

PEITTÄMÄTÖN RUUMIS
Alastomuus
valokuvataiteen sallitussa
kuvastossa



Opinnäytetyö ja tutkielma
Mikael Kinanen
Tampereen ammattikorkeakoulu
Kuvataiteen koulutusohjelma
2012

SISÄLLYS

1. JOHDANTO

2. ALASTON RUUMIS:

- 2.1 Alastomuus ongelmana
- 2.2. Alaston nainen
- 2.3. Ruumis konstruktiona

3. KATSE:

- 3.1 Heterokatseen ongelmallisuus
- 3.2 Taiteilijan katse

4. MERKITYKSENANTO:

- 4.1 Luonto, sielu ja alaston ruumis
- 4.2 Sukupuolen kuvat

5. TULKINNAN TAITO

6. Lopetus

7. Lähteet:

- 7.1 Kirjalliset lähteet
- 7.2 Digitaaliset lähteet
- 7.3 Kuvalliset lähteet

ALUKSI



Toteutin opinnäytetyönäni keväällä 2012 valokuvasarjan Soma. Sarjan kuvista jokainen oli alastomasta vartalosta, joihin ihoon oli piirretty kaaviokuva sinisellä kynällä. Kaavion merkitystä ei avattu: oli se sitten anatomian oppikirjan kuvasta, vaatekaaviosta tai lihateollisuudesta. Kuvien hahmot seisoivat joonialaisen pylvään päällä mustaa taustaa vasten.

Tein samaan aikaan tutkielmani suomalaisessa valokuvataiteessa sallitun alastonkuvan piirteistä ja käsitteellistämisen tavoista, jotka liikkuvat sen ympärillä. Kyse oli siitä, millaisia vallandynamiikkoja valokuvataiteen diskurssissa liikkuu alastoman ruumiin ympärillä. Hahmottelen mies- ja naiskuvaajien diskurssien eroja ja ”kriittiseksi” esitetyn tulkinnan teennäisyyttä, suhteessa sukupuolentutkimuksen nykytilaan.

Tutkielmani ja lopputyöni ovat erillisiä, vaikka ne juontuvat samasta aiheesta. Tarkemmin: siinä, missä valokuvani ovat selvässä suhteessa tutkielmani, tutkielmani ei käsittele valokuviani vaan on niistä tarkoituksella irrallinen.

Ensimmäiset sivut käytän käsitellen opinnäytetyökseni tekemääni valokuvasarjaa ja sen taustoja. Tämä osio käsittelee opinnäytetyön kuvallisen osion, joka oli esillä ERO -näyttelyssä keväällä 2012.

Toinen osa käsittelee alastonkuvaa laajemmin suomalaisessa valokuvataiteessa, käyttäen hyväkseen kulttuurintutkimuksen työkaluja. Tämä on tutkielmani, joka voidaan mieltää myös opinnäytetyön kirjalliseksi osioksi.

Tämä muodostaa tekstistä suurimman osan, ja jos tutkielmani kiinnostaa enemmän on täysin luvallista kulkea kuvallisen opinnäytetyöni dokumentoinnin ja taustoituksen yli. Käytän myöhemminkin tutkielman kuvituksena kuvia tuosta prosessista. Eli tartu kirjoitukseen kiinnosti sinua kumpi osio tahansa.

Vasemmalla:
Sitting Nude #2
Pigmenttituloste
2012



Installaatiokuva kuvataiteen koulutusohjelman opinnäytetyönäyttely ERO:sta.
2012

SOMA



TYÖSKENTELYSTÄNI

Pyrin tietoisesti noudattamaan joitakin valokuvataiteen kentän maneeereja. Mallini eivät katso ulos kuvasta. Kuitenkin päästessäni syvemmälle tutkielmassani huomasin, ettei siinä kirjoittamani sovellu opinnäytetyöhöni. Se on liian erilainen ja osallistuu väärin diskursseihin suhteessa siihen, mihin alastonvalokuvaa yleensä käsitteellistetään.

Tein sarjaa enteilleen kuvan *Prepared Studies: Reclining Nude #1* kädessäni muistiinpanot suomalaisen valokuvataiteen maneeereista (ks. Suonpää, 2011). Kaikkein huvittavinta on: jokainen kuraattori, jolle olen puhunut, on pitänyt sitä lopputyöni kuvia vahvempana. Keskeismaneeriin, punaiseen aksenttiin, poissaolevaan katseeseen ja sukupuolikirittiseen rakennelmaan pohjautuva kuva toteutti tuolloinkin jo toista päämäärää: pyrkimystä kuvittaa ja tehdä itselleni ymmärrettäväksi Foucault'n kuvaillemaa tapaa, jolla ihmisestä tulee oma objektinsa ja Onfrayn innoittamaa (yhteiskunnassa) alistetun (ja siten todellisen) ruumiin kuvausta.

Vahvojen merkkien ylenpalttisuus on tarkoituksellista. Ne resonoivat toistensa kanssa. Tämä on mielestäni rakennetun valokuvan tarkoitus: olla pohja merkeille ja rakennetuille merkitysten yhdistelmille.

The body is a subject of knowledge. Ever since the classical age we have been obsessed with dissecting, categorising and making it and the subject into strategic apparatus.

We take care of our bodies we use them, we take pleasure from them - all in ways sanctified by the norm and what is possible to think.

Our norms have become - scientific. The question of the normative body is not aesthetic, it is most certainly not political. It is science - pure, cold and seemingly uninterested science.

Ihmisruumis on aina ollut jäsenysten kohteena. Osa näistä jäsenyksistä, yrityksistä jähmettää tuo ajallinen, hengittävä ja lihallinen ruumis pysyvään järjestykseen, on ollut valokuvallisia. Väitän, etteivät nykyiset ruumiin esitykset valokuvataiteessa juuri eroa toimintatavaltaan niistä joita olemme nähneet akateemisen valokuvan ja kuvantekemisen piirissä aiemmin.

Opinnäytetyöni käsittelee ihmistä tiedon kohteena ja subjektina. Keskiössä on empiirinen suhde, joka ihmisellä on ruumiisiin ja toisiin toimijoihin, mikä puolestaan rajoittaa ymmärrystä ihmisyydestä itsestään.



Korttikuva ja fragmentti teoksesta

Alunperin halusin kuvata jälkiä, joita vallanstrategiat jättävät ruumiidemme pintaan: merkit ahdistuksesta, väkivallasta ja rakkaudesta. Tämä suunnitelma elää yhä ja voi hyvin, joskaan ei lopputyönäni tai valmiissa teoksessa.

Lopputyöni syntyi toisesta juuresta, Foucault'n hieman aiemmin suomeksi julkaistusta teoksesta *Sanat ja asiat*, mutta toisaalta yhtä lailla Levinasin *Totality and Infinity* ja Onfrayn *Kapinallisen politiikka* -teoksista. Jäsentäminen ja tieto on ongelma, varsinkin kun puhumme ruumiista, jonka viimeksi mainitut nostavat etiikan keskiöön. Levinasilta lopputyöprosessiini periytyi suunnaton pelko ja epäily kuvantekemistä kohtaan. Siinä, missä kuvat ovat turhia, ne ovat myös totaalisen vallankäytön metafora ja täydellinen esimerkki. Kuvassa kaikki tieto on saatavilla hetkessä.

Näistä lähtökohdista päädyin pohtimaan kysymystä vallankäytöstä lihassa. Erityisesti Onfrayn teksti vaikutti ensimmäisten kokeilujeni aikana yhdessä Sanojen ja asioiden tieteenhistorian kanssa. Kyse on kaiken perustana olevasta ihmisestä, ihmisruumiina, olemisen kokemuksesta, jolle maailmaan ja

sitä kautta ruumiiseenkin kohdistuva tiedontahto on vierasta. Liha ei tiedä mitään, se vain hengittää ja kärsii.



Yllä:
Prepared Studies: Reclining Nude #1
Pigmenttituloste
2012

JOHDANTO



"The past twenty years have made it impossible to discuss the nude photography apart from the political agenda it serves. And what that agenda includes can be summarized this way: to perpetuate sexual and racial stereotypes; to deepen the cultural bias and animosity toward women; to maintain the distance that separates men from women; to sustain the belief that women, usually (and men, occasionally) are objects, to be used, bought, traded, sold, and to perpetuate the hold which the (white) patriarchy has on the culture."

Ed Osowski 1988 (ks. Jay 1989)

Yllä oleva kritiikki on vieras suomalaiselle valokuvataiteelle. Alaston naisvartalo on tämän arkea ja näkemys alastonkuvan yksisuuntaisesta ja haitallisesta poliittisuudesta haastetaan kentällä uudestaan ja uudestaan. Tästä voimme nostaa esimerkkeinä Elina Brotheruksen, Heli Rekulan, Aurora Reinhardtin ja Salla Tykän omakuvat. Kyse tuskin on patriarkaatin hyväksymisestä, vaan alastonkuville annetuista uudensuunnitelmista - kyseenalaista poliittista agendaa ja katsetta purkavina ja taiteilijan sisäisiä tiloja tutkivina teoksina.

Valokuvataide pyritään esittämään kriittisenä. Taiteen poliittisuutta toistetaan lähes uupumukseen asti. Taiteen ajatellaan olevan moralismin tuolla puolen – eettistä, kriittistä ja emansipatorista, antaen kuitenkin yleisölleen vapauden löytää omat vastauksensa. Kuitenkin taide jää aina haparoimaan jaloissa päämäärissään. Se on olemassa aina instituutioiden varjossa, osana diskurssia ja riippuvaisena samoista dispositioneista kuin kaikki muukin kuvasto. Taide ei välttämättä ole kriittistä, eikä taiteen kuvia aina voida erottaa kaupallisista kuvista. Tämä näkyy erityisen vahvasti kun teokset käsittelevät sukupuolta, tai kun ne paljastavat ruumiin kaikkein laajimman periaatteen mukaisesti.

Rajaus alastonkuviin rajaa aineiston juuri niihin kuviin, jotka ovat omiaan kantamaan sukupuolittavia ja seksuaalisia merkityksiä. Alastonkuvan käyttö valokuvataiteessa vaikuttaa vastakkaiselta feministiselle kritiikille ja kuten käy myös selväksi - myös sukupuolijärjestelmän kritiikille. Tarkastelen vain suomalaista nykyvalokuvataiteen kenttää. Viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikainen suomalainen valokuvataide on riittävän selkeärajainen johtuen koulutusvaihtoehtojenkin rajallisuudesta, taiteen erityisestä julkisesta legitimaatiosta sekä valokuvataiteen kentän tuoreudesta.

Lähden tutkielmaan kulttuurintutkimuksen näkökulmasta. En käsittele niinkään teoksia, niiden kauneutta tai formaaleja seikkoja vaan niiden saamia *tulkintoja* – olemassa olevia ja mahdollisia. Käsittelemän siis diskurssia, jonka käsitän sisältävän kielellisen aineiston lisäksi myös kohtaamamme kuvat. Kyse on diskursianalyysistä, joka viittaa taustaltaan monien muiden kirjoittajien ohella Michel Foucault'n tutkimuksiin. En katso tarpeelliseksi poiketa tästä teoreettisesta lähtökohdasta. Mitä se sitten tarkoittaa? En käsittele kauneutta sinänsä, vaan sitä miten kauneus määritellään. En käsittele mitään alastomuuden metafysisistä merkitystä, vaan sitä miten alastonkuvasta puhutaan. Tulkinnat eivät näkemykseni mukaan seuraa teoksen ominaisuuksista minään teoksen välttämättömänä seurauksina.



Standing Nude #1
Pigmenttituloste
111 cm*205 cm
2012

Käytän päälähteenäni Juha Suonpään monografi-
tutkimusta *Valokuva on IN* (Suonpää 2011) ja An-
namari Vänskän väitöskirjaa *Vikuroivia vilkaisuja*
(Vänskä 2006a). Nojaan ensin mainittuun lähteeseen
painottaessani tutkielman suomalaiseen menestysva-
lokuvataiteeseen ja ”kärkihankkeisiin”. Jälkimmäis-
tä hyödynnän esittäessäni kritiikkiä valokuvataiteen
kentän diskursseja kohtaan. Näiden lisäksi hyödynnän
valokuvataiteilijoiden ja gallerioiden verkkosivujen ma-
teriaaleja sekä eri kirjoituksia valokuvasta, taiteesta ja
diskurssista.

Englanninkielisissä lähteissä on ongelmana se,
etteivät *fine art photography*, *art photography* ja *photographic
art* juuri eroa toisistaan. Samalla käsitteellä saatetaan
tarkoittaa niin taiteellista valokuvaa, muotikuvaa hie-
nompaa harrastelijakuvaa kuin taidemarkkinoilla
menestyvää valokuvaa. Suomalaisella kentällä ehkä
onneksi muodostuu sen pienuus: valokuvataiteen, tai-
devalokuvan ja taiteellisen valokuvan käsitteet erottu-
vat selkeämmin toisistaan, ja kenties tällainen jako on
olemassa myös itse käytänteissä.

”Viimeiset kaksikymmentä vuotta ovat
tehneet mahdottomaksi keskustella alast-
tonvalokuvauksesta erillään poliittisesta
tarkoituksiperästä, jota se palvelee. Ja mitä tuo
tarkoituksiperä sisältää, voidaan tiivistää näin:
edistää seksuaalisia ja rodullisia stereotyyppioita;
syventään kulttuurista ennakoasennetta ja
vihamielisyyttä naisia kohtaan; pitää yllä väli-
matkaa, joka erottaa miehiä naisista; ylläpitää
uskoa, että naiset (ja miehet, satunnaisesti)
ovat objekteja, joita käyttää, ostaa, kaupata,
myydä ja vahvistaa otetta, joka (valkoisella)
patriarkaatilla on kulttuurista.”

Oma käännös



Standing Nude #3
Pigmenttituloste
111 cm*205 cm
2012

2. ALASTON RUUMIS



”So when critics tell you that all nudes are political in meaning, what they are really saying is this: in order to be accepted and liked by our peers we have decided that all nudes should be considered political. In this sense, critics are telling you more about themselves than about the photographs.”¹

(Bill Jay, 1989)

2.1 ALASTOMUUS ONGELMANA

Muodon korostaminen vaikuttaisi suojanneen modernistisessa puheessa alastoman naisvartalon esittämistä, mutta sisältöjen ja kontekstin noustessa keskiöön niin kutsutun kielellisen käänteen yhteydestä alastomasta naisruumiista tuli ongelma myös taiteen kentällä. Kyse ei ollut enää siveydestä tai soveliaisuuden rajoista, vaan kuvan vaarallisuudesta.

Korkeataiteen kentällä on vallinnut laajempi vapaus kuin sen ulkopuolella. Taide ei ollut jokaisen kansalaisen saatavilla, vaan vain sivistyneen ja hienostuneen varakkaan luokan. Taidetta suojasi kuluttajiensa itsekunnioituksen ohella myös sille annetut ylevät päämäärät. Keskiajan kirkkoissa naishahmot pyllistävät paljaita takamuksiaan karkottaakseen Pirun. Kuvien määrän lisääntyessä painotekniikan ja vaurastumisen myötä alastomuus on tullut arkiseksi ja uhkaavaksi; suurimmassa osassa käyttötarkoituksia ei ole enää mitään yleväksi laskettavaa tarkoitusta.

Valokuvataiteen puolella alastonkuva on ongelma samasta syystä, miksi itse valokuvataidekin on ongelma: ala etsii yhä omaa oikeutustaan. Valokuvataiteella ei ole puolellaan korkeataiteellista traditiota, joka erotaisi sen selkeästi muihin käyttötarkoituksiin tehdystä

valokuvasta. Valokuva on aina vaarassa lipua populaarin kuvan puolelle; sillä ei ole turvanaan traditiota, joka kertoisi sille, mitä se on. Tästä nousee valokuvataiteen erityinen ongelma alastomuuden suhteen: suomalaisessa taidekentässä valokuvan on vielä jatkuvasti määrittänyt korkeataiteeksi, koska se ei ole vakiinnuttanut asemaansa. Sen on saatava sopivat merkitykset, että se voidaan lukea korkeataiteeksi. Alastomuus vaarantaa nämä merkityksenannot.

Toinen erityispiirre, joka on historiallisesti ollut valokuvassa mukana: se jäljentää todellisuuden liian tarkasti, se on liian paljastavaa. Maalauksessa alastomuus on helpommin hyväksyttävissä, koska se on suodattunut tekijänsä silmän ja lihasten kautta. Valokuva puolestaan näyttää linssin edessä olleen lähes sellaisena kuin se on. Valonsäde kulkee kohteesta linssin läpi suoraan pinnalle, johon se jättää merkkinsä. Tämä indeksisyys kääntyy kuvaa vastaan: se on liian autenttista, liian intiimiä, liian raakaa.

2.2 ALASTON NAINEN

Naiskuva, ilman alastomuuden taakkaa, on tunnistettu ongelmaksi 1980-luvulta alkaen. Kolmannen aallon feminismi on ollut kiinnostunut sukupuolijär-



Standing Nude #2
Pigmenttituloste
111 cm*205 cm
2012

”It is interesting that expert photographers who work for glossy magazines specializing in erotic pictures find that there is only one kind of girl with the super-breasts they seek. Her age is slightly younger than one might expect...”

(Desmond Morris, 2005)

jestelmän rakentumisesta positiivisten vallankäytönmuotojen kautta. Kyse ei ole patriarkaatin asettamista kielloista ja laeista, vaan Foucault’ta lainatakseni: dispositiosta. Dispositio on kaikkien vallankäytönmuotojen kokonaisuus, joka asettaa asiat suhteessa toisiinsa ja taktisten liikkeiden järjestelmä, joka tuottaa merkityksiä (Foucault 2010a, 61-98).

Vallankäytön muotoja nähtiin siinä, millaista ihannetta tuotetaan ja edistetään. Tämä on tärkeä huomio naiskuvista: ne edistävät aina jotakin ihannetta. Keskiössä eivät ole lait, jotka rajaavat pois - vaan kuvat ja tekstit, jotka rajaavat jonkin sisäänsä ja jättävät ulkopuolelle jäävän vaille hyväksyntää. Mainokset, tieteenä esitetyt väitteet ja esillä oleva kuvasto ovat mukana luomassa hyväksytyä ruumista – eivät niinkään dieetikkojen kiellot tai ylensyönnin synnit, jotka eivät ole syntejä paitsi suhteessa kauneuteen (Wolf 1991). Alastonkuvan erityinen ongelma ei ole enää alastomuudessa, vaan käytänteissä sen ympärillä: siihen kohdistuvassa katseessa, kuvan yksityiskohdissa, millaista ihannetta se edistää, minkä se tekee normaaliksi – ja minkä epänormaaliksi. Se koskee ruumista ruumiin indeksinä ja ikonina ja on siksi ensisijaisessa asemassa määrittäessä ihanteellista ruumista.

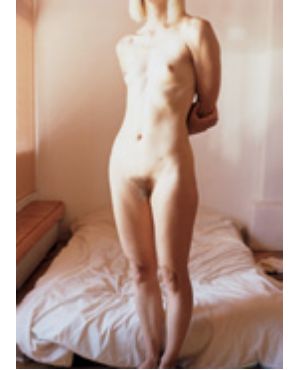
Tarkastelkaamme millaisia juuri naisten alastonkuvat ovat valokuvataiteessa. Suonpään monografin mukaan nämä ovat säännönmukaisesti nuorista ja kauniista naisista. Vanhuus, rumuus ja sukupuolen kyseenalaistavat kuvat on suljettu pois kärkihankkeista.

Brotheruksen kuvissa silmiinpistävää on taiteilijamallin normatiivisuus. Sukupuolta ei kyseenalaisteta. Taiteilijan ruumiinrakennetta ei ehkä pitäisi kommentoida, mutta tässä se on tarpeen. Brotherus on laiha, terve, naisellinen ja nuorekas. Kuvien nainen ei ehkä ole yhtä nuori kuin se, joka on tyypillinen muille alastonvalokuville ja mainoskuville, mutta ei Brotheruksen keho näyntyä suoranaisten ikääntyneenä. Sama rakennelma toistuu muiden naistaiteilijoiden omakuvien kohdalla. Ei pitäisi yllättyä, että sama normatiivinen naiskuva esiintyy mieskuvaajien tuotannossa, esimerkiksi Arno Rafael Minkkisen pääasoissa 2000-luvun valokuvissa esiintyvissä naisvartaloissa. Kuvattu nainen on molemmissa tapauksissa lähes aina hyväkuntoinen, laiha ja kuten naistaiteilijoiden omakuvissakin, kun heidän ikänsä sen sallii: nuori.

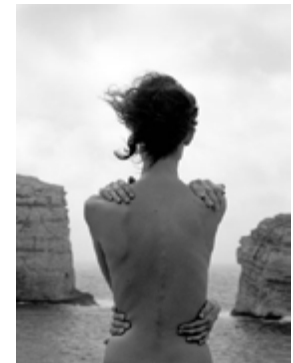
Tämä on yllättävää suhteessa siihen, kuinka vahvasti suomalainen taidekenttä nojaa emansipatoriseen



Elina Brotherus, kuvat: www.elinabrotherus.com



Arno Rafael Minkkinen, kuvat: http://www.arno-rafael-minkkinen.com/man_and_woman.html



ja feministiseen retoriikkaan. Teokset esitellään kriittisinä, mutta tämänkaltaisia hegemonisia rakennelmia ei kyseenalaisteta.

Kauniin, nuoren naisvartalon esittäminen on jo itsessään ongelma kriittisyyteen pyrkivän taiteen kannalta. Nämä kuvat vahvistavat ideaalia, jonka mukaan naisen olisi todellakin oltava kaunis, hyvävartaloinen, laiha ja nuori. Teoksessaan *The Beauty Myth* Naomi Wolf vertaa tätä ideaalia uskontoon ja dogmaan. Se kertoo, millaista on olla hyvä ihminen - hyvä nainen, ja toistaa tätä viestiään jatkuvasti ikoneilla ja kuvakertomuksilla. Wolf yhdistää laihuuden kauneuden myyttiin - se on yksi uuden uskonnon sakramenteista. (Wolf 1991, 58-130.) Myös Annamari Vänskä antaa väitöskirjassaan Vikuroivia vilkaisuja tukea ajatukselle laihuuden merkittävydestä osana nykyistä kauneuskäsitystä (Vänskä 2006(a), 21). Harvemmissa valokuvataiteen kuvissakaan esiintyy naista, joka ei täyttäisi tätä laihuuden ihannetta – ja vielä harvemmissä kuvissa tuo nainen on alasti.

Eroottista kuvastoa luonnehtii sen sitoutuneisuus kauneuden myyttiin. Täydelliseksi katsottu ruumis ja ruumiinosat löytyvät vain tietynlaiselta, tietynikäiseltä

yksilöltä. Vanhempien ihmisten, vaurioituneiden ihmisten tai muutoin “muotupuolien” esittäminen välttäisi seksualisoivat tulkinnat helpommin. Tätä ei kuitenkaan menestyvässä valokuvataiteessa suuremmissa määrin esiinny. Kauniiden, nuorten aikuisten naisten kuvat hallitsevat kuvastoa. Tuntuu kuin seksualisoivien tulkintojen mahdollisuuksien mukana pitäminen olisi tarkoituksellista, keino toisaalta myydä kuvia ja toisaalta ylläpitää sukupuolisen halun rakennelmaa.

2.3 RUUMIS KONSTRUKTIONA

Sosiaalinen sukupuoli (gender) ei Vänskän lähtökohtien, erityisesti Butlerin, mukaan ole keinotekoisempi kuin anatominen sukupuoli (sex). Ruumis on ihmisen luomaa. Samalla tavalla kuin tuotamme ajatuksen kulttuurin määräämästä ja välttämättömästä normien sukupuolesta, tuotamme myös ajatuksen itse anatomisen ruumiin alkuperäisyydestä. Ruumiille annetut merkitykset eivät ole ruumiille ulkopuolisia tai keinotekoisia. Myös ruumis on tuotettu. Judith Butlerin mukaan se tulee itse asiassa ”*olevaiseksi juuri sukupuolen merkkien kautta*” (ks. *ibid*). Tällä tarkoitetaan, että jäsenämme ruumiin lähtökohtaisesti sukupuolituneena.

1 ”Kun kriitikot sanovat, että kaikki alastonkuvat ovat poliittisia merkityksiltään, mitä he todella sanovat on tämä: jotta tulisi hyväksytyksi ja pidetyksi vertaistemme parissa, olemme päättäneet, että kaikki alastonkuvat tulee ajatella poliittisina. Tässä mielessä kriitikot kertovat enemmän itsestään kuin valokuvista.”

2 ”On mielenkiintoista, että asiantuntevat valokuvaajat, jotka työskentelevät eroottisiin kuviin erikoistuneille lehdille, huomaavat, että on olemassa vain yhdenlainen tyttö, jolla on etsimänsä täydelliset rinnat. Hänen ikänsä on hieman nuorempi, kuin voisi olettaa...”

”Sekä sosiaalinen, että anatominen sukupuoli on kulttuurinen väline, jolla ajatus luonnollisesta sukupuolesta tuotetaan ja asetetaan kulttuuria edeltäväksi esidiskursiiviseksi ja poliittisesti neutraaliksi pinnaksi, johon kulttuuri sitten kaivertaa merkityksiään.”

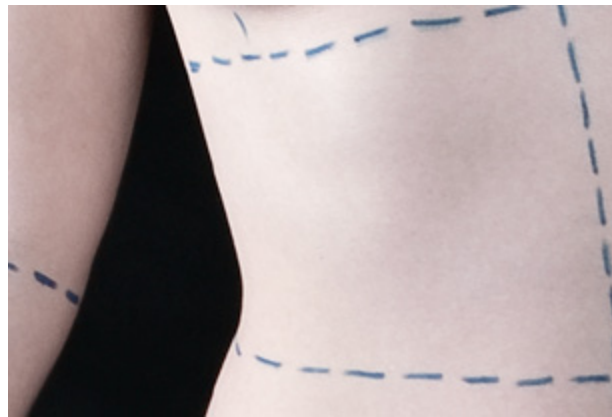
(Vänskä 2006(a), 35)

Edes seksuaalinen halu ei ole luonnollinen perusta, jolle sukupuoli ja siten ruumis voitaisiin perustaa. Halu on normien alaista. Judith Butler puhuu pakkoheteroseksuaalisuudesta, jota tuotetaan toistamalla heteroseksuaalisuuden normia ja, ”jonka avulla subjektit ja käytännöt tulevat oleviksi”. (Vänskä 2006(a), 37.) Samoin voimme ajatella jokaisen seksuaalisen identiteetin pyrkivän vain toistamaan omaa normiaan ja tekemään itseään olevaksi.

Voimme tulkita sukupuolisuutta ja ruumista myös toisin - vastoin sen historiallista esitystä. Tässä kuvien rooli tulee tärkeäksi. Kuvat toistavat ruumiin ja sukupuolen rakenteita, tekevät ne oleviksi ja lopulta alkuperäisiksi. Tärkeä piste on siinä, kuinka sukupuolia ja seksuaalisuuksia esitetään. Mitä merkkejä ja merkityksiä asetetaan rakennetun ruumiin yhteyteen ja ympärille? Tässä on tilaisuus kriittiselle tarkastelulle ja uudelleentulkinnalle.

Ruumiista puhuminen ei ole ongelmatonta. Se ei ole poliittisesti neutraali. Olen tähän asti kirjoittanut kuin ruumiin piirteet olisivat alkuperäisiä ja niistä sanottu toissijaista. Sille ei ole perustetta – sillä kaikki on ”sanottu”, kaikki on osa diskurssia ja sen vallan tuottamaa. Ruumissa ei ole mitään, mitä ihminen ei olisi sinne laittanut.

Foucault’n mukaan myös ihminen ja ihmisruumis tarkastelun kohteina ovat syntyneet vasta 1800-luvulla. Tätä ennen ihminen oli vain osa maailman järjestystä tai samankaltaisuussuhteissa koko muun maailman kanssa. Ihmisruumiin jäsentäminen erillisenä oliona ja siihen kohdistuva tiedontahto, olisivat olleet järjetömiä diskurssissa, jossa ihminen on osa maailmaa. Samassa liikkeessä myös ihmishenkilö tuli olevaksi ja alkoi tarkkailemaan itseään ja kehoaan. (Foucault 2010b ja 2010b)



3. KATSE



”Miksi katsova subjekti määrittyi aina maskuliinisuuden kautta? Miksi feminiinisen subjektin oli katsomisen prosessissa ristiinidentifioituttava (cross identification) tai vaihtoehtoisesti naamioituttava (masquerading) saavuttaakseen aktiivisen katsojan aseman? Omat johtopäätökseni olivat joltisenkin musertavia: jälleen kerran feminiinisyys määrittyi negatiiviseksi, jolla ei ole kumouksellista voimaa. Näyttää siis siltä, että feminiinisyys on edelleen täysin alituttua ja -tulkittua ja vaatii jatkotutkimusta.”

(Vänskä 2006, 52)

3.1 HETEROKATSEEN ONGELMALLISUUS

On täysin ymmärrettävää, että teosten ja niistä kirjoitettujen tekstien kritiikin kohteena oleva seksuaalisoiva katse on järjestään heteroseksuaalinen ja miehinen. Niin kutsutulla ”mieskatseella” on taakkanaan raskas historiallinen perintö. Mielenkiintoista on kuitenkin, ettei sitä yleensä tarkastella historiallisena ilmiönä vaan todellisuudessa olevana vaarallisena petoeläimänä. Tämä tulkinta korostuu erityisesti Juha Suonpään monografiassa, jossa valokuvataiteessa ja siitä käydyssä puheessa käsitteellistyvä katse on juurikin tämä arveluttava mieskatse.

Vaikka kuva-alan nainen pyrki kuinka katseellaan kyseenalaistamaan mieskatseen, tekemään sen epämuokavaksi, tulkinta tulee luonnollistaneeksi aktiivisen mieskatseen ainutkertaisuuden. Samalla kun kielellään lesbisen katseen ja heteroseksuaalin naiskatseen olemassaolo, kielletään nainen aktiivisena toimijana. Klassisessa subjekti-objekti -jaossa naisen paikaksi jää olla objekti, kohde – mikäli siis hyväksymme taide-teksteissä toistetun kritiikin muodon.

Naiskatseen aktiivisuuden piiloutuminen kuitenkin mahdollistaa naisen toimimisen aktiivisena toimijana. Naisvalokuvaaja, joka kuvaa alastomia miehiä

ei näyttäyty moraalisesti arveluttavana – eihän hänen katseensa miestä voisi alistaa. Esimerkiksi 2000-luvun alussa Brotherus käytti alastonta miesmallia sarjoissaan ja samaan aikaan Maarit Hohteri kuvasi dokumentaarisen valokuvasarjan osana kuvat *Mikko, Sleeping Marks* (2000), *Mikko at the Kitchen at Helsinki* (2000), *Mikko eating Pizza* (2000) ja *Mikko in the Pietarinkatu Bathroom* (2001), joissa tarkastelun kohteena oli ihosairaudesta kärsivä, pakosta alaston nuori mies eri arjen askareissa. Kun naisvalokuvaaja kuvaa toista tai tuntematonta naista alastomana, se ei myöskään herätä katseen ongelmaa (esim. Saana Wangin *Hujalou # 57* (2009), jossa maskeerattu nainen makaa alastomana sängyllä). Ongelmalliseksi tämä muodostuu vasta, kun oletamme, ettei laadullista eroa mies- ja naiskatseen, lesbisen katseen tai homokatseen välillä ole olemassa.

Heterokatseen osalta Annamari Vänskän *Vikuroivia villkaisuja* lähtee epätavanomaisista lähtökohdista. Heterokatsetta ei pyritä tarkoitushakuisesti löytämään tarkastellusta aineistosta, vaan mahdollinen heterokatseen diskurssi pyritään uudelleen tulkitsemaan siten, että se sallii lesbisen tai queer-katseen. Haluavan katseen kohteista tehdään erityisen naisen halun kohteita. Vänskä kirjoittaa lesbohalusta, jonka



Maarit Hohteri, *Mikko Sleeping Marks* ja *Mikko in the Pietarinkatu Bathroom*

kuvat: <http://www.helsinki.kischool.fi/helsinki.kischool/artist.php?id=9014&type=portfolio>



Saana Wang, *Hujalou # 57*, kuva: [http://](http://www.helsinki.kischool.fi/helsinki.kischool/artist.php?id=9052&type=portfolio)

[www.helsinki.kischool.fi/helsinki.kischool/artist.](http://www.helsinki.kischool.fi/helsinki.kischool/artist.php?id=9052&type=portfolio)

[php?id=9052&type=portfolio](http://www.helsinki.kischool.fi/helsinki.kischool/artist.php?id=9052&type=portfolio)

puute tulkinnoissa paljastaa syvyyden, jolla feminiininen ja maskuliininen erotetaan kulttuurissamme. Niiden ei anneta sekoittua. Aktiivinen katse kuuluu miehelle, eikä tätä rakennelmaa horjuteta tarkastelemalla haluavaa katsetta muiden identiteettien omaisuutena. Lähteissä lesbien katse lähestyy mieskatsetta jopa niin pitkälti, että se on muotoiltu sen mukaan. Lesbien katse on *butch* –katse tai se naamioituu osaksi miehen fantasiaita. (Vänskä 2006.)

3.2 TAITEILIJAN KATSE

Suonpää kirjoittaa monografissaan taiteen kentällä hyväksytystä medikalisoitusta ja kliinisestä katseesta, joka oikeuttaa muutoin eroottisten kuvien katsomisen. Lukiessani itse kuvia ja niistä kirjoitettua problematisoitua katse ei vaikuta sittenkään selkeän miehiseksi. Se on useammin ”valokuvaajan” tai ”taiteilijan” katse, jota tarkastellaan. Taiteilijakatseen asettaminen kysymyksen alle purkaa tätä muutoin luonnollistuvaa rakennelmaa.

Yhtenä ongelmana on mallin ja valokuvaajan suhde. Kuvaaja ohjaa mallia, käskee tämän tiettyihin asentoihin ja alistaa hänet katseen äärimmäiselle ja luovalle muodolle. Tästä vielä selkeämpänä esimerkkinä on

akti, jossa kuvaaja pyytää itselleen suostuneen mallin riisuutumaan. Malliin koskeminen ja asetteleminen katsotaan hyväksyttäväksi valokuvan puolella - esimerkiksi elävänmallin piirustuksessa se on kiellettyä kömpelyyteen saakka. Tämä on se taakka, jota valokuvataiteessa joudutaan kiertämään ja joka tekee eroottisista tulkinnoista äärimmäisen kiusallisia. Kyseessä on pelko hyväksikäytöstä (Jay 1989).

Kun kohteen katse on poissa, kiinnittyneenä johonkin kuva-alalla tulkintaan hiipii epäily: Entä jos kuvattava ei olekaan tietoinen kuvaajasta? Katsoja voi vastavuoroisesti unohtaa kuvattavan - hänen persoonansa, motiivinsa ja kaiken minkä voisi ajatella olevan hänelle tärkeää. Hannele Rantalalan mukaan tällöin tarkastelun kohteena on pelkästään keho, joka on irrallinen objekti ja halun kohde (Rantala 2003). Osassa kuvista Elina Brotherus katsoo suoraan kohti kameraa ja katsojaa, suurimmassa osassa hänen katseensa osuu johonkin kuva-alalla. Uran edetessä Brotheruksen kuvissa on itse asiassa alkanut esiintymään enenevässä määrin kuvasta ulos tulevia katseita, jotka tekevät kuvan hahmosta aktiivisen tarkastelijan ja kysyy katsojan paikkaa alistumisen ja myöntymisen sijaan.

Katseen ja kasvojen peittäminen on yksi selkeimmistä valokuvataidetta ja eroottista kuvastoa erottavista piirteistä. Valokuvataidetta luonnehtii mykkyys, joka ei anna valmiita merkityksiä ja erottaa kuvan muista käyttötarkoituksista. Kuvat houkuttelevat katsojaansa antamaan niille uusia merkityksiä. Eroottisessa kuvastossa ollaan eksplisiittisiä myös muussa kuin näytetyissä ruumiinosissa: ilmeet ovat vietteleviä. Valokuvataiteessa ne ovat tyhjiä.

Taiteilijan toimiminen kuvassa mallina heikentää kyseenalaisia tulkintoja. Tällöin valokuvaajan ja mallin välille ei rakennu valta-asetelmaa, joka siinä muutoin vallitsee. Valokuvaaja asettaa itsensä esille. Tähän liitetään psykologisoivia tulkintoja. Mallin ja kuvaajan ollessa sama henkilö, koko kuvaustapahtuma tapahtuu hänen välillään, psykologisina prosesseina tarkasteltavissa olevassa tilassa. Psykologisoivat tulkinnat tukevat entistä vahvemmin valokuvataiteen alastonkuvan erotautumista eroottisesta kuvasta, kun malli ja kuvaaja ovat sama.

Välttääkseen kyseenalaiset tulkinnat alastonkuva tarvitsee tuekseen valmiita tulkinnantapoja, joihin nojata.

4. MERKITYKSENANTO



4.1 LUONTO, SIELU JA ALASTON

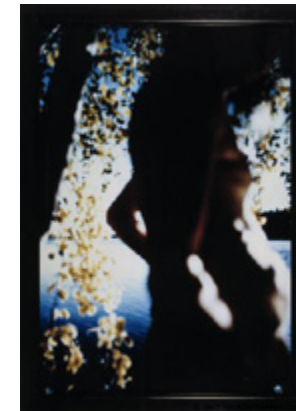
Suonpään tutkimuksen mukaan menestyvän suomalaisen valokuvataiteen alastonkuvat ovat säännönmukaisesti nuorista ja kauniista naisista. Vanhuus, rumuus ja sukupuolen kyseenalaistavat kuvat on suljettu pois kärkihankkeista. Myös alastomat mieskuvat ovat tavanomaisia – joskin nykyisten kärkihankkeiden ja menestyskuvien ulkopuolella.

Valokuvataiteilijoita erottaa jako naiskuvaajiin, jotka tarkastelevat arkea ja omaa psykologiaansa, omia tunteitaan ja ahdistuksiaan - ja mieskuvaajia, joiden tarkastelun kohde on heidän ulkopuolellaan, yhteiskunnassa, mystiikassa, luontosuhteessa tai myyttisissä identiteeteissä. Sukupuolirooleja käsittelevä naiskuvaaja tarkastelee, tai hänen kirjoitetaan tarkastelevan, kuinka sukupuoliroolit vaikuttavat hänen henkilökohtaiseen elämäänsä ja mieleensä. Samaa aihetta käsittelevä mieskuvaaja tarkastelee identiteettejä ja rooleja yleisemmällä tasolla, jossa ne ovat jollakin tasolla hänestä irrallisia.

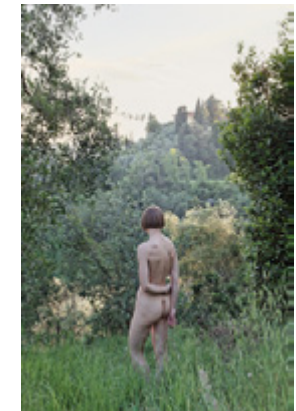
Vertaan nyt Kari Soinion ja Elina Brotheruksen omakuvien suhdetta sukupuoleen ja luontoon. Elina Brotherus on esimerkillinen tekijä suomalaisen valoku-

vataiteen kentällä. Useimmat Juha Suonpään löytämiä Taideteollisen korkeakoulun yhteyteen rakennetun Helsinki Schoolin manereista löytyvät Brotheruksen tuotannosta ja hänen taiteensa ympärillä käyty puhe kuvastaa hyvin niitä puhetapoja, jotka ovat olleet tyypillisiä naisvalokuvataiteilijoiden tuotannosta puhuttaessa. Tarkasteltaessa alastonkuvan ja luontomaisen tai luonnon suhdetta valokuvataiteessa Brotherus on oikeastaan ainoa tarkasteluun sopiva naistaiteilija.

Kari Soinio kuvaa omakuvia, joissa mies rinnastetaan asennoilla ja valaistuksella naiseen. Osassa kuvista (Sankarin koti, 2009) mies esiintyy asunnossa, intiimissä sisätilassa. Elina Brotheruksen tunnetuimmat kuvat noudattavat liki samaa kaavaa: alaston nainen kuvattuna selin ammeessa tai hotellin sängyllä. Sekä Soinion, että Brotheruksen kuvat ovat herkkiä - liki mykkiä, pohdiskelevia omakuvia asunnoissa. Molempien tuotannossa nämä esittävät tärkeää osaa yhdessä sellaisten kuvien kanssa, joissa alaston ruumis rinnastetaan taustalla olevaan (romanttiseen) luonnonmaisemaan. Molempien tuotannossa tärkeä sija on luontomaisemilla, jotka levittäytyvät lukuisten omakuvien takana. Brotheruksen luontomaisema kuitenkin eroaa Soinion käyttämistä – se ei ole selkeän kansallinen



Kari Soinio, kuvat sarjasta *Miehen tuoksu*,
lähde: <http://www.karisoinio.com/miehen-tuoksu.html>



Elina Brotherus, *Nudo fiorentino* ja *La Baigneuse*, lähde: www.elinabrotherus.com

maisema, aiemminkin yleiseurooppalainen. Siitä ei myöskään kirjoiteta suhteessa kansalliseen (tai eurooppalaiseen) identiteettiin.

Kirjoittaessaan teoksistaan Soinio kertoo kuviensa käsittelevän mieheyttä¹ ja tunnistettavien kansallisten maisemien kautta kansallisidentiteettiä. Teokset ovat niille kriittisiä, kyseenalaistavat niitä ja pyrkivät asettamaan rakennelmat uuteen valoon. Tunnistettavat maisemat muuttuvat Soinion tuotannossa joksi-kin muuksi. Ne toimivat miehen toiminnan taustana. Luontoäidin pojassa (1992) maisema peilaa miestä. Sankarin paluussa (2004) maisema ja mies yhdistyvät -maisemasta tulee miehen toiminnan paikka.

Sankarin koti -teossarjan kohdalla Soinio yhdistää muulle tuotannolle tyypilliset luonnon tuomat tulkinat yksityisessä piirissä otettuihin kuviin. Verkkosivuillaan hän kirjoittaa sarjasta: ”Luonnossa koettava vapaus ja aistillisuus tulevat osaksi kodin kontrolloitua ja piilotettua maailmaa. Koti muuttuu miehen ruumiillisuutta, maskuliinisuuden ja feminiinisyden, seksuaalisuuden ja sensuaalisuuden vuoropuhelua heijastavaksi mielen maisemaksi. Yhtenä hetkenä mies keikistelee kameralle, toisena hän vajoaa synkkyyteen.”

Myös Elina Brotheruksen teoksiin viitataan psykologisoivien tulkintojen kautta, pohditaan teosta autenttisen tilanteen tai tunnetilan ilmentymänä. Tälle Brotherus on uransa alusta antanut tukea kirjoittamalla auki, kuinka hän kuvaa ja yrittää tallentaa niitä todellisia tunteita, kokemuksia ja tilanteita, joita hän arjessaan kokee. Mies- ja naiskuvaajan tarkastelun kohde ei vielä tällä perusteella näyttäisi eroavan juurikaan.

Voimme myös rinnastaa Brotheruksen luontokuvat suomalaisen valokuvataiteen grand old manin, suomalais-amerikkalaisen Arno Rafael Minkkisen valokuviiin. Suomessa parhaiten tunnettu osa hänen tuotannostaan ovat olleet kuvat, joissa hän rinnastaa var- talonsa ja luonnon – hän on tullut tunnetuksi kuvista, joissa alaston keho rinnastuu luontoon ja maisemaan, ja joissa ruumiinosista ja jäsenistä tulee yhtä puunrun- kujen, jokien ja kivien kanssa.

Mielenkiintoista on verrata juuri Minkkisen ja Brotheruksen tuotantoa toisiinsa. Molemmilta löytyvät samat kuva-aiheet, sama alastoman ruumiin hyö- dyntäminen merkityksenannossa. Esimerkiksi alas- tomat omakuvat veden äärellä toistuvat molempien

¹ “Much of my art has focused on subverting tradi- tional constructs of masculinity. Using myself as the model, I have sought to question received notions of manhood, the male body and the very act of viewing and seeing itself.” <http://www.karisoinio.com/art.html>, luettu 23.3.2012 – tämä kohta löytyy vain englanninkielisestä tekstistä



Elina Brotherus, *Nu Endormi*, lähde: <http://www.elinabrotherus.com/photography/the-new-painting/>



Arno Rafael Minkkinen, nimeämätön 1972, lähde: http://www.arno-rafael-minkkinen.com/starting_points.html

tuotannossa, samoin ikkunan motiivi. Ne ovat hyvin samanlaisia.

Antaessaan verkkosivuillaan ohjeita, kuinka kuvata kuten hän, Minkkinen kirjoittaa ” *Create an equal sign between nature and nudity. Aim for timelessness every now and then.* ” Tämä kertoo paljon motiivista ja on ohjannut myös kuvista tehtävää tulkintaa. Minkkinen korostaa myös kuviin ja tähän rinnastukseen liittyvää mystiikkaa: se kertoo jotain yleisestä ihmisyydestä. Luonnon ja alastoman ruumiin yhdistäminen on siis kuvaajan tarkoituksena. Erityisen merkittävän tästä lauseesta tekee Minkkisen asema varhaisena suomalaisena valokuvataiteilijana ja kansainvälisestikin tärkeänä performanssitaiteilijana lähestyvien omakuvien edelläkävijänä. Minkkinen on ollut varhainen suomalainen valokuvataiteilija ja vaikuttanut nykyvalokuvataiteeseen merkittäväillä tavoilla. Esimerkiksi Elina Brotheruksen omakuvat itsestään alastomana jylhän luonnon keskellä ovat selkeästi velkaa Arno Rafael Minkkisen tuotannolle¹.

Kuitenkin Brotheruksen valokuvien tulkinnat eroavat jälleen näistä: kuvat kertovat taiteilijan sisäisistä tuntemuksista, eivätkä ihmisen ja luonnon yleisestä

suhteesta. Brotherus on leimattu yksinäisyyden kuvaajaksi, ja erityisesti hänen varhaisempaa tuotantoaan tulkitaan järjestään yksinäisyyden kautta. Brotheruksen tavaramerkkinä toimiva yksinäisyys sijoitetaan keskelle luonnon muovaamaa maisemaa tai ne tulkitaan hänen minänsä projektiona maisemaan. Minkkisen kuvien kohdalla puhutaan päinvastoin alastoman ruumiin sulautumisesta luontoon.

Brotheruksen kuvat eivät luo luontomystiikkaa, vaan esittävät elettyä elämää, ja sen tuntemuksia. Hyvin vähäeleinen tämäkin ero on, ja vaatii tuekseen kuraattoritekstit, joilla se vasta tehdään taiteen kentällä hegemoniseksi tulkinnaksi. Tulkinnan sopimuksenvaivaisuudesta kertoo, että moni taidepuheelle ulkopuolinen katsoo Brotheruksen alastonkuvia kuten mitä tahansa naisen alastonkuvia, mutta taiteen kentälle sopeutuneet puhuvat teoksista korostuneen epäseksuaalisina.

Tässä jälkimmäisessä erossa voi olla kyse mies-naisjaon sijaan myös ajan tuomista muutoksista ja Brotheruksen kuvien entistä selkeämmästä Suomi -brändäyksestä. Juha Suonpää puhuu nykyvalokuvataiteen kohdalla pohjoisesta eksotiikasta ja suomalaiselle kult-

¹ Tästä siteistä todistaa osaltaan myös Elina Brotheruksen *Self-portrait with Arno Rafael Minkkinen* (2010), jossa muusta *Teacher and Student* -sarjasta poiketen Arno Rafael Minkkinen esiintyy alastomana Brotheruksen sijaan. Kuten useammassa sarjan kuvassa, tässäkin taustalla on luontomaisema.



Kuva: <http://www.elinabrotherus.com/assets/photos/lores/theartist/Self-Portrait-with-Arno-Rafael-Minkkinen.jpg>, ladattu 7.6.2012

tuurille korostuneen tärkeäksi muodostuneesta melankoliasta. Puhuessani Brotheruksesta ja Soiniosta teosten ja tekijöiden aikalaisuus ei anna tälle mahdollisuutta.

Arno Rafael Minkkisen alastonkuvat yhdistävät mustavalkoisissa kuvissa miehen jäsenet ja luonnon elementit. Kari Soinion kuvissa alaston miesvartalo peilautuu maisemasta tai asettuu sen osaksi. Jopa Tero Puhon kuvat alastomista miehistä kietoutuneina ja suhteessa toisiinsa muistuttavat kuvia puunjuurakoista.

Ritva Kovalaisen valokuvasarjan Paikka jossa alaston nuori poika ja hänestä otetut valokuvat liitetään luontoon. Yksittäisten valokuvien nimet jatkavat sarjan nimen aloittamaa lausetta: ”Olla yhtä”, ”Tuntea ruumiillisuutensa”. Erikoistapauksena tämä sarja sopii erinomaisesti yhteen esittelemieni miesvalokuvaajien tuotannon kanssa. Kyse on luonnosta ja miehestä. ”Ihmisen ja luonnon suhde on ollut kantava teema Ritva Kovalaisen tuotannossa.” (Niin&Näin 4/12) Kuvien herkkä, juurakoiden, puiden ja oksien seassa itsekseen oleva poika on huomattavan herkkä verrattuna Arno Rafael Minkkisen omakuviin. Pojan katse on aktiivinen ja läsnä, siinä missä Minkkinen kätkee itsensä ja kasvonsa.

Juha Metson ja Matti Tieahon valokuvasarjassa The Life of Albert kuvattu alaston mies esiintyy muinaismetsäläisen antisankarin uudelleensyntymänä ja suomalaisuuden groteskina kuvana. Projektista tekijät kirjoittavat: ”Perinteisten eläinaiheitten sijasta seuraamme kolmen kuukauden ajan ihmisen elämää havumetsävyöhykkeellä olevassa pikkukaupungissa.” Sarjan mies on vanha, elämää nähnyt ja rikkonainen – rampa. Sarjassa paikoin esiintyvälle alastomalle naisahmolle ei anneta kokonaista henkilökuvaakaan, eikä hänen luonnettaan kuvata samalla intensiteetillä. Hän on kuin muinaismetsäläisen peurasalis. Tätä tulkintaa tukee hahmojen ristiriita: toinen on rähjäinen vanha laitapuolen kulkija vailla mustalaisromantiikkaa ja toinen, sikäli mitä hän näkyy, lähempänä normatiivista sukupuolensa mallia.

4.2 SUKUPUOLEN KUVAT:

Teoksista puhuttaessa mukana on myös kriittinen puhe valokuvan sukupuolittuneisuudesta. Tätä kumminkin häiritsee tosiseikka, että kritiikkiä tuotetaan nojaten mies- ja naissukupuoliin nojaten. Naistaiteilijat tulkitsevat kriittisesti naissukupuolta ja miehet miessukupuolta. Risteävää kritiikkiä ei juurikaan esiinny suo-

malaisessa valokuvataiteessa. Sukupuolten kahtiajakoa ei edes pyritä purkamaan vaan siihen nojaututaan ja sitä vahvistetaan. (Suonpää 2011, 120.) Tältä osin on mielenkiintoista tarkastella erikoistapauksena vielä sukupuolen visuaalisen rakentumisen käsittelyä.

Esimerkiksi Kari Soinion omakuvasarjat risteyttävät mieheyden ja naiseuden pyrkien purkamaan rakennelmaa. Nämä kuvat kyseenalaistavat myös kauneuden myytin yhden tukipilarin: naiseuden ja kauneuden yhteyden ideaalin. Kuvissa esiintyvä vartalo on selvästi liki stereotyyppisen miehen: niissä on kaljamaha, rypyjä ja karvaa miehisen sukupuolielimen lisäksi. Kuvat on kuitenkin kuvattu jäljitellen populaarikuvastosta tuttuja naiskuvia: asennoissa toistuvat *contrapposto*, viittaukset maalaustaiteen historian Venus –aiheeseen ja vartalon viekoittelemaan pyrkivät esiinpanot. Soinio yhdistää tähän pehmeät varjot ja vartaloon kohdistuvan epäterävyyden, joita molempia käytetään tehtäessä valokuvasta korostetun feminiinistä esimerkiksi kaunudenhoitotuotteiden mainoksissa.

Soinion valokuvasarjassa *Sankarin paluu* pelataan viittauksilla myös harrastelijavalokuvauksen perinteeseen, jossa alastonta naista on kuvattu poseeraa-

massa keskellä metsää. Tätä kuva-aihetta toistetaan yhä laajalti, aina *DeviantArt* –verkkoyhteisössä julkaistusta ”nude” -kuvista pornografiaan. Soinio vaihtaa kuitenkin mallin itseensä - naisen mieheen ja siirtää tarkennusalueen kuvan taka-alalle. Jälkimmäinen ei tulisi kyseisissä perinteissä kuuloonkaan: kohteena on naisen alaston vartalo, eikä luonto. Soinion ratkaisu asettaa taustan ja etualalla olevan miehen jännitteeseen: olemme tottuneet lukemaan tarkan alueen tärkeänä - sinä pisteenä johon kuvaajan katsekin keskittyi, mutta ihmishahmon tungetelemista kuvan etualalle ei voi jättää noteeraamatta. Tausta on rikottu.

Aurora Reinhardtin ja Salla Tykän näyttely *Terve nuori nainen* oli tärkeä ja usein mainittu esimerkki suomalaisen valokuvataiteeseen 1990-luvulla tulleen sukupuolta kriittisesti tulkitsevasta juonteesta. Juha Suonpään mukaan näyttelyssä *”(v)alokuvasta tehdään taiteen kentälle sukupuolikysymys”* ja nuori koulutettu nainen asetetaan vastakkain vanhan myyttisen valokuvaajan kanssa (Suonpää 2010, 78).

Näyttelyn valokuvat esittivät uudelleen sukupuolirooleja, kyseenalaistivat sukupuolen rajoja ja pu-

reutuivat naiseuden mukanaan tuomiin ongelmiin. Aurora Reinhardtin osalta kuvat aukkaisivat tietä käsitellä fetisismiä laajempänä ilmiönä ja useammilla eri keinoilla. Näyttelyn yksittäiset teokset käsittelivät transvetisismiä, anoreksiaa, julkisuudenkaipuuta, seksuaalisuutta ja koko tätä, voisiko sanoa, feministisen poliittista ja outoa kenttää.

Tämänkaltaiset voimakkaat identiteettipoliittiset vedot ovat valitettavasti väistyneet 2000 luvulla näkyvimmästä valokuvataiteesta ja puuttuvat oikeastaan kokonaan valokuvataiteen suomalaisista kärkihankkeista. Esimerkiksi Aurora Reinhardt on keskittynyt viimeaikoina pääasiassa veistoksiin ja Salla Tykkä elokuvallisiin teoksiin. Myös Heli Rekulan, jonka kenties tunnetuin kuva, *Hyperventilation*, esittää alastonta naista, jonka päässä olevan kaasunaamarin letku muodostaa kehosta ikuisen kierrätyksen järjestelmän, on siirtynyt 1990-luvun alun hätkähdyttävien kuvien jälkeen suhteessa helpommin sulatettaviin kuviin, joissa alastonnan naisen päälle kaadetaan erilaisia nesteitä. Suonpää kirjoittaakin liian aktiivisten poliittisten kannanottojen ja sosiaalisten epäkohtien esittelyn myyvän homokuvaston ohella huonosti taidemarkkinoilla. Samassa hän toteaa myös purevan yhteiskuntakritiikin

olevan taiteelle uhka (Suonpää 2010, 169).

Myös Salla Tykän, Heli Rekulan ja Aurora Brotheruksen omakuvat, kriittisyydestään huolimatta toistavat rakennelmaa, jossa esitettävä naisvartalo ei ratkaisevasti poikke normitetusta. Omakuvien ulkopuolella sama perinne jatkuu, mm. Susanna Majurin teoksissa. Suurimpana poikkeuksena on Iiu Susirajan valokuvat, joissa kaunis ja nuori vaihtuu sairaalloisen ylipainoiseen. Vaikka näitä kuvia on ollut esillä lukuisissa näyttelyissä Susiraja ei ole saavuttanut edeltävien kaltaista näkyvyyttä – kenties puhtaasti siitä syystä, että hän on suhteellisen uusi tulokas valokuvataiteen kentällä.

Räikeät kannanotot sukupuolisuudesta ja sukupuoliosta jäävät kärkihankkeiden ulkopuolelle. Suonpää kirjoittaa miesten ottamien sukupuolinormia kyseenalaistavien kuvien tulevan tulkituiksi ironisina: hauskoina ja täten turvallisina letkauksina.

Sinänsä tästä ei pitäisi yllättyä, sillä feministiseen teoriaan on sisältynyt olettamus jo olemassaolevasta identiteetistä. On vasta Butlerin tuoma huomio, ettei sukupuoleen sitoutuneita identiteettejä ole diskurssiin

sitoutumattomina, alkuperäisinä identiteetin ykseyksinä. (ks. Vänskä 2006a, 34), eikä queer-teoria ei ole feministisen tutkimuksen tai naisy-tutkimuksen puolellakaan hegemoninen.w

Suomalaisessa valokuvataiteessa androgyynien hahmojen esitykset vaikuttaisivat rakentuvan miesvartalon ympärille. Toisena ääripäänä Minkkinen pyrkii johonkin, jossa sukupuoli ei ole merkityksellistä ja toisena Soinio pyrkii purkamaan sitä. Tämä on mielenkiintoinen piirre, jonka voimme suhteuttaa Vänskän väitöskirjan havaintoon: *”androgyyneja hahmoja esittävässä visuaalisissa esityksissä androgyyni hahmo kuvataan miltei poikkeuksetta nuorne miehenä”* (Vänskä 2006a, 48)

5. TULKINNAN TAITO



Juha Suonpään luennoillaan vetämä karkea veto, jossa miesvalokuvataide on dokumentaarista ja naisten tekemä käsitteellistä kääntyy alastonkuvien osalta vinksalleen. Naiskuvaajat kyllä kuvaavat alastonta ruumista, mutta merkinä arjesta tai omista psykologisista prosesseistaan. Mieskuvaajat etsivät järjestään jotakin tämän ulkopuolelta – kansallisidentiteetin kyseenalaistamista, satiirista ironiaa tai mystiikkaa.

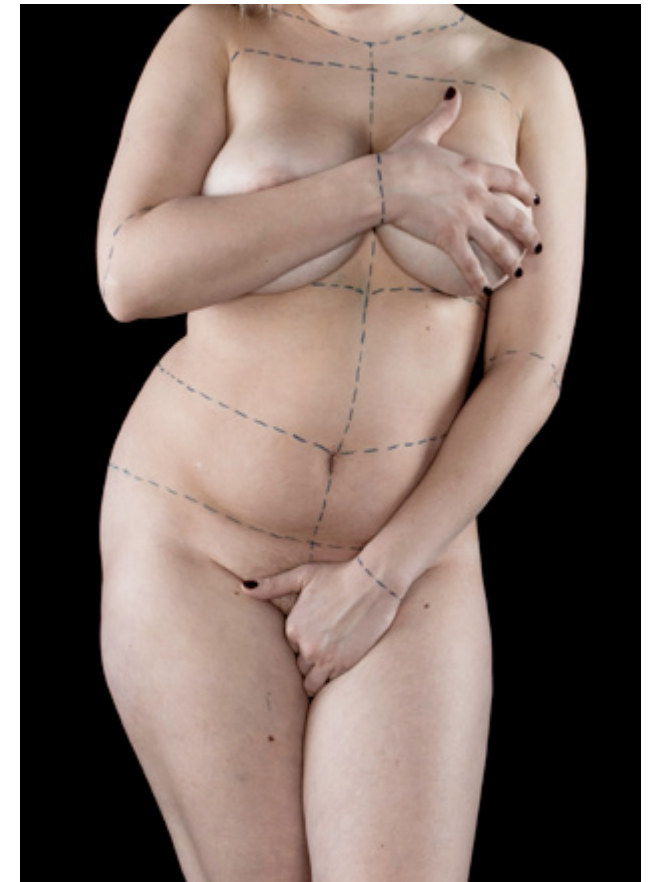
Entä jos teoksia kuvailevat lauseet eivät kerrokaan asiantiloista, vaan luovat ne? Kuva alastomasta naisesta on altis seksualisoiville tulkinnoille. Kuten ylempänä alustavasti avasin, se ei myöskään eroa merkittävästi kuvista, joiden tarkoitus on tulla seksualisoivan tulkinnan alle. Suomalaisessa valokuvataiteessa alastonkuvaa pyritään tulkitsemaan tavalla, joka erottaa sen eroottisesta kuvastosta.

Alastoman naisvartalon käytölle valokuvataiteessa haetaan yhteiskunnallinen hyväksyntä tutkimusretoriikasta. Seksualisoivaa tulkintaa vastustetaan mm. psykologistavalla tulkintapuheella ja antamalla valokuville merkityksiä naistutkimuksen kautta. Alastomuuden käytöstä tehdään näin kriittistä naisvartalon esityksille ja niihin kohdistuvalle katseelle, mutta toi-

saalta myös keskitytään sisäisten kokemusten henkilökohtaiseen ja psykologiseen syväluotaukseen. Kyse on siis tulkinnasta ja siihen kytkeytyvistä lausumista. Sama kuva voidaan tulkita monella tapaa, joista osa vie sen taidekentälle ja toiset altistavat sen hankalille eettisille kysymyksille

Kuvan julkilausuttu luenta vaikuttaa erittäin paljon siihen kuinka sitä tulkitaan. Alastonkuvan taide-teoksena erottaa alastonkuvasta erotiikka-kuvastona oikeastaan vain siitä tehty tulkinta. Ja tulkinta voidaan aina tehdä toisin. Esimerkiksi Elina Brotherus on kirjoitettu yksinäisyyden kuvaajaksi. Kyse on hetkistä ja introspektiosta - melkeinpä yksinäisyyden tutkimuksesta. Tämä rakennelma legitimoit muutoin eroottisille tulkinnoille alttiin alastonkuvan osaksi taidekontekstia. Kuten Suonpää kirjoittaa, se myös luonnollistaa alastonkuvan hyväksikäytön (Suonpää 2011).

Onneksi tulkinta on aina mahdollista tulkita toisin – mahdollistaen kriittisen tarkastelun, eikä vain peittäen sen. Näin feminististen tulkintojen osalta on tehty - kyse on ennemminkin kyseisten kuvien lukemisesta vastakarvaan, niiden lukemisesta feministiseen tulkintaan sopivasti. Kuten Vänskäkin mainitsee: vas-



takarvaan lukeminen on historiallinen pyrkimys lukea mieskirjoittajien tekstejä siten, että ne kyseenalaistavat sukupuolia (Vänskä 2006a), että heteroseksuaalisia, maskuliinisen hegemonian tekstejä feministisinä teksteinä.



On jotenkin ironista, että taiteessa, jossa tulkinnan rooli on korostunut, nojataan psykologian ja psykoanalyysin perinteeseen. Psykoanalyysin tehtävä on uudelleentulkita - ja aina uudelleentulkita (Foucault 1998). Trauman taustalla vaikuttava fantasma, i. kuvitelma, on sekin seurausta vain tulkinnasta. Se on mahdollista purkaa vain uudella tulkinnalla. Alastonkuvassa tämä fantasma on alastoman suhde eroottiseen ja pornografiaan ja sitä teoreetikot, kuraattorit ja kriitikot - taiteen psykoanalyytikot, pyrkivät tulkitsemaan yksittäisten kuvien osalta toisin. Kärjistän: alaston naisvartalo siis uudelleentulkitaan vapaaksi seksuaalisen katseen traumasta.

6. LOPETUS



Legitimoiu alastonkuva on vain uusi dispositiivin - kaikkien ajatteluumme ja toimintaamme rajoittavien muotojen - jatke. Se muokkaa sallitun ja ajateltavissa olevan maailmaa niillä samoilla keinoilla, joilla kuvat, jotka eivät ole saaneet tätä samaa hyväksyntää. Naisesta rakennetaan uhrin, äidin ja neidon sijaan feministi, joka tutkii omaa sisimpäänsä ja sen traumoja. Tämä koetaan tärkeäksi ja kriittiseksi toiminnaksi – arjen kuvaus, omien tarinoidensa kertominen valokuvien kaikessa mykkyudessa.

Suuri rooli tulkintateksteillä on tehtäessä alastonkuvasta siveää. Koska valokuvataiteessa liukumisen pornografisen tai eroottisen kuvan puolelle on todellinen vaara käsiteltäessä alastonta ruumista kuva-alalla, alastomuutta sisältävät kuvat on tulkittava alastomuudelle ja erityisesti seksuaaliselle katseelle kriittisinä. Osassa kuvista nämä tulkinnat ovat perusteltuja, mutta viime aikoina valokuvataiteenkuvista on tullut brändäystarpeiden myötä lempeämpiä ja tulkitsijoiden loikista entistä pidempiä.

Erityisesti esitetyt alastomat naisvartalot noudattavat kauneuden myytin mukaista ihannetta ja hegemonista kaksiarvoista sukupuolisuuden esitystä. En-

simmäistä ei kuitenkaan uskalleta nostaa ongelmaksi, koska vaarana olisi, etteivät kuvat enää miellyttäisi katsojaa. Samasta syystä muotimaailmassa on viety niin pitkälle täydellisten vartaloiden esittäminen. Ei kuitenkaan ole mitään autenttista ruumista, josta ihanneruumis olisi poikkeus, tai joka edeltäisi sukupuolen esityksiä. Kyse ei ole totuudesta, tai totuuden vääristelystä – vaan taktisista siirroista ja ideologisesta järjestelmästä. Voisin väittää, etteivät *queer*-tutkimus ja –politiikka, feministisen diskurssin kehittyneimpinä muotoina, ole saaneet otetta suomalaisen valokuvataiteen kärkihankkeissa ja niiden näkyvyys on ollut laskussa 90-luvun jälkeen.

Alastokuvien ympärillä käytävä keskustelu vain peittää haluavan katseen alleen. Sille ei tapahdu mitään, kuten ei tapahtunut valokuvan alkuaikojen akateemisissa tai etnologisissa tutkielmissakaan. Se on vain legitimoiu halua - halua, joka herkuttelee hyvillä omillatunnoilla. Sanoisinko: askeettisen ihanteen turruttamaa halua, joka elää kaikessa moraliteetissaan. Se ei todellisuudessa pura mitään, esittää vain omaa alkuperäisyyttään. Kriitikin kohteena oleva halu on heteroseksuaalista ja normitettua. Muunlaista halua ei ole kielletty, mutta ei myöskään tunnustettu mahdollisek-

si. Tämän seurauksena se on olemassa vaiettuna, kykenemättömänä ilmaisemaan itseään ja jotenkin mielestäni uhkaavana voimana tiedostuskykymme rajalla.

Kriitikolla on tavattomasti valtaa teoksen tulkinnasta ja juuri siksi taiteilijan tulee itse ottaa tulkinta omaan käteensä: kirjoittaa niin, että kätensä tihkuvat verta. Tähän ongelmaan ratkaisuna näyttäytyy hetki hetkeltä vahvemmin ”Artist’s Statement”, teosteksti, joka kirjoittaa auki taiteilijan oman tulkinnan ja pyrkii ottamaan tulkintatilanteen haltuunsa. Tämä on paikka, jossa taiteilijoiden tulisi tulla poliittisiksi – kirjoittaa auki niitä kysymyksiä, joihin eivät välttämättä uskaltaisi itsekään vastata.



7. LÄHTEET

7.1 Painetut lähteet:

Foucault, Michel, 2010 (a), *Seksuaalisuuden historia: Tiedontahto, Nautintojen käyttö, Huoli itsestä*, suomentanut Kaija Sivenius, Helsinki: Gaudeamus. Ranskankieliset alkuteokset 1976, 1984 ja 1984

Foucault, Michel, 2010 (b), *Sanat ja asiat: Eräs ihmistieteiden arkeologia*, suomentanut Mika Määttänen, Helsinki: Gaudeamus. Ranskankielinen alkuteos 1966

Foucault, Michel, 1989, *Foucault/Nietzsche*, suomentaneet Turo-Kimmo Lehtonen ja Jussi Vähämäki, Helsinki: Tutkijaliitto.

Morris, Desmond, 2005, *The Naked Woman*, New York: Vintage Books

Suonpää, Juha, 2011, *Valokuva on IN*, Helsinki: Maahenki.

Wolf, Naomi, 1991, *The Beauty Myth*, Lontoo: Vintage.

7.2 Digitaaliset lähteet:

Jay, Bill, 1989, ”The Naked Truth: The Female Nude and Political Correctness”, julkaistu *Shots #17*, <http://www.billjayonphotography.com/The%20Naked%20Truth.pdf>, haettu 20.11.2011

Kaila, Jan, 2001, ”On performing for the camera / on standing in front of the camera”, Jan Kaila, http://www.elinabrotherus.com/assets/pdf/articles/kaila_perform_en_00.pdf, haettu 29.3.2012

Minkkinen, Arno Rafael, ”How To Work The Way I Work”, <http://www.arno-rafael-minkkinen.com/intro.html>, haettu 25.3.2012

Rantala, Hannele: ”Nudes in Waterscape”, www.elinabrotherus.com, haettu 29.3.2012

Soinio, Kari, ”Kansallismaisemasta Sankarin paluuseen ja Kauniiseen kaupunkiin”/”Mirror, Landscape and Return of the Hero” <http://www.karisoinio.com/art.html>, haettu 23.3.2012

Vänskä, Annamari, 2006 (a), *Vikuroivia vilkaisuja: Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*, Helsinki: Taidehistorian seura. http://www.annamarivanska.com/web/files/lopullinen_vanskalle.pdf, haettu 27.3.2012

Vänskä, Annamari, 2006 (b), ”Kiinnostus sukupuoleen: Aurora Reinhard houkuttelee kyseenalaistamaan stereotypioita”, <http://www.helsinki.fi/jarj/sqs/QSVanskaAREinhard.pdf>, haettu 12.4.2012

7.3 Viitattut kuvälähteet:

Brotherus, Elina, www.elinabrotherus.com/photography/index.php, haettu 23.3.2012

Kovalainen, Ritva, *Paikka jossa*, Niin&Näin 4/2012

Metso, Juha & Tienaho Matti, *The Life of Albert*, <http://www4.kotka.fi/albert/a-mika-ihme.html>, haettu 25.3.2012

Minkkinen, Arno Rafael, <http://arno-rafael-minkkinen.com>, haettu 25.3.2012

Reinhard, Aurora, <http://www.aurorareinhard.com/web/index.php>, haettu 25.3.2012

Soinio, Kari, <http://www.karisoinio.com/art.html>, haettu 23.3.2012