Milja-Maaria Terho

Estetisoidut toimijat

Taiteellinen tutkimus
feminiinisten subjektien representaatioista
viktoriaaniselta ajalta 2010-luvun surullisiin tyttöihin

Estetisoidut toimijat:

Taiteellinen tutkimus
feminiinisten subjektien representaatioista
viktoriaaniselta ajalta 2010-luvun surullisiin tyttöihin

Milja-Maaria Terho
Maisterin opinnäyte
Kuvataidekasvatuksen maisteriohjelma
Aalto ARTS
Taiteen ja median laitos
2023

Kiitos:

Kaisla Kalo
Totti Korpua
Juulia Terho
Heikki Heinonen
Marleena Terho
Ystävät
Perhe

Aalto-yliopisto
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

Aalto-yliopisto, PL 11000, 00076 AALTO
www.aalto.fi

Taiteen maisterin opinnäytteen tiivistelmä

Tekijä Milja-Maaria Terho

Työn nimi Estetisoidut toimijat : Taiteellinen tutkimus feminiinisten subjektien representaatioista viktoriaaniselta ajalta 2010-luvun surullisiin tyttöihin

Laitos Taiteen ja median laitos

Koulutusohjelma Kuvataidekasvatuksen maisteriohjelma

Vuosi 2023 **Sivumäärä** 83 **Kieli** suomi

Tiivistelmä

Opinnäytteeni on taiteellinen tutkimus, jonka keskiössä on oma teokseni ja siitä löytämieni kulttuuristen representaatioiden tutkiminen. Katson feminiinisten subjektien representaatioita ja feminiinistä erontekoa eri aikakausina vallalla olleiden esitystapojen kautta. Tutkimuksen keskiössä on viktoriaanisen ajan feminiinisen subjektin, postfeministisen subjektin vaikutus visuaaliseen kulttuuriin, vallitseviin arvoihin ja henkilökohtaiseen taiteelliseen ilmaisuuni. Käytän hyödykseni taiteellisen tutkimuksen mahdollistamaa intuitiivisuuden ja Varton esittämän välineen ja materiaalin hallitsemisen luomaa vuoropuhelua.

Taiteellinen osuus on noin neljän minuutin mittainen videoteos, jota olen koostanut erilaisin menetelmin kuvaamastani materiaalista. Taiteellinen prosessini on jaettavissa viiteen eri kategoriaan: talismaaneihin, photobooth-videoihin, luontokuvauksiin, merenneitovideoihin ja kynttilärituaaleihin. Jokainen osio tarjoaa erilaisen näkökulman tutkimuskysymykseni käsittelyyn, mutta itsen kuvaus ja luonnon ja feminiinisen subjektin rinnastus ovat teoksen keskusteluissa läsnä.

Teoreettinen tausta perustuu Mulveyn mieskatseen teemalle ja Psomiadeksen feminiiniselle sisäiselle eronteolle estetistien taiteessa. Prerafaeliittien ja estetismin luoman feminiinisen subjektin heijastumat myöhempien aikojen visuaaliseen kulttuuriin, Barbara Hammerin videoteoksiin ja Sofia Coppolaan Virgin Suicides -elokuvaan ja edelleen postfeministiseen kuvakulttuuriin keskustelevat teokseni osien kanssa.

Representaation tutkiminen avaa näkymiä oman taiteellisen ilmaisun tutkimukselle ja tuo esille otoksen feminiinisen representaation historialliseen jatkumoon. Epätäydellisenkin jatkumon sisällä on vapautumisen potentiaaleja, joista feminiiniset subjektit voivat hyötyä.

Avainsanat feminiininen subjekti, feminiininen eronteko, taiteellinen tutkimus, mieskatse, prerafaeliitit, postfeminismi

Aalto University
School of Arts, Design and Architecture

Aalto University, P.O. BOX 31000, 00076 AALTO
www.aalto.fi

Master of Arts thesis abstract

Author Milja-Maaria Terho

Title of thesis Estetisoidut toimijat : Taiteellinen tutkimus feminiinisten subjektien representaatioista viktoriaaniselta ajalta 2010-luvun surullisiin tyttöihin

Department Department of Art and Media

Degree programme Kuvataidekasvatuksen koulutusohjelma

Year 2023 **Number of pages** 83 **Language** Finnish

Abstract

This thesis is artistic research, focusing on my artistic practice and the study of the cultural representations I find in it. I look at representations and the difference within feminine subjects through representations dominant in different eras. At the center of the study is the influence of the Victorian-era feminine subject, the post-feminist subject's effect on visual culture, values and my personal artistic expression. The dialogue created by intuitiveness essential to artistic research and the control of the medium and material presented in it as presented by Varto are key aspects of my study.

The artistic part is a four-minutes video, which I have compiled using different methods and audiovisual material. My artistic process can be divided into five different categories: talismans, photobooth videos, nature films, mermaid videos and candle rituals. Each category offers a different point of view to my research question, but the viewing of self and the parallel between nature and the feminine subject are present in the discussions of the work.

The theoretical background is based on Mulvey's term male gaze and the difference within feminine in the work of the Aesthetics described by Psomiades. I discuss parts of my work through reflections of the feminine subject created by Prerafaelites and Aesthetics on modern and contemporary visual culture, Barbara Hammer's video works, and Sofia Coppola's film Virgin Suicides and further post-feminist imagery.

The study of representation opens up perspectives for my own artistic practice and introduces a narrow sample to the history of feminine representation. Even within the imperfect, there are potentials for liberation from which feminine subjects can benefit.

Keywords feminine subject, difference within feminine, artistic research, male gaze, preraphaelites, post-feminism

Kuva 1

Sisällysluettelo

Johdanto 9
Teoreettinen viitekehys 14
Menetelmä 18
Prosessi 23
Tutkimuskysymyksen asettelua 28
Valmis teos 31
Keskusteluyhteyksiin asettaminen 38
- Katse ja representaatio 41
- Viktoriaanisen ajan feminiinisiä subjekteja 43
- Feminiininen subjekti postfeministisenä aikana 45
- Intersektionaalisuuden ja post-feminismin risteämät 50

Oma teos suhteessa Virgin Suicidesin feminiiniseen erontekoon 58
Feminiinisen subjektin vapautumisen mahdollisuuksia 68
Pohdinta 74
Kirjallisuus 78
Kuvat 82
Teos 82

Johdanto

The alternative is the thrill that comes from leaving the past behind without rejecting it, transcending outworn or oppressive forms, or daring to break with normal pleasurable expectations in order to conceive a new language of desire. (Mulvey, 1975, 16)

Lapsena yksi suosikkiharrastuksistani oli meikkaaminen ja itseni peilistä katsominen. Parasta oli, jos onnistuin lukittautumaan kotimme vessaan, jossa äitini säilytti meikkejään. Muistikuvieni mukaan saatoin käyttää tunteja peilin edessä istuen ja erilaisilla kosmetiikkatuotteilla kasvojani ehostaen. Meikkileikit oli tarkoitettu ainoastaan omalle katseelleni. Lukitun oven takana availin lumoutuneena purnukoita, tuubeja ja koteloita. Töpsöttelin ihmeellisillä sienillä ja pensseleillä meikkivoiteita, puutereita, poskipunia ja luomiväriä pitkin kasvojani. Rajasin kulmakarvojani, silmiäni ja huuliani eri värisillä meikkikynillä, koettaen imitoida lehdissä ja tv:ssä näkemiäni meik-kityylejä. Huulten rajaaminen oli aina vaikeinta ja samalla palkitsevinta, koska yhdellä viivalla pystyi muuttamaan niin ratkaisevasti niiden muotoa. Välillä pesin kasvoni, jotta saisin aloittaa leikin taas uudestaan.

Suhtauduin intohimoisesti myös erilaisten asukokonaisuuksien sovitteluun. Äitini oli taitava ompelija ja hän armeliaasti toteutti monia mahtipontisia pitsiunelmiani. Huoneessani uppouduin kerrostamaan puhvihihaisia takkeja röyhelöpaitojen kanssa ja kokeilemaan kuinka monta kellohelmaista hametta tarvittiin päällekkäin riittävän muhkean vaikutelman aikaansaamiseksi.

Näihin aikoihin meillä ei ollut videoita ja tv:stämme näkyi vain kolme kanavaa. Sain käydä elokuvissa katsomassa uusimmat Disney-piirretyt ja mummolan oli videot ja satunnaisia VHS-kasetteja. Aina kun sain tilaisuuden katsoa videoita lineaarisen tv:n sijaan, olin kuin hypnotisoitu. Mummolan halpa videosoitin jumittui lähes joka kerta kesken elokuvan, mutta luulen että jollain tapaa se vahvisti entisestään suhdettani videoilta näkyviin kuviin jonain ihmeellisinä, lähes maagisia voi-mia sisältävinä entiteetteinä, joiden näyttäytyminen minulle ei ollut täysin vallassani. Vahvimman tunnemuiston on jättänyt Disneyn Pieni merenneito -elokuva (Clements & Musker, 1989). Erityisesti elokuvan ensimmäiset minuutit, joissa kuvataan merenneitoparven uimamatkaa kohti meren

syvyyksissä kimaltelevaa linnaa, vei minut kerta toisensa jälkeen sellaisen kokemuksen äärelle, jota taidefilosofisessa kontekstissa kutsuttaisiin kenties subliimiksi (Freeman, 1995) lyhyesti tähän auki kirjoitettu viittaus feminiiniseen subliimiin. Pystyn yhä palauttamaan mieleeni kokemuksellisesti tämän tunteen, mutta en usko koskaan kykeneväni kuvailemaan sitä täydellisesti sanoin. Luulen kuitenkin, että se oli kokemus, jolloin ensimmäisen kerran
oivalsin voimakkaasti kuinka suurta voimaa ih-misten toisilleen tekemässä taiteessa voi olla. Hieman romanttisesti myös ajattelen, että mummo-lan hiljaisten ja turvallisten seinien sisällä videolaitteen vaihtelevasta toistokapasiteetista huoli-matta yhä uudestaan katsomani Pieni merenneito -elokuva, on vaikuttanut ratkaisevasti omaan taidekäsitykseeni.

Kenties harrastusteni ja elokuvamieltymysteni vuoksi minua kutsuttiin prinsessamaiseksi tytöksi. En pistänyt tätä luonnehdintaa pahakseni. Käsitykseni mukaan prinsessat saivat elää elämänsä satumaisen kauneuden ympäröimänä muiden ihmisten suhtautuessa heihin ihaillen ja kunnioit-tavasti. En nähnyt myöskään ristiriitaa prinsessana olemisen ja muiden kiinnostuksen kohteideni kuten piirtämisen, lukemisen ja majojen rakentelun välillä.

Kuvat ja representaatiot naisiksi merkityistä ihmistä kiehtoivat minua esteettisesti. Niissä oli aina jotain runsaampaa ja koristeellisempaa, salaperäisempää kuin tyypillisissä mieshahmoissa. Tuntui jännittävältä, mutta samalla turvallisen kaukaiselta ajatukselta, että minustakin tulisi joskus tuollainen koristeellinen ja pursuileva hahmo, joka vaikutti herättävän kummallista kiihtymystä miehissä. Tiedän että pienet tytöt eivät ole eivätkä varsinkaan omassa lapsuudessani olleet turvassa naisvihan erilaisilta muodoilta ja toki itsekin olin sisäistänyt monia silloin tiedostamatto-miani käsityksiä siitä mitä minun sukupuoleeni merkityt. Pystyn kuitenkin hahmottamaan selvän rajan siinä, kuinka feminiinisyyteen liittyvä painolasti kasvoi siinä vaiheessa, kun se liitettiin minuun nimenomaan kehoni ulkoisten merkkien perusteella.

Yhtäkkiä vaatteilla ja meikeillä leikkiminen ei ollutkaan enää vain minun ja muutamien valittujen katseille tarkoitettua leikkiä. Kehooni ja ulkonäkööni liittyvät valinnat kuuluivatkin kaikkien kat-seille, osaksi sitä maailmaa, jossa naisen kehon tärkeimmäksi tehtäväksi oli asetettu esteettinen miellyttävyys ja himon herättäminen. Osaksi niitä kuvia joita

olin nähnyt niin kauan kuin muistin esimerkiksi TV:ssä, lehdissä, valkokankailla, kirjojen kansissa, CD-levyjen kansissa, VHS-kasettien kansissa, DVD-levyjen kansissa, katumainoksissa, Savonlinnan Citymarketin keramiikkaosaston humorististen kahvikuppien kuvituksissa, sukulaisten kesämökkien ulkohuussien julisteissa, taidekirjojen painokuvissa, taidemuseoiden vanhoissa ja uusissa maalauksissa, parhaan ystävän veljen tyynyn alta löydetyssä pornolehdessä ja joulukuusin ja kissanpennuin kuvioitujen lahjapapereiden alta paljastuvien lelupakkauksen pinnoilla. Aloin kiinnittää yhä tarkempaa huomiota näihin kuviin ja siihen muistuttiko kehoni riittävästi kuvien vartaloita. Opin tunnistamaan tarkasti sen minkä muotoisia naisen kehoja pidettiin kaikista suurimmassa arvossa. Välillä löysin äitini tilaamista naistenlehdistä artikkeleja, joissa kerrottiin tarkkoja lukemia kuuluisien näyttelijöiden tai huippumallien *strategisista* mitoista. Painoin luvut aina tarkasti mieleeni, kiintopisteiksi, joihin verrata oman kehoni mittoja.

Lapsuuden ja nuoruuden välille on helppo tässä yhteydessä vetää selkeä raja. Lapsuus oli etuoikeutettua ja viatonta. Kauniina pitämiini asioihin ei liittynyt moraalisia kategorioita vaan nautin niistä suoraan, lumoutuneessa tilassa, jota lapsuuden jälkeen on ollut lähes mahdoton saavuttaa.

Olen hyvin kiinnostunut siitä ristiriidasta, joka paljastui minulle lapsuuden ja teini-iän välisenä aikana. Siitä, kuinka olin saanut olla viattoman haltioitunut erilaisista feminiinisyyden esitystavoista ennen varhaisteini-iässä kehollisen kokemuksen kautta syntynyttä havahtumista näiden representaatioiden sisältämiin armottomiin hierarkioihin. Tästä omakohtaisesta lähtökohdasta avautuu teemoja, jotka ovat relevantteja taiteen tutkimuksen, feministisen taiteen tutkimuksen ja representaatioon (ks. Pusa & Suominen, 2018) liittyvien kysymysten näkökulmasta. Olen päättänyt olla väheksymättä niitä peilin edessä vietettyjä lumoutumisen ja aktiivisen luomi-sen hetkiä. Pidän niitä hetkiä oleellisena osana taiteellisen ajatteluni kehittymisessä, vaikka kos-metiikkateollisuuden rakentamat taiteelliset esikuvani edustivat usein seksistisimpiä mahdollisia representaatioita naiseudesta. Ehkä juuri siksi sen auki kirjoittaminen on tärkeää.

Opinnäytteeni taiteellinen osuus on noin neljän minuutin mittainen video, jota olen koostanut erilaisin menetelmin kuvaamistani videoista. Taiteellinen prosessini on jaettavissa viiteen eri kategoriaan kuvaamieni aiheiden mukaan. Talismaaneihin, photobooth-videoihin, luontokuvauk-

siin, Ariel-videoihin ja kynttiläleikkeihin. Jokainen osio tarjoaa erilaisen näkökulman tutkimuskysymykseni käsittelyyn. Taiteellinen työskentelyni on edennyt spontaanin, omaksi terapiaksi tarkoitetun päämäärättömänä näyttäytyvän tekemisen ja harkitumpien käsitteellisten rajauksen ja esteettisten tyylivalintojen vuoropuheluna.

Läpi länsimaisen taidehistorian naiskeho on useimmiten saanut tehtäväkseen toimia koristeen roolissa. Eräs tyypillinen toistuva esimerkki tästä on kuva-aihe naisesta osana luontoa (ks. Søn-dergaard, 2018). Osana luontoa joka naisen tavoin sijoittuu arvohierarkiassa miehen alapuolelle, miehen hallinnan piiriin. Tätä kuvaustapaa ymmärrettävästi pidetään feministisen taiteenteorian näkökulmasta lähtökohtaisesti toiseuttavana (Suominen & Pusa, 2018). Vaikka naisen ja luonnon rinnastusta on erityisesti nykytaiteessa käsitelty myös feministisistä näkökulmista, on tässä teemassa väistämättä läsnä siihen aikojen saatossa tarttuneita konnotaatioita. Miksi silti itse päädyn kuvaamaan yhä uudestaan oman kehoni tällä ikiaikaisella, pölyisellä tavalla, kokien sen jopa voimaannuttavana? Kuvataide ja visuaalinen kulttuuri on myös toiminut sekä kauneusihanteiden tuottajana ja niitä heijastavana peilinä (Suominen & Pusa, 2018). Sitä missä määrin kannan tai-teellisessa ilmaisussani ja estetiikan tajussani näitä vuosisatojen tai tuhansien aikana muodostu-neita kauneusihanteiden kerrostumia ja nykyhetkessä vallitsevia ihanteita ja arvoja on todennäköisesti mahdotonta selvittää perinpohjaisesti.

Etsin opinnäytteeni kirjallisessa osiossa sopivaa rajausta näille kysymykselle. Olen lähtenyt penkomaan taiteellisesta työstäni sekä muotoon ja teemaan liittyviä aineksia, jotka polttelevat sormissani eniten. Polttelu voi olla seurausta yhtä hyvin häpeästä (Fischer, 2018), lapsenomaisesta uteliasuudesta tai selittämättömästä haltioitumisen tunteesta. Uskon, että sen seuraaminen johdattaa minut taiteellisen tutkimukseni kannalta oleellisten aiheiden äärelle. Peilaan löydöksiäni taiteen historiasta, populaarikulttuurista ja kirjallisuudesta löytämiin esimerkkeihin, joissa näen resonointia oman teokseni kanssa. Aloittaessani opinnot Savonlinnan taidelukiossa sai kuvataide toki suuremman ja sitäkin tärkeämmän roolin elämässäni, mutta pienen kaupungin käytännössä olematon kuvataidetarjonta ei riittänyt täyttämään visuaaliseen kulttuuriin kohdistuvaa kulttuurinnälkääni. Ruokin sitä pääasiassa esimerkiksi elokuvilla, muotilehdillä ja musiikkivideoilla. Tuos-sa iässä koetut taide-elämykset ovat opinnäytteessäni tärkeitä viittauskohtia. Monet näistä esimerkeistä ovat itselleni eri elämänvaiheissa tärkeiksi muodostuneita kulttuurituotteita,

Kuva 2

joiden näen vaikuttaneen omaan tyyliini tavalla tai toisella.

Pyrin pohtimaan avoimesti sitä, että oman taiteellisen identiteetin rakentumiselle tärkeät elementit ja estetiikka voivat kummuta osittain maailmankuvasta, jota pidän yhdenvertaisuuden näkökulmasta vahingollisena. Samaan aikaan pyrin hahmottamaan asioita niiden historiallisista ja kulttuurisista konteksteista käsin ja välttämään äkkivääriä päätelmiä ja julistuksia. Taiteellisen tutkimuksen ja ylipäänsä taiteen kohdalla pidän tärkeänä epävarmuuden hyväksymistä, mahdollisuutta että keskenään ristiriitaiset havainnot voivat olla olemassa samaan aikaan. Samaan ai-kaan olen pyrkinyt tunnistamaan mahdollisesti sisäistetyn häpeän, jonka olen tottunut liittämään kulttuurissamme feminiiniseksi tulkittuun ilmaisuun, sellaiseen, jonka koen olevan myös oman taiteellisen ilmaisuni ytimessä.

Teoreettinen viitekehys

Tässä kappaleessa käyn läpi teoriaa ja erilaisia tekstejä, jotka liittyvät opinnäytteeni sisältöihin ja joiden kautta tulkitsen myöhemmin opinnäytteeni taiteellista osiota. Käyn lyhyesti läpi minkälaiseen teoreettiseen ja filosofiseen keskusteluun viittaan puhuessani katseesta ja mitä oikeastaan tarkoitetaan sanalla *katse* tässä yhteydessä. Keskityn pääasiassa katseen teemaa feministisen elokuvateorian kontekstissa.

Feministisessä elokuvateoriassa johdannossani kuvatun kaltaista feminiinisen kehon esineellistävää kuvaustapaa kutsutaan miehiseksi katseeksi. Laura Mulveyn (1975) klassikkoasemaan noussut artikkeli, Visual Pleasure and Narrative Cinema tuo esille sen kuinka valtavirta Hollywood-elokuvan kieli on muodostunut aktiivisen miehen passiiviseen naiseen kohdistaman katseen kautta. Artikkelilla on ollut vaikutusta esimerkiksi queer-teorian syntyyn, mutta se on saanut osakseen myös kritiikkiä esimerkiksi essentialistisista sukupuolirooleista ja näkökulmasta, joka rajautuu lähinnä valkoisen naisen kokemukseen (hooks, 1992; Rodowick, 2014). Katseen teema on ollut tärkeässä roolissa feministisen taiteen ja elokuvan tutkimuksessa, ja viime vuosina Mul-veyn kehittämä katseen teoria on löytänyt tiensä myös suomalaisen feministisen keskustelun val-tavirtaan (ks. Silfverberg, 2020).

Kirjallisessa osiossani tutkin teostani myös mieskatseen ja siitä johdetun käsitteen sisäistetyn mieskatseen näkökulmasta (Mulvey, 1975). Aloittaessani taiteellista tutkimustani tämä termi oli keskeisessä roolissa. Työskentelyni edetessä kuitenkin huomasin, että Mulveyn aikanaan merkittävästi elokuvateoriaa uudistanut teksti ei istukaan taiteelliseen ajatteluuni teoreettisena viitekehyksenä kuin joiltain osin. Vaikka mieskatseen termi on erinomainen työkalu elokuvan ja muun visuaalisen kulttuurin kerrontaperinteiseen pesiytyneiden patriarkaalisten toimintatapojen paljastajana, tuntuu se oman taiteellisen tutkimukseni tarpeisiin turhan karkealta. Mulveyn miehen ja naisen, subjektin ja objektin kaltaisten dikotomioiden kautta kuvaama todellisuus, jättää varjoonsa epävarmat kysymykset ja moninaisemman, ei-essentialistisen käsityksen sukupuolesta, jotka ovat tutkimuksen edetessä muodostuneet itselleni tärkeiksi.

Minua kiehtoo ajatus siitä, että miehisen katseen kaanoniin sijoitetuissa kuvissa on joissain tapauksissa ollutkin kysymys taiteilijan teoksiinsa

projisoimasta omasta kaipuustaan johonkin sopusointuisempaan paikkaan ja tilaan, pois luomakunnan kuninkaan roolista. Entä jos osa näistä teoksista onkin kanonisoitunut siitä syystä, että ne antoivat katsojille mahdollisuuden haaveilla niiden äärellä elämästä tasaveroisempana osana elonkehää?

Löysin näiden pohdintojen tueksi hieman yllättäen kiinnostavan taidehistoriallisen esimerkin Viktoriaanisen ajan kuvataiteesta ja kirjallisuudesta. Kirjallisuuskriitikko ja englannin kielen professori Kathy Alexis Psomiades on tutkinut 1800-luvulla Britanniassa vaikuttaneen Estetismi-taidesuuntausta edustavien taiteilijoiden rakentamasta feminiinisyydestä ja niihin liittyviä moninaisia merkityksiä (Psomiades, 1997). Estetismiin liittyvä Prerafeeliitti-ryhmään kuuluvien taiteili-joiden teokset kuvaavat usein luonnon keskellä oleskelevia kauniita naishahmoja, heidän olemustaan estetisoivalla tyylillä. Aikakauden kulttuurikeskustelusta pystyy löytämään viitteitä siitä, että feminiinisyyden kuvaamisella oli toisen aallon feminismin näkökulmasta käsin samaan aikaan naisen vapautumiseen positiivisia ja negatiivisia seurauksia (Psomiades, 1997). Naiskuvan rakentamisesta muodostui yhteiskunnallisen liikkumatilan ja heidän oikeuksiensa paranemiseen. Samalla aikansa feminiinisyys vahvisti kulutuskulttuurin tarvitsemia sukupuolirooleja.

Suurimmassa osassa käyttämässäni aineistossa teemaa käsitellään binääristen mies/naissukupuolijaon kautta. Tässä binäärisessä kirjoitustavassa voi olla kysymys yksinkertai-sesti kirjoitusajankohdasta, jolloin ymmärrys sukupuolen moninaisuudesta oli valtavirrassa huomattavasti suppeampaa, eikä tämä ymmärrys näkynyt varsinkaan kielen tasolla. Olen itse kasva-nut aikuiseksi ympäristössä, jossa tämänkaltainen binäärinen sukupuolijaottelu oli lähestulkoon ainut tapa puhua. Vaikka näkemykseni mukaan esimerkiksi Judith Butlerin (1997) teoria sukupuolesta konstruktiona ei millään riitä selittämään todellissuutta sukupuolen moninaisuudesta, se on sopiva termi kuvaamaan näkökulmaani silloin kun itse käytän binäärisiä termejä.

Puhuessani mieskatseesta en siis esimerkiksi ajattele, että kaikki visuaalinen kulttuuri, jossa on löydettävissä tämän kaltaisia elementtejä, olisi todellisuudessa cis-miesten tekemää. Tekstini tavoitteena on nimeomaan pyristellä irti katseeseen sisältyvistä binäärisistä valta-asetelmista ja essentialistisesta, sekä normittavasta maailmankuvasta. Nämä termit ovat hyödyllisiä kuvaamaan historiallisia ja yhä vallitseviin valta-asemiin vai-

kuttavia kategorioita. Minut on kasvatettu naiseksi. Kirjallisessa osiossani minua ei kiinnosta niinkään nainen ja tyttö jonain essentiallisena kategoriana tai tarkasti rajattavissa olevana maailmassa olemisena. Huomaan, että naisellisiksi miellettyihin piirteisiin ja naisiksi määriteltyihin ihmisiin liittyvissä representaatioissa toistuu usein tiettyjä muotoon ja tyyliin liittyviä esteettisiä elementtejä, jotka ovat tyypillisiä omassa työssäni.

Keskusteluyhteyteen asettaminen -luvussa käyn läpi Psomiadeksen kuvaamaa myöhäisviktoriaanisen ajan feminiinisen representaation ja feminiinisen subjektin kehittymistä. Käyn keskustelua myöhäisviktoriaanisen ajan feminiinisen subjektin sekä oman aikani verrokkeihin erityisesti femi-niinisyyden sisäisiin dikotomioihin liittyen. Nostan esiin teemaan liittyviä kulttuurisia ilmiöitä ja tutkin lähemmin Virgin Suicides -elokuvaa. Lopuksi etsin omasta teoksestani ja Virgin Suicidesta löytyviä viktoriaanisia hahmottumia ja erontekoja.

Toisessa luvussa pyrin irrottautumaan näistä dikotomioista ja tarkastelemaan teoksessani esiintyvää estetiikkaa näkökulmasta, joka ei asetu edellä kuvailemiini dikotomioihin (ks. Irigaray, 1996). Uusmaterialismi (Bennett, 2020) on jälkireflektiossa tuonut opinnäytteeseeni käsitteelliseen viitekehykseen, jonka kautta olen löytänyt vuoropuhelua oman työskentelyni ja nykytaiteessa tällä hetkellä läsnäolevien virtausten välille. Heikko estetiikka tuo näkökulman kapitalismin äärellä voimattomuuden kanavoivoimiseen (Purokuru, 2022). Poor Image taas digitaalisen ajan kuvan heikkouden kääntämisestä tarkoitukselliseksi osaksi taiteellista ilmaisua (Steyerl, 2009).

Kuva 3

Menetelmä

Tutkimusmenetelmäni on taiteellinen tutkimus (ks. Varto, 2017). Aloittaessani opinnäytteeni uskoin, että taiteellisen prosessin asettaminen akateemiseen tutkimuskontekstiin tulisi olemaan kiinnostava haaste, joka tarjoaa minulle mahdollisuuden omien motiivien, lähtökohtien, metodien, minuun vaikuttaneiden kulttuuristen ilmiöiden ja taustalla olevien arvojen tutkailun, sekä niiden kriittisen tarkastelun. Tämä rajaus on kuitenkin tuntunut taiteellisen prosessini edetessä koko ajan haastavammalta.

Taiteellisessa tutkimuksessa taiteellisen työskentelyn ja kirjallisen, akateemiselle tutkimuskielelle taipuvan tekstin roolit ovat usein häilyviä (Varto, 2017). Audiovisuaalisella medialla toteutettu taiteellinen työskentelyni kuitenkin liikkuu jossain sanojen määräysvallan ulottumattomissa. Olen toisinaan kyseenalaistanut, onko ylipäänsä mielekästä koettaa mahduttaa kahta niin erilais-ta tiedon jäsentämisen ja tutkimisen tapaa yhden opinnäytetyön sisällöksi. Olen halunnut tietoisesti pitää taiteellisen prosessin avoimena yllättäville sattumuksille ja samankaltainen prosessille heittäytyminen ei istu helposti opinnäytteen kirjallisen osion tekemiseen. Taiteelliselle työskentelylle (ainakin omalleni) on tyypillistä vapaa ja intuitiivinen liike, joka ei kysy lupaa tai vaadi tutkimuskysymykseen sitoutumista ja johdonmukaista argumentointia (Varto, 2017).

Taiteellinen työskentelyni on siis kulkenut kirjallisen ja teoreettisen tutkimuksen rinnalla, mutta se on selkeästi oma erillinen kokonaisuutensa. Näen työskentelyni sijoittuvan Fournierin (2022) kuvaaman autoteoreettisen praktiikan yhteyteen, missä omakohtaisuuden, taiteen ja teorian yhdistyminen rakentavat keskustelua.

Kirjallisessa osiossa menetelmäni on ollut jälkikäteen työstäni löytyneiden esteettisisien ja sisällöllisten johtolankojen etsiminen. Kuvailen taiteellisen työni tekovaiheeseen liittyviä havaintoja ja kehityskulkuja, joiden näen johtaneen lopulliseen työhön. Kirjallisessa osiossani olen kirjoittanut auki joitain prosessiini liittyviä henkilökohtaisia ulottuvuuksia, joiden näen vaikuttaneen voimakkaasti työskentelyyni.

Taiteellisen tutkimuksen avulla voin laajentaa ymmärrystäni siitä minkälaisiin taiteen tekemisen perinteisiin ja kulttuurisiin ilmiöihin oma tekemiseni kenties sijoittuu (ks. Fournier, 2022). Koetan päästä lapsuudesta tuttuun asioihin avoimesti suhtautuvan uteliaisuuden äärelle. Uskon, että

taiteellisen tutkimuksen kaikissa vaiheissa kategorioiden rajojen yli näkeminen mahdollistaa uusien ja kiinnostavien havaintojen ja oivallusten tekemisen. Näin voi nähdä helpommin paikkoihin joissa, jotka ovat aiemmin olleet häpeän hämärtämiä.

Aloittaessani kirjoittamaan opinnäytteeni kirjallista osiota huomasin, että minun oli helpoin lähteä avaamaan tätä tiukassa sumpussa olevaa vyyhtiä, lähestymällä aihetta omakohtaisesta näkö-kulmasta, etsimällä myös lapsuus- ja nuoruusmuistoistani vihjeitä siihen mikä on ajanut minut näiden kysymysten äärelle, kuinka oma taiteellinen ilmaisuni ja makuni on syntynyt. Tällä tavoin on selkeää, että taiteellinen prosessi ohjaa minua tutkimuskysymysten äärelle. Koska tutkimusky-symykseni kietoutuvat erottomasti omiin kokemuksiin erilaisten kulttuuristen ilmiöiden parissa, on minulle ollut toimiva ratkaisu, että olen ottanut mukaan autoetnografisen otteen (ks. Valkeapää, 2012), jossa pyrin henkilökohtaisia kokemuksiani avaamalla valaisemaan tutkimuskysymyksiini liittyviä ilmiöitä niin, että ne toivon mukaan onnistuvat kertomaan jotain omaa kokemustani yleispätevämpää tästä ajasta.

Vaikka tulokulma on hyvin henkilökohtainen, gradussani käsittelemäni kysymykset liittyvät mielestäni keskeisesti myös laajemmassa yhteiskunnallisessa keskustelussa oleviin kysymyksiin. Juuri tässä mielessä autoetnografisen piirteen ruokkiminen osana taiteellista tutkimustani voi auttaa minua terävöittämään omiin kokemuksiini liittyviä pohdintoja (Fournier, 2022). Se tarkoittaa sitä, että omista kokemuksistani kirjoittaessani pyrin pitämään mukana analyyttistä katsetta, laajempiin keskusteluihin ja tutkijoiden esittämiin näkökulmiin liittyviä huomioita, jotka voivat auttaa minua suhtautumaan kriittisemmin omiin kokemuksiini. Toisaalta haluan nimenomaan pitää au-toetnografisen tutkimusmenetelmän eräänä taiteellista tutkimustani määrittelevänä piirteenä, en menetelmänä, jonka oikeaoppiseen toteutumiseen olisin sitoutunut edes kaikissa omia muis-tojani perkaavissa osioissa.

Lopulta haluan kuitenkin pitää taiteellisen tutkimukseni vapaana, niin että voin penkoa myös selittämättömän oudoiksi jääviä tunnelmia, joilla on ollut juuri sellaisenaan minuun suuri vaikutus, ja joita en todellisuudessa usko ikinä kykeneväni pukemaan rationaalisesti sanoiksi. Nämä kokemukset liittyvät esimerkiksi kauneuden kokemukseen ja haluihin, jotka puskevat minua tekemään taidetta.

Minna Salami (2020) pohtii sitä, kuinka aistivoimaisuus ja eroottisuus voisivat laajentaa ymmärrystämme ihmisyydestä ja maailmasta, mikäli niiden arvo nähtäisiin tasavertaisena osana *europatriarkaalista* käsitystä tiedosta.

> *”Ihminen on ainoa selvästi lyyrinen ja eroottinen laji, ja jos nämä ominaisuudet alennetaan tiedon tuottamisessa, tiedolta riistetään inhimillisyys ja pelkistetään se konemaiseksi. Runous selittää tunnetta, kuten kaipausta, aivan eri tavalla kuin tie-teellinen menetelmä. Tanssi kuvaa vapautta tavalla, johon matematiikka ei pysty. Sisäinen hiljaisuus selittää olemista tavalla, johon teknologia ei kykene.”*
> *(Salami, 2020, 37)*

Ajattelen että taiteellisella tutkimuksella on mahdollisuus olla rakentamassa Salamin kuvailemaa aistivoimaista tietoa, jossa lyyrisyyden ja eroottisuuden arvo osana inhimillistä tietoa tuodaan suurempaan arvoon. Omassa taiteellisessa työskentelyssäni juuri Salamin perään kuuluttamat tieteellisten menetelmien ulkopuolella tapahtuvat prosessit ovat niitä, jotka tuntuvat voimakkaimmilta ja siltä että jokin itsessä muuttuu. Osa tätä on kenties myös representaation voima.

Juha Varto (2017) korostaa rationaalisen tiedonkäsityksen ulkopuolelle jäävää taiteen erityistä mahdollisuutta olla mukana laajentamassa tieteen tekemisen ja kokemisen tapoja. Taiteellinen tutkimus käyttää perinteisiä tutkimusmenetelmiä avoimemmin myös ihmisen aistisia maailmoja, erilaisia tapoja kokea ja elää kehossa (Varto, 2017). Samalla se sisältää potentiaalin yhteyksien luomiseen subjektien välillä ja haastaa näin taidekäsityksen, joka perustuu yksilösuorituksiin. Samalla näen tässä prosessissa ristiriitoja. On vaikea arvioida mitkä ovat seuraukset, sillä että tai-teellisen prosessin tuoma tieto pyritään tuomaan osaksi tieteen mitattavuutta. En ole ollenkaan varma onko aina taiteen etu, että se asetetaan osaksi kontekstiin, joka edustaa europatriarkaalista tiedonperinnettä (Salami, 2020).

Seuraavaksi esittelen prosessin, joka on johtanut lopulliseen teokseeni.

Kuva 4

Kuva 5

Prosessi

Tässä kappaleessa käyn lyhyesti läpi taiteellisen työskentelyni lähtökohtia ja kehityskulkua, jotka liittyvät kiinteästi opinnäytetyöni taiteellisen työn kokonaisuuteen. On selvää, että sekä työskentelyyni että lopputulokseen on vaikuttanut myös sen toteutus taiteellisena tutkimuksena. Joutuessani sanallistamaan ja reflektoimaan työskentelyäni eri tavalla kuin aiemmin (Varto, 2017), olen väistämättä kiinnittänyt huomiota enemmän esimerkiksi siihen kuinka kokonaisvaltaisesti henkilökohtaisen elämän ja ympäröivän maailman tapahtumat vaikuttavat työskentelyyni. Tämä on ollut jossain määrin itseään vahvistava kehä, sillä koen näiden asioiden tiedostamisen syven-täneen niiden merkitystä taiteellisen työskentelyn osana.

Intuitio (ks. Raami & Mielonen, 2011) ja sattuma ovat sanoja, joilla olen tähän asti kuvaillut lähestymistapaani taiteen tekemiseen. Minun on ollut vaikea rajata työskentelyäni johonkin tarkkaan ennalta päättämääni teemaan. Taiteelliseen prosessiin vaikuttaa kaikki mitä elämässäni ja ympäröivässä maailmassa tapahtuu, jonka takia olen halunnut tietoisesti pitää sen avoimena alusta loppuun. Kun olen antanut tietoisesti tilaa haahuilulle, erilaisten tekniikoiden kokeilulle, pohdiskelulle, lukemiselle, keskusteluille, eri taidemuotojen kokemiselle, on oikealta tuntuva tekniikka ja aihe ikään kuin paljastunut minulle (Varto, 2017).

Vaikka tapaan korostaa sattuman merkitystä työssäni, olisi harhaanjohtavaa tai vähintäänkin itsensä huijaamista väittää, että taiteellinen prosessi velloisi täydellisen hallitsemattomassa vapaudessa. Menetelmään, jota taitelijat yleensä seuraavat, liittyy oleellisesti se, että monista avoimista tekijöistä huolimatta työskentely on alusta alkaen taiteilijan hallinnassa (Varto, 2017).

Opinnäytteeni taiteellisen työn tekoprosessin alkuvaiheilla annoin erityisen paljon aikaa teemoihin ja merkityssisältöihin liittyville assosiaatioille. Tiesin että väline, jolla teokseni toteuttaisin tulisi olemaan audiovisuaalinen. Senkin suhteen pidin mukana monia erilaisia vaihtoehtoja kuten analogisen kuvaamisen mahdollisuuden, jonka teknisiin edellytyksiin perehtymiseen käytin melko lailla aikaa. Näen tämän kaltaisen avoimen suhtautumisen monille erilaisille työskentelyn etenemisen suunnille hedelmällisenä uuden oppimiselle, mutta taiteellisen työn loppuun saattamisen kannalta se voi alkaa jossain vaiheessa olla oman työskentelyn

suoranaista sabotoimista.

Varto käyttää käsitettä *kokonaisuus* kuvaamaan taiteellisen prosessin alkukohtaa ja taiteelliseksi toiminnaksi etenevää kehitystä (Varto, 2017). Varton mukaan kokonaisuudesta välittyy ulkopuoliselle kokonaisvaltainen oman taiteellisen prosessin hallinta silloinkin, kun taiteilija itse väittää työskentelynsä olevan päämäärätöntä sattuman ja intuition seuraamista. (Varto, 2017). Ajatteluni sanallistamisessa olen korostanut, luovuuden, inspiraation ja alitajunnan merkitystä keskeisenä osana luovaa prosessiani. Varton kokonaisuuden kuvauksen muistuttamana olen myös itse kiinnittänyt huomiota prosessini taustalla vaikuttaviin muihin aspekteihin.

Vapaan, intuitiivisen etenemisen ja pääosin johdonmukaisesti aiempaa taiteellista praktiikkaani seuranneen työskentelyn välillä on kuitenkin helppo nähdä ristiriita. Voisin väittää, että nimenomaan intuitiivisesti jatkoin itselleni tuttujen tekniikoiden, metodien ja aiheiden parissa, mutta hellimäni käsitys intuitiosta tärkeimpänä suunnannäyttäjänäni jättää helposti pimentoon esimerkiksi kokemuksen ja taidon perustavan roolin osana kokonaisuutta (Varto, 2017).

Kuvataidekasvatuksen opintojen keskiössä ei varsinaisesti ole oman taiteellisen praktiikan kehittäminen. Opiskeluaikojeni runsas kurssitarjonta mahdollisti kuitenkin oman taiteellisen ilmaisun laaja-alaiseen kehittämiseen ja toisaalta spesifeihin aihealueisiin syventymisen. Itse olen saanut mahdollisuuden kehittää osaamistani kattavasti erilaisilla tila- ja aikataiteisiin soveltuvilla kursseilla. Monipuolisesti visuaaliseen kulttuuriin ja pedagogiikkaan suuntautuneet opintoni ovat myös antaneet eväitä kriittiseen ja analyyttiseen lähestymistapaan, joka on eduksi niin taiteen tekemisessä kuin taiteellisessa tutkimuksessakin. Taiteellisen tutkimuksen ytimessä on usein tutkimuksen tekijän oma taiteellinen praktiikka ja sen seuraaminen (Varto, 2017). Vaikka koulutus-ohjelmamme ei valmista ammattitaiteilijana työskentelyyn, on taiteellista tutkimusta tehdessä sallittua ja ehkäpä tarpeellista asettua taiteilijan rooliin.

Opintojeni ohella olen jatkuvasti keskittynyt myös omaan taiteelliseen työskentelyyni. Viime vuosina olen syventynyt erityisesti video- ja tekstiilitaiteeseen, sekä niiden yhteen tuomiseen installaation muodossa. Keskittyminen tekstiilitaiteeseen on jatkumoa lähes koko elämäni mittaiselle kiinnostukselle ja harrastuneisuudelle tekstiilien ja vaatetuksen

parissa. Olen myös opiskellut AMK:ssa kaksi vuotta vaatetusmuotoilua ennen kuvataidekasvatuksen opintojani. Aalto ARTSin tekstiilitaiteeseen keskittyvä *Pehmeät materiaalit nykytaiteessa* -kurssi oli ensimmäinen askel pitkäaikaisen tekstiili ja vaatetusharrastukseni tuomisessa taiteellisen työskentelyni keskiöön. Aiemmin tekemiseni tällä saralla oli sijoittunut enemmän käsityön ja muodin kontekstiin. Ymmärrys siitä, että voin hyödyntää näitä taitojani nykytaiteen kontekstissa, tuntui avaavan oven aivan uusiin mahdollisuuksiin oman taiteellisen ilmaisun suhteen. Yhtäkkiä minulla oli käytössäni taiteentekemisen työskentelytekniikkaa ja -materiaalia, johon minulla oli entuudestaan vahvaa tuntemusta.

Edelleen uskon, että intuitio (ks. Raami & Mielonen, 2011) on tärkeä työkalu taiteellisessa prosessissa. Sen tehtävä on ennemminkin virittää työskentelyyni ja ajatteluuni syvyyttä ja pitää havaintoni auki yllättäville eteen tuleville suunnille (Varto, 2017). Se on enemminkin metodi kuin lähtökohta. Tätä asennetta voisi kuvailla myös orgaaniseksi ja prosessilähtöiseksi. Minulle ei ole kovin luonteenomaista tehdä tarkkoja työsuunnitelmia ennalta, vaan annan työskentelyn edetä orgaanisesti eteenpäin.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että aloittaessani työskentelyä mielessäni ei olisi minkäänlaista teemaan tai työskentelytekniikkaan liittyvää rajausta. Taiteellisen työskentelyn rinnalla rakennan visuaalisia ajatuskarttoja, luen ja katson pyöritellen aihetta, joka tuntuu kutsuvalta. Luotan omaan vaistooni tai intuitiooni, siinä että uteliaisuutta seuraamalla löydän muodon taiteellisen työni aiheelle. Työskentelylleni on tyypillistä materiaalimassan tuottaminen ja siitä dramaturgisten kokonaisuuksien ja osa-alueiden jäsentäminen ja toisiinsa yhdistäminen.

Vaikka lopullisessa teoksessa alkuperäiset rajaukset eivät enää näkyisi, ovat ne oleellinen osa matkaa, joka on vienyt teoksen lopulliseen muotoonsa. Siksi osan niistä auki kirjoittaminen tuntuu oleelliselta.

Kuva 6

Kuva 7

Tutkimuskysymyksen asettelua

Ennen taiteellisen prosessini aloittamista hahmottelin graduseminaarissa tutkimuskysymystä, joka liittyisi jollain tavalla Laura Mulveyn klassikkoesseen (Mulvey, 1975) teesiin miehisen katseen vaikutuksesta koko länsimaiseen elokuvankerrontaan. Olin jo päättänyt, että menetelmäni olisi taiteellinen tutkimus, jonka keskiössä olisi oma taiteellinen prosessini. Aiempia teoksiani on määrittänyt usein selkeän feminiiniseksi tunnistettava tyyli (Lipponen, 2013), joka myös ohjasi niiden sisältöä. Halusin pohtia, minkälaisia merkityksiä muodostuu pehmeistä, hempeänsävyisistä, nostalgian värittämään 90-luvulla elettyyn tyttöyteen viittaavista tekstiilimateriaaleista koostetusta teoksesta.

Ennen opinnäytteeni varsinaista aloittamista koin uupumuksen ja tämä vaikutti ratkaisevasti taiteellisen työskentelyni ensimmäisiin vaiheisiin. Aloittaessani työskentelyn, totesin että sen täytyy tapahtua sen hetkisistä henkisistä resursseistani käsin. Ajattelin tämän lähestymistavan tarjoavan myös sisällöllisesti kiinnostavan rajauksen. Onko mahdollista tehdä taidetta, eli tehdä työtä, vaikka olisi lähestulkoon työkyvytön? Minkälaista taidetta syntyy, kun annan itselleni luvan lähestyä taiteen tekemistä kokonaisvaltaisen hyvinvoinnin etusijalle laittaen? Jos lähtökohtana uuden luomiselle on henkilökohtainen voimaantuminen, onko silloin mitään asiaa väittää työskentelevänsä ammattimaisesti taiteilijana?

Huomasin kaipaavani nautintoa ja iloa tuottavan tekemisen ääreen sen sijaan, että käsittelisin aktiivisesti taiteen keinoin kipupisteitäni. Pidin graduseminaarissa pyörittelemiäni miehisen katseen teeman mielessä jonkinlaisena löyhänä temaattisena viitekohtana, mutta myös sen suhteen halusin mennä ilon ja nautinnon ehdoilla. Pyrin tietoisesti rakentamaan itselleni olosuhteet, jois-sa pääsisin leikkiä muistuttavaan, vapaampaan tilaan, jossa pätee leikin logiikkaan liittyvä assosiatiivinen luovuus. Tilaan, jossa pyrin antamaan luvan myös järkevien ja moraalisten kategorioiden ulkopuolelle jääville impulsseille.

Raja terapeuttiseksi tarkoitetun toiminnan ja taiteen tekemisen välillä alkoi tuntua häilyvältä (ks. Rankanen, 2011). Suurin muutos aiempaan oli se, että aiemmin olin tehnyt taidetta jaksamisen kustannuksella, mutta

nyt kaikki tapahtui rajallisten voimavarojeni ehdoilla. Valmistautuessani ulos lähtöön, omassa huoneessani meikkaamisen, musiikin kuuntelun ja viinin juonnin merkeissä, päätinkin laittaa tietokoneen Photobooth-ohjelman kuvaamaan valmistautumistani. Työhuoneella ollessani kokosin kaikista kauniimpia kankaita, helmiä ja lankoja ja tein niistä päämäärättömästi käsin ommellen ja kirjoen pieniä hassuja sykeröitä. Kävin pitkillä retkillä Helsingin luontokohteissa, joissa kuvasin kaikki eteeni tulleet kuvauksellisemmat eliöt ja luonnon muodostelmat. Hurahdin hetkeksi esoteerisiin uskomuksiin ja rituaaleihin.

Näistä hermostoani rauhoittavista toimista aloin pikkuhiljaa siirtyä hiotumpaan taiteelliseen muotoon. Olin totuttautunut Photoboothin pehmeää jälkeä tallentavaan katseeseen ja uskaltauduin esiintymään sen edessä ns. voimabiisejäni playbackina mukana laulaen ja niiden tahdissa tanssien. Perehdyin luontokuvaamiseen yhä suuremmalla pieteetillä. Aloin sitomaan yhteen erilaisia päämäärättömiltä tuntuvia toimiani ja luoda niistä kokonaisuuden.

Aloittaessani kaivelemaan kirjalliseen osioon liittyviä teoreettisia ja taiteellisia viitekehyksiä tunsin taiteellisen työskentelyni pakenevan yhä kauemmaksi tutkimuksen vaatimia määritelmiä. Mitä tarkemmin seurasin prosessiani taiteellisen osion parissa, sitä hapuilevampana ja rajatuista teoreettisista käsitteistä irrallisena se minulle näyttäytyi.

Mulveyn aikansa yksi merkittävimmistä keskustelunavauksista elokuvateollisuuden mieskatseeseen liittyen alkoi tuntua hankalalta meneillään olevan taiteellisen prosessini viitekehykseksi. Vanhaa sanontaa mukaillen hän haluaa analysoida kauneutta ja nautintoa päämääränään niiden tuhoaminen. Hänen mukaansa suurin osa siihenastisesta elokuvahistoriasta on kerrottu miehen mielihyvän ja egon pönkittämisen kautta ja sitä vastaan on taisteltava. (Mulvey, 1975). Mielestäni tästä transgressiivisesta viestistä löytyi käyttövoimaa, joka viimeaikaisten feministisen murroksen hetkellä (me too -liike, intersektionaalisen feminismin valtavirtaistuminen) tuntui täysin ajankohtaiselta. Samaan aikaan oman pienen elämäni ympärille kietoutunut taiteellinen työskentelyni tuntui lipsuvan otteestani, kun yritin löytää siitä näkökulmia miehisen katseen tutkimiseen.

Toki se, että teokseni oli Hollywood-tuotannon sijaan taideopiskelijan pääasiassa yksin, kengännauhabudjetilla toteuttama videoteos saattoi vaikuttaa siihen, että yhteyden löytäminen oman työskentelyni ja elokuva-

teollisuuden ongelmia peilaavan teorian väillä tuntui haasteelliselta. Toisaalta mm. Mulvey tähyili avantgarden perään hakiessaan mahdollisuuksia elokuvallisiin utopioihinsa kuluneiden rakenteiden ja sortavien muotojen unohtamisesta ja normaalin nautinnon odotusten rikkomisesta (Mulvey, 1975). Tämä rinnastus tuntuu saavutettavammalta ja sopivammalta viittauskohdalta omaan työskentelyyni.

Samaan aikaan taustalla kyti tietoisuus meneillään olevasta ilmastokriisistä. Tuoreet IPCC-raporttien tulokset (IPCC, 2023) muistuttivat ankarasti siitä, kuinka nopeasti ja perustavanlaatui-sesti talouskasvun tuomalle materiaaliselle vauraudelle perustuvan elämänmuotomme täytyy muuttua, jos haluamme että maapallo pysyy elinkelpoisena tulevina vuosikymmeninä (IPCC, 2023). Reaktioni tähän oli voimakas ajatus siitä, että velvollisuuteni on jollain keinoin kytkeä opinnäytteeni sisältö taisteluun ilmastonmuutosta vastaan. Hankalaksi sen teki se, että kuvataidekasvatuksen opinnot eivät olleet valmistaneet minua ilmastonmuutoksen vastaiseen taisteluun.

Uskon, että kokemani syvä ilmastoahdistus ja tunne siitä, että juuri mikään aihe ei ole yhtä merkittävä, on vaikuttanut taiteelliseen prosessiini ja koko taiteelliseen tutkimukseeni kokonaisuu-dessaan (ks. Pihkala, 2022). Se ei näy opettavaisena sanomana tai edes eksplisiittisesti käsittele-mänäni teeman tasolla, mutta lopulta se on suurin voima kaiken takana. Sekä ennennäkemätön epävarmuus tulevaisuudesta ja hallitsemattomalla vauhdilla kiihtyvä uusliberalistinen maailmanjärjestys, kaikkine lieveilmiöinen ovat merkittävimmät tekijät masennukseni ja uupumukseni takana. Olen kuitenkin joutunut tunnistamaan oman rajallisuuteni ja tunnustamaan että en pysty opinnäytteeni puitteissa tai taiteellisen työn avulla löytämään ratkaisua tai todennäköisesti edes juuri vaikuttamaan tämän kaltaisiin aiheisiin.

Taiteelliselle tutkimukselle tavoitteiden asettaminen on muihin tutkimustapoihin verrattuna hankalaa (Varto, 2017). Tavoitteiden asettaminen on ollut itselleni olennainen osa tätä projektia. Lopulta tavoitteeksi kirkastui oman tietämyksen kartoittaminen ja oman ajattelun syventäminen taiteellisen prosessin taustalla vaikuttaneisiin ilmiöihin. Nämä ilmiöt ovat olleet sekä laajempia yhteiskunnallisia ilmiöitä että kuvataiteeseen ja visuaaliseen kulttuuriin kuuluvia, joista olen kaikista jollakin tavalla ammentanut.

Teos on ollut toistaiseksi esillä puolijulkisissa konteksteissa, joissa teoksen esittämisen intiimiys on korostunut. Näiden esitystilanteiden ohessa käydyt keskustelut ovat myös vaikuttaneet teoksen nostamiin teemoihin ja henkilökohtaiselta tuntuvaan suhteeseen. Työhuoneella järjestetty näyttely ja Mustarinda-residenssissä pidetty avoimien studioiden päivä olivat tällaisia puolijulkisia tilaisuuksia. Henkilökohtainen suhteeni teokseen voisi muuttua tai saada uusia näkökulmia sen julkisemmasta esittämisestä esimerkiksi festivaalin tai suuremman näyttelyn yhteydessä.

Musiikin on tehnyt äänisuunnitelija Kaisla Kalo. Kaisla astui mukaan prosessiin, kun teoksen osia oli esillä eräässä työhuonekatselmuksessa. Keskustelujen perusteella, koin että hänen taiteellinen ajattelunsa sopisi hyvin teoksen luonteeseen. Audiovisuaalisessa työskentelyssäni itsenäiset osat yhdistämällä luodaan kokonaisuuksia (ks. Varto, 2017). Tässä roolini myös musiikkivideoita tehneenä näyttäytyy selkeästi. Olen antanut Kalolle mahdollisuuden käyttää videotani myös hänen oman äänellisen teoksensa *musiikkivideona*.

Valmis teos

Taiteellinen osioni on 3 min 48 sekuntia pitkä video teos nimeltä Ariel. Kuvausmateriaalini on jaoteltavissa selvästi viiteen erilliseen kategoriaan, joissa jokaisessa kuvauskohde, tekniikka ja menetelmä eroavat toisistaan. Kutsun näitä kategorioita opinnäytteessäni Photobooth-kuvauksiksi, kynttilärituaaleiksi, luontokuviksi, Ariel-pätkiksi ja talismaaneiksi.

Lopulliseen teokseen päätyneistä videoista olen kuvannut syksystä 2018 alkuvuoteen 2020. Olen editoinut videon editointiohjelma Premier Pro:lla ja tuntimäärällisesti suurin osa työskentelystäni on tapahtunut nimenomaan editoinnin parissa. Editoidessa nämä erilliset kategoriat löysivät orgaanisesti paikkansa ja tarkoituksensa osana kokonaisuutta.

Työskentelyäni määritti ja ohjasi rajalliset resurssit. Tekninen kuvauslaatu vaihtelee eri kuvausosioissa. Luontokuvissa olen pyrkinyt mahdollisimman tarkkaan ja laadukkaaseen kuvaan, kun taas Photoboothilla kuvatuissa osioissa tietokoneen kameran matala resoluutio toi väistämättä kokonaisuuteen lowtech-estetiikkaa (ks. Steyerl, 2009).

Talismaaniosiot ja kynttilärituaalit kuvasin työhuoneelleni, itse kyhäämässäni green screen -studiossa. Näissä olosuhteissa valaistus jäi yrityksistäni huolimatta sen verran heikoksi, että niin editointivaiheessa irrotettavaan taustaan kuin kuvattuihin objekteihin muodostui usein kohinaa, joka muistuttaa kuvaputkitelevisioista tuttua lumisadetta. Huomasin tämän tahattoman efektin tuovan kiinnostavaa säröä ristihäivytyksillä ja läpikuultavuudella rakentamaani kollaasimaiseen kokonaisuuteen.

Lowtech-tyyli on osittain olosuhteiden ja hyvin rajallisten resurssien sanelemaa, mutta tuntui samalla luontevalta ja innostavalta lähtökohdalle työskentelylleni. Intuitiiviseen ja prosessimai-seen työskentelytyyliini sopii hyvin oman taiteellisen ilmaisun rakentuminen osin teknisten säröjen kautta. En koe rajallisten resurssien sanelema työskentelyfilosofiani olevan ristiriidassa tai-teellisen kunnianhimoisuuden kanssa. Opinnäytteeni taiteellisen työn kohdalla rajat muodostuivat aiemmin kuvailemani työskentelyäni rajoittavan uupumuksen ja materiaalisen niukkuuden sanelemana. Tämä tukee taidekäsitykseeni liittyvää ajatusta siitä, että teosten muotoon ja estetiikkaan liittyvät seikat ovat harvoin irrallaan taiteen merkityssisällöistä.

Kuva 8
Kuva 9

Videosta löytyvät luontoa dokumentoineet osuudet kuvasin pääasiassa kesällä ja syksyllä 2019. Kuvauspaikoiksi valikoitui enimmäkseen paikkoja Helsingin kotini ja Savonlinnan lapsuudenkotini lähiympäristöstä. Arkiympäristöstäni kaukaisin kuvausreissu, jonka tein sijoittui Mustavuoren luonnonsuojelualueelle. Halusin dokumentoida luonnonympäristöä, johon minulla on arkipäiväinen suhde tai Mustavuoren kaltaisia kohteita, joissa vierailisin luontevasti muutenkin.

Tiedostan, että sanaa luonto pidetään useissa yhteyksissä epämääräisenä terminä. Se korostaa helposti ajattelurakennetta, jossa ihminen ja luonto ovat erillisiä ja mahdollistaa luonnon näkemisen resurssina (ks. Rothenberg, 1995). Mielestäni arkikielessä sana luonto taipuu silti kuvaamaan monenlaisia merkityksiä. Taiteellisesta työskentelystä kertoessani se kuvaa hyvin tapaa, jolla tätä aihetta lähestyin. Vaikka minulla on vahva henkilökohtainen luontosuhde siihen ei juurikaan liity esimerkiksi luonnontieteellinen tai luontofilosofinen lähestymistapa, jotka rikastuttaisivat kieltäni aiheesta puhuessani. Puhuessani luonnosta tarkoitan ihmisestä riippumatonta elollista ympäristöä ja sen muodostelmia

Parhaiten luontosuhdettani kuvaa henkisyys, johon liittyy myös taiteellinen, kauneuden tuottama pyhän kokemus. Ekologi ja filosofi David Abramin (2021) monilta alkuperäiskansoilta vaikutteita saanut tapa nähdä ihminen luonnon kanssa vastavuoroisena olentona resonoi oman koke-mukseni kanssa. Hänen mukaansa suhdetta itseään suurempaan luontoon voi toteuttaa kokonaisvaltaisella aistien ja tietoisuuden herkistämisellä.

Myös Jane Bennettin (2020) uusmaterialistinen suhtautuminen koko ympäröivään materiaaliseen todellisuuteen sen väreilylle antautuen, on auttanut minua sanoittamaan kaipuutani yhteyden hakemiseen teollistuneen ja ihmisen muokkaaman ympäristön halkoman luonnon äärellä. Uusmaterialismi kuvaa hyvin myös lähtökohtia teoksessani esiintyville talismaaneille. Kuvassa valmiit korut ja itse tekemäni talismaanit kulkevat rintarinnan.

Pedagoginen vuorovaikutus on tärkeä lähestymistapa moniin asioihin opinnoissani kuvataidekasvatuksella. Se on auttanut hahmottamaan ja tunnistamaan minkälaisin tavoin se voi näkyä kulttuurin eri osa-alueilla yhteisötaiteesta, museoiden viestimiseen ja toki kuvataidekasvatuksen

ko-vaan ytimeen eli koulukuviksen oppituntien suunnitteluun. Näiden pedagogisten menettelytapojen kriittinen ymmärtäminen ja hahmottaminen on tärkeä osa kuvataidekasvattajana toimimisen ammattitaitoa.

Koen taiteellisen praktiikkani olevan irrallaan koulutusohjelmamme pedagogisesta otteesta. Kuitenkin kannan oppimaani kriittisyyttä sitäkin enemmän pohtiessani taidemaailman rakenteita ja totuttuja toimintatapoja ja luotuja materiaalisia reunaehtoja.

Tekoprosessi on lähtenyt pyrkimyksestä miettiä uudelleen tapa kokea ja esittää taidetta. Olen käännellyt kokijuuden, tekijyyden ja omistamisen totuttuja merkityksiä. Mitä tapahtuu taiteen idealle teoksessa, joka on tarkoitettu ainoastaan lahjan saajan katseelle? Millainen tämä on kokemuksena itselleni? Tästä ajatuksesta lähti prosessi, jota vein eteenpäin.

Mikä tekee esineestä talismaanin kaltaisen, pienen pyhän kappaleen? Minua kiehtoi ajatus talismaaneista ja omassa prosessissani olen luonut talismaaneja yhteen sitomisen tuloksena. Näiden esineiden tekoprosessissa on ollut pyrkimyksenä antautua käsitöiden flowtilaan, rakentaa pieniä jotenkin koruille sukua olevia esineitä, joihin olen ladannut jotain pyhää tai jotain siitä energiasta mitä koen saavani ihmiseltä, jolle talismaanin annan. Valmiista videosta osana itsetekemiäni talismaaneja löytyy myös muutama koru ja pieni muovinen figuuri ja keppi tai puunoksa. Nämä esineet laajentavat alkuperäistä ajatustani talismaaneista pyhinä esineinä.

Teokseen kuuluvat Photobooth-videot ovat tietokoneen hassutteluun tarkoitetulla kuvausohjelmalla kuvattuja pätkiä. Niihin kuuluu yksin omassa huoneessa tanssiminen, josta välittyy outona poseeraavuutena tietoisuus kameran tallentavasta katseesta. Näissä kohdissa näen mahdollisuuden sisäistettyyn mieskatseeseen. Tietokoneen heikkolaatuisen kameran aikaansaama utuinen jälki korostaa teoksen unenomaista feminiinistä mystisyyttä.

Kameran läsnäolo toi tilaan ulkopuolisen katseen, joka taipuu valitsemiini käyttötarkoituksiin, mutta samalla siihen liittyi valvontakameroiden anonyymiä uhkaavuutta. Tietokoneen sisäänrakennettu kamera osoittautui tanssikohtauksissa paremmaksi välineeksi kuin digijärjestelmäkamera, joka kykenee huomattavasti teknisesti laadukkaampaan videonkuvaamiseen. Sopiva analogia näiden kahden kameran välillä voisi olla luonnos-

lehtiö ja valmiiksi pohjustettu taulukangas.

Kuvasin kaikki videoni ennen koronapandemiaa ja siihen liittyviä rajoituksia. En usko, että minul-la olisi enää samalla tavalla leikkisä suhtautuminen Photoboothiin luovana työkaluna web-kameran muututtua keskeiseksi välineeksi arkipäiväisten velvollisuuksien hoitamisessa.

Intuitiivinen ja etukäteen suunnittelematon työskentely tuntui johdattavan tiedostamatta taiteellista ilmaisuani ja tyyliäni yllättäviin ja jälkeenpäin katsottuna kiusallisiltakin tuntuviin suuntiin, jossa esimerkiksi jälkeenpäin ajatelleen representoin naiskehoani yllättävän konventionaalisin elkein. Huomaan sen aiheuttavan itsessäni nolostumista ja jopa työni taiteellisen laadun ky-seenalaistamista. Toisaalta pidän arvokkaana sitä, että olen onnistunut tallentamaan tämän

Ariel-pätkät sisältävät särkyneen älypuhelimen näyttöä tietokoneen Photobooth-ohjelmalla kuvattuna aiemmin puhelimella kuvaamani otos Disneyn piirrosanimaatio Arielin alkukohtauksesta. Kyseisenkohtaus on itselleni yksi kaikista vahvimpia varhaisia muistoja esteettisestä mielihyvästä. Näihin osaksi teostani editoimiin fragmentaarisiin välähdyksiin, olen pyrkinyt tallentamaan lapsuuden muistoihin liittyvää lumoutumista tai muistoa lumoutumista. Lupauksen jännittävästä maailmasta, johon vielä projisoida omia tarinoitaan.

Kynttiläleikit koostuvat kohtauksista, joissa leikin palavalla kynttilällä. Kohdat, joissa kaadan steariinia päälleni muistuttavat minua kivun ympärille rakentuneiden rituaalien toistamisesta taiteessa (ks. Glucklich, 2003). Samalla pätkissä on häivähdys Sad Girl -estetiikkaa. Kaikkien näiden palasten toisiinsa sekoittuminen on tarkoitus muuttaa pätkät unenomaiseksi pehmeän uhkaavaksi tanssiksi.

Keskusteluyhteyksiin asettaminen

Johdantokappaleen alun omaelämäkerrallinen ja kaunokirjallinen kuvaus toimii analogiana tässä luvussa käsittelemilleni teemoille. Kuvaus kertoo lapsuuden viattomasta leikistä feminiinisen ilmaisun parissa ja ristiriitaisesta kokemuksesta sen katketessa rajusti teini-iässä. Muisto siitä kuinka oma keho muuttuessaan tuntui mielivaltaisesti asettuvan katseiden ja arvioinnin kohteeksi, osaksi ahtaita ja mahdottomia vaatimuksia, pois leikkiin kuuluvan itsemääräämisen piiristä, avaa itselleni monia kiinnostavia näkökulmia feminiiniseen representaatioon liittyen.

Paneudun tässä luvussa identiteettiini ja taiteelliseen ajatteluuni eri tavoin vaikuttaneisiin yhteiskunnallisiin ilmiöihin. Nostan myös tarkastelun kohteeksi taiteilijoita ja kulttuurituotteita, jotka ovat jollain tapaa myös olleet näiden ilmiöiden vaikutuspiirissä, ja joista monet ovat olleet itselleni henkilökohtaisesti hyvin merkityksellisiä. Pyrin samalla tunnistamaan patriarkaatin ehdoilla rakentuneita esitystapoja (Irigaray, 1996).

Tutkin feministisen teoriaan ja kulttuurituotteisiin nojaten sitä sukupuolikäsitystä ja naiskuvaa, johon olen itse kasvanut. Teoriassa, johon tässä luvussa viittaan puhutaan paljon feminiinisestä subjektista ja neoliberaalista subjektista (ks. Mulvey, 1975; Psomiades, 1997; Rogers, 2019). Tässä yhteydessä nämä termit merkitsevät tytöiksi ja naisiksi oletetuille henkilöille asetettuja rooleja ja odotuksia, jotka ovat muodostuneet palvelemaan kapitalistisen yhteiskunnan tarpeita.

Vaikka kontekstualisoin tutkimukseni taiteellisen osuuden kuvataiteen kentälle, on iso osa tässä luvussa nostamistani kulttuurisista esimerkeistä jollain tapaa populaarikulttuurin ja viihteen piiriin kuuluvia. Syynä tähän on se, että taiteellisen tutkimukseni kirjallisessa osiossa huomioni on erityisesti lapsuudessa ja teini-iässä taiteelliseen ajatteluuni vaikuttaneissa kulttuurisissa ilmiöissä, ja tämän ikäjakson aikana valtaosa kuluttamastani visuaalisesta kulttuurista oli populaarikulttuuria, joista muotoutui myös opinnäytteen tärkeitä viittauskohtia.

Bell hooksin mukaan populaarikulttuuri voi toimia saavutettavana pedagogisena välineenä kriittisen ajattelun oppimiseen (hooks, 1997). Populaarikulttuuri kytkeytyy usein kuvataidetta suoraviivaisemmin osaksi neoliberaalin markkinatalouden vaikutuspiiriin (Mulvey, 1975). Sen takia opinnäytteessäni ja tässä luvussa korostuu näkökulma, jossa feminiininen subjekti kietoutuu tiukasti osaksi neoliberalismin arvoja. Kuvataide, johon tässä luvussa viittaan, on myös jollain tapaa kytkeytynyt neoliberaaliin feminiiniseen subjektiin. Se voi olla tämän hahmon harkittua käsittelyä taiteen keinoin tai yhteiskunnallisten virtausten vaikutuksen tiedostamatonta näkymistä.

Erittelen visuaalisia ja temaattisia yhteneväisyyksiä erityisesti 1800-luvun lopun estetistisen taidesuuntaan liittyvien prerafaeliittimaalausten, Virgin Suicides -elokuvan ja oman teokseni kesken ja tuon pohdintoihini mukaan niistä kirjoitettua teoriaa (ks. Rogers, 2019). Psomiadeksen (1997) esittämä teoria viktoriaanisen Englannin sukupuolikäsitysten vaikutuksesta aikansa estetiikkaan ja feminiinisyyden representaatioihin on ollut oleellisessa osassa tämän kappaleen teoreettisen viitekehyksen rakentamisessa. Aikakausi liittyy länsimaisen, keskiluokkaisen naisen yhteiskunnallisen oikeuksien kehittymiselle, mutta samaan aikaan feminiinisen subjektin liittymiseen osaksi neoliberaalia kulutuskulttuuria (Psomiades, 1997).

Tarkasteluun muodostuu viktoriaanisesta ajasta postfeminismin kautta tähän päivään kytkeytyvä aikajana, jossa asetan keskusteluyhteyteen muutamia feminiiniseen representaatioon liittyviä kulttuurisia ilmiöitä yhdessä oman teokseni kanssa. Tämä keskusteluyhteyteen asettaminen on auttanut minua näiden feminiinisten elementtien juurien kaivelussa ja niiden olemassaolon mahdollisten syiden ymmärtämisessä.

Löydän valmiista teoksestani jäänteitä naisiin kohdistuneista ahtaista malleista, mutta myös feminiinisten eleiden haltuun ottamista ja vapautta. Raja feminiinisen vapaan ilmaisun ja ahtaiden roolien välillä ei ole teoksessani yksiselitteinen. Tässä tekstissä pyrinkin tunnistamaan niiden väliin rakennettuja dikotomioita. Sekä omassa analyysissäni, että käyttämässäni teoriassa korostuu teoksiin kytkeytyvien merkitysten havainnoiminen feminiiniseen liitetyn estetiikan ja representaation läpi. Hahmottelen myös jatkumoa tai verkostoa näiden erilaisten representaatioiden ja niihin liitettyjen subjektien välillä. Samalla haluan pitää silmäni auki omassa ja referenssitöissä esiintyvään omaehtoiseen tapaan ottaa haltuun naiseuteen liittyvät representaatiot.

Sen jälkeen pohdin oman teokseni ja muutamien taideteosten kautta feminiiniseen representaatioon yhdistettyjen konventioiden potentiaalia emansipaation ilmaisemisessa. Tutkin teoksessani näyttäytyvän naisen ja luonnon rinnastamiseen liittyvää representaatiota uusmateriallisuuden näkökulmasta (Bennett, 2020). Etsin myös heikon estetiikan (Purokuru, 2022) mahdollisuuksia tässä ilmaisussa. Ana Mendietan paikan ja materiaalin erityisyyden ja rituaalien vaikutusta konventioiden näkemisessä (Karhunen, 2021). Prerafaeliitteihin kuuluneen Simeon Solomonin töissä näkyvät estetismiin vahvasti liittyvä feminiininen representaatio näkyy hänen kuvaamissaan hahmoissa (Ferrari, 2001).

Kuva 8
Kuva 9
Kuva 10
Kuva 11

Kuva 12

Katse ja representaatio

Valmiin videoteokseni äärellä huomasin ajattelevani Prerafaeliitti-tyylisuuntaa edustavia maalauksia (ks. Facos, 2009), joita ihailin taidelukiolaisena. Aikuistuessani ja taiteellisen makuni *sofistikoituessa* hylkäsin nämä selvästi miehisen katseen sanelemat, melodramaattisen tuntuiset kuvat passiivisista kaunottarista. Näiden kuvien voi helposti perustella kuuluvan osaksi Mulveyn kuvaamaan patriarkaalisessa kulttuurissa hallitsevaa symbolista järjestystä, jossa mies voi kielen hallinnan avulla purkaa (*live out*) fantasioitaan ja pakkomielteitään kohdistamalla ne kuvaan nai-sesta, joka ei muodosta merkitystä vaan on sen paikoilleen sidottu merkityksen kantaja (Mulvey, 1975).

Prerafaeliitit kuuluivat estetistiseen taidesuuntaukseen, joka on osuvampi termi heidän taiteensa ominaisuuksien pohtimiseen. He olivat vain yksi, lyhyen aikaa toimiva taiteilijaryhmä, joka kuitenkin liittyi estetistiseen taidesuuntaukseen oleellisesti (Facos, 2009).

Tutkimuskysymystäni pyöritellessä ja siihen sopivia referenssejä pohtiessa totesin, että nyt oli sopiva hetki katsoa tarkemmin näitä itseäni edelleen jollain alitajuisella tasolla viehättäviä kuvia kaikessa mahdollisessa seksistisyydessään. Ajattelin että Prerafaeliitti-maalausten ja oman teokseni välillä näkemäni esteettinen sukulaisuus, voisi olla osoitus niiden sisältämien merkitysten yhteneväisyydestä. Uskon, että omien vaikutteideni purkaminen voi johdattaa minut lähemmäs vastausta kiusalliseltakin tuntuvaan kysymykseen: Onko teokseni sisältämässä feminiinisyyden representaatiossa esimerkiksi sisäistetyn mieskatseen kritiikitöntä toistoa?

Mulveyn mukaan patriarkaaliselle kielelle on mahdotonta löytää vaihtoehtoa ilman, että ensin tutkimme patriarkaattia sen piiristä löytyvillä keinoilla (Mulvey, 1975). Hän väittää, että alitajunta on muodostunut kielen kehityksen kriittisessä vaiheessa kun, olemme yhä patriarkaalisen kielen vankeja. Käyttämällä taidehistorian miehisestä kaanonista löytyvää esimerkkiä voin kenties löytää tarpeellista perspektiiviä ja etäisyyttä pohdinnoilleni. Vaikka viktoriaaninen aika tuntuu kaukaiselta, kytkeytyvät silloin alkaneet kehityskulut tämän hetken feministisiin kysymyksiin ja historia auttaa ymmärtämään tätä päivää (Psomiades, 1997).

Tutustuessa taidesuuntaukseen syvällisemmin huomasin, että käsitykseni Prerafaeliittien taiteesta patriarkaalisen valta-aseman perinteisenä ilmentäjänä ei ollutkaan niin yksiselitteinen. Teosten tarkasteleminen niiden historiallisesta

kontekstista käsin toi laajemman näkökulman lähes kiiltokuvamaisilta tuntuneiden teosten tulkintaan feministisestä viitekehyksestä käsin. Samalla löysin itselleni uusia yhteiskunnallisia merkityksiä, jotka tähän representaatioon liittyvät. Se minkälaisia kuvia naisina nähdyistä henkilöistä esitetään, liittyy Mulveyn mukaan yhteiskunnassa vallitseviin arvoihin ja naisen asemaan (Mulvey, 1975).

Psomiadeksen mukaan estetismi taidesuuntauksena sijoittuu historialliseen ajanjaksoon, jolloin massakulttuuri ja eliitille kuuluva korkeakulttuuri alkoivat erkaantua toisistaan (Psomiades, 1997). Se on ollut muodostamassa sitä yhä tänäkin päivänä elinvoimaista feminiinistä hahmoa, johon Mulveyn viittaama mieskatse yleensä liitetään. Psomiadeksen keskeiseksi muodostuva väite on, että syntyajanjaksonaan feminiininen hahmo muodostui yhtä aikaa kapitalistisen kulutuskulttuurin ja korkeakulttuurin eriytyessä, ja modernismin edetessä se assosioitiin yhä voimak-kaammin valtavirtaiseen massakulttuuriin (Psomiades, 1997).

Psomiadeksen (2019) mukaan viktoriaanisen ajan antropologinen teoria on relevantti historiallinen viitekehys uuden feministisen teorian tuottamiselle (Psomiades, 2019). Vaikka viktoriaanisen aikakauden antropologista teoriaa leimaa ongelmallisen heteronormatiivinen eetos, joka on kerrottu yksinomaan länsimaisen miehen näkökulmasta, on se tehnyt mahdolliseksi feministisen teorian kehittymisen pisteeseen, jossa se on tällä hetkellä. Tuona aikana sukupuolten välisiä suh-teita alettiin tarkastelemaan ihmisten tekeminä rakenteina, sen sijaan että ne nähtäisiin aiempien teoreetikoiden, kuten Jean Jacques Rousseaun, tavoin osana luonnollista maailmanjärjestystä.

Läpi feministisen teorian historian ja yhä tänäkin päivänä keskeisenä käsitteenä toimivan sanan patriarkaatti, juuret juontavat 1800-luvulle. Patriarkaatti eli yhteiskunnallinen järjestys, jossa miehet ovat valta-asemassa, on yhä elinvoimainen termi yksinkertaisesti siitä syystä, että se on maailmanlaajuisesti yhä vahvasti vallitseva asioiden tila. Psomiades huomauttaa, että siinä määrin kuin elämme edelleen 1800-luvun ongelmien kanssa, 1800-luvun teorioita voi olla edelleen meille hyödyksi: uudet ongelmat vaativat uusia teorioita. Siten menneisyys ei ainoastaan rakenna nykyhetkeä, vaan sitä tutkimalla voi löytää myös keinoja muutokseen. (Psomiades, 2019).

Sofia Coppolan, erityisesti uran alkuvaiheen, elokuvien omaleimaisella estetiikalla on ollut selkeä vaikutus oman audiovisuaalisen tyylini kehitykseen. Videotaiteen kontekstiin sijoittuva, lähes nollabudjetilla toteutettu teokseni ei tietenkään ole tuotannollisilta seikoiltaan verrattavissa Coppolan elokuvien Hollywood-tason tuotantoon. Täysin erilaisista lähtökohdista huolimatta kykenen erottelemaan hänen teoksistaan löytyviä elokuvallisia keinoja, joista saamani vaikutteet näkyvät omassa työssäni tutkimuskysymykseni kannalta oleellisissa kohdissa. Päätin keskittyä Coppolan esikoisohjaukseen Virgin Suicidesiin (1997), koska elokuvassa tutkitaan feminiiniseen representaatioon ja mieskatseen on sopiva viittauskohta: se on teini-iän kuvaus, jossa kuvataan visuaalisesti samankaltaisia keinoja käyttäen samoja asioita, kuin omassa teoksessani (Rogers, 2019). Käsittelen näitä samankaltaisuuksia myöhemmässä luvussa.

Viktoriaanisen ajan feminiinisiä subjekteja

Tässä kappaleessa käyn läpi sitä, kuinka feminiininen estetiikka ja feminiiniset hahmot näkyivät ja vaikuttivat viktoriaanisesta ajajasta tähän päivään. Keskityn pääasiassa estetismiin sekä postfeministisen subjektin vaikutukseen ja sen näkymiseen esimerkiksi intersektionaalisen feminismin rinnalla. Kappaleessa tutkin subjektin muodostumista subjektin sisäisten dikotomioiden kautta. Näkökulmani aiheeseen on se, että dikotomiat rajoittavat feminiinisen subjektin olemusta ja pitää sen kiinni ahtaissa sukupuolirooleissa.

Viktoriaanisessa Britanniassa, etenkin 1800-luvun viimeisellä puoliskolla, porvarillista feminiinisyyttä hahmottamiseen käytettiin kahta keskeistä eronteon tapaa. Toinen oli eronteko feminiinisyyden ja maskuliinisuuden sekä niihin liitettyjen yhteiskunnallisten vaatimusten ja roolien välil-lä. Politiikka ja muu julkinen tila, oli tarkoitettu miehille ja yksityinen kodinpiiri kuului naiselle. Samaan aikaan 1800-luvun loppua lähestyessä feminiinisyyttä alettiin hahmottamaan feminiinisyyden käsitteen sisältä löytyvän eronteon kautta. Naiseutta tarkasteltiin yhä enemmän psykologisoinnin ja seksualisoinnin kautta, jolloin naisessa alettiin nähdä samanaikaisesti pinta ja syvyys, näkyvä ulkoinen olemus ja sisäinen maailma tuntemattomine haluineen. Vahvistui kaksijakoinen tapa sisällyttää feminiinisyyteen samanaikaisesti mahdollisuus viattomasta neitseellisyydestä ja villistä seksuaalisuudesta (Psomiades, 1997). Tämä ajatus on toki elänyt länsimaisissa sivilisaatioissa ennen ja jälkeen 1800-luvun, mutta Viktoriaanisena aikana se vaikutti olevan erityisen elinvoimainen (Psomiades, 1997).

Sisäisesti ristiriitainen idea naiseudesta teki feminiinisestä representaatiosta toimivan työkalun moninaisiin tarkoituksiin aikakauden taiteilijoille. Se tarjosi alustan, jossa pystyi yhdistämään pinnan ja syvyyden, dualistisuuden ja subliimin, materiaalisuuden ja sielun kaltaisia dikotomioita. Se oli keskeisessä roolissa myös estetistitaiteilijoiden teoksissa. He osasivat hyödyntää tätä ristiriitaisuuksien yhtäaikaista olemassaoloa tavalla, joka mahdollisti esimerkiksi vallitsevien valtahierarkioiden vastustamisen ja eri tavoin marginaalissa elävien ihmisten kuvaamisen taiteen keinoin. Psomiadeksen mukaan tämä 1800-luvun loppupuolelle sijoittunut hetki oli taiteen historiassa ainutlaatuinen. Feminiinisyyteen liitetty sisäinen ristiriitaisuus nähtiin ennemminkin miellyttävänä kuin uhkaavana. (Psomiades, 1997).

Tyylisuuntaa edustavien kuvataiteilijoiden kuten of D. G. Rossettin, Edward Burne-Jonesin, Evelyn de Morganin maalauksista on löydettävissä lukemattomia esimerkkejä feminiinisyydellään aikakauden normeja rikkovista hahmoista (Psomiades, 1997).

Psomiades (1997) uumoilee että feminiininen hahmon merkitys estetistisessä taiteessa on paljon pelkkää aihevalintaa perustavanlaatuisempi. Hänen mukaansa se on avain koko siihen symboliikkaan, jonka kautta estetismi rakentuu. Hän uskoo estetismin olevan radikaalisti riippuvainen niis-tä kuvista, joita se käyttää itsensä esittämiseen. Feminiininen representaatio on määrittänyt rajat sille mitä estetismi on ja mitä se voi olla.

Estetistinen taidesuunta oli mukana vaikuttamassa siihen modernismin edetessä vahvistuneeseen asetelmaan, jossa feminiininen subjekti nähtiin kuuluvan osaksi jatkuvasti kiihtyvää kulutuskulttuuria (Psomiades, 1997). Toisaalta estetismi vaikutti oleellisesti myös siihen, kuinka tuon ajan naiselle tarjoutui ensimmäisen kerran mahdollisuus vaikuttaa kuluttajana siihen, minkälaisiin suuntiin tämä kaupallistettu hahmo kehittyi.

Prerafaeliittitaiteilijoiden maalauksissa alkoi esiintymään naishahmo, jonka ulkoisessa olemuksessa ja tavassa, jolla hänet esitettiin, toistuivat tietyt samat elementit. Lainehtivat pitkät hiukset ja kaukaisen unelias olemus kukkien ympäröimänä. Tämä hahmo toimi esikuvana myös symbolismin eteerisille hahmoille. (Antinucci, 2010). Hahmon luomisessa on nähtävillä Mulveyn kuvaama miehisen katseen projisoima fantasia ja siitä muodostetaan spektaakkeli (Mulvey, 1997). Toisaalta liikkeessä oli mukana myös naistaiteilijoita, jotka itse olivat aktiivisesti luomassa tätä hahmoa (Sayin, 2020).

Kuva 13 Kuva 14

Femininen subjekti postfeministisenä aikana

Gonickin (2006) mukaan binäärinen asetelma, jossa nainen nähtiin suoraan alisteisessa suhteessa mieheen, alkoi muuttua modernistisen keskustelun piirissä ensimmäisen kerran 1950-luvulla. Sitä moderni subjekti muodostui miehestä täysivaltaisena toimijana, jonka vastapuolelle sijoittui passiivinen ja heikko nainen. Se oli tuloksena sekä sen ajan tärkeimmistä feministisistä tavoitteista, sekä naisten keskeisestä roolista osana modernisaation kehitystä, niin kuluttajina kuin työn tekijöinäkin (Gonick, 2006). Naisen aseman arvostus ei kuitenkaan edennyt suoraviivaisesti vaan nyt naista pidettiin yhdessä nuorison kanssa symbolina massakulttuurille, joista molemmista kirjoitettiin huolestuneita kulttuurikritiikkejä. Psomiadeksen tekstistä voi lukea siitä, kuinka tämä kehityskulku on jollakin tavalla alkanut jo 1800-luvulla (Psomiades, 1997).

1960-luvulla alkanut toisen aallon feminismi toi vallan ja kulttuurin sukupuolieron feminismin keskiöön ja korosti naiserityisyyttä. Sitä on kuitenkin kritisoitu liittoutumisesta uusliberalismin kanssa korostaen yksilökeskeisyyttä ja työelämän roolia naisen vapautumisen tärkeimpänä paikkana. (Wilkes, 2015). Osa esittelemistäni taiteilijoista ja heidän teoksistaan, kuten Barbara Hammer, ovat osa toisen aallon feminismiä.

Mediassa alettiin puhumaan ensimmäisen kerran post-feminismistä 80-luvulla, jolloin teini-ikäisiä tyttöjä ja nuoria naisia alettiin kutsumaan post-feministiseksi sukupolveksi. Termi pysyi käytössä pitkälle 2000-luvun alkuun saakka. Kiistellyn termin nähdään vihjaavan feminismin kuolemaan tai sen jälkeiseen aikaan. Yleisesti post-feminismille nähdään olevan tyypillistä naisen seksuaalisen vapautumisen, voimaantumisen ja valinnan vapautumisen juhlistaminen. (McRob-bie, 2004)

2000-lukua lähestyessä post-feminismi yhdistettiin enenevissä määriin neoliberalismin kasvavaan valta-asemaan. Se reagoi yhä voimakkaammin liberaalin kansainvälisyyden progressiivisiin tavoitteisiin. Sitä määritti itsetyytyväinen tai kyyninen asenne aiempiin voitettuihin saavutuksiin feminismin saralla. (McRobbie, 2004)

McRobbien (2004) mukaan post-feminismi osaa hyödyntää positiivisesti feminismiä sen osoittami-seen, että tasa-arvo on saavutettu, voidakseen sitten asettaa sen tilalle kokonaan uuden repertuaarin merkityksiä, jotka korostavat, että feminismiä ei enää tarvita. 1990-luvulla käytetyt kielikuvat vapaudesta ja valinnoista olivat linkittyneitä nuoriin naisiin kategoriana, joka ajoi tilanteeseen, missä feminismi ei kohdentunut yhtä lailla vanhempiin ihmisiin (Faludi, 1992).

Eeva Jokisen mukaan post-feministiseksi subjektiksi tulemiseen kuuluu yksilökeskeisyys, joka pitää sisällään keskittymisen omaan uramenestykseen ja itsensä kehittämiseen. Näihin hankkeisiin nuoria naisia neuvotaan hakeman apua terapiasta, konsultoinnista ja ohjauksesta (Jokinen, 2015).

Jokisen mukaan sellaiset postkapitalistista aikaa määrittävät ilmiöt kuten työpaikkojen satunnaisuus, yleinen epävarmuus ja tulevaisuuden näköalattomuus tuottavat tunnetilaa, jonka hän on nimennyt *tohkeisuudeksi* (Jokinen, 2015). Hänen mielestään tohkeisuus on tälle ajalle tyypillinen olemisen tapa ja post-feministinen subjekti mitä täydellisin hahmo tohkeiseen elämiseen, joka ilmenee erityisen innoissaan olemisena ja usein toisten kanssa (Jokinen, 2015).

> *Tohkeissaan oleva nuori nainen saattaa olla post-feministinen ihanne, mutta myös paljon muuta (Jokinen, 2015, 36).*

Karen Wilkesin (2015) mukaan post-feminismi ei ota huomioon sitä faktaa, että neoliberaalit ideologiat, joissa tilaa saa korostetusti valkoinen feminiinisyys, eivät ole saavutettavissa kaikille naisille. Nämä ideologiat näyttäytyvät neutraaleina ja kaikille naisille hyödyllisenä, mutta ne samalla olettavat, että kaikilla naisilla on pääsy samoihin resursseihin ja mahdollisuuksiin, mikä ei pidä paikkansa. Näin ohitetaan epätasa-arvo, jonka monet naiset kohtaavat esimerkiksi heidän luokkansa ja etnisyytensä vuoksi (Wilkes, 2015).

Tieteellisessä keskustelussa myönnetään, että valkoisuus on tunnistamaton etninen kategoria, joka paradoksaalisesti juuri sen takia on niin voimakas. Silti valkoisuus onnistutaan tekemään näkyväksi ja houkuttelevaksi pääasiassa valkoisen ylä- ja keskiluokan arvojen, kulttuurisen pääoman, ja esteettisten mieltymysten normalisoivilla mediarepresentaatiolla (Wilkes, 2015).

Sen lisäksi että postfeministinen naiskuva oli lopulta varsin kapea, se ei juurikaan edistänyt tyttöyden käsitteestä käytävää diskurssia huolimatta siitä, että postfeministit puhuivat uusista tytöistä. Postfeministisessä keskustelussa vakiintunut termi naiserityisyys kuvaa essentialistista näkemystä, tai ainakin sellaista keskustelua, joka ei pyri purkamaan vallitsevia rakenteita termien tasolla. (Kähärä, 2012).

Girl Power

Termin *Girl Power* juuret nähdään usein tulevan 90-luvun alussa Yhdysvaltojen yliopistokampuk-silla alkaneesta feministiaktivistien muodostamasta Riot Grrrls -liikkeestä (Gonick, 2006). Heidän tavoitteenaan oli rakentaa oma vaihtoehto seksistiselle ja miesten dominoimalle punk-skenelle. Keskeisessä roolissa liikettä olivat rajuilla live-esiintymisillään suosiota keränneet bändit, joista tunnetuin esimerkki on Bikini Kill. Riot Grrrl -liike sai musiikista tärkeimmän

ilmaisukanavan patriarkaattia kohtaan tuntemalleen vihalle. Suurin osa liikkeeseen kuuluneista oli nuoria, valkoisia, keskiluokkaisia naisia, joista monet identifioituivat queeriksi. Riot Grrrl -liikkeen jäsenet käyttivät sanaa tyttö (*girl*) strategisesti ottaen sen haltuunsa ja etäännyttäen sen tarkoituksellisesti patriarkaattiin kuuluvista hiearkioista. Oleellisena osana liikettä oli punkkiin liittyvä tee se itse asenne, jonka arvoihin kuului myös vahvasti antikapitalismi (Gonick, 2006).

Rosoisesta alakulttuurista alkanut Girl Power -ilmiö alkoi 90-luvun myötä saamaan yhä suurempaa huomiota ja kulttuurista painoarvoa. Tämä johtui osittain Riot grrrl -bändien saavuttamasta suosiosta ja median huomiosta. Samalla Girl Power alkoi kuitenkin erkaantumaan kapinallisilta juuriltaan omaksi kulutuskulttuurille sopivammaksi ilmiökseen (Gonick, 2006). Viimeistään Girl Power termin omakseen ottaneen Spice Girls -bändin valtavan globaalin suosion myötä, oli Girl Power läpeensä kaupallistettu.

Siinä missä Riot Grrrl -bändien poliittisuuteen suhtauduttiin mediassa usein kriittisesti ja epäilevästi, Spice Girlsin versiota tyttöenergiasta juhlistettiin valtavirtamediassa vaarattomana, söpönä ja ennen kaikkea helposti myytävänä versiona feminismistä (Gonick, 2006). Feministisessä keskustelussa suhtautumista 1990-luvulta 2000-luvun alkuun valtavirtaistuneesta tyttöenergiasta ei löydetty konsensusta. Toisaalta ilmiöön suhtauduttiin myönteisesti, koska sen nähtiin tarjoavan nuorille tytöille tarpeellisia esikuvia. Samaan aikaan Girl Powerin läpi kaupallistettua, status quon hyväksyvää positiivisuutta pidettiin epäpoliittisena, ja erityisesti globaalin etelän naisiin kohdistuvan riiston unohtavana. Gonickin mukaan Girl Powerista tuli lopulta markkinakelpoinen kon-septi, jonka kaupallisesta potentiaalista otettiin kaikki irti (Gonick, 2006). Kulttuurisessa ilmastossa, jota leimasi menestymisen palvonta, siitä muodostui oivallinen hahmo neoliberalismin tarpeisiin. Jokisen (2015) mukaan nuoret naiset asetetaan yhteiskunnallisten muutosten strategisiksi toimijoiksi, joilla on globaalisti ratkaiseva rooli.

Gonickin mukaan neoliberaalin subjektin muodostumista 1990- ja 2000-luvuilla angloamerikkalaisessa keskustelussa erottui kaksi näennäisesti keskenään vastakohtaista tyttöyden kuvaa: Girl Power ja Ofelian paluu (Gonick, 2006). Hahmot ovat muodostuneet neoliberaalien ihanteiden ehdoilla, jotka saavat ne näyttämään essentialistisina ja luonnollisina ilmiöinä. Molempien hahmojen rakentumisessa Gonick näkee kielellä tärkeän roolin (Gonick, 2006).

1990-luvulla elämässäni lapsuudessa Girl Power -sanapari muodostui affirmaation kaltaiseksi hokemaksi ja visuaaliseksi merkiksi, joka sisälsi lupauksen vapaudesta, hauskanpidosta ja tyttöjen keskinäisestä ystävyydestä. Siinä sivussa mukana tulleet kauneusihanteet ja jatkuva positiivisuuden vaatimus, jälkeen päin ajateltuna, toivat mukanaan madottomia paineita tyttönä kasvamiseen. Spice Girlsin jäsenet, joihin Girl Power henkilöityi, toteuttivat julkisuuskuvassaan mallikel-poisesti postfeministisiä normeja ja ihanteita. Ilmiössä toteutui Jokisen näkemys tunteellisesta kapitalismista, joka sopii näennäisesti erityisesti nuorille naisille. Todellisuudessa sen hinta on kova sekä paineiden alla oleville länsimaalaisille että globaalin etelän naisille. (Jokinen, 2015).

Postfeministinen Ofelia

Samaan aikaan Girl Powerin kanssa, ikään kuin sen vastailmiönä, yhdysvaltalaisessa keskustelussa nousi huoli nuorten tyttöjen kasvavista mielenterveysongelmista. Aiheessa käydyssä julkisesta keskustelussa ilmiö sai nimekseen Ofelian paluu (*Reviving Ophelia*). Siihen liitetyt ongelmat nähtiin passiivisuutena ja haavoittuvaisuutena ja pahimmillaan itsetuhoisuutena. Ofelia-hahmo on peräisin Shakespearen Hamlet-näytelmästä, jonka itsemurhaan päätyvä hahmo on feministisessä diskurssissa nähty toiseuttavana ja seksistisenä (Falchi, 2015).

Mary Piphers popularisoi Ofelian paluun käsitteenä ja ilmiönä, jossa Ofelian hahmoon liitetyt mielikuvat jäljitetään 1800-luvulle (Piphers, 1994). Tuona aikana hahmon kautta useimmiten ilmaistiin tieteellisessä tutkimuksessa suuren kiinnostuksen kohteena ollutta, nuorilla naisilla yleisesti esiintynyttä kroonisena syndroomana pidettyä hysteriaa. Hän esittää, kuinka Ofelian hahmon moninaisiin representaatioihin liitettiin tuona aikana myös esimerkiksi viattomuus, Viktoriaanisen naisihanteen mukainen pidättyväisen hienostuneisuus, neuroottisuus ja korostuneen voimakas seksuaalisuus (Piphers, 1994). Gonickin mukaan sen suosio on myös todiste 90-luvun kulttuurin ihastumisesta /pakkomielteestä tyttöyden ilmiötä kohtaan (Gonick, 2006). Ofelian paluu -käsitettä ruvettiin käyttämään tyttöjen mielenterveysongelmia vastaan taistelevassa liikkeissä.

Ofelian paluun ympärillä käydyssä keskustelussa ilmiö nähtiin ainoastaan negatiivisessa valossa (Gonick, 2006). Tyttöjen hyvinvointia edistävistä tavoitteestaan, ja konkreettisista saavutuksistaan, huolimatta Ofelia-liike kampanjoinnillaan ja Ofelian hahmoon viittavilla kulttuurisilla referensseillään todennäköisesti myös edisti Ofelian hahmoon kasvavissa määrin houkuttelevalla tavalla liitettyä tyttöyden ja itsetuhoisuuden toisiinsa liittävää kuvastoa.

Gonick (2006) esittää oleellisen huomion liittyen siitä, minkälaista tyttöyttä Ofelian paluu -liike oli mukana tuottamassa ja minkälaista tyttöyttä se pitää juhlimisen arvoisena. Hänen mukaansa Ofelia edustaa liikkeessä tyttöä, joka on epäonnistunut täyttämään neoliberalismin vaatimukset, ollen näin merkki kehityksen sekoittumisesta ja uhka uudelle sosiaaliselle järjestykselle.

Jokisen (2015) näkemys tohkeisuudessa epäonnistumisen seurauksista, muistuttaa paljon Reviving Ophelia -ilmiön rakentamaa nuoriin tyttöihin kohdistettua uhkakuvaa. Jokisen luomaa termiä *tohkeinen* voi tarkastella kahden ääripään muodostamana spektrinä. Toisessa päässä on äänekkäät ja eksplisiittiset manifestit ja toisessa nollatohkeisuus, joka on tohkeisuuden tumma kääntöpuoli. Jokinen varoittaa, että

> *”Jos ylenpalttisesta innostumisesta on tullut kaikilta vaaditta-va kvalifikaatio, kääntöpuolelta löytyvät ulossulkeminen, yksinäisyys, masennus ja itsetuhoisuus” (Jokinen, 2015, 44).*

Lopulta Girl Powerin ja Ofelian paluun edustamat neoliberaalit subjektit, eivät onnistu rikkomaan modernismiin liittyviä sukupuolittuneita dikotomioita, kuten passiivisuus ja aktiivisuus, subjekti ja objekti, toimija ja uhri. Tyttöjen potentiaali ideaalina itsenäisenä neoliberaalina toimijana, mutta samalla jatkuvasti uhan alaisena epäonnistumaan ja menettämään ainoan sallitun position (Gonick, 2006).

Kuva 15
Kuva 16

Intersektionaalisuuden ja post-feminismin risteämät

Feminismin neljäntenä aaltona tunnettu aikakausi alkoi herätä vuoden 2010 paikkeilla (Molyneux, 2021). Alkoi suuri muutos verrattuna 2000-luvun alun ilmapiiriin, jolloin feminismin nähtiin saavuttaneen päätepisteensä. Maailmanlaajuiset yhteiskunnalliset ilmiöt kuten talouskriisi ja äärioikeiston nousu herättivät uuden aktivistisukupolven, jonka poliittinen toiminta laajeni nopeasti. Neljännen sukupolven feministit ovat onnistuneet saamaan laajamittaista kanna-tusta aborttioikeus protestien, Pride-liikkeen, Black Lives Matterin ja #Metoo-kampanjan kaltaisille kampanjoilleen. (ks. Molyneux, 2021).

Uusimman aallon keskeinen ominaisuus on monimuotoisuuden huomioiva intersektionaalisuus. Intersektionaalinen feminismi sisällyttää poliittisiin tavoitteisiinsa sukupuolten tasa-arvon lisäksi seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen oikeuksien edistämisen, rasismin vastustamisen ja esimerkiksi luokka-aseman huomioimisen. (Molyneux, 2021).

Tämän feminismin ensisijaisena foorumina ja liikkeiden alulle panijana on alusta asti toiminut internet ja erilaiset sosiaaliset mediat (Molyneux, 2021). Facebookin ja Instagramin kaltaisia somejättejä on käytetty tehokkaasti liikkeen sisällä käydyille keskusteluille ja itsessään feministisen kulttuurin muodostumiselle. Näiden suuryritysten valta-asemasta keskustelujen muodostumisessa on esitetty feminististen liikkeiden sisältä myös huolta ja kritiikkiä (Cuboniks, 2015).

Intersektionaalista feminismiä on kritisoitu etenkin afroamerikkalaisten feministien historiallisen merkityksen häivyttämisestä. Alkuperäistä, afroamerikkalaisesta feministisestä kokemusmaailmasta rakennettua intersektionaalisuuden perustaa, ei ole yksioikoisesti sovellettavissa kaikkiin muihin rakenteellisiin sorron muotoihin (Nash, 2019). Akatemiassa historiallinen merkitys on häivytetty ja intersektionaalisuus on ymmärretty osittain väärin, mutta samaan aikaan afroamerikka-laisia naisia on välineellistetty edustamaan imagolle suotuisaa moninaisuutta (Nash, 2019).

Nostan tässä luvussa esiin neljännen aallon feminismin poliittisiin kamppailuihin kytkeytyviä kulttuurituotteita, jotka käyttävät Instagramia areenanaan. Esimerkeissä näkyy kiinnostavalla tavalla feminiinisen representaation perinteet ja post-feministinen subjekti. Olen asettanut rajaukseksi alkupisteeksi myöhäisviktoriaanisen ajan, jonka näen muotoilemani feministisen representaation kehityskaaren lähtökohtana.

Olen nostanut edellä tarkemman tarkastelun kohteiksi ajanjaksoja ja kulttuurisia ilmiöitä, jotka eivät ole olleet feminististen liikkeiden ytimissä. Tämä johtuu osittain siitä, että itse post-feministisen ajan ja kulttuurin kasvattina nämä ilmiöt ovat vaikuttaneet kokonaisvaltaisesti itseeni. Myös tässä kappaleessa haluan tutkia representaatioita, jotka feministisen diskurssin sisältä katsottuna voivat näyttäytyä puutteellisina.

Olen valinnut visuaalisuuteen perustuvista sosiaalisista medioista lähempään tarkasteluun Instagramin esimerkiksi TikTokin sijaan, koska se on ollut pidempään toiminnassa, jolloin sieltä löytyy pidemmältä ajanjaksolta kiinnostavia kulttuurisia ilmiöitä, joita tarkastella. En ole henkilökohtaisesti halukas käyttämään TikTokia edes tutkimustarkoituksissa, sen addiktiivisuuden ja tietosuojaongelmien takia. (Ohlheiser, 2021)

Sosiaalinen media

Post-feministisille subjekteille on yhä 2020-luvulla vahva asema osana valtavirtakulttuurin feminiinistä representaatiota. Hyvänä esimerkkinä tästä toimii julkkiskulttuurin sitkeä suosio ja sen sosiaalisessa mediassa saamat uudet muodot. Esimerkiksi Instagramissa on tyypillistä, että sieltä nousee kuuluisuuteen henkilöitä, joiden suosio perustuu julkisen ammatin sijaan henkilön ulkonäön, tyylin ja persoonan ympärille rakennettuun henkilöbrändiin (Khamis et al., 2016). Todennäköisimmin tämän kaltaista menestystä Instagramissa saavuttaa normatiivisen kaunis, hoikka ja nuori nainen, jonka elämäntyyliin kuuluvat kalliit luksustuotteet.

Sosiaalinen media on myös mahdollistanut näkyvyyttä erilaisille ihmisryhmille, joiden näkyvyys perinteisessä länsimaisessa mediassa on ollut viime vuosiin asti marginaalista. Esimerkiksi seksuaali- ja sukupuolivähemmistöille, ei-valkoisille se on tarjonnut tilaisuuden rakentaa itsestä esitettyä representaatiota omaehtoisesti. Se on myös mahdollistanut vallitsevien kauneusihanteiden haastamisen, esimerkiksi kehopositiivisuuden yms. kautta. Samaan aikaan kun Instagramin monimuotoisuus on lisääntynyt, viime vuosina on tullut julki, kuinka Instagramin algoritmit toistuvasti päätyvät sensuroimaan kuvia kehoista, jotka eivät sovi vallitseviin kauneusihanteisiin tai sukupuolinormeihin (Pulkkinen, 2020). Mielestäni Instagramissa toisintuu feminiiniseen representaatioon liittyvät ongelmat, kuten ahtaat kauneusihanteet ja feminiinisten kehojen hyödyntä-

minen kaupallisesti.

Meemit

Vuonna 1998 alkanut Sinkkuelämää-sarjan päähenkilöt ovat tyypillisiä valkoista postfeminismiä edustavia hahmoja. Sarjassa kuvataan neljän kolmekymppisen ystävysten elämää New Yorkissa (Star, 1998–2004). Heidän elämänsä pyörii luksustuotteiden ja palveluiden kuluttamisen, nousujohteisen uran, ja modernin deittailukulttuurin ympärillä. Naisten välisen ystävyyden merkityksen etualalle nostaminen, sekä avoin ja positiivinen suhtautuminen naisen seksuaalisuuteen on mie-lestäni sekä postfeminismin että tämän sarjan feminismisintä antia.

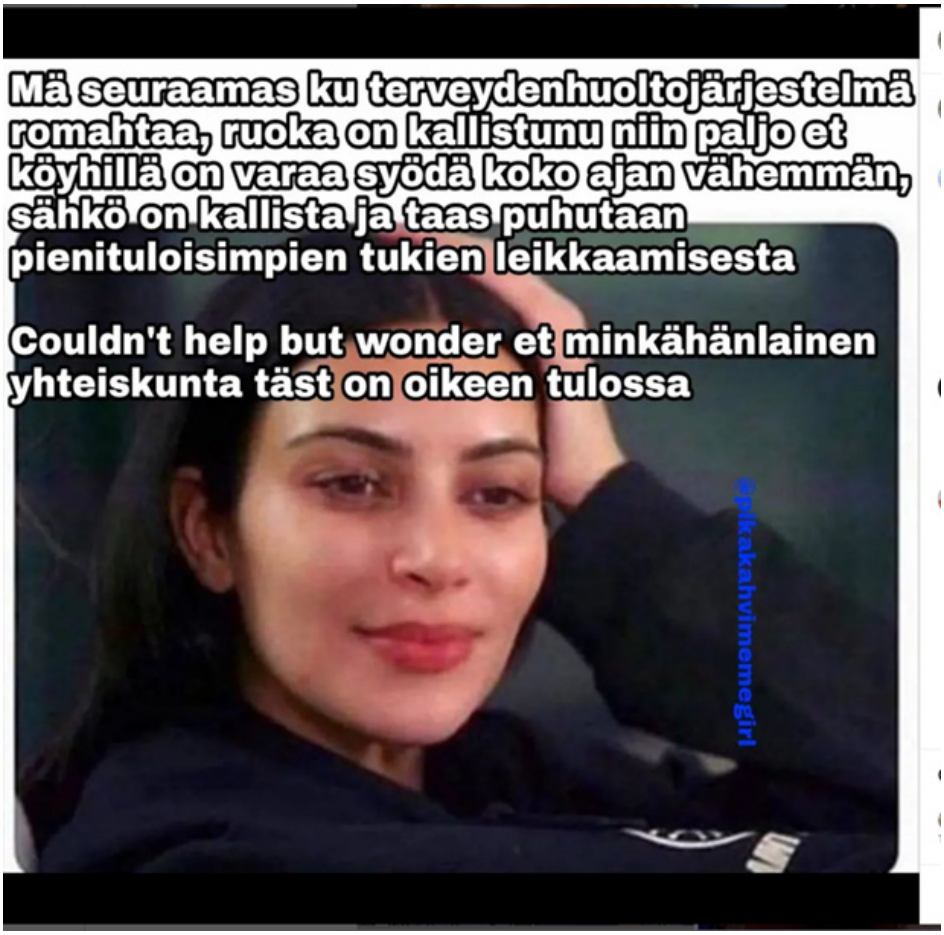
Vuonna 2004 loppunut Sinkkuelämää sai vuonna 2021 jatkoa nimellä And just like that… Alkuperäisen sarjan saama kritiikki liittyen henkilöhahmojen voittopuolisesti valkoiseen representaatioon sekä juonessa ja dialogissa nousseisiin epäkorrektiuksiin (ks. esim. Ngangura, 2018, Barber-Plentie, 2018) on selvästi huomioitu uuden sarjan käsikirjoituksessa ja roolituksessa. Post-feminististä subjektia ei lopulta paljonkaan haasteta ja sivuhenkilöiden moninaisuus antaa päähenkilöille ikään kuin moraalisen oikeutuksen jatkaa etuoikeutettua uusliberalistista elämäntyyliään.

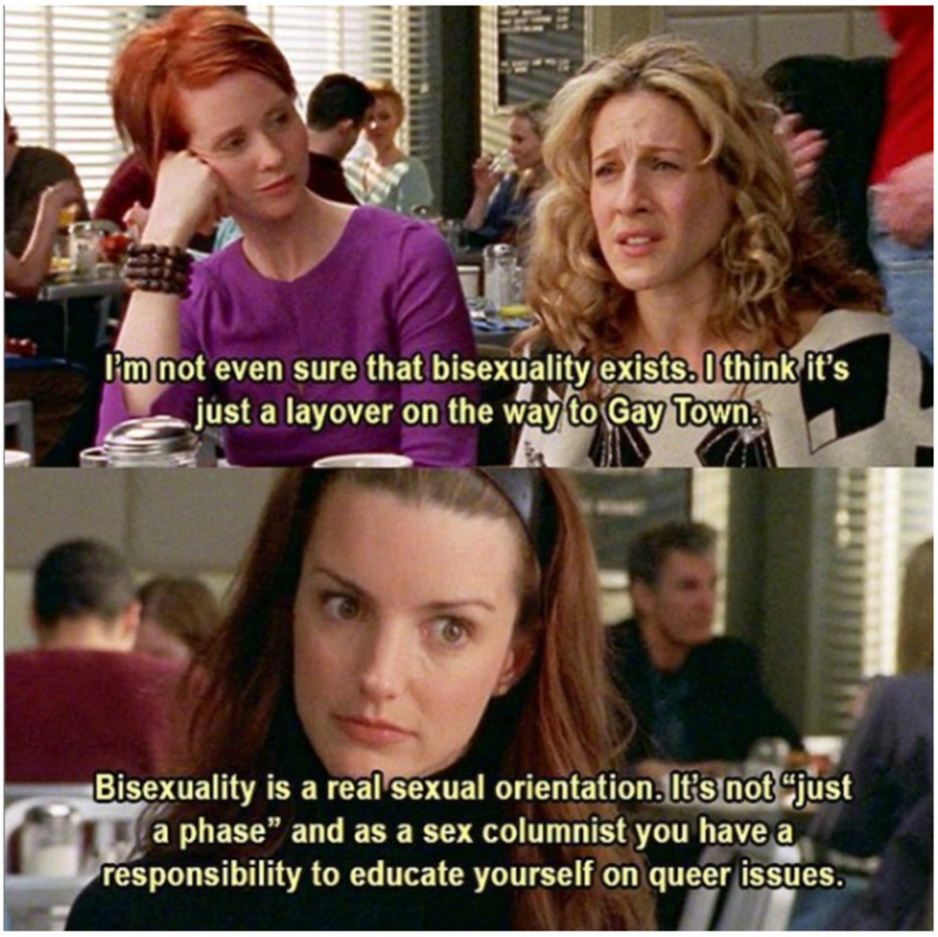
Sinkkuelämään kohdistettu kritiikki kiteytyy Instagramin @everyoutfitofsexandthecity -tilin julkaisemissa Woke-Charlotte -hahmossa. Julkaisut nostavat esiin sarjan päähenkilöiden tavalla tai toisella epäkorrekteja lausahduksia ja Charlotte esiintyy intersektionaalisen feminismin näkökul-masta lausahdusten korjaavana hahmona. And just like that… -sarjan käsikirjoituksessa näyttäytyvät korjausyritykset vaikuttavat siltä, kuin feministisen teorian sijaan itsereflektion tukena olisi käytetty Instagramin Woke-Charlotten viihteeksi tarkoitettuja kiteytyksiä.

Instagramissa vuodesta 2020 toiminut @pikakahvimemegirl-meemisivuston anonyyminä pysyttelevä tekijä liittää meemeissään tämän ajan postfeministisiä tyttö-/naissubjektia edustavia hahmoja yhteiskunnallisesti kantaaottavaan sanomaan. Meemeissä patriarkaattia ja kapitalismia nasevasti kritisoivat tekstit on yhdistetty kuviin valtavan kuuluisista, menestyneistä ja normatiivisen kauniista naisista. Muun muassa tosi tv-tähtenä, yrittäjänä ja miljardöörinä tunnettu Kim Kardashian vierailee usein meemisivulla. Tämä saa aikaiseksi vaikutelman, jossa he seisoisivat näiden poliittisesti selkeästi vasemmalle sijoittuvan sanoman takana.

Huomaan, että minun on vaikea saada kiinni perimmäisestä viestistä, jota näiden tekstien ja kuvien muodostamasta kokonaisuudesta halutaan välittää. En näe kuinka edellä kuvattua kuvastoa toistamalla meemi haastaisivat ahtaita ja vaikeasti saavutettavia normeja, jotka tämän kaltaiseen postfeministiseen subjektiin liittyvät.

Toisaalta ehkä tekijä on onnistunut rakentamaan omakohtaisesta kokemuksesta kumpuavaa feminististä analyysiä, jossa hän tietoisesti paljastaa oman epätäydellisyytensä. Hän ei ole vapaa kritisoimistaan patriarkaatin ja kapitalismin määrittämistä arvoista, vaan pitää myös itse kiinni fantasiasta, jota nämä etuoikeutetut ihmiset edustavat. Samaistun itsekin kaipuuseen saada pieni pala siitä voimasta, jota nämä voittamattoman tuntuiset yksilöt pitävät hallussaan.





Kuva 17

Kuva 18

Sad Girl

Vuonna 2014 yhdysvaltalainen nuori kuvataiteilija Audrey Wollen sai suurta mediahuomiota Instagramissa toteuttamallaan taideprojektilla, jonka hän nimesi *Sad Girl -teoriaksi* tai *surullisen tytön teoriaksi* (Thelandersson, 2023).

Wollen julkaisi Instagramissa valokuvia, joissa hän oli asettanut itsensä osaksi taidehistorian kaanoniin kuuluvia maalauksia. Hän rakensi kuvat editoimalla valokuvan itsestään maalauksessa kuvatun naisen tilalle tai asettumalla nykyaikaisissa ympäristöissä samankaltaisiin poseerauksiin maalausten naisten kanssa. Useimmiten hän oli kuvannut itsensä älypuhelimella, peiliselfieinä. Hänen uudelleen tulkitsemansa maalaukset olivat miesten maalaamia kuvia, joissa kuvatut naiset ovat helposti tulkittavasti kuvattu toiseuttavasti mieskatseen kautta näyttäytyviksi (Thelandersson, 2023). Rakennettujen kuvien lisäksi hän julkaisi myös tavanomaisempia selfieitä, joissa hän poseerasi meikit oletettavasti itkemisen jälkeen levinneinä surumielinen ilme kasvoillaan. Hän kuvasi myös useita selfieitä itsestään yksin lääkärinvastaanotolla lääkärikäynnin jälkeen.

Wollenin alkuperäisiä teoksia ei enää löydy hänen Instagram-sivultaan, koska hän ilmoitti haluavansa lopettaa projektinsa. Hän kuvaili Instagramissa julkaisemassaan tekstissä, että viesti jonka hän halusi projektillaan välittää tuli toistuvasti väärinymmärretyksi. (Thelandersson, 2023).

Wollenin mukaan teoria oli ehdotus siitä, että naisten ja erityisesti nuorten tyttöjen historian saa-tossa ilmaisema surullisuus tulisi muotoilla uudelleen passiivisuuden sijaan vastarinnan ja protestin muotona (Thelandersson, 2023). Hän halusi esittää taiteellaan vastalauseen kulttuurissa yhä voimakkaana elävää tytöille esitettyä vaatimusta itsensä rakastamisesta ja positiivisuudesta. Hänen mukaansa tyttöjen kokema surullisuus on täydellisen perusteltua maailmassa, jossa tyttönä eläminen on niin vaikeaa. Sad Girl tuntuu selkeästi vastaukselta Reviving Ophelia -ilmiön kaltai-seen tapaan käsittää surullisuus ja yhä tuona aikana vahvasti vallalla ollut tyttöihin kohdistunut positiivisuuden vaade (Thelandersson, 2023).

Wollenin projektin keskiössä olleen feministisen sanoman voi nähdä ristiriitaisena suhteessa hänen teoksiensa representaatioon. Hän esiintyi selfieissä normatiivisia kauneusihanteita korostavalla tyylillä vaatteita ja poseerausilmeitä myöten. Näiden arkisten peiliselfieiden esittämä feminiinisyys ei lopulta eronnut maalauskuvien alkuperäisten kuvien tavasta esittää nainen. Kuvissa, joissa hän asettuu osaksi taidehistoriallisia maalauksia, suurin muutos on hänen kädessään oleva kamerana toimiva älypuhelin.

Toisaalta kuvissa hän kertoo yksinkertaisesti juuri sen mitä toivoo teoriallaan kertovan: kautta historian surullisuus on ollut tyttöjen ja naisten keino vastarinnan rakentamiseen. Tällä intentionaalisella teolla hän tekee näkyväksi surullisten tyttöjen jatkumon, johon myös itse asettuu.

Se että hän asettaa itsensä kuvattujen naisten rooliin tekee katseen kohteena

olemisen omaksi tietoiseksi valinnakseen. Ikään kuin hän antaisi vapautuksen maalauksiin ikuisiksi ajoiksi katseen kohteiksi vangituille naisille, asettumalla itse heidän tilalleen. Tämän voi tulkita viestiksi siitä, että kovin paljon ei ole lopulta muuttunut feminiinisten subjektien representaatiossa Wollenin käyttämien maalausten ja nykyhetken välillä. Kädessä oleva puhelin muistuttaa siitä, että tänä päivänä surullisilla tytöillä on mahdollisuus tehdä itse kuvat, joissa naisen keho ja ulkomuoto nousee oleellisimmaksi osaksi hänen representaatiotaan.

Wollenin projektissa post-feministinen hahmo tulee intersektionaalisuudelle tyypillisen itse-reflektiivisyyden kautta tietoiseksi rakenteista, mutta ei pyri muuttamaan asioiden laitaa tai kuvittelemaan uusia tapoja olla. Se ei itsessään vähennä projektin taiteellisia ansioita. Se että teos oli Instagramissa, tarkoitti kuitenkin todennäköisesti projektin hyötymistä patriarkaatin asettamiin sääntöihin mahtuvasta representaatiosta.

Vaikka Wollen toi taideprojektillaan sad girl -ilmiön laajemman yleisön tietoisuuteen, hänen kanssaan samoihin aikoihin internettiin ilmaantui Sad Girls Y Qué -niminen feministikollektiivi (Thelandersson, 2023). Ryhmä on kritisoinut Wollenia sad girl -hahmon kaappaamisesta valkoisen keskiluokan edustajaksi (Thelandersson, 2023). Meksikolaisessa kaupungissa Tijuanassa asuva ryhmä halusi haastaa machokulttuuria ottamalla haltuun feminiinisen tyttömäisen glitter-estetiikan ja julkaisemalla Facebook-sivullaan runoja sydänsuruista, seksipositiivista kuvastoa ja vaihtoehtoikoneina pitämiensä naishahmojen kuvia. Heidän rakentamansa sad girl -hahmon tär-kein inspiraation lähde latinalaisamerikkalaista Chola-kulttuuria kuvaavasta vuoden 1993 eloku-vassa Mi Vida Loca esiintynyt gangsterityttö. Sad Girls Y Qué -ryhmän mukaan hän on tyttö, jonka itkeminen ei merkitse sitä, että hän olisi heikko uhri, vaan hän on vahva ja ilmaisee kompleksisempaa feminiinisyyden skaalaa. (Thelandersson, 2023). Sad Girls Y Qué-ryhmän konstruoima surullisen tyttö on selvästi Wollenin hahmoa itsenäisempi ja kompleksisempi.

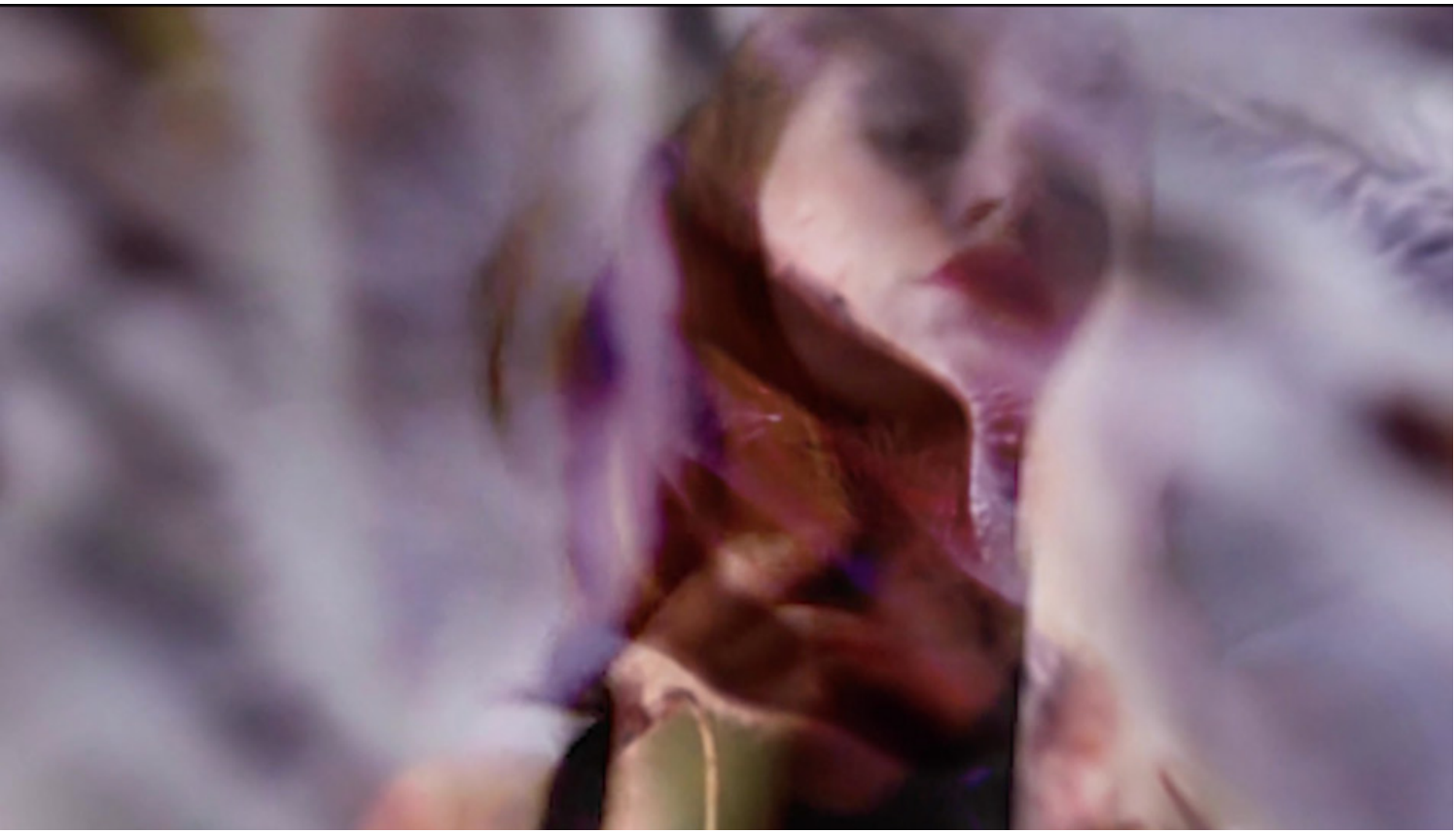
Valkoinen Sad Girl ei rajoitu vain Wollenin esimerkkiin, vaan sen rinnalla elänyt ja siihen vaikuttanut Tumblr-Sad Girl on myös estetiikaltaan vahvistanut Sad Girlin valkoisuutta ilmiönä. Sad Girl ilmiötä on myös kritisoitu mielenterveysongelmien fetisoinnista ja kaupallistamisesta. Sen on nähty myös sivuuttavan ilmiön rakentumisen taustalla olleen ei-valkoisen historian. (Mooney, 2018).

Wollenin projektissa voi nähdä olleen varaa epäsuotuisille tulkinnoille, kuten hän itsekin koki. Sen voidaan perustellusti nähdä edustavan etuoikeuksiinsa välinpitämättömästi suhtautuvaa valkoista feminismiä. Vaikka kritisoitavia aiheita projektissa on, olisin suonut projektin jatkavan eloaan. Kuvat eivät mielestäni sisältäneet mitään vaarallista ideologiaa edistävää sisältöä. Lopulta kyse

Kuva 19

on mielestäni siitä, että Wollenin projekti on epätäydellinen feministinen teko. Pidän lähes mahdottomana, että yksittäinen taiteilija pystyisi toteuttamaan feministisestä viitekehyksestä aikaa kestävästi täydellisen virheetöntä praktiikkaa. Kritiikki ja analyysi eivät poista teosten taiteellista arvoa, vaan ne voivat parhaassa tapauksessa olla osaltaan olla lisäämässä ymmärrystämme monimutkaisista kulttuurissa ilmenevistä valtahierarkioista, joita valkoiset ihmiset ovat historiallisesti huonosti tunnistaneet (ks. Wilkes, 2015).

Ehkä Wollenin projektin jatkamisen kannalta haasteelliseksi muodostui se, että sen julkaisualustana toiminut Instagram toimii toisenlaisella toimintalogiikalla kuin perinteisesti taiteen esittämiseen tarkoitetut paikat. Instagram perustuu huomiotaloudelle tyypilliseen nopeaan ja voimakkaaseen reagointiin (ks. F. Hendricks & Vestergaard, 2019). Tämän seurauksena myös oma tapani kuluttaa sosiaalista mediaa esityspaikkanaan käyttäviä kulttuurituotteita on yksinkertaisia näkökulmia hakeva, Kenties samasta syystä huomaan itse etsineeni Pikakahvimemegirlin meemeistä suoraviivaisia tulkintoja. Odotin niiden ajavasti yksioikoisesti virheetöntä poliittista agendaa, vaikka näiden meemien tarkoitus onkin olla kuvaus 2020-luvulla elävän nuoren naisen mielen-maisemasta, joka kamppailee omien feminististen arvojensa ja esimerkiksi naisiin kohdistuvien ulkonäköpaineiden ristitulessa.



Kuva 20

Oma teos suhteessa Virgin Suicidesin feminiiniseen erontekoon

Tämän luvun ensimmäisessä luvussa käsittelen teoksessani näkyviä, aiemmassa luvuissa käsittelemieni feminiinisiin subjekteihin liitettyjä rajoittavia representaatioita. Tämän analyysin keskiössä on videoteokseni audiovisuaalisen kerronnan vertaaminen Sofia Coppolan ohjaaman elokuvan The Virgin Suicides (1999) elokuvalliseen ilmaisuun. Annan tälle yksittäiselle elokuvalle suuren painoarvon osana teokseni analyysia ja käytän sitä elokuvateoreettisena opinkappaleena.

Lukemattomia kertoja katsomani elokuva on vaikuttanut paljon omaan taiteelliseen ajatteluuni. Olen ymmärtänyt vasta aikuisiällä, kuinka valkoinen ja keskiluokkainen esitys Coppolan elokuvissa on. Siitä huolimatta mielestäni sekä elokuvan käsittelemissä teemoissa niin juonen kuin ja audiovisuaalisten keinojen tasolla, tiivistyy edellä esittelemieni ilmiöiden keskeisimpiä ulottuvuuksia. Opinnäytteeni teoreettisen viitekehyksen huomioon ottaen on myös sopivaa, että elokuvassa yhdistyy populaarikulttuuri ja auteur-ohjaajan kunnianhimoinen taiteellinen visio. Rogersin (2019) Sofia Coppolan elokuvien feminiinisiä ja feministisiä elementtejä käsittelevä kirja on mukana tämän luvun keskustelussa.

Löydän teokseni merkityssisällöistä ja muodosta myös paljon ominaisuuksia, jotka eivät asetu näihin rajoittaviin subjekteihin. Omakohtaisesta elämäntilanteestani käsin luotu teokseni, ei luonnollisesti vertaudu yksi yhteen Virgin Suicidesin juonen tai siinä kuvattujen tyttösubjektien kanssa. Käsittelen luvun toisessa osassa teokseni elementtejä, joissa näkyy katsomisen hierarkioiden ulkopuolelle jäävä ilmaisu. Nostan esiin teoriaa ja taiteilijoita, joiden teoksissa näen samankaltaisia arvojärjestyksistä vapautumisen tasoja.

Kirjoitan analyysiä teokseni valmiin version kautta. Näkökulmani on siksi katsomisessa ja analyysissa, ei niinkään prosessissa. Esiinnyn teoksessani itse, mutta pyrin täsmentämään tarkasteluni suuntaa viittaamalla videolla näkyvään, ja osin fiktioituneeseen, itseeni hahmona.

The Virgin Suicides (1999) on Sofia Coppolan ohjaama draamaelokuva. Se kertoo tarinan viidestä itsemurhaan päätyneestä Lisbonin sisaruksesta, jotka asuvat 1970-luvun Yhdysvaltain Michiganin keskiluokkaisessa naapurustossa. Elokuva perustuu Jeffrey Eugenidesin samannimiseen romaaniin. Läpi elokuvan kertojanaäänenä toimii aikuinen mies, joka muistelee tapahtumia 25 vuotta itsemurhien jälkeen. Tapahtumien aikaan hän oli yksi Lisbonin perheen kanssa

samassa naapurustossa asuvista teinipojista, joiden näkökulman kautta iso osa elokuvasta kerrotaan.

Näin itse Virgin Suicidesin ensimmäisen kerran 13-vuotiaana. En voi väittää ottaneeni sitä heti varauksettomalla rakkaudella vastaan. Virgin Suicides oli merkillinen verrattuna kaikkiin muihin aiemmin näkemiini elokuviin. Se nyrjäytti kohdallani totuttua tapaa katsoa, enkä osannut oikein sanallistaa mitä tämä uusi näkökulma minulle kertoi. Olin tottunut loppumattomaan kuvavirtaan naisiksi ja tytöiksi koodatuista kehoista, joiden tärkeimpänä tehtävänä oli miellyttää himoavia katseita. Olin juuri havahtunut siihen, että myös omalta keholtani odotettiin tässä tehtävässä onnistumista.

Useiden feminististen elokuvatutkijoiden mukaan elokuvien tarinankerronnalliset mekanismit, jotka pyrkivät määrittelemään naiseutta, toimivat naisen kehoon kohdistuneena hallinnan välineenä (Rogers, 2019). Videotaide kehittyi taidemuotona 1960-luvulla, samoihin aikoihin toisen aallon feminismin kanssa. Vaikka se muodostuu käytännössä samoista elementeistä kuin kaupalliset elokuvat, sen on aina nähty olevan vapaampi rikkomaan elokuville muodostuneita tarinankerronnan sääntöjä. Videotaide on mahdollistanut mediana monille taiteilijoille sellaisen audiovisuaalisen kielen tutkimisen, joka ei ole nivoutunut yhteen mieskatseen kaltaisten kulttuuristen valtahierarkioiden kanssa. (Elwes, 2005).

Coppola ei Virgin Suicidesissa tai muissa elokuvissaan rakenna varsinaisesti uutta, patriarkaatista irrallista kieltä. Hänen taiteellinen strategiansa on korostaa kuvan koristeellisia ja feminiinisiä elementtejä ja rinnastaa ne hauraaseen, melankoliseen ja synkkään tunnelmaan (Rogers, 2019). Pinnan ja syvyyden, kliseen ja sen kääntöpuolen, symbolin ja mielialan välillä tapahtuva erottelu on paikka, jossa Coppolan elokuvien feministinen poliittisuus sijaitsee. Tunnistan omassa teoksessani samankaltaisen taiteellisen strategian toteutumisen. Yhdistän keskenään elementtejä, joista voi nähdä muodostuvan häilyviä vastakkainasetteluja. Toisaalta ne voivat myös yhteen sulautuneena kokonaisuutena paljastaa vastakkainasettelujen keinotekoisuuden.

Teokseni tanssikohtaukset toimivat yhdessä luontokuvien ja talismaanien kanssa koristeen kaltaisena kuvamateriaalina. Se ei kuitenkaan tarkoita, että nämä osuudet sisältäisivät teokseni kan-nalta oleellisia merkityssisältöjä. Ne ovat oleellisessa osassa muodostamassa teoksessa näkyvää feminiinistä ilmaisua. Videon pinta ja esteettisyys voi itsessään olla poliittista ja välittää teoksen kannalta oleellisia merkityksiä. Länsimaisen korkeakulttuurin piirissä elokuva- ja taidekritiikillä on pitkä historia sievyyden ja koristeellisuuden leimaamisessa vähempiarvoiseksi (Rogers, 2019; Galt, 2011).

Videoteokseni on rakenteeltaan luuppimainen ja kertoo kronologisesti etenevän tarinan sijaan tunteesta ja tunnelmista. Virgin Suicidessa on sen sijaan selkeä perinteiseen draaman rakentee-seen perustuva juoni. Elokuvassa häilyy kuitenkin ensimmäisistä hetkistä alkaen omaehtoinen, klassisesta draaman rakenteesta irrallinen tunnelma, joka syntyy Coppolan tavasta käyttää edellä mainittuja, hienovaraisia ja yllättäviä dikotomioita.

Rossin mukaan audiovisuaalisella viihdefiktiolla on mahdollisuus tuottaa sekä tuttuutta ja outoutta. Sillä on valta totuttaa yleisöä tiettyihin asioihin, tehden niistä normaaleja ja samaan aikaan osoittaa toisten asioiden outous (Rossi, 2015). Kuvien ja kielen kautta voi vahvistaa entuu-destaan kulttuurisesti rakentunutta vierautta, mutta niillä on myös mahdollisuus horjuttaa vanhoja normeja. Virgin Suicides näyttää elokuvallisin keinoin, kuinka normaaleiksi muodostuneissa naiseuden representaatiossa voi lymytä karmiva vieraantuneisuus. Luulen, että 13-vuotiaana elokuvan äärellä kokemani hämmennys oli seurausta siitä kuinka ensimmäistä kertaa näin elokuvassa esityksen tyttöydestä, joka tuntui totuudenmukaiselta. Huomasin tirkisteleväni sekä itseäni katseen kohteena ja itseeni kohdistuvaa tirkistelyä.

Virgin Suicides alkaa kohtauksella, jossa toisiksi nuorin sisarista, 14-vuotias Lux seisoo suoraan kameran edessä, taustallaan kesäinen maisema keskiluokkaisesta lähiöstä. Hän syö mehujäätä ja kääntyy pois kamerasta. Tämä lyhyt kohtaus on suora viittaus Stanley Kubrickin Lolita-elokuvaan (Rogers, 2019), joka perustuu Vladimir Nabokovin saman nimiseen kirjaan. Klassikkoromaani kertoo aikuisen miehen romanttisseksuaalisesta halusta varhaisteini-ikäistä Lolitaa kohtaan.

Seuraavassa kohtauksessa kuvataan ylhäältä päin kylpyammeessa lähes kuolleena kelluvaa Ceciliaa, joka on siskoista nuorin. Hänen itsemurhayrityksensä on toistaiseksi epäonnistunut. Tämän kohtauksen visuaalinen referenssi on puolestaan John Everett Millaisin Ofelia-maalaus (1851–52). Kyseisestä aiheesta kenties kaikista klassisimmaksi muodostunut kuva esittää lammen keskellä kelluvaa Ofeliaa, hetki ennen kuolemaansa (Rogers, 2019).

Luxin ja Cecilian edustamat feminiiniset subjektit piirtyvät julmasti esiin heti ensimmäisissä kohtauksissa. Molemmat niistä voi nähdä äärimmäisinä esimerkkeinä Gonickin esittelemän 90-luvun postfeminististä tyttösubjektia määrittäneen kahtiajakoisuuden kautta (Gonick, 2006). Luxin hahmossa näkyy Girl Power -ilmiöön kytkeytyvä nuoruuden elinvoimaisuuden sekä siihen liitettyjen ulkonäkövaatimusten välinearvoistuminen (Gonick, 2006). Cecilia puolestaan edustaa Reviving Ophelia -liikkeen maalaamaa uhkakuvaa masentuneesta, kaupallistuneeseen Girl Poweriin sisältyvien mahdottomin vaatimusten näännyttämästä tytöstä (Gonick, 2006). 90-luvulla tehty elokuva kuvaa maailmaa ja

olosuhteita, jossa kumpikaan tyttöyden muoto ei lopulta selviä hengissä. Nämä subjektit voi nähdä joko toistensa vastakohtina tai sitten muodostavan yhdessä omilla epätoivoisilla tavoillaan aktiivisen tyttösubjektin.

Löydän omasta teoksestani tanssikohtauksissa ja kynttilärituaali-kohtauksissa kaksi toisistaan eroavaa feminiinistä subjektia, joissa voi nähdä eräänlaisen dikotomian. Tanssikohtaukset on kuvattu Photobooth-kameralla, joka tuottaa pehmeää ja rakeista kuvanlaatua filmikuvaa jäljittelevien filttereiden tavoin. Vanhaa kuvalaatua tyylitellään uudella, mutta halvalla teknologialla, jolloin nostalgian lisäksi näkyväksi tulee sen rakentuneisuus. Kun kuvamaailmaan yhdistyy hahmon korostetun feminiininen tanssi ja olemus, kokonaisuus assosioituu niihin konventionaalisiin tapoihin, joilla naista on kulttuurissamme kuvattu. Postfeministiselle eetokselle antautuen hahmo toteuttaa feminiinisyyttään rohkeasti, mutta tarkasti määritellyissä rajoissa pysyen. Hahmon poseeraus kätkee sisälleen tietoisuutta ja tietotaitoa katseen kohteena olemisesta, vaikka liikkeet eivät näytäkään koreografisoiduilta tai ulkoa opetelluilta. Hahmo vaikuttaa poseeraavan anonyymille mieskatseelle tavoilla, jotka hän on sisäistänyt tiedostamatta tai tietoisesti.

Kynttiläkohtauksissa itselle tuotettu kipu vihjaa sisäänpäin kääntyneeseen, transsimaiseen tilaan pyrkimiseen. Osuuden alussa hahmon kameralle välittyvät epävarmuuden merkit kertovat, että hän on valmistautumassa johonkin vaikealta tuntuvaan toimintaan. Kuuman steariinin tiputtaminen paljaalle iholle ja siitä aiheutuvan kivun näkyminen hahmon kasvoilla rakentavat teokseen pahaenteistä tunnelmaa. Kynttiärituaalissa ei kivusta huolimatta synny palovammoja, eikä siinä aiheudu haittaa terveydelle. Sen voi kuitenkin nähdä viittaavan Cecilian kaltaiseen, itsetuhoisen tytön hahmoon, jonka kulttuurisia representaatioita olen myös edellisessä luvussa käsitellyt.

Toinen mahdollinen tapa hahmottaa Luxin ja Cecilian hahmoissa näyttäytyviä feminiinisiä subjekteja on viktoriaanisena aikakautena voimakkaana elänyt feminiinisyyden sisäinen eronteko (Psomiades, 1997). Sen logiikan voi havaita Luxin ja Cecilian yhdessä muodostamassa suhteessa muihin sisaruksiin. Luxin hahmon aktiivinen seksuaalisuus, jonka olemassaoloon naisella myöhäisviktoriaanisena aikana havahduttiin. Cecilian dramaattisen toiminnan motiivit jäävät mysteeriksi, mutta hänen rauhallinen, mietteliäs olemuksensa antaa vaikutelman voimakkaasta sisäisestä elämästä. Hän ilmestyy kuolemansa jälkeen hallusinaationa isälleen ja kahdelle naapurin pojalle. Näissä kohtaamisississa Cecilian olemuksessa on omaehtoista vakautta, joka tuntuu häiritsevän poikien sisaruksista rakentamaa fantasiaa. Sen sijaan muut sisarista näyttäyvät läpi elokuvan kiiltokuvamaisen sievinä, kuuliaisina ja hillittyinä.

Kynttiärituaali-osuuksissa huomio kiinnittyy kuvan esteettisyyden sijaan

toimintaan. Digijärjestelmäkameralla kuvattu materiaali on teknisesti laadukkaampaa, tarkempaa ja realistisempaa kuin tanssiosuuksissa. Videon hahmolla on yllään yksinkertainen harmaa trikootoppi, joka korostaa entisestään toimintaa, josta rituaali koostuu. Hahmon olemuksesta puuttuu se itsetietoisen viettelevä sulavuus, joka on läsnä tanssiosuuksissa nähdyissä eleissä. Hahmo ei vaikuta myöskään olevan yhtä tietoinen ilmeistään ja liikkeistään kuin tanssiessaan. Mielestäni tämä on erityisen kiinnostavaa myös tekijänäkökulmasta, sillä kynttilärituaali osuuksia kuvatessani toimintani oli ennalta tarkemmin käsikirjoitettua kuin tanssikohtauksissa. Eroista huolimatta molempiin hahmoista voi nähdä sisältyvän toisen vaarallisena pidetyn puolen viktoriaanisen ajan dikotomisesta naiskuvasta (Psomiades, 1997).

"*Cecilia was first to go*", kertojaääni sanoo elokuvan avausrepliikissä kohtauksessa, jossa Cecilia makaa kylpyammeessa. Yksiselitteisellä, lakonisesti lausutulla repliikillä tehdään katsojalle heti alussa selväksi siskosten kohtalon lopullisuus. Traagisen loppuratkaisun paljastuminen asettaa elokuvaan painostavan tunnelman, joka häilyy taka-alalla niissäkin hetkissä, kun keskitytään arkisen kepeisiin teini-ikäisten elämään kuuluviin tapahtumiin.

Läpi elokuvan mukana pysyvä kertojaääni alleviivaa muistojen subjektiivisuutta. Poikien projisoima fantasia asettaa Virgin Suicidessa tyttöjen itsemurhaan päättyneen elämät järjestykseen, joka on pojille ja myöhemmin aikuisille miehille siedettävä. Elokuvassa näytetään kuinka heidän muistoissaan tytöt ovat enkelimäisiä, saavuttamattomia, lähestulkoon aineettoman tuntuisia olentoja. Coppola on kertonut lainanneensa näiden kohtausten estetiikan mm. 70-luvun shampoomainoksista, joissa esiintyneet henkilöt edustivat aikakautensa unelmatyttöä (Rogers, 2019). Hän käyttää siis tietoisesti tyttöyteen ja feminiiniseen representaatioon modernismin alkuajoilta lähtien liitettyä assosiaatiota feminiinisyydestä symbolina kulutuskulttuurille (ks. Gonick, 2006, Psomiades, 1997, Rogers, 2019).

Rogersin mukaan elokuvassa on kyse ennen kaikkea epätoivoisesta ja karmivasta nostalgiasta. Sen elinvoima kumpuaa piilotetusta halusta palata menneisyyteen, jota ei todellisuudessa koskaan ollut olemassa. Se on nostalgiaa, joka vaihtaa nuoren naisen todellisen, lihallisen kehon tilalle onttoja arkkityyppejä ja aaveita. (Rogers, 2019)

Myös omassa teoksessani näkyy menneisyyden kuviteltuun viattomuuteen tuudittautuminen. Videolla näyttäytyvät fragmentit Pieni merenneito -elokuvan alkukohtauksesta särisevät nostalgiaa. Niihin on tallennettu tapahtumia, joihin sisältyy mahdollisuus vapautumiseen ja itsensä unohtamiseen myös sellaisissa olosuhteissa, jota mieskatse on todellisuudessa määrittämässä. Teoksestani löytyvää nostalgisuutta ei kuitenkaan kerrotta Virgin Suicidesin tavoin suoraan

mies-katseen rakentamana. Pienen merenneidon alkukohta, jossa näkyy merenneitojen virta, on vapaa sukupuolen normeista. Elokuvan päähenkilöä, Ariel -nimistä pientä merenneitoa ei ole vielä vedetty osaksi tarinaa, jossa hän joutuu noudattamaan erilaisiin rooleihin kuuluvia tarkasti määriteltyjä odotuksia.

Elokuvan alkupuolella Cecilia toistaa itsemurhayrityksen, tällä kertaa siinä onnistuen. Sisarusten pikkusiskonsa menettämisestä seurannutta surua kuvataan elokuvassa ainoastaan yhdessä koh-tauksessa. Siinä heille keskusteluapua tarjoava miespuolinen pappi kohtaa heidät loikoilemassa raukeassa rykelmässä yhteisessä huoneessaan. Sisarusten muodostama asetelma tuo mieleen prerafeliittitaiteilija Edward Burne-Jonesin maalauksissa toistuvan tavan kuvata hahmot unen ja valveen välitilaan lyyhistyneenä (Laux, 2019). Burne-Jonesin omintakeisessa tyylissä havainnollistuu estetistiseen taidesuuntaan oleellisesti kuuluva feminiinisyys (Psomiades, 1997). Virgin Suici-desisssa tämän kaltainen voimaton feminiininen estetiikka toistuu kohtauksissa, joissa siskot ovat joko korostetusti katseen alaisina tai vanhempien asettaman valvonnan piirissä. Se tekee näkyväksi lamaannuksen, jonka vaatimus mielivaltaisten roolien kautta eläminen saa aikaiseksi.

Teokseni kynttilärituaali- ja tanssikohtauksissa kuvakoko ja kuvakulma pysyvät enimmäkseen samana. Hahmoa kuvataan lähinnä puolikuvassa ja puolilähikuvassa. Melko staattisena pysyvä rajaus assosioituu visuaalisesti muotokuvien esitystapoihin tarinallisen elokuvallisuuden sijaan. Hahmon pelkistäminen saman rajauksen sisälle korostaa rajattuun rooliin jähmettymistä, jonka voi havaita teokseeni rakentuneesta representaatiosta. Hahmo on selvästi uppoutuneena omaan maailmaansa, vaikka toiminta vaikuttaa molemmissa osuuksissa esityksiltä. Niissä esiintyvää hahmoa ohjaa tietoisuus katseen kohteena olemisesta.

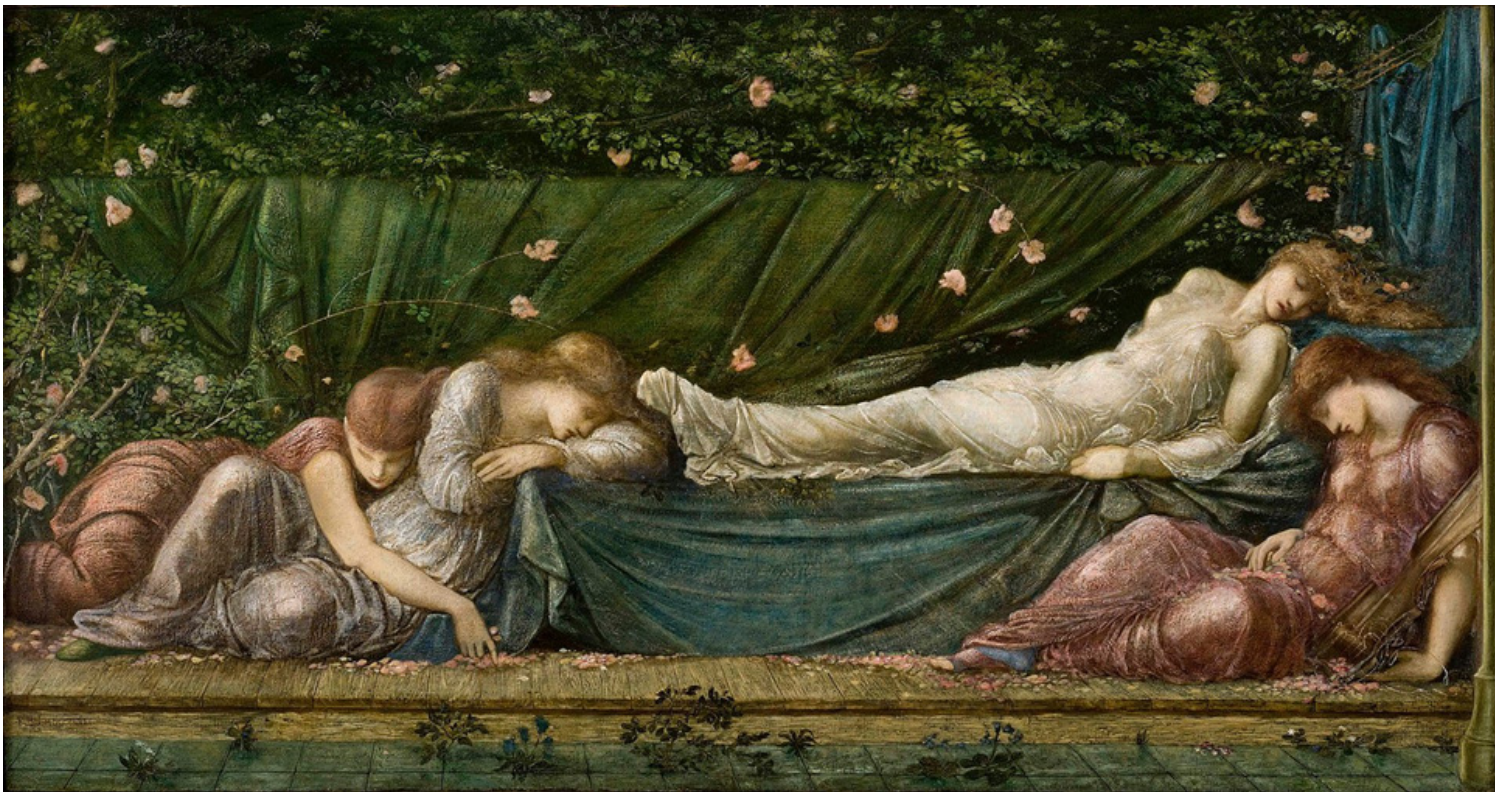
Cecilian kuoleman jälkeen elokuvan dramaattisimmat käänteet syntyvät konfliktista, jotka seuraavat vapautta kaipaavien sisarusten ja heidän ylisuojelevien ja rajoittavien vanhempiensa välillä. Loppua kohden tapahtumat kulminoituvat tilanteeseen, jossa vanhemmat asettavat siskokset pysyvään ja totaaliseen, jopa koulunkäynnin keskeyttävään kotiarestiin. Naapuruston pojat kirjaimellisesti vakoilevat kotiinsa eristettyjä siskoksia kaukoputkellaan. Myös paikallinen uutismedia haluaa saada kaiken irti Lisbonin perheen traagisten tapahtumien eri vaiheista, näennäisen huolestunutta esittäen. Tästä tulee mieleen tapa, jolla 90-luvulla käsiteltiin huolta nuorten tyttöjen mielenterveysongelmista. Siinä on myös piirteitä huomiotalouden logiikalla toimiva sosiaalinen mediasta, jossa revitellään yksilöiden erilaisilla tragedioilla.

Teokseni ilmaisussa väreilee yksityisen ja julkisen hermostuttava raja. Jos sitä tulkitsee irti fiktion tasosta, voimme todeta, että videon hahmo on kuvannut itseään tietoisena kuvataidekontekstista ja sen mukanaan tuomista katseista.

Silloinkin teoksessa tuodaan nähtäväksi sellaista, mikä asettuu yksityisen ja julkisen välimaastoon. Samalla kun toive tulla nähdyksi ja katsotuksi elää intiimin alueelle, poseeraamisen ele tuo ilmi tämän toiveen.

Jos teosta tulkitsee fiktion tason kautta, jää kysymys hahmon ja katsojan välisestä suhteesta ambivalentiksi. Vaikka hahmo olisi kuvannut videon vain itselleen, web-kameran käyttämisessä kummittelee aina mukanaan tieto, ainakin teoreettisesti mahdollisesta, riskistä tallentua itselle tuntemattomiin käyttötarkoituksiin. Web-kameralla itsensä kuvaaminen kytkeytyy siis ei-tiedetyn, mutta alati mahdollisen katseen tiedostamiseen sekä sen miellyttämiseen.

Kuva 21



Kuva 22

Kuva 23

Feminiinisen subjektin vapautumisen mahdollisuuksia

Tässä luvussa tutkin omassa teoksessani esiintyviä taiteellisia keinoja tai elementtejä, jotka näen sijoittuvan edellä kuvattujen feminiinisen representaation normien ulkopuolelle. Kyseessä voi olla samoja elementtejä kuin aiemmissa kappaleissa kriittisyyden läpi nostamani, mutta pyrin tarkastelemaan niitä erilaisesta näkökulmasta. Tarkoitukseni on etsiä dikotomioista irrottautumaan pyrkiviä esteettisiä ajattelukulmia, kuten heikkoa estetiikkaa, Poor Imagea ja feminiinisen estetiikan määrittelyjä pakenevia olomuotoja. Aiemmin esittelemiäni teoksia näihin ajattelukulmiin peilatessa haen feminiiniseen estetiikkaan piilevää vapauden potentiaalia.

Teoksessa yksityiskohtainen luonnon eri muotojen ja luontoa käytetään jonain teollistuneesta modernista maailmasta irrallisena paikkana, johon naishahmo sekoittuu. Nainen on kietoutuneen luonnon ja esineiden maailmaan. Se muistuttaa luontokuvien merkityksessä keskeiseksi nousevaa oman katseen suhdetta. Etsin kukista, sammalpeitteisistä kallioista tai hämähäkinseiteistä samansukuista esteettistä mielihyvää kuin mieskatse etsii feminiinisistä kehoista. Kuvaami-nen on katseeni löytämän säilömistä ja sulauttamista osaksi omaa kehoani. Orgaanisesti keinahteleva, luonnon ääniin sirkutellen assosioituva ambientmusiikki sitoo kokonaisuuden yhteen, rakentaen erillisistä osista entistä vahvemmin yhtenäisen kokonaisuuden ja tunnelman.

Photoboothilla niin Ariel-videoita kuin omaa tanssiani kuvaamissani pätkissä näyttäytyy Hito Steyerln (2009) esseessään In the Defense on Poor Image kuvaama digitaalisten prosessien eri vaiheissa tapahtuva kuvan heikkeneminen ja sen avaamat mahdollisuudet merkitysten ja estetiikan rakentumiseen. Poor Image luo mahdollisuuden vapautumiselle historian saatossa kuviin rakentuneelle säännöistä ja hierarkiasta. Photobooth-kuvissa rakeisen valon heijastuma jättää hahmon epämääräiseksi eikä sen essentialistisesta olemuksesta voi päätellä paljoa. Se iskee digitaaliseen epävarmuuteen ja tuo sieltä keinoja oman sisältönsä erityislaatuisuuden löytämiseen.

Pontus Purokuru kuvailee tämän hetken yhteiskunnallista ilmapiiriä leimaavaa voimattomuutta, jonka kulttuurisia ilmenemismuotoja yhdistää tyyli, jonka Purokuru on nimennyt heikoksi estetiikaksi (Purokuru, 2022).

> *He suorastaan alleviivaavat teknisiä kömmähdyksiä ja epätarkkuutta. Muutenkin heikkoa estetiikkaa luonnehtii kämäisyyden ja huonon laadun hyväksyminen tavalla, joka ei ole hc-punkin aggressiota tai julistusta. (Purokuru, 2022).*

Ennen kaikkea tunnistan työssäni heikon estetiikan elementtejä ikään kuin esteettisinä työkalui-na. Teoksessa tietoisesti näyttäytyvä tekninen kämäisyys ja katseen sekä toiminnan suuntautuminen voimattomuuden ehdoilla ovat kuin suoraan heikon estetiikan työkalupakista. Purokuru (2022) hahmottelee esseessään esteettisiä keinoja, joilla 2000-luvun taiteilijat ilmentävät hienovaraisesti vastustustaan kilpailuyhteiskuntaa ja muita kapitalistisen maailman järjestyksen lie-veilmiöitä kohtaan.

Tiia Kasurisen Surface-tanssiteos inspiroituu merenneidoista, kauneusleikkauksista, merestä, välissä olemisen tunteesta, sydänsuruista ja onnellisen lopun käsitteestä. Teoksessa on havaittavissa elementtejä heikosta estetiikasta. Kasurisen kankaaseen kietoutumalla syntyneen merenneidon keskeisimmäksi ominaisuudeksi ja toiminnaksi jää muiden katseiden alla venkoilu hahmon istuessa pitkään paikallaan klassisessa merenneitoasennossa. Oivaltavasti maskeerauksella Kasurisen kasvoille loihdittu Barbien ja Disney-prinsessojen ilmekavalkadista tuttu kestohymy luo humoristista ja ahdistavaa vinksahtaneisuutta, joka muistuttaa katsojaa läpi esityksen siitä kuinka mahdoton tehtävä on asettaa oma olemassaolonsa muiden katseiden, miellyttämisen ja hyväksynnän varaan.

En näe teostani kuitenkaan tyylipuhtaana heikon estetiikan edustajana. Mielestäni siinä on jokin vahva romanttinen juonne, joka ei tunnu suoraan tämän ajan tuotteelta. Teoksessa on helposti luettavissa feminiinisillä elementeillä kuten kukkien ja kasvien lähikuvat ja sekä jotain melkein karikatyyrimäisen feminiinistä viekoittelevalta näyttävää tanssia. Nämä jossain määriin klassiseen feminiinisyyden ilmaisuun kuuluvat elementit tuntuvat myös esteettisiltä rakennuspalikoilta, joita käyttämällä rakennan merkityssisältöjen utuista verkkoa.

Gaard (1997) pitää luonnon erotisoimista sen alisteisuuden korostajana. Näen kuitenkin Salamin ajatuksesta juontaen eroottisen tason aistivoiman hyödyntämisenä ja sen kautta vapautumisen löytämisenä. Yhdyn kuitenkin Gaardin esittämään näkemykseen siitä, ettei feminismi poliittisena projektina tai käsitteen tasolla voi olla naiserityistä vaan se pitää sisällään queerin kaikki muodot ja sen pitää löytää liittolaisuus yhtä lailla alisteisessa asemassa olevan luonnon kanssa. Salami esittää tiedon erotisointia, jossa keho ja mieli tuodaan takaisin yhteen europatriarkaalisen jaon jälkeen. (Salami, 2020). Luonnon ja feminiinisen yhteys mielissämme liittyy tähän jakoon mutta sen korostaminen voi olla mahdollisuus aistivoimaisen tiedon löytämiseen.

Virgin Suicidesissa sisarukset saavat hetken ottaa haltuun heistä kerrotun tarinan. Edesmenneen Cecilian suosikkipuu heidän kotinsa edustalla ollaan kaatamassa. Kotiinsa eristetyt sisaret ryntäävät ulos ja ryhmittyvät puun ympärille suojellakseen sitä kaatamiselta. Puun ympärille ryhmitty-neissä sisaruksissa näkyy Coppolalle tyypillinen visuaalisten kliseiden hyödyntäminen, mutta nä-

en kohtauksessa kuvauksen vilpittömästä pyrkimyksestä ottaa edes hetkeksi ohjat käteensä.

Barbara Hammerin videoteoksessa Women I love, kuvataan naisoletettuja kehoja sekä erilaisia kasveja ja niiden kukintoja. Kuvaustapa on intiimi ja fragmentaarinen. Siinä käytetään paljon lähikuvia ja ristileikkauksia, joissa rinnastetaan sukuelimet ja kukinnot. Keskikesälle sijoittuvassa elokuvassa kasvillisuuden runsas kukoistus rinnastuu eri paikoissa oleskelevien alastomien kehojen kanssa nautintoa ja kehollisuutta kuvaavaksi kollaasimaiseksi kokonaisuudeksi. Ääniraitana kuuluu erilaisten eläinten, kuten lintujen, lehmien ja heinäsirkkojen ääntelyä. 16 mm filmille kuvatussa teoksessa näkyy kokonaisvaltaisen intiimi ja kehollinen suhtautuminen sen tekoprosessin kaikkiin vaiheisiin. Analogisesti editoitu video on tyyliltään orgaanisen assosiatiivinen. Kaikki siinä näkyvät henkilöt kuvataan samaan aikaan rohkeasti ja hellästi.

Hammerin tyylissä rinnastaa ja sekoittaa yhteen kasvillisuutta ja intiimiä kehollisuutta on vapauttavaa naiiviudelle antautumista. haavoittuvaisuuta. kehoja ja seksikohtauksia kuvataan samalla rohkeasti läheltä katsoen, ilman vähäisintäkään eksploitaatiota. Psomiades puhuu siitä kuinka tällainen lähellä oleva ja fragmentaarinen representaatio on keino haastaa toiseuttavaa tapaa kuvata feminiinisiin hahmoihin kohdistettua halua (Psomiades, 1997).

Bennettin (2020) määritelmä vitaalisesta materiaalisuudesta osuu monella tapaa materiasuhteeseeni, joka on ohjannut taiteellisen työni etenemistä. Bennettin tyyli kuvata taktiikoita materiaaliselle värähtelylle ja vuorovaikutukselle kuvaa myös hyvin omaa tapaani virittäytyä kuvausympäristöön, materiaalien käyttöön ja niiden kuvaamiseen.

Bennett kertoo pyrkivänsä antamaan äänen oliovallalle (Bennett, 2020). Silloin uskaltaudutaan kuvaamaan materiaalisuutta, vaikka siitä on vaikea saada kiinni. Kielen ja tarinan kautta limittäisyys subjektin ja oliouden välillä muuttaa ymmärrystämme ja parantaa vastaanottokykyämme ympäristölle. Hänen mukaansa objektin kiehtovuus voi olla vihje niiden vitaalisesta materiaalisuudesta (Bennett, 2020). Tämän kaltainen tapa katsoa maailmaa voi edistää ihmisten kohtelua ei-ihmissubjekteja kohtaan, muuttaen sitä empaattisemmaksi, huolellisemmaksi ja ekologisemmaksi.

Läpi teoksen sen kuvaelementtien päälle ilmaantuu tasaisessa rytmissä, ikään kuin tyhjästä, leijuvia objekteja. Nämä esineet näyttäytyvät pieniä hetkiä kerrallaan, ja osa niistä on käyttötarkoitukseltaan tunnistettavia ja teollisesti tuotettuja, osa taas muodoltaan abstraktimpia ja selvästi käsityönä valmistettuja. Jälkimmäiset eivät herätä suoria mielleyhtymiä mihinkään tuttuihin käyttöesineisiin. Leijuvan esineistön joukossa esiintyy myös metsästä löytämäni keppi.

Kuva 24

Osa leijuvista objekteista on halpoja muovikoruja. Niiden estetiikka kytkeytyy kulttuurissamme naisellisena nähdyn koristautumisen lisäksi kulutuskulttuuriin. Itsetehdyt talismaanit, jotka myös näyttäytyvät osana leijuvaa esineistöä, viettävät tulkintaa toisaalle. Niiden voi tulkita kuvaavan omaehtoista feminiinisen representaation rakentamista. Objektit ovat outoja ja hauraita, ja niissä on jotain lapsen aarteille ominaista.

Tietyt prerafaeliittien maalaukset näyttävät mielestäni kuvilta hetkistä, joissa ihminen on vajonnut vitaalisen materiaalisuuden tilaan. Simeon Solomon luo maalauksissaan transendentaalisen, unenomaisen välitilan, jossa näyttäytyy estetistien ja prerafaeliittien teoksissa kuvatuille hahmoille ominainen feminiinisyys. Ehkä Solomon uskalsi teoksissaan näyttää selkeämmin kuinka aktiivista ihanneihmistä kuvaavassa tilassa ympäristönsä kanssa harmonisessa energiavärähtelyssä oleva hahmo voikin kuvata taiteilijan fantasiaa ja ihanne hyvästä elämästä. Ajatus vahvistaa näkemystäni siitä, kuinka henkilön luontoon samaistaminen ei välttämättä ole toiseuttava representaatio.

Ana Mendieta on käsitellyt oman diasporansa aiheuttamaa juurettomuuden kokemusta hakeutumalla esivanhempiensa edustamien uskontojen rituaaleihin. Yleisölle nähtäväksi tehdyissä Silueta-teosten dokumentaatioissa on Mendieta tekemien rituaalien seurauksena muodostuneita paikkaan sidonnaiset ääriviivat, jotka muistuttavat valokuvia pidemmälle menevästä materiaalin ja paikan tutkimisesta. Paikan päältä löytyvät materiaalit ovat keskeisessä asemassa teosten syntymisessä ja rituaalin toimittamisessa. (Karhunen, 2021).

Omaan luontosuhteeseeni selkeästi eniten vaikuttanut opinkappale on L. M. Montgomeryn tyt-tökirjat (ks. Montgomery, 1908), joissa päähenkilöt usein kokevat luonnon ja ympäristönsä vitaalisen materiaalisesti tai animistisesti. Sieltä juontaa kenties myös tietty feminiinisyys, jonka kautta materian

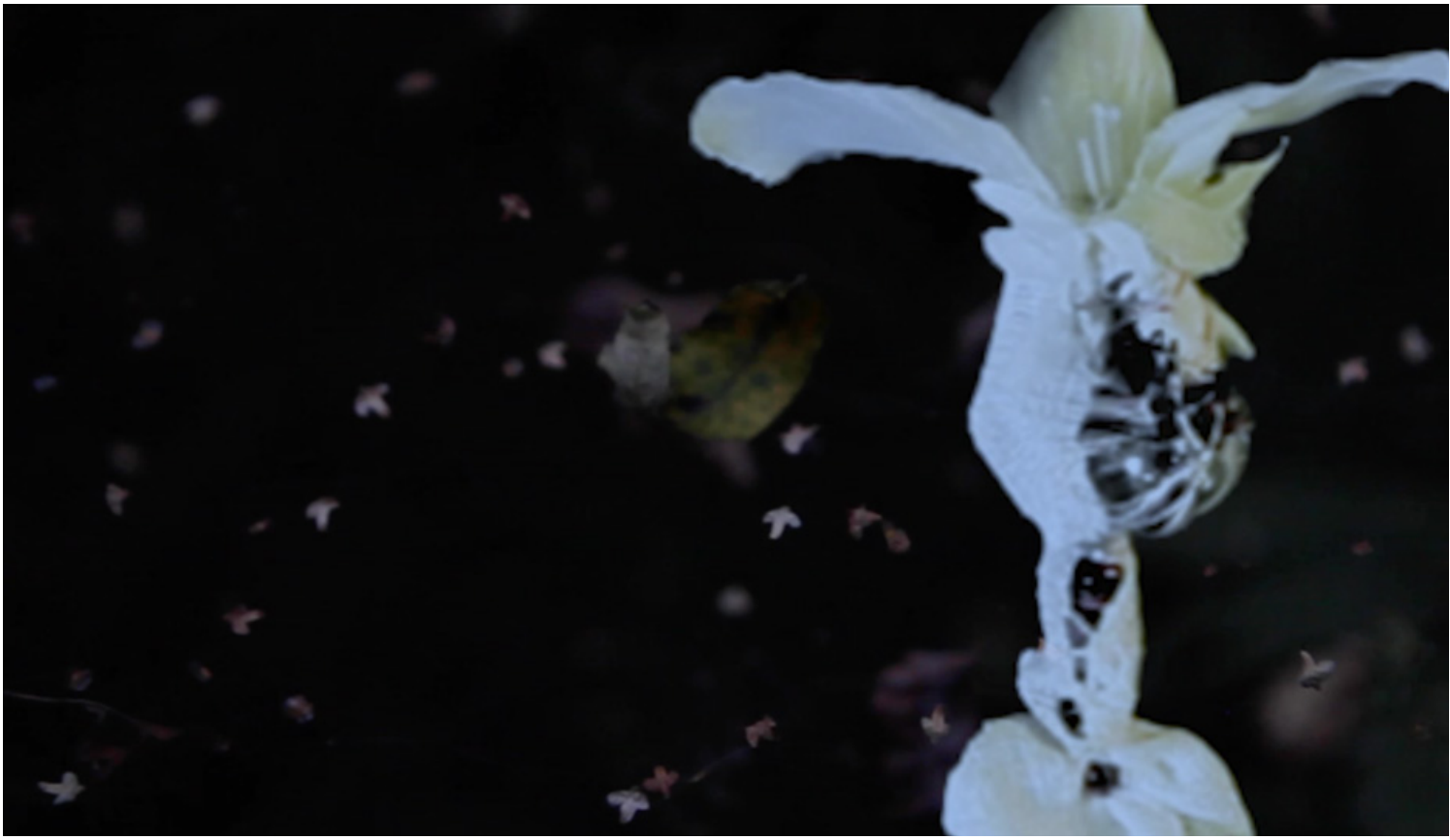
Kuva 25

väreily minulle usein suodattuu. Päähenkilön tapa nimetä uudelleen paikkoja ja maisemia kulkee taiteellisen ja hengellisen välimaastossa.

> *Se viipyi koko huhti- ja toukokuun mukanaan suloisia, lauhkeita päiviä, ruusunhohteisia aurin-gonlaskuja, versomisen ja kasvun ihmeitä, Rakastavaisten polun varrella vaahterat olivat täynnä punaisenruskeita silmuja, ja pienet poimuiset sananjalat työntyivät esiin Metsänymfin lähteen ympärillä. (Montgomerey, 1908, 157).*

Parhaiten luontosuhdettani kuvaa henkisyys, johon liittyy myös taiteellinen, kauneuden tuottama pyhän kokemus. Ekologi ja filosofi David Abramin (2021) monilta alkuperäiskansoilta vaikut-teita saanut tapa nähdä ihminen luonnon kanssa vastavuoroisena olentona resonoi oman koke-mukseni kanssa. Hänen mukaansa suhdetta itseään suurempaan luontoon voi toteuttaa kokonaisvaltaisella aistien ja tietoisuuden herkistämisellä.

Huomaan että en ole lopulta tarvinnut animistista henkisyyttä kuin pieneksi rohkaisuksi tai viitekehykseksi, josta rakentaa omia pieniä rituaaleja luonnon äärellä olemiseen. Teokseni kumpuaa merkityksellisyyden ja yhteyden kokemuksen löytämisestä aistimellisuuden kautta. En elä täydellisessä maailmassa, joten se ei ole tallentunut teoksen muotoon ja siitä heijastaviin merkityksiin. Täydellisen onnistumisen sijaan pidän arvokkaampana sitä, että minulla on ollut vapaus ja mahdollisuus näiden kysymysten parissa olemiseen.



Kuva 26

Pohdinta

Taiteellisen tutkimuksen tekeminen tuntuu parhaimmillaan siltä, että saan aikaa heittäytyä lapsen uteliaisuudella tutkimaan maailmaa ja rakennella siihen omia outoja merkityksiäni. Pahimmillaan työ tuntuu siltä kuin olisin uhmaikäinen lapsi, jolle mikään vastaus ei tunnu kelpaavaan. Silloin olen jatkuvassa sotatilassa kaikkea ja kaikkia vastaan, joilla on minuun auktoriteettiasema, oli se sitten kuinka pieni tahansa. Tai ehkä sitäkin pahempi on täydellisen lamaantumisen tunne, jolloin lapsen uteliaisuus vaihtuukin sen avuttomuuteen, ja ristiriitaisten kysymysten käsittelyyn tarvittavat työkalut karkaavat ulottumattomiini.

Prosessin edetessä kohti loppuaan olen kokenut taiteellisen tutkimuksen antoisaksi ja avartavaksi sekä kokenut sen vapauttavat vaikutukset. Omien, nolostuttaviltakin tuntuneiden viehtymysten intuitiivinen seuraaminen on vienyt taiteellista ajatteluani suuntiin, joita en osannut ennakoida. Pidän taiteellisen tutkimuksen suurena vahvuutena sitä, että se antaa mahdollisuuden järjettömän oloisten ajatusrakennelmien tekemiseen ja sitä kautta vie yllättävän tiedon äärelle.

Jälkeenpäin ajateltuna jokainen tekoprosessin vaihe on liittynyt taiteen terapeuttisuuden äärelle hakeutumiseen. Mielestäni on perusteltua erottaa toisistaan taiteen käyttäminen henkilökohtaisena terapiamuotona ja ammattimainen taiteilijana toimiminen. Samaan aikaan uskon, ettei rajaa näiden välillä aina ole. Taiteilijan vapauteen kuuluu tehdä taidetta itse määrittelemistään motiiveistaan käsin. Samoin henkilöllä, jonka taiteen tekeminen alkaa terapiaprosessina, on oikeus lähteä toteuttamaan taidettaan ammattimaisesti. Koska käsitän taiteen tekemisen vastavoimana uusliberaalille järjestelmälle, vastakkainasettelu erilaisten taiteentekemisen tapojen välillä tuntuu triviaalilta. Toisaalta silloin kun taiteen mieltää välineellisyyttä korostavan järjestelmän vastavoimaksi, tulee sen asettaneeksi itsekin hyötyajattelun piiriin. Ajatus taiteesta puhtaasti elämän merkityksellisyyden etsimisen työkaluna on sen oire. Samaan aikaan se on muistutus siitä, ettei taide ole yhteiskunnasta irrallinen asia, vaan toimii sen sisällä sitä jatkuvasti heijas-taen.

Vaikka tekstini keskittyy kriittiseen näkökulmaan tarkastellessaan postfeministisiä ilmiöitä kuten Girl Poweria tai Sinkkuelämää-sarjaa, koen että keskeneräisessä maailmassa ne ovat tarjonneet kaltaiselleni valkoiselle ja keskiluokkaisesta taustasta tulevalle ihmiselle voimaannuttavia kokemuksia. Tutkimukseni tavoitteena oli nimenomaan purkaa näitä omaan identiteettiini vaikuttaneita

kulttuurituotteita ja tunnistaa tapoja, joita ne ovat olleet vahvistamassa.

Teosta työstäessäni huomioni ei ollut representaation tietoisessa pohdinnassa vaan taiteen tekemistäni määritteli pyrkimykseni löytää erityisiä merkityksellisyyden ja yhteyden kokemisen olotiloja. Taiteellisen tutkimukseni edetessä myös oma taidekäsitykseni on muuttunut. Työskentelyni alkuvaiheessa tavoitteenani oli taiteen kautta suoran yhteiskunnallisen muutoksen hakeminen, mutta nyt prosessin lopuksi huomaan käsittäväni taiteilijana taiteen roolin toisenlaiseksi. Taide voi tehdä näkyväksi asioita, jotka usein piiloutuvat arkiajattelulta, ja antaa näkökulmia todellisuuden tutkimiseen. Se voi toimia myös muutosvoimana, mutta se tuskin toteutunee yksittäisen taiteilijan käsissä. Sitä, mitkä asiat muuttuvat taiteen kautta, voi olla vaikea ennakoida. Yksilökeskeisestä ja keskiluokkaisesta asemasta tehtävä muutos vaatii erityistä taitoa, jottei se jää performatiiviseksi.

Oman elämän sitominen taiteeseen niin kokonaisvaltaisesti kuin tässä teoksessa tein, on henkisesti turhan raskasta. Siitä, että päätyy jakamaan näinkin henkilökohtaisia asioita opinnäytteessä, tulee myös ristiriitainen olo. Huomiotalouden aikana henkilökohtaisuus julkisessa kontekstissa tuskin hätkähdyttää ketään, mutta on saanut minut pohtimaan avoimuuden kulttuurin läpitunkevuutta ja sen yhteyttä jatkuvasti kasvaviin uupumuslukuihin.

Tämän tutkimuksen tavoitteena ei ole löytää perusteluja sille, miksi oma teokseni ja sitä inspiroineet kulttuurituotteet olisivat feministisiä. Se voi antaa minulle uutta tietoa ympäröivästä maa-ilmasta tai vähintään itsestäni. Kokonaisuudessaan tutkimukseni toimi itselleni jonkinlaisena itse kuratoimanani kurssina sukupuolentutkimukseen, mediatutkimukseen ja feministiseen elokuvateoriaan.

Postfeminismi on ilmiönä lähimpänä omaa kokemusmaailmaani, mutta tietämykseni siihen liittyvästä teoriasta oli ennen tutkimukseni aloittamista vähäistä. Aiheeseen paneutuminen kartutti akateemista tietotaitoani ja syvensi itseymmärrystäni omaan identiteettiini vaikuttaneesta ilmiöstä. Feministisen teorian ja representaation teorian tiivis kytkeytyminen uusliberalismikriittiseen näkökulmaan oli työskentelyäni helpottava huomio, sillä olin varautunut tutkimaan niitä aluksi erikseen. Lopulta niitä oli vaikea erottaa toisistaan.

Jos minä tai joku muu tutkisi aihetta pidemmälle, voisi huomio painottua ekofeministiseen näkökulmaan. Silloin voitaisiin keskittyä taiteen sisältöjä enemmän menetelmiin ja rakenteisiin, joiden kautta se toteutuu. Tutkimukseni alkuvaiheessa olin hyvin kiinnostunut tutkimaan toiminnan omavaraisia mahdollisuuksia, joita kuvataidekasvattajilla ja kuvataiteilijoilla on, joita he voisivat hyödyntää toimiakseen irrallaan kapitalistisesta yhteiskunnasta. Näen että ratkaisukeskeinen tutkimusote näin suuriin yhteiskunnallisiin ilmiöihin vaatisi

kollektiivisempaa työskentelyä tai ryhmään suuntautuvaa tutkimusta.

Ekofeminismi taidefilosofisena tulokulmana taiteen tekemiseen ja taiteelliseen tutkimukseen tarkoittaisi omalla kohdallani materiaalitietoisempaa työskentelyotetta. Opinnäytteeni taiteellisen osuuden kohdalla työskentelyäni rajaavaksi ilmiöksi valikoitui olosuhteiden pakosta taiteen tekeminen uupuneena. Olen kiinnostunut haastamaan intuitiivista työskentelytapaani ja haluan keskittyä käsikirjottamiseen ja kuvausmateriaalin karsimiseen. Ylipäänsä materiaalilähtöisempi työskentely, jossa materiaali asettaa valmiita rajoja jo etukäteen, kiinnostaa. Taiteelliseen praktiikkaani kuuluukin nykyään esimerkiksi nokkoslangan tekeminen, jossa olen vienyt materiaalisen niukkuuden äärimmilleen.

Ehkä ennen kaikkea vaikeana filosofisena kysymyksenä pidän työskentelytapaani, jossa hyödynnän digitaalisen tekemisen tuottamaa illuusiota rajattomista mahdollisuuksista ja resursseista. Kysymys ei ole varsinaisesti huoleni henkilökohtaisesta hiilijalanjäljestä vaan siitä, että taiteen sisältö syntyy myös siinä käytetyistä materiaaleista ja teknisistä valinnoista.

Olen hyvin kiinnostunut siitä, kuinka jokaisessa tekoprosessin vaiheessa tuotantoprosessien tarkastelu, materiaalien käytön harkinta ja työskentelytapojen kestävyys vaikuttavat taiteen sisältöihin. Vaikka tällainen lähestymistapa voi ymmärrettävästi kuulostaa puritanistiselta, koen sen itse kutsuvaksi tavaksi tutustua käyttämiini materiaaleihin. En ole kiinnostunut torpedoimaan omaa työskentelyäni ehdottomuudella ja olen esimerkiksi viimeisen näyttelyni kohdalla tehnyt kompromisseja asian suhteen. Näyttelyssä oli osana installaatiota videoprojisointi, jonka toteutin samankaltaisella työskentelytekniikalla, mutta samaan aikaan planetaarisen rajallisuuden tunnistavat suuntaviivat ovat itseäni kiinnostava suunta, johon taiteen tekijänä haluan kulkea.

Ehkä ennen kaikkea filosofisena kysymyksenä pidän vaikeana työskentelytapaani, jossa hyödynnän digitaalisen tekemisen illuusiota rajattomista mahdollisuuksista ja resursseista. Kysymyksessä ei ole varsinaisesti huolestumiseni henkilökohtaisesta hiilijalanjäljestä vaan siitä että uskon taiteellisen työskentelyn materiaalisista ja teknisten valintojen olevan osa sisältöä.

Kuva 27

Kirjallisuus

Abram, D. (2021). *Avatkaamme eläimelliset aistimme – Kieli ja aistimellisen kokemisen ekologia.* Elonkehä. https://www.elonkeha.com/2021/06/24/avatkaamme-elaimelliset-aistimme-kieli-ja-aistimellisen-kokemisen-ekologia/

Andres, S. (2005). *The Pre-Raphaelite Art of the Victorian Novel: Narrative Challenges to Visual Gendered Boundaries.* Ohio State University Press.

Antinucci, R. (2010) *"Amulet, talisman, and oracle": Dante Gabriel Rossetti and the Dichotomies of Feminine Beauty.* Rivista di Studi Vittoriani 28-29.

Barringer, T. J. (1998). *Reading the Pre-Raphaelites.* Yale University Press.

Bennett, J. (2020). *Materian väre.* Eurooppalaisen filosofian seura.

Butler. (1995). *Gender trouble : feminism and the subversion of identity.* Routledge.

Cuboniks, L. (2015). *Xenofeministinen Manifesti.* Suom. Haglund, M.; Hirvonen, I., Poutiainen, S., Purokuru, P.; Roiha, T. Zelda. https://www.zelda.fi/articles/xenofeministinen-manifesti/

Clements, R. & Musker, J. (1989) Pieni merenneito (Elokuva). Walt Disney Pictures.

Dorra, H. (1994). *Symbolist art theories : a critical anthology.* University of California Press.

Facos, M. (2009) *Symbolist Art in Context.* University of California Press.

Falchi. (2015). *Re-mediating Ophelia with Pre-Raphaelite Eyes.* Interlitteraria, XX(2), 171–183.

Faludi, S. (1992). *Backlash: The Undeclared War Against Women.* Random House.

Ferrari, R. C. (2001). *From Sodomite to Queer Icon: Simeon Solomon and the Evolution of Gay Studies.* Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America, 20(1), 11–13.

Fischer, C. (2018). *Gender and the Politics of Shame: A Twenty-First-Century Feminist Shame Theory.* Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy, 33(3), 371-383. https://doi.org/10.1111/hypa.12431

Fournier, L. (2022) *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism.* MIT Press.

Freeman, B. (1995) *The Feminine Sublime: Gender and Excess in Women's Fiction.*

Galt, R. (2011). *Pretty: Film and the Decorative Image.* Columbia University Press.

Glucklich, A. (2003). *Sacred pain : Hurting the body for the sake of the soul.* Oxford University Press, Incorporated.

Gonick, M. (2006). *Between "Girl Power" and "Reviving Ophelia": Constituting the Neoliberal Girl Subject.* NWSA Journal, 18(2), 1–23. http://www.jstor.org/stable/4317205

Hendricks, V.F., Vestergaard, M. (2019). *The Attention Economy. In: Reality Lost*. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-00813-0_1

Hendricks, V.F., Vestergaard, M. (2019). *The Attention Economy. In: Reality Lost.* Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-00813-0_1

Holmberg, B. (2012). *Prerafaeliitit avantgardisteina?*. Mustekala. https://mustekala.info/teemanumerot/romantiikka-5-12/prerafaeliitit-avantgardisteina/

hooks, b. (1997). *Cultural critisicm & Transformation.* Transcript. Media Education Foundation.

hooks, b. (1992). *Black looks : race and representation*. South End Press.

Irigaray, L. (1996). *Itsen rakastaminen - Sukupuolieron etiikka.* Suom. Jari Setälä. Gaudeamus.

Jokinen, E. (2015) *Prekaarius ja affekti.* Julkaistu sarjassa Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen jul-kaisuja. Jyväskylän yliopisto.

Karhunen, S. (toim.), Suoyrjö, E., Siitari, P. (2021). *Come Back as a Flower.* HAM Helsingin tai-demuseon julkaisuja nro 150. Helsingin taidemuseo.

Khamis, S., Ang, L. & Welling, R. (2016). *Self-branding, 'micro-celebrity' and the rise of Social Media Influencers.* Celebrity Studies. 1-18.

Kähärä, P. (2012). *Neuvotteluja tyttöydestä : "tyttötaide" sekä Katja Tukiaisen, Stiina Saariston ja Maria Wolframin kumoukselliset tyttöyden representaatiot.* Maisterin opinnäyte. Helsingin yliopis-to.

Laux, C. (2019). *Edward Burne-Jones: A Victorian painter of gender fluidity.* BBC Culture. https://www.bbc.com/culture/article/20190204-edward-burne-jones-a-victorian-painter-of-gender-fluidity

IPCC. (2023): *SYNTHESIS REPORT OF THE IPCC SIXTH ASSESSMENT REPORT (AR6): Summary for Policymakers.* Intergovernmental Panel on Climate Change.

Lipponen, S. (2013). *Itsen merellinen rakastaja – Itsen rakastamisen feminiininen versio Susanna Majurin valokuvissa.* Turun yliopisto. https://urn.fi/URN:NBN:-fi-fe201310116532

Mcrobbie, A. (2004). *Post-Feminism and Popular Culture.* Feminist Media Studies. 4. https://doi.org/10.1080/1468077042000309937

Mulvey, L. (1975). V*isual Pleasure and Narrative Cinema.* [Alun perin Screen 16:3 (Autumn 1975), 6-18.]

Montgomery, L. M. (1908) *Annan Nuoruusvuodet.* Suom. Hilja Vesala, 1961. WSOY.

Mooney, H. (2018). *Sad Girls and Carefree Black Girls: Affect, Race, (Dis)Possession, and Protest*. Women's Studies Quarterly, 46(3 & 4), 175–194. https://www.jstor.org/stable/26511338

Nash, J. C. (2019). *Black Feminism Reimagined: After Intersectionality*. Duke University

Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv111jhd0

Ngangura, T. (2018) *Looking Back, Sex and the City Was Seriously Problematic for Black Women* https://fashionmagazine.com/flare/sex-and-the-city-black-women/

Ohlheiser, A. (2021). *TIKTOK RECOMMENDATION ALGORITHMS*. MIT Technology Review, 124, 52-53.

Oxford. (2018). *Patriarchy*. In A Dictionary of Public Health (2nd ed.). Oxford University Press.

Oxford. (2015). *Simeon Solomon*. In The Oxford Dictionary of Art and Artists (5th ed.). Oxford University Press.

Pihkala, P. , Julia, S. & Jylhä, K. M. (2022). *Nuorten ilmastoahdistus ja ympäristötunteet*. julkaisussa Kiilakoski, T. (Toimittaja) Kestävää tekoa. Nuorisobarometri 2021. Julkaisu- ja Nro 237, Valtion nuorisoneuvosto, Nuorisotutkimusseura, Nuorisotutkimusverkosto, opetus ja kult-tuuriministeriö, Helsinki , Sivut 95-116 .

Piphers, M. (1994). *Saving the Selves of Adolescent Girls*. Putnam.

Psomiades, K. A. (1997). *Beauty's body: gender ideology and British aestheticism*. Stanford Uni-versity Press.

Psomiades, K. A. (2019). *What does it Mean to Periodize a Theory? Three Feminist Encounters with Theories of the Nineteenth Century.* Criticism 61(4), 443-459. https://www.muse.jhu.edu/article/754431.

Pulkkinen, S. (2020) *"No pitääkö tuolla tavalla päästä tissejä esittelemään?" : Marginalisoidut kehot ja seksuaalisuus Instagram-sensuurin keskiössä.* Metropolia.

Purokuru, P. (2022) *Heikko estetiikka*. Komeetta. https://komeetta.info/2022/04/28/heikko-estetiikka/

Raami, A. & Mielonen, S. (2011). *Kokemuksia intuitiovalmennuksesta*. Aikuiskasvatus, 31(4), 244–254. https://doi.org/10.33336/aik.93952

Rankanen, M. (2011). *Jaettuja maisemia – taideterapian tiedon- ja taidonalaa jäsentämässä*. Synnyt / Origins 3/2011.

Rodowick, D. N. (2014). : *Difficulty of Difference : Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory*. Routledge.

Rogers, A. B. (2019). *Introduction: The Surface of the Image is Political. Julkaisussa Sofia Coppola:* The Politics of Visual Pleasure (1st ed., pp. 1–22). Berghahn Books. https://doi.org/10.2307/j.ctvw04dcj.5

Rossi, L. (2015). *Muuttuva sukupuoli. Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa.* Gaudeamus Helsinki University Press

Rothenberg, D. (1995). *Wild Ideas* (NED - New edition). University of Minnesota Press.

Salami, M. (2020). *Aistien Viisaus*. S&S.

Sayın, D. (2020). *Not Your Object of Desire: Reclaiming Women's Role in Constructing the Pre-Raphaelite Woman*. Central European University.

Silfverberg, A. (2020). *Sinut on nähty*. Teos.

Star, D. (1998-2004). *Sinkkuelämää (Sex and the City)* [Tv-sarja]. Darren Star Entertainment.

Steyerl, H. (2009). *In Defense of the Poor Image*. E-flux #10. https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image

Suominen, A. & Pusa, T. (toim.), Haggrén, L., Huttunen, H., Kuutti, V., Lindholm, J., Nummela, J., Qureshi, A., & Raudaskoski, A. (2018). *Feminism and Queer in Art Education*. Aalto-yliopiston tai-teiden ja suunnittelun korkeakoulu.

Søndergaard, P. (2018). *"Something strangely perverse". Nature and Gender in J. E. Millais's Ophelia.* Romantik (Aarhus), 7(1), 115–126. https://doi.org/10.14220/jsor.2018.7.1.115

Thelandersson. F. (toim). (2023) *21st Century Media and Female Mental Health Profitable Vulnerability and Sad Girl Culture* (1st ed. 2023.). Springer Nature. https://doi.org/10.1007/978-3-031-16756-0

Tunnicliffe, A. (2015). *Artist Audrey Wollen on the Power of Sadness*. Nylon. https://www.nylon.com/articles/audrey-wollen-sad-girl-theory

Varto, J. (2017). *Taiteellinen tutkimus ; Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.

Valkeapää, L. (2012) *Taiteellisen ajattelemisen autoetnografisuus*. Teoksessa Minna Haveri & Jouni Kiiskinen (toim.) Ihan taiteessa. Puheenvuoroja taiteen ja tutkimuksen suhteesta. Aalto-yliopisto, taiteen laitos, 72–83.

Wilkes, K. (2015). *Colluding with neo-liberalism: post-feminist subjectivities, whiteness and ex-pressions of entitlement*. Feminist Review, 110, 18–33. http://www.jstor.org/stable/24571995

Wilson, L. (1911). *Simeon Solomon—A Dreamer of Dreams*. Fine Arts Journal, SEPTEMBER 1911, Vol. 25, No. 3 (SEPTEMBER 1911), 162-166.

Kuvat

Kansi: Kuvakaappaus: Milja-Maaria Terho: Ariel (2019-2022). Videoteos. Kesto: 3.54.
Kuva 1: Kuvakaappaus: Milja-Maaria Terho: Ariel (2019-2022). Videoteos. Kesto: 3.54.
Kuva 2: Kuvakaappaus: Milja-Maaria Terho: Ariel (2019-2022). Videoteos. Kesto: 3.54.
Kuva 3: Solomon, S. (1878). *The Magic Crystal (Study: Male Figure)* (Maalaus). Öljy paperille. Manchester Art Gallery.
Kuva 4: Prosessikuvia: Milja-Maaria Terho: Ariel (2019-2022). Videoteos. Kesto: 3.54.
Kuva 5: Prosessikuvia: Milja-Maaria Terho: Ariel (2019-2022). Videoteos. Kesto: 3.54.
Kuva 6: Prosessikuvia: Milja-Maaria Terho: Ariel (2019-2022). Videoteos. Kesto: 3.54.
Kuva 7: Prosessikuvia: Milja-Maaria Terho: Ariel (2019-2022). Videoteos. Kesto: 3.54.
Kuva 8: Kuvakaappaus: Coppola, S. (1998). *Virgin* Suicides (Elokuva). Paramount Pictures.
Kuva 9: Kuvakaappaus: Coppola, S. (1998). *Virgin* Suicides (Elokuva). Paramount Pictures.
Kuva 10: Kuvakaappaus: Milja-Maaria Terho: Ariel (2019-2022). Videoteos. Kesto: 3.54.
Kuva 11: Kuvakaappaus: Milja-Maaria Terho: Ariel (2019-2022). Videoteos. Kesto: 3.54.
Kuva 12: Millais, J. E. (1851). *Ophelia* (Maalaus). Öljy kankaalle. Collection Tate Britain.
Kuva 13: Kathleen Hanna and Tobi Vail on stage in 1995. Photograph: Alice Wheeler
Kuva 14: SPICE GIRLS -promokuva. Alamy.
Kuva 15: Kuvakaappaus: Angelina Jolie in Girl, Interrupted (1999) (Elokuva).
Kuva 16: Delacroix, E. (1894). *Hamlet: The Death of Ophelia* (Piirros).
Kuva 17: Pikakahvimemegirl. https://www.instagram.com/pikakahvimemegirl/
Kuva 18: Everyoutfitofsex. https://www.instagram.com/everyoutfitonsatc/
Kuva 19: Sad Girl Aviles näyttelemänä *Mi Vida Loca* (Elokuva). Sony Pictures Classic.
Kuva 20: Kuvakaappaus: Milja-Maaria Terho: Ariel (2019-2022). Videoteos. Kesto: 3.54.
Kuva 21: Kuvakaappaus: Coppola, S. (1998). *Virgin* Suicides (Elokuva). Paramount Pictures.
Kuva 22: Burne-Jones, E. (n. 1890). *The Sleeping Beauty (Maalaus).* Sarjasta the small Briar Rose. Öljy kankaalle. Museo de Arte de Ponce.
Kuva 23: Kuvakaappaus: Milja-Maaria Terho: Ariel (2019-2022). Videoteos. Kesto: 3.54.
Kuva 24: Kuvakaappaus: Hammer, B. (1976). *Woman I love* (Videoteos). Electronic Arts Intermix (EAI).
Kuva 25: Mendieta, A. (1977). Untitled from Silueta series in Iowa.
Kuva 26: Kuvakaappaus: Milja-Maaria Terho: Ariel (2019-2022). Videoteos. Kesto: 3.54.
Kuva 27: Kuvakaappaus: Milja-Maaria Terho: Ariel (2019-2022). Videoteos. Kesto: 3.54.
Takakansi: Kuvakaappaus: Milja-Maaria Terho: Ariel (2019-2022). Videoteos. Kesto: 3.54.

Taiteellinen osuus

Milja-Maaria Terho: Ariel (2019-2022). Videoteos. Kesto: 3.54.
https://drive.google.com/file/d/1PiQvdh8PIIL4vtzlC2st_Pak1mn9Y9Zv/view?usp=s-haring