



Pin-up-kuvan kehitys ja kuvallinen ilmaisu

seinäkalenterin suunnittelu

Viestintä
Graafinen suunnittelu
Opinnäytetyö
14.6.2010

Anu Kotila

Koulutusohjelma Viestinnän koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Graafinen suunnittelu	
Tekijä Anu Kotila			
Työn nimi Pin-up-kuvan kehitys ja kuvallinen ilmaisu – seinäkalenterin suunnittelu			
Työn ohjaaja/ohjaajat Viktor Kaltala			
Työn laji Opinnäytetyö		Aika Kesäkuu 2010	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 55 +14
<p>Opinnäytetyö käsitteli pin-up-kuvien historiaa ja visuaalista sisältöä. Työssä tutkittiin, mitä on pin-up, milloin ja miten genre on syntynyt ja kehittynyt. Tutkimuksessa käytiin läpi genren keskeisimpiä termejä ja tarkasteltiin pin-up-kuvien sisältöä kuva-analysillä.</p> <p>Opinnäytetyön käytännön osuutena suunniteltiin ja kuvitettiin pin-up-aiheinen seinäkalenteri. Kalenterin teemana oli esittää ihmishahmon kaksi mahdollista ilmentymää, feminiini ja maskuliini, samalla kertaa. Täten kalenterin jokaisella sivulla esiintyi mies- ja naispuoleinen hahmo, jotka edustivat oman sukupuolensa määrittelemän keinoin esteettistä näkyä.</p> <p>Tavoitteena oli kehittää tekijän taitoja kuvittajana ja pin-up-tyylin tulkitsijana. Seinäkalenterin tarkoitus oli tarjota viihteellistä silmäniloa monenlaisille katsojille, miellyttipä henkilöä joko nainen, mies tai molemmat. Kohderyhmäksi määriteltiin pariskunnat ja yleisesti ihmishahmon estetiikasta nauttivat henkilöt, joka otettiin huomioon suunnittelussa.</p> <p>Tutkimuksen aikana kävi ilmi, että pin-up-genre syntyi jo 1800-luvun puolivälissä yhteiskunnallisten muutosten ja keksintöjen aikakautena. Erilaiset yhteiskunnalliset ja kulttuuriset ilmiöt ovat vaikuttaneet pin-upin olemukseen ja sanomaan kullakin aikakaudella. Toiminnallinen osuus eli seinäkalenteri toteutettiin pienipainoksisena omakustanteena.</p>			
Teos/Esitys/Produktio Seinäkalenteri			
Säilytyspaikka Metropolian kirjasto, Tikkurilan toimipiste			
Avainsanat Pin-up, erotiikka, seinäkalenteri, kuvitus			

Degree Programme in Media		Specialisation Graphic Design
Author Anu Kotila		
Title The development and figurative expression of pin-up images – designing of a wall calendar		
Tutor(s) Viktor Kaltala		
Type of Work Bachelor's Thesis	Date June 2010	Number of pages + appendices 55 + 14
<p>The objective of the thesis was to research the history and visual content of pin-up images. The study included the definition of the pin-up and how and when the genre was born and has developed since. The essential terms were explained and content of pin-up images was examined by picture analysis.</p> <p>As a practical adaptation of the thesis a pin-up themed wall calendar was designed and illustrated. The calendar's motif was to present two possible forms of the human figure, feminine and masculine, at the same time. Thus on each page of the calendar there was a female and male character representing an aesthetic sight by the means of their sex.</p> <p>The aim was to develop the Author's skills as an illustrator and as an exponent of the pin-up genre. The wall calendar's purpose was to offer entertainment for many kinds of viewers, whether they preferred women, men, or both. Couples and people in general who enjoy the sight of human figure were defined as the target audience.</p> <p>During the research it was found that the pin-up genre was born in the middle of the 19th century during a period of social change and new inventions. Different social and cultural phenomena have affected the appearance and message of pin-ups in each period.</p> <p>The practical result, wall calendar, was accomplished as a limited Author's edition.</p>		
Work / Performance / Project		
Place of Storage Helsinki Metropolia University of Applied Sciences, Tikkurila Campus Library		
Keywords pin-up, eroticism, wall calendar, illustration		

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	2
2 PIN-UPIN KEHITYS	3
2.1 Teatterin lavalta pin-upiksi	3
2.2 Gibson Girl	7
2.3 Teatteri-pin-up vuosisadan vaihteessa	9
2.5 Hollywoodin tähtikultti	14
2.6 Varga Girl ja toinen maailmansota	25
2.7 Sodanjälkeinen aika 1950 – 70-luvulla	35
2.8 Myöhemmät vuodet ja nykyaika	43
3 PIN-UP KUVAN ANATOMIA	47
3.1 Kuvakerronnan motiivit ja tyyli	47
3.2 Mies ja nainen pin-upissa	47
4 PIN-UP KALENTERIN SUUNNITTELU	49
4.1 Kohderyhmä ja teema	50
4.2 Koko ja ulkoiset ulottuvuudet	50
4.3 Sommittelu ja kuvitustekniikka	50
4.4 Kuva-aiheet ja toteutus	51
4.4.1 Kuvitukset kuukausittain	52
4.4.2 Kalenterin painatus	54
5 YHTEENVETO	54

LÄHTEET

LIITTEET

1. JOHDANTO

2000-luvulla perinteinen pin-up on noussut takaisin pinnalle ja yleiseen tietoisuuteen muoti-ilmiöiden ja retrobuumin myötä. Burleskiharrastuksen kasvava suosio ja kiinnostus sitä kohtaan on tuonut yhä monimuotoisempaa pin-up-kuvastoa näkyville. Kiinnostuin genrestä juurikin sen tarjoaman monipuolisen kuvamaailman takia; pin-up-tyttöjen kultakauden neitokset omanlaisella tunnelmallaan ja tyyllillään erottuivat nyky maailman yliseksuaalisoiduista kuvista positiivisella tavalla.

Opinnäytetyöni tutkimuksellisen osuuden ensimmäinen osa käsittelee pin-up-genren pitkää ja vaiherikasta historiaa. Pin-up-kuvaa on käytetty laajalti länsimaaisessa kulttuurissa niin kaupallisiin kuin propagandistisiin tarkoituksiin. Pin-up-tytön rooli ja sen edustama naisihanne peilaa jokaisen aikakauden ominaispiirteitä, ja muuntautuu tarpeen tullen. Mies-pin-upin maailmaan tutustuttaessa huomataan genren olevan suppeampi kuin pitkät perinteet omaava feminiininen versio. Homoerotiikka ja alastonvalokuvaus ovat tärkeässä osassa tällä kuvailmaisun osa-alueella. Käsittelen myös lyhyesti pin-upin keskeistä sanastoa.

Toisessa osassa tarkastellaan pin-up-kuvan sisältöä ja visuaalisia viestejä kevyen kuva-analyysin kautta, sekä tehdään havaintoja kuinka eri kohderyhmille suunnatut kuvat eroavat toisistaan ja millaisia ominaispiirteitä niillä on.

Viimeisessä osassa käydään läpi opinnäytetyön toiminnallisen osuuden tekoprosessia. Aihe käytännön työhön syntyi kiinnostuksesta kuvittaa idealisoituja ja erotisoituja mies- ja naishahmoja. Luontevaksi julkaisuformaatiksi löytyi seinäkalenteri. Tarkoitukseni on myös kehittää omia taitojani kuvittajana ja tyyllilajin tulkitsijana. Lähdin hakemaan seinäkalenterilleni tietynlaista yleisöä kalenterin ns. tasa-arvoisella luonteella. Jokaisella kuukaudella ei poseeraakaan pelkää vain poika tai tyttö, vaan molemmat. Ideana on tarjota yhtäläillä erotisoitua ja viihdyttävää kuvastoa katsojalle sukupuolesta riippumatta; näin laajempi katsojakunta saa iloa kuvitetuista mielikuvitushahmoista.

2. PIN-UPIN KEHITYS

Google Dictionary määrittelee termin pin-up seuraavasti: pin-up on viehättävä nainen tai mies, joka näyttäytyy julisteissa usein vähissä vaatteissa. (Google Dictionary, 2010). Itse sana juontuu englannin kielen verbistä ”pin up”: ripustaa tai kiinnittää nastalla tms. Ilmaisu tuli yleiseen kielenkäyttöön toisen maailmansodan aikana, jolloin yhdysvaltalaiset sotilaat kaukana kotoaan kiinnittivät mm. lehdistä leikattujen naisten kuvia parakkien, lentokoneiden hyttien ja jopa bunkkerien seinille (Buszek 2006, 185).

Naisia ja miehiä esittävistä pin-up kuvista käytetään myös slangi-ilmaisuja *cheesecake* ja *beefcake*. Vuonna 1934 ensimmäisen kerran pin-up tytön synonyymina käytetty termi *cheesecake* juontuu jo paria kymmentä vuotta aiemmin käytetystä fraasista ”better than cheesecake” puhuttaessa seksikkästä naisesta (The Pin-up Cafe, 2010). Nokkela väännös *beefcake* tarkoittaa erityisesti lihaksikasta ja komeaa miestä. Yhdysvalloissa termi liitetään enimmäkseen homomieheen seksuaalisessa mielessä, mutta myös yleisesti kehonrakennusta ja painonnostoa harrastaviin naisiin sekä miehiin. (Webster’s Online Dictionary 2010.)

Pin-up- kuvan ensiaskeleet ajoittuvat 1800-luvun puoliväliin. Teollistuminen, keksinnöt ja yhteiskuntarakenteen muutos tarjosivat mahdollisuuden uudenlaisen kuvamaailman synnylle. Teollinen vallankumous sai alkunsa Britanniassa 1700- ja 1800-lukujen taitteessa hiilikäyttöisen höyryvoiman tullessa käyttöön tuotannossa etenkin tekstiilialalla. Porvariston ja työväestön merkitys yhteiskunnassa kasvoi. Feminismi syntyi edistämään naisten kansallis- ja poliittisia oikeuksia.

2.1 Teatterin lavalta pin-upiksi

Naisen asema ja ilmaisuvapaus 1800-luvun yhteiskunnassa varsin rajattu. Naiseuden käsitteet olivat ääripäitä: oli olemassa joko puhtoinen, kodinpiirissä esiintyvä ”tosi nainen” tai luonnoton, langennut ”julkinen nainen”. (Buszek 2006, 27.) Poikkeuksen tähän mustavalkoiseen ajattelu-tapaan toi teatteri. Lavalla esiintyessään nainen sai ilmaista itseään erilaisten roolien kautta: ne olivat totutusta poikkeavia, monisävyisempiä käyttäytymismalleja. Kun näyttelijätär oli saavuttanut tietyn määrän suosiota, hän pystyi saamansa statuksen turvin esiintymään huomattavasti kanssasisariaan vapaammin myös teatterimaailman ulkopuolella. (Buszek 2006, 28–29.)

Naisten vapauttavana temmellyskenttänä toimi erityisesti burleski. 1840-luvulla syntynyt burleskiteatteri piti sisällään mm. komediaa, irvailua yläluokan tavoille sekä parodioita kuuluisista näytelmistä ja oopperoista. Yleisönä tälle suosituille viihteelle toimivat työläis- ja keskiluokan muodostamat suuret massat Britanniassa ja Yhdysvalloissa. 1860-luvulle tultaessa naisesiintyjien vähäpukaisuus sai yhä suuremman roolin burleskissa, joka oli ensisijaisesti keino pitää yllä yleisön mielenkiintoa. Aikana, jolloin naisen normaalisti näki vain säntillisesti verhottuna kaulasta varpasiin, nuori näyttelijätär esiintymässä ihonvärisissä sukkahousuissa oli suorastaan kumouksellista. Moraalinvartioiden paheksunta normeista poikkeavaa viihdettä kohtaan ei

riittänyt vähentämään burleskin suosiota, vaan pikemminkin päinvastoin lisäsi sitä. Kokonaan naisista koostuvat burleskiryhvät kuten Lydia Thompsonin British Blonds tarjosivat näyttelijättärielle mahdollisuuden laajempaan taiteelliseen ilmaisuun; ryhmän ensimmäinen hittinäytelmä Ixion oli kokonaan naisten käsialaa niin käsikirjoituksen, ohjauksen kuin miesroolienkin kannalta. (Kenrick 1996 – 2003.) Uudentyyppisen naiskuvan esittely ja viihteelliset näytökset kiinnittivät porvaristosta koostuvan yleisön mielenkiinnon, ja burleskiesityksiä sai seurata Broadwayn kaltaisilla laadukkailla näyttämöillä. 1880-luvulla suosio alkoi kuitenkin vähitellen laantua. Näyttelijättären rooliksi jäi enää esitellä vähäisiin hepeniin verhottuja sulojaan, kun miehet ottivat ohjat esitysten suunnittelussa ja komediallisissa päärooleissa. Viihdemuoto, jota ylemmän luokan pariskunta aiemmin seurasi, taantui lähinnä työläismiesten silmäniloksi. (Buszek 2006, 65.)

Pin-up-kuvan syntymässä oli mukana valokuvauksen keksiminen. 1850-luvulla kehitetty negatiivi-positiivi-menetelmä mahdollisti valokuvien massatuotannon. A. A. E. Disdérin patentoiman cartes de visite (”käyntikortti”) - prosessin avulla voitiin valmistaa kuvia huokeaan hintaan (yleensä 6 x 9 cm:n kokoisia). Valokuvien levityksestä vastasi kuvauksen kohteena oleva yksityishenkilö itse, mutta julkisuudenhenkilön ollessa kyseessä valokuvaaja hoiti tämän tehtävän. Näin syntyneen kaupallisen valokuvauksen pääasiallinen kohderyhmä oli porvaristo, joka halusi osoittaa sosiaalista ja kulttuurista vaikutusvaltaansa materian kautta. (Buszek 2006, 32.) Kasvavalla keskiluokalla oli yhä enemmän rahaa käytettävissään, ja jo mainitut teatteriesitykset olivat nyt parhaimpia kulutuksen kohteita. Kuvat julkisuuden henkilöistä saivat tämän myötä yhä enemmän kysyntää, ja cartes de visite-korttien keräilystä muodostui suosittu harrastus. Koska valokuvakortit yhdistettiin sekä ammatillisiin ja sosiaalisiin ”käyntikortteihin”, mahdollisimman laajan valokuva-albumin kokoaminen oli niin miesten kuin naisten sydäntä lähellä. Kuvat sukulaisista, ystäväistä, tanssijattarista ja poliitikoista löytyivät kaikki sulassa sovussa yksien kansien välistä. (Buszek 2006, 33.)

Korteista muodostui nopeasti esiintyvien taiteilijoiden väline mainostaa ja markkinoida itseään, keino, jonka avulla kykeni nostattaa statusta ja ammattimaisuutta. Adah Isaacs Menken oli ensimmäisiä näyttelijöitä joka hyödynsi cartes de visite-kuvia sekä julkisuuden edistämiseen että muistoksi jälkipolville. Isaacin kuvien luonne erosi vallalla olleesta tavasta esittää nainen, jota mm. oopperalaulaja Jenny Lind ja näyttelijä Adelaide Ristori käyttivät omissa käyntikorteissaan. (Buszek 2006, 44 – 45.) Niin kutsuttu ”steel-engraving girl” oli 1800-luvulla suosittu naiskuvan tyyppi: hiljaisen hyveellinen ja herttainen. Tämä tosinaisuuden ikoni ilmensi aikakautensa pyrkimystä esittää naisyksilö ajattomana ja pääasiallisena naisen määritelmänä, jonka luonne oli muuttumaton. (Buszek 2006, 34 – 35.) Lind ja Ristori halusivat ilmentää ideaalia naisesiintyjää, jonka tavoitteena oli torjua perinteisestä mielikuvaa näyttelijättärestä jossa tämä yhdistettiin automaattisesti kurtisaaniin. Imagoista oli siivottu pois kaikenlainen seksuaalisuus, ainoastaan puhtoinen herkkien tunteiden kuvaaja oli jäljellä. (Buszek 2006, 45.) Boheemielämää viettänyt Menken puolestaan ei halunnut tehdä selkeää rajausta lavaminänsä ja yksi-



Kuva 1. Jenny Lind.
(<http://musiced.about.com>)

tyiselämänsä välille. Menken poseerasi kuvissaan mm. näytelmistään tunnetuissa rooliasuissa, miesten vaatteissa, arkipuvussa ja puolialastomana viettelijättärenä (Kuva 2.) Hän määritteli tarkoin kuinka häntä kuvattiin ja mitkä kuvat lopulta päätyivät julkiseen levitykseen. Valokuvien monimuotoisuus ja suuret eroavaisuudet toistensa välillä tekivät katsojalle varsin vaikeaksi määrittellä missä raja Menkenin esiintyjän identiteetin ja yksityishenkilön välillä kulki. (Buszek 2006, 49 – 51.) Lydia Thompsonin ja hänen British Blonds-ryhmänsä kuvissa komiikka ja satiiri olivat vahvasti esillä. Vaikka Blondit poseerasivatkin puolipukeissa ja miesten vaatteissa, kuvien motiivina ei ollut niinkään silkka shokeeraaminen kuten Menkenillä, vaan hupailu ja irtailu kuten näytelmissäkin. Kuville tyypillisiä piirteitä olivat suoraan kameraan kohdistetut katseet, virnuileva ilmeet, hassut ja feminiiniset versiot antiikin asuista ja miesten puvuista. (Kuva 3.) Miesroolit ja nykyaikainen nainen eivät myöskään jääneet paitsi parodioinnista. Nämä elementit toistivat burleskiesitysten koomista ja seksillä flirttailevaa luonnetta. (Buszek 2006, 53.)



Kuva 2. Adah Isaacs Menken kohtalokkaana, söpönä ja työn touhussa. (Buszek 2006.)



Kuva 3. British Blond Lydia Thompson Robinson Crusoenä ja nykyaikaisena naisena. (Buszek 2006.)

Miessukupuolen esiintyminen varhaisissa pin-up kuvissa oli kovin harvinaista verrattuna burleskinaisten tuottamaan kuvatulvaan. Alaston tai vähän vaattetettu mieshahmo oli tuttu lähinnä klassisen taiteen piiristä, joskin vähemmistössä sielläkin. Teollistumisen ajan ja tiukkojen käyttäytymisnormien viktoriaanisen aikakauden mies oli yhteiskunnan huipulla, joka määritteli mitä kuvattiin ja katseltiin – vähäpukeista naista tietenkin. Miehen arvolle ei sopinut olla riisuttu objekti, fyysisesti viehättävän olennon rooli oli varattu vain naiselle. Valokuvauksen kautta miesvartaloa saatiin näkyville, tosin edelleen tieteen ja klassisen taiteen viitekehyksessä: Edward Myubridgen tutkielmat vartalon liikkeestä ja taiteilijoille suunnatut kuvasarjat malleista erilaisissa poseerauksissa. (Leddick 2005, 32 – 33.)

Poikkeuksen tähän vallitsevaan asiantilaan toi Eugen Sandow. Vuonna 1867 syntynyt Sandow varttui Preussin Königsbergissä. Nuorena hän liittyi kiertävään sirkukseen, jossa esiintyi akrobaattina. Erinäisten vaiheiden kautta Sandow päätyi Lontooseen, jossa hän osallistui voimamieskilpailuun. Kilpailun voiton tuoman suosion myötä Sandow kiersi Britannian esiintymislavoja muutaman vuoden ajan, ja lopulta kokeili siipiään myös Yhdysvalloissa. Peräänantamattoman managerinsa Florenz Ziegfeldin avustuksella menestys oli taattu uudella mantereella. Tiukasta treeniohjelmasta huolimatta Sandow'n terveys lopulta petti hermoromahduksen myötä, ja hän palasi Englantiin toipumaan. Esiintyjän ura oli vääjäämättä ohi, joten Sandow antoi tietonsa ja taitonsa urheilullisen elämäntavan edistämiseksi. Sandow'n kuntosaleja perustettiin ympäri Britanniaa ruumiinkulttuurin alati kasvavan suosion ansiosta. Kokonaisvaltainen ajattelutapa liikunnan ja ruokavalion merkityksestä ihmisen terveydelle levisi kansan tietoisuuteen Sandow'n ideoiman lehden, kirjojen ja kirjekurssien avulla. Teatterien lavoilla keikaroinesta voimamiehestä tuli lopulta nykyaikaisen kehonrakennuksen oppi-isä. (Chapman, Eugen Sandow – The first body builder.)



Kuva 4. Eugen Sandow.
(Chapman.)

Sandow'n cartes de visite-kuvat olivat epäilemättä tärkeä tekijä hänen esiintymisuransa menestyksellisyydessä. Mies itse oli ajalleen miellyttävä poikkeus voimamiesten joukossa; yleisö oli tottunut pitämään voimailijoita mahakkaina, karvaisina lihavuorina jotka kääriytyivät leopardintaljoihin. Yhtäkkiä heidän edessään olikin sopusuhtaisen lihaksikas blondi, komea nuori mies pienissä shorteissa. Naiset parveilivat lavan vierustoilla ja tietenkin ostivat innokkaasti Sandowin valokuvia. (Chapman, Eugen Sandow – The first body builder.) Sandow poseerasi usein cartes de visiteissään pelkissä sandaaleissa ja viikunanlehdessä, käytännössä siis käytti sumeilematta hyväkseen katseenkestävää ulkonäköään. Tämä tekee kuvien luonteesta puhtaasti eroottisen, vailla tieteen tai taiteen käyttöä tekosyynä. (Leddick 2005, 35.)

Cartes de visite-korttien suosio vaikutti suotuisasti liiketoimintaan: esimerkiksi kuvauksen kohteina olevat näyttelijät ja heidän kuvaajansa ansaitsivat hyvän tuoton valokuvilla. Samalla teatteriesitykset saivat mainontaa. Näkyvyys valokuvien kautta parani entisestään, kun tekninen kehitys mahdollisti kuvien toistettavuuden sanomalehdissä. (Buszek 2006, 61 – 62.) Korttien kuvasto vaikutti myös muotiin varsinkin nuorten porvarisnaisten parissa, jotka jäljittelivät ihailmiensa esiintyjien tyyliä. Kyse ei ollut ainoastaan vain ulkoisista vaikutteista, vaan tietoisuus monimuotoisemmista naisen rooleista ja käyttäytymismalleista lisääntyi. Orastavat feministiliikkeet Euroopassa ja Yhdysvalloissa ajoivat juuri tätä samaa asiaa. 1800-luvun burleski-pin-up

esitteli kauniit/kaunistellut kohteensa ei vain itsetietoisien seksuaalisina ja ammattimaisina, vaan myös olentoina joiden identiteetti oli itse luotu, kontrolloitu ja jatkuvasti muuttuva. (Buszek 2006, 66.) Vähitellen cartes de visitet menivät pois muodista ylempien luokkien keskuudessa suurempien ja arvokkaampien valokuvaformaattien yleistyessä vuosisadan vaihteessa. Halvempi cartes de visite säilyi edelleen esiintyjien markkinointikeinona, mutta pääasialliseksi kohde-ryhmäksi vaihtui työväenluokka. Pin-up-kuvia alettiin myydä tupakkarasioiden kylkiäisinä ja julkaistiin sensaatiolehdissä, joiden ostajakunta oli miesvoittoista. Kuvista tuli lähinnä heteromiesten salattu ilo. Vaikka pin-up-genre ollut enää suuresti esillä julkisuudessa, se säilyi silti julkisessa mielikuvituksessa. (Buszek 2006, 67 – 68.)

2.2 Gibson Girl – kuvitettu pin-up syntyy

Vuosisadan vaihteeseen tultaessa feministiliike sai yhä enemmän näkyvyyttä. Naisasiakenttä oli kuitenkin varsin sirpaleinen, ja ainoataan yhden asian – äänioikeuden – puolesta puhuvia ryhmiä oli useita. Syntyi tarve kokonaisvaltaiselle ja monipuoliselle naisten liikkeelle, joka ei tyytynyt vain yhden asian tavoitteluun. Englantilainen kirjailija Sarah Grand esitteli vuonna 1894 julkaisussa feministiliikkeen laajentuvia näkemyksiä käsittelevässä esseessään käsitteen New Woman, Uusi Nainen. Termiä on käytetty kuvaamaan ympäröivästä kaikenlaisista, radikaalia naisväkeä, jotka ilmaantuivat vuosisadan vaihteen ja 1930-luvun laman välillä. Vaikka seksuaalisesti tietoinen burleskitähti oli jo mennyt pois muodista, tämän asenteen ja ulkonäön peri Uusi Nainen. Edeltäjänsä kuitenkin huomattavasti poliittisempaan Uuteen Naiseen samaistuiivat kasvavan työläis- ja keskiluokan naiset, jotka omaksuivat uudenlaisia rooleja julkisen elämän piirissä. (Buszek 2006, 78.) Grandin Uusi Nainen oli yhtä hyvin koulutettu ja itsenäinen kuin miespuolinen kollegansa, ja kapinoi kokemusmaailmansa rajoittamista ainoastaan naissukupuolelle perinteiseen ympäristöön (Buszek 2006, 79). Koska Uusi Nainen toimi vertauskuvana aikansa uusille ideoille sukupuoltaan kohtaan, oli väistämätöntä että hän symbolisoi myös uusia seksuaalisuuden ideoita. Siitä huolimatta kuinka monipuolisia ajatuksia aikakauden feministit aiheesta esittelivätkään, populaarikulttuuri kuvasi Uuden Naisen seksuaalisuutta edelleen äärimmäisyyksinä: aliseksuaalisoitu, miehekäs moraalinvartija sekä kiimainen miesten perässä juokseva naikkonen. (Buszek 2006, 82 – 83.) Uusi Nainen oli lopulta kaikesta huolimatta ihailun kohteena; nuori, kaunis ja mahdollisesti seksuaalisesti saatavilla oleva idea naisesta toteutui myös tosielämässä. Varsinkin amerikkalainen lehdistö kohteli Uutta Naista sympaattisemmin kuin vanhan mantereen Englanti tai Ranska, heijastaen käsitystä että amerikkalainen nainen pystyi mihin tahansa kotimaansa vapauden ja kehityksen ilmapiirissä. Tässä glamorisoivassa ympäristössä kehittyi Gibson Girl. (Buszek 2006, 85.)

Vuonna 1883 perustettua *Lifea* markkinoitiin perhelehtenä, mutta sillä oli kuitenkin edistysmielistä särmää. *Life* erottui usein konservatiivisista kilpailijoistaan, koska se määritteli edustavansa keskiluokkaista lukijaa jonka mielenkiinnonkohteisiin kuuluivat taide, musiikki, draama ja politiikka – toisin sanoen sen yleisö oli yleisesti hyvin perillä ajankohtaisista asioista. Kuten monet suositut julkaisut, *Life* oli runsaasti kuvitettu. Lehti jakoi myös suuren mielenkiinnon uutta ja erikoista aihetta, Uutta Naista, kohtaan. Vuonna 1886 *Life* ryhtyi julkaisemaan Charles Dana

Gibsonin kuvituksia kuvitteellisista naisista, jotka perustuivat populaarilehdistön parhaamaan uuteen naistyyppiin. (Buszek 2006, 85.) Aikalaisistaan poiketen Gibson kuvasi Uuden Naisen romanttisessa valossa; ei yli- eikä aliseksualisoituna, vaan terveesti tasapainotettuna yhdistelmänä luonnollista intohimoa ja porvarillisia käytöstapoja. Gibson Girl esiintyi alun alkaen koomisissa tai moralisoivissa kohtauksissa, joiden kuvatekstit kommentoivat tarkentavasti tapahtumia. Piirroksissa nainen esiintyy uusissa ympäristöissä julkisilla paikoilla: rannalla, kadulla, toimitoissa, hallintorakennuksissa, yleisesti paikoissa joissa eri sosiaaliluokat ja sukupuolenedustajat sekoittuvat keskenään (Kuva 5). (Buszek 2006, 86 – 87.) Gibsonin moralisoinnin kohteina olivat seksuaalisuus ja romantiikka, jotka olivat ilmeisestikin taiteilijan mielestä elämänalueita joissa naisella oli ylivalta. Kuitenkin Gibsonille ei ollut lainkaan vaikeaa luoda yhteneväisyyksiä naisen romanttisen voiman ja uuden, kumouksellisen julkisen elämänpiirin voiman välillä. Tällainen epätavallinen yhdistelmä esiteltiin houkuttelevana ja kiinnostavana. (Buszek 2006, 87 – 88.)

Gibsonin versiot Uudesta Naisesta olivat omana aikanaan varsin mullistavia, varsinkin kun niitä vertaa muiden näkemyksiin populaarilehdistössä. Esimerkiksi brittiläinen lehti *Punch* pyrki paheksumaan ja pilkkaamaan Uutta Naista, joskin välillä kiinnittivät huomiota tämän houkuttelevuuteen pinnallisella tasolla (kauneus, nuoruus, suhteellisen paljastavat vaatteet). Siinä missä *Punchin* naiskuva oli groteskin perverssillä tavalla yliseksualisoitu jos ollenkaan, Gibson Girl esitettiin ei ainoastaan aktiivisesti halukkaana vaan myös täysin haluttavana seksuaalisena aiheena - asia joka väistämättä johti kehitykseen kuvituksesta pin-upiksi. Kuvia leikattiin irti lehdistä, ripustettiin seinille niin teatterien pukuhuoneissa kuin opiskelijoiden klubihuoneissakin, julkaistiin uudelleen ja myytiin yksittäisinä kappaleina edelleen. Gibsonin töiden näkyvyys kasvoi näiden kuvien suosion myötä: vuoteen 1900 mennessä hänen kuvituksiaan julkaistiin *Lifen* lisäksi neljässä muussakin lehdessä, myöhemmin myös paljon kirjoja joista suosituimpiin oli koottu aiemmin lehdissä julkaistuja kuvia. (Buszek 2006, 89 – 91.) Yksilöt ja perheet keräilivät näitä kuvia samaan tapaan kuin edellinen sukupolvi cartes de visite-kortteja. Tänä aikana Gibson Girl muuttui kuvituksesta ikoniksi, joka ei enää kaivannut selittävä kerrontaa tai taustaa (Kuva 6). (Buszek 2006, 92.)



Kuva 5. Gibsonin tyttöjä uimarannalla. (Buszek 2006.)

Gibson käsitteli yksityiskohtaisesti Uuden Naisen parjatun maskuliinisuuden ja sovinnaisen feminiinisen kauneuden vastakkainasettelua vuonna 1899 *Lifessä* julkaistussa kuvasarjassa *The Education of Mr. Pipp*. Hieman yksinkertainen mutta varakas herra Pipp matkailee Euroopassa vaimonsa ja kauniiden tyttäriensä kanssa. Kerronta keskittyy enimmäkseen tyttärien älyyn ja

kunnianhimoisuuteen, jota he hyödyntävät sosiaalisissa tilanteissa ja nuorten poikamiesten kosiskelussa. Tarina pysähtyy välillä yksittäisen tyttären kuvaamiseen, kuten pin-up-tyylisessä kuvassa jossa nuori nainen on jäänyt poseeraten ihaillemaan onnistunutta lyöntiään golfkentällä. Gibson terävöitti tämän kuvan tunnetta piirroksessa *Fore! The American Girl to All the World*, josta on tullut taiteilijan yksi ikonisimmista kuvista; yksittäinen kuva itsetietoisesta seksuaalisesta hahmosta, halun kohde katsojan iloksi (Kuva 7). (Buszek 2006, 93-94.)



Kuva 6. Big American Girl. (Buszek 2006.)

Gibson Girlissä yhdistyvät maskuliiniset ja feminiiniset, työväen ja ylemmän luokan sekä tavanomaiset ja epätavalliset piirteet on esitetty positiivisessa valossa. Hahmo edusti omassa maailmassaan tavallisuutta, vaikka olikin aikanaan erikoisuus. Kun valokuva käsitettiin erehtymättömänä dokumenttina todellisuudesta, kuvituksen avulla oli mahdollista luoda tällaisia ”tyyppejä” ilman että todellisen naisen olisi tarvinnut kohdata tekojensa ja käyttäytymisensä seuraukset. Samaan aikaan kun olemassa olevat naiset kohtasivat vastarintaa itsenäistymiskamppailuunsa, rohkea ja itsevarma Gibson Girl oli vapaa tekemään niin kuin huvitti. (Buszek 2006, 95.) Taiteilija itse ei juurikaan välittänyt naisten oikeuksista tai suffrageteista: vapaus ja vaarat olivat soveliaita vain naimattomalle neitokaisel-



Kuva 7. Fore! (Buszek 2006.)

le osana nuoruutta, keski-ikäisen vanhanpiian vastaavanlainen käytös oli vain turhaa ja pateettista. Gibson Girlin suosiosta kertoo paljon se, että vaikka Uusi Nainen aiheutti monissa tahoissa suoranaista pelkoa, suuri yleisö seurasi riemulla räväkän hahmon seikkailuja. Myös Gibson Girlin inspiroimien oheistuotteiden suunnaton määrä (silkkiliinat, lautaset, maalaustelineet...) kielii ilmiön laajuudesta. Kaiken kaikkiaan Gibsonin luoma naishahmo oli miehille viehättävä fantasia, naisille hyväksyttävän rajoissa pysyvä, silti omapäinen roolimalli. (Buszek 2006, 95 – 96.)

2.3 Teatteri-pin-up vuosisadan vaihteessa

1800 – 1900-luvun vaihteessa röyhkeän seksuaalinen burleskinäyttelijätär oli jo poissa muodista. Tilalle oli astunut draamanäyttelijä, jonka julkisuuskuva perustui herkkyuteen ja epäseksuaalisuuteen. Tästä joukosta pieni, mutta merkityksellinen ryhmä näyttelijättäriä poikkesi massasta hyödyntämällä burleskiin aiemmin liitettyä seksuaalista julkeutta ”ylentämällä” sen yleisesti hyväksytyyn draamateatterin ilmaisun muotoon. Näihin naisiin kuuluivat nyt jo legendaariset Et-

hel Barrymore (Kuva 8) ja Sarah Bernhardt. Kyseisten näyttelijättärien urat osoittavat monimutkaisten naisten roolien olemassa olon, joita myös ilmaistiin visuaalisessa kulttuurissa. Koska visuaalinen kulttuuri oli burleskista lähtöisin, pin-up jatkoi matkaansa näiden nerokkaiden naisten käsissä. Se auttoi jatkamaan ja määritteli uudelleen kumouksellisen seksuaalisoituja identiteettejä, sekä kehitti asiaa pidemmälle: syntyi esiintyjä jotka vaikuttavat naisten kulttuuriin enemmän kadulta kuin lavalta käsin. (Buszek 2006, 117 – 118.)



Kuva 8. Ethel Barrymore.
(Buszek 2006.)

Ethel Barrymore tuli aluksi tunnetuksi enemmän lehdistön promootion kuin roolisuoritustensa ansioista. Hänen ulkoinen yhdennäköisyytensä Gibson Girlin kanssa oli huomattava, ja hän edusti samanlaista Uuden Naiseuden tyyppiä teatterikävijöille sekä USA:ssa että Euroopassa. Median positiivinen suhtautuminen Gibson Girliin sai aikaan samanlaisen vastaanoton Barrymoren kaltaisille näyttelijättäriille. Barrymoren suosion salaisuutena oli tuttuus ja muunneltavuus populaarikuvastossa, ja amerikkalainen lehdistö luonnehtikin häntä ”Meidän Etheliksi” sekä ”Amerikan kansan tyttäreksi”. (Buszek 2006, 118.) Niinpä ei ollutkaan yllättävää, että Barrymoren roolivalinta vuonna 1905 New Yorkin lavadebyyttiinsä oli Nora Helmer Henrik Ibsenin näytelmässä *Nukketalo*. Kyseinen roolihahmo oli seksuaalisesti ekspressiivinen Uusi Nainen, olematta kuitenkaan hirviömäinen tai koominen karikatyyri. Ibsen oli tunnettu asenteestaan, joka korosti esiintymisen yhteistyötä: sekä kirjoittaja että näyttelijä ovat yhtä lailla vastuussa hahmon elämästä. (Buszek 2006, 119 – 120.)

Tämä innoitti näyttelijättäriä miesvaltaisessa teatterimaailmassa puolustamaan omaa taiteellista panostaan ja itsemääräämistään. Esimerkiksi Mary Shaw ja Elizabeth Robins olivat ensimmäisiä Ibsenin englannin kielelle käännettyjen näytelmien tulkitsijoita Yhdysvalloissa ja Englannissa sekä yleisesti hyväksytyin draamateatterin esiintyjä, jotka toimivat myös naisasialiikkeessä 1890-luvulla. He toivoivat Ibsenin monimuotoisten ja sympaattisten hahmojen tuovan muutosta naisten elämään äänioikeutta ajavan propagandan edistyksen myötä. Näyttelijättäret leimattiin kuitenkin joko korkean taiteen hahmoiksi tai pelkiksi naisasialiikkeen propagandisteiksi. Barrymoren roolivalinta kertoo Uuden Naisen suuresta vaikutuksesta populaarikulttuurissa 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä. Näyttelijättären uravalinnat ja asenne olivat lehdistön erityisenä ihailunkohteena: vastakkainasettelussa olivat konservatiivinen luostarikasvatus ja mieltymys avantgarde taiteeseen, perheellisyys ja suffragettikokouksiin osallistuminen. Hänen osoittamansa itsenäinen ajatusmaailma toimi roolimallina muille nuorille naisille. (Buszek 2006, 119 – 120.)

Myös toinen suosittu ja kenties vetovoimaisempikin näyttelijättär vaikutti vuosisadan vaihteessa. Sarah Bernhardt oli ristiriitainen hahmo feministisestä näkökulmasta - hän joko parjasi tai

kannusti naisasialiikettä riippuen yleisöstä - mutta uhkarohkeana esikuvana ja vuosikymmenien pituisella urallaan hän toimii symbolisena hahmona Uuden Naisen suosiolle. Pin-up-genren kannalta hänen roolinsa on merkityksellinen; siinä missä Ethel Barrymore edusti porvarillista idealistista seksuaalisuutta, Bernhardt yhdisteli ja muunsi työväeluokkaisen röyhkeyden ja alamaailman naisen vaarallisen vetovoiman sallittuun teatteriin. Hän myös kyseenalaisti erottelun jota teatterimanagerit yrittivät luoda virallisen ja burleskiteatterin välille esiintymällä kierteidensä aikana molempien lavoilla. Tämän mahdollisti Bernhardtin luonteva suhtautuminen omaan seksuaalisuuteensa ja sen esittämiseen, joten hän hyödynsi sitä käyttämällä sitä burleski-spektaakkeleihin sopivaksi. (Buszek 2006, 120.)

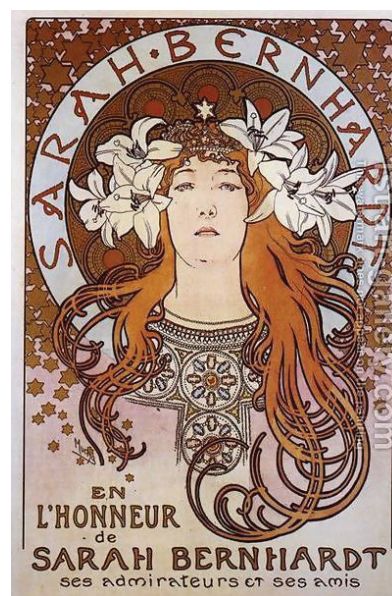
Vuosisadan vaihteessa draamanäyttelijöiden keskuudessa oli hyvin yleistä aseksuaalisuuden tavoittelu, jonka keinoin oli vaivatonta saada keskiluokan yhteiskuntakriitikkojen ja yleisön hyväksyntä. Burleskinäyttelijät sen sijaan ilmaisivat suorastaan räikeällä ja hävyttömällä tavalla esiintyjän työn piileviä ehtoja. Oman aikansa menestyneet draamanäyttelijät kuten Ellen Terry, Mary Anderson ja Eleanora Duse olivat hyvin tarkkoja siinä, kuinka he itsensä esittivät niin työssään kuin yksityiselämässään: sentimentaalinen, läpinäkyvä ja herkkä eli toisin sanoen tosinaisuuden ideaali. Nämä ominaisuudet edustivat näyttelijättären puhdasta moraali ja kykyä alistua rooliin kuin rooliin. Bernhardt torjui draamanäyttelijöiden kielteisen asennoitumisen omaa ammattikuntansa ja seksuaalisuuttaan kohtaan. Sen sijaan hän yhdisteli historiallisia ja nykyaikaisia hahmoja niin fyysisen näyttelytyylinsä kuin persoonallisen seksuaalisen viehätysvoimansa kanssa, joka assosioitui burleskiin. (Buszek 2006, 121.) Arvostelijat kiinnittivät juuri tähän burleskimaisuuteen huomiota. Kun muut ikäänkuin pukivat päälleen ja riisuivat roolin kuin vaatteen, Bernhardtin oma persoona oli aina läsnä, luoden roolihahmosta kaltaisensa epätavallisen naisen. Tämä oli vastoin aikalaisten tahtoa alistaa naisnäyttelijä mieskirjoittajan tekemään rooliin, asettaa tämä vain sen jatkeeksi. Poikkeavan asenteensa johdosta Bernhardt oli feministien suosiossa. Aikana, jolloin teatterimaailman edistykselliset naiset pyrkivät ajamaan naisasiaa aiheeseen liittyvien roolien kautta, Bernhardt vihjasi nykyaikaisen feminiinisyyden ja karismaattisen seksuaalisuuden piilevän yhtäläillä historiallisissa roolihahmoissa kuin nykyaikaisissakin: Medeasta Lady Macbethiin ja Avilan Pyhään Teresaan. Tämantyyppinen kumouksellinen asenne oli voimissaan erityisesti burleskin piirissä, kuten myös Bernhardtin lukuisat roolit mieshahmona mm. *Lorenzacciossa*, *L'Aiglonissa* ja *Hamletissa* (Kuva 9). Viimeksi mainittu näytelmä kuvattiin myös elokuvaksi, joka oli näyttelijättären



Kuva 9. Sarah Bernhardt Duc de Reichstadtina ja Hamletina. (Buszek 2006, <http://woodwardshakespeare.wordpress.com>)

debyytti valkokankaalla vuonna 1900. (Buszek 2006, 122 – 123.)

Adah Isaacs Menkenin tapaan Bernhardt halusi tulla tunnetuksi ”boheemina” renessanssinai-sena. Menestyksekkään näyttelijäuransa ohella hän toimi niin kirjoittajana, teatterimanagerina kuin kuvataiteilijankin. Menkenin tapaan hän ymmärsi myös potentiaalain omalaatuisen luon-teensa hyödyntämisessä promootiossa, niin lavalla kuin yksityiselämässäänkin. Tämä luonnolli-sesti sisälsi pin-up-kuvat. Bernhardt tilasi art nouveau-taiteilija Alphonse Muchalta laadukkaita litografiajulisteita, jotka erottuivat muiden aikalaisten joukosta. 1870-luvulta saakka vaikuttanut Jules Cheret oli tyylillään asettanut tietyt standardit ranskalaiselle julistetaiteelle. Kustannusten halventuessa julistemainonta oli yhä enemmän ja näkyvämmän läsnä Pariisin katukuvassa. Che-retin taitavasti käyttämät räikeät väriyhdistelmät kiinnittivät väkisinkin katsojan huomion, mutta viimeistään Cheretin julisteissa burleskispespektaakkeleita mainostavat esiintyjättäret toimivat te-hokkaina katseenvangitsijoina. Sopivan anonymit, fantasianomaiset olennot tulivat lopulta niin suosituiksi kuvitusaiheina, että näitä naisia alettiin kutsua yhteisellä nimellä *Chérettes*. Henri de Toulouse-Lautrec samanaikaisesti sekä kritisoi että hyödynsi Cheretin töitä ja naihahmoja omassa minimalistisissa litografiajulisteissaan, aiheina esimerkiksi vulgaareista kabaree-esityk-sistään tunnettu Yvette Guilbert. (kuva 10) Mucha ei kuitenkaan seurannut kollegojensa tyyliä täysin, vaan käytti hyväkseen sopivissa määrin elementtejä kuumaltakin. Hän korosti ja idealisoi Bernhardtin kauneutta sekä kuvasi tämän ikään kuin leijailmassa eteerisessä tyhjiössä Cheretin tapaan; toisaalta näyttelijättären fyysisuus ja piirteet on esitetty litteällä, abstraktilla tavalla sekä samanlaisella liioitellulla ja kulmikkailla eleillä varustettuna kuin Toulouse-Lautrecin itsetietoi-sen modernit naiset (kuva 10). (Buszek 2006, 124.) Tuloksena on kuvitettu pin-up Bernhardtista, ikoninen kuvaus modernista ”seksin jumalattaresta” joka huokuu saavuttamatonta viehätys-voimaa. Eroavaisuus tässä suhteessa on varsin selkeä, kun verrataan tätä Cheretin tulkintaan näyttelijättärestä mainosjulisteessa, jossa kaupataan Bernhardtin nimellä lisensoitua puuteria (kuva 10). (Buszek 2006, 126.)



Kuva 10. Henri de Toulouse-Lautrecin, Jules Cheretin ja Alphonse Muchan julisteita. (www.virtual-lautrec.net, <http://eu.art.com>, www.flickr.com.)

Vastapainona Muchan ikonimaisille julisteille olivat voimakkaan individuaaliset ja usein intiimit pin-up valokuvat. Bernhardt ymmärsi hyvin valokuvien tehokkuuden markkinoinnissa ja promootiossa; olivathan ne halpoja tuottaa, helppoja levittää, myydä matkamuistoina, fanituotteina ja lehtien kuvitukseksi. Adah Isaacs Menkenin suosikkivalokuvaaja Napoleon Sarony oli Bernhardtin idoli ja tämä olikin usein mallina. Bernhardt oli Adah Isaacs Menkenin suosikkivalokuvaavan Napoleon Saronyn ihailija ja malli, ja olikin usein tämän kuvattavana. Eräässä kuvaussessiossa jossa näyttelijätär poseeraa Kleopatrana, tärkeimpänä tavoitteena on lähinnä tarjota katsojalle näky vähäpukeisesta ja kauniista nykynaisesta kuin kommentoida näytelmän kerrontaa roolihahmon avulla. (Buszek 2006, 126.)



Myös kuvat miespuoleisten roolihahmojen asuissa muistuttavat Menkenin omista versioista yli parikymmentä vuotta aiemmin. Promootiokuva Bernhardtista Duc de Reichstadtina L'Aiglonissa (kuva 9) osoittaa, kuinka hänelle oli ominaista omaksua yliampuvan miehen asenne, mutta samalla käyttää hyväkseen feminiinistä viehätysvoimaansa. Burleskiedeltäjiensä tapaan Bernhardt teetti pin-up-kuvia intiimistä yksityiselämästään, ikään kuin lavastettuja spektaakkeleita siirrettynä teatterinlavalta kodin piiriin. Tämä on nähtävillä erityisesti va-



Kuva 11. Bernhardt makaaberina makuuhuoneessa ja kauvankauniina Kleopatrana. (<http://houseofpomegranates.com>, <http://commons.wikimedia.org>)

lokuvaaja Melandrin vuonna 1873 ottamassa muotokuvassa, jossa Bernhardt makaa kuin unessa ruumisarkussa (Tämä toimi makuuhuoneessa sisustuselementtinä luomaan makaaberia tunnelmaa, joka näyttelijättären kertoman mukaan auttoi häntä samaistumaan traagisiin roolihahmoin!) Pariisin asunnossaan. Kyseinen kuva oli tietenkin valtava menestys, joka tuotti suuret tulot sekä sen kohteelle että tekijälle. Valokuvat yksityiselämän piiristä kertovat myös Bernhardtin motiivista hämärtää rajoja niin idolin ja fanin välillä kuin myös lavan ja kadun välillä; halusta esittää itsensä enemmän kuin ainoastaan näyttelijänä, vaan myös taiteilijana ja älykkönä. Melandrin kuvaamissa, huolellisesti lavastetuissa otoksissa maalaava ja veistävä näyttelijätär piti huolen siitä, että perinteisen maskuliinisia toimia tasapainotti ihastuttavan naisellinen ulkoasu. (Buszek 2006, 128.)

Vaikka Bernhardt oli kansainvälinen kuuluisuus ja laajalti ihailtu, hän oli silti erikoisuus niin ammatillisten kuin henkilökohtaisten vapauksien suhteen jotka teatterifanit hänelle sallivat suhteellisen konservatiivisena aikakautena. Suuren yleisön näkökulmasta näyttelijätär oli jossain suhteessa turvallinen; Bernhardtin julkea käytös oli viihdettä jonka imitoiminen tavallisten naisten keskuudessa oli äärimmäisen epätodennäköistä, joka täten eliminoi mahdollisen vaikutuksen uhan. Bernhardtin tarjoama glamour oli kuitenkin vaihtoehto ns. tavalliselle elämälle, joka kannusti aikakautensa naisia taistelemaan oikeudestaan samanlaiseen vapauteen. (Buszek 2006, 129.)

2.5 Hollywoodin tähtikultti

Elokuvateatterit avasivat uudenlaisen tilan - niin sosiaalisen kuin kokemuksellisen - naisten elämässä 1900-luvun alkupuolella. Elokuvien nousu oli yhteydessä dramaattisesti muuttuvien käsitysten naisten toimimisesta yhä heterogeenisemmässä julkisessa piirissä. Koska aktiivisesti yhteiskunnassa toimivien naisten tenho ja voima niin kadulla kuin valkokankaalla oli kiehtovaa, 1910-luvun loppuun mennessä elokuvateollisuus keskittyi yhä enemmän heidän tarinoihinsa ja kannustukseensa. 1920-luvun loppuun mennessä elokuvayleisö koostui 75 – 83% naisista. Naisten tärkeä asema mykkäfilmin varhaisina vuosina auttoi muokkaamaan ja levittämään positiivista kuvaa Uudesta Naisesta valkokankaalla, joka vaikutti filmien katsomistapaan. (Buszek 2006, 142.) Elokuvan ensimmäisinä vuosina yleisön huomio kohdistui kerrontaan, eikä näyttelijöillä ollut erityistä huomioarvoa. Kuitenkin uudet kamerakulmat ja näyttelytyylit intiimimmillä näkymillään tekivät samaistumisen näyttelijöihin yhä helpommaksi. Tämä puolestaan johti myöhemmin laitoksen syntyyn, johon viitattiin nimellä ”star system”, olennaisena osana elokuvien luomisessa ja promotoinnissa. (Buszek 2006, 143.)

Huomion siirtyessä enemmän näyttelijöiden puoleen, elokuvateollisuus palasi teatterimaailmasta tuttujen promootiokeinojen äärelle: yksittäisten näyttelijöiden vetovoiman kasvattaminen ja hyödyntäminen. Painopisteen siirtyminen käsikirjoituksesta elokuvatahteen vaikutti siihen, että pin-up-kuvien luomisesta ja levityksestä tuli tärkeä osa studioiden promootiostrategioita. Fanit omaksuivat välittömästi tällaisen tavan esittää filmitähti; niinkin varhain kuin vuonna 1919 lehti *Photoplay* julkaisi artikkelin, joka paljasti studiolle saapuvan fanipostin koostuvan 90% pyynnöistä saada valokuvia näyttelijöistä. Tämä taasen kertoo kuvien muodostuneen suosituiksi keräilykohteiksi. (Buszek 2006, 143.)

Elokuvastudiot kuitenkin huomasivat vielä aikaisemmin pin-upin voiman. 1915 Paramount Studion julkisuusosasto kehui valokuvien tuoton kattavan aiemmin lehtimainontaan huppenneet kulut. He tunnistivat valokuvien välittömyyden ja erinomaiset ominaisuudet medianana, ne olivat halpoja, kätevän kokoisia ja helposti saatavilla. Koska elokuva yleisö koostui yhä enemmän ja enemmän naisista, pin-up-kuvat suunnattiin pääasiassa heille kuvauskohteena olevan näyttelijän sukupuolesta huolimatta. (Buszek 2006, 143.) Samoja massatuotantotekniikoita hyväksi käyttäen, joiden avulla Gibson Girlin kuvat levisivät lukemattomissa kulutustuotteissa ja mainonnassa, elokuvatahtien pin-upit 1910- ja 1920-luvuilla esiintyivät niin paperinukkeina kuin nuottien kansilehdissä, tyydynpäällisissä ja puuterirasioissa. (kuva 12) Näitä huokeita tuotteita oli saatavilla elokuvateattereissa, kauppoissa ja filmifanilehdissä mainostilpehөөrinä, ne toimivat promootiomateriaalina ja pieninä lahjoina studioilta faneille lojaalin asiakaskunnan kasvattamiseksi.

Burleskin varhaisten vuosien cartes-de-visite korttien tapaan suosituimmat kuvat perustuivat uuteen ja epätavalliseen tapaan esittää seksuaalisia rooleja niin julkisuudessa kuin yksityiselämässä. Aluksi valokuvia kerättiin omatekoisiin albumeihin, mutta niiden korvaajaksi ilmaantuivat pian filmifanilehdet. Luultavasti ensimmäisen varsinaisen filmifanzinen *Photoplayn* julkaisu alkoi 1912. Se oli omistettu elokuvamaailman persoonien ja tuotantojen promootioon.

Lehden varhainen menestys ja pitkäikäisyys ovat epäilemättä toimineet esimerkkinä erilaisille elokuva-aiheisille lehdille aina nykypäivään saakka. Pin-up-kuvien käyttö heti ensimmäisestä numerosta saakka ilmentää kuinka pian genre siirtyi osaksi fanikulttuuria. *Photoplayn* pin-upit demonstroivat genren kehitystä, ei ainoastaan dokumentoimalla muuttuvaa tapaa jolla elävien kuvien seksuaalisoi- tu nainen vangittiin yksittäiseen kuvaan, vaan myös kuvien yhteydessä esiintyviä kommentteja jotka perustuvat elokuva-aiheisiin teksteihin, joiden pohjalta näyttelijöiden tähti-imagoa rakennettiin. (Buszek 2006, 144.) Fanzinen pin-upit antavat hyvän kuvan kuinka naisten suffrage- liikkeen myöhempinä vuosina Uutta Naista rakennettiin, kehitettiin, vastaanotettiin ja imitoitiin elokuvakulttuurissa jolle feministikulttuuri antoi paljon painoarvoa (Buszek 2006, 145).

Janet Staigerin tutkimus tuon ajan elokuvista kertoo, että vanhat versiot ”hyvästä naisesta” eivät enää kelvanneet vaan filmit vaativat arvostusta uudelle itsenäiselle, älyk- käälle, aggressiiviselle ja jopa himoitsevalle naiselle. *Photoplayn* varhaisina vuosina tällainen nainen rakentui lehden kirjoittamien juoniselostusten varaan, mitkä muodostivat suurimman osan sen sisällöstä. Tämä noudatti tietenkin samaa strategiaa kuin sen ajan elokuvien markkinointikin. Kuitenkin se asia, että lehti sisälsi pin-up-gallerian eloku- vatähdistä alusta saakka, paljastaa minne teollisuus oli pian suuntaamassa. *Photoplayn* ensimmäisissä numeroissa julkaistiin myös artikkeleita ja runoja, jotka ilmensivät filmien opettavaisuuden potentiaalin puolustamista niin yleisön kuin filmitool- lisuuden riveistä. Nämä toisistaan riippuvaiset viestit opettavaisuudesta ja vapaasta ilmaisusta heijastavat aikakauden suurempia edistysmielisiä päämääriä elokuvia kohtaan, josta tuli myös *Photoplayn* traditio. Kun otetaan huomioon aikakauden samanaikainen kiinnostus tähtiin ja seksuaalisuuteen, ei ole lainkaan yllättävää että pin-up-kuvista tuli myöskin olennainen osa lehteä. (Buszek 2006, 146.) Staigerin pin-upin määritelmä on verrattavissa aikakauden elokuvi- en promotoimaan seksuaaliseen ilmaisuun: seksuaalisuutta ei sensuroida tai tukahduteta, vaan tutkitaan. Mitä sitten peitetään - ja silloinkin pelkästään visuaalisesti - on vain yksi osa seksuaa- lisuutta: fyysinen sukupuoliyhteys. (Buszek 2006, 147.)

Elokuva- ja fanikulttuurin muuttuessa yhä tähtikeskeisemmäksi ja näyttelijöiden seksuaalisen vetovoiman kasvaessa entistä enemmän, pin-up kuvat korvasivat fanzinen tarinankerrontaan liittyvät kuvakoosteet. Ensimmäisen vuotensa jälkeen *Photoplayn* pin-upit alkoivat korvata fil- mien still-kuvat artikkeleiden kuvituksena. Artikkelit laajenivat koskemaan myös näyttelijöiden



Kuva 12. Yllä Joan Crawford nuottivih- kossa, alla Bebe Daniels puuterirasian kannessa. (Buszek 2006.)

haastatteluja, jotka antoivat lukijalle kulissientakaisen näkökulman elokuvantekoon ja suosikkitähtiinsä. Kun pin-up-kuvia oli erillään, niiden yhteyteen liitettiin lyhyitä biografioita tai uutistekstejä kuvan kohteena olevasta henkilöstä. Vaikka kuluihin vuosia ennen kuin *Photoplay* hylkäsi alkuperäisen ja pääasiallisen tarkoituksensa esittää kuvakoosteita elokuvien juonenkuluista artikkelien muodossa, oli selvää että lehden lukijoita miellytti yhä enemmän tarinoiden mukana olevat kuvat kuin kerronnallinen osuus. Pian *Photoplay* hyödynsi pin-up-kuvia sisällyttämällä ne sekä lehden sisältöön että kanteen. Vuoden 1914 maaliskuun numeroon mennessä lehti oli jättänyt elokuvastillien käytön kannessa ja korvasi ne pin-up-tyylisillä valokuvilla ja piirroksilla näyttelijättäristä. D.W. Griffit oli ensimmäinen mies lehden kannessa vuonna 1916 (vaikka-kin kovin epäimartelevasti piirrettynä), mutta naisten osuus lehden kansissa oli enemmistössä pitkään. Samana vuonna *Photoplayn* mainososiossa alkoi näkyä ilmoituksia myytävistä kuvista ja postikorteista. Aluksi niistä puhuttiin lähinnä termeillä ”kauniita naisia” ja ”eläviä malleja”, mutta myöhemmin mainostajat siirtyvät kauppaamaan ”suosikkielokuvanäyttelijöiden” pin-up-kuvia erilaisina tuotteina kalentereista lusikoihin asti. (Buszek 2006, 147.) 1915 lehden laajentuvat sisältö kattoi julkisten ”muotijuttuja”, joista tuli tärkeä lähde pin-up-kuville *Photoplays*sa niiden antaman hyväksyttävän syyn esitellä paljasta pintaa uimapukuisten tähtösten muodossa. Pin-upin markkinointi sen kun laajeni *Photoplayn* tarjoaman mahdollisuuden ostaa taideprinttejä kansikuvanaisista. Seuraavana vuonna lehti laajensi rooliaan pin-up kuvien jakelijana julkaisemalla elokuvatahtien kuvia ja biografioita sisältävän kirjan *Stars of the Photoplay*. Tätä päivitettiin ja julkaistiin uudelleen vuosikymmenien ajan lehden rinnalla. (Buszek 2006, 148.)

Samassa *Photoplayn* numerossa, jossa pin-up-kansi teki ensiesiintymisensä, on artikkeli aiheesta ”kuvakertomus vastaan persoonallisuus”, jossa käsitellään siirtymistä juonesta tähteen. Se antaa ymmärtää, että lehden asema on sekä filmitoiminnassa että fanikulttuurissa tähden ja fanin välillä. Elokuvaileisön koostuminen enimmäkseen naisista vaikutti siten, että modernin naiseuden koko laajuus oli *Photoplayn* painopisteenä kasvavissa määrin. (Buszek 2006, 148.) Lehdessä esiintyivät valkokankaalla nähdyt Uudet Naiset puettuina eri rooliasuihin: poikatyttöksi, urheilijaksi, vampiksi, diivaksi, työläistyöksi, flapperiksi jne. Monimuotoisuus oli laaja, eikä ristiriidassa olevat kuvaukset olleet poikkeus. *Photoplay* esitti elokuvien Uusien Naisten ja heidän faniensa olevan samankaltaisia, joiden kummankin perusolemus oli lehden aiheita. Aikakauden omaksuma Uusi Nainen ja hänen poikkeavan luonteinen naiseutensa oli esillä niin valkokankaalla kuin kadullakin. Ristiriitaisen modernin naisen ylistys huomattiin myös elokuvallisten vastakappaleiden keskuudessa. *Photoplayn* harjoittaman tietoisesti ”sisäpiirin perspektiivin” viljelyn takia sen strategiana oli alleviivata naispuoleisten kohteidensa viehätysvoimaa sekä antaa lukijoille ”skuppeja”. Apukeinoina tässä toimivat haastattelut ja juorut sekä näiden ohessa olevat kuvitukset. (Buszek 2006, 149.) Vaikka lehti sisällyttikin studioiden ja lehdistöagenttien luomia mytologisoituja mielikuvia näyttelijöistä, se myös usein purki myyttejä ja muodosti niitä uudelleen. Yhteistä aikansa näyttelijöille ja heidän esittämilleen rooleille oli se, että lehti kuvasi heitä alati ja tietoisesti monimutkaisina ja ristiriitaisina naisina. (Buszek 2006, 150.)

Lehden ylistyslaulua ”feminiinisille faneille” ilmentää erään numeron uimapukukansi: mykkä-

elokuvan supertähti Mabel Normand poseeraa rantahietikolla. Normand oli ensimmäinen Keystone Studiosin läpimurron tehnyt komedienne. Hän esiintyi useasti elokuvissa Charlie Chaplinin kanssa, ja oli kukoistusaikanaan yksi parhaiten palkatuista näyttelijöistä Hollywoodissa. *Photoplayn* näkökulma oli häneen niin kannen kuin artikkelin perusteella sekä ristiriitaisuuksien kimppu että modernin naiseuden malli. Artikkelin kertoo Normandin pelottomuudesta stunt naisena, dominoivasta luonteesta, lumoavasta kauneudesta, suurista lahjoituksista hyväntekeväisyyteen.. Lehden ylistävästä sävystä huolimatta annetaan ymmärtää, että Normandin todellinen viehätysvoima piilee hänen ristiriitaisten rooliensa (niin valkokankaalla kuin yksityiselämässään) saumattomassa yhdistelmässä. Samaa strategiaa käytetään niin suloisten orpotyttöjen (Mary Pickford, Lillian Gish) ja naisellisten romantikkojen (Olga Petrova, Acile Brady) kohdalla. (Buszek 2006, 150 – 151.)



Kuva 13. Mabel Normand poseeraa. (Buszek 2006.)

Photoplayn kuvaamien aikansa valkokankaan huimapäiden, joihin Normandkin jollain tavalla yhdistettiin, feministinen potentiaali oli tässä lähestymistavassa vahvasti läsnä. Vaikka ensimmäinen mielikuva elokuvasarjasta *Perils of Pauline* on avuton neito kiipelissä joko sidottuna rautatiekiskoille tai heitettyä viiksekkään gangsterin harteille, sillä on kuitenkin suhteellisen vähän tekemistä itse elokuvien kanssa. (Buszek 2006, 151.) *Perils of Pauline* (=Paulinen vaarat) kuvasi Pearl Whiten näyttelemän sankarittaren ärhäkkänä Uutena Naisena, ratkomassa mysteerejä, rikollisia jahtaamassa ja usein pelastamassa pulaan joutunutta miestänsä kuin päinvastoin. Suosittu naishuimapää-genre (imitoijia ja faneja niin Yhdysvalloissa kuin ulkomaillakin) on 1900-luvun selkeimpiä kuvauksia Uudesta Naisesta; nuoret naiset viettävät itsenäistä elämää vailla perheellisiä velvollisuuksia, avioliittoa tai äiteyttä. Fanzinet yhdistivät usein fanit sankarittariensa seikkailuihin julkaisemalla esimerkiksi ”interaktiivisia” kirjoituskilpailuja elokuvasarjoihin liittyen. (Buszek 2006, 152.)

Pin-up kuvia käytettiin luomaan sitä mielikuvaa, että vaikka kuinka raisuissa ja miehekkäisissä toimissa näyttelijättäret esiintyivätkin, he säilyttivät silti feminiinisyytensä. Ne myös arvostelevat tottumaton vastakkainasettelua feminiinisen herkkyyden ja lihasvoiman välillä. Vastakkainasettelut olivat selkeitä Pearl Whitesta kertovassa artikkelissa: harrastuksiin kuuluu kaksitasolla lentämistä, luonteenpiirteiltään hän on luonnollisen hurmaava. (Buszek 2006, 152.) Lehtijutun kuvissa White poseeraa klassisena kaunottarena näennäisantiikkisissa kaavuissa, maitotyttönä ja lopulta modernina, eleganttina Uutena Naisena. Kuvat vihjaavat, että naisen kolme aikakautta samanaikaisesti ilmentyvät ja päättyvät Whiten malliin nykyaikaisesta Uudesta Naisesta. (Buszek 2006, 153.) Whitesta kertova artikkeli ilmaisee lehden strategiaa ylistää Uuden Naisen kykyä sekä ottaa haltuun että ylittää perinteisiä feminiinisiä rooleja. Myös muiden saman genren näyttelijättärien artikkeleissa nähtävillä sama asenne. Artikkeleiden kuvituksissa oli sekä still-kuvia filmien kohtauksista kuvauksista että pin-upeja, tyylikkään hohdokkaita poseerauksia. Flimien still-kuvat edustavat ammatillista tuotantoa, kun taas pin-upit kuvittavat

henkilökohtaista elämää. Nämä olivat kuitenkin yhtä moninaisia tyyllisesti kuin kuvan kohteen roolihahmotkin. (Buszek 2006, 153.)

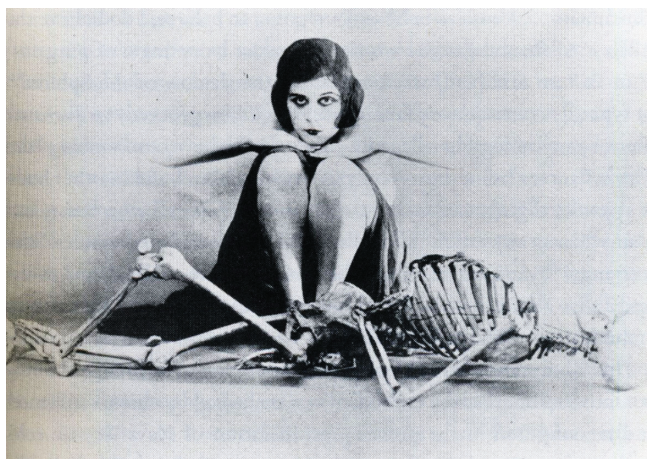
Siitä huolimatta että pin-upit näyttivät yhä enemmän paljasta pintaa tai siluettia, seksuaalisoidut kuvat toimivat samanaikaisesti puolustelemina ja selittävinä kohteidensa käytöstä kohtaan; nämä esitetään terveinä modernin feminiinisyyden malleina. (Buszek 2006, 154 – 155.) Esimerkiksi *Photoplayn* vuoden 1917 erään numeron aiheena ollutta ”uimarityttöä”, tuon aikakauden yhtä pin-upia, ylistetään ja puolustetaan kritiikkiä kohtaan. Se myös vertailee ”uimarityttöä” ja steel-engraving ladya keskenään ja toteaa ensin mainitun olevan kauniimpi ja enemmän kuin edeltäjänsä, mutta olevan yhtä kaino ja vaatimaton. Artikkelin kuvissa näyttelijättäret uivat, pelaavat rantapalloa, surffaavat muiden naisten ja jopa miesten kanssa. Tytöt esiintyvät vähissä vaatteissa, mutta artikkeli vihjaa vanhanaikaisille lukijoille ettei se suinkaan ole säädytöntä, vaan edustaa uutta modernin naisen terveellistä elämäntapaa. (Buszek 2006, 155.)

Tapa jolla korostetaan elokuvanäyttelijättären perinteisen feminiinisyyden ja kumouksellisen aktiivisuuden fuusiota ei rajoitu vain keskusteluun ja fyysisiin ilmentymiin. Vuosikymmen kuluessa fanzinet tulivat yhä tarkemmiksi vihjatessaan, että näiden monimutkaisten naisten fyysisuus peilasi myös vaikuttavaa älykkyyttä. Esimerkkeinä toimivat ”Monipuolinen Vivian Rich” erilaisine harrastuksineen (kirjallisuudesta ratsastukseen ja autoiluun) ja Normandin energinen esiintyminen oli verrattavissa hänen ahnaaseen lukuharrastukseensa. Suffragesta tuli vuosikymmenen loppuun mennessä yhä kasvava ja vääjäämätön näkökanta, jonka viittaukset ilmaistiin aikansa feministisen retoriikan keinoin. Vuonna 1914 *Photoplayn* artikkelissa näyttelijätär Kathlyn Williams on aikeissa myös ohjata elokuvia, ja joutuu vakuuttelemaan naisten yhtä kelvollisia mahdollisuuksia ohjata elokuvia kuin miehilläkin. Williamsin luottamus niin itseensä kuin muihinkin naisiin toimia filmitoiminnassa muinakin kuin ainoastaan näyttelijöinä ei ollut mitenkään yllättävää tuona mahdollisuuksien täyttämisen ilmapiirin aikana. (Buszek 2006, 155.)

Vaikka *Photoplay* keskittyikin naisiin esiintyjinä, 1910- ja 20-luvuilla lehti julkaisi säännöllisesti artikkeleita naisten erilaisista ammattimahdollisuuksista Hollywoodissa. Tuolloin ilmaantui lukuisia lehtijuttuja menestyksekkäistä naisohjaajista kuten Ida Mae Parks, Lois Weber, Germaine Dulac ja Alice Blaché, jota artikkeli ylisti osuvaksi esimerkiksi modernista bisnesnaisesta joka tekee miesten työtä – ja tekee sen paremmin kuin miehet yrittävät tehdä. Vuoden 1916 artikkeliin näyttelijä-ohjaaja Cleo Madisonista sisältyi myös pin-up kuvia joissa tämä poseerasi työssään niin kameran edessä kuin sen takana. Juttujen aiheet ulottuivat naisiin myös toimitusjohtajina, leikkaajina, pukusuunnittelijoina, modisteina, käsikirjoittajina ja sihteereinäkin. Artikkelien sanoma oli kannustaa ja korostaa naisten edustusta elokuvakulttuurissa: unelmista joskus todella tulee totta, jos sinä teet niistä totta. (Buszek 2006, 156.)

Aikakauden muuttuvat käsitykset ja asteittainen hyväksyntä sekä feminisismiä että seksuaalisuutta kohtaan ovat nähtävissä filmikulttuurissa, esimerkkinä Theda Baran uran meteoriittimainen nousu ennen sotaa ja vastaavanlainen putoaminen sodan aikana. Uransa huippuhetkinä otetuissa pin-up-promootiokuvissa, kuten vuoden 1914 elokuvan *A Fool There Was*, Bara on kuvattu niis-

sä kuten valkokankaallakin synkimpänä ja vahvimpana edustajana Uuden Naisen seksuaalisesta voimasta (kuva 14). (Buszek 2006, 160.) ”Vamppi” arkkityyppinä oli ehkä pahin esimerkki Uuden Naiseuden ruumiillistumana mykkäfilmin kulta-ajalla, mutta silti symbolina ei ainoastaan feminismin potentiaaliselle voimalle tuhota perhe ja yhteiskunta, vaan myös naisen intohimon ja miehen haurauden sukupuoliroolien aaltoillessa suhteessa



Kuva 14. Julma vampppi Theda Bara. (Buszek 2006.)

toisiinsa, tuoda näihin uusia ja positiivisia ideoita. Baran suosio - kuten vampinkin - sidoksissa hänen voimansa kaksoispotentiaaliinsa, voimaan joka oli liian äärimmäistä salliakseen paljoa avoimuutta karakterisoinnissa. Theda Baran studion luoma eksoottinen ja fiktiivinen historia sekä kotoisa ja oikea alkuperä olivat usein fanzinejen kuten *Photoplayn* juttujen aiheita. (Buszek 2006, 161.) Pahan vampin roolien muodostuessa yhä rajoittavammaksi uran edetessä ja samalla väkevän seksuaalisuuden saadessa takaiskun, näyttelijätär kohtasi yhä enemmän kritiikkiä. Alati sivistyvät elokuvayleisöt alkoivat nähdä Baran seksuaalisoidun tähti-imagon äärimmäisyytenä, jonka ne lakkasivat näkemästä modernin naisen seksuaalisuutena. (Buszek 2006, 162.)

Ilmiö oli yhteydessä myös yleisön rasismiin, joka liittyi Yhdysvaltojen yleiseen paniikkiin Etelä- ja Itä-Euroopan siirtolaisten virtaa kohtaan. Vampin viehätysvoima perustui osin eksoottisuuteen, mutta oli selvästi syynä tämän viholliseen mielikuvaan, sillä vampppi yhdistettiin siirtolaisiin. (Buszek 2006, 162.) Fanzinet viittasivat harvoin tähän väestöryhmään, ja silloinkin vain tarjoten ”opetusmateriaalia” amerikkalaisesta kulttuurista ”oppilaille”. Siirtolaisnaiset elokuvissa ja -lehdissä kuvattiin joko epäseksuaalisina uhreina jotka tarvitsivat suojelua ja uudistusta, tai parasitittaisina seksuaalisuutena vihollisina jotka uhkasivat tartuttaa koko maan. Ei-angloamerikkalaisen seksuaalisuuden pelko näkyi myös *Photoplayn* ja muiden fazinejen sivuilla. Kuten Hollywoodin tapana olisi vuosikymmeniä, varhaisina aikoina ei-angloamerikkalaisia hahmoja esittivät valkoihoiset. Jopa sympaattisten kuvausten suosittujen ja viehättävien näyttelijöiden, kuten Ethel Barrymore egyptiläisenä naisena elokuvassa *The Call of Her People* tai Norma Talmadge *Forbidden Cityn* tuomittuna modernina ”perhosena”, esittämät hahmot olivat seksuaalisesta näkökulmasta olemattomia tai traagisia. Syynä oli painostus siirtolaisten kulttuurin eristämiseen tai sulauttamiseen valtaväestöön. (Buszek 2006, 163.)

Harvoja poikkeuksia toki oli vähemmistön edustamista esiintyjistä. Japanilais-amerikkalainen näyttelijäpariskunta Tsuru Aoki ja Sessue Hayakawa olivat suhteellisen usein esillä niin artikkelien kuin kuvien muodossa. Latalalais- ja espanjalais-amerikkalaisia olivat mm. Beatrice Michelena, Antonio Moreno ja Bebe Daniels (kuva 12). Kiinalais-amerikkalainen Tsen Mei oli ensimmäinen todellinen ei-angloamerikkalainen pin-upeissa kuvattu näyttelijätär. Mein monipuolisuutta kehutaan *Photoplayn* artikkelissa: upea näyttelijä, lääketieteenprofessori, muusikko

ja miimikko. Kesti kuitenkin melkein vuosikymmen ennen kuin Anna Mae Wongin ura antoi ai-
hetta samankaltaiselle tunnustukselle ei-angloamerikkalaisen näyttelijän kauneudelle ja kyvyil-
le. Kapeat rodulliset standardit naiskauneudelle olivat yhteydessä rasismiin, joka dominoi sekä
filmiteollisuutta että amerikkalaista yleisöä. (Buszek 2006, 164 – 165.)

Vaikka edellä mainitut asiat johtivatkin vampin kuolemaan, se ei poistanut seksuaalista itsetie-
toisuutta jota tämä auttoi esittelemään. Seksuaalisesta itseilmaisusta itsessään tuli fanikulttuu-
rissa ei sen vähempää kuin väistämätön seuraava raja-alue amerikkalaisille feministeille ensim-
mäisen maailmansodan ja äänioikeuden jälkeisten vuosien aikana. Artikkelit ammattilaisnaisten
kotielämän esittelyistä lisääntyivät. Ne käsittelivät mm. shownäyttelijän uusia rooleja kotona,
tasa-arvoisempien suhteiden etsintää miesten kanssa, äitiyden yhdistämistä työhön ja kotirinta-
man uudelleen määrittelyä. Elokuvfanien hurmaantumiseen näiden naisten kykyyn neuvotella
uusien mallien kulussientakaisen naiseuden kanssa edisti aikakauden lisääntyvä soveliaisuuden
taju keskustella oikean naisen seksuaalisuudesta ja heteroseksuaalisista ihmissuhteista soteles-
ken hahmon kautta. Aihetta käsitellään *Photoplayn* artikkeleissa miehensä sodassa menettäneen
näyttelijättärien kautta, joissa naiset otaksutaan seksuaalisiksi olennoiksi ja tunnistetaan sek-
suaalinen potentiaali uudelleen sinkkujen naisten ja äitien keskuudessa. (Buszek 2006, 165.)
Artikkelien kuvituksena on vastakkainasettelun teemalla suloisia äiti ja lapsi otoksia ja hehkeitä
pin-upeja (Buszek 2006, 166).

Sympaattiset lehtijutut Hollywoodin soteleskistä auttoivat avaamaan fanzinen keskustelua
koskien ”oikean” ilmaisuuden ja olemassaolon niin seksuaalisuudessa kuin ammatillisessa kunnian-
himossa, sisältäen ennen tabuja aiheita kuten avioero ja yksihuoltajuutta. Melodramaattisten
kotikertomusten rinnalla julkaistiin riemukkaita juttuja liittyen naisten ammatilliseen ja seksuaa-
liseen itsenäisyyteen kotona ja kodin ulkopuolella. (Buszek 2006, 166.) Itsenäisyys liitettiin yhä
enemmän ei vain seksuaaliseen viehätysvoimaan vaan myös seksuaaliseen vapauteen; valinta
kulkea vapaana mieluummin kuin asettua aloilleen. Artikkelit viittaavat aikakauden lisääntyvään
taipumukseen assosoida seksuaalinen nainen ajattelevaan naiseen niin valkokankaalla kuin
kulisseeissakin. *Photoplayn* sen aikakauden artikkelit ja mukana olevat pin-upit demonstroivat
laajenevaa perspektiiviä, jossa seksuaalisoitu nuori nainen elokuvateollisuudessa voi olla myös
älykäs ja kykenevä, ja pystyvä vanhempi nainen samaisessa ammattikunnassa voi olla seksuaa-
lisoitu. Kun nämä uudet naiseuden mallit esiintyivät, kirjoittivat ja ohjasivat aikansa filmejä, oli
luonnollista että he ja heidän faninsa halusivat nähdä saman mallin esiteltyä myös valkokan-
kaalla. (Buszek 2006, 167.) Tämä johti seksuaalisen äärimmäisyyden edustajan, vampin, hyl-
käämiseen ja uudenlaisen, modernin naiseuden uudelleenrakentamisen orpotytöstä huimapääksi
(Buszek 2006, 168).

Syntyi keskustelua ”oikean” naisen puolesta valkokankaalla; naisia jotka eivät ole tyystin hyviä
tai pahoja vaan ihmisolentojen laaja monimuotoisuus, joka tulee jostain siltä väliltä. Tämä uusi
tarve vilpittömälle ja todelliselle sai alkunsa Amerikan osallistumisesta ensimmäiseen maa-
ilmansotaan, kun tosielämän naiset ryhtyivät näkyvästi todistelemaan kykyjään ylittääkseen
paljon samaistuttavampia rajoja kuin mitä valkokankaan sankarittaret rikkoivat. Elokuvastudi-

ot huomasivat myös kotirintamanaisen viehätysvoiman. Famous Plaster-Lasky (myöhemmin Paramount) studion varapresidentti Jesse L. Lasky neuvoi ohjaaja Cecil B. DeMilleä ja käsikirjoittaja Jeanie Macphersonia kirjoittamaan jotain tyypillisesti amerikkalaisesta, ajankohtaisesti feministisestä, dominoivasta työstä joka astuu kehiin ja tekee miehen työn. Tästä sai alkunsa seksikomedialla *Old Wives and New*, joka sai sekä jatko-osia että kopioijia. Gloria Swanson on aikansa sivistyneen, seksuaalisesti vapaan naisen roolissa. Pin-up-kuvat jatkavat Swansonin luonnehdintaa läpi uran: älykäs, kunnianhimoinen, sanavalmis mutta silti hyveellinen luonteeltaan. Elokuva ja sen esittelemä naistyyppi saavuttivat yleisön suuren suosion, joka samaistui siihen ja pyrki itse samaan. (Buszek 2006, 169.)

Luottamus siihen, että nainen voisi saada kaiken niin ammatillisessa mielessä kuin henkilökohtaisessa elämässä, täytti ensimmäisen maailmansodan jälkeistä aikaa populaarikulttuurissa ja nosti pinnalle valkokangashahmoja jotka peilasivat tätä tunnetta. DeMillen sankarittaret antoivat tietä *Photoplayn* vuonna 1919 viittaamalle ”Vampetteille”, joista myöhemmin myöhemmin vakiintui nimitys flapper. Flapperin luonne verrannollisesti realistinen ja hyväntahtoinen, seksuaalinen ilmaisu on samaan tapaan luonnollinen ja positiivinen osa tämän luonnetta. H. L. Mencken määrittelee flapperia *Smart Set*-lehdessä vuonna 1923 pitkällä luettelolla: hän elää tiedon ajassa, pitää synkät salaisuutensa piilossa, osaa huolehtia itsestään, hän on nuori, toivoa herättävä, romanttinen, viisas.. Flapper voidaan nähdä symbolina naisten hiipuvalla kiinnostuksella poliittista feminismiä kohtaan suffragen jälkeen. Toisaalta, flapper voidaan myös nähdä feministisen ajatuksen kansainvälistyneisyyden symbolina ja sen leviämisenä naistena arkipäiväiseen elämään samaisena aikana. (Buszek 2006, 170 – 171.)

1920-luvulla flapper-genre löysi pin-upista keinon ilmaista kohteensa lakkaamattoman liikkeen ikonisessa muodossa. Elokuvien ensimmäisiä flappereita oli Bebe Daniels. Uransa alkupuolella 1910-luvulla hänellä oli rooleja lapsenomaisen rakkaudenkohteen hahmossa. 1920-luvulle tultaessa hän jätti komediat ja oli aikakauden elokuvissa ja fanzineissa luomassa uutta rooliaan ”hyvänä pikku pahana tyttönä”. Danielsin pin-up-kuvat muuttuivat ajan myötä yhä uskaliaimmiksi ja hurjat tempaukset yksityiselämässä siivittivät imagon muutosta. Tämä oli todellinen irtiotto entisistä lapsellisista roolisuorituksista. (Buszek 2006, 171 – 172.)

Danielsin ja flapper-kollegansa Marie Prevostin alati vaihtuvaa hiustenväriä kommentoitiin fanzinejen sivuilla säännöllisesti. Tämä on osana naisten seksuaalisen itseilmaisun evoluutiota: jatkuva itsensä kehittäminen kauneuden saralla on sijoitus niin juonikkaaseen luonteeseen kuin edustavuuteenkin. Kosmetiikkateollisuus kasvoi räjähdysmäisesti ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Kaupallinen kauneuskulttuuri popularisoi demokraattisen ja hieman huolestuttavakin idean siitä, että kaikki naiset voivat saavuttaa kauneuden jos vain käyttävät oikeita tuotteita. Tämä ei kuitenkaan ollut ainoastaan negatiivinen asia, vaan se voidaan nähdä demokraattisena potentiaalina; vain yksi tapa lisää ilmaista itseään seksuaalisesti. Fanzinet eivät vain pitäneet lukua vaan myös ylistivät uusia, jatkuvasti muuttuvia, keinotekoisesti saavutettavia ja helposti hylättäviä ulkomuotoja flappereilla kuten jo mainituilla Danielsilla ja Prevostilla. (Buszek 2006, 172.)

Studio-pin-upit näyttelijöistä kuten Colleen Mooresta ja Clara Bow'sta peilaavat sekä voimaa että feminististä potentiaalia flapperien esittelemissä näkemyksissä näistä ideoista. Pin-upit kuvastavat sitä panosta, mitä Hollywoodin studiot laittoivat näyttelijöiden tähti-imagon rakentamiseen ja promootioon viehättääkseen yleisöä 1920-luvun loppuun tultaessa. Vuoden 1929 elokuvaa *Synthetic Sin* varten tehty pin-up Mooresta ilmentää kuinka genre oli promootiokeino- na kehittynyt tuona aikana (kuva 15). Yleisölle se oli ”matkamuisto” elokuvasta, lehdistölle opastavana elementtinä mukana tulleen kuvatekstinsä kanssa elokuvan raportointia varten. Kuva on täynnä ristiriitaisuuksia: herttaisuus, viattomuus, humoristisuus, rohkean paljastava pukeutuminen, liikkuvuus.. Elokuvan juoni kertoo hyveellisestä pikkukaupungin näyttelijättärestä, joka saapuu suurkaupunkiin uppoutuakseen ”synteettisiin synteihin” tullakseen paremmaksi näyttelijäksi. Elokuvan lopussa hänen hyveellisyytensä on kuitenkin vielä tallella. Mooren tähti-imago ja pin-up-kuva kertovat sanomaa, jonka mukaan monimuotoinen yhdistelmä syntisyyttä ja viattomuutta on sopivaa ja hyväksyttävää, ristiriitainen viehätysvoima on asiaankuuluvaa. (Buszek 2006, 173.)



Kuva 15. Colleen Moore *Synthetic Sin*-elokuvan promokuvassa. (<http://clarabows.wordpress.com>.)

Mooren aikalainen Clara Bow on kenties kuuluisin elokuvaflapper. Hänen läpimurtonsa tapahtui vuoden 1927 ”It” filmin myötä, jonka teemana oli Bow’n sukupolven määrittelymätön ja ristiriitainen viehätysvoima: joillakin vain oli ”sitä”. Bow on modernin liikkuvan naisen asemassa, hän harppoo läpi kohtausten ja yhteiskuntaluokkien, kiipeää ylös niin ammatillisia kuin sosiaalisia portaita. Paramount studioiden promootio-osasto panosti Claran Bow’n kuvissa juuri tähän kineettisyyteen. (Buszek 2006, 174.) Esimerkkinä



Kuva 16. Clara Bow (Buszek 2006.)

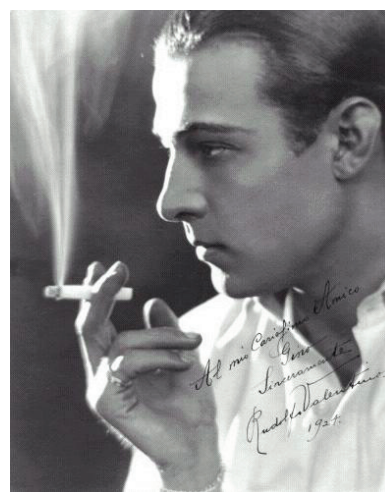
on eläväinen otos, joka liioittelee Bow’n sporttista glamouria. Hän on pukeutunut paljastavaan uima-asuun yhteensopivine uimalakkeineen ja korkokenkineen, pari rullaluistimia on heitetty olalle ja tämän kaiken kruunaa lennokas poseeraus ikään kuin kesken pyrähdystä pysäytettynä (kuva 16). Flapperin kyky ”saada kaikki” tarkoittaa selvästi ”tehdä kaikki”. Oli sitten kyseessä elokuva tai jokapäiväinen maailma, tällaisten naisten itsetietoisuus ja strateginen edustaminen olivat avaimia sekä menestyksen että viehätysvoimaan. Flapperin viehätysten osana ovat myös seksuaalisen halun ilmaisemisen pyrkimykset. (Buszek 2006, 175.)

Avainelementti näiden naisten vetovoimassa oli aito, itsestä lähtöinen halu. Nainen on haluttava, koska hän haluaa ja himoaa aktiiviteettia ja menestystä ylittäen seksuaalisen alueen rajan. Naisen

ulkoasu ei ole asian ydin, vaan katse joka toimii tunteiden ja mielihalujen välittäjänä. (Buszek 2006, 175 – 176.) Samanlainen haluava katse oli kannustettua elokuvafanien keskuudessa. Aktiivisesti seksuaalista nautintoa etsivien amerikkalaisnaisten uskottiin anastavan miesten etuoikeudet, joka oli voimakkaampi ja arvokkaampi kuin äänioikeus. Nämä asiat johtivat elokuvateattereiden muutokseen, (jota eräs teatteri-manageri kutsui moukkamaisesti ”Valentino-ansoiksi”) jotka kasvavissa määrin keskittyivät ei ainoastaan kuumiin naiskeskeisiin romansseihin vaan myös miespuoleisen seksisymbolin nousuun, joiden päätarkoitus oli olla naisyleisön intohimojen kohteena. *Photoplay* noteerasi aktiivisesti haluavien naispuoleisten fanien tunteenpalon ja lisääntyvän määrän, ja miespin-upien määrä kasvoi lehdessä. Vaikka miesnäyttelijöiden glamourmuotokuvia esiintyikin *Photoplayn* sivuilla sen perustamisesta saakka, ja monet miehet esittivät omia ideoitaan modernista romanssista naiskollegoidensa johdattamana, vasta 1920-luvulla seksualisoitu mies-pin-up nousi pinnalle ja levittäytyi. (Buszek 2006, 176.)

Rudolph Valentinon kuvat *Photoplayn* mies-pin-up-tradition alussa valtasivat todenteolla tilaa menestyksekkään vuoden 1921 *Sheikki* elokuvan myötä (kuva 17). Viimeistään Valentinon poseeraukset puolialastomana vuoden 1922 *Nuori Rajah* filmin promotio-pin-upeissa polkaisevat käyntiin vuosikymmenen tiedostamisen ja ylistyksen heteroseksuaalista naisten himoa kohtaan. *Photoplayn* eräästä lukijakirjeestä ilmenee näiden kuvien laaja vetovoima kuten myös muuttuvat hyväksyttävät käsitykset seksuaalisen halun roolista naisten elämässä. Eräs äiti kirjoittaa varsin hyväksyvään sävyyn neljävuotiaan tyttärensäkin leikkaavan lehdestä Valentinon kuvia. Seuraavan vuosikymmenen aikana samalla tavalla rakennettuja kuvia miestähdistä löytyi niin nuorista nousevista näyttelijöistä kuten Gary Cooperista, kuin vanhemmista Douglas Fairbanks sr. kaltaisista näyttelijöistä elokuvalehdistölle ja faneille. Kuten elokuvateollisuuden naisammattilaisten kohdalla, *Photoplay* julkaisi vuoden 1922 eräässä numerossaan loisteliaan muotokuvasarjan kameran takana työskentelevistä miehistä, studioelektronikoista kameramiehiin ja bisnesmanagereihin. (Buszek 2006, 177.)

Ennen Rudolph Valentinon orastavan rohkeita elokuva-pin-

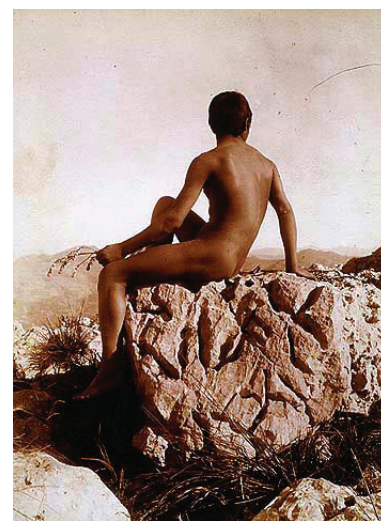


Kuva 17. Rudolph Valentino. (www.flickr.com, <http://italophiles.com>, <http://en.wikipedia.org>.)

upeja, miesvartalon kuvausta harrastettiin edelleen enimmäkseen taiteellisten tekosyiden varjolla. 1800-luvun lopusta ensimmäisen maailmansodan alkuun saakka saksalainen valokuvaaja paroni Wilhelm von Gloeden kuvasi Sisiliassa kuvitteellista muinaisen Kreikan idylliä, jossa nuoret miehet kulkivat ympäriinsä alastomina (kuva 18). Unenomaisia ja sensuelleja kuvia tilattiin ja myytiin postitse hyvällä menestyksellä. Von Gloedenin serkku Wilhelm von Plüschow sekä italialaiset valokuvaajat Gaetano d'Agata, Vincenzo Galdi ja A. Calavas kulkivat tyylillisesti samoja polkuja. Toinenkin saksalainen valokuvaaja, Arthur Schultz, lienee saanut vaikutteita von Gloedenilta, mutta hänen vähäpukaiset mallinsa olivat nuorten poikien sijasta hyväkuntoisia miehiä ja klassisen muinaiskreikkalaisen teeman sijasta hän sijoitti kuvansa urheilun maailmaan. Schulzin maanmies Hugo Erfurth rakensi kuviaan taiteellisemmalla otteella, kuten myös Theodor Hay, ranskalainen Paul Pichier ja englantilainen Eugene Smith. (Leddick 2005, 68 – 69.)

Useimmiten miesmallien asennot olivat suoraan klassisen taiteen maailmasta ja yleensä sukuelimet peitettiin kuvakulmilla, lannevaatteilla tai kankaan laskoksiin. Ensimmäinen maailmansota päätti ahdasmielisen viktoriaanisen aikakauden ja vapautuneempi ilmapiiri vaikutti myös alastonkuviin. Vaikka hallitseva elementti valokuvissa oli edelleen pehmeä ja maalauksellinen ote, uusien kuvaajien sukupolvi kasvoi Yhdysvalloissa. Imogen Cunningham kuvasi aviomiestään Roi Partridgeä otteella, jossa on nähtävillä vilpitiön ihailu miesvartaloa kohtaan. Naisen kuvatessa miestänsä päästiin myös pois homoeroottisuuden alueelta, mutta tämä ei estänyt kohun syntymistä kun kuvia julkaistiin pariskunnan kotikaupungin sanomalehdessä. (Leddick 2005, 70 – 71.)

Yhdysvaltalainen Edward Weston ryhtyi myös kuvaamaan alastonmalleja alastomuuden vuoksi ilman verukkeita. Weston kuvasi paljon enemmän naisia kuin miehiä sekä hänenkin töissään oli vielä taiteellista sumuisuutta, hän oli yksi realistisen suuntauksen airut. Terveystieteisyys ja urheilu olisivat vielä tulevana vuosina tarpeellisia tekosyitä vähäpukaiselle miesvartalolle, sekä ajatus siitä että mies nauttisi toisen miehen katselemisesta oli vielä pelottava – vaikei yhtä kummastuttava kuin naisen kiinnostus samaa näkyä kohtaan. (Leddick 2005, 71.)



Kuva 18. Wilhelm von Gloedenin antiikin idylliä. (<http://vongloeden-gayhistory.free.fr/>.)



Kuva 19. Imogen Cunninghamin näkemys aviomiehestään. (Leddick 2005.)

2.6. Toinen maailmansota ja Varga Girl

Vaikka kuva jonka yhä yhdistämme genreen joka kehittyi Hollywoodissa 1910-luvulla, pin-up siinä asiayhteydessä ja käsitteenä joka kaikkein laajimmin nykyään tunnustetaan, kehittyi Yhdysvalloissa toisen maailmansodan aikana ja ruumiillistui *Esquire*-lehden ”Varga Girl” kuvituksissa Alberto y Vargas Chavezin maalaamina. Genre itsessään sai nimensä tänä aikana, kun Yhdysvaltojen sotilaat alkoivat kiinnostaa naisten valokuvia ja kuvituksia lehdistä parakkien seinille, lentokoneiden ohjaamoihin ja jopa poteroihin. Olivatpa kuvat joko revitty irti tai säilytetty siististi lehden välissä, Vargasin kuvat tallensivat amerikkalaisen mielikuvituksen toisen maailmansodan aikana. Vargasin vuosien aikana lehdessä hänen pin-upinsa käyttivät hyväkseen sekä vakiintuneita elokuvallisia naisellisuuden ihanteita että Amerikan kotirintaman tavallisten naisten uusia ihanteita. Fantasian ja todellisuuden vierekkäin asettelu Vargasin töissä peilasi Amerikan kampanjoita, jotka kannustivat naisia kopioimaan ja miehiä ihannoimaan naistyyppiä, joka normaalisti rauhanaikana halveksittiin ja aktiivisesti nujerrettiin laman aikana. Nämä olivat voimakkaita, tuotteliaita naisia ammateissa ja armeijassa, joiden kauneus ja urheus olivat suuressa osassa heti heidän saapumisestaan saakka näihin piireihin. (Buszek 2006, 185.)

Kotirintaman naisen intoon leikkiä seksisymbolia ei ollut synnä vain isänmaallisuus. Hänellä oli käytettävissä yleinen, tuottoisa ja taloudellinen voima joka oli varattu aiemmin vain miehille. Hän sai uusia kohtauspaikkoja miesten kanssa roolissa, joka ei ollut kodin piirissä tai alistavanluonteinen. Vaikka naisten uudet roolit julkisessa piirissä aiheuttivat joissain miehissä halveksuntaa, valtiollisen tason tuki teki tyhjäksi yksittäisen vastarinnan. Uudenlaisten ystävyysuhteiden ja romanssien syntyyn rohkaistiin ja niistä syntyikin heteroseksuaalisten parien välille. Kannustus näiden uusien romanssien kautta johtaa uuden seksuaalisen ihanteen syntyyn: itsenäisyys, itsetunto, kunnianhimo. Vargasin pin-upit paljastavat faktan, että kotirintaman naisten haluttavuus oli seksuaalisen edustuksen kyky, joka kehittyi heidän räjähdysnomaisessa ja sosiaalisesti siunatussa sisääntulossaan Amerikan työvoimaan. Toisaalta Vargasin kuvitettut hahmot - fantasiahybridejä todellisista naisista - pystyivät viemään seksuaalisen julkeuden vielä pidemmälle. Ne esittelivät ja popularisoivat erityisen itsetietoisien ja aggressiivisten naisen seksuaalisuuden, joka oli aiemmin vain tiettyjen naisten toiminta-alue: kurtisaanit, suffragetit ja filmitähdet. Fiktiivisyys takasi sen, että kukaan todellinen nainen ei joutunut solvauksen kohteeksi. Vargasin naiset olivat luonnottomia ja karrikoituja, omituinen ihanne kuten hallituksen muotoilema kotirintamanaisen ihannekin, osoittaa kuinka toisen maailmansodan pin-up oli näyttävä yhdistelmä ristiriitaisia naisellisia ihanteita - ruumiillistuma joka edusti uutta ja hirviömöistä kauneutta. Tuona aikana Vargasin pin-ujeista tuli kaikkialla läsnä olevia ikoneja, niin tunnettuja että siihen aikaan mitä tahansa kuvitettua pin-upia nimitettiin Varga Girliksi - yleisyys joka jatkuu tähän päivään asti. (Buszek 2006, 186.)

Varga Girlissä ruumiillistuneet naiselliset ihanteet toisen maailmansodan aikana vaikuttivat heteroseksuaalisen miehen halunkohteisiin kuin feministiseen herkkyyteen kotirintamanaisessa. Varga Girlin edustama naistyyppi tuli yhä tutummaksi sen naissukupolven keskuudessa, joka vuorostaan inspiroi näitä kuvia, ulkomuotoa ja asennetta kopioitiin. Ennen feministinen pin-up

oli vaihtoehto vallitsevalle naiskäsitteelle, mutta kulttuuriset voimat toisen maailmansodan aikana tunnistivat uhmakkaan modernin naiseuden ja käyttivät sitä hyväksi pin-upeissa tuottaakseen Uuden Naiseuden mallin. Naistyövoiman tarpeen takia sodan aikana pin-up esitteli uudelleenlaisen ja seksuaalisesti itsetietoisin naisen kiusoittelevana ja joka suhteessa ideaalina, joka oli kehittynyt ja hyväksytty radikaalien uusien julkisen piirin roolien kautta. Varga Girl oli moderni sotajumalatar, ikoni voimakkaana vaikkakin hetkellisenä aikana Amerikan historiassa. (Buszek 2006, 187.)

Sekä Vargas että toisen maailmansodan naiset olivat velkaa levittäytymisessä ja populaarissa hyväksynnässä ammattimaiselle, seksuaalisesti itseilmaiselle naiselle, jota Hollywood oli glamorisoinut ensimmäisestä maailmansodasta saakka. Aiemmin itsenäisistä toimijoista koostunut studiosysteemi yhdistyi muutamaksi suureksi laitokseksi 1920-luvulla, joita johtivat todella vaikutusvaltaiset miesjohtajat. Vaikka yleisöt sotien välisenä aikana koostuivat vielä enimmäkseen naisista joita naistähdet houkuttelivat, naisia oli yhä vähemmän elokuvien teossa ja tuotannossa. (Buszek 2006, 187.) Lama näkyi myös fanzinejen sivuilla: vaikka näyttelijöiden vaikeuksista kertovat uhkaavan sävyyn kirjoitetut artikkelit rinnastettiin työläisnaisten ja koko maan talouden epäonnistumisien kanssa, pieniäkin onnistumisia kuvattiin voittoina. Ne olivat tuttuja tarinoita naisten neuvokkuudesta ja voimasta, relevantteja siinä suhteessa että filmiteläisyys oli yksi harvoista jotka selvisivät laman keskellä. Näyttelijätär Joan Crawfordista sukeutui lama-ajan ikoni - rautainen itseluottamus ja määrätietoisuus vaikeuksien keskellä. Sekä hänen ammatilliset että yksityiselämän vaikeudet olivat *Photoplayn* juttujen kohteena. (Buszek 2006, 188.) Toisen menestystarinoiden aihe oli näyttelijäkollega Norma Shearer, joka nousi myös maineeseen laman aikana. Hän oli esimerkkinä peräänantamattomasta sinnikkyydestä sekä tunnettu suoranaisten laskelmoivasta otteestaan uraansa. Näin ollen hän käyttikin pin-up-kuvia itsestään tehokkaasti hyväksi. Shearer innostui 1920 – 30-lukujen taitteessa bestseller kirjailija Ursula Parrottin romaanin *Ex-Wife* oikeuksien ostamisesta MGM-studioille ja halusi päästä modernin avioliitto teemaisen tarinan pääosaan. MGM:n johtaja ja Shearerin aviomies Irving Thalberg ei aluksi suostunut moiseen, mutta hänen mielensä muuttui Shearerin palkattua pin-up-valokuvaaja George Hurrellin kuvaamaan hänestä hohdokkaan kuvasarjan (kuva 20). Thalberg saatiin vakuutettua, ja klassikoksi muodostunut *Eronneita* kuvattiin vuonna 1930. Elokuvan pääosassa Shearer esittää miehensä uskottomuuden takia eronnutta naista, joka päättää haastaa iänvanhan kaksinaismoralismin ja kokeilee itse seksuaalista vapautta. Filmistä tuli menestys ja se toi Shearerille Oscarin parhaasta naispääosasta. Se synnytti uuden buumin elokuvantekoon ja innoitti uusia elokuvasankarittaria. (Buszek 2006, 189.)



Kuva 20. Norma Shearer.
(www.democraticunderground.com.)

George Hurrell (1904 – 1992) kiinnostui taiteista jo nuorena poikana. Opiskelujensa jälkeen Chicagon taideinstituutissa hän siirtyi Kalifornian taidepiireihin valokuvaamaan maalauksia ja maalareita. Pian muotokuvat kuitenkin muodostivat suurimman osan hänen työstään. Yksi ensimmäisiä kuvauskohteita oli naislentäjä Poncho Barnes, jonka suositusten kautta mykkäfilmitähti Ramon Novarro tilasi Hurrellilta sarjan muotokuvia (kuva 21). Novarro oli innoissaan upeista kuvista, joten hänkin suositteli eteenpäin Hurrellia työtovereilleen MGM:llä. Norma Shearerin vaikuttavien valokuvien ansiosta Hurrell palkattiin studion päämuotokuvaajaksi, ja hän kuvasikin MGM:n jokaisen tähden Joan Crawfordista, Clark Gablelsta ja Greta Garbosta Wallace Beeryyn ja Marie Dressleriin. Hurrellin työt asettivat uuden standardin Hollywoodin muotokuville, ne jopa antoivat uuden nimen genrelle: glamour valokuvaus. (HurrellPhotos.com 2002 – 2007)



Kuva 21. Ramon Novarro. (www.ideofact.com.)

Norma Shearerin innoittaman uuden aallon näyttelijättäriin kuuluu yhä tänäkin päivänä ihailtuja naisia, peittelemätöntä seksuaalisuutta, ammatillista kunnianhimoa ja älyä omaavia ja valkokankaalle projisoivia näyttelijättäriä: Kathrine Hepburn, Marlene Dietrich, Jean Harlow ja Barbara Stanwyck. He olivat vanhempia ja sanavalmiimpia kuin edeltäjänsä flapperit. Aikana, jolloin naisia painostettiin jäämään kotiin eikä viemään miehiltä vähäisiä työpaikkoja, heidän tulkitsemansa naiset on esitetty tasa-arvoisina miesten kanssa. Pin-up-kuvien sisältö ja käyttötavat kertovat selkeästi uuden, vapaan ja seksuaalisen naisen tulosta yleisön tietoisuuteen todenteolla. Joan Crawford oli erityisen kuuluisa oman uransa promotoinnista pin-upien kautta. Tämä näkyy selvästi vuoden 1939 elokuvaa *Naiset* promoitavassa fanzine-kuvakokoelmassa. Kuvia on koottu yhteen vuosien varrelta, kuvatekstit viittaavat Crawfordin uran aikaisiin ponnisteluihin ja onnistumisiin. (Buszek 2006, 191.) Erään nykyaikaisimman valokuvan kuvateksti kertoo Crawfordin omasta mielestä pin-up-kuvien olleen oleellinen osa hänen uransa etenemistä. (kuva 22) Tämä kertoo kuinka elokuvateollisuus ja lehdistö panostivat ja vastasivat yleisön vaatimuksiin modernin ja määrätietoisin naisen esilletuomisena. (Buszek 2006, 192.) Kun filmit muuttuivat yhä rohkeammiksi tavallaan kuvata nykyaikaisen naisen seksuaalisuutta, fanzinet seurasivat perässä pin-upien vastaavalla muutoksella: lehdet julkaisivat muotijuttuja joiden varjolla päästiin esittelemään jopa alusasuja näyttelijättärien yllä (Buszek 2006, 193).



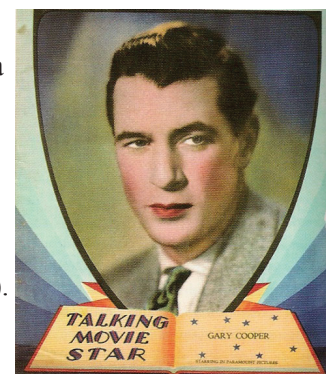
Kuva 22. Joan Crawford. (Buszek 2006.)

Aikakauden seksuaalisen avoimuuden rohkaisemina studiot esittivät yhä enemmän uuden seksuaalisuuden malleja. Greta Garbo ja Marlene Dietrich aloittivat uransa 1920-luvulla, mutta 1930-luvulla nämä ”eksoottiset” ja monitulkintaisen seksuaaliset näyttelijät nousivat tähtikartalle. Jälleen kerran jo vuosikymmeniä vanhan strategian kautta näyttelijättäriä esitettiin monimutkaisina ja ristiriitaisina olentoina. *Photoplay* asetti vastakkain eräässä artikkelissaan Greta Garbon kaksi erilaista pin-up-kuvaa: toisen kuvaillaan esittävän mukavaa, tavallista tyttöä ja toisessa poseeraakin mystinen, eksoottinen nainen. (Buszek 2006, 193.) Dietrichin vihjailevaa biseksuaalista vaikutelmaa on käytetty erityisen selkeästi Paramountin promotio-pin-upissa vuodelta 1930. Dietrichillä on yllään *Marokko* elokuvassakin käytetty smokki ja silinterihattu. Vähäinen meikki ja huolettoman lyhyet hiukset korostavat miehekkyyttä. Herrasmiesmäisen olemuksen kruunavat tupakka suupielessä ja avoin savukerasia kädessä kuin tarjoten katsojalle. Vastakohtana on vuoden 1932 äärimmäisen feminiini esitys näyttelijättärestä. Kuvassa Dietrichin korostettu silmämeikki ja huulipuna, eeterinen valonhämy, sädekehämäisesti hohtava kampa ja viettelevä katse viuhkan takaa alleviivaavat jokaista naiseuden elementtiä. (kuva 23)



Kuva 23. Marlene Dietrich.
(Buszek 2006.)

Nämä monisisältöiset kuvat kertovat ajasta, jolloin elokuvateollisuus tarjosi viihdettä, kuvia ja hajanaista kulttuuria ennennäkemättömälle määrälle yleisöä, ja jolloin elokuvatuottajat kilpailivat keskenään kuka tekisi vielä shokeeraavampia naisen seksuaalisuuden käsitteitä. Jopa homoseksuaalisuuden kuvaukset pääsivät tuolloin valtavirtakulttuuriin. (Buszek 2006, 194.) Sukupuolen ja seksuaalisuuden hämärtymistä voidaan nähdä myös miesten rooleissa elokuvissa. Dietrichin vastanäyttelijänä ”Marokossa” oli Gary Cooper, joka esitti Muukalaislegioonan upseeria, miehekkästä naistenmiestä. Eräässä kohtauksessa Dietrichin roolihahmo esiintyy röyhistelevän miehisessä drag-numerossa ja heittää napinläpikukkansa Cooperin hahmolle. Tämä sujauttaakin kukkasen korvansa taakse ja räpyttelee silmäripsiään keimailevasti. Sukupuolirooleilla leikittely näkyy myös hausalla tavalla androgyynin parin kuvissa muistikirjan kansissa. Greta Garbo on räväkän reipas ja poikamainen asuaan myöten. Gary Cooper on sonnustautunut miehekkääseen pukuun, mutta poseeraa lähes naisellisella tavalla (vertaa Dietrichiin). Molemmat alunperin mustavalkoiset kuvat on väritetty ”meikkaamalla” ne samalla tavalla jälkeinpäin, joka luo vaikutelman androgyynisyydestä (kuva 24). (Buszek 2006, 196.)



Kuva 24. Greta Garbo ja Gary Cooper.
(Buszek 2006.)

Uudenlaisten seksuaalisuuksien vyöryn lomassa oli myös viitteitä laajemman rodullisen mallin leviämisestä ajan naisellisten ihanteiden joukkoon. Anna May Wong oli ensimmäisiä ei-valkoihoisia näyttelijättäriä, joita aktiivisesti myytiin seksisymboleina Hollywoodissa. Hänen ensimmäiset ilmaantumiset fanzineissa olivat vuoden 1923 *The Toll of the Sea* elokuvan menestyksen myötä, mm. pin-up kuvia *Photoplay*ssa. (kuva 25) Laajenevien käsitysten myötä mikä oli hyväksyttävää feminiinistä seksuaalisuutta, Wongin ura kukoisti 1930-luvulla. (Buszek 2006, 196.) Vaikka hänelle olikin hankalaa olla lokeroitumatta vain ”eksoottisiin” tai palvelijan rooleihin, pin-up salli rakentaa samoissa puitteissa valkoihoisten kollegoidensa ohella seksuaalisoitua kuvaa itsestään. Samalla tavalla latinalaisamerikkalaiset näyttelijättäret käyttivät pin-upin ikonista visuaalista kieltä vastapainona rajoittuneille ja usein alentaville elokuvarooleilleen. Dolores del Rio oli tässä suhteessa erityinen innoittaja (kuva 26). (Buszek 2006, 197.)

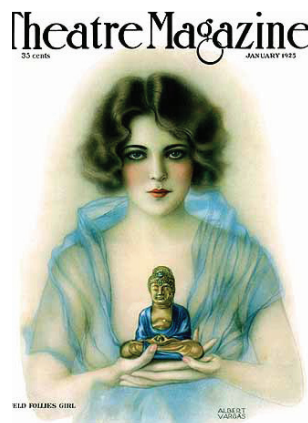


Kuva 25. Anna May Wong. (<http://cecilianam.wordpress.com>.)



Kuva 26. Dolores del Rio. (<http://textmex.blogspot.com>.)

Tällaisessa ympäristössä perulaissyntyisen Alberto Vargasin ura alkoi ja mielikuva Varga Girlistä alkoi muodostua. Vargas oppi jo nuorena maalaamaan ilmaruiskulla valokuvaaja-isänsä opastuksessa, josta tulisivat hänen ensisijainen työskentelyvälineensä. Hän opiskeli Pariisissa ja Zürichissä sisäoppilaitoksissa, joissa taideopintojen aikana hänen tyyliinsä vaikuttivat mm. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Alphonse Mucha ja Raphael Kirchner. (Buszek 2006, 197.) Valmistumisensa jälkeen hän päätyi New Yorkiin 1916, jossa hän kohtasi ensimmäisen kerran uudenlaisen amerikkalaisen naiseuden. Se teki hänen niin suuren vaikutuksen että hän päätti jäädä kaupunkiin. Vargas elätti itsensä kaupallisilla töillä muotiteollisuudelle, mistä lopulta pääsi teatterimanageri Florence Ziegfeldin kautta Ziegfield Folliesin muotokuvamaalajaksi ja kuvittajaksi. 1930-luvulle tultaessa hän sai tilaustöitä elokuvastudioilta kuten Paramountilta, Twentieth-Century Foxilta ja Warner Brothersilta, ja muutti pian Hollywoodiin. Hänen tyyliinsä kuvata modernia naiseuden tyyppiä sopi varsin hyvin nousevien lama-ajan näyttelijättärien tyyliin, kuten Dietrichin, Garbon ja del Rion. (Buszek 2006, 198.)



Kuva 27. Alberto Vargasin varhaisia töitä. (<http://www.americanartarchives.com/vargas.htm>, www.moviegoods.com.)

Valitettavasti uskaliaan rohkean seksuaalinen kuvaus loppui yhtä äkkiä kuin se alkoi. Laman pitkittyminen, kasvava kansalaisvelvollisuuden tunto ja aktivismi uuden presidentin Franklin

D. Rooseveltin edistämänä johtivat protestointiin elokuvateollisuutta vastaan ja näin pysäyttivät aikakauden feministisen lupauksen. Elokuvateollisuudessa tämä näkyi lomautuksina ja palkkaleikkauksina. Lisäksi kaupunkien sensuurilautakunnat ja Catholic Legion of Decency asettivat sensaatiofilmejä vastaan. Elokuvateollisuus etsi ratkaisuja rauhoittaakseen pelkoja ja varmistaakseen ettei filmejä kielletä paikallisten sensuurilautakuntien toimesta kannustamalla ”Hays koodin” uudelleen toimeenpanoa vuonna 1930. Will Hays oli Motion Picture Producers and Distributions of Americanin johtaja. Hänet oli nimitetty 1922 filmitieollisuuden edustajaksi, joka promotoi näytteilleasettajille elokuvien moraalista arvoa. (Buszek 2006, 199) 1930-luvun alkuvuosina Hays teki yhteistyötä useiden studiotuotanto päälliköiden kanssa varmistaakseen elokuvien olevan varmasti moraalistandardien täyttäviä. Todellisuudessa valvonta ja toiminta oli varsin löyhää, epämääräistä ja ympärilyövä. Roomalaiskatolisen Joseph Breenin astuessa Haysin Production Code Administrationin (PCA) johtoon, hän otti työnsä vakavasti ja elokuva-studioiden painostus ja sensuuri lisääntyivät huomattavasti. Tämä johti sensurointiin leikkausvaiheessa tai käsikirjoituksessa ja elokuvia vedettiin kokonaan pois levityksestä. Naisten vapaus muuttui yhä paheksuttavammaksi tosimaailmassa, erityisesti työssäkäyviä katsottiin huonona laman yhä vain jatkuessa. (Buszek 2006, 200.) Yleinen vaatimus naisia kohtaan oli palaaminen perinteiseen naisen asuun ja kodinhoitoon. Huolimatta Rooseveltin taloudellisista ja poliittisista uudistuksista sekä niiden vaikutuksesta lisääntyneistä työpaikoista, peittelemätön naisten syrjintä työelämässä vain jatkui. (Buszek 2006, 201.)

Vaikka ammatillinen nainen kohtasi yhä enemmän paheksuntaa, paatuneen seksuaalinen nainen oli aivan liian kiusoitteleva jotta populaarikulttuuri olisi voinut siitä luopua; se vain jatkoi kukoistustaan uudessa ja ovelassa muodossa. PCA:n vaikutusvalta oli niin voimakas, että se piti elokuvien naishahmot kuten heitä näyttävät oikeat naisetkin varovaisina etteivät vain saisi PCA:n vihoja niskoilleen. Kielenkäyttöön ja kuvakieleen kiinnitettiin erityisesti huomiota. (Buszek 2006, 201.) Yleisön viehätyksessä kohdistuikin elokuviasensuurin tullessa voimaan kuvitetuihin fantasiahahmoihin. Ne olivat Gibson Girlin tapaan anonyymiyden turvin uskaliaita, sijaisia joiden ansiosta oikeiden naisten ei tarvitse ottaa vastuuta. Ennen Haysin koodia filmifanzinejen kuvittajina toimivat mm. Enoch Bolles (kuva 28) ja George Quintana. *Esquire*-lehden perustaminen noina muutoksen aikoina auttoi nostattamaan kuvitetun pin-up-tytön suosiota, palauttamalla tämän laajempaan kulttuuriseen kontekstiin josta se nousi pinnalle 1800-luvulla. 1933 perustettu lehti vastasi yleisön tarpeeseen saada innovatiivinen ”miestenlehti”. Se keskittyi aluksi miesten muotiin, mutta pian se sisälsi myös artikkeleita kirjallisuudesta, kulttuurista, nykyaiteista ja politiikasta. Suosituimpia kuitenkin olivat ns. tyyppikäsarjakuvat. (Buszek 2006, 202.)

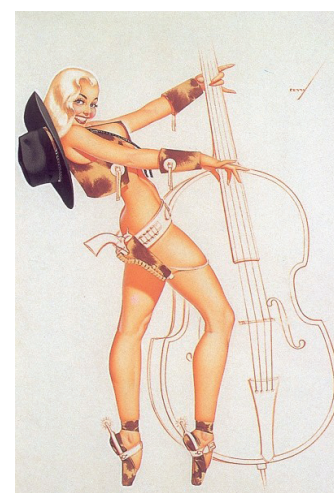
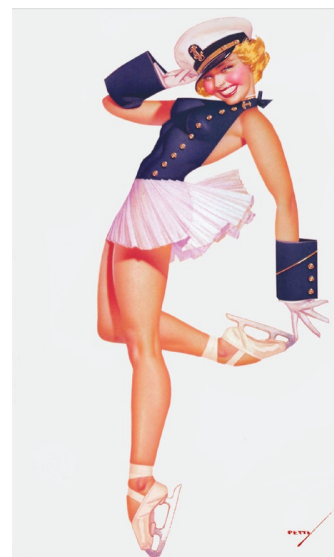
Esquire yhden ruudun sarjakuvatytöt olivat Gibson Girlin tapaan hohdokkaita, valkoihaisia, yläluokkaisia naisia Amerikan uusrikkaiden joukosta. Gibson Girl oli kuitenkin suhteellisen



Kuva 28. Enoch Bollesin flappertyttö. (The Pin-up Files.)

kaino, kun taas *Esquiren* tytöt olivat kuin villistä lännestä, ennen Haysin koodia peräisin olevia Hollywoodin tähtösiä fanzineista. Ne olivat alipukeutuneita, humoristisia ja esiintyivät moderneissa seksuaalisissa tilanteissa. (Buszek 2006, 202.) Kuvittajat E. Simms Cambell, Alex Raymond ja Howard Baer auttoivat rakentamaan modernin *Esquiren* naisihannetta sarjakuvissa. Tosin kuuluisin kuvittajista oli George Petty lehden aikaisimpina vuosina. Hänen luomuksensa Petty Girlit olivat tälläytyneitä, sporttisia, höpsöjä ja naiiveja, parhaimmillaan aggressiivisia kullankaivajia. (kuva 29) Kuvien ohessa oli aina jokin vitsikäs lausahdus kuvatekstin omaisesti. Vuonna 1939 Petty Girl siirtyi pois yhden ruudun sarjakuvasta tarinallisesta viitteestä keskiaukeamalle itsenäiseksi kuvaksi. Lopulta piirroksot olivat niin pelkistettyjä, että vain hohtava, paljastettu iho oli maalattu huolella, loput elementit kenkiä myöten enää viitteellisiä luonnosviivoja. Samalla räväkkä, ahnekin asenne hiipui ja jäljellä oli enää lapsekas söpöläinen miehisen katseen kohteena. (Buszek 2006, 203.)

Pettyn maineen noustessa *Esquiren* piirrosten ohella muissakin töissä, alkoi hän vaatia lisää palkkaa. 1940 *Esquire* haki korvaavaa piirtäjää, ja sattumalta Alberto Vargas oli työn tarpeessa. Hänestä tulikin Pettyn sijainen lehteen. Vargasin epätoivoinen tarve saada töitä ja tietämättömyys alan tekijänoikeus- ja julkaisukäytännöistä saivat hänet hyväksymään lehden tarjoaman 75 dollarin viikkopalkan. Petty sen sijaan nettosi 1500 dollaria kovalta sekä sai pitää kuvien omistus- ja uudelleenjulkaisuoikeudet itsellään. (Buszek 2006, 203.) Kiertääkseen tekijänoikeusasiat *Esquire* nimitti taiteilijan ”Vargaksi”. Se esitettiin kiertoilmauksena ettei nimeä yhdistettäisi fasistisuuteen taipuvaan Brasilian presidenttiin Getulio Vargasiin, mutta todellisuudessa lehti omistaisi nimen, ei taiteilija. Nämä tiukat ehdot osoittautuisivat vielä katastrofaaliseksi Vargasin uralle ja perinnölle, mutta tuolloin Vargas oli vain innoissaan työstään Pettyn korvaajana. Ensimmäinen Varga Girl muistutti osin Pettyn tyttösiä: puhuu puhelimesta, vitsikäs kuvateksti. Eroavaisuuksia on kuitenkin jo näkyvillä, nainen on dramaattinen, taiteellisesti kuvitettu eikä lainkaan jälkiä Petty Girlin naiiviuudesta. (kuva 30) Pian Vargas löysi oman tyylinsä; kokovartalon kuvaamisen sääntöä rikotaan ajoittain ja Haysin koodia edeltävän ajan vahvat, seksuaaliset ikonit ovat selkeitä innoittajia. Jo kaksi kuukautta *Esquiren* työssäolon jälkeen lehti julkaisi Vargasin pinupeista koostuvat kalenterin. Se teki historiaa olemalla maailmalaajuinen bestseller. (Buszek 2006, 204.) Lopulta Vargasin tytöt



Kuva 29. Petty Girl.
(The Pin-up Files.)



Kuva 30. *Esquiren* ensimmäinen
Varga Girl.
(The Pin-up Files.)

löytyivät niin pelikorteista, muistivihoista ja printtisarjoista (Buszek 2006, 205).

Varga Girlin epäleidimäinen ekshibitionismi ja Vargasin tapa ”maalata” tytöille vaatteet päälle ilmaruiskutekniikallaan herättivät huomiota. Ne olivat kummajaismaisen virheettömiä ja liioiteltuja ruumiinsuhteitaan ja sensuaalisuudeltaan. Naiset esiintyivät surrealistisessa tyhjiössä, jotta mikään ei häuhtaisi katsojaa pois heistä. Kuuden vuoden aikana Varga Girl esiintyi kerran kaksin, kerran kolmin ja kerran miehen kanssa. Varga Girlin silmissä oli saalistajan katse, viittiloivät eleet jotka viekoittelivat mutta eivät välttämättä olleet kutsu. (Buszek 2006, 205 – 206.) Varga Girlillä oli kuitenkin kritisoijia, enimmäkseen Petty Girlin miespuolisia faneja, joita uuden tyttösen dekadentti, paatunut ja seksuaalisesti itsetietoinen luonne vierastuttivat. Naislukijat sen sijaan puolustivat Varga Girlin olevan ymmärrettävämpi kuin Pettyn bimbo. Miestenlehtimäisyydestä huolimatta *Esquirella* oli laaja lukijakunta naisia. *Esquire* toimi naisellisten ihanteiden peilinä, ja Varga Girl oli sota-ajan uusi naisen seksuaalisuuden ikoni. (Buszek 2006, 207 – 208.)



Kuva 31. Varga Girl liittyy sotavoimiin.
(The Pin-up Files.)

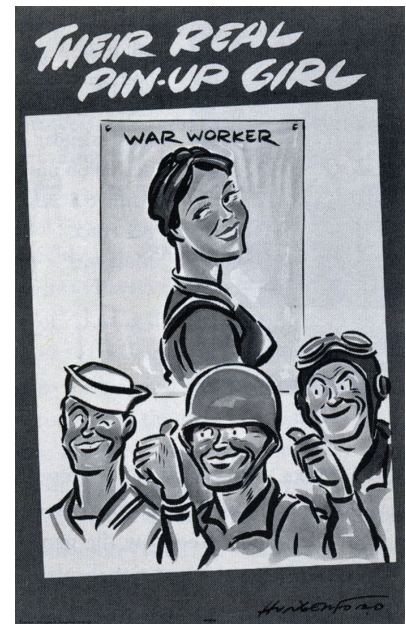
Varga Girlin identiteetti alkoi löytää itsensä ensimmäisen julkaisuvuotensa aikana *Esquires*-sa. Pettylle tyypilliset vitsikkäät kuvatestit vaihtuivat Phil Stackin imarteleviin runoelmiin ja säkeisiin, jotka ilmaisivat keskiaukeamatyön palvontaa eikä pilkkaa. Toisen maailmansodan edetessä vuosien 1942 – 45, lähes jokainen keskiaukeaman ja kalenterin kuvitus ja kuvateksti viittasivat sotaan jollain tavalla: *Yours to Command*, *Victory Song*. Naiset esiintyivät armeijan asuissa ja tunnuksissa, he olivat naisellisia mutta osoitellun aktiivisia. Ensimmäinen ”alokas” esiintyi Women’s Army Auxiliary Corpsin (WAAC) vuoden 1943 kalenterissa (kuva 31). (Buszek 2006, 208 - 209.) Toisen maailmansodan sotilaat pitivät suunnattomasti Varga Girlistä, ja vaatimusten kasvaessa lähetettiin vuosina 1942 – 46 *Esquirea* 9 miljoonaa kappaletta amerikkalaisille joukoille ulkomaille ja kotimaan tukikohtiin. Myös kalenterit tekivät kauppansa. Varga Girl ei ollut enää vain pelkkä keskiaukeamakuvaa maustamassa lukuelämystä, vaan se oli yhteyshenkilö kotirintamalle, metafora amerikkalaiselle tytölle. Amerikkalaisten joukkojen keskuudessa Varga Girlin näyttille pano ja omiminen oli suurempaa kuin missään muualla. Kuvia oli ripustettu ystävien, äitien ja presidentin valokuvien lomaan. Tämä kertoo Varga Girlin ikonimaisesta kaikkialla läsnä olemisesta. (Buszek 2006, 210.)

Yleisin tapa levittää ja omia Varga Girliä oli maalata tämä uudelleen toisen maailmansodan pommikoneiden nokkiin. Se toimi talismaanina onnea tuottamassa, kenties pelotteenakin koska Varga Girlin hyperseksuaalinen muoto ja seksuaalisuus oli jopa jollain tavalla kauhistuttavaa. Pommikoneita nimettiin niihin maalattujen tyttöjen mukaan: *Dark Angel*, *Double Trouble*, *War Goddess*. Kun pin-upin avoin seksuaalisuus rinnastetaan miehiin yhdistettyihin tuhon välineisiin, naisen seksuaalisuus tällä tavalla esitetynä assosioituu valtaan ja voimaan. Pommikoneen

tyttö onkin onnea tuottava suojelija ja sotajumalatar suojeltavana olemisen sijaan. (Buszek 2006, 210 – 214.)

Yhdysvaltalaisen miesten siirryttyä työpaikoilta sota-voimiin, tarve saada minkälaisia työntekijöitä tahansa oli suuri. Niinpä hallitus omalta osaltaan kannusti toisen maailmansodan naisia töihin kodin ulkopuolelle kampanjalla, jonka viesti oli että työssä käyvä nainen ei ollut ainoastaan patrioottinen, vaan myös muodikas, seksikäs ja haluttava. Reippaan ja ylöspäin urallaan pyrkivän naisen visuaalinen näkyvyys oli huomattava: propagandaa levittivät niin uutiset, elokuvateollisuus, lehdet ja radio. (Buszek 2006, 213 – 215.) Hyvinä esimerkkeinä tästä toiminnasta ovat Cy Hungerfordin ja All Buellin julisteet. Hungerfordin *Their Real Pin-up Girl* esittää armeijan joukkoja tervehtimässä suloisesti hymyilevää kotirintamanaisen ikonia Rosie the Riverteriä. (kuva 32) Buellin *They're All Tops* kuvaa nuorta naista pohtimassa tarjolla olevien ammattimahdollisuuksien välillä. Julisteen hatut edustavat kuutta eri armeijan osastoa: tämä on räväkkä näkemys siitä, kuinka laman aikana vähätelty nainen pärjää ja on haluttukin miehissä maailmassa. (kuva 33)

Vargasin ohella yhdeksi suurimmista pin-up genren vaikuttajiksi nimitetään Gil Elvgreniä (1914 – 1980). Minnesotalainen Elvgren opiskeli taidetta Minneapolisin Art Institutessa, josta valmistumisensa jälkeen laman aikana työskenteli Stevens and Gross-mainostoimistossa kuvittajana. Coca Cola-joulupukeistaan parhaiten tunnettu Haddon Sundblom otti Elvgrenin suojatikseen, ja opetti tähtioppilaalleen mehevän tavan työstää öljyväriä joka lopulta teki Elvgrenin pin-up-



Kuva 32. Cy Hungerford.
(Buszek 2006.)



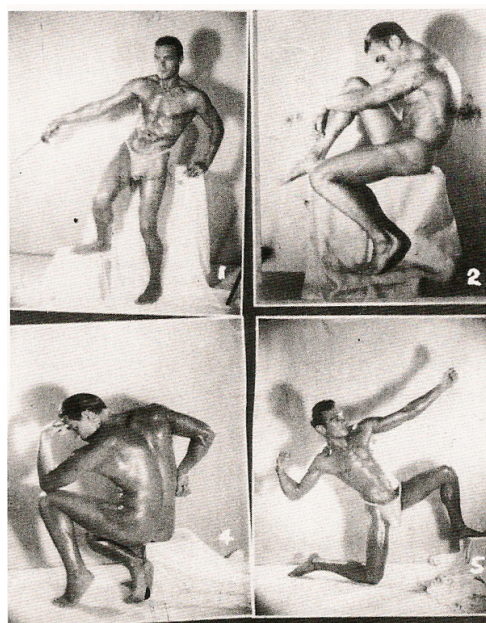
Kuva 33. All Buell.
(The Pin-up Files.)



Kuva 34. Gil Elvgrenin aina yhtä herttaisia naapurintyttöjä. (The Pin-Up Files)

tytöistä hohtavan kauniita. Elvgren etsi malleistaan eläväisyyttä ja persoonallisuutta, ja valitsi nuoria ja uusia tyttöjä malleikseen. Hänen ideaalinsa oli nainen, jolla oli viisitoistavuotiaan kasvot ja kaksikymmentävuotiaan vartalo. Elvgrenin tytöt eivät koskaan olleet femme fataleja, vaan lähinnä naapurintyttöjä joiden charmi paljastuu heidän joutuessaan yllätetyksi melkein pä nolostuttavassa tilanteessa. Tuulenpuuskat ja oksat nostelevat hameen helmoja paljastaen pitkät sääret, neitosen kylpyhetki keskeytetään äkillisesti. 1937 – 1944 Elvgren maalasi kalenteri-pinupeja Louis F. Dow & Co:lle, yhdelle Amerikan johtavista julkaisuyhtiöistä, noin kuusikymmentä maalausta. Näitä kuvia julkaistiin usein uudelleen hieman muuntelemalla tyttöjen vaatteita ja maalauksen ympäristöä. Vuonna 1945 Elvgren siirtyi Brown & Bigelowin leipiin, joka on edelleen dominoiva tuottaja kalenterien ja mainosten julkaisussa. Yhtiö maksoi hänelle 1000 dollaria pin-up-kuvalta, ja Elvgren maalasi kaksikymmentä kalenterityttöä vuosittain vuoteen 1972 saakka, aiheet vaihdellen niin lehmityöistä Rivieran rantaneitoihin. (The Pin-up Files, 2010.)

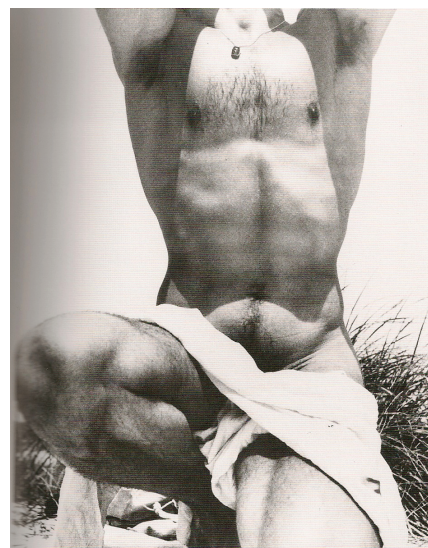
Pin-upin kulta-aikaa hallitsi ylivoimaisesti naissukupuoli. Komeita ja vähäpukaisia miehiä sai etsiä edelleen taidevalokuvauksen piiristä tai terveys- ja elämäntapalehtien sivuilta. 1930-luvulla oli kaksi kehityssuuntaa alastoman miehen valokuvauksen rintamalla. Ensimmäinen oli valokuvien moderni uudelleensyntyminen taiteilijoiden käyttöön. Vaikka 1800-luvulla olikin selkeä kiinnostus kuvata alastomia taiteilijoille halpana korvikkeena eläville malleille, valokuvat 1930-luvulla olivat selkeämmin suunnattu miehille jotka halusivat katsoa toisia miehiä alasti. New Yorkissa The Ritter Brothers – Fred ja William Ritter – mainostivat itseään malleina markkinoille tulevilla muskelilehdissä. (kuva 35) He tarjosivat miniatyyrivalkokuvasarjoja postimyynnissä. Veljekset olivat treenattuja kehonrakentajia, ja poseerasivat kehot karvattomina ja kevyesti öljytyinä. Yleensä genitaalit peittävä poseerausvaate oli yllä, mutta ajoittain Ritterit esiintyivät täysin ilman. Laman aikana itse tuotetut valokuvat toivat hyviä lisäansioita. Ohion Kolumbuksessa toinenkin kehonrakennuksen ammattilainen nimeltään Dick Falcon kehitti postimyyntibisnestä myymällä kuvia, joissa esiintyivät hänen kuntosalillaan treenaavat opiskelijat. Samaan aikaan New Yorkissa Edwin F. Townsend kuvasi miesnäyttelijöitä ja -urheilijoita alastomina. Hänet tunnetaan parhaiten tanssija ja urheilija Tony Sansonen kuvista, joka oli kuuluisa näyttävästä ulkonäöstään ja komeasta vartalostaan. Hänkin omisti kuntosalin New Yorkissa. (Leddick 2005, 131 – 132.)



Kuva 35. The Ritter Brothersien mallikuvia. (Leddick 2005.)

Toinen tärkeä aikansa kehityssuunta oli lähtöisin valokuvaaja George Platt Lynesistä, vaikka hänen valokuvansa alastomista miehistä liikkuivat lähinnä alakulttuurissa ja ystävien ja tuttavien

kesken. Pariisista lähtöisin olevasta Platt Lynesista tuli hyvien kontaktiensa avulla pian New Yorkiin saapumisensa jälkeen suosittu muotivalokuvaaja. Hän oli saanut paljon vaikutteita surrealismista, ja hänen muoti- ja alastonkuvissaan näkyy taiteellista unenomaisuutta. (kuva 36) Platt Lynes työllisti Ritter Brothersit muutamiin varhaisiin kokeellisiin töihinsä, joista tuli varsin intiimejä. Uransa aikana 1950-luvulle saakka hän kuvasi satoja alastonkuvia miehistä, jotka olivat kauniisti valaistuja ja loputtoman kutsuvia. Hänen työnsä vaikuttivat omaperäisyydellään myöhemmin muiden taiteilijoiden töihin. Hän teki sarjan valokuvia jotka perustuivat mytologiaan, mutta niistä ei tullut kovin suosittuja. Pitkäaikaisen ystävänsä, baletti-piireissä vaikutusvaltaisen Lincoln Kirsteinin, avulla Platt Lynes kuvasi näyttäviä otoksia tanssijoista. (Leddick 2005, 132 – 133.)

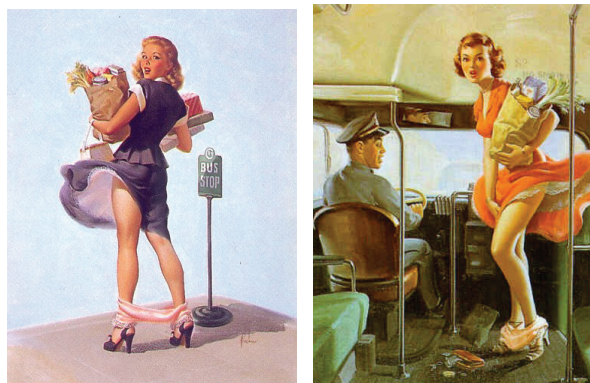


Kuva 36. George Platt Lynesin näkemys miesvartalosta. (Leddick 2005.)

Menestyksekkäät muoti- ja teatterivalokuvaajat käyttivät myös alastonta miestä aiheinaan: George Hoyningen-Huene Yhdysvalloissa ja Euroopassa, Cecil Beaton ja Angus McBean Englannissa, Raymond Voinquel Ranskassa, amerikkalainen Man Ray Pariisissa ja saksalainen Herbert List Kreikassa. Harppaukset miesalastonkuvauksessa ilman tekosyitä 1920-luvulla vähenivät hiukan 1930-luvulla. Ajan lehdet kuten *Strength and Health*, *Tomorrow's Man* ja *Body Beautiful* omasivat varmasti tyystin vilpittömiä lukijoita, mutta ne olivat suurimmaksi osaksi tekosyy esittäjä homoeroottista kuvastoa. (Leddick 2005, 133.)

2.7 Sodanjälkeinen aika 1950 – 70-luvulla

Toisen maailmansodan päättyessä ja miesten palatessa kotiin ulkomailta, kotirintaman mielipideilmasto muuttui radikaalisti kansallisen naisihanteen kautta joka oli muuttunut täysin sodan aikana. Valtio joka oli ajanut kiivaasti naisia kyseenalaistamaan perinteisen asemansa kodin piirissä sota-aikana, vaati pian täysin vastakkaista suuntaa: patrioottinen nainen palaisi tehtaasta kotiin ja antoi työpaikkansa sodasta palaavalle miehelleen. Ammatillinen nainen ei enää ollutkaan tavoiteltava, samoin kuten aggressiivinen ja toimeenpaneva Varga Girlin kaltainen nainen ei ollut enää modikas. Alkoi sodan jälkeinen aikakausi, jolloin pin-upien aiheina olivat ikuiset neitsyet ja blondit seksipommit. Tässä kaksijakoisuudessa on muistumia viktoriaaniselle ajalle, jolloin naiseus oli esitettävissä vain puhtoisen hyveellisenä tai syntisen paatuneena. Äärimmäisenä esimerkkinä tällaisesta



Kuva 37. Art Frahmin neideillä on vaateongelmia. (The Pin-up Files.)

naisen alentamisesta ovat Art Frahmin (joka käytännössä loi yksin tämän genren) pin-up-kuvat teemalla ”Hupsista, pöksyni tipahtivat!”. (kuva 37) Nainen kuvattiin herttaisena nuorena neitinä, jolle jäi vain kotikissan ja leikkikaverin rooli. (Buszek 2006, 235 - 236.)

Tiukentuneen moraalisen ilmaston ja äitiyden arvostuksen nousun myötä muodostui naisista koostuvia ”rouvien klubeja”, jotka vastustivat kiivaasti kaikenlaisia paheellisia vaikutteita. Tämä johti siihen, että pin-up-kuvasto hiipui ja jopa hävisi kokonaan suosituista julkaisuista, kuten *Esquiresta* ja *Lifestä*. Hugh Hefnerin vuonna 1953 lanseeraama *Playboy* ilmestyi täyttämään tyyppikätyhjiötä. *Esquiresta* poiketen *Playboy* oli rajattu tiukasti ainostaan miesten lukemistoksi, ja se esitteli valkokuvasarjoissa ja keskiaukeamilla keimailevan Playmaten. (Buszek 2006, 237.) Hefner luonnehti Playmatea helposti saavutettavaksi ja tutuksi tytöksi: ”Potentiaalisia leikkitovereita on kaikkialla miehen ympärillä; sellainen voi olla toimiston uusi sihteeri, sirkeäsilmäinen kaunotar joka istuu lounaspöydässä vastapäätä tai tyttö, joka myy suosikkivaateliikkeessä miehelle paidan ja solmion.” (de Camp 1997, 72 – 73.) Vuonna 1959 Hefner palkkasi *Esquiresta* potkut saaneen Alberto Vargasin. Varga Giril vaihtui Vargas Giriksi, joka oli räväkkää edeltäjäänsä huomattavasti passiivisempi ja lähes alaston miehen katseen kohde (kuva 38). (Buszek 2006, 238.)



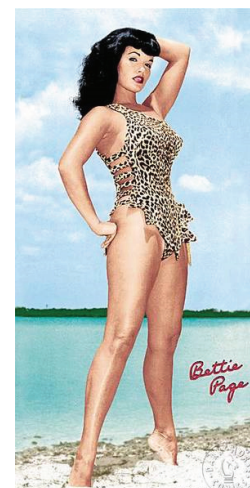
Kuva 38. Playboyn Vargas Girl.
(The Pin-up Files.)



Kuva 39. Robert Harrisonin Flirt-lehden kansil.
(1000 Pin-up Girls.)

Vaikka *Playboy* ja sen imitoijat dominoivat pin-up-genreä populaarikulttuurissa sodanjälkeisellä ajalla, kuvamaailma itsevarmasta ja seksuaalisesti itsevarmasta naisesta kukoisti vaihtoehtokulttuurin pin-up-lehdissä kuten *Focus*, *Fantastique*, *High Heels* ja nykyään legendaarinen *Bizarre*. Vuonna 1946 perustetun *Bizarren* kohderyhmään kuuluivat sekä miehet että naiset, jotka olivat perustajansa kirjoittaja, valokuvaaja ja kuvittaja John ”Willie” Couttsin mukaan kiinnostuneita ”sosiaalisesti hyväksyttävästä masokismista”. Lehden painopiste olivat seksuaalisesti dominoivien naisten eli dominatrixien kuvat, mutta mukana oli myös toisintoja 1940-luvun glamour-pin-ujeista sekä hurjia piirroksia fetissiasuisista hahmoista. (Buszek 2006, 244.) Myös julkaisija Robert Harrisonin riemukkaat miestenlehdet (*Whisper*, *Flirt*, *Wink*, *Titter*, *Beauty Parade* ja *Eyeful*) sisälsivät pääsääntöisesti aina jotain fetisseihin viittaavaa pin-ujeissaan ja burleskimaisen hulluttelevissa valokuvatarioissaan: tyttösiä kahlittuina, tiukoissa korseteissa ja piiska kädessä (1000 Pin-Up Girls 2008, 9).

Valokuvaajasisarukset Irving ja Paula Klaw tekivät töitä 1950-luvun alussa niin *Bizarreen* kuin Harrisonin lehtiin. Heistä tuli kuitenkin kuuluisia pin-up-malli Bettie Pagen uran lähtölaukauksen vaikuttajina. Page poseerasi *Bizarreen* ja muiden vastaavien julkaisujen sivuilla ankarana dominatrixina ja sidottuna osapuolena bondage-kohtauksissa sekä lyhyissä filminpätkissä joita tuotettiin Klaw'ien Movie Star News studiolla. Hän esiintyi myös säännöllisesti Harrisonin julkaisuissa perinteisemmissä cheesecake-kostymeissa ja koomisissa tilanteissa. Pagen uniikki tyyli saavutti niin suuren ja laajan suosion pin-up-harrastajien keskuudessa 1950-luvun puolessa välissä, että häntä kutsuttiin kansallisessa televisiossa arvonimellä ”Miss Pin-Up Girl of the World”. Hänen kuvilleen omistettiin kokonaisia lehtiä ja valokuvaaja Bunny Yeagerin luomat upeat otokset päätyivät lopulta jopa *Playboyn* keskiaukeamalle, Hefnerin joustaessa kiltin naapurintytön linjastaan. (Buszek 2006, 245.)



Kuva 40. Bettie Page dominana sekä klassisena pin-up-tyttönä. (<http://www.cultbeauty.co.uk>, <http://sweetsaralime.com>.)

Toisen maailmansodan jälkeen mies-pin-upia oli nähtävillä joko taidevalokuvissa tai täysin omia polkujaan kulkevassa suuntauksessa: muskelikuviissa. Tästä oli merkkejä jo ennen sotaa Ritter Brothersien ja Tony Sansonea esittävässä kuvissa, joita myytiin yksityisasiakkaille. Vuonna 1945 Bob Mizer perusti Athletic Model Guildin Los Angelesiin kehonrakentajien mallitoimistoksi. Monet nuoret miehet eivät olleet palanneet kotiinsa sodan jälkeen ja oleskelivat elokuvapääkaupungissa siinä toivossa, että saisivat hyvän ulkonäkönsä turvin töitä elokuvissa. Mizer kehitti pian kukoistavan postimyyntibisneksen näillä valokuvilla, ja 1951 lehti *Physique Pictorial* julkaistiin. (kuva 41) Lehti oli omistettu kehonrakennuksen kulttuurille, jossa julkaisijat esittivät ihmisruumiin joka muistutti klassista veistotaidetta erityisten harjoitusten ja painonnoston avulla. Tuotteetta ei ollut suunnattu terveysintoilijoille tai todella kehonrakennusbisneksessä oleville, vaan selkeä kohderyhmä oli miehet, jotka nauttivat alastomien miesten katselemisesta. Jokainen malli oli identifioitu ja ohessa oli lyhyt biografia kiinnostuksenkohteineen. Alastonkuvasta tuli yhä realistisempi. (Leddick 2005, 209 – 210.)



Kuva 41. Bob Mizerin hemaiseva merimies. (www.fotolog.com.)

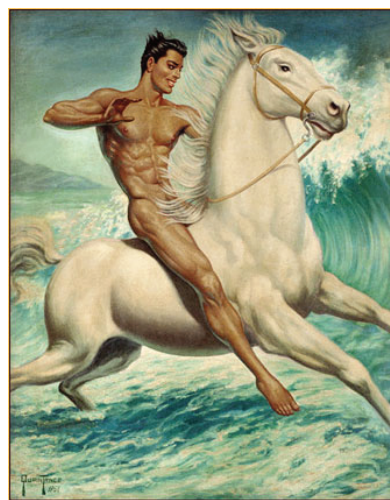
Mizer julkaisi myös muiden valokuvaajien töitä ja rikas kulttuuri alkoi kasvaa. Lon of New

York (Lon Hanagan) oli tehnyt hieman valokuvaustöitä ennen sotaa, ja *Pysique Pictoralin* avaamat markkinat kohensivat paljon hänen liiketoimiaan. Bruce of Los Angeles (Bruce Bellas) seurasi pian esimerkkiä. Hänen erikoisuutensa oli kuvata kilpailijoita kehonrakennuskisoissa. Lavasteet – miekat, keihäät, jouset ja nuolet – olivat usein käytettyjä *Pysique Pictoralin* töissä yhdistääkseen kuvauskohteensa klassiseen antiikin aikaan, mutta Bruce hylkäsi ne suurimmaksi osin. Hänen nuoret miehensä satunnaisesti painivat tai nostivat toisensa ilmaan, mutta enimmäkseen he vain seisoivat aurinkoisina, kookkaina amerikkalaisina itsenään, ja antoivat kameroiden tutkia vartaloitaan. (Leddick 2005, 210.)

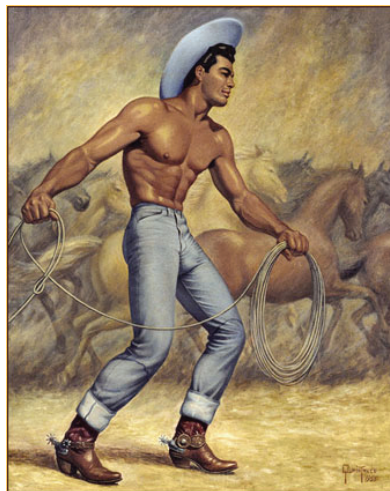


Kuva 42. Bruce of Los Angeles.
(www.artnet.com.)

Yhdysvaltojen muissa osissa kauppa oli yhtä vilkasta. Douglas of Detroit (Douglas Juleff) värväsi nuoria paikallisia kehonrakentajia valokuvien postimyyntiä varten, kuten myös Al Urban jr. Chicagossa. Muitakin kuvaajia työskenteli Los Angelesin ja San Franciscon alueella sekä New Yorkissa. Yksi menestyksekkäimmistä elinkeinonharjoittajista oli Don Whitmanin Western Photography Guild Denverissä Coloradossa. Hänen erikoisuutenaan olivat Kalliovuorten auringossa poseeraavat, vahvat nuoret miehet pukeutuneina ainoastaan stetsoneihin tai bootseihin - usein ei niihinkään. Tällaisella raikkaalla asenteella kuvattuja alastomia miehiä ei tarvinnut verukkeita kuvien katsomiseen. (Leddick 2005, 210.)



Tämän lajin valokuvaavat kohtasivat paljon ahdistelua lain tiimoilta: Bob Mizerin *Physique Pictoral* pakotettiin lopettamaan 1960-luvulla, jota seurasi siviilikanne joka eteni aina Yhdysvaltojen korkeimpaan oikeuteen saakka. *Grecian Guild Pictoral* voitti samanlaisen tapauksen 1968. Nyt alastomuutta ei enää tuomittu säädyttömänä. Jopa ahdasmielisen senaattori McCarthyn aikakauden aikana 1950-luvulla kommunistinoitavainojen aikaan, se oli iso muutos käytöksessä miesalastonkuvaa kohtaan. (Leddick 2005, 211.)

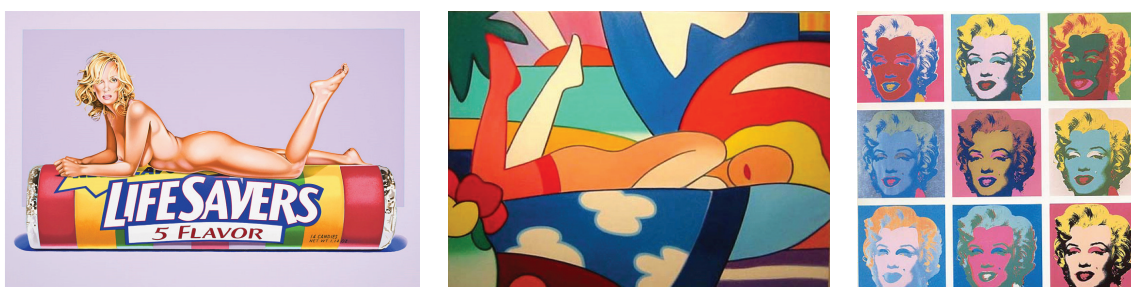


Kuva 43. George Quaintancen värikylläisiä maalauksia.
(www.ericartcollection.com.)

Muskelimaalauksen pioneeri George Quaintance (1902 – 1957) oli yksi vaikutusvaltaisimmista hahmoista uniikin amerikkalaisen taidetyylin saralla. Tämä genre johdatti uutta Amerikan homoseksuaalia tietoisuutta varhaisella 1950-luvulla. Page Countyssa Virginiassa syntynyt Quaintance lähti nuorena miehenä opiskelemaan taidetta New Yorkiin 1920-luvulla.

Ennen kuin Quaintance kääntyi päätöidensä miesalastonmaalaustensa pariin, hän keräsi mainetta tekemällä muotokuvia rikkaista ja kuuluisista mm. Washington D.C.:n diplomaateista ja Hollywoodin tähdistä 1930 - 40-luvuilla. 1951 Quaintance oli johtajien joukossa uuden julkaisuilmiön aallossa. Ensimmäinen kansikuvitus Bob Mizerin johtamaan lehteen *Physique Pictorialiin* oli Quaintancen maalaus lähes alastomasta nuorukaisesta ratsastamassa oriilla, shokeeraava uusi kuva ”täydellisestä miehestä”. (kuva 43) Seuraavien kuuden vuoden ajan taiteilija oli nimekkäästi esillä lehdessä. 1950-luvulla Quaintance aloitti maalaussarjan joka käsitti jäməköitä lehmipoikia, lihaksikkaita intiaaneja sekä klassisia antiikin ja myyttien aihepiirejä. Maalauksissa oli alastomia ja lähes puolipukeisia miehiä, jotka kaikki edustivat taiteilijan ihanteellista kehoa dramaattisissa tilanteissa. Ensi näkemältä viattomissa kuvissa surrealistisen kirkkaine väreineen oli ylitsepersuavaa homoerotiikkaa. Vaikka kuvat ovat nykymittapuulla kesyjä, eivätkä kuvat olleet pornografisia, niiden homoseksuaalinen sisältö ja sanoma estivät häntä pääsemästä Amerikan valtavirtataiteilijoiden joukkoon. Quaintancen perintö kattaa 60 signeerattua öljymaalausta jotka on nyt yksityiskokoelmissa ja museoissa ympäri maailmaa. Hänen töihinsä kuuluu myös tuhansia taideprinttejä, valokuvia, veistoksia ja muita alkuperäisiä designeja. Nämä ovat laajalti hävinneet, ja vain muutamia printtejä ja valokuvia on saatu pelastettua. (glbtq: the world’s largest encyclopedia of gay, lesbian, bisexual, transgender and queer culture.)

1960-luvulle tultaessa amerikkalaiset pop-taiteilijat tulkitsivat pin-upia töissään. Kaupallisen ja populaarin pin-up-kuvaston, poliittisten aspektien ja avantgarde-elementtien yhdisteleminen oli pop-taiteelle tyypillistä. (kuva 44) Andy Warholin tulkinnat supertähdistä Marilyn Monroesta ja Elvis Presleystä ovat ikonisuudessaan lähes uskonnollisia. Tom Wesselmann ja Mel Ramos ovat kuitenkin kenties maineikkaimpia kyseisen taidesuuntauksen edustajia, joiden teosten nais-hahmot poseerasivat hyvinkin uskollisesti pin-upin tyyliin. Wesselmannin maalaussarja *Great American Nude* käsittää hyvin yksinkertaistettuja, litteitä siluetteja pin-up-malleista kollaasimaisissa tiloissa. Ramosin pin-upit käyttävät hyväkseen kaupallisia ja taiteellisia kliseitä sekä alleviivaavat kuinka markkinointitarkoituksiin valjastettu naisen seksuaalisuuden voima ylittää alkuperäisen tarkoituksensa. Naturalistinen ja taidokas ote piirustustekniikan suhteen ja aistillinen taiteellinen ilmaisu tekevät Ramosin töiden naisista niin uskaliaan vaarallisia kuin vietteleviäkin. (Buszek 2006, 263 – 264.)



Kuva 44. Pop-taidetta Mel Ramisin, Tom Wesselmannin ja Andy Warholin tulkitsemana. (www.modernismwest.com, www.artnet.com, <http://ubcomputer.wordpress.com>.)

Seksuaalisen vallankumouksen myötä aggressiivinen ja dominoiva naistyyppe yleistyi taas populaarikulttuurissa. Elokuvat kuten *Kitten with a Whip*, *Bonnie & Clyde* ja *Barbarellan* sankarit sekä television *The Avengersien* Emma Peel toivat pin-upin kuvastoon itsenäiset san-

karittaret; musiikkilistojen kärjessä naisen voimaa kuuluttivat Nancy Sinatran *These Boots Are Made For Walking* ja Aretha Franklinin *R-E-S-P-E-C-T*. Vahva ja seksikäs naishahmo miellytti molempien sukupuolien edustajia. Poliittisten ja kulttuuristen muutoksien keskellä myös *Playboyn* piti kehittyä. 1960-luvulla jokaisen Playmaten yksilöllisyyttä korostettiin ja rakennettiin keskiaukeamatyön profiilien kautta, jotka alleviivasivat uuden sukupolven naisten poliittista aktiivisuutta. Lehti oli myös aikanaan edelläkävijä tuodessaan sivuilleen ei-angloamerikkalaisia malleja: 1964 China Lee oli ensimmäinen aasialainen Playmate, ja sitä seuraavana vuonna nähtiin afroamerikkalainen Jennifer Jackson. (Buszek 2006, 268 – 269.)

1970-luvulla miestenlehdet alkoivat kuitenkin muuttua yhä enemmän pornografisempaan suuntaan. Bob Guccionen perustama *Penthouse* esitteli Playmateja astetta seksikkäämmät Pet-tyttönsä tirkistelevästä näkökulmasta, lehden maailmassa mieslukija oli aina tirkistelijä ja nainen ekshibitionisti. Pet kuvattiin usein yksin omassa tilassaan hyväilemässä itseään osittain jonkun esteen – kasvin tai huonekalun – peittäminä korostaakseen salakatselun tunnelmaa. Näky työtön häpykarvoista oli suorastaan kumouksellista lehden vuoden 1970 huhtikuun numerossa, mutta pian naiset poseerasivatkin jo ennennäkemättömän rohkeasti. (de Camp 1997, 75 – 78.) Larry ja Althea Flyntin ”äärimmäiseksi tyyppikalehdeksi” kuvailtu *Hustler* tuli markkinoille 1974 mukanaan auliisti jalkansa levittävät mallinsa. Kuvasto muuttui kliiniseen ja sukuelimien esittelyyn keskittyvään tyyliin, ja sen myötä pin-upin kultakausi päättyi. (de Camp 1997, 79 – 80.)

Tämä käänne inspiroi Ranskan laitosta *Playboysta*, *Oui'ta*, jossa ranskalainen maalari Alain Aslan oli töillään Vargasin tyttöjen vastine. Hänen tyyliinsä 1960 – 70-lukujen aikana oli kylmempi ja vähemmän romanttinen verrattuna kulta-ajan maalauksiin. Hänen esityksensä naisen muodosta oli muuttunut: kurvikkaasta naapurintytöstä siirryttiin hoikkaan, tietoiseen ja paljastaviin muotokuvaan naisista. Vaikka Elvgren ja kumppanit vielä maalasivat, heidän töitään käytettiin yhä vähemmän. Aslanin myötä perinteisen cheesecake-kuvituksen siinä laajuudessa piti loppua. Tilanne jätti tyhjien muille taiteilijoille, jotka kokeilivat mitä naiskauneus voisi olla. Boris Vallejon ja Frank Frazettan kaltaiset fantasiakuvittajat jatkoivat kulta-ajan superrealistisen lookin kehittämistä pökkarien kansissa, sensaatiolehdissä ja Frazettan tapauksessa *Vampirella*-sarjakuvissa 1960-luvulla. Vaikka näillä naishahmoilla oli perinteisen pin-upin tyyli, naiset olivat seksuaalisia ja voimakkaita, kontrolloivia ja huumorintajuttomia. (Imagine FX 2010, 47, 50.)

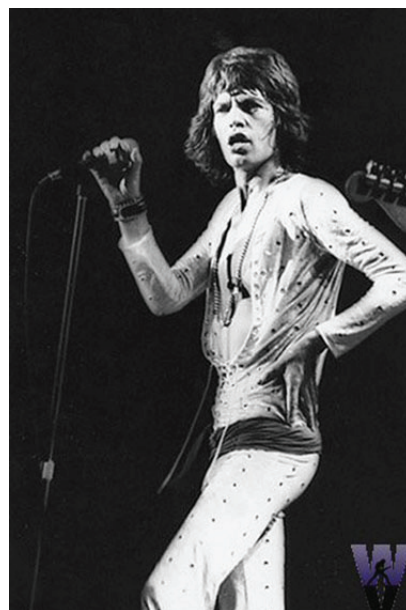


Kuva 45. Alain Aslanin kuvitusta. (<http://eroticartvillage.com>)



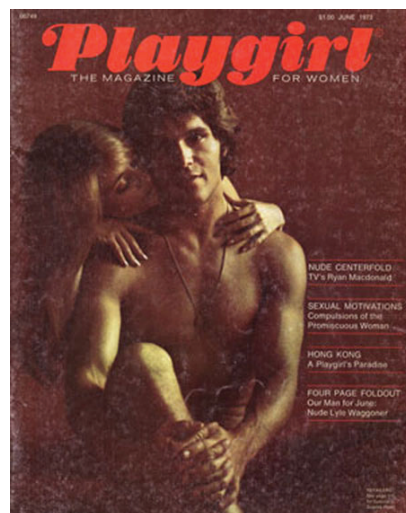
Kuva 46. Frank Frazetta. (<http://11after11jc.files.wordpress.com>)

Mies-pin-upin saralla kehonrakennusvalokuvaajat tarjosivat alastomien miesten kuvien päälähteen Yhdysvalloissa ja Euroopassa 1960-luvulle tultaessa. George Platt Lynes oli kuollut 48-vuotiaana vuonna 1955, ja hänen tekemiensä töiden kaltaiset kuvat – normaalirakenteiset miehet kauniisti valaistuina studiossa – katosivat alalta. 1960-luku sellaisena kuin se muistetaan ei lähtenyt käyntiin Yhdysvalloissa kuin vasta 1965. Ennen sitä, hyvin vähän oli mikään muuttunut 1950-luvulta. Lehdistöissä ja julkaisuissa ei edelleenkään näkynyt valokuvia alastomista miehistä, ja ne muutamat olivat *Physique Pictorialin* rajoittuneessa levityksessä käyttivät vielä lannevaatetta. Täysin alastomat mallit joita tavaran-toimittajilta ostettiin, olivat kääntyneet ujosti kameraan selin ja vain heidän öljystä kiiltävät lanteensa näkyivät. Kaliforniasta Denverin kautta Chicagoon ja New Yorkiin voimakasrakenteiset nuoret miehet tuijottivat tyhjyyteen tai kameraan esitellen karvattomia ja enimmäkseen kömpelöitä vartaloitaan. (Leddick 2005, 300.)



Kuva 47. Mick Jagger
(www.wolfgangsvault.com)

Sitten ilmaantui jotain erilaista rock 'n rollin, huumeiden, unisexin ja viuhahtelun aallossa: uudenlainen mies, jota ei oltu nähty sitten renessanssin, esittäytyi. Laiha ja muhkeahuulinen Mick Jagger edusti kaikkea mikä oli kaunista. (kuva 47) Androgynisyys oli läsnä täydellä teholla. Uudet hoikat, pitkähiuksiset, poikamaiset tai peräti tyttömäiset siluetit eivät uhanneet yleisöä kuten voimakkaat muskelimiehet isoine peniksineen olivat tehneet menneisyydessä. Tuli trendiksi että rocktähdet pukeutuivat tiukkoihin housuihin ja riisuivat paitansa lavalla, tämä tyyli on vieläkin keskuudessaamme. (Leddick 2005, 300 – 301.)

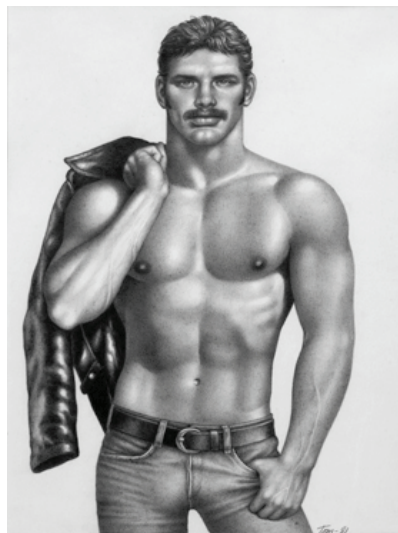


Kuva 48. Playgirlin 1. numeron kansi.
(www.wikipedia.org)

Ranskassa Jean-Francois Bauret valokuvasi nuoren kreikkalaisen mallin alusvaatemainokseen, siitä erikoisen että tällä ei ollutkaan alusvaatteita lainkaan yllään. Tämä oli maamerkki ja käännekohta valokuvauksessa. Pian Yves Saint-Lautrec poseerasi alasti Jeanloup Sieffin kameralle omaa mainontaansa varten. Kaikenlaiset miestähdet halusivat tulla kuvatuksi alasti. Mick Jagger riisuuntui Celil Beatonille ja Richard Avedon kuvasi Rudolf Nureyevin tanssimassa ilman riiman kiertämää. (Leddick 2005, 301.)

Taidevalokuvaaja Dianora Niccolini käynnisti uransa 1970-luvulla ainoana aikomuksenaan kuvata alastomia miehiä. Muuttamalla miesvartalon ihailun- ja himonkohteeksi joka oli aikaisemmin kategorisoitu homoeroottiseksi, hän pakotti taideyhteisön miettimään uudelleen. Kenties naiset pitivät alastomien miesten valokuvaamisesta ja tulosten katselemisesta. Ensimmäistä ker-

taa naiset eivätkä vain homoseksuaalit saapuivat areenalle. Laatusuhteiden valokuvaaja Eva Rubinstein kuvasi paljon abstraktimpia, mutta varsin kauniita alastomia miehiä myöskin varhaisella 1970-luvulla. (Leddick 2005, 301.) Naiset saivat oman versionsa pin-up lehdestä vuonna 1972 *Playboy Enterprisesin* julkaiseman *Playgirlin* myötä, kun heteroseksuaalisten naisten vaatimukset seksuaalista kuvastoa kohtaan kasvoivat. (kuva 48) Samana vuonna *Cosmopolitan* julkaisi ensimmäisen alastoman mies-pin-upinsa ja kyseisen lehden numero myytiin täydellisesti loppuun. (Buszek 2006, 271.)



Muskelitaiteen tunnetuimpiin taiteilijoihin kuuluva Touko Laaksonen (1920 – 1991) eli Tom of Finland loi omanlaisensa eroottisen maailman piirroksillaan. Laaksonen syntyi Kaarinassa 1920 kahden opettajan perheeseen. Hän kiinnostui taiteesta jo lapsena, ja muutti 1939 Helsinkiin opiskelemaan taidetta ja loi eroottisia piirroksia jotka toisivat hänelle myöhemmin mainetta. Talvisodan aikana hänet värvättiin armeijaan, ja jatkosodan jälkeen Laaksonen siirtyi mainosalalle. 1956 Laaksonen lähetti piirroksiaan amerikkalaiseen kehonrakennuslehteen *Physique Pictorialiin*. Päätoimittaja ilahtui töistä ja Laaksonen piirros tukkijätkästä ilmestyi lehden kannessa keuhällä 1957. Kuten monet kuvittajat ja valokuvaajat jotka työskentelivät homoseksuaalisten julkaisujen piirissä, Laaksonen alkoi käyttää peitenimeä Tom of Finland. Siihen aikaan kun pornografia



Kuva 49. Tom of Finland.
(www.tomsparties.com.)

oli tiukasti säännösteltyä ja yksilö saattoi saada vankilatuomion eroottisista piirroksista, Tomin työt olivat erityisen uskaliaita. Taiteilija torjui solakoiden tai poikamaisten miesten käytön ilmaisemassa homoseksuaalista mielikuvaa, ja valitsi homomiehen rakennusaineiksi kulmikkaat leuat, sänkisen, hypermaskuliinisuuden, jyhkeät lihakset, kapean lantion ja leveät hartiat. (kuva 49) Kuvasarja nimeltä *Men of the Forests of Finland* otti osaa lukuisiin *Physique Pictorialin* numeroihin vuonna 1957. Hänen tukkijätkänsä olivat petomaisia hyökkääjiä, jotka kaatoivat puita ja kisailivat tukkien päällä. Ajan kuluessa Tom laajensi jäyhän lihaksikasta hahmovalikoimaansa merimiehillä, motoristeilla, poliiseilla ja vanginvartioilla, tarjoten vähän kaikkea kaikille. (glbtq: the world's largest encyclopedia of gay, lesbian, bisexual, transgender and queer culture.)

Vaikka Tom of Finlandin piirroksissa poseerattiin aluksi varsin viattomasti varhaisina vuosina, hänen piirroksensa muuttuivat entistä graafisimmiksi ja saivat aggressiivisempaa sävyä. Hänen työnsä vertautuvat homojen vapautusliikkeeseen (ja seksuaalisen vallankumouksen tuomaan rennompaan otteeseen 1960 – 70-luvuilla) prosessissa, joka alkoi kuvata alastomuutta, täysin erektiössä olevaa penistä, nahka-asuja ja lopulta S&M-kohtauksia. Huolimatta liioitellusta kohteidensa maskuliinisuudesta ja jopa joskus bruttaaleista toimistaan, Tom sijoitti myös herkkyyttä

ja huvittuneisuutta kuvauksiinsa. Laaksonen työskenteli mainonnan parissa vuoteen 1973 asti kunnes hän lopulta pystyi elättämään itsensä taiteella. Tuon vuoden jälkeen hänen töitään alkoi olla esillä museoissa ja gallerioissa maailmanlaajuisesti. Monille hänen tuotantonsa on vieläkin homoeroottisen taiteen perikuva. (glbtq: the world's largest encyclopedia of gay, lesbian, bisexual, transgender and queer culture.)

2.8 Myöhemmät vuodet ja nykyaika

Myöhäisellä 1970-luvulla ja varhaisella 1980-luvulla valtavirta-pin-up oli tekemässä come-backia, mutta säännöt olivat muuttuneet. Patrick Nagelista tuli *Playboyn* pääasiallinen kuvittaja 1974, jossa hän kehitti Nagel Womeninsa. Muistumia art decosta ja inspiroituneina japanilaisesta puupiirroksista, Nagelin kuvat ovat minimalistisia ja elegantteja. Teemallisesti hänellä on yhteistä kulta-ajan kuvittajien kanssa, mutta hänen käsissään viivoista tuli rohkeampia, vahvempia ja yksinkertaisempia. Nagel aloitti työstämisen perinteisellä tavalla valokuvissa poseeraavilla malleilla, mutta sen jälkeen hän poisti yksityiskohdat, yksinkertaisti kuvaa, käytti värejä vapaudella ja vähensi kasvopiirteet siisteiksi, sensuelleiksi viivoiksi. (kuva 50) Nagelin naiset määrittivät 1970 – 80-lukujen vaihdetta. Ne olivat voimakkaita ja kontrolloivia, hoikkia kuin Gibson Girl mutta kokeneita ja vietteleviä. Heidän seksuaalisuutensa oli vihjailtua: roikkuva paita näyttää paljaan, harmaan olkapään ja rubiininpunaiset huulet viittasivat seksuaaliseen himoon. Nämä olivat dekadentteja kuvia kivikasvoisista naisista, jotka harvoin näyttäytyivät auringonvalossa ja valvoivat pitkään tupakkaa polttaen ja ryyppäen vailla huolta huomisesta. (Imagine FX 2010, 50.)



Kuva 50. Nagel Woman.
(www.schizodoxe.com.)

Samassa ajanvirrassa Hajime Sorayama otti käyttöönsä klassisen pin-upin teemat ja kehitti niitä. Superrealismia, johon kulta-ajan taiteilijat tähtäsivät, varjosti Sorayaman hyperrealistinen tyyli. Yhdistelemällä akryylimaalauksia ja ilmaruiskutekniikoita, Sorayama otti pin-upin idean ja seksin illuusion, yhdisti fantasian ja todellisuuden maailmat. Siinä missä esimerkiksi Gil Elvgren halusi pitää hauskaa yleisönsä kanssa, Sorayama shokeerasi yhdistelemällä klassisia poseerauksia ja fetisististä, graafista materiaalia. Hänen kuuluisimmat muotokuvansa ovat naisroboteista, joita hän kutsui Gynoidiksi. (kuva 51) Taiteilijan käsissä kromipintaisista roboteista tulee eksoottisia naisen seksuaalisuuden kopioita; muotokuvat sekä Gynoidista ja ihmisnaisista kuvaavat kohteensa epärealistisen isorintaisina, pitkäjalkaisina, kapealanteisina ja hoikkavyötäröisinä - naisen muo-



Kuva 51. Hajime Sorayaman Gynoidi.
(<http://picsdigger.com>.)

don ihanteita. Jos Elvgren maalasi oikean naisen joka saattoi olla olemassa, Sorayama maalasi realistisia kuvia naisesta joka ei voi olla olemassa. (Imagine FX 2010, 50.)

Tarve vangita menneisyys oli vastareaktiona 1980-luvun hyperrealismille. Postmoderni aikakausi avasi pin-up-taiteen holvit ja mahdollisti taiteilijoiden valita vaikutteensa. Tämän hetkinen pin-up-taide on leikittelevää ja tietoista, aivan kuten klassiset cheesecake-kuvat kulta-ajalta. Amerikkalaista kuvittajaa Olivia de Berardinisia pidetään modernin pin-upin menestyksekkäämpänä taiteilijana *Playboyssa* säännöllisesti julkaistujen maalaustensa takia. (kuva 52) Hän aloitti abstraktina maalaajana 1970-luvulla, mutta ennen oman yhtiönsä perustamista miehensä Joelin kanssa, hän teki pin-up-tilaustöitä *Playboyhin* ja siten kehittyi taiteellisesti muotokuvaan. (Imagine FX 2010, 51.)

1980 – 1990-lukujen taitteessa taiteilija Dave Stevens aloitti pin-upin elvytyksen, ensin *Kissanaisen* piirtäjänä, sitten omalla sarjakuvallaan *The Rocketeerilla* ja sarjalla pin-up-teemaisia kirjoja kuten *Girl Grazy-* ja *Bettie Page-*sarjakuvat. Vaikka hänen tyylinsä oli löyhempää kuin klassisten pin-up-taiteilijoiden, Stevensin naiset olivat aivan yhtä kurvikkaita, humoristisen ja viattoman tuntuista kuin Vargasin maalausten naiset. (Imagine FX 2010, 51.)

Kun puhutaan pin-upin parissa työskentelevistä nykytaiteilijoista, monet näkevät Greg Hildebrandtin parhaana ja nimittävät häntä 2000-luvun Elvgreniksi. Hänen *American Beauties-*sarjansa alkoi vuonna 1999 projektina esitellä hänen otettaan pin-upiin. (kuva 53) Vaikka maalaukset aiheiltaan ajoittuvat 1940 – 50-luvuille, niissä on moderniutta ja viettelevyyttä. Fantasia- ja sci-fi-kuvitusten veteraani 40 vuoden ajan saapui pin-upin pariin varsin myöhään, mutta taiteilijan kertoman mukaan se oli aina kulkenut hänen sisimmässään mukana. Hildebrandtin maalaukset ovat nostalgisia, hauskoja ja teknisesti täydellisiä viittauksia Amerikan kulttuurin ikoneihin. (Imagine FX 2010, 51.)

Pin-up on tehnyt monessa mielessä täyden ympyrän. Siinä missä uusi painoteknologia innoitti ja mahdollisti Gibson Girlin ja art nouveau julistetaitteen naishahmojen levityksen



Kuva 52. Olivia de Berardinis.
(www.eolivia.com.)



Kuva 53. Greg Hildebrandt.
(www.thepinupfiles.com.)



Kuva 54. Stanley Laun Pepper.
(<http://artgerm.deviantart.com>)

ja luomisen, niin digitaalinen maalaaminen ja internet ovat nykyään mahdollistaneet modernien taiteilijoiden tutkia genreä. 2004 singaporelainen taiteilija Stanley Lau loi *Pepper*-projektin: virtuaalisen naisen kehittääkseen tekniikkaansa ja ideoitaan seksuaalisuudesta. (kuva 54) Pepper-hahmosta tuli maailmanlaajuinen ilmiö, kun tuhannet taiteilijat kutsuttiin maalaamaan häntä. Usein tulkinnat ovat äärimmäisiä, mutta jokaisessa kuvassa Pepper tarjoaa simuloitun yhtenäisyyden siitä mitä naisen seksuaalisuuden pitäisi olla poseerauksen, vaatetuksen ja ristiriitojen kautta. Kasvaneena Sorayaman hyperrealistisuudesta, inspiroituneena Elvgrenin lämmöstä ja internetin keskustelun seassa luotuna Pepperistä on tullut uudenlainen pin-up-ikoni – supermodernin kuvamaailman sukupolven Bettie Page. (Imagine FX 2010, 51.)



Kuva 55. Robert Mapplethorpe.
(<http://fashionbeyondfashion.wordpress.com>.)

Vaikka 1960 – 70-luvuilla miesalastonvalokuvaus tuli ulos kaapista, vasta 1980-luvulla se tuli suuren yleisön tietoisuuteen. 1980-luvulla rahaa oli runsaasti ja sitä sijoitettiin paljon taiteeseen. Tähän mahdollisuuteen iski kiinni valokuvaaja Robert Mapplethorpe, jota markkinoitiin uudenlaisen arvostettavan valokuvauksen tekijänä. Tyypillinen Mapplethorpen näyttely sisälsi kuvia herkistä lapsista, eleganteista naisista, kauniista kukista ja suurista, alastomista, hyvin varustetuista miehistä. Mapplethorpen hienostunut tekniikka, joka sopi niin hyvin kukkiin ja lapsiin, teki hänen graafisen seksuaalisista kuvistaan vielä shokeeraavampia. (kuva 55) Taiteilija ei myöskään peitellyt omaa homoseksuaalisuuttaan, joka salli monen muunkin miesvalokuvaajan tulla pois kaapista. Tällä oli välitön vaikutus kaupalliseen valokuvaukseen. Bruce Weber teki Ralph Laurenin vaatteista kuuluisia valokuvillaan kuvitteellisen yläluokan maailmasta, joka oli täynnä komeita, nuoria miehiä joilla oli selkeät profiilit ja runsaasti lihaksia. Nämä nuoret miehet purjehtivat, juhlivat, uivat ja urheilivat, esittelivät pian kaikkialla läsnä olevia vartaloitaan. Samat nuoret miehet valloittivat pian Calvin Kleinin vaatteiden maailman Weberin kautta. Sitten ne siirtyivät Gianni Vercagelle ja muille kallisarvoisille asiakkaille. (kuva 56) (Leddick 2005, 384.)



Kuva 56. Bruce Weber.
(<http://models.com>.)



Kuva 57. Jim French.
(Leddick 2005.)

Markkinoiden vaatimukset alastonta miestä kohtaan laukaisivat uusien valokuvaajien aallon. Johtajat kuten Bruce Weber ja Herb Ritts välttivät suurimmalta osin täyttä alastomuutta, mutta

monet inspiroituivat julkeasta Mappelthorpesta. Länsirannikolla Jim French loi imperiumin Colt Studiossa valokuvilla todella lihaksikkaista miehistä. (kuva 57) Studio tarjosi valikoiman erilaisia tuotteita säädylisistä kalenterista ja työkirjoista ilman täyttä alastomuutta aina ruhtinaallisesti valaistuihin studio- ja ulkoilmavalokuviin titaanimaisista vartaloista ilman erityistä keskittymistä genitaaleihin. He tuottivat myös kuvia miehistä yksin ja pareittain täysin kiihottuneina. (Leddick 2005, 385 – 386.)

1990-luvulla on nähty kokonaisen miesalastonkuvauksen teollisuuden rakentaminen. Kirjat, kalenterit ja postikortit ovat kaikkialla läsnä. David Springle ja Jeff Palmer Yhdysvaltojen länsirannikolla ovat teollisuuden johtajia. Palmerin huiman hiotut alastonkuvat esittävät miesvartalon idealisoidummalla tavalla. Springle järjestee Etelä-Amerikassa tuoreita malleja ja ideoita, joissa on enemmän spontaania ja journalistista tunnetta, mutta jotka ovat erinomaisia tunteelliselta ja valokuvaukselliselta laadultaan. Miamissa Ali ja David Morgan ovat muotoilleet omat alastonmiesmallimaailmansa. Ali tuottaa hyvin eroottisia studiotöitä mustavalkoisena, Morgan esittää mallinsa romanttisella ja urheilullisella tavalla. (Leddick 2005, 386.)

Nykyään on selvää, että valokuvaamalla alastomia miehiä on mukana kukoistavassa bisneksessä, ja painostava tarve heittää pois viktoriaaniselta ajalta peräisin olevat asenteet ja rajoitteet on voittanut. Vaikka vapaus esittää julkisesti alastomia miehiä on saavutettu vastahakoisesti, ja prosessissa on ollut ylä- ja alamäkiä, yhteiskunta on liikkunut sitä kohti vuosikymmen vuosikymmeneltä. Miesvartalon tunnustaminen seksiobjektiksi tällä vuosisadalla liittyy meidät vahvasti renessanssiin ja vielä kauemmaksi antiikin aikaan. (Leddick 2005, 388 – 389.)

Tänä päivänä erotisoitua mieskuvaa ei tarvitse kaivaa esiin alakulttuurin kerrostumista. *Cosmopolitan*-lehti tarjoaa lukijoilleen kalentereita ja kortteja, verkkojulkaisuna nykyään ilmestyvä *Playgirl* vyöryttää katsojan silmille beefcakea toisensa perään. (kuvat 58 ja 59) Visuaalinen ylitarjonta ja lihaksiaan pullistelevien miesmallien varsin banaalit poseeraukset alkavat varmasti jo tuntua katsojasta arkipäiväiseltä.



Kuva 58. Playgirlin web-sivut. (www.playgirl.com.)



Kuva 59. Cosmopolitanin web-sivujen poikakortteja. (www.cosmopolitan.fi.)



Kuva 60. Paul Richmond. (Paul Richmond Studio.)

Kuvitetun mies-pin-upin saralta nykypäivänä ei ole noussut Tom of Finlandin kuuluisuusluokkaan kuuluvia taiteilijoita, mutta moni ammattimainen ja harrastelijakuvittaja tulkitsee ja käyttää hyväkseen pin-up-genren tyypillisiä piirteitä. Taidemaalaja ja kuvittaja Paul Richmond on hauska esimerkki ironisesta lähestymistavasta miehen kuvaamiseen. Richmondin maalaussarjassa *Cheesecake Boys* nuori mieshahmo on joutunut klassisen noloihin tilanteisiin, joissa pin-upin kulta-ajan taiteilijat kuten Gil Elvgren tyttösensä usein kuvasivat. (kuva 60) (Paul Richmond Studio.)

3 PIN-UP-KUVAN ANATOMIA

Pin-up on kuva yksilöstä, joka on tarkoitettu näytillä olevaksi ja tarkkaan havainnointiin. Se myös tavoittelee mahdollisimman laaja yleisöä ja levikkiä, joten pin-up on vahvasti sidoksissa kaupallisuuteen. Pin-upia ei tule sekoittaa pornografiaan, vaan se on oma genrensä, eroottinen ilmiö jolla on oma muotonsa ja funktionsa. Syntymästään saakka esittävänä genrenä pin-up on näyttäytynyt kuvana, joka osoitellusti eliminoi täsmällisen seksuaalisen aktin kuvauksen poistamalla miehen tai naisen läsnäolon sekä peittänyt strategisesti kuvan kohteen sukuelimet (Solomon-Godeau, Buszekin 2006, 11 mukaan). Siinä missä hard-coren tavoitteena on dokumentoida vartaloiden seksuaalista mekaniikkaa raakana totuutena, pin-up sen sijaan tavoittelee seksuaalisuuden mystifiointia.

3.1 Kuvakerronnan motiivi ja tyyli

Pin-up-kuvan sisältö ja viestit ovat vaihdelleet sen ilmestymisajankohdasta ja julkaisukanavasta riippuen. Elokuvatahti (ja hänen studiosa) on halunnut luoda itsestään eksoottista mielikuvaa, valtio pyrkinyt vaikuttamaan sosiaalisiin suhteisiin yhteiskuntarakenteen tasolla, kuvittaja tahtonut ilmaista mieltymyksiään ja haluaan jakaa niitä muiden samanmielisten kanssa. Pin-upin kaupallisen luonteen ohjaamana kuvia on tuotettu mahdollisimman helposti ja laajalti saatavilla oleviksi: valokuvia, piirroksia ja kuvituksia on julkaistu lehdissä, kirjoissa, postikortteina, yksittäisinä printteinä ja lukuisissa painotuotteissa pelikorteista t-paitoihin.

Pin-up pyrkii ihannoimaan kohteensa olemusta ja ulkomuotoa korostamalla haluttuja piirteitä, mitkä ovat kyseisen kuvan kohdalla oleellisia viestin välittämiseksi. Heteroseksuaalin miehen katseelle suunnattu esitys naisesta muokkaa tämän sukupuolelle ominaisia piirteitä olemassa olevien ihanteiden suuntaan: vyötärö hoikemmaksi, jalat pidemmiksi, kirkkaanpunaista meikkiä huulille.. Samalla tavalla heteroseksuaalille naiselle suunnattu kuva korostaa miehessä arvostettavia ominaisuuksia: paljas ylävartalo näyttää hyvin muodostuneen rintakehän ja käsivarret, miehen kasvot ovat maskuliiniset mutta kaunistettuna ripauksella feminiinisyyttä.

3.2 Mies ja nainen pin-upissa

Pin-up-genre voidaan jakaa karkeasti ryhmiin: heteroseksuaaliselle miehelle suunnatut naiset, heteroseksuaaliselle naiselle suunnatut naiset, heteroseksuaaliselle naiselle suunnatut miehet ja

homoseksuaaliselle miehelle suunnatut miehet.

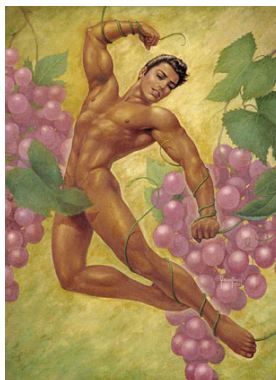
Vaikka moni pin-up-kuva naisesta on hassu karikatyyri jonka tarkoituksena on muodostaa naisen nöyryytyksestä ja passiivisuudesta kiihottava asia, genre esittää myös seksuaalisoidun naisen itsetietoisena, vahvana ja itsenäisenä. Ensinnä mainittua pin-upia suunnataan pääasiassa heteroseksuaaliselle miehelle. Gil Elvgrenin maalauksessa neiti on joutunut kaupunkikävelyllään hieman kiusalliseen tilanteeseen, kun työmaahan miehet päättivät leikkiä nostokurjen koukulla ja naisen hulmuavien hameenhelmojen kanssa. Kun hemaisevat alusvaatteet on saatu paljastettua, on oivallista ihailia pitkiä sääriä ja pitää hauskaa neidin huvittuneella kiusaantumisella.



Kuva 61. Harmittomuudesta vaaran vyöhykkeelle: Gil Elvgrenin neiti, Varga Girl ja Bettie Page.
(The Pin-up Files, www.cultbeauty.co.uk.)

Toiseksi mainittua seksuaalisen itsetietoisista naista markkinoitiin erityisesti Yhdysvalloissa toisen maailmansodan aikana. Naisen tuli uskaltaa siirtyä kodin piiristä ulkomaailmaan tekemään töitä joita miehet eivät sotimiseltaan kerenneet. Mikseipä vahva ja itsenäinen nainen innostanut miehiäkin; Varga Girl oli nainen joka tiesi mitä halusi ja toteutti haaveensa ilman turhaa kainostelua. Pystyvä ja itseriittoinen feminiini vihjailee katseellaan jostain jännittävästä ja syntisestä, heittää haasteen ja haluaa nähdä onko katsojasta samaan kuin hän. Bettie Page vie jännittävän ja syntyisen vielä pidemmälle. Hän ei ainoastaan vihjaa vaan lupaa rankkaa käsittelyä petomaisen ilmeensä ja uhkaavan piiskan selkeillä viesteillä. Jos mies haluaa alistua hänen tahtoonsa, sille myönnetään lupa mielihyvin. Bettie innostaa naista ottamaan ohjat käsiinsä siekailematta.

Homoseksuaalille miehelle suunnattu pin-up erottuu heteronaiselle suunnatusta miehestä äärimmäisyyksiin viedyllä maskuliinisten piirteiden korostamisellaan. Tom of Finlandin ja George



Kuva 62. Lihaa säästämättä: Tom of Finlandin poliisisetä, George Quaintansen beefcake ja aistillinen Tarzan.
(www.erotcartcollection.com, www.portrait.gov.au.)

Quaintancen teoksista uhkuu testosteroni: nuorten miesten huiman treenatut lihakset hohtavat lyijykynän huolella tehtyjen varjostusten lomasta, jykevät leuat ja viikset sekä tos miehen mallin mukainen lyhyt tukka viimeistelevät miehiltä miehille tähdätyn kuvamaailman ruumiillistumat.

Kun halutaan kiinnittää heteronaisen huomio miehiseen kuvastoon, on siirryttävä äärimiehekkyydestä jonnekin maskuliinin ja feminiinin välimaastoon. Tarzanina tunnetuksi tullut Johnny Weissmüller poseeraa rauhallinen ja suorastaan passiivinen ilme kasvoillaan. Hänen ilmeisen vähäisesti puettua vartaloon kehystävät viidakon maailmaan vievät trooppiset kasvit. Weissmüllerin vartalo ei ole yliampuvan lihaksikas, vaan hoikka ja sopusuhtainen. Hänen kasvoillaan ei ole karvoitusta häiritsemässä siloista vaikutelmaa.



Kuva 63. Jim Morrison, Ville Valo ja Marlene Dietrich androgyynisyyttä tutkimassa. (<http://irom.wordpress.com>, www.metalirium.com, <http://stylesbyclaudia.com>.)

1960-luvulla androgyynin miesihanteen tuonut popkulttuuri antoi ymmärtää, että mies Jim Morrisonin ulkonäön turvin saattoi poseerata vaikkapa alasti ilman homoseksuaalisia vivahteita. Laiha, pitkähiuksinen ja kauniskasvoinen poika on heteroseksuaaliselle naiselle suunnatun kuvamaailman ääripää, teinityttöjen päiväuni. Rinnastamalla HIM-yhtyeen solistin Ville Valon ikoninen ja androgyyninen kuva Marlene Dietrichin samanhenkistä sukupuolien välillä flirttaillevaa otosta kahdeksankymmenen vuoden takaa nousee esiin kysymys: onko Dietrichin pin-up sitten suunnattu homoseksuaaleille naisille? Kenties, mutta kummankin esiintyjän imago ja viehätysvoima on loppujen lopuksi universaalisti kiehtovaa ja vetoavaa.

4 PIN-UP KALENTERIN SUUNNITTELU

Opinnäytetyön toiminnallisen osuuden idea syntyi lähinnä omista kiinnostuksen kohteistani. Retrobuumin myötä klassinen pin-up tyttö on ollut hyvin esillä niin julkaisuissa kuin muotivirtauksissa. Erilaisia tyttö- ja poikakalentereita julkaistaan säännöllisin väliajoin, kuvauskohteinaan niin rokkikukkoja kuin poliittisen nuorisjärjestön jäseniä. Viehättävien ihmishahmojen esittäminen piirtämällä on ollut lähellä sydäntäni jo pidemmän aikaa, joten aiheen valinta oli luonteva. Välttääkseni tavanomaisuutta ja luodakseni jotain uutta muodostui ajatus tyttöjen ja poikien yhteisestä kalenterista.

4.1 Kohderyhmä ja teema

Kalenterin kohderyhmäksi voidaan ensisijaisesti määritellä pariskunnat sekä henkilöt, joiden silmää miellyttävät kummankin sukupuolen katseenkestävät edustajat. Ei myöskään tuota vaikeuksia kuvitella tuotetta avomielisen firman tai toimiston taukotilan seinällä.

Kantavana teemana kalenterissa toimii asioiden esittäminen kahdelta kantilta. Vuoden jokaiselle kuukaudelle on oma aiheensa, jota nais- ja mieshahmo tulkitsevat omista lähtökohdistaan, toisin sanoen esittävät asian sukupuolensa ominaispiirteitä hyväksikäyttäen. Esimerkiksi marraskuun kuvassa syysmyrskyn aikaansaamaa epämukavuutta esitettäessä naishahmo astahtelee sirosti läpi sateen samalla kun tuulenpuuska nostattaa hameenhelmaa paljastaen hahmon alusvaatteet. Vieressä mieshahmo on riisunut päällystakkinsa sateensuojaksi päänsä päälle, mutta samalla tulee esitelleeksi miehekästä keskivartaloaan märän paitansa läpi. (LIITE 12)

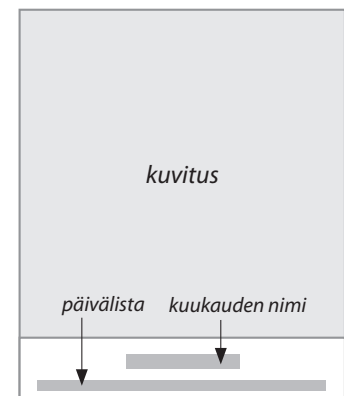
4.2 Koko ja ulkoiset ulottuvuudet

Aloitin kalenterin suunnittelemisen pohtimalla eri kokojen ja sidontatapojen välillä. Seinälle sijoitettavalta painotuotteelta vaaditaan tietynlaista näyttävyyttä, joten vaatimaton koko olisi epäjohdonmukainen valinta. Päädyin leikattuun A3-arkkiin: 297 x 360 mm. Hieman neliömäinen muoto on mielenkiintoisempi katseelle kuin suoraan A-sarjasta napattu paperikoko. Sidontatavaksi valikoitui kierresidos.

4.3 Sommittelu ja kuvitustekniikka

Kalenterin layoutia suunniteltaessa oli mietittävä, mikä funktio tuotteelle halutaan antaa. Valtaosassa myynnissä olevissa seinäkalentereissa painopinta on jaettu lähestulkoon tasan kuukauden kuvan ja päivälistan tai -ruudukon kesken. Tämä palvelee ajanhallintaa - suuriin ruutuihin on tilaa kirjoittaa muistiinpanoja. Toinen vaihtoehto on kuvituslähtöisyys, jolloin itse kalenteriosa on toissijainen elementti. Päädyin tähän viimeksi mainittuun ratkaisuun monipuolisemman visuaalisen ilmaisun takia. Kuva 64 havainnollistaa sivun layoutia: pääpaino on kuvituksella, jolta typografialtaan yksinkertainen kalenteriosa ei varasta huomiota. Kuukauden päivät on ladottu vaakasuoraksi riviksi, joka ei vie liikaa tilaa sivulta.

Kuvitustekniikaksi valikoitui omakohtaisesti käytännölliseksi havaittu sekatekniikka: käsin tehty viivapiirros joka väritetään digitaalisesti kuvankäsittelyohjelmassa. Photoshopin avulla värien määrittäminen ja muokkaaminen on joustavampaa kuin kokonaan perinteisiä kuvitusmenetelmiä käyttämällä. Tekniikan valinta tuki myös tyylillisiä seikkoja, eli sarjakuvamaista ilmaisua selkeän ääriviivan ja tasaisten värien kautta. Kuvien taustojen luomiseen käytin InDesignin vektorityökalua.



Kuva 64: Kalenterisivun layout.

4.4 Kuva-aiheet ja toteutus

Kuukausien kuva-aiheiden ideointi lähti suhteellisen käytetystä ajatuksesta, jonka mukaan jokaiselle kuukaudelle on sille sopiva teema: kevätkuukauden pääsiäinen tai joulun vietto vuoden lopussa. Lopputuloksesta ei välttämättä tule ennalta arvattavaa tai ikävyyttävää, sillä jokaista aiheetta voi varioida kukin omien näkemystensä mukaan.

Aloitin suunnittelun luonnostelemalla koko vuoden kuvat ensin summittaisesti, päämääränä saada tarpeeksi vaihtelua sommittelun ja hahmojen poseerausten välille. Seuraavaksi olikin edessä jokaisen hahmon piirtäminen ja värittäminen. Helpottaakseni uskottavien asentojen ja oikeiden anatomisten yksityiskohtien aikaansaantia valokuvasin poikaystäväni tarvituissa asennoissa, naishahmojen mallina toimin itse kahta poikkeusta lukuun ottamatta. Tein ensin luonnoksen lyijykynällä, jonka piirsin puhtaaksi tussikynällä. Skannasin ääriivipiirroksen ja siistin sitä Photoshopissa, jonka jälkeen väritin kuvan samaisessa kuvankäsittelyohjelmassa Wacom- piirtopöytä työvälineenäni. Muutamassa kuvassa käytin tekstuureja, joista osan olin tehnyt itse ja osan ladannut ilmaisia tiedostoja jakavilta verkkosivustoilta. Kun hahmopiirros oli valmis, sijoitin sen InDesigniin kalenterin taittopohjaan. Hahmojen taustakuvissa pyrin voimakkaaseen tyylittelyyn ja yksinkertaisuuteen. Vektoripiirtäminen sopi tähän tarkoitukseen mainiosti.



Kuva 65. Lyijykynäluonnos, tussipiirros ja valmis, väritetty hahmokuva.

Pin-up-kuvan anatomiaa käsittelevässä kolmannessa kappaleessa todettu seikka, eli kuvan kohteen esiintyminen yksin teoksessa seksuaaliseen kanssakäymiseen viittaavien elementtien eliminoimiseksi, asetti heti rajoituksia kalenterin kuvituksen suunnittelussa. Koska tavoitteeni oli kuitenkin tuottaa kahden hahmon kautta kuvitusta, päädyin kompromissiin. Ratkaisuni oli sijoitella ja piirtää kaksi hahmoa kuukauden sivuille siten, että kaikenlainen keskinäinen kommunikaatio minimoitu ettei seksuaalista jännitettä näiden kahden figuurin välille muodostuisi.

Kuukauden nimen ja päivälistan kohdalla pyrin yksinkertaisuuteen ja selkeyteen. Turhan erikoisen fontti tai typografiset ratkaisut olisivat tuoneet yhdelle sivulle liikaa visuaalisia ärsykeitä,

joten päädyin kokeilemaan muutaman groteskifontin väillä. Groteskilla tarkoitetaan tasavahvaa tai lähes tasavahvaa kirjaintyyppiä, jossa ei ole päätteitä. Kirjainten keskiakselissa ei esiinny kaltevuutta. (Itkonen 2004, 42.) Thomas Phinney suunnittelema geometrinen fontti Hypatia Sans Pro osoittautui parhaimmaksi vaihtoehdoksi vähäeleisen, mutta visuaalisesti mehevän muotokielensä ansiosta. Kuukauden nimen ladin versaalina black-leikkauksella, päivälisan regularilla. (kuva 66)

4.4.1 Kuvitukset kuukausittain

Vuoden alku on yleensä talven kylmintä aikaa, josta sainkin aiheeni tammikuun kuvalle. Tyttö ja poika hytisevät lumihangessa vain sukat, lapaset, kaulaliinat ja korvaläpät suojanaan. Villasukkia ja -lapasia väritäessäni loin materiaalin tuntua neulosta imitoivalla tekstuurilla, jonka olin piirtänyt Illustrator-ohjelmassa. (LIITE 2)

Helmikuussa vietettävän ystävänpäivän kliseinen kuvasto antoi runsaasti käyttökelpoisia ideoita. Rakkauden lähettiläät Eros ja Afrodite hehkuvat rakkauden pauloissa vaaleanpunaisella, sydämien koristamalla taustalla. Tämän kuukauden hahmot ovat niin lähellä alastomuutta kuin kykenevät, kuitenkin asetettujen ehtojen mukaisesti. Kriittisten kehonkohtien päälle ripotellut sydänkuviot toimivat sensurointivälineinä. (LIITE 3)

Fantasiahahmojen sisällyttäminen kalenterin kuvituksiin oli luonnollinen valinta. Perinteinen pin-up tyttö itsessäänkin voidaan laskea lähes myyttiseksi olennoksi, joten kissaihminen tuskin eroaa liikaa joukosta. Maaliskuisena kuutamoyönä kissanainen ja -mies ovat asettuneet aidalle keikistelemaan. Kissanainen on toinen niistä hahmoista, joihin käytin muuta mallia kuin itseäni. Viehättävä poseeraus kirjasta 1000 Pin-up Girls oli liian houkutteleva jäädäkseen käyttämättä. (LIITE 4)

Huhtikuun hahmojen kanssa päästin söpöstelyvaihteen päälle. Kyseisessä kuussa juhliitaan kevään suurinta juhlaa pääsiäistä, joten hyödynsin siihen liittyviä kuva-aiheita raskaalla kädellä. Klassinen puputyttö on saanut parikseen harvemmin nähdyn pupupojan. Keväinen niitty aurin-gonnousuineen ja värikkäine munineen toimii taustana. (LIITE 5)

Raikas värimaailma jatkuu myös vapun juhlintaa kuvaavassa toukokuun kuvituksessa. Neito-kainen poseeraa sääriään ojennellen suuressa drinkkilasissa, ja mies hymyilee katsojalle lasin juurella makoillen. Hehkuvan punaiset hiukset ja räikeät uima-asut eivät jää moniväristen ilmapallojenkaan varjoon. (LIITE 6)

Sauna kuuluu olennaisesti suomalaiseen kesään, joten kuistilla vilvoittelevat järvenraikkaat



Kuva 66. Hypatia Sans Pro.
(www.adobe.com.)

vaaleaveriköt olivat ilmeinen valinta kesäkuulle. Tämän kuvan kohdalla toteutuu selkeimmin tavoitteeni kahden hahmon keskinäisen kommunikaation puutteesta. Pyyhkeisiin verhoutuneet mies ja nainen ovat sulkeneet silmänsä ja ovat tyystin omissa maailmoissaan. Korostin tätä vaikutelmaa vielä piirtämällä naisen vartalon kääntymään pois päin kuvan keskikohdasta ja mieshahmosta. (LIITE 7)

Merenelävien myötä fantasiaolentoteema saa jatkoa hämyisen vedenalaisissa tunnelmissa heinäkuussa. Merenneito ja merenmies lienevät eksoottisimmat ilmestykset vuoden aikana; levämäiset hiukset ja värikkäät pyrstöt korostavat viettelevän raukeita kasvoniilmeitä ja veden virtauksessa huljuvia vartaloita. (LIITE 8)

Elokuuhun ei yleensä liity mitään erityisiä mielikuvia, joten kuva-aihe oli tehtävä geneeristen aiheiden piiristä. Niinkin arkisesta askareesta kuin ruuanlaitosta sai aikaiseksi hauskan tilannekuvan: pirteänkeltaisessa keittiössä istuvat puolialastomat kokit pelkkiin essuihin pukeutuneina. Pilkullisiin essuihin käytin Illustrator-ohjelmassa tekemääni tekstuuria. (LIITE 9)

Kesää seuraa syyskuu, jolloin viimeistään kaikki koulunkävijät ovat palanneet opintojensa pariin. Syyskuun kuva esittelee näkymän kirjastoon, jossa koulupukuiset hahmot ovat astetta rennommissa tunnelmissa tietoa omaksumassa. Hameen ja solmion ruutukuviointi on verkkosivustolta ladattu ilmainen tekstuuri. (LIITE 10)

Lokakuun kuvitusta inspiroi meillekin rantautunut amerikkalainen juhlapyhä nimeltä Halloween. Klassista kauhutematikkaa mukailen vaarallisen viettelevät vampyyrit poseeraavat haustaumaalla ennen saaliinsa kimppuun hyökkäämistä. Aihepiirin sallimana sain revitellä hahmojen hurjan ulkonäön kanssa kylliksi: nahkaa, niittejä, lävistyksiä ja kireitä korsetteja. Naisvampyyrin asun pitsi on ilmainen tekstuuri. (LIITE 11)

Vuoden toiseksi viimeinen kuukausi marraskuu on yleensä synkintä aikaa vesisateineen ja pimevine päivineen. Kyseisen kuukauden hahmot eivät ole tältä suinkaan säästyneet, vaan heidän riesanaan on varsinainen syysmyräkki. Tuulenpuuska nostattaa naisen hulmuavia helmoja niin ylös, että sukkanauhat paljastuvat. Mies on joutunut riisumaan takkinsa edes jonkinlaiseksi sateensuojaksi pänsä päälle, ja alta paljastuva kosteudesta läpinäkyvä valkoinen paita ei jätä katsojalle mitään arvailujen varaan. (LIITE 12)

Joulukuun kohdalla vallitsi suoranainen runsaudenpula mitä aiheisiin tuli. Päädyin lopulta yhdistelemään tonttujen sekä lahjapakettiteemaa, jonka lopputuloksena tyttö ja poika tarjoavat silmäniloa katsojalle pelkkään silkkinauhaan kääriytyneinä tonttulakit vielä kuitenkin päässä keikkuen. Idea naishahmon lahjapaketissa istuvassa asennosta tuli suoraan 1001 Pin-up Girls kirjan antia selaillessa, joka on nähtävissä kuvassa 39. (LIITE 13)

Etu- ja takakannen visuaalinen ilme on suora viittaus pin-upin kuvan juuriin burleskiteatteriin. Niukkoihin frakkia mukaileviin asuisin pukeutuneet vaaleaveriköt poseeraavat teatterin laval-

la valokeilassa, ojennetut kädet osoittavat kohti valotaulua johon on sijoitettu kalenterin nimi. (LIITE 1) Valotaulu löytyy myös takakannesta, jossa sen sisältönä on luettelo kalenterin kuvista ja lyhyt esittelyteksti. (LIITE 14)

4.4.2 Kalenterin painatus

Teetin kalenterin Helsingin tekniikan alan oppilaitoksessa Heltechissä Käpylän koulutusyksikössä, jonka painoviestinnän osasto tekee opiskelijatöinä graafisen alan painotuotteita. Digipaino tuotti kohtuullisen hyvää jälkeä, joka vastasi lähes täsmälleen aiemmin Metropolia ammattikorkeakoulun Tikkurilan yksikön tulostimella tehtyjä koetulosteita. Valittu 160-grammainen paperi soveltui hyvin tarkoitukseensa. Kahden päivän kuluttua työn tilauksesta kymmenen kappaletta kalentereita olivat valmiita.

5 YHTEENVETO

Pin-up-kuvan ja genren kehitys sai alkunsa jo 1800-luvun puolella välissä yhteiskunnallisten muutosten ja uusien keksintöjen aikakautena. Burleskiteatterin naisten promootiokuvista kuvakielensä saanut feministinen pin-up kasvoi ja muuntautui Gibson Girlin ja edelleen keskeliäiden näyttelijättärien käsissä 1900-luvulle. Hollywoodin filmitähtien loisteessa pin-up löysi lopullisen muotonsa. Pin-upia käytettiin tehokkaasti kampanjoinnissa myös valtiollisen tason toimista toisen maailmansodan ja sen jälkeisenä aikana. Uudet tuulet 1960 – 70-luvuilla myllersivät genreä, kunnes se taas löysi uuden kukoistuskauden retroinnostuksen ja muoti-ilmiöiden kautta 2000-luvulla. Mies-pin-up oli kuvana harvinaisempi kuin feminiininen vastineensa, jolla oli pitkät perinteet läpi taidehistorian. Erotisoitua ja ihannoitua miesvartaloa kuitenkin esiintyi: ensin tiukasti taiteen ja urheilun viitekehykseen liitettynä, sittemmin yleisen yhteiskunnallisen ilmapiirin vapautuessa rehellisesti pelkästään esteettisten ja nautinnollisten syiden takia.

Pin-up-kuvan sekoittaminen pornografiaan ei tee oikeutta itsenäiselle ja omanleimaiselle kuva-genrelle, joka tutkii ja mystifioi erilaisia seksuaalisia ihanteita ja identiteettejä. Pin-upissa on nähtävillä myös omia alalajejaan riippuen kenelle ne ovat suunnattu ja millaisena ajankohtana niitä julkaistiin.

Pin-upin historiaa ja vaihtelevaa kuvastoa hyväksi käyttäen suunniteltiin ja kuvitettiin sekä naisia että miehiä yleisökseen kosiskeleva seinäkalenteri. Tyyllillisiä seikkoja oli otettava huomioon sekä formaatin että kuvien sisällön takia. Valmis seinäkalenteri sai aikaan toivotun positiivisen vastaanoton niin ostajissa kuin tekijässäänkin.

LÄHTEET

1000 Pin-Up Girls. 2008. Köln: Taschen.

Adobe. [verkkodokumentti] <<http://www.adobe.com>> (luettu 18.5.2010)

Buszek, Maria Elena 2006. Pin-Up Grrrls: feminism, sexuality, popular culture. United States of America: Duke University Press.

Camp, Walter de 2001. Fetissikirja : fetisismien, pornon ja erotiikan historia. Helsinki: Like

Chapman, David. Eugen Sandow - The first bodybuilder. [verkkodokumentti]
<<http://www.eugensandow.com>> (luettu 12.2.2010)

George Hurrell photos and prints. [verkkodokumentti] <<http://www.hurrellphotos.com>>
(luettu 7.5.2010)

glbtq: the world's largest encyclopedia of gay, lesbian, bisexual, transgender and queer culture.
[verkkodokumentti] <<http://www.glbtq.com>> (luettu 18.5.2010)

Google Dictionary. [verkkodokumentti] <<http://www.google.com/dictionary>> (luettu 17.2.2010)

Imagine FX (Fantasy & sci-fi digital art) maaliskuu 2010. Let them eat cheesecake. Future Publishing Ltd.

Itkonen, Markus 2004. Typografian käsikirja. Helsinki: RPS-yhtiöt.

Kenrick, John. 1996-2003. A History of the Musical Burlesque. [verkkodokumentti]
<<http://www.musicals101.com/burlesque.htm>> (luettu 9.3.2010)

Leddick, David 2005. The Male Nude. Köln: Taschen.

The Pin-up Cafe. [verkkodokumentti] <<http://www.pinupcafe.com>> (luettu 3.3.2010)

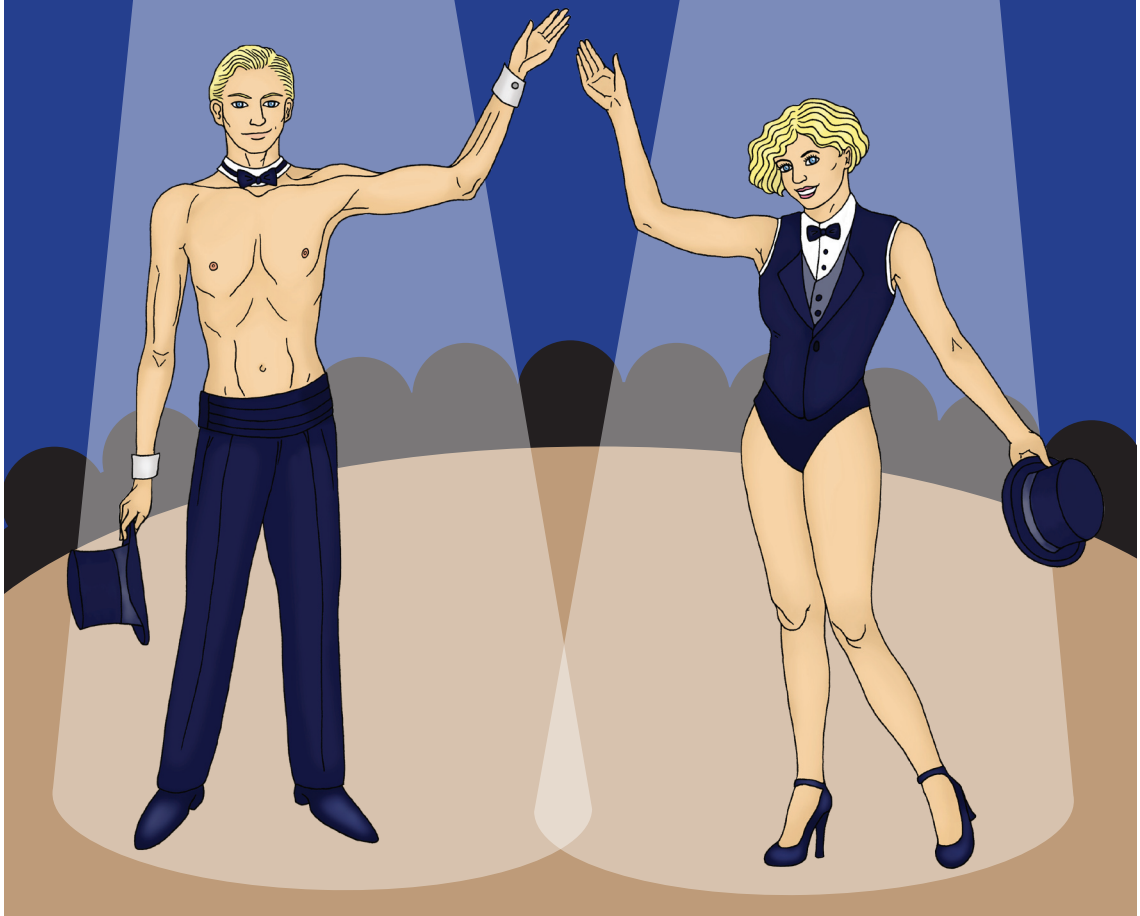
The Pin-up Files. [verkkodokumentti] <<http://www.thepinupfiles.com>> (luettu 12.5.2010)

Webster's Online Dictionary. [verkkodokumentti] <<http://www.websters-online-dictionary.org>>
(luettu 3.3.2010)

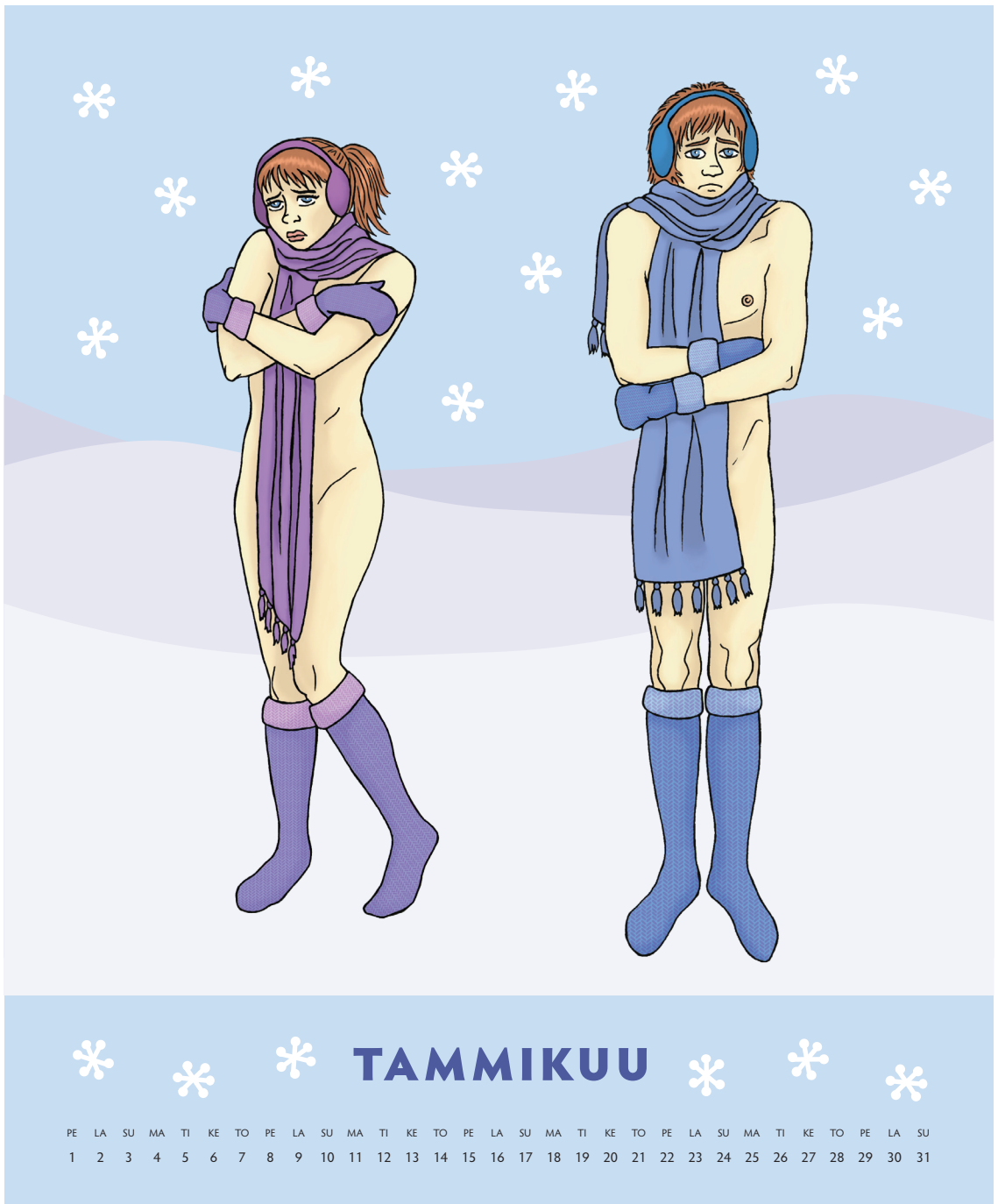
Paul Richmond Studio. [verkkodokumentti] <<http://www.paulrichmondstudio.com/>>
(luettu 18.5.2010)

HYVÄT NAISET JA HERRAT

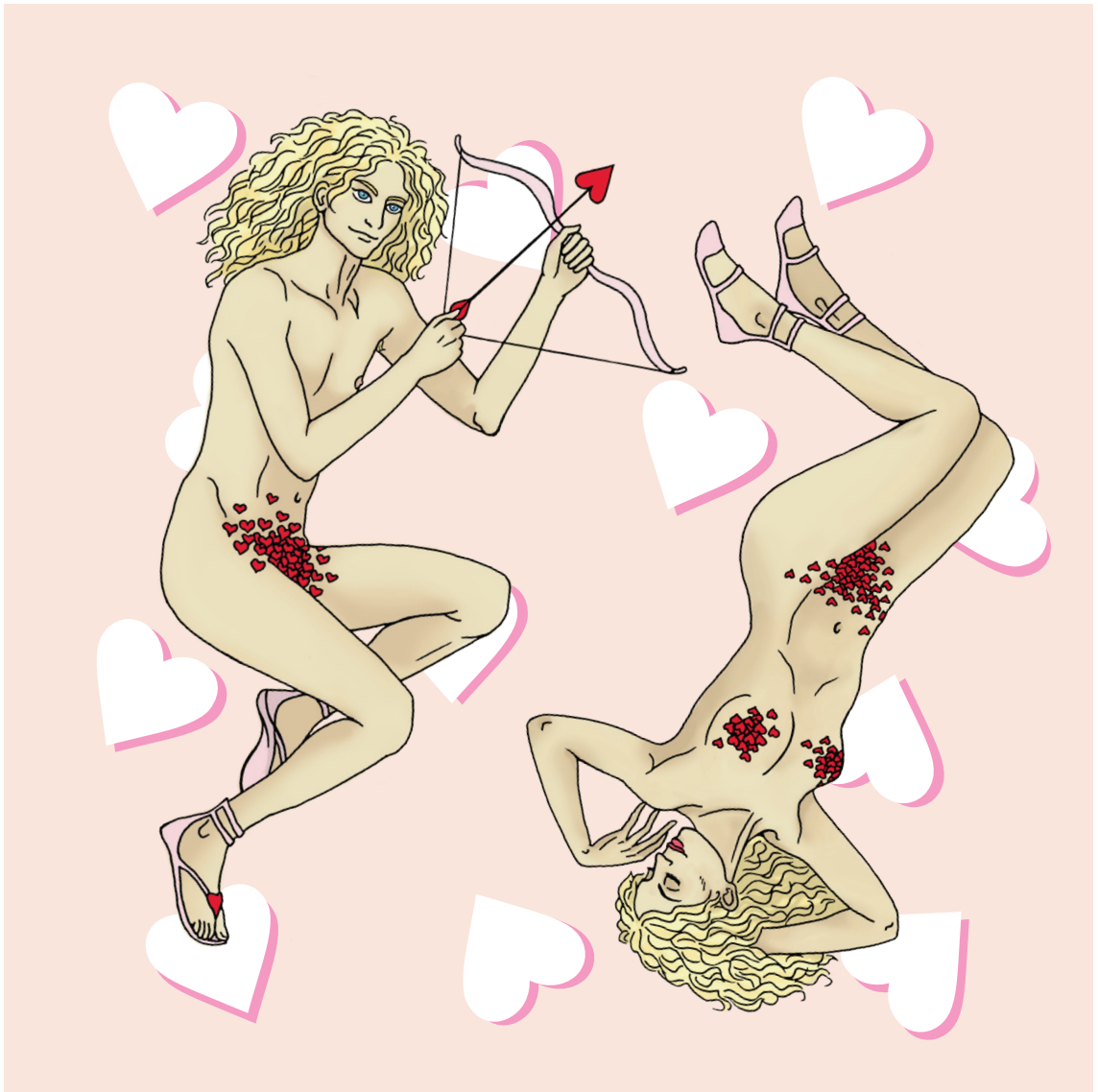
PIN-UP KALENTERI VUODELLE 2010



LIITE 1 Kalenterin etukansi



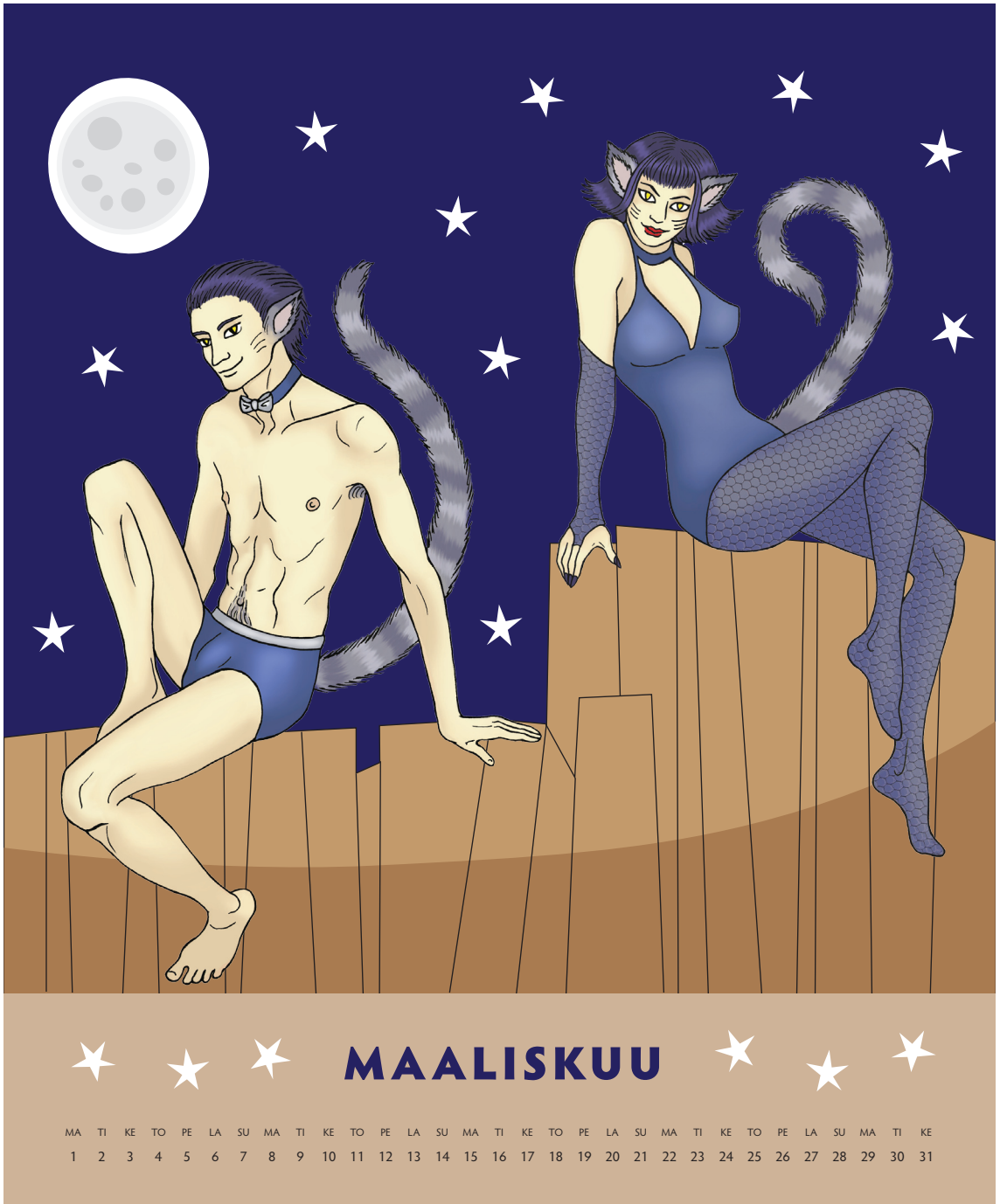
LIITE 2 Tammikuu



♥ ♥ ♥ **HELMIKUU** ♥ ♥ ♥

MA TI KE TO PE LA SU MA TI KE TO PE LA SU MA TI KE TO PE LA SU MA TI KE TO PE LA SU
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

LIITE 3 Helmikuu

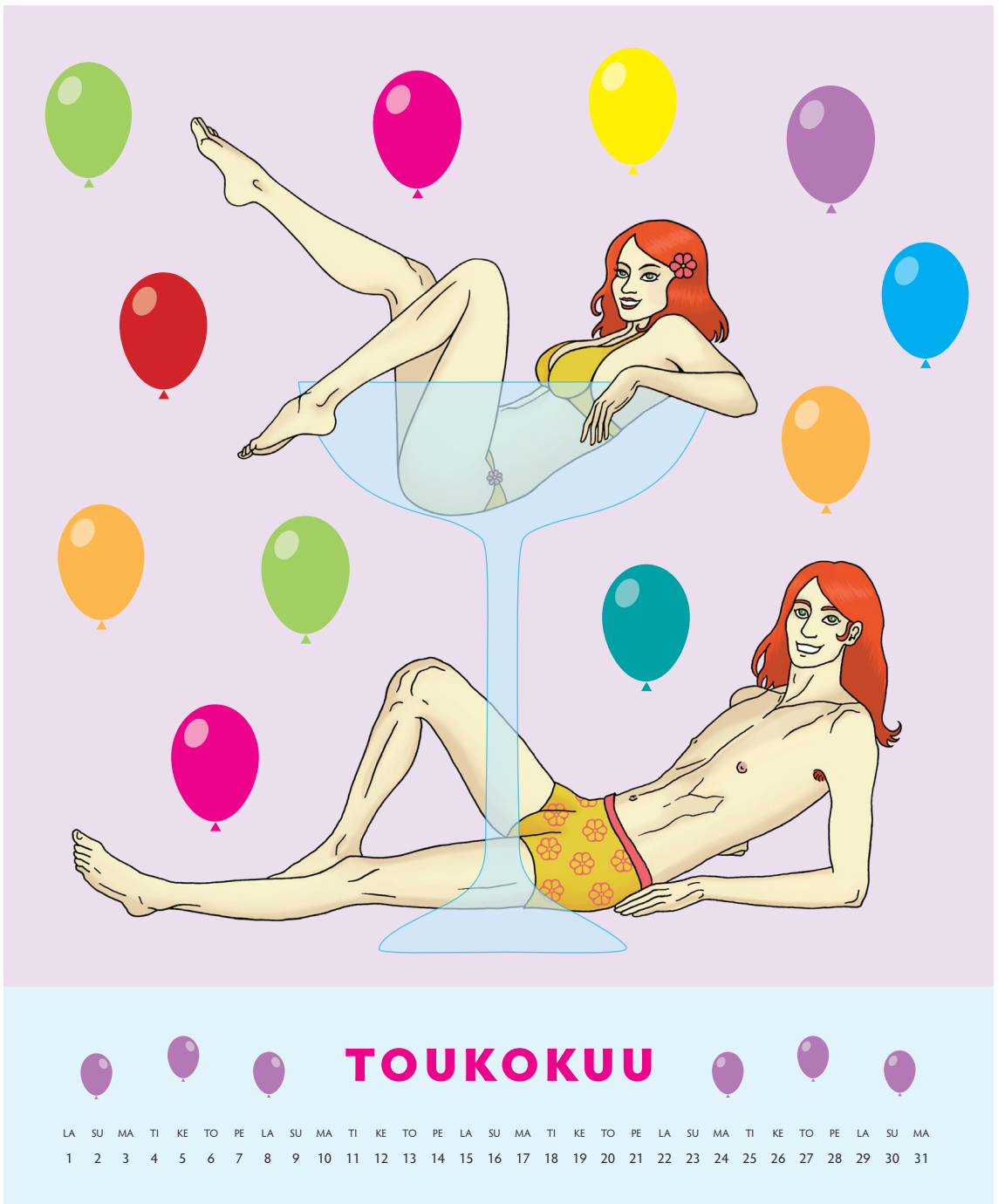


LIITE 4 Maaliskuu



● ● ● HUHTIKUU ● ● ●

TO	PE	LA	SU	MA	TI	KE	TO	PE	LA	SU	MA	TI	KE	TO	PE	LA	SU	MA	TI	KE	TO	PE							
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30



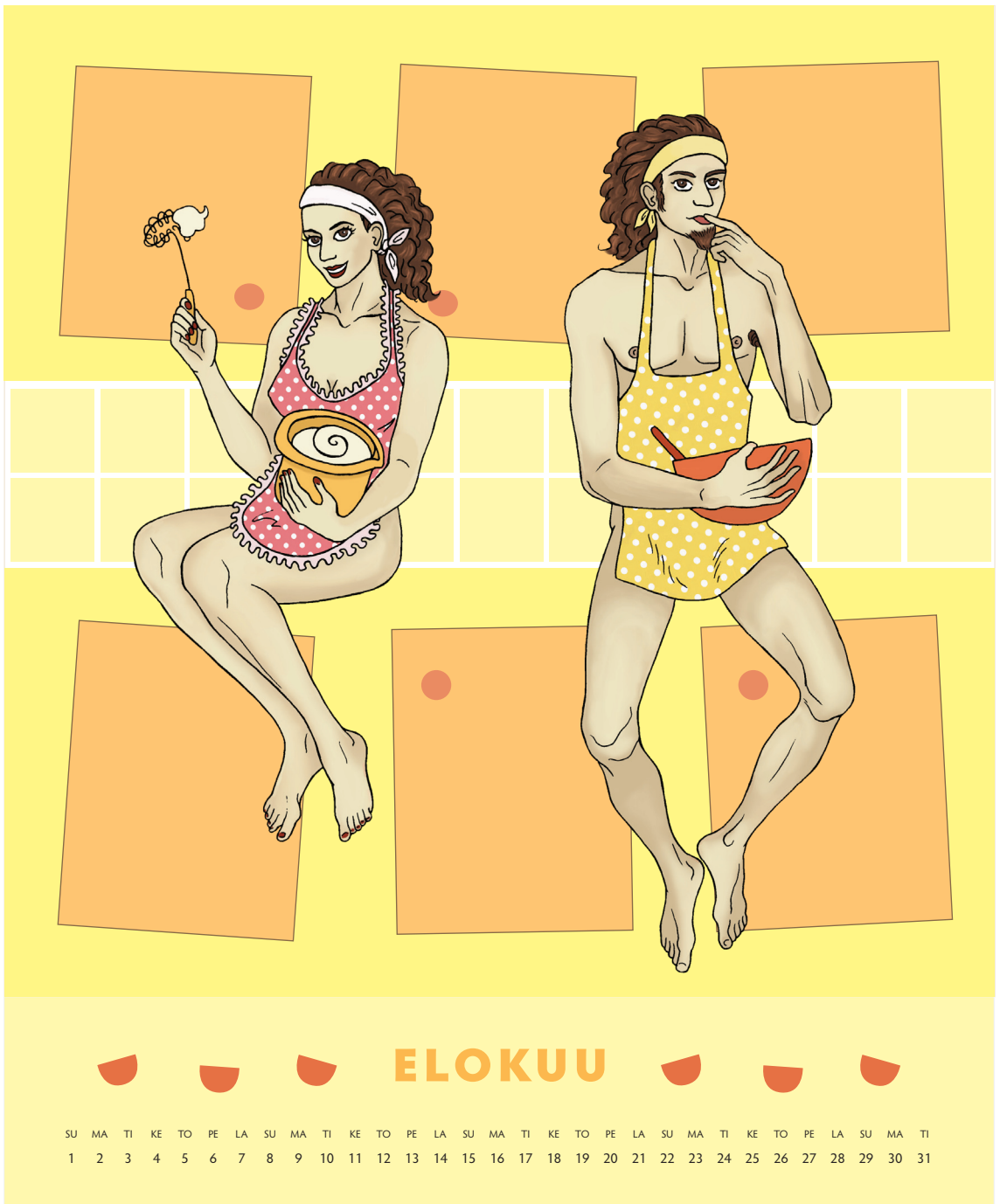
LIITE 6 Toukokuu



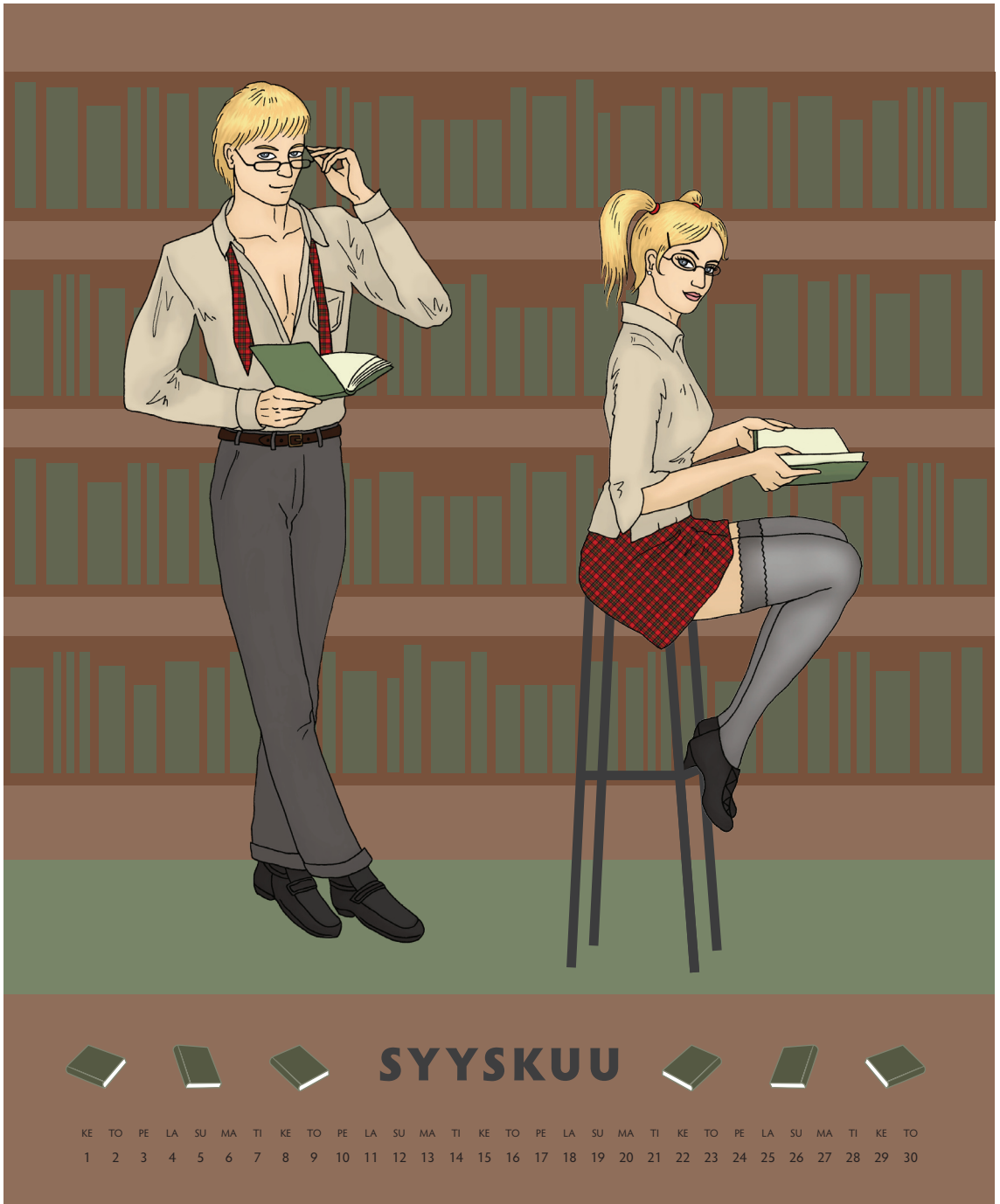
LIITE 7 Kesäkuu



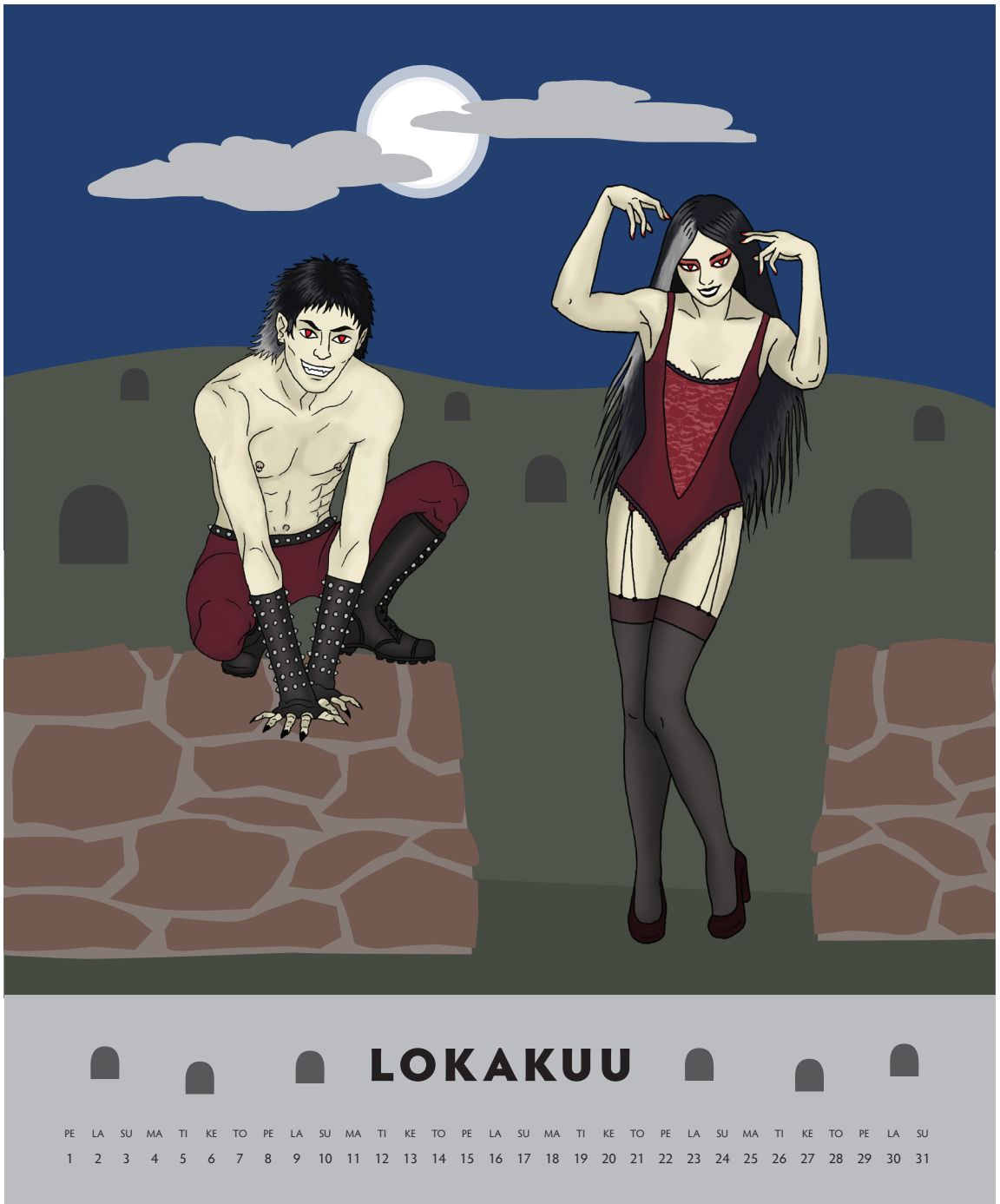
LIITE 8 Heinäkuu



LIITE 9 Elokuu



LIITE 10 Syyskuu



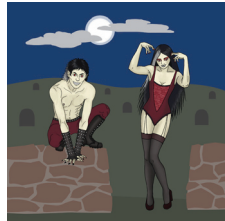
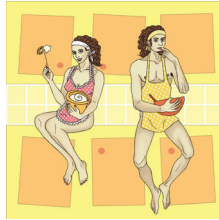
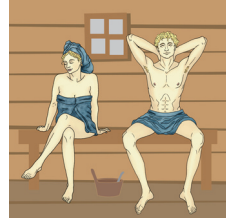
LIITE 11 Lokakuu



LIITE 12 Marraskuu



LIITE 13 Joulukuu



Hyvät Naiset ja Herrat! Saanen esitellä Teille pin-up kalenterin, joka tarjoaa silmäniloa moneen makuun kokonaisen vuoden ajan. Nautinnollisia katseluhetkiä!

Taitto ja kuvitus: Anu Kotila