

Toistoja ja toisin toistoja Emma Sarpaniemen performatiivisissa omakuvissa

Aikuisten leikit, värit ja roolit

Helmi Hakala

Kandidaatintutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, taidehistoria

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Joulukuu 2024

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä

Kandidaatintutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, taidehistoria

Helmi Hakala

Toistoja ja toisin toistoja Emma Sarpaniemen performatiivisissa omakuvissa - Aikuisten leikit, värit ja roolit

Sivumäärät: 34, 2

Kandidaatintutkielmassani tarkastelen Emma Sarpaniemen omakuvia yksilökuvien sarjasta *Two Ways to Carry a Cauliflower* (2019–). Valitsemaani neljää omakuvaa *Self-portrait as Cindy* (2022), *Self-portrait as an Apple* (2024), *Self-portrait as a Lowly Worm* (2022) ja *Mona Lisa in Circus* (2023) yhdistää vahva esityksellisyys. Korostetun esityksellisissä omakuvissa Sarpaniemi moninkertaistaa itseään, naamioituu ja esiintyy erilaisissa rooleissa. Hän hyödyntää kehoaan, rekvisiittaa ja värejä luoden kokeilevuudessaan leikkisiä omakuvia.

Sukupuolen performatiivisuuden teoriaa hyödyntäen tarkastelen kuvissa sitä, mitä kuvissa performoidaan ja miten. Näiden kautta tarkasteluun tulee kuvissa esiintyvä keho, rekvisiitta ja värit. Päällimmäisenä tarkastelussa on se, miten sukupuolta omakuvissa performoidaan, esitetään ja tuotetaan, mutta ulotan analyysini myös laajemmin siihen, miten identiteettiä tuotetaan kuvissa esimerkiksi roolien ja naamioitumisen kautta. Oman samaistumiseni kautta tarkastelen myös sitä, miten omakuvat voivat toimia myös katsojan identiteetin muotoutumisprosesseissa.

Judith Butler on esitellyt sukupuolen performatiivisuuden teorian kirjassaan *Gender trouble* (1990). Suomessa teoriaa on soveltanut visuaalisen kulttuurintutkimuksen alalla erityisesti Leena-Maija Rossi kirjoissaan *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona* (2003) ja *Muuttuva sukupuoli. Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa* (2015). Tutkielmassani ymmärrän sukupuolen performatiivisuuden teorian erityisesti hänen sovellustensa kautta.

Sarpaniemen omakuvissa on iloa, mutta se ei ole kasvojen ilmeessä vaan taiteellisissa keinoissa, kuten huumorissa, leikissä ja väreissä. Omakuvillaan Sarpaniemi rikkoo normia ja toisin toistaa esimerkiksi naisihannetta, mainoskuvastoa ja aikuisuutta. Feminiinisiä ja maskuliinisia piirteitä hämmäntävästikin yhdistellen hän purkaa tiukan binääristä sukupuolijakoa. Naamioinnin ja roolien kautta omakuvat tekevät ilmeiseksi identiteetin prosessimaisuuden. Omakuvat yhteydellä toisiin taiteilijoihin ja käytäntöihin muistuttavat identiteetin suhteisesta puolesta. Ne tarjoavat samaistumisen mahdollisuuden katsojalle sekä tavoiteltavan, kyllin hyvän roolimallin.

Avainsanat: performatiivisuus, omakuva, identiteetti, sukupuoli, ruumis, Emma Sarpaniemi, Judith Butler, Leena-Maija Rossi

Sisällysluettelo

1	Johdanto	4
1.1	Tutkimuskysymykset	5
1.2	Aineisto ja lähestymistavat	5
1.3	Käsitteet ja aiempi tutkimus	7
2	Toisin toistoa	11
2.1	Kauneusihanteiden koettelu	11
2.2	Leikkisä rekvisiitta	14
2.3	Väri-ilottelua	17
3	Identiteettileikkejä	19
3.1	Taiteen roolileikkejä	19
3.2	Naamioitumisia	22
3.3	Samaistumisia	24
4	Yhteenveto	28
	Kuvaluettelo	30
	Lähteet	31
	Kuvaliite	35

1 Johdanto

Feministisen liikkeen alkuaikoina feministisessä ajattelussa vallitsi jyrkähkö jaottelu biologiseen ja sosiaaliseen sukupuoliin. Kuitenkin 1990-luvun alussa sukupuolta alettiin tarkastella toistuvana ruumiillisena, kielellisenä ja visuaalisena esittämisenä ja tuottavana tekemisenä, performatiivina. (Rossi 2003, 12.) Tutkielmassani tartun tähän ajatukseen sukupuolesta performatiivisena ja tarkastelen helsinkiläisen valokuvaajan Emma Sarpaniemen (s.1993) omakuvia yksilökuvien sarjasta *Two Ways to Carry a Cauliflower* (2019-) tästä näkökulmasta. Sarpaniemi hyödyntää maskeerausta, puvustusta, värejä ja erilaista rekvisiittaa luoden leikkisiä, monitulkintaisia ja hämmentäviä omakuvia.

Taidehistorioitsija Frances Borzello (2016, 181–223) käsittelee kirjassaan *Seeing ourselves. Women's self-portraits* feminismien vaikutuksia naisten omakuvataiteeseen. Hän kertoo esimerkein, kuinka omakuvat ovat toimineet keinona kertoa kokemukista naisena olemisesta miesten maailmassa. Omakuvan avulla naiset ovat käsitelleet naisen asemaa kauniina, fetisoihtuna objektina ja miehisen katseen kohteena, sopeutumista naisstereotyyppioihin ja naiskehoon liitettyjä kauneusihanteita. Borzello nostaa esille Lucy Lippardin vuonna 1976 esittämän huomion siitä, kuinka kyseisen ajan taide perustui pitkälti kehoon. 1960- ja 1970-luvuilla feministisen liikkeen myötä ja tietoisuuden noustessa naiset ottivat erityisesti kehon välineekseen kertoa itsestään ja kokemuksistaan. Myös Sarpaniemi valokuvataiteellisissa omakuvissaan käyttää kehoaan Borzellon sanoin ”kulkuneuvona” tutkiakseen käsityksiä naiseudesta (valokuvataiteenmuseumo.fi).

Taidehistorioitsija Tutta Palinin (2011, 13) mukaan omakuvat voivatkin olla feminististä identiteettityötä. Nykyaikaisen omakuvassa on myös vahvasti esillä ajatus identiteettistä jatkuvana prosessina, jota rakennetaan roolien, paikantumisen, ruumiillisuuden määrittelyjen ja elämäntilanteiden näkökulmista (Erävaara 2011, 33). Erävaaran (ibid. 37) mukaan valokuvataiteen omakuvilla voidaan tuottaa omaehtoisia minäesityksiä. Sarpaniemen voi nähdä korostavan tätä aspektia jättämällä lankalaukaisimen selvästi näkyville kuvissaan. Hän itse hallitsee kuvan rakennusprojektia. Sen lisäksi, että kuvat toimivat omaehtoisina minäesityksinä taiteilijan itsensä identiteetin neuvottelun paikkoina, ne voivat myös tarjota katsojalle paikan työstää identiteettiä. Visuaalisella kulttuurilla on vahva osallisuus identiteettien muokkautumisessa (Rossi 2015, 92). Kuvat osallistuvat subjektien tuottamiseen; niiden kautta katsoja aktiivisesti neuvottelee minuudestaan (Vänskä 2002, 164). Tämän pohjalta lähdän selvittämään, miten

Sarpaniemen omakuvat voivat toimia esimerkiksi roolien ja naamioinnin kautta taiteilijan itsensä identiteettityössä, mutta myös katsojan tarjoamalla esimerkiksi samaistuttavuutta.

1.1 Tutkimuskysymykset

Kysyn laajasti tutkielmassani, mitä Emma Sarpaniemi omakuvissaan performoi ja miten. Pyrkimykseni on selvittää, miten performatiivisuuden kautta omakuvissa rakennetaan sukupuolta ja laajemmin identiteettiä. Haluan selvittää, miten Sarpaniemen omakuvat suhteutuvat käsitteisiin sukupuolesta ja aikuisuudesta. Tätä analysoin ensimmäisessä pääluvussa erittelemällä ja analysoimalla kuvissa hyödynnettyjä performoinnin välineitä, kehon asentoja, ilmeitä ja muokkausta, rekvisiittaa sekä värejä. Toisessa pääluvussa keskityn puolestaan siihen, miten roolit ja naamioituminen ovat suhteessa sukupuolen performatiivisuuteen ja kuinka niiden kautta rakennetaan identiteettiä. Kiinnostukseni kohteena on myös se, miten visuaalinen kulttuuri toimii ihmisten identiteettien muokkaantumisen prosesseissa. Kysynkin, miten Sarpaniemen omakuvat voivat toimia katsojan identiteetin muodostumisprosesseissa. Tähän pyrin vastaamaan oman samaistumiseni kautta.

1.2 Aineisto ja lähestymistavat

Emma Sarpaniemi on vuonna 1993 syntynyt helsinkiläinen valokuvataiteilija. Hän on valmistunut vuonna 2019 valokuvataiteen kandidaatiksi Haagin Royal Academy of Artista. Hänen teoksiaan on ollut esillä gallerioissa, museoissa ja festivaaleilla niin Suomessa kuin ulkomailla. Viimeisimpiin Sarpaniemen teoksia esitteleviin näyttelyihin kuuluu *Honey Crunch* -näyttely (14.6.–13.10.2024) Suomen valokuvataiteen museossa, joka on tähän mennessä laajin Sarpaniemen yksityisnäyttely. Kävin itse katsomassa näyttelyn useampaan kertaan sekä osallistuin yleisöopastukseen. Tulen hyödyntämään näitä kokemuksia näyttelystä tutkielmassani.

Honey Crunch -näyttelyssä oli esillä hänen kaksi edelleen jatkuvaa kuvasarjaansa. (Emma Sarpaniemi: *Honey Crunch*. Suomen valokuvataiteen museon www-sivu.) Keskityn tässä tutkielmassa niistä toiseen, yksilökuvia sisältävään sarjaan nimeltä *Two Ways to Carry a Cauliflower* (2019). Sarjan kuvaamisen Sarpaniemi on aloittanut vuonna 2019 ja työ jatkuu edelleen. Tarkemman tarkastelun kohteeksi olen valinnut neljä omakuvaa: *Self-portrait as an*

Apple (2024) (kuva 1.), *Mona Lisa in Circus* (2023) (kuva 2.), *Self-portrait as a Lowly Worm* (2022) (kuva 3.) ja *Self-portrait as Cindy* (2022) (kuva 4.). Kyseisiä teoksia yhdistää vahva performatiivisuus, jonka puolesta olen valinnut juuri nämä teokset tarkemman tarkastelun kohteiksi. Kaikki teokset ovat värikkäitä ja niissä on leikitelty erilaisilla poseerauksilla, lavasteilla, rekvisiitalla, pukeutumisella ja maskeerauksella.

Teoksista ja niiden nimistä on löydettävissä elementtejä, jotka viittaavat suoraan esittämiseen: esimerkiksi rooleihin, esitystaiteeseen, naamioihin ja leikkiin. *Self-portrait as Cindy* –teoksessa Sarpaniemi on kyykistynyt pastellin sävyisissä vaatteissa ja peruukki päässä tennispallon kanssa sinisen seinän eteen. Sarpaniemi katsoo kuvissa usein kameraan, mutta kyseisessä teoksessa katse on suunnattu kameran ohi. Teoksen nimessä Cindy viittaa yhdysvaltalaiseen valokuvataiteilijaan Cindy Shermaniin, joka on esimerkiksi kuvannut itseään erilaisissa tyyppiltään tunnistettavissa naisrooleissa. *Self-portrait as an Apple* –teos on vakavilmeinen rintakuva neutraalilla taustalla. Teoksessa Sarpaniemen kasvoja peittää punainen omenakasvomaa-laus tai naamio. *Self-portrait as a Lowly Worm* –teoksessa Sarpaniemi seisoo kädet lantiolla body päällä. Hänen vyötärönsä ympärillä sekä pään päältä roikkuu yläruumiin sisään rajaten pallomeren palloista tehdyt renkaat. Punaisen värin hallitsemassa *Mona Lisa in Circus* –teoksessa Sarpaniemi on näyttämöllä. Hän kurkistaa pienen marionettiteatterin verhojen välistä.

Teoksissa Sarpaniemi viittaa esimerkiksi roolin ottamiseen, kuten *Self-portrait as Cindy* –teoksessa. Hänelle on kuitenkin tärkeää tunnistaa itsensä kuvista (Emma Sarpaniemi: Honey Crunch. Suomen valokuvataiteen museon www-sivu). Tutta Palinin (2011, 11) mukaan kuvasta tulee omakuva auktorisoinnin eleellä, jolla hän tarkoittaa sitä, että malli esittää kuvan omakuvanaan. Koska Sarpaniemi on nimennyt tarkasteltavat teokset omakuviksi lukuun ottamatta *Mona Lisa in Circus* -teosta ja hänelle on tärkeää tunnistaa itsensä kuvistaan, koen perustelluksi tarkastella kyseisiä teoksia omakuvan lajin kontekstissa ja väittää, että Sarpaniemi on itse niissä rooleista huolimatta.

Näkökulmani teoksiin on feministinen ja sukupuolentutkimuksellinen. Yhtäältä lähestyn performatiivisia omakuvia Judith Butlerin (1990) sukupuolen performatiivisuuden teorian kautta ja tarkastelen sukupuolen rakentumista performatiivisesti teoksissa sekä sitä, millaisena identiteetti näyttäytyy ja miten kuvat voivat olla mukana identiteetin muotoutumisprosesseissa. Sukupuolen performatiivisuuden teorian hyödyntäminen tapahtuu erityisesti visuaalisen kulttuurin tutkijan Leena-Maija Rossin sovellusten ja kommentaarien kautta. Myös laajemmin

identiteettiä lähestyn Rossin tutkimuksien pohjalta. Toisaalta suhteutan Sarpaniemen omakuvia muihin feminismin kontekstissa tarkasteltuihin omakuviin.

Alkuperäinen suunnitelmani oli suhteuttaa enemmän Sarpaniemen omakuvia feministisen omakuvan traditioon, mutta päätin supistaa tämän osuutta tutkielmassani prosessini edetessä. Aineistoni nosti esiin muutaman, omaa kehoaan teoksissaan hyödyntäneen valokuvataiteilijan; Iiu Susirajan, Cindy Shermanin ja Claude Cahunin, joiden kaikkien työtä on analysoitu feministisessä kontekstissa (ks. esim. Snider 2019, Phelan 200; Rossi 2001). Yhteydet näihin nostavat mielenkiintoisia seikkoja Sarpaniemen omakuvista. Tulen myös jossain määrin tarkastelemaan Sarpaniemen teoksia ja työskentelyä suhteessa yleisemmin tutkimuskirjallisuudesta nousseisiin ajatuksiin feministisen taiteen käytännöistä. Esimerkiksi Suomen Valokuva taiteen museon nettisivuilla Sarpaniemen taide liitetään feministiseen taiteeseen. Myös esimerkiksi Sara Harju kirjoittaa Helsingin Sanomien artikkelissa Emma Sarpaniemen *Honey Crunch* -näyttelystä kertovassa artikkelissaan ”Jalkojen välissä olevan kukkakaalin ei tarvitse voimaannuttaa” (HS.fi 11.7.2024), että Sarpaniemen kuvien voidaan tulkita tutkivan naiseutta ja feminiinisyyttä. Helen Reckittin (2001, 12) mukaan myös sellaisten taiteilijoiden, jotka ovat kieltäneet olevansa feministejä, taidetta voidaan tarkastella feministisestä näkökulmasta. Feministisessä kontekstissa tarkastelu ei siis vaadi taiteilijan intention olevan feministinen. Koen täten, että voin tarkastella niin Sarpaniemen taidetta, kuin myös muidenkin aineistostani nousseita taiteilijoita feministisestä näkökulmasta, vaikka he eivät olisi ilmaisseet intentiota tehdä feminististä taidetta.

1.3 Käsitteet ja aiempi tutkimus

Teoreettisen viitekehyksen tutkielmalleni muodostaa sukupuolen performatiivisuuden teoria, jonka yhdysvaltalainen filosofi ja feminismin teoretikko Judith Butler on esittänyt kirjassaan *Gender trouble* (1990). Hyödynnän tutkielmassani *Gender Troublea*, suomeksi *Hankalaa sukupuolta* pääasiassa sovellusten ja kommentaarien kautta perustuen visuaalisen kulttuurintutkija Leena-Maija Rossin pioneerityöhön (ks. esim. Rossi 2003, 2015). Alun perin performatiivisuuden käsite on kielifilosofi J.L. Austinilta, joka esitti ajatuksen kielestä ja sen käytöstä toisteliaana tekemisen ja asioiden tuottamisen muotona. Vaikkei Butler sukupuolen performatiivisuutta käsitellessään mainitse Austinia, on hänen teoriansa kuitenkin velkaa Austinin ajatuksille. Teorian mukaan sukupuoli on ennemmin tekemistä kuin olemista, mikä tarkoittaa sitä, että sukupuolta tuotetaan jatkuvasti toistoteoin. Sukupuolen ilmausten takana ei ole

mitään sukupuoli-identiteettiä, vaan identiteetti muodostuu performatiivisesti ilmauksilla, joiden nähdään olevan seurausta siitä. (Rossi 2015, 28, 32–35.) Teoriaan kuuluvat vahvasti toiston ja toisin toiston käsitteet, joita tulen tutkielmassa hyödyntämään. Sukupuolella ei ole mitään varsinaista alkuperää, eikä subjektilla ole sisimmästä syntyvää ydinsukupuolta, vaan sukupuoli muotoutuu sosiaalisissa suhteissa, loputtoman ja usein pakottavan toiston prosessina (Rossi 2003, 12). Sukupuolta tehdään toistamalla esimerkiksi ruumiillisia tyylejä, ajattelu- ja puhetapoja, jotka tuottavat maskuliinisuutta ja feminiinisyttä sen sijaan, että ne ilmaisivat sitä mitenkään olemuksellisenä asiana (Rossi 2015, 33). Sukupuolen pakottavassa toistoprosessissa olennaista on kuitenkin muutoksen mahdollisuus, toisin toistaminen. Sukupuoli on pakottavuudessaankin muuntuva rakennelma. (Rossi 2003, 13.) Osoittaessaan sen, että sukupuoli voidaan tehdä toisinkin, Butler korostaa, että performatiivisuus viittaa merkityksen esitykselliseen rakentumiseen (Rossi 2015, 38). Tartun tähän ajatukseen performatiivisuudesta merkitysten esityksellisenä rakentumisena ja tarkastelen, mitä merkityksiä sukupuolesta, mutta myös muista asioista rakennetaan Sarpaniemen omakuvissa. Hyödynnän tutkimuksessani *Gender Troublea* pääasiassa sovellusten ja kommentaarien kautta.

Kuten todettua Suomessa teoriaa performatiivisuudesta visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa on soveltanut, tutkinut ja kääntänyt erityisesti Leena-Maija Rossi esimerkiksi kirjoissaan *Muuttuva sukupuoli* (2015) ja *Heterotehdas* (2003). Performatiivisuuden lisäksi Rossi (2015, 91–107) käsittelee kirjassaan *Muuttuva sukupuoli* luvussa ”Identiteetti, Queer ja intersektionaalisuus. Hankala yhtälö?” tutkielmassani esiintyvää identiteetin käsitettä. Hän pyrkii osoittamaan maineenmenetyksestä kärsineen identiteetin käsitteen mielekkyyden tutkimuskäytössä, erityisesti queer-tutkimuksen ja intersektionaalisuuden tutkimuksessa. Queer-tutkimuksessa identiteetin vastustaminen on perustunut kritiikkiin sukupuolta ja seksuaalisuutta normittaviin identiteetikategorioita kohtaan. Identiteetti on hänestä kuitenkin hyödyllinen esimerkiksi vallan kysymysten tarkastelussa sekä siinä, että ihmiset voivat liittää itsensä toisiin ihmisiin, asioihin ja merkityssuhteisiin. Rossi ehdottaa, että identiteetin poissulkevuuden painottamisen ja olemuksellistamisen sijaan voitaisiin painottaa identiteettien suhteisuutta ja monimuuttujaisuutta. Suhteisuudella Rossi kuvaa olennaista aspektia identiteetin ajattelemisessa. Ihmiset kokevat yhteenkuuluvuutta ja eroavaisuutta suhteessa toisiin. Tämä suhteutuminen on tärkeä osa inhimillistä toimijuutta. Suhteissa olo voi toteutua affektiivisina suhteina ihmisiin, suhteena diskursseihin, käytäntöihin, paikkoihin ja tiloihin. Monimuuttujaisuudella viitataan identiteettien ja identiteetikategorioiden prosessimaiseen ja alati muuttuvaan luonteeseen ja intersektionaalisuuteen eli risteäviin eroihin (sukupuoli, seksuaalisuus, ikä, etnisyyds...)

identiteetin analyysissa. Rossin (2015, 99) mukaan jälkistrukturalismia ja postmodernia ajattelua sukupuolen teoretisointiin tuoneet feministiajattelijat ovat esittäneet identiteettien olevan jatkuvia prosesseja, jotka eivät ole koskaan itseidenttisiä vaan sisäisesti moninaisia ja kategorioinakin muuntuvia. Painotan tutkielmassani identiteetin suhteisuutta ja monimuuttujaisuutta perustuen edellä mainittuun.

Haluan vielä tuoda esille Rossin (2015, 93) maininnan siitä, että ”identiteettien muotoutuminen ei todellakaan ole vapaasti valittavaa erojen leikkiä, esimerkiksi täysin yksilön oman tahdon varaista pukeutumista sukupuoleen tai seksuaalisuuteen”. Butlerin teoriaa sukupuolen rakentumisesta performatiivisesti on arvosteltu tällaisesta vapaavalintaisuuden harhasta, jonka myötä Butler on korjannutkin myöhemmin ajatteluaan. Käyttäessäni Butlerin tapaan sukupuolesta käsitteitä, kuten leikki, peli, performanssi ja parodia, en tarkoita, että sukupuoli olisi valittavissa. (Vänskä 2023, 178.) Identiteetit vaativat työtä ja ne mahdollistuvat aina joidenkin reunaehtojen mukaan. Kuuluminen, suhteissa oleminen, suhteutuminen muihin ei synny itsettään. (Rossi 2015, 93.)

Puhun tutkielmassani paljon feminiinisyydestä, joten koen tarpeelliseksi kertoa, mitä tarkoitan sillä. Usein naiseus ja feminiinisyys, samoin kuin miehuus ja maskuliinisuus sekoitetaan toisiinsa, niitä käytetään synonyymeina (Rossi 2003, 59). Feminiinisyys ja maskuliinisuus on historiallisesti muuttuvia kulttuurisia rakennelmia ja sopimuksia, joiden määritelmät ovat kontekstisidonnaisia, ajallisia ja paikallisia (Rossi 2022, 290). Käyttämälläni feminiinisuuden ja maskuliinisuuden käsitteillä viittaani siis kulttuuriin sopimuksiin, jonka voi liittää niin miehiin kuin naisiin. Tämä feminiinisyys tehdään ruumiillisten tyylien, ajattelu- ja puhetaiposten toistoilla (Rossi 2015,33). Kriittinen miestutkimus on myös pyrkinyt puhumaan miesten ja maskuliinisuuksien kuin myös naisten ja feminiinisyysien moninaisuuksista, korostaen sitä, ettei mieheys tai naiseus ole homogeenisiä monoliittejä (Rossi 2022, 290). Pyrin myös itse tähän korostukseen ja myös osoittamaan Sarpaniemen kuvien kautta tämän moninaisuuden.

Omakuvia on tutkittu paljon erilaisista näkökulmista ja erilaisissa teoreettisissa viitekehyksissä. Emma Sarpaniemen omakuvista ei kuitenkaan ole tehty akateemista tutkimusta taidehistorian alalla. Kuvataidekasvatuksen puolella Viola Vuorinen (2022) on tehnyt kandidaatin opinnäytetyön neljän taiteilijan omakuvista. Tutkielmassa Sarpaniemen omakuvia on tarkasteltu sen pohjalta, mitä omakuvat kertovat opinnäytetyön tekijälle katsojana taiteilijasta. Omakuvat, joita omassa tutkielmassani tarkastelen, ovat eri sarjasta ja Sarpaniemen uudempaa tuotantoa. Tartun siis lähes tutkimattomaan nuoreen taiteilijaan ja hänen omakuviansa.

Tutkielmani rakenne etenee kehon, rekvisiitan ja värien avulla tehtyjen toistojen ja toisin toistojen analysoimisesta laajemmin identiteetin pohdintoihin. Luvussa 2. ”Toisin toistoja” tarkastelen, mitä omakuvissa toistetaan ja toisin toistetaan. Analysoin kehon esittämistä, esimerkiksi poseerauksia ja ilmeitä sekä maskeerausta. Tarkastelen, mitä merkityksiä nämä luovat kuviin ja miten nämä merkitykset kytkeytyvät käsityksiin sukupuolesta ja sen tuottamisesta. Huomioon tulee naisruumiiseen kytketyt kauneusihanteet sekä muotikuvan ja mainonnan toistot ja toisin toistot. Käsittelen rekvisiitan luomia merkityksiä ja niiden suhteutumista sukupuoleen ja suhteutan Sarpaniemen rekvisiitan käyttöä Iiu Susirajan rekvisiitan käyttöön, jonka myötä tarkasteluun tulee leikki ja leikillisuus. Huomiota saa myös värit ja niiden luomat merkitykset kuviin. Ne nostavat leikillisyyden ohella aikuisuuden toiston tarkasteluun. Lukua 3. ”Identiteettileikkejä” yhteen nivoo identiteetin ja etenkin identiteetin suhteisuutta painottavan puolen tarkastelu. Käsittelen rooleja, joita Sarpaniemi omakuvissaan ottaa. Niihin liittyvän matkinnan kautta tarkastelen parodiaa sekä Sarpaniemen suhdetta Monalisaan ja Cindy Shermaniin. Käsittelen myös naamioitumista ja sen merkitystä identiteetin kehyksessä sekä suhdetta sukupuolen performatiivisuuden teoriaan. Lopuksi hahmottelen oman samaistumiseni kautta sitä, mitä annettavaa Sarpaniemen omakuvilla on katsojan identiteettityölle.

2 Toisin toistoa

2.1 Kauneusihanteiden koettelua

Alkuperäisen Leonardo da Vincin *Monalisan* (1509) arvoituksellinen hymy on ollut pakko-mielle taidehistorioitsijoiden keskuudessa (Isaak 1996, 11). Sarpaniemen *Monalisa* ei kuitenkaan hymyile. Hymyä ei ole havaittavissa myöskään muissa tarkastelemisani omakuvissa. Ennemmin ilmeet ovat maskuliinisen vakavia. Maskuliinisuutta voidaan viestiä jäyhin ja vakavin kasvonilmein (Rossi 2003, 80). Hymyttömyydellään Sarpaniemi myös asettuu vastustamaan naisille asetettuja vallitsevia kulttuurisia odotuksia hymyillä. Hymy on yksi naisille esitetyistä kulttuurisista oletuksista tai vaatimuksista esittää feminiinisyyttä maskuliinisten odotusten ja halujen mukaisesti. Pyyntö hymyillä on yleinen jaettu kokemus naisilla. (MacDonald 2019, 78.) Sarpaniemi ei vastaa tähän pyyntöön vaan tuijottaa vakavailmeisenä katsojaa silmästä silmään. Kuten Plan International Suomen naistenpäivän #eihymyilytä -kampanjan hymyttömissä, eihymyilytä -hastagin kanssa sosiaaliseen mediaan jaetuissa kuvissa, Sarpaniemi poseeraa vakavailmeisenä ottaen katseellaan yhteyden katsojaan. Kyseisen kampanjan hymyttömillä kuvilla on ollut tarkoitus ottaa kantaa tyttöjen ja naisten kohtaamaan epätasa-arvoon, nostaa esiin tyttöihin kohdistuvia epäkohtia, murtaa yhdessä haitallisia normeja ja rakentaa tasa-arvoisempaa tulevaisuutta. (#eihymyilytä. Planin www-sivusto.) Myös Sarpaniemen hymytön suora katse katsojaan pysäyttää katsojan ja ilmoittaa, että ollaan vakavan asian äärellä.

Sarpaniemen katse omakuvissa *Self-portrait as an Apple*, *Self-portrait as a Lowly Worm* ja *Mona Lisa in Circus* kohdistettuna suoraan katsojaan maskuliinisuuteen viitaten (Rossi 2015, 95). Sarpaniemen katse pysäyttää ja hakee kommunikaatiota. Katse liittyy valtaan. bell hooksin (1995, 19) mukaan katseessa on voimaa ja sen tukahduttaminen voi toimia hallinnan ja vallan keinona. Esimerkiksi alemmassa asemassa olevia, kuten mustia orjia historiassa on rangaistu katsomisesta valkoisten orjan omistajien toimesta. Myös aikuiset saattavat rangaista lapsia tuijottamisesta. Kuitenkin uskaltamalla katsoa takaisin, voidaan haastaa auktoriteettia, horjuttaa valtasuhteita ja muuttaa todellisuutta. Suoralla katseellaan katsojaan Sarpaniemi ei alistu vaan haastaa.

Sarpaniemen *Mona Lisa in Circus* -teoksessa kehosta ei näy paljoa. Pienen punaisen marionetti-teatterin ulkopuolelle rajautuu ainoastaan kameran musta lankalaukaisin ja Sarpaniemen jalkaterä. Näin kuva paljastaa kehosta vain teatterin verhojen välistä kurkkaavan pään ja osan

jalkaterää. Länsimaisissa kauneusihanteissa nojataan edelleen 1800-luvulla syntyneisiin ajatuksiin kauneuden ”luonnollisesta” kuulumisesta naisfeminiinisyteen. Kauneusihanteet määrittävät eri ruumiinosien arvoa ja tämä arvottaminen tapahtuu sukupuolittain eri tavoin. (Rossi 2003, 35–37) Naisruumiiseen kohdistuvia kauneuskriteerejä ovat esimerkiksi vartalon karvatomuus, mutta kuitenkin hiukset, jotka toimivat naiseuden kruununa ja koetaan naisellisen kauneuden ja attraktiivisuuden symboliksi (Latva 2021, 6, 12). Muodin tutkija Annamari Vänskä (2012, 14) puolestaan kertoo tyttöjen tavoittelevan hoikkuutta, muodikkautta ja kaunista ihoa. Tärkeää on myös kasvojen harmonisuus ja huolellinen ehostaminen sekä oikeanlaiset rinnat (Rossi 2003, 39) Nämä kaikki kuuluvat ihanteellistetun naisruumiin koodistoon.

Omakuvassa *Mona Lisa in Circus* Sarpaniemen kasvot ja jalkaterä saavat erityishuomion, kun muut ruumiinosat ovat piilossa. Naisten jalat ovat kuuluneet fetisoituihin ja voimakkaasti seksuaaliseksi koodattuihin ruumiinosiin. Ennen 1900-luvun alkua naisten jalkojen eroottinen fetissiarvo perustui osittain niiden näkymättömissä pitämiseen ja osittain tietoon siitä, että alushameen alla jalat johtivat naisen paljaan alaruumiin ja sukupuolielinten luo. Naisen alaruumiin liittyvät jalat ikään kuin korvaavat sen mikä tiedetään, mutta mitä ei voi nähdä eli sukupuolielimet. Näin naisen jalkoihin on liittynyt voimakas seksuaalinen lataus. (Rossi 2003, 37).

Nykyajan kontekstissa, jossa naisten jalkojen piilottamiseen ei liity enää entisen kaltaista vaatetta, omakuvan voi nähdä kommentoivan teoksen nimen vihjaaman menneisyyden kauneusihanteita ja ehkä nauravan näille tavoille fetisoida naisen jalat vilauttamalla juuri jalkaterä eikä muuta. Vaikka hameen helman pituus olisi vaihdellut historian saatossa jalkakaaresta useita tuumia nilkan yläpuolelle, ei naisen jalkaterää ikinä paljastettu luokasta tai säädystä riippumatta (Solomon-Godeau 1993, 288). Toisaalta omakuva voi olla piikkittelevä muistutus siitä, kuinka edelleen seksualisoimme naisen ruumiinosia. Vielä 2000-luvulle tultaessa valokuvan ja liikkuvan kuvan traditiossa tukeudutaan naisruumiiden osittamiseen ja ajatukseen naisen ruumiinosista viittauksina koko naiseen ja tämän seksuaalisuuteen (Rossi 2003, 37).

Mona Lisa in Circus omakuvan voi nähdä vastarintana naisfeminiinisyteen liitetyille kauneuden vaatimuksille, naiskehon seksualisoinnille ja normitetulle naisfeminiinisydelle. Rossin (2003, 43) mukaan kauneus ja rumuus tehdään myös toiston avulla. Ehkä näin voidaan ajatella myös seksikkyyden kohdalla. Myös tämä toisto on avoin säröille. Judith Butler on kirjassaan *Gender trouble* puhunut vastarinnan keinona parodisoivasta toistosta eli normin näkökulmasta väärin toistamisesta (Rossi 2003, 48; ks. Butler 1990, 136–149). Teoksen *Mona Lisa*

in Circus voi nähdä naissukupuolen esittämiseen tapaan kohdistuvana piikittelevänä parodisena esityksenä, jossa huumorin avulla rikotaan normia.

Sarpaniemen kuvat nostavat mieleen muotikuvan, kosmetiikkamainonnan ja niiden kautta naiseen liitetyn kuluttamisen. Mainonta on kauneuskäsitysten ja ihanteiden tuottamisen ja esittämisen paikka (Rossi 2003, 32). Erityisesti muotikuva on ihanteiden esittämisen paikka (Vänskä 2012, 23). Mainonta harvoin haastaa vallitsevia normeja vaan useimmin ylläpitää tiettyjä kauneuskäsityksiä, jotka normittavat oikeiksi, kauniiksi ja haluttavaksi vain tietyntyyppisiä sukupuolen esittämisen tapoja. (Rossi 2003, 32.) Omakuvaa ei kuitenkaan ohjaile samat konventiot kuin mainontaa, joten normista poikkeava toisin toisto voi olla helpompaa sen puolesta. Sarpaniemen kuvissa onkin normia häiritseviä toistoja. Esimerkiksi *Self-portrait as Cindy* voisi olla lähellä *Vogue*ssa esitettävien muotikuvien ihanteellistettuja naisruumiita, jollei hänen kampauksensa peruukin kanssa stailattuna muistuttaisi 1980-luvun miesten hiusmallia. Kampaus tuntuukin olevan sukupuolijousta lisäävää toisin toistoa. *Self-portrait as a Lowly Worm* -teoksen poseeraus tuntuu myös imitoivat muotikuvien poseerauksia, mutta tässä kontekstissa häiritsevää toisin toistoa ovat lapsuuteen viittaavat elementit. Esimerkiksi pallomeren palloista tehdyt renkaat, body ja vaaleanpunaiset hiusnauhat saavat Sarpaniemen näyttämään enemmän lapselta kuin aikuiselta.

Myös *Self-portrait as an Apple* tuo mieleen mallitoimistojen mallikatalogit, joissa vierivieressä on esitetty kasvo- tai rintakuvia naisista huolellisesti ehostettuina neutraalia taustaa vasten. Rossin (2003, 40) mukaan huolellisesti ehostetut kasvot ovat tärkeä osa ihanteellistettun naiskauneuden koodistoa. Hänen mukaansa mainonnan kasvokuvissa naisten kasvopiirteitä korostetaan meikillä, ne tehdään meikillä. Kosmetiikka-, hiusväri- tai hoitoainemainoksissa huolellisesti meikillä ehostetut kasvot ja pitkät hiukset kasvojen kehyksenä luonnollistetaan kuulumaan naisfeminiinisyyteen. Usein malli vielä istutetaan puhtautta merkitsevän taustan eteen. *Self-portrait as an Apple* -teoksessa taustalla on puhtautta viestivä neutraali tausta ja kasvoja kehystää pitkät hiukset. Kasvot eivät ole kuitenkaan huolellisesti meikillä ehostetut vaan lapsekkaasti peitetty omenamaalauksella. Näin hän tulee toisin toistaneeksi myös kosmetiikka- ja hiustuotemainontaa. Tämä kasvomaalaus tuntuu tekevän pilkkaa kosmetiikkamainonnassa naisille esitetystä vaatimuksesta tehdä itsensä meikin kautta. Naisten ja mainonnan suhteesta kirjoittaneen Anne Croninin (2005, 37, 44) mukaan länsimaisen konsumerismin ja naisten pitkässä ja monitulkintaisessa suhteessa naiset on nähty niin subjekteina kuin objekteina, kapitalistisessa vaihdossa sekä toimijoina että sen hyödykkeellistettynä valuuttana. Kuitenkin näin toimijoinakin he kohtaavat konsumerismin asettaman mahdollottoman käskyn ”olla

oma itsensä” ”tekemällä itsensä” meikkaamisen, muodin ja kehon muokkaamisen (laihdu-
minen, kuntoilu, ruokavalio) kautta. Omena kasvoillaan Sarpaniemi asettuu vastustamaan tätä
käskyä. Jos Sarpaniemen kuva omena kasvoilla sijoitettaisiin samaan riviin mallikatalogin
kasvokuvien kanssa, se saisi kyseenalaistamaan erityisesti naisille asetetun velvoitteen ehos-
taa kasvonsa meikillä. Myös tämän teoksen voisi nähdä kosmetiikka- ja hiusvärimainosten pa-
rodisena toisin toistona, itsensä tekemisen liioitteluna, joilla haastetaan naisille esitettyjä vaa-
timuksia.

2.2 Leikkisä rekvisiitta

Aiemmassa luvussa käsittelin muun muassa muotikuvan toistoja ja toisin toistoja, joita Sarpa-
niemi omakuvissaan tekee. Muotikuvan toisin toistoa on myös esimerkiksi *Mona Lisa in Circus*
ja *Self-portrait as a Lowly Worm* teoksissa näkyvä lankalaukaisin. Omakuvissa lankalaukaisi-
men esille jättöä on tulkittu paljastavan kuvan rakentuneisuuden (ks. esim Zarzycka 2009,
152). Visuaalisen kulttuurin ja muodin tutkija Anna-Mari Vänskän (2012, 30) mukaan muoti-
kuva ei yleensä paljasta rakentuneisuuttaan. Toisin toistaen muotikuvaa jättämällä teknolo-
gian näkyville Sarpaniemi korostaa omakuvan rakentuneisuutta. Rakentunutta ei ainoastaan
ole kuva vaan koko todellisuus, jota kuvilla tekstien ohella konstruoidaan (Vänskä 2012, 45).
Lankalaukaisin paljastaa kuvan rakentuneisuuden lisäksi sen, että kuva on Sarpaniemen it-
sensä ottama. Muotikuvan tekemiseen osallistuu kokonainen joukko toimijoita, muun muassa
yhtiö, jonka tuotetta mainostetaan, mainos- ja mallitoimisto, stailaaja ja lavastaja, jotka kaikki
rakentavat kuvan tarinaa, päättävät siitä, miten esitetään (Vänskä 2012, 29). Omakuvaa on te-
kemässä vain Sarpaniemi. Sarpaniemi itse kertoo lankalaukaisimen näkyville jättämisen viit-
taavan siihen, että juuri hän itse on ottanut kuvan ja hänellä on valta kuvassa (31. Omakuva.
Suomen Valokuvataiteen museon www-sivu). Hänellä itsellään on langat käsissä, kirjaimelli-
sesti.

Mona Lisa in Circus -teoksessa sukupuolittunut ruumis, johon maskuliiniseksi ja feminiiniseksi
ymmärrettyjä piirteitä on tarkoituksenmukaisesti yhdistelty erilaisissa diskursseissa (Rossi
2003, 61), on peitetty marionettiteatterilla niin että ruumista on vaikea sukupuolittaa visuaa-
listen vihjeiden perusteella. Tämä teatteriin liittyvän rekvisiitan käyttö muistuttaa performoin-
nin tyysijasta, teatterista. Kun tarkastelen teoksia nimenomaan sukupuolen performatiivisuu-
den teorian näkökulmasta, mieleeni nousee dragin ja ristiinpukeutumisen historia

teatteriviihteessä. Esimerkiksi naisten julkisen esiintymisen rajoitusten myötä miehet ovat historiassa esittäneet teattereissa myös naisten rooleja (Schacht & Underwood 2004, 5).

Vaikka Sarpaniemen omakuvat eivät olekaan dragia, marionettiteatterin assosiaatio dragiin tarjoaa mielenkiintoisen yhtymän Butlerin sukupuolen performatiivisuuden teoriaan. Drag on näyttämöllä tapahtuva esitys, joka usein leikittelee sukupuolipiirteillä ja arkkityypeillä (Stokoe 2020, 3). Butlerin mukaan drag voi paljastaa sukupuolen rakentuneen luonteen ja sen aseman kopiona ilman alkuperäistä. Sukupuolta imitoimalla drag implisiittisesti paljastaa sukupuolen jäljittelevän rakenteen ja sattumanvaraisuuden. Tämä Butlerin ajatus dragista sukupuolen performatiivisen luonteen paljastajana, nosti dragin queer-teorian ytimeen ja on vaikuttanut vahvasti myöhempään tutkimukseen (Stokoe 2020, 3–4, ks. myös Butler 1999, 187). *Mona Lisa in Circus* marionettiteatterillaan ja sirkukseen viittaavalla nimellään voi muistuttaa elämän esityksellisestä, performatiivisesta luonteesta. Tuotamme itseämme jatkuvasti toistoteoin, performoimalla kuten teatterissa. Myös Sederholm (2002, 81) mainitsee 1960-luvulta lähteneestä ajatuksesta poliittisesta teatterista ja speaktaakkeliyhteiskunnasta, jossa ”aidon ja suoraan eletyn” katsottiin muuttuneen esittämiseksi. Myös Butler sovelsi 1990-luvulla tällaista ajatusta elämästä yhtä ritualisoituneena kuin teatteri, kuvaamalla sukupuolta roolisuorituksiksi, tavoittamattoman ihanteen imitoimiseksi. *Mona Lisa in Circus* tuntuu korostavan juuri tätä ajatusta. Omakuva kuin myös sen tekijä on performoinnilla rakennettu.

Teatterilavaste ei jää ainoaksi rekvisiitaksi Sarpaniemen omakuvissa. Pallomeren palloista tehdyt renkaat teoksessa *Self-portrait as a Lowly Worm* muistuttavat jättimäisiä helmikoruja. Niiden näkeminen koruina tuntuu viittaukselta feminiinisyyteen. Koristeellisuus on perinteisesti kytketty feminiinisyyteen aina 1800-luvulta asti, jolloin miestenmuoti hylkäsi koristautumisen. Koristautuminen alettiin nähdä naisellisena kuluttamisena ja ajanvietteenä. (Rossi 2003; 35, 88). Pallomeren pallot yhdessä bodyn ja pinkkien rusettinauhujen kanssa muistuttavat minua kuitenkin päällimmäisenä lapsuudesta ja leikistä.

Sarpaniemen hämmentävä rekvisiitan käyttö tuo mieleen toisen suomalaisen nykytaiteilijan, Iiu Susirajan (s. 1975), joka niin ikään pääosin toimii omavalokuvan parissa. Iiu Susiraja poseeraa vähintään yhtä hämmentävien esineiden kanssa kuin Sarpaniemi.¹ Esineet tekevät

¹ Vaikka suhteutankin rekvisiitan käytössä Sarpaniemeä ja Susirajaan, on huomioitava, kuinka he esimerkiksi eroavat kehon toistoissaan. Kummatkin toistavat vakavaa ilmettä kuvissaan, mutta Sarpaniemen keho sopii länsimaiseen ihanteeseen, kun taas Susiraja lihavalla kehollaan haastaa katsojaa, ja länsimaisiin kauneusihanteisiin kuuluvaa hoikkuuden ihannetta.

ennestään monitulkintaisista kuvista vielä hämmäntävämpiä ja tarinarikkaampia. Satunnaisilta vaikuttavista esineistä vielä hämmäntävämpää on se, miten niitä kuvissa käytetään. Esineet on irrotettu niiden totunnaisista käyttötarkoituksista ja niitä käytetään ja esitetään poikkeavasti. Siinä missä Susirajalla on tikkataulu jalkovälissä, Sarpaniemen kehoa kiertää pallomeren palloista tehty rengas eikä marionettiteatterin näyttämöllä olekaan nukketeatterin nukke vaan Sarpaniemen pää. Kummankin taiteilijan kuvissa esineiden käyttö totutusta poikkeavasti tuo kuviin leikkisyyttä ja tuottavat niille uusia merkityksiä.

Susirajan työn voi nähdä leikkisyyteen perustuvana esineiden käytön puolesta (Hynnä & Paasonen 2023, 212). Susirajaan verraten näen, että muun muassa rekvisiitan yllättävä, kokeileva ja totutusta poikkeava käyttäminen ja esittäminen yhdistää myös Sarpaniemen leikkiin. Leikkiä on teoretisoitu käytännöksi, jossa toiminta on päämäärä itsessään. Leikki voi tapahtua asetettujen sääntöjen mukaisesti ja tiettyihin tarkoituksiin varatuissa tiloissa, mutta se voi ilmetä myös improvisaationa, tutkimisena ja kokeiluna, jossa arkielämän säännöt ja logiikka kuvitellaan hetkellisesti uudelleen (Hynnä & Paasonen 2023, 212). Varsinkin jälkimmäiseksi kuvailtu leikin ilmenemismuoto resonoi Sarpaniemen omakuvia tarkastellessa.

Sarpaniemen omakuvat huokuvat kokeilua, jossa arkielämän säännöt ja logiikka on hetkeksi unohdettuja kuviteltu uudelleen. Pallomeren pallot eivät olekaan enää pallomeresissä, ja kasvoilla onkin meikin sijasta maalattu omena. Leikkisyys voidaan puolestaan ymmärtää tilaksi, kyvyksi ja suuntautumiseksi, joka ilmentää avoimuutta, uteliaisuutta ja halua vaihteluun, mikä puolestaan johtaa improvisaatioon leikin teoissa (Hynnä & Paasonen 2023, 212). Leikki ja leikkisyys kokeilun ja vaihtelun halun painotuksilla tuntuvat sopivan toimintavaksi tai voimavaraksi feministiseen taiteeseen, jonka lupaus Phelanin (2001, 20) mukaan on uusien todellisuuksien performatiivinen luominen. Jo Anna Isaak kirjassaan *Contemporary art and feminism. The Revolutionary Power of Women's Laughter* (1996) nykyaikaisesta ja feminismistä sekä naurun yhteydestä näihin esittelee ranskan kielen *jouissance* -käsitteen. Isaakin mukaan naistekijät alkoivat 1970-luvulla ”tekijän kuoleman” julistuksen myötä hyödyntämään auktoriteettivapaampaa tilaa ja alkoivat purkaa ”kielen vankilaa” leikillä, naurulla tai vapaasta itseilmaisusta kumpuavaa nautintoa ja iloa merkitsevän ranskan kielen sanan *jouissance* kautta. Jouissance-käsitteeseen sisältyy ajatus leikistä kielellisenä ylijäämänä, ilona, joka syntyy vakiintuneiden tai kiinteiden merkitysten rikkomisesta tai niiden ylittämistä mieltömyyden alueelle. Näin hänen mukaansa leikki saattaa olla vallankumouksellisin käytettävissä oleva strategia, purkaa alistavia valtarakenteita. (Isaak 1996, 2–3.)

2.3 Väri-ilottelua

Sarpaniemen omakuvista minulle on jäänyt päällimmäisenä mieleen värit. Kuvat ovat suoranaista väri-ilottelua, joissa ei juurikaan nähdä ankeita harmaan eri sävyjä. Se, että liitän harmaaseen ankeuden muistuttaa siitä, että värien merkitykset ovat sidottuja aikaan ja kulttuuriin. Värit ovat sosiaalinen ilmiö. Kulttuuri ”tekee” värin, antaa sille määritelmän, rakentaa sen koodin ja arvot. (Pastoureau 2008, 16.) Värit voivat merkitä monia asioita ja samaa merkitystä voi ilmaista monin eri värein (van Leeuwen 2011, 16). Se, että Sarpaniemen kuvissa värit näyttävät niin suurta roolia, kutsuu tarkastelemaan, mitä merkityksiä värit tuovat näihin kuviin ja miten ne osallistuvat sukupuolen ja laajemmin identiteetin tuottamiseen.

Lukuun ottamatta *Self-portrait as Cindy* -teosta kaikissa kuvissa on puhtaat ja kirkkaat värit. Kirkkaiden ja puhtaiden värien puolesta omakuvat yhdistyvät mielessäni lastenkirjoihin ja -ohjelmiin. Monet lastenlelut kuin myös lastenkirjat on kuvitettu hyvin kirkkain päävärein. Tämä pohjaa 1900-luvun alun väripsykologien teorioihin, joissa esimerkiksi väitettiin kylläisten värien suosimisen olevan ihmisten perusvaisto, jonka kulttuuri tukahduttaa myöhemmin, ja siksi kirkkaat värit ovat läsnä lapsien elämässä. Tämä idea värien kuulumisesta lapsille omaksuttiin osaksi modernin ”lapsuuden kulttuurin” kehittämistä, jossa lapsuus rajattiin omaksi erityiseksi ihmiselämän ajanjaksoksi, jolla oli muun muassa omat pukukoodinsa, kirjallisuutensa ja värimaailmansa. (van Leeuwen 2011, 3.) Jos lapsuudella on oma värimaailmansa, johon kirkkaiden päävärien käyttö kuuluu, tuntuu Sarpaniemen kuvien toistavan enemmän lapsuuden esittämisen normeja. Kun ajatellaan lapsuuden olevan kauttaaltaan sosiaalisesti ja historiallisesti konstruoitu ilmiö (Vänskä 2012, 29), kuvat voidaan ajatella aikuisuuden toisin toistona, johon lainaillaan asioita lasten maailmasta. Aikuisuuteen on liitetty rationaalisuus, ja se nähdään moraalisten velvoitteiden raskauttamana aikana. Lapsuuteen puolestaan liitetään kaikkia niitä merkityksiä, mitä aikuisuuteen ei. Aikuisuuden vastakohtana lapsi nähdään spontaanina villinä olentona, jolla on taipumus käyttää mielikuvitusta. (Vänskä 2012, 29.) Mielikuvituksellisuuden ilmeneminen esimerkiksi aiemmin mainitsemissani leikkilisessä rekvisiitan käytössä liittyy Sarpaniemen kuvat ennemmin lapsuuden koodistoon. Hän toisin toistaa rationaalista ja moraalisten velvollisuuksien raskauttamaa aikuisuutta. Jo se, että väreillä ajatellaan olevan tunteisiin vetoava ja nautintoa tuottava ulottuvuus (van Leeuwen 2011, 12), tuntuu sotivan tätä rationaalista järkeen ennemmin kuin tunteisiin perustuvaa aikuisuutta vastaan.

Kuitenkin nykypäivään tultaessa suunta on muuttunut niin, että lapset tutustutetaan aikuisten kulttuuriin jo aiemmin. Nykyään lapsillekin tarjotaan hillitympiä ja murretumpia värejä, joista tytöille tarjotaan enimmäkseen vaaleanpunaista, malvaa ja violettiä. (van Leeuwen 2011, 3.) Myös Vänskän (2012, 32) mukaan tytöt puetaan vaaleisiin ja pastellin sävyisiin vaatteisiin, kun taas pojille tarjotaan mukaan sinistä ruskeaa ja perusvärejä. Sarpaniemen kuvat sopivat perusvärien käyttösä puolesta enemmän poikien värikoodistoon. Poikkeuksena on kuitenkin *Self-Portrait as Cindy*, jossa sukkahousut, niin ikään feminiinisyyden koodistoon kuuluvina, ovat vaaleanpunaiset. Kun aiemmin vaaleanpunainen oli ”poikien väri” muuttui sen konnotaatio toisen maailmansodan jälkeen merkitsemään tyttöjen herkkyyttä ja siroutta (Vänskä 2012, 100). Verrattuna muihin tarkastelemiini kuviin teos toistaa stereotyyppisintä feminiinisyyttä, jota rikkoo ainoastaan hiusmalli. Vaaleanpunaiset sukkahousut, korkokengät ja pastellin sävyt ovat kaikki nykyään liitettävissä feminiinisyyteen ja tyttöyteen. Sarpaniemen asento kyykyssä näyttää itseään pienentävältä. Se huokuu passiivisuutta ja alistuvuutta. Katsekin on ”puppy eyes” -tyyppinen, haavoittuvainen ja pehmeä. Kaikki nämä edellä mainitut piirteet, passiivisuus, alistuminen ja heikkous on perinteisesti kytketty feminiinisyyteen (Rossi 2003, 88). Sininen seinä taustalla korostaa passiivista tunnelmaa. Sinisen tunteisiin ja tunnelmiin liittyvä konnotaatio on usein rauhallisuus, tyyneys ja melankolia (Nodelman 1988, 48).

Väriin puolesta lähelläkään passiivisuutta ei ole *Mona Lisa in Circus*, joka on lähes kokonaan punainen teos. Punainen tuntuu hyvin voimakkaalta ja jopa aggressiiviselta. Punainen väri tuntuu myös viestivän jostain paheellisuudesta tai vaarasta. Esimerkiksi liikennemerkeissä punaista käytetäänkin ilmoittamaan vaaraa ja kieltoa (Pastoureau 2017, 178, 180). Ensimmäisen luvun teoksesta tekemieni tulkintojen johdattelemana punainen väri vie minut myös naisten erotisointiin. Esimerkiksi keskiajalla punainen väri oli muun muassa prostituoitujen väri ja edelleen se jossain määrin liitetään naisellisuuteen ja eroottisuuteen sekä aistilliseen nautintoon (Pastoureau 2008, 99; Pastoureau 2017, 187, 189). Sarpaniemi ollessa lähes kokonaan marionettiteatterin takana, vilauttaen vain paljaan jalkaterän, tuntuu punainen väri korostavan ajatusta naisen eroottisuudesta. Punainen tuntuu korostavan jalkaterän vilauttamisen säädyttömyyttä. Jokin kuvassa tai sen tulkintakontekstissa estää kuitenkin ajattelemasta kuvaa vahvistuksena näille tavoille erotisoida nainen vaan ennemminkin nauraa näille tavoille. Se jokin on karnevalistinen liioittelu myös värin osalta.

3 Identiteettileikkejä

3.1 Taiteen roolileikkejä

Sarpaniemen esiintyminen Monalisan roolissa nostaa esille naisroolit ja niiden esittämisen muotokuvan lajissa. Naisvartalo on ollut esineellistetty läpi taiteen historian (Sederholm 2002, 77). Alkuperäisen Leonardo da Vincin *Monalisan* (1509) tekoajankohtana 1500-luvulla länsimaalaisessa muotokuvissa naiset edustivat ideaaleja ja heidän yksilöllisyytensä oli häivytetty. Muotokuvat ikään kuin kielsivät naisilta yksilöllisyyden, joka oli tarkoitettu miehille. Tämä tapa esittää naiset allegoriana, ihanteellisesti tai teatraalisesti jatkui 1800-luvulle asti, josta lähtien naisia on alettu esittämään pikkuhiljaa monipuolisemmin. (West 2004, 150–157.) Tähän tarttuen voisi ajatella omakuvan tutkivan naisen ihanteellistamista ja tyypistämistä allegoriaksi Monalisan roolin kautta. Teoksen nimen mukaisesti Monalisa on sijoitettuna sirkukseen. Tähän viittaa myös lavaste, jonka kuvituksessa on narreja, ja hyppiviä eläimiä. Sirkukseen tai teatteriin sijoitettuna Monalisan rooli muistuttaa myös Laura Mulveyn artikkelissaan *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) esittelemästä ajatuksesta, jonka mukaan nainen on katseen kohde, objekti, kun taas mies on aktiivinen katsoja. Sirkus viittaa myös paikkaan, jossa toiseutettuja, fyysisesti poikkeavia ”friikkejä” on esitelty. Fyysisesti poikkeavien ”friikkien”, kuten erityisen karvaisten naisten esittely on ollut tyypillistä entisaikojen friikkisirkuksissa (Sutinen 2019, 70–72). Esimerkiksi parrakkaat naiset edustavat edelleen sukupuolittunutta ruumiillista toiseutta, rumuutta ja kummaa länsimaisessa kulttuurissa (Harjunen & Rossi 2021, 2). Sirkus on siis liittynyt normista poikkeaville ”friikkien” ihmettelyyn ja heille naureskeluun. Ehkä Sarpaniemi voi kokea myös jonkinlaista samaistumista sirkukseen sijoitetun Monalisan kanssa esimerkiksi jakamalla kokemuksen naisena katseen kohteena olemisesta, outoudesta ja toiseudesta. Kuten jo ensimmäisessä luvussa mainitsin, *Monalisa in Circus* voidaan nähdä parodisena esityksenä alkuperäisestä *Monalisasta*. Se ei kuitenkaan tee pilkkaa ainoastaan tavasta seksualisoida nainen vaan myös tavoista objektivoida, ihanteellistaa, toiseuttaa ja tyypistää allegoriaksi nainen. Näen, että tarkastelemisani omakuvissa tällainen esimerkiksi parodian herättämän huumorin kautta normin rikkominen on läsnä.

Vaikkei Sarpaniemi kuvissaan hymyile, näen niihin liittyvän silti olennaisesti naurun, huumorin, ilon ja leikin. Iloa tulee väreistä, rekvisiitan käyttö hämmentävyydessään laittaa suupielet kaartumaan ylöspäin, sekä kokeilevaisuudessaan kuvat tuntuvat jonkinlaiselta leikiltä, jossa vakiintuneita merkityksiä rikotaan ja arkielämän rajoitteet on unohdettu. Isaakin (1996; 2–3, 5) mukaan naistekijät ovatkin käyttäneet naurua, iloa ja leikkiä keinona purkaa

valtarakenteita. Nauru voidaan ajatella metaforana kulttuurisen muutoksen pohtimiselle. Tarjoamalla libidinaalista tyydytystä se voi toimia välineenä sosiaalisen ja symbolisen suhteiden kuvitteluun uudella tavalla. Näen, että Judith Butlerin käsittelemä parodia on osa naurun valankumouksellista voimaa, jota naiset ovat hyödyntäneet. Feministit ottivat vaihtoehtoiset estetiikat, kuten parodian ja matkinnan käyttöönsä 1990-luvulla arvojen moninaisuutta ja erilaisuutta korostaneen postfeminismin kehityksen myötä. Feministisessä taiteessa parodia ja matkinta ovat toimineet kannanottoina ja naisidentiteetin rakentamisen tapoina. (Sederholm 2002, 78.) Sarpaniemen omakuvat tuntuvat istuvan tähän matkintaan perustuvaan käytäntöön, jossa sitaatin, kuten Monalisan tai mallikatalogin estetiikan liittäminen uuteen kontekstiin antaa sille uuden merkityksen. Ja näin ”toisto luo eroa” (Sederholm 2002, 81).

Parodiset käytännöt eivät kuitenkaan välttämättä ole kumouksellisia. Joskus häiritsevän toiston sijasta toistot sulautuvatkin osaksi kulttuurista hegemoniaa. (Seppä 2002, 66.) Esimerkiksi Cindy Sherman, johon Sarpaniemi teoksessaan *Self-portrait as Cindy* viittaa, päätti lopettaa *Untitled Film Stills* -sarjansa muun muassa siitä syystä, että valokuvat alkoivat tulla osaksi juuri niitä stereotypioita, joita hän halusi paljastaa (Child 2006, 89). Parodia edellyttää kiinnittämään huomiota kontekstin ja vastaanoton rajoituksiin, jotka vaikuttavat merkittävästi siihen, synnyttääkö parodia katsojassaan vapauttavaa naurua vai ei (Seppä 2002, 66). Tulkintakontekstin lisäksi vastarinnan tehokkuus riippuu siitä, tunnistetaanko viittauskohde (Rossi 2003, 48). *Mona Lisa in Circus* -teoksessa viittauskohteen, da Vincin kuuluisan maalauksen *Monalisan* tunnistamista tukee teoksen nimi, jossa se kerrotaan suoraan. Parodian kumouksellista voimaa voi tässä lisätä se, jos teosta tulkitaan naisen tekemänä omakuvana esimerkiksi taidemuseossa. Parodisen toiston voimaa lisää entisestään, jos omakuvan katsoja on lukenut Sarpaniemen taiteesta etukäteen. Esimerkiksi Suomen Valokuvataiteen museon nettisivuilla *Honey Crunch* -näyttelyn esittelyssä Sarpaniemen kerrotaan tutkivan omakuvissaan naiseuden määritelmiä (Emma Sarpaniemi: Honey Crunch. Suomen Valokuvataiteen museon www-sivu). Olennaista tämän teoksen parodian onnistumisen kohdalla mahdollisesti on, että katsoja ymmärtää, että viittauskohde on miehen maalaama teos ja sitä on matkinut naiseutta omakuvissaan tarkasteleva nainen. Naiseutta ja feminiinisyyttä ovat määritelleet historiassa miehet ja miehinen katse esimerkiksi juuri *Monalisan* kaltaisten muotokuvien kautta. Tässä nainen on määrittelemässä naiseutta. Tällainen kontekstin vaihto ja siteeraaminen, jossa sitaatin liittäminen uuteen kontekstiin voi mahdollistaa sen merkityksen muuttumisen, kuuluu nykytaiteen toimintatapoihin. (Sederholm 2002, 81.)

Kuten edeltävässä kappaleessa mainitsin, *Self-portrait as Cindy* viittaa esiintymiseen valokuvataiteilija Cindy Shermanin (s. 1954) roolissa. Cindy Sherman on tunnettu kuvistaan, joissa hän käyttää itseään mallina tutkiakseen tapoja, joilla naisia esitetään populaarikulttuurissa, erityisesti elokuvissa. Valokuvissaan meikkiä, vaatteita ja rekvisiittaa hyödyntäen Sherman moninkertaistuu erilaisiksi identiteeteiksi, joita määrittävät naisille yhteiskunnassa annetut naamiot ja roolit. (Childs 2006, 87.) Hän esittelee itsensä kuvissaan useana muuttuvaa identiteettinä eikä yhtenäisenä kokonaisuutena. Näin hän tulee ilmentäneeksi feministisen teorian pyrkimyksiä purkaa ajatusta koherentista identiteetistä painottaen identiteetin muuttuvaisuutta. (Zarzycka 2009, 153.) Cindy Sherman aloitti 1970-luvun lopulla mustavalkoisten kuvien sarjan *Untitled film stills* (1977–1980), jotka tuovat mieleen film noirin femme fatalet, kohtalokkaat naiset. Kyseisen valokuvasarjan kuvissa naisista epäselvien kertomusten keskellä, Sherman on nainen, joka esittää naisrepresentaatioita. (Isaak 1996, 195.) Sarpaniemen omakuva toistaa osittain samoin Shermanin töitä *Untitled film stills* -sarjasta. Sarpaniemen omakuva pastellin sävyineen ja vaatetyylin puolesta vie mukanaan jonnekin menneisyyteen, ehkä 1980-luvulle. Kuvan valohämy tuntuu tuovan kuvaan jotain menneisyyteen viittaavaa vintage-estetiikkaa. Myös Sherman palaa naiskliseitä käsittelevissään *Untitled film stills* -sarjan kuvissaan menneisyyteen, jonnekin 1940–60-luvuille.

Sarpaniemi katsoo omakuvassaan jonnekin ruudun ulkopuolelle, sivuun. Tämä poikkeaa Sarpaniemen useissa kuvissa toistuvasta tavasta katsoa suoraan kameraan. Myös Shermanin naiset *Untitled Film Stills* -sarjan kuvissa katsovat usein peileihin tarkastellen itseään, kuten heitä tarkastellaan. Monissa kuvissa nainen katsoo myös kohti ruudun ulkopuolista toista henkilöä. (Childs 2006, 88.) Teoksen nimen tarjoaman Cindy Sherman -viittauksen johdattelemana on helppo ajatella Sarpaniemen katsovan jotain toista henkilöä, joka on rajautunut ruudun ulkopuolelle. Hahmo saattaa myös vältellä katsojan katsetta katsomalla viistosti ulos kuvasta. Rossin (2015, 95) mukaan feminiininen katse väistelee katsojan katsetta. Tässä tapauksessa, kun omakuvan nimi viittaa Shermanin roolissa olemiseen, voisi ajatella, että Sarpaniemi haluaa Shermanin työtä matkien kuvata itseään stereotyyppisemmässä naisroolissa, eikä sen puolesta esimerkiksi katso kameraan, joka voitaisiin tulkita paremmin miesrooliin sopivammaksi. Sarpaniemi omakuvassaan matkii Shermanin tapaan stereotyyppistä feminiinisyyttä niin vaatteilla, väreillä, asennolla ja ilmeillä. Tämä näyttäytyy naisellisuuden imitointina, poseerausena roolissa, keinotekoisuutta alleviivaten niin, että muodostuu parodinen suhde jäljitelmän ja sen uudelleenjäljittelyn välille. Matkinta mahdollistaa vaihtuvien identiteettien kokeilemisen ja esittämisen. Näiden kautta avautuu myös toisin toistamisen mahdollisuus. (Sederholm

2002, 99.) Tämän Sarpaniemi myös ennemmin maskuliinisella peruukillaan tekee poikkeamalla normin mukaisesta feminiinisyyden esittämisestä. Peruukki Sarpaniemen omien hiusten kanssa saa hiusmallin näyttämään ennemmin maskuliiniselta 1980-luvun kampaukselta.

Childsin (2006, 91) mukaan Shermanin kuvat Butlerin sukupuolen performatiivisuuden teorian kautta tarkasteltuna näyttävät sarjana esityksiä, joissa naisidentiteetti ei ole hämärtynyt vaan se rakennetaan roolileikin kautta. Sovellan tätä ajatusta myös Sarpaniemen omakuviin, joissa identiteettiä rakennetaan niin ikään roolien kautta. Kuten Sherman, myös Sarpaniemi paljastaa kuvillaan niin sukupuolen kuin laajemminkin identiteetin performatiivisesti tehdyn luonteen. Identiteetti on kuin drag, ei ymmärrettynä verhona, jonka taakse identiteetti kätetään vaan pohjana, jolle se tehdään visuaalisten koodien kautta (Childs 2006, 91). Näin sukupuoli ja koko identiteetti näyttää roolileikkinä ja prosessina.

3.2 Naamioitumisia

Teoksessa *Self-portrait as an Apple Sarpaniemi* esiintyy vakavilmeisenä punainen omenakasvomaalaus kasvoillaan. *Honey Crunch* -näyttelyssä teos oli kehystetty Sarpaniemen ystävän Karla Muurin tekemissä puukehyksissä. Nämä kehykset tuovat mielenkiintoisen yhteyden feministisen taiteen käytäntöihin ja yhteistyöhön, joka on taidemaailmassa vahvan feministinen kysymys. Käytännön tasolla feministisessä taiteessa on esimerkiksi pyritty purkamaan yksin työskentelevän neron miestaiteilijan myyttiä korostamalla yhteistyötä (Kontturi 2018, 73). Eikä tämän teoksen kehykset ole yksittäistapaus vaan Sarpaniemen muitakin teoksia on kehystetty Muurin kehyksillä, Sarpaniemen ihoa on maalannut hänen ystävänsä Iris Riihimäki ja omakuvat sarjassa *When the Sun goes down We see Lemons* (2019–) on kuvattu yhdessä hänen ystäviensä kanssa. Nähdessäni *Honey Crunch* -näyttelyssä *Self-portrait as an Apple* yhdessä haukatun mallisten puukehysten kanssa en voinut olla ajattelematta naamion yhteyttä naisen rooliin syntiinlankeemuskertomuksessa, jossa Eeva lankeaa käärmeen houkuttukseen ja haukkaa omenaa. Yleismaailmallisessa myyttijärjestelmässä, johon myös Raamatun syntiinlankeemuskertomus kuuluu, nainen toimii pahuuden kiteymänä. Myyttiseen naiskuvaan on esimerkiksi personifikoitunut intuitiivisuus ja tunneperäisyys ja nainen on nähty heikompana sukupuolena. Tällaiset myyttiset assosiaatiot voivat edelleen vaikuttaa siihen, miten naiset nähdään ja mitä heiltä odotetaan. (Salonen 1999, 97–98.) Haukatun omenan muotoiset kehykset ja omenanaamio muistuttaa tästä kristinuskon alistavasta tavasta tuottaa naisetta, mutta myös laajemmin naisten naamioitumisen traditiosta taiteessa.

Butler on pohtinut karnevalististen keinojen potentiaalia radikaaliin vastarintaan (Saarikoski 2009, 316–317). Sarpaniemen voi nähdä käyttävän kuvissaan karnevalistisia keinoja, kuten aiemmin mainittua parodiaa sekä liioittelua. Feministisessä tutkimuksessa on pohdittu liioittelun feminiinisyyden esittämistä emansipaation välineenä (Rossi 2003, 80). Liioittelu näkyy etenkin naamioitumisessa. Rossin (ibid. 88) mukaan feminiisyys on perinteisesti liitetty miikkiin ja naamioitumiseen. Roolien sijasta Sarpaniemen kuvien kohdalla voidaan puhua myös naamioitumisesta. Hän naamioituu erilaisiin rooleihin. Kaikista selkeimmin naamioitumisen teeman nostaa pinnalle *Self-portrait as an Apple*, koska siinä Sarpaniemen kasvoilla on konkreettinen naamio, omenakasvomaalaus. Omakuvan voi nähdä tekevän ilmeiseksi feminiinisyyden tai naiseuden luonteen naamioitumisena liioittelemalla naamioitumista. Kyseisessä teoksessa ei ole liioiteltu feminiinisyyttä, mutta sen voi nähdä karrikoivan ajatusta identiteetistä tai minuudesta naamiona ja näin paljastaa identiteetin luonteen naamioitumisena. Tämä Sarpaniemen konkreettinen naamioituminen teoksessa yhdistää hänet Claude Cahunin (1894–1954), jonka omakuvat olivat kumouksellisia perinteisten sukupuolten, seksuaalisuuden ja identiteetin käsitteiden haastamisessa (Knafo 2001,30). Cahunin omakuvatuotanto on muuttanut merkittävästi omakuvan lajia luomalla korostetun performatiivisen itsekuvittelun tavan (Giannachi 2022, 50), johon myös Sarpaniemi asettuu joukon jatkoksi.

Ajatus naiseudesta naamioitumisena on peräisin Joan Rivièren 1930-luvun lopulla kirjoittamasta esseestä (Rossi 2001, 64). Rossi (ibid. 63–66) tuo esille tekstissään naamioitumisesta, kuinka heti löytyessään feministisen taiteen klassikoksi nousseen Claude Cahunin omakuvatuotanto on visuaalis-tekstuaalinen kiteytys aikalaisensa Rivièren ajatuksista. Cahunin omakuvillaan, joissa hän esimerkiksi esiintyy juutalaisdandynä, merimiehenä, aasialaisena ylimykseenä, klovnina, lettipäisenä talonpoikaisnaisena ja joogina, laventaa Rivièren käsitystä naamioitumisesta kaikkiin kuviteltavissa oleviin sukupuoliin esiintymällä niin naisena, miehenä kuin androgyyninäkin. Cahun on jopa naamioitunut niin taitavasti ja uskottavasti mieheksi, että jossain historiallisissa lähteissä hänet on esitelty miehenä. (ibid. 65.) Tämä paljastaa sen, kuinka toisille sukupuoli-identiteetti näyttäytyy sellaisena, kuinka se uskottavasti performoidaan. Ei ole olemassa aitoa naisellisuutta, vaan naamio ja naisellisuus on sama asia. (Childs 2022, 92.) Tässä ajatuksessa naamioitumisen ja naiseuden suhteesta ja samuudesta tulee jälleen hyvin ilmi se, että naiseus muodostuu teoissa, eikä tämä rajoitu pelkästään naiseuteen vaan myös muihin sukupuoliin. Myös aiemmin käsittelemäni Cindy Shermanin voidaan nähdä tehneen pukeutumisen ja meikin avulla näkyväksi feminiinisyyden naamiona (Childs 2022, 92).

Rivièren essee on vaikuttanut niin kriitikkoihin kuin taiteilijoihin ajatuksellaan, että naiseus on aina naamiointia, kulttuurisen ja patriarkaalisen naisellisuuden imitointia (Childs 2022, 92). Myös Jacques Lacan on väittänyt Rivièren tapaisesti, ettei naiseutta ole olemassa vaan se rakentuu suhteessa sarjaan representaatioita. Nämä ajatukset naiseudesta naamioitumisena lopettivat 1970-luvun feministien pyrkimykset paikantaa olemuksellinen naiseus ja antoi teoreettisen pohjan tulevalle feministiselle tutkimukselle. Ajatus on myös vaikuttanut merkittävästi taiteellisen tuotannon suuntauksiin. Esimerkiksi Cindy Shermanin työn perustana voidaan nähdä väitteen siitä, että nainen näyttelee aina. (Isaak 1996, 6, 195.) Jos naamioituminen tulkitaan patriarkaalisen naisellisuuden imitoimiseksi, voi sen nähdä alistumisena. Naisten harjoittama itsensä tarkkailu, kuten meikkaaminen, hiusten laitto, pukeutuminen ja syömisestä tarkkailu, on patriarkaatin vaatimusten noudattamista (Isaak 1996, 199).

Sarpaniemen kuvat Cahunin ja Shermanin kuvien tavoin voivat mahdollisesti paljastaa helposti ymmärrettävällä liioittelulla sukupuolen naamiona. Sen paljastaminen voi myös auttaa purkamaan naisten rakenteellista alistamista länsimaisessa kulttuurissa. Jos sukupuoli on naamioitumista, voidaan sitä naamioitua myös eri tavalla, vähemmän alistavilla tavoilla. Transidentiteettiä omakuvissa tarkastellut Morse (2022, 26, 28) toteaa omakuvan estetiikan tarjoavan meille mahdollisuuden kuvitella tulevaisuuksia, jotka poikkeavat nykyhetkestä, haastavat vallitsevan tilanteen ja voivat toimia vapauttavien tulevaisuuksien perustana. Hänen mukaansa transfeministiset tulevaisuudet voivat syntyä kohtaamisista itseilmaisutaiteen kanssa. Kuvissaan Sarpaniemi luo performatiivisesti vapaampaa naisen mallia ja lisää sukupuolijous-toa. Katsoja voi puolestaan pystyä kuvittelemaan ja luomaan performatiivisesti myös itse vapaampaa tulevaisuutta kohdatessaan omakuvat ja peilatessaan itseään niihin. Myös Phelan (2001, 20) toteaa feminismistä ja taiteesta kirjoittaessaan feministisen taiteen lupauksen olevan uusien todellisuuksien performatiivinen luominen. Sarpaniemen kuvat performatiivisesti luovat ei-ihanteellistettua ja -normitettua feminiinisyyttä, joissa ei yritetä imitoida patriarkaalista naiseuden ihannetta. Kuvien kohtaaminen voi auttaa myös katsojaa ajattelemaan, olemaan ja katsomaan eri tavalla.

3.3 Samaistumisia

Vaikka tutkielmani on kokonaisuudessaan sen kartoittamista, mitä Sarpaniemen omakuvilla on tarjota sukupuolikäsityksiin ja feminiinisyyksiin, haluan viimeisessä luvussa keskittyä

nimenomaan omaan samaistumiseeni ja kokemukseeni kuvien äärellä, siihen mitä ne tarjoavat omaan identiteettiööhöni. Teokseen samaistumiseeni kuin myös tuottamaani tietoon vaikuttaa se, miten olemme paikantuneita maailmaan. Olemme paikantuneina maailmaan eri tavoin sukupuolinemme, seksuaalisuuksinemme, etnisine taustoinemme, taloudellisine resursseinemme ja kulttuurisine pääominemme. On kuitenkin muistettava, että suhteeni tutkimuskohteeseeni on monisyisempi kuin suhteeni ennalta määrättyihin identiteettikategorioihin (Saresma 2010; 62, 69). Jokainen analysoi ja samaistuu kuviin omasta paikastaan käsin. Vertaamme kokemaamme ulkoiseen olemukseen perustuvaa visuaalista identiteettiämme toisiin, koemme eroja ja samuutta (Rossi 2003, 47). Omakuvassa taiteilija ikään kuin luo itsestään kaksoiskappaleen, joka toimii katsojalle ikään kuin peilinä, josta ei katsokaan hän itse vaan omakuvan tekijä (West 2001, 164). Tämä tekee omakuvista mielenkiintoisen samaistumisen kannalta. Omakuvataide ikään kuin asettaa katsojan ja kuvan toistensa kaksoisolennoiksi (Morse 2022, 30).

Ollessani yleisöopastuksessa *Honey Crunch* -näyttelyssä ryhmässä nousee esille ajatus kuvissa käytetyn rekvisiitan herättämistä jaetuista lapsuuden kokemuksista. Opas, joka on Sarpaniemen tavoin milleniaali, kertoo esimerkiksi pallomerien olleen merkittävä osa hänen lapsuutensa leikkikokemuksia. Vaikka olen heitä nuorempi, muistan itsekin pallomeret hyvin lapsuudestani. Mieleen esimerkiksi palaa Tallinnan laivan pallomeri, jossa koin housujen ratkeamisespisodin. Se tuntui silloin varhaisteininä hirveän nololta. Artikkelissa ”Doubling” transihmisten omakuvista Nicole Erin Morse (2022, 24) käsittelee omakuvaa intersubjektiivisena, millä hän tarkoittaa niissä olevan kyse yksilöiden välisyydestä. Tässä taustalla on ajatus siitä, että kuvat ovat kommunikatiivisia ja ne on tehty esitettäväksi. Hän näkee identiteetin tarkoittavan sekä yksilöllistä identiteettiä, että jaettua samuutta tai yhteyttä. Pallomeren pallot omakuvissa muistuttavat jaetuista lapsuuden kokemuksista pallomeressä leikkimisestä. Ne herättävät yhteyttä omakuvan hahmoon sekä yleisöopastuksille osallistuneisiin ihmisiin. Pallot eivät ole teoksessa ainut asia, mistä yhteyttä syntyy ihmisten välille. Monet ovat lapsuudessaan myös katsoneet ja lukeneet Richard Scarryn Touhukasta maailmaa, jossa teoksen *Self-portrait as a Lowly Wormin* viittaama Mato Matala seikkailee. Omenamaalaus Sarpaniemen kasvoilla ei myöskään ole pelkkä jaettu muisto kasvomaalauksista lastentapahtumissa vaan myös herättää muistot Mato Matalan omena-autosta. Hänen käyttäessä kuvissaan ihmisille tuttuja esineitä ja merkkejä, ne kutsuvat jaettujen kokemusten muisteluun ja niistä keskusteluun, yhteyden toisten kanssa.

Emma Sarpaniemen omakuvat herättävät minussa nostalgian tunteita. Omenamaalaus Sarpaniemen kasvoilla *Self-portrait as an Apple* -omakuvassa saa minut muistelemaan siskoni kanssa harrastamaani body paintingia. *Self-portrait as Cindy* -omakuvassa 80-luvun viittaukset herättävät minussa nostalgiaa myös aikaan, jota en ole edes elänyt. Korostetun performatiivisina kuvat vievät minut jonnekin lapsuuteni ja nuoruuteni rooli- maskeeraus- ja valokuvausleikkeihin. *Self-portrait as Cindy* feminiinisillä vaatteilla vie minut mummolaani, jossa usein niin yksin kuin serkkuni kanssa puimme tätini hyvin feminiiniseksi miellettyjä 2000-luvun alun vaatteita, kuten minihameita ja pitsitoppeja. Kävelimme ensikertaa korkokengillä, jotka tietty olivat useamman koon liian isot meille. Tavoittelimme jotakin muun muassa visuaalisen kulttuurin rakentamaa mielikuvaamme aikuisuudesta ja naiseudesta, naamioiduimme naisiksi. Tutkimuksessa esikouluikäisten tyttöjen tulkinnoista Disney-prinsessamedian sukupuoliroolistereotypioista todetaan, kuinka joukkoviestimet tarjoavat tytöille jatkuvasti rajatun ja staattisen kuvan tyttöydestä. Esimerkiksi Disney -prinsessat tarjoavat tytöille yksipuolisen näkemyksen naiseudesta ja tiukasti määritellyn sukupuoliroolien joukon. Elokuvahahmot ovat ihastuttavia ja rakastavia ystäviä sekä roolimalleja, joita tytöt ihailevat ja haluavat jäljitellä. (Golden & Wallace Jacoby 2017, 299–300.) Naamioitumisleikkimme, jossa mahdollisesti tavoittelimme median välittämiä ihanteita, jatkui myös nuoruuteeni, jossa yleisin aktiviteetti kavereitteni kanssa oli valokuvausleikit, joissa pukeuduimme ja meikkasimme niin ikään itsemme rooleihin. Sosiaalisen kognition teorian mukaan lapset vahvistavat ja oppivat sukupuolittuneita käyttäytymismalleja muun muassa mallintamisen kautta. Tämä tarkoittaa, että he jäljittelevät ihailemiensa ihmisten ja hahmojen tekoja, omaksuen heidän ilmeitään, eleitään ja asenteitaan esimerkiksi roolileikin kautta. Leikkiessään lapset vahvistavat ja harjoittelevat sukupuolittunutta käyttäytymistä, jota he ovat havainneet ihailemiltaan aikuisilta hahmoilta, mukaan lukien mediasta. Näin ollen roolileikki on merkittävä osa lasten sukupuoli-identiteetin muodostumista. (Golden & Wallace Jacoby 2017, 301.)

Vaikka omakuvat huvittavat minua ja saavat tuntemaan yhteyttä toisiin, tulee niiden äärellä myös hieman haikea olo niiden herättämän nostalgian vuoksi. Näin aikuisuuden kynnyksellä kuvat tuovat minulle naisena myös jonkinlaista helpotusta. Ne osoittavat minulle, että aikuinen nainen voi olla hassu, leikkisä ja kokeileva, ehkä myös näiden ominaisuuksien kanssa samalla vakavasti otettava. Minä saan Sarpaniemen naisesityksistä roolimallin, joka voi olla tärkeä oman sukupuoli-identiteettini rakentumiselle. Saan Sarpaniemen kuvista uuden tavoiteltavan feminiinisyden ihanteen. Leena-Maija Rossin *Heterotehdasta* ja *Muuttuvaa sukupuolta* lukiessani törmään Kaja Silvermanin ajatukseen ”kyllin hyvistä” sukupuolirepresentaatioista.

Silvermanin mukaan identiteettityölle olisi tarpeen löytää ”kyllin hyviä” sukupuolirepresentaatioita, jotka eivät asetu ihanteen ja epäonnistumisen vastakkainasetteluun. Silverman ei kuitenkaan vastusta ihannekuvien muodostamista vaan niiden normittamista ja luonnollistamista. Hänen vastarintastrategiansa on täydellisyyden tavoittelusta luopuminen ja normista eroavien ruumiiden idealisointi (Rossi 2003, 21, 47–48). Sarpaniemen omaehtoiset minäesitykset tarjoavat minulle ”kyllin hyviä” sukupuolirepresentaatioita 30-vuotiaasta naisesta. Koen, että ne eivät toistosuorita normitettua naisfeminiinisyttä vaan haastavat sitä.

4 Yhteenveto

Kun lähdin tarkastelemaan, miten Sarpaniemen omakuvat suhteutuvat käsityksiin sukupuoli-
lesta, huomasin, että hän rakentaa sukupuolta sekä feminiinisyyteen että maskuliinisuuteen
kytketyillä kehon asennoilla, eleillä ja muokkaamisella, rekvisiitalla ja väreillä. Hämmentävät,
ei suoraan maskuliiniseksi tai feminiiniseksi tunnistettavat, toistot tekevät ilmeiseksi väitteen
siitä, että sukupuolen rakentaminen puhtaasti feminiiniseksi tai maskuliiniseksi on mahdo-
tonta ja purkavat tiukan binääristä sukupuolijakoa. Hämmentävillä toistoillaan hän pakenee
lokerointia. Hoikalla vartalollaan ja pitkällä hiuksillaan hän asettuu hyvin länsimaisiin kau-
neusihanteisiin ja toistaa näin omakuvillaan myös stereotyyppistä feminiinisyyttä. Sarpaniemi
kuitenkin rikkoo normitettua tapaa esittää nainen esimerkiksi hiusmallilla ja omenanaamiolla.

Tutkielmaa tehdessäni ymmärsin, että vaikka sukupuoli ja seksuaalisuus usein korostuvatkin
identiteetin pohdinnoissa, eivät ne ole irrallaan muista identiteetin osatekijöistä. Aineistoni
nostatti esiin myös muita identiteetin osatekijöitä, kuten iän. Esimerkiksi rekvisiitalla leikitte-
lyllä ja väri-ilottelulla Sarpaniemi tulee toistaneeksi toisin aikuisuutta. Valtarakenteiden pur-
kamisessa voimavarana ja vastarintakeinona toimiva kokeileva leikki yhdistyy myös lapsuu-
teen. Leikin lisäksi Sarpaniemi aikuisena ottaa lapsuuden kulttuurin kirkkaat ja puhtaat värit
käyttöönsä. Näin hän tulee muotoilleeksi uudelleen käsityksiä aikuisuudesta. Koska myös lap-
suus ja aikuisuus ovat historiallisesti ja sosiaalisesti rakentuneita, myös niitä voidaan toistaa
toisin. Värit tuovat myös iloa vakavilmeisiin kuviin.

Maskuliinisen vakavilla kasvonilmeillään hän ei ainoastaan toista sukupuolta toisin vaan
myös asettuu vastustamaan naisille esitettyä vaatimusta hymyillä miellyttääkseen miehistä
katsetta. Hymytön katse katsojaan on vastarintaa, joka haastaa valtasuhteita. Kuten Planin
kampanjassa todetaan, tyttöjen kohtaama epätasa-arvo ei hymyilytä (#eihymyilytä. Planin
www-sivusto). Ilo on siis muualla kuin kasvonilmeissä. Se on Sarpaniemen väreissä, leikeissä
ja toistamisessa taiteen toimintatavoissa. Huumorin kautta omakuvissa haastetaan normeja.
Huumori tulee karnevalistisista keinoista, kuten parodiasta ja liioittelusta. Niitä käytetään val-
tarakenteiden paljastamiseen ja purkamiseen. Niiden kautta omakuvat toimivat vastarintana
kauneuden vaatimuksille, naiskehon erotisoinnille, objektivoinnille, normitetulle naiskuvalle
ja miehistä katsetta palvelevan ihanteellistetun feminiinisyyden tavoittelulle. Liioiteltu naami-
oituminen sekä teatterirekvisiitta nostattaa esille sukupuolen ja elämän performatiivisen luon-
teen. Rakennamme maailmaa jatkuvasti performatiivisesti kuten teatterissa ja tavoittelemme

naamioitumalla tavoittamattomia sukupuolen ihanteita ollaksemme hyväksytyjä ja haluttuja. Sarpaniemen omakuvissa pidetään jatkuvasti yllä vakavuuden ja ilon välistä jännitettä.

Roolien ja naamioitumisen kautta omakuvat kyseenalaistavat eheän ja valmiin identiteetin mahdollisuuden ja osoittavat identiteetin prosessimaisuuden. Omakuvat tekevät näkyväksi sen, kuinka identiteetin voidaan ajatella tarkoittavan jaettua samuutta ja yhteyttä toisiin. Sarpaniemi rakentaa yhteyttä toisiin taiteilijoihin; muun muassa Iiu Susirajaan, Cindy Shermaniin ja Claude Cahuniin. Hän toistaa samoin ja toisin heidän taidettaan. Konkreettisin jaettu samuus löytyy *Self-portrait as Cindy* -teoksessa, jossa Sarpaniemi esiintyy Shermanina, joka puolestaan on esiintynyt omakuvassaan *Untitled* (1975) Claude Cahunina. Samuutta heidän välilleen luo esimerkiksi sukupuoleen kohdistuvat pohdintansa valokuvataiteessa. Ehkä Cahun on ollut Shermanille roolimalli siinä missä Sherman on ollut Sarpaniemelle. Roolimallinsa jäljittelyn, roolileikin kautta he ovat voineet rakentaa identiteettiä omakuvissaan. Omakuvillaan Sarpaniemi suhteutuu myös käytäntöihin. Hän toistaa samoin muun muassa korostetun performatiivista omakuvan lajia, omakuvan käytäntöjä, kuten tapaa jättää lankalaukaisin näkyville ja feministisen taiteen toimintatapoja, kuten parodiaa ja matkintaa. Toisaalta hän toistaa toisin esimerkiksi muoti- ja mainoskuvaa, millä hän luo eroa kaupallisuuteen.

Sarpaniemen kuvat toimivat myös omassa identiteettityössäni, koska pystyn kokemaan samuutta ja yhteyttä itse Sarpaniemeen, mutta myös muihin ihmisiin, jotka jakavat samoja lapsuuden kokemuksia kanssani. Toisaalta saan myös leikkisänä, hassuna ja outona esiintyvistä, mutta samalla vakavasti otettavasta Sarpaniemestä ”kyllin hyvän” 30-vuotiaan naisen ihanteen, roolimallin, joka ei hämmentävillä omakuvillaan pysy stereotyyppisen feminiinisyiden rajoissa vaan laajentaa naiseutta naiseuksiin ja feminiinisyttä feminiinisyksiin.

Kuvaluettelo

Taiteilija Emma Sarpaniemi on antanut luvan julkaista kuvat (kuvat 1–4) tässä tutkielmassa (Emma Sarpaniemen tekstiviesti Helmi Hakalalle 16.12.2024).

Kuva 1. Sarpaniemi, Emma, *Self-portrait as an Apple*, 2024. Diasec, 39 x 36,5 cm. Taitelijakehys: Karla Muuri.

Kuva 2. Sarpaniemi, Emma, *Mona Lisa in Circus*, 2023. Pigmenttivedos pohjustettu dibondille, 103 x 83 cm.

Kuva 3. Sarpaniemi, Emma, *Self-portrait as a Lowly Worm*, 2022. Kromogeeninen värivedos pohjustettu dibondille, 24,5 x 20 cm.

Kuva 4. Sarpaniemi, Emma, *Self-portrait as Cindy*, 2022. Pigmenttivedos dibondille, 103 x 83 cm.

Lähteet

Internet-lähteet

”31. Omakuva”. Suomen valokuvataiteen museon www-sivusto. <https://www.valokuvataiteenmuseo.fi/fi/podcast/31-omakuva> (noudettu 13.12.2024)

”#eihymyilytä”. Planin www-sivusto. <https://plan.fi/eihymyilyta/> (noudettu 16.12.2024)

”Emma Sarpaniemi: Honey Crunch”. Suomen valokuvataiteen museon www-sivusto. <https://www.valokuvataiteenmuseo.fi/fi/nayttelyt/honey-crunch> (noudettu 26.11.2024)

Sarpaniemi, Emma. Emma Sarpaniemen kotisivut, teoskuvat. <https://emmasarpaniemi.com> (noudettu 17.12.2024)

Kirjalliset tiedonannot

Sarpaniemi, Emma, valokuvataiteilija, Helsinki.

Kirjallisuus

bell hooks. “Mustat naiskatsojat ja vastakatse”. *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Toim. Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus, 19–40.

Borzello, Frances 2016. *Seeing ourselves. Women’s self-portraits*. London: Thames & Hudson.

Butler, Judith 1999 [1990]. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.

Childs, Peter 2006. *Texts: Contemporary cultural texts and critical approaches*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Cronin, Anne M. 2005. Konsumerismin pakkoyksilöllisyys: Naiset, tahto ja mahdollisuus. *Lähikuva* 18:2, 37–51.

Erävaara, Taina 2011. ”Intohimona omakuvat”. *Omakuva on jokaisen kuva*. Toim. Taina Erävaara & Kaisa Lehto. Turku: Turun ammattikorkeakoulu, 29–39.

- Giannachi, Gabriella 2023. *Technologies of the Self-Portrait. Identity, Presence and the Construction of the Subject(s) in Twentieth and Twenty-First Century Art*. Oxford: Routledge.
- Golden, Julia C. & Wallace Jacoby, Jennifer 2018. "Playing Princess: Preschool Girls' Interpretations of Gender Stereotypes in Disney Princess Media". *Sex roles*. Vol.79 (5–6), (September 2018), 299–313.
- Harju, Sara 11.7.2024. "Jalkojen välissä olevan kukkakaalin ei tarvitse voimaannuttaa" Helsingin sanomien www -sivut. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000010539065.html> (noudettu 15.10.2024)
- Hynnä-Granberg, Kaisu & Paasonen, Susanna 2023. "Iiu Susiraja: Self-Shooting as Playful Practice". *Reconfiguring the Portrait*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 205-218.
- Isaak, Jo Anna 1996. *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*. Oxford: Routledge.
- Knafo, Danielle 2001. "Claude Cahun: The Third Sex". *Studies in gender and sexuality*, Vol.2 (1) (January 2001), 29-61.
- Kontturi, Katve-Kaisa 2018. *Ways of Following. Art, Materiality, Collaboration*. London: Open humanities press.
- van Leeuwen, Theo 2011. *The language of colour. An introduction*. Abingdon: Routledge.
- MacDonald, Shana 2019. "Refusing to smile for the patriarchy. Jessica Jones as Feminist Killjoy". *Journal of the fantastic in the arts*. Vol.30 1:104 (January 2019), 68-84.
- Morse, Nicole Erin 2022. *Selfie aesthetics. Seeing trans feminist futures in self-representational art*. Durham: Duke University Press.
- Nodelman, Perry 1988. *Words about pictures. The narrative art of children's picture books*. Athens: University of Georgia Press.
- Phelan, Peggy 2001. "Survey". *Art and feminism*. Toim. Helena Reckitt. London: Phaidon, 14-49.
- Palin, Tutta 2011. "Esipuhe". *Omakeuva on jokaisen kuva*. Toim. Taina Erävaara & Kaisa Lehto. Turku: Turun ammattikorkeakoulu, 10–13.

- Pastoureu, Michel 2008. *Black. The history of a color*. Princeton N.J.: Princeton University Press.
- Pastoreau, Michel 2017. *Red. The History of color*. Princeton: Princeton University Press.
- Reckitt, Helena 2001. "Preface". *Art and feminism*. Toim. Helena Reckitt. London: Phaidon, 11–13.
- Rossi, Leena-Maija 2001. "Nykytaiteen feministiklassikoita III. Naamioitumisen klassikko heti löytyessään". *Naistutkimus*. (March 2001), 63–66.
- Rossi, Leena-Maija 2003. *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuoliutuotantona*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rossi, Leena-Maija 2015. *Muuttuva sukupuoli. Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rossi, Leena-Maija 2022. "Feminiinisyyden Tom of Finlandin muskelimiehissä". *Tekstin nautinnosta. Kuvan luennasta kirjoittamisen aktiin*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 285–300.
- Saarikoski, Helena 2009. *Nuoren naisellisuuden koreografioita. Spice Girls -fanit tyttöyden tekijöinä*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Salonen, Heli 1999. "Naisen myyttinen pahuus kansanperinteen naiskuviissa". *Uskonto ja sukupuoli*. Helsinki: Yliopistopaino, 97-115.
- Saresma, Tuija 2010. "Kokemuksen houkutus". *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino, 59–74.
- Schacht, Steven P. & Underwood, Lisa 2004. "The drag queen anthology. The absolutely fabulous but flawlessly customary world of female impersonators". *The drag queen anthology. The absolutely fabulous but flawlessly customary world of female impersonators*. New York: Harrington Park Press, 1–17.
- Sederholm, Helena 2002. "Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen". *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus, 76–106.

Seppä, Anita 2002. ”Feministinen avantgarde - autonomisen estetiikan anarkistinen sisaruoli”. *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus, 48–75.

Snider, Stefanie 26.11.2019. “Staring Back, Deadpan: Ugliness and abjection in Iiu Susiraja’s Self-portraits”. *ASAP/Rewiew*. <https://asapjournal.com/feature/staring-back-deadpan-ugliness-and-abjection-in-iiu-susirajas-self-portraits-stefanie-snider/> (noudettu 16.12.2024)

Solomon-Goudeau, Abigail 1993. “The Legs of Countess”. *Fetishism as cultural discourse*. Toim. Emily Apter & William Pietz. London: Cornell University Press.

Stokoe, Kayte 2020. *Reframing drag. Beyond subversion and the status quo*. New York: Routledge.

Vänskä, Annamari 2002. ”Pojista tulee tyttöjä, tytöistä tulee poikia. Calvin Kleinin mainoskuvien androgynian ristiriitaisuus”. *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus, 159–180.

Vänskä, Annamari 2012. *Muodikas lapsuus. Lapset mainoskuviissa*. Helsinki: Gaudeamus.

West, Shearer 2004. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.

Zarzycka, Marta 2009. “Cindy Sherman confronting feminism and (fashion) photography”. Toim. Rosemarie Buikema & Iris van der Tuin. London: Routledge, 151–162.

Kuvaliite

Taiteilija Emma Sarpaniemi on antanut luvan julkaista kuvat (kuvat 1–4) tässä tutkielmassa (Emma Sarpaniemen tekstiviesti Helmi Hakalalle 16.12.2024).



Kuva 1. Sarpaniemi, Emma, *Self-portrait as an Apple*, 2024.



Kuva 2. Sarpaniemi, Emma, *Mona Lisa in Circus*, 2023.



Kuva 3. Sarpaniemi, Emma, *Self-portrait as a Lowly Worm*, 2022.



Kuva 4. Sarpaniemi, Emma, *Self-portrait as Cindy*, 2022.