

Minäkuvallisia interventioita normatiivisten kerrontarakenteiden ulkopuoliseen:

Paikantumisen queer-luentaa Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa

Asta Kihlman

ABSTRAKTI

Artikkeli tarkastelee kolmen suomenruotsalaisen kuvataiteilijan – Beda Stjernschantzin (1867–1910), Sigrid af Forsellesin (1860–1935) sekä Ellen Thesleffin (1869–1954) – taidetta, taiteilijuutta sekä taiteen vastaanottoa. Katse kiinnitetään niihin murtumakohtiin, joissa taiteilijat toisin toistivat aikansa ihanteita niin sosiaaliseen sukupuoleen, sukupuolieroon kuin seksuaalisuuteenkin liittyen.

Kirjoittaja kysyy, voisiko teoksien ja taiteilijaidentiteettien anti-normatiivisia representaatiota käsitteellistää anakronistisesti käsitteellä queer. Tekivätkö 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alkuvuosikymmeninä valmistuneet teokset interventioita ei-normatiivisiin seksuaalisuuksiin ja sukupuolien esityksiin? Jack Halberstamin naismaskuliinisuus-käsite sekä Eve Kosofsky Sedgwickin määritelmä kaapin epistemologiasta tarjoavat teoreettisia keskustelukumppaneita pohdittaessa tavoittelivatko artikkelin kohteina olevat taiteilijat visuaalisilla representaatioillaan olemisen muotoa, jonka tavoite oli purkaa ja muuttaa normatiivisia asenteita. Tekivätkö taiteilijat, nykytermein ilmaistuna, aktiivista sukupuolipolitiikkaa? Voidaanko taiteilijoiden minäkuvallisuutta lukea siten identiteettipolitiikkana?

Beda Stjernschantzin omakuvallisuuden kohdalla artikkelissa otetaan pieni sivuaskel queer-näkökulmasta. Teresa de Lauretiksen ja Elizabeth Groszin käyttämä, ennen kaikkea seksuaaliseen kohdevalintaan liittyvä käsite lesbofetissi, sekä freudilainen fetissin käsite tarjoavat käsiteapparaatteja itsereflektiivisten teosten tulkintaan.

ABSTRACT

The topic of this article is the art and the artistic identity of three Swedish-speaking Finnish artists – Beda Stjernschantz (1867–1910), Sigrid af Forselles (1860–1935) and Ellen Thesleff (1869–1954) – and the reception of their art in the engendering institution of art criticism.

The focus is on the fractures where the artists deconstruct prevailing gender categories, identities and the interaction between sexualities.

The writer asks whether it is possible to conceptualize art and artistic identities as anti-normative representations, which can be examined through the anachronistic concept of queer. Were artworks from the late 19th and early 20th doing interventions into anti-normative sexualities and gender representations?

Jack Halberstam's concept of female masculinity and Eve Kosofsky Sedgwick's definition of the epistemology of the closet offer partners in theory for discussions on whether the artists were seeking through visual representations for the deconstruction and transformation of normative attitudes. Were the artists, speaking in current terms, engaged in an active identity politics? Could the self-imaginarity of the artists thus be read as identity politics?

When discussing the self-imaginarity of Beda Stjernschantz a small sidestep from the queer-view is taken. The concept of lesbian fetish, used of by Teresa de Lauretis and Elizabeth Grosz, and connected at first hand with sexual targeting, and the Freudian concept of fetish, offer conceptual frameworks for interpretations of the self-reflective artworks.

1800-luvulla ammatillinen taiteilijana oli vielä varsin poikkeuksellinen ilmiö. Ajan taidepuheessa naistaiteilijat miellettiin usein näennäisesti kyvykkäiksi, mutta vailla todellisia lahjoja oleviksi. Tätä taustaa vasten kysymykset siitä, mitä merkitsi olla taiteilijana 1890-luvulla ja 1900-luvun alussa ja mitä strategioita oman taiteilijuuden ja minuuden manifestoimiseen oli käytettävissä, nousevat relevanteiksi. Artikkelissa käsittelen kolmea suomenruotsalaista kuvataiteilijaa: Beda Stjerschantzia (1867–1910), Sigrid af Forsellesia (1860–1935) sekä Ellen Thesleffä (1869–1954). Artikkelini pääfokus on selvittää, mahdollistivatko 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alkuvuosikymmeninä valmistuneet teokset ei-normatiivisia interventioita normatiivisiin seksuaalisuuksiin ja sukupuolten esityksiin ja tekivätkö taiteilijat siten, nykytermein ilmaistuna, aktiivista sukupuolipolitiikkaa.

Artikkelissa käsittelemäni taiteilijat tuntuvat leikittelevän sukupuolten parafraaseeruksilla, toisin siteeraamisella. Väitän, että 1800-luvulla ja 1900-luvun alkupuolella eläneiden taiteilijanaisten kuvailmaisu tekee näkyväksi, että sukupuoli on ennen kaikkea tekemistä. Ruumiinkuvaan liittyvät esitykset ”naisena” heijastelevat hyväksyttävän ideaalikuva tavoittelua. Judith Butlerin mukaan juuri tällaiset ruumiinkuvaan liittyvät esitykset tuottavat sukupuolta (ks. esim. Butler [1990] 2006, 68 – 69).

1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun suomalaisen taidehistoriaan nähden anakronistinen käsite queer tarjoaa aineistooni sopivan näkökulman, joka tähtää käsitteiden rakentuneisuuden osoittamiseen ja avaamiseen sekä niiden dekonstruktioon. Eve Kosofsky Sedgwick on teoksessaan *Epistemology of the Closet* (1990) todennut puheen normaaliudesta rakentuvan suhteessa niihin ilmiöihin ja olemisen tapoihin, jotka määritetään normista poikkeaviksi tai sen ulkopuolelle jääviksi. (Sedgwick [1990] 2008, 34. Ks. myös Janes 2015, 2 – 4). Huomio kiinnittyy siihen, miten normaaliuden ja poikkeavuuden rajalinjoja tuotetaan ja miten niitä ylläpidetään kulttuurissa. Jack Halberstam on puolestaan määritellyt teoksessaan *In*

a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives (2005) queerin ei-normatiiviseksi logiikaksi, seksuaalisiksi identiteeteiksi, ruumiillisuuksiksi, sekä toiminnaksi ajassa ja tilassa (Halberstam 2005, 6). Oma queerittava lukutapani tekee tilaa sille, että visuaalisissa esityksissä ja sukupuolittavissa representaatioissa voi nähdä halkeamia, joista avautuu näköaloja ei-normatiivisiin seksuaalisuuksien ja sukupuolen esityksiin (ks. esim. Vänskä 2006, 56, 59). Queer näyttäytyy analyysissäni ennen kaikkea aktiivisina tekoina – moninaisina minäkuvallisuuden muotoina – joilla konventionaalista sukupuolijakoa ylitetään.

Aloitan artikkelini selvittämällä käsitettä minäkuvallisuus. Seuraavassa alaluvussa jatkan sivupolulla perinteisestä queer-näkökulmasta ja pohdin Teresa de Lauretiksen viitoittamana sukupuoliteknologian kiinnittymistä yksilöön. Seuraavassa alaluvussa etenen varsinaiseen teosanalyyysiin, jonka aloitan käsittelemällä Beda Stjerschantzin *Omakuvaa* (1892) katseen teorioihin tukeutuen. Stjerschantzin omakuvien esittämät seksuaaliset positiot vaihtelevat, mutta yhteistä niille on suora, häpeämätön katse. Hätkähdyttävien se on Stjerschantzin vain 22-vuotiaana toteuttamassa harmaahiuksisessa *Omakuvassa*. Taiteilijan *Kaksoismuotokuva* (1895) vie luentaa kohti psykoanalyysesti inspiroitunutta kaksoisolennon tematiikkaa. Sigrid af Forsellesin taiteilijakuvan kohdalla pohdin taiteen klassisia subjekti-objekti -positioita. Sedgwickin mukaan normaalius rakentuu suhteessa niihin ilmiöihin ja olemisen tapoihin, jotka määritetään normista poikkeaviksi tai sen ulkopuolelle jääviksi. (Sedgwick [1990] 2008, 34.) Näin huomio kiinnittyy kulttuurin tuottamiin normaaliuden ja poikkeavuuden rajalinjoihin. Tämä korostuu etenkin af Forsellesin kohdalla, jossa luenta mahdollistaa teosten tulkinnan myös subversiivisina normipoikkeamina. Ellen Thesleffin kohdalla Halberstamin ajatukset naismaskuliinisuudesta nousevat relevanteiksi. Tässä yhteydessä kysyn voiko Thesleffin maalausten väristä ja kuvatilasta ylittävistä materiaalisuudesta rakentua epänormatiivinen sukupuolen esitys.

Omakuvaa laajempi minäkuvallisuus

Käytän artikkelissa minäkuvallisuuden käsitettä, jonka pyrin esittämään omakuvia laajempana taiteen keinoin toteutettavana identiteettipolitiikkana. Altti Kuusamo on todennut, että omakuvan esittäessä kuvantekijää itseään katsoja voi myös olettaa kohteelle ”sisäisen elämän” (Kuusamo 2010, 98, 100; ks. myös Doy 2005, 22 – 23). Omakuvan genre on aina autokommunikaatiota, ja tutkittavien taiteilijoiden omakuvat ovatkin mitä suurimmassa määrin taiteilijoiden omien mielentilojen heijastumia. Taiteilijan minäkuvallisuuden ilmentämää näyttämisen elettä voidaan lukea tätä laajempana diskursiivisena tekona samaan tapaan kuin puheaktia. Asettaessaan esille asioita subjekti luo subjekti-objekti -positioita. Objektin avulla subjekti esittää väittämiä yleisölle (Bal 1996, 3). Pohdin tulkinnoisani taiteilijoiden strategioita suhteisuuden esittämiseksi: identiteetin, identifi kaation ja idealisaation välisiä yhteyksiä. Teksti tematisoituu subversiiviseen katseeseen, taideobjektiin sekä monimerkitykselliseen väriin.

Tulkinnassani minäkuvallisuus kattaa omakuvan lisäksi myös pohjoismaisesta mytologiasta ammentavan reliefin ja ekspressiivisen värin. Minäkuvalisen esityksen kautta taiteilija pyrkii kommunikoidaan yleisönsä kanssa. Itsen havainnointi on aktiivista, kuten Stjerschantzin *Omakuvassa* (1892), mutta se voi myös olla ohjelmallista ja oireellista, peiteltyä ja mahdollisesti vain asianosaisille avautuvaa, kuten af Forsellesin ja Thesleffin teosten kohdalla. Sigrid af Forsellesin päätyöksi muodostui vuosien 1887–1903 välillä toteutettu reliefisarja *Ihmissielun kehitys*. Se koostuu viidestä osasta. Sarjan ensimmäisen osan *Ihmisten taistelu* (*La lutte*) tapahtumat ajoittuvat esikristilliseen ja esihistorialliseen aikaan. Minäkuvallisuus on luennassani läsnä myös tässä af Forsellesin reliefisarjassa ja etenkin sen ensimmäisessä osassa, jossa rakentui paikka identiteettikäsitteiden ja seksuaalisuuksien tarkastelulle. Ellen Thesleffillä affektiivinen ja lihallinen väri toimi paikana ristiriitojen ja erojen esiintuomiseen. Sukupuolen kautta taiteilija

rakensii minäkuvallisuutta omasta minuudesta ja sen moninaisuudesta. Beda Stjerschantzin omakuvien kohdalla hyödynnän tentatiivisen luentani tukena sekä Teresa de Lauretiksen että Elizabeth Groszin käyttämää, ennen kaikkea seksuaaliseen kohdevalintaan liittyvää käsitettä lesbofetissi, jonka mukaan maskuliininen lesbonainen kaipaa halunsa kohteeksi ”fallista”, feminiinistä naista. Oma luentani laventaa käsitettä siten, että se terävöittää lesbofeminismin määritelmää ja toisaalta palaa de Lauretiksen kokemuksen käsitteeseen.

Sivupolkuja queerista ja takaisin queeriin

Teresa de Lauretis on määritellyt sukupuolen kuulumiseksi johonkin joukkoon tai kategoriaan. Tämänkaltaisessa kuulumissuhteessa sukupuoli nimeää ja luo aseman suhteessa muihin sekä kääntäen nimeää yksilön muille (de Lauretis 2004, 40). Yksilön identiteettitekijöihin liittyvät itsen ja toisten näkeminen sukupuolittuneina subjekti-objekteina, yhtä lailla toimijoina kuin katseiden, tunteiden ja halujen kohteena (Rossi 2003, 11). De Lauretis esittää Michael Foucault’n ajattelua seuraillen, että sukupuoli on aina sekä representaatiota että itserepresentaatiota. Se on erilaisten yhteiskunnallisten teknologioiden ja institutionaalisten diskurssien, tietoteorioiden ja kriittisten käytäntöjen tuote (de Lauretis 1999, 259). Sukupuoli tulee siten synnytyksi (*en-gendered*) prosessissa, jossa subjektit omaksuvat subjektipositioita ja merkitysefektejä samastuen niihin (de Lauretis 1987, 89; de Lauretis 2004, 16, 48, 82–83).

Jo teoksessaan *Technologies of Gender* (1987) de Lauretis esittää ajatuksen, jonka mukaan sukupuoli on aina kauttaaltaan esityksellistä eikä niin sanottuun ”todellisuuteen” ole pääsyä muuta kuin kuvausten ja visuaalisten esitysten kautta (de Lauretis 1987, 42). Myös Judith Butler on pohtinut

teoksessaan *Hankala sukupuoli* ([1990] 2006)¹, missä määrin sukupuolen muodostusta ja sukupuolijakoa sääntelevät käytännöt itse asiassa aikaansaavat identiteetin. Butler kysyy, missä määrin identiteetti on pikemminkin normatiivinen ihanne kuin kokemusta kuvaava piirre ja millaisia vaikutuksia on niillä sääntelevillä käytännöillä, jotka määräävät sukupuolta ja muovaavat myös kulttuurisesti ymmärrettäviä käsityksiä identiteetistä (Butler [1990] 2006, 68–69).

Butler mieltää yhteiskunnan vallitsevan heteroseksuaalisen matriisin² foucaultlaisittain vallan tuotoksena. Butler ymmärtääkin performatiivisuuden³ suhteelliseksi tekemiseksi, jossa henkilö on osallisena vallan rakenteissa mukaillen hänelle asetettuja vaateita ja odotuksia. Tämä puolestaan voi synnyttää myös vaihtoehtoisia vallan ja nautinnon olomuotoja. Sukupuolen kulttuurinen fiktio on siten pohjimmiltaan vailla orientaatiota, sillä se tarjoaa jatkuvasti väyliä vastakarvaisille tulkinnoille (Kotz & Butler 1995, 280). Leena-Maija Rossin tapaan sekä Sedgwickin ja Halberstamin ajattelua seuraten pyrin artikkelissani aktiivisesti kyseenalaistamaan queerin ulossulkevuu den ja ”oikeanlaisen” queer-subjektin ja objektin määrittämistä sekä purkamaan homo-hetero -vastakkainasettelun asemaa queerin ajattelun ja toiminnan lähtökohtana (Rossi 2017, 1).

1 Teoksessaan *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex* (1993) Butler nostaa esiin sukupuolen konstruktioon liittyvän performatiivisen dimension. Sukupuolen performanssi on normien pakottamaa. Se on kieltojen ja tabujen rajaama rituaali, jonka monimutkainen historiallisuus kytkeytyy valtaan, hallintoon ja kurinpitoon. Butler 1993, 94–95, 231–232.

2 Butler käyttää *Gender Trouble* -teoksessa käsitettä heteroseksuaalinen matriisi, mutta vaihtaa sen heteroseksuaalisen hegemonian käsitteeseen teoksessa *Bodies that Matter* (1993). Ranskalainen feministiteoreetikko Monique Wittig (1935–2003) oli yksi varhaisimmista tutkijoista, joka alkoi käyttää käsitettä heteroseksuaalinen sopimus jo 1980-luvulla. Nykyään on yleistynyt käsite heteronormatiivisuus. Ks. esim. Rossi 2015, 15–16.

3 Leena-Maija Rossin kehittämä ”toistoteko”-käsite selventää Butlerin ajatusta sukupuolen performatiivisesta tuottamisesta. Ks. esim. Juvonen & al. 2010, 15.

Queer-tutkimuksen yksi perustavanlaatuisin keskustelu on ollut sukupuolta ja seksuaalisuutta normittavien identiteetikategorioiden kritiikki, joka on ilmennyt myös koko identiteetin idean vastustamisena. Rossi (2015) on ehdottanut identiteettien poissulkevuu den painottamisen ja olemuksellistamisen vaihtoehtona identiteettien suhteisuutta ja monimuuttujaisuutta (Rossi 2015, 91 – 92, 104. Ks. myös Butler 2004; Butler 2006.) Kun identiteetti käsitteellistetään suhteisuudeksi, tarjoaa se välineitä kuulumissuhteiden ja sidosten tarkasteluun. Niitä on mahdollista hahmottaa sekä affektiivisina suhteina muihin yksilöihin että suhteessa diskursseihin, käytäntöihin, paikkoihin ja tilanteisiin.

Beda Stjernschantz: Katse voimaantumisen merkinä

Beda Stjernschantzin *Omakeu* (1892) hämmensi aikansa vallitsevia kuvakonventioita esittämällä nuoren taiteilijanaisen aktiivisesti kuvasta takaisin katsovana figuurina. Teos näyttää kumoukselliselta verrattaessa sitä aikakauden konventionaaliseen sukupuolen esittämisen tapaan. Kuvasta katsova hahmo on subjekti, ei passiivinen halun kohde, objekti. *Omakeu* tuntuu etsivän aktiivisesti tilaa naisen subjektiudelle ja myös seksuaaliselle itsemäärittelylle historiallisessa tilanteessa, jossa aktiivisuus ja riippumattomuus ilmaistiin maskuliiniseksi tulkittavalla tavalla. (Kortelainen 2003, 380; Hekanaho 2006b, 221). *Omakeu* ei visualisoikaan 1800-luvun konventioiden mukaista naista. Epänormatiivinen omakuva näyttäisi sitä vastoin häpeämättömästi yhdistävän lyhyttukkaisen naisen maalauksen kuria implikoivaan lineaarisuuteen ja askeettisuuteen ja alleviivaavan edellä esitettyä pukemalla figuurin vain miehelle tarkoitettuun vaatteeseen⁴. Lyhyet hiukset naisella olivat aikalaism kontekstissa hyvin poikkeuksellinen ilmiö. Asketismi puolestaan yhdistyi pidättyväisyyteen,

4 Stjernschantzin kaapumainen vaate muistuttaa symbolistisen Rose+Croix -ryhmän miespuolisten jäsenten käyttämää asua.



KUVA: Beda Stjerschantz, *Omakuva*, 1892.

epäemotionaalisuuteen, pelkistyneisyyteen, puhtauteen ja voimakkuuteen. Väriasketismin tyypillisiä sävyjä olivat mm. musta, ruskea ja harmaa. Asketismi ilmensi siten piirrejoukkoa, jotka yleensä oli totuttu liittämään maskuliinisiin kuvarepresentaatioihin. (von Bonsdorff 2012, 58.)

*Omakuva*ssa esitetyn figuurin binääristä sukupuolijakoa liudentavat kasvot pitävät sisällään myös affektiivisia elementtejä ja avaavat tulkintareittejä toisenlaisten subjektipositioiden mahdollisuuksille. *Omakuvan* katsojaan kohdistama terävä, ironinenkin, katse voidaan lukea taiteilijan intentionaaliseksi eleeksi, jota foucaultlaisittain luettuna voi pitää osallisena yhteiskunnallisessa vastadiskurssissa. ”Väärien” sukupuolivihjeiden liittäminen malliin tuottaa subversiivisen intervention vallitsevaan sukupuolikäsitysteistään (Foucault [1976–1984] 1998, 103; ks. myös Kalha 2012, 64).

Queer-diskurssista ammentavan visuaalisen kulttuurin tutkimuksen yhtenä keskeisenä teoreettisena fokuksena on katse ja sen suhde sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. Katsetta voidaan pitää tärkeänä narratiivis-affektiivisena tekijänä.

Lähdenkin seuraavaksi pohtimaan erilaisia katsomispositioita, katseen dynamiikkoja sekä Stjerschantzin *Omakuvan* representoimaa, jopa kivettäväksi luettavaa katsetta. Ajatus kivettävästä katseesta liittyy antiikin Medusa⁵-myyttiin, kreikkalaisen taruston hirviömäiseen naispuoliseen olentoon gorgoon, joka katseellaan pystyi muuttamaan ihmiset kiveksi. (Freud [1917] 1981, 516; Freud [1919] 1997 206–207, 264–265; ks. myös Cixous 1975, 876).

5 Sigmund Freudin kesken jääneessä tutkielmassa *Das Medusenhaupt* (1922) Medusa-myytti muuttuu kastroitiopelon kuvaksi. Freudin mukaan naisruumiin perimmäinen toiseus on miehelle ennen kaikkea ahdistuksen, jopa vastenmielisyyden lähde. Toiseus tulee ottaa haltuun, ja näin naisesta tulee miehistä tutkimusmatkailijaa ikuisesti kiehtova kohde, kolonisoitava objekti. Medusa symboloi Freudille naisen hämmäntävää, halun ja pelon välimaastossa sijaitsevaa ruumiillisuutta. Freud [1922]1997, 221, 264–265; Kalha 2002, 152–153.

Eriaikaisuudesta huolimatta kiinnostavan vertailukohdan Stjerschantzin esittämään taiteilijanaisen katsojaposition tarjoaa Harri Kalhan teoksessa *Tom of Finland. Taidetta seksin vuoksi* (2012) esittämä hypoteesi Touko Laaksosen (1920–1991) 1950-luvulta 1980-luvun loppuun saakka piirtämien homomiesten katseista häpeän vastadiskurssina. Kalhan mukaan homomiehet julkitoivat Tom of Finlandin kuvissa vankkaa itsetuntoa, mikä reaali maailmassa tuolloin oli vielä mahdottomuus⁶. Miehet esitettiin kuvissa viriileinä ja voimakkaina, sillä vapautumisen ensimmäisen vaiheen tavoitteena oli kumota homomiehisiin liitetyt feminisoivat stereotypiat. Esitystavalla haettiin muutosta niin yhteiskuntaan, asenteisiin kuin sosiaaliseen kanssakäymiseenkin⁷ (Kalha 2012, 39, 41–42).

Stjerschantzin *Omakuva* on tunnistettavasti sukupuolittuvista piirteistä etäisyyttä ottava sukupuolen esitys, jossa miesmaskuliiniseksi ja naisfeminiiniseksi määrittyvien ominaisuuksien rajat piirtyvät tarkkoja määrittelyjä pakenevina. Tom of Finlandin homomiesten tapaan Stjerschantzin kuvaesityksen poliittisuus merkitsee katsomisen määrittelemistä vallitsevaa heteroseksuaalista dynamiikkaa rikkovalla tavalla. Stjerschantzin *Omakuvan* voi lukea ilmentävän queeristi vielä toteutumaton fantasia sen piirtäessä etemme kuvaa voimakkaasta ja omanarvontuntoisesta subjektista. Nykytutkimuksen termein voi sanoa, että teoksellaan taiteilija purki naiseuden esittämisen stereotypioita sekä lavensi käsityksiä sukupuolista ja niihin liitetystä ominaisuuksista.

Omakuvan figuuri tuntuu ilmentävän myös tietoista pyrkimystä saattaa katsoja epäröimään maskuliinisuuden ja feminiinisuuden välillä. Vaikka teos ei asetu voyeuristisen objektivoinnin kohteeksi, luo se dynaamisen

jännitteen katsojan ja kuvan välille. Taiteilijan katse tuntuu haastavan siten myös katsojan oman sukupuolisen yhtenäisyyden ideaa. *Omakuvan* figuuri piiryy pintana, johon on mahdollista kiinnittää erilaisia sukupuolen ja halun merkityksiä (Halberstam 1998, 35, 38). Teos toimii esimerkkinä liikkeestä jyrkkien maskuliinisuus- ja feminiinisyysidentiteettien välillä sekä sukupuoliroolien tietoisesta dekonstruktiosta. Stjerschantzin *Omakuva* kannustaa fetisoivaa katsetta vaihtelevaan kohdettaan feminiinisestä maskuliiniseen. *Omakuvan* ”Medusa” ei välttämättä kivetäkään miehiä, vaan saattaa vetää puoleensa myös naisia.

Muotokuva performatiivin välineenä

Stjerschantzin vuonna 1895 maalaama *Kaksoismuotokuva* esittää taiteilijan lisäksi riikalaisen Irman, joka toimi mallina myös vuosina 1895–1896 valmistuneessa teoksessa *Irma*. Kirjeissään taiteilija kuvailee malliaan ”yksinkertaiseksi” ja ”rumaksi” tytöksi (Beda Stjerschantzin kirje ”Missalle”, Worms 22.7.1895 CY/KGA). Stjerschantzin kirjeessä kuvaileman Irman voi kuitenkin ajatella ruumiillistaneen 1800-luvun naiselta odotettuja ”hyveitä”. Mallin yksinkertaista luonnetta ei määrittänyt kunnianhimo, vaan hän sopeutui ja tyytyi vallitsevaan, sukupuolen ennalta määräämään kohtaloon. Henkistyneen, ajan kirjallisista ilmiöistä kiinnostuneen ja ammatillisuutta kohti kurottautuneen Stjerschantzin elämää varjosti sairaus (Sarajas-Korte 1966, 226).

Irma tuntui viihtyvän matalalla, Stjerschantz korkealla. Tämä dualismi esiintyi aikalaiskeskustelussa esimerkiksi hieman ennen *Kaksoismuotokuvan* valmistumista Oscar Wilden romaanissa *The Picture of Dorian Gray* (1891). Teoksessa Wilde muotoilee taiteilija Basil Hallwardin suulla ”rumien ja tyhmien osa on tässä maailmassa paras. He voivat istua kaikessa rauhassa ja toljottaa näytelmää. He eivät ehkä tiedä voitosta, mutta säästyvät sentään tuntemasta tappiota. He elävät niin kuin meidän pitäisi kaikkien elää,

6 Homoseksuaaliset teot dekriminalisoitiin Suomessa vuonna 1971.

7 Leena-Maija Rossi on käsitellyt Tom of Finland -kuvaston taiteeksi tulemistä identiteettipoliittisena työkaluna seksuaalivähemmistöjen suvaitsevaisuuden ja kunnioituksen puolesta. Rossi 2019.

minkään häiritsemättä, mistään välittämättä ja levollisina. He eivät saata ketään perikatoon eikä kukaan tuhoa heitä” (Wilde [1891] 2009, 12). Irma tuntuikin elävän todeksi Hallwardin määritelmää – hän eli elämänsä ”minkään häiritsemättä, mistään välittämättä ja levollisena”. Taiteilijan kirjeessä esiintyvä pieni yksityiskohta korostaa tätä matalan ja korkean dialektiikkaa. Stjerschantz luonnehtii Irmaa aluksi ”hyvin yksinkertaiseksi tytöksi” (”*alldeles helt enkel flicka*”), mutta ylivivaavaa syystä tai toisesta lähetetyssä kirjeessä sanan ”alldeles” (Beda Stjerschantzin kirje ”Missalle”, Worms 22.7.1895 CY/KGA).

Aikakauden hyväksytyt ja ahtaat naisrepresentaatiot, jotka korostivat naisen asemaa ennen kaikkea äitinä, vaimona ja hoivaajana, eivät vastanneet Stjerschantzin minäkuvaa. Etsikö taiteilija minän rakennusaineita siten myös toisaalta? Freudin luennassa kaksoisolennolle tyypillistä oli, että yksilö pääsi sen kautta osalliseksi toisen tunteista ja elämyksistä. Kaksoisolennon kautta samastuttiin siten toiseen henkilöön tai asetettiin vieraaseen egoon (Freud [1919]1997, 210–212). Pyrkikö Stjerschantz *Kaksoismuotokuvassa* esitetyn Irman avulla konstruoimaan aikakauden naiskuvaa vasten ”puutteellista” identiteettiään? Halusiko taiteilija liittää egoonsa kaksoisolennon kautta määreitä, jotka eivät omaan minään kuuluneet?

Freudin luennassa kaksoisolento-teema liittyy kiinteästi narsismiin. Lacanilaisittain ajateltuna ego-ideaali onkin subjektin identifikaatiota toisen ideaaleihin. Ego-ideaalin piirteet luovat siten merkityksiä, joiden ympärille minä rakentuu ja joiden kautta ego näkee itsensä ikään kuin peilistä. Subjekti samastuu toisen näkemykseen siitä, minkälainen hänen tulisi olla ollakseen ideaalinen toisen silmissä (Freud [1919]1997, 211; Erkkilä 2008, 122–123, 161).

Toisaalta teoksen voi lukea edustavan myös eräänlaista regressiota verrattaessa sitä kolme vuotta aiemmin toteutuneeseen omanarvontuntoiseen

Omakuovan subjektiin, joka tuntui määrittelevän sekä oman sukupuolisen olemisensa että seksuaalisuutensa parametrit. Vuonna 1895 valmistuneessa teoksessa taiteilija täydentää Irma-figuurin avulla minäänsä kulttuurin naiseuteen määrittämiä ego-ideaaleja, ”toivottuja” ominaisuuksia, jotka vielä vuonna 1892 näyttivät merkityksettömiltä. Taiteilija tuntuu ”paikkaavan” egon puuttuvia ominaisuuksia asettamalla muotokuvassa rinnalleen norminmukaisen naisen.

Kaksoismuotokuvaa voi lukea myös queeristi vastakarvaan, jolloin se tuntuisi tekevän näkyväksi, alleviivaavan, naiseutta konstruktiona. Tätä lukutapaa käytettäessä kuva näyttäisikin problematisoivan konventionaalista naiseutta ja sen heteronormatiivista määrittelyä. Stjerschantz ei *Kaksoismuotokuvassa* joudukaan luopumaan androgyynistä olemuksestaan ja asettumaan passiiviseksi objektiksi, sillä kuvassa naiseuden naamiroleikki⁸ konstruoidaan taiteilijan rinnalle, ihannenaiseen, passiiviseen Irmaan, katseen kohteeseen. Stjerschantz leikkii mimesiksellä ja ottaa naisellisuuden koodit aktiivisesti haltuun tekemällä näkyväksi naiseuden ja teatraalisen naisena poseeraamisen.

Seuraavassa lähden tarkastelemaan Freudin kastratiokompleksiteoriasta johdettuja Teresa de Lauretksen ja Elizabeth Groszin esittämiä näkemyksiä ja sovitan niitä tulkintaani *Kaksoismuotokuvan* mahdollisista (seksuaali) positioista.

Muotokuva libidaalisena vaihtona

”Perverse Desire” -artikkelissa (1994) de Lauretis argumentoi Freudin näkemyksiä haastaen, että lesbohalu rakentuu suhteessa kastratiofantasiaan.

8 Joan Rivièren artikkeli ”Womanliness as Masquerade” (1929) viittasi ensimmäisen kerran (miespuolisen) fetisismin ja (naispuolisten) naamiaisten väliseen yhteyteen.

Kyse ei kuitenkaan ole falloksen menettämistä, vaan uhasta menettää positiivinen kuva itsestä naisruumiina. Lesbohalussa on siten kyse fetissistä, joka sekä tunnistaa että kieltää menetety tai kaivatun positiivisen kuvan naisruumiista. Lesbonainen ei siten etsikään korviketta äidille tai äidilliselle fallokselle, vaan *hakee kulttuurin kieltämää haluttavaa ja rakastettavaa naisruumiin kuvaa* (De Lauretis 1994, 261–262). Kastratio merkitsee perverssin halun naispuoliselle subjektille ensisijaisesti narsistisesta haavasta seuraavaa olemisen puutetta ruumis-egossa ja vasta toissijaisesti peniksen puutetta (mt., 1994, 262). Stjernschantzin, lyhytkasvuisen, naimattoman ja omasta urasta haaveilleen taiteilijanaisten voi de Lauretisin teoretisointia seuraillen ajatella asemoineen siten idealisaationsa ja fantasiansa yhteiskunnan normin mukaiseen naiseen (Irma).

De Lauretiksien luennassa subjektille on uhka, ettei hänellä ole sellaista ruumiinkuvaa, johon liittyisi viettienenergiaa, sellaista naisruumista, jota hän voisi narsistisesti rakastaa. Tällöin kieltämismekanismi tuottaa kompromissifantasia: ”Minulla ei ole sitä, mutta voin saada/saan sen”⁹ (mt., 1994, 262). Kieltämismekanismin avulla perverssin halun naispuolinen subjekti paikantaa uudelleen puuttuvaan naisruumiiseen kohdistuvan kaipuun, samoin kuin (ei)havainnon sen poissaolosta, sarjaksi fetissiobjekteja ja merkkejä. Fetissi näyttäytyy näin kastraation kieltämisen tuotteena (mt., 1994, 263).

Elizabeth Grosz esittää puolestaan esseessään ”Lesbian Fetishism?” (1993), että maskuliininen nainen ”omaksuu [ruumiinsa] ulkopuolisen rakkauden kohteen, toisen naisen joka edustaa fallosta” (Grosz 1993, 113). Teko toimii strategiana, joka suojaa subjektia henkilökohtaiselta häpäisyltä ja statuksen vaihtumiselta subjektista objektiin. Maskuliinisuuskompleksista

9 Kompromissifantasia voi myös kääntää narsistisen puutteen äidin, ensimmäisen naisruumiin esimerkin ominaisuudeksi: ”Hänellä ei ole sitä, mutta minä voin saada/saan sen” (mikä voitaisiin lukea: ”Äiti on kastrotu, minä en”). Ks. De Lauretis [1994] 2004, 177–178.

kärsivä nainen kieltää ja omaksuu fetissin tavoin falloksen korvikkeeksi oman ruumiinsa ulkopuolisen objektin, toisen naisen. Tämän rakkauden kohteen avulla hän pystyy toimimaan ikään kuin hänellä olisi falloksen sijaan että hän on se (mt., 113–114).

Myös Stjernschantzin aikalaisen Freudin mukaan homoseksuaalinen kohdevalinta on alun perin lähempänä narsismia kuin heteroseksuaalinen. Yksilö voi olla joko *narsistista tyyppiä*, joka pyrkii löytämään omaa minäänsä mahdollisimman läheisesti muistuttavan kohteen, tai *tukeutuva tyyppiä*, jonka libido valitsee kohteekseen muita tarpeita tyydyttäneitä ja siksi arvokkaaksi koettuja henkilöitä. Ilmiasuisen homoseksuaalisuuden edellytyksiin Freud lukee sen, että yksilön libido takertuu lujasti narsistiseen valintaan (Freud [1917] 1981, 373). Tätä tulkintareittiä pitkin on mahdollista lukea myös Stjernschantzin vuosina 1892–1895 valmistuneiden teosten esittämiä identiteettipositioita. Fallos ei olekaan peniksen omistamista vaan kuvaa fantasmaattista yhteyttä (Hekanaho 2006c, 228). *Omakuvan* maskuliinisesti tyylielty taiteilija saa *Kaksoismuotokuvassa* rinnalleen feminiiniseksi tulkittuja merkkejä ja eleitä representoivan naisellisen Irman, ”lesbofalloksen”.

Groszin lesbisen objektivalinnan representoima fantasmaattinen objekti onkin subjektin oma ruumiinkuva, kielletty ja kaivattu naisruumis (Irma). Kieltäminen tuottaa naissubjektille ambivalentin tai sisäisesti ristiriitaisen havainnon siitä, että hänellä sekä on ruumis että ei ole: ”hänellä on naispuoliseksi nimetty ruumis, muttei kuitenkaan sellaista naisruumista, johon hän voisi kohdistaa narsistisia ja libidaalisia investointeja. Fetissin representoima vaistomainen investointi kohdistuu naisruumiin itseensä ja viime kädessä subjektin omaan ruumiinkuvaan ja ruumis-egoon, joiden menetyksen tai puutteen kieltämistä se palvelee. Lesbo rakastaa kastraatioissa menetety/kielletty naisruumiin fantasmaattista kuvaa, jonka hän saa takaisin fetissin, toisen naisen avulla” (de Lauretis 1994, 281, 290).

Myös de Lauretis korostaa luennassaan Freudin ajatuksia fantasiasta psyykkisenä todellisuutena, jolla on subjektille toden voima. ”Todellisuudessa” ei ole kysymys vain siitä, mitä ”todella” on olemassa vaan myös siitä, miten subjekti käsittää tai kuvittelee olevansa olemassa. Fantasiassa subjektiivinen kietoutuu sosiaaliseen, aivan kuten *Kaksoismuotokuvassa*. Fantasiat eivät siten olekaan halun yksinkertaisia kuvia, ”vaan tulkintaa vaativia, kerroksellisia skenaarioita, joissa halu kiinnittyy objekteihin” (Koivunen 2004, 20, 22–23).

Irman edustama ”normaali naisellisuus” merkitsee tyytyväistä alistumista passiiviseen, äidilliseen naisen rooliin. Irma on *tukeutuvaa tyyppiä*, joka sopeutuu ”seksuaaliseen huonommuuteensa”. Irma on halun objektiksi ihanteellinen. Hän on fetissi, objekti, johon projisoidaan subjekti-Stjernschantzin fantasmaattinen puute.

Sigrid af Forselles: Objektivoitu miesmalli

Tulkinnassani Sigrid af Forsellesin teoksista Sedgwickin ajatukset nk. kaapin tilasta muodostuvat keskeisiksi. Sedgwick on pohtinut historiallisen henkilön seksuaalisuudesta tuotettua puhetta. Hänen mukaansa asetelma on ollut ”älä kysy” ja ”sinun ei pitäisi tietää”. Sedgwickin hienovireisesti analysoima kaapin kielikuva tiivistyy salaisuuteen, yksityisyyteen ja ahtaaseen henkiseen tilaan viittaavaan homo- hetero -erotteluun. Se liittyy ennen kaikkea tiedetyn ja ei-tiedetyn sekä ilmeisen ja peitellyn välisiin suhteisiin (Sedgwick [1990] 2008, 3, 52, 65).

Pyrin seuraavassa purkamaan samuuden rakentamiseen ja konventionaaliseen sekä hyväksytyyn olemisen tapaan tähtäävää puhetta. Af Forsellesin kohdalla pohdin myös sitä kuvaa, jota taiteilijasta luotiin etenkin taidemaalarikollegan, myös kriitikkona ja kirjailijana toimineen Helena Westermarckin (1857–1938) toimesta Suomessa.



KUVA: Ida A. Fielitz, *Sigrid af Forselles i hennes ateljé, s.a.*

Sigrid af Forsellesin kookkaan reliefin pintaan on kuvattu neljä erillistä, pääsääntöisesti miehistä koostuvaa ryhmää. Vasemmanpuoleinen muodostuu tiivistä, vahvan plastisesti kuvatuista miesfiguureista, oikeanpuoleisessa on mukana myös muutama naisiksi tulkittavissa oleva hahmo. Reliefin oikeassa yläkulmassa joukko miehiä odottaa vasemmalta lähestyvää alusta. Yksi puhalttaa torveen. Perspektiivisesti pienennetyn aluksen kannella kuvattujen miesten jännittyneet asennot tuovat mieleen poseerauksen, yksi heistä kohottaa kätensä kohti taivasta, toinen asettaa kätensä rinnalleen.

Ensisilmäyksen perusteella teos tuntuisi visualisoivan kisailua ja kilpailua. Kohokuvioinen pinta muovaa esiin lihaksikkaita miesvartaloita ja reliefissä

näyttäisi olevan kyse siitä mitä nykytermein voi kuvata hegemoniseksi maskuliinisuudeksi (ks. Connell & Messerschmidt, 2005). Asentojen tarkempi queer-tarkastelu saa kuitenkin kysymään: voisiko teoksessa olla kyse myös epänormatiivisista haluskenaarioista ja kuvateemoista?

Kipsireliefin vasemmassa alakulmassa kuvataan tiivistä, toisiinsa tukeutuva miesryhmää rajua piirileikkiä muistuttavassa asetelmassa. Alastomien miesten pakarat ovat jännittyneitä ja käsivarret dynaamisissa asennoissa. Pullistuneet haukset ilmaisevat korostunutta fyysisyyttä. Ryhmän keskusfiguurit tuntuvat olevan kiihkeän tanssin pyörteissä - yksi tarttuu toista käsivarresta, toinen kääntää häveliäästi päänsä. Yksi miehistä on heittäytynyt polvilleen maahan ja kietoutunut toisen alastoman reiden ympärille, kuin anoen tai estääkseen dramaattisen välirikon. Reliefin oikean alakulmaan polvistuneiden ja istuvien miesfiguurien takana miesparit taluttavat toverillisesti toisiaan ulos kuvatilasta.

Epänormatiivisuutta löytyy myös teoksen nimen ja teeman ikonografisen suhteen väliltä. Vaikka teoksen aiheen kerrotaan olevan peräisin pohjoismaisesta jumaltarustosta, on teos nimetty *Ihmisten taisteluksi*. Vuonna 1902 ilmestyneessä *Nutid*-lehden artikkelissa kriitikko Helena Westermarck kirjoitti: ”Ensimmäiseen reliefiin on taiteilijatar hakenut aiheen Eddan Ragnarökistä ja sen nimi on Ihmisten taistelu (La lutte)”¹⁰ (Westermarck 1902, 362). Teoksen ranskankielinen nimi La Lutte jättää tulkintakehyksen avoimemmaksi. Epäloogisuus aiheen ja teoksen nimen välillä ei ehkä jäänyt huomaamatta myöskään aikalaistsojilta.

Reliefisarja pitää sisällään myös useita nykytutkijan huomion herättäviä epänormatiivisuuksia. Taiteilijanaisen toimesta toteutettu miehen ruumiin

10 ”Till den första reliefen har konstnärinnan hämtat ämnet ur Eddan, Ragnarök, och kallat den Människornas kamp (La lutte)” Westermarck 1902, 362. Vuonna 1891 ilmestyneessä *Hufvudstadsbladetin* artikkelissa reliefejä ei nimetä.

”objektiksi” asettaminen on näistä huomattavin ja teon poikkeuksellisuutta vahvistaa reliefisarjan ensimmäisen osan ilmentämä fyysinen aistillisuus joka nimeämisen kautta – *Ihmisten taistelu* – sitoutuu myös vahvasti inhimilliseen ruumiillisuuteen.

Kaapitettu seksuaalisuus

Sedgwickin hahmottelemat kiellot tuntuvat määrittäneen myös af Forsellesin teosta analysoineiden aikalais- sekä nykytutkijoiden mieliä. Teoksen homoeroottisilta sävyiltä on suljettu silmät, vaikka on saatettukin puhua ”alastomina kamppailevien ihmisten vellovasta ryhmästä” ja ”vääntelehtivistä miehistä” (ks. esim. Konttinen 2008, 382).

Tärkeimmän aikalaisnäkökulman af Forsellesin taiteilijuuteen ja reliefisarjaan tarjoavat Helena Westermarckin kollegastaan laatimat kolme tekstiä. Ensimmäinen niistä julkaistiin *Hufvudstadsbladetissa* vuonna 1891, ennen reliefisarjan lopullista valmistumista. Toinen kirjoitus ”Sigrid af Forselles. Några konturer af en konstnärsgärning” julkaistiin ruotsinkielisen *Nutid*¹¹-lehden joulunumerossa vuonna 1902. Kolmannen kerran Westermarck tarkasteli reliefisarjaa kaksi vuotta taiteilijan kuoleman jälkeen julkaistussa teoksessa *Tre konstnärinnor. Fanny Churberg, Maria Wiik, Sigrid af Forselles* (1937).

Westermarck tulkitsi vuoden 1937 julkaisussa myötäsukaisesti reliefin motiiveja, vaikka totesi niiden koostuvan taistelevien ihmisten vartaloiden

11 *Nutid, Tidskrift för samhällsfrågor och hemmets intressen* perustettiin Naisliitto Unionin äänenkannattajaksi. Se jatkoi lakkautetun *Hemmet och samhället*-lehden työtä. Suomenkielisten jäsenten erottua järjestöstä vuonna 1906 *Nutid* jäi ruotsinkielisten naisasialiikkeen lehdeksi. Se keskittyi seuraamaan äänioikeusasiaa ja lainsäädännön kehitystä koulutuksessa ja työelämässä. Lehdessä esiteltiin myös ajan kirjallisuutta. Helena Westermarck toimi lehden toimittajana vuosina 1895–1897, 1911 ja 1917. Ks. esim. Jallinoja 1983.

”väkivaltaisesta liikkeestä” (*”våldsam rörelse”*) sekä ”vääntyneistä asennoista” (*”förvridna ställningar”*). Hän kuitenkin kuittasi tämän nuoren taiteilijan taidon puutteeksi muistuttaen samalla ihmisvartalon muovaamisen olevan taiteen vaikeampia tehtäviä. Kehittymätön plastiikka oli Westermarckin mukaan kuitenkin toisarvoista reliefin taiteellisiin ansioihin verrattuna (Westermarck 1937, 130).

Westermarckin mainitsemia plastiikan puutteita on vaikea todentaa. Kommentti tuntuisi viestivän, että teoksessa nähtiin enemmän kuin olisi haluttu. Mutta koska nähtyä ei voitu pukea sanoiksi, kuitattiin koko asia puutteellisesta tekniikasta johtuvaksi ”häiriöksi”, joka kuitenkin kompensoitui neljän muun reliefin kristillisen aiheen kautta.

Laajemmin kirjallista aineistoa tarkasteltaessa Westermarckin vuonna 1937 esittämä arvio af Forsellesin kehittymättömästä plastiikasta tuntuu erikoiselta semminkin, kun vielä vuonna 1902 sama kirjoittaja kiitti taiteilijaa juuri reliefien ilmaisemasta kiinteästä ja täyteläisestä kokonaisuusmitelmasta, puhumattakaan siitä, että vuonna 1891 Westermarck oli luonnehtinut af Forsellesia neroksi, korkeamman tason koulutuksen saaneeksi kansainväliseksi tekijäksi ja pitkän kokemuksen omaavaksi kuvanveistäjäksi (Nimim. Konstnär ”Finsk Konstnärinna i Florens”, HBL 12.4.1891; Westermarck 1902, 361).

Westermarck tuntuu pyrkineen vuonna 1937 ilmestyneessä af Forsellesin pienoiselämäkerrassa selittämään parhain päin af Forsellesin teoksen epänormatiivisuudet, tavattomuudet, joiden eksplikoiminen oli vaikeaa ellei suorastaan mahdotonta. Eroottinen suggestio naispuolisen tekijän artikuloimana näyttäytyi aikalaisten mielissä mahdottomana. Ajatus naisten omasta, positiivisesta aistillisuudesta oli vielä 1900-luvun alussa ongelmallinen (Haataja 2019, 45 – 46). Marilyn Farwellin mukaan länsimainen patriarkaalinen ideologia on perinteisesti liittänyt naisen niihin uhkaaviin ruumiillisuuden ja seksuaalisuuden alueisiin, joita tulee

kontrolloida (Farwell 1995, 161). Taiteilijan reliefipinnan subversiivinen interventio haastoi samalla vakiintunutta aktiivinen-passiivinen -jakoa esittämällä miehen häpeämättömästi alastomana, potentiaalisesti eroti-soivan katseen kohteena.

Homoseksuaalisuuden auki kirjoittaminen tai avoin seksuaalisuus tuntuivat siten olleen af Forsellesin reliefien kohdalla eräänlainen ”kipupiste”, joka jää rivien väliin tai josta kirjoitetaan koodisanoin (Sedgwick [1990] 2008, 3, 52–53, 65; ks. myös Kalha 2005, 234–236; Tihinen 2008, 15).

Ateljeekäytäntöjä

Af Forselles työskenteli kuvanveistäjä Auguste Rodinin (1840–1917) ateljeessa Pariisissa vuosina 1884–1887. Juhlittuna miestaiteilijana Rodin saattoi elää ja kuvata poikkeuksellista elämää aikana, joka jakoi maailman ja fyysisen tilan sukupuolen mukaan (Kalha 2008, 157; Kalha 2013, 116). On mahdollista, että af Forselles koki Rodinin ateljeen tunnelman loukkaavaksi, sillä sen eroottisävyinen ilmapiiri nosti esille maskuliinisen katsetalouden määrittämän naisobjektin. Ilmapiiri ylisti ranskalaisen kuvataidekriitikon Paul Gsellin sanoin: *”nuoren naisen notkeutta, hienoa siroutta kun hän kaartaa käsivarsiaan nostaessaan kultaiset hiuksensa pääläelleen”* (Gsell 1922, 15).

Ateljeen seksuaalinen ja nykykäsitteellä ilmaistuna heteronormatiivinen ilmapiiri rajasi af Forsellesin kaltaisen, mahdollisesti epänormatiivisesti haluavan naisen, katseskenaariorien ulkopuolelle. Vaikka af Forselles pystyi kenties itse eläytymään haluavaan katseeseen, hän koki ateljeedynamiikan myös naisena.

Aikakauden taiteilijanaisille alastoman vartalon kuvaamista pidettiin sopimattomana. Esimerkiksi Ranskassa ateljeet, jotka ottivat oppilaiskseen

myös naisia, eivät käyttäneet täysin alastomia malleja piirustussaleissa (Konttinen 2008, 188). Af Forsellesin reliefien henkilögalleria koostuu kuitenkin pääosin alastomista figuureista joista valtaosa on miehiä. Teollaan taiteilija tuntui kääntävän ympäri rodinilaisen ateljeekäytännön asettamalla taiteilijanaisen eteen alastoman - tai ainakin vähäpukeisen - miehen. Teko rikkoi normatiivisen katsetalouden asetelmia, jossa naisobjekti määrittyi maskuliinisen katseen kautta. Samalla naisen miehiin suuntautuva katse horjutti miehisen vallan rakenteita.

Näkemykseni on, että Rodinin ateljeessa vallinnut eroottinen ilmapiiri ja naiseuden alistainen aspekti purkautuivat af Forsellesin tuotannossa alastomaan miesvartaloon. Taiteilija käänsi katsomisaseman ja aktiivinen-passiivinen -jaon pääläelleen ja asetti alastoman miehen haluja palvelevaksi taiteen objektiksi. Foucaultlaisittain ilmaistuna af Forselles harjoitti vastavaltaa ottamalla sorron ja torjunnan välineet haltuunsa (Foucault [1976–1984] 1998, 103).

Af Forsellesin reliefisarjassa miesvartalon ”fetisoinnin” voi nähdä keino- na tuottaa korvikekohteita, joiden avulla oli mahdollista ottaa etäisyyttä todellisuuteen. Taiteilija otti teoksillaan kantaa paitsi psyykkiseen myös sosiaalisista suhteista rakentuneeseen todellisuuteen. Miesvartalon fetisointi oli siten ratkaisu ongelmiin, jotka liittyivät ennen kaikkea sosiaalisiin suhteisiin, valtaan ja mielihyvään (Freud [1905] 1971, 80–81; Hekanaho 2007, 132; Kalha 2012, 23). Af Forsellesin reliefissä miesmallit käänsivät selkensä kuvanveistäjälle – joka heidät näin kuvatessaan käänsi selkensä normatiiviselle halutaloudelle.

Samalla af Forsellesin työ merkitsi myös sukupuoliin ja seksuaalisuuksiin samastumiseen ja haluun liittyvien merkitysten moninaistamista. Kuvan katsojapositio ja objektiasema pitivät sisällään niin homo- kuin heteroseksuaaliset mahdollisuudet (ks. myös Rossi 2003, 179).

Ellen Thesleff: Dandy-habitus strategiana

Ellen Thesleffin performatiivinen, itseensä sisällyttävä, normatiivista sukupuolta häiriköivä taiteilijuus ilmeni varhaisvaiheessa ajan tavasta poikkeavana ambivalenttina dandy-habituksena. Thesleffin maskuliininen itseilmaisuus tuntui tähtäävän ennen kaikkea vapautumiseen ideologioiden



KUVA: Ellen Thesleff, 1890-luku.

rajaamista naispositioista, jotka sulkeistivat ulkopuolelleen kunnianhimoisen naistekijyyden. Butlerin termejä käyttäen, Thesleff tuntui toistavan tietoisesti ”väärin” ja ”toisin” ideaalia sukupuolta.

Maskuliinisuuden tutkimuksen piirissä korostetaan usein sitä, ettei maskuliinisuus ole samastettavissa mieheyteen tai siihen, mikä on ominaista tai tyyppillistä miessukupuolelle. Esimerkiksi Halberstamille maskuliinisuus ei palaudu miehen kehoon, vaan maskuliinisuutta tekevät yhtä lailla naiset (Halberstam 1998, 13). Maskuliinisuus määritellään pikemminkin toimimisen, asennoitumisen ja itsensä ilmaisemisen tavoiksi, jotka ovat historiallisesti ja sosiaalisesti muuttuvia (Hekanaho 2006, 41).

Michael Davison käyttää teoksessaan *Guys Like Us: Citing Masculinity in Cold War Poetics* (2004) naismaskuliinisuus-termiä käsitellessään yhdysvaltalaisen runoilijoiden Elizabeth Bishopin (1911–1979) sekä Sylvia Plathin (1932–1963) tekstejä. Davisonin mukaan naismaskuliinisuus rakentuu näiden tekijöiden lyriikassa keinoin, joilla horjutetaan luonnollistettua sidosta naiseuden, feminiinisuuden sekä heteroseksuaalisen halun välillä. Sekä Bishop että Plath identifioituvat erilaisiin kulttuurisesti maskuliiniseksi miellettyihin subjektiasemiin. Kirjailijat tutkivat Davisonin mukaan mahdollisuutta kirjoittaa sellaisista positioista käsin, joissa jako kahteen sukupuoleen kyseenalaistuu ja jotka tarjoavat myös normatiivisesta heteroseksuaalisuudesta poikkeavia halun asemia (Davison 2004, 150; vrt. Halberstam 1998, 13; Hekanaho 2006, 44–45). Davisonin hahmottama subjektipositio liittyy ennen kaikkea naiskirjailijoihin, mutta sen voi liittää yhtä lailla taiteilijanaisiin.

Katri Kivilaakso on väitöskirjassaan tulkinnut kirjailija Pirkko Saision useiden miespseudonyymien alla julkaisemien teosten lähtökohtana olleen Saision kokemukset kirjailijan sukupuolen vaikutuksesta siihen, miten ja mistä voi kirjoittaa, miten tulee vastaanotetuksi kirjailijana ja miten

teoksia luetaan¹² (Kivilaakso 2015, 24). Saision pseudonyymit nojaavat perinteiseen kiinteään maskuliiniseen tekijäkäsitykseen, johon myös niiden hetkellinen uskottavuus perustuu, mutta samalla ne aktiivisesti purkavat ja kyseenalaistavat niitä Thesleffin habituksen tapaan (mt., 25).

Samoin äänenpainoin, mutta hieman eri käsittein, on sukupuolittuneiksi määritellyistä kokemisen ja toiminnan tavoista puhunut Marilyn R. Farwell. Teoksessaan *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives* (1996) Farwell analysoi Virginia Woolfin konstruoineen teoksessaan *A Room of One's Own*, 1928 (suom. *Oma huone*, 1980) taiteellista positiota, joka ei merkinnyt sukupuolieron huomiotta jättämistä, vaan naiskirjallisuutta, joka sisällytti itseensä myös miesposition.

Identifioituessaan miessukupuoleen Thesleff tuntui käyvän dialogia vakaita, ennalta määrättyjä sukupuolen olemisen ja tekemisen tapojen kanssa. Mutta toisin kuin esimerkiksi kirjailija Gertrude Stein, joka maskuliinisen habituksen ja käytöksen omaksumisen lisäksi käytti itsestään myös maskuliinista persoonapronominia ”he”, Thesleff iloitsi taiteessaan väreistä ja rönsyileivistä muodoista, ominaisuuksista, joita esimerkiksi esteetikko Charles Blanc kutsui oikukkaiksi elementeiksi, taiteen naissukupuoleksi (Blanc [1867] 1998, 619).

Seuraavaksi tarkastelen Thesleffin taiteessaan ilmentämää värin dynamiikkaa sekä värin metonymisiä mahdollisuuksia.

12 Käänteisesti on väitetty, että lukija, jonka tekstin merkitystä koskevat odotukset ja oletukset ovat patriarkaalisen modernismin muokkaamia, eivät pysty tulkitsemaan esimerkiksi Gertrude Steinin tekstejä seksuaalisiksi tunnustuksiksi siitä yksinkertaisesta syystä, että patriarkaatti osaa lukea vain heteroseksuaalisia tunnustuksia. Ks. esim. Kylmänen 1996, 123.

Värin voima ja materiaalisuus

Uuden Suomen kriitikko Kaarlo S. luonnehti vuonna 1906 Ellen Thesleffin maalauksia: ”Hän rakastaa fortissimoja ja virtaavia sointuja. Se voi todistaa rohkeuttakin, mutta naisilla se useimmiten merkitsee hermostumista” (Kaarlo S. ”Taiteilijain syysnäyttely”, US 1.11.1906).

Thesleff oli taiteilijanainen, joka ”rakasti fortissimoja” – epänaisselliseksi koettuja voimakkaita ja virtaavia sointuja. Vaikka nämä määreet miestai-



KUVA: Ellen Thesleff, *Maisema Toscanasta*, 1907.

teilijaan liitettynä viittasivat rohkeuteen, kielivät ne naisen kohdalla hermostuneisuudesta, joka vielä tuolloin liitettiin vahvasti myös hysteriaan. Seuraavaksi lähdän analysoimaan yksityiskohtia, jotka tuntuivat monella aikalaiskirjoittajalle olevan liikaa. Tarkastelen ominaisuuksia, jotka tekivät taiteilijanaisen teoksista ”hermostuneita”¹³.

Artikkelissa ”In Search of New Means of Expression” (2005) Helmiriitta Sariola ja Soili Sinisalo luonnehtivat Thesleffin siveltimen ja palettiveitsen käyttöä voimakkaaksi, jopa väkivaltaiseksi aktiksi (Sariola & Sinisalo 2005, 80). Teoksissa paksu maaliaines repeilee ja voimakas, jopa groteski työstö jää näkyviin. Rikotun pinnan voidaan siten lukea ilmentävän myös narsismille ominaista ambivalenttia eroottis-aggressiivista luonnetta (Kihlman 2018, 209).

Thesleffin maalaukset ovat ”äännekkäitä” sekä värin, intensiivisen läsnäolon että kuvatilän ylittävän materiaalisuuden osalta. Vuonna 1906 valmistunut, violettia ja vaaleaa roosaa yhdistävä *Italialainen maisema* tuntuu olevan pakahtumaisillaan omasta energiastaan (Paavilainen 2008, 98). Maalaukset ovat liian ”äännekkäitä” paitsi väriensä osalta myös intensiivisellä läsnäolollaan sekä kuvatilän ylittävällä materiaalisuudellaan.

Uuden Suomen kriitikon viittaus hysteriaan merkitsikin ennen kaikkea sopivaisuussääntöihin sopimatonta estottomuutta. Taiteilijan ekspressiivinen ja voimakas työstöjälki (*fortissimo*) yhdistyi teoksissa palettiveitseen, joka tuotti siten hysteerisen samastumisen miehelle varattuun (falliseen) rooliin. Allon White on esittänyt Mihail Bahtinin karnevaliteoriaa jatkaen, että hysteria on luettavissa modernin ajan vastineeksi karnevalismille. Groteski ruumis on Bahtinin mukaan itseensä sulkeutumaton ja säännöttömästi versoileva ja siten myös klassisen estetiikan määrittämän ruumiillisuuskäsityksen ulkopuolinen. Groteski sijoittuu omassa määritte-

13 Tässä viitataan ennen kaikkea ajan hysteriaikeskusteluun.

lemättömyydessään subjektin ja rationaliteettikäsitteiden ulkopuolelle suljettuihin ”toiseuksiin”. Juuri tähän groteskiin (naisruumiiseen) kohdistettu yhteiskunnallinen torjunta tulee näkyviin esimerkiksi Freudin varhaisissa hysteriatutkimuksissa, joissa groteskin piirteet korreloivat hysteerikon fobioiden kanssa (White 1985, 107).

Thesleffin teosten väkivalloin haltuun otettu, rikkirunnottu pinta merkitsi epämääräistä, merkityskategorioita pakenevaa ja samalla pelottavaa. Thesleffin (teos)pinta oli rikottu ja runnottu, palettiveitsellä toteutetut naarmut syviä. Syntyneessä haavassa sekä sisäisyys että pinta olivat esillä.

Thesleffin vuonna 1907 valmistunut maalaus *Maisema Toscanasta* koostuu paksun kermaisista väridiagonaaleista, joissa roosa, oliivinvihreä, ultramariini ja kalpeampi taivaansini rakentavat kuvaa kumpuilevasta italialaismaisemasta. Aaltoilevien horisontaalien keskellä seisova tumma syypressi vetää katseet puoleensa. Maalasiiko Thesleff ”parantumattoman haavan” keskelle toscanalaista maisemaa? Galeninen lääketiede mielsi naisen ihmiskunnan ”parantumattomaksi haavaksi”, miehen sekundaversioksi, jonka täytyi kuukausittain häätää ruumiistaan ylimääräinen, saastuttava ”mätä” (Kalha 2005, 260).

Tumma syypressi tuntuu omissa silmissäni edustavan jonkinlaista protofeminismia. Se ennakoi niin yhdysvaltalaisitaiteilija Georgia O’Keeffin (1887–1986) erotisoituja kukintoja kuin kuubalaissyntyisen performansitaiteilijan Ana Mendieta (1948–1985) maataideteoksiakin. Mendieta *Silueta*-sarjassa naisen siluetti piirtyi maahan – saveen, hiekkaan tai ruuhon¹⁴ (Jones 1998, 34–35). Teoksissa myös veri ja väri yhdistyvät.

14 Vuonna 1981 Mendieta totesi: ”*I have been carrying out a dialogue between the landscape and the female body (based on my own silhouette) [...] I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (nature). My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe. It is a return to the maternal source*”. ”Untitled” (*Silueta* Series, Mexico), Manchester, Elizabeth (October 2009) TATE.

Taiteilijan sanoin: ”*I am a Woman; I am Blood*” (Mendietasta ks. esim. Perreault 2015, 31). Thesleff tuntui väreillä manipuloivan sukupuolen ja seksuaalisuuden koodeja, horjuttavan niihin liitettyjä vakaita merkityksiä sekä muuttavan käsityksiä ruumiin ja sukupuolen suhteista. Syypressi toimi teoksessa *Maisema Toscanasta* metonymisenä paikkana, feminiinisenä merkinä ja fallisena (kin) haavana naisellisen unelmoivassa pastellisävyyden dominoimassa maisemassa.

Lopuksi

Suomalaisessa 1800-luvun lopun kaapitetussa ja kaapittavassa retoriikassa seksuaalisuus piilotettiin pukemalla se estetismin kaapuun ja irrotettiin paitsi homoseksuaalisuuden reaali- ja henkilöhistoriasta, myös sukupuolen ja seksuaalisuuden käsitteistä yleisemmin. Artikkelissani olen eritelty diskursiivisia ja visuaalisia *minäkuullisuuksia*, joita käsittelemäni taiteilijanaiset hyödynsivät epäsymmetristen sukupuoliroolien haastamisessa. Nämä taiteilijat kiinnittivät subjekteina, toimijoina katseen käytäntöihin ja tekoihin, omaperäisyyteen asioissa ja tilanteissa, joissa norminmukainen toiminta oli säädeltyä.

Merkitysten avoimuus ja ambivalenssi¹⁵ määrittelevätkin vahvasti tutkimusaineistoni teoksia. ”Toisin toistavat” teokset konstruivat taiteilijuuden, joka aktiivisesti pyrkii purkamaan myös nais-etuliitteen käyttötapoja ja tarpeellisuutta. Katse, taideobjekti sekä metonyminen väri

15 Ks. myös Kalha 2012, 188, missä kirjoittaja käsittelee Tom of Finlandin teosten merkityksellistävä ambivalenssia.

toimivat ennalta määriteltyjen, mahdollisten sukupuolten representaatioiden, kulttuuristen *screenien*¹⁶, kyseenalaistamisen välineenä.

Minäkuvallisuus toimi Beda Stjernschantzille itsen etsinnän välineenä, kuten taiteilijan *Omakuvassa*, mutta kenties myös konstruktionistisena mahdollisuutena – *Kaksoismuotokuvan* lesbisenä falloksena. Maalausten kautta oli mahdollista pohtia kulttuurisia rajoja ja keinoja, joilla niistä saattoi taiteen kautta vapautua. Teokset olivat autokommunikaatiota, omien mielentilojen heijastumia, narraatiota, jossa tekijä omakuvan minänä toimi ulkoisena fokalisojana, kertojana, esittämässään tapahtumassa.

Kuvanveistäjä Sigrid af Forselles haastoi subversiivisesti vakiintunutta aktiivinen-passiivinen -jakoa esittämällä veistofiguuriensa mieshahmot häpeämättömästi alastomina, potentiaalisesti erotisoivan (nais)katseen kohteina. Af Forsellesin kohdalla kiinnostuksen kohteeksi nousevat paitsi teosten teemat myös reliefejä ympäröivä taidepuhe, vallitsevia arvoja ja normatiivista samuuden fantasiaa määrittävä kulttuuri, jota voidaan kutsua myös decorumin tilaksi.

Ellen Thesleffin sukupuolensekoittaminen oli huomattavan moniulotteista ja ulkoisesti muuntuva vaikkakin sisäisesti koherenttia. Performatiivinen normatiivista sukupuolta häiriköivä taiteilijuus ilmeni varhaisvaiheessa ajan tavasta poikkeavassa ambivalentissa dandy-habituksessa siirtyäkseen myöhemmin ekspressiiviseen ja aistilliseen väriin.

16 Kaja Silverman kirjoittaa kulttuurisista repertuaareista eli screeneistä (écran), jotka piirtävät ääriviivat hahmoille, joita ylipäättään on mahdollista tietyn kulttuurin piirissä nähdä. Jacques Lacanin käsitettä lainaten Silverman tarkoittaa screenilla kulttuurisesti mahdollisten ja ymmärrettävien kuvien valikoimaa. Täten myös mahdollisten ja ymmärrettävien naiskuvien repertuaari näyttää erilaiselta eri aikoina. Yhteiskunnan vallitseva sukupuolijärjestelmä (screen) täsmentää, millaiset subjektipositiot ja merkityseffektit ovat mahdollisia. Silverman 1996, 18–19.

Kuten af Forsellesilla, myös Thesleffin kohdalla (hetero)normatiivisen taiteilijaihanteen vaatimus, tuntui asenteellistavan aikalaistaidearvostelijoiden mielet. Minäkuvalliseksi politiikaksi tulkitsemani affektiivinen ja lihallinen väri toimi paikkana ristiriitojen ja erojen esille tuomiseen.

Olen pyrkinyt osoittamaan, että Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin tavoitteena oli purkaa ja muuttaa visuaalisen kertomuksen ja kertomisen suhdetta. Taide ja olemisen tavat kiinnittyivät normatiivisten kerrontarakenteiden ulkopuoliseen, jota nykypäivänä voimme kutsua seksuaalisista ”suuntautumisista” riippumatta nimikkeellä queer.

Kirjallisuus

- Bal, Mieke. 1996. *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. London & New York: Routledge.
- Blanc, Charles. 1998 [1867]. ”On Colour”. Teoksessa *Art in Theory 1815–1900: An Anthology of Changing Ideas*, toimittaneet Charles Harrison, Paul Wood ja Jason Gaiger. Oxford, UK & Malden, Massachusetts, USA: Blackwell.
- Bonsdorff, Anna-Maria von. 2012. *Colour Ascetism and Synthetist Colour: Colour Concepts in Turn-of-the-20th-century Finnish and European Art*. Helsinki: Unigrafia.
- Butler, Judith. 2006 [1990]. *Hankala sukupuoli*. Suomentaneet Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus. Alkuperäinen teos: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York & London: Routledge.
- Butler, Judith. 2004. *Undoing Gender*. New York & London: Routledge.
- Cixous, Hélène. 1976 [1975]. *The Laugh of the Medusa*. Kääntäneet ranskan kielestä Keith Cohen ja Paula Cohen. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 1: Issue 4, 1976. Alkuperäinen teos: *Le rire de la méduse*, 1975.

- Connell, R. W. ja James W. Messerschmidt. 2005. "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept". *Gender & Society*, Vol. 19: Issue 6, 2005.
- Davison, Michael. 2004. *Guys Like Us: Citing Masculinity in Cold War Poetics*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- de Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- de Lauretis, Teresa. 1994. *Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- de Lauretis, Teresa. 1999. "Gender Symptoms, or, Peeing Like a Man". *Social Semiotics*, Vol. 9, No. 2, 1999.
- de Lauretis, Teresa. 2004. *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuoliesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Toimittanut Anu Koivunen. Suomentaneet Tutta Palin ja Kaisa Sivenius. Tampere: Vastapaino.
- de Lauretis, Teresa. 2005. "When Lesbian Were Not Women". Teoksessa *On Monique Wittig: Theoretical, Political, and Literary Essays*, toimittanut Namascar Shaktini. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Doy, Gen. 2005. *Picturing the Self: Changing Views of the Subject in Visual Culture*. London: I. B. Tauris.
- Erkkilä, Helena. 2008. *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Helsinki: Valtion taidemuseo. Kuvataiteen keskusarkisto.
- Farwell, Marilyn R. 1995. "The Lesbian Narrative: 'The Pursuit of the Inedible by the Unspeakable'". Teoksessa *Professions of Desire: Lesbian and Gay Studies in Literature*, toimittaneet George E. Haggerty ja Bonnie Zimmerman. New York: The Modern Language Association of America.
- Foucault, Michel. 1998 [1976–1984]. *Seksuaalisuuden historia. Tiedontahto, nautintojen käyttö, huoli itsestä*. Suomentanut Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus. Alkuperäiset teokset: *Histoire de la sexualité I–III* (1976–1984).
- Freud, Sigmund 1971 [1905]. *Seksuaaliteoria, kolme seksuaaliteoreettista tutkielmaa*. Suomentanut Erkki Puranen. Helsinki: Gummerus. Alkuperäinen teos: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905.
- Freud, Sigmund. 1981 [1917]. *Johdatus psykoanalyysiin*. Suomentanut Erkki Puranen. Helsinki: Gummerus. Alkuperäiset teokset: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse; Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1917.
- Freud, Sigmund. 1997 [1919]. "The Uncanny". Teoksessa *Writings on Art and Literature*, toimittanut James Strachey. Stanford, California: Stanford University Press. Alkuperäinen artikkeli: "Das Unheimliche", 1919.
- Freud, Sigmund. 1997 [1922]. "Medusa's Head". Teoksessa *Writings on Art and Literature*, toimittanut James Strachey. Stanford, California: Stanford University Press. Alkuperäinen artikkeli: *Das Medusenhaupt*, 1922.
- Gsell, Paul. 1922 [1911]. *Auguste Rodin: Taide. Keskusteluja mestarin kanssa*. Suomentanut Lauri Ikonen. Helsinki: WSOY. Alkuperäinen teos: *L'Art: Entretiens Réunis par Paul Gsell*, 1911.
- Grosz, Elizabeth. 1993. "Lesbian Fetishism?". Teoksessa *Fetishism as Cultural Discourse*, toimittaneet Emily Apter ja William Pietz. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Haataja, Marika. 2019. "Heteroseksuaalisen halun sukupuolittuminen". *Ohjattu ja seksuaalisia nautintoja*. Tampere: Yliopistopaino.
- Halperin, David M. 2003. "The Normalization of Queer Theory". *Journal of Homosexuality*, Vol. 45, No. 2 – 4, 2003.
- Halberstam, Judith. 1998. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- Halberstam, Judith. 2005. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York & London: New York University Press.
- Hekanaho, Pia Livia. 2006. *Yhden äänen muotokuvia. Queer-luentoja Marguerite Yourcenarin teoksista*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hekanaho, Pia Livia. 2006b. "Bobby Barker ja naisen paikka. Neroudesta, ylevästä ja perunankuorista". Teoksessa *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*, toimittanut Taava Koskinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hekanaho, Pia Livia. 2006c. "Sukupuoli ja seksuaalisuus butch-femme -kulttuurissa". Teoksessa *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat*, toimittaneet Taina Kinnunen ja Anne Puuronen. Helsinki: Gaudeamus.
- Hekanaho, Pia Livia. 2007. "Mitä mies haluaa? FemDom-porno ja miehen masokismi". Teoksessa *Pornoakatemia!*, toimittanut Harri Kalha. Turku: Eetos.
- Jallinoja, Riitta. 1983. *Suomalaisen naisasialiikkeen taistelukaudet. Naisasialiike naisten elämäntilanteen muutoksen ja yhteiskunnallis-aatteellisen murroksen heijastajana*. Helsinki: WSOY.
- Janes, Dominic. 2015. "Picturing the Closet". *Picturing the Closet. Male Secrecy and Homosexual Visibility in Britain*. Oxford: Oxford University Press.
- Jones, Amelia. 1998. *Body Art / Performing the Subject*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Juvonen, Tuula et al. 2010. "Kuinka sukupuolta voi tutkia?". Teoksessa *Käsikirja sukupuoliin*, toimittaneet Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi ja Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino.

- Kalha, Harri. 2002. ”Marilyn Monroen groteski ruumis”. Teoksessa *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, toimittaneet Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus.
- Kalha, Harri. 2005. *Tapaus Magnus Enckell*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalha, Harri. 2008. *Tapaus Havis Amanda*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalha, Harri. 2012. *Tom of Finland. Taidetta seksin vuoksi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalha, Harri. 2013. *Kokottien kultakausi. Belle Époqueen mediatähdet modernin naiseuden kuvastimina*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kihlman, Asta. 2018. *Kolme tutkielmaa sukupuolesta. Identiteettipolitiikka Beda Sjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa*. Turku: Turun yliopiston julkaisuja.
- Kivilaakso, Katri. 2015. *Kirjailijasta mieskirjailijaksi, naiskirjailijaksi ja takaisin: Pirkko Saision Kainin tytär sekä Jukka Larssonin ja Eva Weinin tuotannot vastauksena 1980-luvun naisnäkökulmaiseen kirjallisuuskeskusteluun*. Helsinki: Unigrafia.
- Koivunen, Anu. 2004. ”Teorian aika on nyt-aika”. de Lauretis, Teresa, teoksessa *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*, toimittanut Anu Koivunen. Tampere: Vastapaino.
- Konttinen, Riitta. 2008. *Naistaiteilijat Suomessa keskiajalta modernismin murrokseen*. Helsinki: Tammi.
- Kortelainen, Anna. 2003. *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa*. Helsinki: Tammi.
- Kotz, Liz ja Judith Butler. 1995[1992]. ”Haluttu ruumis”. Teoksessa *Kuva ja vastakuva. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*, toimittanut ja suomentanut Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus. Alkuperäinen artikkeli: ”The Body You Want”, *Artforum International*. Vol 31: Issue 3, 1992.
- Kuusamo, Altti. 2010. ”Omakuva ja autokommunikaation ulottuvuudet. Merkityksen muodostumisen itseviittaavat elementit omakuvan lajissa”. Teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?*, toimittaneet Minnä Ijäs, Altti Kuusamo ja Riikka Niemelä. Turku: Utukirjat.
- Manchester, Elizabeth. 2009. ”Untitled” (Silueta Series, Mexico) (October 2009). TATE. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-silueta-series-mexico-t13357>
- Paavilainen, Kukka. 2008. ”Veitset – Ellen Thesleffin vapauden väline”. Teoksessa *Ellen Thesleff. Värien tanssi Dance of Colour*, toimittaneet Ilkka Karttunen ja Hanna-Reetta Schreck. Punkaharju: Retretti.
- Perreault, John. 2015. ”Ana Mendieta: The Politics of Spirituality”. *Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta*. Berkeley: University of California Press.
- Rossi, Leena-Maija. 2003. *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rossi, Leena-Maija. 2015. *Muuttuva sukupuoli. Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rossi, Leena-Maija. 2017. ”Hauras, korjaava ja parantumaton queer – katse ylpeyden, normatiivisuuden ja (uus)häpeän aikoihin”. *SQS*, No. 1, 2017.
- Rossi, Leena-Maija. 2019. ”From arousing drawings to art to behold: Tom of Finland’s long and winding road to the art world”. *Porn Studies*. UK: Routledge Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.1080/23268743.2019.1580450>
- Sarajas-Korte, Salme. 1966. *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895*. Helsinki: Otava.
- Sariola, Helmiiriitta ja Soili Sinisalo. 2005. ”In Search of New Means of Expression”. Teoksessa *Nordic Dawn. Modernism’s Awakening in Finland*, toimittanut Stephan Koja. Munich & Berlin & London & New York: Prestel.
- Sedgwick, Eve Kosofsky 2008 [1990]. *Epistemology of the Closet*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Silverman, Kaja. 1996. *The Threshold of the Visible World*. New York & London: Routledge.
- Sorainen, Antu. 2005. *Rikollisia sattumalta? Naisten keskinäistä haureutta koskevat oikeudenkäynnit 1950-luvun Itä-Suomessa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Tihinen, Juha-Heikki. 2008. *Halun häilyvät rajat. Magnus Enckellin teosten maskuliinisuksien ja feminiinisyysien representaatioista ja itsen luomisesta*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 37. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Vänskä, Annamari. 2006. *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 35. Helsinki: Taidehistorian seura.
- White, Allon. 1985. ”Hysteria and the End of Carnival: Festivity and Bourgeois Neurosis”. *Semiotica*, Vol. 54, No.1-2, 1985 Jan.

- Westermarck, Helena. 1937. *Tre konstnärinnor: Fanny Churberg, Maria Wiik och Sigrid af Forselles*. Helsingfors: Söderström & C:o Förlagsaktiebolag.
- Wilde, Oscar. 2009 [1891]. *Dorian Grayn muotokuva*. Suomentanut Jaana Kappari-Jatta. Helsinki: Otava. Alkuperäinen teos: *The Picture of Dorian Gray*, 1891.
- Wittig, Monique. 1992 [1979/1982]. "The Category of Sex". *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press Books.
- Wittig, Monique. 1992 [1980]. "The Point of View: Universal or Particular". *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press Books.

Sanoma- ja aikakauslehtiartikkelit sekä arkistot

- Konstnär. 1891. "Finsk Konstnärinna i Florens", *HBL* 12.4.1891.
- Westermarck, Helena. 1902. "Sigrid af Forselles. Några konturer af en konstnärsgärning". *Nutid* 1902.
- Kansallisgalleria arkisto, Helsinki (KGA)
- Beda Stjernschantzins arkisto, digitaaliset kopiot, Collianderin yksityiskokoelma (CY/KGA)