

Merja Kontinen

Maskuliinisuus Tom of Finlandin teoksissa

Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Taidekasvatus
Heinäkuussa 2011

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Merja Kontinen	
Työn nimi – Title Maskuliinisuus Tom of Finlandin teoksissa	
Oppiaine – Subject Taidekasvatus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Heinäkuu 2011	Sivumäärä – Number of pages 101 + lähteet, liite, kuvallitteet
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tom of Finland eli Touko Laaksonen (1920-1991) oli suomalainen taiteilija, joka tuli tunnetuksi homoeroottisena kuvataiteilijana ja joka sai elinaikanaan Suomen ulkopuolella enemmän julkisuutta kuin Suomessa. Laaksonen teokset representoivat korostetun maskuliinista miestä, jonka positiivisuus ja hyväntuulisuus olivat homoseksuaaliselle esitystavalle ajallisessa kontekstissa uutta ja maskuliinisuus hämmentävän heteroseksuaalista. Tutkimuksessa keskityn tarkastelemaan, millainen maskuliinisuuden esittämistapa teoksissa on. Päätarkoituksena on tutkia, millaista maskuliinisuutta Tom of Finlandin kuvat representoivat, kuinka kuvissa esitetty mies kehittyy ja muuttuu ajan ja yhteiskunnallisen kontekstin muutosten myötä sekä miten miespäähenkilön näkökulma tuodaan esiin. Tavoitteena on välttää marginalisoivia näkökulmia seksuaalisuuteen. Tutkimuksen edessä tulee jossain määrin näkyviin yleinen suhtautuminen homoseksuaalisuuteen ja siihen liittyvään kulttuuriin. Kulttuurin vaikutus näkyy teosten aiheissa, päähenkilöissä ja heidän tyylissään. Teen kuvanluentaa queer-teoreettisesta näkökulmasta ja tutkin siihen liittyvää performatiivisen toistamisen näkymistä ja sen seurauksia kuvien miehessä. Queer-luenta mahdollistaa erojen rakentamiseen liittyvien valtavirtarakenteiden kriittisen erittelyn, jolloin kuvia voi tarkastella esimerkiksi siinäkin suhteessa, kuinka ne ovat muokanneet käsityksiämme homoseksuaalisuudesta. Laaksonen perovot kuvat eivät olleet vapaita aikakautensa seksuaalidiskurssien normatiivisista rakenteista, mutta eivät täysin niiden vallassakaan; kuvien avulla syntyi vastavallan tila. Tutkimukseni sijoittuu visuaalisen kulttuurin, taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen, seksuaalisuuden ja sukupuolen tutkimuksen välimaastoon.</p> <p>Tutkimukseen valitsin tarkasteltavaksi 50 teosta vuosilta 1940-1991. Analyysin kuvia teemoittelun ja tyypittelyn avulla. Seitsemässä syntyneessä tyypissä on omat temaattiset piirteensä, jotka toistuvat aineistossa samankaltaisina. Tulkin tekeminen etenee tyypikertomuksista aineistoa tarkentavaan teemoitteluun. Tulkin jälkeen teoksista muodostui tietty kuva, teemajan, jota luen. Tulkitessani teoksia queeriuden näkökulmasta käsin muodostan luen- nan, joka on eroottisuuteen takertuva ja homoseksuaalisuuden esille kirvoittava, mutta queerittävä, vikuroiva ja vastakarvaan lukeva sekä katsojan positiota etsivä.</p> <p>Tutkimukseni seuraa, kuinka nuoresta kauniskasvoisesta, viiksettömästä ja muodikkaasti pukeutuvasta pojasta kasvaa nuori mies, jonka identiteetti vahvistuu viidessä vuosikymmenessä saavuttaen lopulta Tom-miehelle tyypilliset, helposti tunnistettavat piirteet. Hedonistinen, hilpeä, itsetietoinen ja hypermaskuliininen nahkahomo menee, minne haluaa ja tekee, mitä haluaa. Tom-mies vikuroi ajan kontekstissa tavanomaista maskuliinisuutta vastaan ja tuo mukaan miehille vieraan hellyyden miesten välisessä suhteessa. Kuvien vahva ja vaikuttava voima on mustan ja valkoisen värin käyttäminen. Tom of Finlandin kuvat rohkaisivat monia nuoria miehiä, mutta maskuliiniset miehen kuvat eivät jääneet vain homoyhteisön käyttöön. Tom-mies vaikutti populaarikulttuuriin, muotisuunnitteluun, mainontaan ja elokuvaan, jolloin valtavirtakulttuuri omaksui marginaalisen alakulttuurin mallin.</p>	
<p>Asiasanat – Keywords</p> <p>Tom of Finland, Touko Laaksonen, kuvataide, visuaalinen kulttuuri, representaatio, homoeroottisuus, performatiivinen sukupuoli, queer-teoria, perovo, seksuaalivähemmistöt, vikurointi, katse, relational aesthetic, pornografia</p>	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

*Kiitän opintojen taloudellisesta ja henkisestä mahdollistamisesta
ennen kaikkea miestäni*

Kirsi, Ville ja Niina – olette jokainen osallistuneet tähän tavallanne.

*Kiitokset myös Suomen Kulttuurirahaston Etelä-Savon rahastolle
pro gradu -tutkimukseen myönnetystä apurahasta.*

*On hyvä, että joillakin asioilla on merkitystä
myös omassa maakunnassani.*

.

Sitä, mistä ei voi puhua, on puhuttava.

*- Theodor Adorno,
filosofi, musiikkitieteilijä*

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO	1
1.1 Tutkimuskysymykset ja tausta	3
1.2 Lähestymistapa ja tutkijan positio.....	4
1.3 Aineisto ja metodit	7
1.4 Käsitteitä	11
1.4.1 Representaatio	12
1.4.2 Relatiivinen estetiikka (Relational aesthetic)	13
1.4.3 Pyyteettömyys	15
1.5 Lyhyt katsaus homoseksuaalisuuden historiaan	16
2 TOM OF FINLAND - TOUKO LAAKSONEN	20
2.1 Touko Laaksosen biografia	20
2.2 Käytetyt taiteen työskentelymenetelmät ja niiden analysointi.....	28
2.3 Julkaisut, näyttelytoiminta ja tunnustukset	33
3 MASKULIINISUUS, QUEERITTÄVÄT KUVAT JA SEKSUAALISUUS	35
3.1 Queer-teoria ja vikurointia	36
3.2 Visuaalisen kulttuurin tutkimus, kuvien representaatio ja queer	46
3.3 Tom of Finlandin teokset ja maskuliinisuus	50
3.3.1 Fairy	56
3.3.2 Työväki	60
3.3.3 Miehet univormuissa.....	65
3.3.4 Nahkaporjat, moottoripyöräjengi ja Kake	70
3.3.5 Dirty pictures.....	73
3.3.6 Päivämiehet ja muotokuvat.....	79
3.3.7 Klassisen taiteen jalanjäljet, allegoria ja intertekstuaalisuus	82
3.3.8 Lopuksi.....	87
3.4 Katse.....	92
4 PÄÄTÄNTÄ	94
LÄHTEET	102
LIITTEET	108
KUVALIITTEET	112

1 JOHDANTO

*Ei ole olemassa muureja
on vain siltoja*

*Ei ole olemassa
suljettuja ovia*

*On vain portteja
joiden läpi kuljetaan
sähköyvin silmin
huulilla varjoja syvempi hymy
kohti paikkaa
missä virrat kohtaavat
kuin janoavat suut*

- Tommy Tabermann

Taideteoksia havainnoidessa ja lukiessa on kiinnostavaa pohtia, mitä saa kertoa, kenellä on oikeus kertoa ja kuka pitää valtaa, tekijä, teoksen päähenkilö, katsoja vai ympäröivä yhteiskunta. Taideteosten tekijä representoi omasta näkökulmastaan ja on usein kontekstiin sidottu. Katsoja tulkitsee teokset omassa kontekstissaan. Tom of Finlandin eli Touko Laaksosen työskentelyn ajallisessa kontekstissa teokset ovat olleet äänen antamista marginalisoidulle ryhmälle. Tämä ideologia tulee näkyviin tutkimuksessani eli tutkimukseni seuraa jossain määrin äänen antamisen periaatetta yhteisölle, jolta se on vahvemman taholta jostakin syystä vaiennettu. Seikka vaikuttaa tutkimuksessani taustalla, mutta tavoitteena ei ole paneutua siihen.

Homoseksuaalisuus on 2000-luvulla median ja kulttuurin esityksissä ja teksteissä esillä enemmän kuin koskaan aiemmin¹ ja seksuaalisuuksista puhutaan. Toisaalta tilanne on paradoksaalinen: näennäisestä hyväksyttävyydestä huolimatta seksuaalisuuspuheet ovat valikoituneita ja asenteet ovat edelleen konservatiivisia ja loukkaavia. Julkisiin esityksiin, diskursseihin ja representaatioihin rajataan tarkkaan se, mitä hyväksytään ja mitä saa sanoa ääneen. Todellisten henkilöiden osalta ovat olemassa Sanna Karkulehdon kommentoimat kansalliset kaapit ja queer, pervon identiteetti (2007). Kuvaavia esimerkkejä konservatiivisuudesta ja jopa rasismista ovat Suomen Yleisradion televisiohaastattelussa syksyllä 2010 kuultu kommentointi homoseksuaaleista, keväällä 2011 erään puolueen

¹ Sanna Karkulehto kirjoittaa tästä väitöskirjassaan Kaapista kaanoniin ja takaisin (2007).

eduskuntavaalien ohjelmaansa liittämä homoseksuaaleihin liittyvä marginalisointi sekä uskonnollisten yhteisöjen sosiaalisen median kautta keväällä 2011 julkaisema ”homoseksuaalisuudesta voi parantua” -video.

Juha-Heikki Tihinen kirjoittaa tutkimuksessaan (2008, 14-15) Harri Kalhaa (2005) lainaten, että homoseksuaalisuudesta kirjoittaminen on ollut ja on yhä edelleen jonkinlainen kipupiste. Jollei se jää rivien väliin, niin siitä kirjoitetaan koodisanoilla. Homoseksuaalisuus jää näin ollen Kalhan termejä käyttäen mykäksi synniksi. Lausunnot homoseksuaalisuudesta ovat Tihisen mukaan arveluttavia myös silloin, kun ne tehdään kaikenkattavina selityksinä elämille tai teoksille.

Laaksosen teokset ovat kuvallisia representaatioita homoeroottisesta halusta yhteiskunnassa, joka krimilogisoi ja medikalisoi ja vielä niiden päättymisen jälkeenkin marginalisoi ei-heteroseksuaaliset teot. Tutkimuksessani en keskity siihen, oliko Touko Laaksonen homoseksuaali, heteroseksuaali vai jotain muuta, en politisoi enkä pohdi yhteiskunnallisia vaikuttavia tekijöitä Laaksosen teosten suhteen, vaan suuntaan kiinnostukseni siihen, millainen maskuliinisuuden kuva Laaksosen teoksissa on, miten kuvia ja maskuliinisuutta voi katsoa, miten teosten maskuliinisuus peilautuu queer-sukupuolen teorian näkökulmasta. Kiinnostavaa on myös tutkia nykykatsojan positiota ja katsetta teosten äärellä.

Tutkimuksessani käytän sekä nimeä Touko Laaksonen että nimeä Tom. Yhtäältä ne ovat sama henkilö, toisaalta eivät. Touko Laaksonen oli muusikko ja mainospiirtäjä, jonka useimmat opiskelu- ja työtoverit sekä sukulaiset tunsivat sekä työssäkävynä ahkerana miehenä että viehättävänä ja seuralisena poikamiehenä. Homoseksualistisia kuvia piirtävä Tom syntyi myöhemmin: se syntyi yöelämän tarpeiden pohjalta, salassa pidettävän, häpeällisen ja rikollisen toiminnan johdosta. Muiden antaman Tom-pseudonyymin² turvin Laaksonen saattoi julkaista piirtämiään kuvia. Homoseksuaaleilla oli oltava ikään kuin kaksi elämää, päivaelämä, joka kesti heteronormatiivisen tarkastelun, ja yöelämä, salattu eroottinen puoli. (Arell et al. 2006, 7-8). Käytän tutkimuksessani nimeä Laaksonen kuvaillessani teoksia, joita Laaksonen on piirtänyt alussa, ennen laajempaa kansainvälistä julkisuutta. Siirryn nimeen Tom, kun Laaksonen on ottanut nimen käyttöönsä ja signeerannut sillä teoksensa tai silloin, kun kyseessä on julkisuutta saanut taiteilija-Tom. Tom-mies on myös Laaksosen kuvissa useimmin esiintyvää protagonistia kuvaava nimi; kuvissa esiintyvistä miehistä on käytetty nimen nahkahomo lisäksi myös termiä Tomin miehet, ikään kuin Laaksosen alter egoina.

² Pseudonyymi: salanimi, taiteilijanimi.

1.1 Tutkimuskysymykset ja tausta

Tutkimuksessani tarkastelen Tom of Finlandin teoksia. Tarkoituksena on valottaa mieskuvan muodostumista ja maskuliinisuutta teoksissa. Tutkimusnäkökulma on yhtäältä kontekstualisoiva, kun tarkastelussa huomioidaan myös Touko Laaksosen biografiaa. Biografian avaamisen tarkoituksena on lähinnä Laaksosen teosten luennan parempi ymmärtäminen ja selittäminen alkuperäisen kulttuurisidoksen valossa. Laaksosen elämäkerran tutkimus ei sinänsä kuulu tämän tutkimuksen keskeisiin tavoitteisiin, pääpaino on Laaksosen kuvissa, niiden luennassa ja niistä tehtävissä analyyseissä.

Tutkimusongelmani on, millainen maskuliinisuuden esittämisen tapa Tom of Finlandin teoksissa on. Tutkimuskysymyksiä ovat millaisia miehen representaatioita Laaksonen on teoksiin kuvannut, miten ne ovat muuttuneet Laaksosen kehittymisen, ajan ja yhteiskunnallisten muutosten myötä, millainen maskuliinisuuden esittämisen tapa teoksissa on - millaista maskuliinisuutta Tom-miehet representoivat - sekä miten miesprotagonistien näkökulma esitetään.

Hypoteesina tutkimuksessani on, että Laaksosen teokset ja niiden päähenkilöt ovat muuttuneet ajan ja yhteiskunnallisten olojen muuttuessa. Teoksissa käytetty tekniikka ei luultavasti ole muuttunut paljontaan, kuva miehestä ja maskuliinisuus sitä vastoin on. Tiettyjä Laaksoselle tunnusomaisia piirteitä löytynee kuitenkin teosten sommitelmista, aiheista ja miesprotagonistista. Tutkimuksen edetessä tulee jossain määrin näkyviin yleinen suhtautuminen homoseksuaalisuuteen ja siihen liittyvään kulttuuriin sekä Suomessa että muualla. Samoin taustalla on näkyvissä kulttuurin vaikutus Laaksosen teosten aiheisiin, protagonisteihin ja esittämistyyliin.

Tutkimuksen alussa teen johdantoluvussa käsitteiden selvittämisen jälkeen lyhyen katsauksen homoseksuaalisuuden historiaan. Luku laajentaa tutkimuksen taustaa lukijalle sekä avaa näkökulmia ei-normatiivisena pidetyn seksuaalisuuden historiaan. Toisessa luvussa on Touko Laaksosen biografia, jonka tavoitteena on kertoa lyhyesti tekijästä sekä tuoda esille taustaa teosten synnylle. Samassa luvussa selvitän myös Laaksosen käyttämiä työskentelymenetelmiä sekä analysoin niiden valossa hieman myös teoksia. Luvun lopussa on näyttelytoimintaan ja tunnustuksiin liittyviä tietoja. Kolmannessa luvussa keskityn queer-teoriaan, Tom of Finlandin kuvien representaatioon ja maskuliinisuuden rakentamiseen teosten lähemmän lukemisen avulla. Luvun lopussa pohdin hieman katseen merkitystä ja katsojan positiota. Luetut kuvat ovat liitteinä tutkimuksen lopussa, jossa ne muodostavat yhtenäisen ja helposti luettavan kokonaisuuden.

1.2 Lähestymistapa ja tutkijan positio

Tutkimukseni sijoittuu visuaalisen kulttuurin, taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen, seksuaalisuuksien ja sukupuolen tutkimuksen välimaastoon. Touko Laaksonen kuuluu Suomen taidehistorian kaanoniin, josta syystä tekemäni tutkimus on taidehistoriallista, taiteiden ja kulttuurin tutkimusta. Visuaalisen kulttuurin tutkimusta ovat luennat teoksista. Tutkimukseni teoreettinen kehys, queer-teoria, saattaa tutkimukseni ruumiin, seksuaalisuuksien ja sukupuolten tutkimuksen pariin, jolloin tutkimukseni sijoittuu tutkimusalojen välissä olevaksi, poikkitieteelliseksi tutkimukseksi. Tutkimuksellinen queer-katse suuntautuu normaaliutta häiritsevään toiseuteen. Lasse Kekki (2010, 319) kirjoittaa queer-käsitteestä käyttäen sitä synonyyminä sanalle pervo. Queerissä on Kekin mukaan virallimpi sävy, kun pervo puolestaan ilmaisee paikantumista suomalaiseen kontekstiin. Käytän tutkimuksessani molempia sanoja, riippuen kontekstista.

Rajaan työni koskemaan taiteilija Tom of Finlandin homoeroottista kuvataidetta, ja tarkastelen teoksia vuosilta 1944-1991. Tutkimukseen mukaan otettu teosvalinta on tehty subjektiivisesti yrittäen nostaa esiin teoksia, joissa näkyvät mahdolliset muutokset, taiteilijalle tyypilliset työskentelytavat sekä protagonistin tyypilliset piirteet muutoksineen.

Tutkimuksessani Laaksosen biografia valaisee taiteilijan taustaa sekä kuvaa seksuaalisen identiteetin löytymistä ja sen hyväksymistä. Teoksiin liittyy omakuvamaisia viitteitä, ne ovat osittain kuvia subjektista, joihin liittyy kysymys itsestä. Tutkimuksessani näkyy Laaksosen vaikutus, enkä kiellä hänen olemassaoloaan, mutta siitä huolimatta en tutkimuksessani etsi tekijän merkitystä. Laaksosen seksuaalisuudella oli oleellisesti vaikutusta teosten aiheisiin sekä taiteilijan tapaan esittää teosten protagonisteja. Tästä syystä Laaksosen biografia on tutkimuksessani ja esittelen sen lukijan näkökannan laajentamiseksi työn alussa. Tutkimuksen edetessä tulee myös näkyviin yleinen suhtautuminen homoseksuaalisuuteen ja siihen liittyvään kulttuuriin sekä Suomessa että muualla. Samoin taustalla on näkyvissä kulttuurin vaikutus Laaksosen teoksien aiheisiin, protagonisteihin ja esittämistyylisiin, vaikka en näihin aihealueisiin paneudukaan tutkimuksessani. Laaksosen teokset eivät olleet vapaita aikakautensa seksuaalisuusdiskurssien normatiivisista rakenteista, mutta eivät täysin niiden vallassakaan; ne olivat vastavallan paikkoja. Ei-heteroseksuaalisuutta oli mahdollista representoida, sensuurin alaisina tietyin ehdoin ja tietyillä tavoin. Teoksissa on nähtävissä aikakausien suhtautuminen ei-normatiiviseen seksuaalisuuteen, mutta en kuitenkaan käsittele sitä, mitä teokset kertovat eri aikakausista.

Taideteosten havainnoiminen ja tulkitseminen on subjektiivista, jokainen analysoi merkitykset oman kokemuksensa ja tietämyksensä pohjalta. Erilaiset kulttuuriset diskurssit ohjaavat katsojan ja lukijan päätelmiä. Touko Laaksosen teosten merkityksien selittäjänä identiteetit ja seksuaalisuudet ovat olennaisessa osassa. Näin ollen teosten tarkasteleminen queer-teorian näkökulmasta oli luonteva valinta pohtiessani viitekehystäni. Näkökulma on vaikuttanut myös teosten havaitsemiseen ja tulkintaan. Teen tutkimuksessani teosvalinnat subjektiivisesti ja tarkastelen teoksia tutkijan positioista, joka on ei-homoseksuaalinen. Tutkijan positioni eroaa myös hetero- tai homoseksuaalimiehen positioista. Heteronormitetun tutkijan katse eroaa myös lesbisestä tai gay-katseesta, samoin kuin femmeniininen katse eroaa maskuliinisesta katseesta.

Tutkijan katseeseen vaikuttaa myös aiempi kuvataiteen koulutukseni sekä oma kiinnostukseni maa-laamiseen. Kasvatuksellinen näkökulma ei ole tutkimuksen tavoitteena, mutta pedagogina työskenteleminen heijastuu tavastani kirjoittaa ja analysoida asioita.

Aiempi tutkimus

Queer-näkökulmasta tehty kulttuurin ja kirjallisuuden tutkimus on Sanna Karkulehdon (2007, 75-78) mukaan tutkijoiden tietoisesti harjoittamana verrattain uutta. Kirjallisuuden parissa alettiin 1970-luvulla syntyneen homoseksuaalisen vapautusliikkeen perustamisen jälkeen tehdä homo- ja lesbotutkimuksia, jotka kiinnittyivät feministisen kritiikin perinteeseen. Sekä vapautusliikkeen että kirjallisuuden tutkimuksen toimesta tuotiin näkyväksi vaiettua homo- ja lesboaiheista kirjallisuuden historiaa ja kaanonin aina antiikin ajoista saakka. Tutkimuksissa on pääasiassa keskitytty pohtimaan identiteetin kysymyksiä: esimerkiksi mikä on homokirjallisuutta, kuka on homokirjailija ja mitä ominaisuuksia kirjailijalta vaaditaan. Samoin kuin sukupuolen tutkimuksessa, niin myös homo- ja lesbotekijyyden ympärillä käydyt keskustelut ovat olleet sidoksissa homo- ja lesboidentiteetikäsitteeseen. Karkulehto kirjoittaa, että ristiriita essentialistien - homoseksuaalista kirjallisuutta voivat edustaa vain aidot homot ja lesbot - ja konstruktionistien - homoseksuaalisuus on kulttuurinen rakenne - välillä voidaan ratkaista siirtymällä lukijakeskeisyyteen, jolloin kirjallisuutta voidaan lukea homotietoisesti eivätkä historialliset termit, käsitteet ja käsitykset ole enää rajoittamassa lukemista. Tämä lukijakeskeinen metodi yhdistettynä queer-teorian näkökulmaan antaa mahdollisuuden queer-luentaan, jolloin mahdollistetaan sukupuolisten tai seksuaalisten rajojen sekä valtaasetelmien rajat ylittävä kriittinen tarkastelu mistä tahansa teoksesta, sekä kanonisoiduista klassikoista että populaarikulttuurin tuotteista, joissa joko kyseenalaistetaan tai ylläpidetään heteronormatiivisuutta.

Amerikkalaisia ja englantilaisia queer-näkökulmasta tehtyjä taiteeseen ja kulttuuriin liittyviä tutkimuksia on tehty pääasiassa kirjallisuudessa. Muutamissa kirjallisuuteen liittyvissä tutkimuksissa sivutaan kirjallisuudessa kuvattuja muotokuvia. Kulttuuriin liittyvissä tutkimuksissa kirjoitetaan muun muassa homoseksuaaleista taiteilijoista, tutkitaan elokuvan teoriaa ja homoseksuaaleja teatterissa, kirjoitetaan käsityöstä suhteessa nykytaiteeseen, pohditaan median, taiteen, kulttuurin ja queerin suhdetta ja käydään klassisten taiteen filosofien teorioita läpi queer-näkökulmasta. (Hovey 2006; Blake et al. 1995; Dyer 2002; Bernstein 2006; Braudy et al. 2009; Rushton et al. 2010; Buszek 2011; Buikema et al. 2009; Whitney 2010). Edellä mainittujen lisäksi Amerikassa on toimitettu myös visuaalisen taiteen queer-tietosanakirja (Summers 2004). Suomessa queer-näkökulmasta tutkimusta on tehty - yhtä lailla kuin muualla Euroopassa ja Amerikassa - pääasiassa kirjallisuudessa: tutkimusta on tehty amerikkalaisesta, ranskalaisesta, ruotsalaisesta sekä suomalaisesta kirjallisuudesta. Sen lisäksi on tutkittu suomalaista transgender-yhteisöä, suomalaista homoseksuaalien paikallishistoriaa, suomalaista ja ulkomaista mainontaa sekä suomalaista taidekriittiköä (Wickman 2001; Kekki 2003; Hekanaho 2006d; Paqvalén 2007; Juvonen 2002; Rossi 2003; Vänskä 2006; Kalha 2005). (Karkulehto 2007, 85-85). Kuvataiteen teoksista queer-näkökulmasta tehty tutkimus on hyvin vähäistä, sekä Suomessa että muualla Euroopassa ja Amerikassa. Graham L. Hammill on tutkinut (2000) vanhojen taiteen mestareiden töitä - muun muassa Caravaggion, Marlowen ja Bacconin - suhteessa homoseksuaalisuuteen ja Juha-Heikki Tihinen on tutkinut pohtivalla otteella Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyysien representaatioita Halun häilyvät rajat - väitöskirjassaan (2008).

Suomessa tutkimus Touko Laaksosen osalta on melko vähäistä. Helsingin yliopiston tutkija Kati Mustola sekä Helsingin kaupungin taidemuseon johtajana toiminut Berndt Arell ovat julkaisseet teoksen (2006), jossa Arell keskittyy perusteellisesti taidehistorioitsijan näkökulmasta Tom of Finlandin teoksiin ja Mustola Laaksosen elämään ja persoonaan. Ilppo Pohjola on tehnyt videodokumentin Tom of Finlandista (1991; 2003). Näkökulmana ovat taideteosten syntymisen perusteet ja teosten vaikuttaminen homoseksuaaleihin nuoriin miehiin. Kansainvälisiä tutkimuksia on tehty vain muutamia. Belgialaisen taidehistorioitsija Micha Ramakers kirjoittaa teoksessaan Likaiset kuvat (2000) syväluotaavasti homokulttuurin kehittymisestä, pornografian funktiosta, Laaksosen taiteesta suhteessa edellisiin sekä siitä, kuinka Laaksosen teokset ovat vaikuttaneet homokulttuuriin. Barney Randall Michalchuk Calgaryn yliopistosta on tutkinut (1997) lopputyössään Platonin ja Aristoteleen merkitystä suhteessa pornografisen liikkeen syntymiseen teoksessaan Queer space: the Tom of Finland Museum and Archive. Teos sivuaa Tom of Finland -säätöön museon tilaratkaisuja ja hyvin hei-

kosti Laaksosen töiden esittämistä kyseisessä tilassa. Valentin Hooven on kirjoittanut Laaksosesta elämäkerran nimeltä *Tom of Finland* (1992). Teos taustoittaa hyvin Laaksosen elämää, mutta teoksessa näkyy amerikkalainen asioita kaunisteleva tyyli, jossa osa realiteeteistä on jäänyt vähemmälle tutkimiselle. Suomen historian tuntemus ei ole ollut kovin perusteellista.

Edellä mainittujen tutkimusten lisäksi Laaksosen teoksista on julkaistu muutamia kuvateoksia. *Ramakers* on koontanut Laaksosen töistä laadukkaan kuvateoksen nimeltä *Tom of Finland - The art of Pleasure* (1998). Myös kolme muuta kuvateosta - *Retrospective I-III* - on julkaistu Laaksosen piirroksista, osa hänen elinaikanaan, osa postuumisti (1990, 1991, 1997). *Tom of Finland Foundation* on julkaissut myös muutamia kuvateoksia Tomin miehistä ja sarjakuvista sekä painanut *Tom of Finland Foundation dispatch* - julkaisua, joka on suunnattu homoseksuaaliverkostolle.

1.3 Aineisto ja metodit

Tutkimuksen tekemiseen liittyvä analyttinen prosessi jakautuu kolmeen osaan: aineiston valintaan ja järjestämiseen eli analyysiin, aineiston tulkintaan ja aineiston lukemiseen. Analysoiminen on myös jatkuva, kokonaisvaltainen prosessi, jota olen tehnyt koko tutkimukseni ajan. Visuaaliset esitykset, Laaksosen kuvat, ovat olleet dialogissa queer-teorian, katseen, vikuroinnin ja vastakarvaan lukemisen kanssa. Aineisto on monitulkintaista, sukupuolia ja seksuaalisuuksia representoivaa, ja sen lukemisessa olen pyrkinyt tuomaan esiin myös normeja rikkovia, vikuroivia tai vastakarvaan luettuja näkökulmia. Normatiivisuudesta kirjoittaessani viittaan maskuliinisuuteen, feminiinisuuteen ja seksuaalisuuteen liitettyihin säännönmukaisiin vaateisiin ja ihanteisiin.

Tarkastelen aineistoa, Touko Laaksosen teoksia, käymällä läpi teoksia ja teemoittelemalla ne. Järjestelen ja tulkiten ne sen jälkeen, jolloin ne muodostavat tietyn kuvan, teemajanan, jota luen. Tulkitessani näitä piirroksia tai luonnoksia homoeroottisesta tai queeriuden näkökulmasta käsin muodostaen luennan, joka on eroottisuuteen takertuva ja homoseksuaalisuuden esille kirvoittava, mutta queerittävä, vikuroiva ja vastakarvaan lukeva sekä katsojan positiota etsivä. Siinä on myös queerille tyypillistä performatiivisuudelle ominaista toistojen ja vaikenemisen paikkojen tunnistamista ja toisin toistettuja merkityksiä rakentavaa luentaa.

Queer-luentaa luonnehtii sanna karkulehtomaisesti (Karkulehto 2007, 86-89) myös tutkimuskohteen valinnan vapaus. Queer-luennan avulla voidaan tarkastella kuvia, joissa esitetään tai toistetaan seksuaalisuusrakennelmia toisin, kyseenalaistetaan tai rikotaan rajoja. Tällöin voidaan joko lukea

kuvia, jotka ilmentävät selvästi homoseksuaalisuutta, mutta myös kuvia, joissa luennan avulla osoitetaan olevan queeria. Kuvia voidaan lukea toisin katsovalla tai tulkitsevalla luennalla. Karkulehto kirjoittaa Lasse Kekin todenneen, että queer-luenta mahdollistaa erojen rakentamiseen liittyvien valtarakenteiden kriittisen erittelyn, jolloin tutkija voi esimerkiksi tarkastella, kuinka taiteessa esitetyt kuvaukset homoseksuaalisuudesta ovat muokanneet käsityksiämme homoseksuaalisuudesta. Tällainen tulkinta on lukijalähtöistä ja antaa mahdollisuuden lukea queer-näkökulmasta mitä tahansa teosta, olipa homoseksuaali- tai lesbokäsitteitä teoksen syntymisen aikakaudella ollut käytössä tai ei. Rajoja rikkovia kuvia, joissa seksuaalisuusrakennelmia esitetään toisin, ovat myös Tom of Finlandin teokset. Ne ilmentävät homoseksuaalisuutta, mutta eivät välttämättä aina selvästi ja samalla ne kuitenkin ovat kuvia, jotka rakentavat käsityksiä homoseksuaalisuudesta.

Tutkimussuunnitelmaa laatiessani pohdin aineistonhankintamenetelmäksi haastattelumenetelmää, jossa tutkimukseen mukaan olisi valittu vain Tom of Finland Retrospective -näyttelyssä (Turku 2011) olevat kuvat ja haastateltu näyttelyssä kävijöitä. Tämä menetelmä ei olisi avannut ongelmaani maskuliinisuuden kehittymisestä, vaan analysoidessani olisin analysoinut haastateltavien subjektiivisia kokemuksia teoksista. Pohdin aineiston analyysimenetelmäksi myös diskurssitutkimuksen tekemistä. Diskurssitutkimus on tutkimusstrategia, jossa tutkitaan merkitysten rakentumista ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa ja perusajatuksena on, että tutkittava ilmiö saattaa saada erilaisia merkityksiä eri ihmisille ja eri tilanteissa. Analyysimenetelmäkään ei olisi avannut maskuliinisuutta Tom of Finlandin teoksissa, vaan painopiste olisi yhä ollut yksilön kokemuksissa.

Päädyin siihen tulokseen, että paras tutkimusongelmaani vastaava metodi on (intertekstuaalinen)³ metodi, jossa tutkimuskohteeksi nostan subjektiivisesti valittuja taideteoksia. Teen harkinnanvaraisen otannan. Teosten otantaa teen pitkältä aikaväliltä, aina alkuvaiheesta, 1940-luvulta, Touko Laaksosen kuolemaan, vuoteen 1991, saakka. Ennen toista Maailmasotaa ei ole säilynyt montakaan kuvaa, ja ne ovat luultavasti yksityisillä henkilöillä, mutta kuvia on jo enemmän 1950–60-luvuilta. Runsaamman tuotantokauden vuosikymmeniltä, 1970–1980-luvuilta on helpompi jo valita kuvia. Tarkoitukseni on tehdä harkinnanvarainen otos eli rajata mukaan otettavien kuvien määrää ja ottaa ne, jotka mielestäni kuvaavat parhaiten maskuliinisuutta, sen muutosta tai edustavat jonkin ai-

³ Intertekstuaalinen-käsitteellä kuvataan sidosta, joka on tekstien, eri kuvien tai tekstien ja kuvien välillä. Taiteentutkimus pitää kuvaa kauttaaltaan tekstuaalisena ja kuvan merkitys muodostuu suhteessa muihin kuvallisiin ja tekstuaalisiin järjestelmiin. Siihen vaikuttaa myös kuvan konteksti. Intertekstuaalisessa kuva-analyysissä kuvalle ei ole vain yhtä merkitystä, koska kuvantekijän katse ei ole koskaan viaton. Intertekstuaalisen tulkinnan päämääränä on kuitenkin kuvien lukeminen suhteessa toisiinsa, ei niinkään taiteilijan intentioiden ilmaiseminen. (Viestintätieteiden yliopistoverkko. 2010).

kakauden tapaa kuvata miestä. Tämä tapa korreloi queer-tutkimuksellisuuden kanssa valinnan vapauden suhteen.

Kiinnostava aineiston analyysimenetelmä olisi ollut aikasarja-analyysi, jossa olisin tutkinut ilmiön, eli homoeroottiseen kuvataiteeseen vaikuttaneita ajallisia muutoksia, yhteiskunnallisia taustatekijöitä, jotka ovat jollain tavalla vaikuttaneet maskuliinisuuteen Tom of Finlandin teoksissa. Tämä menetelmä ei kuitenkaan vastannut asettamaani ongelmaan ja tutkimusnäkökulma olisi muuttunut yhteiskunnallisempaan ja historiallisempaan suuntaan, pois päin kuvataiteesta, johon halusin keskittyä. Tutkimusstrategiana olisi tuolloin pikemminkin ollut määrällinen poikittaistutkimus.

Päädyin aineiston analyysimenetelmässä teemoitteluun ja tyypittelyyn. Hahmottelin aiheita, jotka toistuvat aineistossa samankaltaisessa muodossa. Muodostin alustavat tyypit. Alustavaa tyypittelyä tehdessäni pohdin, onko johonkin tyyppiin sijoitettu aines myös toisen tyyppin kanssa samanlainen. Tyypittelyn jälkeen ryhmittelin materiaalia yksityiskohtaista tarkastelua varten tyyppien sisällä. Tyypeissä olivat omat temaattiset piirteensä, jotka toistuivat, ja pohdin tulkinnan tekemistä edeten tyypikertomuksista aineistoa tarkentavaan teemoitteluun.

Tutkimuksen tekemisen suhteen kiinnostavaa ei niinkään ole jokin yksittäinen näyte Laaksosen töistä, vaan perusjoukko. Koko perusjoukosta teosten valinnan tekemistä hankaloittaa kuitenkin tehtyjen teosten luetteloimattomuus ja kaikkien teosten katsomisen saavuttamattomuus. Tutkimusta aloittaessani harkitsin luetteloivani teokset. Käytännössä tämä olisi ollut mahdotonta - teoksia on tehty noin 4500, ja luovuin tutkimuksen alussa luetteloinnista. Osa teoksista on muistiorganisaatioiden eli arkistojen ja museoiden kokoelmissa, mutta hyvin paljon on yksityisten henkilöiden omistuksessa. Sen lisäksi satoja, jollei tuhat teosta on sodan aikana kadonnut tai sensuurin aikakaudella varastettu. Yksityisomistuksessa olevia on homoseksuaalisuuden kriminalisoinnin vuoksi hävitetty tai omistajan kuoltua tuhottu perikunnan toimesta häpeän vuoksi, eivätkä yksityiset henkilöt Mustolan mukaan ole yhä tänäkään päivänä halukkaita antamaan töitään nähtäväksi. Mustola ja Arell⁴ kommentoivat aiheesta seminaarissa toukokuussa 2011 sanoen, että omaa tutkimustaan varten he joutuivat ottamaan yhteyttä toisen käden kautta nimettömiin teosten omistajiin päästäkseen näkemään teoksen.

⁴ Tom palaa Kaarina -seminaari 7.5.2011

Touko Laaksonen ei signeerannut kaikkia töitään. Uransa alkutaipaleella Laaksonen ei laittanut töihinsä mitään nimeä. Vuodesta 1957 lähtien hän signeerasi työnsä pseudonyymillä Tom of Finland. Tutkimukseeni mukaan valittuja töitä ei kaikkia ole signeerattu, mutta Tom of Finland Foundation on attribuoinut⁵ useimmat teoksista Tomin töiksi. Attribuoinnin kriteerinä on ollut Laaksonen elin-aikana hänen itsensä tekemä tunnistaminen tai tyylliseikkojen, materiaalin, koon ja käytetyn tekniikan vastaavuus. En ole tutkinut tekijyyttä tai attribuointia enkä ole katsonut aiheelliseksi tutkia autenttisuutta, vaan olen luottanut lähteisiin, joiden tekijät ovat tunteneet Touko Laaksonen tai hänen läheisensä. Joitain töitä olen pyrkinyt ajoittamaan vuosiluvun puuttuessa niistä.

Touko Laaksonen teosten aiheet - merimiehet, nuoret työväenluokkalaiset miehet ja kylpylät - muodostavat yksittäisinä teoksinakin ei-heteroseksuaalisuutta tiukuvan merkitystilan. Tihisen sanoin voi todeta, että Laaksonen teoksissa on huomattavissa selkeästi keskeisenä ajatuksena hänen tuntemansa eroottinen kiinnostus miehiin (2008, 15), uran alussa vähäeleisyyden tai ajalle sopivien vihjausten keinoin, myöhemmin ei enää vihjailevasti, vaan hyvin suoraan ja luettavin keinoin.

Laaksonen tuotanto on miesvaltaista ja teen tutkimuksessani vain hyvin lyhyen maininnan teoksiin, joissa on mukana naisia. Tämä sen vuoksi, että heidän roolinsa tukee maskuliinista katsetta. Asetelmia ja maisemia Laaksonen on maalannut muutamia; nämä teokset ovat yksityisillä omistajilla, lähinnä Laaksonen suvulla, eikä niiden tutkiminen ole ollut mahdollista, muttei tutkimukseni kannalta myöskään olennaista. Maisemia on näkyvissä Laaksonen teosten miespäähenkilöiden taustalla ja ne liittyvät oleellisesti päähenkilöön tai hänen ammattiinsa. Muotokuvia miehistä Laaksonen on tehnyt ja joitakin niistä olen valinnut myös tutkimukseeni mukaan. Sarjakuvien työskentelytekniikka eroaa muista piirroksista ja olen rajannut ne mainintaa lukuun ottamatta tutkimuksestani pois; niistä olisi syytä tehdä oma tutkimuksensa.

Touko Laaksonen asui 1970-luvulta lähtien useissa eri maissa ja vietti useita kuukausia vuodesta Amerikassa. Taiteen kotimaa on vaihdellut ja teoksissa on näkyvissä ulkomailla asumisen merkkejä, muun muassa päähenkilöiden pukeutumisessa ja heidän taustallaan näkyvissä elementeissä. Touko Laaksosta pidetään Euroopassa ja Amerikassa kansainvälisenä homoeroottisen taiteen ikonina. Kaikesta tästä huolimatta sijoitan hänet suomalaiseen kontekstiin, vaikka hänen taidettaan ei välttämättä voi tarkastella pelkästään suomalaisessa kontekstissa. Tom of Finland Foundation sijaitsee Los Angelesissa, joka on yksi syy siihen, että Laaksonen sijoittaminen pelkästään suomalaiseen

⁵ Attribuointi (*lat. attribuere: omistaa jollekin*) tarkoittaa taideteoksen tekijän päättelystä tai olettamista silloin, kun tekijää ei varmasti tiedetä. (Konttinen et al. 2000. Taiteen sanakirja).

taiteen historiaan ei ole aivan aukotonta. Laaksosen teokset ovat sitoutuneita tiettyyn aikakauteen ja aikakausien tapaan kieltää tai sallia homoeroottisen taiteen esittäminen, mutta hänen taiteensa ylittää kuitenkin kansalliset rajat. Laaksosen suomalaisuus on kamppailua olemassaolon oikeutuksesta - ei niinkään kansallisista arvoista, idealismista tai ideologiasta. Teostensa avulla hän loi tilaa homoerotiikan olemassaololle myös kotimaassaan. Edellä mainituilla perusteilla en rajannut tarkasteluniani teoksista mitään pois ei-suomalaisuuden perusteella.

Tutkimuksessa käyttämiini kuviin olen saanut käyttöoikeusluvan Tom of Finland Foundationin puheenjohtaja Durk Dehneriltä. Tutkimuksessa mukana olevat kuvat ovat - jollei teos ole jonkun muun tai muuta tekijää ole mainittu - Tom of Finlandin teoksia, joko signeeraamattomia tai signeerattuja. Monet Laaksosen teoksista ovat nimettömiä ja osa myös vailla vuotta, jolloin ne on piirretty. Kuvalähde on kaikissa tapauksissa mainittu, mutta ilman lähteen sivunumeromerkintää, jota useissa kuvalähdeteoksissa ei ole käytössä.

*Päästää lähelle,
sisälle,
vaatii sinulta
vain uskoa toiseen ihmiseen*
- Tommy Tabermann

1.4 Käsitteitä

Avaan osan tutkimuksessani käytetyistä käsitteistä teoreettisen osuuden yhteydessä, jossa on myös Tom of Finlandin kuvien luenta. Termit aukeavat paremmin laajemman kokonaisuuden yhteydessä kuin erillisinä tässä luvussa. Tällaisia käsitteitä ovat muun muassa queer-teoriaan kuuluva performatiivisuus, abjekti ja toiseus sekä vikurointi, vastakarvaan lukeminen ja camp. Käsitteet representaatio, relationaalinen estetiikka ja pyyteettömyys - jotka esiintyvät tutkimuksessa myös ideologialla tasolla - on avattu seuraavissa luvuissa.

1.4.1 Representaatio

Presentaatio tarkoittaa esitystä ja representaatiolla puolestaan tarkoitetaan tunnusomaista, kuvaavaa. Taiteessa usein esimerkiksi kuva on maiseman esittämistä ja katsojan osuus on kuvan hahmottamisesta. Representaatio ei ole suoraa esitystä todellisuudesta, vaan se pikemminkin edustaa kohdettaan. Representaatioilla viitataan aiempiin representaatioihin ja ne ovat aina kontekstiin sidottuja; niillä herätetään tiettyjä merkityksiä tiettyjen muotojen avulla. (Ojajarvi 2006).

Termillä korostetaan kuvatun kohteen ja kuvauksen, maalauksen, teoksen, erillisyyttä. Toisaalta on myös nostettu esille katsoja. Ernst Gombrich esitti 1950-luvulla teorian, jonka mukaan katsoja näkee esimerkiksi litteälle pinnalle maalatut värialueet kolmiulotteisena maisemana. Ihminen kykenee siirtämään aiemmin näkemänsä kuvaan ja antamaan sille merkityksen. Kyky perustuu aiemmin opittuun, ennakoasenteisiin ja odotuksiin, joita Gombrich nimitti skeemaksi. Skeemat vaikuttavat myös toisinpäin eli näkemiimme havaintoihin reaali maailmassa, toisin sanoen ihminen voi projisoida maisemaan maalauksen. (Kallio et al. 1991. Taiteen pikkujättiläinen).

Representaatio on aina jonkun näkökulma asiasta, tekijän osuutta ei voi eliminoida. Myös katsoja on tulkitsija, joka hahmottaa, kokee ja tulkitsee näkemänsä teoksen omalla tavallaan. On myös huomioitava, että tekijän tulkinta voi olla erilainen kuin katsojan tekemä tulkinta. Jokainen katsoja tulkitsee teoksen eri tavoilla ja näin myös katsojan tulkinta poikkeaa muiden katsojien tulkinnoista.

Tutkimuksessani tarkastelen sitä, kuinka Touko Laaksonen representoi kuvaa miehestä. Kuvat eivät ole suoria esityksiä todellisuudesta, vaan Laaksosen muokkaamia ajatuksia todellisuudesta, siitä, miten hän sen haluaisi presentoida. Katsojan tehtäväksi on jäänyt representoida kuva itselleen. Laaksonen on tehnyt kuvia oman seksuaalisen halunsa johdattamana, sen seurauksena ja omistautuen sille. Kuvat ovat syntyneet tarpeesta saada eroottinen kontakti. Konteksti, aikakausi ja yhteiskunta, ovat vaikuttaneet kuvien syntymiseen, julkaisemiseen ja niiden leviämiseen katsojien nähtäviksi. Se on myös vaikuttanut siihen, miten katsoja representoi ja tulkitsee kuvan; ovatko kuvat taidetta, homoerotiikkaa vai pornografiaa. Laaksosen aikakaudella teokset nähnyt katsoja on representoinut työt eri tavoin kuin nykykatsoja. Nykykatsojan kokemusmaailma on muuttunut; hän ei näe kuvia samalla tavoin kuin esimerkiksi se, joka näki ne 1950-luvulla. Tutkijana puolestani representoin representoitua tehden sen omalla tavallani. Representaatiossa on aina kyse valinnasta, tekijän, katsojan ja kokijan. Laaksonen on tehnyt kompromisseja valinnoissaan, ja samoin teen varmasti myös tutkijana.

Representoiminen on myös yksi keskeinen osa queer-teoriaan liittyvästä performatiivisuudesta. Performatiivisuus on toistoa, tekemisen kautta syntyvää. Laaksosen representoimissa kuvissa toistuu miesobjekti, joka toistojen eli performatiivisuuden kautta muokkautuu kontekstissaan seksuaaliseksi subjektiksi. Nämä representoidut kuvat ovat muokanneet ja muokkaavat katsojaa eli tapahtuu gombrichmainen syntyneen skeeman vaikuttaminen reaali maailmassa nähtävään ja koettavaan.

1.4. 2 Relationaalinen estetiikka (Relational aesthetic)

Filosofi Nicolas Bourriaud kehitti vuonna 1998 ajatuksen relationaalisesta estetiikasta⁶. Bourriaudin mukaan estetiikasta on tullut arkea, taide on kaikkien saatavilla, kaikkialla. Nykyaikaisen taiteen esittäminen ei ole enää mahdollista tilassa, jota kävellään läpi, vaan vastedes se pitää esittää elettyinä ajanjaksona, kuin pohdintana. Bourriaud pyrki tarjoamaan uusia, erilaisia kriteerejä, joilla voidaan analysoida 1990-luvun vaikeaselkoista ja määrittelemätöntä taidetta. Saavuttaakseen tämän hän käytti hyväkseen internet-boomin tuomaa kieltä: käyttäjävälisyys ja interaktiivisuus. Bourriaudin mukaan Internet on avannut henkisen ”tilan”, jota taiteen täytyy hyödyntää. Taideteosten pitäisi ottaa paikkansa tuossa alituisen muuttuvassa henkisessä tilassa ja relationaalisen estetiikan on tarkoitus ikään kuin olla sähköisenä kirjana osoittamassa tämä ajatus. (University of New Mexico 2002).

Bourriaud valaisee relationaalisen estetiikan käsitettä relaatio- tai relationaalinen taide -sanalla: esteettinen objekti ei ole enää materiaallinen tai käsitteellisesti määriteltävissä. Se määritellään suhteellisesti (engl. *relational*). Relaatiotaide käsittää taiteellisen kokoelman, joka ottaa teoreettisen ja käytännöllisen toimintamallin suunnan kaikissa ihmisistä koskevissa sosiaalisissa suhteissa ja konteksteissa. Tosin sanoen taide ei ole enää niinkään osa yksityistä tilaa, vaan taideteos luo sosiaalisen ympäristön, johon ihmiset kokoontuvat yhteen osallistuakseen jaettuun aktiviteettiin. Taideteosten rooli on olla elämäntapa ja toiminnan malli. Relaatiotaiteessa katsoja on yhteisö; taideteos tuottaa subjektien välisiä kohtaamisia pikemminkin kuin että olisi kyse aiemman kaltaisesta katsojan ja objektin välisestä kohtaamisesta. Taiteilija antaa tästä näkökulmasta yleisölle vallan ja välineet muuttaa maailmaa. (Bourriaud 2002).

⁶ Englannin kielinen käännös on relational aesthetics. Alkuperäinen Bourriaudin käyttämä käsite on ranskal. Esthetique relationelle.

Tom of Finlandin kuvien tekemisen syynä on ollut mielihyvän tuottaminen. Mikäli hänellä ei ollut eroottista kontaktia, hän piirsi itselleen sellaisen. Aivan alkuaikoina hän käytti näitä piirroksiaan hyväkseen päästäkseen niiden avulla sukupuoliseen kanssakäymiseen. Hän näytti kuvia miehille kierrellessään iltaisin sodan vuoksi pimennetyillä Helsingin kaduilla. Kuvien näyttämisen tarkoitus oli päästä kuvan katsojan kanssa seksiaktiin. Kuva toimi virikkeenä, sosiaalisena kommunikointikeinona arassa asiassa. Näin Laaksosen kuvat olivat alussa virikkeitä, toiminnan lähtökohtia, eivät niinkään taideobjekteja. Laaksosen teos loi sosiaalisen kontekstin, jonka jälkeen miehet siirtyivät toiseen tilaan osallistuakseen jaettuun aktiviteettiin.

Tämä toiminta lähestyy Bourriaudin taideteoriamallia. Laaksosella ei tuona aikana ollut käytössä tietokoneita, saati Internetiä sosiaalisen tilan luomiseen. Piirretyt kuvat levisivät kädestä käteen ja tuottivat subjektien välisiä kohtaamisia; sekä fyysisiä että myös henkisiä rohkaistessaan miehiä hyväksymään oman valtaväestöstä poikkeavan seksuaalisuutensa. Laaksonen antoi kuvan kumppanille, jolta hän odotti seksuaalista aktia. Tämä mieskumppani sai kuvan avulla kontaktin seuraavaan uuteen miespuoliseen henkilöön, joka jälleen vei kuvaa eteenpäin seuraavalle kohdattavalle. Kuvat levisivät kädestä käteen, niistä tuli verkosto, joka loi sosiaalisen tilan miesten välille. Kuvat muuttuivat henkilökohtaisista julkisiksi, yksityisistä sosiaalisiksi. Ne olivat visuaalinen, sanaton kommunikointikeino miesten välillä. Teokset tuottivat subjektien välisiä kohtaamisia. Ne eivät olleet taidekokoelma, eivät ainoastaan taideobjekteja, vaan niiden myötä syntyi tila - jaettu sosiaalinen ympäristö. Niiden avulla luotiin burriaudmainen jaettu aktiviteetti: jaettu kokemus, joka tapahtuu eri aikaan, eri paikassa. Kaikki kokemukseen osallistujat tiedostivat yhteisen verkoston olemassaolon ja ymmärsivät taidevälineen osallisuuden kokemuksen syntymiselle. Toiminta oli eräällä tavalla sähköisen Internet-verkon esiaste. Toisaalta kuvat tuottivat myös esteettisen kokemuksen - mikäli vastakarvaan lukien esteettisen kokemuksen kokemisesta ei rajata pois taideobjektin aiheuttamaa seksuaalista kokemusta.

Teosten rooli oli - kuten Burriaudin teoriassa - aikanaan olla mallina. Ne muokkasivat performatiivisesti uutta toiminnan mallia ei-normatiivisille seksuaalisuuksille. Homoseksuaalisuuteen oli Laaksosen kuvien syntymisen aikaan liitetty naismaisia piirteitä. Laaksosen hyvinkin maskuliiniset miehet vikuroivat tätä naismaisuutta kuten myös valtakulttuuria vastaan tuomalla julkisuuteen uuden mallin, maskuliinisen homoseksuaalin miehen, miehen, jonka piirteitä oli pidetty normitetulle heteromiehelle kuuluvina. Taiteilija antoi yleisölle välineet ja vallan muuttaa maailmaa.

1.4.3 Pyyteettömyys

Taiteesta kirjoitettaessa tai puhuttaessa harjoitetaan taidekriittikää. Kriitiikin luonteeseen kuuluu, että jotain jätetään sanomatta ja jostain puhutaan rivien välissä. Kalhan (2005, 242-243) sanoin kritiikin olemukseen kuuluu pyrkimys selittää ja kontekstualisoida taidetta, mutta taiteilijoita ja taidetta katsovaa yleisöä myös ohjataan ja opastetaan kritiikin keinoin. Kriitiikin avulla luodaan teokselle diskursiivisia tulkintaperusteita ja käännetään visuaalinen verbaaliseksi. Tutkittava objekti konstruoidaan ja ladataan adjektiivilla, mielleyhtymillä, arvoilla, ideologioilla sekä kulttuurilla. Kriitikko liukuu kuvailevasta vaikuttamaan pyrkivään ja pyyteettömästä estetiikasta⁷ oletavan ja määrittävän pariin. Kalha kirjoittaa taiteen kokemuksen keskiössä olevan pyyteettömän ihanteen pyrkimyksenä olevan taiteen sisällön kohottamisen arkielämän ylä- ja ulkopuolelle.

Pyyteettömällä tarkoitetaan puhdasta ja vilpittöntä, ilman ennakko-oletuksia toimivaa. Kalhan mukaan Kantin pyyteettömän estetiikka asettaa tärkeimmäksi sen, mikä miellyttää arvion tasolla, ei siis aistimuksen tai käsitteen tasolla. Kauneus ei palaudu pyyteen (*interesse*) aistien tai järjen tasolle (2005, 243). Arnold Berleantin *engagement* lähestyy tätä pyyteettömän ajatusta. Berleant kirjoittaa, että *engagement* on vilpittöntä, spontaania, kaikesta vapaata ja impulsiivista. Objektia havainnoidessaan havainnoija sitoutuu siis objektiin, etäännyttää itsensä ympäröivästä ja toimii lopulta pyyteettömästi. (2000. *The Aesthetic field: a phenomenology of aesthetic experience*).

Tom of Finlandin teokset eivät monellakaan tapaa ole pyyteettömiä; niissä esiintyy halu, mielihyvä ja nautinto, jonka Kalha kytkee pyyteeseen. Kuvien katsoja voi katsoa teoksia pyyteettömän positioista. Kuvien aiheet ja sisältö - maskuliiniset miehet ja eroottiset miehet haluineen - eivät kuitenkaan ole arkielämän ulko- tai yläpuolella, vaan varsin tiukasti läsnä haluineensa tässä ja nyt, myös pyyteettömälle katsojalle. Tutkijan katseenikaan ei ole pyyteetön, enkä pyri havainnoimisessa, tulkinnassa tai kokemisessa pyyteettömyyteen. Diskurssini vaikuttaa positiooni ja tulkintaani, jossa käännän visuaalista verbaalisin keinoin toiseksi ja katsomisen kokemukseen liittyy tietynlainen pyyde.

⁷ Pyyteetön on puhdas ja vilpittön, ilman ennakko-oletuksia toimiva. Kalhan mukaan Kantin pyyteetön estetiikka asettaa tärkeimmäksi sen, mikä miellyttää arvion tasolla, ei siis aistimuksen tai käsitteen tasolla. Kauneus ei palaudu pyyteen (*interesse*) aistien tai järjen tasolle (2005, 243). Arnold Berleantin mukaan *engagement* on vilpittöntä, spontaania, kaikesta vapaata, impulsiivista. Objektia havainnoidessa havainnoija sitoutuu objektiin, etäännyttää itsensä ympäröivästä ja toimii lopulta pyyteettömästi. (2000. *The Aesthetic field: a phenomenology of aesthetic experience*).

1.5 Lyhyt katsaus homoseksuaalisuuden historiaan

*Aggressiivinen suhde toiseen syntyy siitä,
että subjekti kohtaa oman tukahdutetun luontonsa muukalaisessa.*

Kahden ihmisen pienet erot ovat vähemmän pelottavia kuin suuret.

Mitä te siis pelkätte?

- Franz Kafka, kirjailija

Tom of Finlandin teoksista useat ovat homoeroottisia. Taiteilija oli ei-normatiivinen homoseksuaali ja teosten tekemisen intentio oli seksuaalisen aktin tavoittelemineen. Teosten miehet ovat maskuliinisia, ajan kuvaan sopimattomasti, ja miehet viihtyvät toistensa seurassa vikuroivan iloisesti. Päästäkseen kuvan lukemisessa syvemmälle ja kyetäkseen tekemään tulkintaa on hyvä tietää aiheeseen liittyvästä taustasta jotain. Tässä luvussa esittelen lyhyesti seksuaalisuuden historiaa, ja pitäydyn vain homoseksuaalisuudessa. Lähihistorian eli 1800–1900 -lukujen suhteen teen tarkemman katsauksen länsimaihin ja lähinnä Suomeen. Laajemman seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen - esimerkiksi transseksuaalien ja dragin - historian rajaan aiheeseen kuulumattomana pois.

Kaikkina aikoina, joista on jäänyt historiaan jotain merkkejä, sekä kaikkialla maailmassa, osa miehistä ja naisista on kokenut emotionaalista ja fyysistä läheisyyttä oman sukupuolensa edustajan kanssa. Myyttisestä kuninkaasta kirjoitettu Gilgameš-epos, joka on peräisin 1700 eaa, kertoo kuninkaasta, joka kohtaa enneunensa mukaisesti villimiehen oppien rakastamaan tätä vaimonaan. Miestenvälisiä suhteita ylistettiin Antiikin Kreikassa 400-300 eaa, ja homoeroottiset suhteet olivat vuosisatojen ajan ylläpidetty tapa. Myös naisten välinen rakkaus oli sallittua tietyissä olosuhteissa. Hallitsijoilla ja jalosukuisilla oli niin Euroopassa kuin Aasiassakin saman sukupuolen rakastajia, esimerkiksi Konfutsen aikakaudella 500-luvulla Kiinassa eläneellä herttualla oli miespuolinen suosikki. Miesten- ja naistenvälisistä intiimeistä suhteista kirjoitettiin muistiin, suhteita ylistettiin, niitä liitettiin sankaritarinoihin ja todelliseen elämään. Ne olivat osa ruumiinkulttuuria ja hyvin kiinteästi myös hovielämää. Homoseksuaalien - joita nimitettiin nimellä sodomiitit - vainot alkoivat sen jälkeen, kun Rooman valtakunnassa kristinuskosta tuli valtakunnan uskonto 559 jaa. Katolisen kirkon aseman vakiinnuttamisen jälkeen alkoivat inkvisitiot ja varsinainen vainoaalto, jota kesti jopa 1100-1300 jaa saakka. (Stålström 1997, 62-63; Aldrich et al. 2006).

Renessanssiaikaan antiikin kulttuurin ihailun myötä nosti päätään uudelleen myös miestenvälinen seksuaalisuus. Kirkon kielteisestä kannasta ja luonnonvastaisen rikoksen rangaistavuudesta huolimatta muun muassa monilla merkittävillä taiteen mestareilla oli homoseksuaalisia suhteita. Miesten välisiä suhteita hoidettiin 1600-luvulla tapaamisinstituutioissa eli puistoissa ja oluttuvissa. Lisääntyneen näkyvyyden seurauksena moraalista vartioivien instituutioiden suhtautuminen kiristyi 1700-luvun alussa ja muun muassa Englannissa sodomiitteja pantiin jalkapuhun ja teloitettiin julkisesti hirttämällä. Vuosisadan loppupuolella valistuksen aika muutti seksuaalinormeja. Julkinen kiinnostus seksuaalisuuteen oli yhä lisääntynyt ja tämä näkyi sekä kirjallisessa että pornografisessa tuotannossa. Homoseksuaalisia bordelleja perustettiin Lontooseen ja Pariisiin. Suvaitsevammasta suuntauksesta huolimatta sodomiitteja - samoin kuin ”ylimääräistä seksuaalisuutta harjoittavia” - rangaistiin yhä 1800-luvun puoliväliin saakka kuoleamalla. (Stålström 1997, 72-74; Miettinen 2008.).

Homoseksuaalisuutta pidettiin 1800-luvulla lähinnä rakenteellisena poikkeavuutena, biologisena rappeutumana. Vuosisadan alussa länsimaisissa yhteiskunnissa mielenkiinto seksuaalisuutta kohtaan kasvoi ja käänteentekevää oli, että seksuaalisuuden määrittely siirtyi uskonnolliselta sektorilta maallisille viranomaisille. (1997, 36-39). Juha-Heikki Tihinen (2008, 26) kirjoittaa tutkija Harry Oosterhuisia lainaten, että 1800-luvun puolen välin jälkeen tapahtui toinen käänne seksuaalisuuksia käsittelevässä diskurssissa. Tuolloin lääketieteellisessä keskustelussa siirryttiin anatomisista ominaisuuksista seksuaalivaistoon ja psykologiaan, toisin sanoen aktin aikakaudesta siirryttiin henkilökohtaisten identiteettien aikakauteen. Moraalinen totuus oli ihmisen sisällä, ihmisen subjekti oli yhteiskunnan normien seurauksena kelpollinen tai epäkelvollinen. Tihinen (2008, 22-27) jatkaa Sigmund Freudin psykoanalyttisen teorian vaikuttaneen 1800-luvun näkemyksiin seksuaalisuudesta. Tihinen mukailee muun muassa Michel Foucaultia, Charles Bernheimeriä, Tim Deania, Christopher Lanea ja Harri Kalhaa päätyessään toteamukseen, että Freud tulkitsi kaiken seksuaalisuuden olevan luonnonvastaista, koska hänen mukaansa vietti erkaantuu luonnollisista toiminnoista seksuaalisuuden syntyessä. Kaikki ihmisen seksuaalisuus on siis perverssiä; norminmukaisuus on pakenevaa ja mahdollisesti mahdotonta.

Tihinen (2008, 28) jatkaa kirjoittaen, että Oosterhuisin (2000) mukaan homoseksuaalisuuden patologisoiminen toi muassaan myös positiivisen puolen. Perversio-määrittelyn avulla homoseksuaalit tunsivat löytäneensä identiteetin, minkä he kokivat positiivisena ja tärkeänä asiana. Normaali ja epänormaali esiintyivät toisensa mahdollistavina oppositioina. Eve Kosofsky Sedgwickin (1994) mukaan molemmat tarvitsevat toisiaan ollakseen diskursiivisesti olemassa samassa järjestelmässä.

Suomessa vuoden 1889 säädetyn seksuaalirikoslain mukaan kaikki avioliiton ulkopuolinen seksi oli rangaistavaa. Seuraavalla vuosisadalla absoluuttisesta sukupuolimoraalista luovuttiin asteittain.

Vuonna 1926 rikoslaista poistettiin salavuoteus eli naimattomien henkilöiden harjoittama seksi ja vuonna 1948 poistettiin huoruuspykälä eli naimisissa olevan henkilön harjoittama seksi muun kuin aviopuolisonsa kanssa ei enää ollut rikoslaissa. (Mustola, Pakkanen 2007, 19).

Heteroseksuaalisuus-sana esiintyi 1800-luvulla fetisismin yhteydessä eikä termi ollut vielä tuolloin normaaliuden synonyymi. Homoseksuaalisuus-termin käyttöönotto ajoitetaan vuoteen 1892. Seksologia alkoi laajeta omaksi tieteelliseksi diskurssikseen ja 1800-luvun viimeinen vuosikymmen merkitsi homoseksuaalisuuteen paneutuvien seksologisten tutkimusten määrän kasvamista. Siitä huolimatta homoseksuaalisuus-termi ei vakiintunut käyttöön ainoana sanana, vaan muun muassa sukupuolisidonnaiset termit *uranismi* eli vastakkainen seksuaalitusse ja *inversio* olivat homoseksuaalisuuden kanssa yhtä aikaa käytössä. (Tihinen 2008, 28-29). Sanna Karkulehto kirjoittaa Pia Livia Hekanahon (2006) mainitsevan, että sanan lesbo nykymerkitys on syntynyt vasta 1960-luvun naisliikkeen myötä. Samoihin aikoihin syntyi myös käsite homoidentiteetti, jonka syntyyn vaikutti 1960-luvun homoliike. (2007, 31).

Kaikkialla länsimaissa käytiin 1960-luvulla keskustelua seksuaalisuudesta ja ahdasmielisen lainsäädännön muuttamisesta. Tärkeä keskustelunaihe oli homoseksuaalisuuden kriminalisoinnin lakkauttaminen. Suomessa aloitettiin vuonna 1889 säädetyn seksuaalirikoslainsäädännön uudistamisen valmistelu vuonna 1966. Aikakauslehdissä alkoi näkyä artikkeleita homoseksuaalisuudesta eikä tietosana- ja lääkärikirjoissa seksuaalisuudesta kirjoitettu enää ainoastaan sairautena. Suomessa merkittävä vuosi oli myös vuosi 1967, jolloin suomalainen homoseksuaalinen yhdistys, Toisen säteen ryhmä, perustettiin. Vuonna 1968 perustettiin toinen yhdistys, Keskusteluseura Psyke, joka oli pohjana myöhemmin 1970-luvun puolivälissä syntyneelle Setalle, Seksuaalinen tasavertaisuus -järjestölle. Psykiatrit olivat esittäneet, että homoseksuaalit eivät olleet rikollisia tai syntisiä, vaan sairaita, joita piti hoitaa sähköshokeilla tai lobotomioilla. Vuonna 1971 Suomen eduskunta hyväksyi lopulta lain, joka poisti homoseksin rikoslaista. Setasta tuli vähitellen valtakunnallinen järjestö, jonka aktiivisen toiminnan johdosta lääkintöhallitus poisti vuonna 1981 homoseksuaalisuuden myös sairausluokittelusta. Vasta vuonna 1999 poistettiin kuitenkin laista 1940-luvun seksuaalirikoslaista peräisin olevat kehoituskielto ja suojaikärajat. Kehotuskielto tarkoitti sitä, että vaikka homoseks ei enää ollut laitonta, niin julkinen kehottaminen samaa sukupuolta olevan henkilön kanssa oli rangaistavaa, rikoksena tuomittavaa. Suojaikärajat puolestaan tarkoittivat sitä, että samaa sukupuolta olevilla ikäraja seksin harjoittamiseen oli 18 vuotta, eri sukupuolta olevan kanssa 15 vuotta. Keho-

tuskielolon perusteella tehtiin useita rikosilmoituksia ja se rajoitti myös median toimintaa, erityisesti radioissa ja televisiossa lähetettävien ohjelmien aihe- ja sisältövalintoja. (Mustola et al. 2007, 18-27).

Yksi merkittävä tekijä, joka myös vaikutti homoseksuaalisuuteen suhtautumisen muuttumiseen, oli aidsin leviäminen. Seta perusti Aids-tukikeskuksen vuonna 1986 ja otti tehtäväkseen tiedotustoiminnan sekä aids-tartunnan saaneiden tukemisen. Aids levisi 1990-luvulla myös Suomeen. Touko Laaksosen ystäviä Amerikassa oli sairastunut tautiin ja hän oli nähnyt taudin vakavuuden, josta syystä hän antoi töitään ilmaiseksi Setan painamiin turvaseksijulisteisiin, joissa pääasiana oli kondomin käyttö miestenvälisessä seksissä. Laaksonen sai lisänimen Turvaseksin Michelangelo.⁸ (Hooven 1992, 163; Seta ry 2010).

Olli Stålström toteaa väitöskirjassaan (1997, 33), että valta ja kontrolli ovat vaikuttaneet siihen, kuinka historian kuluessa on suhtauduttu poikkeavuuksiin. Teologisen maailmankuvan vallitessa poikkeavuus oli syntiä, feodalismien aikaan se oli rikos ja tieteellisesti suuntautuneelle aikakaudelle siirryttäessä se luokiteltiin sairaudeksi.

Suomessa homo- ja lesbokulttuuri laajeni ja moninaistui 1990-luvulle tultaessa. Syntyi uusia yhdistyksiä - esimerkiksi lesbo-, bi-, homo- ja transperheet järjestäytyivät vuonna 1997 Sateenkaariperheet -yhdistykseksi - kulttuurin saralla syntyi kansainvälisiä hankkeita ja tutkijoiden sekä opiskelijoiden verkostoitumisen myötä lesbo- ja homotutkimuksen opetus käynnistyi naistutkimuksen oppiaineen yhteydessä. Akateemista lesbo-, homo-, trans- ja queertutkimusta alkoi ilmestyä artikkeleina, opinnäytteinä ja kirjoina. Ala sai vuonna 2004 oman tieteellisen seuran, kun Suomen Queertutkimuksen Seura perustettiin. (Mustola et al. 2007, 35).

⁸ Kuva 1: Aids-tukikeskuksen Turvaseksijuliste. (The Gay Art Collection.).

2 TOM OF FINLAND - TOUKO LAAKSONEN

Tutkimukseni näkökulmana on maskuliinisuudessa Touko Laaksosen teoksissa, mutta tutkimukseni ei ole Laaksosen seksuaaliselta näkökannalta tehty; en paneudu Laaksosen seksuaalisuuden kehittymiseen tai Laaksosen seksuaalisuuden vaikutukseen hänen kuvissaan, kuten en myöskään pohdi Laaksosen identiteetin kehittymistä tai yhteiskunnan vaikutusta Laaksosen identiteetin muotoutumiseen. Edellä mainituista seikoista huolimatta Laaksosen teoksiin vaikutti hänen seksuaalinen suuntauksensa yhtä lailla kuin yhteiskunnallinen ja ajallinen kontekstikin. Teoskuvien havainnointiin, lukemiseen, tulkintaan ja maskuliinisuuden analysoimiseen vaikuttaa - oman positioni ja havainnoijan katseeni lisäksi - myös Laaksosen henkilö, seksuaalinen suuntaus ja konteksti, jossa teokset ovat syntyneet. Näistä syistä johtuen otan tutkimukseeni mukaan Touko Laaksosen biografian. Biografian jälkeen luon tässä luvussa katsauksen Laaksosen käyttämiin maalaus- ja piirrostekniikoihin, työskentelymenetelmiin ja niiden kehittymiseen ajallisessa kontekstissa. Menetelmäkatsaukseen sisältyy myös analyysia kuvista, lähinnä tekniikkaan liittyvää analysointia, mutta myös sen vaikutusta teosten lukemiseen. Lopuksi on lyhyt yhteenveto näyttelytoiminnasta ja saaduista tunnustuksista.

2.1 Touko Laaksosen biografia

Nyt, tänä myöhäisenä hetkenä, kun kaikki muut nukkuvat, miehemme on kumartunut työpöytänsä ylle ja kohdistaa paperiarkkiin tuon saman katseen, jolla hän vähän aikaisemmin on seurannut tapahtumia, ahertaen kynällään, mustekynällään, siveltimellään, vesipisaroiden roiskahdella kattoon [...] kiireisenä, väkivaltaisena, aktiivisena, kuin pelkäisi kuvien karkaavan tiehensä, riitaisena, vaikka onkin yksin, itse itseään sysien. Ja näkymät syntyvät paperille, luonnollisina, enemmän kuin luonnollisina, kauniina, enemmän kuin kauniina, erikoisina ja täynnä intohimoista elämää kuten itse tekijän sielukin. (Baude-
laire. Modernin elämän maalari. Teoksessa Lintinen 1989, 37).

Touko Valio Laaksonen syntyi 8.5.1920 Kaarinassa, lähellä Turku. Vanhemmat, Edvin Laaksonen ja Suoma Loviisa Ritalahti, olivat opettajia Kaarinan kansakoulussa. Touko Laaksosella oli neljä sisarusta, joista kaksi vanhinta, Salme ja Pentti, olivat isän edellisestä avioliitosta, josta hän oli jäänyt leskeksi. Kaksi nuorempaa sisarusta olivat nimeltään Hely ja Kaija. Perhe asui isoäidin kanssa kansakoulurakennuksen opettaja-asunnossa⁹. (Arell et al. 2006, 9-10; Hooven 1992, 8-10).

⁹ Mustola ilmoittaa koulun nimeksi Ristimäen kansakoulu. Ristimäen alue liitettiin Turun kaupunkiin vuonna 1939. (Arell et al. 2006, 9-10). Valentine Hooven oli Laaksosen ystävä ja hän työskentelee tällä hetkellä Tom of Finland -säätiossä. Hänen kirjoittamansa elämäkerta Laaksosesta perustuu Laaksosen eläessä antamiin haastatteluihin. Hän käytti Laaksosesta pseudonyymiä Tom of Finland Laaksosen vedotessa perhesyihin. Kati Mustola on Helsingin yliopiston tutkija, jonka painopisteinä Unforeseen-kirjassa on Laaksosen elämäkerta. Kirja on kirjoitettu Laaksosen kuoleman jäl-

Laaksosen lapsuuden aikainen elämä oli kulttuuripitoista; lapset kasvoivat keskellä musiikkia, kuvataiteita, teatteria ja kirjallisuutta: isä sävelsi ja johti sekakuoroa, lapset soittivat kotona olevaa pianoa, lauloivat, kirjoittivat satuja, näyttelivät ja piirsivät paljon, etenkin Touko, joka osallistui myös oppikoulun piirustuskerhoon. Toukoa kiinnostivat piirrosten aiheissa isän vastakohtat, toiminnan miehet, lihaksikkaat työmiehet ja maatyöläiset läheisillä pelloilla. Hooven kirjoittaa, että jo lapsuusaikana Touko seurasi työmiehiä ja piirsi heidän vaatteidensa yksityiskohtia. (Arell et al. 2006, 10; Hooven 1992, 8-11).

Laaksonen aloitti Turun suomalaisen yhteiskoulun vuonna 1935. Koulumatkan hän kulki linjautolla ihailien autonkuljettajaa, jolla oli univormu, koppalakki ja hienot polvipituiset saappaat. Nahka oli kallista, mutta maaseudulla nahkasaappaita tarvittiin paksulumisten talvien vuoksi. Maalaispoikien lisäksi niitä käyttivät metsä- ja satamatyöläiset. Ensimmäiset omat saappaansa Laaksonen oli saanut viisivuotiaana. (Arell et al. 2006, 12-13; Hooven 1992, 15-19).

Laaksonen valmistui ylioppilaaksi vuonna 1939 (Arell et al. 2006, 7)¹⁰. Valmistumisen jälkeen vahvistunut tietoisuus sukupuolisesta suuntautumisesta sai Laaksosen haluamaan pois Kaarinasta. Laaksonen oli liian ujo kyetäkseen lähestymään ketään miestä tai ilmaisemaan kenellekään miehelle omia ajatuksiaan. (Hooven 1992, 15-19). Hän myös tiesi, että homoseksuaalisuus oli tuohon aikaan yhteiskunnassa laitonta¹¹.

Laaksonen pyrki opiskelemaan Helsinkiin ja pääsi vuonna 1939 Myynti- ja mainoskouluun¹². Hän suoritti opintoja kotoa käsin kirjekurssina. (Arell et al. 2006, 7, 15)¹³ Opinnot eivät vastanneet hänen odotuksiaan taiteen harjoittamisesta, koska niissä keskityttiin taiteen sijasta bisneksen tekemiseen. Sibelius-Akatemian opinnot kiinnostivat Laaksosta, mutta toinen maailmansota keskeytti suunnitelmat. (Arell et al. 2006, 15; Hooven 1992, 20-25).

keen. Mustolan osuus perustuu aiemmin julkaisemattomaan haastattelumateriaaliin, kirjeenvaihtoon sekä Mustolan homokulttuurin historiasta tekemään tutkimukseen.

¹⁰ Hooven kirjoittaa hänen päässeensä ylioppilaaksi vuonna 1938. (1992, 15).

¹¹ Saman sukupuolen välinen seksi oli Suomen rikoslain mukaan kielletty, rikollista, vuoteen 1971 saakka. Homoseksii oli myös häpeällistä, piilossa pidettävää. (Arell et al. 2006, 7-8).

¹² Vuodesta 1969 alkaen Markkinointi-instituutti. (Arell et al. 2006, 186).

¹³ Hooven kirjoittaa Laaksosen opiskelleen Helsingissä, Mustola puolestaan hänen suorittaneen kirjekurssia etäopintoina Turusta kotoa käsin. Mustolan mukaan koulu sijaitti Helsingissä, jossa oli kouluun kirjoittautuminen ja jossa suoritettiin tentit. Mustolan mukaan Hoovenin väärinkäsitys Laaksosen asumisesta opintojen aikana Helsingissä johtuu tästä. (Arell et al. 2006, 54).

Keväällä 1940 Laaksonen aloitti varusmieskoulutuksen, jossa hän eteni upseerikouluun: vuonna 1941 hänestä tuli vänrikki ja vuonna 1943 luutnantti. Hän oli Helsingissä ilmatorjuntatykistössä. Talvisotatalven Laaksonen työskenteli kauppa-apulaisena.¹⁴ (Arell et al. 2006, 5, 18-19; Hooven 1992, 27-28).

Välirauhan aikaan kuoleman uhka ei ollut niin vahvasti läsnä, jolloin Helsingissä oli paljon liikkeellä sotilaita, jotka etsivät huvitusta. Pimennetyssä kaupungissa nuoret miehet – sekä suomalaiset, saksalaiset että venäläiset – liikkuvat kaduilla ja etsivät seksiä. Hooven kirjoittaa, että sodan ja kuoleman uhka on psykologien mukaan vaikuttanut usein ihmisiin samalla tavoin. Freudilaisittain syytä on tarve tyydyttää sukua ennen kuolemaa, jungilaisittain kyse on tuttujen kaavojen ja rajoitusten sortumisesta, jolloin primitiiviset tavat saavat vallan. Laaksoselle näistä kävelyretkistä tuli tapa. Todellinen seksi oli yhtä jännittävää kuin miehistä tehtyjen piirrosten vuoksi koettu seksi. Helsingissä kävelyretkien päätepisteitä, kohtaamispaikkoja, olivat puistot, torit, satamanranta ja vanha observatorio, Tähtitorninmäki. (Arell et al. 2006, 18-23; Hooven 1992, 23-28). Tämä elämänvaihe vaikutti paljon Laaksosen elämään ja näkemyksiin. Laaksonen oli ensimmäistä kertaa – sodasta ja pimeässä elämisestä huolimatta – vapaampi. Elämänvaihe vaikutti voimakkaasti myös Laaksosen taiteeseen, piirrettyihin kuviin, aiheisiin ja kuvien levittämisen mahdollisuuteen.

Laaksonen oli varusmiehenä sekä sodassa yhteensä melkein viisi vuotta. Neuvostoliiton hyökätessä Suomeen uudelleen vuonna 1944 Laaksonen lähetettiin itärintamalle, jossa hän koki sodan järkyttävemmän todellisuuden osallistuen verisiin ja ratkaiseviin Viipurinlahden taisteluihin. Toukokuussa 1944 hänelle myönnettiin 4. luokan vapaudenristi sodanajan ansioista hänen toimittuaan Helsingin ilmapuolustustaisteluissa tulenjohtoupseerina. (Arell et al. 2006, 5, 16-19; Hooven 1992, 43-48).

Laaksonen piirsi hyvin vähän ollessaan armeijassa ja sodan keskellä. Muutamia sodan aikana tai sen jälkeen piirrettyjä maisemakuvia on lähimmillä sukulaisilla. Laaksonen piirsi asetovereistaan joitakin muotokuvia, jotka hän lahjoitti malleilleen. Homoeroottisten kuvien piirtäminen oli Laaksoselle seksuaalista toimintaa, jolloin hänen täytyi saada olla yksinään lähes alasti. Tällaiseen yksityisyyteen ei armeijassa ollut mahdollisuutta. Sodan jälkeisessä sotilastaiteen näyttelyssä oli esillä parikymmentä Laaksosen sotilastovereista piirtämää muotokuvaa, mutta Laaksonen ei saanut niitä itselleen eikä ole tiedossa, minne ne ovat joutuneet. (Arell et al. 2006, 16-17).

¹⁴ Touko Laaksosen sisar, Kaija, on Mustolan mukaan arvellut Toukon olleen muiden sisarusten tavoin Salme-sisaren omistamassa kirjakaupassa Turun Nummenmäellä. (Arell et al. 2006, 16).

Sodan aikana Laaksonen harrasti laulamista, kokosi tykistöpatterikuoron ja sävelsi kuorolle kappa-leita. Kuoron esityksiä nauhoitettiin radioon. Sodan jälkeen Laaksonen lauloi rahaa tienataksaan roomalais-katolisen seurakunnan kirkkokuorossa. (Arell et al. 2006, 26-27).

Maailmansodan päättymisen jälkeen Laaksonen oli muiden sodassa olleiden nuorten miesten tavoin työtön ja taloudellisessa ahdingossa. Hän jäi Helsinkiin ja alkoi juoda. Hoovenin mukaan Laakso-nen on kertonut sisäisen palon patistaneen Laaksosta takaisin taiteen pariin. Hän aloitti vuonna 1945 sekä mainosopinnot¹⁵ että opinnot Sibelius-Akatemiassa, pääaineena pianonsoitto, sivuaineena sä-vellys. Opintojen kanssa samanaikaisesti hän työskenteli mainosalalla ja soitti iltaisin pianoa ravin-tolassa. (Arell et al. 2006, 7, 186; Hooven 1992, 48). Laaksonen valmistui vuonna 1946 mainoshoi-tajaksi. Vuodesta 1958 lähtien hän oli päivisin mainospiirtäjänä Oy Liikemainonta Ab -mainos-toimistossa¹⁶ ja taittajana ja soitti iltaisin hotelliravintola Palacessa toimien myös teattereiden ja ba-lettikoulun harjoitusmuusikkona. (Arell et al. 2006, 27, 186; Hooven 1992, 61, 66). Hän suoritti Si-belius-Akatemiassa teoreettiset opinnot, mutta ei varsinaista loppututkintoa keskeyttäen opinnot vuonna 1949. Laaksonen soitti pianoa yhtyeensä kanssa vuoteen 1958 saakka, jonka jälkeen hän siirtyi kokonaan mainospiirtäjäksi. (Arell et al. 2006, 27, 186).

Mainospiirtäjäopintojen sekä mainostoimistotyöskentelyn ohella Laaksonen myös piirsi jatkuvasti kotona. Laaksonen toi ravintoloista ja puistoista miehiä kotiinsa näyttäen heille tekemiään piirroksia. Innostuneen vastaanoton myötä syntyi vähitellen yksityinen yleisö. Laaksonen lahjoitti useita töitään näille miehille. (Hooven 1992, 61, 66).

Ammattiin valmistumisen jälkeen Laaksonen alkoi matkustella käyden useissa Länsi-Euroopan maissa, erityisesti Englannissa ja Saksassa. Matkoillaan hän loi kansainvälisen ystäväverkoston, josta tiedotti hänelle tulevista homotapahtumista. Hän kuljetti mukanaan piirroksiaan ja niiden avulla hän sai ystäviä. Piirrosten avulla hän harrasti erikoista viettelytekniikkaa: ”Tulisitko ylös katsomaan etsauksiani?” Tekniikka laajensi Laaksosen Helsingissä aloittaman ihailijatoiminnan kansainväli-seksi. (Hooven 1992, 77-79).

Hoovenin mukaan 1950-luvulla ihmiset lukivat paljon aikakauslehtiä, joista he saivat sodanjälkei-seen elämäänsä visuaalisia virikkeitä. Televisiotoiminta oli vasta alussa eikä ollut vallannut tilaa

¹⁵ Hoovenin mukaan aloitti uudelleen, Mustolan mukaan aloitti. Tiedossa ei ole, aloittiko Laaksonen opinnot kokonaan alusta.

¹⁶ Oy Liikemainonta Ab vaihtoi nimensä McCann Helsingiksi. (Arell et al. 2006, 186).

lehdiltä. Lehtien sivukoko ja levikit kasvoivat, irtomyyntiä oli paljon. Amerikassa ilmestyvien aikakauslehtien takasivuille oli tapana laittaa taiteilijoiden tai valokuvaajien tekemiä miesten fysiikkaa kuvaavia kuvia. Joissain lehtien ilmoituksissa viitattiin maksusta taiteilijalta saataviin suurempikoisiin muskelimiesten kuviin. Amerikkalaisen postilaitoksen sensuurin seurauksena nämä ilmoitukset lopetettiin. Amerikkalainen valokuvaaja Bob Mizer kokosi tällaisia ilmoituksia tehneiden valokuvaajien ja taiteilijoiden esitteet yhteen, nitoi ja kansitti ne. Salonkikelpoiseksi bodauslehdeksi naamioidun piilohomolehden nimeksi tuli *Physique Pictorial*. Lehti levisi nopeasti ja 1950-luvulla useiden suurkaupunkien lehtikioskit myivät sitä. Laaksonen lähetti ystävänsä painostuksesta piirroksiaan julkaistavaksi kyseisessä lehdessä. Sensuuri hyväksyi alastomuuden kuvissa vain, jos se verhottiin historialliseen rekvisiittaan – lisäämällä kuviin esimerkiksi ritarin kypärä tai roomalainen miekka – ja tämä teki niistä Taidetta. Laaksonen ei halunnut tehdä historiallisia tai menneeseen viitattavia kuvia, vaikka hän ihailikin vanhoja mestareita ja heidän töitään. Laaksonen töiden aiheet olivat aikakauden tärkeään elinkeinon liittyviä – puutavaran tuotanto oli sekä Suomessa että Yhdysvalloissa tärkeä elinkeino – ja hän piirsi tukinuittajia ja metsureita töihinsä. Laaksonen ei ollut signeerannut koskaan töitään, mutta Mizer halusi töihin tekijän nimen. Laaksonen ei halunnut etu- eikä sukunimeään mainittavan, joten etunimestä tehtiin englanninkielinen käännös Tom. Tuolloin useilla erotiikka-alan piirtäjillä oli nimimerkit sen mukaan, mistä he olivat kotoisin, esimerkiksi *Chigagon Etienne*. Näin myös Laaksonelle annettiin nimi paikkaan liittyen, *Tom of Finland*. Taiteilijanimimerkki oli syntynyt.¹⁷ Kevään 1957 numeron kannessa oli ensimmäinen Tomin iloinen tukkipoika ja kyseisen numeron ilmestymistä Hooven kuvaa supertapahtumaksi homoseksuaalisen kulttuurin historiassa. Tomin piirrosten miesten iloisuus, tyytyväisyys ja ylpeys itsestä erosivat täysin vallalla olevasta asenteesta, jota leimasi häpeä seksuaalisista tunteista. (Arell et al. 2006, 30-31; Hooven 1992, 86-93).

Vaikka Laaksonen vastusti sensoreita ja julkaisemisen aihepiirin rajoittamiseen liittyvää epäloogista toimintaa, niin hän ei silti halunnut ryhtyä taistelemaan homouden kieltäjiä vastaan. Homous oli 1940–50-luvuilla rikollista toimintaa. Poliisit tekivät Helsingin homopuistoihin ja pömpeleihin satunnaisia ratsioita, mutta Laaksonen ei jäänyt tällaisissa ratsioissa kertaakaan kiinni. Kotietsinnän pelossa hän piilotti tekemänsä piirrokset kiinnittämällä niitä pöytien tai lipastojen pintojen alapuolelle. Kati Mustolan tietämän mukaan Suomen poliisi ei tehnyt kotietsintöjä homoseksuaalisuuteen

¹⁷ Nimestä tuli pseudonyymi, taiteilijanimestä salanimi, joka oli käyttäjänsä nimenä hänen kuolemaansa saakka, vaikka Touko Laaksonen itse ei pitänyt nimimerkistään. Hän olisi halunnut siitä Finland-sanan pois, koska hän ei ollut mielestään vastuussa Suomen maineesta. Mizer ei halunnut muuttaa enää nimeä, vaikka siitä silloin tällöin tulikin ikäviä kommentteja, muun muassa nimen yleistämisestä maakohtaiseksi. (Arell et al. 2006, 30).

liittyen, mutta siitä huolimatta poliisi etsi ja pidätti homoseksuaalisuudesta epäiltyjä hyvin aktiivisesti ja pelko kiinnijoutumisesta oli suuri. (Arell et al. 2006, 28, 46; Hooven 1992, 102-103).

Laaksosen omia piirroksia alettiin julkaista amerikkalaisten lehtien lisäksi myös ruotsalaisissa, tanskalaisissa ja brittiläisissä homolehdissä 1950-luvun lopulta lähtien. Pornografia oli 1960-luvulla kiellettyä useimmissa Euroopan maissa, samoin kuin USA:ssa. Tanska ja Ruotsi olivat liberaalimpia asiassa. Laittomia lehtiä salakuljetettiin ja myytiin useissa maissa antikvariaateissa tiskin alta. Kuvia pystyi myös tilaamaan postitse lehtien välityksellä. (Arell et al. 2006, 31-32; Hooven 1992, 136). Laaksosen piirroksista ilmestyi piraattikopioita useissa Euroopan maissa. Homoseksuaalisuuden laittomuuden vuoksi Laaksosella ei kuitenkaan ollut mitään mahdollisuuksia taistella piratismia vastaan tai saada korvauksia töistä tehdyistä kopioista. (Arell et al. 2006, 31-32).

Laaksonen oli Hoovenin mukaan raha-asioissa hyvin epäkäytännöllinen. Laaksosen työt olivat laittona mustan pörssin kauppaa, josta syystä hän kuvitteli, ettei töiden myynnistä maksettaisi enempää. Myös copyright-oikeudet olivat Laaksoselle vieraita. Näistä syistä johtuen hän ei sodan jälkeen toiminut ammattitaiteilijana, vaan aloitti työn mainostoimistossa. Hänet ylennettiin pian graafiseksi taiteilijaksi, myöhemmin tiimin johtajaksi ja lopulta koko yrityksen taiteelliseksi johtajaksi. Hän teki töitä muun muassa Cola-Colan sekä Philipsin kaltaisille ulkomaisille yrityksille. (Hooven 1992, 113-115).

Rauhanaikainen Helsingin homoalakulttuuri järkytti Mustolan mukaan Laaksosta. Esplanadin puistossa kävelevät homoseksuaalit olivat sodan aikaisten pimeässä toimintaa harrastavien, tarpeessa olevien miesten vastakohtia, kikattajia, siskoja. Jonkin aikaa Laaksonen matki naismaista homomiesten toimintaa kuvitellessaan yleisen linjan näin vaativan. Se ei tuntunut aidolta eikä hän viihtynyt tällaisessa seurassa. Miehekkäät homomiehet pysyttelivät pois näkyviltä, mutta joitakin tosimiehiksi luokittelemiaan Laaksonen löysi yhä Tähtitorninmäeltä. Jatkuvasti vaihtuvat miehet ja heidän suuri lukumääränsä eivät lopulta tyydyttäneet Laaksosta. Hän tutustui vuonna 1953, ollessaan 33-vuotias, ammattitanssija Veli Mäkiseen, joka oli tuolloin 21-vuotias, ja Mäkinen muutti Laaksosen luo asumaan. Mäkinen poseerasi Laaksoselle nahkavaatteissa, mutta ei ollut kuitenkaan kiinnostunut tällaisesta. Vaikka he erosivat kahdesti viettäen vapaata elämäntapaa, niin he pysyivät yhdessä toisilleen tärkeimpinä henkilöinä Mäkisen kuolemaan saakka. Veli Mäkinen kuoli kurkunpääsyöpään vuonna 1981. (Arell et al. 2006, 29, 40; Hooven 1992, 84-85).

Laaksonen piirsi 1960–70 -luvuilla tanskalaiselle D.F.T-yhtiölle Kake-sarjakuvaa. Laaksonen pyydettyä suurempaa palkkiota lehden saaman menestyksen vuoksi ja lehden kieltäytyttyä Laaksonen siirtyi piirtämään Michael Holmin Ruotsiin perustamalle Revolt Press -kustantamolle. D.F.T. -yhtiö kieltäytyi palauttamasta Laaksoselle originaaliteoksia. Revolt Press puolestaan ei ottanut alkuperäisiä töitä itselleen, vaan kopioimisen jälkeen lähetti ne takaisin Laaksoselle. (Hooven 1992, 113-115, 120-123, 128). Revolt Pressille piirretty *Tukkijätkät* oli menestys, josta syystä Laaksonen irtisanoutui mainostoimiston työstään, siirtyi vapaaksi taiteilijaksi ja vuodesta 1973 lähtien omistautui kokonaan homoeroottisten piirrosten tekemiselle. (Arell et al. 2006, 6, 186, Hooven 1992, 128). Luultavasti osa irtisanoutumisesta johtui myös ahdistuksesta, jota toi päivätyön paine mainostoimistossa ja iltaisin ja öisin tehty piirtäminen Revolt Pressille ja yksityisille henkilöille. Ahdistuksen seurauksena Laaksonen joi jälleen (Hooven 1992, 130). Laaksonen haastatteluissa, hänestä kirjoitetuissa teoksissa tai elämäkertoissa ei ole mainintaa siitä, oliko homoseksin poistaminen rikoslaista vuonna 1971 yksi osasyys, että Laaksonen irtisanoutui töistä ja aloitti homoeroottisten kuvien tekemisen kokopäiväisesti.

Gerhardt Pohl pyysi Laaksonen Amerikkaan ja esitteli hänelle Eons-gallerian omistajat, joille Laaksonen teki vuonna 1978 *Tom of Finland* -kalenterin. Kalenterin avajaisnäyttelyn olivat Los Angelesissa, jossa Laaksonen yöpyi homoseksuaalisena kuuluisuutena ja eri puolilla maailmaa liiketoimia tekevän miehen, Durk Dehnerin, luona. Dehner kierrätti Laaksosta Etelä-Kalifornian nahkatakkipaikoissa ja teetti tälle näyttelyyn mustat nahkahousut. Näyttelyn menestyksen johdosta Tom of Finland sai kutsun San Franciscoon sekä New Yorkiin pitämään näyttelyn. New Yorkin vieraslistalla oli myös Andy Warhol, joka omisti useita Laaksonen alkuperäistöitä. (Hooven 1992, 141-149).

Laaksonen oli myynyt 1950–70-luvuilla suuren määrän töitään ilman tekijänoikeuksia. Näitä töitä hän ei voinut käyttää myöhemmin hankkimatta työn nykyiseltä omistajalta lupaa. Töitä painettiin ilman Laaksonen lupaa eikä hän saanut teoksista minkäänlaista korvausta. Laaksonen sai Dehneristä liikekumppanin, joka oli sekä rehellinen että kykenevä liikemies. Liiketoimet aloitettiin vuonna 1980. Dehner huolehti Laaksonen töiden myynnistä sekä taltioinnista ja hänen ansiostaan Laaksonen alkoi saada kunnollista korvausta töistään. Vuonna 1984 Dehnerin aloitteesta perustettiin Los Angelesiin *Tom of Finland Foundation*, jonka tehtävänä oli koota ja tallentaa Laaksonen töitä, huolehtia töiden painamisesta ja myymisestä sekä valvoa tekijänoikeuksia. Nykyään säätiö tallentaa myös muiden taiteilijoiden eroottisia töitä. (Arell et al. 2006, 43, Hooven 1992, 154-160, Dehner Durk 2011). Mistään elämäkerrallisista teoksista ei löydy mainintaa siitä, vaikuttiko homoseksuaali-

suuden sairausluokittelusta poistaminen yhtenä syynä siihen, että Laaksonen rohkeni perustaa hänen teoksiaan taltioivan ja suojelevan säätiön Dehnerin kanssa.

Laaksonen oli asunut 1970-luvulle saakka pääasiassa Helsingissä. Dehneriin tutustumisen jälkeen hän asui Helsingissä usein vain kesät. Los Angelesissa Laaksosella oli työhuone Dehnerin kotona. Laaksonen suunnitteli ja piirsi enimmäkseen Helsingissä, mutta useimmiten hän otti töihinsä tarvittavat valokuvat Yhdysvalloissa. Tähän vaikutti sekä Los Angelesin tarjoamat suotuisat sää- ja valaistusolosuhteet että amerikkalainen homoseksuaalisuudelle vapaampi ja suvaitsevampi ilmapiiri. Veli Mäkisen kuoleman jälkeen Laaksonen vietti pitkiä aikoja Los Angelesissa. (Arell et al. 2006, 6, 52; Hooven 1992, 163-164).

Laaksonen osallistui MSC Finlandin¹⁸ toimintaan. Tuomo Niemelän mukaan Laaksonen teki vuoden 1982 jälkeen järjestön jäsenlehden, Prätikäpostin, kansikuvapiirroksiset. (Arell et al. 2006, 63, 189).

Vuonna 1987 Laaksonen sairastui keuhkolaajentumaan. Hän vähensi matkoja Los Angelesiin ja vietti viimeiset vuotensa – hyvän sosiaaliturvan vuoksi – Suomessa asuen Helsingissä. Hän piirsi yhä, joskin vähemmän kuin aiemmin. Vuonna 1990 hän joutui sairaalaan eikä kyennyt lääkkeiden sivuvaikutuksen vuoksi enää piirtämään tarkasti. (Hooven 1992, 183, 186).

Mäkelän kuoleman jälkeen Laaksonen oli tapaillut vähän aikaa ruotsalaista Bengtiä. Vuonna 1990 Dehner tutustutti Laaksosen 22-vuotiaaseen baarimikko Wiki (Kenneth) Wickmaniin, joka huolehti viimeiset kaksi vuotta Laaksosen päivittäisistä tarpeista. Laaksonen piirsi nuoren miehen muotokuvia, jotka jäivät hänen viimeisiksi muotokuvapiirroksikseen. Viki kuljetti pyynnöstä suuren määrän Laaksosen piirustuksia, luonnoksia, leikkeitä ja muuta aineistoa Laaksosen kustannuksella Los Angelesiin Tom of Finland -säätiölle. Touko Laaksonen kuoli 7.11.1991 Helsingissä. (Arell et al. 2006, 162; Hooven 1992, 162, 179, 183, 186).

¹⁸ MSC Finland - Tom's Club ry on perustettu vuonna 1976. Järjestö on miehille suunnattu rekisteröity yhdistys. Jäseniä yhdistää kiinnostus moottoripyöräilyyn, nahka- ja kumiasuihin, univormuihin, armeijavarusteisiin sekä sadomasokisiin. (Arell et al. 2006, 189).

2.2 Käytetyt taiteen työskentelymenetelmät ja niiden analysointi

Lapsena Laaksosta kiehtoi sarjakuvamainen esitystapa, jonka avulla hän kykeni toteuttamaan monilahjakkuuttaan, visuaalisuuttaan ja dramaattista sekä kirjallista taitoaan. Lapsena piirretyissä ensimmäisissä sarjakuvissa seikkaili maaseutuympäristössä tikku-ukkomaisia miehiä, poliiseja ja juoppoja. (Hooven 1992, 13-14). Sarjakuvien piirtäminen jatkui koko Laaksosen eliniän, aluksi D.F.T-yhtiölle, sen jälkeen Revolt Pressille ja lopulta Tom of Finland -säätien nimissä.

Touko Laaksosen käytti töissään hyvin paljon lyijykynää ja myöhemmin jonkin verran myös mustaa rasvaliitua. Teokset ovat täynnä pieniä tiheitä eri suuntiin vedettyjä viivoja, joilla kuvan hahmoihin on haettu kolmiulotteisuutta. Viivat ovat tarkkoja, kapeita, lyhyitä ja lähellä toisiaan muodostaen elävän vaikutelman. Muutamissa teoksissa on käytetty värejä. Varsinkin 1940-1950 -luvulta löytyy teoksia, joissa on käytetty akvarellitekniikkaa. Teoksessa, joka on tehty vuonna 1947 - nimetön teos, jossa miehillä on univormuja ja joukossa on yksi alaston nuori - on tekniikkana käytetty guassia. Laaksosen kokeili myös värikyniä, temperaa, pastelliliituja sekä kaseiinia. Muutamia töitä on tehty linoleum-, litografia- ja kollaasitekniikalla. Sodan aikana tehdyissä töissä ei ole käytetty värejä ensinkään, työt on tehty lyijykynällä ja joitain töitä myös mustekynällä. Myöhemmissä töissä tekniikkana ovat hyvin usein lyijykynä ja tussit ja työt ovat mustavalkoisia. Vähitellen Laaksosen anatomian tuntemus on parantunut, varjostukset ovat muuttuneet pyöreämmiksi, täyteläisemmiksi ja luonnollisemmiksi, ja töihin on tullut syvyyttä. Laaksosen sovelsi mainosopinnoissaan oppimiaan uusia tekniikoita jatkuvasti omiin piirroksiinsa ja hänen taiteellinen kykynsä kehittyi koko uran ajan (Hooven 1992, 23, 29-30).

Teoskuvissa on näkyvissä mainospiirtäjän kynän jälki. Työt ovat mustavalkoisia, tussitöiden ääri-viivat ovat täsmällisiä, valo- ja varjokohdat ovat selkeitä, aluemaisia, ja kankaiden sekä vaatteiden kuvaaminen on äärimmäisen tarkkaa; kuvat ovat kuin suoraan mainoskuvastoista. Jo 1960-luvulta, mutta varsinkin myöhemmissä töissä, 1970-luvulta lähtien, näkyy lähes valokuvamainen, fotorealistinen ote työskentelyssä.

Vähäinen värien käyttö tai teosten mustavalkoisuus ei tee kuvista kuitenkaan jylhiä tai kovia, vaan ne ovat pehmeitä, katsoja voi lähes tuntea kankaan pehmeiden ja ihon kaaret kuvia havainnoidesaan. Mustavalkoisina teokset eivät välitä Harri Kalhan (2005, 250-253) mainitsemaa Julia Kristevan värikokemusta, joka muodostuu minän narsistisen eroottisuuden taitekohdaksi. Kristevalle väri ilmentää logiikkaa, siihen piirtyy viettijäänteitä, se on vapaampaa kuin rajattu tila tai muoto tai rep-

resentaation sääntöihin kahlehdittu piirustus, kompositio tai sommitelma. Värissä on voimaa ja se pakottaa näkemään. Näistä kaikista Tom of Finlandin kuvien mustavalkoisuudessaan siis pitäisi olla erillään oleva. Kristevan kärjistetystä kommentista huolimatta Laaksosen kuvat mustavalkoisina ovat voimakkaita ja ilmentävät vahvaa tunnekokemusta. Niissä on tarkkaa työskentelyä ja vahvoja eroottisia latauksia; ne antavat kokemuksen, johon sisältyy katsojalle väriä: mielikuva tapahtumasta ja eroottisesta toiminnasta luo mustavalkoiseen teokseen värin. Ne pakottavat katsojan näkemään. Tom of Finlandin teokset sisältävät täyden skaalan tunteita - ja väriä - pelkällä harmaa-asteikolla. Teoksiin on baudelairelaisittain suurten koloristien tavoin luotu väriiloisto ”pelkästä mustasta puvusta ja valkoisesta solmukkeesta harmaalla taustalla” (teoksessa Lintinen 1989, 21).

Äärimmäisen tarkka piirrosjälki on tyypillistä kaikissa Laaksosen uran ajalta olevissa teoksissa. Vektorit ja pylväävät ovat kuin viittauksia seksuaalisuuteen; kuvissa viivat ovat kuin peniksen toistoa, jota koko teos on täynnä, pienistä suuriin, jäykistä kaariin. Piirrettyjä suorja viivoja ja kaaria toistavat ja vahvistavat kuvien aiheet, hahmojen hoikat pitkät suorat jalat, puiden rungot, veneiden reumat, tukinuittajien keksit, moottoripyörien satulat ja pyöreät renkaat.

Laaksosen teokset ovat hyvin usein kooltaan pieniä, monet niistä ovat lähellä kokoa 30 cm * 20 cm. Pienin tilaustyönä tehty teos oli 2,5 cm * 4 cm:n kokoinen nukkekodin leikkihuoneen seinälle tehty yksityisen tilaama työ. Hampuriin perustettiin vuonna 1973 homobaari, jonka omistajat pyysivät Laaksosta tekemään tilaustyönä kuvia baarin seinille. Laaksosen teki noin 50 cm:n korkuisia piirroksia, jotka suurennutettiin valokuvatekniikalla seinän kokoisiksi. Töiden kunniaksi baarin nimeksi tuli *Tom's Saloon*. Seinämaalauksista tuli suosittuja ja niitä jäljiteltiin Amerikassa saakka. Yksi suurimmista Laaksosen töistä on Tom's Saloonin omistajien Hampuriin perustaman homoseksuaalien *Club Uhlenhorst* -kylpylän uima-allasseinälle tehty kuvitus työ. Italialainen ohjaaja Franco Zeffirelli, joka on tunnettu valtavasta Michelangelon David -kopioiden kokoelmasta, tilasi Laaksosen version David-patsaasta. Teos on 150 cm:n korkuisena suurin Laaksosen piirros - edellä mainittuja seinämaalauksia lukuun ottamatta. Zeffirelli maksoi työstä hyvin, mutta oli tyytymätön omintakeiseen esittämistapaan: Laaksosen tavoilleen tyypillisesti ympärileikkasi Davidin, suurensi sukuelimen kokoa ja pani protagonistin vilkuilemaan katsojaan.¹⁹ (Hooven 1992, 104-106, 137-140).

¹⁹ Kuva 2: Tom of Finland. Nimetön. 1981. David-patsas (Tom of Finland. 1989). Kuvasta on tehty myös toinen versio, jossa David katsoo toista miestä, miestä, joka on tullut valokuvaamaan patsasta. Valokuvaaja on hämmästyneen näköinen - aiheuttaako hämmästyksen esillä oleva penis, sen suuruus vai patsaan intiimi katse katsojaan? (Katso kuva 36). Kuvien analyysissä, kappaleessa Klassisen taiteen jalanjäljet, allegoria ja intertekstuaalisuus, on lisää ko. kuvista.

Yksityisten henkilöiden tilaamien töiden suhteen aiheilla ei ollut rajoituksia, mutta julkaistavaksi tarkoitetut piirrokset olivat kolme vuosikymmentä sensuurin alaisia. Sensuurin voisi ajatella olevan ainakin yhtenä syynä teosten pieneen kokoon: töiden piilottaminen tarkastuksen sattuessa sekä niiden postittaminen asiakkaalle tai julkaisijalle, kuten ehkä myös julkaiseminen, olivat helpommin tehtävissä kuin suurikokoisista töistä. Vaikuttiko sensuuri myös teosten materiaaleihin, paperin valitsemiseen teosten pohjamateriaaliksi? Paperi oli tarpeen tullen helpompi piilottaa, tuhota ja hävittää kuin kankaat, puiset levyt tai kehystetyt taulut. Toisaalta paperi materiaalina oli myös halvempaa kuin kangas, kovalevy tai vanerilevy - mikäli jälkimmäisiä oli tuohon aikaan edes saatavilla.

Uran alussa Laaksonen keräsi ja leikkasi sekä aikakaus- että sanomalehdistä valokuvia, joissa oli jotain kiinnostavaa, esimerkiksi kasvot, peppu tai saapas. Moniin kuviin hän piirsi päälle jotain uutta, muutti alkuperäistä kuvaa, lisäsi viiksiä ja kumpareita. Näitä leikekirjoihin kokoamiaan kuvia hän käytti alussa työskentelynsä tukena, ideoinnin ja mielikuvituksen apuna tai piirrosten malleina. (Hooven 1992, 134).

Brittiläisellä valokuvaaja Tom Nicollilla oli muskeli- ja moottoripyöräkuvia, jotka popularisoivat motoristin imagoa; Nicoll oli Hoovenin mukaan nahka-asujen varhainen kuvaaja. Nicoll tilasi Laaksoelta kolmisenkymmentä piirrosta, joissa hän halusi yhdistettävän molempien miesten fantasioita. Nicollin studiossa otettujen valokuvien ansiota on, että Laaksonen alkoi käyttää elävistä malleista otettuja valokuvia omien piirrostensa apuna 1950-luvun lopulla.²⁰ Vaikutus oli niin dramaattinen, että Laaksonen turvautui enää harvoin pelkkään mielikuvitukseen. Valokuvien myötä Laaksonen tarvitsi myös malleja. Tämä oli kuitenkin haaste: mallit oli löydettävä ja uskallettava pyytää heitä kuvattaviksi. (1992, 108-110).

Valokuvien käyttämisestä piirrosten apuna tuli Laaksoelle nopeasti yleinen tapa. Laaksonen on ottanut monet arkistonsa valokuvista itse ja usein malleina ovat miehet nimeltä Arno tai Eero. Joskus apuna oli ammattimalleja, mutta yleensä malleina olivat amatöörit tai ystävät. Monimutkaisissa sommitelmissa Laaksonen on käyttänyt useita eri lähteitä, todellisia tai kuviteltuja. Harvoin teos perustuu vain yhteen valokuvaan. Muotokuvan tekemiseen ei riittänyt yksi valokuva, yhdestä kulmas- ta otettu, piirrokseen tarvittiin enemmän tietoa. (Hooven 1992, 134).

²⁰ Katso kuva 17. Merimiehen unelma on ensimmäinen valokuvan pohjalta tehty työ. (Ramakers 2000). Analyysi ja luenta ovat kappaleessa 3.3.3 Miehet univormuissa.

Laaksosen lopetettua päivätyönsä mainostoimistossa vuonna 1973 hänen piirroksensa muuttuvat. Hänellä oli mahdollisuus käyttää aikaa päivällä töihinsä ja hän pystyi keskittymään paremmin piirroksiinsa. Hän kehitti piirustusmenetelmän, joka mahdollisti yksityiskohtaisen fotorealismia hipovan työskentelytavan. Aluksi Laaksonen teki sarjan ylimalkaisia luonnoksia, kehitti ideoita ja kompositioita, kokeili asentoja ja henkilöhahmojen sijoittamista kuvaan. Hän kokeili henkilöiden keskinäisiä muodostelmia ja tarkasteli ryhmiä eri kulmista. Jotkut luonnokset olivat vain kymmenkunta nopeaa kynänvetoa, mutta ne voi silti tunnistaa Laaksosen tekemiksi. Sommittelun tekemisen tärkeys pohjautui mainostoimiston layout-työn tapaan toimia. Seuraava vaihe oli työstää kuvien yksityiskohtia erillisissä pienissä piirroksissa. Tämän jälkeen Laaksonen kokosi eri komponentit, yksittäiset piirroksen osat, valopöydällä yhdelle paperiarkille. Piirroksen tekoon hän käytti mustetta, vesiväriä, temperaa tai lyijykynää. Kynä oli lempiväline, pehmeiden ja herkkyyden ansiosta: sillä sai aikaa pehmeät varjostukset, mutta myös hienot, ohuet ja tarkat yksityiskohdat. (Hooven 1992, 130-136).

Laaksosen teoksista osa on suojattu pinnasta fiksatiivilla. Suojausta on alettu käyttää vasta 1970-luvulta, Tom of Finland -signeerauksen jälkeen. (Hooven F. Valentine. 1992, 136). Kehyksiä teoksissa en ole nähnyt enkä ole saanut mistään tietoa, miten yksityisissä kokoelmissa olevat työt on ripustettu esille. Näyttelyissä näkemissäni töissä on ollut vain passepartout²¹.

Hoovenin mukaan Laaksonen ei kokenut olevansa hyvä piirtäjä. Uran alussa, 1950-luvulla, piirretyt kuvat ovat samannäköisiä, hätiköityjä ja viimeistelemättömiä. Jalkojen piirtäminen tuotti ongelmia, joten Laaksonen oli tyytyväinen saappaiden piirtämisen tuomaan nautintoon. Tästä huolimatta Hooven on sitä mieltä, että Laaksosen sommittelu oli hienoa ja hän selviytyi varhaisimmistakin töissään mitä monimutkaisimmista kompositioista. Hän oli Hoovenin mukaan alusta saakka hyvä piirtäjä, jonka tekniikka ajan mittaan parani, mutta hyvä piirustustaito ei ollut hänen töidensä suosion syy. Se perustui Laaksosen tapaan käsitellä aiheita. Tuon ajan sensorit olivat laatineet luettelon kielletyistä aiheista ja siihen kuuluivat muun muassa seksuaalisten aktien, suutelemisen, hyväilemisen, säädyttömien tai vihjailevien eleiden tai kasvoniilmeiden sekä ihokarvojen kaulasta alaspäin näyttäminen. Laaksonen keksi aiheita, jotka eivät olleet ristiriidassa sensorien kieltojen kanssa. Työt olivat siitä huolimatta selvästi homoseksuaalisia. Aiemmin julkaistuissa töissä ei tällaista aspektia ollut näytetty, ne pyrkivät näyttämään elämää heteroseksuaalisessa maailmassa, vaikka kyseessä

²¹ Passepartout (*ransk.* sopii kaikille) on aukkopahvi eli pahvinen suojakehys, jota käytetään taideteosten pinnan eristämiseen yleensä sen päälle pantavasta lasista. Pahvin keskellä on aukko, josta taideteos näkyy. Pahvi rajaa teoksen näkymään paremmin katsojalle. (Kallio et al. 1991. Taiteen pikkujättiläinen).

olisi ollut muskelimiesten kuvaaminen. Laaksosen töissä oli vaikutelma siitä, että piirrosten miehet pitivät toisistaan. Laaksosen töiden toinen kiinnostavuus oli Hoovenin mukaan se, että hän piirsi töitä nykyajasta, ei menneeltä aikakaudelta. Kolmas tyypillinen piirre oli huumori. Hoovenin mukaan seksi ja nauru yhdistettiin teoksissa toisiinsa ja Laaksosen jatkoi tätä ideologiaa lisäämällä töihinsä kepeää leikkimieltyä. Töissä ei ollut ”rakkautta, joka tuskin tohtii loihehtia hänen nimeään”. Laaksosen sai vaikutteita huumorin lisäämiseensä amerikkalaiselta taiteilijalta Etienneltä, joka myös piirsi homoeroottisia kuvia. Näitä kolmea Laaksosen töiden vaikuttavaa tekijää yhdisti Hoovenin mukaan iloisuus, joka oli uutta tuon ajan homoseksuaalisuutta ilmaistessa. (Hooven 1992, 95-98).

Laaksosen teki Suomen moottoripyöräklubin julkaiseman pieneen Prätikäposti-aikakauslehden kanteen piirroksia. Kanteen tehdyt tussipiirroksot kuuluvat Laaksosen suurimpiin sarjoihin. Kuvat ovat pieniä, kooltaan vain 12*15 cm. Näitä piirroksia Laaksosen teki useita vuosia ja aivan kuolemaansa saakka. (Hooven 1992, 188-190).

Siirryttyään ruotsalaiselle Revolt Pressille piirtämään Kake-sarjakuvaa Laaksosen jatkoi mustavalkoisina viivapiirroksina työtään, mutta kustantaja Holmin ehdotuksesta hän teki toisinaan myös värikköisiä kuvia. Protagonisti Kake vaihtui Pekka-nimiseksi. Kaken vastapainoksi Pekasta tuli vaalea ja sinisilmäinen. Mallina oli Laaksosen pitkäaikainen mallituttavan Eero. Kake-sarjakuvalehdet tehtiin mustavalkoisina viivapiirroksina. 1970-luvulla niistä tehtiin suurempi formaatti, kuvista tuli monivärisiä ja kaikki kuvat sidottiin johonkin kertomukseen. Tuolloin aiheeksi valittiin tukkijätkä-Pekka. Laaksosen käytti valokuvamallina tuttavaansa Eeroa, joka nautti roolistaan ja pukeutui innoissaan housuihin, saappaisiin ja hattuun. Työt olivat lähinnä vesivärillä tehtyjä viivapiirustuksia, mutta mukana oli myös puoli tusinaa maalausta. Revolt Pressille vuonna 1973 tilauksena tehty piirrossarja nimeltä Sirkus on tehty seepiatyönä ja siinä esiintyy myös sarjakuvien Kake yhdessä tukkijätkä-Pekan kanssa. (Hooven 1992, 126, 130).

Ensimmäisen Tom of Finland -yhtiön nimissä suunnitellun ja piirretyn uuden Kake-sarjakuvalehden, Kake villissä lännessä, Laaksosen teki musteella viivapiirroksena. Sillä keinoin siitä saatiin halvalla hyvännäköisiä kopioita. Lehden koko oli 13 * 18 cm. Lehden kannessa oli yksityiskohtainen, hienosti varjostettu lyijykynäpiirros. Seuraavaa painosta tehtiin paremmilla keinoilla: lehden kokoa suurennettiin, paperiksi valittiin korkealaatuinen ja kiiltävä paperi ja kanteen lisättiin värireunus sekä uusi Tom of Finland -logo. (Hooven 1992, 156).

Viimeisinä vuosina, 1990-luvulla, tehdyissä töissä on käytetty pastelliliitua. Laaksonen ei sairauden vuoksi kyennyt enää yksityiskohtaisen tarkkaan työhön, jota lyijykynät vaativat. (Hooven 1992, 190). Pastellien käyttö antaa toisaalta töihin pehmeämmän ja unenomaisen vaikutelman.

2.3 Julkaisut, näyttelytoiminta ja tunnustukset

Laaksonen teokset ovat levinneet eri puolille maailmaa eikä niitä kaikkia ole luetteloitu. Uran alussa tehtyjä töitä ei ole tallessa kuin muutamia lähisuvulla²². Hoovenin (1992, 81) mukaan yhä nykyäänkin Laaksonen 50-luvun alkupuolen työt ovat harvinaisia löytöjä. Käyn seuraavassa lyhyesti läpi teosten julkaisemiseen, näyttelyihin ja Laaksonen saamiin tunnustuksiin liittyviä seikkoja sekä joitain seikkoja, jotka ovat vaikuttaneet teosten säilymiseen ja sitä kautta myös näyttelyiden mahdollistamiseen.

Physique Pictorialissa julkaisemisen jälkeen Laaksonen piirsi yli puolet töistään tilaustöinä. Suurimpana tilaajana säilyi Miserin yritys American Model Guild, jolle Laaksonen piirsi lähes kaksisataa työtä 15 vuoden aikana. Tilaajina oli myös pieniä aikakauslehtiä sekä yksityisiä henkilöitä. Töitä meni Saksasta Argentiinaan saakka. (Hooven 1992, 104-106).

Laaksonen on arvellut tehneensä yli 3000 piirrosta, Hoovenin ja Dehnerin mukaan todellinen määrä saattaa olla tuhat tai kaksituhatta enemmän. Laaksonen töitä ovat tuhonneet sekä postilaitokset, tullit että yksityiset ihmiset: homoseksuaalisten miesten perikunnat tai homoseksuaalinen mies mustasukkaisen puolisonsa vuoksi. Laaksoelta varastettiin 1950-luvulla matkalaukullinen kahden vuoden aikana tehtyjä töitä. Töitä on tuhoutunut myös huonon käsittelyn vuoksi, teippien, liiman ja nastoittamisen seurauksena. Halvoissa papereissa käytetyt hapot ovat kellastuttaneet ja haurastuttaneet papereita. Näistä syistä johtuen *Tom of Finland* -säätio asetti perustettaessa työlleen kolme päämäärää: Laaksonen töiden korjaamisen, säilyttämisen ja näytteille asettamisen. Varat toimintaan säätio päätti hankkia julkaisemalla kirjan Laaksonen tekemistä töistä, retrospektiivisen esittelyn Laaksonen urasta. Laaksonen valitsi kirjaan lähes 200 työtä vuosilta 1946-1987. Teos päättyi turvaseksiä suositteluvaan julisteeseen. *Tom of Finland Retrospective* -kirjan myynti sai niin suuren suosion, että säätio julkaisi toisen kirjan, *Tom of Finland Retrospective II*, jossa on mukana myös muutama värillinen kuva. (Hooven 1992, 174-177). *Retrospective III* on myös painettu postuumisti Laaksonen kuoleman jälkeen.

²² Lähisukulaiset selvittivät asiaa Tom palaa Kaarina -seminaarissa 7.5.2011.

Revolt Press järjesti vuonna 1973 Hampurissa ensimmäisen Laaksosen näyttelyn. Se perustui *Tukkiäkät*-lehteen tehtyihin töihin. Näyttelyn jälkeen näyttelytilan saksalainen omistaja jätti palauttamatta työt Laaksoselle väittäen, että ne oli varastettu. Tämä saattoi olla syynä siihen, että Laaksosen piti seuraavan näyttelynsä vasta viiden vuoden kuluttua. Myöhemmin – 1990-luvun lopulla – paljastui, että hampurilaisen liikkeen omistaja oli myynyt näyttelyssä olleet kuvat pitäen rahat itsellään. Kaikista takaiskuista ja pettymyksistä huolimatta Laaksosen tuotanto kuitenkin kasvoi huomattavasti hänen jäätyään pois mainostoimiston päivätyöstä. (Arell et al. 2006, 42; Hooven 1992, 128-129, 131).

Mustolan mukaan Laaksosella oli sekä Länsi-Euroopan että USA:n suurkaupungeissa useita näyttelyitä 1980-luvulla. Ensin näyttelyitä oli seksi- ja homokirjakauppojen tai homo- ja lesbokahviloiden näyttelytiloissa tai pienissä vaihtoehtogallerioissa, myöhemmin suuremmissa gallerioissa. Laaksosen näyttelyitä on hänen elinaikanaan ollut Hampurin, San Franciscon, Los Angelesin ja New Yorkin lisäksi Amsterdamissa, Länsi-Berliinissä ja Pariisissa. Myös Helsingissä oli näyttely alakulttuurigalleriassa.²³ (Arell. et al. 2006, 6, 42-43, 187; Hooven 1992, 181). Siirryttäessä 1990-luvulle Tom of Finlandin piirroksia esiteltiin jo Christiesin luetteloissa ja Whitney Museumin seinillä. (Hooven 1992, 181).

Mustolan mukaan vain suomalainen homoseksuaalinen alakulttuuri tunsii Tom of Finlandin taiteen 1980-luvun loppupuolelle asti, vaikka hän oli skandinaavisissa ja muissa ulkomaisissa taidepiireissä jo tunnettu. Henkilönä hänet tunsivat Suomessa vain harvat ja ehkä hän nautti anonyymiydestään Suomessa USAn kuulusuuden vastakohtana. Suomessa Laaksosen taide saavutti arvostusta vasta 1990-luvun alussa eli vähän ennen Laaksosen kuolemaa. (Arell et al. 2006, 6, 51, Kalha 2006).

Laaksosen kuoleman jälkeen näyttelyitä on Suomessa ollut enemmän, muun muassa Vantaan ja Helsingin kaupunginmuseoissa, Kluuvin Galleriassa²⁴ – jossa töistä 2/3 oli yksityisten henkilöiden kokoelmista – Amos Andersonin museossa sekä Porin ja Jyväskylän taidemuseoissa. Näiden lisäksi Laaksosen työt olivat Kiasman museokuraattoreiden toimesta Venetsian biennaalissa Suomen Aalto-paviljongissa vuonna 2009. (Hekanaho 2006; Vantaan kaupunginmuseo 2006; Helsingin kaupungin taidemuseo 2006).

²³ Liite 1. Tom of Finlandin yksityis- ja ryhmänäyttelyt sekä kokoelmat Suomessa ja ulkomailla.

²⁴ Näyttelyn yhteydessä oli myös Berndt Arellin ja Kati Mustolan teoksen Tom of Finland Ennennäkemätöntä - Unfoteseen julkistamistilaisuus. Kirja oli tilaisuudessa näyttelykatalogina. (Hekanaho 2006).

Turussa avattiin Tom of Finland -näyttely tammikuussa 2011. Näyttely on osa Turun Euroopan Kulttuuripääkaupunki 2011 -juhlaa. Näyttelyn työt ovat Tom of Finland Foundationin kokoelmasta. Näyttelyn lisäksi Turun alueella on myös luentosarjoja, joissa Suomen johtavat kuvataiteen asiantuntijat käsittelevät Tom of Finlandin merkitystä sekä homotaiteen ikonina että nykyisten mainoskuvien edeltäjänä. (Kaarinan kaupunki 2010; Turku 2011 -säätio 2010).

Laaksosesta on tehty kaksi dokumenttia: amerikkalainen mustavalkoinen video *Boots, Biceps and Bulges* ja suomalainen Ippo Pohjolan ohjaama, Suomen Elokuvasäätiön rahoittama dokumenttitalmi *Daddy and the Muscle Academy*. Elokuva esitettiin vuonna 1991 muutama viikko ennen Laakso- sen kuolemaa Suomen televisiossa. Laakso- selle myönnettiin vuonna 1990 Suomen Sarjakuvaseuran Puupäähattu. (Hooven 1992, 181-182).

3 MASKULIINISUUS, QUEERITTÄVÄT KUVAT JA SEKSUAALISUUS

*Tunne sääliä niitä kohtaan,
jotka sammuttavat tulen
ja kuvittelevat olevansa rauhassa*

*Tee heidät rauhattomiksi
ihanuuksia enteilevällä hymyllä*

- Tommy Tabermann

Tom of Finlandin teoksissa on kuvattu pääasiassa mieshenkilöitä. Useat kuvat ovat hyvin eroottisia ja monet niistä avaavat näkymän homoseksuaalisuuden fantasioihin. Tutkimukseni teoreettisena vii- tekehäksenä on *queer*-teoria, sen sisältämät kysymykset sukupuolen ja seksuaalisuuden suhteen se- kä performatiivisuus ja maskuliinisuuden muokkautuminen. Tarkastelen tästä näkökulmasta Tom of Finlandin teosten maskuliinisuutta. Ei-heteroseksuaalisuus on osa teosten protagonistin - niin kuin myös taitelijan - identiteettiä.

Käytän *Judith Butlerin*²⁵ (2006) queer-teoriaan liittämiä ajatuksia performatiivisuudesta, jossa su- kupuoli tuotetaan sosiaalisissa käytännöissä, diskursseissa ja instituutioissa tiettyjä sääntöjä ja nor-

²⁵ Butler on yhdysvaltalainen feminismin teoreetikko, retoriikan professori ja filosofi.

meja toistamalla. Butlerin teorian taustalla on feministinen teoria sekä *Theodor Adornon* (Kotkavirta et al. 1999) taidefilosofia, joka perustuu partikulaariuden²⁶ puolustamiseen. Laaksosen teoksissa päähenkilöt luovat omaa tilaansa, rakentavat performatiivisesti sukupuoltaan. Taiteen tekeminen on ollut Laaksosen keino luoda tila, jossa voi itse määrittää ja rakentaa olemistaan. Tämä ideologia heijastuu myös teosten miehiin, maskuliinisuuteen ja seksuaalisuuteen.

Pilkkaamiseen käytetyn *queer*-sanana - jonka suomenkieliseksi käännökseksi on ehdotettu pervosanaa - ovat ottaneet käyttöönsä seksuaaliset vähemmistöt osoittaakseen, että pervoksi kutsuttu voi astella maailmassa pystypäin. Pervous tulee näin näkyväksi osaksi elämää eikä ole vain uhka normaaliudelle. Tällä ideologialla myös queer-tutkimus tuo esille näkyvän heteroseksuaalisuuden ulkopuolelle jäävän halun ja perinteisestä mies-nais -jaosta eriävät sukupuoli-asetat. (Kiiltomato, Koivisto Päivi). Queer-teoria mahdollistaa siis teoreettisella tasolla erilaisten sukupuoliroolien tarkastelun.

Biologisen sukupuolen rinnalle on tuotu sosiaalista sukupuolta ilmentävä termi, *gender*, 1970-luvulla, jolloin Gayle Rubinin lanseerasi *sex*- ja *gender*-jaottelun. Biologisella (*sex*) viitattiin naisiin ja miehiin anatomis-fysiologisina olentoina, kun puolestaan sosiaalisessa sukupuoleessa (*gender*) on kyse historiallisesti ja kulttuurisesti erityisistä identiteeteistä eli merkeistä, joita biologiseen sukupuoleen eri aikakausilla ja eri kulttuureissa liitetään. (SDP Naiset). Tämä jaottelu on myös Butlerin queer-teorian lähtökohta.

3.1 Queer-teoria ja vikurointia

Aesthetics must above all else go hand in hand with social changes

- and inflect them

- Nicolas Bourriaud

Queerin historia on poliittisessa liikehdinnässä 1960-luvun lopulla Yhdysvalloissa ja Britanniassa, jolloin homojen ja lesbojen ääntä pyrittiin rajoittamaan. Myöhemmin, 1980- ja -90-luvuilla, asiaa ajavia liikkeitä olivat ACT UP -liike²⁷, joka keskitti huomionsa terveydenhuollon ongelmiin aidsin hoidossa, sekä Queer Nation, joka kamppaili homofobiaa ja homoihin kohdistuvaa väkivaltaa vastaan. Queer-teorian taustalla on siis politiikka ja ajattelutapa tähtäsi muutokseen. Nykyään queer on

²⁶ Partikulaariuus (*engl particularity*) on erikoisluonne, yksilöllisyys (Hurme et al. 1995. Englanti-Suomi Suursanakirja).

²⁷ ACT UP eli AIDS Coalition to Unleash Power.

teoria, joka tutkii subjektiutta sen suhteessa ei-normatiivisiin seksuaalisiin identiteetteihin ja käytäntöihin. Teoria liitetään nykyään usein amerikkalaiseen feministi Judith Butleriin, mutta teoretisoinnin tapa on tutkija Annamari Vänskän mukaan syntynyt feministisen ajattelumallin, poststrukturalismin, lacanilaisen psykoanalyttisen teorian sekä Michel Foucaultin ja Jacques Derridan ajattelumallien vuorovaikutuksessa. Välillä hajanaiseltakin vaikuttavalla teorialla on kuitenkin yhtenäinen nimittäjä: kritiikki akateemisen maailman toteuttamaa, homoseksuaalisuuteen kytkeytyvää vähemmistöpuhetta vastaan. (Vänskä 2006, 32-33).

Kriittisenä teoriana queer kyseenalaistaa heteroseksuaalisuuden luonnollisuuden, mutta se ei kuitenkaan hyväksy ajatusta yhdestä yhtenäisestä homoseksuaalisesta identiteetistä. Teoria tavoittelee näkyvyyttä kulttuurisen keskiön laidoilta sijoittuneille olemisen muodoille ja tavoille. Kulttuurin keskiössä olevan, normaaliksi mielletyn heterouden osoitetaan myös olevan diskursiivisesti rakentunut seksuaalisuuden muoto. Heteroseksuaalisuuden rakenteeseen kuuluu muiden seksuaalisuuksien sulkeminen perversioina ulkopuolelle. Queer-teoria ei etsi sukupuolen ja seksuaalisuuden alkuperää, mitä sukupuoli on, vaan ennemminkin se pohtii, mitä sukupuoli tekee ja mitä sillä tehdään. (Vänskä 2006, 33).

Queer-teoria on nykyään yksi naistutkimuksen oppiaineen alalajeista. Queer-tutkimus tarkastelee kriittisesti seksuaalisuutta ja sukupuolta yhdistäen lesbo- ja homotutkimusta erityisesti feministiseen sukupuolen tutkimukseen. Teoriaan on vaikuttanut eniten juuri Butler. Hänen vaikutuksensa ulottuu myös feministisen teorian ulkopuolelle; häntä seurataan kirjallisuusteoriassa sekä kriittisen teorian parissa hänen kielifilosofisten ratkaisujensa takia.

Vänskä kirjoittaa Eve Kosofsky Sedgwickin esittäneen²⁸, että länsimaiselle kulttuurille ja ajattelulle on ominaista homo-heteroseksuaalisuuden määrittelykriisi. Homoseksuaalisuus erotetaan heteroseksuaalisuudesta kaapittamalla se. Seksuaalisuudesta ei kulttuurissa vaieta, vaan pikemminkin se asetetaan etusijalle yksilöllistä identiteettiä, tietoa ja totuutta määriteltäessä; toisin sanoen seksuaalisuus tekee kielestä ymmärrettävää. Sedgwickin kaappi-metaforassa kaappi on suhde, joka vallitsee tuntemattoman ja tiedetyn välillä nimenomaan annettaessa määritelmä homo- ja heteroseksuaalisuudesta. Kaappi on vaikenemisen ja puhumisen välisen jännitteen metafora: se, mitä jätetään sanomatta, määrittelee sen, mitä on hyväksyttävää sanoa. (Vänskä 2006, 33). Tutkimuksessani tämä ajatus näkyy siinä tavassa, jolla Laaksosen kuvat on uran alussa toteutettu. Silloin, kun homoseksua-

²⁸ Sedgwickin teoksessa *Epistemology of the Closet* 1990.

aalisuus oli rikollista ja häpeällistä eikä siitä ollut sallittua puhua, niin kuvien miehet oli esitetty hyväksyttävien keinoin, he olivat muotivaatteissa esiintyviä, hillittyjä ja ilottomia. Myös myöhemmin, vielä 1950-luvulla, Tom-kuvat, joita julkaistiin lehdissä, noudattivat alussa sensuurin ja hyväksyttävän katseen vaatimusta sen suhteen, mitä Tom-mies näytti ja mitä jätti piiloon.

Judith Butlerin (2006) mukaan feminismin perinteessä on jo yli 50 vuotta tiedostettu, että sukupuolet rakentuvat sosiaalisesti ja että tuleminen sukupuoleksi on sekä hiljaisen pakon että ohjeistetun väkivaltaisen vallankäytön seurausta. Feminististen teorioiden tutkittavana on yhtä kauan ollut myös kasvatuksen vaikutus naiseuden ja miehuuden malleihin.

Butler kyseenalaisti 1960-1990 -luvulla angloamerikkalaisessa feministisessä teoriassa vallinneen jaon biologiseen, *sex*, ja sosiaaliseen sukupuoleen, *gender*. Butler väittää myös biologisen määrittävän sosiaalisen kautta; biologia tieteenä on sosiaalista toimintaa, diskurssi. Butler muutti näin feminismiä radikaalisti kieltäessään kiistan luonnollisen ja sosiaalisen sukupuolen välillä, yksinkertaisesti kieltäytymällä niiden erosta. Butlerin mukaan myös fyysiset sukupuolierot ovat sosiaalisesti tuotettuja ja vahvistettuja. Hänen mukaansa fyysiset erot voisivat olla aivan mitä tahansa muuta kuin ne anatomiset piirteet, jotka kielen kautta ovat määritelleet sukupuolten erot. Butlerin tuodessa teoriasa julki oli feministien keskuudessa vallalla käsitys ”Me, Naiset”. Butlerin mukaan kuitenkin etnisyys, ihonväri tai kehitysmaiden todellisuuteen liittyvät sukupuoli-identiteettiteoriat kiistelivät länsimaista, valkoihoista ja keskiluokkaista todellisuutta tulkitsevaa feminismiä vastaan. (Butler 2006; Kiiltomato, Piironen).

Judith Butler pohtii tutkimuksessaan sitä, miten nainen ja mies sekä näiden kahden välinen ero saadaan aikaan (Butler 2006, 10). Pulkkinen ja Rossi²⁹ kirjoittavat Butlerin antaneen ymmärtää, että asiat voisivat olla myös toisin eikä ihmisiä tarvitsisi jakaa luokkiin. Butler mukailee Michel Foucaultia ajatuksessa, että käsitteelliset jaot luokkiin ovat vallan tuotosta ja tästä syystä periaatteessa muuttuvaisia. Valta liittyy siihen, mitkä sukupuolet ja seksuaalisuudet ovat kulttuurissa ymmärrettävissä. Biologisesta sukupuolesta ei vääjäämättä seuraa tietty kulttuurinen sukupuoli ja seksuaalinen halu. Toisena keskeisenä ajatuksena Butlerilla on jacques-derridalaisittain ymmärretty performatiivisuus: myös kielellä ja eleillä muodostetaan todellisuutta. Tämä tekeminen perustuu toistoon. Kysymyksessä ei kuitenkaan ole oma valintamme siitä, toistammeko vai emme, vaan se, miten toistamme sukupuolta. (Butler 2006, 34, 50, 58, 80). Butlerin teoriaa on Pulkkinen ja Rossin (Butler

²⁹ Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi ovat suomentaneet Butlerin teoksen *Gender Trouble* ja kirjoittaneet teokseen kommentoivan esipuheen.

2006, 12) mukaan käytetty teoriana tutkimuksissa, joissa on tarkasteltu sukupuolen tekemistä, tuottamista ja muotoutumista erilaisissa yhteyksissä sekä kulttuurin että yhteiskunnan tutkimusten alueella.

Butlerin mukaan (Butler 2006, 21) normatiivinen seksuaalisuus pönkittää normatiivista sukupuolta. Toisin sanoen ihminen on nainen tai mies juuri niin paljon kuin hän toimii naisena tai miehenä vallitsevassa heteroseksuaalisessa kehyksessä. Mikäli hän kyseenalaistaa kehyksen, niin hän menettää jotain omasta paikantuneisuuden tunteestaan suhteessa sukupuoleen. Hän menettää oman sukupuolipaikkansa tai tiedon siitä, kuka hän on, mikä puolestaan aiheuttaa olemassaolon kriisin - sekä seksuaalisena että kielellisenä koettavan. Tätä paikantuneisuuden menettämistä Butler nimittää ensimmäiseksi sukupuolihankaluuden muotoiluksi.

Pulkkinen (Butler 2006) kirjoittaa, että sekä sukupuoli että seksuaalisuus ovat Butlerille täysin kulttuurista. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö Butler tiedostaisi sukupuolen pakottavuutta. Hän esittää, että ruumiilliset erot voitaisiin ymmärtää toisin. Esimerkkinä hän selvittää, että miksi korostetaan juuri nykyisin valittuja sukupuolieroja, ja miksi sukupuolieroa ei voi tehdä esimerkiksi vasenkätisyyden, silmien värin tai pituuden perusteella. Anatomiset erot eivät sinänsä ole perusta niille eroille, jotka sosiaalisessa järjestelmässämme painottuvat sukupuolieroina, binaarisena jaotteluna miehiin ja naisiin.

Butlerin tunnetuin teesi on, ettei sukupuoli ole vain olemista, vaan se on tekemistä, se on performatiivi, jota tuotetaan sosiaalisissa käytännöissä, diskursseissa ja instituutioissa tiettyjä normeja ja sääntöjä noudattamalla. Sukupuoli suoritetaan (engl. *perform*) toistamalla tuttuja eleitä ja sukupuolen voi ymmärrettävästi esittää (*perform*), koska se on kulttuurisesti vakiintunut eleistö, joka on matkittavissa ja toistettavissa. (Butler 2006). Vähäpassin mukaan Butlerin sukupuoli on vain ne eleet ja tavat, joita pidetään sen ilmentyminä. Sitä ei kuitenkaan voi valita vapaasti. (Vähäpassi 2006). Butlerin mukaan kulttuurissa siis vallitsevat tietynlaiset sääntöjärjestelmät, jotka ovat omaksuttavissa. Sitä kutsutaan performatiivisuudeksi, kun tiettyyn sääntöjärjestelmään liitetään tietynlaisen ruumiin kanssa syntynyt henkilö. (Butler 2006). Vähäpassi kirjoittaa, että Butlerin sukupuolen performatiivisuus ei ole yhtä kuin performanssi. Siinä, missä performanssi on jotain, jota valmis subjekti ryhtyy valitessaan tekemään, niin performatiivinen sukupuoli on jotain, joka luo ja muovaa subjektin. (Vähäpassi 2006).

Vaikutteita sukupuolen performatiivisuuden lukemiseen hän on saanut Jacques Derridalta. Butler pohtii, että toimimme sukupuolen suhteen samoin kuin auktoriteetin suhteen: lain eteen joutunut odottaa tuomiota auktoriteetilta ja antaa samalla sille vallan tuohon tuomioon. Näin siis myös olemme, että sukupuoli toimii sisäisenä olemuksena, joka voidaan paljastaa. Juuri tämä oletaminen tuottaa ilmiön, jota olemme ennakoineet. Sukupuolen performatiivisuus kiertyy siis sen tavan ympärille, jolla sukupuolittuneen olemuksen oletus tuottaa ulkopuolelleen asettamansa asian. Butler kirjoittaa, että sukupuoli ei kuitenkaan ole yksittäinen teko, vaan se on rituaali ja tapahtuu toiston avulla. Se luonnollistetaan ruumiin kontekstissa ja ymmärretään kulttuurisesti ylläpidetyksi, tietyn ajan kestäväksi. Muodostamme jatkuvasti ylläpidettyjen tekojen sarjaa ja nämä teot esitetään (*perform*)³⁰ sukupuolitetulla kehon tyylittelyllä. (Butler 2006, 24-26).

Butlerin mukaan tarkoituksellinen ja performatiivinen, esityksellinen, teko on ikään kuin ruumiillinen tyyli eli sitä voi ajatella sukupuolena. Tekoihin liittyy ajallisia ja kollektiivisia ulottuvuuksia. Sukupuoli on siis Butlerin mukaan identiteetti, jota muotoillaan ajan kontekstissa ja joka on pantu alulle tyyliteltyjen tekojen sarjana, ruumiin ulkopuolisessa tilassa. Sukupuoli voidaan siis ymmärtää rakentuneeksi sosiaaliseksi ajallisuudeksi. Sukupuolen todellisuus on näin luotu jatkuvilla sosiaalisilla esityksillä.³¹ (Butler 2006, 233-236). Tom-kuvat luotiin ajan kontekstissa. Miehen ulkoinen tyyli kehittyi yhteiskunnallisen kontekstin muuttuessa, ja vähitellen Tom-miehen kuva rakentui ja muotoutui lopulliseen super-maskuliiniseen muotoonsa. Vaikka kuvat muuttuivat ajan kontekstissa, niin kuvat muodostivat sarjoja ja nahka-Tom toistui tunnistettavasti, jolloin homoseksuaalille miehelle luotiin sukupuolen todellisuus näillä sosiaalisesti levinneillä esityksillä. Butlerlaisittain (Butler 2006, 246-247) Tom-miehen biologisen ja sosiaalisen sukupuolen kulttuuriset muodot ovat moninaistuneet ja niissä on tullut esiin monimuotoisuus diskursseissa, jotka ovat synnyttäneet ymmärrettävissä olevaa kulttuurista elämää ja ne ovat purkaneet luonnollistettua sukupuolta.

Vänskä kirjoittaa, että Butlerin teoria performatiivisuudesta perustuu kritiikkiin, jonka hän kohdistaa käsitykseen yhtenäisestä, universaalista ja biologisesta naiseudesta ja mieheydestä. Butlerin mukaan performatiivisuus on toistamista, tekoja, mutta tällä hän ei tarkoita, että sukupuolen voisi muuttaa esittämällä se toisin; Butler korostaa, että esittämisen kautta on mahdollisuus toistaa normatiivisesti luokiteltuja sukupuolia toisella tavoin. Butler siis vastustaa normitettuja, kiinteitä identiteettejä eikä hänen mielestään millään subjektilla – naisilla, miehillä, hetero- tai homoseksuaaleilla

³⁰ Butler viittaa *perform*-sanalla esittämisen lisäksi myös suomenkieliseen sanan merkitykseen tehdä, suorittaa, ei niinkään esiintyä-sanaan. Kyseessä on nimenomaan toistuva toiminto.

³¹ Butlerin ideologiassa lähtökohtana Vänskän mukaan on Michel Foucaultin ajatus, jonka mukaan sukupuolilla ei ole luonnollista perustaa, vaan yhteiskunnan erilaiset käytännöt muodostavat sukupuolet. (2006, 99-100).

– ole mitään alkuperäistä totuutta. (Vänskä 2006, 37). Nykykatsoja voi luokitella Tomin maskuliinisten miesten representaatiot kliseiksi, tyypillisiksi homoiksi. Siihen yhteiskunnalliseen aikaan, kun Tom-mies syntyi, ne näyttivät toistavan normitettua heteroseksuaalista maskuliinisuutta, kuitenkin lähes karrikoivalla ja hyvin super-miesmäisellä tavalla. Tästä huolimatta Tom-miehet kuitenkin vikuroivat aikakauden feminiinistä homoseksuaalisuutta vastaan. Vänskäläisittäin voisi sanoa, että ne myös osoittivat niin sanotun heteroseksuaalisen maskuliinisuuden olevan läpikotaisin rakennettua (Vänskä 2006, 37-38).

Laaksosen kuvissa sukupuoliisuus ja seksuaalisuus syntyvät myös toistojen kautta; maskuliinisuus on representoitu performatiivisena, jotain on tehty, saatu toiminnalla aikaan. Alussa kuvissa on naismaisesti miestä esittävä, tyylikkäästi pukeutunut, mutta tuon ajan yhteiskunnan normien mukaan hyväksyttävä mies. Myöhemmin mies siirtyy hämärästä yleisistä käymälöistä ja kaupunkiympäristöstä luontoon, vaihtaa muodikkaan kauluspaitansa ja pitkän takkinsa t-paitaan ja nahkatakkiin, suorat housunsa metsämiehen punttihousuihin ja huopahattunsa nahkalakkiin. Mies siirtyy alkuperäiseen ympäristöön, jossa hän tapaa miehiä, päivänvalossa ja vapaasti. Vaatteet vähenevät, teot lisääntyvät ja toistuvat, ruumis luonnollistetaan. Butlerin teoriasta poiketen Tom-miehen seksuaalisuus ei alistu valtaan, vaan alistaa vallankäyttäjää. Teorian myötäisesti Tom-miehen sukupuoliisuus kasvaa yhteiskunnan myötä, kulttuurisen kontekstin muuttuessa myös mies muuttuu. Keho, Tom-miehen ruumis ja sen muodot ovat tyylliteltyjä, ne tyyllittelevät ja löytävät oman vahvan tyylinsä. Maskuliinisuus lisääntyy, miehestä tulee iloisen varma itsestään, mies on representoitu performatiivina, tekona.

Butlerin mukaan sukupuolta ei ole olemassa diskurssien ulkopuolisena, olemuksellisena ja yhtenäisenä identiteettinä. Subjektit eivät odota representoiduiksi tulemistä, vaan ne tuottuvat ja muotoutuvat erilaisissa esittämisen käytännöissä. Sukupuoli (gender) ei seuraa anatomiasta (sex) eikä näin ollen ole syytä olettaa, että olisi vain kaksi sukupuolta. Butler pohtii, mikä anatominen eli biologinen sukupuoli loppujen lopuksi on ja toteaa, että se on diskursiivisesti ja historiallisesti tuotettu. Anatominen sukupuoli on - samalla tavoin kuin sosiaalinenkin sukupuoli - väline, jolla idea luonnollisesta sukupuolesta tuotetaan ja asetetaan esidiskursiiviseksi, kulttuuria edeltäväksi ja poliittisesti neutraaliksi pinnaksi. Tähän pintaan kulttuuri kovertaa sitten merkityksiään. (Butler 2006, 40-41, 48-56; Vänskä 2006, 34-37; Butler 1999, 4-23).

Myös ruumis on Butlerin mukaan konstruktio, ei-passiivinen pinta, johon kulttuuriset merkit ja merkitykset piirtyvät. Ruumiiseen liitetty, kiinteä identiteetti, on normatiivinen ideaali. Normitetut

sukupuolet pitävät yllä jatkuvuutta sukupuolen, seksuaalisten käytäntöjen, halun ja yhtenäisyyden suhteen. Näistä syistä myös totuus seksistä tuotetaan niitä säätelevien käytäntöjen kautta. Kulttuurisuus siis vaatii tietyntylaiset identiteetit ja ruumiit. Butlerin näkökulman mukaan ei-ymmärrettäviksi päätyvät sellaiset ruumiit, joissa anatomiaa ei seuraa sosiaalinen sukupuoli eikä myöskään halu seuraava kumpaakaan edellisistä. Seksuaalinen halu ei Butlerin mukaan siis ole sen luonnollisempaa kuin sukupuolikaan, vaan se on heteronormitetun vallan tuote. Valta näkyy toistettavissa prosesseissa, jotka saavat subjektin ja käytännön oleviksi. Butler esittää, että nämä edellä mainitut, historiallisesti vallan efekteinä tuotetut, ihmisen kahteen jakavat rakenteet rikotaan ja saadaan tuotetuksi normeja rikkovia, jaot ylittäviä sukupuolia ja seksuaalisuuksia. Teorian päätelmänä on, että näitä kumouksellisia sukupuolia ja seksuaalisuuksia käytetään normitetun binaarisen kahtiajaon purkamisessa. (Butler 2006, 69-70; Vänskä 2006, 35-37; Butler 1999, 12-24).

Asta Piironen kirjoittaa, että Butlerin sukupuolisuuden teoria on myös identiteettipolitiikan kritiikki. Hänen queer-ajattelumallinsa kritisoi kaikkia vakaita ja liikkumattomia identiteettejä. Butlerin teoria sukupuolesta eleinä ei silti olisi mahdollista ilman kaksijakoista sukupuolijärjestelmää ja heteroseksuaalista hegemoniaa purkavia käytäntöjä. (Piironen 2007).

Butler jatkaa toisto-ajatuksen (Butler 2006, 34-35) käsittelyä yhdistämällä sen valtaan. Hänen mukaansa me voimme toimia vain, mikäli meillä on valtaa. Vallan mahdollistaa toisto, joka on yksi toimijuuden teorioista. Tämä sama toisto sisältyi ylläkuvatusti Butlerin performatiivisuuden käsitteeseen. Butlerin mukaan queeriin sisältyvä performatiivisuus ja tekojen toistaminen siis toisivat valtaa ja antaisivat mahdollisuuden toimia. Tässä mielessä Tom-kuvat ovat antaneet valtaa homoseksuaalisuudelle ja ne ovat voineet toimia sukupuolisuuden kasvattamisen keinoina toiston avulla. Vallan lisääntyminen näkyy myös kuvien protagonistissa: nuori mies kasvaa aikuisemmaksi, kasvot muuttuvat lapsekkaista karhean maskuliiniseksi ja vaatetus vaihtuu tyylitellyn muotikuvaston vaatteista mustaan nahkaan ja farkkuihin. Määräysvalta pukeutumisesta, ulkoisesta olemuksesta ja käyttäytymisestä - siitä, mikä on sallittua ja mikä ei - on siirtynyt Tom-miehelle. Myös määräysvalta seksuaalisuudesta on kasvanut ja maskuliinisuus on vahvistunut.

Butler pohtii (Butler 2006, 30-33), kuinka oletukset normatiivisesta sukupuolesta ja seksuaalisuudesta määräävät etukäteen sen, mikä koetaan inhimilliseksi, ihmiselle ominaiseksi, ja mahdolliseksi tavaksi toimia sekä kuinka normatiiviset sukupuolioletukset toimivat rajoittamassa ihmisyyden aluetta. Hän jatkaa pohtimalla, millaisilla ajattelun välineillä pystyisimme näkemään meitä rajoittavan vallan ja mitä keinoja ja välineitä meillä on sen muuttamiseksi. Tom-kuvan mies rikkoo normatiivi-

set sukupuoli-oletukset eli ne toimivat välineinä, joilla muutetaan valtaa. Kuvien avulla Laaksonen loi itselleen oikeuden elää, hän normitti epänormaaliksi luokitellun. Kuvien katsojat käyttävät yhä tätä samaa oikeuttaan ja vikuroivat samalla heteronormitettua valtaa vastaan. Kuvat ovat olleet, ja ovat yhä, välineitä rajoittavan vallan muuttamiseen.

Juha-Heikki Tihinen (2008, 36) kirjoittaa Michel Foucaultin käyttäneen vastavalta-ajatusta pohtiesaan visuaalista representaatiota. Sen mukaan määrittely, joka kohdistuu yksilöön, mahdollistaa karpinoinnin diskriminointia vastaan. Foucaultia mukaellen Laaksosen teosten visuaalisten representaatioiden vaikutuksesta on murrettu dominoiva ja homofobinen patriarkaalinen järjestys. Lasse Kekki toteaa (2003, 46-50), että queer-teoriassa kritisoidaan kaikkia diskursseja, joissa yritetään määrittellä normaali-identiteetti ja sulkea pois epänormaali. Queer-teoriassa muotoillaan yhtä lailla diskurssi ja käytetään tässä vastapuolen terminologiaa. Kekin mukaan ei ole olemassa vallan ja vastustajan diskurssia ja tämä seikka on syytä pitää mielessä, kun käydään keskustelua queer-teoriasta. Queer-identiteetti siis määrittelee joka tapauksessa itsensä, ja vaikka teoriassa ei haluta rakentaa raja-aitoja, niin määrittelyn myötä syntyy myös ei-queer-identiteetti.

Vänskä käyttää tutkimuksessaan sanaa ”vikuroida”, joka kuvaa haluttomuutta kesyyntyä tai alistua normittamiselle. Hän liittää vikuroinnin myös katsomisen poliittisuuteen ja lähilukemiseen, vastakarvaan lukemiseen ja vastakatseen metodeihin. Hänen kuvansa vikuroivat ja niillä on butlermaista performatiivista voimaa, joka on nähtävissä päättymättömissä tulkintasarjoissa ja määritelmien antamisyrityksissä: kuvan merkitystä ei voi koskaan sitoa yhteen ainoaan merkitykseen. Vikuroinnilla on kaksitahoinen merkitys: se on yhtä aikaa sitä, mitä tutkija tekee ja jotain, mitä kuvat tekevät. Toiset kuvista pakottavat kuitenkin tiettyyn tulkintaan eikä tutkija voi vikuroida niitä vastaan. (Vänskä 2006). Jotkut Tomin kuvista edellyttävät tulkintaa, jossa määrittävinä muuttujina ovat miehisyys, maskuliinisuus ja seksuaalisuus.

Vänskän vikurointi juontuu sanasta vikuuri, it. *la figura*, figuuri, hahmo tai kaunis vartalo, ulkonäkö ja muoto. Vikuuri on siis kauniista hahmosta kiemuraiseksi ja monimutkaiseksi muuttunut, viallinen muoto, joka sijoittuu Butlerin abjektin³² tavoin kulttuurisesti hyväksytyin figuurin reunamille. Vial-

³² Abjektilla Butler viittaa Julia Kristevan käyttämään termiin. Abjekti on subjektin ja objektin väliin jäävää, torjuttua, sivuun siirrettyä tai jollain tavalla luotaantyyntävää, joka häiritsee identiteettiä. (Butler 2006, 225). Butler käyttää käsitettä kirjoittaessaan homoseksuaalin subjektin positiosta marginaalisella reuna-alueella. Abjekti on erilainen subjektiasema, ikään kuin traumatisoidussa positiossa, mutta vänskäläisittäin vikuroiden abjekti myös mahdollistaisi abjektion vapauttavan tai utooppisen potentiaalin. Julia Kristeva, Bulgariassa syntynyt ja Ranskassa vaikuttanut filosofi ja feministi, on käyttänyt abjektia myös merkityksessä outo eli asiasta, jonka voimme tunnistaa, mutta joka on meille vieras. Abjektissa on vain yksi sama tekijä kuin objektilla: se on minän vastakohta, vastustava tai vastapuolella, oppositiossa,

liset muodot tuottavat tietoa seikoista, jotka aiheuttavat levottomuutta, pelkoja ja ristiriitoja sekä pyrkimyksiä sulkea vikuuri figuurien ulkopuolelle. (2006, 16). Tom of Finlandin kuvien mies on vikuuri, katsojassa levottomuutta ja ristiriitoja herättävä outo, kiemurainen muoto. Se vikuroi normatiivista seksuaalisuutta kohtaan. Tom-mies on myös figuuri, kaunismuotoinen vartalo, fyysisesti figuroiva ulkonäkö, joka on yhdistetty normatiiviseen maskuliiniuteen. Tällöin se vikuroi myös normatiivisen miehen figuuria kohtaan.

Queer sopii tähän vänskäläiseen vikurointiin: se vikuroi kahtia jaettuja sukupuoliä ja seksuaalisuuksia vastaan, on toiseutta³³ vastustava strategia. Queer-teoria on Vänskän mukaan edesauttanut näkemään visuaalisessa kulttuurissa aukkoja, joista avautuu näkökulmia ei-normatiivisiin seksuaalisuusiin ja sukupuolien esittämiseen. Vänskän vikurointi ei queerin tavoin ole kuvaileva käsite, mutta sen yhteydessä ei myöskään erikseen korosteta tekemistä. Vikurointi ei alistu, vaan on aina aktiivista. Visuaaliset esitykset, kuvat, eivät odota tulkituksi tulemista, vaan vikuroivat jokaista määritelmän antamisyritystä vastaan. (Vänskä 2006, 56, 59).

Vänskä esittää Pia Livia Hekanahon sekä Mikko Tuhkasen kritiikin butlerlaisuutta vastaan. Butlerille ulkopuolta ei ole kuin diskursiivisena välttämättömyytenä. Tämä aiheuttaa sen, että minkäänlainen uudenlaisen syntyminen ei ole mahdollista. Siitä huolimatta, että Butlerin performatiivisuus liittyy arvaamattomien muutosten mahdollisuuteen, eivät muutokset ole mahdollisia, koska Butlerin pyrkimys historisoida kaikki estää minkään radikaalin uuden syntymisen. Tuhkanen esittää vaihtoehdoksi tulevaisuuden virtuaalisen aktualisoimisen: virtuaalinen on mahdollisuuksien maailma, joka ei ennusta tulevan olomuotoja, se on vain potentiaalinen. Vänskä näkee tämän päämäärän myös vikurointi-ajatuksessaan. Vikurointi ei viittaa välttämättä olemassa olevaan. Myös vikuroivan tutkijan toiminnot ovat luonteeltaan ja suunnaltaan ennakoimattomia siitä huolimatta, että ne tapahtuvat aina suhteessa johonkin. Taustalla ovat teoriat, taidehistoria ja taiteen historia, mutta vikurointi tähtää samalla myös tulevaisuuteen, tavoittelee virtuaalisuutta. Se on vastarintaa, mutta ei tottelemattomuutta. Näistä syistä johtuen se ei ole marginaalissa viihtyvää toimintaa, jolloin se eroaa butlerlai-

oleva. Toisaalta abjekti voi olla myös henkilön yliminä, jolloin se toimii suojelevassa, etäännyttävässä tarkoituksessa objektille. Karkulehto kirjoittaa Kristevan (1982) kirjoittaneen abjektin olevan myös jotain, mikä rikkoo totutun järjestyksen ja on siten yhtäältä luotaantyöntävä että toisaalta puistattavuudessaan oudon puoleensavetävä (Karkulehto 2007).³³ Toiseudella on useita merkityksiä. Useita ihmisiä yhdistävästä identiteetistä käytetään termiä kollektiivinen identiteetti. Yhteenliittymisestä seuraa, että on myös henkilöitä, jotka eivät kuulu tähän kontekstiin. Kollektiivisuus sulkee jonkun pois ulkopuoliseksi, mutta toisaalta se voi myös tehdä toiseudesta erilaisen, vastakohtansa. Filosofiasa viitataan *toisten* pois sulkemiseen yhteisöstä tai yhteiskunnasta, kun taas sosiologiassa *itsen* identiteettiä vahvistetaan suhteessa johonkin toiseen. Toiseus voi olla mitä tahansa, joka ei ole *itse*. (Räsänen 2002). Julia Kristeva on kytkenyt toiseuteen myös vallankumouksen mahdollisuuden: runouden kielen avulla voidaan murtaa yhteiskunnan rajoja. (Kosonen 1994). Queer-teoriassa toiseus on jotain, joka suljetaan ulkopuolelle ja jota ei hyväksytä. Tämä on tutkimuksessa kirjoittamani vastustettu toiseus.

sesta kumouksellisuus syntyy marginaalissa -tapaan ajattelevasta queer-politiikasta. (Vänskä 2006, 61).

Tutkimuksessani on queeriä vastustaessani toiseutta. Siitä huolimatta olen Vänskän vikuroinnin kannalla. Vikuroiva subjekti on normalisointia vastaan, mutta tutkimuksessani ei ole tarkoitus vain kapinoida vallitsevia normeja vastaan. Teen vastarintaa, mutta kohdistan sen katsomiseen, toisinnäkemiseen ja sen ymmärtämiseen, että Tom-abjektit eivät ole välttämättä marginaalissa, vaan samassa keskiössä kuin heteronormitettu kulttuurintuottajakin. Homoseksuaalisuuden normittaminen pois abjektin tilasta saa Tomin kuvien katsojan näkemään homoeroottisissa kuvissa myös heterohalun ja päivittämään pornografisen kuvituksen muuhunkin kuin populaarikulttuuriin kuuluvaksi.

Kuvissa on vikurointia myös muulla tavoin. Ne ovat häpeän liioittelua, ne vikuroivat aikakauden häpeää vastaan. Niissä on myös osallisena hauskuus ja ilo, jota ei olisi omana aikakautenaan voinut liittää seksiaktiin eikä varsinkaan toimintaan, joka oli kiellettyä. Kuka nauraa rikolliselle tai sairaalle? Teosten Tom-mies nauraa häpeämättömästi myös katsojan häpeälle ja vikuroi seksin salaisena pitämistä vastaan, vikuroi yksityisyyttä ja intiimiä erotiikkaa kohtaan niin hulvattoman riettaasti, että katsoja häpeää katsoa. Kuvat järkyttävät katsojaa yhä 2000-luvulla, porno on siis yhä pervoa, queeriä, seksi vinoutunutta, kaukana luonnollisuudesta.

Queer-teoria perustuu feministiseen tutkimukseen eikä näin ollen ole outoa, että teoriat käsittelevät usein *butch-femme* -idea³⁴, naisandrogyyniyyttä³⁵ tai heteroseksuaalista feminiinisyyttä. Annamari Vänskä toteaa, että queer-teorian piirissä lesbofeminiisyys on alituskittu sukupuolen performatiivisuuden muoto (Vänskä 2006, 15, 38, 64), mutta siitä huolimatta queer-teoriasta kirjoittavien joukossa ei ole montaa, joka olisi kirjoittanut myöskään miespuolisista homoseksuaaleista, nimenomaan siitä, luokitellaanko heidät mies- tai naismaisiksi. Teoreetikoiden, muun muassa Butlerin (2006) mukaan, homoseksuaaliset miehet eivät ole saaneet vastaavia nimiä kuin *butch-femme* -nimitykset, jotka homoseksuaalit naiset ovat saaneet. Butler väittää, että tämä johtuu maskuliinisesta vallasta; miehet ovat katseellaan alistaneet naisen ja antaneet nimitykset lesboille. Butler joko tarkoituksella karrikoi asioita tai sitten haluaa – ideologiaansa noudattaen – yrittää pitäytyä minkä tahansa jaottelun ulkopuolella. Feministisen aatteen myötä lesbous on tullut yhteiskunnassa näkyvämmäksi kuin homoseksuaalisuus. Miesten homoseksuaalisuudesta ei ole tehty niin runsain mitoin

³⁴ Butch tarkoittaa miesmäistä lesboa ja femme puolestaan naismaista lesboa. (Butler 2006, 210-211).

³⁵ Androgyyni tarkoittaa henkilöä, jonka sukupuoli on epämääräinen. (Nurmi et al. 2005. Kultainen sivistyssanakirja. Gummerus. Jyväskylä).

teorioita, luotu käsitteitä tai tuotu julkisuuteen verrattuna feminismin rantautumiseen ja jalansijan saamiseen, ensin Yhdysvalloissa ja sitä myöten myös Euroopassa. Tokihan homoseksuaaleille miehillekin on nimityksiä, mutta ne ovat herjaavia tai lähinnä haukkumanimiä, kuten suomenkielessä hinttari, puppeli, homppeli tai bambi ja englanninkielessä *fairy* (keiju), *fag* (tumppi; yläluokkaisen orja), *faggot* (risukimppu), *fruit* tai *poof* (nynny)³⁶. Lesboille annetut femme- tai butch-nimet eivät ole tällaisin arvolatauksin varustettuja, olkootpa butlerlaisittain miesten vallankäyttäjinä antamia tai eivät. Yhtä lailla maskuliiniselle miehelle sopisi nimi *butch* (suom. kovanaama, vahva mies), olipa kyseessä homo- tai heteroseksuaalinen mies. Nahkahomo-Tom on hyvin butch pullistelevine rintalihaksineen ja leveine hartioineen enkä usko nahka-Tomin pahastuvan, mikäli käytän hänestä nimeä vahva mies.

3.2 Visuaalisen kulttuurin tutkimus, kuvien representaatio ja queer

Annamari Vänskän mukaan visuaalisen kulttuurin tutkimus paikantuu suuntaukseen, jolle on keskeistä teoretisoida katsomista, katsetta ja katseen kohteena olemista sekä näkemisen teknologioita. Vänskä on pyrkinyt osoittamaan, että luonnollisina pitäminämme asiat ovatkin kauttaaltaan kulttuurisia, ei annettuja, vaan meidän tekemiämme. (Vänskä 2006, 31). Tämä ajatus lähenee Judith Butlerin queer-teoriaa. Vänskä toteaa myös, että silloin, kun visuaalista kulttuuria käytetään kuluttajien reaktioiden ymmärtämisen keinona, visuaalisten medioiden kyllästävässä maailmassa, viitataan representaatioiden poliittisuuteen. Representaatioilla tuotetaan tietoa ympäröivästä maailmasta. Vänskä lähtee tutkimuksessaan siitä, että naiseus, mieheys ja seksuaalisuuden muodot ovat kulttuurisesti rakennettuja käsitteitä luonnollisuuden sijaan. Tämän käsityksen hän ulottaa myös taiteeseen: teoksia ei tule ymmärtää vain taiteilijan persoonan ilmauksina eikä taiteelle voi antaa ajasta riippumattomia merkityksiä tai erottaa sitä yhteiskunnasta. Vänskän mukaan visuaalisen kulttuurin tutkimus on sukua avantgarden ismeille ja niiden päämäärille: se pyrkii rikkomaan hierarkkisen tai kaksijakoisen erottelun elämän ja taiteen välillä. (Vänskä 2006, 30-31).

Laaksosen kuvat eivät vain heijasta todellisuutta. Kuvien taustalla ei ole ollut niinkään tarkoituksellinen poliittinen ilmaiseminen, mutta siitä huolimatta ne tuottavat tietoa ympäröivästä maailmasta. Niissä ja niiden mieskuvan muutoksissa näkyy ajalle tyypillinen yhteiskunnan suhtautuminen homoseksuaalisuuteen. Ne eivät ole - Seija Heinästä lainaten - ”vain empiirisiä ja esineenkaltaisia objekteja, vaan arvosuhteiden konstituoimia kulttuurituotteita” (Heinänen 2006). Kuvat ovat valtavir-

³⁶ Suomenkieliset sanat Sivistyssanakirja, englanninkieliset Hurme et al. Suomi-Englanti- ja Englanti-Suomi Suur-sanakirja 1995. WSOY ja Oxford English Dictionary. <http://www.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/67623>.

takulttuurista vastustavia, yhteiskuntakriittisiä, ja niissä on luettavissa kontekstiin liittyvät arvot ja säännöt. Laaksosen representaatiot eivät ole olleet vain taiteilijan persoonan ilmauksia, vaan niiden avulla on ollut - Vänskan kuvaamalla kriittisellä tavalla - normin vastustamisen lisäksi myös tarve purkaa ja epäluonnollistaa korkean ja matalan kulttuurin väliin rakentunutta hierarkiaa.

Feministisen kuvantutkimuksen rinnalle on 1990-luvulla noussut queer-teoriasta sekä homo- ja lesbotutkimuksesta hyötyvää visuaalisen kulttuurin tutkimusta. Tutkimuskohteeksi on otettu sukupuolen lisäksi myös seksuaalisuus. Naistutkimuksen vahva asema on edesauttanut erillään pysytelleitä tieteenaloja yhteistyöhön ja mahdollistanut visuaalisen kulttuurin tutkimustyön, jossa sukupuolten ja seksuaalisuuksien representaatioiden tutkiminen ja analysointi on merkityksellistä. (Vänskä 2006, 31).

Vänskä kirjoittaa Teresa de Lauretisin (1984) teoriasta, joka lähestyy Butlerin teoriaa sukupuoli-ajattelun suhteen: de Lauretisin mukaan sukupuoli ei ole biologinen tosiasia. Visuaaliset esitykset ovat sosiaalinen teknologia, joka tuottaa sukupuoliä (*technologies of gender*). Vänskä vie ajatusta eteenpäin siihen suuntaan, että visuaaliset representaatiot eivät pelkästään heijasta todellisuutta, vaan aktiivisesti tuottavat sitä; kuvat sekä osallistuvat sukupuoli- ja seksuaalisuuskategorioiden tuottamiseen, muokkaamiseen, uusintamiseen että arviointiin. Kuvat toisin sanoen tuottavat subjektiutta. Ne antavat merkityksen kulttuurissa oleville käsityksille sukupuolista ja seksuaalisuuksista, josta syystä niillä on myös poliittinen merkitys. Vänskä myös pohtii, kuinka sekä kuvat että niissä esiintyvät naiset ja miehet on saatu aikaan sekä millaisia yksityiskohtia heidän kuvaamisessaan on painotettu. Hän on kiinnittänyt huomiota visuaalisissa esityksissä olevien hahmojen feminiinisuuden ja maskuliinisuuden rakentumiseen. (Vänskä 2006,40-41). Siitä huolimatta, että kuvilla on aina historiansa, niin ne on myös nähtävä osana oman aikansa todellisuutta. Aikalaistodellisuudessa Laaksosen kuvat edustivat, jäsensivät ja tuottivat käsityksiä sukupuoli-järjestelmästä. Kuvat tuottivat maskuliinista subjektiutta ei-heteroseksuaaleille. Ne loivat omana aikanaan uudenlaisen maskuliinisuuden homoseksuaalille miehelle, seksuaalisuuden, joka näyttäytyi tiettyjen ulkoisten merkkien - vahvojen fyysisten ruumiillisten muotojen ja voimakkaan maskuliinisen vaatetuksen - avulla. Nämä ulkoiset merkit oli aiemmin yhdistetty heteroseksuaalisten miesten vahvaan maskuliinisuuteen. Laaksosen visuaaliset representaatiot, Tom-miehet, muokkasivat ja tuottivat aktiivisesti uudenlaista seksuaalisuuskategoriata.

Queer-teoria on tapa ajatella ja teoretisoida asioita, jotka säätelevät kulttuurisuutta ja sen kautta sekä sukupuolta että seksuaalisuuteen liittyviä normeja. Tutkimuksessani tarkastelen visuaalisia esityk-

siä, joissa kiinnitän huomioni näihin normeihin, maskuliinisuuden rakentamiseen ja mieskuvan muuttumiseen kulttuurin muuttuessa. Judith Butler kuvaa tutkimuksessaan (2006) feminististä teoriaa, siirtyen yhdestä ja yhtenäisestä subjektista, naisesta, uuteen kuvaan, kohti moniäänistä ja kumouksellista esitystä. Visuaaliset esitykset ovat yksitulkintaisuuden sijaan hyvin moniäänisiä, monitulkintaisia ja butlerlaisittain performatiivisia. (Vänskä 2006, 41). Visuaalisen kulttuurin queerittäminen haastaa heteronormatiivisen valtavirtakulttuurin kuvat. Tom of Finland on queerittänyt visuaalista kulttuuria: kuvat ovat haastaneet valtavirtakulttuurin kuvat, vikuroineet niitä vastaan, mutta ne ovat myös hyvin monitulkintaisia kuvia.

Laaksosen kuvat ovat queerejä, pervoja, aikansa valtavirtakulttuurista poikkeavia. Ne haastavat myös nyky-yhteiskunnan heteronormatiivisen katsojan. Seikka on ollut hyvin nähtävissä Turku Euroopan Kulttuuripääkaupunki 2011 -hankkeen esille tuoman Tom of Finland -näyttelyn yhteydessä. Näyttely on herättänyt valtavan keskustelun sekä verkkokeskustelupalstoilla, sosiaalisessa mediassa että myös muussa mediassa. Homoeroottista näyttelyä on kritisoitu, kauhisteltu ja pelätty sen vaikutusta nuorisoon, homoseksuaaleja on pervoutettu ja Tomin mieskuvaa on marginalisoitu. Tom of Finland -näyttelyn järjestäjät ovat Tomin kuvien avulla edesauttaneet homorepresentaation stereotyyppisyyden kyseenalaistamista ja queerittäneet normatiivista nykykatsojaa.

Toisaalta - kuten Vänskä toteaa, että queer-teoria on käyttökelpoinen kyseenalaistettaessa taidehistorian ja visuaalisen kulttuurintutkimuksen heteronormatiivisuutta - voisi vänskäläisyyttä jatkaen todeta Tomin kuvienkin kyseenalaistavan tätä. Butler näkee sukupuolet performatiivisina rakennelmina, josta Vänskä jatkaa niiden visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kuvien, jotka ammentavat queer-teoriasta, olevan osa toisteisten tekojen koneistoa, tuottavan meille tunnistamamme ruumiit, sukupuolet ja seksuaalisuudet. Kuvat määrittyvät käytännöksi - ruumiillisuuksiksi, seksuaalisuuksiksi, sukupuolisuuksiksi - joihin me samastumme tai joiden toimintatapoja me vastustamme tai joista pyrimme erottautumaan. (Vänskä 2006, 42-43).

Laaksosen kuvien lukeminen homoeroottisiksi kuviksi on välillä kyseenalaista. Miesprotagonistit ovat maskuliinisia - korostetun maskuliinisia - mutta maskuliinisten miesten representaatio homoalun esityksenä ei nykykontekstissa ole välttämätöntä. Laaksosen kuvissa, joissa on eroottista toimintaa kahden tai useamman miehen välillä, homoeroottinen lukeminen on jolloinkin itsestään selvää, mutta on paljon sellaisia kuvia, joissa esiintyy kaksi henkilöä tai vain yksi henkilö, ilman toimintaa, jolloin tulkinta jää avoimeksi. Kaikkia Laaksosen kuvia ei voi katsoa heteronormitetulla homomaskuliinisella katseella. Maskuliinisuuden representoiminen Laaksosen kuvissa on kuitenkin

selvästi nähtävissä. Siitä huolimatta tarkastellessani kuvia kriittisestä näkökulmasta, ottaen huomioon myös halun, on todettava, että katseella ei - sen enempää kuin halullakaan - ole universaalia perustaa. Rakennettaessa kuviin haluavaa katsetta on kuitenkin mahdollista käyttää strategisesti maskuliinisuuden merkkejä. Kuvissa voi nähdä butch-butcht eli homoseksuaalin maskuliininen-maskuliininen -parodiaa, joka kohdistuu heteronormitettuun katseeseen homoseksuaalisesta miehestä ja hänen oletetusta feminiinisydestään. Sukupuolen parodiana olemisen lisäksi maskuliinisen miehen voi nähdä myös oletetun heteroseksuaalisen halun parodiana. Tähän voisi nostaa vänskäläisen vikuroinnin: Vänskä kirjoittaa tutkimuksessaan, että queer-teorian tavoin vikuroivalla katseella on emansipatorinen³⁷ ja ajattelun muuttamiseen pyrkivä tavoite (Vänskä 2006, 55). Vikurointi, tämä niskoitteleva katseeni, liittyy myös tutkijan asenteeseen ja suuntautuu normittaviin käytäntöihin, totunnaisia ja mitä ilmeisimpiä tulkintoja vastaan. Vänskän mukaan vikurointi luonnostelee abstraktisen kaaren queeriin ja groteskiin. (Vänskä 2006, 55).

Taina Kinnusen mukaan (Kinnunen 01/2008. 106) Vänskän esittämät merkittävimmät kysymykset ovat millaista sukupuolisuutta ja seksuaalisuutta visuaaliset ruumisrepresentaatiot tuottavat ja millaisten kuvallisten konventioiden ja säröjen keinoin tuo tuotanto tapahtuu. Näin voisi kysyä myös Laaksosen teoksista. Toisaalta Vänskä on muistuttanut siitä, että kuvat pakenevat pysyviä tulkintoja: merkitykset muokkaantuvat aina dialogissa katsojien kanssa. Kuvien tavoin ovat myös ruumiit, sukupuoli ja seksuaalisuudet ideologisia järjestelmiä. Ne voi käsittää sopimuksina, joista ei ole olemassa ainoastaan yhtä käsitystä. Niistä käydään jatkuvaa neuvottelua. (Vänskä 2006, 59). Vänskä raivaa tilaa femmeniiniselle eli lesbofemmeniiniselle halulle ja katseelle, jota ei Taina Kinnusen mukaan akateemisessa keskustelussa eikä visuaalisessa kulttuurissa ole. (Kinnunen Taina 01/2008. 106). Tutkimuksessani paneudun Vänskän tutkimuksen femmeniinisen katseen käänteiseen puoleen eli maskuliiniseen haluun ja katseeseen, siihen, millaista maskuliinisuutta homoeroottiset Tom-kuvat tuottavat, millaisen vikuroinnin tai säröttämisen keinoin kuvien tuottaminen on tapahtunut ja miten kuvat voivat vikuroittaa myös katsojaa sekä siihen, kenen katseesta on kyse.

Laaksosen kuvien protagonistissa näkyy myös jatkuva neuvottelu, jota seksuaalisuuden suhteen käydään. Millaista seksuaalisuutta kuvan mies haluaa tai voi näyttää ja mitä näyttäminen viestittää katsojalle. Kuvien miesruumiin representaatio aiheuttaa sekin jatkuvaa neuvottelua kuvien merkityksestä. Katsoja käy dialogia kuvan kanssa - homoseksuaalinen suhteessa homoseksuaalisuuden representaatioon ja heterokatsoja suhteessa parodiaan heteronormittamisesta. Katsoja käy dialogia

³⁷ Emansipatorinen on emansipaatioon pyrkivä. Emansipaatio tarkoittaa vapautumista holhouksesta tai ylivallassa, tasa-arvon saavuttamista. (Nurmi et al. 2005, Kultainen sivistyssanakirja).

siitä, mitä kuva merkitsee hänelle ja miten hän yrittää tai haluaa tulkita sitä. Kuvan representaatio neuvottelee myös suhteestaan erotiikkaan ja positiostaan pornoon, samoin kuin suhteestaan populaarikulttuuriin ja korkeataiteeseen. Kuvien merkityksistä ei ole olemassa vain yhtä käsitystä; alati jatkuva neuvottelu sisältää vääjäämättömästi eriasteisia ristiriitoja.

3.3 Tom of Finlandin teokset ja maskuliinisuus

*Lähde mukaani aistillisuuden maailmaan.
Hyppää kyytiin ja anna ajatuksen kuljettaa.
Minulta, sinulle.*

- Tommy Tabermann

Tutkin Touko Laaksosen teoksia keskittyen siihen, millaisia miehen ja maskuliinisuuden representaatioita Laaksosen töissä on ja miten ne ovat muuttuneet. Havainnoin kuvista myös sitä, miten miesprotagonistin näkökulma esitetään Laaksosen keinoin ja millaista maskuliinisuutta Tom of Finland -kuvat tuottavat. Pohdin myös, millaisilta Laaksosen teokset näyttävät queer-katseen kautta sekä millaista sukupuolisuutta ja seksuaalisuutta visuaaliset ruumispresentaatiot tuottavat ja millaisten säröjen avulla se on tapahtunut. Havainnoin yksittäisiä teoksia, en niinkään piirrettyjä sarjakuvia tai niissä esiintyvien miesten maskuliinisuuden kehittymistä. Poikkeuksen tästä rajauksesta tekevät miehet, joita on piirretty sarjakuvien lisäksi myös yksittäisiin kuviin ja joita on kuvattu tarkoin piirrosviivoin, pikemminkin kolmiulotteisesti kuin sarjakuvamaisin kynänvedoin. Päädyin tähän rajaukseen siitä syystä, että sarjakuva on oma alueensa, tietyllä tavalla erillinen muista piirroksista ja eri menetelmillä esitetty kuin kuvat, joita on tehty yksittäisinä esitettäviksi. Sarjakuvista olisi syytä tehdä oma tutkimuksensa.

Käytän kuvien tulkinnoista kirjoittaessani usein termiä *protagonisti* suomenkielisen päähenkilötermin sijaan sen vuoksi, että protagonistin laajempi merkitys useinkin kuvaa paremmin esittämääni asiaa³⁸. Laaksosen kuvissa ei aina ole vain yhtä päähenkilöä eli päähenkilö ei ole ainoa pääosan esittäjä. Usein kuvissa on keskushenkilö, johon katsojan katse ensin kiinnittyy, mutta keskushenkilön toimet liittyvät monesti muihin kuvan henkilöihin tai muiden kuvassa olijoiden toimet liittyvät häneen. Näin ollen päähenkilö on johtava hahmo, mutta muiden henkilöiden rooli on kerronnan tai tulkinnan kannalta kuvassa yhtä lailla merkittävä kuin päähenkilöksi kutsutun.

³⁸ Protagonist (eng.): päähenkilö. Protagonista (it.): pääosan esittäjä, sankari, keskushenkilö, johtava hahmo. (Bergren et al. 2003).

Tomin kuvia voi lukea vänskästi sanottuna vikuroiden (Vänskä 2006). Kuvissa on - vähintäänkin - kaksi ulottuvuutta, vino ja suora, kuten campilläkin³⁹ aina on. Suora ulottuvuus on heteronormitettu ja lukija katsoo niitä homokuvina. Vikuroiva lukija lukee kuvat myös vinosti – kuvissa on queeriä, pervoa, sukupuolettomuutta, vinoa maskuliinisuutta, suoraa toimintaa, normatiivisen seksuaalisuuden pariin luokiteltavaa nautintoa, puhdasta iloa ja pornoseksiin luettavaa leikkiä. Vino ulottuvuus vikuroi ja löytää kuvista yhä lisää merkityksiä, sisältöjä ja näkökulmia. Kuvat representoivat leikkiä, mutta samalla ne ovat totisinta totta. Laaksonen seisoo kuvien takana; katsoja näkee Tomin, mutta ei kuitenkaan Laaksosta. Tom virnistele, Laaksonen ei anna itseään ilmi katsojalle. Jää katsojan tulkinnan - tai lukemisen⁴⁰ (Kalha 02/06. 106) - varaan pohtia, kuka ja mitä kuvissa on.

Annamari Vänskä kirjoittaa (Vänskä 2006, 101) miesten keskeisessä kulttuurissa esitetyn jo Antiikin ajoista saakka androgyynin⁴¹ hahmon, joka on merkinnyt homoerotisoitua miehen ruumista. Miehen ruumiiseen liittyvä eroottisuus on tehty androgynian keinoin näkyväksi. Vänskä kiistää Sigmund Freudin väitteen, että nuoren pojan androgyyni hahmo asettuisi kulttuurin ulkopuolelle. Vänskän mukaan se asettuu yleisen maskuliinisuuden käsitteen ulkopuolelle, jolloin se ei uhkaa maskuliinista kulttuuria. Androgynia merkitsee sitä, että katsominen määritellään toisin, rikotaan vallitseva heteroseksuaalinen katsomisen tapa eli tapa, jossa katsoja on aktiivinen, maskuliininen subjekti ja kohde, katsottu, on passiivinen ja feminiininen. Nuorukaisen kauniiseen hahmoon on kuitenkin liitetty platoninen ideaalisuuden diskurssi, joka on vakuus sille, että katsojan ei tarvitse julkistaa homoeroottista haluaan. Tomin kuvissa ei ole noudatettu vaiettua ei-hyväksytyyn historiaa eli niissä ei ole noudatettu antiikin tapaa esittää homoerotisoitua miehen ruumista androgyynisenä hahmona. Kuvien miehet ovat maskuliinisia - jopa liioitellun maskuliinisia - miehiä. Katseen kohde ei ole passiivinen tai feminiininen, vaan aktiivinen mies. Katse voi olla perinteinen eli miehen katse, mutta näihin kuviin liittyen katsoja joutuu määrittelemään positionsa. Heteronormitettu toteaa katseen olevan homomiehen eroottisen katseen ja näin julkistetun halun. Tomin kuvia voidaan kuitenkin

³⁹ Camp on elämäntavan, viihteen, taiteen tai yleensä kulttuurin muoto, jolle on ominaista provosoivuus. Campissä tehdään asioita, jotka ovat vastoin sitä, mitä tekijät olettavat muiden pitävän hyvän maun mukaisina. Käännöksiä sanalle ovat teatraalinen eli ylinäyttely, vulgääri, liioittelu ja itseparodia. Sitä käytetään usein yleisesti homoseksuaalisuuden yhteydessä.

⁴⁰ Kuvia ei ole perinteisesti *luettu*, vaan katsottu ja tutkailtu; taidehistorian perinteen mukaista käsitettä käyttäen tulkitaan. Harri Kalhan mukaan tulkinnan taustalla on positivistinen oletus kuvan erillisyydestä ja empiirisestä tiedosta (näkemiseen perustuva), joka palauttaa tulkinnan konkreettiseen, materiaaliseen teokseen, ja tietoutteen sen historialliseen aikaan liittyviin lähteisiin. Luenta on pikemminkin hauraammin intertekstuaalista, irtaantuen objektista, viihtyen sen ympärillä ja tiimoilla. Kalhalla luennan käsite on visuaalisen verbalisoimista, katsomis- ja analyysiprosessin kirjaamista näkyville, kirjoittamista, joka hyödyntää kielen mahdollisuuksia ja erilaisten (inter)tekstien saattamista samaan pöytään sekä niiden lukemista. (SQS 2006).

⁴¹ Androgyyni tarkoittaa henkilöä, jonka sukupuoli on epämääräinen. (Nurmi et al. 2005. Kultainen sivistyssanakirja. Gummerus. Jyväskylä).

kin lukea vastakarvaan; kuvien eli katseen kohteen voidaan ajatella olevan heteromiehille tai heteronaisille suunnattuja kuvia miehisestä maskuliinisuudesta. Tom of Finlandin ovat Gary Everettin mukaan (Parkkinen 2011; Lahtinen 2011) viime aikoina löytäneet erityisesti naiset - varsinkin nuoret, 20–30 -vuotiaat naiset - jotka kokevat miehiä esineellistävät teokset vapauttaviksi. Naiset, joita on mediassa objektivoitu, rakastavat nyt nähdä objektivoituja miehiä.

En tietoisesti rakentanut tutkimukseeni halua – joka Leena-Maija Rossin (Butler 2006) mukaan tekee tutkimuksesta ennemminkin homo- kuin queer-tutkimusta. Kuvia voidaan lukea homoeroottisessa merkityksessä, mutta niitä voidaan myös tulkita queer-näkökulmasta. Laaksoselle ne ovat – mitä todennäköisimmin – olleet homoeroottisia kuin queereja; Laaksosen töitä tehdessä queer-käsitettä ei ollut lanseerattu eikä vielä 1990-luvun alussakaan laajemmin käytetty. Olen kuitenkin samaa mieltä tutkija Harri Kalhan kanssa siitä, että queer ei ole anti-gay (Kalha 02/06. 106), olipa sen positio sitten lukemisessa, tulkinnassa tai seksuaalisessa toiminnassa. Kalhan mukaan queer ei sulje pois homohalua, vaikka se haikailee olotilaan, jossa ei ole homouden kategoriaa. Se on loke-roimaton tila, jossa kaikilla on halun etuoikeus. Kalha kirjoittaa - lainaten queer-teoreetikko Leo Bersania (1995) - että queer-teoria on aktivismin ohella elimellisessä suhteessa seksuaalisuuteen ja halun muotoihin. Halun ilmenemismuodot ovat kulttuurisesti tuotettuja, mutta queer-teoriaa voidaan Leo Bersanin (1995) mukaan tehdä myös niin kutsutusti halun sisältä. Tässä merkityksessä Kalhan (Kalha 02/07) mukaan queeriin liitetyllä essentialismilla on paikkansa tutkimuksessa. Essentialisuus tarkoittaa olemuksellista, perustavaa laatua olevaa, myös perusasiaa, jota ilman on vaikea tulla toimeen. Ruumiillisuuden ja halun Kalha luokittelee tähän perustavaa laatua olevaan kategoriaan; ne ovat siis myös teoreettinen voimavara, joka näkyy Butlerinkin queer-ajattelun taustalla.

Tutkija Harri Kalha on käyttänyt tutkimuksessaan (Kalha 02/06. 106)⁴² sanaa *skrutiini*. Suomenkielinen vastine on *syyni*, *tarkastelu* tai *tutkimus*, mutta Kalhan mukaan ne eivät kuvaa läheskään yhtä tehokkaasti vieraskielisen sanan äänellisen asun vaikutusta kuulijaan. Skrutiinilla tarkoitetaan poliisin, vallanpitäjien, moraalinvartijoiden tai tietenvartijoiden taholta tapahtuvaa sorkkivaa ja kriittistä tutkailua. Sorkkivalla Kalha tarkoittaa sitä, että siinä tullaan niin lähelle, että katse on jopa tunkeutuva, pintaan tuleva, melkein koskettava. Toimintaa kuvaava skrutiini-sana lihallistaa siis valta-aspektin. Kalha myös rinnastaa skrutiini-sanana (*scrutinum*), vallanpitäjien sorkkimisen, pervosti melkein-sukulaiseen, *scrotum*-sanaan (*suom. kivespussi*): kun poliisi tarttuu Kalhaa palleista, hän

⁴² Kalhan tutkimus on nimeltään Tapaus Magnus Enckell. Artikkelit tutkimuksesta on SQS-lehdessä. (2006).

älähtää. Tomin kuvista kirjoittaessa – tai tulkitessa – voisi käyttää kalhasti skrutiini-sanaa. Tomin mies ei kalhamaisesti kuitenkaan älähdä poliisin tarttuessa häntä palleista, vaan nauttii toimesta ottaen poliisin mukaan nautintoonsa; monessa Tomin kuvassa nahkahomo tunkee housut kintuissa olevan virkapukuisen poliisin anukseen poliisin pampun eikä poliisilla värähdä ilmekään. Valta on näin alistettu ja hyvinkin skrutiinisti lihallistettu. Samalla valta on myös saatettu kyseenalaiseksi ottamalla vallan edustaja mukaan rikolliseksi luokiteltuun toimintaan.

Annamari Vänskä kirjoittaa tutkimuksessaan (Vänskä 2006, 40), että visuaalinen kulttuuri ammentaa queer-teoriasta, ja olennaisella paikalla on katse ja sen suhde sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. Taiteentutkimuksessa katse nousi keskeiseksi 1970-80-luvuilla, jolloin Laura Mulvey kiinnitti tutkimuksessaan huomiota elokuvan katsomiseen ja lähinnä siihen, mihin Hollywood-elokuvan katsomisen mielihyvä perustui. Halu katsoa syntyy Mulveyn mukaan tirkistelystä. Katsojalla on yksisuuntaisessa katsomistilanteessa valta katseen kohteeseen. Syntyvä mielihyvä oli olemukseltaan seksuaalista. Mulveyn mukaan naiset olivat passiivisia katseen kohteita ja miehet mielihyvää kokevia katsojia. Laaksosen kuvissa katseen kohde vikuroi: katsottavana on mies. Pohdin katsetta ja katsojan positiota Laaksosen kuviin liittyen kuva-analyysien jälkeen olevassa luvussa.

Joissakin teoksissa Laaksonen on itse läsnä klassiseen taidehistorialliseen tapaan. Laaksosen teoksissa on läsnä myös Mulveyn mainitsema ja pornografialle tyypillinen tirkistely. Teoksissa on katsoja, joka katsoo samaa tapahtumaa kuin me teoksen katsojina. Tirkistelemme molemmat, mutta toisaalta teoksessa oleva tirkistelijä katsoo myös meitä, olemme katsojan positiolla myös tirkisteltävinä. Teoksissa esitetty kohtaaminen on representoitu tavalla, joka tekee seksuaaliseen toimintaan osallistujasta tirkistelystä tietämättömän. Toisaalta osallistuja ei myöskään näe taiteilijaa, joka seksuaalinen on ikuistanut. Teoksen katsojina olemme siirtyneet toiminnan ikuistaneen taiteilijan asemaan tirkistellessämme aktia ja nauttiessamme näystä.

Teokset ovat päiväkirjanomaisia ja sarjallisina töinä niitä voi lukea kuin kirjallisuutta. Päiväkirjamerkinnät sekoittuvat omaelämäkertaan ja alun alkaen yksityisiksi tarkoitettut teokset ovat tulleet julki ja tutuiksi henkilöille, jotka eivät ole tunteneet taiteilijaa tai teosten kohteina olevia henkilöitä. Tihistä (2008, 37-38) mukaellen voi sanoa, että tällaisessa prosessissa yksityinen tieto, muistot ja kokemukset ovat muuttuneet julkisiksi. Teosten kuvissa on kerrottu nähdyistä henkilöistä tai representoitu nähtyjä henkilöitä, jolloin yksityisistä muistoista on tullut sosiaalisia. Tihinen kirjoittaa Jens Brockmeierin (2002) todenneen:

”Muistiinmerkityt tekstit pakenevat perinteistä kahtiajaettua individuaalista ja sosiaalista muistamista.

Ne näyttävät toteen, että on olemassa jatkumo itsen ja yhteisön, yksilön ja sosiaalisen muiston välissä.”

Yksityiset halut, muistot, kokemukset ovat muuttuneet kulttuuriseksi pääomaksi, jolloin katsojien määrän kasvamisen myötä tieto leviää alkuperäistä laajemmalle yleisölle. Kuvat toimivat menneisyyden presentoimisena. Homokulttuuri oli Laaksosen aikaan ei-julkista ja yksityistä laittomuuden ja sairaaksi leimaamisen vuoksi. Kulttuurin esittämiseen - keskusteluun, käyttäytymiseen, kirjoittamiseen ja kuvaamiseen - liittyi oma koodistonsa. Tästä Tihinen johtaa päätelmän, että homoeroottinen piirros voi olla ymmärrettävissä myös työkaluna, jolla luodaan homoeroottisia merkityksiä ja tulkintatapoja. Homoeroottinen taide on apuväline taiteilijalle, teoksen omistajalle ja katsojalle sekä homokulttuurin ymmärtämiseen, synnyttämiseen että myös sen ylläpitämiseen. Taiteen avulla tavoitellaan piilotetun menneisyyden konstruktiota. Toisaalta teosten avulla myös tarjotaan työväline itseymmärrykseen.

Erkki Karvonen pohtii julkaisussaan (Karvonen 1992, 7-8) ruumista ja kulttuurista järjestystä. Hän kirjoittaa Mike Featherstonen tutkineen sitä, kuinka ruumiista on tehty mielihyvän ja itseilmaisun väline. Sotienvälisellä aikakaudella miesideaaliin vaikuttivat filmitähdet, heidän urheiluharrastuksensa ja mainoksissa olevat ruskettuneet ulkoilmaihmissen vartalot. Ruumiin kurinalaisesta kunnossapidamisestä ja sitä seuraavasta hyvin muodostuneesta vartalosta sekä rannoilla aurinkoa saaneesta henkilöstä tuli hyväkuntoisuuden, terveyden ja seksuaalisuuden positiivisia määreitä. Tämä miesideaali näkyy Laaksosen kuvissa, sekä rantakuvissa - fairy-kuviksi luokittelemisani - rannoilla kävelemisenä, pinnan paljastamisena että myös muissa kuvissa vartalon muotoa ihannoivina. Miehet ovat fyysisesti kunnossa, ideaalimiehiä, maskuliinisuutta korostavia, *Physique Pictorial* -bodauslehteen kelpoisia ruumiinkuntoilua harrastaneita. Featherstone kirjoitti, että ajan käsityksen mukaan kunnossapidetty vartalo vastasi ideaalia, joka antoi mittapuun, jolla ihmisen arvoa mitattiin. Standardin mukaisuus lisäsi ihmisten onnellisuutta. Laaksosen kuvissa on läsnä onnellisuus, mutta tässä tapauksessa se ei johdu ideaalimiehen mittojen täyttämisestä, vaan pikemminkin performatiivin myötä syntyneestä, identiteettiään kontekstissa muokanneesta ideaalimiehestä ja mahdollisuudesta näyttää ideaalimies muille miehille positiivisessa positiossa. Featherstone jatkaa, että hyväkuntoisuus oli suhteessa nuoruuteen, joka oli kauneuden ihanne. Tom-miehellä nuoruus ei ole kauneuden ihanteena. Mies vanhenee siirryttäessä vuosikymmeneltä seuraavaan, mutta siitä huolimatta hän ei menetä viehätysvoimaansa, vaan pikemminkin karismaattisuus lisääntyy iän tuoman seksuaalisuuden vahvistumisen myötä.

Teoksia tehtiin aluksi - ja toisaalta myös koko Laaksosen uran ajan - fyysisestä seksin saamisen tarpeesta. Harri Kalha kirjoittaa piirtämisen olleen Laaksoselle seksuaalinen akti, jonkinlaista pseudososiaalista masturbaatiota. Kumppanina oli kuvia katsova yleisö ja inspiraationa lehdistä leikatut tai itseotetut valokuvat, joskus oikea ihminen. Kuvan henkilöille lisättiin fyysisiä resursseja, joita elävällä ihmisellä ei ollut. (2006). Samasta aiheesta kirjoittaa myös Laaksosen elämäkerran kirjoittanut Valentine Hooven (1992) sekä Berndt Arell, joka toteaa, että Laaksosen teokset ovat fantasiaa ja leikkiä, mutta ne perustuvat omiin kokemuksiin (Arell 2006, 69-71). Pervot kuvat syntyivät seksin puutteesta ja sen saamiseksi. Kuvat sisälsivät eroottisia viiheitä tai suoraa toimintaa, joka herätti kuvan saajassa halun. Halu toteutettiin alussa kuvan saajan ja Laaksosen välillä, myöhemmin myös kuvan katsojien välillä. Alkuvaiheessa piirretyissä kuvissa miehet oli sijoitettu puistoon, joka loi katsojalle mielikuvan puistokruisailusta. Kuvien valmistumisen aikaan Helsingissä harjoitettiin alakulttuurisia toimia varsinkin Ullanlinnan puistossa. Näin representaatioissa yhdistyi ideaalinen ja realistinen tapa toimia. Ne antoivat viitteen halusta, mutta osoittivat oikean ympäristön avulla, että epätodellinen fantasia ja halu voivat olla realismia.

Laaksonen oli pitkään töissä mainostoimistossa ja mainonnan ammattilaisen tarkan piirtämisen jälki on näkyvissä Tom-kuvissa. Kuvissa näkyy monesti myös markkinoinnin paparazzi-valokuvan tyyli: siepataan kuvattava objekti epäilyksenalaisessa tilanteessa ja paljastetaan se katsojille. Laaksonen käytti piirtämisen apuna 1950-luvun lopulta lähtien valokuvaa ja myöhemmin usein eläviä malleja. Mallien esiintyminen kuvaamista varten eli mallin ottamat asennot ja ilmeet on ikuistettu piirrettyihin kuviin. Toisinaan kuvat ovat kuin mallistudion kuvia, fotorealistisia ja lähes kolmiulotteisen todennukaisia.

Laaksosen piirtämissä kuvissa esiintyy 1970-luvun jälkeen usein teksti Tom, varsinkin Tom of Finland -pseudonyymien käyttöön ottamisen jälkeen. Tom on joko moottoripyörän rekisterikilvessä rekisterinumeron tilalla, moottoripyörän kyljessä pyörän merkinä, protagonistin vyön soljessa tai tatuoituna protagonistin käsivarteen gay-baarin symbolin yhteyteen. Nimi on muodossa Tom's men 1980-luvulta lähtien. Tom-miehiä kopiointiin ja niitä myytiin laittomasti muiden piirtäjien tekemänä. Syy nimen laittamiseen töihin on luultavasti liittynyt tämän laittoman toiminnan vaikeuttamiseen. Toisena interpretaation⁴³ tasona nimen käyttämiseen Tom-miehen yhteydessä voi nähdä myös Laaksosen alteregon ilmiön signeeraamisen.

⁴³ Interpretaatio tarkoittaa tulkintaa, selitystä. (Nurmi et al.).

Analysoin valitsemaani ja tutkimaani aineistoa teemoittelun ja tyypittelyn avulla. Ryhmittelin Tom of Finlandin teokset aihepiireiksi, jotka kuvaavat maskuliinisuuden kehittymistä teoksissa. Samalla aihepiirit tuovat esiin tietyt, merkitykselliset tavat kuvata maskuliinisuutta - myös Butlerin genderiä eli kulttuurin luomaa sukupuolisuutta - tai esittää sukupuolisuudeltaan (*sex*) miestä. Joidenkin aihepiirien alueilla esiintyy sisäkkäin muiden aihepiirien teemoja; toisaalta useat aiheet ovat myös teoksissa läsnä monella tavalla. Rakensin teemarungon sekä vähitellen tutkimuksen aikana - havainnoinnisen pohjalta - että jälkikäteen, kuvien tulkinnan jälkeen. Jokaisessa teemassa on omanlainen tyyppillinen piirteensä. Muodostamani tyypit ovat fairy, työväki, miehet univormuissa, nahkapatjat ja moottoripyöräjengi, dirty pictures sekä päivämiehet. Seuraavaksi syvennän edellä mainittujen tyyppien tarjoamaa kuvaa teemoitellen tyyppien sisältöä tarkemmin ja tehden tulkinnat aineiston tyyppillisistä elementeistä kuvaesimerkkien avulla.

3.3.1 Fairy

Nämä tyypit luonnehtivat aiheistoa, joka on jollain tavalla sadun, kertomuksen, unelman tai unelmoinnin kaltainen. Unelma normaaliudesta, unelma fairysta⁴⁴, joka ei ole abjektinen fairy. Nämä Tom-miehet asuvat fantasiamaassa, Tomlandissa. Kuvissa esiintyvät henkilöt ovat lähes kaikki poikia tai nuoria miehiä, suurimmaksi osaksi viiksettömiä ja parrattomia, lyhythiuksisia, sileäkasvoisia ja miellyttävän näköisiä. He viettävät aikaansa huvitellen: tanssimassa, puistossa, rannoilla, kylpylöissä tai suomalaisessa saunassa. Miehiä voisi luonnehtia myös oman aikansa dandyiksi: miehet ovat huolehtineet ulkoisista fyysisistä ominaisuuksistaan ja miesten tapa esittää itseään kuvan katsojalle on välillä hiukan turhamaiselta näyttävä. Toisaalta he kuitenkin poikkeavat Baudelairen dandysta⁴⁵ siinä suhteessa, että mitä ilmeisimmin heitä hallitsee intohimo, näkemisen ja tuntemisen intohimo. He eivät ole haluttoman tai kyllästyneen näköisiä, pikemminkin hyvin aktiivisia ja toimintavalmiita. He ovat kuitenkin ehdottoman vilpittömiä olematta silti naurettavia. Tässä suhteessa he muistuttavat Baudelairen kuvaamaa vilpitöntä herra C.G:tä. Moneen kuvaan liittyy osana luonto: uimaranta, puistikko tai metsä. Tunnelma on usein rento ja rauhallinen; miehet ovat kuin sunnuntain vietossa, nauttien mahdollisesta seurasta.

Suurin osa tämän tyyppin kuvista on valmistunut Laaksosen uran alku- tai keskitaipaleella, 1940-1970 -luvulla. Kaikki kuvien protagonistit ovat valkoihoisia miehiä, yhtään tummaa tai länsimaisesta rodusta poikkeavaa ei joukossa näy. Kuvissa oleva maskuliinisuus on pojan tai nuoren miehen

⁴⁴ Fairy (engl.) = hintti, homoseksuaali; keijukainen, haltia. Fairytale = satu.

⁴⁵ Baudelaire kirjoittaa dandysta tekstissään Modernin elämän maalari. (Lintinen 1989, 34).

kasvua. Seksuaalisuus ja sukupuoli eivät aina ole selvästi näkyvissä, ja joistain kuvista ilmenee yhteiskunnallinen aika ja kriittinen suhtautuminen ei-normatiiviseen seksuaalisuuteen. Fairy-kuvissa on kuitenkin läsnä positiivisuus ja toiveikkuus. Muutamissa töissä näkyy jo tulevan Tom of Finland -miehen piirteet: manierismi eli pidennetyt raajat, leveät hartiat, kapea lantio, pieni pää pitkän ja paksun kaulan varassa.

Töissä, jotka on tehty 1940-luvulla, on käytetty värejä ja miehet ovat vaateetettuja eikä vartalon ääri-viivoja näy. Vaatteet ovat muodikkaita ja miehet ovat kuin suoraan catwalkilta, muotinäytöksen lavalta. Hooven (1992, 48-51) arvelee vaateetettuna olemisen syyksi sodan aiheuttamien kauheuksien tuoman tavallisuuden kaipuun, dramaattisuuden puutteen korostamisen tarpeen. Toisaalta suhtautuminen homoseksuaalisuuteen oli kielteistä eikä ajankuvaan sopinut ruumiin esittäminen ilman vaatteita.

Mustan värin käyttäminen on ollut Laaksosen työskentelyssä ominaisinta ja se on antanut teoksille voimaa, se on ollut tavanomaisista maalauksista poikkeava ja vahva esittämisen tapa. Laaksosen töissä on näkyvissä värien käyttämisen tarve silloin, kun ajat ovat olleet vaikeita joko tekijälle tai yhteiskunnassa, jossa töitä on tehty. Värillisiä töitä on myös työskentelyn alkua ajoilta, jolloin tekniikka on ollut vielä muotoutumassa. Ilmiselvästi väri ei Laaksosen teoksissa toimi Kristevan hekkumaa tuovan tai himon ahnaan kuvaamisen tavoin⁴⁶. Onko väri tässä tapauksessa vaikeina aikoina - nuorena, sota-ajan jälkeen, vähän ennen kuolemaa sairauden runnellissa - lohtua mustan värin sijaan antava vai osoitetaanko sillä normatiivitetusta seksuaalisuuden poikkeavan tekijän vetäytymistä värin taakse, olevan hiljaa, jättävän työskentelytavalleen ominaisimmat voimakkaat mustavalkoiset, reaktiota kuvaavat esittämistavat taka-alalle? Ikään kuin pyrkimyksenä olla normiin soveltuva, haluna esittää teokset tyypilliseen maalaustapaan, haluna olla kiinnittämättä ympäristön huomiota. Ei niinkään Baudelairin (1989, 20-21) mainitsema, poikkeavien yksilöiden halu tuoda itseään esiin räikeillä asuilla ja riitasointuisilla väreillä.

Tyypillinen fairy-kuva on kahdesta miehestä tanssimassa⁴⁷. Teos on värillinen. Toisella miehistä on tummat hiukset, sininen laivastomiehistön tyyppinen puku, suorine silitettyine housuineen, ja valkoinen lakki. Toisella miehistä - joka on melkein poika vielä - on vaaleat hiukset, valkoinen paita punaisen solmukkeen kanssa, ruskeanpunainen puvun takki ja vaaleat housut. Vaalea nuori mies on

⁴⁶ Värin käyttöä ja mustavalkoisuus-teemaa olen pohtinut myös Taiteen työskentelymenetelmät ja Dirty pictures - luvuissa.

⁴⁷ Kuva 3. Tom of Finland. Nimetön. 1947. Laivaston mies ja vaalea poika tanssimassa. (Tom of Finland. 1991).

pukeutunut kuin aikakauden toimistotyössä oleva pukeutui. Molemmilla miehillä on siistit lyhyet hiukset, paksuhkot kulmakarvat ja kumpikin on vyötäröltään hyvin hoikka. Miehet tanssivat hyvin intiimisti, lähellä, tiiviisti, toisiinsa katsoen ja toisilleen varovasti hymyillen. Matruusin oikea käsi hivelee vaalean miehen takamusta. Vaalean miehen kasvat punoittavat kevyesti, ikään kuin saadusta intiimistä huomiosta tai ajan homoseksuaalille tyypillisesti naismaisen punatuin poskin. Muita tanssijoita, tanssilavaa tai soittajia ei taustalla näy, katsoja näkee vain kaksi ujonlaista, toisistaan nauttivaa hyvin nuorta miestä - ikään kuin hämillään olevia nuoria, joille yhdessäoleminen on sallittua. Unelmat ovat käden ulottuvilla, pervous on kaukana, rikos vielä etäämpänä. Miehet on esitetty tyyllillä, jolla aikakauden alakulttuurista esitettiin ja tyyllillä, joka oli usein tyypillistä homoseksuaaleille, joita näkyi julkisissa tiloissa (Ramakers 2000, 123-124): paljasta pintaa ei näy, vaatetus on feminiinistä noudattaen aikakauden muotia ja sieväkasvoisella miehellä on punatut kasvat.

Toinen hyvin tyypillinen ja usein Tom of Finlandin teoksista puhuttaessa tai kirjoitettaessa esitelty kuva on 1950-luvulla maalattu värikuva miehestä Tähtitorninmäellä, Helsingissä.⁴⁸ Nuori mies seisoo miesten wc:n ovella ja katsoo kuvan katsojaan yläviistosta, osoittaen näin omaavansa valtaa ja tiedostavansa oman seksuaalisuutensa. Kädet ovat esillä olevan peniksen ympärillä ja ne ovat sijoitetut kuvaan kultaisen leikkauksen mukaan niin, että katsojan huomio kiinnittyy kyseiseen kohtaan välittömästi. Tummahiuksisella miehellä on päässään harmaa huopahattu, yllään lyhyehköksi leikattu, vyötärömallinen, kaulukset pystyssä oleva takki - josta ei erota, onko se ajan muodinmukaista ruskeaa nahkaa vai kangasta. Jaloissa nuorukaisella on herrain kävelykengät sekä kapeat, tiukat, vaaleat nousut, jotka paljastavat tikkumaisen ohuet, venytetyt jalat. Tausta on harmahtavaa peltiseinää, joka jättää värikkäämmän miehen paremmin katsojan nähtäväksi ja pystyviivoitettuna toimii jäykän peniksen jatkumona. Kuva kuuluu myös puistokuvaan eli kuviin, joihin liittyy luonto joko näkyvästi tai viitteellisesti. Tähtitorninmäki on luonnon keskellä, syrjässä kaupungin humusta ja siellä homoseksuaalit miehet etsivät miestenvestoista satunnaisia seksipartnereita. Luonto kutsui luonnon keskelle, luonnollisten tarpeiden tyydyttämiseen.

Fairy-kuviin tyypittelen myös kuvan kylpylästä⁴⁹. Kapeassa pitkässä mustavalkoisessa kuvassa on 11 nuorta miestä seisomassa tai istumassa uima-altaan reunalla tai hyppäämässä altaaseen. Miehet ovat alasti ja yhdessä, ollaanhan kylpylässä, jossa se on sallittua. Altaan reunat ovat laikullisen kuviollisia, kuin marmorina markkeeraamassa ja antiikin aikaan viittaamassa. Samaa atmosfääriä ilmentävät seinustoilla olevat koristeelliset pylvää - jotka ovat kuin ylisuurten penisten jatke - las-

⁴⁸ Kuva 4. Tom of Finland. Poika Tähtitorninmäellä. 1954-1955. Kiasma. (Arell et al. 2006, 133).

⁴⁹ Kuva 5. Tom of Finland. Nimetön. 1973. Kylpylässä useita nuoria miehiä. (Ramakers et al. 1998).

kostetut oviverhot ja marmoriset istuimet altaan reunoilla. Kahdella miehellä on jaloissaan roomalaisten käyttämät narusidoksiset kengät sekä otsanauha ja toisella heistä on myös lannevaate, joka hädin tuskin peittää jäykistyneen peniksen. Nämä kaksi miestä seisovat altaan päädyissä, ikään kuin vartioimassa tilaa. Manierismi näkyy selkeästi ylipitkissä jaloissa sekä venytetyissä käsissä ja kau-loissa. Osalla miehistä näkyy tulevan Tom-miehen tyypilliset, näkyvän terhakat nännit, leveät hartiat, pyöreä pieni peppu sekä voimakkaat rinta- ja käsivarsien lihakset. Miehet ovat vielä nuoria, eikä heillä ole viiksiä, partaa tai pulisonkeja. Miehet katsovat toisiaan iloisesti hymyillen, nautiskellen toisistaan ja kylpylän rennosti ilmapiiristä. Katset eivät harhaile tilassa: lähes jokainen miehistä on suunnannut katseensa johonkuhun toiseen mieheen. Kaksi miehistä vangitsee kuvan katsojan katseen omalla katseellaan: toinen istuu altaan reunalla ja toinen, seisaallaan, jalat haara-asennossa suurikokoisen peniksen paljastavana, heiluttaa kädessä huiskua. Roomalaisen kylpylän rentouttava ilmapiiri on käsin kosketeltavissa. Miehet miesten maailmassa, unelmoimassa, nauttimassa ja vapaana tilassa, johon asiattomilla ei ole pääsyä.

Kylpylää vastaava suomalainen nautinnon paikka, sauna, esiintyy muutamassa kuvassa. Oikeanpuoleisessa kuvassa⁵⁰, joka on tehty vuonna 1965, on neljä nuorehkoa miestä alastomina saunan lauteilla. Tausta on puista seinäpaneelia, lauteet ovat puusta ja niiden päällä on puinen löylykiulu sekä saunavasta. Kaikki miehet katsovat kuvan katsojaan ja hymyilevät. Hiukset ovat lyhyet, yhdellä miehistä näyttäisi olevan viikset, muut ovat parrattomia. Suuret rintalihakset, korostuneet nännit, isot käsivarsilihakset, kapea lantio ja jalat sekä pidennetty penis ovat Tom-miehen tunnusmerkkejä. Kuva on kuin näytös siitä, mitä sauna on, miten siellä voidaan olla. Miehet ovat laiskanjoutilaina, näyttelivät venytellen itseään ihastelevalle katsojalle, jonka positio on saunan avoimella ovelle. Lu-vallinen fairy-toiminta jatkuu, katsojaa kutsutaan sauna-leikkiin mukaan, ja saunaan kytketään roomalaisen kylpylän nautinto mieskylpijööineen.

Toinen kuva, edellisen vasemmalla puolella⁵¹, on tehty neljä vuotta myöhemmin, kuin jatkona edelliselle. Kuvassa ollaan yhä puupaneloidun saunan lauteilla, kiulu ja vasta mukana. Miehiä on myös neljä, mutta nämä miehet ovat selvästikin keskenään, eivät enää näyttellessä itseään katsojalle. Miehet ovat myös vanhentuneet ja heillä kasvavat pulisongit. Lihakset ovat vahvemmin esillä, samoin voimakkaat nännit. Kuva poikkeaa muista fairy-kuvista kuvassa olevan tunnelman vuoksi. Miehet eivät hymyile, ilme on tiukan keskittynyt toimintaan, joka kuvassa on mukana: yksi miehistä heittää vettä takana näkyvälle kiukaalle ja yksi miehistä nostaa kättään ikään kuin pakenisi kiu-

⁵⁰ Kuva 6. Tom of Finland. Nimetön. 1965. Nuoret miehet saunassa. (Ramakers et al. 1998).

⁵¹ Kuva 7. Tom of Finland. Nimetön. 1969. Miehet saunassa. (Ramakers et al. cop. 1998).

kaalta tulevaa kuumaa höyryä. Katsojaa ei kutsuta mukaan, mutta katsoja on kuitenkin kuin huoneessa. Kuvassa on aggressiivinen ilmapiiri ja pervous hyvin lähellä, käsin kosketeltavissa.

Viimeinen fairy-kuvista on kuva uimarannalta. Uimarantakuvia on useita erilaisia, joissakin on sou-
tvene mukana, joissakin kuvissa seistään laiturilla tai kisailaan vedessä, yhdessä kuvassa makoil-
laan rannalla, yhdessä kuvassa puolestaan riippukeinussa rantahietikon läheisyydessä. Rantakuvat
sallivat vähäpukeisuuden luvallisen esittämisen jo 1950-luvulla. Tuon ajan kuvissa on lähes kaikis-
sa kuitenkin jokin vaatekappale alapään suojana. Myöhemmissä uimarantakuvissa vaatteet häviävät,
miehet ovat lähekkäin, kulkevat käsi kädessä tai jopa hyväilevät toisiaan. Vuonna 1968⁵² tehdyssä
mustavalkoisessa kuvassa kaksi miestä kävelee rantahietikolla. Taustalla näkyy hiekkadyynejä ja
järvi, mutta ei muita ihmisiä, ranta on autio näitä miehiä varten. Miehillä ovat vaatteet mukana, he
kantavat niitä käsissään, mutta muuten he ovat täysin alasti. Näkyvissä ovat jo tyypilliset Tom-
piirteet: voimakkaat rintalihakset, pullistelevat käsivarsien lihakset, suuret jäykät nännit, hoikat
vyötäröt ja lantiot, pitkät penikset, pidennetyt jäsenet, paksu kaula ja pieni pää. Toinen miehistä on
tumma, toinen vaalea. Vaalea mies pitää kättään rennosti tumman miehen olkapäällä. Miehillä kas-
vavat pulisongit, joista tulee yksi toistuva piirre Tom-miehille. Miehet katsovat kiinteästi toisiinsa,
hymyillen toisilleen. Tilanne on rento, rauhallinen, kesän leppoisa, ei ensinkään queer, pervo tai
pornografinen.

3.3.2 Työväki

Elämä 1930–40-luvuilla oli hyvin fyysistä ja työtä tehtiin paljon ulkona: metsätyötä, kalastusta ja
maanviljelyä, jolloin joka toinen suomalainen sai elantonsa maataloudesta. (MTK 90 vuotta. Horn-
borg 2007). Nuorten poikien ihanteena ja esikuvina oli maskuliinisia työmiehiä (Hooven 1992, 15-
19). Tämä ihannointi näkyy myös Laaksosen teoksissa. Maanviljelijät ja tukkijätkät sekä rakennus-
työläiset ovat hyvin edustettuina kuvissa, joita on tehty vielä 1980-luvulle saakka. Piirroksiset ovat
hyvin naturalistisia ja ne esittävät tilanteita, joita voisi kuvitella tapahtuneen. Työväkeen kuuluvat
protagonistit ovat miellyttävän näköisiä, mutta eivät tyrmääviä eikä heissä näy millään tavoin fairy-
kuvien naismaiset piirteet. Työväkeen lukeutuvat tukinuittajat, metsurit, lehmipojat ja maatyöläiset.
Joissakin kuvissa esiintyy myös kaivosmiehiä hakkujen kanssa. Kuvissa esiintyy myös satamajätkä-
tyyppiä, mutta luokittelun heidät seuraavaan kappaleeseen, Miehet univormuissa, vaikka osa näistä
miehistä näyttääkin siltä, ettei heille ehkä ole annettu univormupukutyötä laivassa. Osassa kuvia,

⁵² Kuva 8. Tom of Finland. Nimetön. 1968. Miehet uimarannalla. (Ramakers et al. cop. 1998).

1980-luvulta, on kypäräpäisiä, lapion kera varustautuneita rakennustyömiehiä, joista ei voi sanoa, ovatko he maalla vai kaupungeissa töitä tekeviä, suomalaisia vai amerikkalaisia miehiä.

Ensimmäiset työväen edustajat ovat tukinuittajia 1940-luvulta. Tuolloin kuvissa näkyvät nuoret huolettomat ja aina hymyilevät pojat, jotka kulkevat ilman paitaa, mutta farkut ja saappaat jalassa. Muskelit ja rintalihakset ovat näkyvissä, ovathan he fyysistä työtä tekeviä, mutta 1940–1950 - luvuilla ne eivät ole vielä valtavan suuria. Vyötärö on kapea, samoin lantio. Kädessään he kuljettavat - olivatpa joella uitossa, joen rantamalla, metsän tai pellon reunalla - tukinuittajien keksejä ja vyötäröllä roikkuu suomalainen puukko. Jäykät, kuvia hallitsevat keksit antavat katsojalle viitteitä sekä fyysisistä työtaidoista että paidattoman miehen piilotetuista alaruumiin taidoista - tiedän, miten keppejä käsitellään -ajatuksella - housuissa ei näy kuitenkaan pullistumia. Puukko viittaa haluun ja kykyyn puolustautua. Kulkeminen tukin päällä on kuin esiaste tulevasta: seilaan minne haluan, ensin tukilla, myöhemmin moottoripyörällä. Molemmissa toiminnoissa on hyvin vahvasti läsnä luonnossa oleminen, ulkoilmaelämästä ja itsenäisyydestä nauttiminen.

Tukkijätkiä on vielä 1960-luvulla, mutta tuolloin miesten rintalihakset pullistelevat jo massiivisesti, nännit ovat voimakkaasti näkyvissä, ja käsivarsien lihakset hyvin bodatut. Karvoitus sekä rinnassa että käsivarsissa on lisääntynyt ja mies on vanhentunut kasvoiltaan. Kippurakärkiset kääntövarsaappaat ovat tallella. Osalta miehistä ovat farkut lähteneet jaloista ja he esittelevät takamuksiaan muille uittajille.

Kuvaliitteessä⁵³ ensimmäisenä vasemmalla oleva kuva on julkaistu keväällä 1957 *Psysique Pictorial* -lehden kannessa. Huolettomat metsän pojat seilaavat joella tukkien päällä kuin leikkiä tehden. Asento on korostetun voimakas, pikemminkin urheilullinen kuin työtätekevä. Keskimmaisessä kuvassa vuodelta 1957 tukinuittaja seisoo rannalla kontraposto-asennossa⁵⁴ poseeraamassa kuvan katsojalle. Työn tekeminen, jota takana oleva nuori mies kuvastaa, on sivuseikka. Takana olevalla miehellä on jalassa farkut ja yläruumis on paljaana. Etualan mies laskee vasemmalla kädellään farkkujen vyötäröä alemmas, samalla tyyllillä kuin seksiin vihjaavissa eroottisissa kuvissa. Keksi on pystyssä jatkaen ylipitkien saappaiden pystylinjaa. Linja on kultaisen leikkauksen mukainen. Saappaiden päätekohta muodostaa kolmion miehen etumuksen kohdalla. Näin sommittelulla - pystyviivoilla ja kolmiolla - saadaan katsoja kohdistamaan katse etualan miehen pullistuneeseen etumuk-

⁵³ Kuva 9. Tom of Finland. Nimettömiä töitä. Tukinuittajia vuosilta 1957. (Tom of Finland 1989; Tom of Finland 1957) sekä vuodelta 1966 (Ramakers et al.1998).

⁵⁴ Kontraposto on vastakkaisiin liikkeisiin perustuva sommitteluperiaate (Kallio et al. 1991. Taiteen pikkujättiläinen). Luvussa Klassisen taiteen jalanjäljet, allegoria ja intertekstuaalisuus avaan kontrapostoa enemmän.

seen. Katsojalle ei enää jää epäilystä, mitä erotiikkaa on tarjolla. Miehen katse on kohdistettu tiiviisti kuvan katsojaan. Kuvasarjan viimeinen kuva oikeassa reunassa on vuodelta 1966. Siinä viiksekäs mies on jo vanhentunut ja karvoitus on selvästi lisääntynyt myös käsivarsissa ja rintakehässä. Tukiinuittoon viittaa enää kuvan taka-alalla keksi kädessä oleva mies, molempien miesten käyttämät nahkasaappaat, joki ja muutama tukin runko. Takana oleva mies on saappaita lukuun ottamatta alasti katse suunnattuna etualan mieheen. Miehen saappaiden varret loppuvat pyöreään ja pystyyn takamukseen kiinnittäen kuvan katsojan huomion siihen. Etualan mies seisoo keskellä kuvaa, ja raajat noudattavat jälleen kultaisen leikkauksen sommitteluperiaatteita. Miehellä on farkuissaan tommainen vyö ja kädessään nahkasolki. Kasvoilla on kutsuva hymy ja katse on kohdistettu kuvan katsojaan. Leveä seisoma-asento ylösnostettuine jalkoineen vie katsojan katseen suoraan jalkoväliin, jossa pullistelee lupaavan pervosti. Samaan kohtaan osuu sommittelullisesti takana olevan miehen katseen suunta. Näissä tukinuittokuvissa näkyy selkeä miehen maskuliinisuuden muutos: nuorista pojista on tullut miehiä, sileät ruumiin osat ovat muuttuneet karvaisiksi ja poikamainen hoikka ruumis ruumiin kuntoilua harjoittavaksi lihaskimpuksi. Leikki on muuttunut todeksi. Kolmiulotteisuuden vaikutus teoksissa on myös lisääntynyt, kynän jälki muuttunut tarkemmaksi, viivoitus tihentynyt ja piirustustaito kehittynyt. Viimeisessä kuvassa kaikki miehen maskuliinisuutta korostavat muodot ovat selvästi nähtävissä, jokainen pullistuma ja kohouma on havaittavissa. Nahkan ja housun pinta näyttävät eläviltä ja oikeilta. Tausta ja ympäristö eivät ole yhtä tarkasti kuvattuja, ne on piirretty hyvin suurpiirteisesti, ilman minkäänlaista fotorealistisuutta. Katsojan huomio keskittyy pääosassa oleviin miehiin.

Laaksonen piirsi Pekaksi nimetylle tukkijätkälle myös tarinan ladosta ja leirintäalueelta.⁵⁵ Nimetömässä leirintäalue-kuvassa lippahattuinen vaaleahiuksinen lihaksikas Pekka katselee mäen töyräältä leirintäaluetta alhaalla järven rannassa. Pekalla on reppu olalla, jaloissa tyypilliset mustat työmiehen nahkasaappaat sekä tiukat housut, joissa on pussit sivuissa. Ilmeisesti takamuksessa ei ole mustaa nahkapaikkaa, vaan takamus on paljaana ja peppu näkyvissä. Vyö on kapea, musta. Yläosaa peittää valkoinen t-paita. Pekka ei ole millään tavoin nahka-asuisen motoristin näköinen, vaan näyttää selvästi työläiseltä, joka on lomalle menossa. Maisema - metsä, puut ja järvi - sekä kankainen metsämiehen reppu korostavat Pekan kuulumista maaseudulle, olevan yhtä luonnon kanssa. Pekan oikea käsi on kääntynyt osittain eteen, ikään kuin jatkumoksi paljaalle pepulle miehen käsi etsiytyy etupuolella housun alle. Katse on suunnattu tiiviisti alas leirintäalueelle.

⁵⁵ Kuva 10. Ylempi kuva. Tom of Finland. Nimetön. 1976. Työmies ja leirintäalue. (Ramakers et al.1998).

Toisessa kuvassa⁵⁶, joka jatkaa edellisen kertomusta ja luontoajatusta, lippahattuinen Pekka on jo saanut seuraa, mitä ilmeisimmin edellä olevalta leirintäalueelta: teltat ja retkeilijät näkyvät takana järven rannalla. Pekka istuu veneessä ja hänellä on soutajana nuori vaaleatukkainen mies. Pekka on kuvassa jalat levällään, odottavassa asennossa, pelkkä lippahattu päässään. Soutajan etumuksessa pullistelee ja molemmilla miehillä on tiivis katsekontakti toisiinsa.

Kake ja Pekka on myös yhdistetty toimimaan samassa piirroksessa. Kuvat tehtiin tarinan pohjalta, jonka oli kirjoittanut brittiläinen tekijä. Kirjoittajan mielestä Tomin huumorilla kuvittamat kuvat pilasivat kuitenkin hänen kirjallisen työnsä. Laaksonen ei näiden töiden jälkeen kuvittanut enää kenenkään kertomuksia. (Hooven 1992, 126-130) Kyseessä olevissa kuvissa Pekka ja Kake seikkailevat sirkuksessa mitä ihmeellisimmin taidoin varustettuina. Ilmeet ovat iloiset, suorastaan hulvattoman riemukkaat, kun miehet taiteilevat seksiaktin aikana trapetsilla ilmassa.

Työväkeen kuuluu myös mies, joka on jonkintyyppinen maatyöläinen, hevosten tai lehmien kanssa töitä tekevä. Kuvissa 1940–60-luvulta on maatyöläisiä, jotka pukeutuvat suomalaisiksi tunnistettaviin asuihin. Heillä on työmiesten nahkasaappaita, housuja, joissa on yläosassa sivusauman kohdalla pussit ja haaroissa nahkavahvisteiset kiilat, ruutupaitoja, olki- tai lippahattuja. Myöhemmin, 1960-luvun jälkeen, kuvissa näkyy amerikkalainen vaatetusmuoti: miehillä on päässään stetsoneita, kaulassa kolmiohuivi, jaloissa farkut ja teräväkärkiset kuvioidut nahkaboosit. Maatyöläisiä on kuvissa vielä 1980-luvulla. He ovat töissä hevostalleilla, ja heillä on yhä jaloissaan työmiesten nahkakengät. Näissä kuvissa he käyttävät farkkuja ja ruutupaita on vaihtunut t-paidaksi tai nahkarotsiksi.

Kuva vuodelta 1947 on tehty vesiväritekniikalla⁵⁷. Kuvassa on kaksi miestä eikä kumpikaan heistä ole alasti, heillä näy paljasta pintaa ensinkään. Molemmat ovat pukeutuneet punaruskeaan lyhyeen takkiin, ruskeisiin pussittaviin housuihin ja nahkasaappaisiin. Kuvassa oleva työläisyysstatus jää epäselväksi: vasemmalla olevan, pidemmän miehen housut ovat kuin hevosten kanssa töitä tekevien talli- tai ratsastushousut, mutta lippalakki poikkeaa tallityöläisen vaatuksesta. Takki ja pitkät hanskikat viittaavat puolestaan ajoasuun. Eroottisen kuvasta tekee lakkipäisen miehen toiminta: hän pitää oikeaa kättään toisen miehen harteilla samalla, kun vasen käsi on suunnattu vastapäätä olevan miehen etumuksen kohdalle ilmiselvästi tiukalla otteella jostain. Oikealla oleva mies on vasemmalla olevaa nuorempi. Hänen kätensä ovat housujen taskuissa, ikään kuin vastaanottamassa lakkipäisen miehen kättä. Miehet katsovat toisiaan tiiviin intensiivisesti, mutta kumpikaan heistä ei hymyile.

⁵⁶ Kuva 10. Alempi kuva. Tom of Finland. Nimetön. 1976. Soutelemassa. (Ramakers et al.1998).

⁵⁷ Kuva 11. Tom of Finland. Nimetön. 1947. Työläinen ratsastushousuissa. (Ramakers et al.1998).

Näitä miehistä kumpikaan ei tee havainnointihetkellä työtä, taustalla ei näy työkaluja, talleja, ajopelejä tai eläimiä.

Kuvassa, joka on tehty vuonna 1964⁵⁸, näkyy selvästi amerikkalainen vaikutus: molemmilla miehillä on stetson-hatut päässään ja oikealla puolella olevalla, aidalla istuvalla miehellä, on bootsit jalassa ja ohut liina kaulassa. Kumpikin miehistä on täysissä pukeissa, farkuissa ja tiukka paita napitetuna melkein kaulaan saakka. Vasemmalla olevan miehen tuuhea rintakarvoitus näkyy paidan kauluksen alta. Vyötäröt ovat äärimmäisen ohuita ja hartiat massiivisen leveitä. Paksuja käsivarren lihaksia ei ole näkyvissä eivätkä housut pullistele haarojen välistä. Miehet katsovat toisiaan silmiin ja hymyilevät aavistuksenomaisesti. Katse, hymy ja valkopaitaisen, vasemmalla puolella istuvan miehen toista miestä kohti kurottava käsi ovat ainoita viitteitä miesten välisestä erotiikasta. Miehet ovat nuoria, viiksiä ei juuri ole näkyvissä ja pulisongit - Tom-miesten merkki - eivät ole suuren suuria. Tyypillinen vyö ja paksu vyönsolki ovat jo kuvassa mukana. Lehmiä, hevosia eikä muitakaan eläimiä näy - vain aita, jota käytetään eläinten vuoksi, ja takana oleva pelto sekä miesten vaatetus viittaavat maatyön tekemiseen. Kuvassa olevien miesten raajat, takamukset ja rintalihakset näkyvät tiukkojen housujen ja kiristävien paitojen alta selvästi; piirrosjälki on hyvin pyöreätä, kolmiulotteista ja tuo käsin kosketeltavan voimakkaasti esiin ruumiin muodot.

Muutos seuraavaan kuvaan - joka on tehty noin vuonna 1980⁵⁹ - on voimakas. Värillisessä kuvassa kaksi melkein alastonta - toisella on sukat jalassa - miestä tyydyttää toisiaan heinäladossa maaten, kolmannen, vaatteet päällä olevan miehen seisoessa ovella, kuin kaksi alastonta miestä yllättäneenä tai sisään haluavana, kaikki raajat uhkaavasti levitettyinä. Ovella seisovan miehen vaatetus on maatyöläisen vaatetus, farkkuineen, paitoineen, lakkeineen ja saappaineen. Heinäladossa olevien miesten vaatteet - pussittavat maatyöläisen housut, t-paita ja mustat nahkahousut - roikkuvat ladon orsilla. Heinissä makaavat miehet eivät ole hätkähtäneet ovelle tulijasta, vaan puristavat kuvassa yhä toisiaan, sekä ylhäältä että alapäästä. Molempien miesten käsivarsien lihakset ja rintalihakset ovat korostetun voimakkaat, nännit näkyvät selvästi ja suurehkoina ja penikset on piirretty maksimaalisen kokoisiksi. Ne ovat sommittelullisesti kultaisen leikkauksen mukaisina kuvan keskiössä ja kiinnittävät välittömästi katsojan huomion sekä sommittelulla että koollaan. Ovella seisovan miehen taustan kirkkaan keltainen väri tummaa hahmoa vasten tuo kuvaan ikään kuin kesän ja auringon valon. Toisaalta keltainen on myös huomioväri tai varoitusvärinä käytetty väri, joka tässä tapauksessa antaa varoituksen saapujasta ladossa piilossa oleville miehille. Värin voi myös ajatella olevan päi-

⁵⁸ Kuva 12. Tom of Finland. Nimetön. 1964. Lehmipoikia haassa. (Ramakers et al.1998).

⁵⁹ Kuva 13. Tom of Finland. Nimetön. Noin 1980. Miehet ladossa, värikuva. (Tom of Finland Foundation 2011).

vänvalo, joka tuodaan pimeään latoon, jossa harrastetaan - yhä vielä tuolloin luokiteltua - sairasta touhua. Piilossa olevat miehet tuodaan näin päivänvaloon, paljastetaan katsojalle ja avoimen oven kautta maailmalle. Nämä miehet eivät kuitenkaan enää hätkähdä paljastuksista. Tom-miehen imago on lähestulkoon täydellinen.

Samalla vuosikymmenellä tehdyssä kuvassa⁶⁰ on univormupukuinen mies tallirengin kanssa hevos-tallissa. Nyt Tom-miehen ulkoiset merkit ovat jo täysin kehittyneet: koppalakki, leveät hartiat, pul-listuvat rintalihakset, housut sivupusseilla, mustat pitkät nahkasaappaat, vyöt, soljet, viikset ja pul-lisongit. Univormu on Tom-vormu: hihassa on Tom's men -merkki. Univormumies on vanhempi kuin edellisessä kuvassa ja oikean puolella olevalla tallirengilläkin kasvavat jo viikset, vaikka kas-vot muuten ovat siloisemmat kuin Tom-miehen. Piiska ja pystyssä oleva harjanvarsi ovat jatkumoa molempien miesten housuissa pullisteleville falloksille. Tom's menillä on housujen vetoketjun pai-kalla Levi's-farkuissa käytetyt niitit. Niitit ovat valmiiksi auki tulevaa varten. Tallirenki katsoo uni-vormupukuista silmiin, ja tämä puolestaan hakee katseellaan tallirengin avointa sepalusta ja sen si-sältöä, vasemman käden etsiytyessä rengin pepun puolelle. Hevosen katse vikuroi: se vilkuilee mie-hiä viestittävästi aitauksen toiselta puolelta. Katseen suunta on sommittelullisesti samassa linjassa univormumiehen katseen kanssa, mutta se pysähtyy univormumiehen pepun puolelle.

Työmiehet ovat kehittyneet vuosien kuluessa värillisistä, lähes kaksiulotteisista miehistä karikatyy-rimaisempiin, lihaksia korostaviin miehiin ja lopulta kolmiulotteisin kaiken paljastaviin, alastomiin peniksen pullistajiin saakka. Nuoret miehet vanhenevat, saavat viikset ja pulisongit, kasvot muuttu-vat kulmikkaammiksi ja poikamainen pyöreys häviää. Housut vaihtuvat kangashousuista pussi-housuihin ja niistä farkkuihin ja paidat kauluspaidoista t-paitoihin. Nahkakit astuvat kuvaan. Raa-jat kapenevat ja pitenevät, lantio kapenee myös ja nännit tulevat näkyviin. Alastomien osien paljas-tamisen aste vaihtelee vuosikymmenien ja laittomuuden tai laillisuuden mukaan.

3.3.3 Miehet univormuissa

Useiden vuosikymmenien teoksissa miehillä on univormuja tai vähintäänkin niihin kuuluvia lakkeja ja kokardeja. Univormupukuisiin miehiin on monesti liitetty käsitys fyysisesti hyvässä kunnossa olevasta henkilöstä. Maskuliiniseen mieheen liitetty fyysisen kunnan korostaminen näkyy kuvissa pullistuvina rintalihaksina ja muhkeina käsivarsien lihaksina. Univormu peittää joissakin kuvissa

⁶⁰ Kuva 14. Tom of Finland. Nimetön. 1985. Hevostallilla oleva univormumies ja tallirenki. (Ramakers et al.1998).

fyysisen edustavuuden, mutta kuvaan piirretty univormu on kuin allegoria, joka viittaa puvun alta löytyviin lihaksiin, pullistumiin, maskuliiniseen kykyyn ja seksuaaliseen toimintavalmiuteen.

Jo 1940-luvulta on kuvia, joissa on univormuja mukana. Kuvassa, joka on värillinen vesiväriytyö, vuodelta 1946⁶¹, on hyvin pukeutuvien muodikkaiden herrojen mukana siniseen univormuun pukeutuva mies. Univormupukuinen mies saattaa - kokardin ja laivaston käyttämän sinisen värin perusteella - olla laivaston talvivarusteisiin pukeutunut mies. Miehen sommittelullinen asema keskellä työtä ja muita miehiä, samoin kuin miehen asento, eleet ja ilme antavat katsojalle vaikutuksen itsevarmasta miehestä, joka tietää, mitä haluaa ja uskaltaa ottaa sen. Herrojen kädet ovat etsiytyneet sepalusten tietämille ja univormumiehellä vilkkuu esillenostettu penis. Kuvan miehet ovat tyyliiltään myös fairy-kappaleen catwalk-miehiä, suoraan lavalta: suorat tummat housut, pitkät takit, raidalliset huivit ja huopahatut. Työssä käytetty vesiväri korostaa muotimaailman mainoksen tunnelmaa. Piirros on kaksiulotteinen. Miesten maskuliinisuus näkyy vain leveinä olkapäinä, mitään muuta miehisä ei ole korostettu.

Toinen kuva, jossa nuori alaston mies tyydyttää poliisin univormussa olevan miehen seksuaalisia tarpeita⁶², on luultavasti maalattu 1940-luvulla. Kuvaan ei ole merkitty vuotta, mutta värillisenä, vesiväriytyönä, ja tyyliiltään samankaltaisen kuin edellinen kuva, sen voisi sijoittaa samalle vuosikymmenelle. Maalaustyylillä on naivistisempaa kuin myöhemmillä vuosikymmenillä tehdyt kuvat ja kuva on pikemminkin kaksiulotteinen kuin kolmiulotteinen. Vartaloiden lihaksia ei ole korostettu ja ruumiin jäsenet ovat lähes normaalin mittaisia. Kuva on hyvin vähäeleinen, taustalla ei ole näkyvisä mitään ja poliisin kasvot ovat melkein ilmeettömät. Saappaiden kiiltävä valo korostaa niitä ja kiinnittää katsojan katseen niihin. Alaston nuori mies vaaleine värisävyineen ja epätarkasti piirrettynä jää taustalle poliisin kirkkaansinisen puvun kohottaessa etualalla olevan poliisin kuvasta näkyville. Kuvan keskiössä on pikemminkin tyydytettävä poliisi kuin maskuliinista miestä esiintuova hahmo. Poliisin esiintyminen kuvassa keskeisessä roolissa on kuin allegoria homoseksuaalisuuden rikollistavan vallan vastarinnasta.

Seuraavassa kuvassa, joka on mustavalkoinen ja vuodelta 1959⁶³, Laaksonen on ottanut protagonis-tin mallin englantilaisen ystävänsä, miehiä bodauslehtiin valokuvan Tom Nicollin 1950-luvulla ottamasta valokuvasta. Kuvaparin oikean puoleinen kuva on Nicollin valokuva. Siinä oleva mies-

⁶¹ Kuva 15. Tom of Finland. Nimetön. 1946. Herrat puvuissa laivaston miehen seurassa. (Ramakers et al.1998).

⁶² Kuva 16. Tom of Finland. Nimetön. Poliisi ja häntä tyydyttävä mies. (Tom of Finland 1991).

⁶³ Kuva 17. Tom of Finland. Nimetön. 1959. Matruusi ja palvelija. Oikeanpuoleinen kuva: Tom Nicoll. Portrait of Johnny Tristram. Noin 1959. (Ramakers 2000, 50-51).

malli puolittain istuu, puolittain makaa moottoripyörän päällä, vaatteinaan vain saappaat, pikkuhousut, lakki ja ajohansikkaat. Laaksosen kuvassa protagonistina on puolestaan laivaston matruusi, jolla on lähestulkoon sama asento kuin Nicollin mallilla, mutta hän makaa sängyn päällä, nojaten oikeaan käteensä. Matruusilla on päällään myös lakki - laivaston valkoinen matruusin lakki - pikkuhousut ja sukat. Saappaiden sijaan jalassa ovat pienet kengät. Takki on sängyllä vieressä. Matruusi on lihaksikas, käsivarsien hauislihakset ovat pulleat ja rintalihaksetkin näkyvät korostetusti. Paksu kaula kannattelee pientä päätä. Nännit ovat suurentuneet ja törröttävät näkyvästi. Housut ovat pienet ja alapään kohouma pääsee näin hyvin esille. Matruusin kenkiä kiillottaa ilmeettömästi mies, jolla on myös laivaston vaatetus. Mies on ilmeisesti ylempiarvoinen laivastoon kuuluva henkilö - luultavasti kapteeniluutnantti, takin hihamerkistä päätellen⁶⁴. Tässäkin kuvassa on kyse vallasta; valta on alistettu: hierarkiassa ylempiarvoinen palvelee alempaansa. Tupakkaa polttavan, rennosti makoilevan matruusin ilme on huvittunut ja katse on kohdistettu upseeriin. Tom-miesmäinen bodattu muskeli-matruusi on kuvan pääosassa, ja upseeri jää vaatetettuna, lihakset piilotettuina, statistina⁶⁵ ja palvelijana vähemmälle huomiolle. Kuvan etualalla on pehmeä, nukattu, kuvan poikki vaakatasossa menevä viiva. Onko kyseessä tirkistelijä ja hänen puseron hihansa? Köydeksi pinta on liian pehmeän näköinen. Toisaalta pehmeä narumainen objekti voi olla myös skanssin pyykkinarulla roikkuvan villapaidan reuna.

Siirryttäessä seuraavalle vuosikymmenelle, vuoteen 1967⁶⁶, matruusi jatkaa maskuliinisia leikkijään. Nyt matruusi on tatuointiliikkeessä seuranaan kaksi miestä, toinen on matruusi ja toinen on tattooija. Näiden kahden miehen paksut, korostetut lihakset ovat näkyvissä ja molemmat katsovat tattooitavaa matruusia. Tattooijalla on t-paita ja farkut ja hän muistuttaa tulevaa Tom-miestä. Hän seuraa tattooitavan matruusin kasvoja, ikään kuin hakien vahvistusta siitä, mitä matruusin paljaaseen peppuun on lupa kirjoittaa. Toisaalta tattooijan katse on Reijo Kupiaisen mukaan myös klassinen (Rossi et al. 2007, 42) vahvempaan alaviistosta katsovan katse. Huoneessa mukana olevalla toisella matruusilla on housut jalassa ja leveä haaraistuma-asento. Hän pitää paitaansa kädessään ja on paljastanut hoikan vyötärönsä sekä rintakehänsä ja käsivarsiensa tatuoinnit muille. Tämän matruusin katse on tattooitavan matruusin paljastetussa alapäässä, katse tiiviisti ja huvittuneesti etupuolelle kohdistettuna. Tattooitava protagonistina on matruusin paita päällä, lakki päässä, kontraposto-

⁶⁴ Suomen Puolustusvoimien Merivoimien käytössä olevissa sotilasarvomerkeissä kapteeniluutnantilla on hihansuussa keltainen leveä-kapea-levä - nauha (www.puolustusvoimat.fi; merivoimat), jollainen myös Laaksosen kuvassa olevalla henkilöllä on. Poikkeuksen tekee kuvassa hihamerkin yläpuolelle oleva merkki: merivoimilla se on Suomen vaakuna, Laaksosen kuvassa on luultavasti ristissä olevat miekat. Lakissa olevasta kokardista ei näe, onko se merivoimien käyttämä ruusuke vai ei.

⁶⁵ Statisti on mukana oleva, avustaja tai sivuosan esittäjä.

⁶⁶ Kuva 18. Nimetön. 1967. Matruusin tatuointi. (Ramakers 2000).

asennossa ja pyöreä, vahvoilla valokohdilla korostettu peppu sommittelullisesti keskellä kuvaa, lihaksikkaiden reisien toimiessa kuvan pystysuuntaisina leikkaajina. Matruusin katse on ylpeä, mistäänpiittaamaton, ja alaviistoon suunnattu. Silmät ovat suljetut. Katse on kuin parodiaa klassisesta viattomasta, vinoon ja alaspäin luodusta naisen tai uhrin katseesta. Alasluotu katse on viestinyt sannattomasti alistumista, joka on ollut feminiiniseen kauneuteen viittaavaa ja tärkeä haluttavuuden osatekijä. (Tampereen yliopisto. Erkki Karvonen 1992, 191-202). Tämä tatuoitava näyttää vähemmän viattomalta tai feminiinisen kauniilta, haluttavuus kyllä on varsin näkyvästi esillä. Tatuointiliikkeen ikkunan takaa löytyvät pornokuvien tirkistelijät: kaksi nuorta miestä, toinen on myös matruusi, katsovat ikkunasta tapahtumaa, hymyilevät ilkikurisesti ja ovat ikään kuin mukana, mutta omilla ehdoillaan. Kaikki kuvan miehet ovat nuoria ja sileäkasvoisia. Muutamalla kasvavat jo pulisongit, mutta he ovat vielä viiksettömiä. Kuvan tilanne on positiivisen huvittunut. Katsojalle syntyy tulkinta siitä, kuinka tatuoitava matruusi odottaa paljastettuna ja itsestään ylpeänä toimintaa. Syntyykö peppuun tatuointi ”*Tom was here*”, kuten joissakin Laaksosen kuvissa on näkyvissä.

Seuraavan kuvan⁶⁷ univormutyypissä siirrytään maskuliinisuuden ja seksuaalisuuden esittämisessä askel toiseen suuntaan. Mustavalkoisessa kuvassa vuodelta 1978 ovat leikkimässä poliisit. Puvuissa on viitteitä amerikkalaisen ratsupoliisin puvustuksesta. Molemmilla pääosassa olevilla poliiseilla ovat vaatteet päällä: sivupussilliset housut, joissa on valkoinen raita sivussa, vyö, mustat pitkävartiset saappaat, pitkät hansikkaat, vaalea kauluspaita, kravatti ja toisella poliisilla myös koppelakki kokardeineen. Vasemmanpuoleinen poliisi on kyykyllään, suorittamassa laillista, mutta pervon sairasta toimenpidettä edessään seisovan poliisin esilläolevalle, ylipitkälle penikselle. Kyykyllään olevan, työtä tekevän poliisin oma pitkä elin sojottaa kohti taivasta ja hän pitää siitä kädellään kiinni. Poliisin koppelakki on jouduttu panemaan maahan, jotta meneillään oleva toimitus sekä näkyisi katsojalle että myös onnistuisi. Katsojina olemme me, kuvan katsojat, joita poliisit katsovat - hiukan hämmästyneinä tai säikähtäneinä. Katsojina seisovat myös poliisien taustalla, pystylaudoitettun aidan takana, kaksi kypäräpäistä rakennusmiestä. Heidän katseensa kohdistuu joko meihin katsojiin tai hieman viistosti poliiseihin. Aidassa olevasta reiästä työntyy toisen rakennusmiehen pitkiä ja sojottava penis. Katsovilla miehillä on hauskaa ja he odottavat pääsevänsä univormuleikkiin mukaan. Toisen rakennusmiehen järeät hartialihakset näkyvät aidan yläreunassa. Poliisien puvut kiristävät, lähes joka paikasta. Seisaallaan olevan poliisin avoin housun nappilista on paljastanut myös kivespussit, jotka suurina, vaaleiksi kuvattuina sekä kultaisen leikkauksen keskikohdassa olevina vetävät kuvan katsojien katseen puoleensa.

⁶⁷ Kuva 19. Tom of Finland. Nimetön. 1978. Poliisien leikki. (Arell et al. 2006).

Edelliseen kuvaan verrattuna tämän kuvan miesten maskuliinisuus on erilaista. Kuvasta välittyy vahvempi tunnelma, miehet ovat tositoimissa ja hymy sekä nauru ovat vain tirkistelevien pervojen kasvoilla, pornografisilla rakennusmiehillä. Jälleen on kuitenkin kyse vallasta, alistamisesta ja vallan vastustamisesta: poliisit ovat vallanpitäjien esikuvia, mutta harrastavat sairaaksi luokiteltua, tuomittua leikkiä. Leikkiä leikitään piilossa, kulman takana, mutta leikkijät jäävät silti kiinni - sekä meidän katsojien että tirkistelevien rakennusmiesten toimesta. Pervoilla, univormuttomilla, työläisillä rakennusmiehillä on hauskaa - lainvalvojen kustannuksella, toiveena osallistua itse tai osallistaa itse itsensä katsojina, aidan takana, ilman kiinnijäämisen pelkoa. Alistaminen ja vallan haltuunottaminen tapahtuvat myös poliisien suhteessa toisiinsa: toinen on ylempänä ja tyydyttävänä, toinen alempana, kyykyllään ja palvelemissa seisovaa. Tavallaan kyykyssä oleva poliisi, palvelija, on kuitenkin myös ottanut vallan haltuunsa. Hän on se, joka toimii lainvalvojan käskyläisenä, mutta lakia vastaan ja voisi näin ollen ilmiäntäa seisovan poliisin niin halutessaan. Tätä ei kuitenkaan mitään luultavimmin tule tapahtumaan, koska kyykyllään olevalla poliisilla on omakin kalunsa ojassa. Molemmat ovat yhtä queerejä ja löytämässä maskuliinisuutensa miehiset, jäykät, toimintavalmiit ja pervot puolet.

Siirryttäessä 1980-luvulle univormumiehet saavat vaatteet päälleen entistä useammin. Värillisessä kuvassa, joka on tehty vuonna 1980⁶⁸, on kaksi univormumiestä täysissä pukeissa. Sekä mustaan asuun pukeutunut, kypäräpäinen ajohansikkain varustettu Tom-mies että vaaleaan asuun pukeutunut mies on lainvalvoja. Tom-miehen musta nahka heijastelee voimakkaasti valoa. Leveä haara-asento, auki levitettyt käsivarret ja eteenpäin työntyvä olemus uhkuvat varmuutta. Maskuliinisuus huokuu katsojalle, johon miesten katseet kohdistuvat tiiviin vaativasti. Kuvan miesten katseet eivät hae toinen toistaan, vaan katsojan katsetta. Kalhamainen skrutiini pallista puristaminen ei saa vaaleapukuista, oikealla seisovaa poliisia hievahtamaan, saati huutamaan. Hän pikemminkin työntää takamustaan lähemmäs puristajaa, lähemmäs puristajan pullistuvaa etumusta. Rajaus ja sommittelu - kaksi katsojaa katsovaa miestä, liikkumaton kuvattavien asento ja taustan minimoiminen pelkäksi värialueeksi - tekevät kuvasta muotokuvamaisen teoksen.

Viimeinen univormuteemaan valittu kuva on mustavalkoinen ja vuodelta 1984⁶⁹. Kuva on samankaltainen muotokuvatyyppinen kuin edellinen kuva. Kuvassa on vain yksi henkilö, mikä korostaa kuvan muotokuvamaisuutta. Laivaston upseeri katsoo suoraan katsojaan, seisoo aivan paikoillaan

⁶⁸ Kuva 20. Tom of Finland. Nimetön. 1980. Tom-mies poliisina toisen poliisin kanssa. (Ramakers et al. 1998).

⁶⁹ Kuva 21. Tom of Finland. Nimetön. 1984. Laivaston upseeri. (Ramakers et al. 1998).

eikä kuvassa ole minkäänlaista toimintaa. Maskuliinisuus näkyy yllä olevina hartioina, joita korostavat paksu kaula ja pieni pää. Upseerin haarovälissä pullistelee ja avoin takin helma sekä takin vaalea valokohta tuovat pullistumaa esille, mutta se ei ole kuvan ainoassa roolissa. Miehen esittämisen tyyli on kuin paluuta tyyliin, jota on 1950-luvun kuvissa: vaateista pikemminkin kuin paljasta pintaa, päähenkilö on yksin tai rajattu olemaan yksin ja pullistumat eivät esitä pääroolia kuvassa. Kuvan henkilö on silti hyvin maskuliininen ja luo katsojaan intiimin suhteen katseensa välityksellä. Kuvassa ei ole vallan rajojen rikkomista - homoseksuaalisuuden patologisoiminenkin on jo poistettu lainsäädännöstä. Protagonisti on kontekstiin sidottu, sosiaalisesti tuotettu - butlerilaisittain performativoitu - mutta subjekti ei tässä kuvassa ole valtasuhteiden tuote, vallan tuottama objekti. Huomion arvoista kuvassa on se, että sosiaalisesti tuotettu performatiivinen maskuliini on Laaksonen itse: teos on piirretty hänestä otetun kuvan perusteella (Ramakers et al. 1998, 27).

3.3.4 Nahkapojat, moottoripyöräjengi ja Kake

Nahka on tärkeä elementti Laaksosen kuvissa. Uran edetessä ammattitaitelijan uraksi nahka on yksi niistä tekijöistä, joista Tom-miehen tunnistaa. Kuvissa, jotka on tehty 1940-luvulla, nahka on mukana, mutta vain herrain kävelykengissä sekä ruskeassa lyhyessä takissa. Sen jälkeen, 1950-luvun alussa, nahkaa on ruskean takin lisäksi ruskeissa saappaissa. Seuraavalla vuosikymmenellä protagonistille tulee Tom-miehen lyhyt, musta nahkatakki ja saappaat vaihtuvat mustiksi, motoristin kengiksi, suomalaiset työmiehen housut häviävät ja tilalle tulevat amerikkalaiset työmiehen housut, farkut; 1960-luku on varsinaista motoristin vuosikymmentä. Tämän jälkeen muoti säilyy samantyyllisenä koko 1970- ja -80 -lukujen ajan. Joissakin kuvissa 1970- sekä 1980-luvulla Tom-miehellä on 1960-luvun farkkujen sijaan mustat nahkahousut, kun taas joissakin kuvissa farkut vaihtuvat sivupussillisiin housuihin ja miehellä on paksu, musta soljellinen nahkavyö. Karvoitus lisääntyy nahkan käyttämisen myötä. Myös lihasten kasvu on runsaampaa ja näkyvämpää. Housujen etumus on usein avoinna ja manierisoitu penis on selkeän näkyvästi esillä housun alla tai reiden päällä - jollei ole jopa repinyt housuja rikki päästäkseen esille. Nämä miehet luonnehtivat nahkaista unelmaa, nahkafetisismiä - nahkaa lihaa vasten - vauhdin hurmaa, rajuja leikkejä ja pakokaasun hajuista, metallinmaukuista toimintaa.

Prätkämiehen esiaste ruskeine nahkatakkeineen on kuvassa, joka on tehty 1940-luvun loppupuolella⁷⁰. Kuvan miesten vaateus on tuolle ajalle tyypillisesti jälleen kuin muotilehden sivuilta: pikku-

⁷⁰ Kuva 22. Tom of Finland. Nimetön. 1940-luvulta. Prätkämies ja kaverit. (Hooven 1992).

takkeja, suoria liituroitahousuja, kauluspaitoja ja kävelykenkiä. Prätkämiehellä on olkapäiltä muhkean leveä, lyhyt nahkatakki, koppalakki, tiukat housut ja saappaat. Tiukkailmeinen motoristi on menossa, lähtöä valmistelemassa, vetäessään pitkiä hansikkaita käsiinsä. Nuoret miehenalut kokeilevat etumusta kuin saalista etsien. Ruumiin jäsenet ovat pitkiä, mutta pullistumia, rintalihaksia tai muita muskeleita ei ole vielä korostettuina näkyvissä.

Seuraavassa kuvassa vuodelta 1962⁷¹ nuori poika on kasvanut ja maskuliinisemmat piirteet ovat näkyvissä: pienet pulisongin alut korvan edessä sekä lihaksikkaammat käsivarret ja reidet. Tässä kuvassa valta on jälleen kyseenalaistettu. Univormuun pukeutunut, nahkatakkaa käyttävä poliisi seisoo aivan kiinni motoristisissa - kalhamaisen skrutiinisti, ihan iholla, jollei housuja olisi välissä - katsoo tätä suoraan silmiin ja etumuksessa pullistelee. Prätkämiehen lakki on vielä pehmyttä nahkaa, yhtä lailla kehitysasteella kuin etumuksen pehmeä pullistuma. Taustalla on epäselvänä - *sfumatona* piirretty - pornografisesti tirkistelevä koppalakkimies. Kuvassa on edelliseen, 1940-luvun, kuvaan verrattuna jo selvästi intiimimpi miesten välinen suhde. Piirroksen miesten muodot ovat runsaat ja miesten ruumiin jäsenet taittavat ja kääntyvät. Edelliset seikat yhdessä teokseen piirrettyjen, vaikuttavien valo- ja varjokohtien kanssa tekevät miehistä elävämpiä ja kuvasta kolmiulotteisemman.

Motoristi on tyyppin syntymisen ja piirteiden tunnistettavuuden jälkeen toisinaan myös ilman vaatteita, pelkissä pikkuhousuissa, lakissa ja mustissa saappaissa, mutta esiintyy paljon myös pukeutuneena. Motoristi pukeutuu 1960-luvulta lähtien mustaan nahkatakkiin, jossa roikkuu ketjuja ja jossa on kiinni erilaisia metallisia koristeita. Päässään hänellä on pehmeä musta nahkalakki, jonka etuosassa on usein jokin logo. Tummat hiukset näkyvät edestä ja sivuilta ja korvien vieressä on pulisongit. Välillä suusta roikkuu tupakka ja ilme on toisinaan vakava. Nahkatakki on auki. Tämä mies pitää valkoisesta t-paidasta, jonka läpi näkyvät bodatut lihakset ja nännit. Hän pitää myös farkuista. Edellisen vuosikymmenen vyö puuttuu usein kuvista, jolloin farkut ovat edestä auki paljastaen vähän karvoitusta ja pullistumaa, joka näkyy vahvasti housunlahkeessa. Välillä pullistunut penis on jopa purskahtanut housuista osittain ulos, repien saumat ja lennättäen napit. Jalassa motoristi pitää pyöräilijän nahkaisia mustia saappaita. Vyötärön ympäritys on hiukan kasvanut 1950-luvulta.

Motoristilla on joissakin kuvissa seuranaan toinen samanmoinen. Kuvassa vuodelta 1965⁷² avoinna olevaan nahkatakkiin, koppalakkiiin, sivupussillisiin housuihin ja saappaisiin pukeutunut motoristi nojailee ovenkarmiin kaverinsa vieressä. Motoristin koppalakkipäisellä kaverilla on myös nahka-

⁷¹ Kuva 23. Tom of Finland. Nimetön. 1962. Prätkäjätkä ja motorisoitu univormumies. (The Gay Art Collection).

⁷² Kuva 24. Tom of Finland. Nimetön. 1965. Motoristi, kaveri ja univormumies. (Ramakers et al.1998).

takki, mutta se on nostettu olkapäälle ja paljastettu runsas yläruumiin karvoitus sekä pulleiden rintalihasten seasta suurten silmien lailla tuijottavat nännit. Farkuissa on muhkea pullistuma, joka on lähes edessä istuvan univormumiehen silmien tasolla ja katseen kohteena. Univormumiehen t-paidan alta pullistuu rintalihas ja jättää töröttävän nännin näkyviin. Katsojan puoleinen ylösnostettu jalka paljastaa kuvaa katsovalle huoneeseen saapujalle etupullistuman. Näissä miehissä on näkyvissä jo selvä tuleva Tom-mies; performatiiviset toistuvat piirteet ovat tunnistettavia.

Jo 1950-luvulla moottoripyörän rekisterikilvessä luki Tom. Tultaessa 1960-luvulle nimi näkyi moottoripyörän kyljessä. Myös myöhemmin, aivan 1980-luvun loppuun saakka, Tom-nimi on usein joko moottoripyörän kyljessä tai rekisterikilvessä. Epävarmaksi jää, onko nimi ensimmäisissä töissä tehty estämään kuvien tai tom-maisen nahkahomon plagioimista, mutta todennäköiseltä se tuntuisi. Varsinainen signeeraus se ei vielä kuitenkaan ole. Myöhemmissä kuvissa kirjoitus Tom on jo imagon luomista ja lähes logo.

Tultaessa 1970-luvulle motoristilla on toisinaan myös kuljettaja. Välillä pyörä on liikkeessä, välillä se on pysähtyneenä, ja toisinaan kuski on ilman vaatteita. Tällaisessa kuvassa, joka on piirretty vuonna 1972⁷³, motoristi istuu takana täydessä nahkavarustuksessaan ja kuski edessä on alasti. Motoristi tyydyttää kuskiä hymyillen ja kuskillä on nautinnollinen ilme. Miehet ovat liikkuvan pelin päällä villedä ja vapaita lähtemään ja tekemään, mitä he haluavat. Kuvan taustalla näkyvät hiekkadyynit viittaavat rantaan, kesään ja lomaan.

Ruotsalaisen kustantamojohtaja Michael Holmin pyynnöstä tanskalainen D.F.T.-lehti alkoi julkaista 1970-luvulla Laaksosen töitä pienen sarjakuvalehden muodossa. Päähenkilönä oli - tuo monessa edellisten vuosikymmenienkin kuvissa näkemämme - komea ja yliseksuaalinen moottoripyöräilijä. Holm pyysi Laaksosta antamaan protagonistille nimen ja hän nimesi sen hänen sillä hetkellä olevan vieraansa mukaan Kakeksi. Sarjakuvasanokarin elävänä esikuvana oli pohjoisesta kotoisin oleva Arno. Kake on klassisen maskuliinisen hyvännäköinen, reissuava, milloin tahansa ja missä tahansa - asenteen omaava mies, joka pukeutuu tiukasti istuvaan mustaan nahkaan.⁷⁴ (Hooven 1992, 121-123; Europe's first and most famous antiquarian comic shop, Lambiek 2011).

Kake-sarjakuvista tuli suosittuja; protagonistista tuli ajaton eroottinen miesihanne. Hoovenin mukaan Kakesta tuli moottoripyörineen, nahkavaatteineen ja jättiläisurine peniksineen homomaailman

⁷³ Kuva 25. Tom of Finland. Nimetön. 1972. Nahka-Kake, moottoripyörä ja kuski. (Ramakers et al. 1998).

⁷⁴ Kuva 26. Tom of Finland. Nimetön. 1980. Motoristi-Kake kavereidensa kera. (Hooven 1992).

kenties tunnetuin pin-up -ikoni. James Dean ja Marlon Brando olivat Kakea aiemmin nahkatakkisen nuoren kapinallisen esikuvia. Hoovenin mukaan Tomin nahkapukumies Kake on kuitenkin jossain määrin vaikuttanut nahkatakkisen motoristi-imagon säilymiseen vuosisadan lopulle saakka. (Hooven 1992, 121-123; Europe's first and most famous antiquarian comic shop, Lambiek 2011).

Kakesta on Hoovenin mukaan (1992, 121-123) piirretty 26 kuvitettua tarinaa, jotka sisältävät yli 500 piirrosta. Aina 1900-luvun lopulle saakka nahkapukumies on säilyttänyt 1950-luvun alkupuolen klassiset muodot, vetoketjut ja soljet. Protagonistin imago muuttuu vuosikymmenten aikana hiukan: siltä on riisuttu uhkaavuus ja vaarallisuus, jotka alussa yhdistettiin homoseksuaalisuuteen. Kake on iloinen motoristi, joka saattaa vihastua, sitoa jonkun, läiskii jotain vyöllä, mutta tekee kaiken hymyssäsuin ja leikin varjolla. Pervon iloisesti.

Siirryttäessä 1980-luvulle Kake muuttuu yhä lihaksikkaammaksi ja vanhemmaksi. Myös pyörä muuttuu Kaken myötä. Sen eri osat suurenevat, peilautuen miehen ruumiinosien suurenemiseen. Etuvalot suurenevat, ohjaustanko pitenee, etuhaarukan väli levenee, pyörät sekä suurenevat että myös levenevät, peilien varret kasvavat siinä, missä Kaken peniksen kokokin, farkut vaihtuvat useammin nahkahousuihin ja musta nahkasatula suurenee⁷⁵. Musta ja krominkiiltävä pyörä on suora vertaus maskuliinisuuden kasvamiseen; nahkahomo on ja voi olla yhteiskunnassa näkyvämpi. Pyörä voimistaa miehen elinten, lihasten ja jäsenten kasvua ja niiden vaikutusta katsojaan. Kake on muokkautunut, identiteetti on kehittynyt kontekstissaan hioutuen performatiivisten toistojen jälkeen täydelliseen tunnistettavuuteen, Kakesta ja Tom-miehestä on tullut yksi ja sama mies. Katsoja ei voi enää erottaa, onko kuvassa Kake vai Tom.

3.3.5 Dirty pictures

Micha Ramakers (2000) on nimennyt Tom of Finlandista kirjoittamansa teoksen Dirty Pictures -nimellä. Nimi tulee Laaksoselta, joka kutsui omia töitään tällä nimellä. Kielletyt, salatut ja hävetyt kuvat olivat tuhmia kuvia, joita ei olisi saanut tehdä. Ne myös vaativat Laaksoselta seksuaalista toimintaa, omaa aktia onnistuakseen, jolloin kuvista tuli hyvin intiimejä, yksityisiä ja henkilökohtaisia. Olisivatko kuvat olleet yhtään vähemmän likaisia, jos niiden tekijä olisi ollut valtavirtakulttuurin seksuaalisuutta edustava, hetero? Mikä tekee seksistä tuhmaa, missä kulkee likaisuuden raja? Mitä ja millaista maskuliinisuutta saa näyttää ja mitä ei voi näyttää? Ovatko - kuten Kalha (2005,

⁷⁵ Kuva 27. Tom of Finland. Nimetön. 1989. MotoristiKake viimeisinä vuosina. (Arell et al. 2006).

255) kysyy - kaikki, mitkä vievät ajatukset kiellettyyn objektiin, samalla tavoin kiellettyä kuin välitön fyysinen kontaktikin?

Laaksosen töiden luokittelu pornografiseksi noudattaa samaa tendenssiä kuin tekijän oma käsitys kuvien likaisuudesta. Harri Kalha kirjoittaa artikkelissaan Picasson pornografisuudesta (Rossi et al. 2007, 118-121) ja kertoo kirjailija Gertrud Steinin (1984) sanoneen, että Picasso oli ”mies, jolla on jatkuvasti tarve tyhjentää itsensä, tyhjentää itsensä täydellisesti. Hänen täytyy olla äärimmäisen stimuloitunut, jotta hän voisi olla riittävän aktiivinen tyhjentääkseen itsensä kokonaan”. Lauseet kuvaavat Laaksosta äärimmäisen hyvin. Teokset piirrettiin ja maalattiin itsensä tyhjentämisen tarpeesta. Teoksissa on läsnä vahva erotiikkalataus ja osa teoksista on pornografisia. Teoksissa on paljon fallossymboleita ja metaforia homoerotiikkaan. Laaksosen teoksista käytetään usein hyvin fallisoivaa sanastoa. Näistä seikoista huolimatta olen yhtä mieltä Harri Kalhan kanssa - joka kommentoi Picasson pornografisuutta - siitä, että visuaalisen taiteen kohdalla arkaluontoisimmat kuvat kaipaavat vastakarvaan lukemista. Taiteentutkija ei voi, eikä halua, hylätä taidekiritiikissään normatiivista fallosentristä kieltä. Emme voi hylätä perinteistä metaforista kieltä, emme edes seksuaalisuuteen liittyen. Kalha toteaa, että lukemalla kuvia vastakarvaan, arkaluontoisimmat ja vaaralliseksi kuvitellut kuvat voidaan tehdä hampaattomiksi. Laaksosen likaiset, vaaralliset kuvat eivät aina ole pornoa, vaan picassomainen tapa esittää näkemäänsä, tapa maalata ihmisruumis, huippuun hiottu tekniikka piirtää tarkasti näkemänsä - vaikkakin suurennellen tai ironisoiden asiaa. Taiteentekijää ei voi kaapittaa tai kategorisoida tiettyyn luokkaan vain siitä syystä, että teosten tekijä, osa teoksista tai teosten syntymisen syyt ovat tiettyyn kategoriaan kuuluvia. Toisaalta tässä tapauksessa voisi kalhamaisesti todeta, että onko kategorisoivan henkilön tai kriittistä taidepuhetta tekevän oma katse matalan halun katse - katse, joka oman halun vuoksi löytää jokaisesta Laaksosen kuvasta fallosentrisen homohalun ja luokittelee teoksen pornografiseen ei-normatiiviseen epäkaanoniin kuuluvaksi?

Likaisia kuvia on lähes kaikilta työskentelyvuosikymmeniltä. Alussa, 1940-luvulla, kuvien miehillä eivät penikset olleet näkyvästi esillä ja jopa likaisten kuvien miehet olivat vaatteet päällä. Siirryttäessä 1950-luvulle paljastettiin jo enemmän, mutta tämän päivän katsojalle kuvat eivät ole millään tavoin dirtyjä eivätkä edes kovin rohkeitakaan.

Useissa kuvissa on mukana pornografinen tirkistelijä. Toisinaan tirkistelijänä on katsoja, joka on kuvan taka-alalla ja seuraa - ilmeisen ilahtuneena - kuvan etualalla olevaa seksiaktia kahden miehen välillä. Joissakin kuvissa taka-alan miehellä pullottaa etumuksessa, jolloinkin hän osallistuu kuvan etualalla kuvattuun toimintaan hivelemällä itseään, masturboimalla tai jopa odottamalla vuoroaan

jäykistyneen peniksen sojottaessa valmiina toimintaan. Jolloinkin tirkistelijä on näkyvässä kuvan etualalla kuvatuille miehille, toisinaan mies jää kuvassa - esimerkiksi seinän kulman tai lauta-aidan - taakse niin, etteivät etualalla olevat miehet näe häntä. Joissakin kuvissa taka-alan tirkistelijöitä on kaksi ja he harrastavat samaa toimintaa kuin etualalla kuvatut miehet tekevät, nauttien samalla etualalla olevien miesten esityksestä.

Ensimmäiset Laaksosen työt ovat olleet sarjakuvia. Sarjakuvia on myös myöhemmiltä vuosikymmeniltä, vaikkeivät ne ole pääasiallinen työskentelytekniikka. Sarjakuva on seksuaalisuusteeman kannalta hyödyllinen tekniikka, kun perättäin toisiaan seuraavissa kuvissa voi näyttää, mitä kahden tai useamman henkilön välillä tapahtuu, ei ainoastaan sitä, miltä henkilöt tietyllä hetkellä näyttävät. Myös silloin, kun kuvat eivät ole olleet sarjakuvia tai kuuluneet mihinkään sarjaan, niin niissä näkyy pyrkimys siihen, että katsoja kykenisi päättelemään ilmeistä ja eleistä, mitä on tapahtunut tai mitä tulee tapahtumaan (Hooven 1992, 13-14). Sarjalliset kuvat ovat olleet myös pornografisen ilmaisun mahdollistavia kuvia. Niissä on voinut esittää dirty-kuvia vapaammin kuvasta toiseen jatkuvan toiminnan ja narratiivisuuden keinoin.

Tämä sarjallisuus-ideologia on näkyvässä lähestulkoon kaikissa teoksissa. Useissa piirroksissa on kuin keskeneräinen tapahtuma tai toimintaa, jonka katsoja voi hyvin kuvitella jatkuvan kuvatun jälkeen; kuvat ovat ikään kuin still-kuva videokuvasta. Tällaisiin kuviin on myöhemmin helppo tehdä jatkumoa, kuvia, joissa katsojalle jo näytetty kertomus jatkuu tai jopa uusia kuvia samasta kuvasta.

Teos, jossa kuvataan tilannetta ravintolassa, on hyvä esimerkki likaisuuden kuvaamisesta, mutta se on myös esimerkki sarjakuvallisuudesta⁷⁶; kuvassa oleva tarjoilija on edellä kerrottu tirkistelijä, pornografiassa käytetty tapa katsoa seksiaktia. Teoksen protagonistina on tummaihoisen nuori mies. Ympärilläolevat vaaleaihoiset miehet tyydyttävät monin eri tavoin tummaihoista miestä, jonka iloinen ilme viestii nautinnosta. Tummaihoisen katse on kuvan katsojan suuntaan, kuin kiinnittämässä katsojaa kuvaan. Miehen vasemmalla puolella olevalla vaalealla miehellä on tyypilliset Tommiehen kapeat kasvot. Pulisongit näkyvät hiukan, mutta viiksiä ei ole ja mies on nuorehko iältään. Hiukset ovat vaaleat, samoin kuin oikealla puolella olevalla miehellä. Molemmilla on päällään puku ja valkoinen paita. Kuva on kuin todiste siitä, että valkoihoinen, virkamiehen pukuun pukeutuva, ravintolassa käyvä kravattimies hyväksyy homoseksuaalisen toiminnan, jota kuvassa suoritetaan aivan näkyvästi, keskellä huonetta, viinipullon kera ja tuohon aikaan länsimaissa harvoin nähdyn

⁷⁶ Kuva 28. Tom of Finland. Nimetön. 1956. Tilanne ravintolassa. (Ramakers.2000).

tummaihoisen miehen kanssa. Kuvan oikeassa laidassa näkyy myös Tom-mies: lakki päässään, tupakka suussa ja nahkasaappaat jaloissaan. Jalassa tällä miehellä ovat housut, joissa on pystyraita housujen sivussa eli housut, joita poliisit ovat käyttäneet. Myös tämä poliisi on iloinen tapahtumasta, kuin osallisena ja todistajana; virkavalta osallistuu tuolloin kriminaalina pidettyyn tapahtumaan hyväksyen sen hymyllään. Etualan miesryhmän takana olevilla kahdella miehellä on ilmeistä päätellen hauskaa ja he osallistuvat tapahtumaan seuraten sitä. Aivan kuvan takaosassa olevat miehet jatkavat kuvan etualan protagonistien toimintaa. Oikeassa takareunassa viinipullon kera odottaa tirkistelevä tarjoilija, joka on Laaksonen itse. Kuva on still-kuva: tilanne on pysähtynyt, seksin akti on kesken ja katsojat ovat liikkuvissa asennoissa. Katsojan tulkinnan varaan jää, mitä tapahtuu tilanteen jälkeen.

Baudelaire (Lintinen 1989, 35-37) kirjoittaa tarkkailijasta ja sanoo, että täydellisen intohimoiselle tarkkailijalle on ”valtava nautinto valita olinpaikkansa keskeltä jotain runsasta, lainehtivaa, katoavaa ja ääretöntä”. Tarkkailija tuntee olevansa kaikkialla kotonaan, vaikka on pois omista oloistaan. Hän on näkymättömissä maailmalta; eräänlainen prinssi, joka nauttii siitä, ettei kukaan tunne häntä. Tom of Finlandin teosten tirkistelijät ovat usein tällaisia intohimoisia tarkkailijoita. Laaksonen itse pääsee edellisessä ravintola-kuvassa tirkistelevänä tarjoilijana myös prinssiksi, näkymättömäksi maailmalta, mutta näkyviin kuvassa, jossa hän saa nauttia homoseksuaalisuudesta keskellä runsasta, lainehtivaa ja katoavaa queeriä.

Baudelairelaisittain elämää rakastava (Lintinen 1989, 35-37) tekee maailmasta perheensä - kaunista sukupuolta rakastava kokoaa perheensä kaikista, jotka löytää - ja astuu väkijoukkoon kuin säiliöön, joka on varattu suunnattomalla sähköisyydellä. Miehet ovat kuin kaleidoskooppeja: heillä on tietoisuus ja joka pyörähdyksen myötä he tuovat esiin elämän monimuotoisuuden ja osasten sulouden. Tom-miehet ovat moninaisuudessaan ja runsaslukuisuudessaan luoneet perheensä muista löytämis-tään. Tom of Finland on baudelairelainen *minä*, joka janoaa kyltymättömästi *ei-minää* muuttaen sen kuviksi ja ilmaisten sen näissä elävissä, pakenevissa ja tavoittamattomissa kuvissa. Vitaalisuuden virta soljuu - jollei niinkään sulokkaiden, mutta muskeliinisten maskuliinien - miesten joukossa. Tällainen väkijoukkojen dandy, kiihkolla piirretty, likaiseksi kutsuttu, tirkistelevä ja tarkkaileva on syntynyt myös Tom of Finlandin teoksiin.

Sarjakuva-Kaken toiminnassa on usein mukana pornoa. Kuvat ovat välillä sekä kuvitukseltaan että juoneltaan pervoja, ja ovat olleet aikakaudellaan täysin queerejä. Muotivaatteiden jäätyä 1940-luvun jälkeen piirrosten henkilöiltä pois ja nahkavaatteiden astuttua kuviin Kake-teoksissa alkaa olla yhä

pornografisempia piirteitä. Mustat saappaat korvaavat työmiesten kengät, farkut ja nahkahousut tulevat suorien, silitettyjen housujen sekä työmiesten housujen tilalle, pitkät takit vaihtuvat ensin lyhyisiin ruskeisiin nahkatakkeihin ja sen jälkeen mustat nahkatakkit korvaavat ne. T-paidat tulevat valkoisten kauluspaitojen tilalle. Likaisissa kuvissa housujen peppuosat on leikattu pois niin, että seksin tarpeessa olevat miehet näkevät tavaran myös takaapäin.

Homoseksuaalisuuden poistuminen rikoslaista 1970-luvulla on vaikuttanut kuvien aiheisiin. Kuvissa on nähtävillä vapautuneempi seksuaalisuuden esittäminen. Sen jälkeen, kun homoseksuaalisuus poistettiin sairausluokittelusta 1980-luvulla, niin kuvissa on selvästi läsnä yhä pornografisempi ote. Viimeisinä vuosina tehdyt kuvat muuttuvat: ne eivät enää ole niinkään likaisia. Miehet muistuttavat enemmän alkuvuosien ujonnäköisiä nuoria poikia, vaikkakin ovat viiksekkäitä, partaisia, vanhempia, ja hiukan jo ikääntyneemmän näköisiä kasvoiltaan. Ehkä Tom vanheni, rauhoittui ja villit vuodet jäivät taakse. Toisaalta myös Laaksonen vanheni ja sairastui. Pervo tai dirty toiminta kävi hankalammaksi.

Vaikka 1970-luvun lopussa ja kiihkeällä 1980-luvulla on tehty paljon nahkamiesten kuvia, ja paljon kuvia, joissa on sadomasokismia, niin yhdessäkään kuvassa ei ole väkivaltaa, lapsia tai eläimiin sekaantumista. Nämä aiheet eivät kuuluneet edes likaisten töiden aiheisiin. Teosten - myös pornografisten ja sadomasokististen - miehet olivat seksuaalisessa toiminnassa mukana omasta vapaasta tahdostaan. Likaiset kuvat ovat likaisia, mikäli katsoja niin haluaa, mutta väkivaltaisista ne eivät ole.

Harri Kalha (2005, 251-255) kirjoittaa Magnus Enckelliin liittyvässä tutkimuksessaan liasta, kaaoksesta ja groteskista. Hän toteaa teoksessaan, että kulttuuria ja taidehistoriallista kaanonin ei ole ilman epäjärjestyksiä, kaaosta. Kaaoksen hallinta antaa kaanonille voiman. Kaaos palautuu ruumiillisuuteen ja vertautuu epäpuhtauteen, jolloin se tukee normeja ja antaa vallalle mahdollisuuden: epäjärjestys eli vaikeat asiat, halu, ruumis, groteski nimetään liaksi. Onko tämä se syy, jonka vuoksi Laaksonen on nimennyt teoksensa Likaisiksi kuviksi? Vallan normittama seksuaalisuus luokittelee homoseksuaalisen toiminnan epäjärjestykseksi, groteskit miehet likaista toimintaa harrastaviksi. Laaksonen vikuroi kuviansa miehillä, mutta siitä huolimatta antaa töilleen nimen Likaiset kuvat, jolloin valtaa pitävät saavat valtansa ja kaanon voimansa epäjärjestyksessä olevasta kaaoksesta.

Kalha (2005) jatkaa, että taidehistorian diskurssi toimii samoin: ylevän kokemiseen kuuluva kontrolli ja sen menettämisen pelko aiheuttavat taidekontekstissa välttämättä puhtauden ja valkoisuuden vastapainoksi monimerkityksellisen värin. Kalhan mukaan arkkitehtuurihistorioitsija Mark Wigley

(2001) on todennut, että valkoinen toimii peilinä, erottelee, vetää rajaviivoja, luokittelee ja nostaa esiin, tekee toiseksi, jotta jotain voidaan poistaa niin, etteivät painajaiset pääse muuttamaan valkoista karnevaalimaiseksi. Taiteilija kontrolloi feminiinistä pintaa, että se pysyisi kurissa.

Kalha (2005) kirjoittaa Jean Baudrillardin (1968) sanoin, että arvojen maailman vastakohtana ovat värit. Valkoinen, harmaa ja musta edustavat nollaa, arvokkuutta ja moraalista ylevyyttä. Väri on mielletty ambivalenssiksi⁷⁷, joka edellyttää kontrollia. Väriin kytkeytyvät - kuten totesin aiemmin työmenetelmä-kappaleessa Julia Kristevan todenneen - aistillisuus ja kiihkeä halu, vaaralliset hyväilyt, joita ei kyetä vastustamaan. Väriin ongelmallisuus korostuu, mikäli se yhdistetään groteskiin.⁷⁸

Laaksosen kuvissa sopimaton väri on poistettu. Hän on tehnyt vain muutamia värillisiä kuvia, jotka jäävät vähemmistöön mustavalkoisten kuvien ollessa pääosassa. Niistä on syntynyt tekijälle nautinto ja mustavalkoisuus on teosten voima myös katsojalle. Tuoko mustan ja harmaan eri sävyjen käyttö Laaksoselle kenties puhtautta ideologiseen likaisuuteen? Käyttikö Laaksonen mustaa siksi, että likainen aihe, groteski saastaisuus, mieheen sekaantuminen puhdistettiin tällä tavoin, värien poistamisella? Laajat valkoiset pinnat antavat vaadittua puhtautta, tuovat töihin normitetun arvokkuuden ja nimellisen moraalin. Antamallaan nimellä Likaiset työt Laaksonen voi ambivalentisti⁷⁹ viitata puhtaiden, värittömien ja nimellisesti moraalisten - eli musta-valkoisten - töiden sisällölliseen kontradiktionaaliseen⁸⁰ likaisuuteen, teosten tuhmiin aiheisiin.

Mustavalkoisessa kuvassa vuodelta 1981 Mike ja Rick⁸¹ eivät ilmeistä huolimatta kuvittele olevansa millään tavalla pervoja tai dirtyjä. Lihaksikkaat, kapealantioiset, alastomat miehet nojaavat toisiaan kohden ja pitkät penikset leikkaavat kuvassa miesten muodostaman kolmion alakulmassa. Molempien miesten katseet on suunnattu kuvan katsojaan ja miehet hymyilevät ilkkurisesti. Kuvan piirtämisen aikaan homoseksuaali ei enää ollut rikos eikä sairaus, vaikkakaan ei hyväksyttyä. Miehet ovat kuvassa kuin mainostamassa tätä ei-normitettua seksiä Kas näin voidaan tehdä -ideologialla, Tom-maisesti, hymyillen ja näyttämällä treenatun, fysiologisesti terveen ruumiinsa. Maskuliinisen positiivisesti, jota ajan heteronormitettu on katsonut pervosti, vähintäänkin dirtysti.

⁷⁷ Ambivalenssi eli kaksijakoisuus, vastakkaisten tarpeiden yhtäaikaisten esiintyminen.

⁷⁸ Kalha kirjoittaa groteski käsitteen palautuvan renessanssin aikaan, jolloin luolista löydettiin seinämaalauksia (it. *grotto* = luola, *grottesco* = luolamainen). Näissä maalauksissa ihmisaiheet oli yhdistetty eläimiin ja mielikuvitukselliset aiheet tulkittiin unikuviiksi (*sogni dei pittori*). Säädetyissä kuvissa ilmaistiin sopimattomia fantasioita, josta syystä groteskeihin liitettiin tämän jälkeen moralisoiva varaus.

⁷⁹ Ambivalentti on kahtaalle vetävä. (Nurmi et al. 2005).

⁸⁰ Kontradiktio on ristiriita. (Nurmi et al. 2005).

⁸¹ Kuva 29. Tom of Finland. Mike Betts & Rick Wolmier. 1981. (Arell et al. 2006).

Seuraava kuva⁸² on tähän dirty-tyyppiin varsin sovelias eikä millään tavoin ole kuva, jonka joka-poika laittaisi piirongin päälle äidin yllätyskäynnin yhteydessä. Kuva on piirretty vuonna 1975. Tom-miehen piirteet ovat jo näkyvissä - lihakset, pidennetyt raajat, pulisongit ja viikset löytyvät molemmilta kuvan miehiltä. Vaaleahiuksisen miehen peppuun on tatuoitu kirjoitus ”Kake was here” ja piirretty nuoli, joka osoittaa anus-aukkoon. Tuota kirjoitusta - tai aukkoa - ihailee tummahiuksinen ystävä hymyillen ja melkein tarttuen kalhamaisen skrutiinisti tatuoidun pitkälle alaspäin riippuvista palleista. Miesten välistä leikkiä ei piirroksesta puutu, teos on hyvinkin hekumallisen rietas pornografinen teos.

Myös seuraava nimetön teos on perustellusti dirty-kuva⁸³. Piirrosvuosi ei ole tiedossa, mutta Tom-miehen pitkälle kehittyneiden piirteiden perusteella kuva on luultavasti tehty 1980-luvulla. Nahkatakkainen mies on paljastanut suuret rintalihaksensa pingottuneine nänneineen ja laskenut housunsa alas. Kunnioitusta herättävän korskea penis on ylväästi kohollaan kohti taivaanlakea. Tässä kuvassa miehisuus on huipussaan ja kuva sopisi Playboyn keskiaukeamakuvaksi.

3.3.6 Päivämiehet ja muotokuvat

Miehet, joita voi näyttää, kun äiti tulee kylään, ovat päivämiehiä. Normaaleja, normitettuja, päivällä eläviä, hyväksytyjä. Melkein-heteroseksuaaleja. Näissä tyypeissä on paljon myös muotokuviksi luokiteltavia kuvia, joista monet ovat ylävartalokuvia. Varsinkin 1980-luku on näiden päivämies-tyyppien ja muotokuvamiesten aikaa. Maskuliinisuus näkyy, mutta queeri seksuaalisuus ei - mikäli kuvia ei lue toisin, vastakarvaan, ei-normitetusti.

Päivämiesten runsaampaan esiintymiseen saattoi vaikuttaa se, että aids levisi 1980-luvulla eri puolille maailmaa. Taudista syntyneen kohun seurauksena homoseksuaalit joutuivat huomion kohteiksi. Laaksonen osallistui aids-kampanjaan ja joitakin kuvia on tehty turvaseksikampanjoita varten, mutta muissakin tuolla vuosikymmenellä piirretyissä kuvissa on näkyvissä korostunut suhtautuminen seksin turvallisuuteen. Kovan seksin kuvat, pornografiset kuvat, ovat jääneet lähes pois 1980-luvun puolen välin jälkeen. Tom-miehestä tulee vanhana romanttisempi ja kuvissa näkyy vähemmän näyttävästi toimintaa harrastavia, pervoja yömiehiä. Myös univormut ovat jääneet kuvien hahmoilta pois 1980-luvun loppupuolella; vain muutamissa luonnoksissa löytyy enää univormuja. Samoin alista-

⁸² Kuva 30. Tom of Finland. Nimetön. 1975. Kake was here. (Ramakers et al. 1998).

⁸³ Kuva 31. Tom of Finland. Nahkatakkimies. Korskea-Tom. (Arell et al. 2006).

minen ja vallan osoittaminen ovat lähestulkoon kokonaan pois kuvista. On tapahtunut siirtyminen päivämiehiin.

Hyvä esimerkki luokitellusta päivämiestyypistä on muotokuva, joka on maalattu jo ennen aids-kohua, vuonna 1980⁸⁴. Kuva on värillinen, crayon-liiduilla tehty. Sillä on parina yökuva, pervo kaaveri, joksi tämä viiksetön pukua käyttävä päivämies hämärän laskeutuessa muuttuu. Päivänsäde ja luolasta kömpivä menninkäinen. Päivänsäde voi olla kehyksissä piirongin päällä äidin ja tädin saapuessa, menninkäinen kaivetaan esille piirongin takalevyn uumenista yön pimeydessä. Koppalakki päähän, nahkatakki päälle, tupakka suuhun ja karvat näyttille. Kuvien miesten ilme on aivan samanlainen, mutta katsojan pohdittavaksi jää, kumpi miehistä on seksuaalisempi, maskuliinisempi, haluttavampi, ja kenelle se sitä on. Hämärämies on kuitenkin vailla aiempien vuosien pervoa toimintaa, kuva on lähes säädyllinen ylävartalokuva.

Vaikka kuvapari on maalattu sen jälkeen, kun homoseksuaalisuus ei ollut enää kriminalisoitua, niin se on myös hyvä esimerkki siitä, kuinka aika ja yhteiskunta vaikuttivat homoseksuaalien toimintaan: kuvaparin kaltainen miesten roolileikki oli välttämättömyys homoseksuaalille miehelle vielä 1970-luvulle saakka. Toisinaan roolileikki on välttämätöntä yhä nykyäänkin, varsinkin sellaisissa tilanteissa, jolloin yhteiskunnassa syntyy joidenkin suuntauksien tai liikkeiden toimesta homoeroottisuudesta varoittavia kampanjoita ja rasistiseksi luokiteltavaa marginalisoimista tai väkivaltaisia mielenosoituksia.

Litografia-tekniikalla on tehty vain kolme kuvaa, joista ainakin kahdessa on kyseessä muotokuva. Alempi liitteen kuva, *Kaksi kasvoa*, on kaksoismuotokuva⁸⁵ vuodelta 1981. Kuva on hyvin tyylitelty, vähillä vedoilla kaiverrettu, mutta silti selkeä kuva kahdesta toisiaan lähellä olevasta, yläruumiiltaan alastomasta miehestä. Etummaisena miehen kuva on profiilikuva ja hän katsoo takana olevaa. Takana oleva mies on kallistanut päätään eteenpäin, kohti edessään seisovaa, nähdäkseen, kuullakseen tai tunteakseen paremmin. Miesten välinen läheisyys on käsin kosketeltavaa, vaikka tämä kuva voisi toisaalta olla myös normatiivinen, sukulaisten katseen kestävä piironginpääliskuva. Samasta aiheesta on vuodelta 1981 tehty myös piirroskuva. Kuva on peilikuva ja miehet katsovat toisiaan kiinteämmin.

⁸⁴ Kuva 32. Tom of Finland. Päivä. 1980. Samassa liitteessä on myös kuva Yö. 1980. (Arell et al. 2006).

⁸⁵ Kuva 33. Tom of Finland. Kasvo. 1981. Samassa liitteessä alapuolella on kuva Kaksi kasvoa. 1983. (Arell et al. 2006).

Ylempi liitteen litografiakuva, *Kasvo*, on vuodelta 1983. Kuva on ylävartalokuva suoraan edestäpäin nuoresta miehestä. Kuva on kuin valokuvaamon kuva: mies katsoo suoraan kameraan eikä hymyile, kuvassa ei ole nähtävissä mitään muuta kuin mies ja tausta on vain tasainen tumma alue. Tämä kuva on päivämies-kuva - kuva, jonka voi panna esille, kun äiti tulee käymään. Molemmissa kasvo-kuvissa tunnelma on rauhallinen ja seesteinen, porno tai pervous ovat kuvista kaukana. Kuvia voi lukea myös vastakarvaan, varsinkin ensimmäistä, kahden kasvon kuvaa, mutta siitä huolimatta nämä ovat kuvia, joita voi katsoa myös heterokatsojan positiosta.

Muotokuvissa on myös puolivartalomuotokuvia. Vuonna 1990 tehdyssä kuvassa on puolittain sivutain kääntynyt, alaston mies⁸⁶. Mies on vanhempi mies, jolla on Tom-miehen merkkeinä leveät hartiat, pulisongit, viikset, lyhyet huolitellut hiukset ja massiiviset käsivarsilihakset. Rintalihaksetkin ovat hyvin muodostuneet, mutteivät valtavat ja vaikka nännit työntyvät kynämäisinä ulos nännipihosta, niin nännipihat eivät ole erikoisen suuret. Miehen katse on suunnattu pois päin kuvan katsojasta, oikealle sivuun ja ilme on tyytyväinen, mies puolittain hymyilee. Kuvan voisi tyypitellä muotokuvan lisäksi myös klassisiin kuviin miehen asennon ja sivulle suunnatun katseen vuoksi.

Viimeinen päivämieskuva on muotokuva Vikistä vuodelta 1990⁸⁷. Kuva on myös viimeinen Laaksosen piirtämä muotokuva. Kuvassa on nuori mies unelmoimassa tai fantasioimassa: miehellä on Amerikan uudisasukkaan lakki päässään, nahkaliivi päällään, korva täynnä koruja ja suuri tatuointi olkavarressa näkyvästi esillä. Katse kaukaisuuteen, ohi kuvan katsojan, silmissä kaipuu johonkin tai ikävä jostakin. Tunnelma on hiukan surumielinen ja lähestulkoon harras. Mies on tyystin erilainen kuin 1960–70 -lukujen miehet pervoissa leikeissään. Maskuliinisuus on nähtävissä, mutta se ei vikuroi eikä pullistele.

Lyijykynät ja tussit vaihtuvat 1980-luvun lopussa pastelleihin. Teosten tekeminen pastelliliiduilla ei vaadi niin suurta tarkkuutta kuin lyijykynät tai tussit, josta syystä pastelliliitujen käyttäminen on ollut helpompi työskentelytekniikka sairastuneelle Laaksoselle. Liidut antavat päivämiesten muotokuvaan pehmeyttä, utuisuutta ja lämmintä sävyä. Värinkäytön voi myös ajatella viittaavan haluun - jota voitiin vapaammin ilmaista, koska se ei enää ollut kiellettyä, rikollista eikä sairasta - vaikkakaan halu ei ole katsojalle kuvissa enää niin voimakkaasti esillä kuin se oli 1970-luvulla ja vielä 1980-luvun alussa.

⁸⁶ Kuva 34. Tom of Finland. Nimetön. 1990. Puolivartalokuva. (Ramakers et al.1998).

⁸⁷ Kuva 35. Tom of Finland. Nimetön. 1990. Viki (Tom of Finland 1991).

3.3.7 Klassisen taiteen jalanjäljet, allegoria ja intertekstuaalisuus

Näihin tyypeihin luonnehdin aineistoa, joka on kuvattu teoksiin klassisen yksinkertaisissa asennoissa. Usein kuvatut ovat yksittäisiä hahmoja ja monesti ilman muuta taustaa kuin musta tai harmaa väri. Useat kuvat ovat allegorisia tai niissä on viitattu johonkin toiseen teokseen. Näistä kuvista voisi todeta Mari Pienimäen sanoin, kun hän puhuu alastoman naiskauneuden klassisesta mallista, että nämä kuvat ovat kuvia, joissa ”naturalismi yhtyy ihannointiin kuten antiikin Kreikan lukemattomissa alastomissa nuorukaisveistoksissa” (Viestintätieteiden yliopistoverkko 2010.).

Kuvien protagonistin asento on monissa kuvissa *contrapposto*-asento⁸⁸, jolloin kuvassa seisovan henkilön paino on toisella jalalla, jolloin sekä vastakkainen hartia ja käsi että lonkka kiertyvät toiseen suuntaan, ylöspäin ja taaksepäin. Asento assosioituu klassiseen Kreikan kuvanveistotaiteen tapaan esittää miehiä. Homoseksuaalisuuden konventionaalisenä pidetty kohde, takamus, jää näin pienempään rooliin ja katseen kohteena on penis.⁸⁹ (Hooven 1992). Juha-Heikki Tihinen (2008, 41) kirjoittaa, että Whitney Davisin mukaan homoseksuaalista ideaalia tuotettiin toistamalla klassisen antiikin teemoja. Näiden avulla luotiin uusia homoeroottisia taideteoksia. Laaksosen kuvien miehiä voi tulkita hyväksyttäväksi, kun ne on asetettu taiteen tradition kontekstiin. Homoeroottisista Tommiehistä tulee lihaksikkaita miesalastomia, ja samalla ne ovat kuitenkin erotisoituja objekteja.

Laaksosen vuonna 1981 tekemä kuva David-patsaasta⁹⁰ on suora kopio - tom-maisine muutoksineen - Michelangelon tekemästä Davidin patsaasta. Samasta aiheesta on tehty jo aiemmin, vuonna 1977⁹¹, myös toinen teos, jossa David ei katso sivuun tai katsojaan, vaan sivullaan olevaan miespuoliseen valokuvaajaan. David on ottanut viikunanlehden peniksen edestä pois ja roikottaa lehteä reittään vasten jättäen hyperpeniksen näkyville. Patsaan asento on kontraposto, mutta edellä mainitun Michelangelon Davidin asentoa hiukan rennompi. Kamerankäyttäjän suu on hämmästyksestä - tai ihastuksesta - avoinna ja housuissa on pullistuma. Kuvassa on campia ja hauska leikittely Micheangelon - sekä muiden suurten mestareiden - taiteen kustannuksella.

Laaksosen useissa teoksissa pääosassa olevan miehen asento muistuttaa Michelangelon Kuoleva Orja⁹² -veistoksen kontraposto-asentoa. Mustavalkoisessa kuvassa vuodelta 1979⁹³ on lihaksiaan

⁸⁸ Kuvanveistossa käytetty seisovan hahmon sommitteluasento. (Honour et al.1992).

⁸⁹ Tämä asento oli Hoovenin mukaan keskeinen gay-male -seksuaalisuudelle. (1992, 129-139).

⁹⁰ Kuva David-patsaasta on Biografia-luvussa, ensimmäinen kuvaliite.

⁹¹ Kuva 36. Tom of Finland. Nimetön. 1977. David ja kameramies. (The Gay Art Collection.).

⁹² Kuva 37. Michelangelo. 1513-1516. Kuoleva Orja. (Michelangelo. Louvre, Scala archives.).

toiselle miehelle esittelevä mies kuin groteski kuva Michelangelon kuolevasta orjasta. Tässä kuvassa orja ei kuitenkaan kuole, vaan on valmis toimintaan jäykistyneen peniksen osoittaessa kiihkeästi kohti takana penkillä istuvaa miestä ja paksujen muhkeiden pallien pullottaessa tiukoista housuista. Elävän Orjan vaatetus- ja hiusmuoti ovat 70-luvulta: leveälahkeiset, lantiolta matalat housut ilman nappeja tai vyötä, hiukset pitkät ja roikkuvat. Takana katsova tumma viiksekäs pulisonkimies on Tom-mies: lyhyet, siistit hiukset, leveät hartiat, rintalihakset, nännit, vyö ja nahkahousut. Käsi hamaa housun etumusta ja katse on tiivisti Elävässä Orjassa. Orja puolestaan on Tom-miestä odottavassa asennossa, silmät puoliummessa, kuin puolittain unessa. Pervo nautinto on tulossa, taattu.

Teoksessa *Roger*, vuodelta 1979⁹⁴, miehen asento on myös kontraposto. Kuva on puolivartalokuva, jossa kuvattu henkilö katsoo yläviistoon vasemmalle, jolloin kasvoista syntyy profiilikuva. Kaikki Tom-miehen merkit ovat mukana: hauislihakset, suuret rintalihakset ja rintakarvoitusta, paksu kaula ja näkyvät nännit. Rogerin pään takana on kuvan läpäisevä vaakatasoon tehty leikkaus, jonka merkitys jää epäselväksi. Onko se sermi, tilaajakava väliseinäke, vai vastine alareunan leikkaavalle viivalle? Kuvassa on kuva eli alareunassa näkyy paperin päätäreuna. Teoksessa reunaviiva leikkaa Rogerin hyperbolisen peniksen juuri siitä kohdasta, missä esinähka on poistettu. Kuvaustekniikan vuoksi katsoja kiinnittää ensimmäiseksi huomionsa alareunan leikkaavaan penikseen. Penis ikään kuin tulee ulos kuvasta, pullistuu pervosti paperista katsojan kosketeltavaksi. Roger on tyyni ja rauhallinen, antautunut kuvattavaksi ja katsottavaksi. Kuvassa on samaa ideologiaa kuin luokittelemisani fairy-kuvissa, rentoa ja unelmoivaa kesätunnelmaa. Tämä mies on kuitenkin lihaksikkaampi ja antaa voimakkaamman kuvan paikallaan olevalla asennollaan; kuvan mies on kuin Michelangelon usein veistämä, myös Sikstiiniläiskappelissa oleva, *uno dei Ignudi*, yksi alastomatista - vasemmalle, ulos kuvasta, katseensa suunnannut nuori mies puoli-istuvassa asennossa viinirypäleiden edessä, neliönmuotoisen marmoriveistoksen päällä⁹⁵. Kuvan Rogerista välittyy sama vahva ja rauhallinen, mutta voimakas tunnelma.

Monet Tom-miehet kontraposto-asentoineen vaikuttavat kierteisen, kolmiulotteisen muodon malliesimerkeiltä. Kuvista voisi todeta, kuten taidehistorioitsijat Hugh Honour ja John Fleming totesivat Tizianin runoon piirtämistä kuvista: ne ovat ”visuaaliselle hedonismille pyhitetty kuriositeettikabinetti, joissa kierteisen asennon eroottinen provokatiivisuus on ilmeistä” (1992, 508-509).

⁹³ Kuva 38. Tom of Finland. Nimetön. 1979. Miehet pukuhuoneessa. (Ramakers et al.1998).

⁹⁴ Kuva 39. Tom of Finland. Roger. 1979. (Tom of Finland 1989).

⁹⁵ Kuva 40. Michelangelo. Ignudo. N. 1510. (Cooperative Sociale il Sogno).

Värillisessä luonnoksessa vuodelta 1977⁹⁶ on kuvattu alaston vaaleaihoinen lihaksikas mies, näneineen ja pitkine peniksineen, seisomassa leveässä haara-asennossa, kädet levitettyinä. Luonnoksesta on tehty myös värillinen teos vuonna 1979. Seisovan miehen takana istuu polvillaan tummaihoisen alaston mies, joka hivelee edessään olevaa miestä. Seisova mies on allegoria *Leonardo da Vincin* luonnokseen *Vitruvius*. Laaksosenkin kuvassa mitataan maskuliinisia ruumiin muotoja, ja pyritään kieltämättä Vitruviuksen tavoin kauneuteen, kestävyYTEEN ja käyttökelpoisuuteen, mutta Laaksosen kuvissa keskitytään pikemminkin seksuaalisiin suhteisiin kuin mittaamaan eksakteja ruumiin mittasuhteita.

Myös Dirty pictures -luvussa kuvatussa ravintolakuvan kohtauksessa on samoja elementtejä kuin klassisessa taiteessa. Maalustaiteen kaanoniin kuuluviin kuviin on usein maalattu joko maalauksen tilaaja tai taitelija itse. Ravintolakuvassa Laaksonen on maalannut itsensä taustalle, katsomaan seksuaalista tapahtumaa sivusta, tirkistelevänä tarjoilijana. Toisaalta tämä osallistuva havainnoija - kuten Arell kuvaa (2006, 79) - on dirty-kuvien tyyppiä eli tyyppillinen tapa pornografiassa. Tirkistelijä pääsee osallistumaan, ilman, että osallistuu itse tapahtumaan.

Kuvassa, joka on piirretty vuonna 1981⁹⁷, on iloinen intertekstuaalisuus Elvikseen. Tom-kingi pyyhkii viitallaan alastonta vartaloaan hymyillen ja heiluttaen sekä käsiään että lanteitaan kuin musiikin tahdissa. Kuvan miehellä on voimaa, vauhtia ja liikettä, ruumis on ilmiselvästi hyvässä fyysisessä kunnossa. Mies on luonut katseensa klassisen häveliäästi alaviistoon houkutellen tällä viettelevällä katseellaan katsojaa mukaan musiikilliseen toimintaansa.

Nimettömässä kuvassa⁹⁸, jonka piirrosvuosi ei ole tiedossa, nuori matruusipukuinen mies antaa piiskaa henkilölle, jonka vaatetuksen perusteella voisi olettaa olevan mies (*sex*). Kyseisestä henkilöstä on näkyvissä vain housut, kävelykengät ja osa paitaa sekä paljas peppu. Muuten henkilö on muurin sisässä. Matruusin vaatetuksen ja kasvojen nuoruuden perusteella voisi ajoittaa kuvan piirrosvuoden 1960-luvun lopulle tai housujen leveiden lahkeiden perusteella 1970-luvulle. Pullistuma matruusin housujen haarojen välissä on selkeästi näkyvissä, joten tällä perusteella kuva ei ole 1940- tai -50 -luvulta. Kuva on hauska allegoria kirjailija *Marcel Aymén* vuonna 1943 kirjoittamaan moderniin satuun. Tarina kertoo miehestä, joka huomasi yllättäen omaavansa kyvyn kävellä seinien läpi. Pariisin Montmartrelle on Aymén kunniaksi tehty vuonna 1989 veistos nimeltä *Le Passe-*

⁹⁶ Kuva 41. Tom of Finland. Nimetön. 1977. Leonardon mies. (Arell et al. 2006).

⁹⁷ Kuva 42. Tom of Finland. Nimetön. 1981. Elvis. (Arell et al. 2006).

⁹⁸ Kuva 43. Tom of Finland. Nimetön. Muurin läpi menijä. (Tom of Finland 1991).

*Muraille*⁹⁹. Veistos on kuva miehestä, joka on juuri tulossa muurista läpi ja josta näkyy vain puolet ruumiista, etupuolelta pää ja yläruumis. Laaksosen piirroksen mies on kuvattu takaapäin. *Maraisin* veistoksessa Montmartrella on intertekstuaalinen viittaus sekä Aymén teokseen että teoksesta vuonna 1951 tehdyn elokuvan mainosjulisteeseen - jossa muurin läpi menevä mies kuvataan takaapäin, vain alaruumiin näkyessä - kuin myös Tom of Finlandin kuvaan. Aymén tarinassa päähenkilö rakastuu kiihkeästi, sekaantuu rakkauden vuoksi rikollisiin ja lopulta menettää seinien läpi kävelemisen kyvyn päätyen vankilaan. Laaksosen kuva on kuin satiiri Aymèn kertomukseen: Laaksosen teoksessa matruusi antaa piiskaa tuolle muurin läpi yrittävälle, rakastuneelle miehelle. Piiskaa voi verrata sekä sadomasokismiin että penikseen ja pornoon; seksuaalisen halun tyydyttämiseen tavalla tai toisella. Toisaalta matruusi voi antaa piiskaa myös häneltä karkaavalle, eroottiselle kohteelle. Asiaa voi tarkastella myös siitä näkökulmasta, että matruusi antaa piiskaa miehelle, joka on seksuaalisuudeltaan ei-normatiivinen ja täten rikollinen. Rangaistus on välttämätön ja on seurausta - kuin Aymén romaanissa - rakastumisesta, rakastumisesta väärään kohteeseen tai niistä teoista, joita on tehty rakastumisen vuoksi.

Harri Kalhan mukaan Gertrud Stein on kirjoittanut Picassosta tulleen ”mies, kun hän on vapauttanut itsensä ranskalaisuuteen liittyvästä herkstä runollisuudesta”. Myös Laaksosen kuvien maskuliinista on tullut mies; ajallisessa kontekstissa toiston myötä kuvien mies on muuttunut herkstä, lähes feminiinisestä, nuoresta pojasta voimakkaan maskuliiniseksi urokseksi. Piirustukset ovat steiniläisittäin kovenneet ja viiva muuttunut vankaksi, mutta muodot eivät silti ole muuttuneet jähmeiksi, vaan pikemminkin pehmeiksi ja pyöreiksi. Kalhan mukaan Picassosta käytetty fallisoiva sanasto nojautuu klassisen *disegnon* arvomaailmaan. Maskuliinisuuden muodostajina ovat viivat, muodot, rakennet ja piirros, kun taas feminiinisinä tekijöinä toimivat värit ja materia. Laaksosen teokset heijastavat *disegnon* maskuliinista arvomaailmaa: teoksissa päätekijöinä ovat viivat sekä piirros ja värit jäävät vähemmistöön, samoin materia.

Teoksissa, jotka on piirretty 1940-luvulla, näkyy jo hiukan manierismia. Jäsenten pidentäminen näkyy myöhemmin yhä selvemmin ja voimakkaammin. Renessanssiajan loppupuolella syntyneen manierismin tyylille oli tyypillistä jäsenten venyttämisen lisäksi myös vartalon pidentämistä ja *figura serpentinataa* eli kierteisen vartalon asennon esittämistä sekä figuurien epäluonnollisia asentoja.

⁹⁹ Kuva 44. *Jean Marais*. Le Passe-Muraille. 1989. Kuva: Touristic site of Montmartre. Tekstitieto: Le Syndicat d'Initiative Montmartre 2011.

Nämä loivat teoksiin keimailevuutta ja unelmoivaa eeterisyyttä.¹⁰⁰ Vartalon piteneminen ja jäsen-
ten venyminen on Tom-miehen tunnistettava piirre. Protagonistit ovat usein myös varsin hankalissa
asennoissa, jolleivät aivan epäluonnollisissa. Nykykatsojallekin voi syntyä jonkinlainen tunne kei-
mailusta tai flirttailusta ja varsin selvästi tulee tunne kuvissa olevien miesten huvittelunhalusta. Ho-
nourin ja Flemingin kirjoittamin sanoin (1992, 508-509) voisi todeta, että Tom-miehet ovat ”ma-
nieristisiä joka merkityksessä ja kuvat tekevät seksuaalisuudesta tyylitellyn perverssiä”.

¹⁰⁰ Manierismi oli Ranskassa 1500-luvulla alkunsa saanut tyyliuunta. (Honour et al. 1992, 476-477, 507-509). Luigi
Lanzi antoi vuonna 1789 tämän nimen Italian taiteen renessanssin ja barokin väliselle tyylikaudelle, joka oli noin vuosi-
na 1520-1600. (Kallio et al. 2002. Taiteen pikkujättiläinen).

3.3.8 Lopuksi

Laaksosen piirroksiin on syntynyt sarja vahvoja maskuliinisia hahmoja. 1980-luvulla piirroksiin ilmestyy vanhempi, mutta maskuliinisempi mies. Muutos heijasti homomaailmassa tapahtuneita muutoksia. Niissä puolestaan näkyi Hoovenin (1992, 184) mukaan Laaksosen töiden vaikutus 50-, 60- ja 70-luvuilla. Realistiset yksityiskohdat lisääntyivät, mutta Laaksonen ei palannut sodan jälkeiseen liioittelemattomaan realismiin. Vuosien kuluessa miehillä näkyi esinahkoja, tuli ryppyisiä otsia ja jopa hieman kaljuuntuvia päitä. Peniksen koko kasvoi myös. Tämä johtui aikakauslehtien sensuurin hellittämisestä, jolloin oli lupa julkaista suoraan edestä otettuja alastonkuvia. Piirtäjä joutui miettimään kuviinsa jotain sellaista, mitä valokuvissa ei ollut.

Miesten taustalla oleva luonto voi Juha-Heikki Tihisen sanoin (2008, 41) olla kunnianosoitus ideaaliselle alastomuudelle (*Ideale Nacktheit*). Tämä piirre liitettiin 1920-luvulla miesalastomuuteen. Harri Kalhan mukaan¹⁰¹ kyseessä voi myös olla strateginen itsemarginalisoiminen. Miehet liitetään metsään, luontoon, hiljaisuuteen; toteutetaan homohalun suuntaamista luontoon, maalle, sinne, missä ei ole käyty, koskemattomuuteen, paikkaan, jota ei ole turmeltu. Kalha puhuu liian kulttuurisen sofistikoituneisuuden jättäneen nämä miehet rauhaan, he ovat säilyneet puhtaina puhtaassa luonnossa.

Suomalaisessa kuvataiteessa on ollut tapana symboloida alastoman naisen neitseellisyyttä esittämällä kuvissa koivunrunkoja (Viestintätieteiden yliopistoverkko 2010.). Laaksosen kuvissa puut ovat männyjä tai enimmäkseen havupuita. Paljaita koivunrunkoja kuvissa ei näy. Männyt ovat puina myös hyvin suomalaisia, mutta ovatko nämä männyt intertekstuaalinen vastakarvaan luettavissa oleva viite eli alastoman naiseen viittaavan koivun vastine miehelle ja miehen neitseellisyydelle?

Toisaalta kuvissa olevat tukit, puunrungot, tukinuittajien pitkät keksit, hakut varsineen, lassot ja narut ovat kuin peniksiä tai niiden jatkeita: pystyssä, vahvoja ja suuria tai notkeita ja liukasliikkeisiä. Järvikuvissa veneen airot antavat saman merkityksen. Näiden teosten vene vie vesille, kellumaan liukkaalle pinnalle, ikään kuin vikuroi mieheydestä naiseuteen ja epävarmuuteen. Kyydissäolevat tasapainottelevat luvattoman peniksen ja vetisen naisen välissä.

¹⁰¹ Tom palaa Kaarina -seminaari. 7.5.2011.

Vain hyvin harvoissa teoksissa esiintyy naisia, mutta niistä useimmat ovat osia jostain sarjasta tai sarjakuvaruutuja. Sarjakuvissa¹⁰² naisosan esittäjä jää seksin tarjoamisen jälkeen sivuun ja kaksi miestä jatkaa seksuaalista toimintaa yhdessä, naisen näyttäessä vieressä ärtyneeltä.¹⁰³ Olohuonekuvassa, jossa katsotaan projektorilla filmiä kotona, nainen katsoo sitä sohvalla tai nojatuolissa istuen yksin, kahden miehen - joista toinen on ilmeisesti hänen miehensä - harrastaessa naisen takana ikään kuin kiellettyjä leikkejä, homoseksyä hämärässä elokuvateatterissa projektorin takana.¹⁰⁴

Kaikki näkemäni naiset ovat olleet hyvin karikatyyrisiä piirroksia, jotkut muistuttaen kulmikkailta kasvopiirteiltään lähestulkoon miestä. Sarjakuvissa olevat naiset ovat jalkapallorintaisia, tiimalasivyötäröisiä ja tikkunilkkaisia naisia, joiden huulet on nipistetty kiinni ja joille ei ole piirretty pehmeitä muotoja. Naisia ei ole viimeistelty kauniilla viivapiirroksilla ja varjojen korostuksilla, kuten miehet on tehty, eikä heillä ole varsinaisia luonteenpiirteitä esimerkiksi kasvoissa näkyvissä ensinkään, he ovat kuin piirrettyjä kaksiulotteisia barbeja.

Dian Hanson¹⁰⁵ (2009) luonnehtii Laaksosta romanttiseksi henkilöksi, jolle erotiikassa myös suutelemisella oli merkitystä. Vaikka työt olisivat olleet aiheiltaan miten kovaotteisia tahansa, niin usein, varsinkin sarjallisissa töissä, miehet päätyivät suutelemaan todistaen näin kahdenvälisen tyytyväisyytensä. Laaksosen piirtämien naisten viivasuut ovat siis riittämättömiä suutelemiseen. Vain yhdessä Laaksosen työssä - Hansonin mukaan - nainen ja mies suutelevat keskenään. Tällainen naisten kuvaaminen on toisaalta kuin prostituoidun toimintaa: nainen tekee mitä tahansa intiimiä, mutta ei suutele asiakastaan, ei esitä siten tunteitaan.

Laaksonen ei piirtänyt naisia sen vuoksi, ettei nainen viehättänyt häntä; nainen ei ollut millään tavoin puoleensavetävä. Naisia on piirretty lähinnä tilaustöinä rahasta. Muutamia töitä on tehty vuoden 1954 jälkeen ja tekemisen syynä oli itsensä huvittaminen: miehet harrastavat seksiä naisen kanssa ennen kuin löytävät oman seksuaalisuutensa. (Hanson 2009). Näissä kuvissa esiintyvät ilmeisesti nämä edellä mainitsemani ärtyneet, sivuun jätetyt naiset. Mutta koska Laaksonen on tehnyt piirroksensa ennen kaikkea oman todellisen halunsa perusteella, itseään kiihottaen, niin Hanson toteaa, että juuri tästä syystä naiset kuitenkin palvelivat tärkeässä roolissa Tomin fantasioissa; he eivät olleet halun kohteina, mutta Hansonin mukaan silti tärkeässä roolissa.

¹⁰² Hoovenin mukaan ne ovat The Happy Harlot -kertomussarjaa. (Hooven 1992, 106).

¹⁰³ Kuva 45. Tom of Finland. The Happy Harlot. 1967. (Ramakers et al.1998).

¹⁰⁴ Kuva 46. Tom of Finland. Kotielokuva. 1974. (Arell et al. 2006).

¹⁰⁵ Dian Hanson on ollut toimittamassa kirjaa Tom of Finland XXL (2009). Kirjan kustantaja on saksalainen Taschen, joka on kustantanut myös Tomin teoksista tehdyt kuvalliset kirjat Retrospective 1-3. Hansonin kirjan abstraktissa sekä artikkelissa Ladies' Man Hanson on kirjoittanut yllä kuvatuista asioista.

Hanson (2009) kirjoittaa Laaksosen piirtäneen vuonna 1968 teoksen, jossa mies seisoo puku päällä ja hänen vieressään on mies polvillaan tyydyttäen häntä. Taustalla näkyy nainen ja mies, heteropariskunta, viiniä juomassa, valmiina intiimiin erotiikkaan. Pukumies katselee heteropariskuntaa ja katsojalle jää vaikutelma siitä, että pukumiehen mielestä on olemassa muitakin vaihtoehtoja kuin heteropariskunnan kuvitteleva intiimihetki. Aiemmassa luvussa mainitussa, vuonna 1974 tehdyssä, kotielokuvan katsomisteoksessa homoseksuaali on myös paljastettu - vaikkakin kiellettyinä hämärässä, mutta silti kuvaa katsovalle näkyvästi. Edellä mainitut kuvat kertovat Hansonin mukaan siitä, että rakastajat ovat alkaneet vapautua heteroseksuaalisesta pakosta ja liittyvät Tomin partyihin. Nämä partyt olivat partyja 70-luvulla; tapahtumia, joissa tuhannet ylpeät gay-miehet vahvistivat Tomin maskuliinisuus-ideaalia ja innoittuivat hänen töistään. Silloin muskelit korvasivat gay-stereotypiat ja niin naiset hävisivät Tomin töistä. Dehnerin pilaileva kommentti naisten häviämiseen on, että koska Laaksonen sai niin paljon negatiivista palautetta naisilta piirtämistään epätyytyttävistä naismuotokuvista, niin hän vaiensi heidät.

Yhdessä työssä vuodelta 1986 Laaksonen tuo Kake-sarjakuvaan vielä kerran heteroparin - ikään kuin viimeisenä episodina pitkällä uralla hän jättää heteroparin ainoaan heterosuudelmaan. Hanson kirjoittaa, että Laaksonen näki jo ympärillään niin paljon komeita, maskuliinisia seksuaalisuudeltaan vapautuneita miehiä, että hän soi yhden heistä antavan naisen maistaa pienen hetken hyvää tavaraa (Hanson 2009).

Vaikka teoksissa naiset jäävät vähemmistöön - tai pikemminkin suorastaan kokonaan sivuun - niin siitä huolimatta teosten Tom-miehissä on voimakas feminiininen piirre. Suuret rintalihakset ovat useissa kuvissa yhtä kookkaita kuin naisen rintarauhaset. Laakeat nännipihat ja korostetut nännit pullistuneiden rintalihasten päällä antavat katsojalle vaikutelman imettävän äidin mitorauhasista. Korostettu pyöreä, ulospullistuva peppu on piirretty Laaksosen oman mieltymyksen vuoksi ja hyperpenikset puolestaan näyttämään katsojalle jotain sellaista, jota edes valokuva ei kykene tekemään. Missään lähteessä ei kuitenkaan mainita äitimäisten rintalihasten ja keskisormen kokoisten nännien syntymisen vaikuttimia. Valtavat rintalihakset katsoja saattaa vielä yhdistää alkuvuosikymmenien kuvissa kovaa työtä tekevään mieheen ja myöhemmin kuntosalissa treenattuun, fyysisesti hyvinvoivaan ja kykenevään mieheen, mutta suurten nännien esiintymistä puolestaan ei kumpaankaan. Ovatko nännit äidin korvike, oidipus-syndrooma vai fyysinen äidin hyväksyntä homoseksuaaliudesta? Ne voivat olla myös intertekstuaalinen viittaus naisista käytettyyn Neitsyt Madon-

na-äiti-prostituoitu -rooliin¹⁰⁶ - näissä kuvissa tuosta roolista huolehtii Tom-mies. Vai ovatko nännit Butlerin sukupuolettomuutta; sitä osaa miesmaskuliinista, joka on kontekstissaan performatiivisesti muokkautunut feminiiniksi?

Kuvassa, joka on piirretty vuonna 1979¹⁰⁷, on vasemmalla näkyvä miehestä vain rintalihakset, olkavarsi, osa vatsaa ja kaula. Kuvassa oikealla oleva mies katsoo vasemmanpuoleisen rintaa, katseen polttopiste on suoraan suuressa nännissä. Rinnan alle piirretty varjo vahvistaa rinnan suuruutta. Nänni heittää myös varjonsa vatsalihaksiin korostaen nännin merkitystä ja sen pituutta. Valoaluetta on korostettu rinnan sivussa, kuvan katsojalle jäävällä puolella, samoin kuin nännipihan yläosassa. Kuvassa ei ole peniksiä, ei haaroissa olevia pullistumia eikä peppuja, vain rintalihas, nänni ja niitä katsova mies. Kuvaa vikuroiden lukiessa syntyy mielikuva siitä, että nänniä katsova mies on huulet hiukan raollaan odottamassa Madonna-Tomin tarjoamaa rintaa.

Tom of Finlandin teoksissa näkyy vuosikymmenien myötä maskuliinisuuden kehittyminen piirrostaidon kehittymisen myötä. Yhteiskunnallinen suhtautuminen sekä aika, tavat ja muoti näkyvät myös töissä. Mies on alussa naismainen, muotivaatteita käyttävä nuori, viiksetön ja parraton, siloposkinen ja lähes poika. Kuvat ovat enemmän kaksiulotteisia ja värillisiä. Ajan kuluessa pojasta kehittyy mies, jolla kasvavat parta, viikset, pulisongit sekä rintakarvat. Kasvot muuttuvat kulmikkaammiksi ja fyysinen olemus vahvistuu. Väri jää teoksista pois, musta-valkoisuus tulee tilalle, ja kuvista tulee hyvin kolmiulotteisia, fotorealistisia. Kuvissa oleva tila vaihtuu puolijulkisista tiloista avoimiin tiloihin. Myöhemmin mukana on myös suljettuja tiloja.

Tom-miehiin liittyy iloisuus ja positiivisuus. Laaksonen kuvasi miehiä hymyilevinä ja ystävällisinä ja yhtenä syynä oli vikurointi tuon ajan käyttämää homoseksuaalin kuvaamista vastaan. Toisaalta teoksissa on satiiria ja itseironiaa. Kyky nauraa itselle on vapauttavaa ja itsensä hyväksymisen kannalta terveellistä. Psykologiselta kannalta katsottuna ihmisen sanotaan nauravan eniten juuri silloin, kun toiselle ihmiselle sattuu vahinko. Syynä on se, että ihminen on hyvillään siitä, ettei vahinko sattunut hänelle itselleen, eikä hän toivo itselleen käyvän samoin. Vikuroivasti lukien Laaksonen kuvien miesten nauru auttaa katsojaa - katsoja voi nauraa miesten kanssa, koska vahinko, likaisuus, ei ole sattunut hänelle itselleen, vaan miehille kuvassa. Kuvien miesten nauru saattaa myös antaa kuvan siitä, että tämä, jonka näette, ei ole niin paha kuin miltä se näyttää, koska osaamme nauraa

¹⁰⁶ Mies odottaa naisensa olevan puhdas kuin neitsyt, yhtä hellä ja hoivaava kuin äiti, mutta kuitenkin seksuaalisesti aktiivinen, asioista tietävä, kaikki temput osaava, kuin prostituoitu.

¹⁰⁷ Kuva 47. Tom of Finland. Nimetön. 1979. Rintojen pullistelua katsojalle. (Tom of Finland Foundation 2011).

itsellemme. Tässä ei olla niin tosissaan - vaikka kuinka olisi tosi kyseessä. Vastakarvaan lukeva huomaa, että nauramalla miehet tekevät tuhman vähemmän hävyttömäksi, nauru vapauttaa tuhmuiden synnistä ja rikoksesta. Se suorastaan tervehdyttää, sekä patologisen homoseksuaalin että katsojan.

Butlermainen performatiivisuus on luettavissa ajallisessa perspektiivissä. Performatiivisuuteen kuuluva toisto näkyy tavassa kuvata miehiä samoissa positioissa. Osa miehistä on melkein toistensa klooneja, asennot ja liikkeet ovat lähes samanlaisia, vaikka toisinaan peilikuvina esitettyjä. Piirrosten mustavalkoisuus on myös toiston kaltainen esittämistapa. Miehillä on samankaltaisuutta kasvoissa, toistuvia tapoja toiminnassa ja vaatetuksessa. Miehisen maskuliinisuuden toiston myötä alun haparoiva, mannekiinimainen heiveröinen ja jopa naismainen fairy kasvaa loppua kohden Tommieheksi - mieheksi, jolla on identiteetti, vahva maskuliininen rooli ja voimakkaat tunnusmerkit sekä vaatetuksessa että fyysisissä ruumiinmuodoissa. Butlermainen queerittävän performatiivisuuden myötä on syntynyt kulttuurin, ympäristön, seksuaalisuuden ja halun kontekstissa sukupuoliuus ja Tom-mies. Tämä mies käyttää mustaa nahkatakkia, valkoista t-paitaa, kokardilakkia, mustia saappaita ja vyötä solkineen. Tom-miehen fyysinen vahvuus näkyy leveissä hartioissa, paksussa kaulassa ja suurissa käsivarsien lihaksissa. Miehen lantio on kapea ja raajat pitkiä. Tom-miehen imagoon kuuluvat myös viikset ja pulisongit.

Laaksosen teosten protagonistin kloonimainen toistaminen on Guy Snaithin mukaan (2003, 80-83) ollut ajallisessa kontekstissa hyödyllinen asia. Tom-miehen toiston myötä homoseksuaalisuuden esittämiselle syntyi alakulttuurinen oma koodistonsa, tietty tapa pukeutua ja esiintyä, jolloin homoseksuaalin oli helppo julkisissa paikoissa löytää toinen kaltaisensa niin halutessaan. Tommiesmäinen, maskuliinisuutta korostava pukeutumistapa ja kehonrakentaminen levisivät 1970-luvulla television välittämien muotikuvien avulla myös heteroseksuaalien keskuuteen, jolloin ei enää voinut erottaa, onko mies normitettu vai ei-normitettu, homoseksuaali. Snaithin mukaan Michael Bronski on jopa todennut, että miesruumiin erotisointi on suoraa seurausta homoseksuaalien ylikorostetun maskuliinisuuden leviämisestä heteroseksuaalien miesten keskuuteen. Maskuliinisuuden symboleista on tullut seksuaalisuuden ja erotiikan symboleita.

Kuvassa, joka on piirretty vuonna 1970, ovat kaikki Laaksosen kuvissa esiintyneet miehet äärimmäisen hyvin esillä¹⁰⁸. Teos on kuin kavalkadi eri vuosikymmenten Tom-miehistä. Ainoat miehet,

¹⁰⁸ Kuva 48. Tom of Finland. Nimetön. Tom-kavalkadi. 1970. (Tom of Finland 1989).

jotka kuvasta puuttuvat, ovat luokittelemistani tyypeistä catwalk-miehet 1940-luvulta, sekä pukuun pukeutuvat päivämiehet. Kuva on myös performanssia eli maskuliinisuuden syntymistä ja toistoa hyvin kuvaava esimerkki. Toisaalta kuva kuuluu tyyppiin klassisen taiteen jalanjäljet: teos on samankaltainen klassisen taiteen renessanssiajan mestari Sandro Botticellin Primavera-kuvan kanssa. Tom-miehet esiintyvät kuvassa myös metsikössä ja samanlaisessa jonomaisessa muodostelmassa kuin Botticellin antiikin taruston myyttiset hahmot. Botticellin kuvan keskellä oleva kauneuden jumalatar Venus on korkeammalla kuin muut kuvan henkilöt. Samoin Tom-mieskavalkadissa on yksi miehistä - myös keskellä oleva - korkeammalla kuin muut. Tämä mies on allegorinen Michelangelon David, jota useat kuvan Tom-miehistä katsovat hymyssä suin. Onko teos myös botticellimäinen allegoria kevään saapumisesta - siitä, että vertauskuvallinen vapautuminen myös seksuaalisesti on lähellä, juuri tuolla kalhamaisessa puhtaassa luonnossa, jossa ei ole turmeltuneisuutta?

3.4 Katse

Katsojan positio ja konteksti vaikuttavat siihen, miten Tom of Finlandin teosten miesten maskuliinisuus nähdään. Representaatio maskuliinisesta miehestä aktiivisessa seksuaalisessa toiminnassa, aktiivisissa, saattaa häiritä tai jopa järkyttää etuoikeutettua ja normatiivista maskuliinisuuden statusasemaa katseen ja halun rakentamisessa. Järkyttävätkö Tom-miehet mieskatsojaa sen vuoksi, että ne rikkovat heteronormitetun miehen katseen eli katseen, jonka kohteena pitäisi olla nainen vai sen vuoksi, että katsoja tuntee menettävänsä vallan, joka feminististen teorioiden mukaan on naista katsovalle miehelle? Toisaalta naiskatsoja voi tuntea menettävänsä positionsa: nainen ei ole enää miehen katsojien kuvissa katsottavana eli kohteena; nainen ei ole enää halun kohde, hän on menettänyt valtansa hallita miehen katsetta.

Vänskä (Vänskä 2006, 127-130) kirjoittaa, että katseen kohteena, *being-looked-at*, on kuvissa ja mainoksissa yleensä nainen ja oletettuna katsojana, *bearer of the look*, on klassisen Hollywood-elokuvan tapaan mies. Miestä representoivat Laaksosen kuvat rikkovat tämän heteronormatiivisen katseen järjestelmän tarjoamalla katsojalle kohteeksi miehen. Toisaalta vaikka katsojana säilyisi yhä mies, niin kuvat eivät kuitenkaan välttämättä toimi homoeroottisessa funktiossa kaikille miehille. Niitä ei voi myöskään pitää tyyppillisinä esimerkkeinä homoseksuaalisenkaan katseen positiosta, jolloin katsoja ei ainoastaan identifioitu representoituun mieheen, vaan voi myös tuntea halua.

Vaikka naiskatsoja on menettänyt halun kohteen positionsa ja valtansa hallita miehen katsetta, niin naiskatsojia ovat kiinnostaneet Tom-miesten kuvat. (Parkkinen 2011; Lahtinen 2011). Naisesta on

tullut valtaa pitävä katsoja ja katseen kohteena on homoseksuaalinen mies, joka kuvataan hypermaskuliinisella tavalla.

Kuvissa sekoittuu aktiivisen ja passiivisen tekijän rooli, samoin kuin aktiivisen ja passiivisen katsojan rooli. Kuvat ovat myös monitulkintaisia katseen kannalta. Toisaalla olemme me, katsojat, jotka olemme sekä havainnoijia että ikään kuin mulveylaisia tai pornografisia tirkistelijöitä, jotka pääsevät osallistumaan kuvan toimintaan. Katsoja toimii tällöin samassa positiossa kuin Laaksosen kuvien katsoja aivan uran alussa. Usein kuvissa on myös meitä katsojia katsovia henkilöitä, jotka haastavat meitä kuvassa tapahtuvaan leikkiin, vuorovaikutukseen heidän kanssaan, heidän voimakkaan katseensa avulla. Vastakarvaan lukien meitä katsojia siis tirkistellään pornografisesti pornografisesta kuvasta. Joudumme valtaapitävien kuvista katsovien miehen katseen kohteiksi. Olemme rakastajia, joita kuvan henkilö katsoo viettelevän laskelmoivasti ja suoraan. Kuvien miehet myös katsovat toisiaan, usein heillä on hyvin intensiivinen katse toisiinsa ja katsoja joutuu tuon katseen keskelle. Kuvissa on mukana myös miesten harrastaman seksin katsojia, taustalla olevia pornografisia tirkistelijöitä, passiivisia tekijöitä ja aktiivisia katsojia.

Vänskä (2006, 21) kirjoittaa Michel Foucaultin hypoteesista. Sen mukaan on olemassa katseen positiivinen alitajunta. Foucaultin mukaan se määrittelee, mitä kussakin tapauksessa ja millä aikakaudella on mahdollista nähdä. Tiettyjen asioiden näkeminen ei ole Tom of Finlandin kuvissa myöskään aina mahdollista. Eri aikakaudet paljastavat tiettyjä asioita jättäen muut pimentoon.

Kaanonista poikkeavan maskuliinisuuden esittäminen voi olla poliittisen ja kulttuurisen eliitin sosiaalisen kontrollin muoto ja täten palvella vallitsevaa näkemystä maskuliinisuudesta (Potts 1994). Tom of Finlandin teoksissa olevien miesten maskuliinisuuden esittämien oli teosten syntymisen aikaan - varsinkin 1940-1970 -luvulla - oman aikansa maskuliinisuuden esittämisestä poikkeavaa sisältäen näin maskuliinisuuden normeja muuttavaa potentiaalia. Tällä hetkellä teoksia havainnoiva katsoja voi tulkita teosten miehen maskuliinisuuden kuitenkin palvelevan vallitsevaa näkemystä homomaskuliinisuudesta. Voiko siis tulkita, että tällainen maskuliinisuuden esittämisen muoto palvelisi sosiaalista kontrollia - heteronormitetusta valtavirtakulttuurista poikkeava maskuliinisuus palvelisi siis heteronormitettua sosiaalista kontrollia? Toisaalta voi myös vikuroiden ja ajatusta vastakarvaan lukien pohtia, palveleeko Tom of Finlandin teosten maskuliinisuus heteronormitetusta kulttuurista poikkeavan homoseksuaalisen kulttuurin sosiaalista kontrollia? Ei-heteroseksuaalinen kulttuuri on nähtävillä, mutta olemmeko niin pitkällä, että marginalisoidun homoseksuaalisen kulttuurin sosiaalinen kontrolli olisi jo olemassa, pyrkimyksenään päästä pois objektin osasta?

4 PÄÄTÄNTÄ

*Kun kärsin ja kaipasin
ja tahdoin rakastaa
en tiennyt vielä
miten kärsii ja kaipaa se
joka tahtomattaan rakastaa*

- Tommy Tabermann

Teosten havainnoin ja tutkimisen jälkeen muodostin tutkimuksen rungon ja teemoitin relevantin aineiston. Tutkimuksen edetessä huomasin, että aineiston analyysimenetelmäksi valitsemani teemoittelu ja tyypittely olivat ratkaisu, joka tuki tutkimuskysymyksiin vastaamista. Tyypittelyn avulla sain vastauksen tutkimusongelmaani eli kysymykseen millainen maskuliinisuuden kuva Tom of Finlandin teoksissa muodostuu. Aluksi pohdin tyypittelyä aikakausittain tai seksuaalisuuden eri kategorioiden mukaan, mutta päädyin kuitenkin Tom-miehen kehityksen ja muutoksien tuomaan jaotteluun. Muutin - tai pikemminkin laajensin - tutkimuksen aikana tyyppien nimikkeitä hiukan. Tutkimusta tehdessä näytti siltä, että tyypit eivät ole selkeitä, niitä ei ole riittävästi tai ne ovat hajanaisia temaatistisesti. Alkuhankaluuksien jälkeen tyypit muokkautuivat seitsemään tyyppiin, joiden sisältä löysin tutkimuksen edetessä toistuvia teemoja ja jotka lopulta muodostivat pohtimani ajallisen jatkumonkin. Lopputuloksena tyypit kuvaavat hyvin Tom-miehen kehittymistä, ja tyyppien kokonaisuus muodostaa vastauksen tutkimuskysymyksiin, siihen, millaisia miehen representaatioita Touko Laaksonen on tehnyt ja miten miehen kuvaaminen on muuttunut ajallisesti. Myös miesprotagonistin - Tom-miehen - näkökulma näkyy teemojen perusteella tehdyssä luennassa. Maskuliinisuuden representoimisen tapa nousi tutkimuksessa esille jo hyvin alussa ja vahvistui loppua kohden.

Tutkimusongelma ei tutkimuksen kuluessa muuttunut, mutta tarkentui ja täsmentyi tutkimuksen aikana. Tutkimusta aloitettaessa näkökulmana olivat myös yhteiskunnalliset taustavaikuttajat, mutta tutkimuksen alussa rajasin yhteiskunnalliset tekijät pois. Historian ja ajan kontekstin tutkiminen olisi ollut mielenkiintoista, mutta tutkimus olisi laajentunut liikaa. Yhteiskunnallinen näkökulma ja vaikuttimet sekä syvempi vallan käsitteleminen ovat jatkotutkimuksen aihe.

Kuvien luetteloiminen olisi tuonut laajan näkemyksen kokonaisuudesta. Toisaalta se ei käytännön syistä ollut mahdollista, mutta toisaalta se, ettei luettelo ole tehty, ei ole ollut este kokonaisuuden hahmottamiselle, teosten lukemiselle ja havaintojen analysoimiselle. Niistä teoksista, jotka on ollut

mahdollista nähdä, on saanut varsin kattavan kuvan sekä ajallisesti että maskuliinisuuden kehittymisen kannalta.

Kuvissa olevat miehet ovat 1940-luvulla kuin suoraan cat-walkilta näyttävän muodikkaine vaatteineen. Kuvien miehen ulkoinen muoto ja näkö muuttuvat 1950-luvulla huomattavasti. Kankaiset pitkät takit vaihtuvat ruskeisiin lyhyisiin nahkatakkeihin, suorat housut tiukkoihin housuihin, joissa on puntit, huopahattu lippalakkiin ja kävelykengät työmiehen kääntövarsisaappaisiin. Mies on yhä nuori, viiksiä tai pulisonkeja ei näy, ja hiukset on siististi leikattu. Seksiajatukset eivät ole niin selvästi näkyvissä kuin myöhemmin; miehellä ei pullistele housun etumuksessa. Halu on aistittavissa, mutta se on pikemminkin vihjailevaa kuin voimakasta. Rintalihakset ja käsivarsilihakset ovat kuitenkin jo kehittyneet - vaikkakaan ne eivät ole mitenkään massiivisia - ja nännit ovat nähtävissä. Vyötärö ja lantio ovat hoikistuneet ja jäsenissä näkyy manierismia. Pojasta on kehittynyt nuori mies.

Farkut ja tiukka, ihoa myötäilevä, kaikki lihakset ja nännit paljastava valkoinen t-paita ovat 1960- ja 1970-luvuilla usein nähtyjä vaatteita. Takin ruskean nahkan on korvannut musta nahka, lippalakki on vaihtunut löysästä kankaisenmallisesta tiukkamuotoiseen koppalakkiin ja työmiehen saappaat ovat vaihtuneet mustiin motoristin nahkasaappaisiin. Karvoitus on lisääntynyt, joka suhteessa: viikset ovat alkaneet kasvaa, pulisongeista näkyy juovat ja rintakehän karvoitusta esitellään monissa kuvissa. Mies on selvästi harrastanut painonnostoa: olkavarsien, käsivarsien ja rintakehän lihakset ovat suurentuneet. Myös peniksen koko kasvaa ja penis pullistelee housuissa pitkänä kohoumana. Nuori mies on kasvoiltaan hiukan vanhempi kuin aiemmalla vuosikymmenellä. Miehellä on 1970-luvulta lähtien usein jotain seksuaalisesta suuntauksesta osoittavia seikkoja: käsivarsissa tatuointeja, joissa lukee viittauksia seksuaalisuuteen, korvakoruja, ruoskia, piiskoja tai käsirautoja. Mies uskallettaa näyttää itseään, paljasta pintaa näkyy usein ja enemmän. Vyöt ovat palanneet 70-luvulla jälleen housuihin ja vyönsoljessa on kirjoitus Tom. Miesten välinen läheisyys on jo huomattavaa. Intiimit katseet on kohdistettu toiseen mieheen, myös pornografisissa kuvissa. Tom-mies on 1970-luvulla jo hyvin estoton ja eroottinen kaikin tavoin.

Tultaessa 1980-luvulle on Tom-mies jo kehittynyt täyteen kasvuunsa. Vanheneminen näkyy kasvoissa, ne ovat kulmikkaammat ja partaisemmat. Viikset ovat voimakkaat ja mies kasvattaa pulisonkeja lähes aina. Tom-mies käyttää joko mustia nahkahousuja tai tiukkoja sivupussillisia housuja. Mustat saappaat ovat yhä käytössä, samoin koppalakki ja musta nahkatakki. Lihakset ovat joka suhteessa ylisuuret, sekä käsivarsissa että rintakehässä, ja olkapäät ovat leveät. Nännipihat ovat suurentuneet ja nännit sojottavat ulospäin suurina sormimaisina ja selvästi havaittavissa olevina. Hy-

persuuri penis on kuvien keskipisteessä, kultaisen leikkauksen mukaisesti kiinnittämässä katsojan välittömän huomion. Raajat ovat venytettyjä, ja manierismi kaikin tavoin huipussaan. Nahkafetisismiä on useissa kuvissa eri muodoissa ja rajujakin leikkejä harrastetaan miesten kesken. Ensimmäisten vuosikymmenten miehestä on jäljellä paksu kaula, pieni pää, kapea vyötärö ja lantio sekä pyöreä, omenamainen peppu. Mies on vanhentunut, muttei suinkaan menettänyt viehätysvoimaansa. Tom-mies on hedonistinen ja hilpeä, tyytyväinen, hyväntuulinen ja huoleton. Itsevarma, itsetietoinen ja hypermaskuliininen.

Tomin maskuliininen utopia on ajallisessa jatkumossa hyvin falloskeskeinen. Guy Snaithin mukaan peniksen omistaminen ei siitä huolimatta anna oikeuksia tai etuoikeuksia kenellekään kuvien miehistä. (2003, 85-86). Tyydyttävän tai tyydyttäjän - antajan tai ottajan - rooli on miehille yhtä nautinnollista. Tom-mies vikuroi ajan kontekstissa olevaa tavanomaista maskuliinisuutta vastaan ja tuo mukaan miehille vieraan hellyyden miesten välisessä suhteessa. Brutaalista voimasta huolimatta miehet ovat aina ystävällisiä ja toverillisia. Tomlandiassa vallitsee kiintymys, ystävyys, lojaalius ja kumppanuus.

Havaitsin tutkimuksen kuluessa, että hypoteesinä olettamani seikka maalaus- tai piirrostekniikan muuttumattomuudesta, tai hyvin vähäisestä muutoksesta, ei niinkään pitänyt paikkaansa. Alkuvaiheen kuvissa miehet ovat lähes kaksiulotteisia, ja 1970-luvulla jo vahvasti kolmiulotteisia. Alussa teoksissa on käytetty vesivärejä. Myöhemmin käytetty lyijykynä ja tussi tuovat kuviin aivan erilaisen ulottuvuuden. Piirrostekniikka muuttuu tarkemmaksi, jopa täsmällisen pikkutarkaksi, ja pienet viivat, ympyrät ja kaaret sekä oivallinen *chiaroscuro* ja *sfumato* käyttö tekevät kuvista fotorealistisia. Pastelliliituja on käytetty sekä aivan alussa - tuolloin hyvin vähän - että kiihkeillä 1970–1980-luvuilla ja ne ovat lähes ainoa menetelmä 1980-luvun lopulla. Liitujen piirrosjälki on tuolloin hyvin pehmeää ja kehittynyttä.

Kuvien vahva ja vaikuttava voima on mustan ja valkoisen värin käyttäminen. Musta-valkoisuus ei tarvitse kontrollia - kuten Baudrillardin mukaan väri tarvitsee - ja tämä kontrollittomuus, kontrollin ja vallan alistaminen, on näkyvillä Laaksosen töissä normatiivisen seksuaalisuuden rajojen rikkomisena. Valkoisen tuoma puhtaus myös vikuroi ja tuo rikollisiin teoksiin, likaisiin kuviin, nominaalisen¹⁰⁹ moraalin.

¹⁰⁹ Nominaalinen eli näennäinen, nimellinen. (Nurmi et al. 2005).

Hypoteesina alussa esittämäni oletus, että Laaksosen teokset ja niiden päähenkilöt muuttuvat ajan ja yhteiskunnallisten olojen muuttuessa, piti paikkansa. Mies muuttui, maskuliinisuus kasvoi ja selkeät, tietynlaiset, Laaksoselle tunnusomaiset piirteet - Tom-miehen leimalliset ja omintakeiset piirteet - ovat myös katsojan helposti havaittavissa. Aiheet muuttuivat eroottisemmiksi, ja pornografia lisääntyi 1960-luvulta aina 1980-luvun puoleen väliin saakka. Sen jälkeen, 1980-luvun lopussa ja 1990-luvulla, mies tasaantui ja toiminta rauhoittui.

Vänskä kirjoittaa saaneensa kyllästymiseen saakka lukea feminiinisen lesbouden olemassaolosta vain suhteessa butch-lesbon; femme-lesbon esitys on radikaalia vain suhteessa butchin maskuliinisuuteen. (2006, 38-39). Vänskän mukaan ongelman ytimenä on se, että femmeniinisyyttä ei pidetä näkyvänä sillä tavoin kuin butch-lesbon maskuliinisuutta. Heteronormia rikkovaa, näkyvää radikaaliutta, edustaa butch. Femme jää näkymättömäksi sekä subjektina että seksuaalisuutensa osalta. Tom-mies on olemassa homoseksuaalina myös suhteessa butch-mieheen eli maskuliiniseen mieheen. Kuvissa ei alkuvuosien muutamia miehiä lukuun ottamatta näy nahkahomon parina yhtään feminiinistä miestä, kaikki osapuolet ovat hyvin maskuliinisia. Radikaalin toiminnan esitys näkyy selvästi, molemmilla osapuolilla, eikä kukaan maskuliinisista toimijoista jää näkymättömäksi tai toisen varjoon. Tom-kuvissa ei tarvita femme-miestä, joka tekisi Tom-miehen näkyväksi; Tom-mies ei häviä heteroseksuaalisen miehen asuttamaan optiseen kenttään.

Toisaalta Vänskä (2006, 67, 103) kirjoittaa, että homomiesten osalta feminiinisyys on yhtä syrjäytettyä ja toissijaista kuin femme-lesbon. Asia saattaa olla nykyään näin, mutta Tom-in nahkahomon synnyn aikaan se ei ole ollut niin. Rikollisena pidetyt homoseksuaalit pääsivät vain naisellisella pukeutumistyyllillä lähestymään ymmärrettävästi muita miehiä. Tom rikkoi eli vikuroi kuvillaan ajan tapaa ilmaista homoseksuaalin miehen käytöstä ja ulkoasua. Tom-in aikakauden kaanonista poikkeavat maskuliinisuuden esitykset sisälsivät maskuliinisuuden normeja muuttavaa potentiaalia. Ne eivät niinkään olleet poliittisen tai kulttuurisen eliitin sosiaalisen kontrollin muoto, jonka avulla olisi palveltu vallitsevaa näkemystä maskuliinisuudesta. Kuvien representoima maskuliinisuuden muodostama jatkumo viittaa jossain määrin ajattelutapojen muutoksiin.

Yhteiskunnallinen aika vaikuttaa siihen, kuka tai mikä – sukupuoli, nainen, mies, homo tai lesbo – hyväksytään, mitä saa näyttää ja millä tavoin representoituna. Se myös muokkaa sitä, mikä on klišeenä, kuluneena ilmaisuna, tai stereotyyppisenä pidetty esittämistapa. Representaation tavat muuttuvat ajan ja kulttuurisen kontekstin muuttuessa. Diskursiiviset rakenteet rajaavat sen, mikä on vallitseva representoimisen käytäntö, mutta ne myös rajoittavat tulkintoja; kuvien lukemisen yhteydes-

sä on syytä pohtia, mitä tulkintoja pidetään todempina kuin muita ja kenen tulkinnasta tulee einormatiivinen.

Tom of Finlandin teoksiin kohdistuvan queer-luennan avulla on mahdollista kriittisesti lukea valtaasetelmia, joita on rakennettu seksuaalisuusiin liittyvien erojen perusteella. Kuvat ovat Lasse Kekkin (2003) sanoin muokanneet käsityksiämme homoseksuaalisuudesta, sekä omana aikakautenaan että yhä nykyään.

Olen tutkimuksessani nostanut esiin queeriin liittyvän normittamisen ja performatiivisuuden, liikauttanut normatiivista tulkintaa Tom-kuvista, kääntänyt katseen rajat menneeseen ja takaisin nykyisyyteen. Performatiivisuuteen liittyy ajatus vallasta ja vallan vastustamisesta, mutta myös ajatus muutoksen mahdollisuudesta, jota teoria edistää. Butlermainen toistaminen on tuonut Tomin kuvat näkyviksi, tehnyt niistä julkisia. Symbolisen järjestyksen ulkopuolelle asettuvasta abjektista on tullut subjektien maailman välttämätön ulkopuoli ja pornografiasta postmodernia taidetta.

Queer on tehnyt mahdolliseksi sellaisten abjektien ruumiiden olemisen, jotka on suljettu heteronormatiivisen sukupuolijärjestelmän ulkopuolelle. Butlerin mukaan queer tuo tullessaan avoimuuden ja kaikki syntyvät muutokset nousevat näistä marginaalisista ilmiöistä. Vänskän vikurointi on tätä vain marginaalisesta syntyä muutos -ajatusta vastaan. Arvaamaton vikuuri on avoin kaikelle tulevalle, myös tuleville visuaalisille representaatioille. Vänskä kirjoittaa taidekauhua teoretisoineen Noël Carrollin todenneen, että arvaamattomuus aiheuttaa ahdistusta ja kauhua. Carroll on esittänyt, että kaavoihin sopimaton luonnottomuus ahdistaa sen vuoksi, että se on meille tiedollinen uhka. (2006, 62, 69). Heteroseksuaaliseen sukupuolinormiin sopimattomat ruumiit aiheuttavat kaavoihin sopimattomana ahdistusta. Emme voi esimerkiksi ennustaa, millaisiksi käsityksemme perheestä muuttuu ja tämä aiheuttaa meille tiedollisen uhkan. Samanlaisen uhkan muodostavat taidekuvat, jotka eivät sovi kaavoihimme, ovat normitetun heteroseksuaalisen maailmamme ulkopuolella, abjekteja.

Tom of Finlandin teoksia voi lukea homoeroottisina kuvina, niitä on helppo tulkita homoeroottisina näkyminä tai kohtauksina, joissa liikutaan työmiesten, metsätyöläisten, tukkimiesten, merimiesten eli tyyppillisten pornografisten objektien maailmassa. Eroottiset vivahteet ovat määrittelevinä piirteinä. Osassa teoksia on läsnä tyyppillinen pornografinen elementti, tirkistely. Katsoja on siirtynyt taiteilijan asemaan ja nauttii samasta näystä, josta taiteilija on nauttinut teosta tehdessään. Joissakin teoksissa myös taiteilija itse tirkistelee kuvasta teoksen katsojaa; on kyse molemminpuolisesta tirkistelystä.

Tom-miehet rikkovat kuitenkin katsojan position asettamalla konventionaalisen miehen katseen kohteeksi naisen sijaan miehen. Aiheuttaako kuvien maskuliininen mies vallan menettämisen tunteen miehelle, jonka katseen kohteena on feminististen teorioiden mukaan ollut nainen? Nainen on myös menettänyt katseen kohteena olemisen position, joka voi aiheuttaa hänelle myös vallan tunteen menettämisen: nainen ei ole enää katsojan halun kohteena eikä hallitse miehen katsetta. Kuvien mies vikuroi myös siis suhteessa katsojaan sekä katsojan positioon. Vikurointia tapahtuu myös vallan aseman suhteen: kuvissa esiintyvä homoseksuaali mies on ottanut vallan omiin käsiinsä ja alistanut vallan valvojan eli poliisin mukaan rikolliseen tai hävettävään toimintaansa. Toisaalta kuvien mies vikuroi vallan aseman käyttöä kohtaan: kenellä on valta, katsojalla vai kohteella, ja millaisesta vallasta on kyse.

Tom of Finlandin teoksissa on useita eri interpretaation tasoja. Maskuliinisuuden voi nähdä homoseksuaaleille suunnattuna, mutta katsojana voi olla myös maskuliinisuuttaan etsivä heteromies. Toisaalta kuvat antavat esteettisen kokemuksen tästä näkökulmasta myös heteroseksuaalin naisen positiosta kuvia katsovalle. Kuvien Tom-mies – kuten myös teokset kokonaisuutena – vikuroivat omassa kontekstissaan. Ne vastustivat heteronormitettua tapaa kuvata maskuliinisuutta naismaisilla tavoilla. Katsoja, joka elää 2000-luvun kontekstissa, voi tulkita kuvat useilla eri tavoilla; kuvat voivat olla homoseksuaalisuuden esittämisen kliseitä, tyypillisiä ja tavanomaisia tällä aikakaudella elävälle katsojalle. Ne voidaan nähdä myös julistavina, ei-valtavirtakulttuurin sosiaalisena pornona. Toisaalta niitä voi katsoa vikuroiden myös nykykontekstissa: mitä tunteita aiheuttaa mieskatsojalle Tom-miehen suuririntainen rintakehä - naisen rintojen tavoin esiintyöntyvät miehen rinnat - ja näyttävästi kuvatut nännit, joiden ulkoinen muoto muistuttaa lapsen imemää äidin nänniä? Aiheuttavatko ne hämmennystä vai tuovat turvallisuuden tunteen tuttuudellaan?

Naisen rooli kuvien taustoittavana tekijänä on tärkeä. Naisen kuvaaminen karrikoituna ja sarjakuvamaisina kaksiulotteisina piirroshahmoina tukee kuvien miesten roolia ja maskuliinisuuden merkitystä. Nainen jää sivuun ja pönkittää vähäisellä olemuksellaan miehen vahvuutta. Jatkotutkimuksen aiheena voisi olla naisen rooli ja merkitys Tom of Finlandin kuvissa. Dian Hanson on kirjoittanut aiheesta sivuavan artikkelin Tom of Finland XXL -teokseen.

Touko Laaksosen teosten representoima maskuliinisuus on aikakauteen sidottua ja teokset representoivat tietynlaista maskuliinisuutta. Tästä huolimatta teoksista on luettavissa kontekstiaan laajemmin ajateltavissa oleva maskuliinisuus. Teosten katsojan positio on myös muuttunut ja saanut alku-

peräistä useampia muotoja; kaikki miespuolisiksi syntyneet (sex) ovat teosten katsojaehdokkaita, mutta myös naiset ovat löytäneet katsojan position. Queerittävää aiheeseen liittyvää tutkimusta voisi jatkaa myös pohtimalla, mikä on lesbinen butch-katse ja onko sitä, millaista feminiinisyyttä se peilaa ja ovatko lesbisen butch-katseen taideteoksiin suuntaavat naiset Tom of Finlandin teosten katsojan positiossa.

Tom of Finlandin teokset ovat - Tihistä ja Jyrki Linjamaa¹¹⁰ mukaellen - topoksia (2008, 116; 2002, 8), eräänlaisia yhteisiä merkityshorisontin tihentymiä, paikkoja, joissa voi todennäköisesti syntyä tietynlaisia kommunikaation mahdollisuuksia; ne ovat tiloja, joissa katsoja voi pohtia halujaan ja fantasioitaan. Ne ovat tiloja, joihin katsoja syöttää itsensä, halunsa, fantasiansa ja niiden täyttymättömyyden. Mieskuvat voivat luoda eräänlaisia halun arkadioita¹¹¹, joissa halu, taide, itse ja toinen kietoutuvat toisiinsa. Fantasioiden ja halujen avulla kuvia katsova subjekti saattaa luoda itsensä, löytää identiteettinsä; teosta katsova voi tunnistaa ja identifioitua teoksen kertomuksen henkilöön. Monet Tom of Finlandin teoksia nähneet ja tulkinneet ovat keskusteluissa (Dehner Durk 2011)¹¹² kuvailleet kuvien herättämiä positiivisia tuntemuksia, joita itseään häpeämättömät Tom-miehet ovat heissä herättäneet. Teokset ovat palvelleet lukijoita itsen löytämisessä ja identiteetin ymmärtämisessä. Kriminalisoitu teos tai patologisoidun toiminnan näkeminen teoksessa on saattanut olla keino kokea seksuaalinen vapautuminen. Se on myös voinut olla mahdollisuus ymmärtää henkilökohtaisen identiteetin tunnustamisen merkitys, jolloin lukijalle on avautunut vastavallan toteuttamisen mahdollisuus.

Mustola (YLE Radion kulttuuriuutiset, Tiainen 2008) toteaa, että kuvien piirtämisen ensimmäisillä vuosikymmenillä homot eivät voineet perustaa mitään järjestöä eivätkä osallistua aktiivisina poliittiiikkaan, josta syystä Tom of Finlandin kuvat rohkaisivat monia. Tom of Finlandin maskuliiniset miehet eivät jääneet pelkästään maailman homoyhteisön käyttöön. Kuvat ovat vaikuttaneet muun muassa populaarikulttuuriin, muotisuunnitteluun, mainontaan ja elokuvaan. Valtavirtakulttuuri on omaksunut marginaalisen alakulttuurin mallin.

Tom of Finlandin teokset ovat oppimisen ja kasvatustoiminnan näkökulmasta tärkeitä nykytaiteen teoksia. Suvaitsevaisuuskasvatus on ajankohtaista vielä 2000-luvulla; erilaisuuden, toiseuden esille tuominen ja marginaalisoimisen näkeminen on yksi oleellinen osa taidekasvatusta. Laaksosen teos-

¹¹⁰ Linjama käsittelee topos-aihetta musiikissa, Sibelius-Akatemian väitöstutkimuksessaan.

¹¹¹ Ihannoidun elämän, idyllisen paikan, onnen maan symboli.

¹¹² Myös Ilppo Pohjolan dokumentissa (1991) aihe nousee useasti esille.

ten avulla voi oppia näkemään toisin, teokset toimivat sekä välineenä tiedon lähteelle että välineenä luomassa tietoa taiteen ulkopuolelta, arkielämästä.

Lähteistä

Laaksosen teoksia lukiessani havaitsin queer-teorian aiheeseen sopivaksi näkökulmaksi. Teoriana queer - muutamien tutkijoiden kritisoinnista huolimatta - sallii kuitenkin laajan asioiden tarkastelemisen tavan. Toisaalta teoria käsittelee sukupuolien ja seksuaalisuuksien normittamista, erilaisuutta, marginaalisia positioita ja valtaa, jotka kaikki liittyvät Tom of Finlandin teoksiin, kuvien miehiin, aikakauteen ja aiheisiin. Käyttämistäni lähdekirjoista koin hedelmällisimmäksi Annamari Vänskän tutkimuksen (2006). Judith Butler toimi oivallisena oppaana, mutta toisaalta Butlerin tapa kirjoittaa on hämmentävän moniselkoinen. Butler esittää tekstissään kysymyksiä - joka on mielenkiintoinen tapa johdattaa lukijaa pohtimaan - mutta toisaalta pohdinta on hyvin polveilevaa, lähes päättymättömyyttä, ja lukija jää odottamaan vastauksia pikemmin kuin Butler niitä tarjoaa, jos tarjoaa ensinkään. Butlerin teoriaa syvälukee mielenkiintoisesti myös Sanna Karkulehto (2007) sekä useat artikkelien kirjoittajat visuaalisen kulttuurin lukukirjassaan (Rossi et al. 2007). Harri Kalhan teos *Tapaus Magnus Enckell* avasi kuvanlukemista syvemmällä tavalla, samoin Juha-Heikki Tihisen tutkimus vastaavasta aiheesta, jossa Tihinen käsitteli halua ja identiteetin luomista sekä omaan tutkimukseeni liittyvää maskuliinisuuden representaatiota. Touko Laaksosen elämää ja teoksia valottavista teoksista hyödyllisimmäksi koin Berndt Arellin ja Kati Mustolan teoksen *Tom of Finland - unforeseen*, joka vastasi tieteellisen tutkimuksen luonnetta, vaikka se on toiminut myös näyttelykatalogina. Micha Ramakersin teos *Dirty Pictures* toimi Arellin ja Mustolan kirjan ohella mielenkiintoisena johdattajana Laaksosen kuvien tarkkaan lukemiseen. Mielenkiintoisista ja valaisevista haastatettuhetkistä kiitän Tom of Finland Foundationin puheenjohtaja Durk Dehneriä sekä kuraattori Gary Everettiä, ja ”briljanteista anekdooteista” Kaarina-seminaarilaisia matkailijoita, Harri Kalhaa sekä Berndt Arellia.

*.. ordeal of barbarity, mental implosion, and chaotic spasm
which are taking shape on the horizon,
to turn them into riches unforeseeable pleasures..*

- Félix Guattari, *Chaosmosis*

LÄHTEET

Painetut lähteet

2010 Turku 2011 -säätio 2010. *Tom of Finland*. pp. Viitattu 12.10.2010.

http://www.turku2011.fi/tapahtuma/tom-of-finland_fi.

Aldrich Robert (toim.). Käännös: Ketola Veli-Pekka. 2006. *Rakkaus samaan sukupuoleen : homoseksuaalisuuden histori*. Multikustannus. Helsinki.

Arell Berndt, Mustola Kati. Käännökset: Miller Erik, Snellman Tomi, Vähäpassi Kari. 2006. *Tom of Finland : ennennäkemätöntä = unforeseen*. Like. Helsinki.

Bourriaud Nicolas. 2002. *Relational aesthetics*. Les presses du ree 1. Dijon.

Butler Judith. 1999. *Gender trouble feminism and the subversion of identit*. Routledge. New York.

Butler Judith. Käännös: Pulkkinen Tuija, Rossi Leena-Maija. 2006. *Hankala sukupuoli : feminismi ja identiteetin kumous*. Gaudeamus. Helsinki.

Dehner Durk. *The Foundation's history*. pp. Viitattu 08.01.2011.

<http://www.tomoffinlandfoundation.org/foundation/purpose.html>.

Europe's first and most famous antiquarian comic shop. Lambiek. 2011. *Tom of Finland (Touko Laaksonen)*. pp. Viitattu 12.10.2010. http://www.lambiek.net/artists/t/tom_of_finland.htm.

Hanson Dian. 2009. *The Ladies' Man*. vol. May, no. 1026, pp. Viitattu 26.01.2010.

<http://www.advocate.com>.

Heinänen Seija. 2006. *Käsityö - taide - teollisuus : näkemyksiä käsityöstä taideteollisuuteen 1900-luvun alun ammatti- ja aikakauslehdissä*. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä.

Hekanaho Pia Livia. 2006. *Ennen näkemätöntä. Tom of Finlandin halun kuvia*. pp. Viitattu

07.10.2010. http://www.helsinki.fi/jarj/sqs/sqs2_06/sqs22006hekanaho2.pdf.

Helsingin kaupungin taidemuseo. 2006. *Toimintakertomus 2006*. pp. Viitattu 07.10.2010.

http://www.hel.fi/wps/wcm/connect/61eb9c804dc634ed9c71dc87a8912e68/Toimintakertomus_2006.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=61eb9c804dc634ed9c71dc87a8912e68.

Helsingin yliopisto. Valtiotieteen laitos. Ojajarvi Sanna. 23.01.2006. *Representatio/performatiivisuus*. pp. Viitattu 08.09.2010.

<http://www.valt.helsinki.fi/vol/opiskelu/opas/0506/p410/reprperf230106.pdf>.

Honour Hugh, Fleming John. Käännös: Itkonen-Kaila Marja. 1992. *Maailman taiteen historia*. Otava. Helsinki.

Hooven F. Valentine. Käännös: Jaakkola Eeva-Liisa. 1992. *Tom of Finland : elämäkerta*. Otava. Helsinki.

- Kaarinan kaupunki. *Kulttuuripääkaupunkijuhlaa Kaarinassa*. pp. Viitattu 12.10.2010.
http://www.kaarina.fi/tiedotteet_media/etusivun_tiedotteet/fi_FI/kulttuuripaakaupunki_1.
- Kalha Harri. 2006. *Häpeän kiiltokuvia*. pp. Viitattu 07.10.2010.
http://www.taidelehti.fi/arkisto/taide_4-06/artikkelit_4-06/hapean_kiiltokuvia.
- Kalha Harri. SQS-lehti. Suomen Queer-tutkimuksen Seuran Lehti. Pervo/peruutus/peili. Keskustelua. Queer-toimijuus skitsofreniana. Artikkelit: *Homostelun kieli, tunnustuksellisuus ja tutkijan julkilausuttu minä*. vol. 02/06. 106. pp. Viitattu 07.02.2011.
http://www.helsinki.fi/jarj/sqs/sqs2_06/sqs22006kalha2.pdf.
- Kalha Harri. 2005. *Tapaus Magnus Enckell*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Kalha Harri. SQS. Suomen Queer-seuran verkkolehti. Queer Lens: Art Gallery. Artikkelit: *Anneli Nygren. An appreciation*. vol. 02/07. pp. Viitattu 07.02.2011.
http://www.helsinki.fi/jarj/sqs/sqs2_07/sqs22007kalha.pdf.
- Karkulehto Sanna. 2007. *Kaapista kaanoniin ja takaisin : Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja*. Oulun yliopisto. Oulu.
- Kekki Lasse. 2003. *From gay to queer : gay male identity in selected fiction by David Leavitt and in Tony Kushner's play Angels in America I-II*. Peter Lang. Bern.
- Kekki Lasse, Hekanaho Pia Livia, Haapanen Jarmo. 2010. *Pervo parrasvaloissa : queer-draamaa Teksasista Kokkolaan*. Eetos. Turku.
- Kiiltomato. Kirjallisuuskritiikin verkkolehti. Koivisto Päivi. *Sukupuolijakoa hajottamassa*. vol. 06.01.2005. pp. Viitattu 27.10.2010.
<http://www.kiiltomato.net/?rcat=Tietokirjallisuus&rid=927>.
- Kiiltomato. Kirjallisuuskritiikin verkkolehti. Piironen Asta. Artikkelit: *Klassikko: Mistä puhumme, kun puhumme sukupuolesta?* vol. 06.04.2007. pp. Viitattu 21.09.2010.
<http://www.kiiltomato.net/?rcat=Tietokirjallisuus&rid=1384>.
- Kinnunen Taina. 01/2008. 106. *Tilaa femmeniiniselle halulle ja katseelle*. pp. Viitattu 26.10.2010.
http://www.helsinki.fi/jarj/sqs/sqs1_08/sqs12008kinnunen.pdf.
- Kluuvin galleria. 2006. *Tom of Finland*. pp. Viitattu 07.10.2010.
<http://www.taidemuseo.fi/suomi/kluuvi/ohjelma/tomoffin.html>.
- Kluuvin galleria. *Stunt - Videos*. pp. Viitattu 07.10.2010.
http://www.hel.fi/wps/portal/Taidemuseo_en/Artikkeli?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/Taimu/en/art+museum+tennis+palace/past+exhibitions/2003/stunt_-_videoita.
- Niin & näin : filosofinen aikakauslehti. no. 1994 : 3, pp. 71-73. Kosonen Päivi. *Viileää puhetta toisesta*. Viitattu 30.10.2010. <https://arto-linneanet-fi.ezproxy.jyu.fi/vwebv/holdingsInfo?bibId=1406548>.
- Kotkavirta Jussi, Reiners Ilona. 1999. *Konstellatioita : kirja Adornosta*. Vastapaino. Tampere.

- Lahtinen Veikka. 2011. *Miesten välisestä ystävyydestä*. vol. 01, pp. Viitattu 20.02.2011. <http://www.tylkkari.fi/turun-ylioppilaslehti/miesten-valisesta-ystavyydesta>.
- Linjama Jyrki. 2002. *Topiikan juhla : näkökulmia topoksen ja rakenteen suhteeseen*. Sibelius-Akatemia. Helsinki.
- Lintinen Jaakko. 1989. *Modernin ulottuvuuksia : fragmentteja modernista ja postmodernista*. Taide. Helsinki.
- Miettinen O. Jukka. 2008. *Tila, kuva, aatteet. Renessanssin ympäristöt: harmonian lait*. pp. Viitattu 01.05.2011. http://www.xip.fi/taidehistoria/?page_id=35.
- MTK 90 vuotta. Michael Hornborg. 30.06.2007. *MTK - järjestö jatkuvassa muutoksessa*. pp. Viitattu 20.04.2011. http://www.mtk.fi/mtk90/mtk_90_vuotta/puheet/fi_FI/juhlapuhe_hornborg/.
- Mustola Kati, Pakkanen Johanna. 2007. *Sateenkaari-Suomi: seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen historiaa*. Like. Helsinki.
- Parkkinen Pia. 2011. *Tom of Finland palaa kotiin*. pp. Viitattu 18.02.2011. <http://www.ts.fi/turku2011/uutiset/185309.html>.
- Potts Alex. 1994. *Flesh and the ideal : Winckelmann and the origins of art history*. Yale University Press. New Haven.
- Ramakers Micha. 2000. *Dirty pictures : Tom of Finland, masculinity and homosexuality*. St. Martin's Press. New York.
- Ramakers Micha, Riemschneider Burkhard, Stegers Thomas, Maurin Frédéric, Tom of Finland cop. 1998. *Tom of Finland: the art of pleasure*. Taschen. Köln.
- Räsänen Rauni. 2002. *Interkulttuurinen opettajankoulutus : utopiasta todellisuudeksi toimintatutkimuksen avulla*. Oulun yliopisto. Oulu.
- Rossi Leena-Maija, Seppä Anita, Herkman Juha. 2007. *Tarkemmin katsoen: visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Gaudeamus. Helsinki.
- SDP. Naiset. *Tasa-arvon taikasanat*. pp. Viitattu 09.10.2010. http://www.naiset.sdp.fi/fi/tasa-arvon_taikasanat.
- Seta ry. 2010. *Merkkipaaluja*. pp. Viitattu 08.01.2011. <http://www.seta.fi/index.php?k=16474>.
- Snaith Guy. 2003. *Tom's Men. The Masculinization of Homosexuality and the Homosexualization of Masculinity at the end of the Twentieth Century*. vol. 26, no. Paragraph March/July 2003. pp. Viitattu 29.02.2011. <http://web.ebscohost.com.ezproxy.jyu.fi/ehost/external?hid=106&sid=734953bb-d4da-4a13-99d3-076105b626c0%40sessionmgr104&vid=2>.
- Stälström Olli. 1997. *Homoseksuaalisuuden sairausleiman loppu*. Gaudeamus. Helsinki.

- Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitos. Erkki Karvonen. *Odotuksen struktuurit ja populaari representaatio*. vol. A80/1992. pp. Viitattu 10.04.2011. <http://www.uta.fi/~tierka/Bodyorder.pdf>.
- Tihinen Juha-Heikki. 2008. *Halun häilyvät rajat: Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyksien representaatioista ja itsen luomisesta*. Taidehistorian seura. Helsinki.
- University of New Mexico. Taiteen ja taidehistorian laitos. P.L.A.C.E Partnership Learning through Art, Cultur and the Environment. *An Introduction to Relational Art*. pp. Viitattu 03.11.2010. http://place.unm.edu/relational_art.html.
- Vänskä Annamari. 2006. *Vikuroivia vilkaisuja : ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistorian seura. Helsinki.
- Vantaan kaupungimuseo. *Rainbow Finland*. pp. Viitattu 07.10.2010. http://www.vantaa.fi/i_perusdokumentti.asp?path=1;218;58993;1858;1878;66330;71589.
- Viestintätieteiden yliopistoverkko. 2010. *Kuvanlukutaito. Taideperinne mainonnassa*. pp. Viitattu 20.04.2011. <http://viesverk.uta.fi/kuvanluku/index.php?s=5>.
- Voima. Vähäpassi Emmi. *Sukupuoli säpäleiksi*. vol. 10/2006. pp. Viitattu 21.09.2010. <http://fifi.voima.fi/voima-artikkeli/2006/numero-10/sukupuoli-sapaleiksi>.
- YLE. Radion kulttuuriuutiset. Tiainen Jussi. 29.10.2008. *Tom of Finlandin matka kaapista galleriaan*. pp. Viitattu 27.10.2010. http://yle.fi/uutiset/kulttuuri/2006/06/tom_of_finlandin_matka_kaapista_galleriaan_207312.html

Painamattomat lähteet

- Dehner Durk. 15.01.2011. *Haastattelu*. Haastattelunauha ja litterointi tekijän hallussa.
- Everett Gary. 16.12.2010. *Haastattelu*. Haastattelunauha ja litterointi tekijän hallussa.

Näyttelyluettelon lähteet

- Arell Berndt, Mustola Kati. Käännökset: Miller Erik, Snellman Tomi, Vähäpassi Kari. 2006. *Tom of Finland: ennennäkemätöntä = unforeseen*. Like. Helsinki.
- Helsingin kaupunki. 2006. *Toimintakertomus*. Viitattu 07.10.2010. http://www.hel.fi/wps/wcm/connect/61eb9c804dc634ed9c71dc87a8912e68/Toimintakertomus_2006.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=61eb9c804dc634ed9c71dc87a8912e68.
- Helsinki art museum. 2003. *Stunt, videos*. Viitattu 07.10.2010. http://www.hel.fi/wps/portal/Taidemuseo_en/Artikkeli?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/Taimu/en/art+museum+tennis+palace/past+exhibitions/2003/stunt_-_videoita.
- Helsinki. Hekanaho Pia Livia. 2006. *Ennennäkemätöntä. Tom of Finlandin halun kuvia*. Viitattu 20.09.2010. http://www.helsinki.fi/jarj/sqs/sqs2_06/sqs22006hekanaho2.pdf.

Valtion taidemuseo. Kiasma. *Nordic & Danish Pavilions*. Viitattu 17.10.2010.
<http://www.kiasma.fi/index.php?id=2083>.

Kluuvin galleria. Näyttelyt. 2006. *Tom of Finland*. Viitattu 20.09.2010.
<http://www.taidemuseo.fi/suomi/kluuvi/ohjelma/tomoffin.html>.

La biennale di Venezia. 2010. Illumi Nazioni. *53rd International Art Exhibition*. Viitattu 17.10.2010.
<http://www.labiennale.org/en/art/archive/exhibition/participations/participations.html?back=true>

Taidelehti. Kalha Harri. *Häpeän kiiltokuvia*. Artikkelit 4/06. Viitattu 05.10.2010.
http://www.taidelehti.fi/arkisto/taide_4-06/artikkelit_4-06/hapean_kiiltokuvia.

Tom of Finland Foundation. *Exhibition history*. Viitattu 11.10.2010.
<http://www.tomoffinlandfoundation.org/foundation/TomExhibitions.html>.

Vantaa. Vantaan kaupunginmuseo. Kulttuuri. *Tom of Finland*. Viitattu 07.10.2010.
http://www.vantaa.fi/i_perusdokumentti.asp?path=1;218;58993;1858;1878;66330;71589.

Venetsian biennaali. 2009. *Pohjoismaiden paviljonki*. Viitattu 17.10.2010. http://www.danish-nordic-pavilions.com/_pag/artists_FINLAND.html.

Kuvalähteet

Kuvat 4, 19, 27, 29, 31, 32, 33, 41, 42, 46: Arell Berndt, Mustola Kati. Käännökset: Miller Erik, Snellman Tomi, Vähäpassi Kari. 2006. *Tom of Finland: ennennäkemätöntä = unforeseen*. Like. Helsinki.

Kuva 40: Cooperative Sociale il Sogno. *La Cappella Sistina*. pp. Viitattu 10.03.2011.
<http://www.romeguide.it/VATICANO/cappella.htm>.

Kuvat 22, 26: Hooven F. Valentine. Käännös: Jaakkola Eeva-Liisa. 1992. *Tom of Finland : elämäkerta*. Otava. Helsinki.

Kuva 37: Michelangelo. 1513-1516. Louvre. Scala archives. *Dying Slave*. pp. Viitattu 20.02.2011.
http://www.scalararchives.com/web/ricerca_risultati.asp?SC_NDD=&ricerca_s=Michelangelo+Slave&luce=1&searchin=off&exsearch=Michelangelo&xesearch=michelangelo&xesearch_eng=&xesearch_fra=&xesearch_ger=&xesearch_ita=&andor=and.

Kuvat 17, 18, 28: Ramakers Micha. 2000. *Dirty pictures: Tom of Finland, masculinity and homosexuality*. St. Martin's Press. New York.

Kuvat 5, 6, 7, 8, 9 (kolmas kuvista), 10 (ylempi ja alempi kuva), 11, 12, 14, 15, 20, 21, 24, 25, 30, 34, 38, 45: Ramakers Micha, Riemschneider Burkhard, Stegers Thomas, Maurin Frédéric, Tom of Finland cop. 1998. *Tom of Finland: the art of pleasure*. Taschen. Köln.

Kuvat 1, 23, 36: The Gay Art Collection. *The Art of Tom of Finland*. pp. Viitattu 12.10.2010.
http://www.gayartcollection.com/Tom_of_Finland/index.html.

Kuva 13, 47: Tom of Finland Foundation. 2011. *Tom of Finland*. pp. Viitattu 06.09.2010.
<http://www.tomoffinlandfoundation.org/>.

Kuva 3, 16, 35, 43: Tom of Finland. 1991. *Tom of Finland retrospective. 2.* 1st ed., 1st pr. edn. Tom of Finland Foundation. Los Angeles. CA.

Kuva 2, 9 (ensimmäinen kuvista), 39, 48: Tom of Finland. 1989. *Tom of Finland retrospective. 1.* ed., 2. pr. edn. Tom of Finland Foundation. Los Angeles. CA.

Kuva 9 (keskimmäinen kuvista): Tom of Finland. 1957. *Physique Pictorial*. Tom of Finland. Mizer Bob. AMG Collection.

Kuva 44: Touristic site of Montmartre. Montmartre. Paris France. *Le Passe-Muraille*. pp. Viitattu 10.04.2011.: <http://www.montmartre-paris-france.com/english/montmartre-pictures.php>.

Kuvateksti kuvaan 44: Le Syndicat d'Initiative Montmartre. 2011. *Montmartre-guide. Le passe-muraille*. pp. Viitattu 10.04.2011.<http://www.montmartre-guide.com/hi/histoire-et-lieux-celebres-de-montmartre/langue/en/page2/i18/le-passe-muraille.html>.

LIITTEET

LIITE 1. NÄYTTELYT JA KOKOELMAT

Näyttelyt Suomessa

Turku2011 -kulttuuripääkaupunki, Retrospective 2011
 Rainbow Finland, Vantaan kaupunginmuseo, 2007
 Kluuvin galleria, Helsinki, 2006.
 Helsingin Kaupunginmuseo, 2006
 Jyväskylän taidemuseo, 1999
 Porin taidemuseo, 1999
 Galerie Pelin, Helsinki, 1992
 Amos Andersonin museo, Helsinki, 1991
 Galleria Mosabaka, Helsinki, 1991

Yksityisnäyttelyt

2009, Schlechtriem Brothers, Tom of Finland, Berliini, Saksa
 - harvoin nähtyjä töitä
 2008, Galería Espacio Mínimo, Madrid, Espanja
 2007, Inman Gallery, Houston, USA
 2006, Galerie Jean-Luc & Takako Richard, Pariisi, Ranska
 The Bastion of Freedom, Pariisi, Ranska, joulukuu 2006
 2006, Helsinki City Art Museum, Helsinki, Suomi
 2006, Western Project Rough, Culver City, Los Angeles, USA
 2006, Charles Cowles Gallery Coming of Age, New York City, USA
 2005, Galería Espacio Mínimo, Tom of Finland, Madrid, Espanja
 2005, Maes & Matthys Gallery, Tom of Finland, Antwerp, Belgia
 2001, Mark Moore Gallery, Santa Monica, USA
 1999, James Van Damme Gallery, Brysseli, Belgia
 1999, Mark Moore Gallery, The Adventures of Kake, Santa Monica, USA
 1999, Finnish Institute - retrospective The Most Famous Finn, Pariisi, Ranska
 1999, Jyväskylä Art Museum (retrospective), Jyväskylä, Suomi
 1999, YYZ Artist Outlet (retrospective), Toronto, Kanada
 1999, TBA (retrospective), Chicago, USA
 1997, Mark Moore Gallery, Santa Monica, USA
 1997, Galleri Lars Boman, Tukholma, Ruotsi
 1995, Galerie Emanuel Perrotin, Pariisi, Ranska
 1994, Feature Inc., New York City, USA
 1994, Schwules Museum, Berliini, Saksa
 1994, Museum des Erotik Kunst, Hampuri, Saksa
 1994, Club Champion, Canberra, Australia
 1993, Gallery Daniel Buchholz, Cologne, Saksa
 1992, Galerie Pelin, Helsinki, Suomi
 1992, Leslie/Lohman Gay Art Foundation A Memorial Retrospective, New York City, USA
 1991, Amos Anderson Art Museum, Helsinki, Suomi
 1991, Feature Inc., New York City, USA
 1990 Wessel-O'Connor Gallery, New York, USA
 1989, National Leather Association, L.A. Chapter, USA

1989, Feature Inc., New York City, USA
 1988, Feature Inc., New York City, USA
 1987, Rob Gallery, Amsterdam, Alankomaat
 1985, Rob Gallery, Amsterdam, Alankomaat
 1984, Galerie Jansen, Berliini, Saksa
 1984, Andres Ufer, Berliini, Saksa
 1983, The Basement, New York
 1983, Rob Gallery, Amsterdam, Alankomaat
 1982, I.E.M. sex shop, Pariisi
 1982, Score (bar), Los Angeles, USA
 1982, Rob Gallery, Amsterdam, Alankomaat
 1982, Ambush (bar), San Francisco, USA
 1981, Rob Gallery, New York City, USA
 1981, Rob Gallery, Amsterdam, Alankomaat
 1980, Rob Gallery, Amsterdam, Alankomaat
 1980, Robert Samuel Gallery, New York City, USA
 1978, Rob Gallery, Amsterdam, Alankomaat
 1978, Feyway Studios, San Francisco, USA
 1978, Eons Gallery, Los Angeles, USA
 1973, The Revolt Press Bookstore, Hampuri, Saksa

Ryhmänäyttelyt

2011 Retrospective, Turku, Suomi
 2010, Feature Inc Tom of Finland and then some, New York City, USA
 2010, Maloney Fine Art + Kim Light, Lightbox The Boneyard, Los Angeles, USA
 2010, Galería Espacio Mínimo ARCO, Madrid, Espanja
 2010, Central Connecticut State University Art Galleries Revealed: The Tradition of Male Homoerotic Art, New Britain (Connecticut), USA
 2009, 53rd International Art Exhibition – Nordic & Danish Pavilions The Collectors, Venetsia Italia (komissaari: Arell Arell, kuraattorit: Marketta Seppälä, Arja Miller, Marita Muukkonen)
 - Kiasma osallistui ensimmäistä kertaa Venetsian biennaaliin, kun Suomella oli jälleen käytössään vuonna 1956 valmistunut Aalto-paviljonki.
 2009, Kathleen Cullen Fine Arts Tattoo, New York City, USA
 2009, MoMA Compass in Hand: Selections From the Rothschild Foundation Collection, New York City, USA
 2008, The Kinsey Institute I Pre-Revolutionary Queer I Bloomington (Indiana), USA
 2008, Homotopia CUC Liverpool Biennial, Liverpool, Englanti
 2008, Phil Ma Bête Noire, Los Angeles, USA
 2008, MoMA Glossolalia: Languages of Drawing, New York City, USA
 2008, Phil Trade, Los Angeles, USA
 2008, Galería Espacio Mínimo ARCO, Madrid, Espanja
 2006, Miami Art Fair Scope, Miami, Florida, USA
 2006, Portland Museum of Art. Portland (Oregon), USA
 2005, Art@Large. New York City, USA
 2004, James Kelly Contemporary Museum, Santa Fe, USA
 2001, Mark Moore Gallery The Armory Show, New York City, USA
 2000, Whitechapel Gallery, Lontoo, Englanti
 2000, Los Angeles County Museum of Art Made in California, Los Angeles, USA
 2000, Mark Moore Gallery The Armory Show, New York City, USA

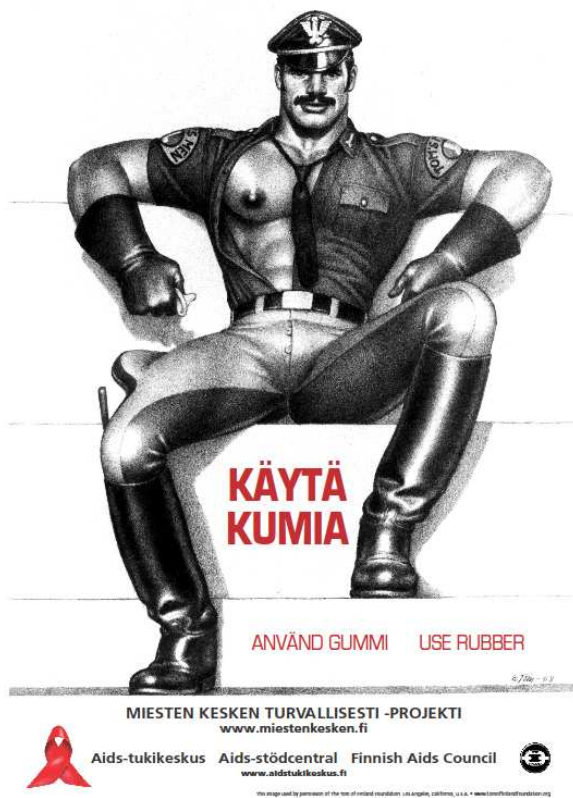
2000, Leslie/Lohman Gay Art Foundation 10th Anniversary Exhibition, New York City, USA
 1999, Pori Art Museum, Pori, Suomi
 1999, Mark Moore Gallery, Santa Monica, USA
 1998, Guggenheim Gallery, Chapman College, Orange, USA
 1998, Wessel + O'Connor Fine Art, New York City, USA
 1997, Patricia Faure Gallery, Santa Monica, USA
 1997, Los Angeles County Museum of Art Master Drawings, Los Angeles, USA
 1997, The Centre for Contemporary Arts, Glasgow, Skotlanti
 1997, Meyerson-Nowinski Gallery, Seattle, USA
 1997, Akademie der Kunste, Berliini, Saksa
 1992, Casco Gallery, Utrecht, Belgia
 1992, Leslie/Lohman Gay Art Foundation Summer Group Exhibition, New York City, USA
 1992, Stuart Regen Gallery, Los Angeles, USA
 1991, Rutgers State University, New Brunswick, New Jersey, USA
 1991, Amos Andersonin Taidemuseo, Helsinki, Suomi
 1991, Feature Inc., New York City, USA
 1991, Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, USA
 1991, National Leather Association Fetish Art, Los Angeles, USA
 1991, Galerie Mosabaka, Helsinki, Suomi
 1991, Whitney Museum of American Art, New York City, USA
 1991, Leslie/Lohman Gay Art Foundation Private Collections, New York City, USA
 1991, University of California (Matrix Gallery), Berkeley, USA
 1990, AIDS timeline, Biennial of American Art, New York, USA
 1990, Couturier Gallery, Los Angeles, USA
 1990, Wessel O'Connor, New York City, USA
 1990, Mincher/Wilcox Gallery, San Francisco, USA
 1989, Buttinsky, Feature Gallery, New York, USA
 1989, QSM, San Francisco, USA
 1989, Matrix Gallery, University of Berkeley, USA
 1989, WIWA International, Cologne, Saksa
 1989, New Museum, New York City, USA
 1988, Leonardo da Vinci Gallery, Los Angeles, USA
 1986, Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), Los Angeles, USA
 1986, International Gay & Lesbian Archives Naked Eyes, West Hollywood, USA
 1983, The Basement, New York City, USA (Arell et al.: yksityisnäyttely)
 1982, I.E.M., Pariisi, Ranska (Arell et al.: yksityisnäyttely)
 1978, Stompers (boot shop), New York City, USA

Julkiset kokoelmat

Chigago Art Institut, USA
 Kaarinan kaupunki, Suomi
 Kiasma Nykyaiteen museo, Helsinki, Suomi
 Leather Archives & Museum Group, Chigago, USA
 Los Angeles County Museum of Art, USA
 Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA
 San Francisco Museum of Modern Art, USA
 The Kinsey Institute, Bloomington, USA
 Leslie-Lohman Gay Art Foundation, New York, USA
 MSC Finland, Helsinki, Suomi

Portland Museum of Art, Portland, USA
Suontausta Museum, Eura, Suomi
Tom of Finland Foundation, Los Angeles, USA

KUVALIITTEET



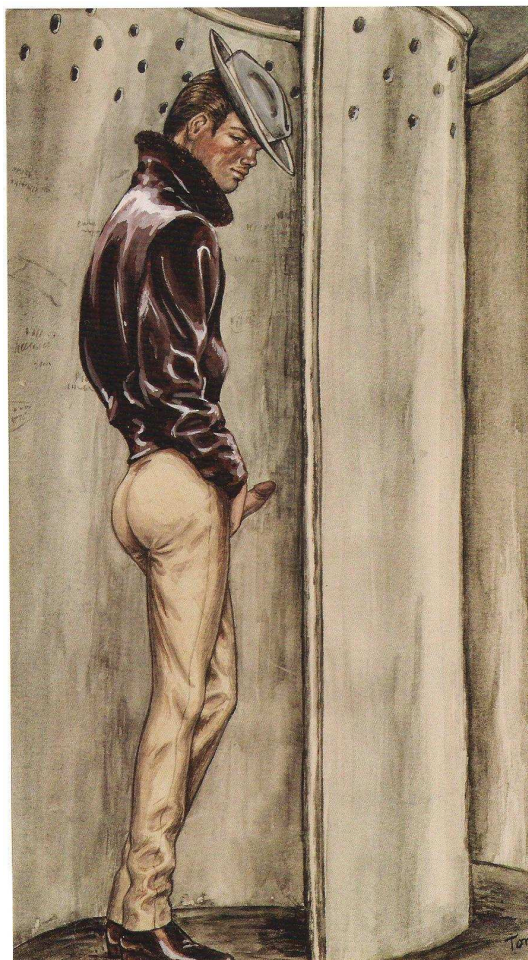
Kuva 1: Aids-tukikeskuksen Turvaseksijuliste.



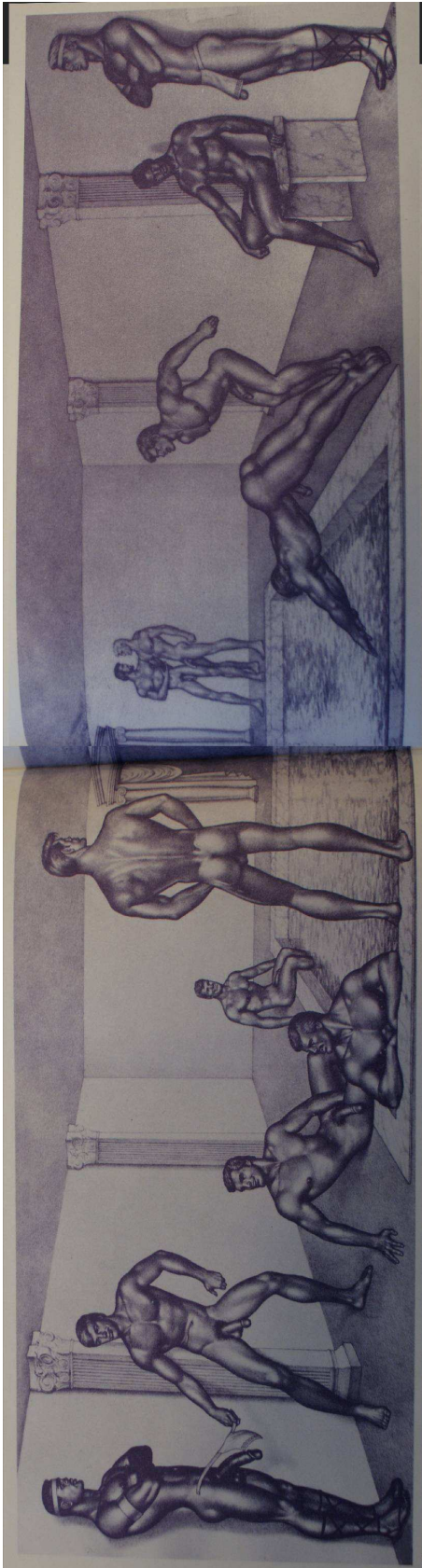
Kuva 2. Tom of Finland. Nimetön. 1981. Tilauksesta tehty David-patsas.



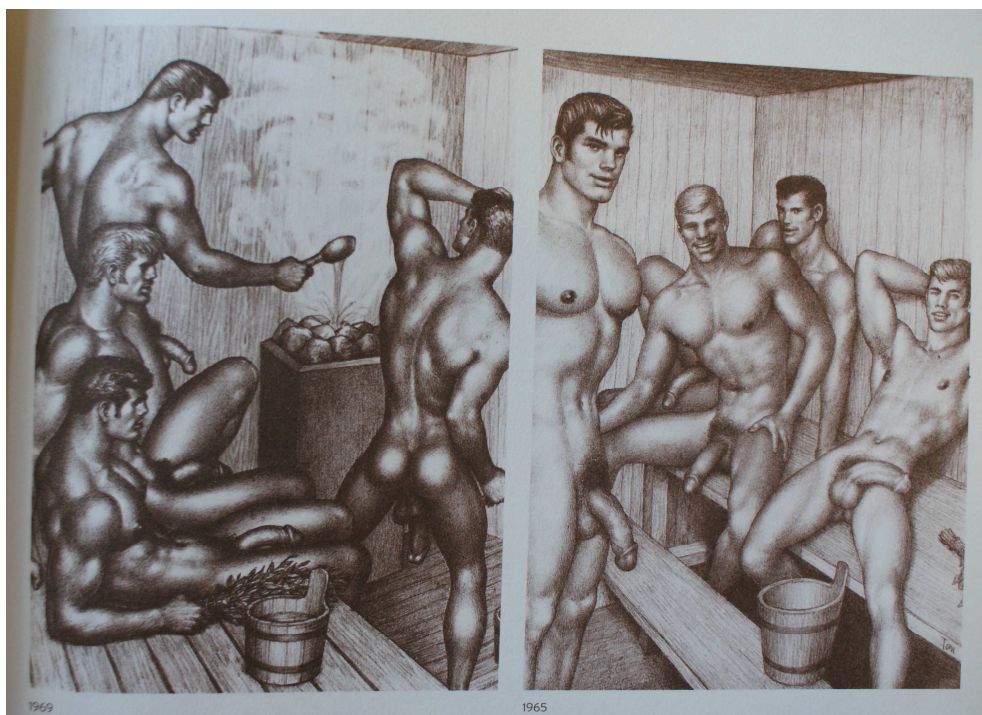
Kuva 3. Tom of Finland. Nimetön.
1947. Laivaston mies ja vaalea poika
tanssimassa.



Kuva 4. Tom of Finland. Poika Tähtitorninmäellä. 1954-1955.



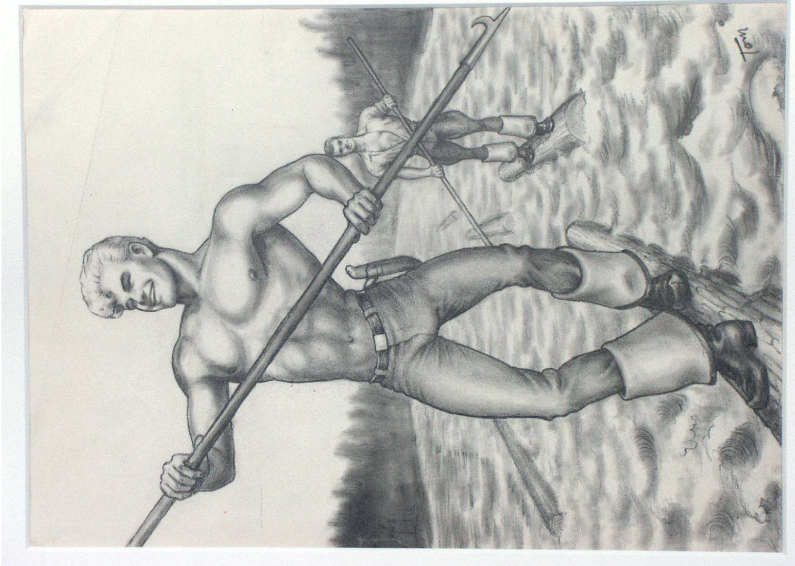
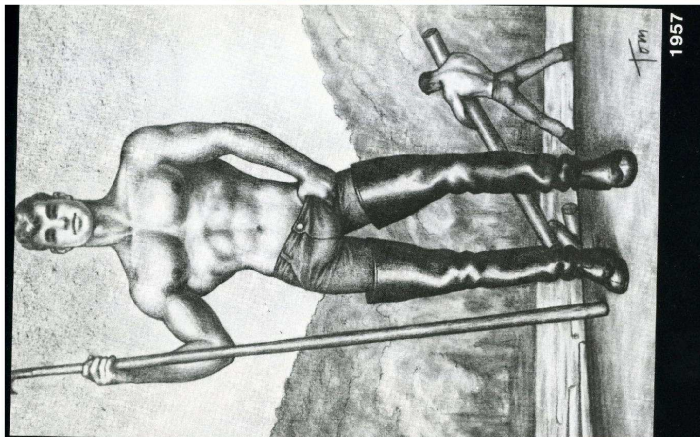
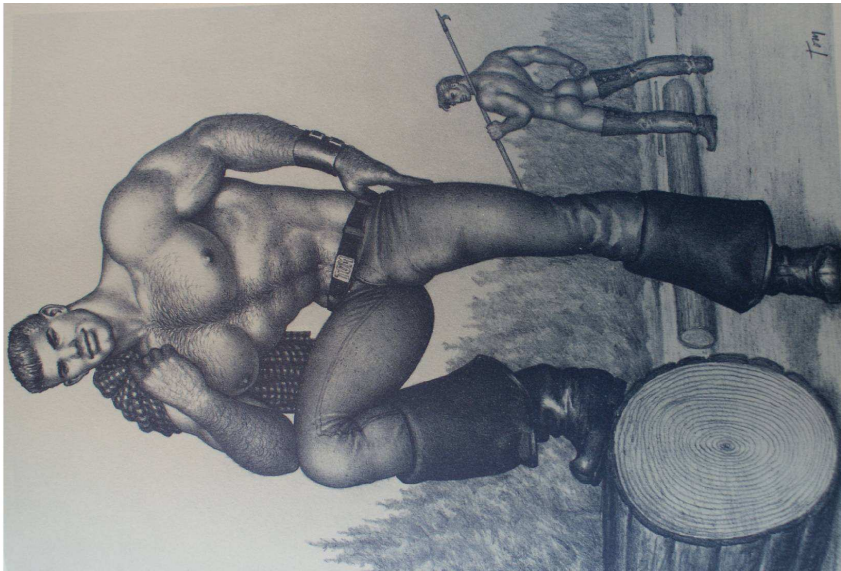
Kuva 5. Tom of Finland. Nimetön. 1973. Kylpylässä useita nuoria miehiä rentoutumassa.



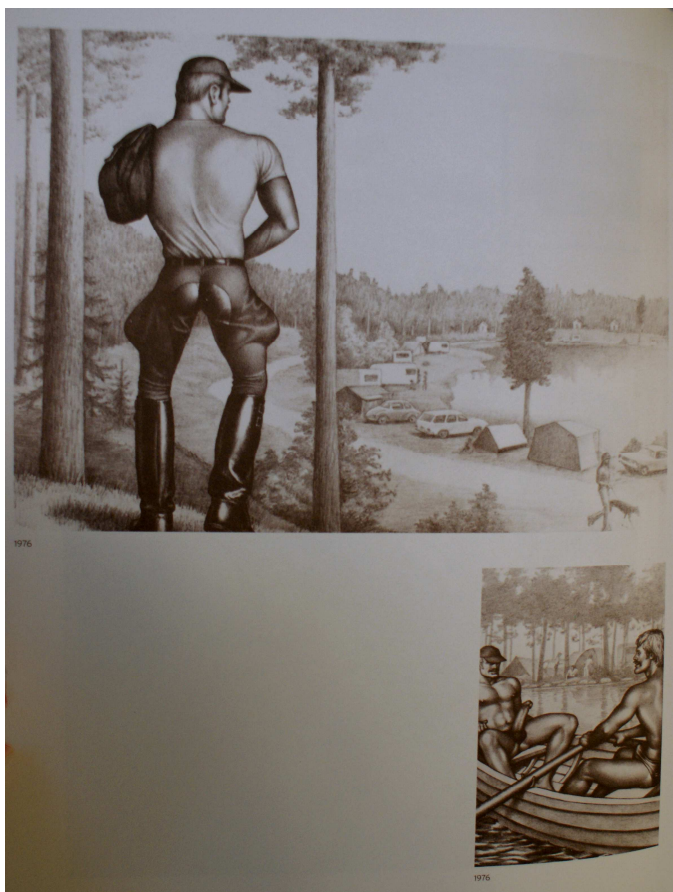
Kuva 6 (oikealla). Tom of Finland. Nimetön. 1965. Nuoret miehet saunassa.
 Kuva 7 (vasemmalla). Tom of Finland. Nimetön. 1969. Miehet saunassa.



Kuva 8. Tom of Finland. Nimetön. 1968. Miehet uimarannalla.



Kuva 9. Tom of Finland. Nimettömiä töitä. Kaksi tukinuittaja-kuvaa vuodelta 1957 sekä kolmas vuodelta 1966.



Kuva 10. Ylempi kuva: Tom of Finland. Nimetön. 1976. Työmies ja leirintäalue. Alempi kuva: Tom of Finland. Nimetön. 1976. Soutelemassa.



Kuva 11. Tom of Finland. Nimetön. 1947. Työläinen ratsastushousuissa.



Kuva 12. Tom of Finland. Nimetön. 1964. Lehmipoikia haassa.



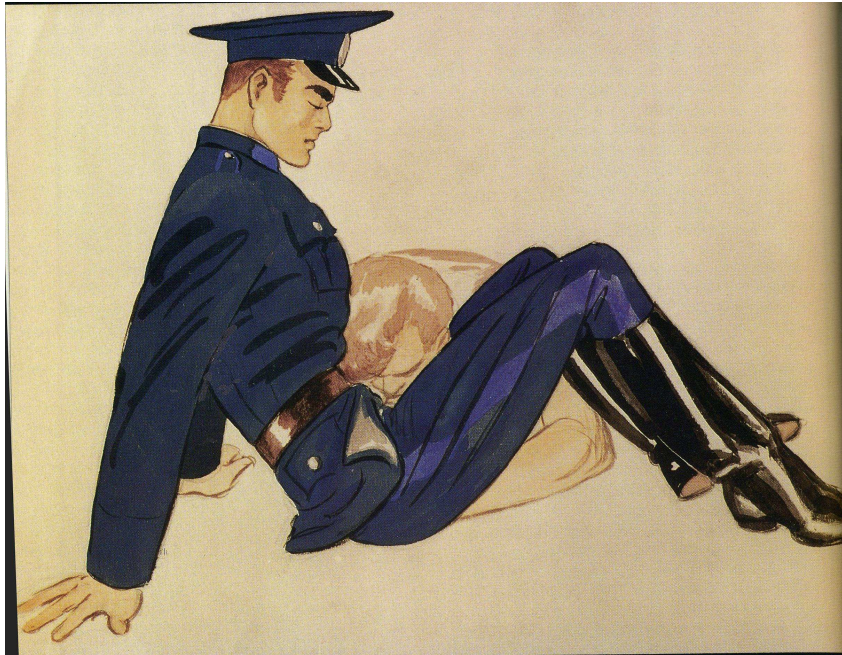
Kuva 13. Tom of Finland. Nimetön. Noin vuonna 1980. Miehet ladossa.



Kuva 14. Tom of Finland. Nimetön.
1985. Hevostallilla oleva univormumies
ja tallirenki.



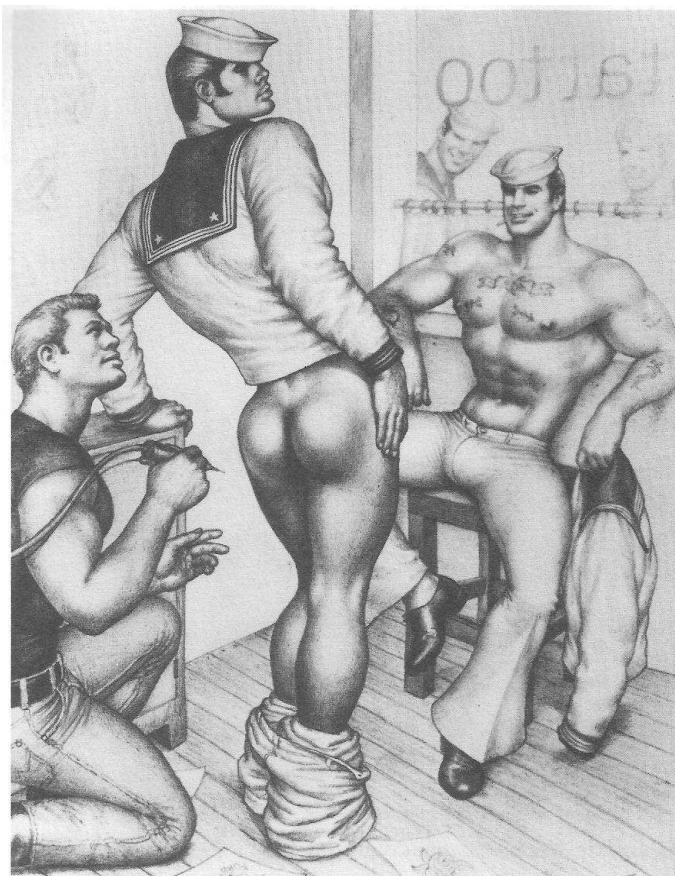
Kuva 15. Tom of Finland. Nimetön. 1946. Herrat puvuissa laivaston miehen seurassa.



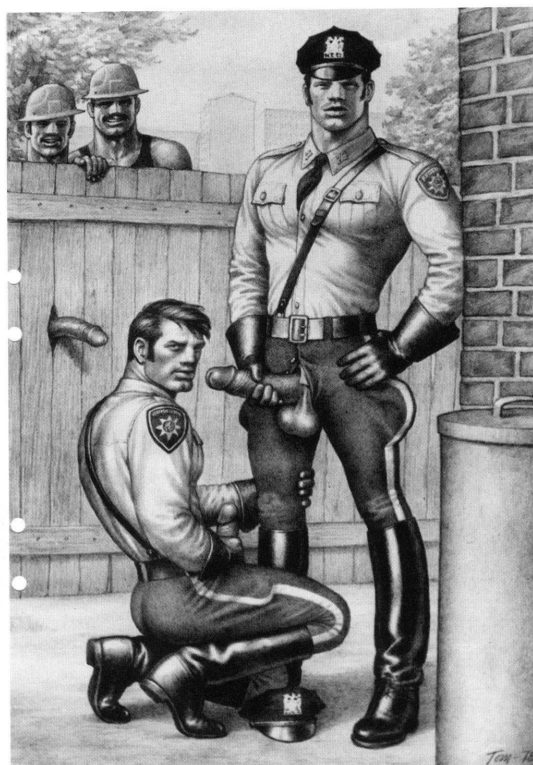
Kuva 16. Tom of Finland. Nimetön. Vuosi ei tiedossa. Poliisi ja häntä tyydyttävä mies.



Kuva 17. Tom of Finland. Nimetön. 1959. Matruusi ja palvelija.
Oikeanpuoleinen kuva: Tom Nicoll. Portrait of Johnny Tristam. Noin 1959.



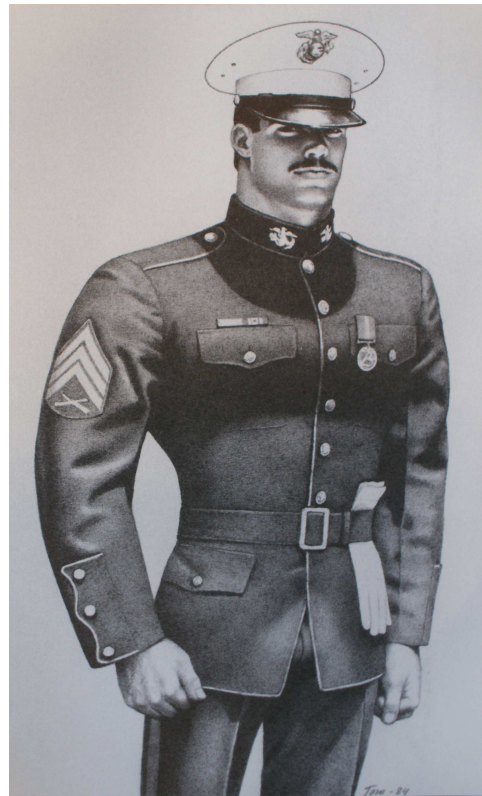
Kuva 18. Tom of Finland. Nimetön. 1967. Matruusin tatuointi.



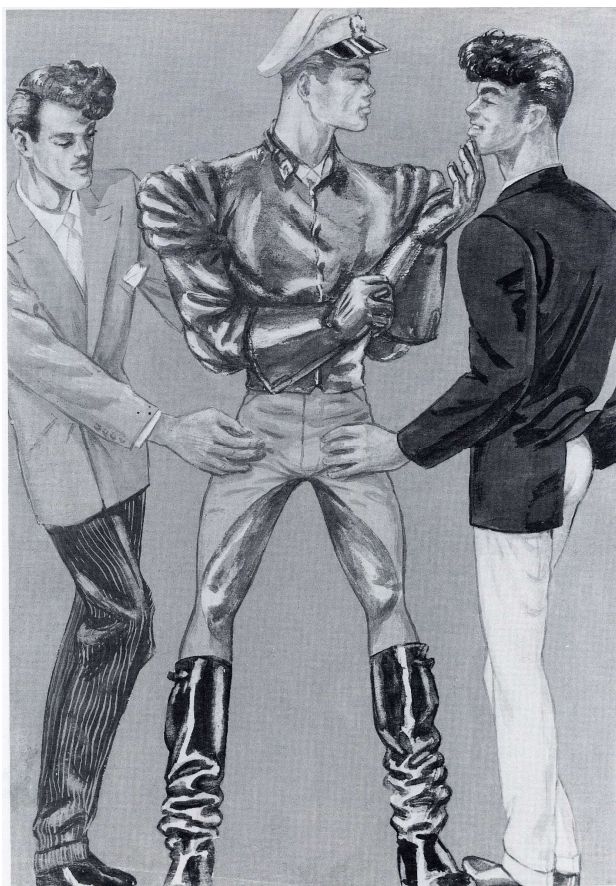
Kuva 19. Tom of Finland. Nimetön. 1978. Poliisien leikki.



Kuva 20. Tom of Finland. Nimetön. 1980. Tom-mies poliisina toisen poliisin kanssa.



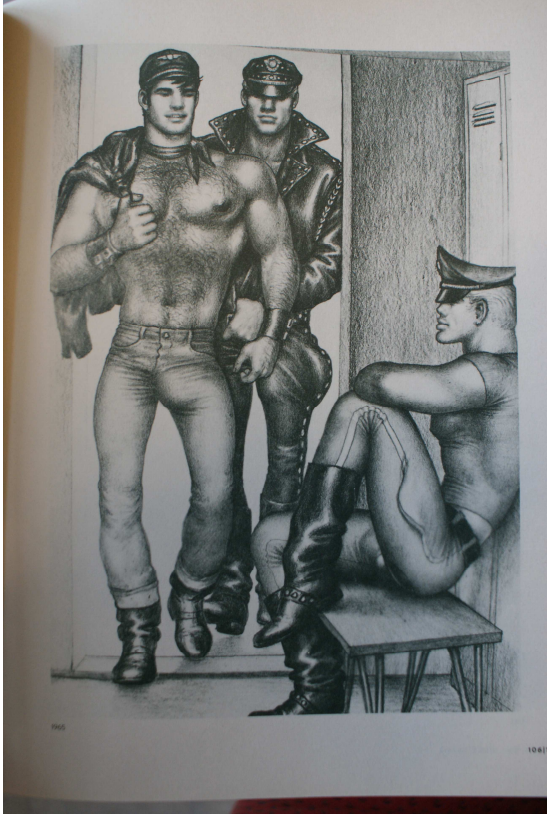
Kuva 21. Tom of Finland. Nimetön. 1984. Laivaston upseeri. Touko Laaksonen itse mallina.



Kuva 22. Tom of Finland. Nimetön. 1940-luvulta. Prätämies ja kaverit.



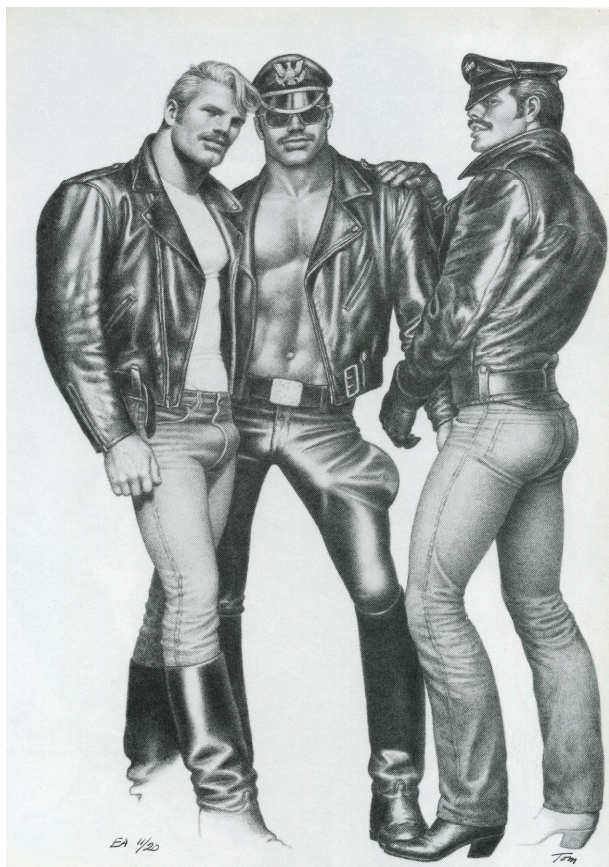
Kuva 23. Tom of Finland. Nimetön. 1962. Prätäkäjätkä ja motorisoitu univormumies.



Kuva 24. Tom of Finland. Nimetön. 1965. Motoristi, kaveri ja univormumies.



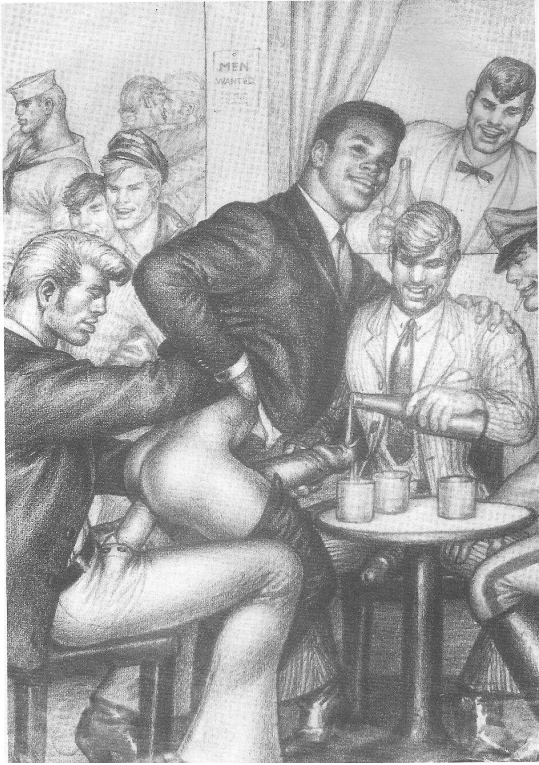
Kuva 25. Tom of Finland. Nimetön. 1972. Nahka-Kake, moottoripyörä ja kuski.



Kuva 26. Tom of Finland. Nimetön. 1980. Kynä. Motoristi-Kake kaveriensä kanssa. Tyypillinen ja helposti Laaksosen teokseksi tunnistettava teos.



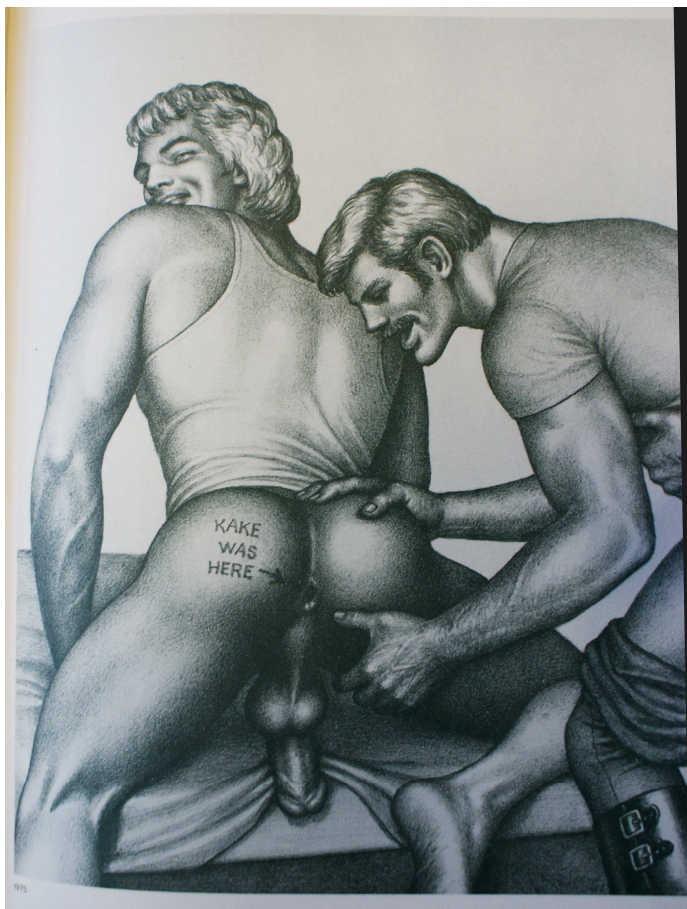
Kuva 27. Tom of Finland. Nimetön. 1989. Kynä. MotoristiKake viimeisinä vuosina.



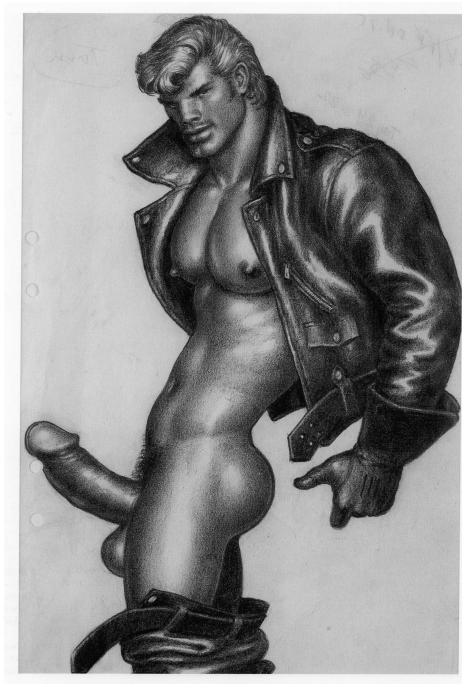
Kuva 28. Tom of Finland. Nimetön. 1956. Tilanne ravintolassa. Touko Laaksonen itse takana (tirkistelevänä) tarjoilijana.



Kuva 29. Tom of Finland. Mike Betts & Rick Wolmier. 1981. Kynä.



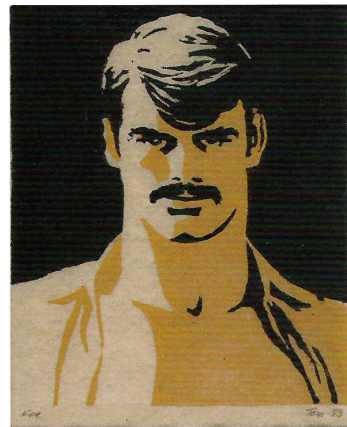
Kuva 30. Tom of Finland. Nimetön. 1975. Kake was here.



Kuva 31. Tom of Finland. Nahkatakkinmies. Kynä.
Korskea-Tom.



Kuva 32. Tom of Finland. Päivä. 1980. Väriliitu. Samassa liitteessä oikealla on myös kuva Yö. 1980. Väriliitu.



Kuva 33. Tom of Finland. Kasvo. 1981. Litografia. Samassa liitteessä alapuolella on kuva Kaksi kasvoa. 1983. Litografia.



Kuva 34. Tom of Finland. Nimetön. 1990. Puolivartalokuva.



Kuva 35. Tom of Finland. Nimetön. 1990. Viki.



Kuva 36. Tom of Finland. 1977. David ja kameramies.



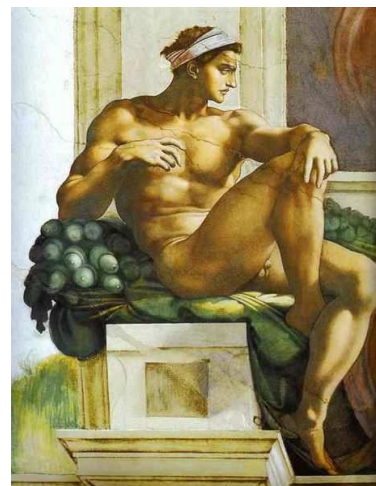
Kuva 37. Michelangelo. Kuoleva orja. 1513-1516.



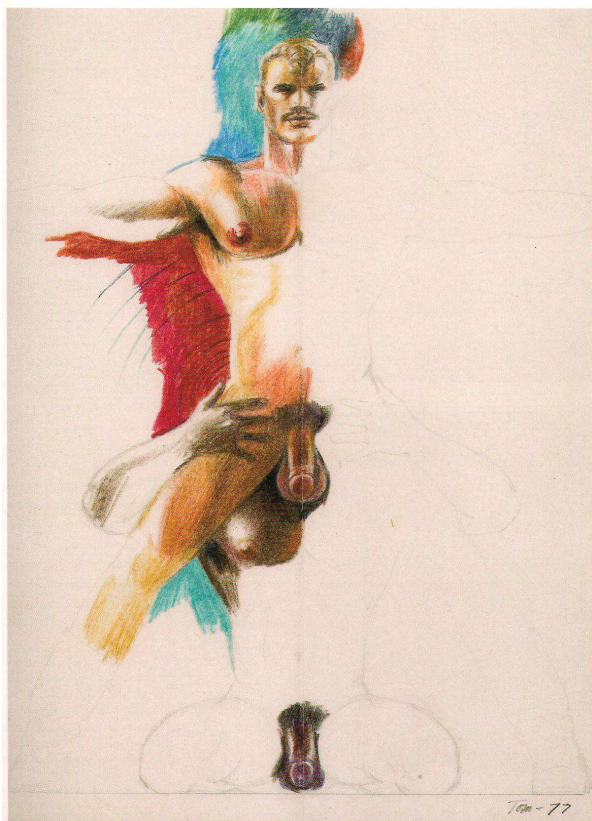
Kuva 38. Tom of Finland. Nimetön. 1979. Miehet pukuhuoneessa. Tom-miehen Elävä Orja.



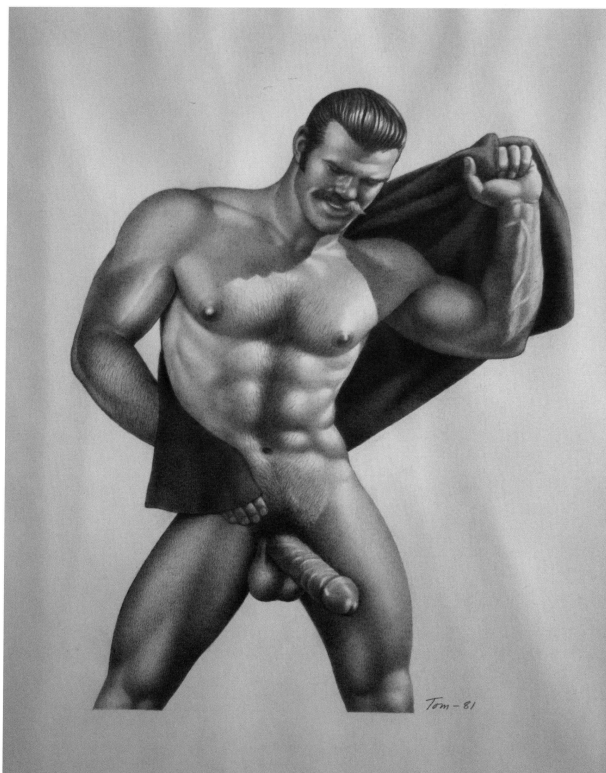
Kuva 39. Tom of Finland. Roger. 1979. Kynä.



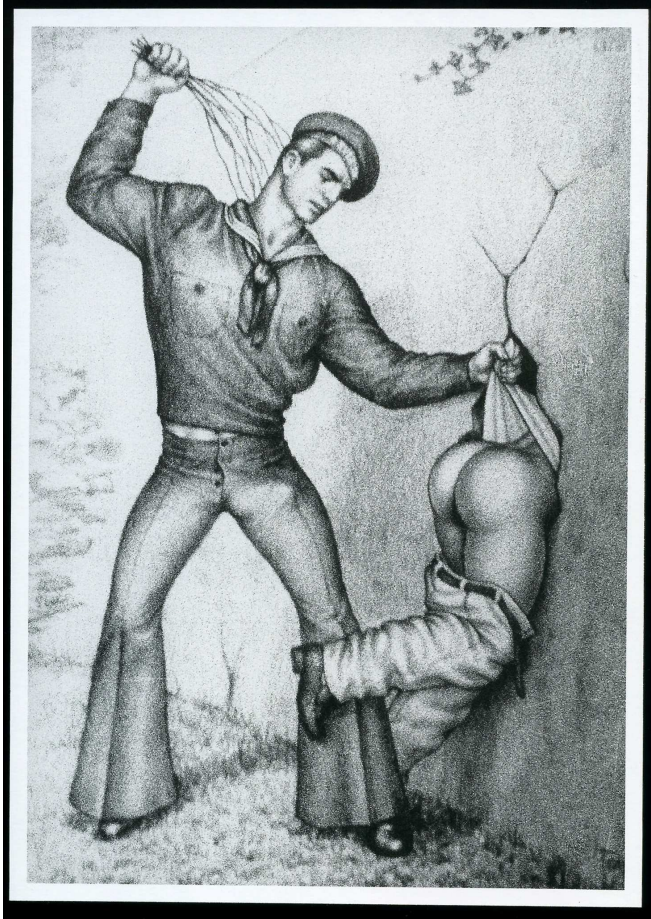
Kuva 40. Michelangelo. Ignudo. Noin 1510.



Kuva 41. Tom of Finland. Nimetön. 1977. Värikynä. Leonardon mies.



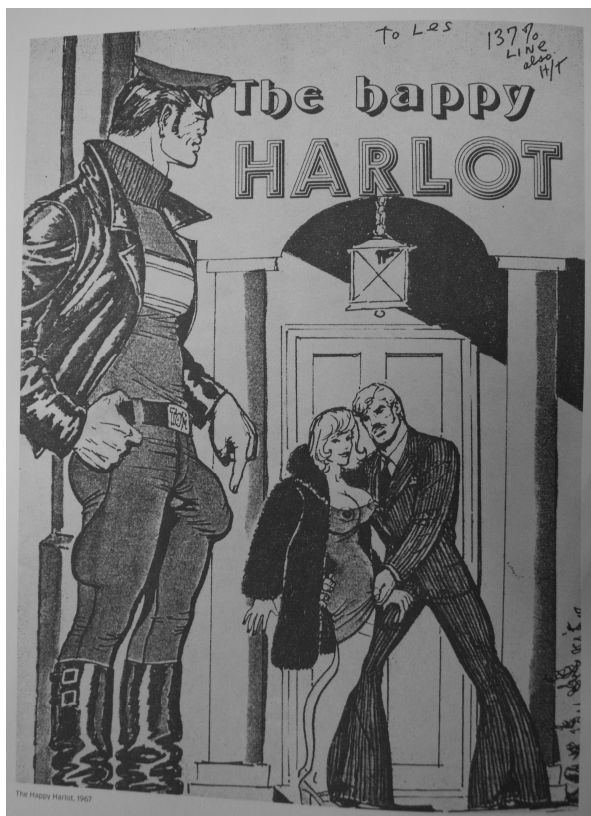
Kuva 42. Tom of Finland. Nimetön. 1981. Elvis.



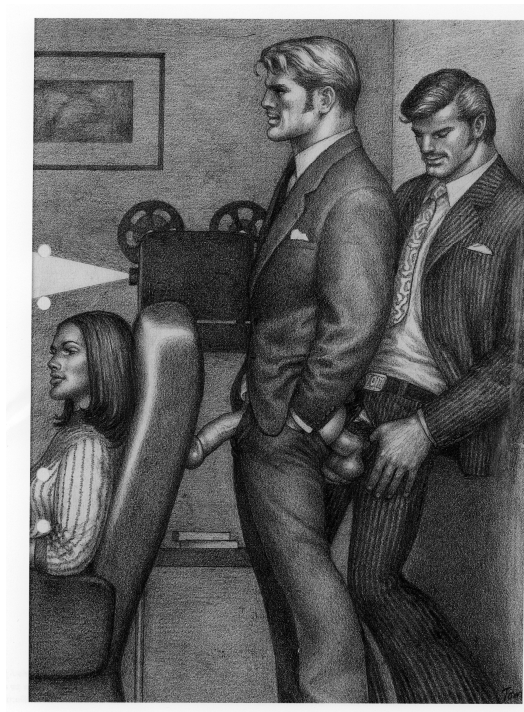
Kuva 43. Tom of Finland. Nimetön. Muurin läpi menijä.



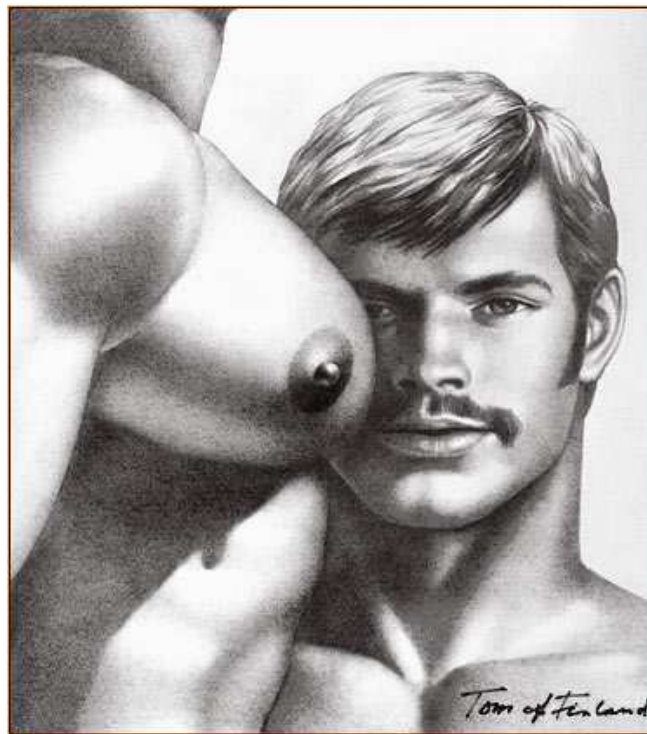
Kuva 44. Jean Marais. Le Passe-Muraille. 1989.



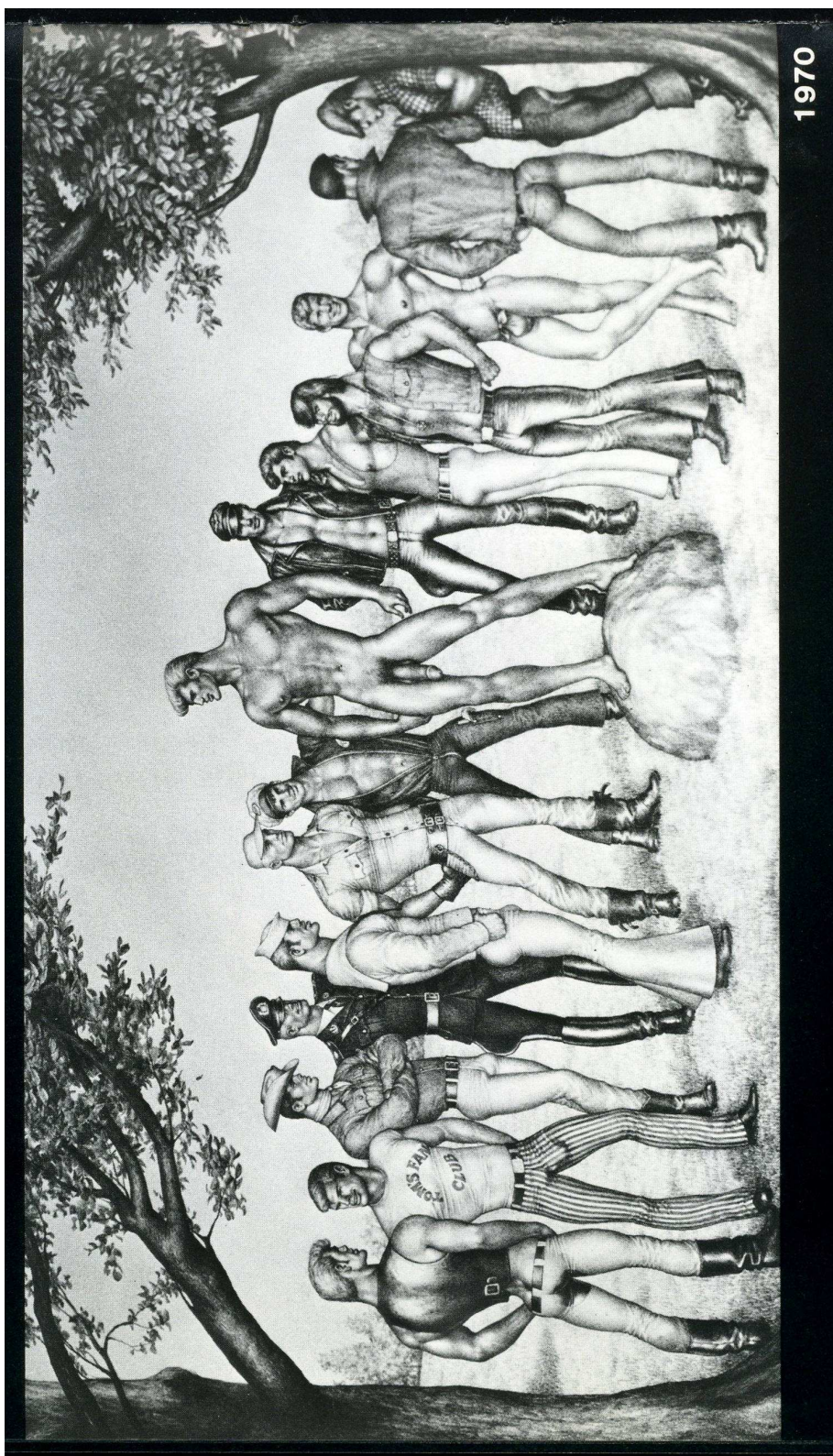
Kuva 45. Tom of Finland. The Happy Harlot. 1967.



Kuva 46. Tom of Finland. Kotielokuva. 1974. Kynä.



Kuva 47. Tom of Finland. Nimetön. 1979. Rintojen pullistelua katsojalle.



Kuva 48. Tom of Finland. Nimetön. 1970. Tom-miesten kavalkadi. Intertekstuaalisuus Botticellin Primaveraan nähtävissä.