 2022. "Of Strange Loops and real Effects: Five Theses on Autofiction / the Autofictional." Teoksessa *The Autofictional – Approaches, Affordances, Forms*, toimittaneet Alexandra Effe ja Hannie Lawlor, 21–39. Palgrave Studies in Life Writing. Cham: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-78440-9_2.
- Wiggins, Bradley E. 2019. *The discursive power of memes in digital culture: Ideology, semiotics, and intertextuality*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429492303>.
- Witcher, Heather Bozant. 2019. "'Art of the Future': Julia Margaret Cameron's Poetry, Photography, and Pre-Raphaelitism." *Victorian Studies* 61, no. 2 (2019): 204–215. <https://doi.org/10.2979/victorianstudies.61.2.04>.
- Wolbergs, Benjamin. 2020. "Focus on the margins." Teoksessa *New Queer Photography*, toimittanut Benjamin Wolbergs. Dortmund: Verlag Kettler.
- Ylimartimo, Sisko. 2013. "Kuvittelun ylimääräkin: Tyttö sinisessä tornissa ja fantasiakuvittajan keinot." Teoksessa *Visuaalisen kokemus: johdatus moniaistiseen analyysiin*, toimittaneet Päivi Granö, Anne Keskitalo ja Suvi Ronkainen, 43–63. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.

