

Feminismien ristiaallokossa

*Keskusteluja taiteen
ja teorian kytkennöistä*

KATVE-KAISA KONTTURI



2016

Feminismien ristiaallokossa
Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä

Feminismien ristiaallokossa
Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä

Katve-Kaisa Kontturi



e e t o s

Vuonna 2004 perustettu Eetos on yhdistys, jonka tarkoituksena on ylläpitää, tukea ja edistää monitieteellistä ja kriittistä humanistisen alan toimintaa ja tutkimusta. Eetos-yhdistyksen toiminnallisena lähtökohtana on asettua tieteen, taiteen ja filosofian solmukohtiin.

Eetoksen e-julkaisut

Teemu Taira ja Pasi Väliaho (toim.): *Vastarintaa nykyisyydelle: näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*. 2015 (nid. 2004, Eetos-julkaisuja 1).

Teemu Taira: *Notkea uskonto*. 2015 (nid. 2006, Eetos-julkaisuja 2).

Katve-Kaisa Kontturi: *Feminismien ristiaallokossa. Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä*. 2015 (nid. 2006, Eetos-julkaisuja 3).

Eetos-julkaisuja 3
<http://www.eetos.org>

© 2006 & 2015 Katve-Kaisa Kontturi

ISBN 978-952-68429-X-X (PDF)
ISBN 952-99461-2-0 (nid.)
ISSN 2343-1210

Kirjan kuvia on käytetty tieteellisessä tarkoituksessa.
Marita Liulian *Ambitious Bitch* -kuvat © Marita Liulia ja Kuvasto.

Sisällys

Johdanto	7
I Alistettu ja ylistetty nainen	31
Alistuksen sfäärit	33
Ruumiin ylistys	55
Nainen tulevaisuuden kuvana	70
II Tasa-arvon tavoittelua	89
Haltuunottoja	95
Avainsanana asiantuntijuus	113
III Liudentuvat erot	133
In transit: liikkeessä	135
Yli erojen: matalan ja korkean kietoutumisia	155
Tekstiä kaikki?	171
Lopuksi: Liikkuvat, muuttuvat kuvat	191
Yhteisen pöydän ääressä	[195]
Kuvaluettelo	203
Lähdeluettelo	212
Asiasanat	242

Dikotomiat ja dualismit liikkeeseen

Purkiterut vahasikiöt kasvihuonepuutarhassa, vanha matka-arkku ja liukuhihnalla pyörivät pariskunnat pakaaseissa, hartsista valettu moninaisen naiseuden cd-rom-installaatio, bodausta ja kaaosmatematiikkaa kytkevät performanssivideot sekä sykkivä, säteilevä valokuitupitsi

avaavat tässä kirjassa kulmia feminismiin, taiteen ja teorian kolmiyhteyteen, joka ei ole kuitenkaan itsestään selvän sopuisa, vaan sisältää jatkuvuuksien rinnalla ristiriitoja ja katkoksia, muutoksia-kin. Käsittelyn keskiössä ovat kuvataiteen tyylillisesti ja teoreettisesti moninaiset feminismit: niiden taktiikat, tarinat ja tutkimustraditio. Tätä kaikkea tarkastellaan suhteessa edellä kuvattuihin teoksiin. Yksityiskohtaisista keskusteluista näiden teosten kanssa muotoutuu suomalaisesta aineistosta aukeava johdatus kuvataiteen feminismeihin ja niiden tutkimukseen.

Teokset, keskustelukumppanit, joiden kanssa tämä kirja etenee, olivat esillä vuosien 1995–1996 taitteessa helsinkiläisen Muu ry:n galleriassa taidehistorioitsija Taava Koskisen kuratoimassa *Käsityhteellisyys ja käsityöläisyys sekä nainen ja teknologia* -näyttelysarjassa.¹ Koskinen (1996a) perustelee sarjan näyttelyesitteessä teemavalintaansa seuraavasti:

Nykytaide perustuu olennaisesti käsitteellisyyteen ... Työvälineellä ei nykytaiteessa ole ratkaisevasti väliä, välineiden kirjo kukkii. Tästä ... seuraa, että käsitteellisyyden ja käsityöläisyyden yhteys voi tuntua käsittämättömältä. Käsityöt on perinteisesti yhdistetty naiseen ja käsitteet miehiin – siitäkin huolimatta, että molemmilla sukupuolilla on homma hanskassa alueella kuin alueella. Siinä missä käsitteet ja käsityöt, myös naiset ja teknologia nähdään helposti mahdottomana yhdistelmänä. Teknokraattinen traditio on ollut miesten, mutta naiset eivät loppujen lopuksi välttämättä ole teknologiasta sen kauempana kuin käsityöläisyyuskään: naisenakaan tekemä multimediateos ei synny ilman sekä teknologian hallintaa että hyvinkin pikkutarkkaa näpertelyä. Maalauksessa pätevät pitkälti samankaltaiset asiat: miten abstrakti tai ”ylevä” teos periaatteessa onkin, sen idea ei voi toteutua ilman tekniikkaa ja käsityötä.

Kuraattorin puheenvuoro osoittaa käsitteellisyys–käsityöläisyys- ja nainen–teknologia-käsiteparit selvästi sukupuolittuneiksi, mutta torjuu vastakkainasettelujen pysyvyyden. Näyttelysarjan tavoitteena ei siis ollut ylläpitää vaan kumota taiteen sukupuolihierarkioita. Otsikossa onkin kankeudesta huolimatta myös (sukupuoli)jousto.² Ensimmäisen käsiteparin sanat ovat hämäävän samanlaiset huolimatta siitä, että ne ovat määreinä muodostuneet historiallisesti vastakkaisiksi ja hierarkkiksiksi; käsitteellinen taide on useasti arvostettu käsityötä korkeammalle. Siinä missä käsitteellisyys tulee ennen käsityöläisyyttä, nainen puolestaan ”edeltää” näyttelysarjan otsikossa teknologiaa viitaten siihen, että vuosisataiset valtarakenteet ovat käännettävissä. Käsitteellinen käsityötaide ja naisen tekemä media-taide, joita näyttelysarja esittelee, ovat nekin todisteita konventionaalisten rajojen ylityksistä. Sukupuolittuneiden vastakkainasettelujen kumoaminen tai ylittäminen ei silti ole välttämättä niin itsestään selvää tai mutkatonta kuin näyttelysite antaa ymmärtää. Myönteinen, muutossuuntautunut asenne on feministisesti tärkeää, mutta sitä on myös vallitsevan tilanteen taiteellinen ja tieteellinen analyysi, jolle näyttelysarja tarjoaa tässä kirjassa monisärmäisen kumppanin.

Käsitteellisyys ja käsityöläisyys sekä nainen ja teknologia -näytelysarjan päämäärä silloittaa ”taiteeseen liittyviä näennäisiä kuiluja” ja ”houkutella ajatuksia ja askelia uusille kiertoradoille” (Koskinen 1996a) kytkeytyy samanaikaisen feministisen teoreetisoinnin tavoitteisiin. Sukupuolittuneiden binäärioppositioiden ja dualismien vastustus oli nimittäin 1990-luvun puolivälissä tärkeä kysymys niin feministiselle teoretisoinnille kuin jälkistrukturalistiselle ajattelulle yleensä. Ruumis–mieli-, luonto–kulttuuri-, objekti–subjekti-, nainen–mies-jaotteluiden alistavuus ei tuolloin ollut itsessään uusi kysymys, olihan sitä eri muodoissa käsitelty jo vuosikymmenien ajan (ks. de Beauvoir 1949/1980; Ortner 1972; Cixous 1975/1986). Tämän tutkimuksen kannalta uusi kriittinen kulma nousee siitä, että feministisiä teoreetisointeja alettiin jäsentää suhteessa edellä mainittuihin jakoihin. Esimerkiksi filosofi Elizabeth Grosz (1994a; 1995) arvosteli, miten monia feministejä ja filosofiä edelleen yhdisti kartesiolaisen dualismin mukainen näkemys subjektin ja muun maailman dikotomisuudesta, jakautumisesta mieleen ja ruumiiseen, järkeen ja intohimoon, psykologiaan ja biologiaan, miehiseen ja naiseen. Jakoa toistivat tasa-arvofeministit, jotka halusivat eroon (nais)ruumiin rajoitteista, ja toisaalta myös luontokytkestä ylistävät ekofeministit. Samoin tekivät ne sosiaaliset konstruktionistit, jotka painottivat alistuksen yhteiskunnallisuutta ruumiin ja biologian kustannuksella. Sukupuolieron feministit olivat Groszille puolestaan niitä, joiden ajattelussa ruumis ja mieli kytkeytyivät toisiinsa ja tekivät jatkuvasti toisiaan.

Tässä kirjassa en ylenkatso sellaisia feminismejä, jotka Groszin mukaan epäonnistu(i)vat dikotomioiden ylittämisessä. Sen sijaan keskityn siihen, miten erilaiset feministiset taktikat murtaa, ylittää tai liudentaa dikotomioita kutoutuvat yksittäisissä teosprosesseissa toisiinsa.

Vastakkainasettelut olivat haaste myös 1990-luvun puolivälin suomalaiselle taidehistorialle. Leena-Maija Rossin (1995) toimitama käännöskokoelma *Kuva ja vastakuvat* tarttui asiaan feminis-

tisen taiteentutkimuksen kulmasta, mediatutkimusta ja feminististä filosofiaa mukaan lomittaen. Jo otsikollaan kokoelma kiisti perinteisen dikotomian: yhtä kuvaa vasten asettui siinä monta. Se tutki blondiuden kulttuurista rakentumista ja Madonnan postmodernia feminismiä, mutta myös sukupuolittunutta valtaa taiteissa viimeisen parin sadan vuoden ajalta. Siten se ei enää liikkunut joko–tai-akselilla eikä tehnyt jyrkkää eroa taiteen ja populaarin sen paremmin kuin taiteen ja teorian välille. Kokoelman esittelemät teoriat ja kuva-aineistot olivat visuaalisesti ja välineellisesti vähintään yhtä moninaiset kuin tässä kirjassa keskustelukumppaneina toimivat Helena Hietasen valotilateos *Teknopitsi*, Irma Optimistin *Female Mathematicsin* performanssivideot, kaavat ja sukupuolta laskeva kone, Marita Liulian *Ambitious Bitch* -cd-rom-installatio ja Mimmu Rankasen *Transition Hallin* monimateriaaliset tilateokset. Erilaisten näkökulmien ja aineistojen rikkaus luonnehtii myös ajan suomalaista feminististä taidehistoriaa yleisemmin, ei vielä niinkään yksittäisten tutkimusten sisäisenä kuin koko kentän ominaisuutena: taideteollisuusdiskurssien rinnalla tutkittiin muun muassa naistaiteilijuutta ja tilan sukupuolittuneisuutta.³

Vastakkainasetteluja haastava moninaisuus, multiplisiteetti, jota näyttelysarjan aikalaiskontekstikin perustelee, ei kuitenkaan ole kovin kiinnostava johtopäätös saati selitys näyttelysarjalle. Ennemmin moninaisuus ja kompleksisuus muodostavat tämän tutkimuksen lähtökohdan. Siksi kysynkin, miten feministinen taide muodostuu moninaiseksi? Miten se vaihtelevin keinoin toimii dikotomioita ja dualismeja murtaakseen? Miten taide ja teoria kytkeytyvät näissä prosesseissa toisiinsa ja historiaan? Entä millaisia feministisiä takkiikoita keskusteluista teosten kanssa voi hahmottaa?

Siitä huolimatta, että *Käsitteellisyys ja käsityöläisyys sekä nainen ja teknologia* -otsikosta avautuu kiinnostava teoreettismetodologinen keskustelu, näyttelysarja on pikemmin tutkimukseni ponnahduslauta kuin sen perusta tai ydin. Vaikka otsikko kytkee näyttelysarjan teokset toisiinsa ja ehdottaa niitä koskevia tulkintoja, osallisuus sarjassa on vain yksi teosten määrittäjäistä, eikä edes

tämän kirjan kannalta niistä oleellisin. Näyttelysarjakytköstä tärkeämpää on se, että keskusteluissa teosten kanssa avautuu kokonainen feminististen kuvien avaruus. Käsillä oleva kirja ei kuitenkaan ole systemaattinen esitys feministisen taiteen ”kosmoksesta”. Irrortautuakseni syitä ja seurauksia etsivästä tutkimustraditiosta ja pystyäkseen olemaan yllätyksille ja uusille yhteyksille avoin, kirjoitustapani on assosioiva. Yksityiskohdista, mutta myös yhtäläisyyksistä innostuneena seuran valikoituja polkuja, jotka etenevät kiemurrellen, kausaaliketjuja ja kuvastumisia karttaen. Vältän kiinnittymästä ilmeisimpään, mutten kuitenkaan kaihdan tuttuja teemoja. Tällöin vuonna 1995 valmistuneet teokset linkittyvät joskus aikalaisaineistoihin, toisinaan taas 1970-luvun alun teorioihin tai 2000-luvun kuvastoihin. Pääasiallisena keskustelukumppanina tässä toimii feministisen tutkimuksen ja taiteen kansainvälinen kirjo, sisältäen tietysti suomalaiset toimijat, mutta paikoin myös kotimaisen kuvataidekritiikin. Tällä tavoin arvostelen paitsi taiteen ja teorian feminismien ahtaan angloamerikkalaista geopolitiikkaa⁴ myös niiden lineaarista, kolmiaaltoista historiankirjoitusta, johon palaan johdannon lopuksi.

Keskustelu – teoreettismetodologinen tekemisen tapa

Kirjani on inspiroitunut pitkästä julkaisuperinteestä, joka on moniäänisesti keskustellut kuvataiteen ja teorian feminismejä jo parin vuosikymmenen ajan. *Feminism–Art–Theory* (2001), *Art and Feminism* (2001) ja *The Feminism and Visual Culture Reader* (2003) ovat uusimpia antologioista, joiden sivuilla feminismin vaikuttamat taide ja teoria, kuvat ja tekstit kohtaavat kaikessa moninaisuudessaan.

Vaihtelevissa suhteissa ja vaihtelevin painotuksin nämä antologiat tuovat yhteen feministisiä pamfletteja, taideteoriaa, kuva-analyysia ja esseistiikkaa, taiteilijoiden puheenvuoroja ja taidekritiikkiä. (Ks. myös Parker & Pollock eds. 1987; Robinson ed. 1987; Broude & Garrard eds. 1994.)⁵ Lomittaessaan näinkin moninaisia

aineistoja antologiat osoittavat feministisen taiteen avoimeksi prosessiksi, normatiivisen ja tyylillisen kategorian sijaan toiminnaksi, jossa on aina useita osallisia. Kuitenkin jo formaattinsa takia antologiat pystyvät lähinnä vain kokoamaan aineistoja taiteen ja teorian feminismien täsmällisten yhteyksien tutkimisen sijaan. Kytcentöjen tekeminen on yleensä jätetty lukijalle, jota on evästetty kertomalla taiteellisen ja tieteellisen toiminnan yhteisestä poliittisesta agendasta; sen osoittamisesta, kuinka sukupuoli läpäisee ja jäsentää kaikkea kulttuurista toimintaa ja kuinka tämä sukupuolijärjestelmä on hierarkkinen, usein miehiä suosiva (ks. esim. Phelan 2001, 18).

Otan tämän haasteen vastaan, evästyksineen. Toisin sanoen rajatun aineistoni kanssa keskustellen analysoin, millaisia ainutkertaisia yhteyksiä taiteen ja teorian feminismien välillä voi olla ja miten ne ruokkivat toisiaan. Viittaan taiteella nimenomaan kuvataiteeseen. Pääpaino on kuvastojen tutkimisessa, mutta paikoin pohdin myös teosten tilallisia ja audiovisuaalisia elementtejä. Teoria puolestaan laajenee taiteen kentän ulkopuolelle käsittäen feminististä tutkimusta matkustamisen käytännöistä uusmaterialistiseen filosofiaan. Puhun taiteen ja teorian yhteyksistä ainutkertaisina, singulaareina, korostaakseni sitä, ettei taide koskaan kuvasta tai materialisoi teoriaa yksi yhteen. Sillä, kuten teoriallakin, on omat lainalaisuutensa, historiansa, kulttuuriset olemisen ehtonsa. Teosprosesseissa, oli kyse sitten satoja kuvia käsittävästä cd-romista tai valokuidusta kootusta tilataiteesta, säikeet yhdistyvät aina niin moniin suuntiin, että on yksinkertaisesti tutkijan laiskuutta, jos hän ehdottaa tietyn taideteoksen ja teorian välille suoraa ja joustamatonta kausaalisuhdetta. Sama koskee useimmiten myös sitä, jos keskustelu teoksen kanssa jähmettyy vain yhteen aiheeseen.

Käsillä oleva kirja pyrkii siis kartoittamaan feministisen teorian ja taiteen yhteyksiä sillä avoimuudella, jota antologiat edustavat,⁶ mutta samanaikaisesti konkreettisia esimerkkejä käsitellen, mikrotason analyysiin keskittyen. Sivuamani ainutkertaisuus ei siten merkitse, että analyysityöni olisi konteksteista irrallista tai

ettei se olisi sovellettavissa toisiin aineistoihin. Tavoitteenani on nimenomaan monia yhteyksiä avaamalla ja osoittamalla houkuttella lukijaa vastaaviin prosesseihin, osallistumaan keskusteluun omine lähtökohtineen ja materiaaleineen.

Avoin ja aktiivinen keskustelupolitiikka olisi mahdotonta ilman, että taidehistoriassa on jo hyvän aikaa sitten irtauduttu heijastuksista, eli käsityksestä siitä, että taide suoraan kuvastaisi ympäröiviä olosuhteita (ks. esim. Rossi 1998).⁷ Kuten taidehistorioitsija Amelia Jones (2003, 3) painottaa, feministeillä on ollut korvaamaton osa tässä paradigmanmuutoksessa, joka on viimeisten vuosikymmenien aikana kääntänyt huomion heijastusteorioista representaatioiden tuottavuuteen ja tutkijan osuuteen tässä prosessissa. Kiinnostavasti näiden lähestymistapojen kehittäminen on tapahtunut pääasiassa taidetta, usein feminististä sellaista, tarkastellen (ks. esim. Linker 1983/1995; Vänskä 2006). Tällainen taiteen ja teorian kytkös jäsentää myös työskentelytapaani tulevaisuuden analyysissä: taiteen ja teorian feminismien vuorovaikutuksen tutkiminen käytännönläheisesti, kuvien kanssa keskustellen, avautuu käsittelemään feministisen aaltoajattelun ongelmallisuutta sekä teoreettista kysymystä taiteen avoimuudesta ja tulemisesta kytköksissä.⁸

Vastavuoroisuuden vahvasta korostamisesta huolimatta feminismi, feministisen teorian ja taiteen suhdetta sekä niiden historiankirjoitusta jäsentää paikoin valtasuhde, jossa taide jää feministimmeille alistaiseksi (ks. esim. Parker & Pollock 1987, 3; Chadwick 2001, 524). Siinä missä feministinen aktivismi 1960- ja 1970-luvuilla todellakin saattoi innostaa taiteen tekemiseen eikä toisinpäin, vähintään viimeisen parinkymmenen vuoden aikana suhde on muotoutunut niin monisuuntaiseksi, että aktivismin, teoretoinnin tai näiden yhdistelmän ymmärtäminen taiteen edeltäjäksi ja lähtökohdaksi on ylimitoitettu yksinkertaistus. Kriittikini kohdistuu tässä pääasiassa siihen, miten feminististä taidetta tutkitaan usein (kon)teksti- eikä kuvalähtöisesti: analyysit alkavat tekstuaalisen kontekstin tai laajemman sosiaalisen tilanteen kuvauksella ja vasta sitten etenevät siihen, mitä tutkittavalla teoksella on an-

netuissa puitteissa sanottavaa (ks. esim. Betterton 1996). Tällöin taide ei toki ole enää suora heijastus, mutta valmiissa kehyksessä sen aktiivinen toiminta, potentiaalinen feministinen aloitekyky ei välttämättä saa edelleenkaan tilaa.

Taide toimijana ja keskustelijana

Tässä kirjassa koetan antaa feministisille taideteoksille tilaa toimijoina, keskusteluun kutsuvina koosteina. Tämä tarkoittaa esimerkiksi sellaisen aselman välttämistä, jossa feministinen taide tulkittaisiin taiteilijan feministisyyden barometriksi, niin kuin Kate Linker (1990, 59) kuvaa. Toisaalta se merkitsee myös suhtautumista vakavasti riskiin, josta Tutta Palin (2004, 33) varoittaa kontekstipainotteisen ja erityisesti aatehistoriallisen otteen yhteydessä: tutkijan tulee huolehtia, etteivät kuvat jää toissijaisiksi suhteessa verbaaliseen aineistoon.

Kutsun kuvapainotteista, kuvien toimijuudesta innottautunutta otettani feministiseksi kuvantutkimukseksi. Se merkitsee sitä, että koetan kirjassani ottaa kuvat kuvina, en teksteinä, kuten Palin (2004, 32) osuvasti polemisoi. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että kuvat eläisivät tutkimukseni sivuilla omaan avaruuteensa eristettyinä. Kysymys on pikemmin sen korostamisesta, että kuvat toimivat muussakin kuin tekstuaalisessa rekisterissä: ennen kaikkea kuvallisesti ja suhteessa muihin kuviin, mutta myös tekstuaalisesti, tilallisesti, ajallisesti ja joskus jopa tuoksuen. Monien osatekijöiden yhteyksissä rakentuvaa taidetta onkin nähdäkseni viisaampaa tarkastella ja määritellä käytännössä kuin sanellen tiukkoja ennakkoehdotuksia sille, *mitä* feministinen taide on. Siksi keskityn seuraavassa antamaan koordinaatteja, *miten* feministinen taide tässä tutkimuksessa on.⁹

Kun taiteen käsittää aktiiviseksi feministiseksi toimijaksi, taidehistorian vanha teoreettis-metodologinen peruspilari, hierarkkinen subjekti–objekti-suhde tutkijan ja teoksen välillä, ongelmallistuu. Vastassa onkin objektin sijaan toinen subjekti. Ei yhtä lailla

inhimillinen, mutta toimija kuitenkin, omine olemisen ehtoineen, toimintatapoineen, viittaussuhteineen.

Taiteen toimijuutta pohjustaa jo vuosikymmeniä feministisessä tutkimuksessa vallinnut käsitys siitä, ettei taide ole yksi yhteen ympäristöään refleктоiva re-presentaatio, ei sen paremmin taiteilijan intentioiden kuin kokonaisvaltaisesti kulttuurin kuva. Pikemmin taide käsitetään nykyään ”tekstiksi”, prosessiksi, joka avautuu moniin suuntiin ja on ennen kaikkea luettavissa monesta suunnasta. Toisin ja vastakarvaan luennoilla onkin ollut feministisesti valtava merkitys. Niiden kanssa niin vanhojen mestarien maalaukset kuin nykymainokset on saatettu ottaa haltuun, ei naisten ainaista alistusta korostaen vaan rakentavan identiteettityön, halunkin paikoiksi. (Ks. esim. Palin 2004; Rossi 2003; Kalha 2005b; Vänskä 2005a.)

Mutta lukijan position korostamisella on myös omat ongelmansa. Kärjistetyimmillään se voi johtaa oletukseen, että tekstiä voi lukea miten tahansa. Tällöin lukijasta tulee tekstin ainoa tekijä, mikä on aivan yhtä yksinkertaistava ajatus kuin se, että taiteilija yksin vastaisi teoksestaan (Rojola 2005, 40; Grosz 1995, 16–17; Kontturi & Tiainen 2006). (Teos)analyysia, ja osin myös lukemista ja luentaa, osuvammaksi ja ennen kaikkea vastavuoroisemmaksi tavaksi kuvata tutkija–teksti-suhdetta on esitetty dialogia (ks. Kalhama 2003; 2005), suomeksi sanottuna *keskustelua*. Keskustelun käsite viitoittaa tutkijan luentaa hanakammin miettimään toimintansa eettisiä ulottuvuuksia. Viittaahan keskustelu sanana melko itsepintaisesti inhimilliseen *vuorovaikutukseen*. Kuitenkin taiteentutkija on useimmiten tekemisissä pikemmin ei-inhimillisten tai vain välillisesti inhimillisten toimijoiden kuten tekstien ja kuvien kanssa. (Ks. esim. Kaskisaari 2000, 59; Haraway 1991, 198.) Tällöin keskustelu käsitteenä muistuttaa, ettei tutkimusetiikkaa tule unohtaa sen paremmin tekstien kuin kuvienkaan kohdalla: on eettinen kysymys, pyrkiikö tutkija todella kirjoittamaan taiteen kanssa, antaako hän teosten kuljettaa keskustelua vai hallinnoiko hän teoksia kategorisointien kautta olettaen ne passiivisiksi heijastuspintoiksi ajattelulleen.

Teoreettismetodologisena käsitteenä ja käytäntönä ”keskustelu” pyrkii estämään tällaisen päälle- ja ylipuhumisen. Se kutsuu koheteliaisuuteen: kuuntelemaan ja kunnioittamaan keskustelun toista osapuolta, taidetta. Kuvatessaan taidetta tutkimuskohteen sijaan keskustelu- tai neuvottelukumppaniksi (*interlocutor*), visuaalisen kulttuurin tutkija Irit Rogoff (2000, 9–10) toteaa, kuinka taide haastaa häntä: ”jahtaa”, pakottaa ajattelemaan asioita eri tavalla, uusista kulmista, uusissa rekistereissä. Taide ei siis passiivisesti odota tulkitsijaansa antamaan sille merkityksiä. Se ei herää eloon vasta tai ainoastaan teorioista (ks. myös Haraway 1991, 198; Meskimmon 2003, 450). Se toimii itsekkin.

Siksi onkin, kulttuurintutkija Elspeth Probynin (1996, 90–91) sanoja lainaten, antoisinta kieltäytyä katsomasta kuvia jonkin yleisen ilmiön representanttina, toisin sanoen kieltäytyä palauttamasta niitä jo tunnettuun järjestykseen. On koettava vaikuttua kuvista, antaa niiden liikuttaa itseä. Probyn, kuten myös Rogoff, perää siis sitä, että kohtaamisissa, keskusteluissa teosten kanssa tulisi tapahtua jotain uutta, jonkin pitäisi liikahtaa, muuttaa itseä ja maailmaa. Mistä muutosta voisi sitten hakea, miten sen voi havaita ja kokea? Ehdotan vastaukseksi yksityiskohtiin paneutumista: tarkkaavaisuutta suhteessa keskustelukumppaniin.

Huolimatta siitä, että yksityiskohtien, detaljien, tutkimuksella on pitkä, formalistinen ja eritoten miestaidehistorioitsijoiden harastama historiansa,¹⁰ tänä päivänä monet feministitutkijat ovat tarttuneet siihen innostuneesti. Tällöin yksityiskohdat nähdään usein toisin luentojen mahdollistajina – oli kyse miljöömuotokuvista tai televisiomainonnasta niistä avautuu vapauttavia tulkintamahdollisuuksia, joilla voi häiritä ja kiistää kulloistakin hegemoniaa (ks. esim. Palin 2004; Rossi 2003). Yksityiskohtiin paneutuvaa, ei-systemaattista, haltuunoton ja kategorisoinnit kieltävää otetta on myös pidetty jopa kokonaistulkintoja poliittisesti korrektimpana feministisenä tutkimustaktiikkana.

Kirjassani yksityiskohdat eivät ole niinkään toisin luennan lähtökohtia kuin liikkeen ja muutoksen mobilisoijia. Kiinnostukseni

yksityiskohtiin ei siten ole jähmettävää ”snap-shot”-analyysiä (Parikka & Tiainen 2006, 17), vaan yksityiskohdista avautuu reittejä ja kytkentöjä ulos tutkittavan teoksen raameista, kohti toisia teoksia ja teorioita. Perinteistä ikonografiaa määrittävien identifiointien ja kategorisointien, taidehistorian johtolankoja seuraavan ”salapoliisiperinteen” sijaan yksityiskohtien huomiointi on tässä tutkimuksessa tärkeä osa jatkuvan liikkeen ja muutoksen politiikkaa.

En kuitenkaan yksioikoisesti irtisanoudu ikonografian pitkistä kuva-aiheita keskusteluttavasta perinteestä. Näen, että myös feministit ansaitsevat tulla käsitellyksi ikonografisesti, vaikka sitten vaatimattomissa mitoissa.¹¹ Liittyen tähän kirjan kuvat on taitettu kuvasivuiksi, joilla kuvat saavat keskustella, toimia keskenään. Näitä kuvakoosteita voi katsoa ikonografisina karttoina, joiden kytköksistä joitakin on avattu tekstissä, mutta joita, toivoakseni, sanalliset esitykset eivät kuitenkaan kokonaan kahlitse tai tyhjennä. Samat teokset esiintyvät useissa kartoissa; esitykseni ei ole siis siksikään systemaattinen, että tietyt kuvat aukenisivat avaimiksi ainoastaan tiettyihin oviaukkoihin (Kortelainen 2002). Sen sijaan ne keskustelevat useasta aiheesta eriytyen yhä uudestaan osaksi toisia teorioita ja kuvastoja. Tämä korostuu visuaalisesti rikkaiden videoiden ja cd-romin kohdalla, jotka dominoivat karttoja avaten väyliä moniin feministisiin suuntiin.

Kytke(ytymisen etiikka

Tutkijan teorioiden ja kuvien tuntemus on kytkentöjen tärkeä mahdollistaja. Ilman osuuttani keskusteluissa kuvat ja teoriat eivät kulkisi tämän kirjan sivuilla, virtaisi feminismien ristiaallokossa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteivät kuvat keskustelisi keskenäänkin; etteivät ne ehdottaisi kytkentöjä, usuttaisi uusien aiheiden pariin. Kuten todettua, viime aikoina, lukija–auteur–diskurssin ja paikantuneisuuden politiikan suitsuttamisen rinnalle on noussut puheenvuoroja, jotka eri tavoin ja eri painotuksin propagoivat kuvien toimijuuden tai tekijyyden puolesta. Annamari

Vänskälle (2006, 51–52, 56) kuvat ”vikuroivat”, eivät kesyynny eivätkä alistu norminmukaisiksi luennoiksi. Harri Kalha (2005b, 300–301) puolestaan kuvaa, kuinka jokin tekstissä vetää toisia tekstejä puoleensa. (Ks. myös Elfving & Kontturi toim. 2005; Johansson 2005; Mitchell 2005; Melville ed. 2005; Ziarek 2004.)

Tämänkään tutkimuksen sivuilla keskustelun aiheet eivät ole ainoastaan niitä, joita minä tutkijan osoitan, vaan myös niitä, joita kuvat osaltaan vaativat tai tarjoavat keskustelun aiheiksi. Säteilevä *Teknopitsi* kutsui keskusteluun teknologiasta ja käsityöstä, vanha matka-arkku varustettuna ”nainen joka ei halunnut nähdä kuin pienen palan maailmaa” -tekstillä kehotti tutustumaan naisen ja matkailun historiaan. Ja tunnustettava on, että pystyäkseni osallistumaan keskusteluun, minun oli hankittava tietoa, tuntemusta noista aiheista, joita en aiemmin tuntenut. Sekään, että etsiidyin pääasiassa feministisen kirjallisuuden ja kuvastojen pariin, ei ollut ainoastaan oma poliittinen valintani: missä muualla sukupuolittuneita suhteita olisi analysoitu yhtä monipuolisesti kuin feministien parissa?

Siinä missä feministitaidehistorioitsijat ovat kokeneet ongelmaksi feministisestä taiteesta puhumisen normatiivisen, tyylillisen kategorian pelossa, *feministitaiteilijoista* puhuminen on herättänyt vähemmän vastusta (Reckitt 2001, 18–19; Pollock 1988/2001; vrt. Grosz 1995,). Tämä ei kuitenkaan ole merkinnyt sitä, että taiteilijan identifioituminen feministiksi olisi nähty automaattisesti tuottavan feminististä taidetta. Ajatus feministisestä taiteesta feminismien välittäjänä, mediaattorina on silti yllättävän vahva. Mutta kuka tai mikä sitten on viestin alulle panija; mistä tulee se feminismi, jota taide kommunikoi? Kuka tai mikä kutsuu keskusteluun naisista ja matkailusta tai käsityöstä ja teknologiasta?

On itsestään selvää, ettei vallitsevassa teoreettisessa tilanteessa viestiä voi palauttaa yksin taiteilijaan. Hänen intentionsa eivät ole katsojalle avoimia, mutteivät myöskään taiteilijalle itselleen (ks. Grosz 1995, 13; Wagner 1996, 4–6). Lukuisat tekijät kykevät teoksen lopulta osaksi niin monia kulttuurisia virtoja, ettei taitei-

lijan mahdollinen feministinen intentio selitä paljoakaan. Tästä huolimatta ja uudesta kriittisestä naistaiteilijatutkimuksesta innoittuneena (Broude & Garrard eds. 2005; Fredrickson & Webb eds. 2003), olen koostanut kirjan loppuun liitteeksi fiktiivisen ryhmäkeskustelun, joka perustuu kunkin taiteilijan kanssa erikseen käymiini keskusteluihin tulkinnoistani (vrt. Zemon Davis 1996). Tämä vuoropuhelu antaa äänen taiteilijoille, joiden teosten kanssa työskentelen. Ennen kaikkea sen tarkoitus on kuitenkin vierittää työni liikkeeseen ja osoittaa sen olevan aktiivisessa prosessissa ja tulemisen tilassa.

Palaan kuitenkin vielä pohtimaan viesti-kysymystä, joka itse asiassa vaatii myös teoreettista oikaisua. Vaikka pidän feminististä taidetta poliittisena ja ainakin potentiaalisesti aktivoivana prosessina, en usko alkuperäisen viestin mahdollisuuteen, enkä siten pidä kysymystäni viestin alkuperästä kovin kiinnostavana. Haluan kuitenkin Elizabeth Groszin (1995, 17–18, 23) tavoin muistuttaa, kuinka feministisessä taiteessa ”tekstin” materiaalisuudella, kuvataiteen kohdalla esimerkiksi teosmaterioilla, on aina väliä. Teosmateriaat, kuten valokuitu tai vanha matka-arkku, ja diskurssit, jotka aina ja välttämättä läpäisevät noita materioita, muodostavat olennaisen linkin myös feministisessä taideprosessissa. Materiaa ei siten tule ymmärtää täysin avoimeksi eikä missään nimessä mykäksi viestin välittäjäksi (ks. Kontturi & Tiainen 2004; 2007; Kontturi 2005). Tutkimuksessa, taiteessa ja kritiikeissä elävä ja tuotettava ”feministinen taide” on materioiltaan toki moninaista, mutta silti historiallisesti tietynlaista: tietyt kuvastot ja materiaat ovat sille tyypillisiä, vaikkeivät poissulkevasti. Tällä tarkoitan sanoa, etteivät keskustelukumppanini ole feministisesti täysin tyhjiä, vaikka varsinaiset feminismit muotoutuvatkin vasta keskustelu(je)n kautta. En siis ”yksin” anna teokselle sen feminististä merkitystä, vaan feminismit *tulevat* kytkennöissä, joissa materialisuus on usein olennainen tekijä.

Se, mitä kuvataiteista ja monista muista kulttuurisista ilmiöistä on feministisesti kirjoitettu, on tärkeä osatekijä tässä tulemisen

prosessissa. Kanssakirjoittamisella (*writing with*) tarkoitetaan nykyisessä taiteentutkimuksessa tavallisesti teoksen huomioimista aktiivisena toimijana (Meskimmon 2002 & 2003; Rogoff 2000). Itse haluan kanssakirjoittamisella painottaa myös sitä, kuinka luovat, tutkimusta eteenpäin vievät ideat syntyvät suhteessa muihin tutkijoihin, muihin teksteihin. Tästä syystä kirja on viitoitettu tiheään, mahdollisimman läpinäkyväksi. Viitteet hahmottavat reittejä, joissa tekstini on muotoutunut. Usein ajatukset ovat syntyneet monen lähteen yhteisvaikutuksesta. Joskus vasta toistamiseen kohdattu idea on vakuuttanut ja siksi viitteitä on merkitty monta. Toisinaan olen pitänyt tärkeänä esittää, miten toisiaan läheneviä kulumia on tuotettu eri paikoissa, eri aikoina.

Feministinen kuvataide muotoutuu tässä kirjassa siis yhteistyössä edellä mainitsemieni osatekijöiden kesken: feministiset kuvat elävät ja tulevat kytkennöissä. Tuleminen korostaa taiteen virtaavuutta, muttei tarkoita ainoastaan immateriaalisten merkitysten loputonta liikettä, vaan konkreettisia kohtaamisia toisten prosessien kanssa (Grosz 1994b). Feministinen taide tulee erilaiseksi eri yhteyksissä, eri teorioiden ja eri kuvien kanssa, ja siksi tuleminen merkitsee myös jatkuvaa muutosta.

Kolmas aalto ja kolmijaon kritiikki

Valottaessani *Käsitteellisyys ja käsityöläisyys sekä Nainen ja teknologia* -näyttelysarjan aikalaiskonteksteja esitin Elizabeth Groszin (1994a) näkemyksen feminististen teorioiden kolmijaosta, jota jäseni suhde sukupuolittuneeseen ruumis–mieli-dualismiin. Vaikkei Grosz asetakaan tasa-arvofeministejä, sosiaalisia konstruktionisteja ja sukupuolieron teoreetikoita suoranaiseen aikajärjestykseen, hän esittää selvästi preferenssinsä: suhdetta tasa-arvofeministeihin ja sosiaaliseen konstruktionismiin leimaa kriittisyys. Tällaista kriittistä asennetta suhteessa aiempiin feminismeihin on pidetty ominaisena nk. kolmannen aallon tai vaiheen feminismeille.

Kolmen aallon mallissa ensivaiheena pidetään tavallisesti tasa-arvofeminismiiä, jonka liberaalit taktiikat kulminoituvat yhtä hyvin Mary Wollstonecraftin naisten oikeuksien julistuksessa (1792) kuin Simone de Beauvoirin *Toisessa sukupuolella* (1949).¹² Näin asian esittää esimerkiksi Marita Liulian *Ambitious Bitchin Waves of Feminism* -valikko, jonka kanssa hahmotan nyt tiiviisti feminististä aaltokeskustelua.¹³ *Ambitious Bitchissä* toisen aallon feminismi sisältää pamfletinomaisen kirjelmän, joka vaikuttaa olevan laadittu tiedostamisryhmässä. Tämä viittaa 1960–1970-lukujen poliittiseen liikehdintään ja naisten henkilökohtaisten kokemusten nostamiseen feminismiin lähtökohdaksi. Toisaalta myös psyykoanalyttiset ja marxilaiset tulkinnat on liitetty yhteisyyttä ja yhteistä alistusta painottavaan toiseen aaltoon. Kolmas aalto on laajin sisältäen erilaisten feministien ajatuksia sukupuolieron poliitiikasta performatiivisuuteen. *Third Wave* -alavalikossa feministiset väittämät kertyvät ruudulle sekamelskaksi, jolla on kuitenkin selvä juoni: naiseus ja sukupuoliisuus ovat sisäisesti moninaisia muuttuvia identiteettejä, omaksuttavissa olevia rakennelmia ja poliittisia tekoja.¹⁴

Kolmannen aallon näkemykset on esitetty selkeästi edeltäviä moninaisemmaksi. Tämä liittyy tietysti sen peräämään moninaiseen feminismiin, mutta sitä selittää myös se, että kyse on oman ajan ilmiöstä, joka siten tunnetaan parhaiten ja josta on eniten lähdemateriaalia. Joka tapauksessa kolmannen aallon moninaisuus asettuu epäsuhtaan verrattuna ensimmäisen ja toisen aallon kuvituksiin, joissa vuosisadat tiivistyvät ensin ihmisoikeusvetoomukseen ja erilaisia oikeuksia perääviin naisiin ja seuraavan aallon vuosikymmenet puolestaan yksittäiseksi pamfletiksi. Onkin esitetty, että siinä missä toisen aallon feministit painottivat yhteyttä ensimmäiseen aaltoon, kolmannen aallon feministien suhde edeltävien aaltojen toimijoihin on ollut pääasiassa arvosteleva, jopa amputoiva, sillä edeltäjät on riisuttu ristiriitaisuuksistaan ja tiivistetty moninaisuuden vastakohdiksi (Bailey 1997).

Tällainen suhde on leimannut myös sitä, miten feministisessä taidehistoriassa erityisesti 1980-luvulla arvotettiin kuvataiteen feminismejä. Tuolloin, näin esimerkiksi Reckitt (2001) ja Jones (1999) kritisoivat, feministisen taiteen todellisuus yksinkertaistettiin kaksijakoiseen malliin, jossa jälkistrukturalismin naiseuden rakentuneisuutta painottava teoreettis-filosofinen lähestymistapa paitsi kontrastoitui käytännön kokemusperäisen naiseuden ylistykseen, myös arvotettiin sen yläpuolelle (ks. esim. Barry & Flit-terman-Lewis 1981/1987; Parker & Pollock 1981).¹⁵ Tällä tavoin 1980-luvun jälkistrukturalistisesti suuntautuneet taidehistorioitsijat paradoksaalisesti itse rakensivat essentialistiseksi nimeämäänsä taiteesta essentialistisempaa kuin se oli koskaan tosiasias-
sa ollut. Kieltäytyessään näkemästä yhteyksiä vuosikymmenten välillä he strategisesti unohtivat 1970-luvun teosten moninaisuuden. Taiteen sosiaalihistorioitsija Janet Wolff (1995, 15) tarttuu tähän dekadismiin eli vuosikymmenajatteluun todeten, että siinä mis-
sä 1960-luku jatkui itse asiassa pitkälle 1970-lukua, 1980-luku puolestaan alkoi myöhässä työntäen 1990-luvun taitetta edelleen eteenpäin (ks. myös Rossi 1999, 48). Wolff viittaa vuosikymmen-
ten venymisellä teoreettisiin keskusteluihin, jotka eivät seuraa he-
geliläistä logiikkaa siinä, että periodien ydinajatuksat pysyisivät rajojensa sisällä.

Ambitious Bitchin aaltoesityksestä poiketen useimmat tutkijat katsovat eriaikaisina pidettyjen feminististen suuntausten elävän nykyajassa rinta rinnan. Esimerkiksi Leena-Maija Rossin (1999, 18–19) mukaan kolmannen aallon feminismeihin liittyy kerrok-
sellisuuden tiedostaminen: feminismi tunnustetaan sisäisesti ris-
tiriitaiseksi ajatus- ja toimintakompleksiksi. Yleisimmin kolmas
aalto määritetään suhteessa postmoderniin ja erityisesti jälkistruk-
turalistisiin käsityksiin, mihin viitaten sitä kutsutaan myös postfe-
minismiksi (ks. Rossi 1999, 20; Brooks 1997).¹⁶ 1990-luvun mit-
taan feminismiin kolmannesta aallosta käytiin laajasti keskustelua,
joka osin piti yllä, mutta pääasiassa purki vaikutusvaltaista tapaa
jäsentää feminismi aalloiksi.¹⁷

Nämä sukupolvi- ja koulukuntarajoista luopumiset viittaavat kritiikkiin, jota aaltoajatteluun on enenevässä määrin alettu kohdistaa myös taidehistoriassa. Vaikka kirjani ponnistaa teoreettisesti taidehistoriaa laajemmista feministisistä puitteista, työni kehystää erityisesti se, miten feminististä taidetta (ja taidehistoriaa) on jaoteltu ja kategorisoitu. *Art and Feminism* -teoksen toimittanut Helena Reckitt (2001, 18) kirjoittaa, kuinka on koettanut välttää taidehistoriallista kliseetä, jonka mukaan kaikki 1970-luvun alun feministiset teokset olisivat juhlineet naiseutta ja kaikki 1980-luvun teokset olisivat puolestaan olleet jälkistrukturalistispainotteisia (ks. myös Molesworth 2000; taidehistorian aalloista ks. Pollock 1996b, 17).

On myös huomioitava, ettei kronologian ylittäminen yksin tee kategorioista joustavia. Ylipäätään lokeroivat kategorisoinnit ovat ongelmallisia silloin, kun ne nähdään normatiivisina. Monet feministisistä taiteesta esitetyt jaottelut rakentuvat teosesimerkkien varaan siten, että jokaista strategiaa toteuttaa yksi teos. Oli kyse sitten Judith Barryn ja Sandy Flitterman-Lewisin (1981/1987) nelijaosta (1) essentialistista naiseutta glorifioivaan, (2) alakulttuurista käsityöperinnettä painottavaan, (3) taidemaailmasta täysin eristäytyvään ja (4) naiseuden rakentuneisuuteen sitoutuvaan taiteeseen tai esimerkiksi Griselda Pollockin (1979/1987, 168–169) kolmijäsenyyksestä, (1) miehisää perinteitä vastustavaan ja naisen kokemusta painottavaan, (2) valtavirtaan sopeutuvaan ja (3) instituutiokriittiseen työskentelyyn, teoksen ja/tai taiteilijan ei katsota kytkeytyvän kuin yhdenlaiseen feminismiin (ks. myös Tickner 1978/1987).

Tässä kirjassa strategiat ja aallot eivät hallitse teoksia hyökyen niiden yli, ne eivät kahlitse tai kiinnitä tulkintoja tiukasti. Cathryn Baileyn (1997) lailla olen mieltynyt aaltoon toimintatapana: aallot nousevat, laskevat ja murtuvat, mutteivät ole koskaan lopullisesti toisistaan erillisiä. Veden virratessa aallot eriytyvät, tulevat toisiksi, muuttuvat. Aalloilla ei ole pysyvää perustaa, vaan ne ovat jatkuvassa liikkeessä. Tällaisena ne tarjoavat kiehtovan vastuksen hei-

jastusteorioille: niistä ei ole tulkinnan kiintopisteiksi. Sen sijaan ne kutsuvat liikkeeseen ja haastavat myös hylkäämään normatiiviset ajatukset feministisen taiteen strategioista. Strategioiden sijaan kartoitan tässä kirjassa taktiikoita (Rossi 2003, 15–16; Saarikangas 2002, 31; Hongisto 2005), keskusteluissa eri osatekijöiden kanssa muotoutuneita tilanteisia feminismejä.

Olen jakanut käsittelyni kolmeen. Ajatusten herättäminen, alistuksen historiasta muistuttaminen ja toisaalta naiseuden ylistäminen ottamalla naiseus muutoksen lähtökohdaksi ja tulevaisuuden kuvaksi tarjoavat yhden taktisen tien. Kirjan ensimmäinen käsittelyluku, *Alistettu ja ylistetty nainen*, kertoo tästä. Aloitan tällä luvulla osoittaakseni, kuinka 1990-luvun näkökulmasta ajallisesti ja ideologisesti etäiseksi jäävä 1970-luvun taitteen naiseutta juhlistava perinne ja toisaalta esimerkiksi vanhentuneeksi väitetyt sfääriteoriat keskustelevat nykykuvaston kanssa. Kulttuurisesti miehisten arvojen haltuunotto ja vallitsevan tilanteen ehdoilla toimiminen on taktiikka, jota käsittelen *Tasa-arvon tavoittelua* -luvussa. Mikäli seuraisin kolmen aallon kaavaa, tulisi tämän liberaalifeministisiä ajatuksia hyödyntävän luvun sijoittua ensimmäiseksi. Viimeiseen taktiikkaan kuuluu olennaisesti naiseuden ja subjektiuden käsittäminen moninaiseksi, aika–paikkasidonnaiseksi ja liikkuvaksi. *Liudentuvat erot* -luvussa teokset keskustelevat laajalti postmodernien ja jälkistrukturalististen teorioiden ja käytäntöjen kanssa. Viittaukset painottuvat 1990-luvun feministiseen teoriaan ja kuvastoon, mutta palaavat toisaalta myös varhaiselle 1970-luvulle.

Kolmen luvun rakenteesta huolimatta kirjassa ylittyvät sekä kolmijakoinen aaltoajattelu että nk. dekadismi ydinajatuksiin; kirjoitanhan feministisen taiteen historiaa 1990-luvun puolivälin teoksista käsin, samojen teosten kytkeytyessä moniin suuntiin. Jäsennyksen dynamiikka korostaa teosten prosessuaalisuutta ja niiden muokkautumista keskusteluissa, tyrskyämistä feminismien ristiaallokossa. Pyydän lukijaa malttamaan mieltä silloinkin, kun teokset saavat vastakkaisia merkityksiä. Kyse ei ole mielivaltaisuudesta,

vaan pyrin ainoastaan osoittamaan, miten antoisaa eriytymisen ja muutoksen kulttuurianalyysi voi feministisesti olla.

Kiitokset

Tämä kirja on kirjoitettu alun perin akateemiseksi opinnäytteeksi Turun yliopiston taidehistorian oppiaineeseen. Olen julkaissut siitä aiemmin osia artikkelissa ”Moninaiset naiset, kerrokselliset kuvat. Marita Liulian *Ambitious Bitch* cd-rom feministisenä taiteena” (Widerscreen.fi 4/03).

Lämpimät kiitokset menevät Lasse Kekille, Leena-Maija Rosille, Milla Tiaiselle, Tutta Palinille, Eeva Maija Viljolle, Ilona Hongistolle, Mia Hannulalle, Riitta Kormanolle, Marianne Liljeströmille ja Elina Arohongalle, jotka ovat kommentoineet käsikirjoitustani sen eri vaiheissa ja eri tavoin työllään inspiroineet tutkimustani. Eetoksen Ilona Hongistolle, Jussi Parikalle, Olli Pyyhtiselle, Teemu Tairalle ja Milla Tiaiselle kiitokset rakentavasta kritiikistä ja oikoluvusta kireästä aikataulusta huolimatta. Kiitos Helena Hietaselle, Taava Koskiselle, Marita Liulialle, Irma Optimistille ja Mimmu Rankaselle, jotka osaltaan mahdollistivat tämän kirjan ja antoivat kuvamateriaalia käyttööni. Kuvankäsittelyavusta kiitokset Janne Mikkoselle, Marita Liulialle ja Henri Terholle, joka myös taittoi kirjan. Sari Miettiselle kiitos välttämättömästä toimistotuesta erityisesti prosessin viime vaiheessa.

Omistan kirjan lähimmilleni Ilonalle, Matleenalle ja Millalle, jotka ovat kaikki saaneet osansa prosessista, hyvässä ja pahassa. Vilpitön kiitos, tytöt!

Viitteet

¹ Sarjan näyttelyt olivat aikajärjestyksessä seuraavat: Mimmu Rankanen, *Transition hall*, 8.12.1995–9.1.1996; Marita Liulia, *Ambitious Bitch*, 13.1.–28.1.1996; Irma Optimisti (oik. Luhta), *Female Mathematics*, 31.1.–18.2.1996, Outi Pienimäki, *Maalauksia*, 21.2.–10.3.1996; Helena Hietanen, *Teknopitsiä*, 15.3.–31.3.1996. Outi Pienimäen näyttely on tutkimuk-

sessani vain viitteenomaisessa asemassa: sen konkretistisista maalauksista ei aukene samankaltaista feminististä paljoutta kuin muiden näyttelyiden teoksista. Näyttelysarjasta ei aikanaan kirjoitettu paljoa, eikä se myöskään herättänyt siksi suurta huomiota, että olisi sen takia kiinnostava tutkimuskohde. Mukana olleille taiteilijoillekin se merkitsi eri asioita. Helena Hietasen *Suuri Pitsi* ostettiin näyttelystä Kiasman kokoelmiin, ja näyttelyn jälkeen teknopitsistä muotoutui, taiteilijan mukaan sekä hyvässä että pahassa (Hietanen 16.5.2002), tavaramerkki, jonka variaatioita on ollut esillä useissa nykytaiteen katselmuksissa ympäri Eurooppaa. Marita Liulian kansainvälinen läpimurtoteos, palkittu *Ambitious Bitch* -cd-rom oli näyttelyssä ensiesittelyssä. Irma Optimistin uralla näyttely liittyy koti- ja ulkomaisten esiintymisten pitkään ketjuun. Mimmu Rankanen puolestaan piti sarjassa ensimmäisen yksityisnäyttelynsä. Tarkastelenkin näyttelysarjaa ensi sijassa siksi, että aineistokokonaisuutena se tarjoaa keskustelukumppaniksi teoksia, jotka vastaavat näyttelyotsikon haasteeseen rikkain keinoin. Taiteilijoiden tunnettuus tai näyttelyn näkyvyys ovat siis sivuseikka.

² Leena-Maija Rossi (2002) käyttää sukupuolijouoston käsitettä *Heterotehdas. Mainonta sukupuolituotantona* -tutkimuksessaan. Se liittyy toisin toistamisen performatiiviseen logiikkaan, jossa muutoksen mahdollisuudet avautuvat pienestä joustosta, ”toisin toistosta” valtarakenteiden puitteissa.

³ 1990-luvulla tehtyä ja/tai aloitettua tutkimustyötä julkaistiin runsaasti sekä kyseisellä vuosikymmenellä että 2000-luvun puolella. Monografioista ks. Riitta Konttisen naistaiteilijatutkimuksen pioneerityö (1991) *Totuus enemmän kuin kauneus: Naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla: Amélie Lundahl, Maria Wiik, Helena Westermarck, Helena Schjerfbeck ja Elin Danielson*; Renja Suominen-Kokkosen (1992) arkkitehtinaisten ammattikuvan tutkimus *The Fringe of a Profession: Women as Architects in Finland from the 1890s to the 1950s*; Kirsi Saarikankaan (1993) arkkitehtuuria sukupuolieron kautta tutkiva *Model Houses for Model Families*; Harri Kalhan (1997) taideteollisuuden (sukupuoli)diskursseja analysoiva *Muotopuoli merenneito*; Helena Sederholmin (1998) taidekasvatukseen ja nykytaiteeseen paneutuva *Playing with Arts Education*; Leena-Maija Rossin (1999) 1980-luvun taidekeskustelun analyysi *Taide vallassa* ja televisiomainnonnan toisinluentaan pureutuva *Heterotehdas* (2002), Anna Kortelaisen (2002) ”suuren neron” uudelleenluenta *Albert Edelfeltin Fantasmagoria* ja Tutta Palinin (2004) feminististä lähilukua hyödyntävä *Oireileva miljöömuotokuva*. Kokoelmista ks. Kirsi Saarikankaan toimittama (1998) *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*, Arja Elovirran ja Ville Lukkarisen toimittama *Katseen rajat* (1998), Annamari Vänskän (2002) toimittama *Näkyvä(i)seksi-*

kokoelma ja feministisen estetiikan kokoelma *Kauneuden sukupuoli* (2002). Tutta Palin (tulossa) summaa tätä kaikkea toteamalla, että suomalainen feministinen taidehistoria on pääasiassa keskittynyt empiirisen materiaalin analyysiin ja sitä kautta pohtinut sosiaalihistoriallisia ja arkipäivän historian kysymyksiä paikallisesta näkökulmasta. Feministinen taidehistoria ei ole siis ollut Suomessa teoreettisesti painottunutta.

⁴ Katy Deepwell (2002) kantaa huolta siitä, kuinka feministisistä taiteesta kirjoitetaan paikkarajoittuneesti. Hän huomioi, että viimeaikaisissakin antologioissa huomio on ollut auttamatta paitsi länsimaissa, myös tarkennetusti lähestulkoon ainoastaan Yhdysvaltojen ja Iso-Britannian feministisessä taiteessa, ks. erit. Robinson ed. 2001; Reckitt ed. 2000. Poikkeuksen tekee hänen mukaansa Taschenin *Women Artists* -julkaisu, johon on mahtunut mukaan myös kourallinen saksalaistaiteilijoita ks. Grosenick ed. 2001. Kirjassani tätä angloamerikkalaista traditiota haastavat pääasiassa suomalainen taide ja tutkimus, jossain määrin myös mannereurooppalaisten ajattelijoiden tekstit. Tästä huolimatta valtaosa käyttämästäni tutkimuskirjallisuudesta on juuri angloamerikkalaista tai sitten sikäläiseen tutkimustraditioon kiinnittyvää.

⁵ Antologioilla ja artikkelikokoelmilla on pyritty välttämään yksilön sankarillistava, miehiseksikin mainittu monografiaperinne, ks. Robinson 2001, 6; Nochlin 1999, 16. Niissäkin antologioissa, jotka ovat olleet tutkimuksellisia, mukana on ollut taiteilijoiden tekstejä. Vaikka tämä on suomalaisessa kontekstissa harvinaista, esimerkiksi ensimmäisessä suomalaisessa feministisen taidehistorian tutkimushankkeessa *Nainen, taide, historia* oli mukana myös taiteilija, jonka osaprojekti oli taidenäyttelyn pystyttäminen (Nikula 1989, 13). Eritoten kansainvälisesti feministitaiteilijat ovat myös itse kirjoittaneet paljon. Leena-Maija Rossi (1998, 192) painottaa tätä ja antaa esimerkeiksi amerikkalaiset taiteilija-teoreetikot Judith Barryn, Adrian Piperin, Martha Roslerin ja Silvia Kolbowskin. Suomessa, jossa ylipäätään harva taiteilija nimeää itsensä feministiksi, tätä kirjoittelua on vähän. 1980-luvun loppupuolella toiminut taiteilijapari Eija-Liisa Ahtila ja Maria Ruotsala tekevät tässä poikkeuksen *Taide*-lehdessä julkaistuilla artikkeleillaan/pamfleteillaan, joihin viittaani analyysieni edetessä.

⁶ Myös feministisen taidehistorian tutkimusantologiat moninaisine tulkittoineen rohkaisevat säilyttämään avoimen, keskusteleavan rakenteen. Useimmiten ne rakentuvat case studyista, joista jokainen keskittyy eri taiteilijan teoksiin tai toimintaan. Saman taiteilijan tuotannosta tai tietyistä teoksista esitetään harvoin vastakkaisia tulkintoja. Ks. esim. Garrard & Broude eds., 1982; 1992; 2005; Pollock ed. 1996; Fredrickson & Webb ed. 2003.

⁷ Laajemmin aiheesta ks. esim. Bal & Bryson 1991; Bryson, Holly & Moxey 1994.

⁸ Feministisen nykytaiteen kanssa etenevästä representaatioteoreettisesta tutkimuksesta ks. Linker 1983/1995, 208–210; Pollock 1988, 155–159. Brittiläisen Mary Kellyn taiteella on edellisissä tutkimuksissa tärkeä osa. Kellyn taiteella onkin feministisessä kuvateoretisoinnissa asema, jota voi kuvata jopa hegemoniseksi. Kiinnostavasti Kellyn taide on avannut myös ns. representaatiokriittistä tutkimusta. Ks. Olkowski 1999; Kontturi & Tiainen 2007. Tässä kirjassa teorian kirjoittaminen taiteen kanssa irtautuu tarkoituksellisesti yhden taiteilijan teosten kanssa työskentelystä.

⁹ Ei mitä vaan miten -problematiikasta ks. Elfving & Kontturi 2005.

¹⁰ Tämä liittyy toki olennaisesti siihen, että taidehistorioitsijoiden ja connoisseurien ammattikunnat olivat pitkään miehisiä. Ks. myös Palinin (2004, 38–39) kuvaus miestaidehistorioitsijan arkkityypistä.

¹¹ Puhun feminismien ikonografiasta tarkoituksellisen poleemisesti, tietoisena käsitteen kohtaamasta kritiikistä. Näen nimittäin, että ikonografia painottaa intertekstuaalisuutta enemmän kuvallisuutta, joka on yksi tutkimukseni painopisteistä. Tämä asettuu, näkökannasta riippuen, ristiriitaan sen kanssa, että intertekstuaalisuuden, tekstien välisyyden, on usein katsottu terminä viittaavan ikonografiaa enemmän vastavuoroisuuteen ja keskusteluvuuteen (ks. esim. Bal 1996; Bal & Bryson 1991). Käsitteen kautta on hahmotettu, kuten Altti Kuusamokin (1996, 115) tekee, merkitysten risteymien liikettä kuvahistoriassa. Mieke Balin (1996, 39) mukaan ikonografiassa onkin kyse enemmän tyylillistä lainoista kuin merkityksen siirtymistä, joka puolestaan on Balin mielestä intertekstuaalisuuden ydin. Kuusamo (1996, 109–110) suhtautuu kriittisesti Balin ikonografia-käsitteen väheksyntään. Kuusamon mukaan käytännön ikonografisissa tutkimuksissa tulkintaa jätetään tuskin koskaan tyylilainan tai kuva-aiheen tunnistamisen tasolle. Sen sijaan pohditaan juuri niitä merkityksen siirtymiä, joista Bal intertekstuaalisuuden yhteydessä puhuu. Valinnassani on kyse ikonografian feministisestä haltuunotosta, hyväksikäytöstäkin. Feministisessä taidehistoriassa tämä appropriatio on toistaiseksi ollut melko vähäistä. Kiinnostavasta esimerkistä ks. Judy Chicagon ja Edward Lucie-Smithin (2004) temaattinen yleisesitys *Women and Art. Contested Territory*.

¹² On kuitenkin huomioitava, että feminismi-sana otettiin käyttöön vasta Ranskassa 1800-luvulla (ks. Koivunen 1996a, 89).

¹³ Tällä tavoin keskustelutan käytännössä taidetta ja teoriaa asettamatta toista toisen edelle. Samalla valintani kyseenalaistaa sen, kuinka kirjallista akateemista teoretisointia pidetään usein kuvaa validimpana tulkintana.

¹⁴ Vaikka kolmen aallon kronologista rakennetta käytetään varsin yleisesti kuvaamaan feminismin kehityskulkua, se varioi suuresti kirjoittajien mukaan (ks. Kristeva 1979/1993; Jallinoja 1983; Pollock 1999; Rossi 1999, 19–20).

¹⁵ Vaikka Jones näkee kyseisen käänteän moninaisemmaksi kuin se 1980-luvulla ymmärrettiin, hän tulee samalla itse rakentaneeksi uutta eroa. Hänen näkökulmansa on 1990-lukulaisesti jatkuvuuksiin ja eroavuuksiin paneutuva.

¹⁶ Monet feministit ovat suhtautuneet feminismiin ja postmodernin/ jälkistrukturalismin liittoon epäillen. Ks. esim. Felski 2000; Jones 1991/2001; Broude & Garrard 1992. Taiteentutkimuksessa tämä on liittynyt tekijän kuolema -ajatuksen ristiriitaisuuteen suhteessa naistekijöitä etsivän ja valtauttavan tutkimuksen kanssa (ks. esim. Broude & Garrard 1992; Bal & Bryson 1991). On myös ajateltu, että jälkistrukturalistinen moninaisuuden politiikka ymmärtää feminismiin yhdeksi monista näkökulmista, jolloin feminismin muutoshakuisuus ja yhteiskunnallinen toiminta peittoutuu akateemisissa puitteissa pitäytyväksi teoriaksi (ks. Fraser & Nicholson 1991). Tällaiseen näkemykseen on suhtauduttu syystä kriittisesti, useat kirjoittajat puolustavat teoriaa feministisenä toimintana (ks. esim. Kavka 2001; Pollock 1996b).

¹⁷ Nykyfeministejä käsittelevän kirjan toimittaneet Anttonen, Lempiäinen ja Liljeström (2000) toteavat sen artikkelien tarkastelevan nk. toisen aallon feminismejä, jotka saivat alkunsa angloamerikkalaisessa maailmassa 1960-luvun lopulla. Kirjoittajat kuitenkin huomauttavat, että nykyfeminismistä voidaan erottaa ainakin kaksi sukupolvea, joista nuorempaan kuuluu esimerkiksi Judith Butler, joka useissa tutkimuksissa nimetään jo kolmannen aallon feministiksi (ks. esim. Brooks 1998; Rossi 1999). Marianne Liljeströmin ja Anu Koivusen (1996) toimittamassa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen ajatteluun* -kirjassa aaltoajattelu on puolestaan kierretty jaotteleamalla kirja temaattisesti.

I Alistettu ja ylistetty nainen

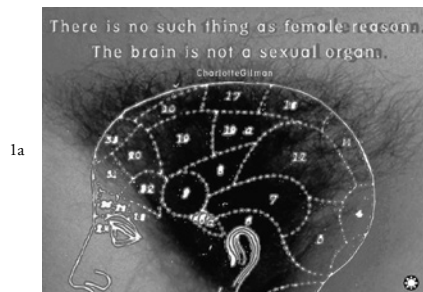
Marita Liulian *Ambitious Bitchin Bubbles*-valikko sisältää ”kuplien” muodossa käsityksiä naiseudesta ja naisellisuudesta. Yksi näytöllä kierivistä kuplista – selkeästi suurin joukosta – avautuu sitä klikattaessa koosteeksi, jossa naisen hehkuvanpunaisen hävyn päällä on karkea kaavakuva ihmisaivoista. Koosteessa naisruumiin verevyys asettuu vastakkain yksiulotteisen kaavakuvan kanssa. Mutta siinä missä häpy kuuluu selvästi naiselle, kaavakuva on enemmänkin androgyyni. Tästä huolimatta lohkotut aivot mieltää helposti miehiseksi: ovathan feministit toistamiseen osoittaneet, kuinka sukupuoliottomana pidetty ihmisyyden ns. luonnollistettu totuus, kupla, joka kavalasti häivyttää valkoihoisen, heteroseksuaalisen ja keskiluokkaisen miehen kulttuurisen valta-aseman.¹ Samasta kertovat lukuiset arkisen kuvakulttuurin ihmishahmot. Liikenne-merkeistä biologian kirjojen kuvituksiin mies on ensisijainen ihmisen ikoni.

[kuva 1a]

Koosteen yllälaidan sitaatti, amerikkalaisfeministi Charlotte Gilmanin² sadan vuoden takainen lausuma “[e]i ole mitään sellaista kuin naisen järki. Aivot eivät ole sukupuolittunut elin”³ haastaa kaksijakoisen asetelman. Vastalauseena visuaaliselle esitykselle se väittää, että sukupuolittuneet vastakkainasettelut ovat liioiteltuja, stereotyyppittäviä. Näkemykset naisen järjestä ovat järjettömiä, sillä aivot ovat samanlaiset kaikilla sukupuoleen katsomatta. Ruumis ja sukupuoliisuus, jotka koosteessa kuvittavat naista, eivät hallitse naisen järkeä sen enempiä kuin miehenkään.

Kooste kytkeytyy kriittisesti länsimaista ajattelua jäsentävään sukupuolittuneeseen ruumis–mieli-jakoon ja sen johdannaisiin. Tämä yhdistyy taas yhteen feministisen tutkimuksen perusväitteistä; siihen, että naisen samastaminen ruumiiseen on huomattavasti rajannut hänen toimintaansa, niin taiteen kuin tieteen piirissä, sekä yleensä ottaen yhteiskunnallisesti. Luontoon yhdistettynä nainen on tieteen, taiteen ja teknologian objekti, mies näiden hallitsemishaluinen subjekti. (Ks. esim. Lloyd 1984/2000.)⁴ Valta-asetelma on ilmeinen kuvallisestikin: ylimmäisiksi asetettuina aivot/mieli/mies/subjekti pyrkivät hallitsemaan ruumista/seksuaalisuutta/naista/objektia. Vastakkainasettelut eivät siis ole tasa-vertaisia vaan *hierarkkisia*. Siksi ne alistavat eritoten naista.⁵

Tässä luvussa tutkin, kuinka alistavia dikotomioita ja stereotypioita tehdään taiteessa näkyväksi. Alistus kuulostanee nykyfeministisessä tilanteessa kärkevältä ja vanhanaikaiseltakin sanavallinnalta. Tämä on tarkoituksellista, sillä käsitteenä alistus liittyy sellaisiin feministisiin kuviin ja sanoihin, joilla on pitkä ja paina-



va, toki silti myös tässä päivässä elävä historiansa. Siispä en kysy ainoastaan, millaisia puheenvuoroja *Käsitteellisyys ja käsityöläisyys sekä nainen ja teknologia* -näyttelysarjan teokset alistuksesta esittivät. Ennen kaikkea kartoitan, miten nämä kytkeytyvät feministisen teorian ja taiteen historiaan.

Avauskuvastani hahmottuvat luvun teemat. Hierarkkinen jaottelu viittaa myös modernin yksityisen ja julkisen erottavaan sfäärijakoon, joka liittyy käsittelyssäni myös käsitteellisuuden ja käsityöläisyyden, taiteen tekemisen sukupuolittuneisuuteen. Esi-neellistävä, naisen ruumiiseen ja seksuaalisuuteen redusioiva hävyn kuva kytkeytyy puolestaan naisruumiin medikalisaatioon, pornografiaan sekä (miehisen) katseen kautta hallittuun naisruumiiseen laajemminkin.

Yksityisen sfäärissä: naiset, käsityö ja 1800-luvun perintö

Avauskoosteen tekstilaina on peräisin 1800-luvulta ja aivojen frenologinen⁶ kaavakuva viittaa samaiseen vuosisataan. Ranskalaisen Gustave Courbet'n pornografinen, makaavan naisen haaroväliin tarkentuva *L'origine du monde* -maalaus vuodelta 1866 on puolestaan hävyn ilmeinen keskustelukumppani.⁷ Huomionarvoisesti Courbet'n maalaus on myös useiden (muiden) feminististen taideteosten uudelleen työstön kohde: niissä viktoriaaninen voyerismi kyseenalaistetaan milloin pilkkomalla maalaus itsessään osiin, milloin korvaamalla naisen häpy miehen peniksellä, kuten ranskalaistaiteilija Orlanin maalauksessa. (Ks. Isaak 1996, 67–68; Schneider 1997, 60–65). Miksi sitten nykynaiseuden kuvaksikin kutsuttuun *Ambitious Bitchiin* sisältyy viittaussuhteita, jotka vievät painokkaasti menneisyyteen, aina 1800-luvulle asti?

[kuva 1b]

[kuvat 1cd]

Griselda Pollock (1988, 89) vastaa tähän toteamalla, että se moderni hierarkkisuus, joka rajaa naisten toimijuutta hänen tutki-
miensa 1800-luvun lopun impressionistien teoksissa, on edelleen ajankohtaista: ”Moderni(us) on yhä kanssamme. Feminiiniset tilat rajoittavat edelleen naisten elämää joutumisesta kadulla mies-

ten tunkeilevien katseiden kohteeksi kuolettavasta seksuaalisesta väkivallasta selviämiseen.” Hän esittää, että menneisyyden, ennen kaikkea modernin sukupuolittuneiden struktuurien, tunteminen ja tunnustaminen auttavat ymmärtämään nykyisyyttä ja löytämään ratkaisuja vastakkainasettelujen kohtaamiseen.

Pollockin analyysia jäsentää siis modernin sukupuolittunut sfäärijako.⁸ Siihen nojautuen Pollock huomioi, kuinka valtaosa Mary Cassatin ja Berthe Morisot’n teoksista kuvaa kodin sfääriä. Vastavasti esimerkiksi Eduard Manet’n ja Auguste Renoirin aiheet sijaitsevat julkisessa tilassa, kahviloissa, teatterissa ja bordelleissa. (Pollock 1988, 56, 80–81.) Teokset sekä toistavat että tuottavat sfäärijaottelea tai oikeammin ideologiaa, joka liitti kunniallisen porvarisnaisen yksityisen piiriin kodinhoitajaksi ja lasten huoltajaksi sekä rajasi hänen yhteiskunnallisia, poliittisia ja taloudellisia toimintamahdollisuuksiaan. Se myös hankaloitti naisen osallistumista modernin kokemuksen olennaisimman alueen eli julkisen (kaupunki)tilan aktiviteetteihin. Näin moderniksi toimijaksi määrittyi mies, ensisijassa eurooppalainen ja keskiluokkainen.⁹

Katsetta (*gaze*), tarkemmin ottaen oikeutta ja mahdollisuutta katsoa tietyllä tavalla ja tietyistä paikoista käsin, on pidetty sfäärijaon tärkeänä määrittäjä. Pollock (1988, 70–71) kuvaa (mies)flanöörin/taiteilijan katseen haltuunottavaksi ja voyeristiseksi, niin yksityistä kuin julkista tilaa hallitsevaksi. Naistaiteilijoiden töissä katseiden dynamiikka on sen sijaan usein moninaisempi eikä niiden ”lyhyt”, tasa-arvoinen perspektiivi etäännyttä (Pollock 1988, 87). Niissä myös nainen voi olla katseen subjekti, kuitenkin useammin yksityisessä kuin julkisessa tilassa.

Mimmu Rankasen *”Nainen, joka ei halunnut nähdä kuin pienen palan maailmaa”* -teos kytkeytyy tähän feministiseen keskusteluun yksityisen ja julkisen sfäärijaon lainalaisuuksista ja katseen sukupuolittuneisuudesta. 1800-luvulta peräisin olevan matka-arkun pohjalla lepäävään hiekkään on sormella kirjoitettu teoksen nimiteksti. Installaatio esittää naiseuden tilan ahtaana; onhan arkku itsessään suljetun tilan symboli. Pysyäkseen kunniallisen

[kuvat 2ab]

[kuvat 2cd]

kirjoissa keskiluokkaisen naisen oli alistuttava näkemään vain pieni pala maailmaa, kuten Pollock esseessään kuvaa. Anna Kortelainen (1998, 18–19) nimittää 1800-luvulla elänyttä naista julkisen sfäärin henkipatoksi: kadut, vapaa-aika ja työelämä olivat kunnialliselta naiselta suljettua aluetta, koti hoivatehtävineen hänen ominta. Sfäärijako rajasi siis naistaiteilijan tehokkaasti ajan luovan työn tekijän määritelmien ulkopuolelle (vrt. Wolff 1990, 13). Modernin elämänmenon kuvaaminen ei onnistunut kotoa käsin, ja kodin ulkopuolella tehtävän (ansio)työn nähtiin prostituoivan naisen.¹⁰ Kunniallisuutta uhraamatta nainen saattoi harjoittaa luovuuttaan käsitöiden, kuten pitsinvirkkauksen ja kirjansitomisen parissa.

Helena Hietasen *Teknopitsi* osallistuu sfäärikeskusteluun puheenvuorolla naisen yksityisen alueelle rajoitetusta taiteilijuudesta. Se, että pitsit yksi suuri ja kaksi pientä olivat galleriatilassa esillä taideteoksina, eivät käsityönä, muistuttaa, kuinka ongelmallista naisten on ollut saada taidettaan näytteille. Sama teema on vielä ilmeisempi Hietasen varhaisemmassa teoksessa *Lumikissa* (1996), valkeasta harsosta ommellussa pyyheteelineen suojaliinassa, jolta silikonista pursotettu Disneyn kuuluisa satuaihelma on tuskin silmin erotettavissa. Teos visualisoi naisten arkisen käsityöperinteen häviävyyden ja todentaa sen olemattoman sijan taidehistoriassa niin selvästi, ettei nimeen ole tarvinnut sisällyttää asiayhteyttä merkitystä vahvistamaan, kuten amerikkalaisen Joyce Kozloffin tilkkutäkkimäisessä *Hidden Chambers* -maalauksessa (1975) (ks. Chadwick 1990, 334).¹¹ Pitsiin vertautuvan tilkkutäkki-aiheen kautta *Teknopitsi* keskustelee myös feministisen näyttelyperinteen kanssa, josta ensimmäisiä ja tunnetuimpia on Linda Nochlinin ja Ann Sutherlund Harrisin 1976 kuratoima *Women Artists: 1550–1950* -näyttely. Yhdysvaltoja Los Angelesista New Yorkin kiertäneessä näyttelyssä esiteltiin yhtä lailla renessanssimaalareiden taidetta kuin tuntemattomien pienien tekijöiden (taide)käsityötä.¹²

[kuva 3ab]

[kuva 3c]

2a



2b



2c



2d



Osana sfäärikeskustelua myös Rankasen matka-arkun hiekan tekstin voi tulkita muistuttavan, kuinka katoavaista naistaiteilijoiden historia on ollut. Hiekkaan kirjoitettu viesti on häviävyyden symboli: vesi ja vaihtelevat ilmanalat pyyhkivät sen nopeasti unohduksiin. Naistaiteilijuuteen liittyvän käsitteellisyys ja käsityöläisyys -otsikon alla esitettynä teos koskettaa kysymystä siitä, kuinka harvat naistaiteilijat ovat yltäneet asemastaan käsin saavutuksiin, jotka olisi otettu osaksi taiteen kaanonin, seuraaville polville säätettävää mestarien sarjaa (ks. Pollock 1999, 3–5). Ilman tutkimuksen legitimoimaa sijaa taiteilijanaisten historia on jäänyt tuntemattomaksi, hävinnyt.¹³

Rankasen arkku ja Hietasen pitsit liittyvät siis keskusteluun, jota feministitutkijat ovat käyneet naistaiteilijoista viimeisten kolmen vuosikymmenen aikana. Brittiläisten Rozsika Parkerin ja Griselda Pollockin (1981) *Old Mistresses* -tutkimuksen mukaan syy naistaiteilijoiden näkymättömyyteen on ideologinen. Samaan viittaa myös amerikkalainen Linda Nochlin (1971) urauurtavassa esseessään ”Why Have There Been No Great Women Artists?”.¹⁴ Parker ja Pollock (1981, 1–3, 42–45) palauttavat taidehistoriankirjoituksen naisboikotin melko yksioikoisesti 1800-luvun sfäärijakoon ja siihen liittyvään laajempaan kaksijakoisuuden ideaaliin, naiseen tunteellisenä, käytännöllisenä ja ruumiillisena hoivaajana, mieheen rationaalisenä ja henkisenä kulttuurin luojana, nerona (Parker & Pollock, 58–59).¹⁵ Juuri käsitys ruumiista naisten älyn ja tunteiden hallitsijana rajasi heidän taiteentekemisensä itseään toistavaan, ideattomaan käsityöhön ja siihen vertautuvaan koriste-taiteeseen (Schor 1989, 17).

1800-luvun lopun Suomessakin oli tavallista, että naistaiteilijoita koetettiin ohjata heille luonteenomaisena pidetyn käsi- ja taideteollisuuden pariin (Viljo 1987; Konttinen 1996b). Kuin Rankasen matka-arkusta keskustellen Riitta Konttinen (1996b, 4–5) toteaa, että naiset pyrittiin näin sulkemaan laatikkoon, jossa pitäytyvät saattoivat saada alallaan tunnustustakin: he eivät kukkia maalatessaan ja albumeja koristaessaan kieltäneet sukupuoltaan,

kuten korkeataiteen kentälle pyrkivät naiset.¹⁶ Parker ja Pollock painottavat yksikantaan, että naisen, naisellisuuden ja käsityön kytkös on leimannut naisten taiteellisia pyrkimyksiä nimenomaan 1800-luvulta loppupuolelta asti, jolloin sukupuolittunut ja idealistinen hierarkia taiteen ja käsityön välillä omaksuttiin totuudeksi.¹⁷ Silloin stereotyyppiat naisista pikkutarkkoina ja näppärinä toistajina, pitsinvirkkaajina, posliinin tai kukkataulujen maalareina, enemmän käsityöläisinä kuin käsitteellisinä taiteilijoina, nousivat vallitseviksi. Konttinen muistuttaa olennaisesti, että Suomessa 1800-luvun asenteiden tuntemus on erityisen tärkeää, sillä täällä taiteilijan ammatti, itse asiassa koko taidemaailma, muodostui vasta silloin.

Hietasen sormin solmittu *Teknopitsi*, Rankasen *Rakensin sinulle puutarhan-* ja *Kohtalonpyörä*-teokset toisteisine mehiläisvahavaloksineen kutoutuvat feministiseen keskusteluun käsityön sukupuolittuneisuudesta. Samoin *Ambitious Bitch* -cd-rom, jonka tekemistä Liulia (23.2.1997) kuvaa hyödynnetyistä suunnitteluohjelmista huolimatta käsityöksi, näpertelyksi.¹⁸ Henrietta Lehtosen posliiniastiaston käsittävä vitriini, Ulla Jokisalon valokuvan päälle kirjottu ohjeistus käsityötuntien tikkipistoihin ja Tuula Lehtisen arkisesti käärepaperiin perustuva kukkamaalaus tarttuvat kaikki samaan teemaan omine painotuksineen. Niiden käsityöläisyys muistuttaa siitä, ettei naisten ja käsityön kytkentä jäsennä ainoastaan menneisyyttä, 1800-luvun sfäärijakojen halkomaa todellisuutta, vaan selittää edelleen taiteen sukupuolittuneita valtasuhteita.

Vaikka tällainen redusoiva näkemys naisten asemasta taiteilijana on viimeaikaisissa tutkimuksissa saanut rinnallaan hienosyisempiä tulkintoja (ks. esim. Fredrickson & Webb eds. 2003; Broude & Garrard eds. 2005), kuvallisessa ilmaisussa kaksijakoisuuden teema on kestänyt pidempään. Esimerkiksi *Ambitious Bitch* sisältää runsaasti kuvastoa, joka osoittaa naisten alistusta kaksijakoi-

[kuvat 3def]

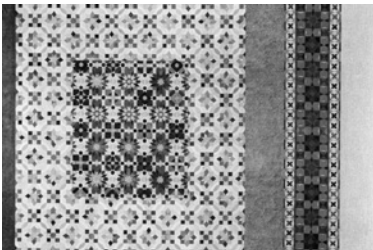
3a



3b



3c



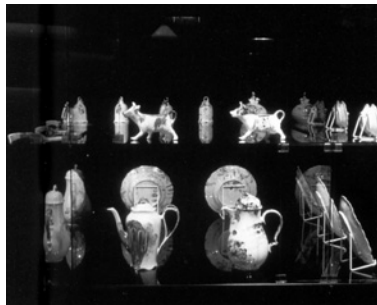
3d



3e



3f



sen kaavan kautta. Lukua eteenpäin vievä esimerkki löytyy jälleen *Bubbles*-valikon kuplista. Se siirtää kaksijakoisuuden ja samalla myös alistuksen seuraavalle vuosisadalle kuljettaen 1800-lukua kuitenkin mukanaan.

Kuplasta avautuvaa koostetta kuvittaa punaisen, lämpimän valon hämärtämä huone. Makuuhuoneen vuoteella retkottaa nainen, josta kuva paljastaa ainoastaan alastoman alavartalon. Rakkausromaanikirjailija Barbara Cartlandin teksti ”*A Woman’s Place Is in the Bedroom*” täsmentää, että nainen on siellä missä hänen kuuluukin makuuhuoneessa. Cartlandin sitaatti viittaa hänen suosittujen romaanien arvomaailmaan. Valtaosa Cartlandin romanttisen rakkauden täyteisestä, kvasieroottisesta proosasta, jossa naiset ovat viattomia neitsyitä ja miehet uljaita sankareita, sijoittuukin juuri 1800-luvulle. Vaikka pitäisi mielessä feministien nk. harlekiinikirjallisuutta puolustavat näkökulmat (ks. Modleski 1984; Paasonen toim.1999), asetelmallisesti kuvan sanoma on selvä: kangistuneelta ruumiilta tai muoviselta nukelta näyttävä nainen ei kirvoita myönteisiä mielikuvia naisen asemasta. Alastomuus ja epämukava asento viittaavat myös seksuaaliseen hyväksikäyttöön.

Sfäärijaon näkökulmasta makuuhuone on korostetun yksityistä, naisellista tilaa kuvan romanttisen hämärä valaistuskin vihjaa tästä. Tilan naisellisuus ei kuitenkaan merkitse naisen vapautta tai omaehtoisuutta. Kirsi Saarikangas (2002, 163) kirjoittaa, että ”[p]orvarillinen koti ei myöskään ollut suljettu ja intiimi turvapaikka kaikille asukkailleen. Sen sijaan se oli ihanteellinen paikka ’luokkarajojen yli tapahtuville sukupuolisille hyökkäyksille’”. Saarikankaalle 1800-luvun lopun kotikulttuurin ja perhe-elämän ihannetta pönkittävä oletus kodista turvapaikkana on siis kupla. Sitä se on myös kuvaamassani koosteessa, joka esittää yksityisen tilan, ja siten myös sfäärijaon johdannaisineen, ruusunpunaisten unelmien kätkeväksi alistavaksi rakenteeksi. Huoneen sisustus ei kuitenkaan viittaa yli sadan vuoden taakse, vaan tuo alistuksen lähemmäs tätä päivää.

[kuva 4a]

Muovinaiset ja pakkoheteroseksuaalisuus: 1950-luku revisited

Ambitious Bitchin Female Perversions -valikko keskustelee puolestaan suorasanaisesti, usean naisen äänellä naisten unelmista ja perversiosta. Näistä *Overloving*-teema, ylettömän rakastamisen pakkomielle, esittää, että romanttinen parisuhdeideaali, jota Cartlandin proosa innokkaasti propagoi, rajoittaa nimenomaan naisen elämää. *Overloving*-alavalikkoa kuvittaa hääkakkukoris-
te, jonka muovinen, liittoaan ikuisesti jatkava pariskunta viestii idealin jäykkyydestä ja keinotekoisuudesta. Muovifiguuri rinnastuu valikon naisen enemmän epätodelliseen kuin epätoivoiseen kertomukseen. Kertoja selostaa, kuinka hän seuraa neuroottisen tarkasti haaveidensa kohteen, naimisissa olevan miehen, elämää, vaikka tietää, ettei voi saada miestä koskaan omakseen. Hän kuvailee, kuinka hemmottelisi unelmiensa aviomiestä, täyttäisi tämän toiveet. Nauhoite päättyy toteamukseen ”I am the perfect wife” – olen täydellinen vaimo. Fantasiassaan nainen tekee porvarillisesta, miehen sekä lasten eteen kaiken uhraavasta avioliitto-ideaalista totta: hän hoivaa ja huolehtii.

[kuva 4b]

Overloving-valikon kertoja yhdistää kokemuksensa vaaleanpuhaisen kirjallisuuden harlekiinikertomusten sijaan pyhän Teresan hurmoksellisiin visioihin jumalan miekasta, joka penetroi hänet toistamiseen. Tämä rakentaa sillan porvarillisten ihanteiden ja kristinuskon välille: yhdistävänä tekijänä heittäytyminen miehen (nautinnolliseen) palvelemiseen. Muovisen hääparin ja naisen haaveilun kytkös, alistusta alleviivaava (audio-)visuaalisuus, saattaa-kin pohtimaan, voisiko naisella olla unelmia, jotka eivät uusintaisi perinteistä sukupuoli-jakoa, patologisoisi niiden puitteissa toimivaa naista?

Amerikkalaisen Laurie Simmonsin *Nukkekot*i-valokuvasarjan feministinen kritiikki paikantuu puolestaan olennaisesti nukkenais-
ten materiaaliin, josta myös *Bubbles*-valikon sängyllä retkottava

[kuvat 4c]

nainen sekä *Overloving*-valikon hääpari on tehty: muoviin. Simmons ja niin ikään amerikkalaisen Cindy Shermanin teoksia analysoidessaan Leena-Maija Rossi (1993, 41–42) kirjoittaa, että muottiin valettu (muovi)nukke viestittää vahvasti siitä, että kyseessä on roolimalli ja ideaaliruumis; klooni, ei todellinen nainen.¹⁹ Materiaalisesti ja metaforisesti nukke paljastaa esimerkiksi ahkeran kotiäidin roolin yhdeksi naisellisuuden harhaksi²⁰, tai pikemminkin naamioksi, ”vieraannutetuksi tai valheelliseksi naiseuden versioksi, joka syntyy naisen tiedostaessa, että mies haluaa hänet Toisekseen”, kuten Rossi (1993, 34) ranskalaisfilosofi Luce Irigaray’ta lainaten toteaa.²¹

Rossille Simmons nukkeneiset kytkeytyvät 1950-luvun amerikkalaiseen unelmaan, jossa keskiluokkaisen naisen toimintatila rajoittui kodin sfääriin. Feministiselle taiteelle ja tutkimukselle 1950-luku edustaa 1800-luvun loppupuolen lailla alistuksen tiheyttä, jonka kurjimukseen on viitattu ja viitataan edelleen paljon. Marilyn Frenchin romaanissa *Naisten huone* (1977/1980) 1960–70-luvun naisliikettä ja naisten vapautumista pohjustetaan toivottomalla kuvauksella juuri 1950-luvun amerikkalaisten lähiörouvien ahdistavasta, yksinomaan kodille, lapsille ja aviomiehelle omistautuvasta ja rajautuvasta todellisuudesta. *The Stepford Wives*-elokuva (ohj. Brian Forbes, USA 1975) ja Frank Ozin (2004) uusi versio siitä puolestaan kertovat lähiöstä, jota hallinnoivat aviomiehet korvaavat naisliikkeestä ja emansipaatiosta innostuneet vaimonsa toinen toisensa perään palveluhaluisilla robottinaisilla, koneellisilla kodinhengittäjillä. Robottinaiset on suunnitellut yksi (murha)hankkeen ideoijista, huomionarvoisesti Disneyn palveluksessa aiemmin työskennellyt aviomies (Paasonen 2002, 41–45). Konevaimojen muovisen täydellinen, uusvanhasti mennyttä ihannoiva vaatetus esiliinoineen ja pitkine helmoineen on yhdistelmä 1950-luvun ja 1800-luvun lopun muotia ja kontrastoituu vahvasti surmattujen vaimojen emansipatorisiin asusteisiin, farmareihin ja t-paitoihin (vrt. Paasonen 2002, 44). Tämä tyyllinen taantuma alleviivaa myös kytköstä amerikkalaisen naisliikkeen kritiikin

kohteisiin: alistaviin ideaalikuviin, jotka palautettiin pääasiassa juuri viktoriaaniseen aikaan ja 1950-luvulle (ks. esim. Friedan 1963/1983, 67).

Amerikkalainen 1950-luku avaa yhteyden myös Irma Optimistin *Female Mathematics* -installaatioon. Näyttelyarviossaan Anne Rouhiainen (HS 3.2.1996) esittää Optimistin muistuttavan ajan valkaistua seksipommia. Kuitenkin esillä olleessa *Only for the Money* -videossa on samanaikaisesti viitteitä myös kotiäidin rooliin: tällätty Optimisti kokkaa ja siivoaa. Aiempien analyysien käsityöviittaukset ja Optimistin ruuanlaitto- ja siivouspuuhat liittyvät samaan feministiseen keskusteluun. Kotiäitiys ja kotikeskeisyys sekä näihin liittyen julkisen ja yksityisen sukupuolittunut työnjako ovat feministisen kuvataiteen kritiikin kestokohteita (ks. Raven 1994, 48–64; Parker & Pollock eds. 1987, 200–203; Molesworth 2000).

[kuva 4d]

Eräs feministisen taiteen historian tunnetuimmista teoksista, naistaiteilijoiden kollektiiviyönä toteutettu *Womanhouse* (Los Angeles 1972) tarttui Optimistin kommentoimaan kotityön teemaan varhain. Tällä hylättyyn taloon taideopiskelijoiden tekemällä installaatiolla ja taidetilalla on myös viitteensä 1950-lukuun. Sen toteuttajille lähiökoti oli osa henkilökohtaista historiaa, jonka he halusivat *Womanhousessa* ”julkistaa” moninkertaiseksi alistuksen paikaksi, mutta toisaalta myös vallata tiedostavan taiteellisen toiminnan tilaksi (Raven 1994/1996, 48, 58).

[kuva 4e]

Optimistin taiteen teemoja tiukemmin *Womanhouse* kytkeytyy Pirjetta Branderin installaatiohuoneeseen, *Panic Roomiin* (2003), jonka seiniä peittävät graffitit (taiteilijan) kodin sfäärin vempaimista, kalusteista ja kakuista. Annamari Vänskä (2005b, 23) kuitenkin huomioi, että räiskyvillä neonväreillä, vihreällä ja punaisella maalatun *Panic Roomin* seiniltä erottuvat myös taiteilijan työkalut, videokameran ohella televisio, tietokone ja maalaustarvikkeet. Ne eivät kuitenkaan vapauta naista, vaan osallistuvat paniikkiin, pyöräyttävään liikkeeseen, jota huoneen visuaalis-tilalliset tekijät generoivat. Vänskä (2005b, 23–25) analysoi, että teos tarttuu ko-

[kuva 4f]

4a



4b



4c



4d



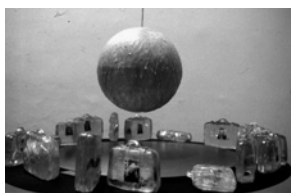
4e



4f



4g



4h



din, arjen ja naiseuden kytkökseen, tarkemmin sanottuna heteroseksistiseen ydinperheideologiaan,²² joka on kritiikin kohteena niin Irma Optimistin videossa kuin *Womanhouse*ssa.

Myös Mimmu Rankasen *Muu ry:n* galleriassa esillä ollut *Kohtalonpyörä*-teos avaa keskustelukulman tiukkojen, heteroseksististen sukupuoliroolien kritiikkiin. Teoksessa pariskunnat kiertävät matkalaukkujen vastakkaisille puolille kahlittuina liukuhihnalla kuin planeetta ikuista kehäänsä. Puolikkaissaan matkaavat nainen ja mies muodostavat kokonaisuuden, yhden matkalaukun. Tämä saa *Kohtalonpyörän* toistamaan komplementaarisuuden ihannetta, jossa vastakohtien ajateltiin muodostavan eheän kokonaisuuden. Toisiaan ikuisesti täydentävinä pariskunnat ovat erotettuina eri sfääreihin, matkalaukkujen eri puolille. Nainen ja mies on liitetty yhteen, mutta heidän elämänsä eivät kohtaa. *Kohtalonpyörä* kytkeytyy siten nykyisen romanttisen parisuhdeihanteen esikuvaan, porvarilliseen rakkausavioliittoon, historialliseen konstruktion ja nimenomaan moderniin parisuhdemuotoon, joka vakiintui perhearvoja korostavaksi normiksi 1800-luvulla. Lynda Nead (1988, 34) kirjoittaa porvarillisen liiton perustana olleen sukupuolijaotte-
[kuvat 4gh]

lun, joka perustui siihen, että sukupuolet nähtiin ominaisuuksiltaan erilaisiksi ja toisiaan täydentäviksi. Feministit ovat myös huomioineet, kuinka toisen maailmansodan jälkeen palattiin entistä tiukempiin sukupuolirooleihin, joista sodan aikana oli jouduttu antamaan periksi.

Kohtalonpyörä saa merkityksiä suhteessa Adrienne Richin (1980/1987) *pakkoheteroseksuaalisuuteen* sekä Judith Butlerin (1990) *heteroseksuaaliseen matriisiin*. Käsitteinä ne kertovat siitä rajallisuudesta, joka määrittää subjektiuden mahdollisuudet kahteen: heteromiehen ja -naisen rooleihin. Kuten Tuija Pulkkinen (1998, 204) kuvaa, ”tämä matriisi pyörittää meitä kahden idealiteyden välillä”. Richin *pakkoheteroseksuaalisuus* kehottaa huomaamaan, kuinka luonnollistunut totuus ei jätä valinnanvaraa. Tiedostaminen ja muutos voivat tapahtua vain, jos heteroseksuaalisuus ymmärretään ideologiseksi instituutioksi.²³ Myös Butlerille

heteroseksuaalisen matriisin tunnistaminen on lähtökohta alistavista rakenteista irrottautumiseen. *Kohtalonpyöräkin* arvostelee kuvaamaansa instituutiota: matkalaukut eivät kierrä kuuliaisina patriarkaatin kehää, osa niistä on hihnalla poikkiteloin. Toisaalta teos osoittaa myös kritiikkinsä pyörittämällä pariskuntia loputon kehää. Tämä kertoo patriarkaalisen/heteroseksistisen kulttuurin rajoituksista: laukkujen eri puolille pakattuina naiset ja miehet ovat ikuisesti sidottuja rooleihinsa. Lisäksi teosnimi kehottaa tulkitsemaan kaksijakoista tilannetta heteroseksuaalisen matriisin kaltaisena pääsemättömänä asiantilana: kohtalona.

Sellaisille naisille, jotka eivät ota kohtaloaan tosissaan, vaan häiritsevät kaksijakoista järjestystä, on modernin kehikossa oma nimeke: ”huora”. Malliesimerkki huorasta on prostituoitu. Prostituoitu ei sijoitu helposti joko yksityisen tai julkisen sfääriin sen paremmin kuin subjekti–objekti-jaotteluun. Kaksijakoisen ajattelun mukaan hän ei naisena voi olla subjekti eikä objektina toimia julkisen sfäärissä. Vaikka huorassa on polariteetteja rikkovaa potentiaalia, määre on useissa tutkimuksissa luokiteltu naisen alistuksen avainsanaksi. Huora on olemassa miestä varten: hän on miehisen määrittelyn halun merkki. Kuten Anna Kortelainen (1998, 22) tiivistää, kunniallisen aviovaimon ja huoran kahdentuma antoi miehelle ”turvallisuuden tunnetta, illuusiota [naisen] kontrollista ja hallinnasta, kyvystä määritellä, erotella, kategorisoida ja omistaa.” Kortelaisen tutkimusaineistot ovat 1800-luvun lopulta, niin myös useiden muiden aiheeseen tarttuneiden tutkijoiden (ks. esim. Nead 1988; Lipton 1986).²⁴ Vuonna 1995 järjestetty Huora-akatemia, taiteilijoita ja tutkijoita keskusteluttanut feministinen foorumi, johon myös Taava Koskinen osallistui, osaltaan kuitenkin osoittaa, että ”huora” on nykykulttuurinkin tärkeä ja analyysinarvoinen jäsentäjä (Koskinen toim. 1998; ks. myös Nagle ed. 1997). Koskista, joka kuratoi tässä kirjassa tutkimani näyttelysarjan, olennaisempi kytkös Huora-akatemiaan nousee kuvamateriaaleistani: performanssitaiteilija Irma Optimis-ti figuroi molemmissa.

Only for the Money -videossaan keittiöhengettären ja seksipommin roolit yhdistävä Optimisti on kategoriat ylittävä huoranainen. Hänen taiteensa – kotityöt yhteydessä seksipommin ulkonäköön, keittiöpuuhiin ja matemaatikon tehtäviin – haastaa sitä yksipuolista sfääri- ja tehtäväjakoa, joka heteroseksuaalisessa ydinperhekenteessä useasti lankeaa naiselle. Paradoksaalisesti se, ettei Optimisti alistu kohtaloonsa, eikä välitä hänelle kuin luonnostaan lankeavista rooleista, tekee hänestä langenneen naisen, huoran.²⁵

Miehisen katseen teknologiat

Female Mathematics -performanssivideossa Optimistin ulkoasu, vahva ehostus, kiristävä korsetti, sukkanauhat ja piikkikorot, yhdistyvät *Only for the Money* -videota terävämmin prostituutioon ja sitä kautta myös pornoteollisuuteen. Optimistin pukineet ovat kuin suoraan entisen pornotähden ja prostituoidun, performansitaiteilija Annie Sprinklen päältä (ks. Straayer 1996, 233–252).²⁶ Yhtä lailla Optimistin esitykselle löytyy kuitenkin feministisen taiteen historiasta varhaisempia verrokkeja. Yhdysvalloissa 1970–1971 järjestetyssä feministinen taide -koulutusohjelmassa sisäistettiin sosiaalisen konstruktionismin alkeita ja tutkittiin kuvakulttuurin alistavia stereotypioita performatiivisissa valokuvausessioissa. Niissä opettajat ja opiskelijat kuvasivat toisiaan muun muassa viktoriaanisena huorana ja tämän vastakohtana, ajan aatelisleidinä (Wilding 1994/1996, 32–47). Korsetissa ja sukkanauhoissa esiintyvä Optimisti ruumiillistaa alistuksen kuvastoa, mutta stereotyyppien näkyväksi tekeminen ei ole videoissa kritiikin ainoa ulottuvuus. Molemmissa kameran liike, kuvakulma sekä leikkaukset saavat merkityksiä suhteessa prostituutioon (joskus) kytkeytyvään pornografiaan. Kamera ikään kuin etsii fetissejä²⁷ ja kuva tarkentuu jatkuvasti Optimistin sukkanauhoihin ja piikkikorkoihin, nilkkoihin, sääriin ja lakattuihin varpaankynsiin. Optimisti esittää videoissaan miehisen katseen (*male gaze*) kohdetta.

[kuva 5a]

[kuva 5b]

[kuva 5c]

[kuva 5d]

Katseella kontrollointi on vallankäytön muoto, jota feministitutkijat ovat teoretisoineet paljon ja jolla on nähty olevan vuosisatainen historia (ks. esim. Mulvey 1975; Doane 1982; Betterton 1987b).²⁸ Varsinkin varhaisissa feministisissä tulkinnoissa katseen logiikka oli selkeästi kaksijakoinen: mies oli katseen subjekti, nainen katseen alistettu objekti. Vaikka patriarkaatin (pakko)heteroseksuaalisuus oli tuolloin virkeä feminististen keskustelujen alue, katseen kohdalla sitä ei vielä teoretisoitu. Nykyperspektiivistä onkin olennaista täsmentää, että Optimisti esittää nimenomaan heteroseksuaalisen miehisen katseen kohdetta. Tämä on tärkeää, sillä katseella kontrollointi on kytketty seksuaaliseen haluun.

Feministisessä tutkimuksessa miehisen katseen pitkää historiaa kuvitetaan usein tietyllä kuvalla, jonka on selitetty solmivan toisiinsa miehisen katseen, kartesiolaisen perspektiivin ja sukupuolittuneet subjekti–objekti- ja kulttuuri–luonto-hierarkiat (ks. esim. Alpers 1982, 185–187; Nead 1992, 11).²⁹ Kyseinen kuva on Albrecht Dürerin perspektiivimalli vuodelta 1525.³⁰ Dürerin puupiirroksessa ruutuverkko erottaa piirtäjän kohteestaan, drapediaa lukuun ottamatta alastomasta naisesta. Ruutuverkko mahdollistaa naisen ruumiin haltuunoton jakaen sen keskeisperspektiivimallin mukaisesti helposti hallittaviin osiin. Katse ja perspektiivi hallitsevat, järjestävät ja järjeistävätkin naisruumiin lihallisuuden. Keskusteluyhteys Optimistin teokseen avautuu kameran fetisioivista kuvakulmista sekä kameran teknisestä periaatteesta, keskeisperspektiivistä. Dürerin ruutuverkon lailla ne jähmettävät ruumiin helposti haltuunotettaviksi osiksi.

Svetlana Alpersin (1982, 185–187) mukaan Dürerin puupiirros kuvittaa kokonaista näkemiseen ja etäisyyden päästä haltuunottoon pyrkivää tiedonmallia, josta puhutaan usein kartesiolaisena perspektivisminä³¹ ja jonka ilmaantuminen sijoittuu uuden ajan taitteeseen, 1500-luvulle (ks. esim. Lehtonen 1994, 120–121). Kartesiolaisen perspektivismin on tulkittu tarjoavan modernille subjektille mahdollisuuden autonomisuutensa suojeluun. Tämä on viitoittanut etsimään perusteita myös psykoanalyysistä: sub-

[kuva 5e]

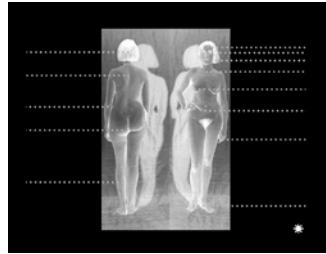
5a



5d



5f



5e



5b



5g



5c



jektin pyrkimyksestä hallita itseään ja ympäristöään, ulkoisia ja sisäisiä uhkia, toiseuksia. (Ks. Code 1991, 134–136; Lehtonen 1994, 123.) Rosemary Betterton (1987b, 12) viittaaakin siihen, että kykkloopin³² lailla kohdetaan kontrolloivan miehisen tiedon subjektilla on psyykkinen perusta. Kuitenkin tämä patriarkaalista ja kapitalistista kulttuuria dominoiva katseen malli on Bettertonille ennen muuta historiallinen. Kytkös 1980-luvun brittiläiseen taidehistoriaan ja feminismiin tekeekin Optimistin videosta althusserilaisittain muotoiltuna tiedostamattoman ideologian kritiikkiä (ks. Koivunen 1996, 45–46), se tekee näkyväksi rakenteita, muisuttua alistavista asetelmista, jotka edelleen tuottavat taiteeseen monensuuntaisia valtahierarkioita.

Bettertonin huomio patriarkaalisen katsetalouden kapitalistisuudesta kytkee mukaan 1970- ja 1980-luvun feminismin tärkeän juonteen: marxilaisen kulutuskritiikin. Tuolloin huomioitiin, ettei (puoli)alastomien naisvartaloiden kohdeyleisö ollut yksinomaan miehinen. Mainonta-, eritoten muotikuvastoja oli 1800-luvun loppupuolelta asti suunnattu nimenomaan naisille. Tämä ei kuitenkaan emansipoi naista, vaan vahvistaa alistusta edelleen: naiset ohjataan ostamaan tuotteita esittämällä naisille seksuaalisesti halettavia kuvia heistä itsestään.³³

Ambitious Bitchin Body – Art of Existence -valikko keskustelee muun muassa tästä aiheesta. Mukana on myös esitys siitä, kuinka naisruumiiseen kohdistuvat odotukset hajottavat kokonaisuuden palasiksi, yksittäisiksi ongelmakohdiksi. Räikeän keltaiset katkoviivat osoittavat paitsi alavalikoiden aiheet, myös jakavat valokuvan negatiivina edestä ja takaapäin esitetyn naisen 13 osaan: jalkateriin, sääriin, käsiin, käsivarsiin, takapuoleen, vatsaan, selkään, rintoihin, kaulaan, huuliin, silmiin, otsaan ja hiuksiin. Klikkaamalla kutakin katkoviivaa ruutuun ilmestyy sitä vastaavan ruumiinosan kuva, jonka päällä risteilevät siihen kohdistuvat ”kauneustoimet” ja niiden implikoimat kulutustuotteet. Yhtenäisessä ketjussa kulkevat määräykset ja ”mahdollisuudet” peittävät koko kuva-alan. Täydellinen takapuoli saa seurakseen harjoittelun,

[kuva 5f]

rasvaimun, silikonitäyteen, kosteuteuksen, karvanpoiston, kuiva-harjauksen, tatuoinnin, suihkugeelin, saippuan ja vartalovoiteen. Muut ruumiinosat on visualisoitu vastaavasti. Kuvitukset kertovat paitsi kulutus- ja hoivatyöstä, jota naisen odotetaan tekevän ihan-teen täyttämiseksi, myös siitä, ettei miehistä katsetta saa kohda-ta millaisena tahansa. Miehistä katseen odotukset on täytettävä, juuri tähän valikko antaa alistavan ohjeistuksensa.³⁴

[kuva 5g]

Tiedostaminen

Tämän luvun teemat voi liittää osaltaan kurjuustutkimuksen pe-rinteeseen, jossa naisten historia pelkistetään ainaiseksi alistuksen tilaksi (ks. Ollila 1993, 54). Näkökulmaa on syystä kritisoitu yksioikoisen kielteisen kuvan korostamisesta. Tästä huolimatta teokset eivät visuaalis-tekstuaalisesti ainoastaan osoita alistusta, vaan ovat pikemminkin reflektioivia, jopa muutossuuntautuneita. Kyt-kökset alistuksen historian johdattavat nimittäin pohtimaan nai-sen asemaa, tiedostamaan nk. luonnollistetut totuudet ”naiseuden harhat”, kuplat alistukseksi.

Alistuksen tunnistaminen ja tunnustaminen tiedostamisryh-missä (*consciousness-raising*) oli keskeinen osa 1970-luvun feminis-tistä liikettä. Ryhmissä kokoonnuttiin naisten kesken käsittelemään alistuksen yhteisiä kokemuksia. (Ks. esim. Code 1991, 220–221; Jallinoja 1983, 220–222.) Tiedostamisryhmätoiminnalla on ollut tärkeä osa myös feministisen taiteen opettamisessa. Esimerkiksi ensimmäinen tunnettu feministisen taiteen (tekemisen) opetus-ohjelma Fresno Collegessa Kaliforniassa perustui tiedostamiselle. Tiedostamisryhmissä toimiminen pyrki avaamaan taideopiskeluun radikaalisti uudenlaisen kulman: lähtökohdaksi otettiin henkilö-kohtainen kokemus, joka sitten keskusteluissa todettiin jaetuksi. Kuten Faith Wilding (1994, 34–35) toteaa, nykytermein kyse oli naisten sosiaalisesti konstruoituneen kokemuksen analyysistä.

Tiedostamisryhmien lähtökohdat kytkeytyvät alistuksesta muistuttavaan feministiseen taiteeseen: molempiin liittyy käsitys

siitä, että muutos voi tapahtua vasta, kun naiset tunnustavat ja tunnistavat heitä alistavat rakenteet. Rozsika Parker (1977/1987, 208) kuvaa Iso-Britanniassa vuonna 1976 kiertänyttä *Feminist*-näyttelyä etätiedostamiseksi (*long distance*). Osin tämä liittyy näyttelyn alkuperään: postilla kierrätettyihin taideteoksiin. Sillä on kuitenkin samanaikaisesti yleisempi ulottuvuus. Siinä missä jotkut ovat arvostelleet, että näyttely vain vahvisti alistusta, *Feministon* kohdalla naisten asemaa kotiäiteinä, Parkerin mukaan se myös nostatti naisten tietoisuutta siitä, että he voivat tehdä taidetta omista kokemuksistaan. Näyttely toimi virtuaalisesti naisten välisenä tiedostamisryhmänä, jossa taiteella oli tärkeä sija (alistuksen) kokemusten kommunikoinnissa. Samalla tavalla koko *Käsityöllisyys ja käsityöläisyys sekä nainen ja teknologia* -näyttelysarjan voi mieltää tiedostamisprosessiksi, joka irtoaa fyysistä teoksista ja galleriatilasta ja jatkuu myös tämän tutkimuksen sivuilla, kun teokset avaavat ja tekevät uusia kytköksiä: opettavat feminististä historiaa kuvin ja sanoin.

Samaa aivoja ja häpyä kuvaava koostetta, jonka kautta esittelin edellisluvun teemat, voi tulkita tavalla, joka ei ole naista alistava. Punaisena hehkuvan hävyn rinnalla kaavakuva kalpenee varjoksi, hatarat ääriviivat häviävät hävyn visuaaliselle väkivoimalle. Tästä kulmasta tarkasteltuna teos ylistää naisen ruumista ja sukupuolisuutta. Saman tekee brittiläisen Jenny Savillen *Matrix*-maalaus (1999), joka paljastaa makaavan naisen rehevät reidet ja vulvan kuten Courbet'n viktoriaaninen maalauskin. Mutta Savillen teos esittää myös mallin kasvot. Lisäksi näyttelyluettelo sisältää haastattelun mallin kokemuksista. (Ks. Phelan 2001, 46). Niissä naisruumis ei määrity miehisen katseen kohteeksi, vaan ottaa itseisarvoisen aseman, jossa naisen kokemus on tärkeässä osassa.³⁵

[kuva 6a]

[kuva 6b]

Naiseuden ja ”oman” kokemuksen korostamisella on vahva perinne feministisessä taiteessa. Eritoten monet 1970-luvun taitteen feministitaiteilijat ylistivät naisruumista, naisen seksuaalisuutta ja äitiyttä. He kertoivat matriarkaatin historiaa taiteilijuutensa tuoksi, maalasivat kuukautisverellä ja vaihtoivat falliset muodot vaginaalisiin rohkaistakseen naisia yhteisen kulttuurin vaalimiseen. (Ks. esim. Barry & Flitterman-Lewis 1981/1987, 108–110; Tickner 1978/1987, 268–270; Rose 1974/2001, 576.) Käsitöperinteen käsittäminen naisten yhteiseksi historiaksi liittyy samaan ilmiöön (ks. esim. Mainardi 1973/1982, 331). Tällöin nykyinen käsityö nähdään matrilineaarisen perinteen jatkumona, naisten omana maailmanlaajuisena historiana.

Naiseutta juhlivaa feminististä taidetta on jälkikäteen parjattu essentialistiseksi, koska sen on sosiaalisen konstruktionismin vastaisesti nähty jäsentävän uskoa muuttumattomaan, biologiseen naisolemukseen. (Essentialismista ks. esim. Grosz 1995, 47–49; Fuss 1989; Rojola 1996, 175–176.) Käsillä olevassa luvussa keskustelen tästä perinteestä, joka on saanut useiden feminismien piirissä kirosanan leiman ja johon on toisaalta suhtauduttu myös hieman häpeillen (Robinson 2001, 588). Tarkastelen taktiikkoja, jotka hyödyntävät ajatusta essentialistisesta eli luonnollisesta, perimään palautuvasta naisesta ja naisellisuudesta.

Ruumis – äitiys – luovuus

Irma Optimistin *Female Mathematics*- ja *Only for the Money*-performanssivideoiden keskipiste on taiteilijan liikkuva ruumis. *Female Mathematics*issa tämä korostuu kehonrakennuksessa, ja molemmissa videoissa huomio kiinnittyy Optimistin vartaloon [kuva 6c] jatkuvasti sekä kuvakulmien että vaihtuvan vaatetuksen kautta. Yhteys feministisen performanssin historiaan, aina 1960–70-luvun taitteeseen asti on ilmeinen: Optimistin lailla taiteilijat arvostelivat silloin kuvataiteen naisruumiille osoittamaa objektiasemaa tekemällä performansseissa ruumiistaan taiteen subjektin (ks. esim. Schneider 1997, 37–38; Lippard 1995, 99–113; Tickner 1978/1987, 264). Päämääränä oli palauttaa taiteen naisruumiit takaisen oikeille omistajilleen: naisille. Työstämällä ruumiillisuuttaan ja työskentelemällä ruumiillaan taiteilijat myös osoittivat, ettei naisen ruumis kiellä luovaa taiteellista työtä saati rajoitu jälkeläisten tuottamiseen: tähän Optimistin kehonrakennus, johon palaan myöhemmin, tarjoaa kiinnostavan lisäväännön.

Käydessään läpi nerouden historiaa Christine Battersby (1989) palaa toistamiseen siihen, kuinka ruumis tekee naisesta taiteen ”toisen”: nainen ei hallitse ruumistaan vaan ruumis naista. Romanittisissa taiteilijakäsityksissä mukaan nerouden ja siten myös taiteilijuuden edellytys on yksilön henkinen kyky ylittää ruumiin-

sa, hallita ja kanavoida seksuaalisuuteensa taiteelliseksi luovuudeksi (Battersby 1989, 3, 79).³⁶ Siksi naisen luonnolliseksi nähty tehtävä äitiys ja taiteellinen luovuus kieltävät romanttisessa ajattelussa toisensa. Tärkeä 1960- ja 1970-lukujen feministisen taiteen juonne oli tämän romanttisen aselman kritisointi kääntämällä se ylösalaisin: materiaalinen/maternaalinen³⁷ ruumis arvotettiin nyt hengen yläpuolelle. Feministitaiteilijat keskittyivät naisruumiiseen luovuuden sijana (ks. esim. Barry & Flitterman-Lewis 1981/1987, 108–110; Tickner 1978/1987, 268–270).

Rankasen *Rakensin sinulle puutarhan* -installaatio keskustelee tämän perinteen kanssa kasvihuoneen hyllyille purkitettujen vahasikiöiden kautta. Valetuissa vahasikiöissä kutoutuvat toisiinsa kysymykset naisen ”luonnollisesta” tehtävästä eli synnyttämisestä ja naisesta taiteilijana/käsityöläisenä. Sikiöiden osalta installaatio kytkeytyy myös romanttiseen käsitykseen, jossa neron taiteellisesta luovuudesta puhutaan äitiyteen liittyvin raskauden sekä synnyttämisen metaforin ja teoksista puolestaan taiteilijan lapsina (ks. esim. Battersby 1989, 73–74, 121–122, 130–131; Betterton 2006, 84–85). Tällöin naisen biologinen ja miehen ylevöitetty kulttuuriin luovuus kieltävät toisinsa tietyistä yhtäläisyyksistä huolimatta. Romanttisten ajatusten vastaisesti Rankasen vahasikiöt eivät olekaan taiteilijan metaforisesti ”synnyttämiä” tai kättilöimiä, vaan konkreettisesti naisen ruumiin, hänen käsiensä muovaamia. Tämä on paitsi puhtaasti henkiseksi nähdyn (miehisen) luovuuden kritiikkiä, myös kannanottoa sen puolesta, että naisen ”biologinen” ja taiteellinen luovuus ovat yhdistettävissä.³⁸

[kuva 6d]

Ruotsalaissyntyisen Monica Sjöön *God Giving Birth* -maalaus (1968) tarttuu samaan aiheeseen.³⁹ Sjöön maalauksessa synnyttävä äiti-jumala yhtäältä mystifioi naisen luovuuden ja toisaalta ruumiillistaa luomiskertomuksen.⁴⁰ Teos herätti aikoinaan Englannissa valtavaa kohua. Sen esittäminen kiellettiin ja Scotland Yardin pornografia-jaoksen ja yleisen syyttäjän voimin selvitettiin voitaisiinko taiteilija haastaa oikeuteen. Taiteilijan mukaan pahenusta herätti se, miten teos oli nimetty. Kyse ei ollut synnyttävästä

[kuva 6e]

jumalattaresta vaan jumalasta, mikä sotki sukupuoliroolit. Teosta ei voinut siten myöskään palauttaa ainoastaan hedelmällisyysriiteihin ja likeiseen nainen–luonto-suhteeseen. Sen sijaan se toimi, tarkoitushakuisesti, kosmisen voiman ja luovuuden kuvana. (Sjöo 1980/2001.) Ärsyynnystä aiheuttaneesta (nimi)valinnasta huolimatta Sjöön maalaus kytkeytyy olennaisesti nk. jumalatar-taiteeseen (*goddess art*), jossa feminististä kriittisyyttä haluttiin täydentää henkisellä ulottuvuudella ja naiseuden sekä luonnon ylistyksellä luomalla uudenlaista, naisjumaluuksiin perustuvaa ikonografiaa (Robinson 2001, 588–589; Feman Orenstein 1994, 174–189). Vuonna 1975 Sjöön maalaus oli esillä Amos Andersonin museossa Helsingissä suurempaa julkista kohua aiheuttamatta. *Anna*-lehden toimittaja tiivistä tuolloin: ”Hän on nainen, joka synnyttää. Tämä kuva on kaunis. Se on selkeä ja kertoo tärkeimmästä. Lapsesta tulee osa maailmankaikkeutta.... Tämä synnytyskuva on naisen ylistys.” (Rauha Korte, ”*Huokauksia naisasian näyttelyssä*”, *Me Naiset* 23.5.1975).

Rankasen teoksessa naiseuden ylistys ei ole alleviivaavaa. Kytöksä äitiyteen ja luovuuteen on monimutkaisempi. Teosotsikon puutarha viittaa luonnon kultivointiin, ei niinkään jumalatar-taiteen ekofeminismiin⁴¹, jossa eettinen suhde luontoon ”sellaise-naan” on keskeistä. Toisaalta puutarhanhoitoon liittyvä elämän vaaliminen, hoitaminen ja ylläpito ovat juuri niitä passiivisia tehtäviä, jotka on käsitetty feminiiniseksi. Jumalatar-taiteessa naisten kykyä luoda haluttiin sitä vastoin korostaa. Tärkeää onkin se, ettei Rankasen puutarhassa kasva täydellisiä (luonnon)luomuksia; kasveja, jotka romanttisessa ajattelussa liittyivät orgaaniseen käsitykseen taideteoksesta⁴² ja jotka toisaalta ovat saaneet kantaa ikonografiassa mitä erilaisimpia symboliarvoja. Sikiöt lähenevät pikemminkin kuvastoa, joka on tuttua jumalatar-taiteesta, mutta myös muusta naiseutta ylistävästä taiteesta. Sikiöt eivät ole ylevöitettyä luontoa vaan pikemmin juhliivat ruumiin/luonnon kuritonta ja luovaa materiaalisuutta. Ne eivät ole sarjatuotantoa vaan vahayksilöitä sarvineen ja siipineen. Samaan tapaan kuin ns.

[kuvat 6fgh]

cunt artin vagina(kukka)kuvastot, ne varioivat eivät toistu kertaakaan samanlaisina.⁴³ Itse asiassa juuri luonnon hallitsemattomuus ja arvaamattomuus – ei-kaavanmukaisuus – ja tämä kytkettynä luontoon naisessa, on synnyttänyt keskustelua hirviömaisestä feminiinisestä ja erityisesti siitä, miten feminiinisen ominaisuudet voitaisiin kääntää myönteiseksi voimavaraksi.

Voimavarana (hirviömainen) feminiininen

Rankasen purkitetut sikiöt voi siis kytkä toiseenkin feministiseen perinteeseen, jota on myös syytetty essentialismista ja naiseuden mystifioinnista sekä toisaalta selän kääntämisestä naisasialle, siirtymisestä abstraktion tasolle (ks. esim. Moi 1985/1990; Hekman 1990, 150–151). Tarkoitan radikaalin sukupuolieron teoreetikoi-
ta.⁴⁴ Heidän kirjoituksensa ovat 1970-luvulta alkaen kehilleet uudenlaisia tiedon malleja ja subjektin representaatioita psykoanalyysin ja jälkistrukturalismin risteyksessä. Ruumiillisuus ja feminiinisyys ovat näissä teoretisoinneissa ensisijaisessa asemassa. Tunnetuimpia radikaalin sukupuolieron feministeistä ovat Hélène Cixous, Luce Irigaray ja Julia Kristeva.

Feminiininen liittyy olennaisesti, eritoten Irigaraylla, mutta myös Cixousilla ja Kristevalla naisruumiin morfologiaan, ruumiin muotoihin ja niiden implikoimaan toimintaan kuten usein naiseutta juhlivassa taiteessakin.⁴⁵ Tutkijat ovat kuitenkin yhtä mieltä siitä, ettei feminiininen ole avain naisten omaan, nais erityiseen muotokieleen. Pikemmin se johdattaa irrottautumaan ajattelun vakiintuneista kaavoista. (Ks. Elfving 1998, 31; Betterton 1996, 93–94.) Feminiininen voidaankin määritellä (maskuliinista) subjektia ja siten koko symbolista järjestystä uhkaavaksi toiseksi, joka ei mahdu sille suotuun tilaan, vaan valuu määriteltujen rajojen ylitse.

[kuvat 7ab]

Rajalla oleminen ja rajan ylittäminen määrittävät myös Rankasen vahasikiöitä. Purkitetut vahasikiöt asettuvat välitilaan. Ovatko ne maternaalisen kohdun suojista irronneita tai irrotettuja, abor-

toituja vai kuolleena syntyneitä, sitä teos ei kerro. Joka tapauksessa ne eivät tule koskaan itsenäistymään autonomisiksi subjekteiksi. Niiden elämä on katkaistu säilönnässä. Tätä välitilaa korostaa se, etteivät sikiöiden silmät ole avautuneet. Samoin useat niistä ovat edelleen sikiöasennossa. Kristeva (1982) luonnehtii sikiötä *abjektiksi*: ylijäämäksi ja rajat transgressoivaksi epä-subjektiksi ja -objektiksi. Kohdussa sikiö elää symbioottisessa yhteydessä äitiinsä, mikä määrittyy Kristevalla Isän lain, kielen ja symboliseen maailmaan astumisen jälkeen esikielelliseksi, semioottiseksi tilaksi (ks. esim. Braidotti 1991, 229–232; Johansson 2002, 261). Sikiön välitön kosketus sanattomaan ”luontoon” nähdään yhtäältä subjektin itsellisyuden uhkana ja toisaalta kaivattuna alkutilana.

Myös Rankasen teoksen sikiöiden materiaalivalinta on rajojen suhteen kiintoisa. Mehiläisvaha antaa Rankasen sikiöille autenttisuuden tunnun, sillä se muistuttaa sikiön ihoa lapsivedeltä suojaavaa talia sisältävää salvamaista eritettä. Mehiläisvaha on sikiön ihoa peittävän *cervix caseosan* tapaan kuollutta materiaa, elävän olennon elotonta jätettä. Se on ylittänyt sisäisen ja ulkoisen rajan, ja on siten hankala luokitella yksioikoisesti sisälle tai ulos kuuluvaksi. Ruumiin muiden ”likaisten” eritteiden, kuten ulosteen ja kuukautisveren lailla vahalima määrittyy Kristevalla (1982, 2–5, 53–55, 69–71) abjektiksi.⁴⁶ Rosemary Bettertonin (1996, 117–118) mukaan Benettonin kohumainossarjan limainen, hieman verinenkin vastasyntynyt järkytti ihmisiä, koska se liittyi välitilaan ja abjektiuteen. Kuvassa lapsen elimelliset siteet äitiin ovat katkenneet, mutta ne ovat vielä aivan liian läsnä: napanuora on muistuttaa itsellistä subjektiutta häiritsevistä yhteydestä. Pestyn, napanuorasta ja äidistä lopullisesti irrotetun, kulttuuriseksi ja Isän lain alaiseksi saatetun lapsen esittäminen olisi tuskin herättänyt paheksuntaa.

[kuva 7c]

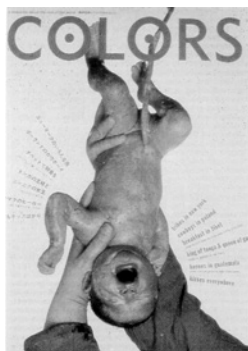
Liulian *Ambitious Bitch* -installaatio yhdistyy abjektiuden kysymyksiin ulkokuorensa kautta, ja kiinnostavaa kyllä, myös sen materia on aiheuttanut vastenmielisyyttä ja paheksuntaa, tällä kertaa taidekriitikkojen keskuudessa. *Ambitious Bitch* -cd-rom on installaatiossa upotettu muodotonta naishahmoa muistuttavaan

[kuva 7d]

7a



7b



7c

7d

7e



7f



7g



7h

hartsivalokseen, jonka pinta on limaisan kiiltelevä, läpikuultava muttei läpinäkyvä. Edelliset attributit ovat ominaisia Luce Irigarayn feminiinisen käsitteelle. Niissä sijaitsee Irigarayn mukaan erilaisen merkityksenannon mahdollisuus: ruumiin eritteenä lima on aina rajalla, se on kohtaamispinta, joka läpikuultavana vihjaa merkitysten moninaisuuteen, muttei läpinäkyvänä kuitenkaan kiinnitä merkityksiä muuttumattomiksi. (Ks. Irigaray 1984/1996, 35, 190; Korsisaari 1997, 67–68.)

Liulia on lehtihaastattelussa selvittänyt valosmateriaaliin viittaa-
van Jean-Paul Sartren käsitykseen naisesta kauhistuttavana, järjen
imaisevana, mustana limaisena aukkona (Kivirinta, *HS* 16.1.96).
Ambitious Bitchin vastaanoton erittely tuo esiin mielenkiintoisen
seikan: juuri miespuoliset kriitikot ovat tarttuneet arvioissaan
teoksen vastenmieliseen ulkomuotoon. Yli-Lassila (*KS* 26.1.96)
otsikoi arvionsa ”Ruman nartun tunnustukseksi”. Oranen (*SK*
28.1.96) puolestaan selvittää, ettei installaatio ”välttämättä anna
lepoa miehen silmälle tai mielikuvitukselle”. Kielteiset huomiot
AB:n ulkomuodosta nivELYVÄT sen muodottomuuteen. Yli-Lassila
kuvaA teosta ”epämääräiseksi möykyksi” ja Oranen ”satakiloiseksi
keijukaiseksi” tarkentaen, että ”Sartren pyrkimys kuvata naisen
ruumista uhkan metaforana on lähellä.”

Elokuvatutkija Barbara Creedin (1993) hirviömäisen feminiinisen käsite avaa kriitikoiden luonnehdintoja. Creed toteaa, että kulttuurissamme elokuvien kauhun elementit liittyvät usein naisen lisääntymiskykyyn. Betterton (2006) puolestaan käsittelee samaa aihetta nykytaiteessa. Molemmat kytkevät Kristevan kautta abjektiuden erityisesti naisruumiiseen.⁴⁷ Sillä juuri naisruumiissa on äitiyden mahdollisuuden kautta läsnä luonto, joka edustaa uhkaa ihmisyydelle, Isän laille. Naisruumiin abjektius liitetäänkin usein raskauden aikaiseen muodonmuutokseen, koska silloin, jos koskaan, naisen ruumis on hänen hallitsemattomissaan ja yhteys luontoon on ilmeinen (Creed 1993, 49, 57). *Ambitious Bitchin* epämuotoinen ulkokuori assosioituu helposti naiseksi, jonka ruumiin rajoja raskaus on muokannut, tai jopa moninaista naiseutta

suojaavaksi ja vaalivaksi kohduksi. Sen sisällä ei tosin kasva uusi elämä vaan moninaisen naiseuden ylistyskertomus. Tämä tuskin vähentää subjektuuden uhkaa: yksi uusi elämä ei ole mitään verrattuna muutokseen, jota nais(eud)en vapautuminen merkitsee.

Feminiininen vuorovaikutus: tila, haju, kosketus

Kuten todettua, feminiinisen problematiikkaan liittyy keskeisesti se, että juuri naisruumiin morfologia tarjoaa kiinteärajaisuutta ja merkitysten kiinnittymistä vastustavan subjektimallin. Tätä kautta myös *Ambitious Bitch* häiritsee muodoltaan hierarkkista merkityksenmuodostusta ja modernia subjektuutta. Irigarayn mukaan naista ei tule nähdä ainoastaan läpäistävänä, vaan raskauden kautta penetroitavuuden voi kääntää voimavaraksi (ks. Betterton 2006, 83). Naisen anatomia voi toimia uudenalaisen subjektiviteetin mallina, sillä naisen ruumis on antava ja ottava, avoin sekä sisään että ulos.⁴⁸ Feminiininen subjektuus on vuorovaikutteista ja prosessinomaista, alati muutoksessa.⁴⁹ Seuraavassa tarkastelen, miten teokset edesauttavat tällaista feminiinisenä pidettyä subjektuutta ja vähemmän hierarkkista katsoja/kokija–teos-suhdetta.⁵⁰

Myös moninaisen naiseuden kohtu, *Ambitious Bitch* -installaatio levittyy tilaan: sillä ei ole kivi- tai pronssiveistoksen selkeitä rajoja ja sen läpi kuultava pinta heijastaa katsojan ja ympäröivän tilan muotoja. Se uhmaa rajoja samaan tapaan kuin brittiläisen Laura Godfrey-Isaacsin *Monstrous*-veistokset, joita Betterton (1996, 154) analysoi Kristevan feminiinisen/maternaalisen kanssa. Godfrey-Isaacsin pursotetut vaahto- ja akryylikasat on hankala ottaa haltuun pelkällä katseella: ne on siis koettava tilallisesti. Kristevaa mukaillen Betterton liittää tilallisen havaitsemisen identiteettimalliin, joka ei ole katseeseen perustuva ja hierarkkinen vaan vastavuoroinen ja vastakohdat toisiinsa kietova.⁵¹

Tilallisuus on olennainen osa myös Hietasen *Suurta pitsiä*, joka loi näyttelyhuoneessa moninkertaisen ja sykkivän tilavaikutelman, kun kuiduissa kulkeva valo heijastui paitsi pitsin kaksinkertaises-

[kuva 7c]

ta rakenteesta myös seinien metallilevyistä. Teos kytkeytyy kiinnostavasti amerikkalaisen Faith Wildingin *Crocheted environment*-teokseen (1972), jonka uusi versio osallistui *Womb room* eli Koh-tuhuone-nimellä vuosina 1995–1996, eli samaan aikaan analysoi-man näyttelysarjan kanssa, Yhdysvalloissa järjestettyyn feministiseen ryhmänäyttelyyn.⁵² Wildingin *Womb Room* on *Teknopitsiä* muistuttavalla mallilla virkatuista pitsinpaloista rakennettu korkea, koko näyttelyhuoneen kattava teltti. Tilallisuus nousee teoksen määrittäjäksi, kun Arlane Raven (1994, 52, 55) luettelee teoksen merkityksiksi kaikkien ensimmäisen ”kodin”, kohdun, mutta toisaalta myös kasvusuojan niille kotiäideille, jotka ovat kesken aikuistumistaan saaneet lapset ja joutuneet jättämään opintonsa.

[kuva 7f]

[kuva 7g]

Kohdussa tilallisuus on ensisijainen aistimus – näköaistia ei vielä ole, mistä Rankasen teosten sikiöiden aukenemattomat silmätkin viestivät. Kohtuhuone-yhteys kytkee *Teknopitsin* tilallisuuden paitsi naisen morfologiaan, myös esikielellisen maternaalisen yhteyden aikaan. Teknopitsi asettaakin tilallisen ja taktiilin nautinnon hallinnoivan katsomisen edelle. Samoin kirjoittaa Helen Chadwick (1990, 312) Niki de Saint Phallen 25-metrisestä *Hon*-veistosinstallaatiosta (1966), johon katsojat saattoivat astua valtavan vagina-aukon läpi. *Hon* vastusti ajatusta naisruumiista ”pimeänä maanosana”, tuntemattomana todellisuutena – se otti katsojan sisäänsä, mukaan toimintaansa, istutti baariin ja kokemaan elokuvaa. Pimennetyssä tilassa pitsin suonissa kiitävä valo voi olla kaukana *Honin* iloittelevasta toiminnallisuudesta. Yhteistä teoksille on kuitenkin se, etteivät ne antaudu katseen objektiksi, vaan kiehtovuudellaan pikemmin kaappaavat katsojansa. Kenties tämä on saanut Altti Kuusamon pohtimaan *Teknopitsiä* meduusamaisena (Riitta Monto, *TS* 9.12.2005): ei niinkään katsellaan jähmettäväenä kuin tilallisesti vetoavana, vangitsevanakin.⁵³

[kuva 7h]

Teknopitsin lailla Rankasen sikiöt, Liulian *Ambitious Bitch* ja Optimistin installaatio haastavat katseen valta-asemaan perustuvan havaintomallin. Rankasen sikiöt ovat mehiläisvahasta valettuja ja levittivät galleriatilaan hunajaista *tuoksua*, joka ympäröi,

jopa huumasi näyttelyvieraan ja ohjaa havainnoimaan teosta muutenkin kuin visuaalisesti. Optimistin näyttelyosuudessa yleisön on puolestaan osallistuttava ruumiillisesti. Muuten tilan tavarat kangistuvat näyttelyesineiksi ja jäävät merkitykseltään etäisiksi. Polkemalla kuntopyörää ja stepperiä näyttelyvieras voi lasketuttaa matemaattisen sukupuolensa ja toimia aineistona Optimistin sukupuoli-ideologialle. *Ambitious Bitch* on sen sijaan cd-rom-installatio, jonka vuorovaikutteisuuden kriitikot ovat arvostelleet olevan alkutekijöissä (ks. esim. Erik Ahonen, *Taide* 2/96; Kati Lintonen *Valokuva* 1/96). Teos ei kuitenkaan avaudu ilman käden liikeratoja pallohiirellä, joka tarjoutuu kosketettavaksi hartsivaloksen rinnoilla.⁵⁴ Teos rakentuu yleisönsä valinnoissa valintojen rajallisuudestakin huolimatta. Ohjelma ei etene ilman klikkauksia, vaikkei sitä voi näillä suoranaisesti hallitakaan, omintakeisen ja yllätyksellisen ohjelmoinnin takia. Lisäksi cd-rom on vahvasti audiovisuaalinen: välillä törähtää torvi muutoksen merkiksi, toisaalla Bitch nauraa remakasti omille jutuilleen. Äänet eivät vastaa suorasti visualisointeja, vaan tekevät kokemuksesta paitsi moniaistisen, myös moneen suuntaan vievän.

Tilallinen aistiminen, ruumiillinen osallistuminen, tuoksut, äänet ja vuorovaikutteisuus ylipäättään vastaavat haasteeseen, johon myös monet muut feministitutkijat ja -taiteilijat ovat tarttuneet (vrt. von Bonsdorff 2002, 335). Luce Irigarayn mukaan länsimainen kulttuuri, joka ensisijaistaa katseen haju-, maku-, tunto- ja kuuloaistien kustannuksella, tulee samalla väheksyneeksi ruumiillisia, feminiiniseen (toiseen) kytkettyjä puolia. Hän toteaa: "[s]illä hetkellä, kun katse dominoi, ruumis menettää materiaalisuutensa."⁵⁵ Irigarayn (1984/1996, 206) mukaan juuri "aistillisuus voi kaataa kaikki kehykset [-], määritelmät, joilla toinen otetaan kiinni."⁵⁶ Useissa feministiseen taiteen antologioissa lainattu Hélène Cixousin (1975/2001) feminiinisen luovuuden manifesti *Medusan nauru* painottaa myös materiaalista ruumiillisuutta ja sen esille tuomista naisten voimavarana.⁵⁷ Siitä huolimatta, että Cixous (1975/2001) ja Irigaray (1996) korostavat naisen ruumiista ja seksuaalisuudesta

lähtevää ja näistä inspiroitunutta feminiinistä kirjoittamista patriarkaatin haastajana, monet feministiset kuvataiteilijat, taidehistorioitsijat ja kuvateoreetikot ovat innoittuneet heidän teksteistään, joita on myös julkaistu useissa feministisen taiteen antologioissa. (Ks. esim. Robinson ed. 2001; Reckitt ed. 2001; Betterton ed. 2004; Isaak 1996; Robinson 2006; Saarikangas 1993.)

Yhteisöllisyyttä: sisaruus, lesbinen jatkumo ja naisten nauru

Samanaikaisesti kun 1970-luvun Ranskassa julkaistiin paljon tekstejä feminiinisen problematiikasta, erityisesti Yhdysvalloissa painotettiin sisaruusideologiaa, ajatusta globaalista naisten yhteisöllisyydestä ja yhtenäisestä naiseuden kokemuksesta (Davis 2003). Sittemmin nämä kulttuuriset vaikutteet ovat taiteissa sekoittuneet. Molempiin on myös suhtauduttu yhtäläisellä varauksella: muun muassa rodun, etnisyyden ja luokan kategorioiden läpäistyä feministisen tutkimuksen, sisaruuden itsestäänselvyys on kyseenalaistettu. Käsitteenä sitä ei kuitenkaan tarvitse hylätä, kunhan muistaa, ettei sisaruus ole automaattista vaan aina *tehtyä* yhteisöllisyyttä.⁵⁸

Female Mathematics -videoperformanssissa Optimisti esiintyy assistenttinsa kanssa. Naisten välillä on vahva, voimaa antava side. Kyse ei kuitenkaan ole essentialistisesta sisaruudesta vaan tilanteesta, jossa naisten välinen yhteys voi murtaa miehisen katseen. Kun kamera kohdistuu naisiin, nämä eivät ole yksin, vaan saavat toisistaan tukea. Rosemary Betterton (1987a, 266–267) analysoi viime vuosisadan taitteessa toimineen ranskalaisen Suzanne Valadonin maalausten murtavan miehistä katsetta samoin keinoin: alaston nainen ei jää katseen voimattomaksi kohteeksi, koska toinen nainen tukee häntä, on hänen rinnallaan. Valadonin maalausten keskiössä on naistenvälisyys, oli sitten kyse äidin ja tyttären tai lesboparin suhteesta. Lisäksi alastomuudelle on usein tilanteinen selitys, kuten kuivaaminen kylvyn jälkeen. Betterton toteaaakin, etteivät maalausten alastonkuvaukset ole miehistä katsetta varten

[kuvat 8a]

[kuva 8b]

tehtyjä; enemmän ne kertovat naisten välisestä suhteesta, toiminnasta ja kommunikaatiosta.⁵⁹

Adrienne Richin (1980) *lesbisen jatkumon* käsitteellä on kiinnostava tarttumapinta Optimistin ja Valadonin teoksiin. Lesbisen jatkumo ei tarkoita ainoastaan seksuaalisia lesbosuhteita, vaan naisten välisten suhteiden ylläpitämistä ja tiedostamista. Rich näkee, että pakkoheteroseksuaalisuus estää naisia näkemästä toisensa voimavarana, vaikka homososiaalisuus, miesten toverihenki ja keskinäinen tukeminen on sen olennainen elementti. Lesbisen jatkumo perustuu menneiden ja nykyisten naissuhteiden vaalimiseen. Se kehottaa naisia näkemään toisensa ”miestyranniaa” vastustavaksi rintamaksi, ja osoittaa, kuinka opettavaista ja hyödyllistä naistenkin on jakaa kokemuksiaan.⁶⁰ Sekä Optimistin että Valadonin teosten asetelmat haastavat essentialismien, josta myös Richiä on (syyttä) kritisoitu:⁶¹ teosten tilanteet eivät viesti universaalia naisten yhteisyyttä, vaan ovat kulttuurisia tilannekuvia, joissa naiset voivat toisiaan tukemalla kääntää miehisen katseen.

Ambitious Bitch puolestaan nostattaa lesbiseen jatkumoon liittyvää naishistoriaa. Naistenvälisyys ei kuitenkaan ilmene niinkään yksittäisissä kuvissa kuin kuvaston moninaisuudessa: siinä, miten erilaisia kuvia, erilaisten naisten kokemuksia esitetään rinta rintaan (ks. *Moninaisten erojen nainen* -luku). Kiintoisa osa tätä naistenvälisyyttä ovat *Ambitious Blonde* -valikon vitsit, jotka linkittyvät puolestaan Optimistin videoon: välittämättä heitä seuraavasta kamerasta Optimisti ja hänen assistenttinsa katsovat toisiaan ja nauravat. Tilanteen voi tulkita naisten nauruna, jolla on Jo Anna Isaakin (1996) mukaan valtarakenteita murtava voima. Naisten nauru on Isaakin tutkimuksen, mutta myös hänen vuonna 1982 kuratoimansa feministisen *Revolutionary Power of Women's Laughter* -ryhmänäyttelyn kantava taktiikka.⁶² Naisten nauru on yhteisöllisyyden kulmasta kiintoisa kudelma: se liittyy sekä groteskiin ruumiillisuuteen että ranskalaisen feminismien hyödyntämään lacanilaiseen *jouissance*-käsitteeseen. Groteskin käsite tulee Isaakille (1996, 17–20) venäläisen Mihail Bahtinin karnevalismin tutki-

muksesta ja viittaa (myöhäis)keskiaikaiseen, unohdettuun naisten yhteisöllisyyteen. *Jouissance* on sen sijaan nautintoa, ruumiin seksuaalistakin mielihyvää, jota on pidetty pikemmin yksityisenä, ei-poliittisena kokemuksena (Isaak 1996, 2–3, 5, 15). Ja oleellisesti: naisella on miehestä poikkeava *jouissance*, liittyen hänen seksuaaliseen morfologiaansa ja kulttuuriseen asemaansa (ks. esim. Braidotti 1991, 258–259).⁶³ Tästä yhdistelmästä Isaak hahmottaa tutkimukselleen, mutta myös tälle luvulle subversiivisen, ruumiillisuutta ja yhteisöllisyyttä painottavan taktiikan, jolla voi murtaa ja muuttaa naisia alistavia representaatioita. Kuten Isaak (1996, 5) kirjoittaa, nauraminen edellyttää tiettyä yhteisyyttä, asioiden tunnistamista ja tiedostamista, mutta ponnistaa silti aina ruumiista. Naiseutta ylistävänä taktiikkana nauru nousee myös, vaikkakaan ei essentialismiin sortuen, vastavoimaksi tieteen (miehisten) merkitysten vakavuudelle (Braidotti 1991, 259).⁶⁴ Huumori ja nauru ovat tällöin ruumiillista feminiinistä ilmaisua, joka tutkimassani näyttelysarjassa tähtää myös naistenvälisyyden tiedostamiseen feministisenä voimavarana.⁶⁵ Ryhmänäyttelyitä ja (ruumiillista) tilataidetta suosivalla feministisellä näyttelypolitiikalla, jota myös tutkimani näyttelysarja toteuttaa, on tärkeä osansa tässä yhteisöllisyys-projektissa.

Päätän tämän ylistyksen ja alistuksen historioita käsittelevän luvun tarkastelemalla, millaisiin myytteihin ja utopioihin tutkima-
ni teokset kytkeytyvät ja millaisia uusia feministisiä yhdistelmiä
ne näissä kytkennöissä tekevät. Kyseessä ei ole historian ääripäiden
yhteenkutominen; eiväthän myytit⁶⁶ viittaa suoraan menneeseen
sen paremmin kuin utopiat tulevaisuudessa tapahtuvaan. Kui-
tenkin molemmat kontribuoivat naisia ylistävään naishistorian
kirjoitukseen, *Herstoryyn*, jossa ei ole haluttu virallisen *historian*
kirjoituksen lailla tehdä eroa fiktion ja faktan välille.

Feministisen taiteen tunnetuimpia teoksia tässä suhteessa on
amerikkalaisen Judy Chicagon ryhmätyönä toteuttama *The Din-
ner Party* (1974–1979).⁶⁷ Installaatioissa 39 ”ruokailijaa” tai pikem-
minkin lautasta ja lautasliinaa edustavat 999 muuta naista Ka-
levalan Ilmattaresta historiallisiin naishallitsijoihin ja tieteen- ja
taiteentekijöihin.⁶⁸ Mukana ovat myös Pandora ja amatsoni, joi-
den kanssa analyysini tässä luvussa etenevät. *The Dinner Partyn*
vastaanottoa tutkineen Amelia Jonesin (1996/2005, 425) mukaan
tarttuminen populistisen feminismin *herstoryyn* tähtäsi siihen,
että mahdollisimman laaja yleisö tavoittaisi teoksen ja voisi jakaa
sen utooppisen sisällön: naisten historiallisen näkyvyyden, ”suu-
ruuden”. Kun Brittein saarilla suunniteltiin 1980-luvun alussa fe-
ministisen taiteen kiertonäyttelyä, näyttelyteemaksi valittiin Pan-
dora-myytti samankaltaisesta syystä: tunnetun myytin ajateltiin
kiinnostavan myös sellaisia naisia, joille feministinen teoretisointi

[kuva 8c]

ei ollut tuttua. Näyttelyn tavoitteeksi asetettiin tutkia ja kyseenalaistaa luonnollisiksi hyväksytyjä totuuksia naisesta, joita kliseet, tarinat ja myytit jatkuvasti tuottivat. Rakentamalla myönteistä naiseutta Pandora-myyttiin tukeutuen sen toivottiin myös nostattavan naisten välistä yhteisyyttä (Parker & Pollock 1987, 54–57).⁶⁹ Työstämällä misogynynisiä myyttejä ja feministisiä utopioita myös tutkimani näyttelysarjan teokset osallistuvat tähän naishistorialliseen projektiin.

Pandoran paikantunut tieto

Rankasen ”*Nainen, joka ei halunnut nähdä kuin pienen palan maailmaa*” -installaatio suhteutuu kiintoisasti Pandora-myyttiin. Laura Mulveyn (1996, 58) mukaan naisen ja lippaan yhdistelmä viittaa nimittäin kuvallisessa kulttuurissa todennäköisesti Pandora-myyttiin: Rankasen teoksessa nainen on läsnä indeksin kautta. Lippaaseen assosioituvan arkun pohjaan kirjattu teksti kertoo hänestä.

[kuva 8d]

Antiikin mytologiassa Pandora on jumalten (koston)lahja.⁷⁰ Pandoran hallitsematon uteliaisuus koituu ihmisten tuhoksi, kun Pandora avaa kantamansa arkun, josta pahuudet leviävät ihmisten keskuuteen. Kristinuskon Eevan lailla Pandoran on tulkittu olevan sekä ensimmäinen lihallinen nainen että ihmiselon harmonian tuhoaja (ks. esim. Lefkowitz 1986, 114–115).⁷¹ Myytin ilmeisestä naisvihamielisyydestä huolimatta monet naistaiteilijat ovat Rankasen lailla käyttäneet sen aineksia.⁷²

Arkun/lippaan ja naisen yhdistelmä ei ole ainoa asia, joka yhdistää Rankasen teoksen Pandora-myyttiin. Arkun pohjan teksti, ”nainen, joka ei halunnut nähdä kuin pienen palan maailmaa”, viestittää, että teoksessa on tavalla tai toisella kysymys tiedosta. Mulveyn mukaan myytti Pandorasta tulkitseekin naisen ja tiedon suhdetta. Ensisijassa siinä on kyse kielteiseksi koodatusta naisellisesta uteliaisuudesta (Mulvey 1996, 54, 60). Mulvey esittää, että Pandora-myytin naisellinen uteliaisuus on mahdollista kääntää

voimavaraksi. Tämä perustuu siihen, että renessanssista lähtien Pandoran lipas on tulkittu hänen sukupuolieliemiensä symboliksi. Naisen uteliaisuus kohdistuu häneen itseensä, omaan naisellisuuteen, jonka patriarkaatti on supistanut pieneksi lippaaksi (Mulvey 1996, 61–62). Näin naisen uteliaisuus kääntyy myönteiseksi itse-reflektioksi ja feministisen tiedon malliksi.

Myös Rankasen arkun voi tulkita rakentavan myönteistä tiedon mallia. Se kuitenkin poikkeaa Mulveyn esityksestä. Arkun pohjahiekan teksti on äkkinäisesti ymmärrettävissä vastalauseeksi naiselliselle uteliaisuudelle. Pandora ei tosin avannut lipasta(an) ammolleen, vaan ainoastaan raotti sen kantta. Pandora-myyttiin vedoten on voitu vahvistaa käsitystä siitä, että naiset ovat aina panemassa nenänsä väärin paikkoihin ja puuttumassa asioihin, jotka eivät heille kuulu. ”*Nainen, joka ei halunnut nähdä kuin pienen palan maailmaa*” on kuin myytin Pandora: nainen, joka halusi vähän, mutta siltikin liikaa. Toisaalta, miksi tulkinnan pitäisi noudattaa alistavia perinteitä? Voisiko arkun naisen tiedonhalun tulkita ymmärrykseksi siitä, että kaikilla on lopultakin mahdollisuus nähdä vain pieni pala maailmaa? Aikaan, paikkaan ja näkökulmaan sitoutuvana tieto on aina rajallista. Pieni pala maailmasta kertoo silti paljon. Sen tarkka analysointi antaa hyvinkin enemmän kuin suurten kokonaisuuksien erittelemätön haltuunotto. Tähän yhtyvät monet nk. postmodernin teoreetikot – feministit ja ei-feministit. Ehkäpä Rankasen Pandora onkin paikallisen tiedon puolestapuhuja, ei uteliaisuuden riivaama tuhonlähettäjä (ks. esim. Clifford 1988; Haraway 1991; Braidotti 1994).⁷³ Näin on ainakin naiseutta ylistävien feminismien kulmasta.

Matriarkatin konenaiset

Ambitious Bitchin Erotic tales -valikko esittelee nauhalle luettuja käännöspätkiä suomalaisten kirjailijoiden teoksista. Laina Ritva Ruotsalaisen *Pandorasta* (1996, 63–64) liittää AB:n naisgalleriaan antiikin mytologian naishahmon.⁷⁴ Naisäänen kertomassa tari-

nassa päähenkilö Pandora kohtaa kuntosalilla ihailemansa Valkyyrian, joka pyytää Pandoraa avustamaan häntä painonnostossa. Naisten yhteisharjoittelua kuvataan eroottisesti. Ympäristöstään irrotettuina sanat olisi helppo tulkita jopa sukupuoliaktin kuvaukseksi: ”He ovat kovan ja virtaavan, raudan ja hikisen lihaksen yhdistelmä; kahden naisen ja levytangon kyborgi”.

Donna Haraway (1991) esittelee *Kyborgimanifestissaan* kyborgin, orgaanisen ja epäorgaanisen yhdistelmän eli koneihmisen feministisenä tulevaisuuden visiona. Haraway suhteuttaa kyborgit myyttien amatsoneihin, jotka ylittivät sukupuolirajat olemalla itsellisiä, miehistä riippumattomia soturinaisia. Viittaus amatsoneihin yhdistää kyborgiuden juuri naisiin. Mary Lefkowitzin (1986,17) mukaan myytti amatsonien sotaista naiskansasta on puolestaan kiehtonut feministejä, koska siinä on kyse kokonaisuudesta naisten hallitsemasta yhteiskunnasta, ei ainoastaan poikkeusyksilöistä ja heidän uroteoistaan. Tällä tavoin yksi säie kyborgiudesta kytkeytyy myös naisten yhteisen, matriarkaalisen historian ylistykseen. Samalla Ruotsalaisen Pandora tekee pitkän matkan myyttisen menneisyyden ensimmäisestä naisesta toisenlaisen naisuuden ja seksuaalisen kanssakäymisen esikuvaksi.⁷⁵

Kuten Ruotsalaisen tarinassa, myös Optimistin *Female Mathematics* -videoperformanssissa muokataan naisruumiita. Optimisti ja hänen assistenttinsa nostavat keveitä käsipainoja, nyrkkeilevät ja polkevat kuntopyörää. Naisten kehonrakennusta sinänsä puoltava Leslie Heywood (1998, 32–33) näkee *Female Mathematicsin* fitness-tyyppiseen, kiinteytymiseen eikä lihasmassan maksimaaliseen kasvattamiseen tähtäävän harjoittelun alistavien ideaalien toistona.⁷⁶

[kuva 8e]

Laura Mulvey (1996, 54–56) analyysi Pandorasta ensimmäisen naisandroidin, tieteiselokuvista tutun konenaisen prototyyppinä, kääntää kuitenkin asetelman. Mulvey kuvaa Pandora konenaiseksi, jonka petollisen täydellinen pinta kätkee pahuuden.⁷⁷ Tätä kautta Optimisti ja hänen assistenttinsa näyttäytyvät tämän päivän *Pandoroina*, uudenlaisina voimanaisin, joiden treenatut ruu-

[kuva 8f]

8a



8c



8b



8f



8c



8g



8d



8h



miit kutsuvat luokseen, mutta joiden lipas sisältää aivan muuta: mullistavan ruumiillisen matematiikan.

(Nais)ruumiilliset utopiat?

Optimistin *Female Mathematics* -näyttelyinstallaatiossa oli esillä myös taiteilijan kehittämä, matemaattista sukupuolta laskeva kone. Kone osoittaa, että malli, jossa ihmiset jaotellaan kahteen primääristen ja sekundaaristen sukupuoliominaisuuksiensa, ruumiidensa perusteella, on loppujen lopuksi mielivaltainen luokittelutapa, joka voitaisiin korvata toisella yhtä mielivaltaisella tavalla eli yhdeksän (matemaattisen) sukupuolen systeemillä. Laitetta voi myös lukea ironisena puheenvuorona feministien sosiaalisesta sukupuolesta ja sukupuolen performatiivisuudesta käymiin keskusteluihin: sukupuoli on aina konstruktio. Joka tapauksessa laite ylittää tarjotut vaihtoehdot huimalla mutta vankan tieteellisellä otteellaan. Ajatusta yhdeksästä matemaattisesta sukupuolesta voi myös kutsua utooppiseksi.

[kuva 8g]

Feministisissä utopioissa pääsijalla ovat olleet ruumiin ympärille kietoutuvat kysymykset (Hoffman Baruch 1984, xiii–xiv; Sargisson 1996). Ruumiillisuus kuvallisena, tekstuaalisena ja materiaalisena käytäntönä ja käsitteenä, sekä näihin liittyen ennen muuta naisruumiin määrittely ja muovaaminen, ovat feminismin ydinkysymyksiä laajemminkin. Tällöin feministiset ruumisteoriat on usein jaoteltu kahteen: ruumiin ylittämisen ja sen voimavaraksi näkemisen strategioihin (ks. esim. Palin 1996). *Ambitious Bitchin* Pandora-katkelmassa yhdistyvät ruumiin ylittäminen ja toisaalta sen hyväksikäyttö. Ruumiillisuutta ei hyljeksitä, jolloin vältetään utopioiden yleinen kompastuskivi, teknologian kritiikitön ihailu (ks. esim. Wajcman 2004, 75–77).

Optimistin utopia vaikuttaa ensi alkuun puhtaasti teknologiaan nojaavalta vaihtoehdolta, joka vapauttaa naiset ja miehet ruumiistaan niin, etteivät ruumiin pinnalta luettavat sukupuoliominaisuudet tee enää eroja. Matemaattista sukupuolta ei kuitenkaan

mitata älyllisiä haasteita ratkomalla vaan fyysisesti osallistumalla: ”matemaattinen sukupuoli tunnistetaan dynaamisena ja orgaanisena tapahtumana.” On poljettava astinlautaa ja annettava ääni-
[kuva 8h] näyte ”akustiseen moduuliin”. Näin teknologia ja ruumiillisuus kietoutuvat toisiinsa, asetelma ei käänny ylösalaisin eikä ruumiin osuutta sukupuolen tuottamisessa mitätöidä. Mitattavat nais- ja miesruumiit eivät heijastu suoraan laskennallisiin lopputuloksiin. Optimistin utopiassa naisruumis ei enää toimi naissukupuolen määrittäjänä, sen enempää kuin miesruumis toimisi miessukupuolen määrittäjänä.⁷⁸ Mutta utopioissa perinteisesti kaihdettu ruumiillisuus on kuitenkin sen keskiössä.

Donna Harawayn (1991, 181) kyborgimanifestin paljon lainattu loppulause ”I would rather be a cyborg than a goddess” – ”olisin mieluummin kyborgi kuin jumalatar” kytkeytyy monesta kulmasta tämän luvun feministiseen taktiikkaan. Haraway perää kommentillaan paradigman vaihdosta. Hän haluaa naisten osallistuvan teknologiseen kehitykseen, eikä pitäytyvän luonnon ja naisen yhteyden ylistämisessä, kuten jumalatarfeministit tekivät, saati osoittavan, kuinka teknologia alistaa naista/luontoa. Tässä mielessä voisi ajatella, että Harawayn ehdotus on vastakkainen alistuksen ja ylistyksen taktiikoiden kanssa.

Harawayn kyborgimanifesti ei kuitenkaan täysin irrottaudu jumalatarfeminismin myyttiperinteestä, onhan sitä luonnehdittu ironiseksi myytiksi siinä missä utopiaksikin. Visionäärisestä luonteestaan huolimatta se ei myöskään irtisanoudu tästä hetkestä, vaan pikemmin liikkuu nykyhetken ja tulevaisuuden välissä (Rojola 2000, 147, 151). Ristiriitaisuudet ovat kyborgin voimavara. Sitä ristiriitaisuudet ovat myös edellisissä luvuissa käsittelemilleni teoksille, jotka ovat monin säikein kytkeytyneet vastakkaisinakin nähtyihin traditioihin. Luvun keskustelut osoittavat, että paradigmaattinen jako jumalatar- ja kyborgitaiteeseen tai feminiinisen

problematiikkaan ja sisaruusideologiaan on pitämätön. Vaikka teokset ovat toki oman nykyhetkensä tarjoamia mahdollisuuksia murtaa naisten olemista rajoittavia asetelmia ja asenteita, nämä mahdollisuudet eivät ole feministisen taiteen historiasta erillisiä, vaan nimenomaan mennyttä työstäviä ja hyödyntäviä. Niissä kietoutuvat yhteen alistuksen ja ylistyksen tarinat kriittisen ja uusia mahdollisuuksia etsivän näkökulman ohjaamana. Siten ne ovat Harawayn kyborgin tapaan monella tapaa dikotomioita ja totaliteetteja murtavia.⁷⁹ Samalla manifesti avaa suunnan myös seuraavalle luvulle, joka painottaa nimenomaan teknologioiden, mutta yhtä lailla esimerkiksi modernistisen taiteilijuuden haltuunottoa (Rojola 2000, 149). Silloin naisruumis ei saa erityissijaa, ei sen paremmin alistuksen kuin ylistyksen merkinä, ei kuvastoissa eikä materiaalisuuden korostuksena. Keskiössä on ruumiillinen ja henkinen, tieteellinen ja taiteellinen tasa-arvo, kahden sukupuolen kesken.

Viitteet

¹ Kuten mainoskuvia tutkinut Annamari Vänskä (2002, 175) toteaa, ”androgynian käsite ei siis ole voitto rajoista, tie tasa-arvoiseen sukupuolettomaan ja roduttomaan maailmaan”. Käsitteen feministisistä kritiikistä ks. Vänskä 2002, 169; Pulkkinen 1998, 173, 205–206.

² Charlotte Perkins Gilman (1860–1935) oli yhdysvaltalainen feministi, jonka mukaan sukupuolten epätasa-arvo alkaa kotona vallitsevasta sukupuolituneesta työnjaosta. Gilmania on pidetty aikansa tärkeimpänä yhdysvaltalaisena naisten oikeuksien puolustajana ja tulevan naisliikkeen taustahahmona. Ks. esim. Tuttle 1986, 126–127; Wajcman 1991, 125.

³ Koosteessa teksti on englanniksi: “There is no such thing as female reason. The brain is not a sexual organ.”

⁴ Ruumis–mieli-jaottelun merkityksestä feministisissä tietokäsityksissä ks. Code 1991, 47–53. Jaottelun kritiikistä nk. ranskalaisessa feminismissä ks. esim. Cixous 1975/1986. Samanaikaisesta amerikkalaisesta tulkinnasta, johon viitattu paljon myös taidehistoriassa ks. Ortner 1975. Sukupuolituneen ruumis–mieli-hierarkian yhteydestä taiteeseen ks. esim. Parker & Pollock 1981; vastaavasta asetelmasta tieteessä ks. Keller 1985/1990.

⁵ Tämän melko itsestään selvältä kuulostavan argumentin perusteluista ks. Code 1991, 175–176.

⁶ Frenologisessa kaavakuvassa tunteet ja luonteenpiirteet on paikallistettu aivojen tiettyihin osiin. Ihmisluonto otetaan haltuun mekanisoimalla se syy–seuraus-suhteissa toimivaksi koneeksi. 1800-luvun alussa suosittu frenologinen ajattelu noudatti aikansa käsitystä tieteen edistyksen ihanteesta. Ruumista on pitkään pidetty vastakkaisesti muuttumattomana eli historiattomana biologisena totuutena. Tässäkin mielessä aivojen kaavakuva ja naisen ruumis määrittävät vastakohdiksi. Frenologiasta ks. Colbert 1997, xi–xii; Onnela 1995, 340–344.

⁷ Teoksen historiasta ja tulkinnasta feministisessä kontekstissa ks. Nochlin 1985/2001.

⁸ 1980-luvun ja 1990-luvun alun teksteissään Pollock (erit. Parker & Pollock 1981) sitoutui olennaisesti ns. sfääriteorioihin, vaikkei missään vaiheessa pitänytkaan sukupuolittunutta jakoa itsestään selvänä faktana (ks. esim. 1988, 70, 78–79). Hänen uudemmissa teksteissään kaksijakoisuus on purkautunut entistä moninaisimmiksi, muuttuviksi eroiksi (ks. esim. Pollock 1996b & 1999). Vastaava muutos on tapahtunut muidenkin tutkijoiden teksteissä vrt. esim. Wolff 1990, 12–17 & Wolff 1993/2001; Tuovinen 1995 & Kortelainen (os. Tuovinen) 2002.

⁹ Modernin subjektin sukupuolittuneisuudesta ks. esim. Pollock 1988, 67–73, 78–79; Wolff 1990, 34–35, 38–39.

¹⁰ Kuten Kortelainen (1998, 19) itsekin toteaa, määrittely on karkea. Sfääriteoria ei kuvaa universaalia tilannetta, vaan on kulttuurispesifi (ks. myös Saarikangas 2002, 162). Sfääriteoreetikot ovat kuitenkin useimmiten angloamerikkalaisen alueen kirjoittajia, jotka tutkivat keskiluokkaisia kaupunkilaisnaisia. Tämä näkyy heidän teksteissään, jotka nykyisten, erojen moninaisuutta painottavien feminismien näkökulmasta näyttäytyvät helposti yksinkertaisina. Toisaalta esimerkiksi Leena-Maija Rossin (2001) essee *P:n tarina*, joka sijoittuu vuoden 1907 Helsinkiin, rakentuu olennaisesti ja perustellusti sfäärijaottelun varaan. Rossin teksti eksplikoi miehen ja naisen poikkeavan aseman julkisessa tilassa solmimalla yhteen kotimaisen kirjallisuuden fiktiivisten prostituoitujen näkemyksiä ja poliisiviranomaisten ottamia kategoria P:n eli prostituoitujen ja irtolaisten kuvia. Kuten Rossi kirjoittaa, nykynaiselle itsestään selvä toiminta- ja liikkumavapaus oli tuon ajan naiselle melko uusi, eikä mitenkään taattu asia. Hän myös huomauttaa, että ilman rekisterinumeroa hänen tarkastelemaansa P voisi olla kuka tahansa nainen. Sillä niin silloin kuin tänäkin päivänä, Rossi kirjoittaa,

”kuka tahansa nainen (harvemmin mies) on jatkuvasti alttiina samalle syytökselle: ’Huora!’” (ks. Rossi mt., 24). Huorasta modernin kulmakivenä ks. luvun myöhemmät tulkinnat.

¹¹ Palaan Kozloffin myöhemmin *Yli erojen* -luvussa. Kozloffin sijoittumisesta feministisen taiteen historiaan ks. esim. Reckitt 2001, 74; Broude 1994, 208–213, 220–224.

¹² Feministisestä näyttelyperinteestä ks. esim. Parker & Pollock 1987, 60–70; Raven 1994; Isaak 1996.

¹³ Konttinen (1996a, 10) selvittää, että 1800-luvun suomalaisten naistaitelijoiden tuotantoa kartoittamista vaikeuttaa se, että heidän kodin piiriä kuvaavia teoksiaan on harvoin hankittu julkisiin kokoelmiin. Teoksia on hankala jäljittää, koska yksityisillä omistajilla ei ole velvoitetta julkistaa omaisuuttaan.

¹⁴ Tätä keskustelua on usein hahmotettu kahdeksi erilliseksi aalloksi, jotka on myös monesti mielletty kronologisesti toisiaan seuraavaksi (ks. esim. Wolff 1990, 68). Tällöin ensimmäisen aallon aloittajaksi mainitaan usein Linda Nochlinin (1971/1973) *Why Have There Been No Great Women Artists?* -essee ja esseen pääteesiksi nostetaan naistaitelijoiden etsiminen ja löytäminen miesten rinnalle. Kuitenkin jo artikkelinsa ensisivuilla Nochlin (mt., 1–2) esittää, että feministisen kritiikin olisi suuntauduttava taidehistoriaan tieteenalana, eikä ainoastaan naistaitelijoiden olemattomuuden osoitteluun. Nykykeskustelusta aiheesta ks. esim. *Singular Women. Writing the Artist* -kokoelma (eds. Fredrickson & Webb 2003). Kirjassa ei kuvaa maani jakoa enää tehdä.

¹⁵ Battersby (1989, 3) tarkentaa, että naisellisilla ominaisuuksilla on myös nerodiskurssissa tärkeä sija (ks. myös Pollock 1987, 87). Neron tunteellisuudella, intuitiolla ja mielikuvituksella ei ole kuitenkaan mitään tekemistä naisten biologisiksi esitettyjen vastaavien piirteiden kanssa. Battersbyn mukaan voidaankin ajatella, että biologinen naiseus ainoastaan jäljittelee neron psykologista naisellisuutta.

¹⁶ Konttinen vaikuttaa toistavan Parkerin ja Pollockin teesejä suoraan Suomen oloihin siirrettynä. Vaikka kulttuuriset olot eivät olisikaan kauttaaltaan yhtäläiset, suomalaiskritikoiden näkemykset taiteen ja käsityön sukupuolittuneisuuksista vaikuttavat varsin yhteismitallisilta vastaavien brittikäsitysten kanssa. Ks. Kallio 1987, 239–244.

¹⁷ Kirsi Vainio-Korhonen (1998, 188–191) puolestaan täsmentää, että käsityöläisyys on sisäisesti sukupuolittunutta. Käsityön harjoittaminen ammattina on ollut naiselle lähes täysi mahdottomuus, koska työn laillistavat

ja ammatti-identiteetin ja toiminnan statuksen antavat ammattikunnat ovat olleet naisilta suljettuja. Poikkeuksena käsityömasterien leskillä oli oikeus jatkaa miehensä elinkeinoa tämän kuoleman jälkeen. Naisten käsityö on siksi ollut vaatimatonta ja sääntelemätöntä lisävarojen hankintaa. Vainio-Korhosen mukaan pitsin virkkaus oli harvoja ammattikuntalainsäädännön ulkopuolisia aloja ja täten tarjosi ansaitsemismahdollisuuksia myös naisille (ks. myös Callen 1979, 142–143). Tämän huomioon ottaen Hietasen pitsien naisen ja käsityön yhteenliittymää ei voi väittää yksinomaan alistussuhteeksi. Se on pikemminkin poikkeus, joka sanelee säännön.

¹⁸ Myös Leena Svinhufvud (1997, 5) esittää, kuinka tietokonealan ammatilaiset puhuvat sekä tietokonegrafiikan tekemisestä että tarkkuutta vaativasta ohjelmistojen soveltamisesta käsityönä.

¹⁹ Muovinukkeen idealistisuutta ja myös alistavuutta on feministisessä tutkimuksessa analysoitu paljon Barbie-nukkeihin liittyen (ks. esim. Paasonen 1999; duCille 1996/2003, 337–348; Rissanen 2003). Anneli Nygrenin taiteessa barbit esiintyvät niin videoissa kuin piirustuksissakin (ks. Kalha 1998, 18, 20–21, 23). Palaan Nygreniin kirjan viimeisessä käsittelyluvussa.

²⁰ Vrt. Betty Friedanin varhainen feministinen teos *Naisellisuuden harhat* (engl. *Feminine Mystique*, vuodelta 1963).

²¹ Palaan Irigarayn filosofiaan tarkemmin ylistyksen taktiikoita analysoidessani. Irigarayn ajattelu ei nimittäin jää alistuksen toteavalle tasolle, vaan sen pyrkii nostamaan naisen toiminnan keskiöön.

²² Vänskä (2005, 25) näkee kuitenkin *Panic Roomin* raottavan myös uudenlaisten perheiden mahdollisuutta, sillä seinien maalauksissa ei ole läsnä lasta eikä sen paremmin isääkään.

²³ Richistä ks. myös Liljeström 2002, 261–262. Liljeström (2002, 256) huomioi, kuinka Richin lesbofeminismi ponnistaa juuri 1950-luvun tiukkojen roolien kritiikistä, ”niistä yksityisen alueen suhteista, jotka määrittelivät naisen vaimoksi, tyttäreksi, ja äidiksi”.

²⁴ Kun Lynda Nead (1988, 94–95) etsii modernin naiseuden representatioita erittelevässä tutkimuksessaan *Myths of Sexuality* yhtenäistävää tekiää viktoriaanisen prostituoidun käsitteelle, hän päätyy toteamaan, että periaatteessa prostituoiduiksi voitiin nimetä kaikki naiset, jotka rikkoivat porvarillisia moraalikäsityksiä. Huora kirjautui siis kunniallisen, seksuaalisuutensa jälkeläisten tuottamiseen avioliitossa rajaavan naisen, vastakohdaksi. Prostituoidut nähtiin todisteita naisten ”todellisesta luonnosta” siitä, mitä tapahtui kun nainen ei ollut miehen, aviomiehensä tai isänsä kontrollin alaisena. Helena Saarikoski (1998, 169–170) kirjoittaa viktoriaanisen

aviorakkauden puritaanisuuden ihanteen olevan luettavissa myös nykyä-kemyksistä, joiden mukaan nainen luovuttaa avioon astuttuaan seksuaali-suutensa määräysvallan miehelleen. Tästä näkökulmasta niin prostituutio kuin avioliitto näyttäytyvät strategioina alistaa nainen miehen käyttöön, hänen omaisuudekseen. Näin tämäkin esimerkki liittyy porvarilliseen parisuhteeseen ja yksityisen ja julkisen problematiikkaan naisen alistuksen osatekijänä.

²⁵ Langenneesta naisesta (*fallen woman*) taidehistoriassa ks. esim. Nead 1987; Nochlin 1989, 57–85.

²⁶ Sprinklesta ks. myös <http://www.anniesprinkle.org/> (linkki tarkistettu 22.10.2006); Schneider 1997, 53–55, 58–60, 64–65; Laine 2005.

²⁷ Fetissin määritelmistä ks. esim. Steele 1996, 5–9; Mulvey 1973/1987, 128–131; Mulvey 1996.

²⁸ Määritelmä katseen miehisydestä on saanut sittemmin paljon kritiikkiä ja katseen dynamiikkaa moninaistavia tulkintoja on tehty paljon. Näissä huomio on suuntautunut luokkaan, rotuun ja seksuaalisuuteen, esimerkiksi katseen femmeniinisyyteen. Ks. esim. Mercer 1994; Vänskä 2005a. Kuitenkin, kuten Harri Kalha (2002, 49) kirjoittaa, ”[v]aikka binarisoi-van subjekti–objektiasetelman mantraa ei ole tutkimuksessa syytä toistaa (vaarana on katsetalouden banalisointi, luonnollistaminen ja mystifiointi) miesten perinteinen oikeus katsoa naisia [–] on eittämätön tosiasia.”

²⁹ Muista feministisistä tulkinnoista ks. esim. Berger 1971/1991, 62; Better-ton 1987b, 12–13; Isaak 1996, 160–161; Haraway 1997, 180

³⁰ Dürerin puupiiirros ilmestyi hänen perspektiiviopin teoksessaan *Unterweysung der Messung* (engl. *A Course on the Art of Measurement*).

³¹ Kartesiolainen perspektivismi kytkeytyy filosofi René Descartesiin. Kartesiolaiseen perspektivismiin liittyy käsitys henkisestä subjektista, jonka ”synnyn” Lehtonen (1994, 120–121) ajoittaa 1500–1600-lukujen taitteeseen ja joka hänen mukaansa merkitsi kulttuurisesti hengen voittoa ruumiis-ta ja siten myös maskuliinisuuden voittoa feminiinisestä. Sara Heinämaa (2000, 48–49) toteaa, että Descartesia on yleensä tulkittu painottaen hänen tekemäänsä jakoa mielen ja ruumiin välille, vaikka tämä kirjoittaa myös ruumiin ja mielen liitosta. Onkin tärkeää muistaa, etteivät kartesiolainen subjektikäsitys tai perspektivismi ole nimestään huolimatta suoranaisesti Descartesin näkemyksiä, vaan yksinkertaistettuja, aikojen kuluessa muotoutu-neita tulkintoja hänen ajatuksistaan. Esimerkiksi Martina Reuter (2000) on pyrkinyt osoittamaan, ettei Descartes ollut käsityksiltään naisia syrjivä, kuten monet kartesiolaisuuden feministikriitikot ovat antaneet ymmärtää.

³² Mikko Lehtonen kutsuu tieteenhistorioitsija Donna Harawayta lainaten kartesiolaisen perspektivismiin katseella jähmettävää subjektiä kykloopiksi, antiikin mytologian yksisilmäiseksi hirviöksi. Fiktiivinen nimitys on siksi-kin osuva, että kyklooppi on ennen kaikkea tiedon ihannesubjekti, ei lihaa ja verta oleva toimija (Code 1991, 78). Perspektiivi on yhtä lailla ymmärrettävä ”fiktioksi”, matemaattiseksi konstruktiksi ja abstraktiksi malliksi, jonka subjektin tuijottavalla katseella ei ole paljoakaan yhteistä ihmisen alati liikkuvan silmäparin kanssa.

³³ Kuitenkin Betterton (1987b, 12) huomauttaa, ettei mainoskuvien alistavuus sulje pois toisenlaisten identiteettien ja halujen mahdollisuutta, sellaisten, joita esimerkiksi feministisen taide tarjoaa. Tämä jää Bettertonin toimittamassa antologiassa vielä alistus-näkökulman varjoon. Käsittelen aihetta kirjan viimeisessä analyysiluvussa keskustelukumppaneinani sellaiset feministiset kuvat ja sanat, joissa painotus uusien, myönteisten mallien etsimiseen on vahvempi.

³⁴ Harri Kalha (2002, 59–60) kirjoittaa käsittelyyni liittyen Timo T. A. Mikkosen *Suomen kauneimmat missivuodet 1931–2000* -teosta analysoidessaan kiintoisasti mittanauhafetisismistä: ”Se [mittanauha] on veruke, joka antaa koskettaa naisen ruumista kontrolluidusti ja kontrolloiden. Fetisistinen se on myös freudilaisittain melko kirjaimellisesti, sillä *se korvaa katseen* tilanteessa, jossa mies joutuu kasvotusten naisen ruumiillisuuden kanssa (kursiivi lisätty).” Myös miehisen katseen edellyttävät kauneustoimet voi tulkita tällä tavoin fetisistiseksi, vaikkeivät ne yhtä osuvasti fallostä muis-
tutakaan.

³⁵ Itse asiassa *Matrix*-maalaus hämmentää sukupuolirooleja tätä monipuolisemmin. Vaikka vulva ja rinnat merkitsevät makaavan hahmon naiseksi, kasvojen muotoiltu sänki ja huomattavan lyhyt hiusmalli haastavat jaon kahteen vastakkaiseen sukupuoleen. Peggy Phelan (2001, 46) huomauttaa-kin, ettei *Matrix* ole (kanonisen) taidehistorian alaston nainen vaan nykytaiteen entinen nainen (engl. *former-woman*) viitaten mallin, tunnetun va-
lokuvaaja Della LaGracen käynnissä olevaan sukupuolenkorjausprosessiin.

³⁶ Romanttisiin käsityksiin kuuluu kuitenkin myös se, että (mies)nero on passiivinen, ”universaalin” armoilla. Naisten kohdalla riippuvuus luonnosta nähdään kuitenkin ehdottoman kielteisesti. Nerona mies ei ole riippuvainen ainoastaan luonnosta vaan myös kulttuurista, eikä tämä riippuvuus ole kielteistä, koska mies on passiivinen vapaasta tahdostaan. Ks. Battersby 1989, 109. Siitä, miten äitiys ja luovuus kieltävät toisensa romanttisessa ajattelussa ks. Battersby 1989, 20–21, 115–116, 119.

³⁷ Materiaalisen ja maternaalisen (äidillisen) yhteydestä ks. esim. Lorraine 1999, 40–41; Braidotti 2002, 23–28; Meskimmon 2002, 153; Meskimmon 2003, 447.

³⁸ Bettertonilta (2006, 83–85) tarjoutuu *Rakensin sinulle puutarhan* -teokselle keskustelukumppani: Susan Hillerin *Ten Months* -installaatio (1977–79), joka perustuu päiväkirjaotteisiin ja valokuvadokumentaatioon Hillerin raskauden ajalta ja kuukaudelta synnytyksen jälkeen. Bettertonin mukaan teos haastaa jaottelun, joka erottaa ja asettaa toisensa poissulkeviksi taiteellisen luovuuden ja biologisen raskauden.

³⁹ Sjööstä ks. <http://www.monicasjoo.org/> (linkki tarkistettu 25.10.2006).

⁴⁰ Tämäkään asetelma ei ole romanttisista mielikuvista niin irrallaan kuin ensi näkemältä voisi kuvitella: se vertautuu romanttiseen puhetapaan, jossa miehen luovuus on korotettu jumalalliseksi, autonomiseksi ja uutta luovaksi (ks. Battersby 1989, 43–44; Lehtonen 1994, 91–92).

⁴¹ Ekofeminismistä ks. esim. Mary Dalyn (1978) *Gyn/Ecology*. Ekofeminismin ja (suomalaisen) taiteen kytkennöistä ks. Johansson 2002, 240–272.

⁴² Orgaanisuusteemasta ks. esim. Battersby 1989, 71–73; Seppä 2002, 54–55; Waenerberg 1992). Milla Tiainen (2005a, 119–120) analysoi Battersbyn tukeutuen, kuinka romanttinen orgaanisuus-teema esiintyy edelleen nykysäveltäjä Einojuhani Rautavaaran musiikkikäsityksissä. Tiainen selvittää, kuinka Rautavaara kuvaa itseään puutarhuriksi. Toisaalta Rautavaara hahmottaa teoksensa Rankasen installaatiosta poiketen orgaanisesti eheäksi, täydelliseksi ja itseriittoiseksi kokonaisuudeksi, kuten puuksi. Puutarhuri on Rautavaaralla kättilön kaltainen toimija, jonka tehtävä ei ole ruumiillinen vaan henkinen (Tiainen 2005a, 118–119).

⁴³ Cunt artista ja nk. central core -kuvastosta, jotka pyrkivät kuvittamaan naisen seksuaalisuutta myönteisesti vaginan muotoihin perustuvan ”sykkivän” ja orgaanis-lihallisen ikonologian kautta ks. esim. Jones 1996/2005, 419–424; Tickner 1978/1987, 268–270.

⁴⁴ Kattavasta johdatuksesta sukupuolieron feminismiin ks. Braidotti 1991. Vastaavasta suomenkielisestä johdatuksesta ks. esim. Saarikangas 1990; ks. myös Sivenius 1984.

⁴⁵ Morfologian määritelmästä (Irigaraylla) ks. Robinson 2000, 261–262.

⁴⁶ Kristevan abjektin käsite on saanut vaikutteita antropologi Mary Douglasin (2000) lian ja rajan teoretisoinnista, joita hän käsittelee tutkimuksesaan *Puhtaus ja vaara. Rituaalisen rajanvedon analyysi*.

⁴⁷ Bettertonin (2006, 82–83, 85, 89) käsittelyssä myös Rosi Braidottin hiri-
viömäisen äitiyden teoretisoinnilla on tärkeä osa. Ks. myös Braidotti 1994,
79–87.

⁴⁸ Irigarayta on arvosteltu siitä, että naisen ja miehen heteroseksuaalinen
suhde, jota raskaus ja penetroitavuus tässä implikoivat, on lähtökohta hä-
nen toki muutoshakuiselle sukupuolieron etiikalleen. Virpi Lehtinen (2000,
220) kuitenkin painottaa, ettei Irigaray tarkoita esittää naisen ja miehen
suhdetta ainoana mahdollisuutena, vaan korostaa erilaisten naisten välisten
suhteiden tärkeyttä etiikassaan.

⁴⁹ Irigarayn teoretisoinneilla onkin tärkeä osa Rosi Braidottin (1994; 2002)
nomadisen naissubjektin filosofiassa. Myös Battersbyn (1998) *The Pheno-
menal Woman: Feminist Metaphysics and the Patterns of Identity* on Irigarayn
filosofiasta innoittautunut, Tamsin Lorrainen (1999) *Irigaray and Deleuze.
Experiments in Visceral Philosophy* -tutkimuksen lailla.

⁵⁰ Samaa aihepiiriä käsitellään eri kulmista kokoelmassa *Kanssakäymisiä.
Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia* (toim. Elfving & Kontturi 2005).
Ks. erit. Elfving 2005; Haapala 2005.

⁵¹ Vastaavasta tulkinnasta ks. Haapala 2005, 57–77.

⁵² *Division of labor: women's work in contemporary art* -ryhmänäyttelyn
kuratoi Lydia Yee. Näyttely oli esillä 1995 Bronx Museum of the Artsissa
New Yorkissa ja Museum of Contemporary Artissa, Los Angelesissa 1996.
Faith Wildingista ks. myös [http://www.andrew.cmu.edu/user/fwild/faith-
wilding/](http://www.andrew.cmu.edu/user/fwild/faith-wilding/) (linkki tarkistettu 25.10.2006).

⁵³ Kuusamon luonnehdinta esiintyy Riitta Monton haastattelussa, ”Katso-
jat äänestävät teoksen Turun taidemuseoon. Perinteistä modernismia, post-
modernia Kitschiä ja ilakointia Turku-kliseillä”, TS 9.12.2005. Käsitelen
seuraavassa pääluvussa tätä problematiikkaa laajemmin modernistisena
taktiikkana. Analyysini keskusteluttaa silloin Hélène Cixousin naisellisen
valon käsitettä *Teknopitsin* säteilevän, ruumiillisenkin valon kanssa.

⁵⁴ Käyttöliittymien taktiilisuudesta ks. Parikka 2004b, 193.

⁵⁵ Irigaraysta ks. Pollock 1988, 50.

⁵⁶ Lainauksen suomennos ks. Lehtinen 2000, 229–232.

⁵⁷ Cixousin *Medusan naurun* alkuperäinen ranskankielinen nimi on *Le
Rire de la Meduse*, englanniksi essee tunnetaan otsikolla *The Laugh of the
Medusa*. Oteensa universalioivista ja essentialisoivista tendensseistä huoli-
matta Cixous (1975/2001, 627) korostaa, ettei feminiininen palaudu hänen
ajattelussaan biologiaan vaan kulttuuriin, eikä se siksi toista alistusta. Se

ei myöskään ole ainoastaan naisille mahdollinen ilmaisumuoto. Cixousin ajattelusta ks. myös Braidotti 1991, 238–247.

⁵⁸ Sisaruusideologiasta ks. esim. Morgan (ed.) 1970; 2002; Code 1991, 102–103.

⁵⁹ Annamari Vänskä (2005a, 80) huomioi, että nykymainonnassa naisten esittämisellä kahdestaan ikään kuin kaksosina (*twinning*) on vahva perinne. Toisin kuin Optimistin videon tai Valadonin maalausten naiset, mainosten ”kaksoset” muistuttavat visuaalisesti toisiaan, minkä on tarkoitus korostaa heidän (biologista) sisaruussuhdettaan ja myös mitätöidä lesbosuhteen ja femme-niinisen lesbokatseen mahdollisuus.

⁶⁰ Richistä ajattelusta laajemmin ks. Spender 1985, 194–195; Liljeström 2000, 261–267.

⁶¹ Richillä on kirjoituksia, joissa hän toteaa, että vaikka kaikki naiset ovat kokeneet alistusta, heidän maailmansa ei ole silti sama. Tästä ks. esim. Rich 1980, 203. Richin ”paikantumisen politiikasta” laajemmin Liljeström 2000, 267–269.

⁶² Suomessa on myös järjestetty Naisten nauru -nimisiä taidetapahtumia, Helsingissä 1993 ja Turussa 1995.

⁶³ *Jouissance* saa eri sukupuolieron teoreetikoilla hieman eri painituksia. Käsitteestä Kristevalla ks. esim. Braidotti 1991, 232; Irigaraylla, ks. mt. 248–250, 258; Cixousilla ks. mt., 240–244.

⁶⁴ Tällöin kysymyksessä on myös kielteiseksi koodatun ja kauhistuttavaksi koetun naisten naurun kääntäminen myönteiseksi voimavaraksi. Esimerkkinä kuvauksesta ks. Henry Miller (1939/1991, 186).

⁶⁵ Annamari Vänskä (2003, 5) kuvaa Heidi Romon valokuvateosten toimivan naurun ja huumorin keinoin, feministisenä nauruna. Teoksissa on annos Isaakin mainitsemaa groteskiutta, kun Romo poseeraa kuvissaan muotivaatteiden sijaan munkkeihin ja hedelmiin verhoutuneena. Vänskä huomio nimenomaan *feministisestä* naurusta on siksi terävä, että se paljastaa taktiikan elitistisyyden: feministinen taide ei välttämättä yksinkertaisesti lisää tiedostusta ja siten rakenna naistenvälistä yhteyttä, se myös edellyttää sitä nauru ei välttämättä herähdä huulille ilman teoreettista tuntemusta (ks. Seppä 2002, 66).

⁶⁶ Roland Barthesin näkemykset myytin luonteesta soveltuvat feministisen kritiikin tueksi. Barthesin (1994/1957, 190, 208, 212) mukaan myytti muuttaa historian luonnollistetuksi totuudeksi. Hän toteaa myös, että myyttejä pidetään vaarattomina, koska niiden vallankäytölliset intentiot on

häivytetty. Näin on selvää, että kaikilla myyeillä historiallinen perusta: ne on aikoinaan kerrottu ja kirjoitettu tietyssä ajassa, paikassa ja ideologisessa ilmapiirissä. Tämä mahdollistaa feministi(taiteilijoid)en kriittiset ja uudelleenmäärittelyjä rakentavat analyysit.

⁶⁷ Judy Chicagosta ks. myös <http://www.judychicago.com/>. Linkki tarkistettu 25.10.2005.

⁶⁸ Taulukko, joka esittää kaikki installaation naishahmot löytyy osoitteesta <http://faculty.mccfl.edu/Jones/LIT2380/DinnerParty.html>. Linkki tarkistettu 2.10.2006.

⁶⁹ Yksityiskohtana voi mainita, että teos, josta olen Parkerin ja Pollockin kirjoittamat tiedot lainannut, on Pandora Pressin kustantamana. Aino Saarinen on (1988, 13) huomionnut, että esim. ottamalla käyttöönsä naisvihamieliseksi merkityksellistetyn Pandora-nimen naisten kustantamotkin pyrkivät muuttamaan vakiintuneita käsityksiä.

⁷⁰ Pandora-nimi viittaa siihen, että hän oli kaikkien (pan) jumalten lahjoista (dôron) koottu. (Lefkowitz 1986, 114.)

⁷¹ Sekä Pandora että Eeva tuhosivat ihmisen rauhan ja tasapainon uteliaisuudellaan. Eeva maistoi puusta kiellettyä tiedon omenaa, Pandora puolestaan avasi arkun, josta pahuus levisi maailmaan.

⁷² Suomalaisen taiteen kontekstissa Sirpa Alalääkkölä on osallistunut myyrtiaineksen uudelleen muokkaukseen. Hän on maalannut Kalevalan Ainolle puolustukseksi punk-ideologiaan viittaavat piikit (ks. Kivirinta & Rossi 1991, 311, 314–315).

⁷³ Paikantuneen tiedon käsitettä on hyödynnetty feministisesti hyvin erilaisissa teorioissa, kuten poliittisen toimijuuden tutkimisessa (Pulkkinen 1998), lukijasubjektin rakentumisessa (ks. esim. Rojola 2000, 151–155) ja kuin sukupuolittuneen tiedon ja tietäjän yhteiskuntatieteellisessä analyysissä (Ronkainen 1999).

⁷⁴ *Ambitious Bitchin* lähdeluettelossa Ruotsalaisen etunimi on vaihtunut Ritvasta Raijaksi. Koska cd-romille nauhoitettu pätkä on käännös Ruotsalaisen teoksesta, viitataan tästä alkaen painettuun suomenkieliseen alkuperäistekstiin.

⁷⁵ Analysoidessaan Judy Chicagon *The Dinner Party*n vastaanottoa Jones (1996/2005, 421) selvittää, kuinka teosta on kritisoitu siitä, että sen ylistämä nainen on heteroseksuaalinen. Osovasti hän kuitenkin huomioi, että vaikka taiteilijat osallistuivat paljon tiedostamisryhmätoimintaan, joissa lesboseksuaalisuus oli yksi keskeisistä keskustelunaiheista, seksuaalisuutta

ei tuolloin nähty identiteetin fundamentaalisena osana, joksi se nousi 1980-luvun queer-keskustelujen myötä (Jones mt., 423). AB:n Pandora-sitaatin selkeä lesbotematiikka kytkeytyneekin juuri tähän teorioissa ja taiteessa tapahtuneeseen identiteetin murrokseen.

⁷⁶ Aiheesta ks. myös Leppihalme 2002, 183, 186–187. Vahvuuden ja feminiinisuuden suhteesta ks. Butler 1987.

⁷⁷ Pandora hämää myytin Epimeteusta ottamaan vastaan Zeuksen (koston)lahjan niin, että tämä unohtaa veljensä Prometeuksen varoitukset. Epimeteus käsittää virheensä vasta Pandoran avattua lippaansa, mutta silloin jumalten kosto on jo levinnyt kärsimyksen ja pahan muodossa ihmisten keskuuteen (ks. esim. Mulvey 1996, 55; Leeming & Page 1994/1996, 116–117).

⁷⁸ Rankasen *Rakensin sinulle puutarhan* -installaatio tarttuu feministisille utopioille ominaisista ruumis-kysymyksistä olennaisimpaan: reproduktioon. Lisääntymisteknologioiden ehkäisystä koeputkilapsiin nähdään useasti vapauttavan naiset ruumiistaan ja äitiydestä, jonka eräät feministit, kuten esimerkiksi Shulamith Firestone (1971/1989) näkevät tasa-arvon suoranaisena esteenä. Juuri tasa-arvokulman takia käsittelen Rankasen teosta seuraavassa luvussa.

⁷⁹ Harawayn *Kyborgimanifestin* haasteesta nykyiselle kulttuurintutkimukselle ylipäättään ks. Paasonen 2003b, 248–249.

II Tasa-arvon tavoittelua

Marita Liulian *Ambitious Bitch* on teos, joka sekä tuottaa että tulkitsee feminismejä ja siten myös tasa-arvopuhetta. AB:n *Waves of Feminism* -valikon ensimmäinen aalto on lähimpänä niitä visuaalis-tekstuaalisia tekijöitä, joita käsittelen tässä luvussa tasa-arvotaktisina. *First Wave* -alavalikon etusivuna on tasa-arvofeminismin ydinteesi ”*Women demanding their full rights as human beings*” – naiset vaativat täysiä ihmisoikeuksia.

[kuva 9a]

Valikon mukaan ensimmäisen aallon (feministi)naiset tavoittelivat täyttä oikeutta olla ihminen. Se olisi ollut turhaa, ellei ihmisyyden olisi katsottu koskevan yhtä lailla molempia sukupuolia. Tasa-arvofeministisessä puheessa ihmisyyys ymmärretäänkin ensisijaisesti sukupuolineutraaliksi. Sukupuolten erilaisuutta ei painoteta vaan erot pyritään häivyttämään. (Ks. esim. Gatens 1991, 22–23; Koivunen 1996a, 39; 1996b, 78, 82.) Siitä huolimatta, että valikon tasa-arvofeministeille, Mary Wollstonecraftille ja Simone de Beauvoirille, ihmisyyys oli sukupuoleton kategoria, se muodostui kuin varkain miehiseksi: valistusfilosofian subjektit, miehet, olivat malleja tavoiteltavalle, vapaalle ja itselliselle ihmisyydelle (ks. Code 1991, 8; Grosz 1995, 51). Tässä mielessä tasa-arvoa tavoiteltiin siis syrjivien rakenteiden puitteissa.

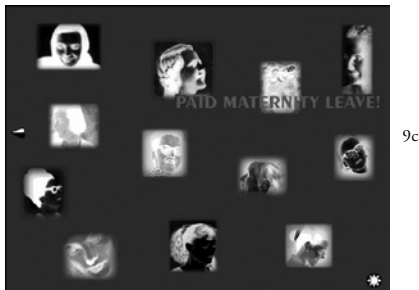
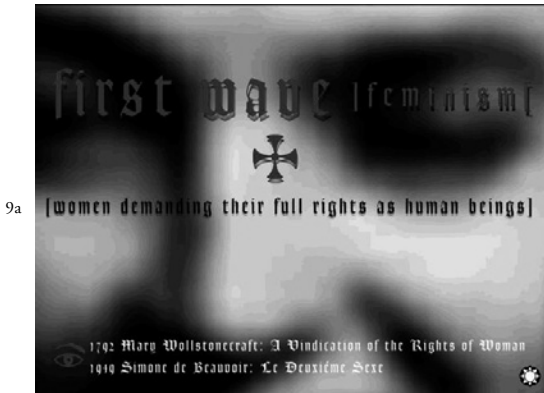
First Wave -alavalikon pääsivua hallitsevat mustavalkoiset, epä-tarkat passikuvat kahdestatoista naisesta. Se, että kuvat ovat negatiiveja, korostaa naisten yhteiskunnallista toiseutta, josta valikon etusivulla esiintyvä de Beauvoir (1949/1980) kirjoittaa. Kun kuvia

[kuvat 9bc]

klikkaa, naiset muuttuvat hetkeksi positiiviksi, kasvoiltaan selväpiirteisiksi ja tunnistettaviksi. Samalla kajahtaa merkkitorven toivotus ja ruutuun ilmestyvät vaatimukset äänioikeudesta, lailisesta tasa-arvosta, oikeudesta omaisuuteen, perintöön, työhön ja palkkaan, avioliitossa tapahtuvan raiskauksen ja väkivallan kriminalisoinnista, vapaasta abortista, ehkäisystä, tuetusta äitiyslomasta, terveysasemista, lastentarhoista ja hoitokodeista, omasta tilasta sekä mahdollisuudesta omiin intohimoihin. Ne ikään kuin väläyttävät naisissa toivon paremmasta; tekevät heistä hetkeksi yhteiskunnan näkyviä ja täysivaltaisia jäseniä, sellaisia kuin valkoihoiset ja keskiluokkaiset miehet yleensä ovat. Nopea palautuminen negatiiviksi kuitenkin viestittää, etteivät tasa-arvovaatimukset juuri muuta naisten asemaa. Näin visualisointi ottaa kantaa 1990-lukulaiselle feminismille ominaiseen tasa-arvokriittiseen pohdintaan (ks. esim. Grosz 1995, 49–53; Koivunen 1996a, 38–39). Akateemisissa nykyfeminismeissä tasa-arvoon suhtaudutaan huomattavan kriittisesti, sen tavoittelua pidetään vanhentuneena taktiikkana, mistä *AB*:n valikon kuvien mustavalkoisuuskin sekä ainakin Suomessa ja Pohjoismaissa pääasiassa toteutuneet vaatteet viestivät.

Suurin osa valikon tasa-arvovaatimuksista keskittyy julkisen alueen toimintaan ja itsemääräämisoikeuteen. Toisaalta esiin piiryy myös miltei vastakkainen juonne. Esimerkiksi tuettu äitiysloma, naisten terveysasemat ja hoitokodit kielivät sukupuolisensitiivisestä eli sukupuolieron huomioivasta tasa-arvofeminismistä,¹ joka liittyy kiinteästi suomalaiseen ja pohjoismaiseen hyvinvointivaltioideologiaan (ks. esim. Koivunen 1996a, 80–81, 84; Jallinoja 1983). Teknologian osuus nousee molemmissa esille: vapautta lisäävä ehkäisy on lääketeknologian tulosta, samoin hygieeniset abortit ja osaltaan myös naisille tarkoitettut terveysasemat.

Yleensä ottaen teknologiat ovat tasa-arvofeminismeissä tärkeässä asemassa. Teknologia nähdään mahdollisuutena, josta myös naisten tulee hyötyä ja jonka tehtävissä naisten on saatava yhtäläinen asema miesten kanssa. Usein teknologia näyttäytyy lisääntymisen ja ruumiin hallinnan välineenä, joka auttaa minimoimaan



sukupuolieron (ks. esim. Wajcman 2004, 12–16, 19–20). Tällöin sukupuoliero tarkoittaa, huomionarvoisesti, lähinnä naisen poikkeavuutta miehisestä normista.

Teknologian ja tasa-arvon kytkös koskettaa myös taiteenlajeja: monet tutkijat katsovat, että performanssin ohella video- ja mediataiteet tarjoavat naistaiteilijalle tasa-arvoisemman ympäristön ja tavan tehdä taidetta kuin perinteiset, jo kanonisoidut taiteet. Ne käsitetään monesti vähemmän sukupuolittuneiksi ilmaisumuodoiksi kuin esimerkiksi maalaus, kuvanveisto, arkkitehtuuri tai elokuva. Taiteenlajeina ne ovatkin aktiivisen naisliikkeen aikalaisia, eikä niillä ole takanaan yksipuolisesti miehisen tekijyyden historiaa. (Ks. esim. Gever 1993, 128–129, 131; Tenhaaf 1995, 219.)

Toisaalta juuri ilmeisen teknologiakytköksensä kautta video- ja mediataide on yhdistetty naisia syrjiviin tiedekäsityksiin (Ten-

haaf 1995, 219). Onko siis feministisesti ristiriitaista, että Liulian ja Optimistin teoksissa muutoshakuisia kuvia katsotaan video- ja tietokoneteknologioiden tuottamina? Entä miten on suhtauduttava siihen, että ne tarjoavat naiskatsojalle samanlaisen paikan, joka on ollut miesten hallussa vuosisatoja; sijan, josta voi tirkistellä kohdettaan ilman, että tällä on mahdollisuutta vaikuttaa siihen, miten hänet määritellään? Kuten todettua, myös elo- ja valokuvauksessa käytetyt laitteet rakentuvat hierarkkiselle perspektiivimallille, jota käsittelin aiemmin *Miehisen katseen teknologiat* -luvussa.²

Tasa-arvofeministisesti ristiriitaa ei ole, sillä päätavoite on hyötyä teknologian mahdollisuuksista, ei puuttua tiede- tai teknologiakäsitysten perusteisiin olivat ne sukupuolittuneita tai eivät (Wajcman 2004, 14).³ Nykykulmasta on myös tosiasia, että teknologia kutoutuu jokapäiväiseen elämään niin monin säikein, ettei siitä irtisanoutuminen tai täydelliseen oppositioon asettuminen ekofeministien tapaan ole mahdollista eikä kannattavaakaan. Feministit ovatkin etsineet myönteisempiä, affirmoivia asenteita naisen ja teknologian suhteeseen (ks. esim. Haraway 1998; Wajcman 2004, 32–33, 80–101). Näiden kirjo on laaja, eikä teknologian teoreettis-filosofiin perusteisiin puututa välttämättä edelleenkään.

Tasa-arvotaktista suhdetta teknologiaan ilmentää hyvin kohta *Only for the Money* -videosta: siinä Irma Optimisti kaappaa kameran, jolla häntä yritetään kuvata. Videon edetessä Optimisti osoittaa, että myös hänellä on paikka, ja olennaisesti valtaa katsoa ja kuvata (vallan ja tiedon/teknologian suhteesta ks. Pelkonen & Ettorre 1991; Code 1991, 194, 284). Niin modernin taiteen kuin naismatematiikankin kohdalla valta kytkeytyy asiantuntijuuteen, jota käsittelen luvun jälkimmäisellä puoliskolla. Sitä ennen pohdin teknologioiden tasa-arvotaktisia valtauksia, joiden päätavoite ei ole vallitsevien käsitysten, rakenteiden ja käytäntöjen kritiikki vaan haltuunotto.

Tässä luvussa käsittelen niitä moninaisia tapoja, joilla teknologiat neuvotellaan näyttelysarjan teoksissa naisten haltuun. Lähden liikkeelle lisääntymisteknologioihin liittyvistä kysymyksistä, sillä lisääntyminen on alue, jolla sukupuolen ja teknologian suhteesta on kiistelty kiivaimmin. Seuraavaksi tartun bodaukseen ja plastiikkakirurgiaan identiteettitekologioina. Viimeiseksi paneudun ruoanlaiton ja matkustamisen teknologioihin.

Lisääntymisteknologiat: hallinta, vapaus ja luova toimijuus

Tavallisesti kasvihuoneen tehtävä on tarjota suotuisat elinolosuhteet ulkoilmaa kestävämmille kasveille. Rankasen *Rakensin sinulle puutarhan* -installaatiossa kasvihuoneen hyllyjen lasipurkeissa kasvaa kukkien sijaan sikiöitä. Sikiön luontaisin kasvupaikka, naisen kohtu, on korvattu luonnontieteellisen museon lasipurkeilla. Tieteen petrimaljoissa lisääntyminen ei ole enää tulevaisuuden tavoittamaton visio vaan mielipiteitä jakava eettis-poliittinen kysymys, johon erityisesti feministitutkijat ja -taiteilijat ovat osallistuneet ahkerasti. (Ks. esim. Betterton 1996, 106–107; Balsamo 1999, 93–97; Wajcman 1991, 54–63.)

[kuva 10a]

Rosemary Bettertonin (1996, 106–107, 114) mukaan kuvakulttuurilla, kuten mainoksilla, elokuvalla ja feministisellä taiteella, on painava sija naisen ja lisääntymisteknologioiden abortin, ehkäisyyn ja keinohedelmöityksen suhteen määrittäjänä.⁴ *Rakensin*

sinulle puutarhan -installaatiokin tarttuu tähän. Sen steriilit lasipurkit sikiöiden kasvualustoina vertautuvat muodoltaan ja materiaaltaan koeputkiin, jotka ovat Bettertonin (1996, 106) mukaan tieteen tunnetuimpia kuvakkeita. Sikiöt puolestaan viittaavat naiseen, jonka tehtävänä jälkeläisten synnyttämistä ja hoitoa piderään. Monille feministeille lisääntymisteknologiat ovat naisten kannalta tieteen suurimpina saavutuksia, sillä ne vapauttavat naisen hänelle ”luontaisesti” lankeavasta äidin roolista. (Firestone 1971/1989; ks. myös Wajcman 2004, 19–21, 50.)⁵

Toisaalta lisääntymisteknologioista on maalattu myös feministisiä kauhukuvia. Merkitsisikö se, ettei lisääntyminen ole enää sidoksissa naisen ruumiiseen sittenkin tappiota, tärkeän yhteiskunnallisen tehtävän menetystä? (Ks. esim. Wajcman 1991, 58.) *The Matrix* -elokuvassa (ohj. Wachowski Bros. 1999, USA) tämä kauhukuva on toteutunut moninkertaisesti: ihmiset on alistettu elämään kiinnitettyinä kohtuihin, tuottamaan energiaa hallitsijalleen tekoälylle. Ihmiset eivät tiedosta tätä vaan uskovat toimivansa jokapäiväisissä tehtävissään, koska he ovat *Matrixin*, tekoälyohjelman vallassa (ks. esim. Burfoot 2003, 63). Keinoälyn ja kohdun yhdistelmä on siis koitunut ihmiskunnan tuhoksi. Feministisestä kulmasta *Matrix* on epätoivottu, irvokas jatke teknokraattiselle kehitykselle, joka tähtää luonnon saattamiseen miehen haltuun lopullisesti. Tiede ja teknologia ovat tehneet miehestä jumalan kaltaisen ja hän voi saada poikansa ilman ruumiin/naisen tahraamaa sukupuoliyhteyttä (ks. esim. Braidotti 1994, 87–91; Keller Fox 1985/1970). Kytöksessä *The Matrixiin Rakensin sinulle puutarhan* -teoksen voikin katsoa tuottavan samansuuntaista feminististä puhetta, joka tiivistyy katkelmassa Hélène Cixousilta (1975/1986, 65): ”Ja miehisyyden unelma / Polveutuminen, unelma isäjumalasta / Omassa pojassaan / Itsessään syntyvästä/ – Eikä äitiä silloin.”⁶ Tieteenfilosofi Evelyn Fox Keller (1985/1990, 45–47) lainaa Cixousia selittäessään psykoanalyttistä tulkintaa tieteestä, jossa tiede pyrkii teknologioin ottamaan haltuun (mies)subjektia häiritsevän toiseuden. Äidin ruumis ja laajemmin katsottuna naisen

[kuva 10b]

lisääntymiskyky näyttäytyvät tällöin subjektiuden perimmäisinä uhkina. (Ks. myös Wajcman 1991, 59.) Koeputkien steriilissä kasvuympäristössä kehittyvät sikiöt puolestaan säästyvät äidin ruumiista erkaantumisen aiheuttamalta traumalta oli kyse sitten miestä tai naissubjekteista.

Tasa-arvofeminismi avaa myös suuremman kulman naissubjektin toimijuuteen. Voi ajatella, että teknologia on mahdollistanut puutarhan rakentamisen ilman, että naisen on tarvinnut uhrata projektiin yhdeksää kuukautta. Koeputkissa kehittyvät sikiöt eivät raskautta naista sen enempää kuin ”luonnollinen” raskaus lapsen siittäjää. Ne eivät aiheuta naiselle fyysisiä muutoksia, eivät-
 kä alenna hänen yhteiskunnallisen toimintansa tehokkuutta, estä esimerkiksi työntekoa tai urakehitystä (ks. esim. Wajcman 2004, 114). Myös teoksen mutanttisikiöt voi tulkita myönteisesti. Tällöin enkelinsiipinen ja liskonhantainen sikiö eivät ole tieteen epäonnistuneita kokeiluja, vaan naisen ja teknologian kohtaamisen ainutlaatuisia, luovia, tuloksia.

[kuva 10 c]

Luova toimijuus liittyy olennaisesti tasa-arvofeministien painokkaasti peräämään itsemääräämisoikeuteen: naisella on oltava mahdollisuus päättää itsestään, tekemisistään ja lisääntymisestään, ruumis ei saa olla luovuuden tiellä sen paremmin myönteisessä kuin kielteisessä merkityksessä. *Rakensin sinulle puutarhan*-teoksen voikin liittää abortissa tehtyyn valintaan, kuten taiteilija itse esittää (Rankanen 1996, 32). Juuri ehkäisyvälineet ja oikeus aborttiin ovat tarjonneet naiselle keinoja ruumiin hallintaan ja tuoneet hänen elämäänsä viime vuosisadan kuluessa ennennäkemätöntä itsellisyyttä. Taiteilija Lea Kantosen (*Taide* 6/94) raportti meksikolaisen taidekeskuksen avajaisnäyttelystä esittelee Rankasen kanssa samaa aihepiiriä työstävän amerikkalaistaiteilija Shelly Cookin *Adult Female Human* -performanssi-installaation. Siinä missä Rankasen teoksen lasiastioissa on syntymättömiä sikiöitä, Cookin teoksen jättimäisen koeputken vedessä istuu aikuinen ja sikiöiden lailla alaston nainen. Kantosen liittää Cookin teoksen esityspaikkaansa: Meksikossa nuorten naisten yleisin kuolinsyy

[kuva 10d]

10a



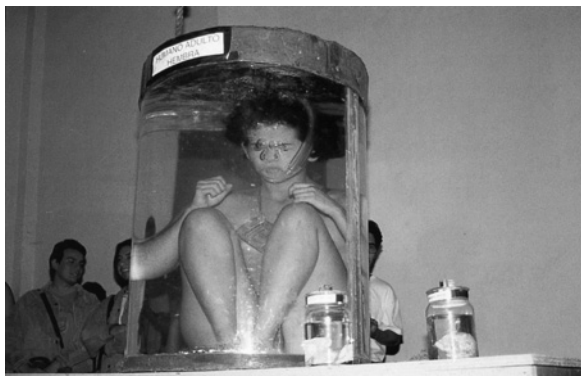
10c



10b



10d



on laitton, epähygieeninen abortti. Cook esittää, että jokaisella aikuisella naisella tulisi olla oikeus päättää omasta ruumiistaan ja keskeyttää halutessaan raskautensa laillisesti. Suomessa abortti on toki sallittu, mutta se ketkä lisääntymisteknologioita saavat käyttää, on edelleen kiihkeä debatin aihe. *Rakensin sinulle puutarhan* venyy keskustelemaan myös tästä tasa-arvofeministisestä aiheesta.

*Kehonrakennus ja kauneuskirurgia:
identiteettiteknologiat nykyajan korsettina*

Liulian ja Optimistin teoksiin kuuluu kuvastoa, jossa naiset ottavat haltuun omat ruumiinsa. Ranskalaisen performanssitaiteilija Orlanin ruumiin muokkaukset kytkeytyvät tähän sekä temaatistisesti että konkreettisesti. Optimisti (16.1.1997) kutsuu Orlania kollegakseen ja *Ambitious Bitchin Body – Art of Existence* -valikko esittelee sekä Orlanin ajatuksia että kehonrakennuskuvastoa. Mutta siinä missä Orlanin performanssien sarjassa muutoksen saa aikaan kirurgin veitsi (ks. esim. Davis 1997; Hirschhorn 1996), Liulian ja Optimistin teoksissa ruumiita muokataan kuntoillen ja kehoa rakentamalla. Kehonrakennuksella ja kosmeettisella kirurgialla on kuitenkin yhteisiä tekijöitä. Niissä naisen ja teknologian suhde avautuu kompleksiseksi kartaksi, joka tarjoaa useita kulumia tasa-arvoon.

Feministien kaksinaista suhdetta kehonrakennukseen ja kosmeettiseen kirurgiaan kuvastaa se, että molemmissa on nähty olevan kysymys yhtäältä miesten ja miesten ruumiin määrittämien ihanteiden hyväksymisestä ja toisaalta mahdollisuudesta määritellä itse itseään, ottaa oma ruumis haltuunsa. Ennen kaikkea on kiistely siitä, tarjoavatko nämä ruumiin hallitsemisen teknologiat⁷ mahdollisuutta itsenäiseen naistoimijuuteen. (Ks. Davis 1995 & 1997; Heywood 1998.)

AB:ssa voimiensa ääri rajoilla toimivan painonnostajanaisen lihaksen ovat pullistuneet ja kasvot vääntyneet irvistyksen. Minna Thorntonin ja Caroline Evansin ”*Body building gives definition to* [kuvat 11ab]

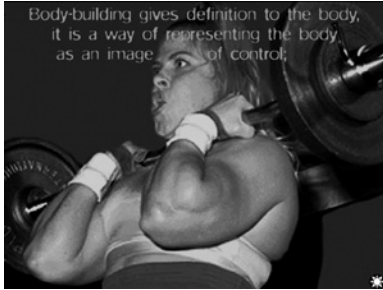
the body, it is a way of representing the body as an image of control” -teksti toteaa naisen toiminnan myönteiseksi itsehallinnan muodoksi: se kehittää lihaksia ja antaa ruumiille selvät rajat. Kollaa-sin sanoma ei kuitenkaan jää tähän. Kuvaa klikatessa tekstiosuus täydentyy vielä. Ruutuun ilmestyvä ”*Ideal of muscular hardness connotes fallic definition*” -loppulause ei sivuuta kehonrakennusta myönteisen itsemäärittelyn paikkana. Se kuitenkin ilmaisee, että tarkkarajaisen lihaksikkuuden ihanne on kulttuurisesti miehinen, miehen ruumiin sanelema (ks. myös Nead 1992, 8–9; Leppihalme 2002, 183, 188). Tässä mielessä naisten kehonrakennus on tyyppiesimerkki naisen ja teknologian kaksinaisesta suhteesta, joka tuottaa tasa-arvoa miehistä ihannemallia sivuten tai suoranaisesti seuraten.

Female Mathematics -videossa Optimisti ja hänen avustajansa kuntoilevat urheiluvarusteiden sijaan korseteissa ja korkokengissä. Kuva on helppo tulkita ironiseksi tai yksinkertaisesti ristiriitaiseksi. Anne Sankari (1995, 22) antaa yhdistelmälle kuitenkin kolmannen merkityksen todetessaan, että kuntosalilla käyntiä kutsutaan nykyajan korsetiksi. Naisten kuntoilussa voikin nähdä paluun korsetin lailla kiristävään, yhteen ainoaan ”oikeanlaisen” naisvartalon ihanteeseen. Siten naiset korseteista vuosisata sitten vapauttanut naisvoimistelu on palannut lähtöpisteeseensä. (Kosonen 1991, 12.)

Vapautumispuhe viittaa näkemykseen korsetista ja ruumiin muokkauksesta naisten syrjinnän muotona. Kulttuurintutkija Valerie Steelen (1985, 161–162; 2001) mukaan tällainen käsitys korsetista ei kuitenkaan vastaa sitä mielipiteiden kirjoa, jota kureliivien puolustajat ja vastustajat aikoinaan esittivät. Ensinnäkin korsettien ahtautta ja sen aiheuttamia terveyshaittoja on liioiteltu. Toiseksi korsetit tuottivat ruumiillisen ja henkisen itsehallinnan tunnetta myös miehille. (Ks. Steele 1985, 161–164; 1996, 58–62,

[kuvat 11cd]

11a



11c

11b



11d

11e



71–76.) Steelen näkemys lähenee Leslie Heywoodin (1998, 155, 157–161) huomioita kehonrakennuksen vahvistamasta naisruumista henkisen ja fyysisen itsepuolustuksen paikkana. Tätä kautta Optimistin ja hänen avustajansa korsetit ja kehonrakennus voi tulkita pikemmin emansipatorisiksi kuin syrjiviksi. Säikeet (viktoriaanisesta) korsetista korkean moraalin ja kunniallisuuden merkinä ja koskemattomuuden suojana sekä toisaalta seksuaalisuudestaan tietoisien naisten itsekorostuksen eleenä kutoutuvat kiinnostavasti

kehonrakennuksen, joka paitsi vahvistaa ruumista, on myös ruumiin itsetietoista haltuunottoa ja narsismiakin.

Kathy Davis (1995, 41) käyttää puolestaan korsettivertausta kirjoittaessaan kauneusleikkauksista. Hänen mukaansa 1900-luku loi naisruumiille korsettia ahtaammat kehykset, ihosta itsestään tuli lihaa koossapitäväksi korsetti. Ihon ja korsetin kiristäminen eivät kuitenkaan ole yhtäläisiä toimenpiteitä. Jos ruumiin pintaan haluaa saada muutoksen korsetin nyörittämisen nopeudella, vaihtoehtoja ei ole monia. Kenties tästä syystä kauneusleikkaukset ovat vakiintuneet yhä hyväksytymmäksi ruumiinmuokkausmuodoksi.

Ambitious Bitchin Body—Art of Existence-valikon etusivu käsittää alavalikkoihin vievien kuvakkeiden lisäksi kosmeettisten leikkausten sarjassa ruumistaan muokkaavan Orlanin toteamuksen ”*This is my body, this is my software*”. Tämä yhden leikkausperformanssin otsikko sisältää käsityksen luonnollisen ja muuttumattoman (nais)ruumiin vanhanaikaisuudesta. Orlanin taide on innoittunut kauneuskirurgian tarjoamasta mahdollisuudesta toimia itsen/ruumiin muokkaajana, tekijänä (ks. esim. Davis 1997; Hirschhorn 1996 Vänskä 2001).⁸ Taiteilija on teknologian aktiivinen käyttäjä, ei kohde.⁹ Orlan onkin itse huolellisesti ja innovoiden suunnitellut ”jälleensyntymänsä”¹⁰ mytologisia ja historiallisia naiskuvia yhdistelemällä. Valinnat on tehty naisten edustamien ominaisuuksien perusteella, ei heidän ulkomuotonsa takia. Silikonilla täytetty ”Monalisan otsa”, Venuksen leikattu vartalo ja Psyyken silmät muodostavat yhdistelmän, joka on enemmän hirviömäinen kuin normalisoivien ihanteiden mukainen. Heywood (1998, 55) kuvaa samoin kehonrakentajanaisia, jotka rikkovat kulttuurisia kauneusihanteita kasvattaessaan itsensä tietoisesti suuriksi ja vahvoiksi (vrt. Leppihalme 2002, 199–202). Tasa-arvofeministisestä kulmasta kauneusleikkaukset ja kehonrakennus ovat molemmat teknologioita, jotka haltuunottamalla naiset voivat toimia oman kehonsa muokkaajina ja määrittäjinä sekä yksiulotteisten kauneusihanteiden horjuttajina: oman tilan luojina.¹¹

[kuva 11e]

Tietotekniikkaa naisille!

Tietotekniikka on Orlanin muuttumisprosessin mahdollistava tekijä, sillä taiteilija on suunnitellut itsensä uusiksi kuvankäsittelyohjelman avulla (Hirschhorn 1996, 111; Vänskä 2001, 29). Se on itsen rakennusväline myös Optimistille, jonka installaatiossa tietotekniikalla on apuvälineen arvo matemaattisen sukupuolen laskennassa. Toisin kuin Orlanin tai Optimistin teoksissa, Liulian *Ambitious Bitchissä* tietotekniikan haltuunotto on koko teoksen tavoite. Punaisten, sykkivien ruusujen ja muun naisellisen kuvaston paljous aina kirjasintyyppien kaarevuuteen asti rakentavat teoksesta vaihtoehtoa (silloisen tietotekniikan tavallisimpien) käyttöjärjestelmien pelkistetyin harmaalle grafikalle (ks. myös Paasonen 2005, 140). Taktiikka vertautuu visuaalisesti varhaisen feministisen taiteen orgaaniseen vaginakuvastoon, jopa vaginakukkiin, jotka asettuivat modernismin tarkkaan hallittuja geometrisia viivoja vastaan, kytkivät naisen ruumiillisuuden taiteen kuvakieleen (ks. esim. Jones 1996/2005, 413–417). Hallitsematon pyörre, kimmeltävä kristalli ja sykkivä sydän ovat puolestaan teoksen sattumanvaraisuuksiin perustuvan, naisellisuuden stereotypioilla, mielivaltaisuudella ja yllätyksellisyydellä toimivan navigointijärjestelmän osia.

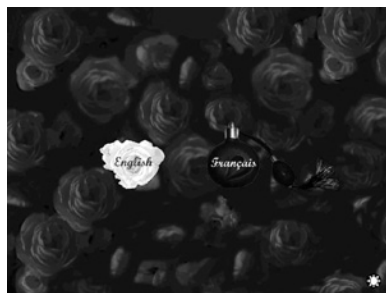
[kuvat 12
abcd][kuvat
12 ef]

AB sisältää aktiviteetteja, joiden oletetaan kulttuurisesti kiinnostavan naisia. *Ambitious Witch* -valikon ennustaja kertoo kysyjälle hänen menneisyyteensä ja tulevaisuutensa salat.¹² *Female Perversions* -valikon naiset puolestaan jakavat tosielämän kokemuksiaan. Tällä teos vastaa haasteeseen, jonka feministiset tutkijat ovat esittäneet osasyynä naisten syrjäytymiseen tietotekniikasta jo varhain: tytöt eivät kiinnostu tietotekniikasta samassa määrin kuin pojat, koska tietokonepelien väkivalta-, hävitys- ja urheilukeskeinen kuvasto ei kosketa heitä (Wajcmanin 1991, 154; Lewis 1987/1990, 274; ks. myös Kangas 2002, 134). *Ambitious Bitchin* tasa-arvotaktiikka on sukupuolisensitiivinen. Se sisältää käsityksen sukupuolten (kulttuurisesta) erilaisuudesta: naisia hou-

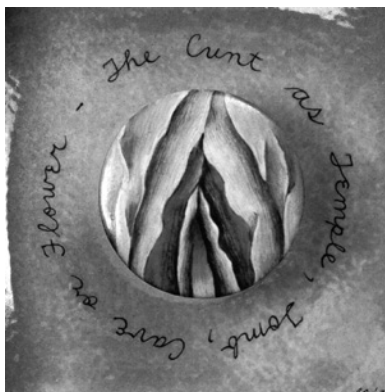
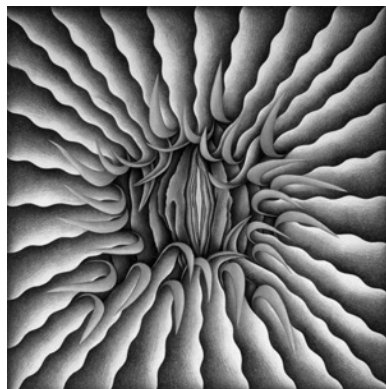
12a



12b



12c



12d



12f



12g

kutellaan tietotekniikan pariin naisellisena pidetyn aineiston, kokemuksen, kuvaston, järjestelmän ja logiikan keinoin. Taktiikka on sukua 1980-luvulta alkaen erityisesti naisia varten järjestetyille tietokonekursseille, joilla opiskeltiin naisopettajan johdolla, yhteisiin kokemuksiinsa pohjaten. Molemmissa kaksijakoinen sukupuolijärjestelmä on voimissaan: mies- ja naissukupuolen sisäisiä eroja ei juuri analysoida, vaan vastakkaisuutta pikemmin vahvistetaan sukupuolisensitiivistä tasa-arvoa tavoittelemalla.¹³

Vaikka useat tutkijat ovat todenneet tietotekniikan miehisen sfäärin välineeksi, tietotekniikan käyttäjäkunta ei tietenkään ole (enää) miehinen. Siksi *Ambitious Bitchin* tavoitteeksi ei riitä ai-noastaan naisten houkuttelu tietotekniikan pariin. Sukupuolten välinen epätasa-arvo vallitsee pikemmin tietotekniikan sisäisessä työnjaossa kuin käyttäjäkunnassa. Tietotekniikan alan suunnittelijat ja johtajat ovat edelleen pääsääntöisesti miehiä (ks. esim. Vehviläinen 1997b, 13–17; Lewis 1987/1990, 275–276; Wajcman 1991, 155–156). *Ambitious Bitch* rikkoo tätä edelleen ajankohtaista asetelmaa. Työryhmässä, tiiviisti suunnittelijoiden kanssa toiminut Marita Liulia on profiloitunut teoksen päätekiäjäksi, naiseksi, joka hallitsee tietotekniikan. Jatkan tämän tasa-arvotaktiikan käsitteilyä asiantuntijuus-diskurssin yhteydessä.

Kodin(kone)teknologiat: tilaa naisperversiolle

Only for the Money -videossa Optimisti ottaa teknologian haltuunsa muun muassa ruuanlaiton kautta. Hän virittää spriikeittimeensä liekin, asettaa kattilan tulelle, kaataa maissinjyvät kattilan pohjalle ja odottaessaan jyvien poksahdusta popcorneiksi öljyää ensin kätensä ja sitten rikkaimurin. Kun jyvät alkavat poksahdella, Optimisti ottaa kattilalta kannen ja imuroi popcornit suoraan pölypussiin, josta hän pistele ne teknologisen prosessin päätteeksi tyytyväisenä suuhunsa.

[kuva 13a]

Judy Wajcman (1991, 81–107) suhtautuu epäillen kodinkoneistumiseen, jota Optimistikin kommentoi. Hän kysyy, säästävätkö

koneet todella kodinhoitoon uhrattua aikaa vai sitovatko ne naisen entistäkin tiukemmin tehtäviinsä. Wajcman kuvaa, kuinka naiset käyttävät, tai heidän yleisesti ajatellaan käyttävän, kodinkoneita tarvekaluina, joilla työskentely ei vaadi taitoa eikä erityistä osaamista (ks. myös Cockburn & Fürst Dilic 1994, 15–16). Se, että Optimisti öljyää rikkaimurin (epätavalliseen) käyttöönsä kuitenkin päinvastoin korostaa laitteen henkilökohtaista haltuunottoa. Imuri saa uuden tehtävän. Optimisti muokkaa ja soveltaa teknologiaa luovasti, optimistisesti omiin tarkoituksiinsa.

Optimistin keittiökeittiötoimet muistuttavat kiinnostavasti brittiläisen Bobby Bakerin performanssia *Kitchen Show*, jonka kanssa Pia Livia Hekanaho (2006, 14–15) pohtii nerouden ja ylevän kysymyksiä feministisessä estetiikassa.¹⁴ Hekanaho kuvaa Bakerin toimien alakuloista toisteisuutta ja huomioi, että mikäli Bakerin toimintaan sisältyy mitään luovuuteen viittaavaakaan, hän pyytää heti katsojilta tätä anteeksi. Optimistin taiteesta anteeksipyytelyn retoriikka puuttuu puolestaan kokonaan. Päinvastoin Optimisti on melkein häiritsevän keskittynyt puuhiinsa, eikä Bakerin lailla alleviivaa toimintansa ristiriitaisuutta suhteessa rajoitaviin stereotyyppiohin. Tämän sijaan taiteilijoiden keittiönäytökset kytkee toisiinsa rituaalinen hartaus, jolla he suhtautuvat arkisiin keittiötoimiinsa. Molempien performoinneissa ruuanlaiton teknologiat¹⁵ kietoutuvat seksuaalisuuteen. Optimisti öljyää käsiään ja imuriaan eroottisella intensiteetillä ja kylmän veden loiskuttaminen keittiötyön rasittamille käsille ja kuumottaville kasvoille nostattaa Bakerin orgastiseen hurmioon, johon hän suhtautuu sopivasti häpeillen (Hekanaho 2006, 15).

Kodinkoneteknologiat kytkeytyvät myös *Ambitious Bitchin Female perversions* -valikon esityksiin: naisperversioita, haluja ja intohimoja fetissimäisestä Levis-farkkujen käytöstä kleptomaniaan ja rasvankammosta kaikenantavaan äitisuhteeseen, kuunnellaan ja olennaisesti, jaetaan, puhelimen välityksellä. Wajcmanin (1991, 104–105) mukaan puhelin on kodin teknisistä laitteista se, joka on muita keksintöä selvemmin parantanut naisten elämän laatua.¹⁶

[kuva 13bc]

13a



13b



13c



13d



13e

Puhelin ei esimerkiksi imurin lailla kiinnitä naista kotiin. Kommunikointivälineenä se laajentaa kokemuspiirin kodin rajojen ulkopuolelle. Wajcman huomioi, että puheluissaan naiset järjestävät perheensä asioita ja ylläpitävät sosiaalisia suhteita. *Female Perversion* -valikko kuitenkin laajentaa puhelimen käytön arkipäiväisistä asioista, perheen hyvinvoinnista, muusta organisoinnista ja ystävien huolien kuuntelusta nais(t)en omien halujen käsittelyyn,

intiimien, eroottistenkin kokemusten jakamiseen. Puhelin antaa äänen naisten vaietuille perversioille.

Myös *AB:n Erotic tales* -valikko kytkee toisiinsa kodin sfäärin, seksuaalisuuden ja teknologiat. Valikossa voi kuunnella eroottisia kohtauksia kuuden suomalaisen kirjailijan tuotannosta. Tarinoita kuunnellessa kunkin kirjan sivuille ilmestyy kuvia erotiikkaa ilmeisen hallitusti ahmivista naisista: ikääntynyt nainen keskittyy tarinoihin kuulokkeet korvilla, nuorempi paneutuu kirjaansa tietokoneen äärellä, kolmannen katse on kiinnittynyt kirjan sivuille, mutta kampauksesta kohoaa tieteiselokuvien ja -kirjallisuuden kyberseksiin viittaavia anturoita tai lähettämiä. Sisustus, johon naiset on kuvissa sijoitettu, viittaa useimmiten vahvasti yksityiseen tilaan, kirjoihin paneudutaan keittiössä ja työhuoneessa. Tätä korostaa myös kuvien intiimi, muun maailman ulkoistava raja-
[kuvat 13de]

Teoksissa luodaan siis ambivalentisti, arjen välineillä mutta arjen ylittäen, nais erityisiä teknologian käyttömahdollisuuksia. Intiimiys, erotiikka ja seksuaalisuus eivät silloin kytkeydy niinkään kyber- tai edes puhelinseksiin, joiden asiakaskunta koostuu pääosin miehistä. Sen sijaan erotiikka ja luovuus nousevat ruuanlaiton teknologioista, sekä sukupuolisensitiivisesti että tasa-arvotaktisesti.

Avartavaa matkailua maailmanvalloituksesta taideturismiin

Mikäli puhelimen voi katsoa teknologiana laajentaneen naisten kokemuspiiriä kodin ulkopuolelle, teknologisen kehityksen myötä helpottunut ja lisääntynyt matkustaminen on tehnyt niin sitäkin selvemmin. Keskustelu Rankasen *Nainen, joka ei halunnut nähdä kuin pienen palan maailmaa* -teoksen kanssa avaa feminististä keskustelua naisten matkustamisesta.
[kuva 14a]

1800-luvulta peräisin oleva matka-arkku muistuttaa materiaalisesti (menneestä) tilanteesta, jossa nainen ei halunnut tai hänen

ei sallittu haluta nähdä kuin pieni pala maailmaa. Naisen elinpiiri oli rajattu, eikä matkustaminen merkinnyt juuri muuta kuin satunnaista sukulaisvierailua, muuttoa, pakoa sodan tai sairauden pelossa tai ainoastaan matkustavan puolison paluun odottamisesta.¹⁷ Tällaiset tulkinnat naisesta ja matkustamisen kytköksestä liittyvät alistusretoriikkaan. Niissä matkustaminen rajautuu miehen toiminnaksi ja naiselle jää seuraajan, seuralaisen tai odottajan passiivinen rooli (ks. Hapuli 2000, 6–7; Jokinen & Veijola 1990, 45, 47–48; Lawrence 1994, ix, xii, 1–3).

Matka-arkun kunto kertoo kuitenkin kovasta käytöstä: laudat ovat rakoilleet ja helat irronneet. Arkun teksti viittaa puolestaan siihen, että sen kirjoittanut nainen on matkustanut eri elkein kuin keskiluokkaiset ja valkoihoiset maailmanvalloittajat(miehe)t. Tällä naismatkaajalla ei ole ollut halua suuriin valloituksiin. Hänelle on riittänyt ”pieni pala maailmaa” kokemustensa lähteeksi. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, ettei matkailu olisi merkinnyt naiselle modernien ihanteiden mukaista vapautta ja individualismia siinä missä miehille (ks. Jokinen & Veijola 1990, 109–111).¹⁸ Ei olekaan yllättävää, että Wajcman (1991, 134) kuvaa autoilun merkitystä nykymiehelle samoin syin, mitä 1800-luvun naismatkaajat ovat lähtöjensä perusteiksi esittäneet: heille matkustaminen tarkoitti pakoa ja vapautusta kodin velvollisuuksista ja perheistä tilanteeseen, jossa oli mahdollista toimia itsenäisesti ja omien halujensa mukaisesti (ks. Foster 1990, 8, 11–12, 73). On kuitenkin todettava, että naisille matkustaminen merkitsi arjesta vapautumista suuremmassa suhteessa kuin miehille, olivathan naisen elämänpiiri ja yhteiskunnalliset roolit rajatumpia kuin miehen.

Only for the Money -videota voi kuvata kiertoajeluksi tai kollaasiksi Optimistin teosaiheista, taiteilijuudesta ja taiteesta. Mutta matkustaminen, liikkuminen ja nopeat siirtymät kuuluvat videoon konkreettisestikin.¹⁹ Videon alun kuva-aineistoon kuuluu turistikuvia Optimistista valtamerilaivan kannella, kuumalla hiekkarannalla, ruokailemassa etelän yössä ja seisomassa suurkaupungin vilinässä. Myöhemmin ruudulle piirtyvä Euroopan

14a



14b



14c



14d



14e



kartta selvittää taiteilijan matkareitin ja pysähdyspaikat Euroopan metropoleissa.

Optimistin matkailu selittyy suhteessa kahteen matkustusperinteeseen, jotka Caren Kaplanin (1996, 41–43, 47, 53–54, 57, 64) mukaan niveltyvät toisiinsa: moderniin taiteilijuuteen kuuluvaan (henkiseen) maanpakolaisuuteen ja boheemimatkusteluun sekä (massa)turismiin. Erityisesti 1800-luvun lopun ja 1900-luvun

[kuvat 14
bcd]

alkupuolen suomalaiseseen taiteilijuuteen kuului Euroopan taidepääkaupunkeihin tutustuminen, kansainvälisten vaikutteiden ja oppien hakeminen. Etsittiin vapautusta oman kulttuurin kahlitsevista asenteista. Monet uskoivat, että vain etäisyys kotiin ja uusi ympäristö erilaisine virikkeineen saisivat taiteen kukoistamaan. (Ks. esim. Konttinen 1991 vrt. Kaplan 1996, 30–31, 45.) Optimistin voi katsoa liittyvän suomalaisten taiteilijoiden leimallisesti miehiseen, mutta 1870–80-luvulta alkaen myös naisten ylläpitämään ulkomaanmatkailun perinteeseen.

Optimisti esiintyy turistikuvissa yksin, itsenäisenä, perhevelvollisuuksista riippumattomana naisena, jonka vapauden ja irtioton matkustamisen kehittyneet teknologiat ovat osaltaan mahdollistaneet. Euroopan metropoleista avartavia matkailukokemuksia ”oikeaoppisesti” kerännyt Optimisti on kuitenkin viettänyt myös ei-ylevää turistielämää. Eeva Jokinen ja Soile Veijola (1990, 151–152) kuvaavat Optimistia muistuttavaa matkustajatyyppiä postturistin käsitteellä.²⁰ Postturisti ei usko alkuperäisen kokemuksen mahdollisuuteen; hän tietää olevansa turisti, tuntee oman paikkansa, omat toiveensa ja halunsa ja matkaillee niitä mukaillen. Itsensä tuntevana ja itseään etsivänä postturistina Optimisti voi vaivata liikkua kategoriasta toiseen. Hänelle ”on koittanut vapaus sekä ’korkeakulttuurin’ pakosta että ’nautintoperiaatteen’ siivittämästä hillittömyydestä”, kuten Jokinen ja Veijola kirjoittavat. Hän ei ole korkeakulttuurin vanki eikä populaarikulttuurin orja, vaan matkaillee määritelmien välimaastossa tavalla, joka tuo mieleen Rosi Braidottin (1994, 5) *nomadisen subjektin* käsitteen. Yhteinen nimittäjä postturistin ja (feministisen) nomadisen matkailijan kategorioille löytyy niiden liikkuvuudesta. (Ks. myös Wolff 1993/2001, 187–189, 193–195.) Molemmissa on kyse itsellisen subjektin identiteetin liikkuvasta määrittymisestä, kiinnittymisestä moniin mahdollisuuksiin. Naissubjektin kannalta tämä on monesti nähty myönteiseksi, koska juuri naisen roolin ahtaita rajoja ja yksioikoista määritelmää on pidetty alistuksen aiheuttajana. Päivi Kososen (1996a, 199–200) mukaan nomadisessa subjektuudessa voi

kuitenkin nähdä paluun ”yksilön odysseiaan” ja ”sankarimatkailuun” eli sellaiseen miehiseen subjektiuteen, joka yksilökeskeisyydessään mitätöi feministisen kritiikin. Tässä kohdin Optimistin matkailusta voi tavoittaa tasa-arvotaktisen, miehistä subjektiutta myötäilevän paikantuman. Esiintymällä itsenäisenä ja vapaana postturisticaisena sekä nomadisena matkailijana Optimisti esittää matkustamisen teknologiat emansipoivina.

Oli kysymys sitten matkustamisen teknologioista hyötymisestä tai taiteilijuuden määrittelystä naiselle, Optimistin tavoite on selvä. Tämän tasa-arvotaktisen luvun moton tiivistää taiteilijan lausunto, jonka hän toteaa kaapatessaan miesavustajiltaan keltaisen kumiveneen: ”Tärkeintä on välineen haltuunotto.” Haltuunotto ei edellytä välineen aktiivista muokkaamista. Kuitenkin se sisältää mahdollisuuden siihen.

[kuva 14de]

Modernistisesti kohti muutosta

Pimeässä galleriatilassa säteilevä *Teknopitsi* palauttaa mieleen käsitteitä, jotka on harvoin liitetty naisen tekemään taiteeseen ja jotka taidehistorioitsijat ovat alkuperäinen/kopio -jaottelun osoittaututtua vanhanaikaiseksi jo jättäneet taakse (ks. esim. Crimp 1990, 141–145). *Teknopitsillä* tuntuu olevan ainutkertaisuuden aura²¹, lisäksi se loistaa subliimia valoa. Venetsian Biennaalin näyttelyluettelossa kuvataidekriitikko Marja-Terttu Kivirinta (1997, 29) vertaakin *Teknopitsiä* pääasiassa miestaiteilijoiden tekemään kineettiseen valotaiteeseen. Kirjailija Anja Kauranen (1997) puolestaan muokkaa sen *Arabian Laurin* nuoren neron, taiteilijamuotoilija Lauri Markolan menestysteokseksi: ”Hänen kuumana sykkivät teknoryijynsä [--] olivat kyllä ehtineet herättää ansaittua huomiota...” (Kauranen 1997, 284).²²

[kuva 15a]

Nämä viitteet vievät tulkitsemaan *Teknopitsiä* suhteessa modernismin miesvaltaiseen perinteeseen, taiteen sukupuolittuneeseen valtavirtaan (ks. Pollock 1987, 101–118). Englanninkielisissä feministisissä teksteissä valtavirran (*mainstream*) näennäistä neutraaliutta on kritisoitu vääntämällä se *malestreamiksi* (ks. esim. Code 1991, 12–13; Wajcman 2004, 40–41).²³ Feministisessä taiteessa ja sen teoretisoinnissa on pitkä perinne sillä, että modernismia luonnehditaan taiteen valtavirraksi ja miehiseksi, naisia syrjiväksi pe-

rinteeksi (ks. esim. Pollock 1987; Ahtila & Ruotsala *Taide* 2/88). Uudemmat tulkinnat ovat kuitenkin osoittaneet, ettei modernismi ole täysin sulkeistanut naisia. Siitä, miten syrjivistä asenteista ja arvoista huolimatta naiset osaltaan tekivät modernismia, on julkaistu viime vuosina paljon suhteen monimutkaistavia tutkimuksia (ks. esim. Palin (toim.) 2004; Meskimmon 1999; Wagner 1993 & 2005).²⁴ Siksi myös *Teknopitsin* feministiset kytkökset tähän traditioon näyttäytyvät eri tavalla kiinnostavina tänä päivänä kuin kymmenen vuotta aikaisemmin, jolloin teos valmistui.

Hietasen *Teknopitsi* keskustelee haastavasti tiettyjen modernististen ihanteiden kanssa. Se vastaa modernin taiteen autonomia-vaateeseen, johon feministit ovat kriittisesti tarttuneet (ks. esim. Ahtila *Taide* 1/88, 15; Sederholm 1998, 224–225; Seppä 2002, 48–49, 52). Kun teos roikkuu pimeässä ja paljaassa galleriatilassa, sen itsellisyys korostuu. Teos vaikuttaa itseriittoiselta ja arkisesta erotetulta. Se ikään kuin säteilee omaa ainutkertaisuuttaan, aauraansa. Pitsin kuviot ovat myös hyvin säännönmukaisia ja samalaisina toistuvia: idea voittaa kädenjäljen varioinneista huolimatta.

Naisia syrjivän modernistisen taiteen eetoksen on katsottu kulminoituvan yhdysvaltalaisen taidekriitikko Clement Greenbergin formalismissa (Jones 1996/2005, 411);²⁵ käsityksessä siitä, kuinka modernistinen taiteen tulee mahdollistaa täydellisen puhdas, autonominen optinen kokemus vailla historiallisia tai tekstuaalisia viitteitä, representatiivista ulottuvuutta (Greenberg 1961/1989, 139, 141–142). *Teknopitsin* säteilevä valo takaa optisen kokemuksen autenttisuuden, ja samalla korostaa teoksen ylevää henkisyyttä. Valo on filosofisissa ja uskonnollisissa puheissa henkisyyden ja ylimaallisen tietämyksen merkki sekä totuuden metafora (ks. esim. Blumenberg 1957/1994; Keller Fox & Grontkowski 1983/1996; Vasseleu 1996). Samaan tapaan se on ilmentänyt henkisyyttä kuvataiteissa aina ikonien ja muun uskonnollisen taiteen sädekehistä valoa hyväksikäyttäviin modernismin taideobjekteihin. Kaurasen (1997, 89–90) *Arabian Laurissa* kriitikko kytkee Markolan valoteokset tällaiseen keskusteluun:

Hänen oudot ”soihtunsa” ovat kuin loitsuja ja rukouksia kaikkia arjen ja pimeyden voimia vastaan. Hänen kykynsä haltioitua valon mahdollisuudesta missä tahansa objektissa saa katsojan unohtamaan kaiken kiistelyn maakaasusta ja viidennessä ydinvoimalasta. Who cares mistä kaikki tämä johtoja pitkin tuleva energia tulee ja mitä se maksaa, kunhan kaapelin päässä säteilee jotain tällaista!

Hietasen teoksen fiktiivisessä kritiikissä painottuvat valon aineettomuus ja sublimoiva, arjen ja reaali maailman ylittävä voima: kaapelin päässä oleva teos ylevöittää myös katsojansa. *Teknopitsin* taiteellinen taktiikka on kaukana sellaisesta feministisestä taiteesta, jossa perustuu arjen kokemukselle (ks. esim. Parker & Pollock 1987, 23–25; Montano 1981/2001, 361–364). Mutta se ei myöskään täysin mukaile greenbergiläistä modernismia, johon liittyy kitschin ja modernistisen avantgarden kontrastointi toisensa kieltäviksi (ks. Greenberg 1939/1989). Greenbergille (1947/1986, 161) kitsch nimittäin assosioitui paitsi naisten (huonoon) makuun myös käsityöhön.

Teknopitsissä valo tuo tietoa naishistoriasta, syöksyy pitsin koukeroissa valottaen naisen tekemän (käsityö)taiteen historian pimennosta näkyväksi. Antiteesinä greenbergiläisille ihanteille teos kutoo toisiinsa ylevän autonomisuuden, tiedon valon, ja feministisen käsityökritiikin. Katsomisen myötä valo liittyy länsimaisiin tietokäsityksiin ja katseen lailla valokin on tulkittu usein falliseksi (ks. esim. Tenhaaf 1995, 225–226). Valon virtaaminen pitsin säikeissä ylevöittää käsityön ristiriitaisesti osaksi modernin taiteen henkistä traditiota. Valaistaessa käsityö teknologian avulla arvokkaaksi toistetaan nimittäin mallia, joka on osaltaan syypää käsityön aliarvostukseen.²⁶

Hélène Cixousin käsitys naisellisesta valosta avaa toisin tulkinnan mahdollisuuden. Cixousille (1986, 88) naisellinen valo ei iske, ei ole läpitunkevaa, vaan hidasta, suloista, mutta silti ehdottoman pysähtymätöntä, säteilevää. Se ei kylvä vaan kutee. (Ks. myös Sargisson 1996, 229.) Cixousin erotisoitu ja ruumiillinen, naisellinen

valo ilmentääkin miehisen ylevän mahtipontisuutta, viriiliyttä ja puhdasta optisuutta paremmin *Teknopitsin* kiehtovaa tilallisuutta. Näin *Teknopitsin* voi nähdä, tai kenties osuvammin tuntea, tasa-arvotaktisesti tuottavan naisellista ylevää valoa. Samalla se haastaa greenbergiläisen modernismin kaksiulotteisuuden korostuksen ja veistosmaisuuuden vastustuksen (Greenberg 1961/1989, 139), onhan *Teknopitsi* ennen kaikkea tilallinen teos.

Tässä mielessä Outi Pienimäen maalaukset, raikkaan sävyiset konkretistiset maalaukset, joita esiteltiin myös *Nainen ja teknologia sekä käsitteellisyys ja käsityöläisyys* -näyttelysarjassa, liittyvät *Teknopitsiä* kiinteämmin greenbergiläisen modernismin traditioon. Kuraattori Taava Koskinen (1996) kuitenkin painottaa myös teosten käsityöaspektia, teokset voivat olla illusionistisia, mutta kuitenkin käsin maalattuja. Eikä maalausten konkretistisuus ole niinkään matemaattisen laskujen kuin mielikuvituksen aikaansaannosta. Pienimäen maalausten optinen puhtaus kärsiikin tarkoituksellisesti kuvioiden rakentamista surrealistisista tilavaikutelmista. Tasa-arvotaktisesti Pienimäen maalaukset kysyvät tärkeän kysymyksen: miksei feministisen taide saisi olla abstraktia?

Griselda Pollockin (1987, 83) mukaan feministitaiteilijat ovat karttaneet abstraktia ja minimalistista ilmaisua, jota *Teknopitsi* ja Pienimäen maalauksetkin hyödyntävät, sillä sen on koettu ohittavan kysymykset naisen yhteiskunnallisesta asemasta. Tämä ohjaa ajattelemaan modernistista feminististä taidetta poliittisesti epäkorrektina. Mutta kuten Rosemary Betterton (1996, 103) huomauttaa, tuomitsemista mielekkäämpää on tunnustaa valtakulttuurin ihanteita mukaileva taktiikka yhdeksi feministiseksi toimintamalliksi muiden ohella.

Teknopitsille löytyykin vertailukohtia sekä vuosikymmenten takaa että tästä päivästä, Suomesta ja ulkomailta. Amerikkalainen Jackie Winsor on yksi taiteilijoista, jonka vasta jälkipolvet ovat nimenneet feministiksi.²⁷ Kuten Hietasen *Teknopitsi*, Winsorin *Bound Grid* -teos (1971–72) säilyttää modernistisen minimalismin geometrisen ja verrattain säännönmukaisen rakenteen, vaikka se

onkin toteutettu sille poikkeuksellisesta materiaalista. Whitney Chadwick (1990, 334–335) luonnehtii Winsorin teosta *Teknopitsin* feminististä taktiikkaa lähentyen: se nostattaa keskustelua naisten käsityöperinteestä valtavirran ihanteita täysin kyseenalaistamatta. Myös saksalaisen Rosemarie Trockelin *Nimetön*, minimalistiseen muotoon pelkistetty sähköliesi, valottaa tematiikkaa. Teos viittaa siihen feministisen taiteen perinteeseen, joka on nostanut keittiön käyttöesineet taideobjekteiksi (ks. Kaitavuori 1993, 165). Kuitenkin vihjettä on vaikea tunnistaa abstraktin, hiotun muotokielen takaa.

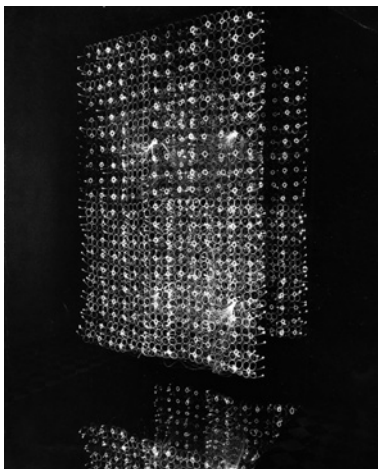
[kuva 15c]

[kuva 15d]

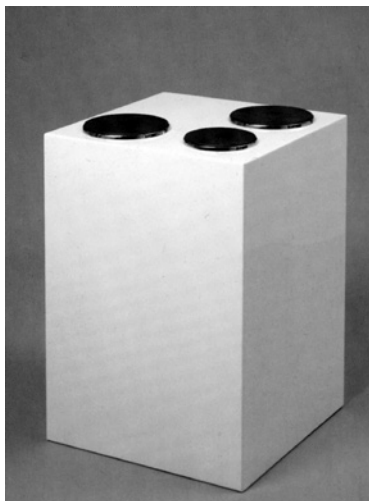
Modernististen taidearvojen työstäminen ja toisaalta niiden hienovarainen kritiikki on suosittu taktiikka suomalaisten nais- taiteilijoiden keskuudessa jo 1980-luvulta alkaen (Rossi 1991, 32–54).²⁸ Esimerkeiksi soveltuvat hyvinkin erilaiset teokset, kuten esimerkiksi Marianna Uutisen abstraktit akryylimaalaukset (1993), Anu Tuomisen keittiöesineet ja Kaisu Koiviston suurikokoinen *Atlas*-installaatio (1995). Uutisen pelkistetyn ilmaisun rik- [kuva 15ef] kovat sopimattomat elementit, jotka ovat tuskin tunnistettavissa kokonaisuudesta. Uutisen maalauksessa valkoinen maali on kuin kermavaahtoa ja Tuomisen arkiset kokkausvälineet kiistelevät modernismin ylevyyden kanssa. Niissä viitataan naisten sfääriin ja kodin piiriin keskukseen, keittiöön, joka on ollut naisten hallitsema toisin kuin modernin taiteen areenat. Tapa vertautuu *Teknopitsin* hiljaiseen kritiikkiin, jossa naisen tekemä pitsi on kudottu miltei huomaamattomaksi osaksi modernia valoteosta. Koiviston *Atlaksessa* heiveröiset hirven sarvet kannattelevat kaarien varaan pingotettua kangaskatosta. Suojaisaa katosta ei pidä pystyssä kulttuuri, vaan luonto, johon nainen on vuosisatoja samastettu. Teoksen feministisyys ei ole osoittelevaa, vaan kätkeytyy modernin maailmankuvan kritiikkiin.

Kun Koivisto valittiin vuoden 1996 nuoreksi taiteilijaksi, hänen feministinen otteensa nostettiin kyllä esiin, mutta se selitettiin neutraalisti ja kierrellen: ”Koiviston taiteen juuret ovat kulttuurihistoriassa ja sukupuolisuuden ilmenemismuotojen tutkimisessa.”

15a



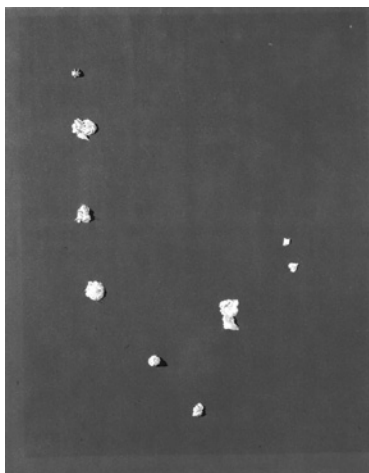
15d



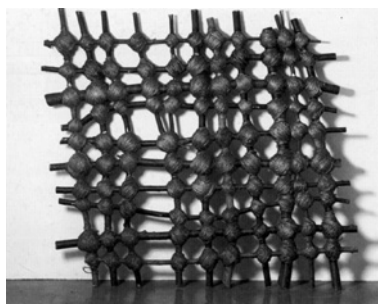
15b



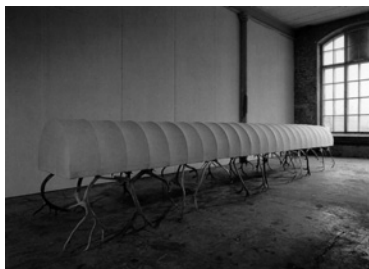
15e



15c



15f



(Ks. esim. Rouhiainen, *HS* 16.3.1996.) Greenbergin (1961/1989, 142–143) modernismi, joka irtisanoutuu, tai suoranaisesti halveksii teorioiden demonstrointia, paistaa läpi Hannu Castrénin (1996, 14, 16) arviosta Koiviston taiteesta. Hän toteaa, ettei Koivistoa ole syytä kutsua yksipuolisesti feministitaiteilijaksi, sillä hän ei orjuuta itseään tekstien ja teorioiden visualisoinnilla, vaan ”hioo ajatuk-sensa omaperäiseen kuvalliseen muotoon”. Feministisestä taiteesta piirtyy kielteinen kuva, jota vasten Koiviston sukupuoli-kriittisyys on onnistunut ratkaisu. Myöskään Hietasen *Teknopitsin* kohdalla näyttelyluettelot eivätkä -kriitikit mainitse kytköstä feministisen taiteen traditioon tai naistaiteen kategoriaan. Kuitenkin pit-si tulkitaan näissä kirjoituksissa naisten tekemäksi käsityöksi ja yksityisen sfäärin esineeksi (ks. Kivirinta 1997; Koskinen 1996b). Populaari käsitys feminismistä joko naisia ylistävänä tai sitten alistusta alleviivaavana on ristiriidassa teosten miehisen perinteen sisältä ponnistavan hienovaraisen kritiikin kanssa. Modernismiin selkeästi viittaava, mutta kriittinen taktiikka istuu silti suomalai-seen kontekstiin, jossa taiteen poliittisuutta on kavahdettu pitkään (Rossi 1999, 9, 48–59).

Kuraattori Taava Koskisen (21.11.1998) puhe *Teknopitsistä* Hietasen läpimurtoteoksena on oikeutettua. Nykyaiteen museo osti teoksen suoraan kokoelmiinsa, ja sen jälkeen teos on edusta-nut Suomea taiteen kansainvälisissä vientitapahtumissa: Venetsian Biennaalissa (1997) ja Madridin ARCO-messuilla (1999). Valtion kuvataidepalkinnon Hietanen sai vuonna 2000. Syksyllä 2005 Turun Taidemuseo puolestaan osti version teoksesta yleisöään-es-tyksen perusteella. Hietanen on saavuttanut *Teknopitsillään* pal-jon. Sen voi sanoa nostaneen hänet taiteen kentällä asiantuntija-asemaan, onhan Hietanen myös säätiöiden käyttämä asiantuntija-taideapurahojen saajia valitessa. Lisäksi hän on ollut myös muka-na useissa kutsukilpailuissa. Täten teos vaikutussuhteineen liittyy siihen tasa-arvofeministiseen traditioon, joka pyrkii muutokseen nostamalla naisia näkyviksi toimijoiksi (tällaisesta traditiosta ja sen kritiikistä ks. Code 1991, 186–187, 262–263; Vehviläinen

1997a, 8). Tapa on verrannollinen sellaiseen feministisen taidehistorian kirjoitukseen, jossa kaanonien ”aukkoja” paikataan sijoittamalla miesten rinnalle naistaiteilijoita.

Naisnerous ja feministinen avantgarde

Yksi modernismin autonomiaestetiikan tukipilareista on tekijän nerous (ks. Seppä 2002, 52–53; Lepistö 1991, 59), josta keskustelin käsitellessäni luovuuden ja ruumiillisuuden kysymyksiä. Tässä luvussa pohdin nerouden mahdollisuutta naisille *Ambitious Bitchin* kautta. Ryhmätyönä toteutettu cd-rom-teos kytkeytyy kiintoisesti Judy Chicagon *The Dinner Party* -installaatioon, josta on tullut feministisen ryhmätyöskentelyn ikoni, mutta myös musta lammas (Stein 1994; Jones 1996/2005, 424–425).

Ambitious Bitch ohjekirjoineen on usean ihmisen työn tulos: kuva, ääni, taitto, animaatio ja tieteellinen lainaaminen vaativat kaikki omat asiantuntijansa. Liulia nimeää kuitenkin ohjekirjan artikkelissa selkeästi paikkansa. Hän on käsikirjoittaja, ohjaaja ja johtaja.

Työryhmän johtajana Liulia on samanaikaisesti itsenäinen taiteilija ja ryhmän jäsenenä taiteellista itsellisyyttään murtava toimija. Näin hän osallistuu miehisen taiteilijuuden feministiseen kritiikkiin, mutta suojautuu kuitenkin siltä feminismen sisäiseltä ja ulkoiselta arvostelulta, joka on kohdistunut ryhmissä työskenteleviin naistaiteilijoihin (ks. esim. Stein 1994; Parker 1973/1987; 1980/1987).²⁹ Ongelmaksi on nähty nimittäin se, että ryhmätyöskentelijänaiset on ollut helppo palauttaa kasvottomaksi massaksi, jollaiseksi naiset on aiemminkin syrjivästi määritelty. Yhteisöstä eristäytyvän luovuuden kritiikiksi tarkoitettu ele vie näiden arvostelijoiden mukaan naiselta mahdollisuuden itselliseen taiteilijuuteen (ks. esim. Battersby 1989, 155–156).³⁰ Kun Liulia taiteilijuudellaan puolustaa naisten oikeutta itsenäiseen tekijyyteen, hän asettuu sellaisten feministien kannalle, jotka suhtautuvat varauksellisesti postmodernin ajattelun tekijän/subjektin kuolemaan (ks. esim. Garrard & Broude 2005, 11–15; Bal & Bryson 1991, 184).³¹

Työryhmänjohtajana Liulia vertautuu ambivalentisti ns. suuriin mestareihin, kuten Rembrandtiin, joiden työhuoneissa tehdyistä teoksista osa sai osakseen vain mestarin signeerauksen. Saman-suuntaista kritiikkiä on kohdistettu myös Chicagon *The Dinner Party* -teokseen (ks. Jones 1996/2005, 424). Medioissa *Ambitious Bitchiä* on käsitelty Liulian teoksena, huolimatta siitä, että teosta ovat työstäneet useat ihmiset, mikä ilmenee teoksen ei-hierarkkisesta tekijäluettelosta. Liulia on myös selvittänyt tekijänoikeus-ongelmia julkisuudessa, mutta tällöin on ollut kyse kuvien ja tieteilisten tekstien lainaamisesta (Kivirinta, *HS* 25.9.1996). Niinpä onkin todennäköistä, että *Ambitious Bitch* tullaan muistamaan ja dokumentoimaan Marita Liulian teoksena, aivan kuten Rembrandtin työhuoneen maalauksille tai Judy Chicagon *The Dinner Partylle* on käynyt.³²

Tällä tavoin Liulia ottaa omakseen sen henkisen ideoijan aseman, joka on perinteisesti kuulunut ainoastaan miehelle. *Marita-LiuliaManualin Bitch Herself*-tekstin ansioluettelossa Liulia (1996, [24]) markkinoi itseään avantgardistisena mediataiteilijana, joka on julkaissut Pohjoismaiden ensimmäisen cd-rom-taideteoksen. Hänestä puhutaan myös yleisesti suomalaisen mediataiteen pioneerina (ks. esim. *AL* 27.1.1996). Nämä seikat tekevät Liuliasta poikkeuksellisen, joukosta erottuvan taiteilijan, ja näihin seikoihin vedoten Liulian taiteilijuus lähenee Christine Battersbyn (1989) luonnostelemaa naisneroutta (ks. myös Bonsdorff 2002, 333–335).

Edellytyksenä Battersbyn (1989, 157) naisneroudelle on se, etteivät omaksutut taiteilijuuden mallit mystifioi tai psykologisoiluomistapahtumaa, uusinna taiteen transsendenttiuden ihanetta.³³ Työryhmätyöskentelijänä Liulia suoriutuu tästä. Ennen kaikkea neroksi kutsuttavan naisen tulee Battersbyn mukaan olla vedenjakajan asemassa taiteen traditiossa. Hän on tehnyt jotain käänteentekevää ja poikkeuksellista. Avantgardistisena mediataiteilijana Liulia täyttää tämän ehdon. Anita Seppä (2002, 50, 66) painottaakin, että vaikka feministinen avantgarde on yhteiskun-

ta- ja instituutiokriittisyydessään muutoshakuista, se on selkeästi intellektuaalinen ja elitistinen projekti. Se ei välttämättä konkretisoitu käytännöiksi ilman taiteilijan tai teoreetikon puhetta.

Naisneron roolissa Liulia tuottaa taiteellista asiantuntijuutta. Vaikka hän tällä tavoin ottaa haltuunsa taiteenasiantuntijan, neron, tehtävän, hän ei kuitenkaan toista yltäkylläisen universaalinerouden mallia.³⁴ Pikemmin hänen asiantuntijuutensa on pioneirimäisyydessään ja ammatillisessa eriytyneisyydessään modernien ihanteiden mukaista (ks. Lepistö 1991, 61). Liulia on rakentanut itsestään tarkkaan rajaamansa alueen, mediataiteen, asiantuntijan.

Ambitious Bitch on kulmakivi haastatteluissa, joissa Liuliasa kuullaan asiantuntijana naisten ja tietotekniikan kohtaamisessa. Kritiikit ja haastattelut ovat moneen kertaan selittäneet, että työssä on kyse nimenomaan naisen houkuttelemisesta tai viettelemisestä tietotekniikan pariin (ks. esim. *Anna* 5.3.1996). Liulia (23.2.1997) on myös ilmaissut selvästi huolensa siitä, kuinka naisten taidottomuus tietotekniikan parissa voi johtaa yhteiskunnalliseen syrjäytymiseen. Ilmaisemalla näkemyksensä julkisesti Liulia esiintyy edelläkävijänä: hän on ensimmäisten joukossa tajunnut yhteiskunnallisen epäkohdan ja haluaa taiteellaan korjata tilannetta (feministisestä avantgardesta ks. Seppä 2002, 50–51, 57–69). Näin Liulia asettuu auktoriteetin asemaan. Samalla hän on tietotekniikan tuntemuksessaan esikuvallinen nainen; ilmeisen avantgardistinen ”Nainen, joka ei pelkää tekniikkaa”, kuten *Me Naiset* -lehti hänet taannoin nimesi (vrt. Vehviläinen 1996, 170). Liulian tietotekniikkaa taitavan naisen julkisuuskuvalla sekä *Ambitious Bitchin* esittelyllä erityisesti naisille suunniteltuna ohjelmana on puolestaan päinvastainen, rohkaiseva ja kannustava merkitys.

Miehen paikalla: falloksen haltuunotto

Myös Irma Optimistin performanssit jäsentyvät naisasiantuntijuuden kautta. Niissä taide kytkeytyy talousmatematiikkaan vetäen asiantuntijuuden kulttuurisesti ahtaita määritelmiä. *Fe-*

male Mathematics -installaation tieteelliset tiivistelmät, abstraktit, esittelevät asiantuntijuuden muodoista perinteisimmän: Optimistin innovaation, talousmatemaattisen kaavan, joka on suora laina taiteilijan leipätyössään tekemän väitöskirjan Luhdan mallista.³⁵ Tasa-arvotaktisesti Optimistin kaava tuo naistutkijan nimen miesten rinnalle. Matemaattista sukupuolta laskeva laiteisto on sekin asiantuntijuuden osoitus. Abstraktion sijaan se on kuitenkin sovellus.

[kuva 16a]

Only for the Money -videon matemaattinen asiantuntijuus ilmenee puolestaan Optimistin luennoitsijan roolissa, joka murtaa perinteisen asiantuntijuuden kaavaa: ääni on kuuluva ja vakaa, mutta kaikki muu sitten onkin vähemmän perinteistä. Optimisti laskee yhtälöitään kalvolle, jonka takana seisoo puolialaston mies. Tämä asetelma kiistää näkemyksen tieteestä miehisenä vallankäytönmuotona, jonka (ainakin) vertauskuvallisena tavoitteena on hallita naisen ruumista. Videossa tilanne on päinvastainen. Optimisti on ottanut haltuunsa miehelle varatun paikan ja asettanut miehen mittailujensa kohteeksi. Taiteilijan laskentaa selittävä puhe konkretisoi hänen matematiikkansa saaliin ja saalistajien ”populaatioiksi”. Miehen vartalolle kirjoitettava matematiikka kertoo perinteisen roolijaon kääntymisestä ylösalaisin. Matematiikan saaliita ovat nyt miehet.

[kuva 16b]

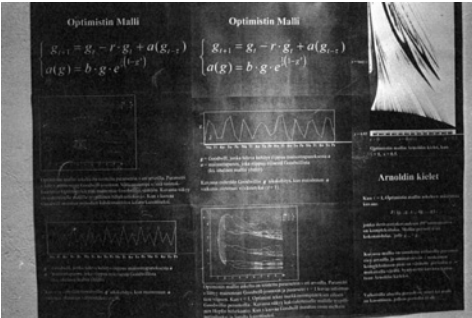
Lisa Tickner (1978/1987, 266–268) nimeää tämän verrattain harvinaisen tasa-arvotaktiikan miesmotiivien eli aiheilmien käytöksi. Tickner (mt., 267) esittelee taktiikan edustajina teoksia, joissa miehet on istuttu taidehistoriasta tuttujen teosten, kuten Ingresin *Turkkilaisen kylpylän* asetelmiin. Sylvia Sleighin kylpylämaalauksen täyttävät New Yorkilaiset taidekriitikot (ks. Frueh 1994, 205, 207). Tickner mainitsee myös naisten tekemän fallisen kuvaston (*phallic imagery*) osana tätä tematiikkaa. Optimistin esitelmä kulminoituukin siihen, että hän falloksen kuvaannollisesti haltuunottaen piirtää kalvon läpi kehän miehen alushousujen etumuksen ympärille ja napsauttaa pisteen se keskelle, kuin maali-
tauluksi.

[kuva 16c]

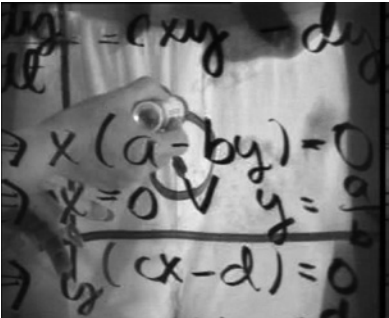
Optimistin performointi kytkeytyy monisäikeisesti feministitutkijoiden runsaasti hyödyntämään Joan Rivieren (1929, 303–313) analyysiin ”Womanliness as Masquerade”, jossa falloksen haltuunotolla on tärkeä osa (ks. Doane 1982; Case 1989/2003; Pulkkinen 1998, 193).³⁶ Tekstissään Riviere havainnollistaa, kuinka akateeminen nainen esitelmöidessään naamioituu naiselliseksi salatakseen isältään anastamansa falloksen. Kuten Harri Kalha (1998, 297) toteaa, ”’naiselliseksi’ naamioituminen toimi eräänlaisena suojamekanismina tilanteessa, jossa kunnianhimoinen uranainen samastui miehiin ja kilpaili heidän kanssaan.” Se, että Optimistin yhtälöä selittävä puhe jatkuu, vaikka kuva käy välillä huuliaan punaavassa ja varpaankynsiään lakkaavassa matemaatikossa, selittyy juuri naiselliseksi naamioitumisella (ks. myös Rossi 1993, 43).

Optimistin taiteen ja huumorin keinoin rakennettuun asiantuntijuuteen kätkeytyy vakava kysymys. Siinä missä Liulia näkee, että tietoteknisesti osaamattomat naiset ovat vaarassa syrjäytyä paarialuokaksi, Optimistin (16.1.1997) mukaan miehet hallitsevat matemaattisen osaamisensa avulla koko maailmaa. Sekä Liulian ja Optimistin käsityksissä on läsnä ajatus tiedosta vallan välineenä (ks. esim. Code 1991, 194, 284; Pelkonen & Ettorre 1994). Neuvotelemalla teoksissaan naisille tilaa tietotekniikan ja matematiikan parista taiteilijat rakentavat tasa-arvoisempaa yhteiskuntaa, jossa naiset voisivat hallita, olla tiedon subjekteja miesten rinnalla.³⁷

Optimistin ja hänen avustajansa fetisistinen vaatetus *Female Mathematics* -videossa tuo vallan haltuunottoon kiinnostavan ulottuvuuden – ja jälleen falloksen kulmasta. Optimisti esittelee avustajalleen kaaosteoreettista tutkimusta Markiisi de Saden *Justinen* taskupainoksen rinnalla pehmeän miesäänän lukiessa soljuen matemaattista kaavakieltä. Optimistin keitos³⁸ ei julkilausu risti-riitoja, vaan abstrakti (talous)matematiikka on ”kesytetty” luontevaksi osaksi videon pornografiaviitteistä kehonrakennuskuvastoa. Videon välittämä asiantuntijuus on tässä mielessä ei-hierarkkista, se ei erotu, eikä sitä ole ylevöitetty muusta toiminnasta erilleen,



16a



16b



16c



16d



16e

mitä feministitutkijat ovat kritisoineet paljon. Mutta vaatetus viestii muuta. Optimisti on *dominatrix* korsetteineen ja piiskoineen. Toisin kun Riviere ehdottaa, hän ei piilota fallostaan. Päinvastoin, hänen koko ruumiinsa on dominatrixin panssaroitu fallos (Steele 1996, 169). Korkokengät ja piiska ovat fallisia symboleja, mutta ennen kaikkea sitä on korsetti, jonka luut puristavat ruumiin kovaksi ja jäykäksi, pitävät sen pystyssä, erektiossa.

Tässä luvussa esitelty haltuunoton taktiikat, kuten nk. miehisten arvojen tai mallien mukailu eivät ole este murtumille, eivätkä ne sulje pois taktiikoiden rinnakkaisuutta.

Aiemmin alistuksen merkiksi määrittynyt korsetti muuttui luvun mittaan oman tilan ja itsetunnon teknologiasta falliseksi symboliksi. Seuraavan luvun kulmasta tasa-arvotaktiikat fallisine logiikkoina ovat perusteltu osa feministisiä pyrkimyksiä, sillä sen mukaan aikaan ja paikkaan sidotun subjektin on mahdoton kokonaan irrottautua ympäristönsä käytännöistä ja historiasta. Jatkossa kytkentöjen määrä kasvaa, mutta fokus siirtyy hieman: se on nyt painokkaasti merkityksen muodostuksen pohdinnassa, sukupuolen rakentumisessa, instituutiokritiikissä; muttei niinkään ”syvärakenteissa” kuin tekemisen ja toiminnan dynamiikassa.

Viitteet

¹ Äitiyden korostaminen tekee sukupuolisensitiivisestä tasa-arvoajattelusta myös epätasa-arvoista naisten kesken: ajettavat edut ja oikeudet liittyvät ainoastaan osaan naisista.

² Monet feministitaiteilijat ovat tarkoituksellisesti kyseenalaistaneet näitä sisäänrakennettuja asetelmia. Yllättävät ja vaihtelevat kuvakulmat ja kuvausetiäisyydet sekä esimerkiksi keskittyminen yksityiskohtiin ovat kyseenalaistuksessa käytettyjä keinoja. (Ks. esim. Tenhaaf 1995, 228–231; Marks 2002.)

³ Tenhaaf (1995, 219) muistuttaakin, että teknologian filosofiaa on (käytännössä) kirjoitettu ainoastaan miehisestä näkökulmasta. Tilanne on jon-

kin verran muuttunut, Tenhaafin artikkeli on miltei 15 vuotta vanha. Ks. esim. Haraway 1998; Barad 1998 & 2003; Stengers 1997.

⁴ Carol Stablen (1993) artikkeli "Shooting the Mother: Fetal Photography and the Politics of Disappearance" käsittelee aihetta lääketieteellisen kuvantamisen kulmasta.

⁵ Toisaalta Betterton (1996, 106, 108) esittää, kuinka lisääntymisteknologioiden keskittyminen naiseen nimenomaan vahvistaa sukupuolieroa.

⁶ Käytän tässä Pia Siveniuksen suomennosta Evelyn Fox Kellerin (1985/1990) teoksesta *Tieteen sisarpuoli*.

⁷ Kehonrakennus mielletään harvemmin teknologiaksi, mutta siitä on kuitenkin perusteltua puhua sellaisena. Ensinnäkin kehonrakennuksen perustana on alkujaan lääketieteellinen tieto lihasten sijainnista ja liittymisestä toisiinsa. Toiseksi lihaksia rakennetaan eri lihasryhmien kehittämistä varten suunnitelluilla teknisillä laitteilla. Ks. myös Sankari 1995, 14.

⁸ Kauneusleikkauksia vastustetaan kuitenkin juuri päinvastaisin väittämien. Kauneusleikkauksiin hakeutuvia naisia pidetään moninkertaisina uhreina. He maksavat ja kärsivät kipua normalisoivien kauneusihanteiden noudattamisesta. Uhristatuksen sinetöi objektiasema leikkauksessa, jonka suorittavat useimmiten mieslääkärit. Vastustaakseen tätä Orlanin leikkaukset on toteutettu paikallispuudutuksessa, mikä mahdollistaa monipuolisen toiminnan, läsnäolon leikkauksen aikana: Orlan lukee filosofia tekstejä, jakaa määräyksiä, katselee miestanssijoiden kabareeta leikkauspöydältä. Ks. Davis 1995, 48–53, 164–166; Hirschhorn 1996, 117–119.

⁹ Tähän liittyen Vänskä (2001, 37) huomioi, että monet mieskirurgit ovat kieltäytyneet osallistumasta Orlanin performanssiin. Lopulta leikkaukset suoritaneeksi kirurgiksi löytyi nainen ja feministi.

¹⁰ "Jälleensyntyminen" viittaa Orlanin leikkausperformanssisarjan teosnimeseen *The Ultimate Masterpiece: Reincarnation of Saint Orlan*. Nimestä ks. Hirschhorn 1996, 110–111.

¹¹ Ei ole sattuma, että Optimistin *Female Mathematics* -installaatioon kuuluu kaaosteoreettisia Arnoldin kaavoja (Optimisti 18.1.1999). Juuri Arnold Schwarzeneggerin mukaan kehonrakennuksessa on kysymys ennen kaikkea tilan luomisesta ja valloittamisesta itselle (ks. Heywood 1998, 46–48).

¹² Liulian myöhempi teos *MaritaLiuliaTarot* (2000–2004), joka on saatavilla kuudella kielellä kortteina, kännykkään ja nettiversiona, jatkaa teeman kehittelyä. Ks. <http://www.maritaliuliatarot.com/>. *MaritaLiuliaTarotin* feministisestä luennasta ks. Kontturi 2004.

¹³ Naisille suunnattuja nettisivustoja tutkinut Susanna Paasonen (2005, 142–145; 169–170) ja tytöille tarkoitettuja pelejä tutkinut Sonja Kangas (2002, 132–136,) arvostelevat tätä kaksijakoisuutta. Molemmat toteavat, ettei stereotypioita vahvistava taktiikka ole ongelmaton, eikä se pura tietotekniikan alalla edelleen vallitsevaa epätasa-arvoa.

¹⁴ Bakerista ks. myös hänen kotisivunsa osoitteessa <http://www.bobbybakersdailylife.com> (linkki tarkistettu 22.10.2006).

¹⁵ Jos teknologia käsitetään Tenhaafin (1995, 225) tapaan raaka-aineen jalostamiseksi, luonnon kulttuuriseksi haltuunotoksi, myös ruuanlaitto näytetään teknologiana (ks. myös Cockburn & Ormrod 1994).

¹⁶ Wajcman käsittelee puhelinta kodinkoneena, koska hänen mukaansa naiset puhuvat suurimman osan puheluistaan kotoa käsin. Tässä Wajcman kirjoittaa selvästi angloamerikkalaisesta kulttuurista, jossa naisia on paljon kotiäiteinä. Lisäksi Wajcmanin tutkimus on tehty aikaa ennen matkapuhelimien läpimurtoa, joka on oletettavasti muuttanut tilannetta.

¹⁷ Faith Wildingin performanssiteos *Waiting* (1971) kytkeytyy kiintoisesti tähän passiiviseen rooliin (ks. Raven 1994, 58–59). Performanssissaan Wilding kuvaa naisen elämäнкаarta jatkuvana odotuksena, hän istuu tuolillaan ja lausuu listaansa, joka on julkaistu Robinsonin (2002) toimittamassa feministisen taiteen antologiassa, miltei loppumattomasti (ks. Wilding [1971]/1977/2002, 34–37).

¹⁸ On tekopyhää yrittää rakentaa naisesta eettisempää matkustajaa kuin miehestä. Yhtä lailla naiset ovat suhtautuneet alentuvasti ihaillen ja ihmetellen kohtaamiinsa ”primitiivisiin” kansoihin ja halunneet valloittaa mantereiden toisensa jälkeen (ks. Foster 1990; Lawrence 1994; Kaplan 1990, 60).

¹⁹ Metaforisesta ja konkreettisesta feministisestä matkustamisesta ks. Wolff 1993/2001. Optimisti esittelee videossaan myös vaihtoehtomuseon, jota hän kuvailee jatkuvasti liikkuvaksi ja muuttuvaksi toteamalla, että ”Museo on vauhtia”. Palaan tähän käsitellessäni instituutiokritiikkiä seuraavassa luvussa.

²⁰ Jokinen ja Veijola (1990, 151–152) lainaavat postturstin käsitteen Richard Urrylta.

²¹ Auran käsitteestä ks. Benjamin (1936/1989), ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella”, 139–173; ks. myös Crimp 1990, 141–148.

²² Muista teknoryijyn kuvauksista Kauranen 1997, 61, 89–91, 156.

²³ Main/malestream-käsiteparin kaltaisen yhdistelmän muodostaminen ei suomen kielessä onnistu yhtä sulavasti, eikä tämä tasa-arvokriittinen käsitepari ole vakiintunut suomalaiseen keskusteluun. ”Malestreamin” suo-

mennokseksi on esitetty ”ukonvirtaa”. Ensimmäisen suomalaisen naistutkimuksen oppikirjan eli vuonna 1989 ilmestyneen *Akanvirtaan*-kokoelman takakansi esittelee teoksen kritiikkinä ns. ukonvirta- eli mainstream-näkökulmaa kohtaan. Ks. myös Ronkainen 1999, 42.

²⁴ Modernismin ja sen sukupuolittuneisuuden analyysi on jo pidempään ollut osa feministisen taidehistorian antologioita yksittäisten esseiden muodossa ks. esim. Wagner 1992; Buhler Lynes 1992; Salzman 2005.

²⁵ Ks. Joanna Isaakin (1996, 27–29) hauska anekdootti siitä, kuinka hänen keskustelunsa Greenbergin kanssa aiheutti feministikollegoissa pahennusta.

²⁶ Teknopitsistä voi esittää tasa-arvotaktiikoihin liittyen myös toisenlaisen tulkinnan. *Teknopitsi* viittaa jo nimensä puolesta sukupuolten toisiaan täydentävään asetelmaan. Tekno(logia) on miesten hallitsemaa julkisen ja yleisettävän aluetta, johon yhdistyy jatkuvan kehityksen ihanne. Pitsi liittyy taas yksityiseen tilaan, perinteeseen ja sitä kautta säilyttämiseen ja jatkumoihin. Pitsintekijöitä pidetään kollektiiviperinteen persoonattomina jatkajina, tiedettä ja teknologiaa sekä modernistista taidetta puolestaan yksilöneron omaperäisinä oivalluksina (vrt. Greenberg 1961/1989, 142–143). Esimerkiksi Martat ovat Suomessa korostaneet naisen perinteensäilyttäjän ja hoivaajan roolia tärkeänä yhteiskunnallisena tekijänä (Ollila 1993; ks. myös Heikkinen 1997, 16). *Teknopitsin* voi katsoa muistuttavan naisen työn ja tiedon arvokkuudesta sitä kuitenkaan ensisijaistamatta. Se, että valokuitu on teoksessa kiedottu pitsin malliin, ohjaa tulkitsemaan *Teknopitsiä* ”naisellisia” arvoja toistavana teoksena. Vuoden 1997 Venetsian Biennaalissa *Teknopitsi* oli esillä renessanssipalatsin oviaukkoon kanaalin varrelle, osaksi julkista kaupunkitilaa. Asettamalla pitsin kaupunkitilaan Hietanen korostaa, että ilman ”naisellisen” panosta kaupunki ei olisi kukoistanut samaan malliin (Valkonen 1997, 3). Naisten virkkaamat pitsit ovat tuoneet kaupungille aikoinaan rikkauksia, mutta kuitenkin naiset ovat olleet virallisen historiankirjoituksen sivuilta pitkälti poissa. Tässä kontekstissa *Teknopitsi* painottaa sukupuolten erilaista mutta yhtäläisen tärkeää asemaa kaupungin historiassa. Naisille vallataan tilaa siten, että sukupuolittunutta työnjakoa ei ylitetä vaan pidetään yllä.

²⁷ Winsorista ks. myös Sandler 1996, 29–30; Rosen 1989, 19. Winsorin ohella Eeva Hesse on yksi taiteilijoista, jonka feministinen ilmaisu kiehtoutuu minimalistiseen muotokieleen. Hessestä ja postminimalismista ks. Sandler 1996, 22, 27–31; Hessen suhteesta modernismiin ks. Wagner 1996, 191–282.

²⁸ *Koko hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 80-luku* -teoksessa Rossi (1991) osoittaa, kuinka ”ensimmäisen polven” suomalaiset naistaiteilijat olivat

[kuva 15b]

pääasiassa maalareita. Itse asiassa valtaosa teoksen naistaiteilijaosuudesta käsittelee juuri maalausta. Rossi liittää ilmiön uuteen maalauksellisuuteen, joka sai vaikutteita romantiikasta ja ekspressionismista ja kytkeytyi siten kritiikin kautta myös modernismiin. Tunnetuimpia näistä naistaiteilijoista ovat Marjatta Tapiola, Leena Luostarinen ja Marika Mäkelä. Henkisyys, materiaalisuus, tunteet ja seksuaalisuus, kosmisuus ja toisaalta historiatietoisuus ovat heidän, kuten monien muidenkin ajan naistaiteilijoiden suosimia teemoja.

²⁹ Kollektiiviyö on nähty yhdeksi keinoista, joilla feministitaiteilijat ovat murtaneet individualistisen ja yhteisöstä eristäytyvän luovan neron roolia. Rozsika Parker (1973/1987, 157; 1980/1987, 181–182) tulkitsee kanssatyöskentelyn merkinneen naisille tukea heidän henkilökohtaiselle taiteilijuudelleen ja mahdollisuutta ratkoa naistaiteilijuuden ongelmia yhdessä. Naisten yhteistyöskentelyllä on arvosteltu olevan essentialistinen perä: naisten tarve saada ryhmän tukea toiminnalleen. (Ks. Battersby 1989, 155, vrt. Parker 1980/1987, 181–182). On kuitenkin huomattava, ettei ryhmätyöskentelyä ole miesten kohdalla sukupuolen synnynnäiseksi ominaisuudeksi, oli sitten kyse keskiaikaisista killoista tai tämän vuosisadan avantgardetaiteilijaryhmistä (ks. Parker 1973/1987, 157).

³⁰ Rossi (1999, 257) kirjoittaa Eija-Liisa Ahtilan ja Maria Ruotsalan harjoittaneen 1980-luvulla tällaista kritiikkiä parityöskentelyllään (ks. myös Sakari 2000, 121). Ahtila ja Ruotsala osallistuivat taidekeskusteluihin yhdessä ja vuorotellen. Tällä tavoin he onnistuivat säilyttämään itsenäisyyden, jonka mahdollisuuden ryhmätyöskentely joidenkin kriitikoiden silmissä pilasi. Ks. esim. Ahtila & Ruotsala *Taide* 2/88; Ahtila *5/87*; Ahtila *Taide* 1/88; Ruotsala *Taide* 6/87. Esim. Tamsin Lorraine (1999, 124–137) esittää yhdessä kirjoittamista ja tekemistä feministisen avoimen subjektiviteetin yhdeksi malliksi. Tällöin hän viittaa erityisesti ranskalaisten Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin tuotantoon, josta osa on yhdessä, osa erikseen kirjoitettua. Suomessa feminististä tutkijoista ovat kirjoittaneet paljon yhdessä Eeva Jokinen ja Soile Veijola (ks. esim. 1990), jotka ovat myös väitelleet yhdessä. Samankaltaisesta taktiikasta taiteentutkimuksessa ks. dialogimuotoiset artikkelini musiikintutkija Milla Tiaisen kanssa (Kontturi & Tiainen 2004 & 2007).

³¹ Suomessa tätä keskustelua on käyty pääasiassa kirjallisuustieteessä ks. Kosonen 1996a, 182–183; Kosonen 1996b, 10, 12.

³² Yhteistyöskentelystä feministisessä taiteessa kirjoittava Judith E. Stein (1994, 228–230) toteaa, kuinka taidekriitikot ovat arvostelleet Judy Chica-

goa siitä, että hän on toiminut enemmänkin liikemaailman kuin feministisen ryhmätyöskentelyn malliin. Hän veti suurta työryhmää autoritäärisesti, eikä antanut ”kanssatyöskentelijöilleen” päätösvaltaa. Lisäksi *The Dinner Party* (1974–1979) tunnetaan yksinomaan Chicagon teoksena. Chicagon arvostelun kautta paljastuu myös se fakta, ettei 1970-luku ollut mitenkään yksiselitteisesti feministisen yhteistyöskentelyn kulta-aikaa. Ks. myös Jones 1996/2005, 424–425.

³³ Battersbyn naisnerouden kritiikistä ks. Hekanaho 2006.

³⁴ Lepistö (1991, 130) huomioi, että vaikka hänen haastattelemansa graafikko Tuula Lehtinen irtisanoutuu romanttisen taiteilijamyytin transsendenttiudesta, hän identifioituu kuitenkin ns. luojahahmon subjektiivisuuteen. Lepistö arvioi, että Lehtinen tukeutuu tähän osa-alueeseen, koska parempiakaan malleja ei ole olemassa. Jones (1996/2005, 411) tarjoaa tähän toisen ratkaisun, joka selittää myös *Ambitious Bitch* -teosprosessista luettavaa Liulian ristiriitaista taiteilijaidentiteettiä. Jones huomauttaa, että melkein kaikkeen feministiseen taiteeseen liittyy ristiriitaisuutta suhteessa modernistiin arvostuksiin. Tietynlainen status, jonka esimerkiksi näyttelyt taiteen arvostetuissa instituutioissa antavat, hankaa usein visuaalis-materiaalisesti kiistettyä taiteen matala–korkea-jaottelua vastaan.

³⁵ Näyttelyn suunnittelun aikoihin Optimisti viimeisteli *Structural Changes in a Complex System. A Chaos-analytic Study of a Nonlinear Advertising Policy* -väitöskirjaansa. Taiteilijan (23.1.1999) mukaan näyttely saikin suuresti vaikutteita hänen tutkimustyöstään.

³⁶ Tämän tulkintareitin osoittamisesta kuuluu kiitos Leena-Maija Rossille.

³⁷ Sekä Pelkonen & Ettorre (1994) että Code (1991, 186–187, 205, 263) suhtautuvatkin torjuvasti sen kaltaisiin asiantuntijuuksiin, joita Liulia ja Optimisti harjoittavat. Erityisesti Code painottaa, ettei poikkeuksellisten naistoimijoiden saaminen miesten rinnalle riitä muuttamaan sukupuolittuneita valta-asetelmia, jotka perustuvat tiedon sukupuolittuneisuuteen (ks. esim. Code 1991, 8–9). Hänen mukaansa asiantuntija-asemassa olevat naiset eivät mitenkään luontaisesti muuta järjestelmän luonnetta; miehisten mallien omaksumisen sijaan ne tulisi hylätä.

³⁸ Käsittelen tätä Optimistin käsitettä tarkemmin seuraavassa luvussa.

III Liudentuvat erot

Optimistin *Only for the Money* -videon alun mustavalkokuvat näyttävät nopeassa tahdissa, kuinka sylivauvasta kasvaa ensin riippukeinussa roikkuva veitikka, sitten ujoihmyinen rusettipää ja lopulta mutrusuinen seksisymboli. Selitykseksi muodonmuutoksesta selataan pikkutyttö leikekirjaa, jossa 1960-luvun filmitähdet esiintyvät poikkeuksetta miesten kanssa. Katsoja ei siten ylläty, kun seuraavaksi ruutuun ilmestyvässä kuvassa Optimisti on miesavustajansa seurassa, aivan kuten filmitähdet ovat hänelle opettaneet. Taiteilijan naiseuden historia jatkuu vielä matkakuvasarjassa, jota käsittelein aiemmin. Tämän jälkeen kuvia halkonut ja reunustanut lumisade vääntyy kaaosmatematiikan malliksi. Samalla miehisen katseen kohteeksi alistuvan filmitähden ja itsenäisen matkailijanaisten roolit kietoutuvat kuvaannollisesti toisiinsa. Varsinainen video alkaa. Nyt Optimisti luennoi, mutta kuva siirtyy pian meikkauspöydän ääressä itseään ehostavaan taiteilijaan. Ääni jatkaa kuitenkin kaaavan kanssa. Filmitähtien vaikuttimet eivät häviä naismatkailijan itsellisyyttä vaativassa matemaattikotaitelijan roolissakaan. Ja kuten edellä esitin, matemaatikon asiantuntijuuden esittämisessä naisellisuus on avainsana.

Feministifilosofi Tuija Pulkkinen (1998, 202) luonnehtii postmodernia, pinta-perusta-jaon ylittävää identiteettiä sanoilla luonnollistamaton, kontingentti ja rakennushistorialtaan dekonstruoitu. Juuri samoin sanoin on mahdollista kuvata myös Optimistin kasvua ja hänen naisellisuuden esitystään videossa *Only for the Money*.

[kuvat
17abc]

Video kiistää essentialistisen, luonnollisen ja yhdenlaisen naiseuden alun kuvasarjojen tähdentäessä, ettei naiseus ole synnynnäistä. Päinvastoin, se on opittua, tehtyä. Optimisti on kasvanut naiseksi kulttuurisissa tilanteissa ja kulttuuristen esikuvien mukaan. Essentialismin vastakohtana² tällaista käsitystä sukupuolisuudesta kutsutaan feministisissä teorioissa sosiaalisesti konstruktionismiksi (ks. esim. Pulkkinen 1998, 161). Siinä sukupuoliuus ja identiteetit rakentuvat käytännöissä: kuvissa, sanoissa ja teoissa.

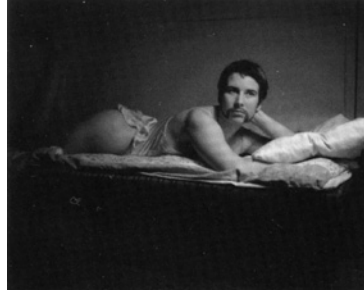
Tällöin yhden ja yhtenäisen naiseuden kertomuksen sijaan identiteetit ja subjektiudet ymmärretään suhteellisiksi, aika- ja paikkakohtaisesti rakentuviksi (ks. esim. Butler 1990, 3–13; Weedon 1987, 86–87, 167). Aurora Reinhardin valokuvatriptyykin ”*Niin naisellinen*” (1999) tarttuu tähän aiheeseen. Sen kolmessa (oma)kuvassa taiteilija esiintyy eri ympäristöissä, erilaisin asusteisiin pukeutuneena sekä myös ruumiineileiltään erilaisena. Keskimäinen kuvista muistuttaa taidehistorian klassisesta kuvas-
tosta, siinä sängyllä makaa puolialaston nainen (ks. myös Vänskä 2006b, 139). Mutta hempeän romanttiseen pakaran paljastavaan alusasuihin pukeutuneella naisella on viikset, eikä tarkkaavainen, syventynyt ilmekään viestitä sellaisesta naisellisuudesta, joka olisi muita miellyttämään rakennettua. Ensimmäisessä osassa, ovenraosta tirkistellen kuvatussa otoksessa taiteilija seisoo olohuoneessa korkokengissä, mutta muuten alaruumis paljaana. Hänen häpynsä on ajeltu, tai sitten häivytetty, suodatettu: se on täydellisen ”blanco”. Tämä tyhjiys osoittaa paikan, jonka kautta sukupuoli niin monesti määritetään. Kolmannessa kuvassa leopardikuosiin ja turkiskauluksiseen nahkatakkiin pukeutuneen naisen hiukset ovat kiharoilla, huulet ylipunatut, silmät siniset meikistä. Naiseus on tässä aulatilaan, välitilaan paikantuvassa otoksessa tahallisen yliesitettyä. Kuva viittaa myös drag-pukeutumiseen, jolla on tärkeä osa Judith Butlerin performatiivisuus-teoriassa, johon palaan myöhemmin. Reinhardin valokuvatriptyykin kokonaisuus alleviivaa naiseuden rakentumista kuvissa, mutta kutsuu myös pohtimaan ”oikeanlaisen” naisellisuuden rajoja ja ominaisuuksia.

[kuvat
17 def]

17a



17d



17b



17e



17c



17f



Tässä luvussa keskustelen kuvien kanssa essentialistista perustajattellua kiistävästä taktiikoista, joista voi myös puhua postfeministisinä viitaten ”postmodernin” antiin feminismille (ks. esim. Rossi 1999; Brooks 1997).³ Kysyn, miten teoksissa tartutaan kulttuuristen merkityksen muodostuksen perusteisiin ja osoitetaan pitämättömiksi erilaisten instituutioiden, kuten sukupuolen tai museon pysyvyys sekä, miten niissä kohdistetaan huomio muutoksiin ja ilmiöiden rakentuneisuuteen erilaisten tekijöiden leikkausesteessä. Aloitan naiseuden rakentumisesta moninaiseksi ja etenen erilaisiin, liikkuvuutta painottaviin subjektimääritelmiin. Seuraavaksi puheenaiheena on taideinstituutio; sen taiteilijaposition ja esimerkiksi sellaisten kankeiden jaotteluiden ylittäminen kuin käsitteellinen-käsityöläinen ja taide-arki-elämä. Seuraavaksi keskustelen taktiikasta, jossa ”tekstuaalisuus” merkitsee taiteen tietoista kytkemistä sosiaalissymboliseen todellisuuteen. Luvussa tekstuaalisuus ei rajaudu ainoastaan kieleen vaan on yhtä lailla teorialatietoisien kuvallisuuden ominaisuus. Viimeiseksi käsittelen materiaalisen kutoutumista tekstuaaliseen ja niiden yhteisen liikkeen muutospotentiaaleja.

Moninaisten erojen nainen

Ambitious Bitchin Female Qualities? -valikko tarjoaa ruudulle ominaisuuksia toisensa perään. Vastakkaisuuksia kaihtamatta se kiistää naisten olemista rajoittavat yksioikoiset ja yhdenmukaistavat stereotyyppiat. Samalla se muistuttaa naisten välisten ja yksilön sisäisten erojen ja ristiriitaisuuksien olennaisuudesta feminismille. Siten se vastaa kuvallisesti filosofi Rosi Braidottin (1994, 157, 161–166) haasteeseen kehittää ilmaisuja, jotka auttavat ajattelemaan subjektiutta alati muuttuvana rakennelmana. Valikkoon astuttaessa patsasnaisten kuvittamalla ruudulla on vain muutama ominaisuus. Määreet tunnustavat naisen, hieman ristiriitaisesti, omistushaluiseksi, perinteiseksi, takertuvaksi ja epäloogiseksi, mutta

[kuva 18a]

myös viisaaksi. Vasta kun katsoja klikkaa määreistä myönteisintä, viisasta, ominaisuudet ruudulla lisääntyvät, muuten ne säilyvät ennallaan stereotypian puitteissa. Nyt nainen on myös viettelevä, nautinnonhaluinen, kyltymätön, salaperäinen ja herkkätunteinen. Viisaan mukanaan tuomat uudet ominaisuudet eivät siis vastaa siihen perinteisesti liitettyjä attribuutteja. Valikossa ominaisuuksien kasautuminen sisältää siten ristiriitoja, muutoksia ja yllätyksellisyyttä. Toisaalla pehmeystä edetään kostonhimoisuuteen. Sen sijaan tunteellista seuraa sensitiivinen ja muodikasta turhamainen kuten odottaa sopii. Jos kuvituksesta löytyy risti, matkaa pääsee jatkamaan uusien ominaisuuksien pariin, jolloin takertuvaa seuraa vastuuntuntoinen ja epäloogista salaperäinen, tunteellinen ja sensitiivinen. Tällä tavoin *Female Qualities?* -valikko piirtää naisudesta yhdenmukaisia määritelmiä kaihtavan yllätyksellisen ja monien mahdollisuuksien identiteetin.

Siinä missä *Female Qualities?* -valikossa kyseenalaistetaan ja monimutkaistetaan stereotyyppisiä naisominaisuuksia, Aurora Reinhardin video *Female* (2003) keskustelee kaipuusta ja halusta ottaa ja omaksua naisen identiteetti. Se avaa kulman vaikeuksiin ja iloihin, joita naiseuteen liittyy silloin kun kyseessä on transsukupuolinen, miehen ruumiistaan eroon haluava yksilö. Teos saattaa huomaamaan, kuinka sukupuoliisuus tai tiettyyn sukupuoleen liitetty ominaisuudet eivät ole yksiselitteisesti sidoksissa biologiseen ruumiiseen. Samalla video panee uudelleen arvioimaan myös *Ambitious Bitchin Female Qualities* -valikon antia: valikon joitakin ominaisuuksia vaikuttavat kuvittavan ”biologiset” naiset tai naisruumiin osat; mutta loppujen lopuksi mikään ei vahvista tätä oletusta saati poissulje transsukupuolisuuden mahdollisuutta.

Reinhardin *Femalen* kolme kertojaa ovat sukupuolenvaihdosprosessissaan eri vaiheissa. Tämä kytkeytyy sellaiseen feministiseen taiteeseen, jossa naisen kokemuksen esille tuontia painotetaan ja jota on pidetty myös essentialistisena. Video ei nimittäin kiellä naiseuden liittymistä naisruumiiseen, juuri siksi henkilöt ovat keskellä muutosprosessia. Naisruumiillisuus ei kuitenkaan ole stereo-

[kuvat
18def]

tyyppisesti rajattu: yksi haastatelluista kertoo, kuinka hän viihtyy naisena paremmin silikonirinnoita ja toppauksitta. Videon kuvaus on hyvin pelkistettyä, staattista; kamera pysyy paikallaan ”kuunnellen”, mitä kullakin kertojalla on sanottavaan. Tämä viittaa siihen, että se, mitä sanotaan ja kerrotaan, on kaikkein olennaisinta: kokemus rakentuu kielessä ja on siksikin jaettua.

Myös *Ambitious Bitchissä* luotetaan naiskokemukseen. Moninainen naiseus ja erot naisten välillä ovat kuitenkin näkyvästi esillä erilaisten mielipiteiden ja asiantuntijoiden kuulemisessa, joka, toisin kuin Reinhardin videossa, kietoutuu aina korostetusti kuvallisuuteen sanottua joskus vahvistaen ja joskus kiistäen. Simone de Beauvoirin ohella sanansa sanovat muun muassa rakkausromaanikirjailija Barbara Cartland, presidentin vaimo Nancy Reagan ja lukuisat anonyymit naiskertojat sekä fiktiiviset hahmot. *AB:n Body – Art of Existence* -valikossa itseilmaisua (*express yourself*) opettavat Helena Rubinstein, joka puolestaan tunnetaan suuren eurooppalaisen kosmetiikkayrityksen omistaja, sekä Elizabeth Wilson, tunnettu kauneusihanteiden akateemisena tutkijana. Susan Alice Watkins on myös tutkija, mutta Wilsonia vähemmän lainattu.⁴ Joukkoon kutoutuu myös muuttuvan naiseuden ikoni, poptähti Madonna, jonka menestyshitti *Express yourself* aikoi-naan oli.⁵ Huomionarvoisesti *Ambitious Bitchin* loppuun on lisätty kaikki sitaattilähteet näitä hierarkisoimatta. Lähdeluettelo paljastaa myös, että työssä on avustanut tieteellinen neuvonantaja: Leena-Maija Rossi toimi *AB:n* feministisen teorian konsulttina. Mutta Rossi on myös teoksen opas, joka tutustuttaa teoksen loogiikkaan alati vaatteitaan vaihtavana animaationukkena. Lisäksi hän esiintyy muun muassa *Sex/gender*-valikon kuvituksissa, joihin seuraavaksi paneudun. Näin käytännönläheinen opastustyö, teoreettinen tietämys ja mallintyö yhdistyvät Rossin ruumiissa yhdeksi mutta samalla moninaiseksi naiseksi.

[kuva 18ghi]

18a



18e



18b



18f



18c



18g



18d



18h



18i



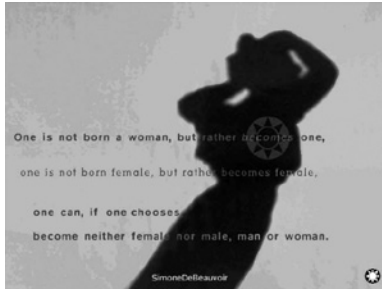
Ambitious Bitchin Sex/gender-valikossa käsitellään nais(eud)en (*Woman*?-alavalikko) ja sukupuolisuuden (*Sex/gender*-alavalikko) määritelmiä. *Woman*?-alavalikon naiseuden teoretisointi alkaa Simone de Beauvoirin klassikkonäkemyksellä naiseuden sosiaalisesta rakentumisesta: naiseksi ei synnytä, vaan tullaan.⁶ Kuvi-tuksena on mustanpuhuvan naisen varjo, jonka merkitys tarkentuu seuraavia kuvan ja sanan yhdistelmiä seuratessa. Kun tekstiosuus on täydentynyt käsityksellä toiseudesta, varjo työntyy ruudun keskiöstä sen laitaan. *The body is a situation* -lauseen ilmestyessä ruutuun varjon rinnalle alkaa hahmottua sen lähde, kapeaan pukuun verhottu kipsipatsasnainen. Freudin *Anatomy is destiny*⁷ -lainaus vahvistaa patsaan rajoja. Virve Aarnivan sanat siitä, että kuten kaikkien imettäväisten, myös ihmisten kohdalla sukupuolinen eriytyminen tapahtuu naisesta käsin – kaikki ovat siis alkujaan sukupuolisesti naisia – selventää patsaan lopullisesti näkyväksi.

Merkittävä muutos tapahtuu Judith Butlerin ”biologinen nainen [female] on kulttuurisen naisen [woman] lailla ongelmallinen ja muuttuva käsite, ei pysyvä totuus”-käsityksen kohdalla. Tällöin patsaasta alkaa hahmottua esiin elävä naisvartalo. Julia Kristevan lacanilainen⁸ lausuma: ”suoraan sanoen, naisia ei ole” ja Luce Irigarayn käsitys siitä, että naiset ovat sukupuoli, joka ei ole yksi, vaan monta, selventävät ”tosinaisen” kuvan. Monique Wittigin todettua biologisen sukupuolen käsitteen kulttuurisesti naiselliseksi patsas häviää kokonaan. Valikon sulkee Wittigin täsmäntävä lausunto: on olemassa vain yksi sukupuoli, naiset, koska miesten kohdalla heidän sukupuoltaan pidetään neutraalina.

Esityksen asetelma vaikuttaa ristiriitaiselta: juuri kun on päästy eroon käsityksistä naiseuden biologisuudesta, todellinen naisvartalo alkaa kuoriutua esiin. Eikö naisruumiin korostaminen kuulunut juuri essentialistisuutta painottavien feminismien kuvaan? Tässä mielessä asetelma on nurinkurinen. Kuvien ja tekstien sarjassa lähtökohta on patsaan varjo. Varjo on merkki jostakin,

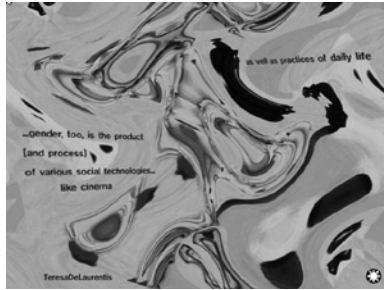
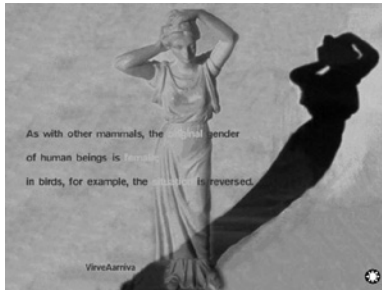
[kuvat
19abcd]

19a



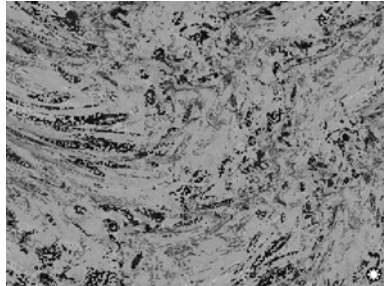
19e

19b



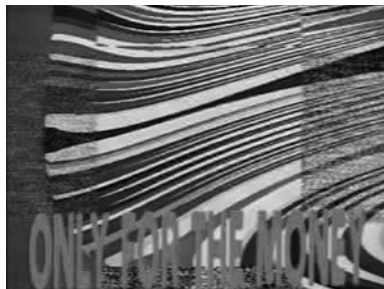
19f

19c



19g

19d



19h

muttei itsessään mitään. Kulttuurisesti se implikoi naisen asemaa taustahahmona ja sivullisena. Kipsipatsas on puolestaan täydellinen, muotista valettu representaatio, ideaalimalli. Patsaasta ensin esiin hahmottuva ja sen sitten alleen peittävä nainen ei ole valettu kloonin, ei patsas vaan elävä, lihallinen naisyksilö. Alavalikon kuvaston voi lukea vapautuskertomukseksi, joka kytkeytyy haastaen Pygmalion-myyttiin.⁹ Miehen sijaan siinä naisen ”veistävät” feministiset teoriat.

Valikon kuvallinen toteutus on siksi kiinnostava, ettei sosiaaliseen konstruktionismiin usein kohdistettu kritiikki sovi siihen. Nimittäin, siitä huolimatta, että sosiaalisessa konstruktionismissa painotetaan sekä ”luonnon” että kulttuurin rakentuneisuutta, kiinnostus on kuitenkin painottunut jälkimmäiseen eli sosiaaliseen sukupuoleen (*gender*). Kuten monet kriitikot ovat todenneet, tällöin ”biologia”, elävä ruumis (*sex*) jää muuttuvana tekijänä huomiotta, ikään kuin passivoituu ja essentialisoituu. (Ks. esim. Grosz 1994 & 1995; Braidotti 1994 & 2002). Päinvastaisesti tämän kritiikin kanssa *Woman*-valikossa naisvartalo kuoriutuu esiin juuri sosiaalisen konstruktionismin kohdalla.¹⁰

Siinä missä *Woman*?-valikon naiseuden kertomuksessa varjo, patsas ja elävä naisvartalo seuraavat toisiaan ja arvottavat naiseuden määritelmiä, *Sex/gender*-valikossa ne kietoutuvat toisiinsa. Kuva kuvalta ja määritelmä määritelmältä varjo, patsas ja naisruumis vääntyvät ja sulautuvat toisiinsa syvemmin, muotoutuvat uusiksi kuvioiksi ja hajoavat edelleen sekamelskaksi, joka muistuttaa lopulta Optimistin videon ja installaation kaaosteoreettisia kaavoja. Huomionarvoisesti pyörremyrskymäinen yhteenkietoutuminen kiihtyy, kun päästään niiden teoreetikkojen kohdalle, jotka yleensä yhdistetään jälkistrukturalismiin (ks. Rossi 1999, 20–33; Brooks 1997). Butlerin ja viimeisenä Teresa de Lauretiksen kommentit saavat kuvituksen sirpaloitumaan lopullisesti.

Varjon, patsaan ja naisruumiin kietoutuminen visualisoi pinta-perusta-jaon kritiikin. Pitäessään myös ”biologian” liikkeessä se kehottaa huomaamaan, kuinka representaatiot ja ideaalimal-

[kuvat 19
efgh]

lit kytkeytyvät aina todellisiin ruumiisiin ja myös muovautuvat niiden voimasta. Tässä se poikkeaa samanaikaisista kirjallisista teoreetisoinneista, joita 1990-luvun puolivälissä syystä kritisoiitiin keskittymisestä representaatioihin ruumiin materiaalisuuden kustannuksella (Grosz 1995, 31). Toisaalta se, että kietoutuminen johtaa valikossa sirpaloitumiseen, muistuttaa relativismin vaarasta, josta postmodernin liikkuvaista politiikkaa on arvosteltu (Fraser & Nicholson 1990; ks. myös Pulkkinen 1998, 236–238). Tällöin on pohdittu, miten feminististä politiikkaa voidaan enää harjoittaa, jos kaikki vaihtoehdot ovat lopulta hyväksyttävissä; jos oikeaa ja väärää ei voi enää arvottaa toisistaan erilleen. Tuija Pulkkinen kumoo tällaisen spekuloinnin. Hän selittää, että postmodernin feminismen arvostelmat ovat aina paikantuneita ja sitoutuvat sellaisenaan tiettyihin totuuksiin. Nämä totuudet ovat kuitenkin jatkuvassa liikkeessä, kuten *Sex/gender*-valikon kuvastotkin.

Kerrotut, esitetyt taiteilijuudet

Liikkuvuuden ja erojen problematiikka sekä perustan kyseenalaistaminen liittyvät myös siihen, miten taiteilijaa ei voi hahmottaa enää teoksensa itsestään selväksi lähtökohdaksi, erilliseksi toimijaksi, joka olisi jotenkin enemmän ”totta” kuin teos. Tässä luvussa fokukseni on siinä, kuinka Liulian *Ambitious Bitch* ja Optimistin videot tuottavat taiteilijuutta; miten niissä muotoutuva taiteilija on myös sinällään taiteen tuote.

Only for the Money ja *Female Mathematics* -videoissa Optimisti on yhtä lailla matemaatikko, pornotähti, turisti kuin työnjohtaja¹¹. Hän bodaa ja poseeraa korsetissa piiska viuhuen, luennoi ja kirjoittaa matemaattista kaavaa miesruumiin pinnalle, jolle heijastuu myös hänen säärensä sukkanauhoineen. Vaaleanpunaisessa vinyylitakissa hän kotirouvana poksauttelee popcornoja kentäkeittiössä, pienessä jakkupuvussa johtaa Optimistisen museon rakennustöitä ja avoin takki liehuen kävelee cat walkilla, mihin palaan myöhemmin. *Only for the Money*n sulkevassa kohtauksessa liikkuva taiteili-

juus konkretisoituu, kun taiteilija performoi kätelemällä matkustajia liikkuvassa raitiovaunussa.

Harri Kalhan (1998, 36–37) analyysi videotaiteilija Anneli Nygrenistä selittää myös Optimistin taktiikkaa: ”Nygrenin taidetta voi ...lukea... postmodernin liikkuvien ja liukuvien subjektipositoiden kautta. Nygrenin taiteilijakuvalle on ominaista identiteetin hahmottaminen rooliuttamisen kautta, erilaisia positioita maistellen.” Mutta Kalhan kuvaus Nygrenistä postmodernin videotaiteen monalisana, joka jättäytyy tarkoituksella varjoksi kulissien taakse, ei istu Optimistin ottamiin positioihin. Optimisti esittää taiteilijuuttaan eksplikoiden: kätellessään matkustajia hän ei hymyile mykkänä, vaan toteaa suoraan: ”Päivää, mä oon performanssitaitelija Irma Optimisti ... Irma Optimisti, performanssitaitelija... Irma Optimisti...Irma Optimisti... performanssitaitelija Irma Optimisti, minä performoin”

Optimistin vahva, vaikkakin liikkuva, identiteettipolitiikka kytkeytyy feministisen taidehistorian perushuomioon siitä, että naistaiteilijoilla on ollut vähän identifioitumismahdollisuuksia suhteessa maskuliinisiin taiteilijakuvauksiin, -tyyppeihin ja -myytteihin. Optimistilla on näin oikeus ja tarve vakuuttaa olemisensa. *Guerilla Girlsien*, New Yorkissa pääasiassa 1980-luvulla toimineen taiteilija-aktivistiryhmän pamflettijuliste ”Advantages of Being A Woman artist” ottaa tähän ironisesti kantaa. Piikikkäästi se listaa naistaiteilijuuden eduiksi muun muassa sen, ettei naistaiteilijan tarvitse joutua hämilleen tultuaan kutsutuksi neroksi eikä esimerkiksi tahrata maalilla (kallista) italialaista pukuaan. Optimistin taide ja taiteilijuus eivät rakennu alleviivatusti tällaiselle oppositioasemalle, mutteivät ole siitä täysin irtikään. Optimistin liikkuva taiteilijuus vastustaa moninaisuudellaan sitä yksipuolisen ”miestaiteilijuuden”, nerouden, kuvaa, jota *Guerilla Girlsien* juliste arvostelee ja johon Optimistilla ei ole sukupuolensa takia yhtäläisiä mahdollisuuksia eikä kenties haluakaan osallistua.

Ambitious Bitchin ohjekirja, *MaritaLiuliaManual* sisältää puolestaan teoksen nimeen viittaavan *Bitch herself* -kuvauksen, jossa

[kuva 22c]

Liulian mediataiteilijaksi tuleminen kytkeytyy monisäikeisesti nimenomaan taiteilijamyytteihin. Siinä Liulia kirjoittaa itsensä sisään useisiin taiteilijamalleihin, joita Vappu Lepistö (1991, 45–65) on analysoinut romantiikasta postmoderniin. Liuliassa on palanen romanttista boheemitaiteilijaa, sillä taiteilijakaartaan kuvatessaan hän selvittää nuoruutensa kapinavuosista Kööpenhaminan hippiyhteisössä ja pitkistä kaukomatkoista, joilla elätti itsensä reportterin työllä. Ripaus taiteilijamyyttiin kuuluvaa ne-rouden patologisuutta on läsnä, kun Liulia puhuu käymästään taidelukiosta terapiana. Korostaessaan vankkaa ammattitaitoaan hän osoittautuu myös moderniksi asiantuntijataiteilijaksi, myyttisen taiteilijaneron vastakohdaksi. Toisaalta Liulia paljastuu myös postmoderniksi tuotesuunnittelijaksi. Hän on liikemiesmäinen taiteilija, joka markkinoi ja myy taidettaan ja taiteilijuuttaan. Liulian vuonna 1997 perustetun tuotantoyhtiön *Medeian* sivut antavat yksityiskohtaista tietoa hänen projekteistaan ja niiltä voi myös ostaa hänen tuotteitaan, kuten *Ambitious Bitch* cd-romin. Sivujen *Travelogue: "Travel and dream with me"* -osiosta voi myös seurata liikkuvan taiteilijan saamaa palautetta ja paikantaa hänen tämän hetkisen sijaintinsa.

Kun muistetaan vielä aiemmin esittämäni kytkökset naisnerou-teen, työhuoneettaan hallitsevaan mestariin ja toisaalta käsityöläisyyteen, *Ambitious Bitchiin* kutoutuva ja sen propagoima taiteilijuus on harvinaisen moninainen konstruktio.

Tapaa, jolla Liulian ja Optimistin teokset tuottavat taiteilijuutta, on mielekästä miettiä suhteessa Judith Butlerin performatiivisuuskäsitteeseen. Butler (1990, 134–141) ei viittaa performanssilla (suoranaisesti) taiteeseen, vaan tapaan tuottaa sukupuoli-identiteettiä. Hänen mukaansa sukupuolisuutta ei tule ajatella olemisena, vaan tekemisenä. Ei ole olemassa pysyvää perustaa, jolle identiteettiä rakennetaan. Sukupuoli on olemassa ainoastaan teoissa. Butlerin sukupuoliteoria on siis radikaalisti konstruktionistinen.

Optimistin ja Liulian teoksissa muotoutuvat taiteilijuudet ovat läpeensä rakentuneita, kenties myös tietoisesti sellaisiksi raken-

nettuja ja siksi rakentuneisuudessaan läpinäkyviä. *Only for the Money*ssa Optimistin taiteilijuus on monien esitysten summa. Se rakentuu hänen esittäessään erilaisia naisia ja ottaessaan erilaisia rooleja. Liulia puolestaan kirjoittaa taiteilijuuttaan erilaisiin malleihin tukeutuen. Tämä suhteutuu Butlerin ajatukseen siitä, että esittämisellä on aina olemassa puitteet; esitettävien roolien kirjo on tavallaan rajattu. Ihminen ei ole vapaa tekemään, mitä haluaa. Elettyä todellisuutta ei voi sulkeistaa, vaan muutos voi tapahtua ai-noastaan sen tarjoamissa kehyksissä.¹² (Ks. Vänskä 2006, 34–41; Rossi 2003, 12–13.)¹³ Butlerin ideana on se, ettei vanhan toistaminen tai sen kehyksissä toimiminen ole koskaan täydellistä toistoa. Siksi toistossa piilee muutoksen mahdollisuus.

Butlerille parodia, ”yliesittäminen” ja liioitellen toisin toistaminen ovat muutoksen välineitä. Olennaista on se, että jo hieman toisin esittämiseen sisältyy voimakas muutospotentialiaali. Sekä Liulia että Optimisti kytkevätkin itsensä aivan liian moniin rooleihin, tyyppeihin ja malleihin toistaakseen mitään niistä täydellisesti. Sitä toistosta tulee välttämättä toisin toistoa. Kotiäitiys, opettajan tehtävät ja katseen kohteena oleminen, sen enempää kuin taiteilijuuden boheemi-, käsityöläisyys- ja asiantuntijamallit eivät enää essentialisoi ja vangitse, vaan vapautuvat liikkuvan (nais)subjektin hyötykäyttöön.

Ei lineaarilogiikalle: oikopolut, verkostokudelman, rihmasto

Rosi Braidottin (1994) nomadinen subjekti (*nomadic subject*), johon viittasin jo edellisessä luvussa, on Butlerin performatiivisuuden ohella kiinnostava käsitteellistys liikkuvalla naissubjektuudelle. Braidotti havainnollistaa liikkuvaa nomadisubjektia kytkemällä sen omiin elämäkokemuksiinsa ja toimintaansa eri maissa, eri mantereilla, eri kielillä. Tällä hän haluaa osoittaa, ettei nomadinen subjekti ole pelkkä kielipeli¹⁴ vailla suoraa yhteyttä ”todellisen” elämän käytäntöihin (Braidotti 1994, 5). Näin Braidotti irtisanoituu kritiikistä, jota jälkistrukturalisteihin on usein suunnat-

tu, nimittäin heittäytymisestä metaforien maailmaan sellaisen sosiaalisen toiminnan kustannuksella, joka voisi parantaa naisten aktuaalista asemaa (ks. Kosonen 1996a, 11). Vastakkaisesti tälle kritiikille Braidotti ja monet muut tutkijat sekä taiteilijat näkevät juuri käsitteisiin puuttumisen ja niiden kehittelyn feministisen toiminnan yhtenä ydinalueena muutoksen pitää lähteä ajattelun perusteista (ks. esim. Grosz 1994; Rossi 1991, 62–65).

Lineaarilogiikan kritiikki on yksi niistä pisteistä, joissa jälkistrukturalismi risteää feministisen taiteen ja teorian kanssa. Sekä tieteissä että taiteissa se on liitetty uudenlaiseen, vapaasti mutta paikantuneesti kytköksiä tekevään ajattelu- ja/tai toimintatapaan, joka on prosessimainen ja kiistää autonomiaestetiikan. (Ks. Braidotti 1994, 29; Sederholm 1999, 184; Felski 2000, 2.) Epätäsmällisyys ja ns. perinteisen logiikan puute toistuvat *Ambitious Bitchin* useissa kohdissa rakentaen kuvaa moninaisesta ja liikkuvasta, yllätyksellisestä naiseudesta. Esimerkiksi suuri pyörre vie katsojan päävalikkoon, jonka kuvakkeista on esillä aina vain satunnainen otos. Tietyn valikon, tietyn naiseuden tarinan, etsiminen voi tästä syystä vaatia monta sukellusta suureen pyörteeseen. Alavalikoiden kuvituksessa rastit puolestaan ovat yhtäältä lineaarisen logiikan kiistäviä oikopolkuja muille sivuille. Toisaalta ne saattavat tarjota yllättävää lisätietoa päävalikon aiheesta. *Female Perversions*- ja *Bubbles*-valikoiden alavalikot eivät avaudu suoraan, vaan niitä on jahdattava hiiren kanssa. *Female Perversions* -valikon etusivulla syöksyy edestakaisin koppeja, jotka on saatava kiinni, jotta naiseuden tarinoita voisi kuunnella. *Bubbles*-valikon etusivulla taas sinkoilevat edestakaisin palloiksi kieritetyt alavalikot kuvien ja sanojen yhdistelmiseen. *Ambitious Bitchin* ohjelmointi pistää katsojan liikkeeseen. Siten sitä voi pitää feministisen minuuden teknologiana, joka avaa mahdollisuuksia liikkuvalla subjektipositioille (vrt. Parikka 2003, 95).

Myös *Teknopitsi* kytkee liikkuvan subjektiposition ja teknologian: valo virtaa vauhdilla sen hightech-säikeissä hajottaen kaksinapaisen mies/nais-vastapoolin *verkostokudelmaksi* Kathy

[kuva 20a]

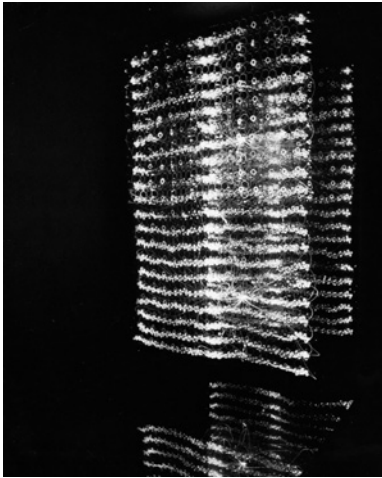
Schwichtenbergin (1992/1995, 71) ilmaisu soveltaakseni. Schwichtenbergiä seuraten verkostokudelmassa muotoutuvalta postmodernilta sukupuolelta puuttuvat yhteydet kiinteään perustaan ja pysyvään todellisuuteen. Tämä ei kuitenkaan tee sen paremmin verkostokudelmasta kuin *Teknopitsistä* historiatonta subjektimallia tai puhdasta metaforaa.

Kutomisella (*weaving*) on käsitteenä ja käytäntönä pitkä ja teoreettisesti hyvin moninainen feministinen historia. Sillä ovat operoineet niin kyberfeministit Sadie Plantista Donna Harawayhin kuin esimerkiksi varhainen kulttuurifeministi Mary Daly (1978/1991, 20, 32–33), jolle kutominen on naisiseen luovuuteen tukeutuva naisisen tiedon malli. Kutomisen metaforaa on käytetty kuvaamaan nais erityisiä kommunikaatiomalleja ja teknologisia innovaatioita sekä yleensäkin vaihtoehtoista tapaa käsitteellistää ja käyttää teknologiaa. Sillä on myös vastustettu (mies)individualistista toimijuutta, jossa verkottunut tietoyhteiskunta on nähty enemmänkin hakkerien sabotoinnin kohteena kuin yhteistyön mahdollisuutena. (Ks. Paasonen 2005, 173–178.)

Kutominen liittyy myös sellaiseen feministiseen taiteeseen, jossa naisten käsityöperinne nostetaan toiminnan, kokemuksen ja tiedon malliksi (Barry & Flitterman-Lewis 1981/1987, 110–112; Chadwick 1990, 330–335). Heli Rekulan videoteoksessa *Vyyhti* (2000) langan keriminen kytkee toisiinsa kaksi naista, muttei kuitenkaan saumattomaksi ketjuksi, lineaariseksi naishistoriaksi, jota Daly tavallaan tavoittelee etsiessään käsitteitä, joilla voisi uudelleen valjastaa kadotettua yhteisyyttä. *Vyyhdissä* mikään ei sido naisia sukupolvien ketjuun, iän puolesta kyseessä eivät ole äiti ja tytär eikä sisaruudesta ole sen enempää varmuutta. Sen sijaan jaettu toiminta kutoo naiset yhteen. Videon toisteinen, rauhallinen kuvaus ja kerimisen meditatiivisuus tuottaa outoa samuutta. Kamera seuraa jatkuvaa antamista ja ottamista, vaihtoa ja tiedon välittymistä. Toisaalta irrallaan pomppivat lankakerät vailla selvää selitystä rikkovat samuuden ketjun. Kerän valmistuminen edellyttää aina irtipäästämistä, jolloin kädestä käteen kulkeva lanka ei

[kuvat
20bed]

20a



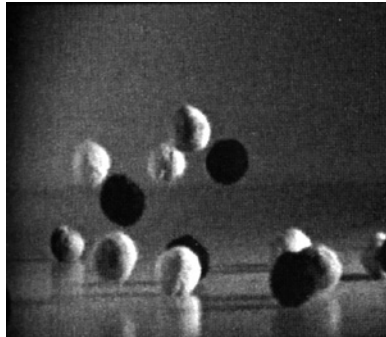
20c



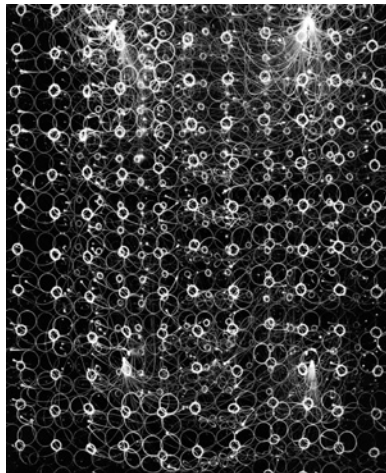
20b



20d



20e



enää yhdistä naisia. Kuvaus ei kuitenkaan katkea, vaan keriminen alkaa taas ja silloin kädestä toiseen liikkuu uusi lanka.

Teknopitsi ei sekään kudo saumatonta historiaa. Siinä ”tekno” ja ”pitsi” eivät ole lopullisesti ”yhtä”, vaikka ne ovat kietoutuneet toisiinsa lukemattomin pikkusäikein. Kutominen perustuu tavallisesti yhden, kahden tai useamman langan säännönmukaiseen yhdistämiseen, josta tuloksena on pitävä verkko, rakenne. Pitsiläkin on yleensä säännöllinen keskeisrakenne ja joka tapauksessa yksi lanka jatkeineen kulkee läpi työn. Tämä johdattaa miettimään teknopitsiä yhteisen hyvän puolesta toimivana feministisenä verkostona, ei-hierarkkisen päätöksenteon mallina, joka perustuu mahdollisimman tasapuoliseen eri osapuolie kuulemiseen ja on siinä mielessä kuitenkin jokseenkin organisatorinen malli. (Ks. esim. Virkkala & Carpenter 2000.) Naisverkoston kuvana *Teknopitsi* tietenkin hyödyntää teknologiaa.

Mutta huolellisesti teosta tarkasteltaessa *Teknopitsi* purkautuu tällaisesta loppujen lopuksi melko säännönmukaisesta verkostomallista. Läpinäkyvän *Teknopitsin* takaa pursuavat vyyhdiksi kootut valokuidut. Yksittäistä kuitua on tästä kuviosta mahdoton jäljittää. Muhkea kimppu kuitenkin kertoo, että niitä täytyy olla satoja. Keskustelu taiteilijan kanssa paljastaa, ettei taipumiselle herkkää valokuitua voinut virkata yksittäisestä langasta, vaan se oli koottava erillisistä osasista, jotka kytkettiin toisiinsa pienin kiinnikkein (Hietanen 16.5.2002). 1960-luvulta peräisin oleva pitsimalli oli tehtävä uusiksi, uudella tekniikalla, jotta valo voisi säihkyä sen kuiduissa. Valokuidun ja pitsin kytkennässä pitsin malli tuli toiseksi, menetti symmetrisen säännönmukaisuutensa, mutta myös valokuitu sai uuden olomuodon. Verkostoa osuvammin teknopitsiä luonnehtiikin terminä ei-lineaarisesti toimiva rihmasto, jolle muutos on virtaavuuden ja katkosten ohella tärkeä ominaisuus.

Elizabeth Grosz (1994b) esittelee rihmaston (*rhizome*) käsitteen pohtiessaan, millä tavoin feministit voisivat hyötyä Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin teoretisoinneista, joiden keskeinen kritiikki

[kuva 20e]

kohdistuu länsimaisen ajatteluun kaksijakoisuuteen; muun muassa jaotteluihin todellisen/alkuperäisen ja kopion, käsitteellisen ja materiaalisen, sekä myös naisen ja miehen välillä. Groszin (1994b, 191–193) mukaan juuri kaksijakoisuuden ylittäminen pohtimalla maailmaa toisenlaisen ontologian kautta rihmastollisena, alati muuttuvana kokonaisuutena voisi olla eduksi feministeille, jotka kamppailevat samojen kahtiajakojen kritiikin kanssa. Rihmasto syntyy ja on olemassa kytkennöissä. Sillä ei ole selvää alkupistettä; tässä se eroaa esimerkiksi puusta juurineen. Rihmasto ei ole myöskään metafora vaan toimintatapa, joka pyrkii pitämään maailman liikkeessä sen sijaan, että pysäyttäisi ja pelkistäisi sen kaksijakoisiin malleihin.

Tekno(logia)n ja pitsin rihmastoituuessa myös niiden selvärajainen sukupuolittuneisuus miehiseksi ja naisiseksi karkaa kaksijakoisesta kaavasta, sillä kytkeytyessään toisiinsa ne välttämättä muuttavat toisiaan, tulevat toisiksi, kuten edellä kuvasin. Tuleminen (*becoming*) onkin käsite, joka Groszilla ja erityisesti Rosi Braidottilla (2002) liittyy liikkuvaan feministiseen subjektimalliin.¹⁵ Judith Butlerin performatiivisuutta vahvemmin tulemiseen liittyy ajatus muutoksesta: asioiden ja ilmiöiden kytkeytyessä toisiinsa maailma on täynnä mikromuutoksia ja silloin sellaiset kategoriat kuin nainen ja mies eivät nekään pysy paikoillaan. Toisin toiston sijaan kohtaamiset tuottavat aina jotain uutta.

Tuleminen on myös lineaarilogiikkaa vastustava subjektimalli. Lineaarilogiikkaan kuuluu johdonmukainen, hallittu liike jostakin johonkin; niin tilanteille kuin subjekteille oletetaan selvä lähtökohda ja päätepiste. Tämä tarkoittaa perustajaottelun toistamista, sillä muutos edellyttää ”pohjaa”, jolle se voi tapahtua. Valon virtaaminen pitsin säikeissä sen sijaan vahvistaa alati etenevän ja tavoittamattoman naiseuden/sukupuolisuuden mahdollisuutta. Kiinnostavasti se viittaa myös tulemisen molekulaariseen (*molecular*) tasoon. Maailmassa tapahtuu paljon sellaista mikroliikettä, jota emme huomaa, mutta josta *Teknopitsi* meditatiivisella, silmille verkkaisella, mutta molekulaarisesti kiitävällä hohteellaan muistuttaa.

Tämä kytkee *Teknopitsin* Heli Rekulan *Vyyhdin* kuvakieleen, tai tulemisen tapaan. Molemmissa teknologia kuljettaa tietoa naisesta ja subjektiudesta hypnoottisen kiehtovalla tavalla, joka sisältää kuitenkin jatkuvuuksia, katkoksia ja muutoksia. Rekulalle yksi *Vyyhdin* innoittaja on amerikkalaisavantgardisti Maya Derenin kokeellinen elokuvataide (ks. Elovirta 2004, 123). *Teknopitsin* on taas osaltaan mahdollistanut optinen kuitu, joka oli 1990-luvun puolivälissä uusinta uutta. *Teknopitsin* ja *Vyyhdin* tarjoamat subjektimallit kytkeytyvät siis olennaisesti teknologiaan. Vaikka molemmat teokset viittaavat myös naisten käsityöhistoriaan, ne eivät jää universaloidun yhteisen menneisyyden vangeiksi, josta käsityöläisyyttä painottavia naistaiteilijoita on joskus arvosteltu (ks. esim. Barry & Flitterman-Lewis 1981/1987). Rihmastoituessaan teknologiaan ne kytkevät menneisyyden nykyisyyteen ja tulevaan ja ennen kaikkea liikkuvat ja muuttuvat.

Instituutiokritiikkiä genrerajoista vauhtimuseoon

Teknopitsiä ei ole helppo palauttaa kuvataiteen genreihin. Edes teoksen kuvaaminen käsityömaiseksi käsitetaiteeksi tai käsitteelliseksi käsityöksi ei tunnu riittävän. Teos ei mahdu kaksijakoisiin joko/tai-määritelmiin. Kaija Kaitavuori (1993, 24–25) on samantyyppisen ongelman edessä, kun hän esittelee Marianna Uutisen kolmiosaista *Posing*-tilateosta. *Posing* on pursotettu vihreästä akryylinauhasta, jota on ripustettu seinälle tauluksi, asetettu lattialle matoksi ja räätälöity mallinukun mekoksi. Kaitavuori päätyy kuvaamaan teosta konditionaalissa: ”se voisi olla kudontaa tai kirjoitusta, käsityötä tai käsitteellistä kieltä.”

[kuva 21a]

[kuva 21b]

Hietasen ja Uutisen teoksille on yhteistä paitsi se, että molemmat ylittävät perinteiset kategoriat, myös se, että ylitetyillä kategorioilla on yhteinen tausta. Käsityöläisyyttä, kudontaa ja käsityötä, samoin kuin käsitteellistä, kirjoitusta ja käsitteellistä kieltä jäsentää jako taiteen matalaan ja korkeaan. Se matala–korkea-jako, josta taidehistoriassa perinteisesti puhutaan, alkoi muotoutua uuden ajan alussa. Kyseessä on akatemia-instituution 1700-luvulla vahvistama erottele kauno- ja koristetaiteeseen, yksinkertaisemmin sanottuna vastakkainasettelu taiteen ja käsityön välillä (Parker & Pollock 1981, 50). Kuten aiemmin olen todennut, feministitutkijat ovat tunnistaneeet tämän jaon perusteiltaan sukupuolittuneeksi.

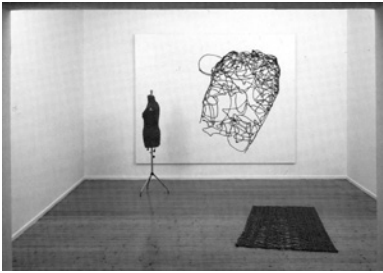
Mutta *Teknopitsi* ja *Posing* liikkuvat lisäksi esittävän ja ei-esittävän rajoilla, mikä on käsityöhön kytkettynä kiinnostava yhdistelmä. Ovathan sekä naistaiteilijat että feministinen taidehistoria ja kritiikki hylkineet ei-esittävää taidetta sen maskuliinisuuden ja miesvaltaisen historian takia samalla kun modernistit ovat puolestaan transsendentaalia puhtautta tavoittelessaan¹⁶ vieroksuneet käsityötä. Amerikkalaisten Valerie Jaudonin ja Joyce Kozloffin (1977–1978/1996) *Heresies*-feministilehdessä julkaissama artikkeli on näiden feminististen pohdintojen kannalta perustava kirjoitus. Artikkelissa Jaudon ja Kozloff käyvät lukuisin lainauksin läpi sitä, kuinka miestaiteilijat, -tutkijat ja -kriitikot ovat pitkään parjanneet koristeellisuutta, ornamenttiikkaa ja käsityötä ja myös selväsanaisesti sukupuolittaneet nämä ilmiöt. Jaudon ja Kozloff tunnetaan pääasiassa yhdysvaltalaiseen *Pattern and Decoration* -liikkeeseen osallistuneina taiteilijoina. Tämä 1970– ja 1980-luvuilla toiminut liike ei ollut yksinomaan feministinen. Sen sijaan sitä on pidetty ensimmäisenä valtavirran taidesuuntauksena, jossa naistaiteilijat olivat johtoasemassa. Liike oli tunnettu geometrysten kuosien soveltamisesta maalaustaiteeseen, mutta yhtä lailla muusta dekoratiivisesta taiteesta, kuten seinävaatteista ja mosaiikeista. Se näki dekoratiivisessa taiteessa, tai paremminkin dekoratiivisuudessa, mahdollisuuden murtaa hierarkioita taiteen korkean ja matalan välillä, kytkeä toisiinsa ”muinaisen” käsityötaidon ja modernismin perinteet sekä haastaa taiteilijoita yhteistoiminnallisiin julkisiin projekteihin. (Ks. Broude 1994, 208–225.) Tässä suhteessa onkin erittäin kiinnostavaa, että osin privaatin sfääristä ponnistavasta *Teknopitsistä* on avautunut Hietaselle uusi työsarja: hän on tehnyt paljon julkisia valoveistoksia, niin Nobelin tiloihin Tukholmassa kuin esimerkiksi Kansaneläkelaitokselle Helsingissä.

Pattern and Decoration -liikkeessä modernismin minimalistista traditiota vastaan inspiraatiota haettiin myös itämaisesta ornamentti- ja mosaiikkitaiteesta ja siihen liittyvästä ei-yksilöllisyydestä. Joyce Kozloffin *Hidden Chambers* -maalaus, jonka kanssa keskustelin aiemmin naisten käsityöperinteestä, viittaa myös tä-

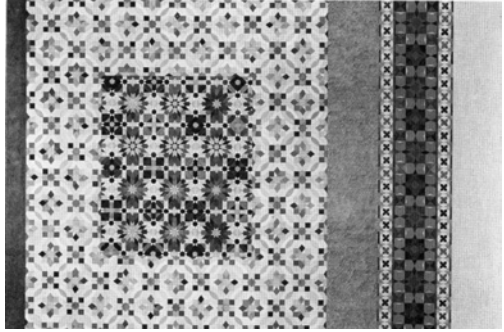
21a



21b



21c



21d



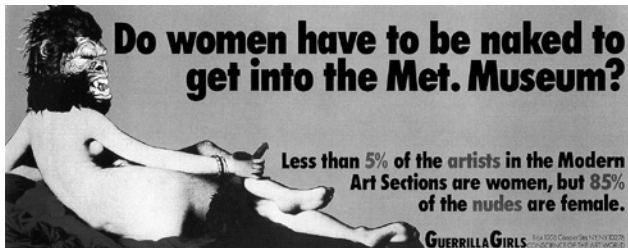
hän. Näin erilaisten taiteen valtasuhteiden nostaminen tapetille solmii *Pattern and Decoration* -taiteessa yhteen käsitteellisyyden ja käsityöläisyyden tavalla, joka lähenee *Teknopitsin* ja *Posingin* taktiikkaa. Tähän lisättyä itämaisyyden korostus kytkee keskusteluun mukaan egyptiläissyntyisen Ghada Amerin taiteen. Amerin koneella ommellut kirjonnat ovat kuin käsitteellisiä maalauksia. Niiden ohuet langat muodostavat usein naisvartaloita, jotka kuitenkin kauempaa katsellessa näyttävät ainoastaan abstrakteilta kuvioilta. Teoksissaan Amer käyttää kirjonnin ohella akryylimaalia, joskus roiskeina, mutta vielä useammin tarkkaan rytmitettyinä raitoina. Ne yhdistyvät haastaen minimalismiin, muttei niinkään

[kuva 21d]

sen miehiseen traditioon vaan englantilaisen Bridget Rileyn värikylläisiin optisiin teoksiin. Amerin teosten käsitteellisyys syntyy siis kirjoittamisen, abstraktion ja akryylimaalauksen ristivedossa. Samalla jaottelu modernistisen taiteen orginaalisuuteen ja sitä vastaan asetettuun kopiointiin, jonka sukupuolittuneisuutta feminismit ovat kritisoineet, kutoutuu umpeen (ks. Ahtila *Taide* 1/88).¹⁷

Solmiessaan abstraktion käsityöhön ja käsitteellisuuden käsitteellisyteen *Teknopitsi* ja *Posing* ylittävät Amerin taiteen lailla nämä totunnaiset kategoriat. Hietasen solmittu seinävaate, Uutisen matto ja mekko sekä myös Rankasen teosten viimeistelemättömät valokset muistuttavat naisen ja käsityön kytköksestä. Samalla ne kiistävät ajatuksen käsitteellisen taiteen materiaalittomuudesta.

22a



22b



Toisaalta feminismi ne ovat tuottaessaan aina myös käsitteellisiä. Genreyhdistelmiseen nämä teokset ovat historiatietoista, sukupuolittuneita taidehierarkioita rikkovaa kritiikkiä.

Taiteen ja taidemaailman sukupuolihierarkioiden kritiikki on kohdentunut terävästi myös sen instituutioista vankimpaan, taide-museoon. Tällöin kyse on usein ollut siitä, keiden taidetta museoissa esitellään ja niiden kokoelmiin ostetaan. Edellisessä luvussa mainitsemiini aktivistiryhmän, *Guerilla Girlsien* New Yorkin ka-duille levitettävä posterit kysyi vuonna 1985, pitääkö naisten olla

**THE ADVANTAGES
OF BEING
A WOMAN ARTIST:**

Working without the pressure of success.
Not having to be in shows with men.
Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs.
Knowing your career might pick up after you're eighty.
Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine.
Not being stuck in a tenured teaching position.
Seeing your ideas live on in the work of others.
Having the opportunity to choose between career and motherhood.
Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits.
Having more time to work after your mate dumps you for someone younger.
Being included in revised versions of art history.
Not having to undergo the embarrassment of being called a genius.
Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit.

Please send \$ and comments to:
Box 1050-Cooper Sta NY NY 10278

GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD

**WHEN RACISM & SEXISM ARE
NO LONGER FASHIONABLE,
WHAT WILL YOUR ART
COLLECTION BE WORTH?**

The art market won't bestow mega-buck prices on the work of a few white males forever. For the 177 million you just spent on a single Jasper Johns painting, you could have bought at least one work by all of these women and artists of color:

Bernice Albritton	Etta de Koning	Dorothea Lange	Sarah Peale
Ann Akers	Louise Fontaine	María Lorente	Lakecia Rogers
Selma Anguillo	Mona Marwick Fuller	Edmonia Lewis	Clara Ransome
Dore Arbus	Artemisia Gentileschi	Luella Lyster	Nellie Ross Rowe
Vivian Bell	Marguerite Gérard	Barbara Longhi	Rachel Ruysch
Isabel Bishop	Hendrick Goltzius	Dora Maar	Kay Sage
Rosa Bonheur	Kate Greenaway	Lee Miller	Augusta Savage
Elizabeth Boagness	Barbara Hepworth	Lyette Madau	Maryon Stepanova
Margaret Bourke White	Eva Hesse	Paula Modersohn-Becker	Flora Steiffelmeier
Romana Bradesi	Hannah Hoch	Toy Maderoff	Sophie Tander-Arp
Julia Margaret Cameron	Anna Hamilton	Bertie Maubou	Alice Thomas
Emily Carr	Mary Howell Jackson	Constance Moore	Marthe Robert Tatom
Rosetta Cavalli	Frida Kahlo	Collette Mosier	Severine Vajou
Mary Cassatt	Angelica Kauffmann	Alice Neel	Elizabeth Vigée Le Brun
Constance Marie Chaperonier	Helen of Kios	Louise Nevelson	Lois Wheeling Worthing
Imogen Cunningham	Kathie Kallititz	Georgia O'Keeffe	
Sonia Delaunay	Lee Krasner	Miriam Oppenheim	

Illustration courtesy of Christie's, Sotheby's, Major's International Auctioneers, and Sotheby's Annual Price Index of Artworks.

Please send \$ and comments to:
Box 1050-Cooper Sta NY NY 10278

GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD

22c

alastomia päästäkseen Metropolitanin taidemuseoon.¹⁸ Kysymys perustui statistiikkaan, jonka mukaan modernin taiteen osaston esittelemistä taiteilijoista vain 5 % oli naisia, alastonaiheista puolestaan 85 %. Guerilla Girlsien kritiikki avaa yhden kulman siihen, miten museoinstituutiota voi feministisesti arvostella ja liikuttaa.

Irma Optimistin *Only for the Money* -videossa liikkuvuus liittyy museokritiikkiin varsin konkreettisella tavalla: kuvaruudun tekstit ja taiteilijan lausunnot kertovat liikkuvista museovisioista. *Optimistic Museum* -kohtauksen aikana kuvaruudulla käyvät väittämät ilmaisevat, että optimistinen museo on yhtä kuin matkatoimisto ja että ”museo on vauhtia” samalla, kun esiintyjät käyskentelevät taustalla kuin 1980-luvun gallerioiden cocktail-juhliissa, patsastellen ja poseeraten. Seuraavien, ”Random Trip Guide”- ja ”Soft moving camp” -kohtausten aikana museokritiikki selvenee. Telttaretkellä oleva taiteilija toteaa esimerkiksi, että ”jos minä ympäröisin itseni museolla se olisi yhtä kevyt kuin tuo [osoittaa kumivenettä], kelluisi kaiken yläpuolella”. Telttailukohtauksessa hän puolestaan arvostelee Louvrea tylsäksi paikaksi, jonka pitkällä käytävillä väsyä ja jonne eivät edes koirat pääse. Optimisti puhuu liikkuvan museon puolesta myös selvittäessään, että ”täällä [telttaleirissä] on ilmapaa ja raikasta, ja tämän voi pystyttää minne vaan, päinvastoin kuin Louvressa, jonne on tungettu koko maailma.”

*Only for the Money*n museokritiikki liittyy Optimistin museo-esittelyjen/performanssien sarjaan, joita hän on tehnyt muun muassa Wäinö Aaltosen museossa ja Oulun taidemuseossa. Optimisti on siis videokritiikin ohella suorittanut myös aktiivisia interventioita museotilaan: hän ei ole asettunut ainoastaan oppositioon, vaan haastanut museoinstituutioita sen sisältä käsin. Kirjoituksessaan ”Pako modernismin luostarista modernismin museoon” Eija-Liisa Ahtila ja Maria Ruotsala (*Taide* 2/88) puolestaan toteavat, kuinka he ovat pakotettuja esittämään museokritiikkinsä vallankumouksen ja vastarinnan roolista. Ahtilan ja Ruotsalan puheenvuoro on kirjoitettu seminaariin, joka järjestettiin Sara Hildénin taidemuseon *Amerikkalaista nykytaidetta* -näyttelyn yhteydessä. Taiteili-

joiden mukaan näyttely oli kuratoitu niin modernistisin ja naisia syrjivin periaattein, ettei heille jäänyt muuta mahdollisuutta kuin asettua oppositioon. Ahtila ja Ruotsala eivät kuitenkaan käsitelleet ainoastaan sitä, miksi mukana näyttelyssä ei ollut yhtäkään naista. He pohtivat perusteita tälle valinnalle ja tulivat siihen tulokseen, että huomiotta olivat jääneet keskeiset kysymykset siitä, mikä on museo, kenelle se on olemassa ja mitkä ovat sen olemassaolon tarkoitukset. Näissä kysymyksissä taiteilijapari tiivistä postmodernille museokritiikille olennaisimman tason eli koko instituution merkityksellisyyden pohdinnan (ks. esim. Crimp 1990; Lippard 1997).

Irma Optimisti tarttuu museovisiollaan näihin samaisiin kysymyksiin. Museon tarkoitus ei ole säilöä vanhaa, vaan sen pitäisi olla jotain muuta kuin Louvre, ”johon on tungettu koko maailma”. Ahtila ja Ruotsala yhtyvät tähän, kun he ironisesti kuvaavat museota taideteosten hautakammioksi, jossa esineet on irrotettu ensin yhteydestään ja varustettu sitten keinotekoisella auralla, paikalla ”ikuisessa” järjestelmässä. Optimistin lanseeraama museo vauhtina ilmaisee, että museon pitäisi osallistua vahvemmin nykymaailman menoon, mitä myös Ahtila ja Ruotsala peräävät. Osuvaa onkin, että ”museo on vauhtia” -tekstin ilmestyessä ruutuun Optimisti naputtaa kannettavaansa kiivaasti kirkkaanpunaisiksi maalatuilla kynsillään. Hänen museovisionsa on myös visuaalisesti tekoajankohtansa tätä päivää: pikemmin pinnan estetiikkaa kuin originaalisuuden politiikkaa. Sädehtivät neonvärit, uudenuutukaiset tekniset laitteet, huonekalut kromipintoineen sekä cat walkia tahdittava tiivisrytmisen musiikki kuvaavat kulutusyhteiskuntaa. Talousmatematiikan merkitys ei siis kavennu videossa ainoastaan Optimistin piirtämiin kaavoihin. Museoinstituution ja talouden kytkökseen tarttuvat myös Ahtila ja Ruotsala todetessaan ilkeillen, ettei heillä ole varaa vaieta kritiikistään, sillä ”näyttelyn rakentajat ovat nähneet niin suuren vaivan ja ilman omaatuntoa, pikkutuhmasti törsänneet veronmaksajien varoja”. *Guerilla Girlsit* huomioivat niin ikään tämän kytköksen julisteessaan ”When Racism & Sexism Are No longer Fashionable, What Will Your Art Collec-

[kuva 22c]

tion Be Worth?”. Amerikkalaismaalari Jasper Johnsin teoksesta oli tuolloin maksettu huippuhinta, miltei 18 miljoonaa dollaria. Samalla summalla olisi saanut yhden teoksen 68 tunnetulta nais-taiteilijalta renessanssista tähän päivään.

Visuaalisen kulttuurin tutkija Annamari Vänskän Taidehal-liin kuratoima vuoden 2003 nuorten Biennaali *Marketti* vahvis-ti museokritiikin taloudellista ulottuvuutta. Samalla se vie kohti seuraavan luvun aihetta: kulutusta. *Marketti* haastoi miettimään kaupallisuuden, kulutuskulttuurin ja taiteen välisiä suhteita ja sitä kuinka nämä nivoutuvat nykykulttuurissa erottamattomasti suku-puoleen, tekevät sitä. Biennaali esitteli videoita ja muuta kulutusta kommentoivaa nykytaidetta, käsitti muotinäytöksen ja kävi kes-kustelua pornosta, kuten seuraava lukukin.¹⁹

*Kriittistä kulutusta:
pomot, bitchit ja pinnan (epä)estetiikka*

Artikkelissaan ”Taide on muotia” Kaija Kaitavuori (1994, 10–13) esittää aluksi muodin ja modernin taiteen toisilleen vastakkaisi-na ilmiöinä, joita luonnehtivat pinnallisen ja henkevän, keveän ja arvokkaan, epävakaa ja ikuisen feminiiniset ja maskuliiniset määreet. Kaitavuori käsittelee aihettaan kuitenkin näitä konven-tionaalisia rajoja rikkoen. Hän kuljettaa argumenttiaan Genevieve Fleurn luxusshoppausta kommentoivien, brändejä kantavien ostoskassi- ja -laatikkoinstallaatioiden kautta sekä Henrietta Leh-tosen muotia muutoin hyödyntävien teosten kanssa. Lisäksi hän esittelee aikakauslehti Glorian galleriatilassa otettuja muotikuvia. Kaitavuoren otetta, joka jäsentää myös tämän luvun taktiikkaa, voi kuvata derridalaisittain dekonstruoivaksi, purkavaksi (Sakari 2000, 105–107).²⁰ Se osoittaa muodin valtasuhteiden kentäksi, jota tehdään koko ajan ja joka on myös selvästi sukupuolittunut.

Ambitious Bitchin Fashion-valikko keskustelee muoti-teemasta pitkään moninaisen naiseuden kuvaa määrittäessään. Muodille luodaan merkityksiä monesta näkökulmasta, yksioikoista, yllä-

[kuvat
23abc]

mainituille vastakkainasetteluille rakentuvaa määritelmää purkaen. Asiantuntijoita kuullaan kirjailijoista sosiaalispsykologeihin ja kulttuurintutkijoista filosofiin, miehiä ja naisia yhtä lailla. Yhdenveroisesti myös muotisuunnittelijat ja kuluttajat saavat äänensä esille. Pääasiassa muodilta on riisuttu auraattinen hohto: se esitetään ylellisyshyödykkeenä ainoastaan marginaalisesti. Teoksessa painottuu muodin rooli sosiaalisen todellisuuden ja eritoten sukupuolisuuden rakentajana. Muoti näyttäytyy yhtäältä alistavana konstruktiona, kun esimerkiksi Coco Chanel toteaa, kuinka miesten luoma muoti kahlitsee naista. Myönteinen voiman lähde se on puolestaan, kun *Female Perversions*-valikon *Fetishism*-alavalikossa farkut antavat naiselle eheyden ja voiman tunnetta.²¹

Muoti on yksi niistä populaarikulttuurista areenoista, joita jälkistrukturalistiset feministit ovat analysoineet sekä kumouksellisenä tilana että kamppailun sijana, aktiivisena merkitysten tuottajana ja muokkaajana sekä olennaisesti massojen mahdollisuutena pikemmin kuin alistajana (Brooks 1997, 135, 141–162). Tällä on ollut erityinen merkitys naisille: tuottihan moderni näkemystä populaarikulttuurista alempana, naisisena alueena sukupuolittaessaan massan ylhäältä ohjattavaksi marionettinukeksi. (Ks. Huyssen 1986; Brooks 1997, 138.) Kuvataiteissa kaupallisuuden ja kulutuskulttuurin kriitikot ovat siksi olleetkin useasti feministejä: esimerkiksi amerikkalaisen Barbara Krugerin valokuvateos ”I shop, therefore I am” (*Untitled* 1987), jota on osuvasti painettu myös ostoskasseiksi, kytkee kuluttamisen naisiseksi olemisen tavaksi haastaessaan kartesiolaista ja feministisen tieteen kritiikin maskuliiniseksi toteamaa ”ajattelen, olen siis olemassa” -määritelmää.

[kuva 24f]

Vaikka postmoderni (kulutus)kulttuurikritiikki on lisännyt populaarikulttuuristen aineiden käsittelyä kuvataiteissa ja tuonut niihin uuden ilmipoliittisen kulman, taktiikka ei ole sinänsä uusi: se on tunnistettavissa historiallisen avangarden, eritoten ready-maden ajoista asti (ks. esim. Huyssen 1986, 60; Vänskä 2003). Tosin ilman kriittistä otetta esimerkiksi muoti on seurannut taidetta miltei koko sen historian ajan; se on ollut taiteen välttämä-

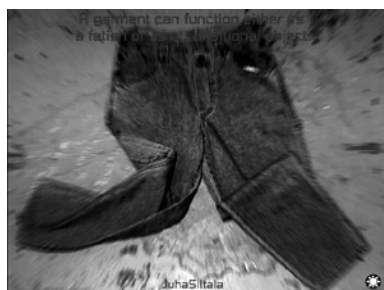
23a



23d



23b



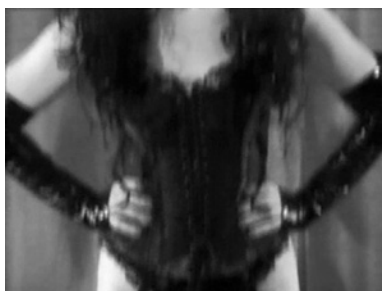
23e



23c



23f



tön seuralainen niin kauan kuin ihmisiä on kuvattu vaetetettuina. Tässä kohdin on kuitenkin syytä huomioida, että taide ja muoti ovat molemmat historiallisia käsitteitä ja nykymuodoissaan ennen kaikkea modernin yhteiskunnan tuotteita sekä jäsentäjiä.²²

Muodin maailma on mukana myös Optimistin videoissa. *Only for the Money* -videossa taiteilija assistentteineen marssii cat walkilla voittajan elkein, takin liepeet liehuen. Kuratoimansa *Marketin* näyttelyesitteessä Vänskä (2003) summaa taiteilijuuden, muodin ja markkinavoimien vaikutussuhteita Optimistin esitystä lähentyvällä tavalla: ”Nykytaiteen kansainvälisille catwalkeille pääsevät kävelemään ne nuoret taiteilijat, jotka ovat paitsi itse seksikkäitä pakkauksia myös esittävät juuri tämän sesongin hittitaidetta.” Optimisti ei ole kuitenkaan nuori vaan pikemmin keski-ikäinen nainen. Tosin sitä, kuinka ”seksikäs pakkaus” hän on, korostetaan videon mittaan useasti kameran kohdentuessa hänen sääriinsä, kasvoihinsa ja asusteihinsa ja kuvatessa häntä komeiden nuorten miesten kanssa. Toimiiko Optimisti tietoisesti markkinavoimia vastaan, välittämättä niiden muun muassa ikää ja sukupuolta koskevista rajoitteista?

Optimistin ottamasta työnohtajan roolista rakentuu puolestaan siltä sekä kulutukseen että pomo-feminismeiksi kutsuttuihin postmoderneihin feminismeihin. Optimisti johtaa Optimistic museumin työmaata käskevällä otteellaan ja osoittaa valtansa katkaisemalla lopulta sähköt apupoikien laitteista. Huoliteltuna ja istuvaan jakkupukuun puettuna hän vaikuttaa myös juuri sellaiselta kovan luokan liikenaiselta, joka Amelia Jonesin (1990/2001, 497) mukaan kuvitti *The Timen* kansilehteä, kun epäiltiin, ettei feminismiä enää tarvita, koska naiset ovat jo saavuttaneet haluamansa. Optimisti on kulutusketjun kategoriassa korkealla: hän on pomo, joka ostaa työtä. Yhteys kulutukseen rakentuu myös Optimistin ympärillä pyörivistä siloposkisista nuorista miehistä, jotka pää kallellaan ja ihailleen seuraavat taiteilijan toimia, mitä tämä tekeekään. Ovatko he Optimisti-queenejä viittauksena esimerkiksi Madonnaa haluavien ja kuluttavien homojen fanikulttuuriin? Vai onko ky-

[kuva 23d]

seessä suurempi sitaatti Madonnan vuoden 1990 *Blonde Ambition* maailmankiertueeseen, jossa häntä assisterasi nuorten, kauniiden ja yhtä lukuun ottamatta homoseksuaalien miestanssijoiden ryhmä? Esittääkö Optimisti Madonnan tapaan itsetietoisella häikäilemättömyydellään ihailua herättävää *bitchiä*, jota myös Salla Tykkä (1997) on kuvannut teoksessaan *Bitch: Portrait of the Happy One?*

[kuva 23e]

Tätä kautta Optimistin kulutuksen kategorioissa korkealle sijoittuva pomoilu kytkeytyy siihen 1990-lukulaisen feminismin taktiikkaan, jossa bitch-pilkkanimi haltuunotettiin. Omapäisen, vaativan ja seksuaalisesti itsetietoisien *bitchin* roolin ottaminen nähtiin näissä lähestymistavoissa uudenlaiseksi voimavaraksi. Susanna Paasonen puolestaan (2002, 229) liittää myös *Ambitious Bitchin* osaksi näitä kolmannen polven post-, power- ja pomofeminismejä. Se, että cd-romin nimi on suora laina Madonnasta kirjoitetusta lehtijutusta, samanaikaisesti sekä vahvistaa että monimutkaistaa asetelmaa (Bottai 2003, 31).

Viittaukset kulutukseen nivoutuvaan populaarikulttuuriin ovat sekä *Ambitious Bitchissä* että *Only for the Moneyssa* moninaiset ja ne avautuvat tämän luvun mittaan edelleen. *Ambitious Bitchissä* muoti ja taide ovat toki vapautuneet korkeakulttuurisuuden ehdollistamista eriytyneistä rooleistaan, mutta poikkeukselliseksi näiden elementtien kytkennän tekee, että teos on itsessään kolutushyödykkeen kaltainen. Se on ostettavissa suurin piirtein samaan hintaan kun tietokonepelit. Cd-rom-muoto mahdollistaa teokseen tutustumisen näyttelyinstituution ulkopuolella, ja ostaminen onnistuu helposti Liulian tuotantoyhtiön Medeian verkkokaupasta.²³ Myös monet muut feministitaiteilijat, joiden kotisivuille kirjani viitteet tarjoavat linkkejä, myyvät niillä töitään, useammin kuitenkin julisteita kuin varsinaisia teoksia.

Irma Optimistin *Female Mathematics* ei ole ostettavissa noin vain, mutta se sisältää kuitenkin viitteitä myyntivideoihin. Optimisti ([helmikuu1996]) pitää teostaan ensisijaisesti bodausperformancena – heti videon aluksi Optimistin ja hänen avustajansa kuntoilun lähtökohta paikannetaankin bodauslehtien sivuille.

Videon reilut viisi minuuttia täyttyvät kaksikon polkiessa kuntopyörää ja stepperiä sekä harjoittaessa käsivoimiaan nyrkkeilemällä, jousilaitteella mutta myös nahkaruuskalla. Esillä on siis laaja kirjo kuntoiluvälineitä, mikä muistuttaa tv-shopin kauppaamista tuotteista. *Female Mathematicsista* voi vetää yhteyden myös julkkisten toteuttamiin aerobic-videoihin, joita myydään paremman kauniimman, hoikemman ja hallitumman elämän avaimina. Kuitenkin Optimistin ja hänen avustajansa vaatetus vie tulkintaa toisaalle. Korsetit ja sukkanauhat eivät ehkä suuresti eroa paljastavista ja kiiltävistä jumppatrikoista, mutta länsimaisen kulutuskulttuurin arvot tuntevalle ne ovat ilmeinen tyyllirike kuntoiluun yhdistettynä. Vaatetuksen lisäksi fetissejä etsivä kamera, räikeä rekvisiitta, kova valaistus ja kotikutoinen kuvaus liittävät teoksen pikemmin amatööripornon perinteeseen kuin jumppavideoformaattiin.

[kuva 23f]

Kuntoilu(teollisuus)de)n ja pornografian kudelma kehottaa huomaamaan näiden ilmiöiden viimekätiset yhtäläisyydet: molemmat ovat liittyvät ruumiin pinnan palvontaan ja pyrkivät viettelemään käyttäjänsä mukaan kulutuksen ketjuun. Tähän niveltyy olennaisesti ruumiin kontrollointi tai toisin ilmaistuna kulutukseen syöpynyt foucaultainen *biovalta*: sisäistetty, luonnolliseksi koettu ruumiinkuri (ks. Foucault 1998; Oksala 1997). Erityisen kiinnostavaksi Optimistin videon tekee se, että siinä toistuu feministitutkijoiden huomioima kulutuksen ”kaksoisnaisitus”: nainen on sekä kuluttaja että kauppatavara (ks. esim. Schneider 1997, 96). Yhtäältä Optimistin ja hänen avustajansa voi nähdä yllykkeille alttiina kuluttajina, jotka ovat heti bodauslehteä silmäiltyään valmiit omaksumaan uuden harrastuksen. Toisaalta heidät voi tulkita videon esiintyjiksi, ”tähdiksi”, jotka toimivat kuntoilu-/pornoteollisuuden ikoneina. Se, että videon on tuottanut Optimistin oma yhtiö, *Optimist Productions* lisää kulutuksen ketjuun yhden lisätason. Kun taiteilija esiintyy oman tuotteensa tähtenä, hän on erilaisessa roolissa kuin videolle palkattu näyttelijä tai vastaava (vrt. Madonna ihailtuna liikeneisena, Peñaloza 2004, 183–184). Hän päättää itse siitä, kuinka häntä kuvataan. Hän määrittelee ainakin osin omaa toimijuuttaan.

Myös prostituoidun on analysoitu häiritsevän kapitalistista järjestelmää, koska hän on samanaikaisesti työntekijä, hyödyke ja myyjä (Schneider 1997, 24, 107). Optimisti ja hänen assistenttinsa voi sanoa puolestaan kantavan yllään prostituoidun/huoran kulttuurisia merkityksiä, kuten analysoin alistuksen taktiikoita käsittelevässä luvussa. Viitaten muun muassa performanssitaiteilija Annie Sprinkleen Rebecca Schneider (1997, 108) kutsuu huoruutta hyväksikäyttäviä taiteilijoita *poliittisiksi* huoriksi. Heidän moninainen toimijuutensa mahdollistuu, kun kulutushyödykkeen, kuluttajan ja tuottajan roolit yhdistyvät, kuten esimerkiksi juuri Optimistin *Female Mathematics* -videossa. Haluan kuitenkin vielä tarttua lyhyesti videon sinänsä melko vaatimattomaan pornografaviitteeseen. Viite on olennainen sen vuoksi, että keskustelu pornografiasta muodostaa yhden jälkistrukturalistisen feminismiin kiistanalaisimmista juonteista. Anti-anti-pornografinen-liike²⁴ puolustaa naisen mahdollisuutta määrittyä aktiiviseksi myös sellaisissa instituutioissa, jotka on perinteisesti tulkittu alistaviksi. (Ks. esim. Brooks 1998, 205–206; Kalha 2006.) Koska pornon ja prostituution välinen suhde ei ole mitenkään itsestään selvä, otan keskusteluun mukaan feministisessä visuaalisen kulttuurin analyysissä paljon tutkitun tapauksen, Annie Sprinklen, joka on edustanut molempia kategorioita (ks. esim. Schneider 1997; Straayer 1996, 233–252; Laine 2005). Sprinkle on sekä toiminut prostituoituna että tullut tunnetuksi ”pornoperformansseistaan”.

Chris Straayer (1996) kirjoittaa Sprinklesta selvittäen, että tämän työssä taide sulaa pornoksi ja porno hahmottuu puolestaan niin feminismiksi kuin performanssiksi. Otsikossaan Straayer tiivistää kategorioiden ylityksen yhdeksi: kaikki kuuluvat taide/elämä-teeman alle. Ajatus taiteen ja elämän sulautumisesta yhteen toimii myös Optimistin (16.1.1997) puheessa performansseistaan keitoksina. Arkinen sanavalinta, *keitos*, on omiaan korostamaan sitä, ettei taide ole arjen kokemusten yläpuolista tai niistä erillistä. *Female Mathematics* - ja *Only for the Money* -teoksissa Optimistin työ talousmatematiikan tutkijana, kulutuskritiikki, feministinen

teoretisointi ja pornografinen kuvasto nivoutuvat tiiviisti naistaitelijuuden kysymyksiin. Tämä – keitos – murtaa perustavasti sitä tekijän erillisyyden ja omaehtoisuuden vaadetta, joka on romanttisista taidefilosofioista matkannut myös modernistisen taiteen kes-toihanteeksi (Sederholm 1998, 224–225).

Vappu Lepistön (1991, 62, 65–66) luokittelun mukaan Optimistin ja Sprinklen kaltaiset taiteilijat ovat *postmoderneja taide-eläjiä*, ”kokonaistaideteoksia”, joiden toiminnasta taide ja elämä eivät ole erillisinä irrotettavissa. Kumpikaan kategoria ei ole toista ylempi, kuten romanttisissa taiteilijuuden määritelmissä, joissa elämä on taiteelle alisteista raakamateriaalina. Taide-eläjät käyttävät tiedotusvälineitä hyväkseen taiteilijuutensa rakentamisessa ja tekevät itsestään tavaramerkkiä: he eivät siis ole pyyteettömiä. Tässä mielessä on kiinnostavaa, että Optimistin ja Sprinklen kokonaistaideteosten visuaalinen ulkoasu vaikuttaa häpeämättömän kotikutoiselta, kuten pitkälti halvassa pornotuotannossakin. Niiden visuaalinen maailma kontrastoituu huolella ja yhtenäiseksi suunnitellun *Ambitious Bitchin* pehmennettyihin otoksiin ja esteettisesti sopusointuisiin kuva–sana-yhdistelmiin. Eritoten Optimistin videot, mutta myös Sprinklen performanssitilat, ovat säröisiä, epätasaisia ja -yhtenäisiä, levottomia, ja jopa mauttomia.

Tällaista esteettisen kauneuden ja hyvän maun määreitä hylkivää feminististä ilmaisua on kutsuttu *häiriötaiteeksi* (Sakari 2000, 121). Häiriötaiteellisten teosten rumuudella, sekavuudella ja epäviireisyydellä on poliittinen päämäärä: katsojan käsitysten muuttaminen. Epäesteettisyys korostaa esteettisyyden modernien ihanteiden vastaisesti taiteen poliittista funktiota, sanomallisuutta. Optimistin *Only for the Money* -video onkin kuin vastaväite *l’art pour l’art* – eli taidetta taiteen vuoksi -ideologialle. ”Vain rahan takia” -otsake asettuu vastalauseeksi sisäiselle pakolle luoda taidetta (ks. esim. Lepistö 1991, 57). Korostettu pinnan (epä)estetiikka, kiiltävät vinyyliä ja öljytyt muovit kaihtavat ”syvempiä”, vaikkapa psykoanalyttisia tulkintaulottuvuuksia. Ne viestittävät, että kaikki tapahtuu pinnassa eikä perustaa ole. *Only for the Money*

muistuttaa kuitenkin myös siitä, kuinka ristiriitaisesti joskus halveksuen, toisinaan yhteydet kokonaan kätkien taidemaailma on suhtautunut pintaan ja kaupallisuuteen. Kaupallinen ja myyvä taide samastetaan usein huonouteen ja epäaitouteen. Tämä määritelmä liittyy modernismin romanttisiin ihanteisiin taiteen pyyteettömyydestä ja itsearvoisuudesta. Toisaalta juuri esteettisesti hiottujen ja teknologisesti vaikuttavasti toteutettujen teosten tuottaminen vaatii varallisuutta; vankkaa rahoitusta, jota feministisillä kulttuuri”huorilla” ei välttämättä ole.

Kieli/tieto/valta

...
IV

Mathematical genre/osittain järjestetty joukko/partially ordered set,/jonka positiot/muuttuvat matemaattisen sukupuolen/vaihtojen virittäminä askelina, Devil's staircase//O[ptimisti] taivuttaa hieman yläruumistaan/O:n pakarat ja vatsa ovat paljaat//Nämä porrasfunktiot pitävät huolen/ratkaisujoukkojen statuksesta gallerioissa ja museoissa,/absoluuttinen jatkuvuus, absolute continuity,/ei kuulu niiden piiriin.

V

Varpailleen noussut haastava asento:/pyhä pystysoutu punnerrustangolla, sen/playmate-metodi/ja pinkki female integral/boy toy suojavärin tapaan/viittaussuhteiden liudentumisessa.//O kuunteli edelleen palavissaan/ja liikkumatta.//Vartaloiden kallistukset eteen seisten/ja hypervaloherkkä ruumis/syttyy tähtikoneeksi:/lihasten rummut mustaa valoa ja/öljykenttiä, ennen kuin/tämä imaginäärinen voitelu hukuttaa kulttuurin heilurienergian.

...

VII

Jalkakyykky täydentää – complete –/desimaalin tarkkuudella etenevää/punnerrusten sarjaa/ja keho on osa tangon/pintatarkkaa projektioita/sen lineaarisella reitillä, kun/lihasten joukkofunktio on omistettu kasvulle//O nojautui korkeilla koroillaan ja tunsi/jalkojensa kohoavan.

Tämä Optimistin näyttelyesitteen teksti on sukua *Female Mathematics* -videon äänimaailmalle: molemmissa sekoittuvat yhdeksi eroottiseksi puheeksi – ruumiilliseksi matematiikaksi? – talousmatematiikan määreet, kaaosteorian käsitteet sekä feminismin ja postmodernin risteymät ja aiheumat bodauksesta museoteorian kautta pornografiaan. Sama tasoja sotkeva tematiikka toistuu myös *Only for the Money* -videossa, jossa kuvat ja sanat limittyvät ja muodostavat ristiriitoja, päällekkäisyyksiä sekä yhteensulautumia.

Totunnaisilla mittapuilla Optimistin tekstejä voi luonnehtia ei-lineaarisiksi ja epäloogisiksi. Selkeää juonta on mahdoton tavoittaa. Näyttelyesitteen teksti saakin Helsingin Sanomien viikkoliitteen kriitikolta tylyn tuomion. ”Ei Optimistinkaan teksteistä mitään tajua. Onko tämä jotain naisen logiikkaa?” Pessi Rautio (Nyt 9.2.1996) kyselee.

Alentavasta sävystä huolimatta Rautio on tavallaan oikeassa naisten logiikan suhteen. Optimistin tekstejä voi tosiaankin tulkita feminiinisenä kielenä ja naiskirjoituksena (*écriture féminine*). Naiskirjoituksella tarkoitetaan yleensä Luce Irigarayn, Hélène Cixousin ja Julia Kristevan visioita feminiinisestä kielestä, joka toimi(s)i patriarkaatin kielen haastajana avaten tilaa naisen ruumiilliselle kokemukselle (ks. Braidotti 1991, 238–253).²⁵ Feminiinistä kieltä kehittämällä sukupuolieron teoreetikot etsivät toisenlaisen merkityksen muodostuksen mahdollisuutta ja sitä kautta naise(ude)n (seksuaalisuuden) vapautumista.

Erityisesti se, kuinka feministiteoreetikot ovat analysoineet Irigarayn kieltä, korreloi Optimistin tekstien luennan kanssa (ks.

esim. Weedon 1987, 64).²⁶ Sitä on kuvattu epäkoherentiksi ja ei-lineaariseksi. Molemmat määrittelyt istuvat Optimistin tekstiin. Kiinnostavampaa on kuitenkin se, miten Optimisti ja Irigaray kohtaavat ruumiillisuuden suhteen. Siinä missä Irigaray (1984/1996, 35–36, 130–131) etsii kieltä ruumiillisuudesta, tarkemmin ottaen naisruumiin morfologiasta, Optimisti tuottaa feminiinisen kielen sä tukeutuen bodauksen kautta koettuun ruumiillisuuteen. Irigarayn ruumiillisuuden korostusta on syytetty essentialisoivasta asenteesta (ks. esim. Moi 1985/1990). Kuitenkin se, että Optimistin ruumiillisuus on *kehonrakennuksessa* koettua, osoittaa alleviivaten, että naisen ruumiillisuus on rakennettua, ei essentialistista.

Optimistin ja Irigarayn kieleen keskittymisen taustalla on sama ajatus: ymmärrys siitä, ettei kieli ole arvovapaa ilmaisukeino vaan vallan väline. Irigaraylle (1984/1996, 127–128, 157–159) kieli on miehinen järjestelmä, joka ei tunnista naisten kokemuksia. Optimistin ruumiillis-matemaattinen naisellinen kieli on yksi, muttei suinkaan ainoa tapa työstää vallitsevaa kulttuurista tilannetta. Monet feministitaiteilijat ovat työskennelleet osoittaakseen, että kieli todella rakentaa sukupuolisuuutta (ks. esim. Sakari 2000, 54; Linker 1990, 17). Tässä työskentelyssä he ovat istuttaneet esimerkiksi vanhoihin kuviin uusia tekstejä rakentaen suuria mainosplakatteja tai pieniä audiovisioita, käyttäneet hyväkseen valotauluja ja veistäneet kiveen tekstiä. Kieli on siis aniharvoin esitetty visuaalisuudesta erillään.

Tästä huolimatta juuri tekstuaalisuudella on ollut tärkeä rooli feministisen taiteen taktiikoita pohdittaessa. Käsitteellä on viitattu paitsi siihen pitkään traditioon, joka feministisellä taiteella on skripto-visuaalisuudessa eli kuvan ja sanan yhdistämisessä, myös ymmärrykseen kulttuurin diskursiivisuudesta laajemmin (Barry & Flitterman 1980/1987, 318). Tällöin kaikki merkitykset, itse asiassa koko olemassaolo, on käsitetty diskurssien läpäisemäksi ja tuotamaksi. Tekstuaalisuus ja diskursiivisuus muodostuvat tällaisessa lähestymistavassa synonyymeiksi sosiaaliselle konstruktionismille, jossa siten painottuvat voimakkaasti juuri kielelliset diskurssit.

Kuten jo johdannossa totesin, taiteen käsittäminen tekstuaaliseksi on koettu feministisesti vapauttavana, sillä näin taide on piirtynyt rajoittuneesta kuvallisuuskäsityksestä poiketen vahvemmin sopimuksenvaraiseksi, erilaisilla lukutavoilla muuttavaksi ilmiöksi. Diskurssien sopimuksenvaraisuus on feministisessä kuvataiteen tutkimuksessa liitetty pääasiassa Michel Foucault'n (1972) *Tiedon arkeologiassaan* (*L'Archéologie du Savoir*) esittämiin näkemyksiin tiedon ja totuuden tuottamisesta (ks. esim. Rossi 1999; Järvinen 2003). Tärkeään osaan on noussut juuri tekstianalyysi, sen analysoiminen, millä ja millaisilla diskursseilla taiteesta puhutaan. Myös kuvataidetta "itseään" on kuitenkin tutkittu feministisinä diskursseina. Tätä on perustellut feministinen irtisanoutuminen modernismin pyytettömyydestä ja formalistisesta medium-keskeisyydestä. Se, että sanomaa, eksplisiittistä poliittisuutta, eikä sen ilmaisuun käytettyä välinettä (*medium*), on usein pidetty feministisen taiteen olennaisimpana ominaisuutena (Pollock 1988/2001, 210), on myös osaltaan johtanut diskurssien tutkimiseen nimenomaan kielellisyytenä.

Liulian *Ambitious Bitchissä* harva kuva esitetään ilman sanoja. Sanat tuovat kuville merkityksiä ja kuvat kuvastavat sanoja. Kuvat ja sanat vahvistavat, kyseenalaistavat ja kiistävät toisiaan. *Trad[itional].wit*, yksi teoksen päävalikoista, on siinä mielessä ainutlaatuinen, ettei se sisällä lainkaan kuvia. Tämä ei tietysti välttämättä tai täysin irrota sitä visuaalisuudesta. *Trad.wit*-valikko esittelee nimensä mukaisesti ns. kansanviisauksia. Teoksen teemaa noudattaen ne kertovat naisista moninaisesti, toiset ironiseni myönteisessä, toiset puolestaan haastavan kielteisessä sävyssä. Ensin painotetaan naisen itsenäisyyttä toteamalla, että "nainen ilman miestä on kuin kala ilman polkupyörää".²⁷ Seuraavaksi "naisilla on paljon tukkaa mutta vähän järkeä." Yhdeksän väittämän ristiriitainen ketju vilistää silmien ohi niin nopeasti, että tekstejä ehtii tuskin lukea. Tekstien taitto hidastaa havainnointia entisestään. Katsoja on pakotettu huomaamaan, että mitä tutumpi väittämä on, sitä nopeammin siitä saa kiinni. Toisto siis ylläpitää

tiettyjä näkemyksiä ja sulkeistaa toisia. Tämä kytkee *Trad.wit*-valikon tekstit jälkistrukturalistien kiistämään käsitykseen kielen näennäisestä neutraaliudesta. Seikka, että katsoja tunnistaa toiset väittämät toisia nopeammin viestii, että tietyt näkökulmat ovat kulttuurisesti vallalla toisia vahvemmin. Foucault'n (1972) sanoin ne ovat hegemonisia. Sisällöltään ristiriitaiset väittämät kuitenkin muistuttavat, ettei sananlaskujenkaan arvomaailma ole yhtenäinen: hegemonia ei ole rikkeetön pysyvä. Kieli ei ole arvovapaata, vaan vaihtelee näkökulmien mukaan. Kuitenkaan vallalla olevat väitteet eivät ole nekään muuttumattomia, vaan liikkeessä, kuten tekstejä kiidättävä ohjelmointi osaltaan osoittaa. Valikon feministinen taktiikka kiteytyy yhtäältä sen kertomiseen, kuinka kieli rakentaa ja määrittelee naiseuksia, mutta toisaalta muistutukseen siitä, että kieli ja merkitykset ovat muuttuvia. Foucaultaisittain se toteaa kielen vallan ja mahdollisuuksien alueeksi.

Amerikkalaisen Jenny Holzerin 1970-luvulta alkaen tekemät *Truismit* keskustelevat monisyisesti *Ambitious Bitchin Trad.wit*-valikon kanssa. Holzerin truismit ovat itse keksittyjä väittämiä, joiden tematiikka keskittyy naiseuteen, esimerkiksi: "I am awake in the place where women die." Taiteilija on esittänyt truismejaan useilla foorumeilla, museoissa ja julkisessa tilassa, mainostauluilla ja julisteina. Tässä on yhteydessä kiinnostavinta keskustella suurille mainostauluille asetettujen tekstien kanssa, sillä ne yleensä liikkuvat, kuten *Trad.wit*-valikossakin. Holzer perustelee elektronisten mainoskylttien etua sillä, että niiden tekniikka saa tekstit liikkumaan puheen lailla (ks. Sandler 1996, 398). Näin tekstejä on mahdollista painottaa samalla tapaa kuin puhuessa. Vielä olennaisempaa on kuitenkin se, että viite puheeseen vahvistaa sitä, miten truismit kulkevat ja toistuvat arkipuheessa eivätkä siten ole vain "ylhäältä" ideologisesti annettuja. Siinä missä Holzerin tekstit soljuvat kyltissä kuin puhe, *Trad.wit*in hokemat pullahtavat ruudulle kerralla kokonaisuudessaan. Niiden logiikka on toinen, mutta yhtä lailla kielen rakentuneisuutta korostava. Holzerilla on jo vankka ja vakiintunut sija feministisen taiteen visuaalisessa pe-

[kuva 24c]

rinteessä (ks. esim. Chadwick 1990, 356–358; Sakari 2000, 55–57, 122–123). Häneen tehdyn kytkennän kautta myös *Ambitious Bitch* liittyy osaksi tätä kielestä kiinnostunutta ja teoksen sanoiksi pelkistävää käsitteellistä feminististä ilmaisua.

Teoreettinen representaatiotutkimus

Kieleen keskittyvän käsitetaiteen on tulkittu asettuvan likeiseen yhteyteen modernistisen, puritaanisen ilmaisun kanssa (Sakari 2000, 34, 38–39), jota feministit ovat arvostelleet (valheellisesta) autonomisuudesta ja universaaliudesta. Kuitenkin, ja tarkoituksellisesti, esimerkiksi Holzerin ilmaisu poikkeaa vahvasti varhaisen formalistisen tradition ”kuvakielestä”. Teosten sanat eivät hänellä viittaa autonomiaihanteen mukaisesti vain itseensä tai edes taiteen sisäiseen traditioon, vaan rakentavat aktiivisesti sosiaalista todellisuutta. Tällainen kanta-aottava ja moninainen käsitteellisyys läpäisee *Ambitious Bitchiä* kauttaaltaan.

Aina tämän kirjan avausesimerkistä asti poimimissani *Ambitious Bitchin* katkelmissa kuvat ja sanat ovat muodostaneet merkityksiä toisinaan toisiaan tukien, toisinaan haastaen. *Ambitious Blondes* on yksi niistä valikoista, jotka toimivat sitomalla kuvaa ja sanaa yhteen. Keskityn tässä valikon sisältämään feministiseen ”blondivitsiin”, joka on vastapainoa sen toisille, itseironiallaan paljon keskustelua herättäneille ”aidon” blondin kertomille vitseille (ks. esim. Mäkelä *Taide* 2/96; Toiminen *AL* 27.1.96; Yli-Lassila *Ks* 26.1.96). Feministitutkija Teresa Podlesneyn blondivitsi ei ole totutun kaavan mukainen. Vitsin kuvitus seuraa samaa tyyliä: ruudun blondi ei keikistele kameralle. Kuvakulmakin on poikkeuksellinen. Se näyttää blondin takaraivon paljastaen pitkän ja tumman juurikasvun sekä niskan siilitukan. Kuva ei muistuta populaarikuvaston perusblondia. Tämä johtaa miettimään, mistä kuvassa on kyse. Paljastaako häpeällisesti ”valeblondin” vai sittenkin naisen, joka uhmakkaasti esittelee rajoja rikkovaa blondiuttaan?

Tekstiosuus antaa koosteen tulkinnalle suunnan. Siten tämä *Ambitious Blondesin* alavalikko toimii samaan tapaan kuin amerikkalaisen Barbara Krugerin teokset. Niissä kertaalleen käytetyt kuvat ja sanat on taitettu kollaaseiksi tyyllillä, joka on velkaa Krugerin graafisen suunnittelijan työlle aikakauslehdistössä. Krugerin taiteesta kirjoittava Kate Linker (1983/1995, 238–239) toteaa, kuinka tämän teosten tuhdit tekstityypit painottavat niiden funktiot tekstinä, jotka *täytyy* lukea. ”Blondivitsin” fontti ei ole tuhti, mutta erottuu kuitenkin selvästi kuvasta. Samoin kuin Krugerin teosten tekstit, myös se pyrkii rikkomaan ja haastamaan vakiintuneita merkityksiä, joita niissä (uusio)käytetyt valokuvat ovat luonnollistaneet: ”*Gentlemen prefer blondes only if the roots don’t show*” -teksti kertoo, että valikossa osoitetaan tyypillisen blondien irvailun sijaan ”aitojen” blondien perään haikailevat herrasmiehet rajoittuneiksi. Podlesneyn täydentävä toteamus ”*I am determined to make mine visible*” puolestaan tekee blondiudesta vastarinnan välineen. [kuvat 24fg]

Teksti siis kiinnittää tulkinnoille avoimemman kuvan merkityksen. Se tarjoaa yhden, ja olennaisesti oikaisevan mahdollisuuden tulkita kuvaa. Kuvan ja sanan kokonaisuus ohjaa käsittämään, kuinka näkemys siitä, että kokemusta maailmasta ei voi olla ilman kieltä,²⁸ tulee ottaa osaksi taiteen tulkintaa. Tämä on tärkeää erityisesti suhteessa siihen, että taidehistoriassa kuvia katsottiin pitkään todellisuuden peileinä vailla kielen ”väliintuloa”.

Ambitious Blondes -valikon helposti synnyttämä tunne siitä, etteivät vitsi ja kuva ole oikeanlaisia – totunnaisia – kertoo ylipäätään tehokkaasti representaatioiden rajallisuudesta. Valikon tahalliset poikkeamat konventioista voi ymmärtää tämän rajallisuuden kritiikiksi. Asian voi ilmaista myös toisin: valikossa on kysymys representaatioiden *tutkimisesta*. Keskeinen lähtökohta on blondiuden käsitteen ja ilmiön rajallisuuden pohdinta sekä kuvien että sanojen tasolla. Blondi on yksi median suosimista ja tarkkaan määrittelemistä naisen representaatioista (ks. Podlesney 1991/1995). Kuitenkin jo valikon *Ambitious Blondes*-nimi haastaa

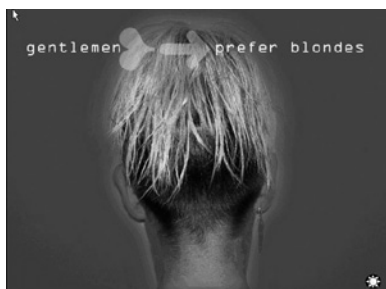
24ab



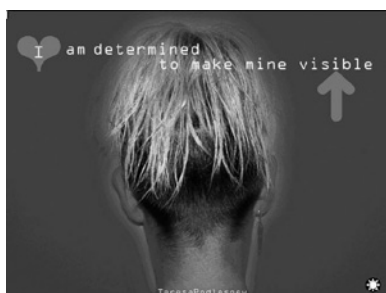
24c



24d

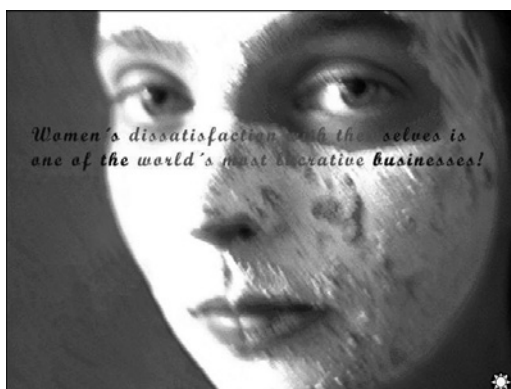


24e



24fg

24h



24i



yksioikoiset määritelmät liittäessään perinteiseen ”tyhmän blondin” mielleyhtymään kunnianhimoisuuden. Nimi sisältää myös viittaukseen Madonnan vuoden 1990 *Blonde Ambition* -maailmankiertueeseen. Itse asiassa juuri Podlesneyn (1991/1995, 60) mukaan Madonna teki kiertueellaan jyrkän eron perinteisiin blondeihin esiintyessään korostetun vahvana, jopa fallisena naisena. Viittauksen kautta myös *Ambitious Bitch* sisällyttää itseensä Madonnan blondiuden lanseeraaman kritiikin. Tekstiosuudessa puolestaan puututaan siihen, kuinka vitsit ovat yksi määrittelyn ja vallankäytön alueista (ks. Lipponen 1996). Samalla juurikasvua esittelevä kuva representoi mediakuvaston naiskuvien ahtausta. Yleisemmällä tasolla kyseinen kollaasi on kannanotto kuvien ja sanojen arvolatautuneisuuden ja vallankäyttöllisyyden puolesta. Kuvat ja sanat ovat molemmat symbolisia järjestelmiä. Toisaalta vallankäytön paikoista on mahdollisuus luoda vastarinnan paikkoja. Kuvaston ja kielen käytännöt eivät ole pysyviä, vaan niitä voi aina muuttaa.

Tällainen representaation visuaalis-tekstuaalinen tutkiminen kytkee *Ambitious Bitchin* Judith Barryn ja Sandy Flittermanin (1980/1987, 318) näkemykseen siitä, miten feministinen taide nousee nimenomaan representaatioiden teoreettisesta pohdinnasta. Toisin sanoen feministisen taiteen tulee tarkastella sitä, miten representaatioita naisesta tuotetaan sekä miten tämä prosessi on aina monimutkaisesti paikantunut. Reippaat 25 vuotta sitten kirjoittaneille Barrylle ja Flittermanille feministinen taide siis toimi ja oli tehokkainta juuri tekstuaalisena käytäntönä.

Lopuksi teen lyhyen ekskursion kielestä kiinnostuneen feministisen ilmaisun keskeiseen osa-alueeseen: mediakritiikkiin. Käsittelen tätä *Ambitious Bitchin Body – Art of Existence* -valikon *Find Yourself* -alavalikon kautta. Kyseisen kollaasin vahvasti suodatetussa, pehmeässä kuvassa näytetään naisen kosmeettisen naamion peittämät

kasvot. Merkityksen tarkentaa visuaaliseen kokonaisuuteen sopiva pyörein ja kaarevin kirjaisimin kirjoitettu teksti, jossa selvitetään, kuinka naisten tyytymättömyys itseensä on yksi maailman tuoteliainpimpia bisneksiä.²⁹ Maria Ruotsalan omakuva (1987), jossa on taiteilijan kiiltäväpintaiseen valokuvamuotokuvaan on yhdistetty Max Factorin meikkimainoksesta lainattu teksti ”Part of the art of being a woman is knowing when not to be too much of a lady”, [kuva 24h] kytketty keskusteluun helposti. Ruotsalan teos rakentuu kuvan ja sanan yhdistelyn varaan, ja samoin kuin *find yourself*-valikossa [kuva 24i] kuvalla ja sanalla on myös siinä yhtenäinen visuaalinen dynamiikka, vaikkeivät teosten kuvakielet sinänsä muistuta toisiaan. Kuvan ja sanan visuaalisen yhtenäisyyden lisäksi teoksia liittää toisiinsa kosmetiikkateollisuuden käsittely, vaikka teema esitetäänkin eri tavoin.

Marja Sakari (2000, 129) korostaa, kuinka Ruotsalan teoksen tekstiosuus on tulkinnan kannalta merkittävä. Ilman sitä valokuvasta ei tunnista kriittistä juonetta. Sakari myös väittää, että Ruotsalan teoksen kritiikin tavoittaakseen on tunnettava taiteilijan feministiset kannanotot, jotka asettuvat ristiriitaan steriilin pintakiillon kanssa. Itse pidän tätä oleellisempänä taiteen historian tuntemusta. Myös Sakarin (2000, 102–103) tutkimuksessa Ruotsalan teos linkittyy mediakriittiseen käsitetaiteeseen, jolle on hänen mukaansa ”tunnusomaista hyvin tehty pinta, taideteollinen mainosmaailman kieli”. Feministisessä taiteessa tällä taktiikalla on pitkä ja tunnistettava perinne, jonka maineikkaimpia edustajia ovat jo keskustelussa mukana olleet Barbara Krugin teokset.

Siinä missä Ruotsalan omakuva lähenee kuitenkin erehdyttävästi kosmetiikkamainosten hiottua, säteilevää ja täydellisen eheää kuvakieltä, *find yourselfin* kuva esittää sottaista hoitoprosessia, josta mainoksissa näytetään tavallisesti vain esteettisesti miellyttävä lopputulos tai sitten hienostunut sipaisu tuotetta. Siksi *Ambitious Bitchin* valikon kritiikki on ilmeistä. Itse asiassa myös *find yourself*-valikko on omakuva. Naamion takaa piirtyvät esiin Marita Liulian kasvot. Nämä mediakriittiset omakuvat eivät kuitenkaan

tyhjenny siihen, että ne palautetaan tuttuun henkilökohtainen on poliittista -teemaan. Ne saavat monisyisemmän ulottuvuuden, jos ne yhdistetään sellaiseen uudenlaiseen vastuuseen, josta Barry ja Flitterman (1980/1987, 320) sekä Griselda Pollock (1989/2001, 209) kirjoittavat teoreettisesti valveutuneen feministisen taiteen kohdalla. Barry, Flitterman ja Pollock näkevät, että feministitaiteilijuus tarkoittaa paitsi aktiivista osallistumista representaatioiden tuotantoprosessiin myös vastuun ottamista tuosta prosessista. Omakuvillaan taiteilijat, tässä Ruotsala ja Liulia, kietovat itsensä erottamattomaksi osaksi merkityksentuotantoa. Samalla, ja ennen kaikkea, he asettavat itsensä vastuullisiksi tästä tuotannosta paljastamalla kasvonsa yleisölle.

Tekstuaalis-materiaalinen kuva

Kun Leena-Maija Rossi (1991, 62–65) kuvaa 1980-luvun lopun feministisen taiteen kenttää Suomessa, hän nostaa esille uudenlaisen käsitteellisyys. Tämä merkitsi paneutumista sisältöön, mutta aivan konkreettisesti myös sukupuolittuneeseen käsitteistöön, kuten esimerkiksi Eija-Liisa Ahtilan ja Maria Ruotsalan (1988) graniittisessa hautamuistomerkinä intuitiolle, ekspressiolle ja originaalisuudelle. Griselda Pollock (1988/2001, 211) liittyy feministisen taiteen sisältökeskeisyyden mediumin (täydelliseen) hylkäämiseen kriittisenä kategoriana: tärkeintä oli viestin perille meneminen keinolla millä hyvänsä ja siksi mediumien modernistisista ja keinotekoisista arvohierarkioista haluttiin irtisanoutua. Pollockin väite on kuitenkin yksinkertaistettu.

[kuva 25a]

Vaikka ideat saattoivat tuolloin – ja nykyään – välittyä yhtä lailla tilateoksen, videon, valokuvan ja ”pelkän” tekstin keinoin (ks. Rossi 1991, 62), se, minkä kautta ne välittyivät ei kuitenkaan ollut yhdentekevää. Jos mediumilla ei olisi väliä, miksi sitten Ahtilan ja Ruotsalan töistä yksi on veistetty graniittiin, toinen liisteröity valtavaan mainostauluun ja kolmas kirjoitettu valkoisiin muovikirjaimin ilmoitustaululle?

[kuva 25b]

25a



25c



25b



25d



Onkin kiinnostavaa miettiä, olisiko Ahtilan ja Ruotsalan muistomerkki voinut olla muuta materiaalia kuin graniittia. Varmasti, mutta silloin merkitykset olisivat muotoutuneet toisiksi. Materiana graniitti on pysyvää, hievahtamatonta ja raskasta, se muuttuu hitaasti, jos ollenkaan. Sellaisiksi voi kuvata myös intuition, ekspression ja originaalisuuden asemaa taidemaailmassa ja taiteen tutkimuksessa, ei enää tänä päivänä, mutta kenties vuoteen 1979 asti, jolloin niiden elämä muistomerkin mukaan päättyi. Siinä missä graniittiin kai-verrettu vuosi 1832 on romanttisen taideteorian kulminaatiopiste, vuosi 1979 on feministisen taiteen kannalta merkittävä ainakin siksi, että Mary Kellyn kuuluisa *Post Partum Document* (1973–1979) valmistui samana vuonna. Kellyn moniosainen teos sisältää muun muassa kymmeniä liuskekilviloittoja, joille taiteilija on dokumentoinut, kirjoittanut poikansa (kieleen) kasvua, erottautumista äidistään. Kivimateriaalin työstöllä on siis myös feministinen historiansa. Kellyn teos kytkeytyy visuaalis-materiaalisesti Rosettan kiveen, egyptologian avaindokumenttiin, jonka kolmikielisyyden takia hieroglyfien arvoitus pystyttiin ratkaisemaan. Samantapaisesti Kellyn kivet käsittävät tekstiä kolmessa kerroksessa: lapsen ”kirjoitusta” äidin päiväkirjamerkintöjä ja analyttisempia pohdintoja. Ahtilan ja Ruotsalan kivipaadella ei ole yhtä mysteeristä keskustelukumppania. Sen sijaan se liittyy koristelemattomien, toisteisten, jopa teollisten hautakivien traditioon, joka on vastakkainen intuition, ekspression ja originaalisuuden käsitteille. Molemmissa teoksissa materiaali, jopa esineellisyys, on sanomasta erottamatonta, toisin sanoen sanoman muotoutumisen ehto tai tekijä. Materia ja sanoma eivät ole kuitenkaan samoja, ne eivät vahvista toisiaan rikkeettömästi.

Näiden feminististen kivien vastakohtana Rankasen *Nainen, joka ei halunnut nähdä kuin pienen palan maailmaa* -teksti on piirretty hiekkaan, joka on materiaalisesti hyvin liikkuvaista. Liikkuvuuteen viittaa myös matka-arkku, jonka pohjalla hiekka lojuu. Arkun pohjan neonvalot puolestaan tekevät tekstin näkyväksi. Neonvalot liitetään tavallisesti kokemukseen modernista kaupunkitalasta, mutta teoksessa ne valaisevat tekstin, joka nimenomaan

[kuva 25c]

muistuttaa naisten elämänsfäärin rajallisuudesta ja siihen kohdistuvista mahdollisesti sisäistetyistä rajoituksista. Teoksen lukeminen tiettyihin diskursseihin, kuten tässä matkustamisen ja liikumisen sukupuolittuneisuuteen ja edellä äiti-lapsi-suhteeseen ja romanttiseen estetiikkaan, edellyttää siis aina sen miettimistä, miten tietty diskursiivinen prosessi tapahtuu; mitä tekstuaalisia, sosiaalisia ja materiaalisia aineksia se lomittaa ja kytkee.

Feministisessä taiteessa ja taiteen tutkimuksessa poliittisuus, sanomallisuus, on kuitenkin useasti assosioitu juuri tekstuaalisuuteen. Materiaalisuudelle on tällöin jäänyt osa, jossa se modernismiin viittaavana muistuttaa ei-poliittisuudesta ja jonka takia esimerkiksi käsityötaidetta on joskus pidetty jopa feministisesti epäonnistuneena. (Ks. esim. Barry & Flittermann 1980/1987.) Toisaalta tekstuaalisuuden ja materiaalisuuden jännitettä on hahmotettu sukupolvierona. Esimerkiksi Helena Reckitt (2001, 11) toteaa, että 1990-luvulla monet nuoret naistaiteilijat palasivat ruumiillisuuden kysymyksiin ja etsivät 1980-luvun ”älyllisyyden”, tiukan didaktismin ja emotionaalisuuden rajoituksen – viitaten juuri edellä käsiteltyjen Kellyn ja Krugerin taiteeseen – jälkeen innoitusta varhaisemmasta feministisestä taiteesta, jota oli pidetty pitkään essentialistisena ja siksi paheksuttavana. Kiinnostavan riskitridan tähän yhtälöön aiheuttaa se, että esimerkiksi filosofi Dorothea Olkowski (1999; 2001) kuitenkin tutkii juuri Mary Kellyn taidetta materiaalisuuden kulmasta. Olkowskille (2001, 97) Kellyn 5-vuotinen dokumentaatioprosessi, jossa maatuneilla vaipoilla, kivitaluilla ja vauvan nutuilla on olennainen osa, ei ainoastaan representoinut koettua, vaan loi jotakin uutta, jotain mitä ei ollut olemassa ennen tuota prosessia. Se piirsi uudenlaisen kuvan äidin ja lapsen suhteesta, kirjoitti materiaalisesti psykoanalyyttistä teoriaa uusiksi. On myös syytä muistaa, että vaikka tutkimuspainotus on ollut tekstuaalisuudessa, materiaalisuutta ei ole kuitenkaan tyystin unohdettu. Edellisessä luvussa esittelemäni Kate Linkerin (1983/1995) analyysi Barbara Krugerin taiteen fonttityypeistä ja niiden ilmaisuvoimasta liittyy nimenomaan materiaalisuuteen.

Viime aikoina kuvataiteen materiaalisuus on herättänyt kiinnostusta feministitutkijoissa. Monet näistä kirjoittajista ovat itse kuvataiteilijoita, joilla on vankka kokemus siitä, että kuvataide on prosessi, joka etenee muutoinkin kuin vain tekstuaalisesti. Esimerkiksi teoreetikko-kuvataiteilijat Barbara Bolt (2004) ja Yve Lomax (2005) ovat tarttuneet aiheeseen pohtimalla taiteen materialistista ontologiaa ja taideprosessin tapahtumallisuuden eri rekisterejä (ks. myös Betterton ed. 2003; Penny & Florence eds. 2000; Meskimmon 2000).³⁰ Kyseessä ei ole siis irtisanoutuminen tekstuaalisuudesta vaan uudenlainen materian aktivoiva teoretisointi. On kuitenkin huomattava, että ainoastaan materiaalsen tai tekstuaalsen rekisterin painottaminen toistaa edelleen feministien paljon kritisoimaa mieli–ruumis-dualismia, sillä se arvottaa sanoman/ajatuksen materian yläpuolelle tai toisinpäin (ks. esim. Kontturi 2005). Uusmaterialistinen (*new materialist*, *neo-materialist*) ote sen sijaan korostaa, kuinka materia on tekstin tavoin aktiivinen toimija ja kuinka nämä kaksi rekisteriä lomittuvat muihin voimiin, kuten tilallisuuteen, ajallisuuteen ja auditiivisuuteen. Se myös muistuttaa kuinka taide, joka ei itsessään sisällä tekstiä, kuten esimerkiksi tässä kirjassa *Teknopitsi-* tai *Rakensin sinulle puutarhan* -tilateokset, kutoutuu tekstuaalisuuteen jo siksikin, että niistä kirjoitetaan tekstinä. Uusmaterialistisesti kysymys kuuluukin, miten materiaalista maailmaa voisi kuvata kielellä hienosyisemmin, sen erityispiirteet esiintuoden. Tekstuaalisuuden ja materiaalisuuden välisten jyrkkien erojen liudentuminen ei täten tarkoita niiden häviämistä kokonaan vaan huomion kohdistamista kaksijakoisuuden sijaan mikroeroihin, joista jokainen on merkittävä, omalla tavalla muu-
tosta tekevä.

Viitteet

¹ Otsikko on laina Rosi Braidottin (1994, 93) teoksesta *Nomadic Subjects*. Luonnehtiessaan nykyfeminismiiä (reipas kymmenen vuotta sitten) Braidotti kuvaa, kuinka feministi voi tänä päivänä olla vain liikkeessä. Feministisyys on yhdistelemistä ja kytkentöjä sekä ilmeisten että ei niin ilmeisten asioi-

den välillä. Tämä viittaa myös jatkuvaan muutoksen tavoitteluun. Mimmu Rankasen *Transit Hall* -näyttelykokonaisuus ja sen teoksista eritoten *Koh-talonpyörä* tarttuu teemaan kiinnostavasti. Kohtalonpyörän liukuihinnalla matkalaukuissa pyöriville heteropariskunnille on helppo kuvitella kehykset lentotermiinaalin 'transit hallista'. Tämä ohjaa ajattelemaan teosta laajem-missa puitteissa, *välitilana*, mitä lentokenttä on kahden kohteen välillä toki myös konkreettisesti. Kaksijakoisten, *tasan* saman verran tilaa (matkalau-kun eri puolilla) naisille ja miehille antavien sukupuoliroolien asetelma on vain välitilaa matkalla jonnekin muualle.

² Essentialismin asettaminen konstruktionismin vastakohtaksi toistaa kaksijakoista kaavaa. Tämän jaottelun kritiikistä taiteissa ks. esim. Moles-worth 2000; Jones 1996/2005. Laajemmin aiheesta ks. Fuss 1989. Braidot-tin (1994, 153) mukaan myös 1980-lukulainen konstruktionismi oli itse asiassa essentialismia. Se ei tosin redusoinut naista luontoon, mutta yhtä lailla yksioikoisesti "sosiaaliseen". Se, mihin tässä luvussa luvussa viitataan sosiaalisella konstruktionismilla, lähenee Braidottin (1994,154) kuvausta jälkistrukturalistisesta feminismistä, joka ottaa huomioon sukupuolieron feministien tekstuaalisuus-painotukset, "symbolisen" ulottuvuuden, mutta sitoo sen sosiaaliseen ja näkee sen valtasuhteista erottamattomaksi. Braidot-tin oma hahmotelma sisältää tätä vahvemman materiaalisuus-painotuksen.

³ Tämän teoksen aiemmassa versiossa käsittelin postfeminismi-problema-tiikkaa laajasti (Kontturi 2002). 2000-luvun alussa käsitteestä käytiin (Suo-messa) keskustelua melko kiivaasti. Kriittisesti postfeminismin käsitteeseen suhtautuneet korostivat, että post-etuliite implikoi feminismiin jälkeisyyttä, ikään kuin feminismiä ei enää tarvittaisi tai suhde siihen olisi negatiivinen, kuten esimerkiksi post-kolonialismin kohdalla (Jones 1990/2001; Paasonen 2003, 236). Ongelmallisena pidettiin myös syystä sitä, että "moninainen" postfeminismi edellytti lähtökohdakseen monoliittista "esiäitiä", vaikka fe-minismi on historiallisesti katsoen aina ollut moninaista (Kavka 2001, xi, xxiv). Suomalaisen feminismin kentällä postfeminismi nousi keskusteluun Leena-Maija Rossin (1999) diskurssianalyttisen *Taide vallassa* -tutkimuk-sen myötä. Tutta Palin (tulossa, 5) toteaa, että Rossin tutkimuksen teoreet-tisesta osuudesta tuli paljon luettu ja viitattu teksti. Postfeminismin proble-matisoimaton käyttö on kuitenkin herättänyt kritiikkiä. Tästä ks. Susanna Paasosen (2003a, 97–98) arvostelu *Kauneuden sukupuoli* -kokoelmasta (von Bonsdorff & Seppä 2002). Palin tiivistää kuitenkin, kuinka Rossilla käsite nivoutui ennen muuta feminismiin ja "postmodernin" politiikan hedelmälli-seen suhteeseen, ei feminismien arvottavaan (aalto)jaotteluun. 1980-luvulla taiteilijapari Eija-Liisa Ahtila ja Maria Ruotsala, joihin tulen luvussa myö-

hemmin viittaamaan, kertoivat tekevänsä ”postfeminististä”, feminismin moninaisuuden tiedostavaa taidetta. Ks. esim. Rouhiainen, *Taide* 4/87.

⁴ En kuitenkaan tässä analysoi kuvallisen ja verbaalisen suhdetta. Sitaatin Barbara Cartlandilta käsittävää koostetta käsittelin 50-luvun perinteen yhteydessä ja Helena Rubenstein-koosteeseen palaan myöhemmin tässä luvussa.

⁵ Madonnan *Express Yourself*-videon kiinnostavasta analyysistä ks. Modinos 1994, 61–68. Tuija Modinos huomioi, kuinka perinteinen naiskuva murretaan siinä kinemaattisin keinoin: moninaisten naishahmojen (”sofistikoitunut jumalatar, kissanainen, nainen mustassa korsetissa ja miesten puvussa monokkelin kanssa jne.”), leikkauksin ja nonverbaalisen viestinnän, eleiden ja ruumiin kielen, kautta. Modinoks (mt., 68) mukaan *Express Yourself*-video onkin dekonstruktiivinen kaikilla tasoillaan verrattuna erityisesti Madonnan aiempiin narraatioiltaan perinteisempiin videoihin. Ks. myös Schwichtenberg 1992/1995, 70, 74–75. Madonnan muodonmuutoksista laajemmin ks. *Madonna's Drowned Worlds. New Approaches to her Cultural Transformations 1983–2003* (Fouz-Hernández & Jarman-Ivens eds. 2004).

⁶ Siitä, miten de Beauvoirin feministinen slogan nähdään sosiaalisen konstruktionismin lähtökohtana ks. esim. Braidotti 1994, 261–262; Pulkkinen 1998, 171. Huomionarvoisesti *Woman?*-alavalikon naiseuksien esittely on jäsennetty suurin piirtein samoin kuin Butlerin (1990) *Gender Trouble* -kirjassa. Myös useat lainauksista ovat samoja.

⁷ Freudin ajatus on myöhemmin muokkautunut feminismeissä kurjuusteoreettiseksi toteamukseksi siitä, että nainen on ikuisesti ruumiinsa ja sukupuolensa vanki, koska biologisia – anatomisia – faktoja ei voi paeta.

⁸ Kuten tämä lausuma, koko Kristevan psykoanalyttinen ote rakentuu hänen opettajansa Jacques Lacanin oppien, ja niiden kritiikin varaan. Ks. esim. Saarikangas 1990, 237–241.

⁹ Kiitos huomion kiinnittämisestä tähän teemaan menee Sanna Karkulehdolle, joka kommentoi tutkimuksen aiempaa versiota Kulttuurintutkimuspäivillä Oulun yliopistossa syksyllä 2002.

¹⁰ Se, että vasta Butlerin, Kristevan, Irigarayn ja Wittigin näkemykset saatavat esiin elävän ”tosinaisen”, saa kysymään, ovatko näiden kirjoittajien käsityksiä oikeampia ja muihin feminismeihin verrattuna parempia naiseuden määritelmiä. Hierarkkisuus ohjaa asettamaan feminismit myös aikajärjestykseen. Rossin (1999, 17) mukaan Butler, Kristeva ja Irigaray ovat ajattelijoita, jotka voi yksinkertaistavaan jaotteluun tyydyttäessä paikantaa osaksi feminismin kolmatta aaltoa, jonka eripuraiset kirjoittajat problematisoivat naiseuden, sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden yhtenäiset määri-

telmät (ks. esim. Rossi 1999; Brooks 1997). Valikko siis yhtäältä puhuu moninaisuuden puolesta, mutta toisaalta ensisijaistaa toiset feministit.

¹¹ Optimistin pirullinen työnjohtajuus (hän komentaa poikiaan työhön, mutta sitten omavaltaisesti katkaiseekin sähköt) on myös kytkettävissä bitch-diskurssiin, jota käsitelen myöhemmin.

¹² Sama käsitys ohjaa myös Butlerin omaa tutkimusta. Hän kirjoittaa ”perinteisiä” ajattelijoita kriittisesti analysoiden, toisin toistaen (Pulkkinen 2000, 52, 57).

¹³ Annamari Vänskän (2006) *Vikuroivia vilkaisuja* ja Leena-Maija Rossin (2003) *Heterotehdas* ovat taidehistorian ja visuaalisen kulttuurintutkimuksen risteykseen asettuvia tutkimuksia, joissa molemmissa on keskiössä heteronormatiivisen katseen haastaminen nimenomaan butlerilaisesta toisin toiston näkökulmasta. Butlerilaista performatiivisuutta on myös kritisoitu, koska sen tarjoaman muutospotentiaalin on nähty olevan liian rajallinen, ks. esim. Parikka & Tiainen 2006; Tuhkanen 2005; Kontturi 2005.

¹⁴ Kielipeli on ranskalaisen filosofi François Lyotardin (1984) tunnetuksi tekemä käsite, tai pikemminkin käytäntö. Lyotardin mukaan postmodernin tilaa, tietoa postmodernissa yhteiskunnassa jäsentävät suurien kertomusten vastakohtana pysyviä totuuksia kaihtavat kielipelit. Käsite viittaa myös Wittgensteinin kielifilosofiaan. Lyotardista ks. esim. Pulkkinen (1998, 58–60, 114), joka itse asiassa pitää Lyotardia modernistina.

¹⁵ Sekä Grosz (1994b) että Braidotti (1994) varoittavat kuitenkin Deleuzen & Guattarin naiseksi tuleminen -käsitteen (*Becoming Woman*) ongelmallisuudesta naisille.

¹⁶ Siinä missä romantiikan maalari saattoi vielä tuottaa ylevän kokemuksia siveltimellä, modernistin ylevä muotoutui materiattoman kautta. Sublimation tuottivat keskittyminen universaaleiksi ymmärrettyihin perusmuotoihin sekä viivaan ja väriin: materiasta puhdistettuun ideaan. Tätä selittää platonilaiseen ajatteluun palautuva ns. puhtaan muodon ideaali. Platonin ajattelussa ideoiden maailma on paitsi materiaallisen vastakohta, myös sen lähde. Tämän hierarkkisuuden tuntemuksesta on hyötyä, kun etsitään syytä ”puhtaan” modernin taiteen ja käsityön arvostuksen epäsuhtaan. Käsityö jää modernin taiteen rinnalla ilman arvostusta, koska se on vain materiaa ja ideoiden kopiointia, joka ei mitenkään vastaa äärimmilleen pelkistettyjä, kaikesta maallisesta karistettuja ja ideamaailman muotoja muistuttavia moderneja veistoksia. (Ks. esim. Nead 1992/1994, 23; Pollock 1987, 102; Sederholm 1998, 224.)

¹⁷ Eija-Liisa Ahtilan artikkeli ”Originaali ja kopio” ei ole ainoastaan teoreettinen pamfletti, vaan se käsittelee kysymystä suhteensa hänen omaan taiteen tekemiseensä.

¹⁸ Lisätietoa Guerilla Girlsien toiminnasta ks. <http://www.guerrillagirls.com/>. Linkki tarkistettu 25.10.2006.

¹⁹ Marketti järjestettiin Taidehallissa 28.11.–7.12.2003. Mukana olivat Pirjetta Brander, Kokeellisen elektronikaan seura, Tony Ikonen, Tea Mäkipää, Tero Puha, Maria Pulli, Riikka Puronen, Heidi Romo, Selfish Selfish ja Viggo Wallensköld. Videoita nähtiin myös Anneli Nygreniltä, Gun Holmströmiltä, Maria Duckerilta, Pirjetta Branderilta, Johanna Leckliniltä, Hanna Haaslahdelta, Heidi Romolta, Aurora Reinhardilta, Ilppo Pohjolalta, Arto Korhoselta, Eija-Liisa Ahtilalta ja Maria Ruotsalalta, Juha Mäki-Jussilalta, Seppo Renvallilta ja Roi Vaaralta.

²⁰ Tutkijat puhuvat myös dekonstruktio-taiteesta viitaten juuri kulutuskulttuurin ja ylipäättään mediakritiikkiin. Pääasiassa dekonstruktioitaiteilijoina pidetään feministejä (ks. esim. Sandler 1996; Sakari 2000).

²¹ Tämän voi tulkita myös kielteisesti. Silloin farkkujen antamassa tuessa on kysymys ainoastaan voiman ja vapauden *illuusiosta*, joka tosiasiallisesti on vain laajemman rakenteellisen epätasa-arvon alleen peittävää ”hämäystä”. Näkemys on kurjuusteoreettinen, ei postmoderneihin tai poststruktuurilistisiin feminismeihin kiinnittyvä.

²² Tärkeä kysymys on myös se, millaiseksi populaarikulttuuri on feministisessä taiteessa ja tutkimuksessa rajautunut eli millaisia teemoja populaarikulttuurin tutkimuksessa yleensä käsitellään.

²³ Nämä huomiot liittyvät *Ambitious Bitchin* toiseen painokseen (1998), jonka julkaisija on Medeia.

²⁴ Tällä ”kaksoiskiellolla” korostetaan sitä, että pornografiaa ”puolustava” feministinen liike kohdistaa kritiikkinsä nimenomaan pornografian ainoastaan alistuksena näkevien feministien ajatuksiin. Se ei siis puolusta sinänsä pornografiaa.

²⁵ Morrisin (1995/1998, 139) mukaan niin Irigaray, Cixous kuin Kristeva-kin välttävät itse feminismin käsitettä. Braidotti (1991/1993, 211) ja Brooks (1998, 79) puolestaan kertovat Irigarayn muodostavan poikkeuksen: hän on esiintynyt julkifeministinä ainakin 1970-luvulla.

²⁶ Braidotti (1991, 239) sen sijaan korostaa Hélène Cixousia *écriture fémininen* lahjakkaimpana edustajana, pääpuhujana.

²⁷ Alkuperäiset kuuluvat seuraavasti: “Woman without a man is like fish without a bicycle”; “Women have long hair but short mind”.

²⁸ Tämä jälkistrukturalismin perusväittäjä on usein henkilöity Jacques Derridaan (ks. esim. Sakari 2000, 75).

²⁹ Kollaasin tekstitys kuuluu alkuperäiskielellä seuraavasti: Womens’ dissatisfaction with themselves is one of the world’s most lucrative businesses.

³⁰ Vastaavista avauksista musiikintutkimuksessa ks. Tiainen 2005b; kirjallisuustieteessä ks. Kainulainen 2001.

Olen juurtunut, mutta virtaan.¹
Virginia Woolf, *The Waves*

Filosofi Rosi Braidotti (2002, 1) aloittaa jatkuvaa muutosta teoreti-soivan *Metamorphoses*-teoksensa lainaamalla yllä olevaa katkelmaa. Braidottille, kuten myös tälle kirjalle se, miten kuvata maailmaa muutoksessa ja tulemisen prosessissa, on suuri haaste ja tavoite. Asioiden pysäyttämällä, kiinniottamisella, jakamisella dualismeihin ja hallinnoimisella kategorioin on pitkä perinne länsimaaisessa ajattelussa. Historia on pitkään palvellut taiteentutkimuksen aputieteenä tässä projektissa. Se on osoittanut validit kontekstit, joihin tulkinnat on sopinut sitoa. Kirjan mittaan olen kytkenyt *Käsitteellisyys ja käsi-työläisyys sekä nainen ja teknologia* -näyttelysarjan teoksia feministisen taiteen ja teorian historiaan samalla, kun teokset ovat myös itse osoittaneet näitä kytkentöjä. Tarkoitukseni ei ole kuitenkaan ollut etsiä teoksille perustaa, identifioida niitä tai vahvistaa niille historiallisia lähtökohtia. Päinvastoin tavoitteena on ollut tutkia, miten feminististä kuvataidetta voi käsitellä avoimena ja liikkuvana prosessina, joka virtaa muttei kuitenkaan ole juureton.

Teknopitsin avautuessa keskustelemaan kohtutilasta ja esikielellisyydestä, feminiinisestä subliimista, käsityöstä, naistiedosta ja rihmastomallista se liikkuu vaivatta pitkin feministisen taiteen ja teorian historiaa. Samoin korsettiviittaus kuljettaa *Female Mathematics*-videota viktoriaanisen ajan kaksijakoisista käsityksistä tämän päivän ruumiin hallinnan teknologioihin, pornografiaan ja edelleen naiseen kulutuskulttuurin monitoimijoina. *Ambitious Bitchin* navigointijärjestelmän kytkökset liikkuvaan naissubjektiuteen, nais erityisiin

vaginakukkiin ja sukupuolisensitiivisiin tasa-arvoajatuksiin puolestaan saavat sen virtaamaan kaikissa feminismin kolmijaon aalloista.

Sen tarkoitus, että olen tällä tavoin palannut samoihin teoksiin kerta toisensa jälkeen, ei ollut propagoida loputtoman toiston tai edes toisin toiston politiikkaa. Tämän sijaan tähtäimessäni on ollut edesauttaa ymmärtämystä liikkeestä ja muutoksesta, jotka ovat nähdäkseni feminismin elinehto, oli sitten kyse kuvataiteesta tai sosiopoliittisista kysymyksistä. Edellä kuvaamissani kytkennöissä ei ole kysymys toistosta siksiäkään, että uusissa kytkennöissä teokset tulevat aina toisiksi; ne muuttuvat eivätkä ole enää ”samoja”. Jo jokainen kuvaus, ekfrasis, tekee ne toiseksi. Siinä missä performatiivista toisin toistoa leimaa usein ”pakottava” vallitsevan tilanteen ehdoilla toimiminen, muutokseen paneutuminen painottaa feministisesti vapauttavaa luovuutta.² Dorothea Olkowskin (1999) lailla haluan työlläni muistuttaa, kuinka tärkeää myös feministisen taiteen tutkijan on työskennellä välinein, jotka pikemmin edesauttavat kuin jarruttavat muutosta.

Feministisen taiteen yli kolmekymmenvuotisen historian aikana sille on kirjoittunut oma kaanon (ks. esim. Reckitt ed. 2001; Grosenick ed. 2001). Kirjan mittaan keskusteluissa ovat olleet mukana myös sellaisten feminismin tunnettujen ja tunnustettujen ”tähtitaiteilijoiden” kuin esimerkiksi Monica Sjöö, Judy Chicagon, Judy Kozloffin, Jenny Holzerin, Barbara Krugerin ja Mary Kellyn teokset. Kysymys ei kuitenkaan ole ollut vaikutteiden etsimisestä eikä myöskään siitä, miten suomalaisissa teoksissa kansainväliset teemat toistuvat toisin. Siksi olen koettanut esittää nämä keskusteluyhteydet aktiivisina puheenvuoroina, joissa eri ajoissa ja paikoissa tehdyt teokset kohtaavat tasavertaisina.³ Kytkennät tähtäävät siis tuottavuuteen, eivät merkitysten lopulliseen kiinnittämiseen saati supistamiseen. Olen myös koettanut esittää kytkennät tekemättä vertailuja, jotka perustuvat kielteisen eron rakentamiselle; hierarkioille, joiden kriittinen tarkastelu ja ylittäminen itsessään ovat tämän kirjan lähetökohtia jo näyttelysarjan otsikon ohjastamana. Sen sijaan kirjani on politikointia ja käytännön toimintaa myönteisen eron ja jatkuvan eriytymisen puolesta (Colebrook 2002, 15–31.) Vastakkain-

asettelujen sijaan teoksen sivuilla on ollut kyse kytkennöistä, joissa taideteokset ja teoriat tulevat jatkuvasti toisiksi toistensa kanssa. Korostaakseni tätä virtaavuutta, joka ei solju yhtenäisesti tai suvanossa, hahmotan kohtaamiset feminismien ristiaallokoksi.⁴ Käsitteellistys puoltaa feminististä moninaisuutta, mutta ennen kaikkea se muistuttaa jatkuvasta liikkeestä, joka vesittää paitsi feminismien jaottelun tiukkarajaisiksi sukupolviksi tai koulukunniksi, myös kyseenalaistaa taiteen ja teorian feminismien kausaalisuhteen.

Tällä kaikella haluan sanoa, että feministinen taide on ilmiö, jolla on potentiaalia muuttaa maailmaa, niin mahtipontiselta kuin se voi kuulostaa. Tämä kuitenkin edellyttää silmää mikronytkähdyksille, yksityiskohdille, joissa muutosliike usein tapahtuu. Tällöin feministiset taideteokset, joita olen tässä kirjassa käsitellyt lähinnä kuvina, eivät näyttäyty järkähtämättöminä identiteettipaaluina, vaan niiden kanssa voi elää ja muuttaa käsityksiään, oppia. Kolmeksi luvuksi jakamani feministiset kuvataktiikat tarjoavat muutokselle erilaisia, joustavia ja käytäntöön sidottuja malleja. Avoin ja yksityiskohdistta ammentava keskustelu on puolestaan ehdotus kategorisoinnin ja identifioinnin logiikkaa vastustavaksi jatkuvan eriytymisen metodiksi, jota Elspeth Probyn (1995, 13) perää ja jolla toivon lujittavani feminististen kuvien toimijuutta ja feminististä uskoa muutokseen.

Viitteet

¹ Alkuperäiskielellä: I am rooted, but I flow.

² Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin ajatteluun perustuvasta tulemisen, eriytymisen ja muutoksen feministisestä politiikasta suhteessa butlerilaiseen performatiivisuuteen ks. esim. Parikka & Tiainen 2006; Tuhkanen 2005; Kontturi & Tiainen 2004; 2007.

³ Tämä liittyy myös feministisen taidehistorian rajalliseen geopolitiikkaan. Suomalaisia taiteilijoita ja ruotsalaissyntyistä mutta Englannissa toiminutta Monica Sjööttä ja saksalaissyntyisiä Eva Hesseä ja Rose-Marie Trockelia lukuun ottamatta viittausteni taiteilijat ovat lähes poikkeuksetta Yhdysvalloista, missä itse asiassa Hessekin teki uransa. Suomalaiseen kuvastoon keskittyvänä tutkimukseni on osaltaan kannanotto paitsi feministisen taiteen määritelmällisen, myös sen maantieteellisen moninaisuuden puolesta.

⁴ Leena-Maija Rossille kiitos ehdotuksesta muuttaa aiempi versio otsikostani tähän muotoon, joka paljon osuvammin vastaa kirjani sisältöä.

Yhteisen pöydän ääressä¹

KATVE-KAISA KONTTURI: Avaan keskustelun, koska olen teidät tämän pöydän ääreen saattanutkin. Olen ollut teidän kaikkien kanssa puheissa jossain vaiheessa työtäni, mutta nyt kun olen saanut työni valmiiksi ja olette sen lukeneet, haluaisin kuulla mielipiteitänne. En ole niinkään kiinnostunut oletteko samaa vai eri mieltä yksittäistä tulkinnoistani tai edes siitä onko teillä niihin lisättävää. Pääasiassa mua pohdittaa se, mitä ajattelette tavasta, jolla olen tutkimukseni kirjoittanut ja kuvianne katsonut. Mitä pidätte politiikastani? Vastaaan toki myös kysymyksiinne. Voisimme aloittaa siitä, mitä ajattelette siitä, että olen tulkinnut taidettanne feministiseksi. Olkaa hyvät, puheenvuoro on teidän!

¹ Meillä ei ollut yhteistä aikaa kokoontua miettimään työme tuloksia, kuten Axel Gallénin (1894) Probleeman (Symposiumin) miesmestareilla. Eikä näyttämö olisi muutenkaan meille sopinut, sillä minulla ei ollut mielenkiintoa sijoittaa keskusteluumme "yli-ihmisten" juominkeihin. Saadakseni kaikki yhteisen pöydän ääreen jouduin turvautumaan tekoon, jolle löysin Gallénin maalausta osuvamman kuvallisen lähtökohdan 1970-luvun alun feministisistä posterista. Siinä Mary Beth Edelson (1971) on liimaten ja leikaten istuttanut Leonardo da Vincin maalauksesta lainatun ehtoollispöydän ääreen amerikkalaisia feministitaiteilijoita (ks. Broude & Garrard 1994, 17). Kertomassani keskustelussa olen Edelsonin lailla saksinut todellisuutta, vaikken olekaan luonut keskustelullemme yhtä jumalaisia puitteita. Taiteilijoiden kommentit perustuvat yksittäisiin haastatteluihin, jotka ovat edenneet vapaasti etukäteen antamieni kysymysten innoittamina. Omat puheenvuoroni rakentuvat osin keskusteluidemme varaan, osin ne kokoavat ja järjestävät muiden sanoja havainnolliseen muotoon. Olen säästänyt keskustelun henkeä tavoittaakseni puhekielisen asun, mutta korjaillut sitä hiukan siten, että ajatukset piirtyisivät selkeinä esiin, eivätkä kommentit kuulostaisi toisteisilta. Osallistujat ovat saaneet mahdollisuuden oikolukea tarinani.

MIMMU RANKANEN: Mun mielestä se [feminismi]² on näkökulma, jota voi ihan hyvin käyttää. Sun työssä oli kiinnostavaa juuri se, että sä teet toisin: mainitsit täällä [työsi] alkupuolella siitä, että feminismi on Suomessa kirokana. En kyllä itse ajattele, että olisin feministitaiteilija, kun en edes tunne teorioita. Mutta eihän sitä voi kieltää, että on nainen. Hirveen monet ei kyllä kestä sitä, että niitä sanotaan naistaiteilijoiksi, kun silloin se on niin, että miestaiteilijat ovat niitä taiteilijoita. Se on se syy, että ihmiset pelkäävät feminismiäkin, että leimautuu naisasianaistaiteilijaksi, eikä enää pystytäkään katsomaan muusta kun yhdestä näkökulmasta!

HELENA HIETANEN: Mun on ollut mielenkiintoista kuulla, jonkun tulkitsevan töitani tällaisista näkökulmista, mutta jos mä ajattelen laajemmin mun omaa työskentelyä ja lähtökohtia ja minkälaisissa yhteyksissä mun töitä on ollut esillä, niin ehkä [feminismi] on [rajoittunut tapa tulkita taidettani]. Toisaalta monet tulkintasi tuntuu tutuilta: juuri tuotahan itsekin ajattelin.

MARITA LIULIA: Täytyy sanoa heti, että totta kai se [feminismi] on [rajoittunut tapa tulkita taidettani], koska luku- tai tulkitsemistapoja tai näkökulmia on aina lukematon määrä ja niitä oikeastaan tulee koko ajan lisää. Mä sanoisin, että feminismi on yksi mahdollinen ja varsin hyvä, muttei lainkaan kattava. Tämä [feminismihän] on työsi näkökulma ja relevantti sikäli, että jokaisessa tutkimuksessa joutuu rajaamaan muita lähestymistapoja pois, koska yhtä teosta tai useampia teoksia ei voi katsella kaikista maailman näkökulmista, se on ihan selvä! Sitä paitsi useiden feminismien näkökulma oli aika keskeinen sen työn [Ambitious Bitchin] tekemiseen, niin siinä mielessä se on tietysti hirveän relevantti tutkimustapa.

IRMA OPTIMISTI: Tulkinta tulee aina katsojasta, [ja siinä mielessä feminismit sopivat hyvin mukaan kuvioon.] Itse sitä heittää taidetta aika kevyesti, filosofia ja muut on siellä taka-alalla. Musta oli hyvä, että menit tutkimuksessasi ironiani juurille. Et yliolkaisesti tulkinnut niitä [teoksiani] ironisiksi, mitä saa naistenlehdistä usein lukea, vaan sä rohkenit analysoida niitä ja nähdä ironiani taakse. Taiteilijana sitä kokoaa

² Hakasuluissa olevat tekstit on lisätty keskustelun käänteiden selvydeksi.

teokset intuitiivisesti ja kepeästi, mutta tää ei tarkoita sitä, ettei taustalla olisi tärkeitä asioita. Ei ole niin tärkeää asiaa, ettei siitä voisi tehdä huumoria. Jos multa kysyttäisiin työn kantavaa voimaa niin en siihen muuta keksi kuin feminismin: miehet objekteiksi, se on se! (Naurua.)

KKK: Irma ottikin jo puheeksi vähän sitä miten olen työtäni kirjoittanut - mitä te muut ajattelette siitä?

IRMA OPTIMISTI: [Mä voisin oikeastaan jatkaa vielä vähän.] Mun mielestä taiteilijalla on oma rooli ja kirjoittajalla oma itsenäinen roolinsa, johon taiteilijalla ei ole paljon sanomista. Kirjoittaja näkevät asiat niin kuin teorian läpi.

MARITA LIULIA: Tunnet saman [teoreettisen] taustan mistä mä teen työtäni. Samoilta lähteiltähän me ammennetaan kummatkin. Kiinnostavaa, että joku paneutuu samoihin teemoihin, mutta tekee siitä hyvin erilaisen lopputuloksen. Sehän vaan tavallaan lisää sen työn merkittävyyttä.

KKK: Helena, eikö sulla ollut tähän vähän toisenlainen näkökulma?

HELENA HIETANEN: Mä oon miettiny sitä kuinka taiteesta kirjoitetaan, ja kuinka taiteilijat itse kirjoittaisi tekemisistään ja kuinka he katsoisivat asioita ja toistenkin taiteilijoiden töitä. Tavallaan mulla on joskus sellainen olo, että uupuu jotain... Taidehistorioitsijalla on eri näkökulma, kun sillä joka tekee työtä. Mulle ei tällaiset asiat ainakaan tehdessä synny, että haluan esittää tällä valoa tai jotain... [Enemmän] itselle tulee joku kuva, visio, mitä haluaa saada materiaalista irti. Kuvataide on hirveän usein tekemisissä konkreettisten asioiden kanssa: taide etenee monesti visuaalisten ja kovin teknisten mahdollisuuksien ja resurssien kautta. Esimerkiksi kuvanveisto menee hirveän usein käden tunnun kautta. Siinä mielessä tällaiset [yleensä tieteelliset] tulkinnot tuntuvat todella ulkopuolisilta.

MARITA LIULIA: Graafisen suunnittelun näkökulma on se, joka puuttui [työstäsi] melkein kokonaan. Kuitenkin juuri AB:ssa visuaalisen kerronnan näkökulma on erittäin tärkeä, esimerkiksi feminismin kolmannen aallon kuvitus

on otettu 1980-luvun tietynlaisten life-style-lehtien kuvituksesta. AB: aikaan tutkin läpi ihan valtavat määrät muotilehtiä, olin paljon myös Milanossa, New Yorkissa ja Pariisissa ja mä tutkin siellä muotia. Kuva-aineisto ja graafinen suunnittelu kommentoi jatkuvasti sisältöä. Kuva ja teksti kertovat vähän eri asiaa. Fonteilla sanotaan myös. Huomaan, että sun on ollut helpointa tarttua tekstuaaliseen tasoon...

KKK: Mä puolestani huomaan, että puhutte samasta asiasta Helena ja Marita. Mä oon tulkinut "valmiita" töitä. Vaikka oon nimenomaan korostanut teosten prosessimaisuutta osoittamalla, että teokset elää uusien feminismien muodossa, oon unohtanut, että prosessimaisuuden ajatus tulisi myös kohdistaa teoksen, kirjaimellisesti, valmistumisprosessiin. Tähän asiaan voisi kiinnittää huomiota. Sitten vielä tuokin, että kuten Marita sanoit, minun on ollut helpompi tarttua tekstuaaliseen tasoon... Eikö se ole vähän samaa asiaa kuin mistä sä Helena mainitsit? Feminismejä jahdatessani ohitan osin töittesi konkretian, käytännön materiaaliset ja visuaaliset valinnat. Kiitos vaan huomioistanne, pohdin näitä juttuja kyllä. Tulee mieleen se, että jos olisin keskellä kirjoitusprosessia ollut yhteydessä teihin, niin se olisi ehkä suunnannut huomiotani juuri näihin asioihin? Mitä olette yli päättään mieltä siitä, että tutkimus tapahtuisi vuorovaikutuksessa taiteilijan kanssa?

MARITA LIULIA: Luulen, että keskeneräisiin teksteihin puuttuminen ei ole kovin järkevää. Esimerkiksi meidän tapauksessa, sinä olet hirveän paljon nuorempi kollega, aloittelemassa uraasi ja minä olen tällainen järeä tati, joka on nähnyt yhtä ja toista, ja mä voisin sillä tavalla [=siksi] vaikuttaa suuntaavasti sun työhösi. Mun mielestä on paljon kiinnostavampaa, että ihmiset tekevät omin eväin asioita. Mä en halua viedä toisen työtä mihinkään suuntaan, mutta jos tarvitsee lisäosviittaa tai auttamista niin se on ihan eri asia.

MIMMU RANKANEN: Mä luulisin, että se voisi olla ihan mielenkiintoista. Eikö se oo niin, että kun taidehistoriassa tutkitaan jotain sata vuotta sitten eläneitä taiteilijoita, niin kyllähän silloinkin perehdytään niiden elämään ja luetaan siitä mitä ne on ajatellu? [Ihmettelen, että] minkä takia sitä voi tehdä vasta sadan vuoden kuluttua.

KKK: Ihan totta, ja eihän edes voi ymmärtää ihmistä sadan vuoden takaa samaan tapaan kuin samassa ajassa elävää. (Vaikken toki väitä, että samassa ajassa elävänkään kanssa yhteisymmärrystä aina syntyisi.)

MIMMU RANKANEN: Niin, koska aika muuttuu. Mä en käsitä miksi pitäisi sulkea pois sellainen vuorovaikutus. Päinvastoin sitä voisi käyttää hyväksi.

KKK: Minkälaista vuorovaikutus sitten voisi olla?

MIMMU RANKANEN: Sen pitäisi olla sellaista, että yksilöllisyys säilyy, mutta vuorovaikutusta on. Ongelmakohdissa vois pyytää apua toiselta. Jos esimerkiksi ajatellaan tätä sun työtä, niin voisin kuvitella, että se olis toiminut, jos sä olisit ensin etsinyt omia näkökulmiasi ja sitten välillä tuonut työtäsi mulle nähtäväksi. Mutta sitten sun olisi pitänyt ottaa myös mun näkemykset tarkastelun kohteeksi.

KKK: Se on selvä. Mun pitäisi suhtautua kommentteihisi analyttisesti, ei itsestään selvinä totuuksina. Muutenhan voisi ajatella, että ikään kuin sanelisit haluamasi informaation mulle ja mä kuuliaisesti kirjoittaisin kaiken ylös. Sitä en todellakaan aja takaa.

HELENA HIETANEN: [Mä taas] kaipaisin sitä, että taiteilijat saisivat itse kertoa miten työ etenee.

KKK: Ymmärrän sen, mutta tuossa on myös se vaara, johon Mimmu äskeisellä kommentillaan mielestäni viittasi. Se, miten taiteilija kertoo työnsä etenemisestä, olisi otettava analyysin kohteeksi. Taiteilijan sana muodostaisi tällöin yhden uuden tulkintakontekstin, joka valottaisi teosta yhdestä näkökulmasta, ei kertoisi siitä totuutta.

IRMA OPTIMISTI: [Juuri niin.] Tutkija ei saa alentua kaupankäyntiin.

KKK: Ei niin, mutta luulen, että yhteistyöstä olisi hyötyäkin...

IRMA OPTIMISTI: Niin, ja kyllähän jopa kauppatieteissäkin haastatellaan nykyään...

KKK: On totta, että haastatteluaineiston ottamista

mukaan kuvantulkinnan yhdeksi kontekstiksi voidaan pitää ongelmallisena. Luulen, että siihen liittyy vanhentunut ajatus tulkinnan objektiivisuuden ihanteesta ja siitä, että tietty "akateeminen etäisyys" täytyisi pitää juuri tuon objektiivisuuden säilymiseksi, ja toisaalta - paradoksaalisesti - siitä, että taiteilijalla olisi työn tekijänä oikeus viimeiseen sanaan kuvantulkitsemissa. Ehkä viittasitkin Irma tähän muuttuneeseen tilanteeseen, kun kerroit, että kauppatieteissäkin haastattelua pidetään nykyään validina. Seuraava asia, josta haluaisin hiukan puhua, liittyy myös objektiivisuuteen ja siihen miten olen töitänne havainnoinut. Kun keskustelin Mimmun kanssa työstäni, tuli puheeksi se, kuinka olin esittänyt *Kohtalonpyörästä* niin vähän tulkintaa.

MIMMU RANKANEN: [Niin]. Esimerkiksi just siinä *Kohtalonpyörässä*, en itse ajatellut siitä niin kuin sä olit tulkinnut. [Vaikka] enemmänkin mulle tuli semmonen olo, että voihan sen noinkin nähdä. [Mutta ehkä siihen oli syynä se, että] kuvahan on stabiili, oikeasti se pyöri, mutta kuvasta se ei näy. Ja sitten kun se pyöri, niin siihen tuli sen moottorin ääni.

KKK: Muille valaisuksi, että *Kohtalonpyörän* kohdalla oli sellainen tilanne, etten päässyt sitä näkemään, kun se oli osina Mimmun varastossa. Tätä taiteen katoavuuden ongelmaa on pohdittu viime vuosina taidehistoriassa. Yhtä kaikki, mä jouduin tulkinnoissani tukeutumaan muutamaan valokuvaan, joista ei teoksen tietyt piirteet käyneet ilmi, vaikka Mimmu oli tietysti selittänyt mulle niistä. Tämä on kyllä ongelmallista tällainen liikkuvan teoksen tulkitseminen kaksiulotteisen kuvan kautta. Helenan *Teknopitsistä* mulla oli kaksi kuvaa, joista tavoitin liikkeen, ja olin nähnyt myös videota, joka auttoi liikkeen pitämisessä mielessä analysoinnin aikana. Itse asiassa Marita Liulian ja Irma Optimistin kohdalla nää on vielä isompia juttuja: valtavista, liikkuvista kuvakokonaisuuksista joutuu jättämään paljon pois, että tulkinnat mahtuisivat yksiin kansiin. Ja performanssi on tietysti oma lukunsa: onneksi Irman performanssit oli tehty videoiksi. Vaikka tutkimuksessa pitääkin tehdä rajauksia, teosten pitäisi silti pysyä mielessä koko ajan. Haluaisko joku sanoa vielä jotain tulkinnan tasoon liittyen?

HELENA HIETANEN: Kyl se varmasti oli toi työ [Teknopitsi] mulle mun uran tärkein työ...vertaat, että se menee mukaan sellaiseen modernin mukailuun...

KKK: Tasa-arvon tavoittelua luvussa tosiaan kirjoitan, että mun mielestä *Teknopitsi* vaan hienovaraisesti arvostelee ”miehistä modernia taidetta”, jota se kuvakieleltään osin mukailee. Kirjoitan myös, että työtäsi on myös melko laajalti esitelty ulkomailla, ja toki olet saanut muutama vuosi sitten valtionpalkinnonkin, mielestäni se kertoo arvostetusta asemasta.

HELENA HIETANEN: Musta tuntuu kuitenkin siltä, että vaikka noista töistä ollaan oltu kiinnostuneita ne on jotenkin koettu taiteenkentän ulkopuolelta tuleviksi. Mä kuitenkin tunnen, että toi tapa tehdä liikkuu sellasella alueella, että onko se käsityötä, onko se designea vai taidetta. Emmä sillä tavalla tunne, että olisin saanut arvostuksen tällä työllä.

KKK: Ehkä tässä on se, että sun taiteilijuuteesi näyttää erilaiselta, kun sitä tulkitsee teoksen kautta tai sitten kun sitä elää eri instituutioiden ristipaineissa. Oon sitä mieltä, että tämä on esimerkki paikasta, jossa taiteilijan äänen tuominen keskusteluun olisi ollut kiinnostavaa, koska se olisi tuonut mukaan yhden uuden tulkinta-ulottuvuuden. Asiat näyttävät eri perspektiiveistä erilaisilta. Ennen kuin lopetamme mua kiinnostaisi vielä se, mikä on teidän henkilökohtainen perspektiivinne työni hyödyllisyyteen eli mitä työni on antanut teille?

HELENA HIETANEN: Mulle tää antaa paljon, esimerkiks tää, että voi nähdä taidehistoriassa tällaisia jaksoja, että miten naiset on käyttänyt erilaisia strategioita. Musta se on kauhean kivaa ja kiinnostavaa, että voi niin kuin tavallaan heijastella omaa tekemistään, että mistähän ne lähtökohdat on tulleet tai ideat.

MIMMU RANKANEN: Ei siitä ainakaan mitään haittaa ole. Mun mielestä se on hyvä, että tulee omaa laajempia näkökulmia [siihen,] miten oma työ liittyy muihin. Teen töitä ja sitten pidän näyttelyn, [mutta] muuten eristäydyn aika pitkälle niistä [taide]piireistä, siinä mielessä [työsi] tuo kontaktia ulkopuoliseen.

IRMA OPTIMISTI: [Kuten aiemmin jo sanoin,] musta on ollut kiva lukea huolella tehtyä työtä, joka on paljastanut sellaisia asioita, joita en ole tullut miettineeksikään, taidetta kun tekee aika kepeästi...

MARITA LIULIA: Tutkimukset ovat oikeastaan mun mielestä parasta palautetta mitä töistään saa.

KKK: Kiitos kaikista kommentteistanne ja huomioistanne. Olen konsultoinut teitä myös siksi, että ajattelin näkemyksienne kiinnostavan tutkimukseni lukijoita: olette toivottavasti muuttuneet tutkimukseni sivulla toistuvista nimistä eläviksi tekijöiksi, joilla on oma näkökulmansa. Samalla tämä keskustelu on vienyt mun työtä taas askeleen eteenpäin. Työni ei jäänyt ainoastaan mustiin kansiin³, vaan on tässä keskustelussa muuttunut eläväksi prosessiksi samaan tapaan kuin teoksennekin ovat saaneet työni luvuissa "uuden elämän". Toivottavasti tämä keskustelu on antanut teille yhtä paljon ajateltavaa kuin minulle. Vaikka tässä tutkielmassa ei ole enää tilaa analysoida kommenttejanne, olen iloinen siitä, että tämä keskustelu on osoittanut, kuinka tutkimuksen teon voi ajatella vuorovaikutteiseksi prosessiksi! Olette lausuneet niin kiinnostavia näkökulmia, että luulen, että kirjoitan tästä vielä jotain.

³ Keskusteluja käydessäni kirjani oli taidehistorian pro gradu, josta muotoilin lisensiaatin tutkimusta.

- 1a. Marita Liulia, *Ambitious Bitch*, Female Bubbles -valikon yksityiskohta, 1996. Cd-rom. Helsinki: Edita (2p. Helsinki: Medeia ja WSOY 1998).
- 1b. Gustave Courbet, *L'Origine du Monde*, 1966. Rebecca Schneider 1997, *The Explicit Body in Performance* (London and New York: Routledge), 62.
- 1c. Dottie Attie, *Mixed Metaphors*, 1993. Jo Anna Isaak 1996, *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter* (London and New York: Routledge), 66.
- 1d. Orlan, *L'Origine de la Guerre* (deuxième version), 1989. [Http://www.orlan.net](http://www.orlan.net).
- 2a. Berthe Morisot, *Two Women Reading*, 1969–70. Pollock, Griselda 1988. *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Feminist Histories of Art*, (London and New York: Routledge), 57.
- 2b. Mary Cassatt, *Young Girl in a Blue Armchair*, 1878. Pollock, Griselda 1988. *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Feminist Histories of Art*, (London and New York: Routledge), 65.
- 2c. Mimmu Rankanen, "Nainen, joka ei halunnut nähdä kuin pienen palkan maailmaa", 1995. Installaatio, matka-arkku, neonvalo, lasi, hiekka. Kuva Mimmu Rankanen.
- 2d. Mimmu Rankanen, "Nainen, joka ei halunnut nähdä kuin pienen palkan maailmaa", 1995. Installaatio, matka-arkku, neonvalo, lasi, hiekka. Kuva Mimmu Rankanen.
- 3a. Helena Hietanen, Teknopitsi, *Suuri pitsi*, 1996. Valoinstallaatio, 3 x 2 x 1m. *Helena Hietanen Technopizzo. Illuminazione 12.6.-15.8.1997 Venezia* (Helsinki: Frame), 12.

- 3b. Helena Hietanen, Teknopitsi, Pikku pitsejä, 1996. Valoinstallaatio, eri kokoja. Ks. *Helena Hietanen Technpizzo. Illuminazione 12.6.-15.8.1997 Venezia* (Helsinki: Frame), 11.
- 3c. Judy Kozloff, *Hidden Chambers*, 1975. Chadwick, Whitney 1990, *Women, Art and Society* (London: Thames and Hudson), 334.
- 3d. Tuula Lehtinen, *Kukkataulu*, 1996. Öljy ja lakka kankaalle, 21,5 x 30 cm. Lehtinen, Tuula 1997, *Tuula Lehtinen. Painokuvia* (Oulu ja Tampere: Kustannus Pohjoinen & Himmelblau), 91.
- 3e. Ulla Jokisalo, *Nimetön*, 1997. Väritetty hopeagelatiinivedos, lanka, liimapaperi, 29 x 24,5 cm. Vuorenmaa, Tuomo-Juhani toim. 2001, *Ulla Jokisalo. Kuvieni muisti vuodet 1980–2000* (Helsinki: Musta Taide), 45.
- 3f. Henrietta Lehtonen, *Pieni posliinikauppa*, 1993. Installaatio, maalattu posliini, lasivitriini. Yksityiskohta. Sakari, Marja 2000, *Käsitetaiteen etiikkaa. Suomalaisen taiteen Postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. Dimensio 4. Valtiontaidemuseon tieteellinen sarja (Helsinki: Valtion taidemuseo), 133.
- 4a. Marita Liulia, *Ambitious Bitch*, Bubbles-valikon yksityiskohta, 1996. Cd-rom. Helsinki: Editia.
- 4b. Marita Liulia, *Ambitious Bitch*, Female Perversions -valikon yksityiskohta, 1996. Cd-rom. Helsinki: Editia.
- 4c. Laurie Simmons, *First Bathroom*, 1978. Valokuva. Åsmund Thorkildsen & Asko Mäkelä toim. 1993, *Louise Lawler, Cindy Sherman, Laurie Simmons. Katseen kääntäjät. Re-turning the Gaze* (Helsinki: Nykytaiteen museo), 43.
- 4d. Irma Optimisti, *Only for the Money*, 1995. Video 5, 26 min, still-kuva. Käsikirjoitus Irma Optimisti. Ohjaus Pekka Luhta. Assistentit Joni Bergström, Kristian Simolin, Cai-Erik Rücker, Emilia Sjöblom. Kuvaus Raimo Uunila. Musiikki ja äänet Timo Ristilä. Valot ja äänileikkaus Epa Tamminen. On line -editointi Raimo Uunila. Off line -editointi Teppo Nuutila, Ville Panhelainen. Tuotantotuki AVEK. Optimist Productions.
- 4e. Susan Frazier, Vicky Hodgetts, Robin Weitch, *Nurturant Kitchen* (yksityiskohta). Sekatekniikka installaatio, Womanhouse, 1972. Broude, Norma & Garrard, Mary D. 1994, *The Power of Feminist Art* (New York: Harry Abrams Inc.), 55.
- 4f. Brander, Pirjetta, *Panic Room* (yksityiskohta), 2003. Installaatio. Vänskä, Annamari, *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja*

- visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 35 (Helsinki: Taidehistorian Seura), 150.
- 4g. Mimmu Rankanen, *Kohtalonpyörä*, 1995. Motorisoitu installaatio, valuhartsit, passikuvat, teräs, kumi, moottori, karttapallo, mehiläisvaha. Kuva: Mimmu Rankasen arkisto.
 - 4h. Mimmu Rankanen, *Kohtalonpyörä* (yksityiskohta), 1995. Motorisoitu installaatio, valuhartsit, passikuvat, teräs, kumi, moottori, karttapallo, mehiläisvaha. Kuva: Heli Rekula.
 - 5a. Irma Optimisti, *Female Mathematics* (stillkuva), 1995. Video 5, 26 min. Käsikirjoitus Irma Optimisti. Ohjaus Pekka Luhta. Assistentti Sirpa Kupari. Kuvaus ja leikkaus Ville Panhelainen. Optimist Productions.
 - 5b. Annie Sprinkle, *Anatomy of a Pinup Photo*, 1991. Valokuva. Straayer, Chris 1996, *Deviant Eyes, Deviant Bodies: Sexual Re-orientations in Film and Video* (New York and Chichester: Columbia University Press), 235.
 - 5c. *Victorian Whore*, 1970. Malli Karen LeCoq, kuva Dori Atlantis; *Victorian Lady*, 1970. Malli Miriam Schapiro, kuva Dori Atlantis. Broude, Norma & Garrard, Mary D. eds. 1994, *The Power of Feminist Art* (New York: Harry Abrams Inc.), 36.
 - 5d. Irma Optimisti, *Female Mathematics* (stillkuva), 1995.
 - 5e. Albrecht Dürer, *Draughtsman Drawing a Nude*, Unterweysing der Messung, Nuremberg, 1538. Betterton, Rosemary ed. 1987, *Looking on: Images of Femininity in the Visual Arts and Media* (London: Pandora), 12.
 - 5fg. Marita Liulia, *Ambitious Bitch*, Body Art of Existence -valikon yksityiskohta, 1996. Cd-rom. Helsinki: Edita.
 - 6a. Marita Liulia, *Ambitious Bitch*, Bubbles-valikon yksityiskohta, 1996. Helsinki: Edita.
 - 6b. Jenny Saville, *Matrix*, 1999. Reckitt, Helene ed. 2001, *Art and Feminism* (London: Phaidon), 46.
 - 6c. Irma Optimisti, *Female Mathematics* (stillkuva), 1995.
 - 6d. Mimmu Rankanen, *Rakensin sinulle puutarhan*, 1995. Installaatio, kasvihuone, lasipurkit, mehiläisvaha, hiekka. Kuva: Niko Nurmi.
 - 6e. Monica Sjöö, *God Giving a Birth*, 1969. Rauha Korte, ”Huokauksia naisasiain näyttelyssä”, *Me Naiset* 23.5.1975, 14.
 - 6f. Mimmu Rankanen, *Rakensin sinulle puutarhan* (yksityiskohta), 1995. Installaatio, kasvihuone, lasipurkit, mehiläisvaha, hiekka. Kuva: Merja Rankanen.

- 6g. Judy Chicago, *Female Rejection, drawing 3 (Peeling Back)* (yksityiskohta), 1974. Prismaväri kierrätyspaperille, 76 x 102 cm. Edward Lucie-Smith 2000, Judy Chicago. *An American Vision* (New York: Watson-Guptill Publications), 51.
- 6h. Judy Chicago, *The Cunt As Temple, Tomb, Cave or Flower*, 1974. Posliinimaalaus, 15 x 15 x 5 cm. Edward Lucie-Smith 2000, Judy Chicago. *An American Vision* (New York: Watson-Guptill Publications), 54.
- 7ab. Mimmu Rankanen, *Rakensin sinulle puutarhan* (yksityiskohta), 1995. Installaatio, kasvihuone, lasipurkit, mehiläisvaha, hiekka. Kuva: Merja Rankanen.
- 7c. Benettonin vauvamainos, 1991. Betterton, Rosemary 1996, *An Intimate Distance. Women, Artists, and the Body* (London and New York: Routledge), 118.
- 7d. Marita Liulia, *Ambitious Bitch* -cd-rom-installatio, 1996. Valuhartsii. Kuva: Marita Liulia.
- 7e. Laura Goodfrey-Isaacs, *Monstrous*, 1994. Vaahtokumi ja akryyli. Betterton, Rosemary 1996, *An Intimate Distance. Women, Artists, and the Body* (London and New York: Routledge), 155.
- 7f. Helena Hietanen, *Teknopitsi*, Suuri pitsi, 1996. Valoinstallaatio, 3 x 2 x 1 m. *Helena Hietanen Technopizzo. Illuminazione 12.6.-15.8.1997 Venezia* (Helsinki: Frame), 12.
- 7g. Faith Wilding, *Crocheted Environment*, 1972. Womanhouse. Broude, Norma & Garrard, Mary D. 1994, *The Power of Feminist Art* (New York: Harry Abrams Inc.), 62.
- 7h. Niki de Saint-Phalle (& Jean Tinguely & Per Olof Ultvedt), *Hon*, 1966. Chadwick, Whitney 1990, *Women, Art and Society* (London: Thames and Hudson), 316.
- 8a. Irma Optimisti, *Female Mathematics*, (stillkuva) 1995.
- 8b. Suzanne Valadon, *The Abandoned Doll*, 1921. Öljy kankaalle, 129,5 x 81,3 cm. Betterton, Rosemary ed. 1987, *Looking on: Images of Femininity in the Visual Arts and Media* (London: Pandora), 231.
- 8c. Judy Chicago, *The Dinner Party* (yksityiskohta), 1979. Edward Lucie-Smith 2000, Judy Chicago. *An American Vision* (New York: Watson-Guptill Publications), 65.
- 8d. Mimmu Rankanen, ”Nainen, joka ei halunnut nähdä kuin pienen palkan maailmaa”, 1995. Installaatio, matka-arkku, neonvalo, lasi, hiekka. Kuva: Mimmu Rankanen.

- 8e. Irma Optimisti, *Female Mathematics*, (stillkuva) 1995.
- 8f. Fritz Langin Metropolis-elokuvan juliste (all new version), 2002. <http://www.filmforum.org/archivedfilms/metropolis/metrocards.jpg>
- 8g. Irma Optimisti, matemaattista sukupuolta laskeva kone, *Female Mathematics*-installaatio, 1995. Kuva: Pekka Luhta.
- 8h. Irma Optimisti, *Female Mathematics*-installaatio, 1995. Kuva: Pekka Luhta.
- 9abc. Marita Liulia, *Ambitious Bitch*, Waves of Feminism -valikon First Wave –alavalikon yksityiskohtia 1996. Cd-rom. Helsinki: Edita.
- 10a. Mimmu Rankanen, *Rakensin sinulle puutarhan* (yksityiskohta), 1995. Installaatio, kasvihuone, lasipurkit, mehiläisvaha, hiekka. Kuva: Mimmu Rankasen arkisto.
- 10b. Wachowski Bros, *The Matrix* (stillkuva Slimy rebirth -kohtauksesta), 1999.
- 10c. Mimmu Rankanen, *Rakensin sinulle puutarhan* (yksityiskohta), 1995. Installaatio, kasvihuone, lasipurkit, mehiläisvaha, hiekka. Kuva: Mimmu Rankanen.
- 10d. Shelly Cook, *Adult Female Human*, 1994. Performanssi. Ks. Lea Kantonen, *Taide 6/94*, 3.
- 11ab. Marita Liulia, *Ambitious Bitch*, Body – Art of Existence -valikon yksityiskohtia, 1996. Cd-rom. Helsinki: Edita.
- 11cd. Irma Optimisti, *Female Mathematics* (stillkuva), 1995.
- 11e. Orlan, *Skull with Blue Implants; Photo illustration of the Carnal Art Manifesto*, 1993. Grosenick, Ute ed. 2001, *Women Artists in the 20th and 21st century*, (Köln: Taschen), 416.
- 12ab. Marita Liulia, *Ambitious Bitch*, 1996. Cd-rom. Ambitious Blondes ja Erotic Tales -valikon yksityiskohtia. Helsinki: Edita.
- 12cd. Judy Chicago, *Female Rejection, drawing 3 (Peeling Back)* (yksityiskohta), 1974; *The Cunt As Temple, Tomb, Cave or Flower*, 1974. Edward Lucie-Smith 2000, Judy Chicago. An American Vision (New York: Watson-Guption Publications), 51, 54.
- 12de. Marita Liulia, *Ambitious Bitch*, navigointijärjestelmän yksityiskohtia, 1996. Cd-rom. Helsinki: Edita.
- 13a. Irma Optimisti, *Only for the Money* (stillkuva), 1995.
- 13bc. Marita Liulia, *Ambitious Bitch*, Female Perversions -valikon yksityiskohtia, 1996. Cd-rom. Helsinki: Edita.

- 13cd. Marita Liulia, *Ambitious Bitch*, Erotic tales -valikon yksityiskohtia, 1996. Cd-rom. Helsinki: Edita.
- 14a. Mimmu Rankanen, ”Nainen, joka ei halunnut nähdä kuin pienen palkan maailmaa”, 1995. Installaatio, matka-arkku, neonvalo, lasi, hiekka. Kuva Mimmu Rankanen.
- 14bcde. Irma Optimisti, *Only for the Money* (stillkuvia), 1995.
- 15a. Helena Hietanen, Teknopitsi, *Suuri pitsi*, 1996. Valoinstallaatio, 3 x 2 x 1 m. *Helena Hietanen Technopizzo. Illuminazione 12.6.-15.8.1997 Venezia* (Helsinki: Frame), 13.
- 15b. Helena Hietanen, Teknopitsi, *Suuri pitsi* (Venetsiassa), 1996. Valoinstallaatio, 3 x 2 x 1m. Ks. *Helena Hietanen Technopizzo. Illuminazione 12.6.-15.8.1997 Venezia* (Helsinki: Frame), 19
- 15c. Jackie Winsor, *Bound Grid*, 1971-72. Sekatekniikka. Chadwick, Whitney 1990, *Women, Art and Society* (London: Thames and Hudson), 335.
- 15d. Rosemarie Trockel, *Nimetön* 1987. Maalattu metallililaatikko, hellanlevyjä, 70 x 50 x 50 cm. Kaitavuori, Kaija 1993, *Nykytaiteen museon opas* (Helsinki: Nykytaiteen museo), 199.
- 15e. Marianna Uutinen, *Nimetön*, 1989. Akryyli kankaalle, 170 x 135 cm. Sandqvist, Gertrud (1995). *Marianna Uutinen* (Helsinki: Otava), [55].
- 15f. Kaisu Koivisto, *Atlas*, 1995. Teräs, kangas, sarvet, 98 x 115 x 600 cm. *Kaisu Koivisto. Vuoden nuori taiteilija 1996* (Tampere: Tampereen taidemuseo), 19.
- 16a. Irma Optimisti, Optimistin kaava, *Female Mathematics* -installaatio, 1995.
- 16b. Irma Optimisti, *Only for the Money* (stillkuvia), 1995.
- 16c. Sylvia Leigh, *The Turkish Bath*, 1973. Oil on canvas. Broude, Norma & Garrard, Mary D. eds. 1994, *The Power of Feminist Art* (New York: Harry Abrams Inc.), 205.
- 16d. Irma Optimisti, *Female Mathematics* (stillkuva), 1995.
- 16e. ”German actress Ingrid von Bergen plays a counter-spy disguised as a ‘whip girl’ in *The Counterfeit Traitor*, 1962. Valerie Steele, 1996, *Fetish. Fashion, Sex, Power* (New York and Oxford: Oxford University Press), 170.
- 17abc. Irma Optimisti, *Only for the Money* (stillkuvia), 1995.

- 17def. Aurora Reinhard, *Niin naisellinen* 1999. Valokuvatriptyyksi, C-print, 78 x 61 cm, 66 x 80 cm, 90 x 70 cm, *Tyttöjen elämästä*, 22.8.–5.10.2003 *Amos Andersonin taidemuseo* (Helsinki: Amos Anderson), 26.
- 18abc. Marita Liulia, *Ambitious Bitch*, Female Qualities -valikon yksityiskohtia, 1996. Cd-rom. Helsinki: Edita.
- 18cde. Aurora Reinhard, *Female* 2003. Video. *Tyttöjen elämästä*, 22.8.–5.10.2003 *Amos Andersonin taidemuseo* (Helsinki: Amos Anderson), 99.
- 18fgh. Marita Liulia, *Ambitious Bitch*, 1996. Cd-rom. Fashion-valikon yksityiskohtia. *Ambitious Bitch*. Helsinki: Edita.
- 19abcd. Marita Liulia, *Ambitious Bitch*, Sex/gender-valikon Woman?-alavalikon yksityiskohtia, 1996. Cd-rom. Helsinki: Edita.
- 19efg. Marita Liulia, *Ambitious Bitch*, Sex/gender-valikon Sex/gender-alavalikon yksityiskohtia 1996. Cd-rom. Helsinki: Edita.
- 19h. Irma Optimisti, *Only for the Money* (stillkuva), 1995.
- 20a. Helena Hietanen, Teknopitsi, *Suuri pitsi*, 1996. Valoinstallaatio, 3 x 2 x 1 m. *Helena Hietanen Technopizzo. Illuminazione 12.6.-15.8.1997 Venezia* (Helsinki: Frame), 12.
- 20bcd. Heli Rekula, *Vyyhti* (stillkuvia), 2000. DVD-installaatio kahdelle videoprojektorille. Patrik Nyberg, toim. 2004, *Heli Rekula. Autiomaan. Teoksia vuosilta 1989–2004* (Helsinki: Valtion taidemuseo), 104–105.
- 20e. Helena Hietanen, Teknopitsi, *Suuri pitsi* (yksityiskohta), 1996. Valoinstallaatio, 3 x 2 x 1 m. *Helena Hietanen Technopizzo. Illuminazione 12.6.-15.8.1997 Venezia* (Helsinki: Frame), 14.
- 21a. Helena Hietanen, Teknopitsi, *Suuri pitsi*, 1996. Valoinstallaatio, 3 x 2 x 1 m. *Helena Hietanen Technopizzo. Illuminazione 12.6.-15.8.1997 Venezia* (Helsinki: Frame), 14.
- 21b. Marianna Uutinen, *Posing*, 1991. Installaatio, 3 osaa, pursotettu akryyli-maali kankaalle 240 x 300 cm, akryyli-maali 176 x 113 cm, akryyli-maali sovituskukulle 170 x 50 x 30 cm. Kaitavuori, Kaija 1993. *Nykytaiteen museon opas* (Helsinki: Nykytaiteen museo), [61].
- 21c. Judy Kozloff, *Hidden Chambers*, 1975. Chadwick, Whitney 1990, *Women, Art and Society* (London: Thames and Hudson), 334.
- 21d. Ghada Amer, *La Jaune* (Untitled) (yksityiskohta), 1999. Kirjonta ja geelimedia kankaalle. Grosenick, Ute ed. 2001, *Women Artists in the 20th and 21st century*, (Köln: Taschen), 32.

- 22a. Guerilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989. Poster. Reckitt, Helene ed. 2001, *Art and Feminism* (London: Phaidon), 153.
- 22b. Irma Optimisti, *Only for the Money* (stillkuva), 1995.
- 22c. Guerilla Girls, *untitled poster*, n. 1987. Chadwick, Whitney 1990, *Women, Art and Society* (London: Thames and Hudson), 351.
- 23abc. Marita Liulia, *Ambitious Bitch*, Fashion-valikon yksityiskohtia, 1996. Cd-rom. Helsinki: Edita.
- 23d. Irma Optimisti, *Only for the Money* (stillkuva), 1995.
- 23e. Salla Tykkä, *Bitch-Portrait of the Happy One: Dream* (yksityiskohta), 1997. C-print. Rebecca Gordon Nesbit & Francis McKee eds. 2001, *Salla Tykkä* (Helsinki: Nifca), 25.
- 23f. Irma Optimisti, *Female Mathematics* (stillkuva), 1995.
- 24ab. Marita Liulia, *Ambitious Bitch*, Trad.wit-valikon yksityiskohtia, 1996. Cd-rom. Helsinki: Edita.
- 24c. Jenny Holzer, *Kriegszustand, Leipzig monument Project*, 1996. Laserheijaste, ulkoilmainstallaatio, Grosenick, Ute ed. 2001, *Women Artists in the 20th and 21st century*, (Köln: Taschen), 236.
- 24de. Marita Liulia, *Ambitious Bitch*, Ambitious Blondes -valikon yksityiskohtia, 1996. Cd-rom. Helsinki: Edita.
- 24f. Barbara Kruger, *Untitled "I shop therefore I am"*, 1990. Valokuvalitografia paperikassille. Kuva: [//www.moma.org/collection](http://www.moma.org/collection)
- 24g. Barbara Kruger, *Untitled "Your Gaze Hits the Side of My Face"*, 1981. Broude, Norma & Garrard, Mary D. eds. 1994, *The Power of Feminist Art* (New York: Harry Abrams Inc.), 278.
- 24h. Marita Liulia, *Ambitious Bitch*, Body Art of Existence -valikon yksityiskohta, 1996. Cd-rom. Helsinki: Edita.
- 24i. Maria Ruotsala, *Taiteilijan omakuva*, 1987. Valokuva. Sakari, Marja 2000, *Käsitetaiteen etiikkaa. Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. (Helsinki: Valtion Taidemuseo), 128.
- 25a. Eija-Liisa Ahtila & Ruotsala Maria, *Muistomerkki*, 1988. Graniitti. Kivirinta, Marja-Terttu & Rossi, Leena-Maija toim. 1991, *Koko hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 1980-luku* (Kuvat Ilppo Pohjola, Helsinki: WSOY), 53.
- 25b. Eija-Liisa Ahtila & Ruotsala Maria, *Kadottivat toisensa*, 1987. Mainostaulu. Kivirinta, Marja-Terttu & Rossi, Leena-Maija toim. 1991, *Koko*

hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 1980-luku (Kuvat Ilppo Pohjola, Helsinki: WSOY), 60–61.

- 25c. Mimmu Rankanen, ”*Nainen, joka ei halunnut nähdä kuin pienen palkan maailmaa*”, 1995. Installaatio, matka-arkku, neonvalo, lasi, hiekka. Kuva: Mimmu Rankanen.
- 25d. Mary Kelly, *Post Partum Document, Documentation VI* (yksityiskoh-
ta), 1978–1979. Sekatekniikkainstallaatio. Chadwick, Whitney 1990, *Women, Art and Society* (London: Thames and Hudson), 354.

1. Julkaisemattomat lähteet

Kirjoittajan hallussa

Haastatteluaineistoja nauhoitettuna erillisille kaseteille (Helena Hietanen 1.2.1997 & 16.5.2002; Marita Liulia 25.4.2002; Irma Optimisti 18.1.1999; Mimmu Rankanen 25.4.2002).

Haastatteluista tehtyjä muistiinpanoja (Irma Optimisti 18.1.1999 ja 23.10.2002, Marita Liulia 23.2.1997; Mimmu Rankanen 15.4.1998; Taava Koskinen 15.11.1998).

Irma Optimistin päiväämätön [helmikuu 1996] kirje toimittaja Anne Rouhiaiselle.

Irma Optimistin *Female Mathematics* -näyttelyesite. Sisältää kaaosmatemaattisia kuvioita, ruumiillis-matemaattista tekstiä ja Optimistin ansioluettelon.

Taava Koskisen arkisto

Metamorfooseja Muu-galleriassa. Näyttelyesite. Käsitteellisyys ja käsityöläisyys sekä nainen ja teknologia 8.12.1995–31.3.1996. Kuraattori Taava Koskinen (1996a).

Valtion taidemuseon kuvataiteen keskusarkisto (VTM KKA)

Koskinen, Taava (1996b). *Helena Hietanen. Teknopitsiä. 15.3.-31.3.1996*. Muu ry:n gallerian näyttelylehtinen

2. Aikakausi- ja sanomalehtiartikkelit, taidekritiikit ja -kolumnit

Käytetyt lyhenteet

AL = Aamulehti

HS = Helsingin Sanomat

IS = Ilta-Sanomat

KS= Keskisuomalainen

VTM KKA = Valtion taidemuseon kuvataiteen keskusarkisto

— = ei tiedossa

Ahonen Erik, Kun taide pysäyttää koneen. Taide 2/96

Ahtila, Eija-Liisa. Originaali ja kopio. Taide 1/88.

Ahtila, Eija-Liisa & Ruotsala Maria. Pako modernismin luostarista modernismin museoon, Taide 2/88.

Jaakkola, Leena. Paperikukkia, pitsiä, teknoa. Demari 28.3.1996. VTM KKA

Jaakkola, Leena. Kaukomaiden villitys. Demari 21.12.1995.

Kaitavuori, Kaija. Taide on muotia. Taide 6/94.

Kantonen, Lea. Kuolema installaationa. Taide 6/94.

Kivirinta, Marja-Terttu. Tekijänoikeudet ovat mediataiteilijalle ongelma. HS 25.9.1996. VTM KKA

Kivirinta, Marja-Terttu. Kunnianhimoinen narttu kasvoi marimekko-kapinasta. HS 16.1.1996.

Korte, Rauha. Huokauksia naisasiain näyttelyssä. Me Naiset 23.5.1975.

Lintonen, Kati. Naisen huone miehen maailmassa. Valokuva 1/1996.

Mäkelä, Asko. Lainauksien paratiisi. Taide 2/96.

Ojanen, Risto. Narttuuden toiseutta. Satakunnan Kansa 28.1.1996. VTM KKA

Rautio, Pessi. Muu-galleriassa...Nyt-liite 9.2.1996.

Rouhiainen, Anne. Taiteellisuuden harhat eli lyhyt johdanto machojen ura-avantgarden kritiikkiin. (Eija-Liisa Ahtilan ja Maria Ruotsalan haastattelu) Taide 4/87.

Rouhiainen, Anne. Taidepala. Female Mathematics. HS 3.2.1996. VTM KKA

Rouhiainen, Anne. Sarvia, jouhia, moppitukkia. HS 16.3.1996. VTM KKA

Snellman, Saska. Sanojen takana: Feminismi pelottaa miehiä. HS 1.4.2001.

Toiminen, Marjaana. Suomeen kaivataan uutta näyttelypolitiikkaa AL 1.3.1996

Yli-Lassila, Jukka. Ruman nartun tunnustuksia. Keskisuomalainen 26.1.1996. VTM KKA

—. Naisille tehty cd-rom kohahduttaa. Anna 5.3.1996. VTM KKA

—. Taiteilijan on tiedettävä, mitä hän tekee ja miksi. Satakunnan Kansa 29.9.1995. VTM KKA

3. Kaunokirjallisuus

Ruotsalainen, Ritva 1996. *Pandora*. Espoo: Pikku-idis.

Miller, Henry 1939/1991. *Kauriin kääntöpiiri*. Suom. Risto Lehmusoksa. Alkuteos: Tropic of Capricorn. Jyväskylä: Gummerus.

Woolf, Virginia 1931. *The Waves*. London: Penguin.

4. Tutkimuskirjallisuus

Alpers, Svetlana 1978/1982. Art History and Its Exclusions: The Example of Dutch Art. *Feminism and Art History*. Eds. Norma Broude & Mary D. Garrard. New York: Icon. Editions.

Bailey, Cathryn 1997. Making Waves and Drawing Lines: The Politics of Defining the Vicissitudes of Feminism. *Hypatia* Vol. 12, no. 3 (Summer 1997).

Bal, Mieke 1991. *Reading "Rembrandt". Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

—. 1996. Reading Art? *Generations & Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*. Ed. Griselda Pollock. Routledge: New York and London.

—. 1999. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Bal, Mieke & Bryson, Norman 1991. *Semiotics and Art History. The Art Bulletin* Vol. LXXIII, no. 2 (June 1991).

Barad, Karen 1998. Getting Real: Technoscientific Practices and the Materialization of Reality. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* Vol. 10, no. 2 (Summer 1998).

— 2003. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal of Women in Culture & Society* Vol. 28, no. 3 (Spring 2003).

Barthes, Roland 1957/1994. *Mytologioita*. Alkuteos: Mythologies. Suom. Panu Minkkinen. Helsinki: Gaudeamus.

Barry, Judith & Flitterman, Sandy 1980/1987. Textual Strategies: The Politics of Art Making. Framing Feminism. Art and Women's Movement 1970–1985. Eds. Rozsika Parker & Griselda Pollock. London: Pandora.

Barry, Judith & Flitterman-Lewis, Sandy 1981/1987. Textual Strategies: The Politics of Art Making. *Visibly Female. Feminism and Art Today. An Anthology*. Ed. Hilary Robinson. London: Camden Press

Battersby, Christine 1989. *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. London: The Women's Press Limited.

— 1998. *The Phenomenal Woman: Feminist Metaphysics and the Patterns of Identity*. Cambridge: Polity Press.

Beauvoir de, Simone 1949/1980. *Toinen sukupuoli*. Suom.lyhyentäen Annikki Suni. Helsinki: Kirjayhtymä.

Benjamin, Walter 1936/1989. Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aika-kaudella. *Messiaanisen sirpaleita*. Suom. Markku Koski. Helsinki: Kansan sivistystyön liitto/ Tutkijaliitto.

Betterton, Rosemary 1987a. How Do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon. *Looking on. Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. Ed. Rosemary Betterton. London: Pandora Press.

— 1987b. Introduction: Feminism, Femininity and Representation. *Looking on. Femininity in Visual Arts and Media*. Ed. Rosemary Betterton. London: Pandora Press.

— 1996. *Intimate Distance. Women, Art and the Body*. London and New York: Routledge.

- 2006. Promising Monsters: Pregnant Bodies, Artistic Subjectivity, and Maternal Imagination. *Hypatia* 21, no 1 (Winter 2006).
- Betterton, Rosemary ed. 2004. *Unframed. Practices and Politics of Women's Contemporary Painting*. London and New York: I.B. Tauris.
- Blumenberg, Hans 1957/1994. Light as Metaphor for Truth. At The Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation. *Modernity and Hegemony of Vision*. Ed. David Michael Levin. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Bolt, Barbara 2004. *Beyond Representation. The Performative Power of the Image*. London and New York: I.B. Tauris.
- von Bonsdorff, Pauline 2002. Kahdentuva nainen. Estetiikka naisihmisen työnä. *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus.
- von Bonsdorff, Pauline & Seppä, Anita 2002. Johdanto. *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus.
- von Bonsdorff, Pauline & Seppä, Anita, toim. 2002. *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus.
- Bottai, Stella & Sbrilli, Antonella 2003. *Marita Liulia. Art in the Age of Availability*. Publications of Amos Anderson Art Museum, New Series 50. Helsinki: Amos Anderson Art Museum and Medeia.
- Braidotti, Rosi 1991. *Patterns of Dissonance. A Study of Women in Contemporary Philosophy*. Cambridge: Polity Press.
- 1991/1993. *Riitasointuja*. Suom. & toim. Päivi Kosonen. Alkuteos: Patterns of Dissonance. A Study of Women in Contemporary Philosophy. Tampere: Vastapaino.
- 1994. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- 2002. *Metamorphoses. Towards A Materialist Theory of Becoming*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Brooks, Ann 1997. *Postfeminisms. Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*. London and New York: Routledge.

Broude, Norma 1994. The Pattern and Decoration Movement. *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970's, History and Impact*. Eds. Norma Broude & Mary D. Garrard. New York: Henry N. Adams Inc.

Broude, Norma & Garrard, Mary.D 1992. Introduction: The Expanding Discourse. *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*. Eds. Norma Broude and Mary D. Garrard. New York: Icon Editions.

— 1994. Introduction: Feminism and Art in the Twentieth Century. *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970's, History and Impact*. Eds. Norma Broude & Mary D. Garrard. New York: Henry N. Adams Inc.

— 2005. Introduction: Reclaiming Female Agency. *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History After Postmodernism*. Eds. Norma Broude & Mary D. Garrard. Berkeley: University of California Press.

Broude, Norma & Garrard, Mary.D, eds. 1982. *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. New York: Harper & Row.

— 1992. *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*. New York: Icon Editions.

— 1994. *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970's, History and Impact*. New York: Henry N. Adams Inc.

— 2005. *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History After Postmodernism*. Berkeley: University of California Press.

Bryson, Norman & Holly, Michael Ann & Moxey, Keith 1994. Introduction. *Visual Culture. Images and Interpretations*. Eds. Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey. Hannover and London: Wesleyan University Press/University Press of New England.

Buhler Lynes, Barbara 1992. Georgia O'Keeffe and Feminism: A Problem of Position. *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*. Eds. Norma Broude & Mary D. Garrard. New York: Icon Editions.

Burfoot, Annette 2003. Human Remains: Identity Politics in the Face of Biotechnology. *Cultural Critique*, Vol. 53 (winter 2003).

Butler, Judith 1990. *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Butler, Susan 1987. Revising femininity? Re-view of Lady, Photographs of Lisa Lyon by Robert Mapplethorpe. *Looking on. Images of Femininity in the*

Visual Arts and Media. Ed. Rosemary Betterton. London and New York: Pandora.

Callen, Anthea 1979. *Angel in the Studio. Women in the Arts and Crafts Movement 1870–1914*. London: Astragal Books.

Castrén, Hannu 1996. Jouhi peittää ja paljastaa. *Kaisu Koivisto. Vuoden nuori taiteilija* 1996. 9.3.–14.4.1996. *Tampereen taidemuseo. Tampereen taidemuseon julkaisu* 62. Tampere: Tampereen taidemuseo.

Chadwick, Whitney 1989/2001. *Negotiating the Feminist Divide. Feminism – Art – Theory. An Anthology 1968–2000*. Ed. Hilary Robinson. Oxford and Malden MA: Blackwell Publishers Ltd.

— 1990. *Women, Art and Society*. London: Thames and Hudson.

Chicago, Judy & Lucie-Smith, Edward 2004. *Women and Art. Contested Territory*. First edition published by Weidenfeld and Nicolson 1998. Royston: Eagle Editions.

Cixous, Hélène 1975/1986. Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Fo-
rays. *The Newly Born Woman*. Trans. Betsy Wing. Orig. published in Fran-
ce as “La Jeune Née.” Minneapolis: University of Minnesota.

— 1975/2001. The Laugh of Medusa. *Feminism – Art – Theory. An Anthol-
ogy 1968–2000*. Ed. Hilary Robinson. Oxford and Malden MA: Blackwell
Publishers Ltd.

Clifford, James, 1988. *Predicament of Culture. Twentieth-century Ethnogra-
phy, Literature, and Art*. Cambridge MA: Harvard University Press.

Clifton, Keith E. 2004. Queer Hearing and the Madonna Queen. *Ma-
donna’s Drowned Worlds. New Approaches to Her Cultural Transformations
1983–2003*. Eds. Santiago Fouz-Hernández & Freya Jarman-Ivens. Alder-
shot: Ashgate.

Cockburn, Cynthia & Fürst-Dilic, Ruza 1994. Introduction: Looking for
the Gender/Technology relation. *Bringing Technology Home. Gender and
Technology in a Changing Europe*. Ed. by Cynthia Cockburn and Ruza Fürst
Dilic. Buckingham: Open University Press.

Cockburn, Cynthia & Ormrod, Susan 1994. Masculinity and Technology:
Making Meaning, Giving Value, Achieving Dominance. *Feminist Voices on
Gender, Technology and Ethics*. Eds. Eva Gunnarson & Lena Trojer. Luleå:
Centre for Women’s Studies, Luleå University of Technology.

- Code, Lorraine 1991. *What Can She Know? Feminist Theory and Construction of Knowledge*. Ithaca: Cornell University Press.
- Colbert, Charles 1997. *Phrenology and the Fine Arts in America*. Chapel Hill: The University of South Carolina Press.
- Colebrook, Claire 2002. *Understanding Deleuze*. Sydney: Allen & Unwin
- Creed, Barbara 1993. *Monstrous-Feminine. Film, Feminism and Psycho-analysis*. London and New York: Routledge.
- Crimp, Douglas 1990. *Museon raunioilla*. Suom. Tauno Saarela. Alkuteos: On the Museum's Ruins. Helsinki: Taide ja Valokuvataiteen museo.
- Daly, Mary 1978/1991. *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. London: The Women's Press.
- Davis, Kathy 1995. *Reshaping the Female Body. The Dilemma of Cosmetic Surgery*. London and New York: Routledge.
- 1997. "My Body is my Art" Cosmetic Surgery as Feminist Utopia? *Embodiment Theory*. Ed. Kathy Davis. London: Sage.
- 2003. *Sisterhood 23 years later*. *Women's Review of Books*, Vol. 20, No. 12 (Sep2003).
- Davis, Natalie Zemon 1997. *Kolme naista, kolme elämää 1600-luvulla*. Suom. Jaana Iso-Markku. Alkuteos: Women on the Margins, Three Seventeenth-Century Lives. Helsinki: Otava.
- Deepwell, Katy 2002. Art and Feminism, paper from session at ARCO '02 Madrid, February 2002. *N. Paradoxa. Issue 16*. <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/arco1.htm>, linkki tarkastettu 7.10.2002.
- Douglas, Mary 1970/2000. *Puhtaus ja vaara. Ritualistisen rajanvedon analyysi*. Suom. Virpi Blom & Kaarina Hazard. Esipuhe Veikko Anttonen & Anna Maria Viljanen. Tampere: Vastapaino.
- duCille, Anne 1996/2003. Black Barbie and the Deep Play of Difference. *The Feminism and Visual Culture Reader*. Ed. Amelia Jones. London and New York: Routledge.
- Elfving, Taru 1998. *Feminiinistä nykyaikaisessa. Naisen ruumiin representointi ja materiaalisuuden työstöä naistaiteilijoiden 1990-luvun teoksissa sekä niiden tulkinnessa*. Julkaisematon taidehistorian pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos.

Elfving, Taru & Kontturi Katve-Kaisa 2005. Johdanto: Ei mitä vaan miten? *Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 32. Toim. Taru Elfving & Katve-Kaisa Kontturi. Helsinki: Taidehistorian Seura.

Elovirta, Arja 2004. Halun sisäinen autioma. *Heli Rekula. Autioma. Teoksia vuosilta 1989–2004*. Nykyaiteen museon julkaisuja 97/2004. Toim. Patrik Nyberg. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Felski, Rita 2000. *Doing Time. Feminist Theory and Postmodern Culture*. New York and London: New York University Press.

Feman Orenstein, Gloria 1994. Recovering Her Story: Feminist Artists Reclaim the Great Goddess. *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970's, History and Impact*. Eds. Norma Broude & Mary D. Garrard. New York: Henry N. Adams Inc.

Firestone, Shulamith 1971/1989. *The Dialect of Sex. The Case for Feminist Revolution*. London: Women's Press.

Foster, Shirley 1990. *Across New Worlds: Nineteenth Century Woman Travelers and Their Writings*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsleaf.

Florence, Penny & Foster, Nicola eds. 2000. *Differential Aesthetics. Art Practices, Philosophy and Feminist Understandings*. Aldershot: Ashgate.

Foucault, Michel 1972. *The Archaeology of Knowledge*. Transl. A.M. Sheridan Smith. London: Tavistock.

— 1998. *Seksuaalisuuden historia*. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudamus.

Fraser, Nancy & Nicholson, Linda J. 1990. Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism. *Feminism/Postmodernism*. Ed. Linda Nicholson. New York and London: Routledge.

Frederickson, Kristen & Webb, Sarah E. eds. 2003. *Singular Women: Writing the Artist*. Berkeley: University of California Press.

Frueh, Joanna 1994. The Body Through Women's Eyes. *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970's, History and Impact*. Eds. Norma Broude & Mary D. Garrard. New York: Henry N. Adams.

Fuss, Diana 1989. *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*. London and New York: Routledge.

Gamman, Lorraine & Marshment, Margaret 1988. Introduction. *The Female Gaze. Women as viewers of popular culture*. Eds. Lorraine Gamman & Margaret Marshment. London: Women's Press.

Gamman, Lorraine & Marshment, Margaret, eds. 1988. *The Female Gaze. Women as viewers of popular culture*. Eds. Lorraine Gamman & Margaret Marshment. London: Women's Press.

Gatens, Moira 1991. *Feminism and Philosophy. Perspectives on Difference and Equality*. Cambridge: Polity Press.

Gever, Martha 1993. Feministinen tekijä: Videon suhde Feminismiin. Suom. Taava Koskinen. *Video-taide-media -antologia*. Toim. Minna Tarkka. Helsinki: Taide.

Gouma-Peterson, Thalia & Mathews, Patricia 1987. The Feminist Critique of Art History. *Art Bulletin* Vol. LXIX, no. 3 (September 1987).

Greenberg, Clement 1947/1986. Present Prospects in American Painting. *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Vol 2. Arrogant Purpose, 1945–1949*. Ed. John O'Brian. Chicago: University of Chicago Press.

— 1939/1989. Avantgarde ja kitsch. Suom. Leevi Lehto. *Modernin ulottuvuuksia*. Toim. Jaakko Lintinen. Helsinki: Kustannusyritys Taide.

—1961/1989. Modernistinen maalaus. Suom. Leevi Lehto. *Modernin ulottuvuuksia*. Toim. Jaakko Lintinen. Helsinki: Kustannusyritys Taide.

Grosenick, Uta, ed. 2001. *Women Artists in the 20th and 21st Century*. Köln: Taschen.

Grosz, Elizabeth 1994a. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

—1994b. A Thousand Tiny Sexes. Feminism and Rhizomatics. *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. Eds. Constantin Boundas and Dorothea Olkowski. London and New York: Routledge.

— 1995. *Space, Time and Perversion*. Sydney: Allen & Unwin.

Hapuli, Ritva 2000. Maailmalla. Ensiaskele suomalaisien naisten 1920- ja -30-lukujen matkakirjoitusten luentaan. *Naistutkimus 1/2000*.

Haraway, Donna 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London and New York: Routledge.

— 1998. *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan©Meets_Onco-Mouse™: Feminism and Technoscience*. London and New York: Routledge.

Heikkinen, Kaija 1997. Käsityöt arjen taiteena? *Käsityö viestinä*. Toim. Leena Svinhufvud. Suomen käsityön museon julkaisuja 13. Jyväskylä: Suomen käsityön museo.

Heinämaa, Sara 2000. *Ihmetys ja rakkaus. Esseitä ruumiin ja sukupuolen fenomenologiasta*. Helsinki: Nemo.

Heiskanen, Pirkko 1987. Hierarkkisista rakenteista taidehistoriassa. *Nainen, taide, historia. Taidehistorian esitutkimus 1985–1986*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Toim. Riitta Konttinen. Helsinki: Taidehistorian Seura.

Hekanaho, Pia Livia 2006. Naisen paikka: Neroudesta, ylevästä ja perunankuorista. *Nerokirja*. Toim. Taava Koskinen. Helsinki: SKS. (tulossa, käytössä ollut käsikirjoitus)

Hekman, Susan J. 1990. *Gender and Knowledge. Elements of Postmodern Feminism*. Cambridge: Polity Press,

Heywood, Leslie 1998. *Bodymakers: A Cultural Anatomy of Women's Body Building*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Hirschhorn, Nancy 1996. Orlan: artist in the post-human age of mechanical reincarnation: body as ready (to be re-)made. *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*. Ed. Griselda Pollock. London and New York: Routledge.

Hoffman Baruch, Elaine 1984. Introduction: The Quest and the Questions I. *Women in Search of Utopia. Mavericks and Mythmakers*. New York: Schocken Books.

Hongisto, Ilona 2005. Maya Derenin tekijyyden kuvat. Taktiikat, strategiat, ilmentymät. *Kanssakäymisiä. Osallistuvan tutkimuksen askelia*. Toim. Taru Elfving & Katve-Kaisa Kontturi. Taidehistoriallisia tutkimuksia 32. Helsinki: Taidehistorian Seura.

hooks, bell 1992. *Black Looks. Race and Representation*. Boston, MA: South End Press.

Huyssen, Andreas 1986. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. Houndmills and London: The Macmillan Press.

Irigaray, Luce 1984/1996. *Sukupuolieron etiikka*. Suom. Pia Sivenius. Alkuteos: *Ethique de la Différence Sexuelle*. Helsinki: Gaudeamus.

- Isaak, Jo Anna 1996. *Feminism and Contemporary Art. Revolutionary Power of Women's Laughter*. London and New York: Routledge.
- Isaksson, Vuokko 1996. Art quilt – tilkkujen takana palanen elettyä elämää. *Nainen taiteilijana. Kuvataiteen rajat murtuvat*. 13.6.–1.8.1996. Lönnströmin taidemuseon julkaisuja. Rauma: Lönnströmin taidemuseo.
- Jallinoja, Riitta 1983. *Suomalaisen naisasialiikkeen taistelukaudet. Naisasia-liike naisten elämäntilanteen muutoksen ja yhteiskunnallis-aatteellisenmurroksen heijastajana*. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY.
- Jaudon, Valerie & Kozloff, Joyce 1977–1978/1996. Art Hysterical Notions of Progress and Culture. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Eds. Kristine Stiles & Peter Selz. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Johansson, Hanna 2002. Metsä kutsuu lauluun. Ekofeminismi, maataide ja tilan esittäminen Anne Siirtolan *Pienimuotoisissa sävellyksissä. Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus.
- 2005. *Maataidetta jäljittämässä: Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970–1995*. Helsinki: Like.
- Jokinen, Eeva & Veijola, Soile 1990. *Oman elämänsä turistit*. Helsinki: Alkoholioliittinen tutkimuslaitos.
- Jones, Amelia 1990/2001. "Post-Feminism": A Remasculinization of Culture. *Feminism – Art – Theory. An Anthology 1968–2000*. Ed. Hilary Robinson. Oxford and Malden MA: Blackwell.
- 1999. *Strategic Oblivion: 1970s Feminist Art in 1980s Art History. Memory and Oblivion. Proceedings of the XXIX International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996*. Eds. Wessel Reinik and Jeroen Stumpel. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- 1996/2005. The "Sexual Politics" of the *Dinner Party*. A Critical Context. *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History after Postmodernism*. Eds. Norma Broude & Mary D. Garrard. Berkeley: University of California Press.
- 2003. Introduction, Conceiving the Intersection of Feminism and Visual Culture. *The Feminism and Visual Culture Reader*. Ed. Amelia Jones. London and New York: Routledge.

- Jones, Amelia, ed. 2003. *The Feminism and Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge.
- Julkunen, Raija 2001. Naistutkimuksen identiteetti. *Naistutkimus* 1/2001.
- Kainulainen, Siru 2001. Kiinatar, vedenneito, alaston minä. Runon tulkin-
ta ja Luce Irigarayn metonyyminen lähestymistapa. *Naistutkimus* 1/2001.
- Kaitavuori, Kaija 1993. *Nykytaiteen museon opas*. Helsinki: Nykytaiteen
museo.
- Kalha, Harri 1997. *Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteolli-
suuden kultalausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit*. Helsinki: SHS, Tai-
deteollisuusmuseo ja Apeiron.
- 1998. *Anneli Nygren. Lähiöiden Hollywood*. Helsingin taidemuseon jul-
kaisuja n:o 57. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo.
- 2002. ”Neitosista ken on kaunein” – missipuhe ideologisena diskurssina.
Näkyvä(i)seksi. Tutkimuksia kuvien sukupuoli-kulttuurista. Taidehistoriallisia
tutkimuksia 25. Toim. Annamari Vänskä. Helsinki: Taidehistorian seura.
- 2003. Katseiden verkossa. *Volare. Jukka Ervamaan juhla-kirja*. Toim.
Anne Aurasmaa. Taidehistoriallisia tutkimuksia 26. Helsinki: Taidehisto-
rian seura.
- 2005a. *Pehmeä lasku kovaan pornoon. Jokapäiväinen pornomme. Media,
seksuaalisuus ja populaarikulttuuri*. Toim. Kaarina Nikunen, Susanna Paas-
onen & Laura Saarenmaa. Tampere: Vastapaino.
- 2005b. *Tapaus Magnus Enckell*. Historiallisia tutkimuksia 227. Helsinki:
SKS.
- Kalha, Harri & Rossi, Leena-Maija & Vänskä, Annamari 2002. Mikä ih-
meen visuaalinen kulttuuri? Keskustelua käsitteistä ja tutkimusasetteista.
Näkyvä(i)seksi. Tutkimuksia kuvien sukupuoli-kulttuurista. Taidehistoriallisia
tutkimuksia 25. Toim. Annamari Vänskä. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Kallio, Rakel 1987. Taidekritiikki ja sukupuoli-ideologia. *Nainen, taide,
historia. Taidehistorian esitutkimus 1985–1986*. Taidehistoriallisia tutki-
muksia 10. Toim. Riitta Konttinen. Helsinki: Taidehistorian Seura.
- Kangas, Sonja 2002. ”Mitä sinunlaisesi tyttö tekee tällaisessa paikassa?”.
Tytöt ja elektroniset pelit. *Mariosofia. Elektronisten pelien kulttuuri*. Toim.
Erkki Huhtamo & Sonja Kangas. Helsinki: Gaudeamus.

Kaskisaari, Marja 2000. *Kyseenalaiset subjektit*. Sophi 56. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Kavka, Misha 2001. Introduction. *Feminist Consequences. Theory for the New Century*. Eds. Elisabeth Bronfen & Misha Kavka. New York: Columbia University Press.

Keller, Evelyn Fox & Grontkowski, Christine R. 1983/1996. The Mind's Eye. *Feminism and Science. Oxford Readings in Feminism*. Eds. Evelyn Fox Keller and Helen E. Longino. Oxford and New York: Oxford University Press.

Keller, Evelyn Fox 1985/1988. *Tieteen sisarpuoli*. Suom. Pia Sivenius. Alkuteos: Reflections on Gender and Science. Tampere: Vastapaino.

Kivirinta, Marja-Terttu & Rossi, Leena-Maija 1991. *Koko hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 80-luku*. Kuvatoimitus ja graafinen suunnittelu Ilppo Pohjola. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY.

Kivirinta, Marja-Terttu 1997. Woman, Time and Handicraft. *Tecnopizzo: illuminazione 12.6.–15.8.1997 Venezia*. Käänt. Vezio Nava & Michael Garner. [Helsinki]: Finnish Fund for Art Exchange.

Koivunen, Anu 1996a. Emansipaatio. *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen ja Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.

— 1996b. Sorto. *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.

Konttinen, Riitta 1988. *Suomalaisia naistaiteilijoita 1880-luvulta*. Helsinki: Otava.

— 1991. *Totuus enemmän kuin kauneus. Naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla*. Amélie Lundahl, Maria Wiik, Helena Westermarck, Helene Schjerfbeck ja Elin Danielson. Helsinki: Otava.

— 1996a. *Boheemielämää. Venny Soldan-Brofeldtin taiteilijan tie*. Helsinki: Otava.

— 1996b. Nainenko taiteilija? *Nainen taiteilijana. Kuvataiteen rajat murtuvat*. 13.6. –1.8.1996. Lönnströmin taidemuseon julkaisuja. Rauma: Lönnströmin taidemuseo.

Kontturi, Katve-Kaisa 2002. *Yhtä Aaltoa. Käsitteellisyys ja käsityöllisyys – Nainen ja teknologia -näyttelysarjan kuvastrategiat*. Julkaisematon taidehistorian lisensiaatintutkimus, Taiteiden tutkimus, Turun yliopisto.

— 2003. Moninaiset naiset, kerrokselliset kuvat. Marita Liulian Ambitious Bitch cd-rom feministisenä taiteena. *Widerscreen 4/03*, mediataiteen erikoisnumero. Toim. Katve-Kaisa Kontturi & Jussi Parikka. <http://www.film-oholic.com/widerscreen/2003/4/index.htm>. Linkki tarkastettu 29.9.2006.

— 2004. Luovan rakkauden kortit. MaritaLiuliaTarotin feministisiä luentoja. *Digitaalinen rakkaus*. Toim. Ulla Paunonen & Jaakko Suominen. Kulttuurituotannon ja maisematutkimuksen laitoksen julkaisuja II. Turku: Turun yliopisto.

— 2005. Prosessi, materia ja muutos. Feminististä estetiikkaa kentällä. *Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 32. Toim. Taru Elfving & Katve-Kaisa Kontturi. Helsinki: Taidehistorian Seura.

Kontturi, Katve-Kaisa & Tiainen, Milla (2004). Taiteentutkimus ja materiaalisuuden haaste. Feministisiä suunnanavauksia. *Kulttuurintutkimus* 3/2004.

— 2007. Taide, teoria ja liikkuva vuorovaikutus. Osallistuvan taiteentutkimuksen ratkaisuja. *Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana*. Jyväskylän nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 90. Toim. Risto Pitkänen. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Korsisaari, Eva Maria 1997. Meditaatioita naiskielen ja naiskirjallisuuden mahdollisuuksista. *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Toim. Sara Heinämaa, Martina Reuter & Kirsi Saarikangas. Helsinki: Gaudeamus.

Kortelainen, Anna 1998. Huora taidemuseossa. *Kurtisaaneista kunnian naisiin. Näkökulmia Huora-akatemiasta*. Toim. Taava Koskinen. Helsinki: Yliopistopaino.

— 2002. *Albert Edelfeltin Fantasmagoria: Nainen, ”Japani” ja tavaratalo*. Helsinki: SKS.

— 2005. *Päivä naisten paratiisissa*. Helsinki: Wsoy.

Koskinen, Taava toim. 1998. *Kurtisaaneista kunniannaisiin. Näkökulmia Huora-akatemiasta*. Helsinki: Yliopistopaino.

Kosonen, Päivi 1996a. Subjekti. *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen ja Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.

— 1996b. Johdanto. *Naissubjekti & postmoderni*. Toim. Päivi Kosonen. Helsinki: Gaudeamus.

Krappala, Mari 1999. *Burning (of) Ethics of the Passions, Contemporary Art as a Process*. Helsinki: University of Art and Design.

Kristeva, Julia 1979/1993. Naisten aika. Suom. Kirsi Saarikangas. *Julia Kristeva. Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Tampere: Gaudeamus.

Kristeva, Julia 1980/1982. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. Originally published by Editions du Seuil as Pouvoirs de l'horreur. New York: Columbia University Press.

Kuusamo, Altti 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus.

Laine, Tarja 2005. Pornotähti: oman aikansa sankaritar? Pornon naiskuva ja naiskatsoisuus. *Jokapäiväinen pornomme. Media, seksuaalisuus ja populaarikulttuuri*. Toim. Kaarina Nikunen, Susana Paasonen & Laura Saarenmaa. Tampere: Vastapaino.

Lawrence, Karen R. 1994. *Penelope Voyages. Women and Travel in the British Literary Tradition*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Leeming, David & Page, Jake 1994. *Goddess: Myths of the Female Divine*. New York: Oxford University Press.

Lefkowitz, Mary 1986. *Women in Greek Myth*. London: Gerald Duckworth & Co.

Lehtinen, Virpi 2000. Luce Irigarayn filosofinen hanke: etiikka, rakkaus ja naisellinen. *Feministejä. Aikamme ajattelijoita*. Toim. Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.

Lehtonen, Mikko 1994. *Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600–1900-luvun kirjallisuus- ja kulttuuriteorioissa*. Tampere: Vastapaino.

— 1996. *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.

Lepistö, Vappu 1991. *Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Leppihalme, Ilmari 2002. Kilpailevat naisbodauksen estetiikat. Pumping Iron II: The Women. *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministi-*

seen estetiikkaan. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus.

Lewis, Linda H. 1987. Females and Computers: Fostering Involvement. *Women, Work and Technology. Transformations*. Ed. Barbara Drygulski Wright. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Liljeström, Marianne, Anttonen, Anneli & Lempiäinen, Kirsti 2000. Nykyfeminismin ajattelijoita: Johdatus teemaan. *Feministejä. Aikamme ajattelijoina*. Toim. Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.

Linker, Kate 1990. *Love for Sale. Words and Pictures of Barbara Kruger*. New York: Harry N. Abrams.

— 1983/1995. Representaatio ja seksuaalisuus. *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen ja katseen esittämisen politiikkaa*. Toim. & suom. Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.

Lippard, Lucy 1995. *The Pink Glass Swan. Selected Feminist Essays on Art*. New York: The New press.

— 1997. Escape Attempts. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Previously published by Praeger, New York, 1973. Ed. Lucy R. Lippard. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Lipponen, Ulla 1996. Vitsikö vallan väline? *Vitsistä videoon. Uusia kirjoituksia nykyperinteestä*. Toim. Eeva-Liisa Kinnunen, Kaarina Koski, Riikka Penttilä & Minttu Pietilä. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.

Lipton, Eunice 1986. *Looking into Degas: uneasy images of women and modern life*. Berkeley: University of California Press.

Lloyd, Genevieve 1984/2000. *Miehin järki. "Mies" ja "nainen" länsimaisessa filosofiassa*. Suom. Marjo Kylmänen. Alkuteos: The Man of Reason – "Male" and "Female" in Western Philosophy. Tampere: Vastapaino.

Liulia, Marita 1996. The Bitch Herself. Marita Liulia - in a Nutshell. *Ambitious Bitch. Marita Liulia Manual*. Helsinki: Edita.

Lomax, Yve 2005. *Sounding the Event. Escapades in Dialogue and Matters of Art, Nature and Time*. London and New York: I.B.Tauris.

Lorraine, Tamsin 1999. *Irigaray and Deleuze. Experiments in Visceral Philosophy*. Ithaca and London: Cornell University Press.

- Mainardi, Patricia 1973/1982. Quilts: The Great American Art. *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. Eds. Norma Broude & Mary D. Garrard. New York: Harper & Row.
- Marks, Laura U. 2002. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mathews, Patricia 1998. The Politics of Feminist Art History. *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*. Eds. Mark A. Cheetham,
- Melville, Stephen ed. 2005. *The Lure of the Object. Clark Studies in the Visual Arts*. Williamstown MA: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- Meskimmon, Marsha 2002. *Women Making Art. History, Subjectivity, Aesthetics*. London and New York: Routledge.
- 2003. Corporeal Theory with/in Practice: Christine Borland's Winter Garden. *Art History* Vol. 26, no. 3 (June 2003).
- Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mitchell, W. J. T. 2005. *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Modleski, Tania 1984. *Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women*. New York: Methuen.
- Moi, Toril 1985/1990. *Sukupuoli/teksti/valta. Feministinen kirjallisuusteoria*. Suom. Raija Koli. Tampere: Vastapaino.
- Molesworth, Helen 2000. Housework and Art Work. *October* Vol. 92 (Spring 2000).
- Montano, Linda 1981/2001. Art in Everyday Life. *Feminism – Art – Theory. An Anthology 1968–2000*. Ed. Hilary Robinson. Oxford and Malden MA: Blackwell Publishers Ltd.
- Morgan, Robin ed. 1970. *Sisterhood Is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*. New York: Vintage Press.
- 2003. *Sisterhood is Forever: The Women's Anthology for a New Millennium*. New York: Washington Square Press.

Morris, Pam 1993/1997. *Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuuden tutkimukseen*. Suom. Päivi Lappalainen. Alkuteos: Literature and Feminism. An Introduction. Tietolipas 142. Helsinki: SKS.

Mulvey, Laura 1973/1987. You don't know what is happening to you, Mr. Jones? *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970–1985*. Eds. Rozsika Parker & Griselda Pollock. London: Pandora.

— 1975/1989. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Visual and Other Pleasures*. London: Macmillan.

— 1996. *Fetishism and Curiosity*. London: British Film Institute, Bloomington: Indiana University Press.

Nagle, Jill ed. 1997. *Whores and Other Feminists*. Routledge: London and New York.

Nead, Lynda 1988. *Myths of Sexuality. Representations of Women in Victorian Britain*. London and New York: Basil Blackwell.

— 1992. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. London and New York: Routledge.

Nead, Lynn [Lynda] 1987. The Magdalen in Modern Time: The Mythology of the Fallen Woman in Pre-Raphaelite Painting. *Looking on. Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. Ed. Rosemary Betterton. London: Pandora.

Nikula, Riitta 1988. Kenen taidehistoria? *Akanvirtaan. Johdatus naistutkimukseen*. Toim. Päivi Setälä ja Hannele Kurki. Helsinki: Yliopistopaino.

Nikula, Riitta 1989. Johdannoksi. Naisnäkökulma taidehistorian tutkimuksessa. *Nainen, taide, historia. Taidehistorian esitutkimus 1985–1986. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10*. 2.painos. Toim. Riitta Konttinen. Helsinki: Taidehistorian Seura.

Nochlin, Linda 1971/1973. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art and Sexual Politics. Women's Liberation, Women Artists, and Art History*. Ed. Thomas B. Hess and Elizabeth C. Baker. New York: Collier Books.

— 1989. Women, Art, and Power and Other Essays. London: Thames & Hudson.

— 1985/2001. Courbet's L'origine du Monde. The Origin without the Original. *Feminism – Art – Theory. An Anthology 1968–2000*. Ed. Hilary Robinson. Oxford and Malden MA: Blackwell Publishers.

- 1999. *Representing Women*. London: Thames and Hudson.
- Oksala, Johanna 1997. Foucault ja feminismi. *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Toim. Sara Heinämaa, Martina Reuter & Kirsi Saarikangas. Helsinki: Gaudeamus.
- Olkowski, Dorothea 1999. *Gilles Deleuze and the Ruin of the Representation*. Berkeley: University of California Press.
- 2001. Matter in Motion, Architecture and Sexuality. *Parallax* vol. 7, no. 2.
- Ollila, Anne 1993a. *Suomen kotien päivä valkenee...Martta-järjestö suomalaisessa yhteiskunnassa vuoteen 1939*. Historiallisia tutkimuksia 173. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- 1993b. Arkipäivän historia ja naistutkimus. *Metodikirja. Näkökulmia kulttuurihistorian tutkimukseen*. Toim. Marjo Kaartinen, Katriina Mäkinen, Leena Rossi & Totti Tuhkanen. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.
- Onnela, Tapio 1995. Mitä kuhmut kertovat? Frenologia, fysionomiikka ja geenitutkimus. *Monta tietä menneisyyteen*. Toimittajat Leena Rossi & Hanne Koivisto. Turun yliopiston historian laitos julkaisuja n:o 33. Turku: Turun yliopisto.
- Ortner, Sherry B. 1974. Is Female to Male as Nature Is to Culture? *Woman, Culture & Society*. Eds. Michelle Zimbalist Rosaldo & Louise Lamphere. Stanford: Stanford University Press.
- Paasonen, Susanna 1999. Barbie™ puhuu! Nuket, nautinnot ja kulutuksen politiikat *Läbikuva* 1/1999, Babe/Doll-numero.
- 2002. *Figures of Fantasy. Women, Cyberdiscourse and the Popular Internet*. Turun yliopiston julkaisuja – Annales Universitatis Turkuensis. Sarja–ser. B osa-tom. 251. Turku: Turun yliopisto.
- 2003a. Monta polkua kauniiseen ja ylevään, kolme aaltoa feminismiin. Arvostelu Pauline von Bonsdorffin ja Anita Sepän toimittamasta Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan -teoksesta. *Naistutkimus* 2/2003.
- 2003b. Cyborg & Cyclops. The Vision of a Man-Machine. *Mediaa koke-massa: koosteita ja ylityksiä*. Toim. Tanja Sihvonen & Pasi Väliaho. Taiteiden tutkimuksen laitos, Mediatutkimus, sarja A, n:o 53. Turku: Mediatutkimus.

— 2005. *Figures of Fantasy. Internet, Women and Cyberdiscourse*. New York: Peter Lang.

Paasonen, Susanna toim. 1999. *Hääkirja. Kirjoituksia rakkaudesta, romantiikasta ja sukupuolesta*. Taiteiden tutkimuksen laitoksen julkaisuja. Sarja A, n:o 43. Turun yliopisto: Naistutkimus, taiteiden tutkimuksen laitos.

Palin, Tutta 1996. *Ruumis. Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.

— 1998a. Merkistä mieleen. *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

— 1998b. Joko feminismi on passé?: taidehistorioitsijan näkökulma. *Naistutkimus-Kvinnoforskning* 11 (1998): 4.

— 1999. Postfeminismi suomalaisessa taidekeskustelussa. *Naistutkimus-Kvinnoforskning* 12 (1999): 4.

— 2004. *Oireileva Miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Taide.

— tulossa. A Fast move? Feminist Art History in Finland. *Women's Voices: Finnish Feminist Studies*. Studia Fennica Litteraria 2. Toim. Päivi Lappalainen & Lea Rojola. Helsinki: SKS. (käytössä ollut käsikirjoitus)

Palin, Tutta, toim. 2004. *Modernia on moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 29. Helsinki: Taidehistorian Seura.

Parikka, Jussi 2004a. *Koneoppi. Ihmisen, teknologian ja median kytkennät*. Kulttuurituotannon ja maisematutkimuksen laitoksen julkaisuja 1. Turku: Turun yliopisto.

— 2004b. Interaktiivisuuden kolme kritiikkiä. *Lähikuva* 2–3/04 (Pelit ja pelikulttuurit -erikoisnumero).

Parikka, Jussi & Tiainen, Milla 2006. Kohti materiaalisen ja uuden kulttuurianalyysia. *Kulttuurintutkimus* 2/2006.

Parker, Rozsika 1973/1987. Women Artists Take Action. *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970–1985*. Eds. Rozsika Parker & Griselda Pollock. London: Pandora.

— 1980/1987. The Story of Art Groups. *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970–1985*. Eds. Rozsika Parker & Griselda Pollock. London: Pandora.

Parker, Rozsika & Pollock, Griselda 1981. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. New York: Pantheon Books.

— 1987. Fifteen years of feminist action. *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970–1985*. Eds. Rozsika Parker & Griselda Pollock. London: Pandora.

Parker, Rozsika & Pollock, Griselda, eds. 1987. *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970–1985*. London: Pandora.

Peltonen, Carita & Ettore, Elizabeth 1994. A Feminist Vision of Masculinist 'Truths' in Science and Technology: Power, Language and Equality. *Feminist Voices on Gender, Technology and Ethics*. Eds. Ewa Gunnarson and Lena Trojer. Luleå: Centre for Women's Studies, Luleå University of Technology.

Peñaloza, Lisa 2004. Consuming Madonna Then and Now. An Examination of the Dynamics and Structuring of Celebrity Consumption. *Madonna's Drowned Worlds. New Approaches to her Cultural Transformations 1983–2003*. Eds. Santiago Fouz-Hernández & Freya Jarman-Ivens. Aldershot: Ashgate.

Phelan, Peggy 2001. Survey. *Art and Feminism*. Series: Themes and Movements. Ed. Helena Reckitt. London and New York: Phaidon.

Podlesney, Teresa 1991/1995. Blondit. *Kuva ja vastakuvat. Katseen ja sukupuolen esittämisen politiikkaa*. Toim. & suom. Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.

Pollock, Griselda 1979/1987. Feminism, femininity and the Hayward Annual Exhibition 1978. *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970–1985*. Eds. Rozsika Parker & Griselda Pollock. London: Pandora.

— 1987. Feminism and Modernism. *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970–1985*. Eds. Rozsika Parker & Griselda Pollock. London: Pandora.

— 1988. *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London and New York: Routledge.

— 1996a. Preface. *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*. Ed. Griselda Pollock. London and New York: Routledge.

- 1996b. The Politics of Theory: generations and geographies in feminist theory and the histories of art histories. *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*. Ed. Griselda Pollock. London and New York: Routledge.
- 1999. *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London and New York: Routledge.
- Pollock, Griselda ed. 1996. *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*. London and New York: Routledge.
- Probyn, Elspeth 1995. Queer Belongings. The Politics of Departure. *Sexy Bodies. The Strange Carnalities of Feminism*. Eds. Elspeth Probyn and Elizabeth Grosz. London and New York: Routledge.
- 1996. *Outside Belongings*. London and New York: Routledge.
- Pulkkinen, Tuija 1998. *Postmoderni politiikan filosofia*. Helsinki: Gaudeamus / Yliopistokustannus.
- 2000. Judith Butler – sukupuolen suorittamisen teoreetikko. *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*. Toim. Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen ja Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.
- Raven, Arlene 1994. The Womanhouse. *The Power of Feminist Art. The American Movement of 1970's, Its History and Impact*. Eds. Norma Broude & Mary D. Garrard. New York: Harry N. Abrams.
- Rankanen, Mimmu 1996. --. *Nainen taiteilijana. Kuvataiteen rajat murtuvat*. Lönnströmin taidemuseon julkaisu 8. Rauma: Lönnströmin taide-museo.
- Reckitt, Helena ed. 2001. *Art and Feminism*. Series: Themes and Movements. London and New York: Phaidon.
- Reuter, Martina 2000. *Questions of the Body, Sexual Difference and Equality in Cartesian Philosophy*. Academic Dissertation. Helsinki: Department of Philosophy, University of Helsinki.
- Rich, Adrienne 1980. *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose 1966–1978*. London: Virago.
- 1980/1987. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose 1979–1985*. London: Virago.

Rissanen, Anne 2003. *Barbie-nukke kunniallisen naisen representaationa*. Taidehistorian julkaisematon pro gradu -tutkielma. Taiteiden tutkimus, Turun yliopisto.

Riviere, Joan 1929. Womanliness as a Masquerade. *International Journal of Psychoanalysis* Vol. 10.

Robinson, Hilary 1987. Introduction. *Visibly Female. Feminism and Art Today. An Anthology*. Ed. Hilary Robinson. London: Camden Press.

— 2000. The Morphology of the Mucous: Irigarayan Possibilities in the Material Practice of Art. *Differential Aesthetics. Art Practices, Philosophy and Feminist Understandings*. Eds. Penny Florence and Nicola Foster. Aldershot: Ashgate.

— 2001. Introduction: Feminism – Art – Theory. Towards a (Political) Historiography. *Feminism – Art – Theory. An Anthology 1968–2000*. Ed. Hilary Robinson. Oxford and Malden MA: Blackwell Publishers Ltd.

Robinson, Hilary, ed. 1987. *Visibly Female. Feminism and Art Today. An Anthology*. London: Camden Press.

— 2001. *Feminism – Art – Theory. An Anthology 1968–2000*. Ed. Hilary Robinson. Oxford and Malden MA: Blackwell Publishers.

— 2006. *Reading Art, Reading Irigaray. The Politics of Art by Women*. London and New York: I.B. Tauris.

Rogoff, Irit 1998. Studying Visual Culture. *The Visual Culture Reader*. Ed. Nicholas Mirzoeff. London and New York: Routledge.

— 2000. *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*. Routledge: London and New York.

— 2005. Mikä on teoreetikko? Suom. Taru Elfving & Katve-Kaisa Kontturi. *Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 32. Toim. Taru Elfving & Katve-Kaisa Kontturi. Helsinki: Taidehistorian Seura.

Rojola, Lea 1996. Ero. *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen ja Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.

— 2004. Sukupuolieron lukeminen. Feministinen kirjallisuuden tutkimus. *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Toim. Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.

Rojola, Sanna 2000. Donna Haraway – Mieluummin kyborgi kuin jumalatar. *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*. Toim. Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen ja Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.

Ronkainen, Suvi 1999. *Ajan ja paikan merkitsemät. Subjektiviteetti, tieto ja toimijuus*. Helsinki: Gaudeamus.

Rose, Barbara 1974/2001. Vaginal Iconology. Feminism – Art – Theory. An Anthology 1968–2000. Ed. Hilary Robinson. Oxford and Malden MA: Blackwell Publishers Ltd.

Rosen, Randy 1989. *Moving into Mainstream. Making Their Mark. Women Artists Move into the Mainstream, 1970–1985*. [Eds.] curator Randy Rosen, Cathrine C. Brawer, Associate Curator. New York: Abbeville Press.

Rossi, Leena-Maija 1991. Naisen katse ja kuvat. *Koko hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 1980-luku*. Marja-Terttu Kivirinta & Leena-Maija Rossi. Kuvatoimitus ja graafinen suunnittelu Ilppo Pohjola. Helsinki: WSOY.

— 1993. Katseen kääntäjät. *Louise Lawler, Cindy Sherman, Laurie Simons. Katseen kääntäjät. Re-turning the Gaze*. Helsinki: Nykyaikaisen taiteen museo.

— 1993/2001. P:n tarina. *Kuvista toisin sanoin. Feministikatsojan näkökulmia*. Helsinki: Omakirja.

— 1995. Kunhan katson... *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen ja katseen esittämisen politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.

— 1998. Irti heijastuksista. *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*. Toim. Kirsi Saarikangas. Tampere: Vastapaino.

— 1999. *Taide vallassa. Poliittikkakäsityksen muunnoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Helsinki: Taide.

— 2001. *Kuvista toisin sanoin. Feministikatsojan näkökulmia*. Helsinki: Omakirja.

— 2002. *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona*. Helsinki: Gaudeamus.

Saarikangas, Kirsi 1990. Feministinen näkökulma taiteen tutkimukseen. *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lucáksista Fredrik Jamesoniin*. Toim. Sevänen et al. Helsinki: Gaudeamus.

— 1993. *Model Houses for Model Families. Gender, Ideology and the Modern Dwelling. The Type-Planned Houses of the 1940s in Finland*. Helsinki: SHS.

- 1996. Äitiyden esittämisen politiikkaa. *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Toim. Sara Heinämaa, Martina Reuter & Kirsi Saarikangas. Helsinki: Gaudeamus.
- 2002. *Asunnon muodonmuutoksia. Puhtauden estetiikka ja sukupuoli modernissa arkkitehtuurissa*. Helsinki: SKS.
- Saarikoski, Helena 1998. Tytön maineen käsite ja huoraksi leimaamisen kansantapa. *Kurtisaaneista kunnian naiseen. Näkökulmia Huora-akatemiaan*. Toim. Taava Koskinen. Helsinki: Yliopistopaino.
- Saarinen, Aino 1988. *Naistutkimus – paradigmahaaste? Akanvirtaan*. Toim. Päivi Setälä & Hannele Kurki. Helsinki: Yliopistopaino
- Sakari, Marja 2000. *Käsitetaiteen etiikkaa. Suomalaisen käsitetaiteen post-modernia ja fenomenologista tulkintaa*. Dimensio 4. Valtion taidemuseon tieteellinen sarja. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Saltzman, Lisa 2005. Reconcidering the Stain. On Gender and the Body in Helen Frankenthaler's Painting. *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History After Posmodernism*. Eds. Norma Broude & Mary D. Garrard. Berkeley: University of California Press.
- Sankari, Anne 1995. *Kuntolisaliruumis. Kappaleita nuorten aikuisten ruumiillisuuksista*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 44. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikkö, Jyväskylän yliopisto.
- Sandler, Irving 1996. *Art of Postmodern Era: From the Late 1960s to the Early 1990s*. New York: Icon Editions.
- Schneider, Rebecca 1997. *The Explicit Body in Performance*. London and New York: Routledge.
- Schor, Mira 1999. *Wet. On Painting, Feminism, and Art Culture*. Duke: Durham and London.
- Schor, Naomi 1987. *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*. New York and London: Methuen.
- Schwichtenberg, Kathy 1992/1995. Madonnan postmoderni feminismi – suunta marginaaleista keskustaan. *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen ja katseen esittämisen politiikkaa*. Toim. & suom. Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.

Sederholm, Helena 1998. *Playing with Arts Education. Study of Ways to Approach Experiential and Social Modes of Contemporary Art*. Jyväskylä Studies in the Arts 63. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

— 2002. Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen. *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus.

Seppä, Anita 2002. Feministinen avantgarde – autonomisen estetiikan anarkistinen sisarpuoli. *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus.

Sjöo, Monica 1980/2001. Art is a Revolutionary Act. *Feminism – Art – Theory. An Anthology 1968–2000*. Ed. Hilary Robinson. Oxford and Malden MA: Blackwell Publishers.

Sivenius, Pia 1984. *Avautua solmuun. Naisnäkökulma ja miehinen diskurssi*. Helsinki: Gaudeamus.

Smeds, Riitta & Huida, Outi & Haavio-Mannila, Elina & Kauppinen-Toropainen, Kaisa 1994. Sweeping away the dust of tradition: Vacuum cleaning as a site of technical and social innovation. *Bringing Technology Home. Gender and Technology in a Changing Europe*. Eds. Cynthia Cockburn and Ruza Fürst-Dilic. Buckingham: Open University Press.

Spender, Dale 1985. *For the Record. The Making and Meaning of Feminist Knowledge*. London: The Women's Press.

Stabile, Carol 1992. Shooting the Mother. Fetal Photography and the Politics of Disappearance. *Camera Obscura: A Journal of Feminism and Film* Vol. 28, Special Issue: Imaging Technologies, Inscribing Science (January 1992).

Steele, Valerie 1985. *Fashion and Eroticism. Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*. New York: Oxford University Press.

— 1996. *Fetish. Fashion, Sex and Power*. New York: Oxford University Press.

— 2001. *Corset. A Cultural History*. New Haven: Yale University Press.

Stein, Judith E. 1994. Collaboration. The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970's, History and Impact. Eds. Norma Broude and Mary D. Garrard. New York: Henry N. Adams Inc.

Stengers, Isabelle 1997. *Power and Invention: Situating Science*. Trans. Paul Bains. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Straayer, Chris 1996. *Deviant Eyes, Deviant Bodies: Sexual Re-orientations in Film and Video*. New York and Chichester: Colombia University Press.
- Svinhufvud, Leena 1997. Nykykäsityön kuviot syynissä. *Käsityö viestinä*. Suomen käsityön museon julkaisuja 13. Jyväskylä: Suomen käsityön museo.
- Tenhaaf, Nell 1995. Of Monitories and Men and Other Unsolved Feminist Mysteries: Video, Technology and the Feminine. *Critical Issues in Electronic Media*. Ed. Simon Penny. New York: State University of New York.
- Tiainen, Milla 2005a. *Säveltäjän sijainnit. Taiteilija, musiikki ja historiallinen kesto Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran teksteissä*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 82. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- 2005b. Ääni, ruumiillisuus, sukupuoli. Reittejä laulajien tekijyyteen taidemusiikkikulttuurissa. *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Toim. Taina Riikonen, Milla Tiainen & Marjaana Virtanen. Acta musicologica fennica 25. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Tickner, Lisa 1978/1987. The Body Politic: female sexuality and women artists since 1970. *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970–1985*. Eds. Rozsika Parker and Griselda Pollock. London: Pandora.
- Tuovinen, Anna 1995. *Eksoottisesti naamioitu nainen. Maalaustaiteen japanismin ensimmäinen näytös*. Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitossarja A, n:o 31. Turku: Turun yliopisto.
- Tuttle, Lisa 1986. *Encyclopaedia of Feminism*. Oxford and New York: Facts on File Publications.
- Vainio-Korhonen, Kirsi 1998. *Käsin tehty. Miehelle ammatti, naiselle ansioiden lähde. Käsityötuotannon rakenteet ja strategiat esiteellisessä Turussa Ruotsin ajan lopulla*. Historiallisia tutkimuksia 200. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Valkonen, Markku 1997. *Illumination. Tecnopizzo: illuminazione 12.6.–15.8.1997 Venezia*. Käänt. Vezio Nava & Michael Garner. [Helsinki]: Finnish Fund for Art Exchange.
- Vasseleu, Cathryn 1998. *Textures of Light. Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*. London and New York: Routledge.
- Vehviläinen, Marja 1996. ”Maailmoista ilman naisia tietotekniikan sukupuolikäytäntöihin. *Työelämän sukupuolistavat käytännöt*. Toim. Merja Kinnunen ja Päivi Korajärvi. Tampere: Vastapaino.

— 1997a. Introduction. *Gender, Expertise and Information Technology*. Department of Computer Science, University of Tampere. A-1997-1. Tampere: Tampereen yliopisto.

— 1997b. Gender and Expertise in Retrospect. *Gender, Expertise and Information Technology*. Department of Computer Science, University of Tampere. A-1997-1. Tampere: Tampereen yliopisto.

Viljo, Eeva Maija 1987. Naiset Suomen taideteollisessa koulutuksessa 1871–1905. *Nainen, taide, historia. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10*. Toim. Riitta Konttinen. Helsinki: Taidehistorian seura.

Virkkala, Seija & Carpenter, Pirkko 2000. *Kehitystä naisten ehdoin. Devote-projekti ja naisten paikallinen toiminta*. Employment-julkaisu No 15. [Helsinki]: Työministeriö.

Vänskä, Annamari 2001. Verta, rasvaa ja silikonია. Orlan ja groteskin ruumiin politiikka. *Naistutkimus* 2001/1.

— 2003. Marketti: Vaihdeettavia ruumiinosia, alastomia keski-ikäisiä, ruokaan pukeutuneita naisia. *Marketti. Nuorten Biennaali 2003. 28.11.–7.12.2003*. Taidehallin julkaisusarja. Helsinki: Taidehalli.

— 2005a. Why Are There No Lesbian Advertisements? *Feminist Theory* Vol 6, no. 1.

— 2005b. Nainen, ruoka, koti. Pirjetta Branderin ja Heidi Romon teokset vikuroivina naiseuden esityksiä. *Naistutkimus* 2/2005.

— 2006. *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 35. Helsinki: Taidehistorian Seura.

Vänskä, Annamari toim. 2002. *Näkyvä(i)seksi. Tutkimuksia kuvien sukupuolikulttuurista*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 25. Helsinki: Taidehistorian Seura.

Wagner, Anne Middleton 1996. *Three Artists (Three Women). Modernism and the Art of Hesse, Krasner and O'Keeffe*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

— 1992. Lee Krasner as L.K. *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*. Eds. Norma Broude & Mary D. Garrard. New York: IconEditions.

— 2005. *Mother Stone. The Vitality of Modern British Sculpture*. New Haven & London: Yale University Press.

- Wajcman, Judy 1991. *Feminism Confronts Technology*. Cambridge: Polity Press.
- 2004. *TechnoFeminism*. Cambridge: Polity Press, 2004
- Weedon, Chris 1987. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Cambridge MA and Oxford UK: Blackwell.
- Wilding, Faith 1994. The Feminist art Programs at Fresno and Calarts, 1970–75. *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970's, History and Impact*. Eds. Norma Broude & Mary D. Garrard. New York: Harry N. Adams.
- Wolff, Janet 1990. *Feminine Sentences. Essays on Women and Culture*. Cambridge: Polity Press.
- 1993/2001. On the Road Again: Metaphors of Travel in Cultural Criticism. *Feminism – Art – Theory. An Anthology 1968–2000*. Ed. Hilary Robinson. Oxford and Malden MA: Blackwell Publishers.
- 1995. The Artist, The Critic and The Academic: Feminism's Problematic Relationship With "Theory". *New Feminist Art Criticism*. Ed. Katy Deepwell. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Ziarek, Krzysztof 2004. *The Force of Art*. Stanford CA: Stanford University Press.

- kuvasivut vahvennettu
- abjekti 61, 63, 83 v46
- abstrakti 8, 60, 82 v32, 116–117,
123–124, 157–158
- Ambitious Bitch* 10, 21–22, 25 v1, 33,
34, 40, 42–43, **46**, 52–53, 55,
58, 61, **62**, 63–64, 66, 68, 72–73,
75, 86 v74, 91, 99, 102–108, **107**,
120–122, 131 v34, 138–147, **141**,
149, 162, 166, 169, 174–180, **182**
- Ahtila, Eija-Liisa 27 v5, 114, 130 v30,
158, 160–161, 181, **182**, 183, 187
v3, 189 v17,19
- alistus 9, 15, 21, 24, 33–55, 70, 76–77,
80–81 v17, 80 v24, 82 v33, 84 v57,
85 v61, 91, 109, 112, 119, 126,
163, 168, 189 v24
- arki 27 v3, 33, 37, 40, 49, 106,
108–109, 115, 117, 138, 168
- asiantuntija 94, 105, 119–124, 126,
131 v37, 135, 140, 147–148, 163
- Beauvoir, Simone de 9, 21, 91, 140,
142, 187 v6
- Betterton, Rosemary 14, 50, 52, 57,
60–64, 66–67, 81 v29, 82 v33,
83 v38, 84 v47, 95–96, 116, 127
v5, 185
- Butler, Judith 29 v17, 47–49, 136, 142,
144, 147–148, 153, 187 v6, 187
v10, 188 v12–13
- Braidotti, Rosi 61, 69, 73, 83 v37, 84
v44, 84 v47, 84 v49, 85 v58, 85
v63, 96, 111, 138, 144, 148–149,
153, 172, 185 v1, 186 v2, 187 v6,
188 v15, 191
- Cixous, Hélène 9, 62, 66–67, 77
v4, 84 v53, 84 v57, 85 v63, 96,
115–116, 172, 189 v25, 190 v26
- Chicago, Judy 28 v11, 70, 86 v67, 86
v75, 120–121, 131 v32, 192,
- Daly, Mary 83 v41, 150
- essentialismi 22–23, 56, 60, 67–69, 84
v57, 130 v29, 136, 138–139, 142,
144, 148, 173, 184, 186 v2
- Female Mathematics* 10, 25 v1, 45,
49, **51**, 56, 67, 73, **74**, 100–101,
101, 122–124, **125**, 126 v11, 145,
166–169, 172, 191
- fetissi 49–50, 54, 81 v27, 82 v34, 106,
124, 163, 167
- feminiininen 35, 59–60, 65–67, 69, 81
v31, 162, 172–173, 191
- Grosz, Elizabeth 9, 15, 20–23, 56,
91–92, 144–145, 149, 152–153,
188 v15
- Guerilla Girls 146, **158–159**, 158–161,
189 v18

- Haraway, Donna 15–16, 73–74,
76–77, 81 v29, 82 v32, 87 v89, 94,
127 v3, 150
- heteroseksuaalisuus 33, 43, 47–50, 84
v48, 86 v75, 186 v1, 188 v13
- Hietanen, Helena 10, 25 v1, 37,
39–40, 64, 80 v17, 114–116, 119,
129 v26, 152, 155–158
- hirviömäinen 60–64, 84 v47, 102
- huora 48–49, 79 v12, 80 v24, 168, 170
- Irigaray, Luce 44, 60, 63–66, 80 v21,
83 v45, 84 v48–49, 84 v55, 85
v63, 142, 172–173, 187 v10, 189
v25
- jumalatar-taide 59, 76, 187 v5
- Kalha, Harri 15, 18, 26 v3, 80 v19, 81
v28, 82 v34, 124, 146, 168
- kamera 49, 51–52, 69–70, 94, 140,
150, 165, 167, 176
- katse (miehinen) 35–36, 49–53, 55,
64–67, 81 v28, 82 v32, 82 v34, 94,
108, 115, 135, 148, 188 v13
- Kartesiolaisuus 9, 50, 52, 81–82
v31–32, 163
- Kohtalonpyörä* 40, **46**, 47–49, 186 v1
- Koivisto, Kaisu 116–119, **118**
- kohtu 60–61, 64–66, 95–97, 191
- kokemus 21–23, 36, 43, 53–55,
65–69, 85 v61, 103, 105, 107–109,
114–115, 139–140, 148, 150, 169,
172, 173, 177, 188 v16
- Koskinen, Taava 7–9, 48, 117, 119
- Kozloff, Joyce 37, **41**, 79v11, 156, **157**,
192
- Kristeva, Julia 29 v14, 60–61, 63–64,
83 v46, 85 v63, 142, 172, 187 v8,
187 v10, 189 v25
- Kruger, Barbara 163, 177, 180,
182, 184–185, 192
- kulutus 52–53, 161–169, 189 v20, 192
- kyborgi 73, 76–77, 87 v79
- käsitteellisyys 7–10, 21, 35, 39–40, 54,
155–159, 176, 181
- käsityö 8, 18, 21, 23, 35, 37, 39–40,
45, 55–57, 79 v16, 115–117, 119,
147–148, 150, 154–158, 184, 188
v16, 191
- lesbo-, lesbinen 67–69, 80 v23, 85 v59,
86 v75
- liike, liikkuva subjekti 7, 10, 16–17,
21–22, 24, 28 v11, 45, 49, 56,
66, 76, 78 v10, 82 v32, 108–111,
141–154, 160–161, 175, 191–193
- Liulia, Marita 10, 21, 25 v1, 33, 40,
61, 63, 65, 91, 94, 99, 103, 105,
121–122, 124, 127 v12, 131 v34,
131 v37, 145–148, 166, 174,
180–181
- Madonna 10, 140, 165–167, 179, 187
v5
- matematiikka 7, 49, 66, 75–76, 84
v32, 94, 103, 116, 123–124, 126,
135, 161, 171–173
- materiaalit / mediumit 10, 13, 19–20,
44, 57, 59, 61, 63, 108, 117, 158,
174, 181, 183–185
- cd-rom (ks. *Ambitious Bitch*)
- maalaus 8, 25 v1, 35, 40, 47, 55,
57, 59, 66–67, 80 v22, 82 v35,
93, 116, 130 v28, 156
- muovi 42–44, 80 v19, 170, 181
- performanssi 7, 10, 49, 56, 67, 73,
93, 97, 99, 102, 106, 122, 128
v17, 146–147, 160, 168–169
- tilataide (installaatio) 7, 10, 12,
36–37, 45, 57, 61, 63–66,
70–71, 75, 83 v38, 95–97,
103, 117, 121, 123, 144, 162
- valokuitu 7, 12, 19, 129 v6, 152
- matkailu (ks. teknologiat)
- muoti 44, 52, 86 v65, 162–166
- nero, nerous 26 v3, 39, 56, 79 v15, 82

- v36, 106, 113, 120–122, 129 v26,
130 v29, 131 v33, 145–147
- Nainen, joka ei halunnut nähdä
kuin pienen palan maailmaa* 36, **38**,
71–73, **74**, 108, **110**, **182**, 183
- nauru (naisten) 67–69, 84 v57, 85 v63,
85 v64–65
- Optimisti, Irma 10, 25 v1, 45, 47,
49–52, 56, 65–69, 73, 75–76, 85
v59, 94, 99–103, 105–106, 109,
111–112, 123–126, 127 v11, 131
v35, 131 v37, 135–136, 144–148,
160–161, 165–173
- Only for the Money* 45, **46**, 49, 56, 94,
107–111, **110**, 123–124, **125**, 135,
145, **158**, 160–161, **164**, 165–166,
169–170, 172
- Orlan **34**, 35, 99–103, **101**, 127
v8–10
- Palin, Tutta 14–16, 26 v3, 28 v10, 75,
186 v3
- Pandora-myytti 70–73, 86 v69–71, 86
v75, 87 v77
- Parker, Rozsika 12–13, 22, 39–40,
45, 54, 70, 77 v4, 78 v8, 79 v16,
86 v69
- perspektiivi 36, 50, 52, 81 v30, 82
v32, 94
- performatiivisuus 21, 26v2, 49, 75,
136, 147–148, 153, 188 v13, 192,
193 v2
- pitsi (ks. *Teknopitsi*)
- Pollock, Griselda 12–13, 18, 22–23,
27 v6, 28 v8, 29 v17, 35–37,
39–41, 45, 71, 77 v4, 78 v8–9, 79
v15–16, 114–116, 155, 174, 181
- porno 35, 49–50, 57, 124, 145, 162,
167–169, 172, 189 v24
- postfeminismi 22, 138, 186 v3
- Rakensin sinulle puutarhan* 40, 57–63,
58, **62**, 83 v38, 87 v78, 95–99,
98, 185
- Ruotsala, Maria 27 v5, 114, 130 v30,
160–161, **178**, 180–183, **182**
- ruumis 9, 21, 33–35, 39, 42, 44,
50–77, 97, 99–102, 122, 136, 144,
171–173, 185
- Rankanen, Mimmu 10, 25 v1, 36,
39–40, 47, 57, 59–61, 65, 71–72,
83 v42, 87 v78, 95–97, 108–109,
158, 183, 186 v1
- Reinhard, Aurora 136, **137**, 139–140,
140, 189 v19
- Rekula, Heli 150–154, **151**
- Rich, Adrienne 47–49, 68, 80 v23, 85
v60–61,
- rihmasto 148, 152–154
- Rossi, Leena-Maija 10, 13, 15–16, 22,
23, 26 v2–3, 27 v5, 29 v14, 29 v17,
44, 78 v10, 117, 119, 124, 130 v28,
138, 140, 144, 148–149, 174, 181,
186 v3, 188 v13
- Saarikangas, Kirsi 20, 26 v33, 42, 67,
78 v10, 84 v44, 187 v8
- sosiaalinen konstruktioismi 9, 21,
49, 53, 56, 75, 136–145, 163, 173
- sikiö 7, 57, 59–61, 65–67, 95–99
- sisaruus 66–67, 77, 85 v58–59, 150
- Sprinkle, Annie 49, **51**, 80 v26,
168–169
- syrjintä 81 v31, 91, 94, 100–101,
113–114, 120, 160
- Tasa-arvo 21, 24, 36, 77, 77 v1–2, 87
v78, 93–135, 189 v21
- Teknopitsi* (pitsi) 8, 10, 18, 25 v1, 37,
39–41, **41**, **62**, 65, 79 v17, 84 v53,
114–119, 129 v26, 149–159, **151**,
157
- teknologia 7–10, 18, 21, 34, 49, 75–77,
92–94, 185, 190
- kodinkoneet 106–108

- matkustus 16, 18, 47–48,
108–112, 134
lisääntymisteknologiat 87 v78,
95–99
tekstuaalisuus 14–15, 54, 75, 116,
173–185
tiedostaminen 22–23, 44–45, 48,
53–54, 68–69, 86 v75
Tykkä, Salla **164**, 166

Uutinen, Marianne 117, **118**, 155–158,
156
utopiat 70, 75–76

verkosto (nais-) 148–150, 152

Vänskä, Annamari 13, 15, 18, 26 v3,
45, 47, 77 v1, 80 v22, 81 v28, 85
v59, 85 v65, 102–103, 127 v9,
136, 148, 162, 165, 188 v13

Wajcman, Judy 75, 77, 93–97,
105–107, 113, 128 v16
Wollstonecraft, Mary 21, 91

ylevä 8, 106, 111, 114–116, 188 v16
äitiys 45, 56–57, 82 v36, 92, 148,
183–185

Eetos-julkaisuja

- Eetos 1: *Vastarintaa nykyisyydelle: näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*. Toim. Teemu Taira ja Pasi Väliaho (2004). E-julkaisu 2015.
- Eetos 2: Teemu Taira: *Notkea uskonto* (2006). E-julkaisu 2015.
- Eetos 3: Katve-Kaisa Kontturi: *Feminismien ristiaallokossa. Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä* (2006). E-julkaisu 2015.
- Eetos 4: *Pornoakatemia!* Toim. Harri Kalha (2007).
- Eetos 5: Jukka-Pekka Puro: *Minä viestii. Tutkielma viestivän ihmisen teoriasta ja tulkinnasta* (2007).
- Eetos 6: *In medias res. Hakuja mediafilosofiaan*. Toim. Olli-Jukka Jokisaari, Jussi Parikka ja Pasi Väliaho (2008).
- Eetos 7: Jukka Sihvonen: *Idiootti ja samurai. Tuntematon sotilas elokuvana* (2009). 3. painos.
- Eetos 8: Hanna Väättäinen: *Liikkeessä pysymisen taika. Etnografisia kokeiluja yhteisö-tanssiryhmässä* (2009).
- Eetos 9: Lasse Kekki: *Pervo parrasvaloissa. Queer-draamaa Teksasista Kokkolaan*. Toim. Pia Livia Hekanaho ja Jarmo Haapanen (2010).
- Eetos 10: Kaisa Kurikka: *Algot Untola ja kirjoittava kone* (2013). 2. painos.
- Eetos 11: Jukka Sihvonen: *Aivokuvia. Elokuva, teoria, Deleuze* (2013).
- Eetos 12: *Islam, hallinta ja turvallisuus*. Toim. Tuomas Martikainen ja Marja Tiilikainen (2013). 2. painos.
- Eetos 13: *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*. Toim. Ilona Hongisto ja Kaisa Kurikka (2013). 2. painos.
- Eetos 14: Teemu Taira: *Väärin uskottu? Ateismin uusi näkyvyys* (2014). 2. painos.
- Eetos 15: *Posthumanismi*. Toim. Karoliina Lummaa ja Lea Rojola (2014). 3. painos.
- Eetos 16: Susanna Paasonen: *Pornosta* (2015). 2. painos.
- Eetos 17: Teemu Taira: *Pehmeitä kumouksia: Uskonto, media, nykyaika* (2015).

Yhteistyössä Faros-kustannus Oy:n kanssa:

Charlie Gere: *Digitaalinen kulttuuri* (2006).

Feminismien ristiaallokossa johdattaa feministisen taiteen kuvastoihin ja tutkimukseen analysoimalla Helena Hietasen, Marita Liulian, Irma Optimistin ja Mimmu Rankasen installaatioita, performanssivideoita ja mediataidetta. Keskustelut teosten kanssa tutustuttavat lukijan feministisiin käsityksiin muun muassa bodauksesta, käsityöstä ja pornografiasta, katseesta, kyborgiudesta ja naisneroudesta. Kytkennoissä feministiseen teoriaan ja feministisen taiteen historiaan selvärajaiset taideobjektit avautuvat prosesseiksi. Samalla merkitysten pysyvyys kyseenalaistuu: kirjan sivuilla taide ja teoria tyrskyvät feminismien ristiaallokoksi. Teos puhuttelee nykyaiteesta, -kulttuurista ja feminismeistä kiinnostuneita. Se sopii myös taidehistorian ja visuaalisen kulttuurin kurssilukemistoksi.

Taidehistorioitsija FL Katve-Kaisa Kontturi työskentelee Turun yliopistossa.

”Kontturin kirja tuo esiin naisten tekemän taiteen feministisen toiminnan ja aloitekyvyn. Tutkijan virkistävänä tavoitteena on ottaa kuvat kuvina, erityisesti suhteessa muihin kuviin. Taideteokset otetaan myös vakavasti subjekteina ja kutsutaan keskusteluun, materiaalisuutta unohtamatta.”

Leena-Maija Rossi, visuaalisen kulttuurin tutkija