

Saimaan ammattikorkeakoulu
Kuvataide Imatra
Kuvataide
Taidegrafiikka

Ida Immonen

Pussy Elegance – arkisia kuvia

Opinnäytetyö 2017

Tiivistelmä

Ida Immonen

Pussy Elegance – arkisia kuvia, 38 sivua

Saimaan ammattikorkeakoulu

Kuvataide Imatra

Kuvataide

Taidegrafiikka

Opinnäytetyö 2017

Ohjaajat: korutaiteilija Anna Rikkinen, taidekriitikko Hannu Castrén

Opinnäytetyö koostuu kahdesta osasta, taiteellisesta työstä sekä kirjallisesta osuudesta. Taiteellisen työskentelyn lopputuloksena syntyi installaatio, joka koostuu 29:stä pyöreisiin kirjontakehiin kiinnitetystä osasta, joiden materiaaleina on kupari ja tiskirätti sekä viidestä hapsukoristenuhasta ommellusta esineestä. Kirjontakehissä olevat osat ovat seinällä ja tekstiiliesineet jalustalla.

Teos ilmentää tekijänsä halua pohtia naiseuden ja kodin suhdetta, johon olennaisena osana liittyy länsimaisen kulttuurin suhtautuminen naisen seksuaalisuuteen. Työn toteutustapa pyrkii hienovaraiseen vaikuttamiseen herkällä kuvaustavalla. Tekijän tavoite on ollut luoda kauniita, sensitiivisiä kuvia naisen sukupuolielimistä, viitaten kotiin käyttämällä teoksen materiaaleina kotitalousvälineitä.

Kirjallisessa osuudessa käsiteltiin kodin naisistumista ja työn miehistymistä keskittymällä naisen seksuaaliseen moraaliin liittyviin vaateisiin. Tarkoitus oli tutkia syitä siihen, miksi naista ei voi erottaa seksuaalisesta roolistaan, kodin ollessa näyttämö sukupuolten välisessä roolipelissä. Kirjalliseen osuuteen kuului myös tutkielma nykygrafiikan merkityksistä selventämässä tekijän materiaalivalintoja ja työskentelytapoja.

Asiasanat: sukupuoli, feminiinisyys, koti, keittiö, reliefi, metalligrafiikka

Abstract

Ida Immonen

Pussy Elegance – Domestic Images, 38 Pages

Saimaa University of Applied Sciences

Faculty of Fine Arts Imatra

Degree Programme in Fine Arts

Printmaking

Bachelor's Thesis 2017

Instructors: Ms Anna Rikkinen, Jewellery Artist and Mr Hannu Castrén, Art Critic

The purpose of the thesis was to portray the close connection between femininity and the domestic where women's sexuality plays an important part. The way in which the work has been carried out, tries to make an influence with its delicate touch to the subject. The aim was to create sensitive images of the female genitalia and bring the domestic aspect visible with material choices.

The thesis consists of two sections, the artistic work and a written theory part. Artistic work is an installation that consists of 29 circular pieces which have been attached into embroidery hoops. Materials used in them are copper and dishcloth. There are also five textile objects sewed out of tussle ribbon.

Written part was a study of femininity and domesticity in relation to demands of sexual morality but it also consists a small study of printmaking. A result of the findings is that women can't be separated from their sexual role and the domesticity is the platform for the performative nature of gender.

Keywords: gender, femininity, domestic, relief print, kitchen items

Sisällys

1	Johdanto.....	5
2	Naisen työ.....	6
2.1	Kunhan ei siveetön	9
2.1.1	Sukupuolten teatteri	11
2.1.2	Frigidi tai nymfomaani	15
2.1.3	Objektista tekijäksi - Naiset kuvataiteessa	17
2.2	Enkelistä huoraksi – naisen kuvaaminen	19
2.3	Nainen ja koti	21
3	Arki ja taidegrafiikka.....	23
3.1	Grafiikka välittää tietoa.....	27
3.2	Vastakarvaan asettuminen	28
3.3	Ompeleva graafikko	29
4	Naisen rooli – nyt ja silloin	35
	Kuvat.....	37
	Lähteet.....	38

1 Johdanto

Opinnäytetyöni *Pussy Elegance* – arkisia kuvia kirjallinen osuus jakautuu kolmeen osioon. Teoriaosuus käsittelee sukupuolta, jossa kerron töideni aihe maailman taustaa. Toinen osa keskittyy taidegrafiikkaan. Sukupuolen ja grafiikan osioissa selvennän myös tekstiin läsnäoloa opinnäytetyöni taiteellisen osion materiaalina. Kirjallisen kolmannessa osiossa kerron työskentelyni lopputuloksista eli mitä työ tekijälleen merkitsee ja mitä toivoo siitä välittyvän katsojalleen.

Taiteellisessa työskentelyssäni ja siksi myös opinnäytetyössäni sukupuoli naisnäkökulmasta on tärkeä teema. Koska olen nainen, joka on syntynyt postfeministisenä aikana ja tuleva kuvataiteilija, on minusta tärkeää tiedostaa, mitä ammatinvalintani pitää sisällään. Millainen naisen asema on luovilla aloilla ja mitä kaikkea sen taustalta löytyy? Koen historian tuntemisen tärkeäksi osaksi nykyisyyden ymmärtämistä ja oleellista työskentelylleni on ollut tutkia, miten naisten tekemään työhön on suhtauduttu ja miksi naisen seksuaalisuus vaikuttaa niin suuresti siihen, kuinka naisiin suhtaudutaan. Työskentelyni näkökulma on naisen ja kodin kimurantti suhde. Taiteellinen osioni keskittyy siihen, kuinka koti ja seksuaalisuus määrittelevät naisten identiteettiä. Selvennystä aiheeseen yritän löytää historian, tieteen, erilaisten teorioiden, ajattelutapojen ja omien mielipiteitteni avulla. Sukupuolta käsittelevä teoriaosuus on minun subjektiivinen näemykseni siitä, mitä kaikkea käsittelemäni aihe pitää sisällään. Uskoakseni täysin objektiivista tietoa sukupuolista on mahdoton tuottaa.

Pääaineeni on taidegrafiikka, jossa suhtautuminen taiteen tekemiseen on materiaali- ja tekniikkapainotteinen. Se määrittelee pitkälle myös opinnäytetyötäni, vaikka en ole koskaan sitonut taiteellista työskentelyäni tiettyyn tekniikkaan, vaan sisältö määrittelee tekniikan ja materiaalin. Se johtaa minut usein kokonaan pois taidegrafiikan maailmasta tai riippumaan aivan se reunamilla. Siksi olen päätenyt opinnäytetyöni kirjallisessa osuudessa yhtenä osa-alueena käsittelemään taidegrafiikan historiaa ja omaa mielipidettäni taidegrafiikan merkityksistä. Aihe liittyy oleellisesti siihen, millaisten asiasisältöjen ja materiaalien kanssa taiteellisessa työskentelyssäni painiskelen ja millaisten aineksien varaan taiteilijan identiteettiäni rakennan.

Tärkein teoriaosuuteen vaikuttanut teos on ollut Katie Milestonen ja Anneke Meyerin (2012) *Gender and Popular Culture*, joka on tutustuttanut minut Butlerilaisuuteen, Foucault'n diskurssiteoriaan, Connellin ajatuksiin maskuliinisuudesta ja feminiinisydestä sekä Mary Celeste Kearneyn mietteisiin naisten luovuudesta. Catherine Blackledgen (2003) *Vaginan tarina* on avartanut mieltäni ja suhtautumistani vaginaan. Suuri apu kodin ja naiseuden suhteen ymmärtämisessä on ollut Annamari Vänskän (2006) *Vikuroivia vilkaisuja ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Maura Reillyn (2015) toimittama *Women Artist The Linda Nochlin Reader* on ollut kattava lähde Linda Nochlinin teksteihin. Viitataan usein myös Markku T. Hyypän (1995) teokseen *Sukupuolten kirjo seksi, aivot, roolit*.

2 Naisen työ

Antiikin aikaisista ammateista on vain vähän tietoa, koska työntekoa ei pidetty arvossa, mutta työn jakautuminen sukupuolen mukaan oli jo tapahtunut. Naiset toimivat yleensä palveluammateissa ompelijoina, kampaajina, kätilöinä, imettäjinä ja kauppiaina. Kankaiden ja vaatteiden valmistus oli tyypillinen naisten ala. Sitä pidettiin kunniallisena ammattina, mutta tekstiilialojen naiset näyttävät olleen pikemminkin orjia, kuin vapaita työntekijöitä. (Setälä 1993, 177 - 182.)

Uskonpuhdistaja Martti Lutherin (1483-1546) ajaman reformaation johdattamana naisen paikka kotona korostui, elämä miehityksi ja koti naisistui (Setälä 2002, 31). Varhaismodernilla ajalla erotettiin kotitalouden työt varsinaisena kotitalouden tuotantona pidetystä työstä. Aviomies harjoitti esimerkiksi käsityöammattia, jota pidettiin kotitalouden tuotantona. Verstas toimi kodin yhteydessä, naisen rooli oli auttaa tuotannossa. Naisten työpanosta ei kuitenkaan pidetty oikeana työnä. Ammattityö ja ammattitaidoton työ erotettiin toisistaan. Nainen edusti jälkimmäistä. (Setälä 2002, 69.)

Kutomakoneiden yleistyminen muutti perinteisesti naisten työnä pidetyn kutojan miesammattiksi, koska naisilla ei katsottu olevan kutomisen koneellistumiseen vaadittavaa osaamista ja taitoa. Ammattilaisuuden arvostus johti siihen, että naiset joutuivat myymään käsinkudotut sukkansa miesten koneellisesti valmis-

tamia halvemmalla. Muitakaan kotitalouden töitä ei pidetty enää oikeana työnä, työksi ei laskettu edes naisten kotona tekemiä ompelutöitä. (Setälä 2002, 69.)

Reformaatio muutti peruuttamattomasti työn arvostusta ja pohjoisen Euroopan naisten työskentelymahdollisuuksiin vaikutti heidän perhetaustansa sekä kiltajärjestelmä. Naimattomat naiset ja lesket saattoivat olla ammattityössä. Naiset menestyivät uusissa ammateissa, joissa kiltujen kontrolli oli vähäisin, kuten silkukutojina ja hunnuntekijöinä. Naisvaltaisen alan vakiinnutettua asemansa ja tuotteiden kysynnän kasvaessa, miehet kuitenkin yleensä valtasivat alan. (Setälä 2002, 106.) Englannissa naimattomien naisten osuus oli suuri, joten kaupungit tarjosivat perheettömille naisille töitä palvelijattarina sekä vaatetuotannossa. Siinä naimattomien naisten osuus oli niin suuri, että kutojaa tarkoittavasta spinstersanasta tuli 1600-luvulla vanhanpiian nimitys. (Setälä 2002, 65.) Naiset siis saattoivat työskennellä kodin ulkopuolella, jos heillä ei ollut perhettä, tai aviomies oli kuollut.

Naisten oli valittava joko työ tai perhe. Kodin ulkopuolisen työn valitseminen vaati epäsovinnaisuutta, kun miesten työtä pidettiin 'oikeana' työnä. Naisille soveliaan työn täytyi joko suorasti tai epäsuorasti palvella perheen etua. Mikä tahansa muu sitoutuminen olisi luokiteltu itsekkyydeksi ja egoismiksi. Naisten tehtävänä oli tarjota tasapainoinen apu kotirintamalla, joka mahdollisti miehelle saman aikaisesti perheen, tyydyttävän seksielämän sekä ammatillisen tyydytyksen. Työ kodin ulkopuolella ei kieltänyt miehiltä oikeutta perhe-elämään tai vastaavasti perhemallista kieltäytyminen ammatillisen tyydytyksen saavuttamiseksi ei riistänyt miehiltä heidän mieheyttään tai seksuaalista rooliaan. Se oli naisten kohtalo. (Nochlin & Reilly 2015, 58 - 59.) Mies pystyi saamaan kaiken, nainen ei. Mies pystyi saavuttamaan 'erinomaisuutensa', koska heidän vaimonsa pitivät huolta käytännön asioista. Miehillä oli mahdollisuus keskittyä itsensä kehittämiseen.

Naisia ei suinkaan kannustettu tavoittelemaan erinomaisuutta. 1800-luvulla suorastaan varoitettiin joutumasta ansaan kunnostautumalla vain yhdessä asiassa. Turvallista oli olla vain siedettävän hyvä useassa asiassa. (Nochlin & Reilly 2015, 56 - 57.) 1800- ja 1900-luvuilla kukoisti kallonmuoto-oppi eli frenologia. Se uskoi, että ihmisen luonne voitiin päätellä kallon muodosta. Naisilla älyk-

kyyskeskus eli aivojen otsalohko oli vaikeampi havaita kuin miehillä, joten pääteltiin, että naisilla ei ole tiedollisia eli kognitiivisia kykyjä. Lahjakkaita ihmisiä etsittäessä saksalainen tutkija 1900-luvulla ilmoitti, että nerokkaiden naisten kallon kokoa ei tarvitse kysellä, sellaisia ei ole olemassa. (Hyypä 1995, 85.) Myös naisten ottaminen vakavasti luovuuteen kykenevinä yksilöinä on suhteellisen tuore ilmiö.

Toisen maailmansodan jälkeen luovia ammatteja oli enemmän kuin koskaan, mutta naisten ja miesten tuottaman kulttuurin välillä oli yhä selkeä erottelu. Naisten luovaa työtä pidettiin ala-arvoisena suhteessa miesten luovaan työhön. (Milestone & Meyer 2012, 41.) Kearney (2006, 25; Milestone & Meyer 2012, 41 mukaan) väittää, että:

luonteeltaan utilitaristista, tyttöjen ja naisten kotitaloudessa tehtyä taidetta on pitkään väheksytty käsityönä, manuaalisina kodin askareina, joiden tuottaminen väitetyksi ei vaadi juurikaan älyä, pohdiskelua tai luovuutta ja täten ei pidä sisällyttää samaa kulttuurillista asemaa kuin vauraiden yksilöiden tuottamat, luonteeltaan epähyödylliset taide esineet.

Väittämä kertoo mielestäni hyvin vuosisatoja kestäneestä suhtautumisesta naisten luovuuteen. Menneisyyden naistaiteilijoidenkin on väitetty vain jäljitelleen miestaiteilijoita (Setälä 2002, 253). Se ei tietenkään pidä paikkaansa, mutta myyttinen käsite luovasta miehestä on ollut pitkään valloillaan.

Luovuus tarkoittaa sekä asioiden että käsitteiden tajuamista ja käsittelyä uudella tavalla. Koska valtaosa historiallisista, luoviksi luokitelluista ihmisistä on miehiä, ajatus luovuuden sukupuolijakaumasta kallistuu miesten puolelle. Luovuutta on mahdollista testata psykologisesti ja testeissä naiset ja miehet luovat ja ovat luomatta yhtä lailla. Mies ei ole naista luovempi, vaikka esimerkiksi naissäveltäjiä on vähemmän kuin miehiä, sillä säveltäjien sukupuolijakaumaan on kulttuurilliset ja sosiaaliset selityksensä. (Hyypä 1995, 32.)

Hyypä (1995, 26 - 27) toteaa myös, että stereotypioihin kuuluva naisen vähätely voidaan selittää psykologian väitteellä miesten alemmuuden tunteesta, torjunnoista ja itsesuojelusta. Naisellisuutta ei pidetä pelkästään erilaisena, vaan myös vähäpätöisempänä kuin miehisyttä. Feminiinisiä ominaisuuksia pidetään

kielteisempinä tai ne sijoitetaan yleisissä arvoasteikoissa matalammalle. Hyypä kuitenkin muistuttaa, että seksistiset ennakkoluulot eivät ole sukupuolisidonnaisia, vaan niitä ylläpitävät yhtä lailla niin miehet, kuin naisetkin. Myös naiset itse pitävät yllä myyttiä älykkäämmästä, luomiskykyisemmästä miehestä.

Kearney muistuttaa asenteesta, joka pitää sisällään ajatuksen siitä, että naisille 'sopivina' pidettyihin töihin ei tarvita älyä, pohdiskelua tai luovuutta ja että nainen on kykenevä vain manuaaliseen työhön, jossa ei tarvitse ajatella. Mutta naiset ovat todistetusti yhtä luovia ja älykkäitä kuin miehetkin, vaikkei tukea ja vahvistusta ole herunut. Älyä ja luovuutta hyödynnettiin omassa lähiympäristössä, oman perheen hyväksi. Taiteissa ja tieteissä pienemmässä muodossa. Miesten saavutukset olisivat jääneet yhtä lailla paitsioon, jos heillä olisi ollut huolehdittavana koti, lapset ja vaimo, vaimon ura sekä tiukat kunnian ja siveyden kahleet.

2.1 Kunhan ei siveetön

Mitä tarkoittaa siveys? Nuhteetonta, hyveellistä elämää, eli moraalista ja eettistä käyttäytymistä. Sana on tarkentunut merkitsemään sukupuolista käyttäytymistä ja nimenomaan naisen sukupuolista käyttäytymistä. Englanniksi sana siveys (chastity) määritellään seksuaaliseksi käyttäytymiseksi, joka on yhteisön kulttuurin, sivilisaation ja uskonnon moraalisten normien ja suuntaviivojen mukaista.

Siveyttä on pidetty naisen kaunistuksena. Naiset on nähty joko siveinä tai hi-mokkaina. 1500-luvulla syntyi uusi moraalikoodi "todellinen siveys", joka rajasi kaiken seksuaalisen käyttäytymisen avioliiton sisään. Naiset myös yrittivät parhaansa mukaan säilyttää siveytensä. Esimerkiksi oikeuteen naiset hakeutuivat yleensä vain, kun heidän siveytensä oli asetettu kyseenalaiseksi. (Setälä 2002, 203 – 246, 280.) Voi siis väittää, että vaade siveydestä on yksi merkittävimpiä naisten asemaan vaikuttaneista seikoista. Näin on ollut satojen vuosien ajan ja on edelleen nykypäivänäkin.

Mielestäni naisten seksuaalisesta epätasa-arvosta suhteessa miehiin, kertoo se, että naisten seksuaalista moraalialia arvottavat sanat ovat edelleen aktiivisessa käytössä. Nykyisestä vapaudesta huolimatta naisen kunnia on edelleen riippuvainen seksuaalisesta käyttäytymisestä. Toisaalta on sallittua tuoda seksuaa-

lisuuttaan avoimesti esille, mutta samalla leimautuu 'tietyn tyyppiseksi' naiseksi. Nykyisin naisille on sallitumpaa olla kokeilunhaluisia seksin ja päihteiden suhteen. Perinteisesti nämä ovat olleet maskuliinisina pidettyjä arvoja. Siksi niitä on pidetty sopimattomina naisille. Vapaamielinen käytös on lopulta sallittua etupäässä nuorille naisille. Nuoruutta pidetään kapinallisena aikana ja kokeilunhaluinen käytös voidaan nuorten naisten kohdalla niputtaa kapinalliseen elämänvaiheeseen. Iän myötä odotusarvona on 'paluu luonnolliseen käytökseen' eli parisuhdehakuisuuteen, toisista huolehtimiseen ja perhekeskisyyteen. (Milestone & Meyer 2012, 92 – 93.) Nainen ei voi olla moraalisesti vastuuntuntoinen ja avoimen nautinnonhaluisen seksuaalinen omaa kehoaan kohtaan, koska sosiaaliset seuraukset ovat yhä rankaisempia. Miehillä se taas on täysin mahdollista. (Tincknell 2003: 58; Milestone & Meyer 2012, 107 mukaan.)

Setälä (2002, 46 - 49, 205) muistuttaa, että uuden ajan alussa kunnian käsite oli eri miehille kuin naisille. Naisen kunnia oli seksuaalinen kysymys. Jos nainen menetti kunniansa, oli hän huora, mies vain varas tai pelkuri. Huora oli moraallinen kategoria, joka edusti kaikkien naisten demonista halua. Kansanlaulut ja lorut pilkkasivat naisia, jotka ilmaisivat seksuaalista haluaan ja hakivat sille tyydytystä, hyvää kerrottiin vain neitsyistä.

Ajan siveyskäsitteitä kuitenkin arvosteltiin, niin miesten, kuin naistenkin toimesta. Esimerkiksi Aphra Behn kirjoitti 1600-luvulla runon *Intohimosta*. Hän kertoi runoissaan omasta rakkauden kaipuustaan ja arvosteli vaatimusta naisten siveydestä. Hinta oli kuitenkin kova. Behn saavutti mainetta ammattikirjailijana, mutta menetti naiseutensa. Häntä pidettiin hermafrodiittina. (Setälä 2002, 269.) Mielestäni Aphra Behnin kohtalo todistaa, Judith Butlerin väitteen sukupuolten vahvasta, mutta silti epävakaa luonteesta tai oikeastaan siitä, että sukupuoli ei ole koskaan ollut biologinen, puhtaasti ihmisen luonnosta kumpuava. Butler esittää, että sukupuolen horjuvia luokituksia vahvistetaan toistuvilla performatiivisilla teoilla: sukupuoli ei ole olemista, vaan tekemistä (Butler 1990; Milestone & Meyer 2012, 15 mukaan).

Myös Hyyppä (1995, 41) painottaa, että miesten ja naisten sosiaalisissa rooleissa on huomattavia eroja, jotka eivät ole biologisista eroista johtuvia ja vaikuttavat hyvin vähän miehekkyyteen ja naisellisuuteen. Hyyppä esittää, että mie-

hen ja naisen kokonaisuudesta voidaan erotella tiedollisia ja taidollisia piirteitä sekä sosiaalisia ja psykologisia käytössuuntia analysoitavaksi erikseen, mutta ne eivät eroa sukupuolten välillä tai erot ovat niin pieniä, että sukupuolen sisällä hajonta ja erot ovat huomattavasti suuremmat kuin sukupuolten välillä. Sukupuoli on siis sidoksissa enemmän sosiaalisiin rakenteisiin kuin biologisiin. Mutta sosiaaliset rakenteet ovat niin syvällä kulttuurissamme, että ne tuntuvat näkymättömiltä, emmekä tiedosta käyttäytyvämmme sosiaalisten odotuksien mukaisesti (Milestone & Meyer 2012, 14). Käytösmallit voivat siis tuntua biologisilta, koska niitä ei osata tiedostaa roolipeliksi.

2.1.1 Sukupuolten teatteri

Mielestäni siveellisyyden ihannointi on myös osa Butlerin ehdottamaa sukupuolten välistä roolipeliä. Se pitää yllä ajatusta, että naisen seksuaalinen halu on jotakin vaarallista, jota naiset eivät pysty itse hallitsemaan. Hyypä (1995, 48) väittää Rene Descartesin vaikuttaneen sukupuolijakoon ajateltua enemmän. Ajatus sosiaalisesta ja biologisesta sukupuolesta on hänen mukaansa saanut vaikutteensa kartesiolaisuudesta, jonka kantava ajatus oli mielen ja ruumiin erillisuus. Mieli sukupuolijaossa tarkoitti miehistä järkeä ja rationaalisuutta. Biologinen hallitsematon sukupuolisuus oli peräisin luonnosta ja siten ruumiista. Naisen katsottiin olevan ruumiillinen ja hallitsematon olento, tunteiden ja viettien viemä. Vain mies oli järkevä. Miehin rationaalisuus sai symbolisen merkityksen. Hyypän määritelmän mukaan järkevyyden on filosofiassa liitetty miehisyyteen ja tunteellisuuden naiseuteen ja että Descartes oletti järjen vallitsevan tunteita, jotka olivat ruumiissa. Kiinnostavasti esimerkiksi alkukristityt erottivat naiseuden ja miehisyyden toisistaan juuri suhteessa seksuaaliseen haluun. Naisista tuli miehen kaltaisia, jos he valitsivat selibaatin. Elämällä siveellistä ja neitseellistä elämää nainen pystyi vapautumaan naiseudestaan ja tuli sielultaan miehen näköiseksi. (Setälä 1993, 194.)

Hyypä (1995, 25 - 48) esittää, että lopulta järkevyydessä ja tunteellisuudessa ei ole ollut kyse enää seksuaalisuuden biologisesta, psykologisesta tai yhteiskunnallisesta määrittelystä, vaan maailman käsitteellisestä sukupuolittamisesta. Hän toteaa, että on turvallista jakaa maailma kahteen. Stereotyyppit torjuvat ihmisten mielissään kuvittelemaa mystistä uhkaa.

Connell esitti 1980-luvulla väittämän, jonka mukaan nykykulttuurissa on useita ja vaihtelevia maskuliinisuuksia ja feminiinisyyksiä, mutta sukuoli-ideologia vahvistaa vain yhden tyyppistä maskuliinisuutta ja feminiinisyyttä. Miehisyyteen liitetään luonnollisena ominaisuutena rationaalisuus, tehokkuus ja älykkyys. Connell kutsui tämän tyyppistä maskuliinisuutta hegemoniseksi (hegemonic masculinity). Naiset puolestaan esitetään luonnostaan kilteiksi ja huolehtiviksi, altistuvaisiksi huolehtimaan miehistä ja lapsista. Tämän tyyppisen feminiinisyyden hän määritteli korostetuksi feminiinisyydeksi (emphasized femininity). Korostettu feminiinisyyks keskittyy Connellin mukaan naisten myöntymiseen, alistumiseen ja soveltumiseen miesten kiinnostuksen ja halun kohteiksi. (Connell 1987; Milestonen & Meyer 2012, 19 - 20 mukaan.)

Milestone ja Meyer (2012, 20) tiivistävät hegemonisen maskuliinisuuden Connellin hengessä voimakkaimmaksi, kulttuurillisesti tuetuksi maskuliinisuuden muodoksi, joka on onnistunut asettamaan itsensä ylivoimaiseksi ja alistaa niin naisia, kuin toisen tyyppisiä maskuliinisuusiakin. Mutta hegemonisuus merkitsee sitä, että valta-asema pitää saavuttaa ja alati taistella feminiinisyyden ja alisteisien maskuliinisuuksien tuomia haasteita vastaan. Korostettua feminiinisyyttä Connell ei pidä samalla tavalla hegemonisena, vaikka se onkin yhteiskunnallisesti hyväksytyin feminiinisyyden muoto. Korostetulla feminiinisyydellä ei ole samanlaista valtaa kuin hegemonisella maskuliinisuudella, eikä se aktiivisesti kiellä hegemonisen maskuliinisuuden tavoin toisen tyyppisiä feminiinisyyksiä. Mutta korostettu feminiinisyyks vahvistaa patriarkalisuutta. (Milestone & Meyer 2012, 21.)

Itse olen kokenut syvää ulkopuolisuuden tunnetta, kun en ole pystynyt noudattamaan ympärilläni vaikuttaneen korostetun feminiinisyyden esittämiä vaateita, joten pidän myös korostettua feminiinisyyttä vahingollisena, vaikka sillä ei olekaan samankaltaista valtaa, kuin hegemonisella maskuliinisuudella. Toisaalta olen aina ollut sen verran vastavirtaan kulkeutuva ja syy-seuraussuhteita pohti-va, etten myöskään ole suostunut muuttamaan itseäni toisten asettamien vaateiden mukaiseksi, tietoisesti ainakaan.

Omassa työskentelyssäni pyrin käyttämään hyväkseni hegemonisen maskuliinisuuden ja korostetun feminiinisyyden luomien stereotyyppien mielikuvia. Halu-

an muistuttaa, eritoten itselleni, mitä tekijöitä on sukupuolia koskevien käsitysten taustalla. Mistä stereotyyppiat 'oikeanlaisesta' ja 'vääränlaisesta' naiseudesta ja mieheydestä tulevat? Miksi ihmisten sukupuolta koskevat mielipiteet ovat niin jyrkät ja miksi ne herättävät niin suuria tunteita. Yritän siis etsiä syitä siihen miksi tietyt asiat ovat niin kuin ne ovat. En suostu hyväksymään asioita ja ilmiöitä ymmärtämättä niiden taustoja. Tiedostan toki työskentelylläni osin toistavani stereotyyppioita, mutta koen vaikeaksi olla niin tekemättä, sillä niin syvällä ne elävät myös minussa itsessäni. Hyyppä (1995, 18) painottaa, että sukupuolijako kuuluu maailmankäsitykseemme, se on muodostunut olemassaoloamme kuvaavaksi ontologiseksi käsitteeksi, joka kumpuaa ihmisistä tiedostamatta. Sukupuolijako on suojajärjestelmä, jolla ihmiset yrittävät hallita maailmaa.

Giorgio Armani sanoo uskovansa, että jokaisessa ihmisessä on sekä maskuliinisia, että feminiinisiä aineksia. Hän pitää sitä oleellisena osana vaatesuunnittelun filosofiaansa. Hän haluaa luoda feminiinisistä ja maskuliinisista aineksista harmonisen seoksen, joka on kaukana äärimmäisistä stereotyyppioista. Hän ei omien sanojensa mukaan halua luoda machomiehiä ja naisia, jotka ovat vankina niljakkaassa nukkehuoran roolissa. (Camp 2015, 121.) Myös tieteen näkökulmasta naiset ja miehet koostuvat hyvin samankaltaisista aineksista. Eroja on vähemmän kuin yhtäläisyyksiä. Vaikka ihmisen jokaisessa lihas-, aivo- tai verisolussa on piilevä tieto koko elimistön sukupuolesta, se ei määrittele sukupuolieliimiä, lihaksia, ruumiin tai aivojen kokoa miesmäiseksi tai naismäiseksi. Ainoastaan y-kromosomin kives-geeni ohjaa ja määrittelee ihmisen biologisen sukupuolen muodostamalla kivekset. Vain naisen sukupuoli on luonnon oletusarvo, mieheksi tuleminen biologia on monimutkaisempi näytelmä, täynnä yllätyksiä. Ensin oli nainen, josta monien vaiheiden kautta kehittyi mies. (Hyyppä 1995, 57.) Biologisesti sukupuolet eivät siis ole kovinkaan kaukana toisistaan.

Milestone ja Meyer (2012, 21 - 24) nostavat esiin Foucault'n diskurssiteorian, jossa feminiinisyys ja maskuliinisuus käsitteellistetään diskurssiksi. Diskurssi on ajattelutapojen, käsitysten, sekä olettamusten kokonaisuus, joka määrittää jonkin tietyn aiheen kielenkäyttöä ja sitä, mitä siitä voidaan puhua ja ajatella (Hall 1997a: 6; Milestone & Meyer 2012, 22 mukaan). Feminiinisyys ja maskuliinisuus koostuvat sarjasta väittämiä siitä, mitä maskuliinisuus ja feminiinisyys

ovat. Ne rakentuvat myös miesten ja naisten käytännöistä, jotka ovat linjassa näiden väittämien kanssa. Esimerkiksi maskuliinisuuden diskurssi pyörii voiman, kilpailukyvyyn, korkean seksuaalisen vietin, rationaalisuuden ja auktoriteetin ympärillä. Feminiinisyuden diskurssi liittyy naiseuden heikkouteen, huolehtivaan ja lempeään luonteeseen sekä ujouteen, tunteellisuuteen, aseksuaalisuuteen ja siveyteen sekä sitoutuneen parisuhteen etsintään. (Hall 2001; Milestone & Meyer 2012, 22 – 23 mukaan.)

Nämä diskurssit mahdollistavat puheen miehistä ja naisista suhteessa sukupuoleen. Yksittäiset miehet ja naiset toistavat käytöksellään vastaavasti maskuliinisuuden ja feminiinisyuden diskursseja. Foucault tiivistää diskurssiteorian siten, että subjektit eivät tuota diskursseja, vaan diskurssit tuottavat subjekteja. Subjektista tulee diskurssin ylläpitäjä, esimerkiksi 'naisellinen' nainen samaistuu feminiinisyuden diskurssiin, joka taas tuottaa useita subjektipositioita, jotka järkeistävät diskurssin. Feminiinisyuden diskurssi esimerkiksi tuottaa subjektipositioita, kuten 'normaali' nainen, tyttömäinen tyttö (girly girl), poikatyttö (tomboy) sekä femme ja butch puhuttaessa lesbonaisista. Naiset voivat olla samaa tai eri mieltä diskurssien kanssa, mutta heidän on silti omaksuttava tarjotut subjektipositiot ymmärtääkseen maailmaa ja niin tehdessään he altistavat itsensä diskurssin säännöille. Yksilöt voivat väittää vastaan, mutta eivät silti radikaalisti dekonstruoi tai horjuta itse rakennetta. (Hall 2001; Milestone & Meyer 2012, 22 – 23 mukaan.)

Vänskä (2006, 16 – 17) puolestaan esittää, että vikuroinnilla on mahdollista haastaa vallitsevat diskursiiviset rakenteet esimerkiksi feminiinisyudesta ja maskuliinisuudesta, naiseudesta ja mieheydestä. Vikuroinnilla Vänskä tarkoittaa normatiivisuuden haastamista asettumalla vastakarvaan. Vikuroinnin hän liittyy myös katsomisen poliittisuuteen, lähilukemiseen, vastakarvaan lukemiseen ja vastakatseen metodeihin. Vänskä painottaa, että vikuroinnin kautta on mahdollista pohtia, kuinka normatiivisten muotojen ulkopuolelle asetetut esitykset toimivat välineinä, joiden kautta tietoa haluttavista ja ei-haluttavista ruumiista, sukupuoli- ja seksuaalisuuksista tuotetaan. Vikuuri alkaa hänen mielestään kulttuurillisesti hyväksyttävän figuurin reunamilta, viallisiksi muodoiksi käsitteellistetyistä esitystavoista, jotka tuottavat yksityiskohtaista tietoa pelkoa ja levotto-

muutta aiheuttavista seikoista, pyrkimyksestä sulkea vikuurit figuurien ulkopuolelle. Vänskästä on tärkeää pohtia mitä teemme puhuessamme normatiivisista muodoista, tulkinnoista ja katsomisen tavoista. Pönkittääkö se vain olemassa olevaa sukupuolijärjestelmää. Vänskästä olennaista on, että vikurointi on keino osoittaa representaatioiden, joilla normatiivisia identiteettikategorioita tuotetaan, olevan kontrolloimattomia.

Olen Foucault'n kanssa samoilla linjoilla, vaikka haluaisinkin väittää vastaan. Tietyt subjektipositiot ovat niin vallitsevia, että maailmaa ei voi ymmärtää kuin niiden kautta. Vaikka yrittäisikin olla toisintamatta, esimerkiksi feminiinisuuden diskurssia, ei saa aikaan minkäänlaista muutosta. Diskurssi on ja pysyy toisten ihmisten päässä, joten todellisuudessa ei edes ole toisintamatta diskurssia, vaan päätyy vahvistamaan subjektipositioita. Diskurssi on aina olemassa ja oma käytös vertautuu siihen. Esimerkiksi tavoittelemalla androgynisyyttä vertautuu kuitenkin 'naiselliseen' naiseen tai 'normaaliin' naiseen ja asettuu subjektipositioon androgyni tai poikatyttö. Halu erottautua 'naisellisesta' naisesta vain vahvistaa diskurssia ja subjektipositioita. Luokittelu tulee ympäristöstä, mutta myös itsestä, sillä sukupuolten diskurssit ovat se, kuinka ihmisten mielet sukupuolen käsittävät ja kategorisoivat.

Myös se kuinka käsittelen itse sukupuolta ja feminiinisyyttä opinnäytetyössäni toistaa feminiinisuuden diskurssia. Kyseessä on minun subjektiivinen näkemykseni naiseudesta, johon on suuresti vaikuttanut se feminiinisuuden diskurssi, jota ympärilläni on vahvistettu ja ne subjektipositiot joita minuun on asetettu ja joihin olen itse asettanut itseni. Toivoisin kuitenkin Vänskän olevan oikeassa, sillä pidän omaa käytöstäni ihmisenä ja kuvataiteilijana vikurointina, vastakarvaan asettumisena.

2.1.2 Frigidi tai nymfomaani

Vänskä nostaa esiin toisen Foucault'n teorian. Hän sanoo Foucault'n yhdistäneen asioiden näkyväksi tekemisen laajempiin historiallisiin yhteyksiin. Lähinnä siihen kuinka jokainen aikakausi käsitteellistää näkemistä. Näkemisen historia ei kata sitä mitä on nähty, vaan mitä minäkin aikana on ollut mahdollista nähdä. (Foucault 1975 / 2005, 266 – 312; Vänskä 2006, 20 mukaan.) Haluan uskoa,

että haastamalla tarpeeksi totuttua, voi muuttaa kykyämme nähdä ja sukupuolten diskurssit ja subjektipositiot muuttuvat. Siksi käytän vaginaa työskentelysänä, sillä haluan muutosta siihen, miten naisen keho nähdään. Koen vaginan intiimeimmäksi ja piilotetuimmaksi osaksi naisen kehoa, mihin liitetään hirvittävä määrä häpeää ja pahamaineisuutta. Vagina on naisen seksuaalisuuden keskus ja länsimaisilla yhteiskunnilla on ollut suuria ongelmia asennoitumisessaan naisen seksuaalisuuteen ja on yhä edelleen.

Lääketieteen kannalta suhtautuminen naisen seksuaalisuuteen on ollut sallivampi, kun naisen orgasmin ajateltiin olevan välttämätön hedelmöittymisen kannalta. Mutta 1800-luvulle tultaessa lääketieteessä alkoi vallita yksimielisyys siitä, ettei orgasmi ole edellytyksenä suvulliselle lisääntymiselle, silti naisten lääketieteellisessä hoidossa orgasmilla oli yhä suuri merkitys. Se nousi suoraan kukoistukseen 1900-luvulla. Orgasmia pidettiin välttämättömänä fyysisen ja henkisen terveyden ylläpitämiseksi. Sanana orgasmi loisti poissaolollaan ja orgasmihoitoja tarjonneet lääkärit käyttivät termiä naisen 'hysteristen kohtausten' helpottaminen. 1890-luvulla sähkömekaaniset hieromasauvat tulivat osaksi 'hysteristen kohtausten' hoitoa ja hieromasauvat valtasivat sekä kotitaloudet, että lääkärin vastaanotot. Niiden käyttö ensimmäisissä eroottisissa elokuvissa 1920-luvulla muutti käsitystä tervehdyttävästä vaikutuksesta ja hieromasauvat jäivät pois lääkärin käytöstä. Ajan moraalikäsitys ei katsonut hyvällä naisen itsetyydytystä, vaikka lääkärit tarjosivatkin naisille hoitona sukupuolielinten hierontaa. (Blackledge 2003, 371 - 379.)

Ristiriitaisesta suhtautumisesta naisen seksuaalisuuteen kertoo hyvin se, että aikana, jolloin orgasmitteollisuus kukoisti, tuotiin julki käsitystä, jonka mukaan naiset olivat intohimottomia olentoja. Uskottiin että naisia seksuaaliset tunteet eivät erityisemmin vaivanneet. Toisten mieslääkärin laskuttaessa terveyssyistä tuotetuista orgasmeista, toiset julistivat seksuaalisia tuntemuksia kokevat naiset hulluiksi, pahoiksi, vaarallisiksi ja epänormaaleiksi. Lääketieteellisissä julkaisuissa opastettiin mieslääkäreitä tunnistamaan 'masturbaatiotaudista' kärsivät naispotilaat. Hysterian hoitoon suositeltiin hierontaa. Samaan aikaan esitettiin rikkihapon tehoavan nymfomaniaan. Länsimaalaisen naisen oli siis mahdoton voittaa. Joko he olivat alempiaroisia koska eivät kokeneet seksuaalisia tunteita

tai epänormaaleja, koska osoittivat seksuaaliset tunteensa. Nykytutkimus osoittaa, että orgasmiin kuuluvat lihassupistukset ovat ensimmäisiä ihmisen kokemia tuntemuksia. Sikiöt saavat orgasmeja jo kohdussa! (Blackledge 2003, 379 - 381, 398 - 399.)

Naisen seksuaalisuus on hämmentänyt, niin lääketiedettä kuin kirkkoakin. Taustalla ristiriidoissa ja hämmennyksessä on tuntunut olleen pelko siitä, mitä yhteiskunnalle tapahtuisi, jos naiset olisivat vapauttaneet seksuaalisuutensa (Blackledge 2003, 379). Naisen seksuaalisuuteen liittyvä vyyhti on niin suuri painolasti, että ei ole ihmekään, että aihe edelleen herättää suuria tunteita ja naiset tuntevat häpeää omaa kehoaan kohtaan. Itselleni vagina oli alkuun vaikea aihe. Miellän sen kaikista intiimeimmäksi asiaksi, joten tuntui kiusalliselta ja jopa häpeälliseltä alkaa tehdä töitä, joiden keskiössä on vagina. Mutta haastoin sen, miten olin itse tottunut asiat näkemään ja muutin omaa suhtautumistani vaginaan. Vagina ei enää herätä minussa tarvetta kainosteluun ja ymmärrän nyt aikaisempaa paremmin mistä kehoon liittyvä häpeä kumpuaa.

Hyyppä (1995, 116 – 123) muistuttaa, ettei naisen normaaliin fysiologiaan ole koskaan osattu liittää esimerkiksi kuukautisia, vaan vuotavaa naista on kavahdettu kaikissa kulttuureissa, kaikkina aikoina. Kuukautiset haudataankin hiljaisuuteen, sillä siihen liitetty häpeän taakka on liian painava kantaa julkisesti. Tytöt tutkitusti suhtautuvat negatiivisesti kuukautisiin. Negatiiviset painolastit synnyttävät useissa naisissa kivuntunteen jo ennen kuukautisia. Kulttuurisesti tuotetut, naisen kehoon liittyvät negatiiviset tuntemukset, muuttuvat fyysisiksi reaktioiksi. Vain koska mieskeskeisesti naisten rytmejä pidetään poikkeavina.

2.1.3 Objektista tekijäksi - Naiset kuvataiteessa

Taiteessa sukupuolen merkitykset on aina kuvattu ruumiin ja seksuaalisuuden yhteydessä. Alankomaiden myöhäisrenessanssin taiteessa naisen ruumiin metaforat sijoitettiin tilaan. Siveellisen kotivaimon johtamaa kotia pidettiin puhtaan, yksityisenä tilana. Useat naisetkin elättivät Alankomaissa itsensä taiteilijoina. Heidän oli kuitenkin tyydyttävä vain maisemiin, asetelmiin ja kotiympäristöjen kuvaukseen, sillä historiamaalaukseen ei naisten taitojen uskottu riittävän,

olivathan naiset ajan tavan mukaan oppimattomia, eivät ammattilaisia. (Setälä 2002, 169 - 176.)

ARTnews julkaisi 1971 Linda Nochlin esseen *Why Have There Been No Great Women Artists?* – Miksei ole ollut suuria naistaiteilijoita, jossa Nochlin pyrki vastaamaan kysymykseen, jonka Richard Feigen oli vuotta aiemmin hänelle esittänyt (Nochlin & Reilly 2015, 14 – 15). Tiivistettynä Nochlinin vastaus korostaa itse kysymyksen negatiivista viijausta. Kysymys olettaa, että koska ei ole ollut suuria naistaiteilijoita, naiset eivät ole kykeneviä suuruuteen. Michelangelolla tai Rembrandtilla ei tosiaankaan ole naisvastineita, mutta Nochlin muistuttaa, että on suoranainen ihme, että ylipäänsä on ollut yhtäkään naista, joka on luonut uransa kuvataiteessa. Niin ylitsepääsemättömän suuria esteitä heidän tiellään on ollut. (Nochlin & Reilly 2015, 42 – 68.)

Taiteilijan kyvyt mitattiin historiamaalauksella aina renessanssista 1800-luvun loppuun. Suurta suitsutusta ei voinut saavuttaa maalaamalla vain vähäisempinä pidettyjä aiheita. Niihin kaikkien eurooppalaisten naistaiteilijoiden oli kuitenkin tyytyminen, sillä historiamaalauksen traditio olisi vaatinut miehisen anatomian tarkkaa tuntemista. Jos naistaiteilija kyseistä tietämystä olisi osoittanut, hän olisi menettänyt siveytensä ja kunniansa. Toisaalta naistaiteilijan olikin mahdoton saavuttaa tietämys miehen anatomiasta, sillä oppi jaettiin akatemoissa. Niiden seinien suojiin naisilla ei ollut asiaa – ei edes malleina. Julkisissa akatemoissa alastomat naismallit oli kielletty aina 1850-luvulle asti, joten opetus perustui alastomaan miesmalliin. Yksityiset studiot ja akatemit puolestaan tarjosivat sisäänpääsyn myös naisille, mutta ei tietenkään opiskelijoina vaan alastonmalleina. Nochlin painottaa ajan soveliaisuussääntöjen kahtiajaosta. Naiselle oli sallittua paljastaa alaston kehonsa joukolle miehiä, muttei osallistua vastaavaan tilanteeseen roolissa, jossa hän tutkisi miehen tai edes toisen naisen kehoa. Objektin rooli oli sovelias, tekijän siveetön. (Nochlin & Reilly 2015, 52 – 53.)

Amatööriys oli naistaiteen peruspiirre. Uuden ajan alun amatööritaiteeseen kuuluivat akvarellit ja grafiikka. Ero amatööritaiteen ja ammattitaiteen välillä perustui instituutioihin. Ammattitaidetta tehtiin akatemioiden sisällä, poikkeuksena Hollanti, jossa ammatti- eli miestaide oli organisoitu kiltalaitoksen alaisuuteen. Amatööritaidetta tehtiin kodin ja yksityisyyden piirissä. Hollannissa naistaiteilijoi-

den urat mahdollistuivat taiteen suuren suosion johdosta. Alankomaiden tilanne oli poikkeuksellinen muuhun Eurooppaan nähden. Naistaiteilijoita tunnetaan nimeltä kymmeniä ja useimmat heistä eivät tulleet taiteilijaperheistä. (Setälä 2002, 171 - 172.) Muualla Euroopassa naistaiteilijat olivat taiteilijoiden tyttäriä tai sukulaisia. Oppinsa he saivat perheenjäsentensä ateljeissa. Tunnetuin heistä, italialainen barokkimaalari Artemisia Gentileschi, oli taidemaalari Orazio Gentileschin tytär. Nochlin toteaa, että naiset ovat menestyneet taiteilijoina vain omaksumalla 'maskuliinisina' pidettyjä piirteitä, kuten määrätietoisuuden, keskittymisen, sinnikkyuden ja syventymisen ideoihin ja käsityöhön (Nochlin & Reilly 2015, 63).

Olosuhteet olivat pitkään lähestulkoon mahdottomat, mikä on jarruttanut naisten menestystä taiteen saralla, mutta mielestäni naisten saavutukset nykytaiteessa korvaavat historiallisen puutteen. Louise Bourgeois'n, Yayoi Kusaman, Marina Abramovićin, Cindy Shermanin tai Shirin Neshatin järkälemäistä vaikutusta nykyaiteelle voi tuskin kukaan kiistää. Ensikädessä se on osoitus siitä, että kun tielle asetetut esteet on raivattu pois, ovat naiset suorastaan vyöryneet ammattitaiteen piiriin. Nochlin ilmoittaa naisten ravistelleen taiteen kenttää ja saaneen aikaan vallankumouksen, 'suuruus' on jätetty taka-alalle. Koko sana tuo mieleen enää vain menneen ja traditiot. Hän kehottaa jättämään 'suuruuden' Michelangelolle ja Cézannelle, he ovat kuolleet ja kuopatut. Tärkeämpää on elinvoima, omaperäisyys ja terävä suhde nykyisyyteen. (Heartney ym. 2007, 8.)

2.2 Enkelistä huoraksi – naisen kuvaaminen

Taidekriitikko Lucy Lippard julisti 1975, että:

ylivoimaisena faktana säilyy, että naisen kokemus tässä yhteiskunnassa – sosiaalinen ja biologinen – ei ole sama kuin miehen. Jos taide tulee sisimmästä, kuten sen täytyy, täytyy miesten ja naisten taiteen olla myös erilaisia. Ja jos tämä tekijä ei tule esille naisten töissä, voidaan syyttää vain repressiota. (Heartney ym. 2007, 14.)

Vaikka Lucy Lippard'n väite tuntuu tuulahdukselta menneestä ja Butlerin väittämien rinnalla täysin naurettavalta, minulle lausahdus on silti eräänlainen ohje-nuora tai pikemminkin muistutus olla häpeämättä sukupuoltani. Naisnäkökulma saa olla vahvasti esillä kaikessa tekemisessäni, vaikka ei olekaan olemassa

yhtä identiteettiä 'naiset' tai ylipäätään sukupuolta diskurssien ulkopuolisena yhtenäisenä ja olemuksellisenä identiteettinä (Butler 1990/1999,3; Vänskä 2006, 34 mukaan). Koen oikeudekseni kommentoida diskursseja, sillä niiden varaan suurin osa ihmisistä perustaa ajattelunsa sukupuolesta, niin teen myös minä itse, kuten olen jo aiemmin maininnut. Diskurssit ovat vallan todellinen, ihmisten mieliä muokkaava tekijä, jonka mukaan me kaikki käyttäydymme, vikuroimmepa vastaan tai emme.

Koska populaarikulttuurin tuottaminen on edelleen hyvin pitkälle miesten käsissä, vaikuttaa se siihen, kuinka sukupuolia kuvataan ja arvotetaan. Populaarikulttuuri pääsee jatkuvasti pätkähästä esittäessään naisen alempiarvoisena, pienentäessään naiset pelkiksi fyysisiksi ominaisuuksiksi, tehdessään yleistyksiä naisten mausta, kiistäessään naisilta oikeudet, joita miehet pitävät itsestäänselvyyksinä ja pitäessään naisia vastuussa miesten käytöksestä. Populaarikulttuuri kasaa yhä suurempia diskursseja sukupuolieroista kuin koskaan ennen. (Milestone & Meyer 2012, 214.)

Postfeministinen aika on pyrkinyt 1990-luvulta alkaen, palauttamaan naisen ja miehen 'luonnollisen' aseman. Miesten 'luonnollisesta' seksismistä on tullut jälleen hyväksyttävä ajatus. Feminismin sabotointi on ollut hienovaraista ja läsnä kaikkialla. On ilmaistu, että feminismi on aikansaelänyt, koominen ideologia. Sitä on pidetty tarpeettomana. Sanotaan, että sukupuolten välillä vallitsee tasa-arvo. Feminismi on saatu näyttämään naurettavalta ja aggressiiviselta. Silti naiset kokevat yhä syrjintää sukupuolensa johdosta. Heiltä puuttuu näyttämö, jossa ilmaista tuntemuksensa. Koska feminismin mustamaalaaminen, on tehnyt feminismistä monille vieraan aatteen. (Milestone & Meyer 2012, 118, 211 – 213.)

Sen sijaan naisten tasa-arvo kutistetaan 'tyttö voimaksi' (girl power), jossa keskitytään naisten päätösvaltaan pukeutumisesta, rahasta, alkoholinkäytöstä ja seksistä. Tietenkin 'tyttö voimassakin' on kyse tasa-arvosta, mutta oikea poliittinen taisto tasa-arvosta on totaalisen epäseksikästä ja se on sivuutettu liian vakavana, tylsänä ja epäolennaisena. Tämä tiedostamattomuus on johtanut siihen, että naiset eivät edes ajattele asettumistaan objektiksi miehelle katseelle, tai asettavansa itsensä epätasa-arvoistavaan asemaan. (Milestone & Meyer

2012, 130 – 131.) Kun naiset määritellään vain heidän ulkonäkönsä kautta ja esitetään epä-älykkäissä valossa, vahvistetaan stereotypiaa miesten älyllisestä ylemmyydestä ja siten luvallistetaan heidän valta-asemansa (Milestone & Meyer 2012, 96).

Itse olen sitä mieltä, että populaarikulttuurin naiskuvastosta on vaikea enää erottaa objektin ja tekijän eroa, eli sitä, milloin seksuaalisessa valossa esitettävä nainen on miehelle katseelle esitettävä objekti ja milloin hän on taas ottanut seksuaalisuutensa omiin käsiinsä ja on selvästi tekijä. Naisen keho on ladattu niin syvään juurtuneilla seksuaalisilla käsityksillä, että alastomaan tai vähäpukeiseen naiskehoon on vaikea suhtautua neutraalisti, pelkkänä kehona. Asiaa ei auta se, että postfeministisen ajan populaarikulttuuri on turruttanut ihmiset naisen kehoa seksualisoivalla kuvatuvalla, josta on äärimmäisen vaikea tulkita, kuka on objekti ja kuka on tekijä.

Tämän hämmennyksen ympärillä oma taiteellinen työskentelyni pyörii. Kuvaan naista ja naisen kehoa, mutta yritän tuoda esiin sitä kulttuurillisten mielikuvien vyyhtiä, joka erottaa naisen ja miehen kehot toisistaan. Minua ei niinkään kiinnosta kuvata biologisia eroja, koska nimenomaan kulttuurilliset erot ovat merkittäviä. Kertakaikkisesti naisen kehon kuvaamisen historia on täysin eri kuin miehen kehon esittämisen. Miehen ja naisen kehoihin liittyy täysin erilaisia odotusarvoja. Alastoman mieskehon ja alastoman naiskehon esittämistavat ovat olleet totaalisen erilaiset. Miehen keho on esitetty niin, ettei 'miehinen' katse ahdistu katsoessaan toista miestä. 'Miehistä' katsetta ei ole saanut hämmentää esittämällä toinen mies seksuaalisesti haluttavassa muodossa. Tyttöjen ja naisten lehdissäkään esitetään harvemmin miestä seksiobjektina. Pikemminkin hänet esitetään romanttisten haaveiden kohteena, kun taas nainen on niin miehille kuin naisillekin suunnatuissa lehdissä seksin ruumiillistuma (Milestone & Meyer 2012, 127). Naisen keho on vapaata riistaa.

2.3 Nainen ja koti

Koti on feminiininen tila. Vaikka koti ei enää ole naisen ainoa paikka, silti koti nähdään edelleen naisellisena tilana ja kotityöt naisen velvollisuutena. Erityisesti postfeministinen narratiivi on keskittynyt palauttamaan naisen takaisin kotiin.

Feministisen kehityksen on väitetty luoneen miehille ja naisille luonnottomia vaateita, joista paluu takaisin 'luonnolliseen' tuo ihmisille onnen ja täyttymyksen. Naisen kannalta se tarkoittaa paluuta perinteisen feminiinisyyden piiriin, jossa nainen löytää todellisen täyttymyksen kotitaloudesta, avioliitosta ja lapsista. Ajatusmallia perustellaan paluuna luonnolliseen, vaikka kyseessä on vain paluu vanhoihin ajattelutapoihin. (Milestone & Myer 2012, 93 – 100.)

Kärjistettynä koti on metafora naisesta kodin ruumiillistumana (Jokinen 2003, 9; Vänskä 2006, 148 mukaan). Kodin käsitteessä saavat muotonsa heteronormatiivisen sukupuolijärjestelmän hahmot: mies, vaimo ja lapset, joiden asema piiryy kodin suunnitteluun, tilajärjestykseen, kodin sisältöön ja odotuksiin kunkin tehtävästä kodin sisällä (Saarikangas 2002, Vänskä 2006, 148 mukaan.) Keittiö on naisen tila ja naisellisuuden ydin, hoivan ja ruokinnan huone (Saarikangas 1993; Vänskä 2006, 144 mukaan). Keskeisenä naiseudelle on pidetty kykyä tuottaa luonnon raaka-aineista nautinnollista ravintoa. Ruoka on rekvisiittaa, jolla tuotetaan käsityksiä ohjeellisesta heteroseksuaalisesta naiseudesta: naisen on kontrolloitava seksuaalisuuttaan ja oltava passiivinen, mutta ruuan kanssa ilveily muuttaa naiseuteen liittyvän siveyden ja moraalisuuden määräyksen. (Vänskä 2006, 145 – 147.)

Populaarikulttuurin kotiin liitetyt naishahmot ovat kokeneet suuren kulttuurillisen muutoksen. Koti on estetisoitu ja kotitalouden puurtajan rooli on muuttunut selkeästi kodin rakentajan suuntaan. Sen sijaan, että naiset tekisivät glamourin puutteesta kärsiviä puhteita, kuten siivoisivat, silittäisivät, pesisivät pyykkiä tai tiskaisivat, he luovat kotiin tunnelmaa ja aistikkuutta. Kodin laittamisesta on muovattu itseilmaisun muoto. (Milestone & Meyer 2012, 104 – 105.)

Naisen on pidettävä yllä kodin ja itsensä siisteyttä. Butlerilaisessa ajattelutavassa nämä ovat vaateita sopia tietynlaiseen ideaaliin: heteronormatiiviseen ydinperheen malliin, jossa naisen naiseus määräytyy äitiyden ja kodin kautta. (Butler 1993, 121 – 124; Vänskä 2006, 148 -149 mukaan.) Äidillisyyys sukupuoliviettinä on jo aikaa sitten osoitettu valheeksi. Vauvan itkuun miehet reagoivat yhtä voimakkaasti, miehet hoivaavat ja hellivät vauvoja yhtä paljon kuin äiditkin. Mies on yhtä hyvä äiti kuin nainenkin, kunhan saa siihen tilaisuuden. (Hyypä 1995, 39 – 40.) Kuitenkaan koti ei ole yhtä määrittelevä käsite miehen identiteetille,

kuin naisen. Vaikka miehen kuvaa uudistetaan esittämällä miehiä yhä enemmän isinä, määrittelee ammatti kuvaa miehestä isyyttä enemmän. (Milestone & Meyer 2012, 144 – 145.)

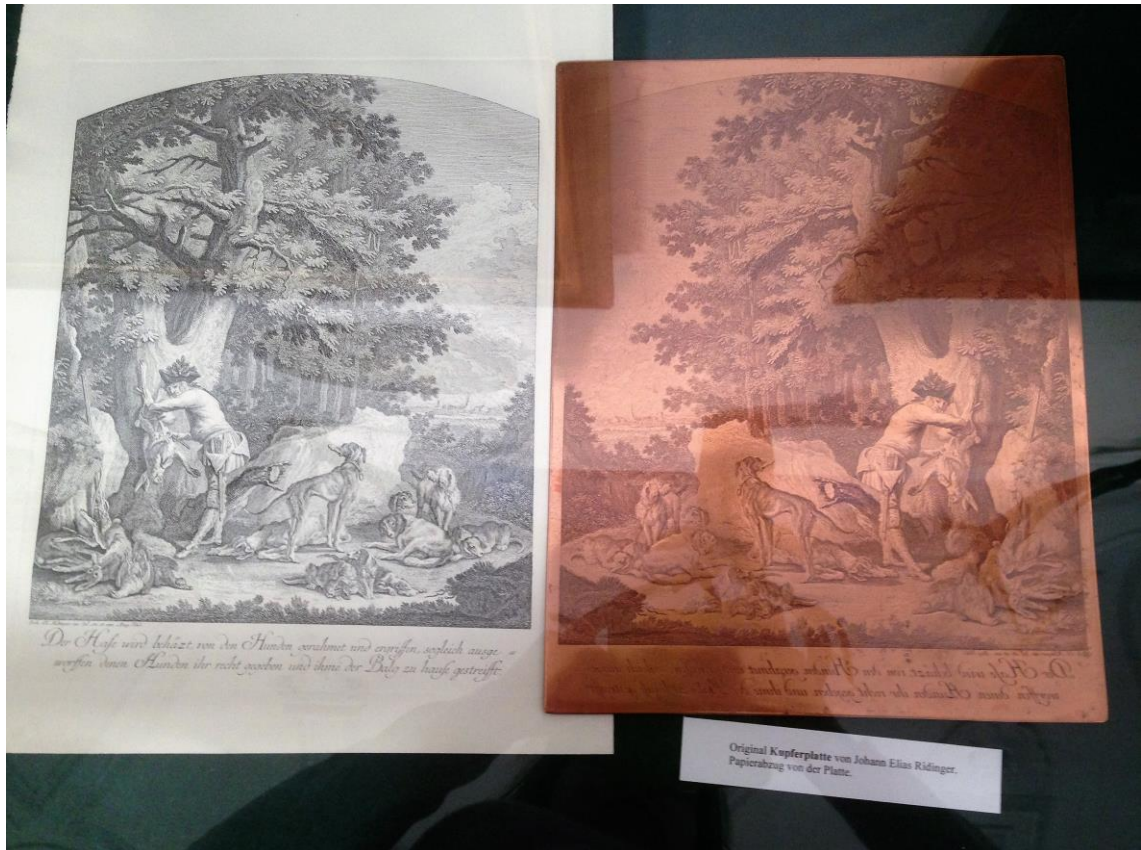
Naisten tekemässä taiteessa koti ja perhe ovat aina olleet keskeisiä teemoja. Etenkin feministisessä taiteessa. Selitystä on haettu historiasta. Koti on yksityinen, naiseuteen yhdistetty tila, jossa naistaiteilijat ovat viettäneet suurimman osan ajastaan. (Raven 1988, 83– 153; Perry 2004, 237; Vänskä 2006, 148 mukaan.) Mielestäni olisi ihme, jos aihetta ei olisi koskaan käytetty taiteessa, sillä niin tiivis on naiseuden ja kodin yhteys. Kodin käsitteessä tiivistyy naisen elämän vaateet ja käsitykset 'oikeasta' ja 'luonnollisesta' naiseudesta. Kodissa sukupuolten teatteria pyöritetään.

3 Arki ja taidegrafiikka

Aloitan selvennykseni mielikuvistani taidegrafiikan olemuksesta käsittelemällä sen sanastoa. Suomessa käytetään termiä taidegrafiikka, viitataan siis selvästi johonkin graafiseen. Englannin kielestä löytyy useampi sana taidegrafiikalle, graphic art sekä printmaking, joista jälkimmäinen on laajemmin käytössä. Suosin termiä printmaking, eli vedoksen, kopion, painokuvan tuottaminen. Siinä kiteytyy ajatukseni grafiikan perusideasta. Mielestäni yleisesti hyväksyty määritelmä grafiikalle voisi olla ihmisen toiminta, jonka tarkoituksena on tuottaa vedos, eli painokuva, kopio jostakin. Englanniksi käytetään termiä printed matter, painettu materia, puhuttaessa grafiikan perusolemuksesta. Voisi siis väittää, että grafiikka perustuu painettuun materiaan. Tästä pääsemme siihen fundamentaaliseen yhteyteen, joka grafiikassa on laatan ja vedoksen välillä.

Laattaa käytän tässä yhteydessä yleisnimityksenä sille välineelle, jolla vedos saadaan aikaiseksi. Oma taustani metalligrafiikan parissa on syy siihen, että sanana laatta tuntuu luontevimmalta käyttää. Taidegrafiikan tekniikoiden kirjo on laaja ja niin ovat myös laattojen materiaalit. Laatta voi olla kuparia, sinkkiä, offsetpeltiä, puuta, linoleumia, mutta myös kivi, lasi, pleksi, kopiopaperi, seula tai vaikka peruna ovat tässä yhteydessä synonyymeja laatalle. Itse työskentelen pääosin kuparin parissa, joten ensisijaisesti minulle laatta merkitsee kuparilevyä.

Laattaa työstetään siinä tarkoituksessa, että se on työväline lopullisen työn, eli vedoksen aikaansaamiseen (Kuva 1). Jotta vedoksesta saadaan halutunlainen, vaatii laatan työstö tekijältään nurinkurista ajattelua, on osattava ajatella peilikuvana. Vedostettavuus on pidettävä mielessä koko työprosessin ajan. Kaikki laatan työstöön käytettävä toiminta tähtää hyvään vedokseen. Vedos on työprosessin lopputulos. Laatta on pelkkä työkalu, joka perinteen mukaan tulisi tuhota, kun vedossarja on saatu aikaiseksi.



Kuva 1. Johann Elias Ridingerin kuparikaiverrus, postuumisti vedostettu vedos ja poikkeuksellisesti esillä myös alkuperäinen kuparilaatta Deutschen Jagd- und Fischereimuseumissa Münchenissä

Mutta entäpä jos tämä ajattelu käännetäänkin toisinpäin ja työskentelyn painotus käännetäänkin vedoksen saamisen sijaan pelkästään laattaan eli laatta on lopputulos vedoksen sijaan. Romahtaako grafiikan perusajatus, jos vedostettu materia puuttuu lopputulemasta? Minun mielestäni ei. Nostan tässä esiin nurinkurisen ajattelun, jota graafikolta vaaditaan laatan työstössä. Mielestäni grafiikan toimintojen ajattelemisen nurinkurin on myös grafiikan hengessä toteutettua toimintaa. Se toisaalta myös palauttaa metalligrafiikan juurilleen.

Metallin koristelu kaivertamalla oli osa jo Antiikin Kreikan, Etruskien sekä roomalaisten kulttuuria. Tapa kukoisti koko keskiajan kullan ja hopean kaunistamisen välineenä, mutta idea vedostaa kaiverruksia ilmaantui vasta 1400-luvulla, luultavasti kultaseppien halusta pitää kirjaa sommitelmistaan. (Griffiths 1996, 39.) Etsauskin tunnettiin jo 1300-luvulla. Se oli tapa, jolla koristeltiin haarniskoita. Etsausten vedostaminen kuitenkin keksitiin vasta noin 70 vuotta sen jälkeen, kun metallikaiverruksia oli keksitty alkaa vedostaa (Griffiths 1996, 58 - 60.)

Näin olen oikeuttanut toimintani keskittyessäni omassa työskentelyssäni grafiikkona vedoksen luomisen sijaan laatan luomiseen, erityisesti käyttäessäni grafiikan menetelmiä esineiden kaivertamiseen. Minusta nimenomaan laatta on oleellisin osa taidegrafiikan prosessia, eikä sen arvoa tulisi väheksyä. Ei ole vedosta ilman laattaa.

Olen kiinnostunut laatan ja vedoksen välisen suhteen dynamiikasta ja sen merkityksestä taidegrafiikassa. Aloitin vuonna 2015 projektin vedostuskelvottomasta grafiikasta (unprintable printmaking) missä hyödynsin metalliesineitä. Lopputuloksena syntyi neljä sarjaa, joissa tein kuivaneulaa ja mezzotintoa tarjottimiin, lautasiin ja leivosvuokiin sekä lusikoihin ja keraamisiin lautasiin (Kuva 2).



Kuva 2. Kuivaneula lusikoihin vuodelta 2015

Taidegraafikko Päivikki Kallio on tehnyt hieman vastaavaa syövyttämällä ja kiillottamalla metallivajeja Piilokuvia installaatioissaan 1997. Minun tapani poikkeaa kuitenkin Kallion tekniikasta. Töideni lähtökohtana oli työstää esineitä kuin työskäisin kuparilaattaa, tähtäämättä kuitenkaan vedokseen. Kaiversin esineet, jonka jälkeen hiersin painovärin ja annoin värin kuivua uriin. Esineet ovat laattoja, joita ei ole koskaan vedostettu. Laatta on lopputulos.

Katkaisin laatan ja vedoksen suhteen. Kallio puolestaan luo valonheittimien avulla syövytetystä metallivadista heijastuksen kiillotettuun vatiin, näin valon ja heijastuksen avulla syntyy vedoksen kaltainen ilmiö, peilikuva syövytetystä vadista kiillotettuun vatiin. Laatan ja vedoksen suhde on siis läsnä Kallion installaatioissa. Kallion töille on ominaista käyttää valoa, varjoa ja heijastusta, ja luoda niiden avulla laatan ja vedoksen välinen tapahtuma. Päivikki Kallio on yksi käsitteellisimmistä suomalaisista taidegraafikoista, mutta hänkään ei erottaudu painetun materian ajatuksesta, vaan enemmänkin korostaa sitä. Hänen töissään on aina väline, joka tuottaa toisen kuvallisen ilmiön.

Laajennan grafiikan käsitettäni hieman enemmän taustoittaakseni lisää niitä valintoja, joita omassa taiteellisessa työskentelyssäni ja myös opinnäytetyössäni teen. Koen grafiikan erittäin demokraattiseksi ja syvällä ihmisen arjessa olevaksi taidemuodoksi. Grafiikka on edullinen taidemuoto ja se mahdollistaa isommalle joukolle ihmisiä mahdollisuuden hankkia sitä itselleen. Puhuttaessa vedostettavasta grafiikasta kuvalla ei myöskään ole vain yhtä omistajaa.

Koen että grafiikalla on myös käsitteen vedostettu materia (printed matter) johdosta kiistämätön asema ihmisen arjessa. Ympäristömme on täynnä vedostettua eli painettua materiaa aina kirjoista, lehdistä, kankaista, tapeteista, tuotepakkauksista aina vessapaperiin ja tiskirätteihin. Vedostettua materiaa on joka puolella ja se on niin arkista, ettemme sitä juurikaan ajattele. Mielestäni käyttögrafiikka ja taidegrafiikka kuuluvat samaan sukupuuhun ja ovat siten sidoksissa toisiinsa. Käyttögrafiikka on myös osoitus ihmisen tarpeesta koristella ympäristöään. Siksi jopa vessapaperin ja tiskirätin halutaan näyttävän hyvältä. Eihän klassikoksi muodostuneen värikkään aaltokuvion funktio tiskirätissä ole kuin miellyttää käyttäjänsä silmää. Saman toimen voisi tehdä rätillä, johon ei kuviota ole painettu.

3.1 Grafiikka välittää tietoa

Ensimmäinen tunnettu grafiikan menetelmä, puupiirros keksitiin 800-luvulla Kiinassa. 1200-luvulla taito levisi Eurooppaan, mutta ei saavuttanut suurta suosiota kuin vasta 1490-luvulla kirjojen yleistymisen myötä. Puupiirros soveltui hyvin kirjojen kuvitukseen. (Griffiths 1996, 16 - 18.) Puupiirros siis syntyi tarpeeseen selventää kirjojen informaatiota kuvallisin keinoin, tehdä tieto ymmärrettäväksi. Jo grafiikan alun juuret juontavat tiedon jakamiseen.

Kun kultasepät alkoivat 1400-luvulla vedostaa kaiverruksiaan (engraving) säilyttääkseen mallinsa, he pitivät yllä omaa tietotaitoaan ja saivat säilytettyä kopion työstä, joka vaihtoi omistajaa. Kaiverruksen uusi aika alkoi 1470-luvulla, kun maalarit omaksuivat uuden taidemuodon huomattessaan sen potentiaalinsa oman osaamisensa laajempaan levittämiseen. Albrecht Dürerin työt levisivät laajalle vedosten monistettavuuden ja saavutettavuuden ansiosta. Myös Rafael palkkasi graafikko Marcantonio Raimondin levittääkseen Dürerin hengessä uutta tyyliään. Länsimaisen taiteen historia olisi hyvin erilainen, jos kaiverretut eivät olisi jakaneet tehokkaasti tietoa jokaisesta uudesta tyyllillisestä innovaatiosta ympäri Eurooppaa. (Griffiths 1997, 42 - 46.) Maalareiden pajoihin kuuluivat oleellisena osana ammattikaivertajat, jotka tuottivat jäljennöksiä heidän töistään. Monistettavuutensa johdosta, kaiverretut jäljennökset toivat maalareiden työt saavutettaviksi suuremmalle joukolle ihmisiä, kuin itse maalaukset, jotka olivat ulottumattomissa, yksityisten ihmisten seinillä.

Etsaus on merkittävin syväpainotekniikka. Etsaus mahdollisti spontaanin, vapaan viivan käytön. Kiitos etsauksen kehityksen, grafiikkaa alettiin pitää omalla, itsenäisenä taidemuotonaan, ei vain jäljennöksiä tuottajana. (Griffiths 1997, 60 - 63.) Etsaus muutti grafiikan luonnetta merkittävästi, käsityöläisten rinnalle kehittyi itsenäisiä taiteilijoita, jotka jakoivat tietoa omista löydöksistään ja omasta tyylistään, eivätkä vain toisten saavutuksista ja tyyllillisistä löydöksistä. Mielestäni merkittävimpiä grafiikan kehittäjiä on Rembrandt. Hänen perintönsä grafiikan sävy maailman, maalauksellisuuden ja vedostamisen merkityksen suhteen on kiistaton. Tarvitsee vain verrata Rembrandtin vedoksia aikalaisten vedoksiin ja ero on huomattava. Nykygrafiikka on hänelle paljosta velkaa.

Grafiikka on peruuttamattoman kiistattomasti kietoutunut jollain tapaa kaikkiin taidehistorian merkittävinä esiin nostamiin henkilöihin ja ilmiöihin, sillä se on ollut se tapa, jolla tieto kaikesta uudesta on levinnyt yli valtioiden rajojen. Grafiikka on ollut kopiokone, ennen kopiokoneen keksintää. Se on toisaalta johtanut grafiikan väheksyntään vähäisempänä taidemuotona, kopiotaiteena, jäljentäjänä. Kopiotaide on mielestäni arvo jo sinänsä, jota ei pidä väheksyä. Rafaelista tai Rubensista ei olisi tullut ympäri Eurooppaa vaikuttaneita ilmiöitä, ilman osavia metallinkaivertajia. Juuri monistettavuus on tehnyt grafiikasta niin tehokkaan välineen tiedon välitykseen.

Grafiikka toi tiedon kuvallisessa muodossa ihmisten ulottuville ja kuva on usein sanaa tehokkaampi. Mielestäni grafiikan historia on verrattavissa digitaaliseen maailmaan, jossa tieto leviää nopeasti mantereelta mantereelle ja on suuren joukon saavutettavissa. Grafiikka on ollut esiaste yhdessä kirjapainon kanssa nykyiseen kehitykseen. Taidegrafiikkaa ei siis tulisi väheksyä monistettavan luonteensa johdosta, sillä se on suuri rikkaus, joka tekee taidegrafiikasta erityisen.

3.2 Vastakarvaan asettuminen

Olen sitä mieltä, että grafiikan on elettävä ajassa, sillä onhan se tehnyt niin koko historiansa ajan. Vaikka graafikoilla on rooli historiallisten työtapojen, osaamisen ja ammattitaidon säilyttäjinä, ei se mielestäni tarkoita sitä, että olisi oltava perinteen ja tradition vankina. Osaamista on lupa soveltaa ja päivittää. Uudistusmielisyyden ei pidä olla pahe. Varsinkin kun nykygrafiikka on suurien haasteiden edessä grafiikan materiaalien harvinaistuesssa painotalojen digitalisoitumisen myötä. Materiaalit kallistuvat ja osa katoaa kokonaan. Monet tekniikat pitää miettiä uusiksi, koska vanhalla tavalla niitä ei voi pian enää valmistaa. Tarvittavia aineita ei enää ole tai ne ovat niin kalliita, että harvalla on niihin varaa.

Tieteellisyys on iso osa taidegrafiikkaa, mutta se toisaalta eriyttää grafiikan monille täysin tuntemattomaksi ja vieraaksi taiteen lajiksi, vaikka taidegrafiikkaa ostetaankin paljon. Taidegrafiikka jää usein sisäänpäin lämpiäväksi salaseurak-

si, jonka keskiössä on tekninen puhe. Graafikoista tulee ikään kuin tekniikan vankeja. Tällä argumentilla en yritä sanoa, että graafikot eivät saisi painottaa tekniikkaa. Se on sitä paitsi mahdotonta, koska taidegrafiikka on hyvin tekninen ala, mutta mielestäni siinä vaiheessa mennään metsään, kun tekniikasta ja teknisestä puheesta tulee ainoa sisältö. Valitettavan usein tuntuu, että grafiikassa tekniikka ja sisältö erotetaan erillisiksi osa-alueiksi, kun niiden minun mielestäni kuuluisi kulkea käsi kädessä, toisiaan tukien. Uskon, että grafiikka on edelleen tehokas tapa levittää tietoa, mutta usein grafiikka päättyy tekniseksi suorittamiseksi. Mielestäni taidegrafiikan ei pitä olla oma saarekkeensa, irrallisena nykytaiteen kontekstista.

Toisaalta omissa töissäni haluan tuoda näkyväksi grafiikan prosesseja, jotka ovat normaalisti piilossa valmiissa työssä. Ihminen, joka ei tunne grafiikkaa ei vedosta katsoessaan tiedä mitä sen aikaan saaminen on vaatinut, hän ei näe laatua joka sen on tuottanut. Haluan purkaa grafiikan salamyhkäisyyttä. Tästä syystä olen opinnäytetyössäni valinnut esitystavaksi laatan esille tuonnin.

Vedostaminen perinteisesti on se tapa, jolla laatan hienoudet tuodaan esiin. En ole ollut erityisen kiinnostunut paperista ja siksi olenkin etsinyt vaihtoehtoisia vedostusmateriaaleja ja etsinyt tapoja olla vedostamatta ollenkaan. Päämääräni johti minut lopulta paneutumaan tarkemmin laatan ja vedoksen suhteeseen, sekä siihen onko se oleellista 2010-luvun grafiikalle.

3.3 Ompeleva graafikko

Päädyin käyttämään tekstiiliä, koska tekstiilin suhde naisen historiassa on merkittävä, mutta myös koska sen työstö tuntuu luontevalta työskentelytavalla. Alkuvaiheessa tekstiilityöt olivat minulle enemmänkin harrastus, kunnes 2008 näin ensimmäisen kerran Pauliina Turakka-Purhosen veistoksia. Silloin ymmärsin, että tekstiili voi yhtä hyvin olla osa taiteellista työskentelyä, eikä vain pientä sivupuuhastelua. Niin minusta alkoi kehittyä ompeleva graafikko. Materiaalin muovaaminen neulalla ja langalla on luontainen osa minua ja koko opiskeluajan tekstiilin työstö on kulkenut grafiikan rinnalla (Kuva 3 - 4). Siksi myös tekstiilillä on osansa opinnäytetyössäni.



Kuva 3. Tekstiiliveistoksiani vuodelta 2013 Kuva 4. Tekstiiliveistos vuodelta 2016

Se, että tarvitsin Pauliina Turakka-Purhosen viitoittaman esimerkin tekstiilistä kuvataiteen materiaalina, kertoo paljon siitä, millaisia mielikuvia tekstiilitaiteeseen liittyy. Tekstiilityötä pidetään arvoltaan vähäisempänä, puuhasteluna, joka liitetään eritoten naiseuteen, kuten myös Kearney (2006, 25; Milestone & Meyer 2012, 41 mukaan) argumentoi. Tekstiilitaiteen murros on vaatinut monumentaalista tekstiilitaidetta, jota katsellessa ihmisille ei jää muuta vaihtoehtoa kuin vaikuttua ja toisaalta myös miehiä, jotka ovat tarttuneet tekstiiliin. Mainittakoon esimerkiksi Marko Suomi ja perinteisellä pitsinnypläys tekniikalla toteutetut penikset. Usein sukupuoli on aihe, jota tekstiiliä käyttävät kuvataiteilijat kommentoivat, tavalla tai toisella. Mielestäni se on varsin luonnollista, johtuen tekstiilin vahvasti sukupuolittuneesta luonteesta.

Omilla töilläni tartun kotitalousvälineitä hyödyntäen kodin ja naiseuden problemaattiseen suhteeseen. Tuon kotitalouden töihini käyttämällä arkisia esineitä ja asioita ja pyrin muuttamaan ne joksikin totutusta poikkeavaksi. Minua kiehtoo käyttää luovuuttani kotitalousvälineisiin, niiden epätavalliseen käsittelyyn. Opin näytetyössäni laitan luovuuteni ja älykkyyteni tiskirättiin (Kuva 6). Räteistä kehittämäni tuotteet ovat vaatineet paljon ongelmanratkaisukykyä, uusilla tavoilla ajattelua, paljon aikaa ja vaivaa. Olen kyseiseen tehtävään lähtenyt perusteellisella tarkkuudella. Olen suorittanut useita empiirisiä kokeita saadakseni halutun lopputuloksen ja prosessin aikana olen päätenyt keksimään, en yhtä, vaan monta uutta tapaa käsitellä jotain niinkin väheksytyä, kuin tiskirätti (Kuva 5 - 8).



Kuva 5. Kasa erilaisien rätien kanssa tehdyistä kokeiluista Kuva 6. lohenpunaiselle sieniliinalle vedostettu reliefi

Tiskirätissä on mukana myös sen ylitsepääsemätön arkisuus ja tuttuus. Se on materiaali, joka löytyy jokaisen kotoa, mutta suurin osa vain roikottaa sitä epähaluttavana tiskipöydällä. Tiskirätin tehtävä on puhdistaa, poistaa lika, kunnes siitä itsestään tulee likainen haiseva kapistus, josta halutaan eroon. Opinnäytetyössäni tiskirätit ovat puhtaita, käyttämättömiä. Käsitteenä tiskirätti merkitsee minulle puhtautta, mutta sen taustalla on kuitenkin myös lian ja epäpuhtauden aspekti. Siksi mielestäni tiskirätti on paljonpuhuva materiaali liitettynä naisen seksuaalisuuteen ja kaikkeen ristiriitaiseen kaksinaismoraalisuuteen, jota siihen liittyy. Samassa hengessä olen käsitellyt myös kuparia, on puhdasta koskematonta kuparia ja käytettyä, rei'ille syövytettyä kuparia.



Kuvat 7. Opinnäytetyön osia työhuoneella Kuva 8. Rätistä revitty reliefi

Aaltokuvioisesta yleisliinasta, olen tehnyt reliefejä repimällä (Kuva 7 - 8), laatoista syövyttämällä. Sieniliinaa käytän vedostettuna ja vedostamattomana (Kuva 10). Lampunvarjostimien, koristetyynyjen ja verhojen koristeluun käytettävää koristenauhasta olen ommellut käsin esineitä (Kuva 9). Päätin käyttää koristenauhaa, jolla lampunvarjostimia on ollut tapana koristella, materiaalina opinäytetyöni osana olevissa tekstiiliesineissä, koska olen aiemmin käyttänyt lampunvarjostinta useassa eri työssäni symbolina ihmisten esineellistämistä (Kuva 3). Nyt jäljellä on enää pelkkä koristeluun käytetty hapsunauha, mutta silti se merkitsee minulle jatkumoa vanhoihin töihini.

Hapsukoristenauhasta saa ryijyä muistuttavan rakenteen, kun sitä ompelee kerroksittain, joko kehäksi tai ympyräksi (Kuva 9 - 11). Tätä tekniikkaa hyödynnän siitä ompelemissani esineissä (Kuva 9). Väri ja materiaalin koostumus tuovat mieleeni vaginan, mutta samalla ne muistuttavat myös ryijyä ja moppia. Näen esineissä samaan aikaan viittauksen naisen seksuaalisuuteen ja kotitalouteen.



Kuva 9. Koristenauhasta ommellut esineet Kuva 10. Rättikokeiluja

Työstäessäni tekstiiliä, koen käsin ompelun tärkeäksi rituaaliksi (Kuva 11 - 12). Se on minulle naiseuden historiaan liittyvä seremonia, mutta olen myös käsityöläinen ja käsillä käsittäjä. Käsillä saan muodosta oikean tuntuman. Työläys ja hitaus kuuluvat työskentelyyni, kun materiaali on tekstiili tai metalligrafiikka. Mielestäni molemmissa medioissa on tietty kärsivällisyyden vaade, työ ei valmistu heti vaan lopputulosta on jaksettava odottaa, joskus jopa useita viikkoja. Se te-

kee molemmista jännittäviä, jollei jopa kihelmöiviä. On jaksettava sinnitellä loppuun saakka, jos haluaa nähdä lopputuloksen. Kiihko ja jännitys tekevät metalligrafiikan ja tekstiilin menetelmistä minulle vangitsevia.



Kuva 11. Tekstiilin kanssa työskentelyä vuonna 2017 Kuva 12. Tekstiilin kanssa työskentelyä vuonna 2013

Olen saanut kritiikkiä siitä, että yhdistän kaksi näennäisesti erilaista tekniikkaa. Minulle on sanottu, ettei niillä ole mitään yhtymäkohtaa, jonka taas itse näen ilmiselvästi. Tärkein yhtymäkohta omassa työskentelyssäni on minä. Minä olen se, joka työstän molempia ja työskentelen samankaltaisesti molempien parissa, käsitellen samoja asioita ja tuon eri materiaaleilla esiin eri näkökantoja. Uskon siihen, että jokainen materiaalivalinta on osa konseptia, ja että jokaisella materiaalilla on kerrottavanaan oma versionsa tarinasta.

Opiskelijavaihtoni aikana Oslon taideakatemiassa keväällä 2016 opin hybridiajattelua ollessani kurssilla, jossa valmistettiin veistos teemalla omakuva eläimenä (Kuva 4). Omaksuessani sanan hybridi, ymmärsin sen kuvaavan hyvin pitkälle työskentelyäni, joka on risteytys monesta asiasta. Itse en pidä hybridiä heikkoutena, vaan voimavarana.

Lähtiessäni työstämään opinnäytetyöni reliefilaattoja, halusin keskittyä luomaan mielenkiintoisen näköisen laatan ja unohtaa kokonaan vedostettavuuden. Halusin luoda laattoja, joita on kiinnostava katsoa, koska aion laittaa laatat esille lopulliseen kokonaisuuteen. En aikonut vedostaa laisinkaan, koska halusin kat-

kaista laatan ja vedoksen lähes pyhänä pidetyn yhteyden. Tuotuni teossarjaan rätistä revityt reliefit ja koristenuhasta ommellut esineet, tunsin tarvitsevani yhdyssiteen tekstiilin ja kuparin välille. Siitä lähti idea sieniliinasta. Päätin kokeilla siihen vedostamista. Palasin siis takaisin vedostavaksi graafikoksi. Aloin ajatella, että vedostaminen on akti tai rituaali, joka tekee grafiikasta lopulta grafiikan. Vedostettua materiaa ei ole ilman vedostamista. Tuntui taas tarpeelliselta vedostaa ja tuottaa painokuvia. Tulin siihen johtopäätökseen, että ainakin minun opinnäytetyölleni on tärkeää sekä laatta, että vedos.

Ajattelin vedostaa syntyviä reliefilaattoja ja tein monia kokeiluja, mutta huomasin, että laatat eivät vedostu kovinkaan mielenkiintoisina. Loin kuin loinkin lopulta grafiikkaa, jota ei voi vedostaa, tai voi vedostaa, mutta lopputulos ei millään tasolla vastaa laatan näyttävyttä. Työstin laattoja lopputuloksena, enkä ajatellut nurinkurisesti vedoksen vaatimalla tavalla ja vedostettuna laatat eivät myöskään toimi samalla tavalla kuin laatat itsessään. Reliefeissä hyvän vedoksen aikaansaaminen vaatii peilikuva ajattelua ja jos niin ei tee, saa aikaan kuparisen reliefin, jonka hienoutta ei voi toistaa vedostamalla. Laattaa voi toki vedostaa ja vedokset ovat todella mielenkiintoisia, mutta kertovat täysin eri tarinaa, kuin itse laatat. Ne ovat kokonaan eri kertomus, joka ei ole enää linjassa opinnäytetyöni aiheen kanssa. Naisen seksuaalisuudesta ja suhteesta kotiin ne eivät kerro enää mitään.

Tarvitsin silti edelleen painettua materiaa, sillä halusin vedostaa vaginoita tiskirätteihin. Edellisestä reliefisarjastani oli jäänyt laattoja, jotka oli tehty vedostettaviksi, joten tartuin sahaan ja sahasin laatat uuteen uskoon. Niin sain uusia laattoja, joissa on oikeanlainen kerronta. Vedostetut tiskirätitkin muistuttavat vaginaa ja ovat linjassa työn muiden osien kanssa.

Ratkaisua en ole vielä löytänyt kysymykselle: onko vedostaminen enää oleellista 2010-luvun grafiikalle. Teossarjani koostuu laatoista, joilla ei ole kumppanina vedosta, mutta vedokset eivät loista työssä poissaolollaan. Totean vain, että laatat voivat olla lopputulos ja elää ilman vedosta, mutta opinnäytetyöni kaipasi sillan metalligrafiikan ja tekstiilin välille, jonka muodostivat tekstiilivedokset. Vedostaminen on grafiikan juurakkoa. Se on grafiikan ruumiillistuma. Grafiikka on vedostettua materiaa, mutta se voi saada uusia ulottuvuuksia, kun ve-

dos ei ole tavoitteena. Vedos ei ole välttämättömyys. Grafiikka on myös tekniikoita, grafiikan tekniikoiden käyttäminen tekee työstä grafiikkaa ja silloin vedos ei ole välttämättömyys. Päätin luopua vedostamattomuuden periaatteesta, mutta mielestäni vedokseen pyrkimätön, grafiikan menetelmin työskentely kuuluu grafiikan piiriin, koska esineiden kaivertamisesta metalligrafiikka sai alkunsa.

4 Naisen rooli – nyt ja silloin

Olen elänyt lapsuuteni ja nuoruuteni feministinä postfeministisenä aikana. Se on vaikuttanut hyvin paljon maailmankuvaani. Olen aina jollain tavalla käsitellyt ihmisoikeuksia, joko naisnäkökulmasta tai queerin kautta. Viimeisen kahden vuoden aikana työskentely on keskittynyt lähes täysin naiseuteen. Olen käsitellyt kehoa, syömishäiriötä ja seksuaalista roolia kotitalouksista löytyvillä, tutuilla materiaaleilla, lähinnä astioilla ja vaatteilla.

Opinnäytetyössäni toivon vuosien työn näkyvän aiheen käsittelyssä ja jalostamisessa eleganttiin muotoon, joka keskittyy vain olennaiseen (Kuva 13). Rätin ja vaginan rinnastuksen toivon saavan katsojat pohtimaan, mitä merkityksiä tuttu kotitalousväline saa yhdistettynä naisen sukupuolielimiin, naiseuden ytimeen. Haluan ihmisille välittyvän, että työssäni ei ole kyse rivoudesta vaan kannanotosta naisen roolista länsimaisessa yhteiskunnassa. Suhtautuminen naisen seksuaalisuuteen vaikuttaa kaikkiin naisen elämän osa-alueisiin ja tuntuu kuin naista ei voisi lainkaan erottaa seksuaalisesta roolistaan. Seksuaalisen vapautumisen näennäinen pintapuolisuus pitää aiheen edelleen ajankohtaisena. Nuorille naisille ja tytöille asetetut ristiriitaiset seksuaaliset ja moraaliset paineet ja odotukset tekevät aiheesta tärkeän.

Käytän työssäni puhdasta kuparia, jolla on peilaava ominaisuus, joka pakottaa katsojan omalla peilikuvallaan osaksi työtä. Toivon osallistamisen saavan ihmiset oikeasti pohtimaan sanomaani. Katsoessaan ihmiset peilaavat kaiken oman kokemusmaailmansa kautta ja näkevät, mitä voivat nähdä. Kuitenkin toivon, että työni nimi Pussy Elegance pysäyttää katsojan ja pakottaa pohtimaan työni merkityksiä ja että herkkä lähestymistapani aiheeseen auttaa katsojaa hyväksymään näkemänsä. En halua herättää inhon reaktioita, inhoa naisen keho on saanut kokea jo riittävästi.

Nancy Speroa on kuvattu radikaaliksi historiamaalariksi, joka maalaa naiseuden historian kaanon (Heartney ym. 2007, 54). Se ei ole minun tavoitteeni, mutta haluaisin luoda naiskuvia, joissa menneisyys ja nykyisyys risteävät tavalla, joka selittää tämän ajan suhtautumista naiseuteen. Toivon, että se välittyy myös opinnäytetyössäni. Eritoten väreillä ja materiaaleilla olen yrittänyt risteyttää paljoja menneestä ja nykyisyydestä. Historia on täynnä nyansseja, jotka vaikuttavat ihmiskuvaan ja arvojen kehittymiseen. Ihmisyys on kerroksellisuutta. Koostumme vanhasta ja uudesta. Sen haluaisin työstäni välittyvän.

Naisen ja kodin suhde naisen seksuaaliseen rooliin ja seksuaaliseen moraaliin on aiheamaailma, jonka piirissä aion edelleen jatkaa, unohtamatta nykygrafiikan merkityksiä. Olen käsitellyt molempia aiheita opinnäytetyössäni enemmänkin alkuna jollekin suuremmalle, kuin lopputuloksena jollekin. Se näkyy tietynlaisena tutkimuksen ja päätelmien keskeneräisyytenä, joka on ollut osittain tietoisista. Päädyin käsittelemään aihetta laajemmalla skaalalla luodakseni itselleni aineistopohjan, jota lähteä syventämään lisätutkimuksella. Minulle tämä ei ole loppu, vaan alku.



Kuva 13. Pussy Elegance Imatran taidemuseolla

Kuvat

Kuva 1. Johann Elias Ridingerin kuparikaiverrus, postuumisti vedostettu vedos ja poikkeuksellisesti esillä myös alkuperäinen kuparilaatta Deutschen Jagd- und Fischereimuseumissa Münchenissä, s. 24

Kuva 2. Kuivaneula lusikoihin vuodelta 2015, s. 25

Kuva 3. Tekstiiliveistoksiani vuodelta 2013, s. 30

Kuva 4. Tekstiiliveistos vuodelta 2016, s. 30

Kuva 5. Kasa erilaisien rättien kanssa tehdyistä kokeiluista, s. 31

Kuva 6. Lohenpunaiselle sieniliinalle vedostettu reliefi, s. 31

Kuvat 7. Opinnäytetyön osia työhuoneella, s. 31

Kuva 8. Rätistä revitty reliefi, s. 31

Kuva 9. Koristenauhasta ommellut esineet, s. 32

Kuva 10. Rättikokeiluja, s. 32

Kuva 11. Tekstiilin kanssa työskentelyä vuonna 2017, s. 33

Kuva 12. Tekstiilin kanssa työskentelyä vuonna 2013, s. 33

Kuva 13. Pussy Elegance Imatran taidemuseolla, s.36

Lähteet

Blackledge, C. 2003. Vaginan tarina. Jyväskylä 2006: Ajatuskirjat Gummerus Kustannus Oy

Camp, W. 2015. Ja homot loivat naisen. Helsinki: Like kustannus Oy

Griffiths, A. 1996. Prints and Printmaking An introduction to the history and techniques. Berkley and Los Angeles: University of California Press

Heartney, E., Posner, H., Princenthal, N. & Scott, S. 2007. After the Revolution Women Who Transformed Contemporary Art. Munich, London, New York: Prestel

Hyypä, M. 1995. Sukupuolten kirjo seksi, aivot, roolit. Helsinki: Helsingin yliopisto

Milestone, K. & Meyer, A. 2012. Gender and Popular Culture. Cambridge: Polity Press

Nochlin, L. & Reilly, M. (toim.). 2015. Women Artist The Linda Nochlin Reader. London: Thames & Hudson

Setälä, P. 1993. Antiikin nainen. Keuruu: Otava

Setälä, P. 2002. Pohjoisen renessanssin nainen: 1500- ja 1600-luvun naishistoriaa. Keuruu: Otava

Vänskä, A. 2006. Vikuroivia vilkaisuja Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus. Taidehistoriallisia tutkimuksia 35