



**TURUN
YLIOPISTO**

Mahdollisuuksia, muutosta ja yhteistyötä

Feministinen pastissi taidehistoriallisena ilmiönä

Veera Kallioinen

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Taidehistoria

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Lokakuu 2022

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Taidehistoria

Veera Kallioinen

Mahdollisuuksia, muutosta ja yhteistyötä – Feministinen pastissi taidehistoriallisena ilmiönä

Sivumäärä: 72

Pastissi on taidehistoriallisena tutkimuskohteena ollut teoreettisesti sivuun jäänyt ilmiö. Tässä tutkielmassa kartoitetaan pastissin taidehistoriallista roolia sekä perehdytään erityisesti feministisen pastissin tuomiin mahdollisuuksiin. Tutkielman varsinaisena kohteena on feministisen pastissin käsite. Siihen liittyviä näkökulmia syvennetään erityisesti kahden esimerkkiteoksen, Mickalene Thomasin kollaasinomaisen sekatekniikkateoksen *Sleep: Deux Femmes Noires* (2013) ja Katja Tukiaisen maalauksen *Le Liberté guidant la peuple* (2019–2020) kautta. Tutkimuskysymyksenä on: millainen ilmiö on feministinen pastissi?

Tutkielman teoreettisen kehyksen muodostavat feministinen ja uusmaterialistinen tutkimus yhdessä taidehistoriallisen tutkimuksen kanssa. Tärkein tutkimuskirjallisuus rakentuu Ingeborg Hoestereyn teoksesta *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature* (2001), Katve-Kaisa Kontturin teksteistä liittyen uusmaterialistiseen taidehistoriaan sekä Elizabeth Groszin ja Karen Baradin uusmaterialistisista teksteistä. Varsinaista pastissin tutkimusta on taidehistoriassa tehty erityisesti nykytaiteen tutkimuksen kontekstissa hyvin vähän, jonka vuoksi teorianmuodostus on tutkielmassa merkittävässä osassa.

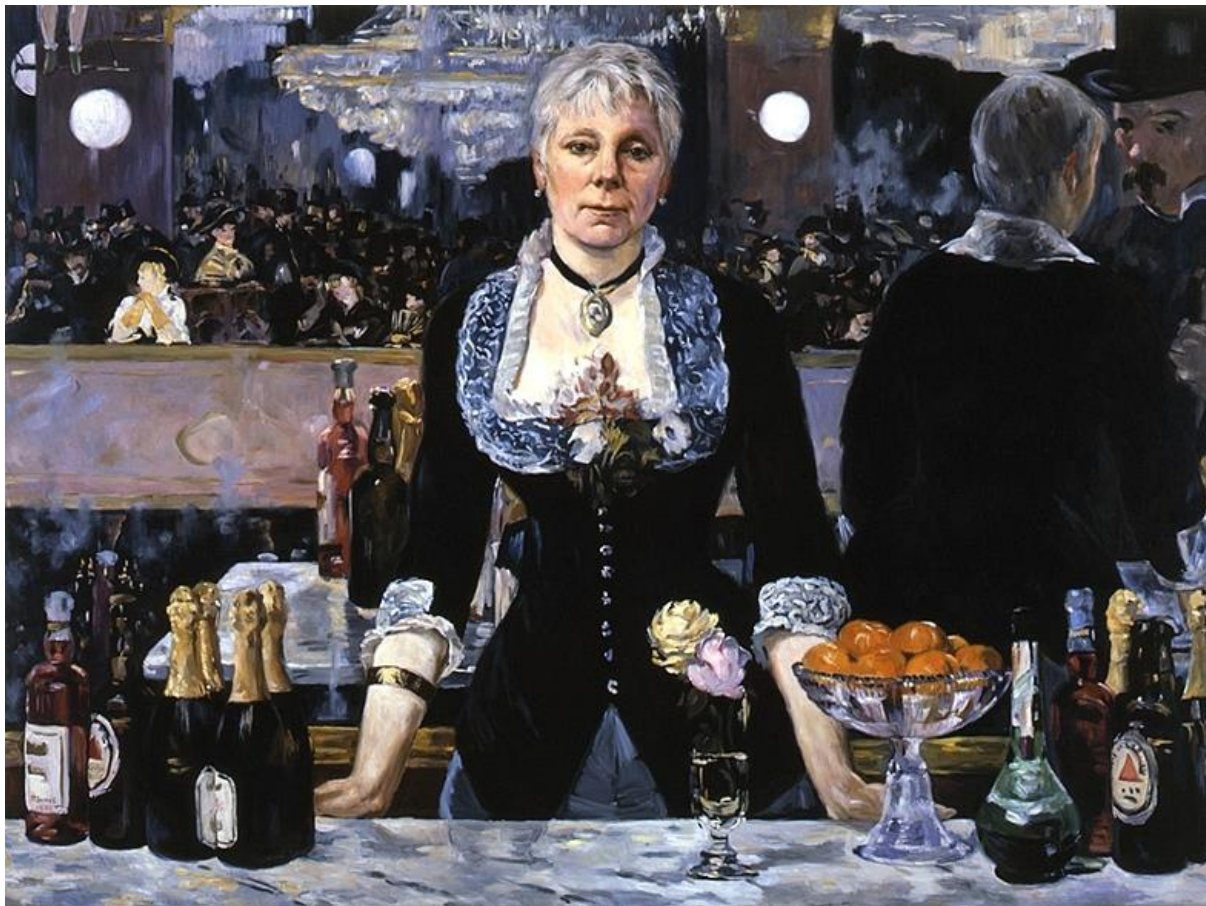
Keskeisimpinä tutkimustuloksina on se, että pastissi on tärkeä tutkimuskohde. Feministinen pastissi tarjoaa työkaluja feministiseen taiteentekemiseen, joiden avulla on mahdollista ilmentää sellaisia asioita, jotka jäävät muuten helposti piiloisiksi. Feministinen pastissi on läpeensä poliittinen ilmiö, joka tutkielmani tulosten perusteella sisältää aina sosiaalista kommentointia. Samalla se ilmentää yhteistyötä, joka ylittää materiaalisia, ajallisia ja paikallisia rajoja. Feministinen pastissi kietoutuu kiinni lukemattomiin erilaisiin taidehistoriallisiin tutkimussuuntiin.

Avainsanat: pastissi, nykytaide, uusmaterialismi, feminismi, feministinen taidehistoria, poliittisuus, ruumiillisuus, affekti, Mickalene Thomas, Katja Tukiainen

Sisällysluettelo

1	Johdanto	1
2	Teoriatausta	9
2.1	Feministinen tutkimusperinne ja standpoint-teoria	9
2.2	Uusmaterialistinen tutkimus	11
2.3	Feministinen uusmaterialismi	13
2.4	Pastissin tutkimusperinne	15
2.5	Populaari taide ja kaanon	20
2.6	Kritiikki ja muut lähestymistavat	23
3	Pastissi feministisenä työkaluna	25
2.7	Feministinen pastissi esimerkkeinä	25
2.8	Pastissin politiikka	31
2.9	Feministinen pastissi teoriassa	35
2.10	Pastissi osana muutosta	38
2.11	Pastissi arkistona ja an-arkistona	41
3	Tekijyys, yhteistyö ja yhteismuotoutuminen	44
3.1	Teoksen tekijät ja yhteistyö	44
3.2	Mahdollisuuksista muutokseen	47
3.3	Yhteismuotoutuminen	50
4	Affektit, tunnut, ruumiillisuus ja pastissit	54
4.1	Pastissin affektiivisuus ja ruumiillisuus	54
4.2	Affektiivisuus ja suunnanmuutos	57
4.3	Affektiiviset kerrostumat pastississa	60
5	Lopuksi	63
	Kuvaluettelo	66
	Lähteet	68

1 Johdanto



Kuva 1

Linda Nochlinia esittävä maalaus näyttää tutulta (kuva 1). Ensi näkemältä ei ehkä edes huomaa, että kyseessä on tietystä, tunnetusta, ihmisestä tehty muotokuva. Jokin on kuitenkin eri tavalla, teos ei ole aivan sitä, miltä se vaikuttaa. Se näyttää samaan aikaan sekä tutulta että tuntemattomalta. Syynä tähän on se, että kyseessä on pastissi yhdestä Édouard Manet'n tunnetuimmista taideteoksesta, *Un bar aux Folies Bergère* -maalauksesta (kuva 2), joka sijaitsee nykyään Courtauld Galleryssa Lontoossa. Kathleen Giljen teoksessa Manet'n teoksen naisen sijasta baarista katsoo Nochlin, yllään samankaltainen, hieman turhautunut ilme kuin alkuperäisen teoksen naisella. Ei ole sattumaa, että Nochlin on sijoitettu juuri tähän kuvaan. Taidehistoriaa tunteva tietää, että Manet'n teosta on tutkittu paljon feministisestä



Kuva 2

näkökulmasta (ks. esim. Iskin 1995). Nochlin taas on yksi feministisen taidehistorian uranuurtajista. Pastississa on siis ikoniseen, feministisenä tulkittuun taideteokseen sijoitettu feministisen taidehistorian oppiäiti, jolloin kyseessä on kunnianosoitus niin taideteosta kuin Nochlinia kohtaan. Pastissin avulla voi myös ihminen, joka ei tunne Nochlinin roolia nähdä erilaisia merkityksiä ja attribuutteja, jotka häneen on yhdistetty. Samalla pastissiin tehdyt muutokset ja juuri tämän teoksen valinta Nochlinin muotokuvan innoittajaksi voimistavat teoksen kuulumista osaksi feministisen perinteen käsittelemiä teoksia. Pastissin avulla sanotaan siis lukemattomia asioita ja viestitään erilaisia arvoja. Tämä on yksi syy sille, miksi pastissi tarjoaa erilaisia teoreettisia tarttumapintoja ja on erityisesti feministisestä näkökulmasta antoisa tutkimuskohde.

Pro gradu -tutkielmassani käsittelen pastissia taidehistoriallisena ilmiönä erityisesti syventyksen rooliin feministisessä taiteessa. Perustan tulkintani feministiseen, uusmaterialistiseen ja taidehistorialliseen tutkimukseen sekä esimerkkiteoksiini, joiden avulla on mahdollista tarkastella pastissiin liittyviä aspekteja syvällisemmin. Uusmaterialistinen teoria toimii tutkielmani taustalla, sillä koen, että sen avulla on mahdollista päästä irti erilaisista negatiivisista konnotaatioista, jotka pastissiin liitetään. Uusmaterialistisessa tutkimuksessa toimijuus nähdään laajemmalla tasolla ja erityisesti feministinen tutkimus keskustelee laajalaisesti uusmaterialistisen tutkimuksen kanssa. Tämän vuoksi yksi teoreettisista lähtökohdistani on uusmaterialismissa, vaikka itse tutkielma ei rajaudu tarkkarajaisesti uusmaterialismin alle. Tarkastelen erityisesti sitä, miten tuntujen ja affektien kautta voi pastissin avulla muuttaa aiemman teoksen suuntaa sekä tuoda esiin feministisiä teemoja. Lähestyn valitsemiani teoksia nykykatsojan näkökulmasta. Vaikka esimerkkiteosten versioinnit on tehty historiallisesti merkittävistä taideteoksista, joilla on pitkät tutkimusperinteet, painottuu tutkielmani itse pastisseihin mimikoitujen teosten sijasta. Tutkielmani paikantuu nykytaiteen tutkimukseen, feministiseen taiteentutkimukseen ja uusmaterialistiseen tutkimukseen. Aineistooni kuuluu Katja Tukiaisen versiointi Eugène Delacroix'n *Vapaus johtaa kansaa* -teoksesta sekä Mickalene Thomasin teos *Sleep: Deux Femmes Noires*, joka versioi Gustave Courbet'n teosta *Le Sommeil*. Näiden lisäksi sivuan tutkielmassani esimerkiksi myös Suohpanterrorin *We can do it* -julistetta sekä Guerrilla Girlsin *Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?* -julistetta.

Tutkielmani tarkoituksena on syventyä teoreettisesti ja materiaalisesti pastissiin ja sen tuottamiin merkityksiin taidemuotona feministisestä näkökulmasta. Olen jakanut tutkielmani

niin, että sen toisessa luvussa avaan tarkemmin valitsemani teoriataustoja. Luvuissa 3, 4 ja 5 käsittelen aineistoani esittelemieni teorioiden kautta, syventäen näkökulmaa spesifisti pastisiin. Kolmannessa luvussa puhun pastissista feministisenä työkaluna. Tällöin tarkastelun alle nousee pastissin rooli feministisen taiteen tekotapana. Neljännessä luvussa kartoitan yhteistyötä ja tekijyyttä, jotka ovat keskeinen osa pastissia. Neljännessä luvussa tuon esille erilaisten yhteistyömuotojen merkitystä ja niiden ilmenemistä pastississa. Viidennessä ja viimeisessä varsinaisessa käsittelyluvussa keskityn aineistoni affektiivisuuteen sekä tuntujen kerrostumaan, joka teoksista on havaittavissa. Koska suuri osa tutkielmaani rakentuu teorianmuodostuksesta, ei siitä voida tarkkarajaisesti erottaa taustoittavia lukuja ja analyysilukuja. Tämän vuoksi teoriataustaani esittelevä luku on laaja, ja myös luvuissa 3, 4 ja 5 on suuressa osassa teoriataustan auki kirjoittaminen. Tämä tuntuu olevan välttämätöntä, sillä ei ole ollut olemassa valmiita spesifejä ajatuksia tai teorioita, jotka käsitelisivät feminististä pastissia. Näin ollen jokaisessa luvussa on mukana erilaisten taidehistoriallisten virtausten tarkastelu suhteessa pastisiin. Teoriani taustalla on monipuolisesti erilaisia teoreetikoita, jotka puhuvat työssään taiteesta, tekijyydestä, mahdollisuuksista ja merkityksestä. Käsittelemäni teokset toimivat esimerkkeinä, joiden avulla pystyn hahmottamaan niitä aspekteja, jotka liitän feministiseen pastisiin.

Tutkielmani aiheesta on tehty tutkimusta taidehistoriassa vähänlaisesti. Erityisesti feminististä pastissia tutkivaa laajempaa tutkimusta ei käytännössä ole olemassa suomeksi tai englanniksi. Koska valmista tutkimusta tai teoriaa ei ole, painottuu tutkielmani niin, että teorianmuodostus on tutkielmani keskiössä. Olen hyödyntänyt tekstissäni muun muassa emeritusprofessori Ingeborg Hoestereyn, taidehistorioitsija Katve-Kaisa Kontturin, taidehistorioitsija Griselda Pollockin, filosofi ja fyysikko Karen Baradin ja filosofi Elizabeth Groszin tekstejä. Näiden lisäksi tutkielmassani on suuri rooli myös taidehistorioitsija Linda Nochlinilla, vaikka hänen tekstejään en ole laajemmassa mittakaavassa hyödyntänyt.

Lähestyn pastissia eräänlaisena tunnuista koostuvana kerrostumana, teoksena, jossa sisällön affektiivinen muoto saa voimaansa myös mimikoidusta teoksesta. Koska valitsemani kulma on feministinen, on tarkoituksena tarkastella teosten affektiivisuutta erityisesti uutta luovan tai vanhaa purkavan näkökulmasta. Samalla tutkailen, voiko feministisellä otteella tehtyihin pastisseihin an-arkistoitua uusia mahdollisuuksia tai ideoita. Tutkielmani keskeiset käsitteet ovat pastissi, kaanon, affekti, infrahuus, ruumiillisuus, tunnut, yhteismuotoutuminen, yhteistyö ja muutos. Nämä käsitteet avataan tarkemmin työn edetessä. Monet tutkielmani

kannalta keskeisistä käsitteistä liittyvät tiiviisti uusmaterialistiseen tutkimusperinteeseen. Näin ollen uusmaterialismi toimii tekstissäni erityisesti lähestymistapana, jonka kautta kartoitan tutkimusongelmaani. Varsinainen tutkimuskysymykseni on ”millainen taidehistoriallinen ilmiö feministinen pastissi on?”.

Tutkielmassani tutkin sitä, millä tavalla pastissi toimii erityislaatuisena feministisen taiteen työvälineenä. Tällöin analysoin esimerkiksi sitä, millaisia tunteita ja affekteja liittyy feministisellä otteella toteutettuihin pastisseihin. Pastissin toimijuus ei ole yksinkertaista. Toimijuus jakautuu pastississa moneen suuntaan tavalla, joka muodostuu sen keskeiseksi ominaispiirteeksi. Feministisessä tutkimuksessa pyritään avoimesti tuomaan esiin tasa-arvoon ja yhdenvertaisuuteen liittyviä teemoja, niin, että tutkimus olisi mukana purkamassa sortavia rakenteita (ks. esim. Hawkesworth, Disch 2016, 1–2). Tutkielmassani hahmottelenkin auki niitä rakenteita, joita voitaisiin feministisen pastissin avulla purkaa. Samalla kohdistamani katse on uusmaterialistisen lähestymistavan mukaisesti suunnattu pois perinteisestä subjekti–objekti-tyyppisestä asetelusta. Tällöin tarkoituksena on tutkailla toimijuutta ja sitä, millä tavoin se ilmenee esimerkkiteoksissa.

Taiteen poliittisuuden pohtiminen kulkee läpi tutkielmani. Poliittisuus on monimutkainen ilmiö, jonka voidaan argumentoida koskevan kaikkea taidetta. Erityisesti feministisestä kulmasta katsottaessa poliittisuuden käsite nousee tärkeäksi. Feministinen tieteentekeminen on avoimen poliittista, sillä sen tarkoituksena on purkaa olemassa olevia rakenteita, jotka tukevat sortavia käytäntöjä, uskomuksia ja normeja. Poliittisuus on tutkielmani keskiössä. Feministinen lähtökohtani on intersektionaalinen eli siinä otetaan huomioon myös muita eroja tuottavia ominaisuuksia sukupuolen lisäksi, kuten seksuaalisuus. Käytän tässä tutkielmassani esimerkiksi termiä ”queer”, joka on alun perin ollut voimakkaan negatiivinen sana, jolla on kuvailtu lgbtq+ -yhteisön jäseniä. Nykyään sana on kuitenkin takaisinapproprioitu yhteisön omaksi, ja koen sen tärkeäksi termiksi sanoittamaan niin omaa kokemustani lesbonaisena kuin myös tutkimustarkoituksessa kuvailemaan sateenkaarevaa näkökulmaa.

Uusmaterialismi näkyy tutkielmassani erityisesti siinä, millaisten käsitteiden kautta lähden purkamaan aineistoani. Materiaalin eloisuus, kyky toimia yhdessä muiden kanssa sekä tapa herättää tunteita ovat tutkielmani keskiössä. Uusmaterialismi tarkoittaa tutkielmassani sitä, että teosten analyysissä tulen kiinnittämään huomiota myös niiden tekotapoihin. Tällöin en kuitenkaan aio perinteisesti esimerkiksi erotella mediuksia, vaan pohdin teoksissa valittujen

materiaalien toimijuutta ja olemista suhteessa tutkimuskysymykseeni. Lähtökohtani näkyy myös siinä, kuinka pyrin tutkimaan teoksia uutta luovina. Samalla tämä luomisprosessi on monen tekijän käsissä ja syntyy jatkuvasti uudestaan. Uusmaterialistisen perinteen mukaisesti tutkin tutkielmassani erilaisia virtauksia, jotka liikkuvat teoksissa ja teoksista (muun muassa Kontturin *Ways of Following* -teos vuodelta 2018 käsittelee kokonaisuudessaan näitä teemoja).

Uusmaterialistinen lähestymistapa ei ole tutkielmassani vain analyysikeino, vaan se on tutkielman läpi kulkeva olemus. Tällöin materiaa ja materiaalisuutta ei ymmärretä vain esimerkiksi kosketeltavia pintoja koskevana asiana, vaan kaikessa läsnä olevana näkökulmana. Kuten Karen Barad on sanonut, myös ajatuskokeet (eng. thought experiments) ovat materiaalisia asioita. Ajattelu on ruumiillista ja näin ollen sidoksissa materiaan. Teorisointi on yksi tieteentekemisen tavoista, jossa on loppujen lopuksi kyse kosketuksissa olemisesta. Teorian muodostaminen vaatii avoimuutta huomata maailman eloisuus ja antautua ihmeelle. Tällöin siis teoriat eivät ole vain metafysisiä ilmentymiä, vaan ”eläviä ja hengittäviä maailman uudelleen määritelmiä”¹. (Barad 2012, 207–208.) Tämän ajatustavan mukaisesti tutkielmani koko syntyprosessi on osa materiaalista tapahtumien ketjua myös silloin, kun en käsittele varsinaisesti uusmaterialismiin liittyviä teorioita.

Aiempaa tutkimusta valitsemastani aiheesta ei ole juuri tästä näkökulmasta tehty. Pastissista puhuttaessa on tärkeää muistaa, että käsite ei liity vain kuvataiteisiin. Sen käyttö on painottunut nykyään esimerkiksi kirjallisuudentutkimukseen. Myös musiikin yhteydessä on pastissi ilmiönä jonkin verran tutkittu, ja arkikielessä siihen törmääkin musiikkikommenteissa. Sekä pastissiin liittyvää että uusmaterialistista tutkimusta on molempia tehty omalla sarallaan, mutta näitä kahta yhdistävää tutkimusta en ole löytänyt. Pastissiin liittyviä opinnäytteitä on tehty jonkin verran eri tutkimusalojen saralla, erityisesti kirjallisuustieteen parissa. Opinnäytteitä on esimerkiksi Helsingin yliopistossa musiikkitieteessä Jaakko Teittisen pro gradu ”Musiikillinen kierrätys: pastissit ja imitaatio populaarimusiikissa” vuodelta 2013, Jyväskylän yliopistossa Laura Tresselin kandidityö ”Pastissi kirjoittajan työvälineenä” vuodelta 2021 sekä Helsingin yliopistossa vuonna 2010 valmistunut Sanna Nyqvistin väitöskirja *Double-edged Imitation: Theories and Practises of Pastiche in Literature*, jota sivuan hieman myös myöhemmin tutkielmassani. Näin ollen yksi

¹ living and breathing reconfigurings of the world

tärkeimmistä perusteluista tutkielmani aiheelle on se, että koen, että taidehistoriallinen näkökulma feministisiin pastisseihin on sekä arvokas että tarpeellinen. Pastissiin ja kuvataiteisiin liittyvästä kirjallisuudesta olen tutkielmani kannalta tärkeimmäksi teokseksi valinnut emeritusprofessori Ingeborg Hoestereyn teoksen *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature* (2001). Vaikka kyseinen teos on julkaistu yli kaksi vuosikymmentä sitten, se on tutkielmani kannalta olennaisin teos, joka käsittelee nimenomaan pastissin käsitettä yhteydessä taiteeseen. Pastissia ja kuvataidetta käsitellään myös Paula Radisichin vuonna 2013 julkaistussa teoksessa *Pastiche, Fashion, and Galanterie in Chardin's Genre Subjects: Looking smart*. Kyseessä on kuitenkin yhteen tarkkaan ilmiön ilmenemismuotoon keskittyvä teos, eikä niinkään yleisesti pastissin käsitteeseen syventyvä teos. Hoestereyn teoksen kanssa yhtä laajoja yleisesityksiä, jotka käsitelisivät nimenomaan pastissia ja jotka huomioisivat visuaalisen kulttuurin ei ole julkaistu ennen kyseistä teosta (Hoesterey 2001, xiii). Hoestereyn teoksen lisäksi elokuvantutkija Richard Dyer on julkaissut teoksen *Pastiche* vuonna 2007 (Routledge). Kyseinen teos kuitenkin mitä ilmeisemmin käsittelee pastissia pääasiassa median näkökulmasta, enkä itse päässyt siihen käsiksi tutkielmani prosessini aikana.

Hoestereyn mukaan taidehistoriassa pastissia ei ole pidetty aiheena, josta kannattaisi tehdä laajamittaista tutkimusta (Hoesterey 2001, 17). Tämä on yksi syy, jonka vuoksi oma tutkielmani sijoittuu tärkeään pisteeseen. Koen itse tärkeäksi tutkia niitä näkökulmia, jotka syystä tai toisesta ovat jääneet piiloon. Pastissi on kuitenkin taiteen muotona käytännön tasolla läsnä usein. Onkin häkellyttävää, miten siihen ei ole juuri kohdistettu tutkimusta, erityisesti kun samalla pastissi on esimerkiksi kirjallisuudentutkimuksessa nostettu taidehistoriaan verrattuna usein esille. Tämä kertoo siitä, että pastissista itsestään on löydettävissä tutkittavaa, sitä vain ei ole tutkittu. On ristiriitaista, että samaan aikaan kun pastissi on yksi yleinen osa taiteilijoiden työskentelyä, teoreettisesti siihen ei ole paneuduttu. Tämä luo eräänlaisen sokean pisteen taidehistorialliseen tutkimukseen. Samaan aikaan taidehistoriallisesti on kuitenkin paneuduttu aihepiireihin, jotka tulevat lähelle pastissin käsitettä. Esimerkiksi sitaattia ja appropriatiota on taidehistoriallisessa tutkimuksessa käsitelty pastissia laajemmin.

Aineistoni valikoitui muutamien kriteerien perusteella. Halusin, että teokset, joita analysoisin ja tutkisin, olisivat tematiikaltaan feministisiä nykytaiteilijoiden tekemiä pastisseja. Alkusysäys koko pro gradu -tutkielmani aiheelle syntyi, kun näin Katja Tukiaisen teoksen ripustettuna Turun BioCityn seinällä. Pastissiin törmääminen pysäytti ja jäin miettimään

teosta pitkäksi aikaa. Päädyin pohtimaan sitä, millainen merkitys pastissilla on, sillä oma kokemukseni sanoi, että siinä on jotain erityistä. Olen erityisen kiinnostunut feministisestä taidehistoriasta ja kuten tutkielmassani tulen kartoittamaan, on feministinen pastissi monisyinen ja loputtoman kiinnostava ilmiö.

Pastissin käsite on liikkuva, liukuva ja vaikeasti määriteltävissä. Sen rooli ja konnotaatiot ovat vaihdelleet historian saatossa ja sen alle on laskettu monenlaisia tapoja toimia. Juuri tämän liikkuvuuden ja liukkauden (ks. Hoesterey 2001, 9) vuoksi antaa uusmaterialismi toimivia työkaluja tämän käsitteen käsittelyyn. Uusmaterialismissa yksi tärkeimmistä ajatuksista on se, että maailma nähdään epämääräisenä ja limittyvänä. Uusmaterialismi siis *olettaa* asioiden olevan liukkaita ja vaikeasti määriteltäviä, jolloin pastissin käsitteen monimutkaisuus ei olekaan haaste, vaan sen ominaisuudet istuvat uusmaterialistiseen tutkimukseen hyvin.

Tutkielmassani korostuu monitieteisyys. Niin aiheeni kuin sen teoreettiset kehykset kiinnittyvät lukuisiin eri tutkimussuuntiin. Pastissi ilmenee käsitteenä taiteen kentällä laajasti, uusmaterialistinen tutkimus lähestyy niin taidehistoriallisia kuin fysiikan kysymyksiä ja feministinen näkökulma on nostanut päätään yhteiskuntaa läpäisevästi. Punaisena lankana näiden välillä on tietynlainen marginaalisuus. Pastissi on pysynyt taideteoreettisesti marginaalisena ilmiönä sen käytännön tunnettuudesta huolimatta. Uusmaterialismi on ehkä valtavirtaistunut tutkimusote, mutta sen esiin tuomat asiat painottuvat marginaaliin jääneisiin näkökulmiin, kuten siihen, miten muut kuin inhimilliset olennot ovat toimijoina. Feministisen näkökulman tarkoituksena on aktiivisesti purkaa sortavia rakenteita, jotka määrittelevät ahtaata marginaalit, joissa eläminen on pahimmillaan hengenvaarallista.

Yksi mielenkiintoinen aspekti pastississa on se, milloin teoksesta tulee tarkoituksella poliittinen. Thomasin ja Tukiaisen teokset heijastavat poliittisuutta eri tavoin. Mielestäni on tärkeää pohtia, onko esimerkiksi mustan naisen kuvaaminen valkoisen naisen tilalla Thomasin teoksen tapaan aina poliittinen teko, ja kuinka se heijastaa yhteiskuntamme rassistisia rakenteita. Aktivismi ja oman eletyn kokemuksen kuvaaminen eivät kulje käsi kädessä, enkä halua tehdä sitä oletusta, että kaikki puhe omasta identiteetistä olisi luettava poliittisena. Kuitenkin samalla tiedostan, että yhteiskunnassamme tietyt tematiikat ovat niin kietoutuneita yhteiskunnallisiin keskusteluihin, että neutraaliuden hakeminen niistä olisi harhaanjohtavaa. Näitä ovat muun muassa ei-valkoisten ihmisten tila yhteiskunnassa, queeriys sekä tyttöys, jotka lukeutuvat esimerkkiteoksieni käsittelemiin teemoihin.

Koska erityisesti suomenkielistä taidehistoriallista tutkimusta pastissista ei ole, olen itse pohtinut paljon muun muassa sitä, millaisin sanoin kuvailen pastissia ja sen vastaparia eli teosta/teoksia, johon pastissi pohjautuu. Pitkän harkinnan tuloksena olen päätenyt siihen, että viitataan pohjautuvaan teokseen mimikoituna teoksena. Englanninkielisessä kirjallisuudessa käytetään usein termiä ”original”, alkuperäinen. En kuitenkaan itse kokenut sitä tutkielmani aiheen kannalta parhaana terminä, koska se sisältää konnotaation kopiosta. Haluan tietoisesti argumentoida sitä ajatusta vastaan, että pastissi olisi kopio. Sen sijaan tulkitseen, että pastissi on yhteistyön tuloksena syntynyt oma teoksensa, joka kuitenkin kietoutuu ehkäpä muuta taidetta tarkemmin kiinni sen intertekstuaalisuuteen, eli siihen, kuinka kuva suhtautuu muihin kuviin. Tämän takia olen päätenyt termiin mimikoitu teos. Mimikoinnilla viitataan jonkin jäljittelemiseen tai peilaamiseen. Tämäkään ei ole täydellinen termi, mutta sillä säästytään suurimmista mielikuvista jostain epäaidosta. Kuten tulen tutkielmassani tuomaan esille, on pastissiin terminä liittynyt negatiivisia odotuksia. Näiden negatiivisten konnotaatioiden ja odotusten murtaminen ei tietystikään tapahdu yhden opinnäytteen avulla, mutta pyrkimykseni on kuitenkin varmistaa, että en vahvista tätä mielikuvaa.

2 Teoriatausta

Tutkielmani teoriatausta muodostuu useiden eri tutkimusvirtausten risteymäkohdassa. Tässä luvussa käyn läpi tutkimussuuntauksia, jotka muodostavat tutkielmani teoreettisen pohjan. Ne ovat laaja-alaisesti taidehistorian ja uusmaterialismin kentiltä. Feministiset tutkimussuuntauokset keskustelevat luontevasti uusmaterialistisen tutkimuksen kanssa, sillä molemmissa on keskiössä toimijuus. Tämän vuoksi ne ovat sulava jatkumo toisiinsa. Toimijuus on ehkäpä keskeisin teema läpi tutkielman. Tätä teemaa lähestytään erilaisista tulokulmista. Teoriataustani painottuu feministisesti. Erilaiset feministisessä tutkimuksessa keskeiset käsitteet kuten valta, toimijuus, sukupuoli ja muutos ovat suuressa osassa tutkielmassani. Tämän vuoksi on tarpeen selittää nämä käsitteet auki niin, että käy selväksi millä tavalla tutkielmani niihin suhtautuu. Ydinkysymykseni tutkielmassani on nimenomaan feministinen; kuinka pastissin kautta voidaan purkaa rakenteita, toimia emansipatorisesti tai luoda eteenpäin vievää voimaa? Näiden ajatusten kanssa resonoi uusmaterialistinen tutkimus, joka toimii tutkielmassani sekä limittäin että vieretysten feministisen tutkimuksen kanssa. Tämän lisäksi olen hahmottanut auki pastissin tutkimusperinnettä. Esittelen pastissia koskevassa alaluvussa erilaisia piirteitä, jotka toisaalta tekevät siitä mielekkään tutkimuskohteen mutta jotka ovat toisaalta myös liitoksissa siihen, miksi sitä on toisinaan teoreettisesti ylenkatsottu.

2.1 Feministinen tutkimusperinne ja standpoint-teoria

Feminististä tutkimusta on tehty akateemisissa piireissä 1900-luvun loppupuoliskolta lähtien (Hawkesworth, Disch 2016, 2). Yleisesti ottaen vallalla on ajatus niin kutsutuista feminismin aalloista. Tällä viitataan tiettyihin teorianmuodostuksiin, jotka ovat tapahtuneet tiettyinä aikoina. Kuitenkin on tärkeää muistaa, että ne eivät ole toisiaan korvaavia tai toista kehittyneempiä. Sen sijaan ne ovat toisiaan täydentäviä, myös lomittain kulkevia tutkimussuuntauksia ja -virtauksia (ks. esim. Lykke 2010, 107). Puhuttaessa feministisestä tutkimusperinteestä ei siis puhuta yhdestä ja tietystä feminismistä, vaan pikemminkin feminismeistä. Feministisen taidehistorian yhtenä ponnahduslautana pidetään Linda Nochlinin vuonna 1971 julkaisemaa artikkelia “Why Have There Been No Great Women Artists?”. Artikkelin myötä naisten roolia taiteen historiassa ja taiteen kentällä on tutkittu laajasti (ks. esim. Meskimmon 2003, 12–16). Tärkeitä kysymyksiä feministisessä tutkimusperinteessä ovat olleet esimerkiksi valta, tekijyys ja se, millaisia eroja yhteiskunnassamme tuotetaan ja miten ne vaikuttavat.

Feministinen taidehistoria on seurailut yleisesti feministisen tieteentekemisen polkuja. Tällöin siis taidehistoriassa ovat näkyneet samankaltaiset kiinnostuksen kohteet ja painotukset kuin feministisessä liikehdinnässä muutenkin. Feminismi, taide ja teoria eivät kuitenkaan yhdisty täysin saumattomasti ja mutkattomasti, kuten Kontturi mainitsee *Feminismien ristiaallokossa* -kirjansa johdannossa (Kontturi 2006, 7). Taiteen ja feminismin välinen suhde on ollut ja on yhä moniulotteinen. 1970-luvun feministisessä taidehistoriassa kiintopisteenä oli naistaiteilijoiden löytäminen, sekä kanonisoidun taidehistorian epätasa-arvoisen (binaarisen) sukupuolijakauman esille tuominen. (Broude, Garrard 2005, i.) Tällöin feministinen taidehistoria siis pyrki korjaamaan ajatusta siitä, että naiset eivät olisi toimineet taiteen kentällä. Feministisen taidehistorian liikehdintä on kuitenkin pyrkinyt pitkään, jo 1970- ja 80-luvuilta asti, myös kyseenalaistamaan kokonaisvaltaisesti niitä voimasuhteita, jotka määrittävät yhteiskuntaamme. Yliopistomaailmaan feministinen taidehistoria saapui 1980-luvun aikana. (Ibid.) Näin ollen se on akateemisena perinteenä suhteellisen nuori. Tästä huolimatta feministinen taidehistoria on vakiinnuttanut asemansa taidehistoriallisena tutkimussuuntana ja sen merkityksen voidaan katsoa olleen suuri.

Yksi feministisen tutkimusperinteen ydinkysymyksistä on ollut se, kuka nähdään toimijana ja kuka toisaalta on toimija. Eettiset ongelmat niin tutkimuksen teossa kuin tutkimuksen kohteissa ovat myös olleet keskeisiä. Feministinen tieteentekeminen pyrkii ikään kuin oikaisemaan sellaisia asioita, joita valtavirtatutkimus yleensä ylenkatsoo. Yksi feministisen tieteentekemisen vastauksista eettisiin kysymyksiin on ollut standpoint-teoria. Standpoint (suomeksi käännettynä näkökulma) viittaa feministiseen tapaan ymmärtää tieteen tuottamista, jossa nähdään, että tieto on todempaa silloin, kun se on tuotettu tietoa koskevan ryhmän sisällä. Kuten Clare Hemmings on asian muotoillut, ”marginalisoidut toimijat tuottavat erilaista, luotettavampaa tietoa, sillä epätasa-arvon käytännöt tarkoittavat sitä, että selvittääkseen heidän täytyy tietää ja tunnistaa vallitsevat legitimaation raamit. Samasta syystä he myös tuottavat paikallista tietoa” (suomennos VK; Hemmings 2012, 155). Tällä Hemmings siis viittaa siihen, että eletty kokemus luo pääsyn sellaiseen tietoon ja tietämisen tapaan, johon ei ulkopuolisella ole mahdollisuutta. Näin ollen siis tutkijan on tiedostettava oma asemansa tutkimusta tehdessä ja pohdittava oikeutusta tutkimukselle ja sen kohteelle.

Standpoint-teoria on saanut alkunsa Sandra Hardingin toimesta 1980-luvulla. Perusajatus hänellä on se, että tutkimus on aina näkökulmasidonnaista ja jotkin näkökulmista ovat parempia kuin toiset. (Rolin 2005, 98–99.) Teoriaa on kuitenkin myös kritisoitu.

Ensimmäinen argumentti standpointia vastaan on ollut se, kuinka siinä jää epäselväksi tiedon

oikeuttamiseen vaikuttavien asioiden olennaisuus. Tutkija ei voi pelkällä taustallaan oikeuttaa tieteellistä hypoteesia, kuten Rolin mainitsee artikkelissaan “Tutkimuksen näkökulmasidonaisuuden paradoksi”. (Ibid. 101.) Tällä siis tarkoitetaan sitä, että pelkkä omaan asemaan liittyvän perustelun esittäminen tieteen tekemiselle ei riitä, vaan on silti vaadittava perusteluiden auki kirjoittamista. Toiseksi on ongelmallista väittää, että alisteisessa asemassa olevien ryhmien näkökulma olisi automaattisesti tiedollisesti parempi. Rolinin mukaan tällöin ongelmaksi nousee eri asemien vertailu, sillä samaan aikaan ei ole hyväksytty ajatusta asemasta, joka olisi riippumaton kaikista näkökulmista. Kuitenkaan tarkoitus ei ole täysin tyrmätä Hardingin standpoint-teoriaa, vaan vaatia enemmän ja syvällisempiä perusteluja sille. (Ibid. 101–102.) Standpoint-teoria on yhä kannatusta saava tapa tarkastella tutkimusta. Tämän vuoksi koen standpointin myös omassa tutkimuksessani hedelmälliseksi lähestymistavaksi. Feministisessä tutkimuksessa neuvotellaan jatkuvasti, millaisin ehdoin marginalisoituihin ryhmiin kuuluvista ihmisistä tehtävää tutkimus olisi tehtävä, ja standpoint on ollut yksi suurta kannatusta saaneista vaihtoehdoista.

2.2 Uusmaterialistinen tutkimus

Uusmaterialistisen tutkimuksen taustalla on halu kääntää katse kohti materiaalia itsenäisesti toimivana ja merkittävänä asiana. Taustalla voidaan nähdä viime vuosisadan loppupuoliskon kiinnostus kieltä kohtaan. Tieteenfilosofi Thomas Kuhnin mukaan tiede muodostuu tieteellisten vallankumousten kautta. Tällöin tieteen synnyn voidaan katsoa tapahtuvan ikään kuin kolmen askeleen kautta. Niin kutsuttu normaalitiede tarkoittaa tieteen kenttää hallitsevaa tieteen suuntausta. Normaalitieteessä syntyy anomaliaita eli ilmiöitä, jotka eivät sovi normaalitieteen puitteisiin. Kun näitä anomaliaita aletaan tutkimaan, tapahtuu tieteellinen vallankumous. (Ks. Esim. Rinne, Kivirauma, Lehtinen 2015) Uusmaterialismin puitteissa tällainen ”vallankumous” voidaan nähdä selvästi, sillä uusmaterialistinen tutkimus on lähtenyt halusta tutkia sitä, minkä kieleen keskittyvä tutkimus sen mielestä on sivuuttanut: materiaalin (ks. esim. Barad 2003, 801–802). Samalla ajattelutapaa edustavat tutkijat ovat todenneet, että uusmaterialismin ei ole tarkoitus korvata sitä edeltäneitä tutkimusperinteitä, jolloin se vahvistaisi dualistista ajatusta materiaalin ja muun välillä. Sen sijaan se tarjoaa yhden lisänäkökulman ja tuo jotain uutta. Kuten Barad toteaa, materiaali ei ole vain jotain, jonka ihminen havaitsee, vaan sen sijaan materiaalit ja inhimilliset toimijat ovat yhdessä toisiaan määrittäviä ja toisiaan rakentavia tekijöitä. (Barad 2007, 185; ks. myös Lenz Taguchi 2019,

31.) Tätä Barad kuvailee yhteismuotoutumisen käsitteellä, joka onkin yksi tutkielmani avainkäsitteistä.

Uusmaterialistisen tutkimuksen hedelmällisimpänä antina koen itse sen tarjoaman uudenlaisen katsontatavan maailmaan. Sen avulla voidaan katsoa myös arkipäiväisiä tapahtumia, kuten kosketusta ja tuntemista, monitasoisesta näkökulmasta.

Taiteentutkimuksessa ja taiteen kokemisessa voi uusmaterialismin avulla purkaa kokemusta ikään kuin alhaalta ylöspäin, niin, että samalla puretaan hierarkiaa, jossa ihminen nähdään toimijana ja taide passiivisena kohteena. Käytännössä tämä tarkoittaa esimerkiksi kosketuksen käsitteen avaamista niin, että nähdään kaikki eri materiaalisen olemassaolon ja vuorovaikutuksen tavat, jotka se pitää sisällään. Näin ollen kosketusta voidaan tulkita esimerkiksi yhteismuotoutumisen kautta, jossa toimijat vaikuttavat ja muuttavat toisiaan. (Ks. esim. Barad 2012, 215.) Kosketukseen ei tällöin viitata vaan arkimielessä, vaan taide voi koskettaa esimerkiksi heijastamalla valoa tai affektiivisesti, jolloin se aiheuttaa voimakkaasti tuntevia tunnekokemuksia.

Uusmaterialistinen taiteentutkimus on laaja-alaista, kuten uusmaterialistinen tutkimus ylipäättään. Uusmaterialistinen tutkimus kiinnittää huomiota esimerkiksi taiteen olemassaolon prosesseihin, syntyprosesseihin, materiaaleihin ja erilaisiin toimijuuksiin. Uusmaterialistista taiteentutkimusta on hyödynnetty niin kirjoissa, kuten Kontturin *Ways of Following* -teos (2018) sekä Estelle Barretin ja Barbara Boltin kirja *Carnal Knowledge* (2012) että monissa artikkeleissa, kuten Milla Tiaisen, Kontturin, Tero Nauhan ja Marie-Louise Angererin toimittamassa *Ruukku*-lehden numerossa ”Intra-actions: Practising New Materialisms in the Arts Special issue” vuodelta 2018.

Taiteen materiaalisuus on monitasoinen ilmiö. Varsinkin ei-digitaalisessa taiteessa materiaalisuus ja sen merkitys on nähtävissä jo yksinkertaisella konkreettisella tasolla. Perinteisessä kuvataiteessa taideteokseksi ymmärretään sen materiaalinen kokonaisuus. Tähän sisältyy muun muassa maalaus pohjat, pigmentit ja niiden sidosaineet, veistoksessa käytetty pronssi tai marmori, installaatioon hyödynnetyt esineet, paperi ja tussi. Näiden lisäksi taideteoksen materiaaliseen kokonaisuuteen kuuluvat myös muun muassa siveltimestä irronneet karvat, kehykset ja teoksen muoto, vaikka niitä ei arkimielessä tyypillisesti mielletä osaksi varsinaista taideteosta. Uusmaterialistisessa lähestymistavassa tutkitaan eri materiaalien toimijuutta ja esimerkiksi sitä, millä tavalla ne työskentelevät yhdessä, sekä sitä,

miten tämä vaikuttaa niin taiteilijaan kuin katsojaan. Materiaalit nähdään taiteilijan kollegoina, joiden kanssa (ei siis avulla) taideteos syntyy.

Teosten materiaalisuus ei kuitenkaan rajoitu edellä mainittuihin asioihin. Materiaalisuutta voidaan nähdä kaikessa taiteessa. Esimerkiksi digitaalisessa taiteessa taiteen materiaalisuus syntyy muun muassa tietokonekoodista ja sen näytön pikseleistä, jolta teosta katsellaan. Digitaalisen taiteen materiaalisuuteen liittyy myös esimerkiksi sähköntuotanto, joka on sen elinehto. Barad puhuu tekstissään “On Touching - The Inhuman I Therefore Am” siitä, kuinka myös vaikkapa mielikuvitus on materiaallinen voima. Mielikuvituksen kautta on mahdollista päästä kosketuksiin sellaisen kanssa, mitä ei voi aistia. (Barad 2012, 216.) Mielikuvitus on yksi työkalu niin taiteen tekemisessä kuin sen kokemisessa. Materiaalisuus on siis taiteen lävistävä ilmiö. Sitä ei voida erottaa taiteesta edes silloin, kun kyse on immateriaalisesta taiteesta. Uusmaterialismi tarjoaa tarttumapinnan materiaalisuuden monipuoliselle tarkastelulle, jossa käsitteen sisällytetään myös näkymättömät materiaalisuudet.

2.3 Feministinen uusmaterialismi

Materiaalisuuksien teoretisointi on ollut osa feminististä tutkimuskenttää pitkään, vaikka varsinaista uusmaterialistista tutkimusta on alettu tekemään vasta viime vuosikymmenten aikana. Jo feministisen akateemisen kentän muodostumisen aikaan 1970-luvulla oli vallalla ajatus feministisestä marxismista, jonka tarkoituksena oli kääntää katsetta erilaisiin materiaaliin todellisuuksiin, joissa sortavat rakenteet käyvät ilmi. Feministinen marxismi on ollut tiiviisti liitoksissa historialliseen materialistiseen feminismiin (eng. historical materialist feminism). Tämän lisäksi feministisessä tutkimuksessa on puhuttu niin kutsutusta uudesta feministisestä materialismista tai feministisestä ruumiillisuuden materialismista (eng. feminist corpomaterialism) (Lykke 2010, 93–108.) Ero näiden feminististen materiaalisuuksien tutkimuksen ja varsinaisen uusmaterialismin tutkimuksen välillä on esimerkiksi se, millä tavalla materiaalisuuksiin kiinnitetään huomiota. Uusmaterialismi poikkeaa muusta materiaalisuuksien tutkimuksesta sen kautta, että siinä nähdään materian toimijuus jonain sisäsyntyisenä ja pyritään irti erilaisista ihmislähtöisistä hierarkioista (ks. esim. Tiainen, Kontturi, Hongisto 2015, 14–16). Uusmaterialistinen tutkimus on lähtökohtaisesti otollinen tausta feministiselle pohdinnalle. Monet uusmaterialistisen tutkimuksen uranuurtajista ovat myös feministisiä teoreetikoita. Feministinen uusmaterialismi on liitoksissa uusmaterialismin kenttään. Esimerkiksi yksi materiaalisuutta paljon feministisen kentän sisällä teoretisoinut filosofi Elizabeth Grosz on käsitellyt feministisen teorian keskeisiä teemoja ja sitä, miten

uusmaterialismi ja materiaalisuuden tutkimus suhtautuvat näihin. Hänen mukaansa feminismiin keskeisiä teemoja, kuten autonomiaa, toimijuutta ja vapautta, ei ole määritelty, selitetty tai analysoitu tarvittavalla syvyydellä (Grosz 2010, 139). Grosz siis näkee, että materiaalisuuteen katsovalla tutkimuksella voitaisiin syventää feministisen teorian ymmärrystä lähtökohdistaan.

Feministinen uusmaterialismi käsittelee samoja teemoja kuin uusmaterialismi ylipäätään. Sellaiset käsitteet kuten toimijuus, voima ja muutos ovat keskeisiä sekä feministiselle tutkimukselle että uusmaterialismille. Se on osa feministisen teorian historiaa, jossa tärkeässä roolissa on ollut jatkuva tieteenalan (tieteenalojen) sisäinen kritiikki, keskustelu ja tietoinen pyrkimys kohti muutosta. Groszin teoretisointi feminismistä ja materiaalisuudesta tarttuu kiinni subjektiivisuuteen, mikä on ymmärretty tunnistamisen paradigman kautta. Tämä käsitys on Groszin mukaan ollut vallalla feministisessä ajattelussa filosofi Simone de Beauvoirista lähtien. Grosz sanoo, että subjektiivisuus on nähty toimijuuden ja vapauden toimialueena subjektin ulkopuolisten voimien määrittämänä. (Grosz 2010, 140.) Feministinen materiaalisuuden tutkimus on ollut pyrkimystä määrittää toimijuutta laajemmin. Tällöin toimijuus nähdään ikään kuin sisäisenä ominaisuutena, joka on väistämätön osa olemassaoloa. Vapaus on siis osa elämää, jonka saavuttamiseen ei tarvita sortavista rajoitteista pois pääsyä. Grosz kuitenkin painottaa, että tässä ei ole kysymys vapauden depolitisoimisesta, vaan sen sijaan huomioon otetaan erilaisia poliittisia ulottuvuuksia. (Ibid.) Groszin näkemykset eivät ole syntyneet tyhjästä, vaan niiden taustalla on paljon teoretisointia esimerkiksi vapauden, voimaan ja toimijuuteen liittyen. Hänen ajatuksiinsa vaikuttaneita teoreetikoita ovat esimerkiksi filosofit Michel Foucault ja Friedrich Nietzsche. (Ibid 141–142.)

Feministinen uusmaterialismi läpäisee tieteen kenttää. Se ei rajoitu vain taiteentutkimukseen tai sukupuolentutkimukseen, vaan sen kautta voidaan lähestyä useita erilaisia kysymyksiä. Sen merkitys on kuitenkin esimerkiksi taiteentutkimuksessa ollut nousujohteinen viime vuosina. Uusmaterialismiin keskittyvää tutkimusta tehdään laaja-alaisesti humanistisella kentällä niin, että sen kautta päästään tavoittamaan sellaisia näkökulmia, jotka ovat jääneet aiemmin sivuun. Uusmaterialismi viittaa siis analyttiseen lähestymistapaan, jossa materiaalisuuden merkitys kaikessa elämässä otetaan huomioon. Materiaalisuuden nähdään tällöin olevan osa kaikkea yhteiskunnallisista asioista yksityisiin asioihin. (Tiainen, Kontturi, Hongisto 2015, 4.)

Tekijyys ja toimijuus teemoina, tutkimuslähtökohtina ja todellisuuksina yhdistävät feminististä ja uusmaterialistista tutkimusta (ks. esim. Grosz 2010, 139). Koska tekijyys ja toimijuus ovat voimakkaasti molemmissa tieteen tutkimuksen aloissa kietoutuneina, koen oman lähtökohtani nousevan aineistostani lähes luonnostaan. Uusmaterialistisessa feminismissä vapaus ja toimijuus määritellään uudesta kulmasta. Tällöin kyseessä ei ole asia, joka nousee esimerkiksi voimasuhdanteista, joissa toinen on alistettuna. Sen sijaan uusmaterialistinen feminismi pyrkii ymmärtämään nämä termit uudella tavalla käsitteitä. Grosz kirjoittaa artikkelissaan ”Feminism, Materialism & Freedom” uusmaterialistisesta lähestymistavasta feminismiin. Hän puhuu artikkelissaan elämän konseptista, johon hän liittää kysymykset vapaudesta. Tällöin vapaus syntyy väistämättä yhteydessä elämän toimijuuteen. Tämä näkemys on erityisesti positiivinen; vapautta ei nähdäkään vapautena jostakin, vaan vapautena johonkin. Tämä vapaus johonkin on Groszin mukaan kykyä ja mahdollisuuksia toimintaan. (Ibid. 139–140.) Groszin näkemys vapaudesta luo uutta näkökulmaa feministiseen lähestymiseen. Tutkielmani aiheesta feministinen pastissi ei siis ole vapautta niistä rakenteista ja rajoitteista, jotka kahlitsevat, vaan sen sijaan feministisen pastissin voidaan katsoa syntyvät vapautena toimia. Grosz tiedostaa, että tämänkaltainen vapauden uudelleen asettelu saattaa vaikuttaa aiheen depolitisoinnilta. Tämän takia hän huomauttaakin, että kyseessä on sen sijaan näkökulman muutos. (Ibid. 140.) Kyseessä on loppujen lopuksi syvästi poliittinen ajatus siitä, kuinka vapaus on jotain sisäsyntyistä, joka on elossa meissä jokaisessa koko ajan.

2.4 Pastissin tutkimusperinne

Intertekstuaalisuus on ollut osa länsimaista taidetta sen koko historian ajan. Erilaiset kuvalliset aiheet, esittämisen tavat sekä varsinaiset kuvat ovat kulkeneet taiteilijalta toiselle antiikin ajoista lähtien. Yksi kuvien kulkemisen tapa on pastissi, jonka Tieteen termipankki määrittelee toisen tekijän ominaistyylin jäljittelyksi (Tieteen termipankki). Kuvataiteessa pastissilla viitataan yleensä taideteokseen, joka on ammentanut tunnistettavasti inspiraatiota toisen taiteilijan (tunnetusta) taideteoksesta. Pastississa käytetään ja lainataan usein kuvallisia elementtejä toisesta teoksesta, kuten sommitelmaa, kuva-aihetta ja/tai henkilöahmoja. Kaikki taideteokset, jotka sisältävät viittauksia toisiin teoksiin eivät siis ole pastisseja.

Intertekstuaalisuus on keskeinen osa taidehistoriallista perinnettä sekä elävää taidekulttuuria, eikä kaikkia lainauksia ja viittauksia voi tai pidä tulkita pastisseiksi. Katja Tukiaisen teos *La Liberté Guidant Le Peuple* (kuva 7) ja Mickalene Thomasin teos *Sleep: Deux femmes Noires* (kuva 5) ovat sekä tekotavoiltaan että aiheilmiltaan toisistaan poikkeavat. Niitä kuitenkin

yhdistää se, että molemmat teokset ovat tunnistettavia pastisseiksi. Molemmissa teoksissa on selvästi erottuvia piirteitä ja elementtejä, jotka toimivat sitaatteina tunnetuista taideteoksista. Kuitenkin jo näistä kahdesta esimerkistä voidaan nähdä, kuinka pastissien ei tarvitse noudattaa samaa kaavaa. Thomasin teoksessa pastissin tunnistaa esimerkiksi henkilöiden asettelusta, joka on tehty täysin mimikoiden Courbet'n teoksen naishahmoja (kuva 6). Tukiaisen teos taas on tavallaan uusi versio Delacroix'n teoksesta, sillä siinä niin henkilöahmot, kompositio kuin mittasuhteet ovat suoria viittauksia *Vapaus johtaa kansaa* -teokseen (kuva 8).

Pastissi ei ole käsitteenä yksiselitteinen. Samankaltaisia ilmiöitä voidaan tulkita monien käsitteiden kautta, kuten versioinnin, parodian ja sitaatin käsitteiden avulla. Rajanvedot näiden eri käsitteiden välillä eivät ole selviä, vaan ne risteävät toistensa kanssa. Niiden merkitykset saattavat kontekstin mukaan olla joko synonyymejä tai täysin toisistaan poikkeavia. Omassa tutkielmassani olen päätenyt käyttämään pääasiassa termiä pastissi. Tähän ratkaisuun olen päätenyt siksi, että tutkielmani kartoittaa pastissin pääpiirteitä, jolloin tarkoitukseni on pitäytyä muista, toisenlaisia konnotaatioita sisältävistä termeistä.

Hoesterey kirjoittaa teoksessaan *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature* laaja-alaisesti pastissin käsitteestä. Termi pastissi juontuu italian sanasta ”pasticcio”, joka on peräisin pasta-sanasta, jolla aikoinaan viitattiin Italiassa eräänlaiseen lihasta, kasviksista ja muista aineksista tehtyyn pateeseen. Renessanssin aikana ”pasticcio” siirtyi taidemaailman käsitteeksi, jolloin sen avulla kuvattiin imitoivaa maalaustekniikkaa, joka yhdisteli eri tunnettujen taiteilijoiden tyyliä. Sen ajateltiin olevan vilpillinen tekniikka, jonka tarkoituksena oli johtaa harhaan yleisöä ja maalausten tilaajia. Kuitenkin suuren kysynnän vuoksi renessanssiajan Roomassa ja Firenzessä oli tarvetta taiteilijoille, jotka maalasivat renessanssimestareiden töitä jäljitellen. Tunnettujen taiteilijoiden teosten jäljittely ei kuitenkaan syntynyt renessanssiaikana, vaan jo antiikin Roomassa oli tyyppillistä tehdä kopioita antiikin Kreikan tunnetuista teoksista. (Hoesterey 2001, 1–2.) Kuten tästä käy ilmi, pastissit olivat alun perin kopioita. Tällöin pastissit tehtiin mukailemaan niiden esikuvia mahdollisimman tarkasti, eikä tarkoituksena ollut tehdä uudelleenversiointeja teoksista niin, että pastissin tekijän kädenjälki olisi tunnistettavissa.

Pastissin teoreettinen historia ei ole selvärajainen. Se on täynnä epävarmuuksia ja arvailuja. Sanna Nyqvist kirjoittaa pastissia käsittelevässä kirjallisuustieteen väitöskirjassaan *Double-Edged Imitation*, että sen marginaalinen status on johtanut siihen, että siitä kirjoitetut tekstit

ovat käsitelleet sitä ikään kuin sivulauseessa. (Nyqvist 2010, 18–19.) Vaikka kirjallisuustieteessä on nykypäivänä oma pastissin tutkimuksen perinteensä, jota ei voida soveltaa sellaisenaan kuvataiteen tutkimukseen, on pastissin syntyhistoria kuitenkin yhteinen. Pastissi on, kuten edellä toin esiin, syntynyt taiteen kentällä. Sen käsitettä muodostettiin erityisesti 1700-luvulla osana taidekriittiköä (ibid.). Kuitenkin tästä huolimatta sen rooli kuvataiteen tutkimuksessa on pysynyt pienenä, eikä pastissiin liittyvä teorianmuodostus ole saanut valtavirtaista asemaa.

Hoesterey toteaa, että taidehistoriassa pastissin käsitettä on käytetty toiseuden merkitsemiseen (Hoesterey 2001, 1, 16). Tällä tarkoitetaan sitä, että pastissin avulla voidaan merkitä ei-autenttinen taide. Kuitenkaan pastisseja ei ole nähty pelkästään epäaitoina, vaan niiden tekemisen nähtiin myös olevan vaihtoehtoinen työskentelytapa, silloin kun pastissi koostui useiden aiheilmien ja tyylien yhdistelystä. (Ibid. 16.) Tällöin pastissi ei siis perustu vain yhden teoksen tutkimiselle ja sen jäljittelylle, vaan taideteoksessa on yhdistelty elementtejä useista teoksista. Kuten edellä mainitsin, taidehistoriassa ei ole tutkittu pastissia mittavissa määrin. Hoestereyn mukaan pastissi onkin toiminut työskentelyn tapana ilman, että siitä olisi syntynyt merkittävää tieteellistä keskustelua (Ibid. 17). Tämä näkyy yhä tänä päivänä. Pastissi on käytännössä tunnistettava taiteen tekemisen tapa, vaikka tutkimusta siitä on haastavaa löytää.

Kuten jo johdannossa mainitsin, pastissin käsite on monimutkainen, ja samankaltaisiin asioihin voidaan viitata useilla termeillä. Hoesterey on teoksessaan purkanut auki erilaisia pastissin käsitteeseen liittyviä ja sen kanssa risteäviä termejä. Näitä ovat esimerkiksi adaptaatio, appropriatio, kapriisi, kollaasi, ”feikki” eli epäaito versio, imitaatio, montaasi, parodia, plagiaatti ja uudelleen määrittely. (Hoesterey 2001, 10–15.) Näitä ei voida siis täysin erottaa pastissista. Erilaiset intertekstuaaliset viittaukset ja aiheilmien kulku muodostavat risteilevän verkoston, jota selittämään voidaan ottaa esimerkiksi luettelemiani käsitteitä. Hoestereyn mukaan postmoderni pastissi purkaa asetelmaa, joka vallitsee niin kutsutun alkuperäisen ja kopion välillä. Tähän samaan kysymykseen on tartuttu muun muassa poptaiteilijoiden toimesta. (Ibid. 24.) Poptaiteessa kopiointi on ollut tärkeä työskentelytapa. Kysymys kopioista ja aitoudesta ei siis ole tuntematon, ja sitä on tutkittu myös taidehistorian alalla. Käsite kopiosta ei ole samalla tavalla vaikeasti tunnistettava teoreettisesti, vaikka se on käytännössä lähellä pastissin käsitettä. Esimerkiksi Maddalena Bellavitisin toimittama teos *Making Copies in European Art 1400–1600: Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts* (2018) on tuore julkaisu, joka syventyy nimenomaan kopioon taidehistoriallisena ilmiönä. Bellavitis kertoo teoksen johdannossa laaja-alaisesti kopioon

kohdistuneen taidehistoriallisen tutkimuksen laajuudesta, sillä kiinnostus tätä aihepiiriä kohtaan on ollut merkittävää (Bellavitis 2018, 1–3).

Kuten olen maininnut, pastissiin ja versiointiin liittyvät mielikuvat ovat ristiriitaisia. Jäljittelyä ja kopioimista pidetään taiteen maailmassa usein helppona ratkaisuna, eikä välttämättä ”oikeana” taiteena. Yksi taiteen arvoista, joita yleisesti vaalitaan, on sen uniikkisuus. Tätä on kuitenkin haastettu aikojen saatossa usein. Esimerkiksi poptaiteessa



Kuva 3

kopiointi on ollut tärkeä tekniikka. Myös taidekoulutuksessa on kopiointia käytetty oppimisen ja opettamisen metodina. Klassisten taideteoksien jäljentäminen on toiminut tapana kerryttää osaamista (kuva 3). Kuvassa 3 on kuvattuna Edward Francis Burneyn teos *The Antique School at New Somerset House*, joka on 1780-luvun paikkeilla valmistunut teos (Royal Academyn www-sivusto). Teoksessa kuvataan opiskelijoita piirtämässä klassisten veistosten mallista. Kuvan tilannetta vastaavat opetustilanteet ovat olleet yksi tyypillisistä tavoista opiskella länsimaisessa taidekoulutuksessa.



Kuva 4

Nykypäivänä kuvien uusintamisen kirkkaimpana esimerkkinä voitaneen mainita meemikulttuuri (kuva 4), jossa kuvat ja niihin sisältyvät konnotaatiot leviävät nopeasti ja laajalle. Kuva 4 vaatii avautuakseen monitasoista ymmärrystä kyseisestä meemistä. Se vaatii sekä tietoa siitä, mihin kyseinen kuva viittaa (kombucha girl -meemi) että mihin meemin teksti viittaa (tunnettu tv-sarja). Tämän lisäksi meemin ymmärtämiseksi on tunnettava myös ne konnotaatiot, joita lausahdus ”Live, Laugh, Love”

kantaa populaarikulttuurissa. Tällöin siis yhdellä kuvalla viestitetään lukuisia asioita. Oma väittämani on, että feministinen pastissi sisältää kuitenkin aspektin, joka ei ilmene mainitsemisani kopioimisen ja lainaamisen tavoissa.

Pastissin käsitteellä on taidehistoriassa ollut negatiivinen sävy. Hoesterey mainitsee, kuinka esimerkiksi vuonna 1996 *Grove Dictionary of Art* kuvaili pastissia (tässä vapaasti suomennettuna) näin: ”Pastissi [it. *Pasticcio*]. Kuva, joka tiedostaen lainaa tyyliä, tekniikkansa tai motiivinsa muista taideteoksista olematta kuitenkaan suora kopio. Lopputulos voi olla hieman epäjohdonmukainen ja toisinaan liioiteltu ja satiirin omainen, ikään kuin karikatyyri. Pastissin käsitettä käytetään yleensä halventavassa mielessä, antaen ymmärtää, että taiteilija on epäoriginaali.” (*Grove Dictionary of Art* 1996.) Kuitenkaan kaikkea tyylin, tekniikan tai motiivin lainaamista ei ole pidetty negatiivisena asiana. Erilaiset ikonografiset konventiot ovat sallineet erilaisten formaalien ominaisuuksien hyödyntämisen ilman, että teosta on kutsuttu ilmeisen halventavalla termillä pastissi (Hoesterey 2001, 18). Länsimaisen taiteen historiassa on siis toisaalta pidetty arvossa ”suurten mestareiden” ihannoimista ja sen osoittamista taiteellisilla viittauksilla, mutta liian suorat tai ”väärin” tehdyt viittaukset on nähty epäaitoina ja niin kutsuttua oikean taiteen määritelmää pakenevina. Tämä osoittaa pastissin käsitteen ristiriitaisuutta ja monimutkaisuutta. Vaikuttaa lähes nurinkuriselta, kuinka pastisseiksi miellettyjä teoksia on halveksittu samalla, kun taiteessa yksi merkittävästä asioista on ollut inspiraatio ja erilaiset vaikutteet, joiden kautta voidaan nähdä esimerkiksi eri tyyliuuntien muodostuminen. Hoesterey mainitsee, kuinka pastissin käsitteen määrittäminen positiivisen kautta liittyy kysymykseen korkeasta ja matalasta kulttuurista. Kun pyrkimyksenä on avata tämän dikotomian välistä kuilua, vapautuu pastissille tilaa kriittisenä lähestymistapana, joka ylittää matalan ja korkean taiteen välisen rajapyykin. (Ibid. 21.)

Suhtautuminen pastissiin vie meidät klassisen taidehistoriallisen kysymyksen ääreen: mitä on hyvä taide ja kuka sen määrittää? Pastissi on teoreettisesti ollut hyljeksitty tapa toimia, minkä vuoksi se on sopiva taiteen tekemisen tapa feministiselle taiteelle, jossa pyritään nostamaan esiin asioita, jotka ovat jääneet marginaaliin. Ajatuksia herättävää on toisaalta myös se, kuinka esimerkiksi Hoesterey kyllä mainitsee pastissin olevan ylenkatsottu ja negatiiviseksi koettu termi, mutta samalla taidehistoriallista tutkimusta pastissista on ylipäätään hyvin haastavaa löytää. Toisin sanoen, myöskään pastissin negatiivinen maine ei ole juurikaan realisoitunut tutkimuksessa. Tulkitsen tämän osittain todisteena siitä, että pastissin ei ole katsottu olevan niin tärkeä, keskeinen tai ajankohtainen aihe, että siitä tarvitsisi kirjoittaa. Tämä on osoitus aukosta, joka taiteentutkimuksessa vallitsee.

Myös mimesikseen liittyvän tutkimuksen voidaan katsoa käsittelevän samankaltaisia kokonaisuuksia kuin pastissin. Laura Bissell käsittelee artikkelissaan ”There Is Such a Thing: Feminist Mimesis in Contemporary Performance in the UK” (2018) mimesistä työkaluna

patriarkaattisten rakenteiden purkamisessa sekä aktivismin työvälineenä. Bissell kuvailee sitä, kuinka mimesistä voidaan performanssissa hyödyntää niin, että se herättää katsojissa affekteja ja näin ollen kehottaa analyysiin, reflektioon ja toimintaan (Bissell 2018, 522). Oma näkemykseni pastissin vaikutusvoimasta ja merkittävydestä nimenomaan feministisen taiteen työkaluna puhuu tästä samasta näkökulmasta. Bissellin ideana on, että feministisen mimesiksen tuoman muutoksen avulla voidaan performanssin kautta muuttaa sekä sitä näkökulmaa, mistä esityksen sisältö tulee, että sitä suuntaa, minne se on menossa.

Feministisen mimesiksen käsite risteää tällöin voimakkaasti feministisen pastissin kanssa. Taidehistoriallisina käsitteinä ero pastissin ja mimesiksen välillä on se, että mimesis pyrkii jäljittelemään todellisuutta, kun taas pastississa jäljittelyn kohteena ovat taiteelliset konventiot. Feministisessä taiteessa on pastissin lisäksi mielestäni myös kysymys mimesiksestä. Feministinen taide pyrkii tuomaan esiin erilaisista eroista juontuvaa epätasa-arvoisuutta eli pyrkii tekemään näkyväksi yhteiskunnassamme olemassa olevan asian.

Oman tutkielmani kannalta ehkä tärkein aspekti pastissin potentiaalissa on toteamus, jonka Hoesterey tuo esille teoksessaan. ”[...]Allegorisesti latautuneet pastissit [...] rakentavat merkityksiä uudelleen asettelemalla ja uudelleen approprioimalla osia menneisyydestä, täten suhtautuen historiaan dialektisesti.”² (suomennos VK; Hoesterey 2001, 25.) Pastissi avaa siis uusia merkityksiä käyttämällä hyväkseen jo olemassa olevia konventioita. Feministisessä pastississa taiteilija hyödyntää osia menneisyydestä tuoden niiden kautta esille jotain olennaista. Tällöin pienet eleet ja muutokset saavat sellaista voimaa, jota olisi muuten vaikea tavoittaa. Englannin kielessä pastissi on substantiivin lisäksi myös verbi. Verbinä ”pastiche” - sana tarkoittaa luomista erilaisia tyylejä yhdistellen. Sanan verbimuotoinen käyttö on harvinaista, mutta sen määritelmä antaa kuitenkin näkökulmaa siihen, millä tavalla itse pastissia käsittelen. Verbimuoto on yksi osoitus termin aktiivisesta luonteesta, jossa uutta luova momentum saa voimansa jostain jo olemassa olevasta.

2.5 Populaari taide ja kaanon

Kaanon on ollut yksi taidehistorian keskeisistä käsitteistä. Griselda Pollock määrittelee kaanonin ”diskursiiviseksi muodostelmaksi, joka konstituoii sen valitsemat objektit/tekstit taiteellisiksi mestariteoksiksi näin ollen kontribuoiden valkoisen maskuliinisuuden

² [...] allegorically charged pastiches [...] construct meaning by reassembling and reappropriating pieces from the past, thereby adopting a dialectical stance toward history.

eksklusiiviseen tapaan suhtautua luovuuteen ja kulttuuriin”³ (suomennos VK; Pollock 1999, 9). Kaanonin käsitteellä on pitkät juuret. Alun perin se on ollut käytössä lähinnä uskonnollisissa konteksteissa, jolloin sillä viitattiin hyväksytyihin, kanonisoituihin, uskonnollisiin teksteihin. Kaanon on eräänlainen ohjenuora. Sen avulla legitimoidaan kulttuurisia tai poliittisia identiteettejä ja luodaan auktoriteettia. Akateemisen koulutuksen ja yliopistojen myötä kaanonit muuttuivat maallisiksi. Kaanonin sisältö ei kuitenkaan sinänsä muuttunut, vaan siihen sisälletyt arvot vain alkoivat kohdistua (sekulaariin) kirjallisuuteen tai jo pikkuhiljaa myös taiteeseen. Kaanonit legitimoivat sen, mitä pidettiin parhaana ja merkittävimpänä. Taidehistoriallisesti kaanon ei ole koskaan tarkoittanut vain yhtä kaanonia. Sen sijaan on ollut olemassa useita, toistensa kanssa kilpailevia kaanoneita. Tästä huolimatta kaanoniin on aina yhdistetty tiettyjä ominaisuuksia. Erityisesti se on aina tarkoittanut rakennelmaa, joka on luonnollinen ja syntynyt universaaleista totuuksista. On ikään kuin ajateltu, että kaanon nousee luonnostaan nerojen kädenjäljestä. (Ibid. 3–4.) Tämä harha luonnollisuudesta on piilottanut kaanonin sisäänrakennettuja syrjiviä rakenteita. Pollockin mukaan (perinteinen) kanonisoitu diskurssi taiteessa tuottaa ymmärrystä maskuliinisuudesta voimana ja merkityksenä, kauneutena ja totuutena (Pollock 1999, 9). Tällöin niin kauan, kun feminismi yrittää olla diskurssi taiteesta, kauneudesta ja totuudesta se päätyy vahvistamaan kaanonin rakenteita ja täten vahvistamaan siihen liitettyä maskuliinista neroutta. Näin ollen siis pelkkä naisten nimien lisääminen kaanoniin ei ole riittävää.

Kysymys naisten puuttumisesta taidehistorian kaanonista on ollut esillä 1970-luvulta saakka. Linda Nochlinin katsotaan nostaneen naisten roolin osaksi taidehistoriallista valtavirtakeskustelua vuonna 1971 julkaistun artikkelinsa myötä. Artikkelin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, julkaistiin *ARTnews*-julkaisussa ja se sai aikaan niin kutsutun naiskysymyksen nousemisen yhdeksi taidehistoriallisen keskustelun aiheeksi. Nochlinin artikkeli pureutuu erityisesti siihen, miksi meiltä ovat puuttunut nimenomaan suuret naispuoliset taiteilijat. Nochlinin mukaan kyse ei siis ole vain siitä, etteikö näitä naisia ole löydetty, vaan myös siitä, ettei länsimaisen taiteen historiassa ole yksinkertaisesti ollut Michelangeloa tai da Vinciin verrattavia taiteilijoita, jotka olisivat naisia. (Nochlin 1971.) Tällä artikkelillaan Nochlin hahmotteli syitä sille, miksi naiset uupuvat merkittävien taiteilijoiden historialliselta listalta. Hän kommentoi erityisesti sitä, kuinka naisten asema on

³ [...]a discursive formation which constitutes the objects/texts it selects as the products of artistic mastery and, thereby, contributes to the legitimation of white masculinity’s exclusive identification with creativity and with Culture.

vaikuttanut siihen, miksi ei ole käytännössä ollut mahdollista, että naistaiteilija voisi nousta maailman huipulle. Kysymällä miksei ole ollut olemassa suuria naistaiteilijoita, hän ei tiedustele nimenomaisesti naistaiteilijoiden perään, vaan sen sijaan argumentoi syitä sille, miksi yhteiskunnallisella tasolla naisen on ollut vaikeaa (ja käytännössä mahdotonta) saavuttaa suurten miestaiteilijoiden kaltaista asemaa kuvataiteissa. (Ibid.)

Nochlinin tarkoituksena on kääntää katse pois yksityisestä (eli esimerkiksi yksilön taidoista) kohti julkista, kuten mahdollisuutta harjoittaa taiteilijan ammattia. Tämän hän tekee monisyisesti. Nochlin esittelee useiden esimerkkien avulla naisten vaikeutta toimia taidemaailmassa. Samalla hän huomauttaa, että naisten kokemat ongelmat ammatin harjoittamisessa eivät ole rajoittuneet vain taiteilijuuteen, vaan länsimaisessa historiassa on muiden kuin valkoisten miesten ollut ylipäättään haastavaa saavuttaa samanlaisia ammatillisia asemia alasta riippumatta. (Nochlin 1971.) Tämä on yksi osoitus kaanonin luonnollisuuden ongelmallisuudesta. Naiset ovat rajautuneet pois kaanonista ilman, että sen on nähty olevan poliittinen teko.

Nochlinin aikaansaamaan keskusteluun on viimeisen viidenkymmenen vuoden aikana tuotu erilaisia näkökulmia. Naistaiteilijoita on nostettu enemmän esiin sitoen heidät tiiviimmin osaksi eurooppalaista taiteen kaanonia. Naisten roolista taidemuseoissa on puhuttu pitkään, esimerkiksi taideaktivistiryhmä Guerrilla Girlsin kampanjat museoissa esiteltävistä naistaiteilijoista on vuosikymmeniä kestänyt projekti, jolla on tehty näkyväksi naisten kohtaamaa epätasa-arvoa. Niin kutsuttuun naiskysymykseen on haettu ratkaisuja myös päinvastaisesta suunnasta. Tällöin ei pyrkimyksenä ole mahduttaa naisia osaksi seksististä tapaa kertoa taiteen historiaa, vaan on pyritty luomaan uusia tapoja hahmottaa tätä historiaa ja kaanoneita.

Yksi esimerkki feministisestä otteesta kaanoniin on Pollockin luoma feministisen taiteen kaanon. Pollockin työ feministisen taiteentutkimuksen parissa on merkittävä. Hänen työnsä kaanonin kanssa on tehnyt näkyväksi monia tärkeitä kaanoniin liittyviä kysymyksiä. Pollockin teos *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (1999) käsittelee nimensä mukaisesti kaanonia. Kaaanon on monitasoinen, monimutkainen ilmiö, jolla on historiallisesti pitkät juuret. Myös kaanoniin kohdistettu kritiikki on heterogeeninen ilmiö. Se on pitkälti perustunut sisäpuoli/ulkopuoli-oppositioon (eng. inside/outside opposition). Tällä tarkoitetaan sitä, että kaanon on valikoiva sen suhteen, keitä

se lukee sisälleen ja että sen poliittisuus tulee ilmi siinä, ketkä se sulkee ulkopuolelle. Pollock kuvailee, että tämän vuoksi kaanonia voidaan lähestyä kriittisinä ulkopuolisina. Hän hahmottelee kaksi tapaa, joilla kaanonin olisi muututtava. Ensimmäinen näistä on se, että länsimaisen kaanonin kuuluisi ottaa huomioon sellaiset ihmisryhmät, jotka se on aiemmin torjunut. Tällä tarkoitetaan siis esimerkiksi naisia tai marginalisoituihin kulttuureihin kuuluvia ihmisiä. Toinen tapa taas on kaanonin käsitteen purkaminen kokonaisuudessaan, jolloin esimerkiksi taideteosten arvo ei perustuisikaan kaanoniin, vaan nähtäisiin, että kaikki teokset ovat merkityksellisiä. (Pollock 1999, 4.) Feministisen taidehistorian suhde kaanoniin on siis monimutkainen, eikä yksiselitteisiä, kaikkien hyväksymiä tapoja siihen liittyvien ongelmien ratkaisuun ole olemassa.

Feministisessä taidehistoriallisessa tutkimuksessa on kyseenalaistettu taidehistoriallisia kaanoneita. Tämä on kohdistunut sekä kaanonin kriteereihin eli siihen, kenet on otettu osaksi kaanonia, että kaanonin luomaan hierarkiaan. Kaanonia luodaan akateemisen ympäristön lisäksi myös itse taiteilijoiden toimesta. Se määrittelee esimerkiksi sitä, mitä me luemme tai katsomme, sekä millaista taidetta näemme taidemuseossa. Kaanonin problemaattisuus nouseekin esille silloin, kun sen ulkopuolelle jää taiteilijoita ja teoksia sen vuoksi, että heidän ei koeta mahtuvan sen puitteisiin esimerkiksi ihonvärin, etnisen taustan tai sukupuolen vuoksi. (Pollock 1999, 4.) Tämä luo eräänlaisen noidankehän. Kun tietty ihmisryhmä jää kaanonin ulkopuolelle, he jäävät kulttuurisen legitimoinnin ulkopuolelle. Tämä taas vahvistaa kaanonin vääristynyttä näkymää, mikä estää kyseisen ihmisryhmän näkymisen kaanonissa.

2.6 Kritiikki ja muut lähestymistavat

Pastissin tutkimusta pohdittaessa on tärkeää harkita lähestymistavat tarkkaan. Koska se on ollut niin sivuutettu tutkimusaihe pitkään, on olemassa useita mahdollisia lähestymistapoja, joilla sitä voidaan lähteä purkamaan. Uusmaterialistista näkökulmaa ei ole aiemmin hyödynnetty pastissin tutkimuksessa. Tutkielmani aihe koskee tietyltä osin yhtä feministisen taidehistorian ydinkysymyksistä eli sitä, kuka saa äänensä kuuluville. Pastissit voidaan nähdä tietyllä tavalla toimijuuden takaisin ottamisena tällöin, kun ei-miestaiteilijan toimesta versioidaan esimerkiksi klassista miestaiteilijan tekemää taideteosta, joka kuvaa naista. Representaation ja tasa-arvon kysymyksiä on taidehistoriassa sovellettu pitkään feministisen tutkimusperinteen kautta. Näiden tuoma tieto ja muutos taidehistorialliseen perinteeseen on tärkeä, eikä sitä voida ohittaa, kun tarkastellaan teemoja ja kysymyksiä, joita on

taidehistoriassa pohdittu vähintäänkin vuosikymmenien ajan. Muun muassa haptisuuden käsitteellä on tutkittu teosten kykyä koskettaa. Taidehistorioitsija Alois Riegl ja hänen jo 1800-luvulla tehty tutkimuksensa haptisuudesta ovat osoitus aihepiirin pitkistä juurista (ks. esim. Trotter 2004, 37–40). Näin ollen esimerkiksi kosketukseen liittyvät teemat eivät ole taidehistoriassa uusia, vaikka niihin keskittyvä tutkimus on pääasiassa keskittynyt viimeisen viidensikymmenen vuoden ajalle. (Ks. esim. Calero 2021, 26–27.)

Uusmaterialistinen tutkimus ja lähestymistapa on kohdannut myös kritiikkiä. Erityisesti sen kyvyttömyys katsoa ihmisen ulkopuolelle muutenkin kuin sanojen tasolla on ollut tärkeä huomio. On tärkeää pohtia, voidaanko ihmisten tekemässä tutkimuksessa koskaan päästä eroon ihmiskeskeisyydestä. Esimerkiksi politiikantutkija Paul Rekret on todennut, että uusmaterialismin parissa ei ole kyetty näkemään ristiriitaisuutta sen pyrkimyksessä lähestyä ei-inhimillistä luontoa (Rekret 2016, 226–227). Tällä tarkoitetaan sitä, että ihmisen on mahdotonta poistaa itseään yhtälöstä, jolloin ihmisyys vaikuttaa väistämättä tutkimukseen.

3 Pastissi feministisenä työkaluna

Tässä luvussa käsittelen pastissia feministisenä työkaluna. Kartoitan pastissin tuomia mahdollisuuksia, pastissin avaamia keskusteluja ja kriittisiä eroja. Keskiössä on esimerkkiteokseni, joiden kautta tutkailen niitä ajatuksia, joita pastissi käsitteenä nostaa esiin. Esittelen Thomasin ja Tukiaisen teokset, jolloin niiden sisältöön, muotoon ja materiaalisuuteen päästään kiinni tarkemmin lähtökohtana tutkia pastissia erityislaatuisena feministisen taiteen ilmentymänä. Pastississa voidaan sanattomasti tavoittaa monia sellaisia аспекteja, joita ei voida toisenlaisella taiteella samalla tavalla tavoittaa. Feministisen taiteen ytimessä on poliittisuus. Poliittisuus ilmenee pyrkimyksenä muutokseen. Feministisen pastissin poliittisuuteen kietoutuu myös sellaisia ominaisuuksia, jotka ovat lähtöisin mimikoidusta taideteoksesta. Näin ollen pastissin poliittisuutta tarkastellessa huomio kiinnittyy sekä teokseen että sen ulkopuolelle. Feministisen pastissin syyt ja merkitykset ovat laaja-alaisia. Feministinen pastissi kiinnittyy osaksi useita eri taiteen suuntia. Se on osa feminististä taiteen kenttää, nykytaiteen kenttää, sekä osa sitä taidehistoriallista jatkumoa, johon mimikoitu teos/teokset liittyvät osaksi.

2.7 Feministinen pastissi esimerkkeinä

Mickalene Thomas on yhdysvaltalainen nykytaiteilija. Hän on syntynyt vuonna 1971 ja hän on saanut koulutuksensa Pratt Institutessa Brooklynnissa ja Yale University of Artissa New Havenissa. Hän on pitänyt lukuisia yksityisnäyttelyitä ja hän on saanut useita alan palkintoja, kuten taidemaailman seksismiä torjuvan Anonymous Was A Woman -palkinnon vuonna 2013. (Thomasin www-sivusto.) Thomas käsittelee teoksissaan muun muassa seksuaalisuutta ja ihonväriä ammentaen omista kokemuksistaan mustana ja lesbona taiteilijana. Hänen teoksensa on usein toteutettu sekatekniikalla, niin että niissä yhdistyvät erilaiset materiaalit, kuten korukivet ja emali.

Thomasin teos *Sleep: Deux Femmes Noires* (suom. *Uni: kaksi mustaa naista*) on vuonna 2013 valmistunut teos, joka yhdistää puupiirrosta, silkkipainoa ja valokuvaelementtejä. Valitsemani teos on viides 25 versiosta, jotka taiteilija on aiheilmasta tehnyt. Teos on ilman kehystä kooltaan 81,6 x 190,2 cm. Se muistuttaa ulkomuodoltaan perinteistä kollaasia. Siinä on kuvattuna kaksi naista nukkumassa. Taustalla avautuu maisema, jonka muodostavat pienet palaset, jotka kuvaavat pääasiassa eräänlaisia kuoseja. Sekä teoksen vasemmassa että oikeassa yläreunassa on puustoa, joka luo kehysten teokseen ja korostaa vaikutelmaa taustalla olevasta

maisemasta. Teoksen kollaasinomaisen luonteen mukaisesti teos muodostuu pienistä osista, joiden välistä näkyy yhtenäinen lämpimän murrettu oranssi ”taustaväri”. Näin ollen vaikka kyseinen taideteos on grafiikkaa, jossa yhdistetään puupiirrosta, silkkipainoa ja digitaalista tulostetta, sen muoto mukailee täysin perinteistä kollaasia.



Kuva 5

Kuvan henkilöt ovat kaksi alastonta, mustaa naista, jotka makaavat erilaisten kankaiden päällä. Heidän asentonsa on viittaus Gustave Courbet'n tunnettuun teokseen *Le Sommeil* (suom. *Uni*). Kuten jo teoksen nimestä voidaan tulkita, on viittaus Courbet'n teokseen tietoinen. Courbet'n teoksen on tulkittu ilmentävän naisten välistä rakkautta ja seksuaalisuutta. Esimerkiksi Dorothy M. Kosinski on kirjoittanut vuonna 1988 artikkelissaan ”Gustave Courbet's The Sleepers: The Lesbian Image in Nineteenth-Century French Art and Literature” Courbet'n teoksen homoseksuaalisesta aiheesta. Kosinski kuvaa, kuinka Courbet'n teos kuvaa lesborakkautta avoimen seksuaalisesta näkökulmasta, viitaten eroottisen taiteen perinteeseen (Kosinski 1988, 187). Tällöin kyseessä ei siis ole ns. neutraali kuvaus lesborakkaudesta, vaan aihe liitetään nimenomaan eroottisuuteen. Samalla Courbet'n teoksen aiheen voidaan katsoa olevan tulkinta Diana-myytistä, tarkemmin ottaen Jupiterista Dianan asussa viettelemässä Kallistoa (Ibid. 189–190). Tämä on mielenkiintoinen osoitus siitä, kuinka intertekstuaalisuus ja kuvien kulkeminen voi tapahtua myös limittäin pastissin kanssa. Thomas kuvaa teoksessaan lesborakkautta ottaen työkalukseksi teoksen, jota on pidetty lesbouden kuvaamisen klassikkona. Tällöin Thomasin teosta voidaan tulkita kunnianosoituksen (eng. *hommage*) näkökulmasta.



Kuva 6

Teoksen värimaailma koostuu kolmesta tasosta. Ensimmäinen taso on teoksen taustalla olevat värit. Lämmin oranssi, maitomainen vihreä sekä harmaa sävy luovat taustan, jonka päälle kollaasimainen toinen kerros on rakennettu. Tämä toinen taso taas koostuu vehreistä, luontoon viittaavista värisävyistä, auringonlaskun ja sinitaivaan sävyistä, erilaisista, mahdollisesti afroamerikkalaiseen taustaan viittaavista kuoseista sekä mustavalkoisen sävyistä. Kolmas taso eli naisia esittävä valokuva on mustavalkokuva, mikä toimii erottavana tekijänä taustan ja hahmojen välillä. Värikästä taustaa vasten mustavalkoiset naiset nousevat esille. Samalla tämä luo taustan ja hahmojen välille kontrastia ja ikään kuin nostaa heidät irti teoksen taustasta. Naisten taustalla vaihtelevat valokuvaelementeistä ”leikatut” osat, piirroselementit, kuosit ja yksiväriset värialueet. Teoksen tausta muodostuu niin, että se korostaa nukkuvia naishahmoja. Naiset ovat koko teoksen keskiössä, vaikka samalla teoksen kuvamaailma on rikas.

Thomasin teoksessa pastissiin liittyvät ominaisuudet nousevat esiin monella tavalla. Ilmeisin tapa on jo mainittu viittaus Courbet’n teokseen. Toinen tapa taas on sen tekniikka, joka mukailee kollaasia. Hoestereyn mukaan kollaasi on läheinen termi pastissin kanssa ja sitä on toisinaan jopa käytetty pastissi-termin sijasta silloin, kun pastissin on ajateltu olevan liian negatiivisesti sävyttynyt. Kuitenkin pastississa usein pyritään saumattomaan lopputulokseen,

kun taas kollaasissa on teoksen osien materiaaliset olemukset jätetty näkyville (Hoesterey 2001, 11). Tärkeäksi tämä näkökulma nousee siksi, että materiaaliset ominaisuudet ovat yksi tekijä, jotka tällöin erottaa tyypillisesti mielletyn pastissin kollaasista. Thomasin teos kuitenkin on sekä kollaasi että pastissi. Se siis ilmentää pastissin käsitteen monitasoisuutta. Tämän lisäksi Thomasin teos on grafiikan teos. Aitous ja tekijyyden kysymykset tulevat grafiikassa esille jälleen uudella tavalla.



Kuva 7

Katja Tukiainen on suomalainen vuonna 1969 syntynyt nykytaiteilija. Hän on saanut taiteellisen koulutuksensa Helsingissä Taideyliopistossa, ja tutkinnoista viimeisimpänä on hänen tohtorintutkintonsa tältä vuodelta (Katja Tukiaisen [www-sivusto](#)). Tukiaisen taiteellinen ura on ollut mittava, ja hänellä on ollut useita yksityis- ja yhteisnäyttelyitä niin Suomessa kuin myös ulkomailla. Hänet tunnetaan vaaleanpunaisen sävyisistä teoksista, ja hänen tuotannostaan löytyykin useita versiointeja tunnetuista taideteoksista. Käsittelemäni

teoksen lisäksi hän on maalannut pastissit myös esimerkiksi Michelangelon Aatamin luomista esittävästä freskosta ja Edvard Iston *Hyökkäyksestä*.

Tukiaisen *La Liberté guidant le peuple* (kuva 7) on 2019–2020 valmistunut suurikokoinen öljy- ja spraymaalimaalaus kankaalle. Sen mitat ovat 200 x 200 cm eli teos on neliön muotoinen. Teosta voisi värimaailmaltaan kuvailla hempeäksi, siinä vaihtelevat erilaiset vaaleanpunaisen, punaisen, valkoisen ja violetin sävyt. Teoksen maalaustekniikka vaihtelee, mistä kertoo myös teoksen medium. Teoksen ytimessä onkin sen soljuvuus: ohuilla värikerroksilla maalatut elementit liukuvat keskenään, vaikka teoksen maalaustekniikka koostuu sekä paksummista värikerroksista että ohuemmasta väristä. Teoksen värimaailma on sävyltään kylmä ja sen punertavat ja purppuraiset sävyt taittavat pääosin siniseen.

Tukiaisen teos on pastissi Eugène Delacroix'n teoksesta *Vapaus johtaa kansaa* (ransk. *La Liberté guidant le peuple*) (kuva 8). Niin Tukiaisen teoksen nimi kuin ulkoasu noudattavat säännönmukaisesti Delacroix'n teoksen käytäntöjä. Kompositio on Tukiaisen teoksessa hyvin tarkkaan Delacroix'n maalauksen kompositiota muistuttava. Myös teoksen henkilöhahmot ovat viittauksia Delacroix'n teokseen, vaikka samalla Tukiainen on ottanut ne omakseen. Toisin sanoen Tukiaisen teoksen keskiössä on sen suhde Delacroix'n teokseen. Delacroix'n teos on vahvasti kanonisoitu, jolloin Tukiaisen tapa käsitellä teosta tuo ilmi siihen sisältyviä kulttuurisia ja materiaalisia merkityksiä.



Kuva 8

Tukiaisen teos on ulkoasultaan polveilevan ja liukuvan välimaastossa. Siinä erilaiset värisävyt yhdistyvät saumatta toisiinsa, vaikka lähemmällä tarkastelulla on teoksen maalaustekniikassa myös kerrostettu paksuja, toisiinsa sekoittumattomia värejä. Teoksessa hahmot ovat pääasiassa feminiinisesti kuvattuja, tyttöiksi ja naisiksi luettavia ja heidän kasvoiltaan löytyy esimerkiksi Tukiaiselle ominainen poskipuna. Värimaailma luo teokseen tietynlaista utuisuutta ja unen tuntua. Teos ei pyri illusoriseen esittämisen tapaan, vaan siinä Tukiainen omien sanojensa mukaisesti ”kuvaa taidehistoriaa omalla tavallaan” (Helsingin Sanomien [www-sivu](#)). Teoksessa katse kiinnittyy erityisesti tummanpunaisiin yksityiskohtiin, lippuun, vyöhön, liiviin ja huuliin. Nämä tummemmat yksityiskohdat luovatkin teokseen kiinnepisteet, jotka toimivat ankkureina muuten soljuvassa värimaailmassa. Toinen erityisen esiin nouseva elementti on vasemman yläkulman sateenkaaren väreissä loistava värialue. Tämä alue muistuttaa prisman luomaa valon taittumista. Samankaltaisia, soljuvia värialueita löytyy teoksesta useista kohdista, mikä lisää sen yhtenäisyyttä. Nämä alueet luovat teokseen heijastuksenomaisuutta, ikään kuin teos tapahtuisi veteen kaatuneen öljyn pinnalla. Kuvassa kuvatut henkilöt tuntuvat olevan hieman vääristyneitä. Teoksessa huomio kiinnittyy myös hahmojen ilmeisiin. Lähes kaikki teoksessa kuvatut hahmot katsovat joko surulliseksi tai

kyräileväksi tulkittavilla katseilla. Hahmojen kasvot ovat teoksessa yksityiskohtaisimpia alueita, mikä korostaa niiden roolia koko teoksen merkityksen kannalta.

2.8 Pastissin politiikka

Pastissi on taiteen genrenä kiinnostava, sillä sitä ei pääsääntöisesti yhdistä mikään muu kuin teoksen syntyprosessissa läsnä ollut inspiraatio ja halu tuottaa teos, joka keskustelee vahvasti mimikoidun teoksen kanssa. Näin ollen eri pastissien väliltä ei voida löytää mitään muuta yhdistävää tekijää kuin se, että ne ovat pastisseja. Tämän vuoksi pastissin tutkiminen painottuu teoreettisesti; mikä tekee pastissista pastissin ja mitä merkityksiä se kantaa. Feministinen pastissi rajaa teoksia jonkin verran. Feministisessä pastississa on läsnä sellainen poliittisuus, joka pyrkii muutokseen. Tämä tapahtuu joko aktiivisesti tai hienovaraisemmin esimerkiksi tuntujen kautta. Koska feministinen pastissi on hyvin heterogeeninen taiteen ilmentymismuoto, ei sen poliittisuuttakaan voida tulkita suoraviivaisesti. Thomasin ja Tukiaisen teokset ovat tästä hyviä esimerkkejä.

Vaikka sekä Tukiaisen että Thomasin teokset ovat feministiseksi tulkittavia pastisseja, ovat niiden poliittiset luonteet erilaisia. Tähän vaikuttaa jo osaltaan se, millaiseen kontekstiin mimikoitu teos sijoittuu. Tukiaisen inspiraationa toiminut Delacroix'n teos on nimenomaan poliittinen teos. Sen kuva-aihe on symboli vapaudelle sekä Ranskalle. Näin ollen Tukiaisen teos kantaa mukanaan myös Delacroix'n teoksen poliittisia konnotaatioita valjastaen ne oman teoksensa käyttöön. Thomasin inspiraationa ollut Courbet'n teos on poliittiselta ilmapiiriltään hyvin erilainen. *Le Sommeil*'n tarkoituksena ei ole symboloida niinkään mitään yhteiskuntaa suuresti liikuttavaa yksittäistä ilmiötä, kuten vallankumousta. Sen sijaan Courbet'n teos on rakkautta ja eroottisuutta kuvaava. Näin ollen myös Thomasin teoksessa poliittisuus on hitaammin liikkuvaa kuin Tukiaisen. Thomasin teoksen poliittisuus tapahtuu henkilökohtaisemmalla tasolla. Se puhuu yksilöstä ja yksilön kokemuksista, kun taas Tukiaisen maalaus yhteiskunnallista aihetta käsittelevän mimikoidun teoksensa mukaisesti kertoo tarinaa yleisemmältä tasolta. Tukiaisen teoksessa juhlistetaan tyttöyden vallankumousta, sitoen sen aihe osaksi yhteiskunnallista keskustelua. Samalla molemmista teoksista on löydettävissä henkilökohtainen poliittisuuden taso. Se, että taiteilijat ovat tarttuneet kiinni juuri näihin teoksiin ja ottaneet ne omikseen, on jo sellaisenaan poliittinen teko.

Väitänkin, että feministisessä pastississa mukaelma on toteutettu niin, että muutoksenalaiset asiat pyrkivät tekemään kriittisen havainnon yhteiskunnasta. Pastissin poliittisuus ilmenee usealla tasolla. Keskeistä sen poliittisuudessa on samankaltaisuus ja erilaisuus, jotka toisaalta jatkuvasti täydentävät toisiaan ja toisaalta vetävät teosta kahteen eri suuntaan. Samalla muutokset haastavat katsojaa: miltä teos tuntuu, kun siinä yhdistyvät tutut elementit uudelleentulkintoihin? Tämä on läsnä erityisesti kanonisoiduista teoksista tehdyissä pastisseissa. Molemmat esimerkkiteoksistani ovat tällaisia. Länsimaisen taiteen historiaa tuntevalle molemmat teokset ovat tutun oloisia. Tällöin tapaan, jolla teosta katsomme, vaikuttavat väistämättä myös mukailun teoksen roolit, tunnut ja merkitykset. Kun katson esimerkiksi Tukiaisen teosta, ei huomioni kiinnity vain siihen, mitä näen teoksessa. Sen sijaan näen teoksessa myös sen, miten se toisaalta muistuttaa, toisaalta eroaa Delacroix'n teoksesta, jonka jo tunnen. Näin ollen pastississa on lähtökohtaisesti läsnä eräänlainen vertailu. Tämä tuo teoksen katsomiseen mukaan kriittisen lähestymisen, sillä pastissia ei voida ohittaa ilman, että se herättää katsojassa monen tasoisia mielleyhtymiä.

Pastississa yksi hedelmällisistä lähtökohdista on tutkia eroja ja samankaltaisuuksia. Samalla pidän tärkeänä sitä, että pastissia käsitellään myös itsenäisenä taideteoksena, joka on itsessään arvokas. Kaikki taideteokset syntyvät useiden tekijöiden summasta, jolloin pastissia ei voida sen perusteella erottaa muusta taiteesta. Omassa tutkielmassani keskityinkin valitsemiini taideteoksiin niin itsenäisinä entiteetteinä kuin muutoksen tuojina pastissin roolissa. Pastissit ovat ikään kuin etukäteen ladattu merkityksillä, joita mimikoitu teos kantaa. Hoesterey kuvaakin pastissia tilkkutäkiksi, jossa palaset muodostuvat erilaisista visuaalisista lähteistä ja viitteistä (Hoesterey 2001, 19). Vaikka kaikki taide kantaa kulttuurisia merkityksiä, pastississa tämä korostuu erityisesti. Taideteosta katsottaessa se liittyy useaan perinteeseen välittömästi ja kiinteästi. Kun kyseessä on yhtä selkeä viittaus toiseen teokseen kuin Thomasin ja Tukiaisen teoksissa, alkaa mieli hahmottaa heti eroavaisuuksia ja samankaltaisuuksia teosten välillä. Viitattavan taideteoksen merkitykset nousevat osaksi pastissin merkityksiä, kietoutuen taiteilijan omiin valintoihin ja omiin ilmaisutapoihin, jotka välittävät tietoa ja tulkintoja. Sekä Thomasin että Tukiaisen teoksissa pastissi perustuu yhteen yksittäiseen taideteokseen. Tällöin siis niissä yhdistyvät inspiroineen taideteoksen ilmaisutavat taiteilijan omiin konventioihin ja valintoihin.

Pastissiin liitetyistä teemoista yksi on legitimizeetin problematiikka. Pastissi tekee näkyväksi siihen liittyvät kysymykset. Mielestäni tällöin feministinen pastissi sisältää hienovaraisen eleen, jonka avulla kyseenalaistetaan alkuperäisen teoksen asemaa myös silloin, kun kyse on

kunnianosoituksesta. Kysymys siitä, kenelle tietty teos kuuluu, muuttuu pastissin kautta. Nykyaikana tämä ilmiö nousee erityisen mielenkiintoiseksi, sillä populaarikulttuurissa on jatkuvasti läsnä keskustelu tekijänoikeuksista. Pastississa astutaan tekijänoikeuksissa valtavirtakäsityksen ulkopuolelle ja osoitetaan, kuinka taideteos voidaan nostaa uuteen kontekstiin pastissin myötä. Tällöin koko teoksen olemus muuttuu, vaikka pastississa tärkeässä roolissa on tunnistaminen. Pastissi toimii eräänlaisena vastavoimana perinteiselle käsitykselle kaanonista. Hoestereyn mukaan pastissi kohtaa kanonisoidun teoksen materiaalisen olemuksen ideologisena. Tämä problematisoiva lähestyminen tapahtuu allegorian kautta. (Hoesterey 2001, 24.)

Yksi tapa, jolla pastissin tuomien muutosten poliittisuutta voidaan tarkastella, on Marchel Duchampin kehittämä käsite *inframine* (eng. *infrathin*). Erin Manning tarkastelee käsitteen poliittisuutta artikkelissaan ”For a Pragmatics of the Useless, or the Value Of the Infrathin”. Käännän käsitteen itse infraohueksi, jolloin se istuu paremmin tekstini sisälle kuin termin ranskan- tai englanninkielinen versio. Infraohuus istuu hyvin uusmaterialistisen tutkimuksen käsitepariksi, sillä kuten uusmateriaalinen tutkimus yleisesti, myös infraohuus pakenee tarkkoja määritelmiä. Sitä ei voida etukäteen määritellä, vaan se syntyy hetkessä. (Manning 2017, 97.) Vaikka infraohuus pakenee tarkkoja määritelmiä, voidaan sen merkityksiä ja poliittisuutta silti selittää. Yksi infraohuuden ominaisuus on se, että vaikka se viittaa muutokseen, ei se kuitenkaan yksinkertaisesti tarkoita eroja vaan pikemminkin sitä, mikä on kyseisen eron merkittäjä. Manning toteaa infraohuuden poliittisen (eli muutosta ajavan) luonteen olevan eräänlainen retki, jonka yhtenä päämääränä on hahmottaa pienen pieniä eroavaisuuksia. (Ibid. 98.) Infraohuuden poliittisuus on ”kiinnostusta sellaisia käytänteiden ekologioita kohtaan, jotka koskevat jonkin sellaisen vaikutuksia, jota on hyvin vaikeaa, ellei mahdotonta havaita⁴” (suomenkos VK; *ibid.*). Infraohuuden kautta pääsemme kosketuksiin sellaisen kanssa, jonka havaitsemme, mutta jonka sanoittaminen on haastavaa. Manningin mukaan Duchamp itse kuvailee infraohuuden olevan kaikista hienovaraisimpia eroja, niin, että määrittely sijasta on siitä puhuttaessa annettava esimerkkejä. Näitä Duchampin esimerkkejä on esimerkiksi penkille jäänyt lämpö, kun joku on juuri noussut siltä. Tällöin tämä lämpö on infraohuutta. Infraohuus on siis jotain keskelle jäävää, jotain sellaista, jonka ominaisuuksien tarkka kuvailu on haastavaa. Manningin mukaan tuolille jäävässä lämmössä

⁴ A care for ecologies of practice that value the effects of what can but barely be perceived, if it can be perceived at all

infrahuus tulee nimenomaan siitä, että siinä on kyseessä jotain jäljelle jäävää, mutta samalla katoavaa. (Ibid. 98–99.)

Vaikka pastississa muutoksen alaiset elementit ovat pääasiassa ilmiselviä, väitän, että erityisesti sen poliittiseen luonteeseen vaikuttavat suuresti sen infraohuet piirteet. Jos pastissin poliittisuutta tarkastellaan vain kaikkein selvimpien erojen kautta, se jää vajavaiseksi. Pastissin kritiikkiin on usein liittynyt sen typistäminen helpoksi matkimiseksi, jolla ei originellina pidetyn taiteen tavoin ole omaa omia merkityksiään. Kuitenkin pastissin, ja erityisesti feministisen pastissin, infraohuet elementit osoittavat, että pastissin muutosvoima ja poliittisuus istuu syvällä teoksissa tavalla, joka on pastissille erityislaatuista.

Uusmaterialistinen yhteismuotoutumisen käsite viittaa siihen, kuinka kaikki kokemamme muodostuu aina uudestaan eri elementtien ja osallistujien yhteentörmäyksessä (ks. luku 4). Infrahuuden käsitteessä tartutaan kiinni tähän muotoutuvaan hetkeen. Manningin mukaan infrahuus on sitä, mikä tekee jokaisesta kokemuksesta ainutlaatuisen ja muista erottuvan (Manning 2017, 99). Pastissin kokijana katsojan kokemus on aina ainutlaatuinen ja alati muuttuva. Kuten uusmaterialistinen taiteentutkimus on osoittanut, on kaikki taiteen kokeminen aina ainutlaatuista. Pastissista puhuttaessa tämä ainutlaatuisuus kuitenkin liittyy olennaisesti myös siihen, että kyseessä on pastissi. Kun ensimmäisen kerran näin Tukiaisen teoksen, tunnistin siinä ensiksi Delacroix'n teoksen haamun, näin siinä siis erityisesti samankaltaisuutta. Seuraavalla kerralla kiinnitinkin huomiota nimenomaan niihin elementteihin, jotka ovat erilaisia kuin Delacroix'n teoksessa. Kolmannella kerralla aloin tutkailemaan näiden erojen ja samankaltaisuuksien verkkoa ja merkityksiä. Tämä ainutlaatuisuus tuottaa teoksen infrahuutta. Manningin mukaan infrahuus on ”hetkessä tapahtuvaa eroavaisuutta, joka merkitsee rytmiä havaittavan ja ei-havaittavan, mutta tuntevan välillä” (ibid. 101).

Väitän, että pastissia katsoessa häivähdykset tunnuista, jotka liittyvät mimikoituun teokseen, mutta jotka muuttuvat pastississa ovat infraohuita. Kuten tuoliesimerkissä, mimikoitu teos jättää merkkinsä, lämpönsä, pastissiin tavalla, joka on viipyilevä eikä suoraan tunnistettavissa osaksi alkuperäistä teosta tai pastissia. Kyse on siis jostain, jonka katsoja voi tuntea, mutta jonka sanoittaminen on haastavaa. Tämä häivähdys tapahtuu ikään kuin teosten välissä, siinä hetkessä, kun pastissin tunnistaa pastissiksi. Tällöin pastissin muutosvoimasta puhuttaessa ei huomiota tule kiinnittää vain eroihin tai samankaltaisuuksiin, vaan myös teoksen infrahuuteen. Koska infrahuus on hienovaraisia eroja ja muutoksia, joita on vaikea sanoittaa suoraan, tekee käsite mahdolliseksi tavoittaa sellaisia asioita, jotka muuten jäävät piiloisiksi.

Manningin mukaan infrahuus tuo esille sen, kuinka kaikissa tilanteissa tapahtuu suunnanmuutoksia, joissa taka-ala vedetään etualalle. Tuoliesimerkin kautta tätä voidaan havainnoida niin, että ylösnousemisen eleenä taakse jäävä lämpö on jotain taakse jätettyä, jota on vaikea tavoittaa mutta jonka voi tuntea. Tällöin tämä taka-alan elementti nousee osaksi kyseistä hetkeä konkreettisenä elementtinä, infrahuena elementtinä. (Manning 2017, 100.) Tulkitsen, että pastissia katsoessa infrahuus tulee näkyviin samankaltaisesti. Pastissin edessä koettavat tunnistamisen hetket tulkitsen siis infrahuiksi. Kun katson Tukiaisen teosta, näen siinä Delacroix'n maalauksen kaiun, joka samaan aikaan sekä painaa Tukiaisen teosta kohti mimikoitua vastakappalettaan että nostaa sen tilaan, jossa se on jotain aivan erilaista kuin Delacroix'n teos.

Pastissin poliittisuus tapahtuu siis usealla eri tasolla. Sen ytimessä on samankaltaisuudet ja eroavaisuudet, jotka luovat pastissiin dynamiikkaa. Tämä dynamiikka laittaa liikkeelle muutoksen, jonka feministinen pastissi valjastaa osaksi näkyväksi tekemisen työtä. Pastississa muutos ja samankaltaisuus molemmat nimenomaan tekevät näkyväksi jotain taustalle jäävää. Thomasin teos liikkuu moneen eri suuntaan. Teoksen naispäähenkilöt luovat rauhallisella olemuksellaan tilaa moninaisuudelle, joka on eurooppalaisen taiteen historiasta käytännössä puuttunut. Teosta ei voi olla näkemättä ilman viittauksia Courbet'n teokseen, jolloin Thomasin teoksessa on koko ajan läsnä eräänlainen taustahäly. Tämä taustahäly on osa pastissin infrahuutta, eroa, jota ei pysty tarkoin kuvailemaan mutta jonka osuus eletyssä kokemuksessa ja taideteoksen kohtaamisessa on olennainen ja joka erottaa sen muista tavoista tehdä taidetta. Vaikka pastississa on kyse ilmeisistä eroista, ovat taustalle jäävät erot ja niiden erilaiset merkitykset tärkeitä. Tällaisia eroja saattavat olla esimerkiksi erot tunnuissa tai pastissin tekniikassa. Pastissin kritiikissä on arvostelu kohdistunut esimerkiksi siihen olettamukseen, että pastissi on kopioimista ilman syvempiä merkityksiä. Kuitenkin pastissin infrahuus, jota olen yllä esitellyt, tuo ilmi pastissin syvyyttä, jonka arvostelijat sivuuttavat.

2.9 Feministinen pastissi teoriassa

Feministinen pastissi on tilan haltuunottoa. Muuttamalla ja uusintamalla olemassa olevaa feministinen pastissi tekee tilaa uusille tavoille olla ja katsoa. Se ikään kuin murtaa maskuliiniseen nerouteen perustuvaa kaanonia asettamalla kiilan mimikoidun taideteoksen viereen. Feministinen pastissi on monimutkainen kietoutuma mimikoitua taideteosta ja pastissia itseään niin, että sen kulttuuriset konnotaatiot ja liitokset ovat aina sidoksissa itsensä ulkopuolelle. Feministinen pastissi kiinnittyy sekä feministiseen kollektiiviseen taiteen

jatkumoon, kanonisoituun taidehistorialliseen jatkumoon että monimutkaisiin taiteilijoiden välisiin yhteistyön muotoihin.

Pastississa kuljetetaan tietoisesti kulttuurista kuvastoa. Thomas kuljettaa teoksessaan kuvastoa, joka kuvaa naisten välistä seksuaalisuutta. Tukiaisen teoksessa valittu kuvasto symboloi vapautta. Tulkitsen molempia teoksia feministisiksi. Valitut kuvastot tällöin tekevät huomion nykyisyydestä ja menneisyydestä. Ne eivät ole parodioita siinä mielessä, että kumpikaan erityisesti osoittaisi kritiikkiä mimikoinnin alaista teosta kohtaan. Sen sijaan molemmat teokset käsittelevät innoittajiaan kunnioittavasti, sitoen omat teoksensa osaksi samaa taidehistoriallista jatkumoa, johon mimikoidut teokset kuuluvat. Tätä voidaan jo itsessään pitää feministisenä tekona. Liittämällä itsensä samaan linjaan Courbet'n ja Delacroix'n kanssa he vakiinnuttavat itseään osaksi samaa taiteen jatkumoa, joka teosten tekohetkellä ei olisi hyväksynyt heitä osakseen. Pastissi taiteen tekemisen tekniikkana tekee näkyväksi asioita, jotka muuten saattaisivat jäädä piiloisiksi.

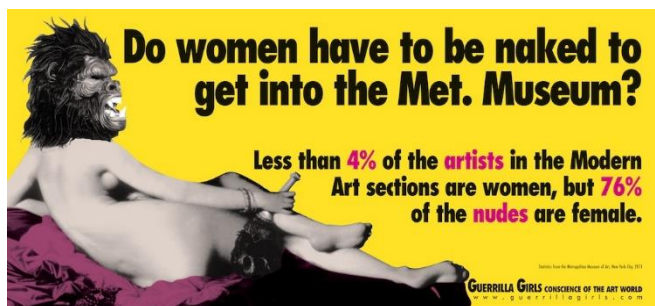
Clare Johnson kirjoittaa teoksessaan *Femininity, Time and Feminist Art* (2013) naisellisuuden käsitteen poliittisuudesta. Johnson kertoo, kuinka ”naisellisuuden käsite on aina ollut kiistanalainen ja voimakkaasti latautunut” (Johnson 2013, 2). Johnsonin tutkimus keskittyy purkamaan naiseuden käsitettä seksuaalisesti latautuneena, sekä pyrkii kuvaamaan naiseutta taiteessa naisen roolia purkavana ja voimauttavana. Tämä kriittinen lähestyminen naiseutta kohtaan ilmenee erityisesti feministisessä taiteessa, jota Johnson teoksessaan tutkii. Myös kysymys siitä, mitä on ”oikeanlainen” feministinen taide on läsnä hänen kirjoituksissaan. Johnson keskittyy taideteoksiin, jotka keskustelevat tämän kysymyksen kanssa. Hän tukeutuu Sue Taten väittämään siitä, että feministisessä taidehistoriassa on osittain jopa sivuutettu naisten monitahoinen suhde massakulttuuriin ja siihen, millaisen kuvan naisesta se tuottaa. (Tate 2008, 182; Johnson 2012, 3.) Feministinen pastissi tutkailee hienovaraisesti kuvaa naiseudesta. Muuttamalla jotain, säilyttämällä jotain ja tuomalla lisäksi taiteilijan oman näkemyksen ja materiaaliset ominaisuudet osaksi teosta pastissi tuo ilmi tiettyjä huomioita. Esimerkiksi Tukiaisen teoksessa miehen käyttöönsä valjastama naishahmo alkaakin symboloida tyttöyden vallankumousta, sitä, kuinka tyttöydelle on tilaa.

Johnsonin esittelemät kysymykset ja ajatukset resonoiivat voimakkaasti feministisen pastissin kanssa. Feminististä pastissia voi erityisesti oman tutkielmani aineiston perusteella lähteä tutkimaan purkamiseen liittyvän toimijuuden kautta. Feministinen pastissi tuo näkyväksi sen,

kuinka länsimaisessa kulttuurissa naisista tuotetut kuvat ovat olleet juuri seksuaalisesti latautuneita ja miesten toimesta tehtyjä. On huomionarvoista, että molemmat teokset, joihin



Kuva 9



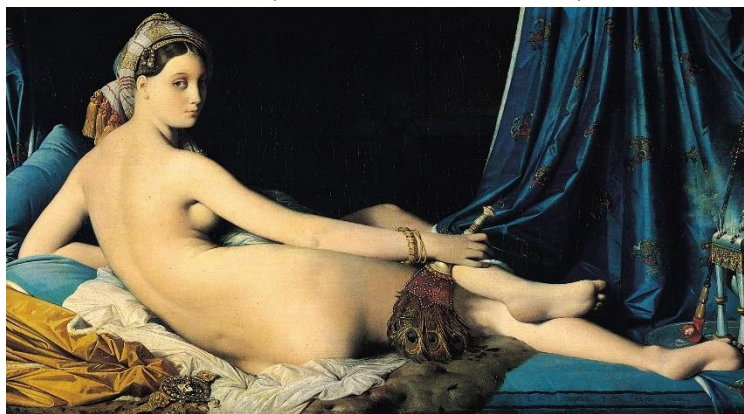
Kuva 10

tutkielmani aineisto perustuu, kuvaavat alastonta tai osittain alastonta naisruumista miestaiteilijoiden toimesta. Thomas ja Tukiainen pastissin muodossa ottavat kuva-aiheen haltuunsa, uusintaen jo jotain olemassa olevaa ja avaten siihen feministisen tilan. Johnson tutkii tätä tilaa nojaten Pollockin ajatukseen naisellisuuden tilasta (eng. space of femininity) (Pollock 1996, 8; Johnson 2013, 3). Feministisellä otteella on puututtu pitkään erilaisiin epäsuhdanteisiin kuvakulttuurissamme.

Yksi esimerkki tästä on Guerrilla Girls -taideaktivismiryhmän vuosikymmeniä käynnissä ollut kampanja “Do women have to be naked to get into the Met. Museum?”. Kyseessä on siis New Yorkin Metropolitan-museolta alkunsa saanut julistesarja, joka on levittänyt tietoisuutta eri museoiden epäsuhdanteisista tavoista tuoda esille naisia (Manchester 2004–2005).

Alkuperäisessä vuodelta 1989 olevassa julisteessa (kuva 9) todetaan, että alle 5 % modernin taiteen osastolla esiteltävistä taiteilijoista on naisia, mutta että samaan aikaan 85 % alastonkuvista kuvaavat naisia.

Julisteen viestinä on kuljettaa tietoutta naisista tuotetuista



Kuva 11

kuvista. Sen saama huomio kääntää katseen kohti niitä fyysisiä ilmenemiä, jotka osoittavat yhä, kuinka naiseus on jotain, jonka miehet määrittelevät. Juliste perustuu Jean-Auguste-Dominique Ingresin tunnettuun, vuonna 1814 maalattuun öljyväriteokseen *La Grande Odalisque* (kuva 11) ja sitä voidaan omana itsenään jo tulkita eräänlaisena pastissina. Vaikka julisteessa on sen sanoman kannalta olennaisempaa sen teksti, voidaan juuri tämän kuvan käyttäminen juuri tällä tavalla tulkita tekijänä, joka vahvistaa julisteen sanomaa. Julisteen

voimaa lisää siitä tehdyt uusinnat, jotka huomauttavat, että muutosta asiassa ei ole juuri tapahtunut, kuten osoittaa vuoden 2012 versio (kuva 10).

Johnsonin tavoin myös tämän tutkielman aiheena on osaltaan tutkia, millaista kuvaa naiseudesta esimerkkiteokset välittävät. Erityisesti tarkastelun alla on se, millä tavoin tämä kuva eroaa mimikoidun teoksen kuvasta. Kun mimikoidut teokset on otettu feministisen taiteen haltuun, muuttuu niiden esittämä naiskuva. Kyse on tekijyyden, katsojan ja varsinaisen teoksen yhteen kietoutumisesta. Representaatioon liittyvät kysymykset ovat feministisessä teoriassa olleet aina keskeisiä (ks. esim. Disch 2016, 781–782). Feministisessä pastississa ollaan representaatioon liittyvien kysymysten äärellä: miten kuvataan ja kenen toimesta, mitä tämä tapa kuvata tuottaa? Samalla representaation käsitettä on myös haastettu. Esimerkiksi uusmaterialistisessa tutkimuksessa on kyseenalaistettu representaation luonne käsitteenä, joka luo keinotekoisia jaottelua eri toimijoiden välille. Representaation kautta ei siis voida tavoittaa oikeita toimijoita, joita se kuvaa. (Barad 2003, 804.)

Vaikka kaikki feministiset pastissit eivät ole yhtä suorasanaisia kuin Guerrilla Girlsin juliste, niistä voidaan tulkita samankaltaisia viestejä. Pastissin piirteet, jotka toisaalta muistuttavat mimikoitua teosta tai toisaalta eroavat siitä, tekevät huomion, joka feministisessä pastississa voidaan tulkita kriittiseksi. Vaikka teoksen tekijällä ei olisi ollut tarkoituksena tehdä nimenomaan kriittistä teosta, on siinä silti mielestäni tiettyä uhmakkuutta, kun ottaa käsittelyyn kanonisoidun teoksen tehden siitä oman version. Näin toimiessaan pastissin tekijä ilmoittaa kuuluvansa samoihin paikkoihin mimikoidun teoksen tekijän kanssa, ottaa paikkansa ikään kuin hänen rinnallaan. Esimerkiksi Thomasin teoksessa hän kertoo kuvan kertovan myös hänestä. Hän ottaa Courbet'n, valkoisen heteromiehen, teoksen, ja näyttää, kuinka se voi kuulua, ja kuuluukin, myös mustalle queer-naiselle. Teoksen ei tarvitse kuitenkaan tuoda näitä asioita ilmi ilmiselvästi, vaan jo pelkkä pastissin olemassaolo viestii asioita hienovaraisesti.

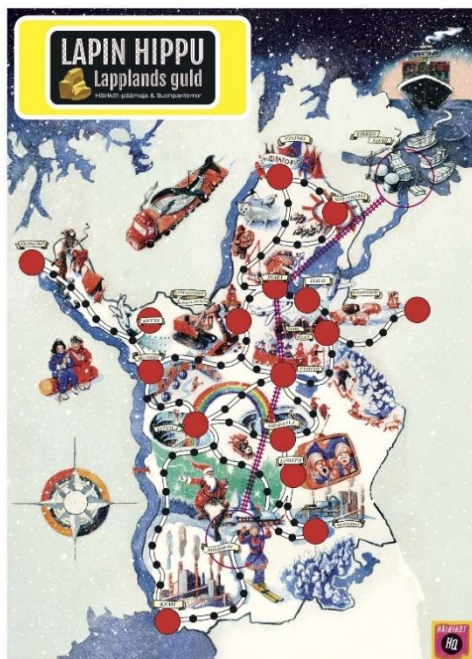
2.10 Pastissi osana muutosta

Esittelin alaluvussa 2.1 feminististä standpoint-teoriaa. Standpoint-teorian mukaan ryhmästä saatava tieto on tarkempaa ja todenperäisempää silloin, kun se on tuotettu ryhmältä ryhmälle. Yksi mielenkiintoinen näkökulma tähän on Thomasin versio *Le Sommeil* -teoksesta. Alkuperäinen teos on maalattu miehen toimesta. Tällöin näkökulma naisten väliseen rakkauteen ja sensuellisuuteen on auttamatta ulkopuolinen. Thomasin teoksessa taas

näkökulma on lesbonaisen. Samalla Thomasin teoksen henkilökohtaisuutta tuntuu lisäävän se, että hänen versiossaan kuvataan nimenomaan mustia naisia mustan naisen toimesta. Tällöin taiteilijan oma identiteetti ja eletty kokemus luo kriittisen eron teokseen. Jos tarkastellaan tätä standpoint-teorian tuomien ajatusten kautta, voidaan tulkita, että Thomasin teos kuvaa niin sanotusti ”aidompaa” naisten välistä rakkautta, sillä siinä taiteilijalla on henkilökohtainen kosketus aiheeseen. Myös kuvan materiaalisella muodolla lisätään teoksen henkilökohtaista luonnetta. Thomasin teoksen naishahmot kuvataan valokuvan muodossa. Valokuvassa sen mimeettinen luonne korostuu. Vaikka taiteilija ei kuvaisi itseään valokuvassa, on meiltä meille -ajatuksen mukaisesti sillä merkitystä, että lesbo taiteilija kuvaa teoksessaan naisten välistä rakkautta valokuvan kautta.

Pastissi mahdollistaa taiteellisten sankaritarinoiden uudelleenkirjoituksen. Pastissin avulla voi raottaa ovea taiteen kaanoniin ja tuoda siihen sellaista näkökulmaa, joka siitä on puuttunut. Kuitenkaan, kuten Pollock kirjoittaa, ei ole tarpeeksi vain pyrkiä lisäämään kaanoniin siitä puuttuvia näkökulmia (ks. esim. Pollock 1999, 9). Feministitaiteilijan tekemä pastissi mahdollistaa taiteen kokijalle aikamatkan vaihtoehtoiseen menneisyyteen sekä vaihtoehtoiseen tulevaisuuteen. Se ikään kuin raottaa historian sivuja, lisää sinne merkinnän, jonka tekemän huomion avulla voidaan nähdä jotain, mitä muuten ei mimikoidussa teoksessa nähtäisi. Pollockin mukaan traditio on osa sitä, minkä kautta ymmärrämme kaanonin. Traditio on käsitteenä monisyinen. Se häivyttää oman valikoivuutensa eli sen, kuinka se ei laske omaan piiriinsä esimerkiksi marginalisoituja ryhmiä. Se syntyy aktiivisen toiminnan kautta, eikä ole jotain, jonka menneisyys on jättänyt meille. (Ibid. 10.) Näin ollen feministisellä pastissilla on rooli seksististen, rasististen ja ableististen traditioiden purkamisessa ja näkyväksi tuomisessa. Sen kautta voidaan nähdä tradition valikoivuutta konkreettisesti, positiivisen muutoksen kautta.

Pastissi dekonstruoi alkuperäisen teoksen niihin osiin, jotka tekevät siitä tunnistettavan ja muuttaa ne sen jälkeen uudeksi teokseksi. Tukiainen teos on heti yhdistettävissä *Vapaus johtaa kansaa* -teokseen. Kuitenkin se on samalla välittömästi tunnistettavissa omaksi teoksekseen. Teos liikkuu tällöin tuttuuden ja vierauden rajalla, avaten uuden sivun tulkinnoille. Pastississa siis taiteilijan kokemaa inspiraatiota tuodaan katsojalle näkyväksi. Siinä katsojan kokemus tapahtuu eräänlaisella rajapinnalla. Feministisessä pastississa voidaan kokemuksen tulkita materialisoituvan. Siinä taiteilijan eletty kokemus keskustelee mimikoidun teoksen kanssa luoden pastissin.



Kuva 12

Pastissi voi olla yksi aktivismin työväline. Pastissin avulla siis tuodaan ilmi pyrkimys muutokseen. Kuvia uusintamalla tai versioimalla on mahdollista tehdä huomioita yhteiskunnasta niin, että kuvaan saadaan mahdutettua yksinkertaisin keinoin erilaisia merkityksiä. Yksi aiheen toistoon, versiointiin ja aktivismiin liittyvä ilmiö on vastamainokset (kuva 13). Vastamainoksia voidaan tulkita eräänlaisina pastisseina; niissä otetaan tunnettu kuva, josta muutosten avulla tehdään jotain uutta ja omaa. Sekä perinteiset pastissit että vastamainokset ovat yleisiä esimerkiksi feministisen aktivismin työvälineinä. Pastissin erityislaatuisuus tässä yhteydessä on sen kuljettamat viestit. Muutos sisältää viestin.

Muuttamalla jotain tuttua joksikin uudeksi pastissin tekijät pystyvät tuomaan hyvin pienillä eleillä esille jotain merkityksellistä. Erityisesti vastamainoksissa vaikutuskeinot nojaavat yhteiskunnan konventioihin. Kun mainoksesta tuttu ja yleisesti hyväksytty asia muutetaan vastamainoksessa toiseksi, auttaa se näkemään jotain uutta. Esimerkiksi Häiriköt-Päämajan vastamainos *Lapin hippu* (kuva 12) puhuu saamelaisten kohtaamasta sorrosta. Se hyödyntää kuvastossaan Afrikan tähti -pelin esitystapoja, Suomen karttaa sekä kuvastoa, joka ilmentää erilaisia saamelaisten kohtaamaan sortoon liittyviä teemoja, kuten kaivostoimintaa.

Toinen esimerkki aktivismin ja pastissien yhteenkietoutumisista on saamelaisaktivistiryhmä Suohpanterrorin teokset. Suohpanterror on saamelaisten oikeuksia ajava ryhmä, jonka tarkoituksena on tuoda ilmi esimerkiksi saamelaisten kokemaa sortoa. Tunnetuimpia Suohpanterrorin tekemiä teoksia ovat esimerkiksi uusinnat ”We Can Do It” -julisteesta (kuva

13). Teosta voidaan tulkita pastissina. Suohpanterrorin teoksessa viesti perustuu mimikoidun julisteen kulttuuriseen merkitykseen. Kyseistä aihealmaa on käytetty ajan saatossa konteksteissa, joissa tarkoituksena on voimaannuttaa sen katsojaa. Juliste on alun perin ollut yhdysvaltalainen propagandajuliste, joka on sittemmin noussut feministisen kuvakulttuurin tärkeäksi

innoittajaksi (ks. esim.

Smithsonianin

www-sivusto;

Kimble, Olson

2006, 536).

Feministisessä

kontekstissa sitä

voidaan tulkita

eräänlaisena

”ryhmältä

ryhmälle” -viestinä,



Kuva 13

standpoint-teorian mukaisena tapana luoda ryhmän sisällä solidaarisuutta.

2.11 Pastissi arkistona ja an-arkistona

Kirjallisuustieteilijä Ernst van Alphen kirjoittaa teoksessaan *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media* taiteen ja arkistojen risteämistä. Alkusanoissa teos on ”omistettu taiteen muodoille, jotka erilaisin tavoin hyödyntävät arkiston mallia” (van Alphen 2015, 7). Tällaisella taiteella on hänen mukaansa potentiaalia sekä tutkia taiteen mahdollisuuksia että toisaalta haastaa sitä tapaa, jolla arkistot yhteiskunnassamme on rakennettu (ibid). Van Alphen purkaa siis teoksellaan käsitystä arkistosta neutraalina osana yhteiskuntaa, tyhjänä astiana, joka säilyttää asioita. Sen sijaan hän tuo teoksessaan monitasoisesti esille arkistojen problemaattisuutta sekä sitä, miten taide toimii yhteistyössä arkiston kanssa niin, että se voi muuttaa siihen sisältyviä rakenteita. Pastissi on yksi esimerkki taiteen muodosta, joka hyödyntää arkistoa monin eri tavoin. Sekä Tukiaisen että Thomasin teoksissa niiden arkistoa hyödyntävä luonne on läsnä niin, että ne haastavat tapaa, jolla arkistot on yhteiskunnassamme rakennettu. He molemmat muuttavat, henkilökohtaistavat, teoksia, jotka ovat osa kanonisoitua taiteen historiaa. Tässä kanonisoidussa, arkistoidussa, taiteen historiassa keskiössä ovat historiallisesti olleet miehet, jotka kuvaavat naisia. Thomas

ja Tukiainen muuttavat tätä asetelmaa, luoden särön siihen arkistoon, johon teos on kuulunut. Enää teos ei arkistoidu vain osaksi perinteistä länsimaista taiteen historiaa, vaan myös osaksi feminististä nykytaidetta. Van Alphenin ajatukset resonoivat siis Pollockin kaanoniin liittyvien ajatusten kanssa.

Arkisto ei ole neutraali instituutio, vaan sen kautta voidaan voimistaa tai vaimentaa erilaisia asioita. Arkistot ovat toimineet samoilla pelisäännöillä kuin muukin länsimainen yhteiskunta, jonka takia ne ovat olleen mukana säilyttämässä esimerkiksi erilaisia sortavia rakenteita. Arkistot eivät ole passiivisia astioita, vaan aktiivisia toimijoita, jotka muokkaavat elämää (van Alphen 2014, 15–16). Van Alphen kirjoittaa kirjansa johdannossa, kuinka Michel Foucault'n mukaan arkisto ei ole instituutio tai materiaallinen paikka, vaan pikemminkin kyseessä on eräänlainen diskurssi, joka määrää mitä saa sanoa. Tällöin arkiston käsitteeseen sisältyy sen materiaalisen sisällön lisäksi myös sen kirjoittamaton puoli, sekä se, mitä arkistosta jätetään pois. Jos arkiston nähdään olevan ”laki siitä, mitä saadaan sanoa” (eng. the law of what can be said), voidaan arkiston ulkopuolelle jääviä asioita tulkita suhteessa siihen, saako niistä puhua. (van Alphen 2014, 12–13.) Arkisto on siis eräänlainen legitimoiva instituutio, jonka kautta voidaan vahvistaa asioiden ja tapahtumien olemassaoloa. Arkisto ja kaanon kulkevat yhteiskunnassamme käsikädessä, luoden ja säilyttäen legitimoivia instituutioita.

Kuvataidetta voidaan itsessään pitää arkistona. Hoesterey kuvailee, että taide määrittyy näkemisen ja innovaation intertekstuaalisuuden kautta. (Hoesterey 2001, 18). Tällä siis kuvataan sitä, kuinka taide ei pääse irti intertekstuaalisesta luonteestaan, vaan siihen aina säilytyy erilaisia viittauksia ja ominaisuuksia, jotka ovat peräisin itse teoksen ulkopuolelta. Pastississa taiteen arkistomaiset ominaisuudet tulevat näkyväksi niin sen materiaalisella kuin immateriaalisella tasolla. Pastissi tekee selväksi sen, kuinka siinä yhdistyvät taiteen historialliset ja materiaaliset kerrokset. Materiaaliset kerrokset tulevat ilmi erityisesti komposition ja muodon kautta, jotka ovat materiaalisina muotoina yksi pääasiallisista pastissin työstötavoista. Tämän lisäksi pastissi kuljettaa mukanaan taiteen historiallisia kerroksia sen inspiraation ja tarkoituksen tasolla. Pastissi on nimenomaan toiseen taideteokseen perustuva, jolloin se silmin nähtävästi kannattelee mukanaan ajatusta taiteen historian kerrostumisesta.

An-arkistolla tarkoitetaan ikään kuin perinteisen arkiston vastakohtaa. Arkistot ovat instituutioita, jotka pyrkivät säilyttämään. An-arkisto taas katsoo tulevaisuuteen ja luo uutta. An-arkisto on ristiriitainen käsite, jossa yhdistyy arkiston tarve luoda järjestystä anarkistiseen

ajatukseen kaiken mukaan ottamisesta (Lessard 2009, 317). An-arkisto on ikään kuin avoin arkisto, jossa siihen tallennetut asiat eivät ole suljettuja tai sidottuja paikoilleen. Sen sijaan an-arkisto mahdollistaa sisältönsä kasvun, muutoksen ja liikkumisen (ks. esim. WalkingLab - www-sivusto.) Tulkitsen feminististä pastissia an-arkistona, sillä sen uutta luova potentiaali on välittömästi läsnä. Muutosten ja tunnistettavuuden verkoston kautta feministinen pastissi avaa uuden oven kohti tulkintaa, jonka olemus on uutta luova ja muutosta ajava.

Thomasin teosta voi tulkita sekä arkistona että an-arkistona. Siihen arkistoituu taidehistoriallista jatkumoa, samalla kun sen tekniikan kollaasinomaisuus lisää teoksen arkistomaisuutta. Kollaasi on jo itsessään arkisto, sillä se koostuu erilaisista osista, jotka on säilytetty tietyllä tavalla. Thomasin teokseen arkistoituu myös queer-historiaa taiteen historian lisäksi, sillä Courbet'n teosta pidetään tärkeänä lesborakkauden kuvaajana. Tämän lisäksi Thomasin tapa kuvata teoksessaan nimenomaan mustia naisia luo siihen vielä yhden arkiston lisää, liittäen sen osaksi myös afroamerikkalaisen taiteen arkistoa. Sen lisäksi, että Thomasin teos säilyttää, arkistoi, asioita, koen, että se myös luo uutta. Avaamalla keskustelun Courbet'n ja oman teoksensa välille Thomas avaa tilan uutta luovalle. Muutoksen ja dialogin myötä Thomas avaa suljetun arkiston, johon Courbet'n teos on kuulunut ja tekee siihen tilaa uusille näkökulmille ja mahdollisuuksille. Tällöin Thomasin myötä myös Courbet'n teokseen alkaa an-arkistoitua erilaisia uusia tuntuja ja mahdollisuuksia.

3 Tekijyys, yhteistyö ja yhteismuotoutuminen

Yhteismuotoutuminen ja yhteistyö ovat yksiä tärkeimmistä näkökulmista pastisseihin. Yhteismuotoutuminen on osa kaikkea taidetta, sillä kaikki taideteokset syntyvät teoksen elementtien, ulkoisten tekijöiden ja taiteilijoiden toiminnassa. Yhteismuotoutumisessa huomio kiinnitetään siihen, kuinka taideteokset saavat ja synnyttävät uusia merkityksiä jatkuvassa vuorovaikutuksessa. Pastississa eri tasoinen vuorovaikutus on nähtävissä selvästi. Vuorovaikutukseen liittyvät teemat ovat keskeisiä sekä uusmaterialistisessa että feministisessä kontekstissa. Yhteistyö ja tekijöiden monitasoisuus avaa mahdollisuuksia erilaisille lopputuloksille, sekä yllättävillekin sattumille. Tekijyys on keskeinen osa yhteistyötä. Tähän tekijyyteen uusmaterialismi suhtautuu tutkiskellen, niin, että tekijyyden ei ajatella olevan vain inhimillisten toimijoiden käsissä. Samalla myös inhimillinen yhteistyö on monimutkainen käsite. Tulen tässä alaluvussa esimerkiksi avaamaan ihmisten välistä yhteistyötä, jossa osapuolten välillä on sekä välimatkaa että aikaa.

Yhteismuotoutumisen kautta voidaan tarttua sekä taideteoksen toimijoihin, yhteistyöhön että siihen hetkeen, jossa olemme taideteoksen kanssa vuorovaikutuksessa. Yhteismuotoutuvat elementit ovat pastississa monitasoisia, sillä siinä hetkessä tapahtuva kokemus on kiinni myös toisessa ajassa ja paikassa. Nämä erilaiset kietoutumat näyttäytyvät feministisessä pastississa monitasoisesti. Kuten tässä käsittelyluvussa esittelen, tekijyys on taiteessa monimutkainen ja alati uudelleen määrittyvä käsite ja ilmiö. Se on politisoitunut teema feministiseltä näkökannalta, ja uusmaterialistinen tutkimus on myös osaltaan pyrkinyt purkamaan siihen liitettyjä hierarkioita. Pastissiin sisältyy automaattisesti suoraviivaisen tekijyyden kyseenalaistaminen. Valtavirtakäsitys on, että ”kunnon” taiteilija toteuttaa omia ideoitaan ollen näin sekä idean että varsinaisen teoksen tekijä. Kuitenkin käytännössä tekijyys on monisyisempää: grafiikkaa tekevä taiteilija ei välttämättä paina lainkaan omia teoksiaan ja pastississa teoksen muotoon vaikuttavat suuresti toisen taiteilijan tekemät valinnat.

3.1 Teoksen tekijät ja yhteistyö

Tekijyys on pitkään ollut yksi suurista puheen ja pohdinnan aiheista taidehistoriassa ja muilla taiteidentutkimuksen aloilla. Tekijyyttä on lähestytty erilaisista näkökulmista, jolloin myös sen merkityksellisyyttä on kyseenalaistettu. On yleisesti tunnistettua, että naisten rooli taiteen tekijöinä on ollut pitkään vaikea. Niin taiteen tekemisessä kuin taidehistoriassa valkoinen (hetero-cis) miehinen näkökulma on ollut pitkään hallitseva (ks. esim. Nochlin 1971). Vaikka

naispuolisia taiteilijoita on ollut länsimaisessa taidehistoriassa, ovat heidän mahdollisuutensa nousta kanonisoiduiksi taiteilijoiksi olleet hyvin vähäiset. Kyseessä ei kuitenkaan ole ollut vain se, että naisia ei ole laskettu Suuriksi Taiteilijoiksi, vaan se, että naisten mahdollisuus ylipäättään toimia arvostettuina taiteilijoina on ollut yhteiskunnallisesti haastavaa. (Ibid). Marsha Meskimmon kirjoittaa vuonna 2003 julkaistussa teoksessaan *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics*, kuinka naistaiteilijoiden teokset ovat yhä vähemmän tunnettuja kuin heidän miespuolisten kollegoidensa. Tämä on Meskimmonin mukaan merkki siitä, että on syytä huolestua ”naisten historiallisesta roolista kulttuurin tuottamisessa ja taiteen historioiden rakentamisessa”. (Meskimmon 2003, 13.) Vaikka kyseinen teos on kirjoitettu lähes kaksikymmentä vuotta sitten, on muutos ollut hidasta.

Taidemarkkinat ovat oma osansa taiteen kenttää eivätkä heijasta sitä täydellisesti, mutta siihen liittyvien tilastojen voidaan tulkita antavan osviittaa siitä, millainen suhdanne on eri sukupuolten välillä tänä päivänä. Kathy Battista kirjoittaa artikkelissaan ”New Critical Positions: Disrupting a White Feminist Canon”, kuinka siitä huolimatta, että feministitaiteilijoiden taidetta nähdään nykyään valtavirtamuseoissa, on syytä kysyä, ovatko asiat todellisuudessa muuttuneet. On tutkitusti todistettu, että naiset ansaitsevat yhä miehiä vähemmän. Battista mainitsee, kuinka myös taidemaailmassa naisten tekemä taide on hinnoittelultaan vain murto-osan siitä, miten miesten tekemä taide hinnoitellaan. (Battista 2016, 398.) Meskimmon kuitenkin myös muistuttaa, että Nochlinin artikkelista alkunsa saanut tapa tutkia taidehistoriaa feministiseltä kannalta on todistanut, että naiset ovat aina olleet mukana ja aktiivisina kulttuurin tuottamisen aloilla (Meskimmon 2003, 13). Naisten toimijuuden tutkimus ja esilletuominen on siis merkittävää sekä historiallisissa että nykypäivän konteksteissa. Feministisen taiteentutkimuksen pyrkimys tuoda esille epätasa-arvoa ja purkaa rakenteita on yhä relevanttia. Naisten rooli taiteessa on monitahoinen, eikä tasa-arvon saavuttaminen ole toistaiseksi tapahtunut, mistä esimerkiksi Battistan artikkeli on hyvä esimerkki. Kuitenkin tapa, jolla naisista tässä puhutaan, on merkillepantavaa; naisten toimijuus kulttuurin tuottamisen aloilla on aina ollut aktiivista ja on tärkeää, että tämä toimijuus tiedostetaan.

Feminististä pastissia voi lähteä tutkimaan tekijyyteen ja mahdollisuuksiin liittyvien seikkojen kautta. Feministinen taiteentutkimus on lähtenyt liikkeelle toimijuuteen ja tekijyyteen liittyvien asioiden tutkimisesta. Sen ytimessä on ollut palo epätasa-arvoisuuksien näkyväksi tekemiseen ja murtamiseen. Näitä perinteitä noudattaen on tekijyyden tarkastelu yksi tapa

lähestyä pastissia. Tekijyys ei ole yksiselitteinen ilmiö ja Meskimmon muistuttaa siitä, kuinka ei ole olemassa universaalialia ”naistaiteilijaa”. Sen sijaan naiset taiteilijoina ovat yhtä moninainen ilmiö kuin naiseus yleisesti; ei ole olemassa mitään tiettyä naisen mallia, johon kaikki naiset istuvat. Naiseus ja naistaiteilijuus ovat kulttuurisesti ilmeneviä identiteettejä, jotka ovat molemmat kompleksisia ilmiöitä. (Meskimmon 2003, 13.) Yhtenä feministisen taiteenteorian haasteena onkin se, kuinka puhua naiseudesta ja toiseudesta ilman, että naiseus typistetään liian ahtaaksi kategoriaksi. Pyrkimys murtaa sortavia rakenteita vaatii myös sisäistä työtä kategorioiden avaamiseksi niin, että ne eivät toimi rajoittavina tekijöinä. Feminististä pastissia ei voida tällöin myöskään ymmärtää yksinkertaistettujen kategorioiden kautta. Esimerkiksi sekä Tukiaisen että Thomasin teokset ovat monisyisiä, eikä niitä yhdistä muu kuin niiden laajempi kuuluminen kategoriaan, jota nimitän feministiseksi pastissiksi. Naiseus esittäytyy niissä moninaisena ilmenemänä, joka ei rajaudu kontekstin, paikan, ihonvärin tai seksuaalisuuden mukaan. Kuitenkin väitän, että molemmissa teoksissa taiteilija tekee yhteistyötä miestaiteilijan luoman naiskuvan kanssa avaten sitä kohti todellisempaa kuvausta naiseudesta. Näissä molemmissa esimerkeissä taiteilijan henkilökohtainen suhde naiseuteen näkyy tavassa, jolla hän muuttaa mimikoidun teoksen naiskuva.

Uusmaterialismissa tarkastelun kohteeksi on valittu se, millaisten tekijöiden toiminnan tuloksena taideteos syntyy. Feministisessä taiteentutkimuksessa suhde taiteen tekijöihin on keskeinen. Feministinen tutkimus tutkii erilaisia eroja, joita yhteiskunnassamme tuotetaan, sekä näistä eroista juontuvia käytänteitä ja tapoja. Tarkoituksena on ollut tuoda esiin ne kompleksiset tavat, joilla tekijyys on ymmärretty yhteiskunnassamme ja se, mitä se on tarkoittanut esimerkiksi naisille. Yksi merkittävästä tavoista, joilla feministinen tutkimus on muuttanut käsitystämme, on ajatus sukupuolittuneesta subjektisuudesta. Tämä tarkoittaa sitä, että jokainen taiteilija toimii omasta sukupuolittuneesta positiostaan. Se voi olla joko tiedostettua tai tiedostamatonta, mutta on kiistatonta, että sukupuolittuneesta kokemuksesta juontuva työskentely sisältää eroja. (Broude, Garrard 2005, 3.) Koska sukupuoli on väistämättä osa taiteen syntyprosessia, on feministinen pastissi ymmärrettävissä kommentoinniksi erilaisista sukupuolittuneista rakenteista. Historiallisesti on jopa ajateltu, että naiset eivät ole kykeneviä tuottamaan taidetta. Syyksi on arveltu esimerkiksi sitä, että naisten ajateltiin olevan miehiä kauempana Jumalasta. (Ibid.) Vaikka nämä ajatukset eivät enää valtavirtaisesti ole elossa, näkyy yhteiskunnassamme yhä asenteita, joiden kautta naisten tekemää työtä, oli se luovaa työtä tai ei, ei arvosteta yhtä paljon kuin miesten tekemää.

Tilanteessa, jossa feministinen pastissi käsittelee taideteosta, joka kuuluu heteroseksistiseen länsimaisen taiteen kaanoniin, on siihen sisäänrakennettu toteamus siitä, että tämä kaanon kuuluu myös muille. Broude ja Garrard muistuttavat, kuinka on virheellistä todeta, että miehet ovat olleet voima taiteen historian takana. He tuovat ilmi kaksi merkittävää syytä sille, miksi naiset ovat olleet kulttuurin rakentamisessa yhtä suuressa roolissa kuin miehet. Ensinnäkin naiset ovat olleen toimijoina sellaisissa taiteen kategorioissa, joita ei (ole) laskettu kuvataiteen piiriin, kuten käsitöissä. Toiseksi syyksi Broude ja Garrard nostavat psykologian ja vallan intersektion. Nainen on temaattisesti ollut tärkeä aihealue kuvataiteessa pronssikaudelta asti. Vaikka tämä taiteen nainen on miehen mielikuvituksen tuotetta, on mielikuvien takana usein ollut oikeita, reaalimaailman naisia. (Broude, Garrard 2005, 11.) Feministisessä pastississa taiteilija tuo ilmi sen, kuinka nämä miesten mielikuvitukseen perustuvat naiset voidaan muuttaa todellisimmiksi naisiksi. Thomasin ja Tukiaisen teoksissa kyse on siitä, että naistaiteilijat ovat ottaneet haltuunsa miesten maalaamat kuvat naisista. Naisen kuvaus saa tällöin näissä teoksissa ja uutta voimaa ja näkökulmaa. Miehen mielikuvitusnainen muuttuu vähän lähemmäksi oikeaa naista, pois toiseuttavasta kuvauksesta kohti todellista kuvausta.

Feministisessä taiteessa yhteistyöllä on suuri merkitys. Tukiaisen ja Thomasin teokset ovat molemmat syntyneet eräänlaisena yhteistyönä, jossa kollegana on toiminut vuosisatoja sitten teoksensa maalannut taiteilija. Mimikoidun taideteoksen tekijää on mahdotonta erottaa pastissin tekijästä, vaikka varsinaisessa taiteen työstämisprosessissa hän ei ole ollut mukana. Yhteistyö on ollut osa taiteen tekemistä niin kauan, kun taiteen historiaa on tunnettu. Pastissi ei siis ole lainkaan poikkeava ilmiö tässä mielessä. Pastississa on kuitenkin erilaista se, että siinä usean tekijän läsnäolo on ilmiselvästi esillä. Vaikka esimerkiksi taidegraafiikassa on tyypillistä, että taiteilija ei itse paina teoksiaan, yleisölle ei välity kuvaa monen tekijän yhteistyön tuloksena syntyvästä taideteoksesta. Sen sijaan esimerkiksi Tukiaisen teosta katsottaessa on selvää, että teos ei ole syntynyt pelkästään Tukiaisen autonomisen ja muista riippumattoman toiminnan tuloksena, vaan siinä on toiminut sekä innoittajana että esikuvana toisen taiteilijan panos.

3.2 Mahdollisuuksista muutokseen

Feminististä pastissia voidaan katsoa mahdollisuuksien näkökulmasta. Jotta voidaan purkaa esimerkiksi kaanoniin liittyvää ongelmallisuutta, on päästävä kiinni erilaisiin mahdollisuuksiin tai mahdottomuuksiin, jotka ovat olleet läsnä kanonisoidussa taidehistoriassa. Kuten Nochlin nosti esille jo mainitussa artikkelissaan ”Why Have There

„Been No Great Women Artists?“ (1971), ei naistaiteilijoiden uupumisesta ole niinkään ollut kyse vain tekijyyteen yksinkertaisesti liittyvistä asioista vaan pikemminkin mahdollisuuksista. Pastissi keskustelee historian kanssa ja neuvotellen erilaisista ehdoista, joita taideteokseen liittyy. Tällöin feministinen pastissi on yksi sellainen taiteen tekotapa, jonka avulla voidaan purkaa vakiintuneita ymmärtämisen muotoja, jotka taidehistoriaan liittyvät. Feministinen taiteentutkimus on pyrkinyt murtamaan niitä rajoitteita, joita taidehistoriassamme on ollut. Tämä työ ei kuitenkaan ole valmis, vaan feministisessä taiteentutkimuksessa on jatkuvasti tarvetta uusille kriittisille äänille. Nochlilin aikaan liikkeelle lähtenyt feministinen taide oli pääosin valkoisten keskiluokkaisten ja korkeasti koulutettujen naisten käsialaa. Myöhemmässä feministisessä taiteessa onkin havahduttu siihen, että erilaisten äänien on päästävä kuuluviin. (Battista 2015, 397–398.) Feministinen taidehistoria ei siis pysty purkamaan rajoittavia rakenteita ilman, että se tapahtuu moniäänisesti. Feministinen pastissi voi olla yksi tapa lähestyä taidehistoriaan liittyviä ongelmia. Sen keskustelunomainen luonne avaa mahdollisuuden dialogille niin historian ja nykypäivän välillä, kuin myös nykyhetkessä eri toimijoiden välillä.

Kuten olen jo aikaisemmin problematisoinut, taiteen kaanon ja klassikkoina pidetyt taideteokset ovat latautuneet voimakkaasti erilaisilla oletuksilla. Pastississa kulkevat mukana mimikoidun teoksen formaalien ominaisuuksien lisäksi myös siihen liittyvät asenteet, historiallisuus ja merkitykset. Näin ollen teoksen syntyprosessista ei voida irrottaa mimikoituun teokseen latautuvia merkityksiä. Kuitenkin sen sijaan, että feministinen pastissi vain toistaisi näitä merkityksiä, sillä on mahdollisuus muuttaa niitä. Mitä esimerkiksi tarkoittaa, kun Tukiaisen teoksen naishahmo kantaakin syvän punaista lippua Ranskan lipun sijasta? Kyseessä on tällöin tila, joka on avattu muutokselle. Sekä Tukiaisen että Thomasin teokset ovat saaneet inspiraationsa 1800-luvun eurooppalaisesta taiteesta. Tällöin pastissien taustalla kuuluvat 1800-luvun eurooppalaisen taidekentän äänet, joihin Tukiainen ja Thomas vastaavat. Mielenkiintoista on myös se, kuinka siitäkin huolimatta, että molempien teosten roolit ja merkitykset toistetaan tietystä miehestä pastisseissa, niiden kriittiset erot määrittävät teoksia täysin erilaisesta kulmasta kuin mimikoinnin alaisia teoksia. Toisin sanoen siis pastissit eivät ole kopioita, joissa tekijän oma ääni jäisi jalkoihin, eivätkä sisällöltään tyhjiä. Sen sijaan pastissi tuo ilmi mimikoidun teoksen yhteiskunnallista asemaa, tekee huomioita ja saa mimikoidun teoksen näkymään uudessa valossa.

Katve-Kaisa Kontturi kirjoittaa *Ways of Following* -kirjansa luvussa ”Impersonal Connections” vuonna 2008 järjestetystä feministisen taiteen näyttelystä, jonka keskiössä oli yhteistyö. Kontturi kertoo, kuinka kyseisen näyttelyn kuraattori Carey Lovelace on todennut, että näyttely tuki aktivismin muotoa, jossa feministisen yhteistyön kautta haastettiin ajatusta yksittäisestä suuresta miestaiteilijan myytistä. Feminismillä on ollut suuri rooli yhteisöllisen taiteen (eng. collaborative art) nousulle niin taiteen tekotapana kuin aktivistisena eleenä. (Kontturi 2018, 73.) Yhteistyö ja poistuminen suuren itsenäisen taiteilijan roolista on siis ollut aktivistinen teko, jolla on haastettu vallitsevia rakenteita. Kontturin mukaan tämän yhteistyön ei kuitenkaan tarvitse olla aina fyysisessä yhteisessä tilassa tapahtuvaa yhteistyötä. Lovelace kertoo, kuinka feminististä taidetta tuotetaan yhteistyönmuodoissa, joita hän kutsuu mielikuvituksen tasoiksi (eng. imaginary plane). (Ibid.) Feministinen ajatus solidaarisuudesta ja hierarkioiden rikkomisesta heijastuu siis taiteen tekotapoihin. Feministinen taide ottaa tietoisesti vastakkaisen asenteen taidetta kohtaan. Tällöin taide ei synny yhden mahtavan taiteilijan toimesta, vaan ajatellaan, että taiteen syntyprosessit ovat monitasoisia ja monen tekijän summia. Pastissi suhtautuu tähän ajatukseen kriittisesti. Siinä tartutaan kiinni kanonisoituun teokseen ja ravistellaan niitä ajatuksia, joita on liitetty taiteen tekijyyteen. Pastissi muuttaa sitä, millä tavalla tekijyyden näemme.

Feministisen pastissin tutkimus on tavallaan nimenomaan toimijuuksien tutkimusta. Nämä toimijuudet ovat sekä inhimillisiä että ei-inhimillisiä. Erilaiset toimijuudet kulkevat feministisessä pastississa kietoutuen toisiinsa. Feministisessä pastississa taiteilija ujuttautuu mimikoidun teoksen raoista, murtaen erilaisia rajoitteita ja esteitä, jotka olisivat olleet esteenä mimikoidun teoksen syntyajankohtana ja -paikassa. Pastissin ja mimikoidun teoksen välistä suhdetta olen hahmottanut kivitalo-metaforalla. Mimikoitu teos on kivitalo, jonka raoista kasvaa köynnöskasvia, joka edustaa pastissia. Köynnöskasvi kasvaa kivitalon kanssa symbioosissa ollen kuitenkin samalla myös oma itsenäinen entiteettinsä. Köynnöstä on mahdotonta erottaa kivitalosta, vaikka samalla on täysin nähtävissä, että kasvi on jotain erilaista, erillistä. Köynnöskasvi tukeutuu kivitaloon ja hakee siitä muotoja. Pastissi, kuten köynnöskasvi, on jotain eloisaa, joka tarttuu jo olemassa olevaan kiinni, ponnistaen siitä kohti auringonvaloa. Sitä ei voida erottaa mimikoidusta teoksesta, sillä silloin se menettäisi muotonsa. Kivitalo, mimikoitu teos, pysyy muuttumattomana köynnöskasvin alla, mutta köynnöskasvi auttaa näkemään sen uudessa valossa.

Toimijuuksia ja tekijyyttä katsottaessa nousevat feministisestä näkökulmasta keskiöön mahdollisuudet, kuten mainitsin. Vaikka pastissin syntyprosessissa ei taiteilijalla välttämättä ole ollut intentiota toimia kriittisenä katseena alkuperäisen teoksen syntyajankohtaa, taiteilijaa tai syntypaikkaa kohtaan, tuo pastissi eräänlaisen vertailun aina mukanaan. Koen mahdolliseksi lähestyä pastissia ilman, että mukana kulkee myös mimikoitu teos. Tulkitsen, että tämä on usein myös taiteilijan intentio silloin, kun taiteilija korostaa mimikoidun teoksen roolia esimerkiksi teoksen nimessä. Sekä Thomasin että Tukiaisen teoksissa on taiteilija liittänyt teoksensa mimikoituun teokseen nimen kautta. Tällöin katsojalle tehdään selväksi teosten side toisiinsa sekä kuva-aihelman että nimen kautta. Sitoessaan teokset toisiinsa taiteilija luo vertailua, jonka avulla voidaan tuoda ilmi niitä mahdollisuuksia, joita feministinen pastissi tuo mukanaan.

Thomasin ja Tukiaisen teokset tuovat myyttisten miestaiteilijoiden teokset osaksi feminististä taidehistoriaa. Feministinen taide ja perinteinen kanonisoitu (miestaiteilijoiden) tekemä taide ovat ikään kuin vastaparit, tai jatkumo, jossa feministinen taide pyrkii muuttamaan niitä sääntöjä, joiden mukaan kanonisoituja taideteoksia on valittu. Tukiainen ja Thomas asettuvat samaan tilaan Courbet'n ja Delacroix'n kanssa pastissiensa kautta, avaten tilaa muutoksille ja mahdollisuuksille. He ikään kuin toteavat, että tämä voisi olla myös toisin.

3.3 Yhteismuotoutuminen

Yhteismuotoutumisen (eng. intra-action) käsite on Baradin määrittelemä termi, joka ymmärretään parhaiten sen liitoskohdista sanan ”interaction”, vuorovaikutus, kanssa. Näillä englanninkielisillä termeillä on näennäisesti paljon yhteistä, mutta niiden ero tuo esille yhteismuotoutumisen käsitteen merkityksen ja erityislaatuisuuden. Yhteismuotoutumisella viitataan Baradin mukaan siihen, kuinka toisiinsa kietoutuneet toimijat muodostavat yhdessä erilaisia yhteisrakennelmia, eli muotoutuvat yhdessä (eng. mutual constitution of entangled agencies). Tällä tarkoitetaan sitä, että ei ole olemassa toisistaan erillään olevia toimijuuksia, vaan erilaiset toimijat syntyvät (eng. emerge) yhteismuotoutuen hetkessä. Vuorovaikutuksen käsitteessä taas oletetaan, että on olemassa erilaisia itsenäisiä toimijuuksia, jotka toimivat vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. (Barad 2007, 33.) Ero näiden välillä on siis se, että yhteismuotoutumisen käsitteessä on keskiössä jatkuva uudelleen määrittäminen ja syntyminen ilman etukäteen kategorisoituja toimijoita.

Yksi käsitteen anneista on se, kuinka se mahdollistaa erilaisten materiaalisuuksien tarkastelun erityisestä näkökulmasta. Tällöin tutkitaan, kuinka ”(..) erilaiset materiaalisuuksien muodot syntyvät niiden toisistaan poikkeavissa vuorovaikutuksissa erilaisten niitä määrittävien diskurssien kautta. Tämän lisäksi niitä määrittävät myös erilaiset historialliset ja kulttuuriset käytännöt⁵.” (Suomennos VK; Kontturi, Tiainen, Nauha, Angerer 2018.) Tällaisen määritelmän kautta voidaan materiaalisuuksia ymmärtää monimutkaisina ja toisiinsa kietoutuvina toimijuuksina. Materiaalisuudet nähdään aktiivisina prosesseina, joilla on kykyä muuttaa ja vaikuttaa, ja jotka kykenevät muuttamaan niin erilaisia sosiaalisia käytäntöjä kuin diskursseja (ibid.). Yhteismuotoutuminen tarjoaa siis mahdollisuuden tarkastella materiaalisuuksien piilevää muutosvoimaa. Tämän vuoksi se on feministiseltä näkökannalta tärkeä työkalu, sillä feministisen taiteen tarkoituksena on muuttaa yhteiskuntaa. Yhteismuotoutuminen sallii tämän muutoksen hienovaraisen tarkastelun ja mahdollistaa muutoksen käsitteen monimutkaisuuden ymmärtämisen.

Taiteen yhteismuotouminen käsittää alleen kaikki osat, joiden yhteenkietoutumisessa teokset syntyvät. Tällöin koko tekijyys nähdään laajemmassa merkityksessä kuin se on kuvataiteissa perinteisesti ymmärretty. Teoksen tekijä ei ole vain taiteilija, vaan teoksen olemassaolon prosessi on jatkuvasti lukuisten tekijöiden määrittelemää. Uusmaterialistisen lähestymistavan mukaisesti näitä eri tekijöitä ei aseteta hierarkiaan, eikä tarkoituksena ole selvittää, kuka on tärkein osa teoksen syntyä. Sen sijaan huomio kohdistuu erilaisten toimijuuksien toimintaan toistensa kanssa avoimen kiinnostuneesti, niin että pyritään irti ennakko-odotuksista. Tekijyys on monimutkaisempi käsite kuin miten se arkimielellä usein mielletään. Vaikka Tukiaisen teoksen varsinaisessa tekoprosessissa ei kukaan muu kuin hän olisi koskenut siveltimeen, on silti mahdotonta sanoa, että hän olisi teoksen ainoa tekijä. Tekijyys ilmenee myös inhimillisen toiminnan ulkopuolella. Pastississa on ilmeistä, että teoksen tekijyys on usean toimijan käsissä myös inhimillisellä tavalla. Kuitenkin taiteessa useiden inhimillisten toimijoiden läsnäolo on yleistä myös pastissien ulkopuolella. Kuten olen esittänyt aiemmin, on esimerkiksi intertekstuaalisuus, vaikutteiden ottaminen ja temaattinen tai tekninen yhteistyö olennainen osa taiteen tekemistä. Pastissin erottaa näistä se, että viittaus ja yhteistyö toisen taiteilijan teoksen kanssa on teoksen keskiössä. Se tehdään näkyvästi ja

⁵ forms of materiality result from their differing interplays with discourses that signify them, and with historical and cultural practices that shape them.

yleensä suhteellisen suoraviivaisesti niin, että teoksen on tarkoitus viitata toiseen teokseen suorasti.

Kontturin mukaan Nochlinin naistaiteilijuutta käsittelevän artikkelin julkaisusta lähtien on ajatus taiteesta usean toimijan toiminnan tuloksena syntyvänä ollut yksi feministisen taiteentutkimuksen keskeisistä argumenteista. Kontturi toteaaakin, että yhteistyö on voimakkaasti feministinen teema. (Kontturi 2018, 73.) Feministinen pastissi sisältää monia erilaisia yhteistyömuotoja. Toisaalta pastissi on ilmiselvästi yhteistyötä mimikoidun taideteoksen taiteilijan kanssa. Sen lisäksi feministisen taidekentän kollektiivinen luonne tuo toisenlaisen yhteistyömuodon osaksi taideteosta. Tämän lisäksi pastississa yhteistyötä tekevät myös erilaiset materiaaliset toimijat, joiden kautta teos varsinaisesti on olemassa. Ei ole taideteosta ilman jonkinlaisia materiaalisia ulottuvuuksia, jotka sekä ovat teos että tekevät teoksen. Tekijyys ei kuitenkaan rajoitu vain siihen. Taideteoksessa tekijyys ja toimijuus jakautuvat usealla tasolle. Teoksen olemassaolon kannalta on yhtä merkittävää se, miten maali käyttäytyy alustalla kuin se, millä tavalla taiteilija on painanut sivellintä teosta tehdessään. Tutkielmani lähestymistavassa olennaista onkin se, että taideteoksen syntyprosessiin liitetyt ja hierarkioita tarkastellaan kriittisesti.

Yksi yhteismuotoutumisen peruseriaatteista on se, että asiat syntyvät suhteessa toisiinsa. Ei ole olemassa puhtaita, yksittäisiä toimijoita, vaan kaikki on jatkuvassa tapahtumisen prosessissa ja suhteessa muihin (ks. esim. Barad 2007, 33). Teos ei ole valmis objekti, vaan sen sijaan se elää suhteessa ympäröiviin olosuhteisiin. Teoksen kokemisen prosessi on ainutkertainen eikä ole toistettavissa täysin vastaavasti. Edes katsoja ei ole samanlainen joka kerran sitä katsoessaan, ihmisen solut uudistuvat jatkuvasti. Näin ollen on mahdotonta tavoittaa kiveen hakattua pysyvyyttä. Yhteismuotoutumisen käsitteen kautta päästään kiinni tähän katoavaan hetkeen, jossa erilaiset kohtaamiset tapahtuvat. Pienten erojen kautta on mahdollista tavoittaa sitä, kuinka eri toimijoiden yhteentörmäykset synnyttävät hetken, jonka koemme. Tukiaisen ja Thomasin teokset ovat molemmat tällä hetkellä hyvin erilaisia teoksia, kuin mitä ne ovat esimerkiksi sadan vuoden päästä. Teokset itsessään muuttuvat, sillä väripigmentit saattavat haalistua tai esimerkiksi lisääntyvät ilmansaasteet saattavat vaikuttaa erilaisten materiaalien säilymiseen. Sen lisäksi teokset ovat kiinnittyneitä tämänhetkiseen feministiseen ilmapiiriin, jonka voidaan tulkita olevan eräänlaisessa murroskohdassa. Tällöin teosten kohtaaminen sadan vuoden päästä on heti perustavanlaatuisesti erilaista kuin mitä se on nyt. Feministisessä pastississa tartutaan kiinni myös tähän ilmiöön, sillä siinä taiteilija

kohtaa mimikoidun teoksen nykyhetkessä ja ikään kuin ikuistaa pastisiin sen, kuinka mimikoitu teos koetaan tässä yhteiskunnallisessa hetkessä.

4 Affektit, tunnut, ruumiillisuus ja pastissit

Yksi tapa, jolla taideteosten uusmaterialistista puolta voidaan tutkia, on affektit, tunnut ja ruumiillisuus. Tässä käsittelyosassa pohdin näiden roolia erityisesti yhteydessä pastissiin. Affektit, tunnut ja teoksen ruumiillisuus näkyvät pastississa monitasoisesti. Tällöin teoksen kokemiseen ja sen kanssa tapahtuvaan vuorovaikutukseen vaikuttaa taiteilijan omien toimien ja materiaalien toimijuuden lisäksi myös mimikoidun teoksen ominaisuudet ja taiteilijan valinnat. Erilaiset affektit ja tunnut siis ikään kuin kasaantuvat pastississa. Tulkitsenkin tätä kerrostuman käsitteen kautta. Purkamalla näitä kerroksia voidaan päästä käsiksi pastissin syvälliseen merkitykseen. Tässä luvussa pohdin myös katsojan roolia. Näkökulma siirtyykin näin kohti taiteen kokemisen hetkeä, vaikka teoreettinen pohdinta on myös tässä luvussa isossa roolissa.

Pastissin kokeminen pastissina tapahtuu oman tulkintani mukaan affekteissa ja tunnuissa. Pastissi tapahtuu tunnistamisessa, tuttuuden ja uuden rajapinnalla. Pastississa katsojan rooli on olla samaan aikaan sekä pastissin että mimikoidun teoksen kanssa. Samalla kuitenkin pastissi on myös oma itsenäinen taideteoksensa, jonka vuorovaikutus katsojan ja ympäröivän tilan kanssa on uniikki. Feministinen pastissi on laaja-alainen taiteen ilmentymä, eikä teosten välille voida vetää yleistyksiä. Kuitenkin tulkitsen, että feministisen pastissin liittyminen osaksi feminististä kuvakulttuuria luo siihen lainalaisuuksia, jotka erottavat sen sekä yleisesti pastissista että muusta feministisestä taiteesta.

4.1 Pastissin affektiivisuus ja ruumiillisuus

Infrahuudesta puhuessani sivusin pastissin ominaisuuksia, jotka voidaan tuntea mutta joita on vaikea sanoittaa. Infrahuuden lisäksi pastissin tunnetasolla vaikuttavia ominaisuuksia voidaan tutkia kääntämällä katse kohti teosten affektiivisuutta. Toisin kuin infrahuuus, affektit ovat selväpiirteisempiä ja niitä on mahdollista sanottaa suoremmin. Kuitenkin koen, että affektit ja infrahuuus puhuvat ikään kuin samasta asiasta: jostain, minkä voi tuntea mutta jota ei suoranaisesti ja konkreettisesti nähdä. Affektit tavoittavat jotain sellaista, johon kieli ei pysty (Attridge 2011, 329–330). Katsomalla affekteihin voidaan tavoittaa taideteokseen varastoituvia merkityksiä, jotka ilmenevät kognitiivisen tasomme ulkopuolella. Ruumiilliset kokemukset ovat yksi uusmaterialismin kiinnostuksen kohteista. Affektit tarjoavat hedelmällisen tavan tarkastella ihmisen ulkopuolisten tekijöiden toimijuutta. Taiteen muutosvoimasta puhuttaessa affektit ovat yksi keino, jolla sitä voidaan alkaa purkamaan.

Sekä Thomasin että Tukiaisen teokset imitoivat hyvin tunnettuja teoksia. Väitänkin, että teosten affektiivisuuteen ja ruumiilliseen kokemukseen liittyy olennaisesti se, että teosten kuvasto on samaan aikaan tuttua ja uutta. Affekteilla tarkoitetaan tunnetiloja, jotka ovat laajempia ja epämääräisempiä kuin perinteisesti tunteiksi määritellyt tuntemukset (ks. esim. Attridge 2011, 330). Taiteentutkimuksessa affekteilla viitataan usein erityisesti voimakkaisiin, ruumiillisesti koettaviin tunteisiin. On argumentoitu, että taideteos ei ole objekti vaan tapahtuma. Tällä tarkoitetaan siis sitä, että taideteos ei ole fiksoitunut ja tarkkarajainen, muuttumaton kokonaisuus, vaan että se tapahtuu aina uudestaan, kun kokija on sen kanssa vuorovaikutuksessa. Derek Attridge kirjoittaa, kuinka taideteos on tapahtumana sellainen, ”joka tuo toisen samuuden kentälle”⁶. Tällä hän tarkoittaa sitä, kuinka taideteoksen kokemuksessa se tuo esille jotain sellaista, joka poikkeaa tavanomaisesta, kuten oudoksuntaa tai ihmettelyä. Nämä tunteet ja reaktiot saavat aikaan muutosta vakiintuneissa ajatusmalleissa. (Ibid. 330–332.) Tulkiten siis, että taiteen muutosvoima tapahtuu nimenomaan tässä tilassa. Pastississa nämä kokemukset nousevat esille sen kautta, että sen tuottamat affektit, tunteet ja reaktiot tapahtuvat suhteessa moneen tekijään. Ne tapahtuvat suhteessa pastissiin itsenäisenä taideteoksena, joka omana itsenään tuottaa erilaisia affekteja. Ne tapahtuvat suhteessa mimikoituun teokseen ja siihen, millainen on sen affektiivinen luonne. Ne tapahtuvat suhteessa siihen, millainen rooli mimikoidulla taideteoksella on kulttuurissamme. Ja ne tapahtuvat suhteessa siihen, miten pastissi suhteutuu mimikoituun teokseen, suhteessa muutokseen ja samuuteen, tunnistamiseen ja vierauteen. Feministisessä pastississa tähän tapahtumien ja tunteiden ketjuun liittyy vielä erilaisten yhteiskunnallisten rakenteiden ravistelu, joka tuo taideteokseen (taideteoksiin) lähelle myös yhteiskunnallisen kontekstin voimakkaasti.

Väitän, että katsojan rooli on pastissia katsottaessa sidottu useaan paikkaan niin ajallisesti kuin fyysisesti. Katsoja ei pelkästään näe taideteosta edessään, vaan hän matkustaa myös niihin hetkiin, joissa on nähnyt tai kokenut teosta innoittaneen teoksen. Tällöin kokemus teoksen äärellä luo verkoston, jossa katsojan kokemukseen sitoutuu kiinni lukuisia hetkiä. Pastissin äärellä voidaan siis tulkita korostuvan teoksen kokeminen sen näkemisen sijasta. Tukiaisen teoksen äärellä en katso vain teoksen nykyisyyttä, vaan sen aiheelman kulkua ja merkitystä niin yhteiskunnallisesti kuin omassa elämässäni. Pastississa taideteoksen

⁶ one that brings the other into the field of the same

kokemukseen liittyy suuresti myös se, että mimikoitu teos on hyvin tunnettu. Tällöin se ei kiinnity vain katsojan henkilökohtaiseen suhteeseen taideteoksen kanssa, vaan myös siihen rooliin joka mimikoidulla teoksella on. Delacroix'n teos on todennäköisesti monelle tuttu jo peruskoulusta. Tällöin pastissin kokemuksessa yhdistyvät myös nämä kokemukset mimikoidun teoksen kanssa. Kanonisoituja teoksia kohdataan siis yhteiskunnallisella tasolla. Pastississa sen tulkintaan, ymmärrykseen ja aiheuttamiin tuntuihin vaikuttaa tällöin myös yhteiskunnallinen vaikutus.

Pastississa taiteilija toimii myös eräänlaisena taiteenkatsojana. Teoksen syntyprosessissa on kyse myös siitä, millä tavalla taiteilija on havainnoinut teosta, josta hän on ottanut inspiraationsa. Taiteilija siis tällöin sijoittaa teoksensa katsojan ikään kuin itsensä viereen ja avaa näkymän omaan mieleensä. Näitä näkymiä voi tarkastella affektien kautta. Millaisia tuntuja teos herättää? Vaikka pastisseja on historiallisesti pidetty epäaitoina, on niissä kuitenkin läsnä tietynlainen henkilökohtaisuuden taso, joka ei ilmene samalla tavalla muulla tavalla toteutetuissa töissä. Seuraamalla pastissin kuvioita voi havainnoida taiteilijan kokemusta mimikoidun teoksen ääressä; mitä hän on nähnyt ja mitä hän on valinnut näyttää pastississa.

Affektit tarjoavat mahdollisuuden tutkia taideteoksen ruumiillista ulottuvuutta silloin, kun teokseen ei liity varsinaista tavanomaista fyysistä kosketusta. Myös silloin kun katsojan kokemus teoksen kanssa perustuu pelkästään sen näkemiseen (tai kuulemiseen), on teoksessa yhtenä osana kosketuksen ulottuvuus. Taideteokset kykenevät koskettamaan meitä myös silloin kun fyysistä kontaktia taideteoksen ja katsojan välillä ei tapahdu. Tämä kosketus voi olla monella tavalla tapahtuvaa. Teos voi esimerkiksi herättää voimakkaita tunteita, se voi vaatia katsojaa fyysisesti astumaan lähemmäs tai ottamaan etäisyyttä, teos voi aiheuttaa huimausta tai päänsärkyä. Näissä kaikissa kyse on siis katsojan (eli kokijan) ja teoksen välisestä vuorovaikutuksesta. Kontturi kirjoittaa tunnun (eng. sensation) liitoksista taiteen kosketukseen. Tunne tai tuntu on yhteyttä taideteoksen ja kokijan välillä. Sen kautta taideteos tekee, on ja tuottaa. Kontturin mukaan tämän vuoksi taideteos ei ole objekti, jota tulkitaan tai katsotaan, vaan jotain, jonka kanssa ollaan vuorovaikutuksessa. (Kontturi 2018, 33–34.) Grosz kirjoittaa kuinka tunnut vaikuttavat kehoon sen pohjimmaisella tavalla, esimerkiksi hermoston ja solujen kautta. Tämän vuoksi tunnut eivät vaadi selitystä, vaan ne tapahtuvat autonomisesti kehollisina tapahtumina ilman tarvetta kielelliseen väliintuloon. (Grosz 2008, 73.) Taiteen kokemisessa, taiteen kanssa vuorovaikutuksessa olemisessa, pidänkin juuri tätä

tuntujen tuomaa välitöntä muuttavaa ja uudistavaa kokemusta yhtenä keskeisimmistä. Katsojan rooli ei olekaan olla esteettinen vastaanottaja taideobjektille, vaan katsoja onkin vuorovaikutuksessa eloisuutta täynnä olevan subjektin kanssa, jonka toimijuus on sisäsyntyistä.

Sekä Tukiaisen että Thomasin teoksissa ruumiilliset elementit ovat mielenkiintoisia. Yksi huomionarvoinen aspekti on se, että molemmissa teoksissa yksi merkittävimmistä muutoksista on kuvien henkilöahmojen muutos. Tukiaisen teoksessa naisoturihahmo ja häntä ympäröivät voitontahtoiset taistelijat sekä maassa makaavat kuolleet ihmiset on muutettu Tukiaiselle ominaiseen tyyliin tyttömäisiksi. Thomasin teoksessa keskeisenä piirteenä on kuvan keskellä makaavat kaksi mustaa naista, jotka ovat korvanneet Courbet'n teoksen valkoiset naiset. Näin ollen kehojen muutokset ovat yksi keskeisistä pastissin ominaisuuksista. Kuvissa kuvattujen ihmishahmojen erilainen tuntu muuttaa katsojan ruumiillista kokemusta teoksista. Peilaamisen ja samastumisen, tuntujen kautta katsojan ruumiillinen kokemus pastissin ääressä on erilainen ja merkityksellinen. Myös teoksen materiaaliset muutokset ovat osa sitä, millä tavalla teoksen ruumiillisuus ilmenee. Thomasin teoksen valokuva kehoista tuottaa erilaisia ruumiillisia tunteja kuin Courbet'n teoksen maalatut kehot.

Teoksen materiaaliset ominaisuudet muuttavat tapaa, jolla teoksen koemme. Esimerkiksi Tukiaisen teos on huomattavan suurikokoinen. Tällöin myös sen kokemisessa ruumiillisuus korostuu. Teoksen tarkastelu vaatii katsojalta fyysistä liikkumista. Teoksen kokonaisuuden hahmottamiseksi on astuttava kauas, kun taas yksityiskohtien tarkastelu kutsuu lähemmäksi. Katsoja on siis ruumiillisesti vuorovaikutuksessa teoksen kanssa. Teoksen värimaailma, sommitelma, koko, kuva-aihe ja materiaalit ovat kaikki mukana luomassa sen affektiivisuutta. Tämän lisäksi teoksen kokemiseen liittyy myös sen sijainti, valaistusolosuhteet sekä esimerkiksi katsojan mielentila. Ruumiillisuus ja affektiivisuus ilmenevät ainutlaatuisina ilmiöinä. Tukiaisen teoksen kirkas värimaailma sekä tarkat yksityiskohdat kutsuvat katsojaa lähemmäksi, tutkailemaan tarkemmin.

4.2 Affektiivisuus ja suunnanmuutos

Thomasin ja Tukiaisen teokset avaavat uuden suunnan taidehistorian jatkumossa. Ottaessaan innoitusta tunnetuista teoksista ne samalla vääntävät niiden alkuperäisiä rakenteita uusille kohdille. Muuttamalla alkuperäisen teoksen tapoja olla olemassa taiteilijat luovat empiirisen

eron, joka väistämättä johtaa affektiiviseen eroon ja näin ollen muuttaa suuntaa, jonne taideteos on ikään kuin kulkemassa. Tarkoitan tällä sitä, kuinka taiteella on muutosvoimaa, joka perustuu esimerkiksi sen tuottamiin tunteihin (ks. esim. Attridge 2011, 331). Luodessaan uuden version teoksesta, uuden version tapahtumista Thomas ja Tukiainen luovat uuden affektien suman, jossa yhdistyy sekä alkuperäiseen teokseen liitetyt tunnut, että uuden teoksen synnyttämät affektit. Uudet teokset kiinnittyvät näin myös osaksi vanhempaa teosta, luoden kalvon sen päälle. Samalla pastissi muuttaa myös mimikoitua teosta. Kun katson Courbet'n teosta nyt, en voi erottaa Thomasin teoksen kokemista siitä. Avaamalla keskusteluyhteyden pastissin taiteilija avaa myös mimikoidun teoksen uudelle.

Affektit ovat osa muutosta. Hemmings kirjoittaa artikkelissaan ”Affective Solidarity: Feminist Reflexivity and Political Transformation” affektien liitoskohdista feministiseen politiikkaan ja siitä, kuinka ne toimivat kulmakivinä muutokseen pyrkivässä toiminnassa. Affektiivinen solidaarisuus ottaa huomioon laajan skaalan erilaisia affekteja, kuten vihan tai turhautumisen, ja se kiinnittää huomionsa sitoutumisen tapoihin, jotka lähtevät affektiivisesta dissonanssista. (Hemmings 2012, 158.) Affektiivisellä dissonanssilla viitataan siis siihen, kun tunnetasolla tavoitetaan, että jokin asia on eri tavalla kuin mitä sen kuuluisi olla. Tämä affektiivinen dissonanssi on Hemmingsin mukaan feministisen politiikan lähtökohta (ibid.). Affektit ovat siis feministisen politiikan keskiössä. Feministinen taide on liitoksissa erilaisiin affekteihin sekä taiteen että feminismin tasoilla. Feministisessä pastississa suunnanmuutosta luo tällöin affektiivisesta dissonanssista lähtöisin oleva feministinen politiikka, joka kuuluu osaksi teosta, vaikka sitä ei ensisilmäykseltä nähtäisi.

Hemmings mukailee tekstissään Eve Kosofsky Sedgwickiä argumentoidessaan, miksi ontologinen lähestymistapa on feministisessä tutkimuksessa keskeinen. Hemmingsin mukaan Sedgwick korostaa sitä, kuinka ontologinen lähestyminen vaatii kriittistä keskittymistä affekteihin. Koska ontologiseen ei päästä kiinni suoraan, se on saavutettavissa kehollisten tunteiden, affektien, kautta. Keholliset viestit siis ”tarjoavat johtolankoja siihen, miten me olemme olemassa eikä siihen, miten me kuvailemme tai ymmärrämme sitä, kuinka olemme olemassa”⁷. (Hemmings 2012, 148.) Affektit tarjoavat ikkunan sellaiseen, jota on muuten vaikea suoraan saavuttaa. Feministisessä taiteessa voi affektien kautta päästä kiinni siihen, mitä teos merkitsee todellisuudessa. Feministisessä pastississa muutos mimikoidusta teoksesta

⁷ [...] bodily states provide clues as to how we exist rather than how we describe or understand how we exist.

pastisiin liittyy tietysti materiaaliseen muutokseen, joka johtaa affekteihin. Nämä affektit taas ovat pastississa yhteenkietoutuneita mimikoidun teoksen affektiivisuuteen. Tätä affektiivisiksi kerrostumiksi kutsumaani ilmiötä tarkastelen tarkemmin alaluvussa 5.3.

Thomasin ja Tukiaisen teoksissa yksi tärkeimpiä eroja on se, millaisia affekteja ne tuottavat suhteessa mimikoituun teokseen. Kun katsojana katson teoksia, ero mimikoituihin teoksiin realisoituu kehollisina tuntemuksina. Ennen kuin aivoni ehtivät muodostaa tarkkoja ajatuksia, koen teoksen kehollisesti. Tunnistaminen on erityisesti ensin kehollisesti tapahtuva ilmiö. Ennen kuin aivot ehtivät sanoittaa tunnetta, kehollisesti tiedän, että näen jotain, jonka tunnistan. Tiedän siis kehollisesti, mitä on olemassa ennen kuin pystyn yrittämään sanoittaa mitä on olemassa. Tarkastelemalla näitä affekteja realisoituu myös pastissin feministinen luonne. Kehollinen huomio siitä, että tässä on jotain erilaista, viestii teoksen merkitystä. Kuitenkin samalla molemmat teokset ovat (ilmiselvästi) omia itsenäisiä entiteettejään. Niiden molempien ainutlaatuiset luonteet ovat yksilöllisiä, ja lukuun ottamatta affektiivista solidaarisuutta niiden affektiiviset luonteet ovat tyystin erilaiset. Yksi tärkeä huomio on kuitenkin se, kuinka molemmat teokset voivat tuottaa voimauttavia affekteja. Ne täyttävät sitä tilaa, jonka länsimainen taidehistoria on jättänyt, eli tilaa mustille taiteilijoille, tilaa naispuolisille taiteilijoille, tilaa queereille taiteilijoille. Samastumisen kautta nämä teokset sitovat affektiivisesti kokijan lähemmäksi kanonisoitua historiaa, jossa heidät on pääsääntöisesti sivuutettu.

Hemmings tukeutuu myös Elspeth Probynin työhön affektien parissa. Hän tuo erityisesti esille Probynin korostaman eron itsensä ruumiillisesti kokemisen ja sen välillä, kun itsensä kokee sellaiseksi, mitä meidän odotetaan olevan. Probynin käsite feministisestä refleksiivisyydestä tarkoittaa feministisen toimijuuden priorisoimista identiteetin yli. Tällä tarkoitetaan siis sitä, että ”jotta on mahdollista tietää eri tavalla, pitää tuntea eri tavalla”. Hemmings yhä edelleen viittaa toisiin feministiteoreetikoihin Liz Stanleyhyn ja Sue Wiseen todetessaan, että ilman affektiivista ulottuvuutta feminismiltä puuttuu varsinainen voima toimia pelkkien ajatuskokeiden ulkopuolella. (Hemmings 2012, 149–150.) Affektit ovat siis koko feminismin ytimessä. Affektiivinen solidaarisuus kiinnittää meidät toisiimme affektien kautta silloinkin, kun emme täysin voi sanallisesti tavoittaa toisen kokemusta. Feministisessä pastississa teoksen tunnistaminen feministiseksi on osittain affektiivinen prosessi. Koen, että ärtymys länsimaisen taidehistorian miesvoittoisuutta kohtaan, sekä turhautuminen siihen, että naiset ovat lähes aina kuvattuja miesten toimesta, saa minut erityisesti kiinnittämään huomioni

Tukiaisen ja Thomasin teoksiin. Teosten affektiivisuuteen varastoituu siis myös affektiivisen solidaarisuuden aspekti. Tukiaisen teoksessa on tunnistaminen riemastuttavaa. Teos on jotain tuttua, mutta silti aivan uutta. Sen tuottamat tunnut ja affektit syntyvät suhteessa mimikoituun teokseen ja Tukiaisen omaan tyyliin. Teoksen suuri koko pysäyttää ja tarkasti mimikoitua teosta seuraava kompositio saa katsojan liikkumaan kohti kokemusta, jossa Delacroix'n läsnäolo on väistämätön. Samalla se, mikä on erilaista, vierasta, ajaa eteenpäin. Teoksen värimaailma, feminiiniset, tyttömäiset hahmot ja teoksen tekniikka siirtävät sen merkitykset pois Ranskan vallankumouksesta. Sen sijaan ne resonoivat minussa, nykypäivän katsojalla, aiheuttaen samastumista.

4.3 Affektiiviset kerrostumat pastississa

Pastissia voidaan lähestyä eräänlaisena affektiivisena kerrostumana. Tällöin teoksessa ei vaikuta pelkästään sen nykyinen muoto ja sisältö, vaan sen aiheuttamiin affekteihin vaikuttaa suuresti myös mimikoitu teos. Tällöin pastissi herättää ajatuksia ja tunteita, jotka juontuvat toisesta teoksesta. Näitä tunteita voi olla esimerkiksi tunnistaminen, samankaltaisuuksien löytäminen ja erojen merkille laittaminen. Tukiaisen teoksen kokemisessa siihen kerrostuu Delacroix'n teoksen syntyajankohtana siihen sisältyneet merkitykset ja symbolit. Tällöin teoksessa on mahdollista tavoittaa esimerkiksi vapauden ja aikanaan tärkeiden tasa-arvoon liittyvien kysymysten läsnäolo. Sen lisäksi Tukiaisen teoksessa näkyy Delacroix'n teoksen yhteiskunnallinen merkitys, jonka se on kanonisoituna teoksena saavuttanut. Valikoimalla juuri tämän teoksen Tukiaisen toteaa Delacroix'n teoksen omaavan tietynlaisen aseman, jota hän hyödyntää. Pastississa kuljetaan ajallisesti ja paikasta toiseen, lähtien liikkeelle mimikoidun teoksen syntyhetkestä, läpi niiden ajallisten muutosten läpi, joita teos on olemassaolonsa aikana elänyt päätyen nykyisyyteen, jossa pastissi saa vielä uuden kerroksen. Tällöin kyseessä on se, millä tavalla pastissi kiinnittyy nykyhetkeen. Tukiaisen teoksessa pastissi kiinnittyy osaksi feminististä keskustelua ja tasa-arvokeskustelua. Feministinen pastissi ikään kuin valjastaa mimikoidun teoksen symboleja, merkityksiä ja tulkintoja ottaen ne avuksi feministiseen tulkintaan. Kun mimikoidun teoksen merkitykset ja symbolit otetaan feministiseen taiteeseen, ne paljastavat jotain sekä mimikoidusta teoksesta että yhteiskunnasta.

Olen läpi tutkielmani hahmotellut auki pastissin erityispiirteitä ja niiden vaikutuksia teoksen tulkintaan, suuntaan ja merkitykseen. Yksi tärkeimmistä aspekteista pastississa on kriittinen ero tunnuissa. Pastissia on tituleerattu epäaidoksi, kopioksi ja huonoksi taiteeksi. Kuitenkin

kiinnittämällä katse tuntuihin on mahdollista päästä käsiksi pastissin omalaatuisuuteen ja merkitykseen. Pastissin tulkinta vaatii taidehistoriallista arkeologiaa. Se on kerrostuma erilaisia affekteja, tuntuja ja ideoita. Niiden löytämiseksi on syvennyttävä niin itse pastissiin kuin myös mimikoituun teokseen, sekä niihin historiallisiin konteksteihin, joissa teokset ovat syntyneet. Jotta voimme ymmärtää esimerkiksi Tukiaisen teosta, on nähtävä eri sävyt, jotka siihen liittyvät. Teokseen liittyy vapauden symboloiminen, jonka Tukiainen on valjastanut tyttöhahmonsa avuksi. Delacroix symboloi tätä vapautta osittain alastomalla naishahmolla, jonka Tukiainen ottaa haltuunsa siirtäen katsetta pois miehisestä. Delacroix'n teos kuvaa vallankumousta. Tämä vallankumousajattelu kulkeutuu Tukiaisen teokseen osaksi feminististä vallankumousta, jonka toivomme saavuttavamme ja jonka eteen teemme töitä. Thomasin teoksen mimikoinnin alainen teos taas on kuva-aihe, joka on kulkeutunut antiikista. Samalla siihen kerrostuu queerhistoriallista kuvakulttuuria.

Kontturi on kehittänyt konseptin teknisintensiivisyydestä (eng. *technico-intensive*), jonka avulla voidaan tarkastella taidetta. Konseptin takana on pyrkimys hahmottaa taiteen prosesseissa ilmenevää materiaalisella, mutta ei kuitenkaan käytännöllisellä tasolla tapahtuvaa yhteistyötä. Tarkoituksena on siis tuoda esille taiteilijoiden, tai ehkä pikemminkin taiteen töiden (eng. *works of art*), välistä materiaalista ja affektiivista yhteistyötä. Tekniikalla viitataan teoksen tekniseen, materiaaliseen toteutukseen. Intensiivisyys taas on Kontturin mukaan taiteen materiaalis-suhteellista liikkuvuutta (eng. *material-relational movement of art*), jotka ovat taiteen niitä ominaisuuksia, joita ei voida suoraan mitata, vaan jotka tunnetaan. (Kontturi 2018, 77–78.) Tällä siis tarkoitetaan taiteen materiaalien ominaisuuksien kykyä esimerkiksi tuottaa affekteja. Tekniikka tai teknillisyyt ei tässä tapauksessa viittaa suoraviivaisesti esimerkiksi värisävyyn tai kuvan mediumiin. Sen sijaan se on jotain, mitä ei voida erottaa niistä intensiteeteistä, joita teos tuottaa. (Ibid.) Nämä intensiteetit nousevat esille teosta katsottaessa, sitä kokiessa. Pastississa sen teknisintensiivisyys käsittää alleen sekä mimikoidun teoksen että varsinaisen pastissin. Näitä kahta ei pystytä erottamaan toisistaan täysin, vaan ne ovat sidoksissa toisiinsa.

Tukiaisen teoksen teknisintensiivinen yhteistyö Delacroix'n teoksen kanssa on moniulotteista. Toisaalta erilaiset teknisintensiiviset piirteet, jotka ovat läsnä Delacroix'n teoksessa kulkeutuvat myös Tukiaisen teokseen. Vapauden symbolointi, uhraukset vapauden edestä ja tulevaisuuteen kulkeutuva katse kulkevat affektiivisesti taideteosten materiaalien

ulottuvuuksien kautta. Toisaalta teoksen teknisintensiiviseen luonteeseen vaikuttaa sen sitoutuminen osaksi feministisen taiteen kenttää. Tukiaisen teos kiinnittyy laaja-alaisesti kiinni taiteen kenttään, punoen erilaisia yhteistyön muotoja läpi ajan ja paikan.

Teknisintensiivisyys tulee ilmi taiteilijoiden välisessä yhteistyössä. Kontturi kertoo, kuinka kahden taiteilijan teknisintensiivinen kohtaaminen saa aikaan siirtymisen representaation ohi (Kontturi 2018, 77–78). Tällöin siis tämä yhteistyö saa aikaan siirtymisen pois tunnistamisesta ja kohti tuntemista. Teoksesta toiseen ei siirrykään suoraan tunnistettavia elementtejä, vaan teokset yhdistyvät toisiinsa syntyprosessin intensiteettien kautta. Tämä saattaa tarkoittaa esimerkiksi sitä, että teokset jakavat keskenään saman ilmapiirin tai samoja affekteja. (Ibid.) Tämä teknisintensiivisyys avaa feministiseen pastissiin uuden kerroksen. Feministisessä taiteessa yhteistä on toisten feministitaiteilijoiden ja feministisen kuvakulttuurin vaikutus taiteeseen. Tällöin voidaan olettaa, että feministinen pastissi on teknisintensiivisessä vuorovaikutuksessa kollegoidensa kanssa. Vaikka näiden yhteyksien tarkempi lähestyminen vaatii yhteistyötä taiteilijan kanssa, jotta saadaan selville erilaisia vuorovaikutustilanteita, on todennäköistä, että erilaiset teknisintensiiviset yhteistyöt ovat mukana kaikissa teoksissa. Pastississa yksi tärkeä yhteistyön muoto onkin (ehkä ilmiselvästi) yhteistyö mimikoidun teoksen ja pastissin välillä. Erilaiset teoksen tuottamat affektit ovat pastississa liitoksissa mimikoidun teoksen tuottamiin affekteihin. Esimerkiksi Courbet'n teoksen intiimi luonne, joka tuottaa affekteja toisen ihmisen lähellä olemisesta, kulkeutuu kuva-aiheen ja sommitelman kautta Thomasin teokseen. Affektit eivät kuitenkaan kulkeudu sellaisenaan, vaan ne saavat pastississa uusia sävyjä.

5 Lopuksi

Tutkielmani kuuluu sellaiseen taidehistorian aiheiden ja metodien risteymään, mistä ei ole juuri tehty aikaisemmin tutkimusta. Tutkielmassani olen osoittanut, miksi pastissin tutkimus on kuitenkin tärkeää. Olen perustellut tätä esimerkkien kautta, tulkiten Mickalene Thomasin ja Katja Tukiaisen teoksia feministisen uusmaterialismin ja pastissin tutkimuksen kautta. Kuten tutkielmastani käy ilmi, on feministinen pastissi erityislaatuinen taiteen tekotapa, joka kantaa mukanaan erilaisia merkityksiä. Erilaiset merkitykset kerrostuvat muodostaen mielenkiintoisen ja vaikuttavan kokonaisuuden. Pastississa erilaiset tutkimussuunnat kietoutuvat toisiinsa. Näin ollen se on loputtoman hedelmällinen tutkimuskohde, joka ei tyhjene nopealla tarkastelulla. Feministisessä pastississa on osana niin taidehistoriallisia kuin feministiseen politiikkaan liittyviä elementtejä. Näiden lisäksi pastissin kautta on ymmärrettävissä erilaisia taiteenfilosofisia аспекteja, jotka näkyvät pastississa oman tulkintani mukaan erityisen selkeästi.

Pastissi ei ole yksinkertainen ilmiö kuvataiteissa. Kuten mainitsin, siihen liittyvä tutkimus on ollut harmillisen vähäistä, ja sitä on käsitteenä sävyttänyt negatiiviset konnotaatiot. Kuitenkin samalla se on yksi hyvin laajasti käytössä oleva taiteen tekotapa. Olen tutkielmassani myös pyrkinyt avaamaan pastissin monimutkaista käsitettä ja sitä, millä tavalla visuaaliset elementit ovat kulkeneet kuvataiteissa vuosisatojen ajan. Tärkein tarkoitukseni tutkielmassani on ollut osoittaa, kuinka pastissi toimii erityisellä tavalla feministisen taiteen osana. Pastissi tarjoaa siis sellaisia mahdollisuuksia, joita vain se voi tarjota, vaikka kopiointi ja mimikointi ovat laajasti osa taidetta.

Tutkielmani on teoreettisesti painottunut, koska olen pyrkinyt hahmottamaan auki välillä haastavaltakin tuntuvaa teoreettista kenttää, joka voidaan liittää pastissiin. Ilmiön monimutkaisuus ja vaikea teoreettinen tunnistettavuus on työntänyt minua kohti myös omia päätelmiä, joiden tueksi olen pyrkinyt tuomaan tutkimustietoa. Vakuuttavuutta väittämilleni olen hakenut yhdistämällä erilaisia feministisen taidehistorian tekstejä, jotka puhuvat samankaltaisista teemoista. Vaikka itse pastissista ei juuri ole puhuttu, on kuitenkin esimerkiksi samankaltaisuuksista, erilaisuuksista, merkityksistä ja vaikutelmista kirjoitettu paljon. Nämä tekstit sekä uusmaterialistinen teoria ovat taanneet sen, että tutkielmani aiheesta olisi mahdollista kirjoittaa lukemattoman pitkiä tekstejä. Samalla se, että pastissia ei ole teoreettisesti kaluttu läpi on tuonut tutkielmaani tietynlaista tuoreutta. Aihettani on ollut sekä

haastavaa että antoisaa tutkia, sillä reitti kohti teoriaa on syntynyt eräänlaista leivänmurupolkua seuraten. Kirjalliset lähteet ovat kuljettaneet minua aina kohti seuraavaa.

Koska tutkielmani aiheeseen ei ole ollut mahdollista soveltaa suoraan jo olemassa olevia teorioita ja tekstejä sellaisenaan, on tutkielmani tulokset olleet kahdenlaisia. Toisaalta tutkielmani on tuottanut uutta tietoa Thomasin ja Tukiaisen teoksista. Vaikka esimerkiksi ruumiillisuutta, merkitystä tai affektiivisuutta voidaan näistä teoksista tulkita myös ilman niiden liittämistä osaksi pastissin perinnettä, olen pyrkinyt osoittamaan, että niiden nimenomainen tulkinta pastisseina avaa oven johonkin merkitykselliseen. Toisaalta tutkielmassani tärkeässä roolissa on ollut myös teorianmuodostus ja erilaisten tutkimusvirtausten tarkastelu suhteessa toisiinsa. Pastissin rooli taiteentutkimuksessa on ollut marginaalissa. Tutkielmani tuloksista merkittävimpinä pidänkin pastissin taideteoreettisen kentän hahmottamista. Tutkielmani myötä pastissin asema taidehistoriallisessa tutkimuksessa on avautunut. Pastissin tutkimus ylipäättään on mielestäni yksi tärkeimmistä aiheista tutkielmassani. Tutkimustuloksena on myös tämän ilmiön tieteellinen tunnistaminen ja sen merkitseminen osaksi erilaisia taidehistoriallisia ja taiteenfilosofisia suuntauksia.

Pidän tärkeänä tuloksena myös Thomasin ja Tukiaisen teosten liittämistä osaksi nimenomaan feministisen pastissin kenttää. Näiden teosten ominaisuuksien tulkinta on auttanut sekä ymmärtämään feminististä pastissia että kiinnittämään esimerkkitekstit teoreettisesti ilmiöön, joka on ilmiselvästi olemassa mutta jota ei ole juuri tutkittu. Yksi keskeisiä teemoja feministisen pastissin tulkinnassa on yhteistyö. Yhteistyö nousee keskiöön useissa erilaisissa yhteyksissä feministisessä pastississa. Materiaalisella tasolla, uusmaterialistisesti tulkittuna, on teos itsessään jo yhteistyön tulos. Tämän lisäksi feministiseen pastissiin sisältyy ajatus feministisestä kollektiivisuudesta, jossa taideteosten ei ajatella syntyvän yksin vaan osana feminististä liikehdintää. Pastissi on aina myös samalla usean eri taiteilijan työn tulos, sillä sen syntyprosessiin on kiinnittyneenä sekä mimikoidun teoksen että pastissin tekijät.

Keskiöön tutkielmassani nousee yhteistyön lisäksi suunnanmuutos. Koko tutkielmani on lähtenyt liikkeelle siitä kokemuksesta, että pastissiin varastoituu muutosvoimaa. Tätä hypoteesiani olen lähtenyt perustelemaan niin feministiseltä kuin uusmaterialistiselta kannalta. Pastissi ei siis olekaan tyhjyyttä kumiseva kopio, vaan siihen sisältyy useita kerroksia, jotka mahdollistavat sellaisen toimijuuden, mikä on pastissille erityistä. Pastissin sisältämä taidehistoriallinen matka valjastaa siihen lukuisia merkityksiä, jotka saavat

kulttuurisista ymmärtämisen tavoista voimansa. Feministisen pastissin merkitys ilmenee muun muassa infraohuissa hetkissä, pastissin ja mimikoidun teoksen väliin jäävässä tilassa, jossa pastissin muutosvoimaa täynnä olevat erot tuntuvat vaikka niitä on vaikea sanoittaa.

Feministinen pastissi on pohjimmiltaan erityislaatuinen taiteen tekotapa. Tämä erityislaatuisuus oman tulkintani mukaan kiteytyy nimenomaan yhteistyöhön ja kerrostumiin, joihin pastissi on kietoutunut. Erilaiset affektit ja tunnut näyttäytyvät pastississa ainutlaatuisella tavalla. Niiden kautta pastissi voi luoda aivan uudenlaista tilaa niin taiteen historiaan kuin nykyyhetkeen. Erilaiset feminististä ja uusmaterialistista teoriaa käsittelevät artikkelit ja teokset ovat tuoneet näkökulmia affekteihin, ruumiillisuuteen ja yhteistyöhön, joiden kautta olen pystynyt tekemään tulkintoja pastissista. Pastissin tulkinta vaatii eräänlaista taidehistoriallista arkeologiaa, jonka avulla voidaan syventyä sen sisältöihin.

Pastissin tuomat mahdollisuudet jatkotutkimukselle ovat lukemattomat. Koska ilmiö on niin vähän teoreettisesti tutkittu, on siinä tutkimusaineistoa jäljellä lähes rajattomasti. Tämä tutkielma on keskittynyt pääasiassa feministiseen pastissiin ja siihen, miten tämä käsite ilmenee. Pastissi on yleisesti ilmiönä paljon laajempi. Mielenkiintoista olisikin esimerkiksi hahmottaa auki pastissia ilmiönä; millä tavalla tai millaisissa konteksteissa se ilmenee useimmiten? Onko mahdollista löytää tiettyjä merkityksiä, jotka toistuvat siinä, kun pastissi valitaan työtavaksi? Myös pastissiin liitetyn yhteistyön tutkiminen avaa paljon uusia jatkokysymyksiä. Nämä yhteistyömuodot eivät ole sidottuja aikaan tai paikkaan, ja niissä tärkeässä roolissa on nimenomaan pastissin taiteilijan oma kokemus. Pastissien tarkempi analyysi, joka omassa tutkielmassani jää valitettavasti teoreettisen auki hahmottamisen jalkoihin, on myös tärkeä aspekti, joka vaatii lisätutkimusta. Koska pastissit ovat nimenomaan tietoisia ja tarkkoja viittauksia tiettyyn tai tiettyihin teoksiin, on niiden sisällössä myös paljon erilaisia haaroja, joita voi lähteä analysoimaan ja tulkitsemaan.

Kuvaluettelo

Kuva 1. Kathleen Gilje, *Linda Nochlin at the Bar at the Folies-Bergère*, 2005. Öljy kankaalle, 95,6 x 129 cm. Francis Naumann Fine Art, New York. Kuva: Kathleen Giljen kotisivut (www.kathleengilje.com) (luettu 17.10.2022).

Kuva 2. Édouard Manet, *Un bar aux Folies Bergère*, 1882. Öljy kankaalle, 96 x 130 cm. Courtauld Gallery, Lontoo. Kuva: Jean-Pierre Dalbéra.

Kuva 3. Edward Francis Burney, *The Antique School at New Somerset House*, 1780. Kynä ja tussi paperille, 33,5 x 48,5 cm. Royal Academy, Lontoo. Kuva: Royal Academyn www-sivusto (www.royalacademy.org.uk). (luettu 22.10.2022)

Kuva 4. Kuvakaappays Yikesdyke-instagramisivulta (www.instagram.com/yikesdyke/) (luettu 22.10.2022).

Kuva 5. Mickalene Thomas, *Sleep: Deux femmes Noires*, 5/25 2013. Sekatekniikka, 97,8 x 204,5 cm. Telfair Museums, Savannah. Kuva: ArtBasel-verkkosivut (www.artbasel.com) (luettu 17.10.2022)

Kuva 6. Gustave Courbet, *Le Sommeil*, 1866. Öljy kankaalle, 135 x 200 cm. Petit Palais, Pariisi. Kuva: Wikipedia, (www.en.wikipedia.org) (luettu 17.10.2022)

Kuva 7. Katja Tukiainen, *La Liberté guidant le peuple*, 2018. Öljy ja spraymaali kankaalle, 200 x 200 cm. Yksityisomistuksessa. Kuva: Katja Tukiaisen verkkosivut (www.katjat.net) (luettu 18.10.2022)

Kuva 8. Eugène Delacroix, *Vapaus johtaa kansaa*, 1830. Öljy kankaalle, 260 x 325 cm. Louvre, Pariisi. Kuva: Wikimedia commons.

Kuva 9. Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989. Juliste, 28 x 71 cm. Kuva: Guerrilla Girls www-sivusto. (www.guerrillagirls.com) (luettu 22.10.2022).

Kuva 10. Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 2012. Juliste, 28 x 71 cm. Kuva: Guerrilla Girls www-sivusto. (www.guerrillagirls.com) (luettu 22.10.2022).

Kuva 11. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Grande Odalisque*, 1814. Öljy kankaalle, 88,9 x 162,6 cm. Louvre, Pariisi. Kuva: Wikimedia commons.

Kuva 12. Häiriköt-päämaja, *Lapin hippu*. Kuva: Voima.fi www-sivusto (www.voima.fi/vastamainokset) (luettu 22.10.2022).

Kuva 13. Suohpanterror, *Suohpangieta* 2013.; J. Howard Miller, *We Can Do It!*, 1943. Kuva: wikipedia www-sivusto (www.en.wikipedia.org/wiki/Suohpanterror) (luettu 05.10.2022).

Lähteet

Painamattomat lähteet

Katja Tukiainen www-sivusto. <http://www.katjat.net/obje/dela/dela.html>. (Käytetty 22.10.2022).

Royal Academy www-sivusto. <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/the-antique-school-at-new-somerset-house>. (Käytetty 21.10.2022).

Smithsonian www-sivusto. https://www.si.edu/object/we-can-do-it%3Anmah_538122. (Käytetty 20.10.2022).

Tate www-sivusto. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>. (Käytetty 20.10.2022).

WalkingLab www-sivusto <https://walkinglab.org/walking-anarchive/> (käytetty 22.10.2022).

Kirjallisuus

Attridge, Derek 2011. "Once More with Feeling: Art, Affect and Performance." *Textual Practice*, vol. 25, no. 2, 329–343.

Barad, Karen 2012. "On Touching: The Inhuman That Therefore I Am." *Differences*, 23.3, 206–223.

Barad, Karen 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.

Barad, Karen 2003. "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter." *Signs*, vol. 28, no. 3, 801–831.

Barrett, Estelle, Bolt Barbara 2012. *Carnal Knowledge: Towards a "New Materialism" through the Arts*. London: I.B. Tauris.

Bellavitis, Maddalena 2018. *Making Copies in European Art 1400-1600: Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*. Boston: Brill.

Bissell, Laura 2018. "There Is Such a Thing: Feminist Mimesis in Contemporary Performance in the UK." *Contemporary Theatre Review*, vol. 28, no. 4, 522–536.

Broude, Norma, Garrard, Mary D. 2005. *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*. Berkeley: University of California Press.

Disch, Lisa 2016. "Representation." *The Oxford Handbook of Feminist Theory*. Disch, Lisa; Hawkesworth, Mary. New York: Oxford University Press, 781–802.

Grosz, Elizabeth 2020. "Feminism, Materialism, and Freedom." *New Materialisms*. Toim. Coole, Diana; Frost, Samantha. New York: Duke University Press, 139–157.

Grosz, Elizabeth 2008. *Chaos, Territory, Art*. New York: Columbia University Press.

Grove Dictionary of Art 1996. Toim. Turner Jane. Vol 24. New York: Grove.

Hawkesworth, Mary; Disch, Lisa 2016. "Introduction. Feminist Theory: Transforming the Known World". *The Oxford Handbook of Feminist Theory*. Disch, Lisa; Hawkesworth, Mary. New York: Oxford University Press, 1–15.

Hemmings, Clare 2012. "Affective Solidarity: Feminist Reflexivity and Political Transformation." *Feminist Theory*, vol. 13, no. 2, 147–161.

Hoesterey, Ingeborg 2001. *Pastiche Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Bloomington: Indiana University Press.

Iskin, Ruth 1995. "Selling, Seduction, and Soliciting the Eye: Manet's Bar at the Folies-Bergère." *The Art Bulletin*, 77.1, 25–44.

Johnson, Clare 2013. *Femininity, Time and Feminist Art*. London: Palgrave Macmillan.

Kimble, James; Olson, Lester C. 2006. "Visual Rhetoric Representing Rosie the Riveter: Myth and Misconception in J. Howard Miller's 'We Can Do It!' Poster." *Rhetoric & Public Affairs*, 9.4, 533–569.

Kontturi, Katve-Kaisa 2018. *Ways of Following: Art, Materiality, Collaboration*. London: Open Humanities Press.

Kontturi, Katve-Kaisa; Tiainen, Milla; Nauha, Tero; Angerer Marie-Luisa 2018. "Aesthetic Intra-Actions: Practicing New Materialisms in the Arts Special Issue". *Ruukku*, No. 9.

Kontturi, Katve-Kaisa 2006. *Feminismien ristiaallokossa. Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä*. Turku: Eetos.

Kosinski, Dorothy M 1988. "Gustave Courbet's 'The Sleepers.' The Lesbian Image in Nineteenth-Century French Art and Literature." *Artibus et Historiae*, vol. 9, no. 18, 187–199.

Lenz Taguchi, Hillevi 2013. "Images of Thinking in Feminist Materialisms: Ontological Divergences and the Production of Researcher Subjectivities." *International Journal of Qualitative Studies in Education*, vol. 26, no. 6, 706–716, luettu teoksessa Ringrose, Jessica et al. *Feminist Posthumanisms, New Materialisms and Education*. Abingdon: Routledge, 2019.

Lessard, Bruno 2009. "Between Creation and Preservation: The ANARCHIVE Project." *Convergence*, vol. 15, no. 3, 315–331.

Lykke, Nina 2010. *Feminist Studies a Guide to Intersectional Theory, Methodology and Writing*. New York: Routledge.

Manning, Erin 2017. "For a Pragmatics of the Useless, or the Value of the Infrathin." *Political Theory*, vol. 45, no. 1, 97–115.

Meskimmon, Marsha 2003. *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics*. London: Routledge.

Nochlin, Linda 1971. "Why Have There Been No Great Women Artists?". Luettu: "From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists?", *ARTnews*, 2015.

Nyqvist, Sanna 2010. *Double-Edged Imitation: Theories and Practices of Pastiche in Literature*. Helsinki.

Pollock, Griselda 1999. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London: Routledge

Pollock, Griselda 1996. *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. London: Routledge.

Rekret, Paul 2016. "A Critique of New Materialism: Ethics and Ontology." *Subjectivity*, vol. 9, no. 3 (Sept. 2016), 225–245.

Rinne, Risto et al. 2015. *Johdatus kasvatustieteisiin*. 8. Jyväskylä: PS-kustannus.

Rolin, Kristina 2015. "Tutkimuksen näkökulmasidonnaisuuden paradoksi." Husu, Liisa; Kristina Rolin. *Tiede, tieto ja sukupuoli*. Helsinki: Gaudeamus, 97–111.

Römpötti, Harri 2019. "Kuvataiteilija Katja Tukiainen, 50, käärii feministisen taiteensa aseistariisuvaan söpöyteen". *Helsingin Sanomat*, 29.5.2019.

Tate, Sue 2008. "'Forward via a Female Past': Pauline Boty and the Historiographic Promise of the Woman Pop Artist". *Feminism Reframed: Reflections on Art and Difference*. Toim. A. Kokoli. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Tiainen Milla; Kontturi Katve-Kaisa; Hongisto, Ilona 2015. "Framing, Following, Middling: Towards Methodologies of Relational Materialities." *Cultural Studies Review*, 21.2, 14–46.

Trotter, David 2004. "Stereoscopy: Modernism and the 'Haptic.'" *The Critical quarterly* 46.4, 38–58.

Valero, Carles Ferrando 2021. "Haptic Vision in Spanish Modernism: An Account of Sensibilities in Transnational Contact." *Modernism/Modernity*, vol. 28, no. 1, 25–46.

van Alphen, Ernst 2014. *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media*.
London: Reaktion Books.