TURUN YLIOPISTO

Bilettävät tytöt

Tyttöyden kuvauksia Suomen kuvataiteessa 2000–2020-luvuilla

Mari Kalilainen
Pro gradu -tutkielma
Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Taidehistoria
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto
Huhtikuu 2024

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu
Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Taidehistoria
Mari Kalilainen
Bilettävät tytöt. Tyttöyden kuvauksia Suomen kuvataiteessa 2000–2020-luvuilla
Sivumäärät: 63 sivua, 11 liitesivua

Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen, miten bilettävät tytöt näkyvät kuva-aiheena 2000-luvun ensimmäisten vuosikymmenten aikana. Aineistoni on kuvataidetta Suomesta 2000-luvun alusta tähän päivään. Olen valinnut aineistooni naisten tekemiä kuvauksia tytöistä. Kontekstina tarkastelen laajemmin visuaalista kulttuuria 1970-luvulta alkaen: miten tyttöjen bilettämistä on kuvattu ja tyttöyttä tehty. Aineiston rajauksen myötä tyttöyden tekemisessä voi nähdä ajallisia ja paikallisia muutoksia, mutta myös jatkumoa.

Bilettävät tytöt kohtaavat kontrollointia ja valvontaa muun muassa pukeutumisen, puhetapojen ja käyttäytymisen arvioinnin kautta. Vähäpukeisuus, äänekkyys, runsas alkoholin juominen ja seksuaalisesti arveluttavana pidettävä toiminta saattaa asettaa tytön huonoon maineeseen, jolla tyttöä rankaistaan normista poikkeamisesta. Tyttöjen keskinäiset sosiaaliset suhteet rakentuvat niin yksityisesti omissa huoneissa kuin myös julkisissa tiloissa, mutta tilat vaikuttavat siihen, miten vapaasti tytöt itseään pystyvät ilmaisemaan.

Bilettämisen rituaaleissa on nähtävissä luokkasidonnaisia koodeja. Keskiluokkaiset arvot asetetaan normiksi tuottamalla luokkahäpeää erottautumalla työväenluokkaisiksi mielletyistä lähiöravintoloista ja juomiskulttuurista. Tyttöihin kohdistuva luokkaerottelu on 2000-luvun ensimmäisten vuosikymmenten aikana näkynyt pissisten, bimbojen ja girl boss -käsitteiden myötä.

Bilettävät tytöt ilmiönä on tuottanut uutta ikonografiaa taiteessa. Aiempien sukupolvien taiteilijoiden, muusikoiden ja ohjaajien tekemät teokset ovat vaikuttaneet nykyajan feministiseen kriittiseen näkökulmaan bilettävien tyttöjen saamaan huomioon ja arvosteluun. Tyttöjen huonolla maineella on viitattu usein seksuaaliseen maineeseen. Bilettäessä tytöt kokeilevat ja tuottavat omaa seksuaalisuuttaan, mutta samaan aikaan heitä arvioidaan seksuaalisuutensa kautta ulkopuolelta. Taiteilijoiden, kuten Maisa Majakan, Emma Ainalan ja Katja Tukiaisen, voi nähdä pohtineen seksuaalimoraalin vaikutusta tyttöihin teoksissaan.

Taiteilijan oma tyttöyden kokemus voidaan nähdä yhtenä tekijänä siinä, miten tyttöyttä tehdään ja kuvataan hänen taiteessaan. Tutkielmassani sukupolvikysymys on tyttöyden representaatiota selittävä tekijä siinä, miten taiteilijat ovat tuottaneet taiteeseensa ajallisesti paikannettavan sukupolvikokemuksen tarttumalla ilmiöihin, jotka ovat yhdistettävissä heidän omakohtaisiin kokemuksiinsa omasta eletystä tyttöydestä.

Avainsanat: nykytaide, visuaalinen kulttuuri, tyttö, tyttöys, bilettäminen, juhliminen, feminismi, luokka, sukupolvi

Sisällysluettelo

1 Johdanto 5

1.1 Tutkimuskysymykset 5

1.2 Tutkimusaineisto 7

1.3 Aikaisempi tutkimus 10

2 Tyttöyden kuvaamisen tapoja taiteessa ja populaarikulttuurissa 12

2.1 Tyttöyden määrittelystä 12

2.2 Omat huoneet ja julkiset tilat 14

2.3 Bilehile bimbopissikset ja girl bossit 16

3 Bilettämisen sosiaaliset ja kulttuuriset ulottuvuudet 24

3.1 Bilettäminen rituaalina 25

3.2 Luokka osana bilettämisen esteettisyyttä 29

3.3 Bilettävien tyttöjen monimuotoisuus 32

4 Ajalliset kerrokset 37

4.1 Sukupolvitietoisuus ja sukupolvikokemus 38

4.2 Vapaat ja valvotut bilettävät tytöt 43

4.3 Taideteos osana yhteiskunnallista keskustelua 47

5 Lopuksi 51

Lähteet 56

Kuvaliite 64

1 Johdanto

Keväällä 2023 Helsingin taidehallin ryhmänäyttelyssä Nuoret 2023 oli esillä keramiikkataiteilija Maisa Majakan (s. 1989) teoksia (Kuva 1). Keramiikkaveistokset esittivät nuoria tyttöjä juhlimassa. Veistoksissa oli yksittäisiä tyttöhahmoja tai tyttöryhmiä. Juhlimisen tematiikkaa teoksissa korostivat erityisesti hahmojen tupakointi kuten tupakantumpeista tehty kattokruunuveistos *Yön kimaltava kruunu* (2023, Kuva 2) ja tupakoivat tyttöhahmot viini- tai drinkkilasi kädessään teoksissa *Bimbo Summit* (2023, Kuva 3), *Tytöt terassilla* (2023, Kuva 4) ja *We go Out on Friday Night & We Come Home on Saturday Morning* (2023, Kuva 5) (Maisa Majakka kotisivut). Keraaminen triptyykki *Kapakkatriptyykki, osa 1–3* (2023, Kuva 6) esitti baarielämää ja nuorten aikuisten bilettämistä kaupunkiympäristössä. Majakka on tuonut esille mediahaastatteluissa, että hän kommentoi teoksillaan päihde- ja juhlimiskulttuuria sekä sitä, miten tytöt ja naiset tulevat nähdyksi ja kohdelluiksi julkisissa tiloissa juhliessaan (Vahtera 2023).

Yhden veistoksista, *Etkot* (2023, Kuva 7), voi nähdä viittaavan elokuun lopussa vuonna 2022 sosiaalisen median kanavilta julkisuuteen levinneisiin videoihin silloin Suomen pääministerinä toimineen Sanna Marinin viikonlopun juhlimisesta ja tanssimisesta. Juhlimisesta uutisoitiin paljon niin kotimaassa kuin ulkomailla (HS 2022). Majakan keramiikkaveistokset ja kansainvälinen uutisointi Marinin vapaa-ajan bilettämisestä johdattelivat kiinnostukseni bilettäviin tyttöihin ja siihen, millaiseen ilmiöön nämä tytöt liittyvät. Rakennan kontekstia 2000-luvun Suomen taiteen tyttöyden kuvausten tarkastelulle kansainvälisestä taiteesta ja populaarikulttuurista, kuten musiikista ja elokuvista.

Pohdin tutkielmassani myös bilettämisen määrittelyä ja sitä, millaisia asioita, sisältöelementtejä ja estetiikkaa tyttöjen bilettämiseen voi liittyä. Tutkielmassani käytän termiä bilettäminen, koska se toistuu Sanna Marinin juhlimista koskevassa uutisoinnissa ja on juhlimispuheessa käytetympi termi kuin esimerkiksi bailaaminen. Bilettäminen esiintyy myös Antti Maunun väitöskirjassa, jonka avulla määrittelen luvussa kolme bilettämistä tarkemmin.

1.1 Tutkimuskysymykset

Tutkielmani tavoitteena on tarkastella tyttöyden ja bilettämisen keskinäistä suhdetta Suomessa tehdyssä kuvataiteessa. Valitsin tarkastella Suomessa toimivien naistaiteilijoiden

taidetta, koska tästä näkökulmasta ei ole taidehistoriallista tutkimusta. Tutkielmassani en myöhemmin puhu naistaiteilijoista erikseen, mutta rajaus naistekijöiden tyttöyden kuvauksiin on ollut tietoinen valinta. Taiteilijoiden henkilökohtaiset kokemukset tyttöydestä ja naiseudesta voi nähdä potentiaalisina lähtökohtina teosten kuva-aiheille. Pohdin tutkielmassani tyttöyden määritelmää ja katson, millaista kuvataidetta taiteilijat ovat tehneet tyttöyteen liittyen Suomessa 2000-luvun alusta nykypäivään ulottuvalla aikajänteellä. Tutkielmassani luon bilettävän tyttöyden kontekstia ottamalla tarkasteluun laajemmin visuaalisen kulttuurin 1970-luvulta alkaen. Kontekstin kautta nostan esiin 2000-luvun alussa syntyvän bilettävän tytön ilmiön niin elettynä ruumiillisena kokemuksena kuin representaationa taiteessa.

Pohdin millainen merkitys luokalla tai sosiaalisella statuksella on bilettämisen estetiikalle. Tällä tarkoitan sitä, miten bilettämisessä on samankaltaisia esteettisiä elementtejä, tapoja ja rituaaleja, joita eri luokkien käyttäytymisessä voi olla muutoinkin nähtävissä. Nykyistä bilettämisen estetiikkaa tarkastelen siitä näkökulmasta, miten työväenluokkaiset tavat ja vapaa-ajan viettotavat ovat innostaneet ylempää luokkaa niin pukeutumisen ja juhlimisen tavoissa kuin paikoissakin. Luokan määrittelyä ja sen vaikutusta tyttöjen bilettämisen estetiikkaan tarkastelen tarkemmin luvussa kolme.

Tarkoituksenani on selvittää, millaisia yhteyksiä ja eroavaisuuksia taiteen tekemisen ja esittämisen tavoissa on eri vuosikymmeninä ja millaisiin tarpeisiin tai ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin keskusteluihin taideteokset voivat potentiaalisesti olla vastauksia tai kommentteja. Samalla pohdin, onko eri sukupolvikokemukset tyttöydestä vaikuttaneet taiteen tekemisen tai esittämisen tapoihin. Sukupolven määritelmää ja olemusta pohdin tarkemmin luvussa neljä.

Tutkielmassani olen kiinnostunut selvittämään, miten bilettäminen näkyy kuvataiteessa ja voiko sille löytyä joitain yhteisiä nimittäjiä kansainvälisesti ja eri sukupolven taiteilijoiden taiteessa. Tyttöyttä tarkastelen sukupuolittuneena teemana naisten tekemässä taiteessa, joka ei rajoitu vain kuvataiteeseen, vaan on tulkittavissa laajempana kulttuurisena ilmiönä muun muassa myös musiikissa ja elokuvissa. Huomioin tutkielmassani ajallisuuden ja paikallisuuden merkityksen tyttöyden kokemuksen ja representaation rakentumisessa. Aineiston tarkastelussa otan huomioon taiteilijoiden mahdolliset feministisen teorian lähtökohdat ja niiden soveltamisen teoksissa ja tyttöyden kuvauksissa.

1.2 Tutkimusaineisto

Aineiston rajaamisen olen määritellyt niin, että teoksissa on nähtävillä tyttöyden välistä ystävyyttä tai tyttöyden juhlintaa, ei pelkästään päihteiden käyttöön liittyvää juhlimisen kuvastoa. Päihde- ja alkoholikulttuuri ovat olennainen osa bilettämiskulttuuria, mutta tutkielmassani huomion sen, että tytöt bilettävät niin julkisissa kuin yksityisissä tiloissa ja että bilettämisen tavat ja estetiikka voivat olla myös tilan muokkaamaa.

Aineistoni rajautuu kahteen osaan niin, että ensisijainen aineistoni muodostuu tyttöyden representaatioista 2000-luvun alkukymmenten taiteessa Suomessa. Tätä kuvastoa vertaan 1970–1990-lukujen aikana kansainvälisessä kontekstissa syntyneisiin, erityisesti tyttöyttä esittäviin kuvauksiin esimerkkeinä ja huomioina jatkuvuudesta tai erojen näkymisessä. Tarkastelen eri aikakausien bilekulttuurin avoimuutta tytöille ja millaisia rooleja bilettävillä tytöillä kulttuurisesti ja sosiaalisesti mahdollisesti on. Pohdin, miten bilettämiseen liittyviä maskuliinisia mielikuvia ja työväenluokkaisia tapoja toisinnetaan ja ylläpidetään myös tyttöjen keskuudessa.

Tarkoituksena on kartoittaa ja analysoida laajemmin tyttöjen bailaamisen representaatiota taiteessa ja populaarikulttuurissa. Pohdin samalla tyttöjen välisen ystävyyden merkitystä bailaamisen kontekstissa: kuinka tytöt ottavat itselleen tilaa julkisista tiloista tai voivat löytää toisistaan esimerkiksi turvaa. Tarkastelen sitä, onko bilettävillä tytöillä taidehistoriallista jatkumoa. Tarkastelujakson olen rajannut 1970-luvulta lähtien kansainvälisen tyttötutkimuksen syntyajankohdan mukaan. Tutkielmani keskiössä on pohjoismainen tyttötutkimus, joka on sukupuolentutkimuksesta haarautunut oma tutkimuskenttänsä. Tyttötutkimuksen kansainvälisillä – erityisesti brittiläisillä – esimerkeillä kartoitan, millaisia sosiaalisia ja kulttuurisia yhtymäkohtia sekä erityislaatuisuuksia eri maiden tutkimuksissa on. Tyttötutkimuksen alkuajat sijoittuvat 1970-luvulle, jolloin nuorisokulttuurien tutkimus ja sitä myötä tyttöys nousi omaksi erityisilmiöksi feministisen teorian perintönä. Yhdysvalloista liikkeelle lähtenyt tyttötutkimus nousi aikansa erilaisista poliittisista liikkeistä, kuten naisten oikeuksien (Women’s Rights Movement), homojen oikeuksien (Gay Rights Movement), kansalaisoikeusliikkeen (Civil Rights Movement) ja nuorisoliikkeen (Youth Movement) piiristä. Tämä liikehdintä toi esille uusia nuorisokulttuurin erityispiirteitä, joita ei ollut aiemmin huomioitu omana tutkimusaiheenaan.

Eri vuosikymmenillä toimineet taiteilijat ja heidän tyttöyden kuvauksensa tai tyttöyden omaehtoinen tekemisensä on tutkielmassani mukana kulkeva näkökulma. Karoliina Ojasen tyttöyden määrittelyä käyttäen ”tyttöys on neuvoteltava ja jatkuvasti liikkeessä oleva historiallinen prosessi, ja toisaalta sellainen kulttuurinen konstruktio, jossa ovat esillä perinteiset odotukset ja konventionaaliset sukupuolen esittämisen ja tekemisen tavat. … Tyttöyden määrittelyssä ajattelun pohjana toimii jako kahteen sukupuoleen, joka on keinotekoinen ilmiö, joka on muodostunut heteronormatiivisen vallan seurauksena, ja jota tuotetaan erilaisissa sosiaalisissa ja kulttuurisissa käytännöissä.” (Ojanen 2011, 12.) Tutkielmani noudattelee osittain tätä dikotomiaa, mutta pyrkien tuomaan esille myös sen, ettei tyttöys ole yhtenäinen eletty ja koettu todellisuus. Tyttöyden tekeminen elää ja muuttuu ajassa ja paikassa, joten 2000-luvun suomalaisen taiteen tarkastelussa olen ottanut kontekstiksi laajemmin myös kansainvälisiä esimerkkejä taiteilijoista, taideteoksista, mutta myös populaarikulttuurista kuten elokuvista ja musiikista 1970-luvulta tähän päivään saakka. Erilaisilla esimerkeillä pyrin kartoittamaan ilmiön erityispiirteitä, muutoksia tai mahdollista uutta ikonografiaa taiteessa. Painotan 2000-lukujen taidetta ja tarkastelen sitä, miten aiempien sukupolvien naistaiteilijoiden, muusikoiden ja ohjaajien tekemät teokset ovat voineet olla vaikuttamassa nykyajan kriittisempäänkin näkökulmaan bilettävien tyttöjen saamaan huomioon ja arvosteluun.

Kontekstoin bilettävien tyttöjen ilmiötä lähtien liikkeelle 1970-luvulta ja nostaen vuosikymmenittäin esille eri tekijöitä ja taiteilijoita, jotka ovat omana aikanaan tuoneet esille teoksissa bilettäviä tyttöjä. 1970-luvulta ja 1980-luvulta käytän esimerkkinä valokuvataiteilija Nan Goldinia (s. 1953) ja erityisesti julkaisua *The Ballad of Sexual Dependency* (1986). Goldin kuvasi 1980-luvulla paljon omaa yhteisöään ja ystäviään. Kuvien aiheiden keskiössä on niin juhlimista, huumeiden käyttöä kuin seksiä (Kuva 15). Goldin on kuitenkin tuonut ilmi, ettei *The Ballad* kerro seksistä ja huumeista, vaikka ne ovat kuvissa läsnä, vaan kuvat kertovat paljon enemmästä, inhimillisistä kokemuksista ja parisuhteiden vaikeudesta (Goldin 8.1.2021, Kuva 18). Kuvissa näkyy ajan henki, muoti, tyyli ja vaatteet, sekä ne tilat ja olemisen tavat, joihin sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöt tai huumeiden käyttäjät olivat ajettuina tuolloin Yhdysvalloissa. Goldinin kuvissa on läsnä omaelämäkerrallisuus ja hän on kuvannut myös itseään, jossa näkyy addiktioiden pimeä puoli – väkivalta, pelko ja riippuvuus niin huumaavista aineista kuin ihmissuhteista. Goldinin kuvissa naiset ovat ristiriitaisia, hän on kertonut, että naiset ovat niin jumalattaria, huoria kuin äitejäkin (Goldin 8.1.2021).

1990-luvun taiteesta ja populaarikulttuurista nostan tutkielmassani esille vuonna 1994 aloittaneen brittiläisen tyttöbändi Spice Girlsin kansainvälisen menestyksen 1990-luvun viimeisenä vuosikymmenenä ja *girl power* -ajattelun sekä -asenteen laajempana innoittajana toimineena tyttöbändinä. Feminististä punkia soittava yhdysvaltalainen punkbändi Riot grrrl otti nimessään jo tyttöyden itselleen ja tytöistä tuli toimijoita kentällä, joka on aiemmin ollut maskuliinisuuden hallussa. Punk- ja popmusiikin fanikulttuuri tyttöjen keskuudessa on rakentanut omia sisäisiä elementtejä 1990-luvulta tähän päivään, samalla tavoin kuin 1960–1980-luvuilla rockmusiikki. Riot Grrrl asetti vastarintaliikkeen sille, miten tyttöjen yhteiskunnassa oletettiin käyttäytyvän ja näyttävän; olemalla hyviä ja siveitä.
2000-luvulta nostan esiin ohjaaja Sofia Coppolan (s. 1971) elokuvan *Marie Antoinette* (2003), jossa tyttöys, bilettäminen ja valta ovat keskeisesti esillä. Pohdin eri vuosikymmenien aikana tehtyä taidetta ja populaarikulttuuria tarkastelemalla sitä, onko taiteen tekemisessä tai esittämisen tavoissa havaittavissa muutosta kohti nykypäivää, tai onko jotain yhdistäviä tekijöitä, joista bilettävät tytöt ovat tunnistettavissa.

Aineistoni 2020-luvun taiteesta koostuu muun muassa Maisa Majakan veistoksista, kuten *Etkot* (2023, Kuva 7), *Bimbo Summit* (2023, Kuva 3), *Tytöt terassilla* (2023, Kuva 4) ja *We go Out on Friday Night & We Come Home on Saturday Morning* (2023, Kuva 5). Emma Ainalan (s. 1989) maalauksista mainittakoon *Independence Day* (2020, kuva 9) ja *If You Wanna Be My Lover* (2019, Kuva 10). Katja Tukiaisen (s. 1969) näyttely Secret Society (2023) Turussa Makasiini Contemporaryssa loppuvuodesta 2023 toi esille tyttöjen yksityisten tilojen merkitystä ja tyttöjen välistä ystävyyttä. Tukiaisen maalauksien *yteicoS terceS ehT* (2023, Kuva 11) ja *The Secret Society* (2023, Kuva 12) kautta tarkastelen tyttöjen tiloja ja tyttöyden tekemistä kuvataiteessa. Lisäksi Tukiaisen aiemmat teokset, kuten *GRL pwr* (2017, Kuva 13) ja *Behind every great GIRL there is a GIRL* (2018, Kuva 14) nostavat esille tyttöyttä. Katja Tukiainen on maalannut tyttöjä 1990-luvun loppupuolelta ja väitöskirjassaan *Tyttöarmeija – kerronnallinen maalaus tilassa* (2022) hän kuvaa tyttötaiteen ja tyttötutkimuksen antavan äänen heikommille. Tukiaisen tytöt ovat olleet vuosikymmeniä esillä ja ovat voimakkaasti tänä päivänäkin, joten tutkielmassani en voinut sivuuttaa hänen teoksiaan ja työtään tyttöjä tutkiessani. Tukiaisen tyttöjen kuvaamisessa näkyy sukupolviero esimerkiksi häntä kaksikymmentä vuotta nuorempien Maisa Majakan ja Emma Ainalan teoksiin verrattuna.

Tarkoitus on tarkastella sitä, että onko bilettävät tytöt kansainvälinen ilmiö ja jos on, milloin ilmiön voidaan nähdä saaneen alkunsa? Aiheen rajauksessa olen valinnut tarkastella naisten

tekemiä kuvauksia tyttöydestä, ja aineiston määrittelyllä on feministiset teoreettiset lähtökohdat sukupuolen merkityksestä taiteen representaatioille. Aineistoni koostuu eri mediumeista: niin maalauksista, veistoksista, valokuvista kuin elokuvista.

1.3 Aikaisempi tutkimus

Kiinnityn tutkielmallani feministiseen taiteentutkimukseen. Tarkastelen tyttöyden aktiivista tekemistä 1970-luvulta 1990-luvulle taiteessa ja populaarikulttuurissa, jotka rakentavat bilettävien tyttöjen kontekstia tutkielmassani. Pohdin sitä, miten tyttöyttä tuotetaan osana feminististä projektia. Tutkielmallani asetun osaksi tyttötutkimuksen (Girlhood Studies) kulttuurintutkimuksellista kenttää. ”Tyttötutkimuksen ensiaskeleet ajoittuvat kansainvälisesti 1970-luvun lopulle, jolloin brittiläisen Birminghamin koulukunnan nuorisotutkijat alkoivat nostaa esiin tyttöjen kulttuuria feministisestä näkökulmasta” (Mulari 2014, 115). Tyttöä ja tyttöyttä tarkastelen omassa tutkielmassani määritelmällisesti laajempana kuin vain ikään perustuvana tekijänä. Ymmärrän tyttöyden sekä naisten ja tyttöjen itselleen ottamana terminä ja voimaantumisen välineenä että negatiivisena tytöttelynä patriarkaalisena vallan välineenä ja naisia alistavana toimintana. Sosiologi ja kulttuurintutkija Angela McRobbien tekstien kautta pohdin, voivatko taiteessa kuvatut tytöt luoda itselleen moniselitteisiä tiloja, jotka samalla keskittyvät luomaan omaa alakulttuuria ja vastustamaan pakkoheteroseksuaalisuuden vaatimuksia (Grant, Waxman 2011, 2; McRobbie, Garber 2000 [1976] 12–25). McRobbie on tutkinut erityisesti brittiläistä kulttuuria ja tyttöyttä siinä kulttuurisessa viitekehyksessä.

Suomessa tyttötutkimusta on tehty 1990-luvun alusta Sari Näreen ja Jaana Lähteenmaan toimittaman *Letit liehumaan* -artikkelikokoelman (1992) innoittamana (Vehkalahti 2012, 76). Omassa tutkielmassani perehdyn tutkimusalaan Karoliina Ojasen, Heta Mularin ja Sanna Aaltosen toimittaman tyttötutkimukseen johdattavan oppikirjan *Entäs tytöt* (2011) avulla. Tarkastelen samalla, löytyykö tälle suomalaisesta tyttötutkimuksesta tiettyjä kulttuurisidonnaisia piirteitä ja/tai löytyykö sille kansainvälisiä yhtymäkohtia. Tyttötutkimuksen lähtökohdat 1970-luvulla osuvat yhteen kontekstualisoivan aineistoni rajauksen kanssa.

Perehdyn myös Luce Irigarayn ja Julia Kristevan feministisen filosofian teksteihin, jotka pohtivat sukupuolen merkitystä ja olemusta. Irigarayn ajattelu nousee psykoanalyyttisestä perinteestä, ja hän tarkastelee kriittisesti sitä, miten anatomia määrittää sukupuolen ja

toiseuden tematiikkaa (Irigaray 1985, 74–75). Kristevan *Abjection, Melancholia and Love* (1990) pohtii murrosiän ja nuoruuden kokemusta avoimena rakenteena. Kristeva ulottaa sukupuolen ja seksuaalisuuden tematiikan pohdintaa myös maalaustaiteeseen ja kirjallisuuteen.

Suomen taiteen osalta ei ole aiemmin tehty tutkimusta bilettävien tyttöjen näkökulmasta, mutta kansainvälisesti aiheeseen on tartuttu. Catherine Grantin ja Lori Waxmanin toimittama *Girls! Girls! Girls! in Contemporary Art* (2011) tuo monipuolisia näkökulmia siihen, miten tyttöyttä on kuvattu kuvataiteessa ja populaarikulttuurissa. Orange County Museum of Artin julkaisema ja Elizabeth Armstrongin ja Irene Hoffmanin toimittama näyttelyjulkaisu *Girls' Night Out* (2003) sisältää taidehistorioitsija Taru Elfvingin ja mediataiteen kuraattori Bill Horriganin esseet, jotka pohtivat tyttöyden esittämistä valokuvataiteessa. Aikaisempaa tutkimusta ei ole siitä, mitä bilettävät tytöt tekevät ja merkitsevät suomalaisessa taiteessa – eikä sen suuremmin kansainvälisestikään. Tutkielmani luo pohjaa taiteen tutkimukselle pohtia tyttöyden merkitystä taiteessa sukupolvikokemuksen rakentaja sekä sitä, kuinka eri mediumit ja genret liukenet toisiinsa 2020-luvun taiteessa.

2 Tyttöyden kuvaamisen tapoja taiteessa ja populaarikulttuurissa

Tutkielmassani tarkastelen sitä, miten taiteilijan tai tekijän ajallinen ja kulttuurinen paikantuminen on vaikuttanut tyttöyden kuvauksiin teoksissa. Julia Kristeva kirjoittaa siitä, kuinka nuoren tai teinin määritelmä on vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa ja samalla toimii sekä sortamisen että toisaalta subjektin identiteetin rakentamisen välineenä (Kristeva 1990, 8). Tyttöyden representaatiota ja tyttöyttä tehdään aktiivisesti niin sukupuolittuneessa ruumiissa elettyinä kokemuksina kuin myös kulttuurisena konstruktiona.

Tyttöjen keskinäiset sosiaaliset suhteet samoin kuin sekä yksityiset että julkiset tilat ovat tytöille omanlaisia paikkoja. Yksityisissä tiloissa tytöillä on mahdollisuus tuoda vapaammin esille tyttöyttään ja feminiinisyyttään toistensa seurassa kuin julkisissa tiloissa, joissa he ovat ulkopolisten katseiden arvioitavina ja mahdollisesti arvosteltavina. Pohdin sitä, miten paljon tyttöyden kuvauksissa on nähtävissä ajallista jatkumoa ja millaisia erityispiirteitä eri aikakausina on nähtävissä. Naistaiteilijoiden eri sukupolvet ovat eläneet ja tehneet taidetta hyvin erilaisissa yhteiskunnan rakenteissa ja poliittisissa ilmapiireissä. Tulkitsen näiden tekijöiden vaikuttaneen myös siihen, miten tyttöys on koettu ja huomioitu taiteen kuvauksissa. Tyttöyden kuvaukset tutkielmassani ovat modernin, teollistuneen, uusliberaalin ja kapitalistisen yhteiskunnan arvojen ja toimijoiden ilmiötä.

2.1 Tyttöyden määrittelystä

> Tyttöys ymmärretään tyttötutkimuksessa jälkistrukturalistisen suuntauksen sävyttämänä, johon kuuluu postmoderni ote: tyttöys on neuvoteltavissa ja jatkuvasti liikkeessä oleva historiallinen prosessi, ja toisaalta sellainen kulttuurinen konstruktio, jossa ovat esillä perinteiset odotukset ja konventionaaliset sukupuolen esittämisen ja tekemisen tavat (Ojanen 2011, 11).

Tutkielmassani ymmärrän tyttöyden laajemmassa merkityksessä kuin vain ikään sidottuna tekijänä. Tyttöys voi olla itse valittuna vapauttava, luova ja turvaa tuova yksityinen tai muiden kanssa jaettu tila. Samaan aikaan tyttöys on ulkopäin määriteltyä ja toimii myös alentavana käsitteenä. Usein vanhemman cis-miehen tytötellessä nuorempaa naista tällä puhuttelutavalla on pyrkimys viedä naiselta valtaa tilanteessa. Tyttöyden määrittelyni perustuu tyttötutkimukseen, joka tarkastelee sukupuolentutkimukselle tunnusomaisesti

kulttuuristen ja yhteiskunnallisten ilmiöiden suhdetta sukupuoleen ja seksuaalisuuteen (Ojanen 2011, 10). Tyttöyden tilat ja tekeminen on kiinnostavaa, koska nuoruuden voi nähdä tänä päivänä jatkuvan myöhemmälle iälle kuin viisikymmentä vuotta sitten. Aiemmin keskiluokkaisia tyttöjä valmisteltiin perhe-elämää varten ja työväenluokkaiset tytöt saattoivat joutua ottamaan työtä ylempien luokkien perheiden ja kodin piiristä, jolloin tytöille ei jäänyt vapaa-aikaa ystävien kanssa samalla tavoin kuin tänä päivänä (Aapola, Gonick, Harris 2005, 114). Tutkielmassani tarkastelen tyttöyden kuvauksien merkityksiä 2000-luvun ensimmäisten vuosikymmenten aikana. Huomioin sen, että kulttuuriset normit vaikuttavat siihen, miten tyttöys rakentuu.

Tyttöys ymmärretään usein binäärisen sukupuolijaon myötä vastakohtana pojalle. Tytöistä kasvaa naisia ja pojista miehiä. Tytöt ja naiset ovat feminiinisiä ja pojat ja miehet ovat maskuliinisia. Tutkielmassani tyttöys laajenee biologisesti määritellyn sukupuolen ulkopuolelle kokemukseen tyttöydestä. Samalla tyttöys ei ole ikään sidottu tila tai toimijuus, joka päättyy viimeistään 17-vuotiaana. Nykyisin nuoruus ja siten myös tyttöys voi jatkua pitkälle kaksikymppisyyden puolelle. Sallitut tilat ja yhteiskunnan normit, joihin lapsia on kasvatettu, ovat olleet tytöille ja pojille hyvin erilaisia. Tutkielmassani pyrin tarkastelemaan tyttöyden moninaisuutta ja moninaisia kokemuksia kuvataiteen representaatioiden kautta.

Aineistossani tyttöyden tilat, tavat ja tekeminen voi olla tunnistettavaa ja omalle tuntuvaa riippumatta sukupuolesta. Itse tyttönä ja naisena eläneenä monet tyttöjen tilat ja populaarikulttuurin ilmiöt, jotka näkyvät tarkastelemassani aineistossa ovat olleet itselleni 1990-luvulla ja 2000-luvun alussa merkittäviä identiteetin rakentajia ja tiloja: toisten tyttöjen kanssa jaettuja sosiaalisia turvapaikkoja patriarkaalisessa yhteiskunnassa. Sukupolvien merkityksen olen valinnut tyttöyden ja bilettämisen kokemisen tarkasteluun siksi, että oman kokemuksen myötä samaistuminen ja ilmiöiden olemassa olon tunnistaminen on sidoksissa aikaan ja paikkaan. Tyttöys on myös materiaaliseen todellisuuteen kiinnittynyttä kokemuksellista tietämistä, mikä ei aina ole verbalisoitavissa (Ojanen 2011, 12). Oman tilan ottaminen julkisessa sfäärissä on tytöille ja pojille jo kasvatuksesta lähtien opetettu ja sallittu eri tavoin, mikä vaikuttaa myöhemminkin yksilön kykyyn hahmottaa tilan ottamisen ja antamisen merkityksiä.

Taiteessa katseen siirtäminen naisesta tyttöön avaa uusia näkökulmia naissubjektin representaatioihin ja diskursseihin. Catherine Grant ja Lori Waxman tuovat esille, että tyttöys

avaa nykytaiteessa allegorisen tilan naisille tutkia nuoruuden ilmiöiden merkityksiä, joiden muovaamia aikuiset naiset ovat (Grant & Waxman 2011, 3). Tyttöyden kategoria ja tyttöjen toimijuuden sijoittuminen yhteiskunnalliseen sukupuolijärjestykseen voi potentiaalisesti tuoda uusia näkökulmia sukupuolen tekemiseen. Harri Kalha tuo esille Luce Irigarayn ajatuksen siitä, miten ”patriarkaatin perinteisesti naiselle osoittama sosiaalinen roolihorisontti rakentuu tunnetusti äidin ja huoran hahmojen varaan” (Kalha 2002, 150). Tyttöydessä ei ole samoja naisen ruumiiseen kohdistuvia haluja tai vaatimuksia, mutta tyttöjä valmistellaan lapsesta saakka ja erityisesti nuoruuden vaiheen aikana kohti naiseutta ja sen tuomia ristiriitaisia sukupuolirooleja ja normiodotuksia. Nykyään tyttöys antaa hieman enemmän liikkumatilaa ja vapautta kokeilla toisin tekemistä ja rikkoa sukupuolittuneita rooleja tai viedä oma feminiinisyytensä ja tyttöytensä äärirajoille ja kieltäytyä naiselle asetetuista odotuksista tai ulkonäköihanteista.

2.2 Omat huoneet ja julkiset tilat

Tyttötutkimuksen kansainvälinen pioneeri sosiologi Angela McRobbie yhdessä sosiologi Jenny Garberin kanssa nimesi tyttöjen kulttuurin, joka tapahtuu yksityisissä tiloissa, usein kodin piirissä ’omahuonekulttuuriksi’ (berdroom culture) vuonna 1976 kirjoittamassaan esseessä ”Girls and Subcultures”. (Ojanen 2011, 14; McRobbie, Garber 2000 [1976], 12–15).

> Oman huoneen käsitteen on nähty kuvaavan osuvasti tyttöjen keskinäisiä maailmoja, sen avulla tyttökulttuureja onkin jäsennelty aina 1970-luvulta saakka. Käsite viittaa aluksi konkreettisesti tytön omaan huoneeseen kodissa, mutta myöhemmin se on laajentunut kattamaan abstraktimmin ajatuksen tytön *omasta tilasta.* … Tyttökulttuurien voikin sanoa olevan eräänlaisia tyttöjen omia tiloja. Ne luovat tytöille mahdollisuuksia toisenlaiseen yhdessäoloon kuin esimerkiksi sekaryhmissä toimiminen; niistä muodostuu tyttöjen sosiaalisia saarekkeita” (Anttila, Ojanen, Saarikoski, Timonen 2011, 135).

Oman huoneen käsite juontuu Virginia Woolfin (1882–1941) teokseen *Oma huone* (alkup. *A Room of One’s Own*, 1929), jossa Woolf tuo esille sen, miten nainen tarvitsee työskennelläkseen oman huoneen. Naisten mahdollisuudet saada omia ajatuksiaan ja toimijuuttaan näkyviksi yhteiskunnassa olivat Woolfin aikana rajoitetummat ja naisten yksityiset, vain itselleen käytössä olevat tilat vähäisiä. Naiset toimivat kodin piirissä ja olivat

vastuussa niin lastenkasvatuksesta kuin kodin palkattomista töistä, jolloin heille ei jäänyt riittävästi aikaa tai varsinkaan tilaa, missä olla yksin tehdäkseen palkkatyötä tai taiteellista työtä. Tyttöjen omat huoneet ja tilat toimivat sosiaalisen kanssakäymisen paikkoina siinä, missä Woolfin oma huone on naisen yksityinen ja oma tila. Tässä tutkielmassa käytän tyttötutkimuksessa hyödynnettyä tyttöjen oman huoneen käsitettä ja sille annettuja merkityksiä. Tyttöjen omat huoneet ja omahuonekulttuuri poikkeavat Woolfin alkuperäisestä ajatuksesta omasta huoneesta, joten ilmaisun alkuperäinen käyttöyhteys ei tutkielmassani saa tätä mainintaa ja yhteyttä enempää huomiota.

Tyttöjen sosiaaliset tilat alkoivat modernisoituvassa ja teollistuvassa yhteiskunnassa laajentua kodin sisältä ja pihapiiristä myös kaupunkien kaduille, liikennevälineisiin ja muihin epämuodollisiin paikkoihin (Tuomaala 2011, 66). Tilalla tarkoitan ”moniulotteista ja merkityksellistä sosiaalista paikkaa, joka voi muodostua vaikkapa puheesta, mielipiteistä ja käsityksistä. Se saa muotonsa sosiaalisten käytäntöjen ja paikan kohtaamisessa”. (Anttila, Ojanen, Saarikoski, Timonen 2011, 135–136.) Tarkastelen tyttöjen tiloja sukupuolittuneina paikkoina, jotka mahdollistavat tyttöjen välisen jaetun kokemusmaailman.

Nykyisin tyttöjen oma huone kodin sisällä on abstraktimpi käsitys tytön omasta tilasta (Anttila, Ojanen, Saarikoski, Timonen 2011, 135). 2000-luvun alusta alkaen voi nähdä, että tyttöjen omat tilat osittain siirtyivät myös internettiin eri verkkoalustoille ja foorumeille, kuten esimerkiksi tyttöjen aikakauslehti *Demin* (1998–2021) keskustelupalstalle demi.fi. Demi.fi toimi tyttöjen foorumina, jossa keskityttiin tyttöyteen liittyviin aiheisiin, kuten meikkaukseen, pukeutumiseen, kuukautisiin, ihastumisiin ja fanikulttuureihin. Lehden kohderyhmä olivat Z-sukupolveksi kutsutut eli 1995–2010 syntyneet nuoret, erityisesti tytöt (Vilkman 2021). Itse laskisin *Demi*-lehden lukijoiksi ja internetsivun käyttäjiksi myös Y-sukupolven eli milleniaalit eli nuoret, jotka ovat syntyneet noin 1980–1994. Nykyisin sosiaalinen media on yhä enenevissä määrin luonut alustoja, joille nuoret voivat rakentaa omia tilojaan kiinnostuksen kohteidensa mukaan. Tämä rakentaa myös sukupolvikokemuksia.

Populaarikulttuurin ilmiöt, kuten elokuvat ja musiikki ovat suurten fanijoukkojen rakentajia ja toimivat sosiaalisena liimana. 1994 aloittanut brittiläinen pop-tyttöbändi Spice Girls kasvatti nopeasti kansainvälistä suosiotaan. Se oli viiden nuoren naisen, Emma Buntonin (Baby Spice) (s. 1976), Mel C.n eli Melanie Chisholmin (Sporty Spice) (s. 1974), Mel B.n eli Melanie Brownin (Scary Spice) (s. 1975), Victoria Beckhamin (Posh Spice) (s. 1974) ja Geri Halliwellin (Ginger Spice) (s. 1972), muodostama yhtye, joka toimi tällä kokoonpanolla

vuoteen 1997 saakka. Tyttöjen toiminnassa feminiinisiä aspekteja ovat kahdenkeskiset vetäytymiset katseilta ja kuulijoilta suojaan yksityiseen tilaan. Maskuliinisia aspekteja tytöt ilmentävät silloin, kun he ovat tietoisesti äänekkäitä julkisessa tilassa (Anttila, Ojanen, Saarikoski, Timonen 2011, 141.) 1990-luvun puolivälissä nuoret tytöt muodostivat omista ystäväporukoistaan Spice Girls -ryhmittymiä, joissa tyttöjen ulkoiset piirteet monesti vaikuttivat siihen, ketä laulajista kukin tyttö sai esittää. Tytöt lauloivat ja tanssivat koulujen pihoilla ja kaduilla bändin musiikin tahtiin. Spice Girls näytti, että tytöt voivat toimia ryhmässä ja voimaantua tyttövoimasta (girl power).

2.3 Bilehile bimbopissikset ja girl bossit

2000-luvun alussa suomalaisia tyttöjä, jotka meikkasivat voimakkaasti, pukeutuivat paljastavasti, kiroilivat paljon, bilettivät ja pissasivat julkisesti, saivat lisänimekseen Pissa-Liisa eli *pissikset* (Aaltonen 2011, 280). Inka Valiman ja Taika Mannilan määritelmässä pissiksiä yhdisti ”työväenluokkaisuus, kouluttamattomuus ja juhliminen tai niihin liittyvät mielikuvat ja estetiikka” (Valima & Mannila 2023, 69). Pissikset olivat lähtökohtaisesti yläasteikäisiä eli noin 13–16-vuotiaita tyttöjä. Pissikset olivat tyttöporukoita, joilla oli omat yksityiset tilansa, mutta nämä nuoret ottivat äänekkäästi itselleen tilaa julkisista tiloista, kuten kaduilta, kauppakeskuksista tai koulujen pihoilta. Aaltonen esittää, että vaikkei suomalaisessa keskustelussa pissismi palaudu yksiselitteisesti työväenluokkaiseen tyttöyteen, määrittää käsitettä kuitenkin porvarillinen käsitys liiallisuudesta. ”Pissis[-]nimityksen halventavaa leimaa ja käyttöä voi tulkita luokkaeroja vahvistavana nimittelynä” (Aaltonen 2011, 280). Pissis sellaisenaan on suomalainen ilmiö, mutta samankaltaisia ilmiöitä on muun muassa *chav* Iso-Britanniassa. Chavilla viitataan lähtökohtaisesti työväenluokkaisiin tyttöihin, mauttomuuteen, eksessiiviseen kulutukseen, teiniraskauksiin. Chav on pissistä voimakkaampi luokkainhotuksen arvolatauksen sisältämä käsite. (Tyler 2008, 19.)

Bimbon määritelmä on osittain päällekkäinen pissiksen kanssa feminiinisyyden korostamisella niin voimakkaalla meikkaamisella kuin paljastavalla pukeutumisella ja kehon korostamisella – nykyisin jopa plastiikkakirurgialla muokkaamalla (Valima & Mannila, 24). Bimbo rinnastuu blondiin eli tyhmyyteen ja turhanpäiväisyyteen. 2000-luvun populaarikulttuuriin sipsuttelivat niin näyttelijä, malli, laulaja Paris Hilton (s. 1981), laulaja Britney Spears (s. 1981) kuin näyttelijä, laulaja Lindsay Lohan (s. 1987). Näiden nuorten naisten suojamuuri ja mediabrändi

oli olla nätti, haluttava, mutta tyhmä blondi eli bimbo. Näiden parikymppisten naisten bilettäminen kiinnosti mediaa, ja heidät nähtiin vain sen kautta tyhminä tyttöestetiikan objekteina. Erityisesti Spearsin äitiys ja bilettäminen olivat keskenään ristiriidassa, mikä langetti hänelle kovemman sosiaalisen rangaistuksen. Näiden kolmen nuoren naisen yhteinen bileilta tallentui paparazzin kuvaan loppuvuodesta 2006, ja *The New York Post* julkaisi otsikolla ”BIMBO SUMMIT” kuvan kolmikosta (Callahan 29.11.2006). Bilettävät tytöt olivat yksityisissä tiloissa vapaita itseilmaisussaan, mutta heidät on tuomittu ulkopäin keskiluokkaisten, koulutettujen ja hillittyjen sosiaalisten normien pohjalta.

Maisa Majakan keramiikkaveistoksen *Bimbo Summit* (2023, Kuva 3) voi nähdä viittaavaan tähän 2000-luvun puolivälin amerikkalaiseen populaarikulttuurin ilmiöön. *Bimbo Summit* kuvaa kolmea tyttöä seisomassa lähekkäin toisiaan. Keskimmäinen hahmoista on kurottanut itsensä etupuolelle vasemman käden, jossa hän pitelee älypuhelinta. Puhelimen näytössä ovat tyttöjen kasvot ja bimboryhmä on ikuistamassa itsensä selfieen. Itsensä olemassa olevaksi tekeminen ja omilla ehdoilla kuvaaminen antaa tytöille vallan määritellä itse, kuinka he haluavat tulla nähdyiksi. Tällöin kuvaaminen toimii toisin kuin julkisuuden henkilöiden kohdalla, jotka tulevat kuvatuiksi ulkopuolelta ja samalla määritellyiksi ja arvotetuiksi kuvien perusteella.

Bilehile bimbopissikset viittaa 2000-luvun alun populaarikulttuuriin, tunnettujen nuorten naisten (elokuvatähdet, muusikot/laulajat ja seurapiiritähdet) bilettämisen imagoihin. Bilehile on useimmiten tyttöihin ja naisiin liitetty halventava lisänimitys, jolla viitataan huonosti käyttäytyvään tyttöön, jonka kiinnostuksen kohteina ovat pukeutuminen, meikkaaminen ja tanssiminen. Majakan bilettävät tytöt ovat selvästi 2020-luvun tyttöjä, joten he tekevät bimboutta ja bilettämistä omalla tavallaan, asettumalla heteronormatiivista ja keskiluokkaista arvomaailmaa vastaan.

1700-luvun bimbo Marie Antoinette oli Ranskan kuningatar ja hänen bilettämisensä taas tuomittiin kansan toimesta. Ranskan valtio oli hyvin toisenlainen 1700-luvulla Marie Antoinetten aikaan, kuin millaisena se tunnetaan nyt. Siinä missä aristokraatit elivät mukavaa elämää hovin turvissa, samaan aikaan eli kansa köyhyydessä. Sofia Coppolan ohjaama elokuva *Marie Antoinette* (2003) keskittyy kuvaamaan sitä, miten Marie Antoinette käytti aikaansa itsensä koristamiseen vaatteilla, peruukeilla ja meikeillä sekä hänen juhlimiseensa ja uhkapelaamiseensa hovineitojensa kanssa. Coppolan elokuvassa painotetaan erityisesti

sukupuolta ja nuorta ikää, ei niinkään luokkaerojen aspektia. Elokuva on pastellisävyjen, kermaleivosten ja samppanjan täyteistä leikkiä, jossa samaan aikaan naisen harteille kaadetaan velvollisuus jatkuvuudesta ja pysyvyydestä. Historioitsija Saara Tuomaala tuo esille, että ”aateliston tyttöjä valmisteltiin ja kasvatettiin toimijoiksi kartanotaloudessa, avioliittostrategioissa, aateliston suhdeverkostoissa ja tarpeen vaatiessa poliittisessa päätöksenteossa” (Tuomaala 2011, 52). 1700-luvun keskieurooppalainen sosiaalinen, kulttuurinen ja poliittinen asema ja luokka ovat merkinneet huomattavasti enemmän tyttöjen elämässä, millaiset toimijuudet heille ovat olleet mahdollisia. Marie Antoinette biletti hovin suojissa yksityisissä tiloissa, joissa hänen juhlimisensa oli suojattua. Hänen lähipiiristään kuitenkin vuodettiin tietoja lehdistölle, joka rakensi kuningattaresta kuvan tuhlailevana ja tyhjäpäisenä bimbona. Tämä bimbo kuitenkin rahoitti ylellisen juhlantäyteisen elämänsä kansan varoilla – joten juhlimisen seuraukset olivat kauaskantoiset.

Sanna Marinin bilekohun synnyttivät yksityisessä tilassa tehdyt ja yksityisiltä sosiaalisen median kanavilta vuotaneet bilevideot silloisen Suomen pääministerin vapaa-ajan vietosta. Media tuomitsi johtavassa poliittisessa asemassa olevan naisen juhlimisen hänen statukselleen sopimattomana käytöksenä. Myös sosiaalisen median alustalla kansa esitti omat tuomionsa siitä, millainen käytös hänen asemassaan koettiin vääränlaisena. Bimboilu vapaa-aikana ei sovi yhteen vakavan ja edelleen miesvaltaisen politiikan kentän kansainvälisesti tunnetulle henkilölle. Sanna Marin kasvatti kansainvälistä huomiota mediassa toimiessaan pääministerinä, ja hänen bilevideonsa puhuttivat myös Suomen rajojen ulkopuolella. Kansa ei ollut vaatimassa pääministerin päätä katkottavaksi kuten Marie Antoinetten kohtaloksi koitui, mutta media rakensi systemaattisesti paheksuvaa näkökulmaa ja lietsoi puhetta mahdollisesta laittomien päihteiden käytöstä alkoholin lisäksi. Naispoliitikkojen representaatioissa on usein häivytetty feminiinisiä piirteitä ja olemusta ja korostettu maskuliinisia piirteitä kuten vahvuutta ja kovuutta – tämä koskee erityisesti johtavissa positioissa olevia naisia. Feminiiniset piirteet voivat kääntyä naispoliitikkoa vastaan, kun naista syytetään ’sukupuolikortin’ käytöstä (Sakki & Martikainen 2021, 436).

Sanna Aaltonen tuo esille, että ”*huonolla maineella* tai pikemminkin *huonon tytön* maineella on perinteisesti viitattu seksuaaliseen maineeseen ja arveluttavana pidettyyn seksuaalimoraaliin” (Aaltonen 2011, 272). Moraalikäsityksellä on pitkät perinteet, ja länsimaisessa kulttuurissa erityisesti kristinuskon vaikutus näkyy edelleen siveellisyyden arvostuksessa erityisesti tyttöjen ja nuorten naisten kohdalla. Bilettäessä tytöt rakentavat ja

tuovat esille omaa seksuaalisuuttaan, mutta samaan aikaan heitä arvioidaan seksuaalisuutensa kautta ulkopuolelta. Liian seksuaalinen käytös johtaa helposti *huonon tytön* maineeseen, mikä osaltaan oli myös Marinin bilekohussa kyseessä. Marinin nuoren, kauniin ja seksikkään naisen olemus ei sopinut siveellisen ja hyveellisen naisen muottiin. Marin toi itse esille *Ellen* haastattelussa, että on itse hyvinkin tietoinen naispoliitikkoihin kohdistuvasta arvostelusta ja siitä, että hänen nuori ikänsä, feminiinisyytensä ja seksikkyytensä nähtiin koko hänen pääministerikautensa aikana vähentävän hänen kompetenssiaan toimia poliittisena päättäjänä (Webley Adler 25.1.2024).

Miesten bilettämistä, runsasta alkoholin käyttöä, ei ole tuomittu samalla tavalla kuin tyttöjen ja naisten. Vuosina 1990–1992 Kolmoskanavalla esitetty poliittinen satiiri, televisio-ohjelma *Hyvät herrat* keskittyi siihen, miten suomalaisen politiikan miespuoliset kärkipoliitikot esiintyivät sarjassa saunoen eli puolialasti ja olutta juoden ja samalla päivänpolitiikasta keskustellen. Bikineissä esiintyvä puolialaston nainen puhumassa politiikkaa televisiossa parhaaseen katseluaikaan niin, että hänet otetaan vakavasti ja ilman kohua tai paheksuntaa aiheuttaen ei ole mahdollista. Naisen ruumiin seksualisointi ja miehinen katse on mediassa niin syvällä, että esiintyminen *Trendi*-aikakauslehden (lokakuun 2020 numeron) kuvassa musta jakkupuku päällä paljastaen paljaan rintakehän niin, ettei puvuntakin alla ollut paitaa, asetti Marinin *huonon tytön* maineeseen. Naisten objektivointi johtaa siihen, että naiset nähdään vähemmän älykkäinä ja kykenevinä toimimaan poliittisina päättäjinä. Naispoliitikoissa kiinnitetään mediassa miehiä enemmän huomiota heidän ulkoiseen olemukseensa, kuten vaatetukseen, ja heidät nähdään silloin vähemmän ihmisinä (Sakki & Martikainen 2022, 436).

Mariniin kohdistunut misogyyninen kommentointi sosiaalisen median eri alustoilla nojaa ajatukseen, että nainen on epäpätevä hoitamaan kansan asioita pääministerinä, jos hän on pukeutunut tai käyttäytynyt seksikkäästi (Sakki & Martikainen 2022). Marin sai vihaisia kommentteja myös naisilta, joiden mielestä liian paljastava pukeutuminen ei mennyt linjaan voimaantuneen ja vakavasti otettavan johtajan kuvaan ja Marin toiminnallaan vesittäisi kaikkien naisten uskottavuuden, kun johtavassa asemassa oleva nainen oli samaan aikaan asiantuntija ja pukeutui feminiinisesti (Sakki & Martikainen 2022, 439). Marinin toiminta pohjautuu enemmän *girl power* - ja *girl boss* -ajatukselle, jossa toimitaan maskuliinisiksi mielletyissä positioissa häivyttämättä feminiinisyyttä.

Maisa Majakka on tuonut ilmi haastatteluissa, että hän kommentoi Helsingin Taidehallin Nuoret 2023 -ryhmänäyttelyssä omilla teoksillaan bilettäviin tyttöihin ja naisiin kohdistuvaa misogyynistä arvostelua (Vahtera 2023; *IS* 23.4.2023; Voice.fi 24.4.2023). Majakan mukaan ”teosten ytimessä ovat naisten kokemukset ja se, millaisia rooleja naisille tarjotaan ja millaisesta käytöksestä rangaistaan” (Vahtera 2023). Majakan näyttely After party Berliinissä Galleria Snow’ssa syyskuussa 2022 koostui teoksista, joissa bilettävät tytöt juhlivat. Niissä on nähtävissä queer-näkökulmaa enemmän kuin Taidehallin näyttelyn teoksissa, kuten teoksessa *Scenes From a House Party, 1/5* (Kuva 8).

Katja Tukiaisen *Secret Society* (2023, kuva 12) huokuu Sofia Coppolan *Marie Antoinette* -elokuvan estetiikkaa ja tunnelmaa (Kuva 22). Maalauksessa vallitsee vaaleanpunainen hattaramaailma, jossa rusetein koristellut yläkulmat korostavat söpöyttä ja feminiinisyyttä. Maalauksen keskellä Tukiaisen tunnistettava pisamainen ja pyöreäkasvoinen suloinen tyttö makaa viekoittelevasti röyhelöisellä sängyllä vatsallaan nojaten toiseen käteensä, joka on nostettu leuan alle. Pitsiset alusvaatteet päällään hahmo on nostanut lantiotaan hieman koholle, ja sääret on nostettu ylös ja ristitty somasti. Tyttöhahmon takana utuisena siintää unelmatalo, kenties oma piilopaikka. Omassa huoneessaan tytöllä on mahdollisuus myös tutkia omaa seksuaalisuuttaan. Coppolan Marie Antoinette löytää avioliiton ulkopuolisen romanssin ja toteuttaa omia halujaan itselleen rakennuttamassaan tilassa eli Petit Trianonin puutarhassa vapaana Versailles’n hovin valvonnasta. Tämä näyttäytyy myös Tukiaisen salaisessa tyttöjen yhteisössä, jossa on lupaus vapaudesta ja turvasta toimia tytön omilla ehdoilla. Tukiaisen maalaukseen voi kohdistaa myös queer-katseen, jolloin hetero-oletus halusta poistuu tai halun ei tarvitse olla seksuaalinen, vaikka maalauksen hahmon asento viittaa seksuaaliseen viekoitteluun. *Secret Society* toimii myös omahuonekulttuurin tilana, jossa ”tyttö voi liikkua aikuisuuden ja lapsuuden sekä feminiinisten ja maskuliinisten ominaisuuksien välillä ja harjoitella näin omaa naiseuttaan” (Anttila, Ojanen, Saarikoski, Timonen 2011, 140).

Petit Tiranonissa Coppolan elokuvassa Marie Antoinette järjestää yksityisiä juhlia lähipiirilleen, joissa pystyi irtaantumaan leikkisyyteen hovin tiukoista säännöistä. Tyttöjen juhliminen näyttäytyy turvallisemmalta ja vapaammalta omassa, yksityisessä tilassa verrattuna julkisiin tiloihin, joissa tyttöjä valvottiin ja arvioitiin herkemmin. Marie Antoinette oli todellisuudessa vain 15-vuotias, kun hänet naitettiin kruununprinssille, josta sittemmin tuli Ranskan kuningas Ludvig XVI. Nuori tyttö kokeili omaa naiseuttaan omassa turvallisessa

tilassaan ja ystävien ympäröimänä samaan aikaan, kun hän opetteli Ranskan kuningattarena oloa. Samalla tavalla myös Marinin bilekohu syntyi, kun hän juhli ja tanssi ystävien kanssa julkisuuden valvonnan ulkopuolella. Tällöin hänestä tuli esille puolia, jotka kohusta päätellen eivät olleet sopivia (nais)pääministerille. Tässä näkyy myös itsesensuuria, miten tytöt ja naiset rajoittavat itse itseään välttääkseen huonon tytön maineen. Bilekohua ei olisi syntynyt, ellei joku Marinin yksityisestä ryhmästä olisi vuotanut videomateriaalia ryhmän ulkopuolelle. Marinin vapaa-ajan bilettäminen oli erilaista yksityisessä tilassa, kuin miten hän edustaa itseään julkisesti muun muassa musiikkifestivaaleilla. Esimerkiksi Flow Festivalista Helsingissä (2023) hän on itse julkaissut kuvia ja videoita omalle Instagram-tililleen.

Bimbon ja pissiksen vastakohtana 2000-luvun alussa esiintyi *ei niin kuin muut tytöt* (*Not like other girl*) -tyttö, joka juo halpaa hanaolutta, ei lähtökohtaisesti meikkaa tai ei ainakaan huomiota herättävästi, katsoo urheilua, puhuu epäasiallisesti ja on muutenkin kiinnostunut maskuliinisiksi aktiviteeteiksi ja toiminnaksi miellettävistä asioista. Nämä tytöt ovat sisäistäneet patriarkaatin sanoman liiankin tehokkaasti ja alkaneet halveksia ja vähätellä itsekin feminiinisyyttä ja tyttömäisyyttä. Väitän, että *ei niin kuin muut tytöt* -tyttöjä on edelleen, mutta sosiaalisen median myötä kasvava tietoisuus feministisistä teorioista ja keskusteluista on tavoittanut laajempia yleisöjä ja nuorempia sukupolvia. Tyttöyden väheksyminen ja feminiinisyyden kieltäminen itseltään voi samalla etäännyttää tyttöjen tiloista ja sosiaalisista kohtaamisista.

Girl boss -käsite viittaa hieman *not like other girl* -tyttöön, mutta boss girl on tyttöydestä ja feminiinisyydestä voimaantunut nuori nainen, joka selviytyy uusliberaalissa ja kapitalistisessa yhteiskunnassa pelaamalla olemassa olevilla säännöillä ja sopeutuen keskiluokkaisen *hyvän tytön* / *pärjääjätytön* rooliin. Girl bossilla viitataan nykyään useimmiten myös taloudellisesti menestyneeseen naiseen ja korostaen sitä, miten naiset voivat saada sittenkin kaiken (perheen, menestyvän uran ja vapaa-ajan merkitykselliset harrastukset) sen, mikä on ollut mahdollista miehille kautta aikojen. Girl boss on uusliberaalin ja kapitalistisen yhteiskunnan synnyttämä käsite, jossa menestyneet (yrittäjä)naiset ovat kehystäneet omaa menestystään tyttöenergialla ja sillä, että tytöt ja naiset pärjäävät työelämässä siinä missä miehetkin ja kykenevät saavuttamaan merkittävääkin taloudellista, sosiaalista ja kulttuurista menestystä (Alexandersson & Kalonaityte 2020, 419). Menestystä rakennetaan feminiinisille elementeille, kuten haavoittuvuudelle, söpöydelle ja liiallisuudelle (Alexandersson & Kalonaityte 2020, 434).

Suomessa esimerkiksi Hanna Tikanderin ja Pia-Maria Nickströmin vuonna 2019 perustama *Mimmit sijoittaa* -niminen talous- ja sijoituspodcast, joka on suunnattu tytöille ja naisille, toimi loppuvuoteen 2023 saakka (Niemi 2023). Perustajat lopettivat podcastin pitämisen, mutta muutoin toiminta jatkuu. *Mimmit sijoittaa* on sosiaalisessa mediassa, erityisesti Instagramissa toimiva yhteisö, ja sen perustajat ovat malliesimerkkejä girl bosseista. Sijoittaminen on naisten voimaantumista toimimalla perinteisesti maskuliinisella kentällä omasta feminiinisyydestä luopumatta – päinvastoin, pinkkiä ja glitteriä korostetaan. Intersekstionaalisen feminismin teorioita hyödynnetään oman valkoisen, keskiluokkaisen pärjääjätytön eetoksen edistämiseen uusliberaalin kapitalismin virrassa. Girl boss toteuttaa girl power -ideologiaa, joka on valjastettu myös kaupallisiin tarkoituksiin, jolloin niin etniset kuin seksuaalivähemmistötkin jäävät voimaantumisdiskurssin ulkopuolelle (Tormulainen 2014, 26).

Girl powerista eli tyttövoimasta voimaantuneen pärjääjätytön vastakohdaksi on ehdotettu usein niin kutsuttua *ongelmatyttöä*. Näiden erottelussa yhteiskuntaluokalla sekä sosiaalisella nousulla on merkittävä osuus. Keskiluokkaisuus, kouluttautuneisuus rinnastui pärjääjätyttöihin, jotka nähdään hyvinä tyttöinä, kun taas työväenluokkaisuus vastaavasti on ongelmatyttöjen taustatekijä (Laukkanen, Mulari 2011, 184). Diskurssi ongelmatytöistä tai pahoista tytöistä sisältää tyttöjen seksuaalisen käyttäytymisen ja teiniraskaudet, (runsaan) alkoholinkäytön ja väkivaltaisuuden. Samalla siihen liittyy myös huolipuhe tyttöjen muutoksesta kohti maskuliinisempia ilmaisutapoja, käyttäytymistä ja tilankäyttöä (Laukkanen, Mulari 2011, 184). Tässä kontekstissa pissikset ja bimbot voi nähdä ongelmatytöiksi, koska he eivät toteuta normatiivista ja hyväkäytöksistä, keskiluokkaisia arvoja vaalivaa tyttöyttä. Niin nuoremmat Spice Girlsin fanit kuin heitä hieman vanhemmat Riot Grrrlsien fanit toteuttivat äänekästä ja omaehtoista tyttöyttä 1990-luvulla. 2000-luvun alusta alkaen tytöt alkoivat niin televisio-ohjelmissa kuin elokuvissa näkymään yhä enemmän toimijoina ja päähenkilöinä. 2010-luvun lopulla ja 2020-luvun alussa tytöt ovat marssineet esiin vieläkin voimakkaammin myös taiteessa. Nykytaiteilijat ammentavat nuoruuden ja tyttöyden estetiikkaa omasta kokemuksestaan, joka on samaistuttavaa saman sukupolven edustajille. Kulttuuriset viittaukset avautuvat esimerkiksi Emma Ainalan maalauksissa 1990-luvulla lapsuutta ja 2000-luvulla nuoruutta eläneille, koska maalauksissa nähtävä materiaalinen kulttuuri on tunnistettavaa ja tuttua oman kokemusmaailman kautta.

Taiteilijoiden tarttuminen sukupolvikokemusten esittämiseen voidaan nähdä 2000-luvun ensimmäisten vuosikymmenten aikana olevan tietoisempaa kuin esimerkiksi 1980-luvulla, jolloin taiteilijat, kuten Nan Goldin, kuvasivat ja osittain dokumentoivat omaa ja oman yhteisönsä todellisuutta. Emma Ainalan ja Maisa Majakan teokset sisältävät viittauksia niin taidehistoriaan, populaarikulttuuriin kuin oman aikansa politiikkaan, joka kertoo siitä, että taiteilijat ovat tehneet tietoisia valintoja sen suhteen, mitä ja miten he toteuttavat sukupuolta ja seksuaalisuutta teostensa hahmojen kautta. Nämä taiteilijat ovat tuoneet esille olevansa tietoisia intersektionaalisen feminismin teorioista. Muodollisen taidekoulutuksen myötä on oletettavissa taiteilijoiden olevan tietoisia myös taidealan historiallisista jatkumoista, joihin he itse kiinnittyvät ja tuottavat omat kerroksensa.

Samalla tavalla 1970-luvulla toisen aallon feministiset yhteiskunnalliset keskustelut naisten vapautumisesta ja naisten oikeuksista, kuten esimerkiksi aborttilaista, ovat olleet materiaalisia ja ruumiillisia kokemuksia, jotka näkyvät paljon valokuvataiteilijoiden tuotannossa ruumiillisuuden korostamisena ja erityisesti alastomuuden läsnäololla. Naisen alaston ruumis on tunnistettava taidehistoriallisena kuva-aiheena, mutta naiset tekivät kuvia omin ehdoin, ilman mieskatsetta (male gaze). Nan Goldinin valokuvissa ei näy girl bosseja, ja bilehilebimbotkin ovat melankolian tai huumausaineiden sävyttämiä hetkiä huuruisista juhlista. Goldinin kuvissa ei ole huippuyliopiston käyneitä valkoisia keskiluokkaisia pärjääjätyttöjä, vaan tyttöjä, jotka ovat huonossa maineessa (Currie, Kelly, Pomerantz 2009, 87). Goldinin kuvissa näkyy sen myötä syntynyt vapaus, ettei ole enää mitään menetettävää, kun hyvä maine on jo menetetty. Seksuaalisuus ja juhliminen ovat keskeisessä osassa Goldinin *The Ballad of Sexual Dependency* -kirjan kuvissa, mutta kuten Goldin on tuonut esille, kuvat eivät silti kerro seksistä ja huumeista, vaan laajemmin ihmissuhteista ja niiden vaikeudesta (Goldin 2021).

3 Bilettämisen sosiaaliset ja kulttuuriset ulottuvuudet

Tarkastelen tutkielmassa tyttöjen juhlimisen muutoksia representaatioissa 1970-luvulta tähän päivään siltä osin, miten mahdolliset muutokset näkyvät taiteessa. Sosiologian kentältä löytyy tutkimuksia tarkemmin bilettämisen sosiaalisista ulottuvuuksista, joihin en tässä tutkielmassa mene kovinkaan syvälle. Tarkoitukseni on nostaa esille bilettämisen potentiaalisia muutoksia ajan myötä ja tyttöjen ja nuorten naisten bilettämisen erityislaatuisuutta verrattuna poikien ja nuorten miesten bilettämiseen. Tutkielmassani nousee esille bilettämisen yhteydessä puhe tyttöjen seksuaalisuudesta sekä luokasta ja miten taiteilijat ovat aiheita käsitelleet.

Bilettämisen esteettisyydellä tarkoitan tutkielmassani sitä, miten sosiaaliluokka vaikuttaa bilettämisen tapoihin, arvoihin, tiloihin ja pukeutumiseen. Keskiluokkaisuus on 1980-luvulta saakka rakentunut myös Suomessa osaksi normia, hyvää makua ja käyttäytymismallia, joka ohjaa myös biletyskulttuurien koodistoja. Sosiologi Antti Maunu (2014) tuo esille sen, miten 1980-luvulla uusi keskiluokka rakensi pesäeroa diskokulttuuriin, joka koettiin turhanpäiväisenä. Hyviin biletystapoihin kuului kepeä, mutta fiksu ja sosiaalisesti taitava keskustelu pöytien ääressä. Maunu ehdottaa, että 2000-luvun keskiluokkaisille bilettäjille individualismin ihanteet olivat ensisijaisen tärkeitä bilettämisessä. Bilettäjät rakensivat sosiaalisuutta ja yhteyttä toisiin bilettäjiin sekä tilan että kehollisen olemuksen kautta, jossa bilettäjät jaettiin meihin ja muihin perustuen musiikkigenreen, pukeutumistyyliin ja sosiaalisiin taitoihin ja käytökseen. (Maunu 2014, 151.) Tämä rakentaa pohjaa omalle tarkastelulleni luokan merkityksestä tyttöjen bilettämisessä ja sen representaatioissa.

Juhlimisen määrittelyssä erityisesti bilettäminen nähdään nuoruuteen liittyvänä toimintana, joka voi alkaa jo teini-ikäisenä eli alaikäisenä. Bilettämiseen liittyy ajatus hauskanpidosta ja se voi toimia myös ryhmäytymisen ja ystävyyden liimana. Bilettäminen voidaan kokea osana nuorisokulttuuria ja nuorten aikuisten sosiaalista ajanviettoa. Nuoret harjoittelevat itsenäistymistä, vapautta ja sen rajoja bilettäessä. Eri sukupolville bilettäminen on tarjonnut uusia vapautumisen tiloja ja olemisen tapoja. Bilettämisen kuvasto taiteessa tuo esille eri sosiaaliluokkien estetiikan mutta myös materiaaliset ulottuvuudet, esimerkiksi tilan tai pukeutumisen kautta.

3.1 Bilettäminen rituaalina

> Nyky-yhteiskunnassa eräänä tärkeänä rituaalisena voimana voidaan pitää *hauskuutta* ja *hauskanpitoa*. Hauskuus on sosiaalinen kokemus, joka indikoi lujaa yhteenkuuluvuutta toisiin ihmisiin ja ympäröivään maailmaan. … Yökerhot ovat tiloja, jotka ovat olemassa pelkästään hauskanpitoa, intensiivistä kehollista ja yhtäaikaista sosiaalista toimintaa varten. (Maunu 2014, 62.)

Ymmärrän biletyksen Maunun tapaan rituaalina. Se on 2000-luvun bilettäjien keskuudessa sosiaalista toimintaa, joka rakentaa omia ryhmiä bilettäjien keskuuteen ja siten sisäisiä merkityksiä yksittäiselle bilettäjälle ja jokaiselle ryhmälle (Maunu 2014, 17). Bilettävän ryhmän jäsenet samalla syventävät oman ryhmänsä välisiä sosiaalisia suhteita luomalla yhteisiä jaettuja kokemuksia. Bilettäminen mahdollistaa uusien (sekä lyhyiden että pitkäaikaisten) ihmissuhteiden solmimisen. Yökerhot ovat tiloja, jotka rakentavat erontekoja ja samastumista erilaisten ryhmien välille eli tuottavat me–muut-jakolinjaa. Hauskuuden määrittely on ryhmillä erilaista ja se tuottaa myös erontekoja erilaisten bilettävien ryhmien välille. Bilettämisen onnistuminen vaatii ryhmältä yhtenevän käsityksen hauskanpidosta, johon liittyy luokkasidonnaisia makuun ja arvoihin liittyviä tekijöitä (Maunu 2014, 63.)

Bilettäminen on arjen yläpuolelle nostettua toimintaa, hauskanpitoa, jonka tarkoituksena on tuottaa merkityksellisiä kohtaamisia ja kokemuksia, joissa ei noudateta täysin samoja sääntöjä kuin arkipäiväisessä vuorovaikutuksessa (Maunu 2014, 65). ”Juomisrituaali hahmottuu eräänlaisena poikkeamana tai katkoksena rituaalin osallistujien jokapäiväiseen arkeen. Juomisen nähdään rakentavan eräänlaista rinnakkaista todellisuutta, jossa on mahdollista ja luvallista tehdä asioita, joille normaalielämä ei anna sijaa.” (Maunu 2014, 18.) Alkoholi toimii usein yhteisön liimana: lasillinen viiniä tai tuopillinen olutta saattaa ryhmän jäsenet toivottuun tunnelmaan. Alkoholin äärellä jokainen on hyväksynyt sosiaalisen koodiston, jossa humaltuminen saattaa yhteisön jäsenet osaksi omaa todellisuutta.

Tyttöjen bilettämisessä huomioin erityisesti yhteisöllisyyden ja sosiaaliset ulottuvuudet. Tyttöjen bilettäminen voi alkaa yksityisistä tiloista yhdessä laittautuen ja valmistautuen ja siirtyen yhdessä julkiseen tilaan eli esimerkiksi yökerhoon jatkamaan biletystä. Yhteisö tuo turvaa julkisessa tilassa, jossa tytöt ja naiset kohtaavat herkemmin häirintää kuin pojat ja miehet. Oletuksena pidetään, ettei kukaan yhteisön jäsen juo itseään toisia enempää

humalaan, koska se rikkoo tasapainon, jossa jokainen on vielä vastuussa itsestään. Liikaa juoneesta joutuvat muut yhteisön jäsenet huolehtimaan, mikä muuttaa tilanteen tunnelmaa ja ilmapiiriä. Yhteisössä on kuitenkin sisäänkirjoitettuna oletus, että yhteisö pitää jäsenistään huolta. Maunun mukaan hänen aineistossaan nousi esille, että erityisesti naisten ryhmissä toisista huolehtiminen oli yleisempää kuin miesten keskinäisissä ryhmissä. Miehet tavoittelivat useimmiten individualistisempaa biletyskokemusta kuin naiset, jotka tavoittelivat biletykseltä yhteistä kokemusta, joka rakentui ”vuorovaikutuksessa bilettäjien sekä heitä ympäröivän yökerhotilan, musiikin ja tanssin kesken.” (Maunu 2014, 100.)

Bilettämiseen kuuluu alkoholi ja päihteet, mutta ne eivät ole edellytys bilettämiselle. Maunun väitöskirjassa kuitenkin nousi esille, miten suomalaiset bilettäjät pitivät alkoholia ryhmäytymisen liimana vielä 2000-luvun lopulla ja 2010-luvun alussa, ja humalan kautta koettiin helpommaksi toteuttaa bilettämisen rituaalin koodeja eli toimintatapoja ja odotuksia (Maunu 2014, 170). Tuon esille, että bilettäjissä on aina ollut myös päihteistä kieltäytyjiä. 2000-luvun alussa päihteistä pidättyviä kutsuttiin *streittareiksi*. Nimitys tulee käsitteestä *straight edge* ja täysin raittiita henkilöitä saatettiin pilkata, heitä saatettiin pitää entisinä addikteina tai muuten vain kummallisina yksilöinä, jotka haastavat yhteiskunnan normia. Streittareiden arvoihin saattoi liittyä päihteettömyyden lisäksi esimerkiksi eläinoikeuksien kannattaminen ja sitä myöten veganismi. Vuosikymmenten edetessä nämä arvot ovat alkaneet yleistymään, osittain ilmastokriisin yhteyteen liitettyinä toimina.

Tänä päivänä puhumme *sober curious* -ilmiöstä, missä erityisesti nuoret aikuiset ilmoittavat olevansa vapaaehtoisesti ilman alkoholia. Uteliaisuus viittaa siihen, ettei raittiuden kanssa tarvitse olla ehdoton eikä juomattomuuden tarvitse olla lopullinen päätös. Sober curious -ilmiö on syntynyt osittain myös sosiaalisen median myötä ja on omalainen alakulttuuri bilettäjien keskuudessa (Tanskanen 2022). Raittiina pysymisen päätös ei kanna ensisijaisesti mielikuvaa addiktiosta, vaan kertoo uteliaisuudesta elää toisella tavalla, kokeilla selvin päin olemista arjessa sekä bilettäessä. Toisaalta normista poikkeaminen ja toisella tavalla elämisessä on aina omanlaiset haasteensa mukana, joita yksilö voi kohdata bilettäessä, joten vertaistuen tarve voi olla voimavarana. Sober curious -ilmiö tekee kuitenkin tilaa myös henkilöille, jotka toipuvat päihdeaddiktiosta. Mitä nuoremmista on kyse, sitä enemmän kokeilunhaluisuus selvin päin olemiseen on subjektin henkilökohtaisen menneisyyden painolastista vapaata. Alkoholittomuus ei herätä enää nuoremmissa sukupolvissa tänä päivänä samanlaista ihmettelyä ja kyselyjä kuin heitä vanhemmissa, sillä alkoholin symbolinen asema

bilettämisen rituaalissa on osittain vähentynyt (Törrönen, Roumeliotis, Samuelsson, Krauss, Room 2019, 17–18). Jossain määrin – erityisesti isommissa kaupungeissa – alkoholista kieltäytyminen on alkanut normalisoitumaan. Tämä tekee myös naisten ja tyttöjen juomattomuudesta helpompaa. Aiemmin naiset joutuivat helposti raskausuteluiden kohteeksi, jos he ilmoittivat, etteivät juo alkoholia.

Bilettämisen mielletään ajoittuvan yleensä viikonloppuihin, arkipyhiin tai muihin loma-aikoihin. Nuorilla bilettäminen voi potentiaalisesti sijoittua väljemmin arkipäiviin, koska nuoret ovat aikuisuuteen liitetyistä velvollisuuksista ja aikatauluista, kuten kokopäivätyön ja mahdollisesti perheen velvollisuuksista vapaita. Nuorien velvollisuudet kohdistuvat kouluun ja opiskeluun. Erityisesti opiskelemaan siirtyessä bilettäminen on monille opiskelijoille kiinteä osa sosiaalista elämää ja tapa luoda ja ylläpitää ystävyyssuhteita ja opiskelijaelämän merkityksellisiä kollektiivisia kokemuksia. Maunu tuo esille *muotoutuvien aikuisten* viiteryhmän eli pari-kolmekymppiset, joiden elämänvaiheessa biletys toimii merkityksellisenä osana oman identiteetin ja sosiaalisen ryhmän muotoutumista. ”Perhe ja pysyvät työyhteisöt ynnä muut vakiintuneet ryhmät tarjoavat yksilölle niin vahvoja yhteenkuuluvuuden mahdollisuuksia ja kokemuksia, että tarve tavoitella niitä yökerhotiloista vähenee” (Maunu 2014, 175). Nuorten bilettäminen on osana merkityksellisten ihmissuhteiden luomista ja oman seksuaalisuuden kokeilemista. Tyttöjen bilettäminen yökerhotiloissa tavoittelee vapautumista omista huoneista ja tekee näkyväksi vapauden ja valvonnan rajoja: millaisesta käytöksestä mahdollisesti rangaistaan ja mitä sallitaan.

1960-luvulla *beatlemania* muokkasi teinityttöjen sosiaalisia normeja laveammaksi, kun *The Beatles*in fanitytöt huusivat seksuaalista haluaan yhtyeen konserteissa. Seksuaalinen vapautuminen 1960- ja 1970-lukujen aikana laajensi tyttöjen horisonttia toteuttaa omia seksuaalisia halujaan, ja sosiaalinen paheksunta alkoi pieniltä osin vähentyä, vaikka mainehaittaa vältettiin oman käytöksen itsesensuurilla. *Pahoilla tytöillä* oli huono maine, joka liitettiin huumeisiin, seksiin ja keskiluokkaisten arvojen kapinointiin (Nash 2003, 135). 1970-luvulla seksuaalisuuden yleinen diskurssi pysyi positiivisena verrattuna sitä seuranneeseen 1980-luvun AIDS-epidemiaan. *Sex, drugs and rock’n’roll* -slogan on tunnettu rockmusiikin yhteydessä ja liittyy olennaisesti koko musiikkigenren ideologiaan sekä estetiikkaan. 1970-luvulla fanikulttuurissa tytöt jakautuivat karkeasti *rokkareihin* (rocker girl) ja *teinipoppareihin* (teenpoppers). Rokkarit olivat *pahoja tyttöjä*, jotka hakeutuivat vastakkaisen sukupuolen seuraan, kapinoivat keskiluokkaisia arvoja, kuten hyvää koulumenestystä vastaan,

kun taas teinipopparit olivat *hyviä tyttöjä*, jotka kävivät kuuliaisesti koulussa, saivat hyviä arvosanoja ja käyttäytyivät muutoinkin siveellisesti. Teinipopparit pitivät fanittamisen ja naiseuden kokeilut omissa huoneissaan, kun rokkarit näkyivät ja kuuluivat kaduilla, yökerhoissa ja kouluissa. (Nash 2003, 137–138.)

Omana genrenä 1970-luvulla syntyi myös disko, joka ei nauttinut suurta arvostusta muusikoiden – erityisesti rokkareiden parissa. Silti disko tarjosi tilan, missä oli mahdollista tanssia, juoda, löytää huumeita ja seksiä (Kutulas 2003, 186). Yksi 1970-luvun loppupuolen ikonisimmista diskoista ja kansainvälisestikin tunnettu oli newyorkilainen yökerho *Studio 54* (1977–1980), jossa juhlivat oman aikansa julkisuuden henkilöt ja merkittävät taiteen ja kulttuurin toimijat, kuten esimerkiksi Andy Warhol, Elizabeth Taylor ja Diana Ross (Utula 2020). Diskomusiikki nousi 1970-luvun lopulla erityisesti homomiesten suosioon, jotka juhlivat naisartisteja, kuten Judy Garlandia, Bette Midleriä ja Cheriä (Kutulas 2003, 189). Diskot muovasivat queer-kulttuuria ja yökerhoja myöhemmille vuosikymmenille.

1980-luvulla bilettämisen yllä leijui synkkä AIDSin tuoma pilvi, joka osaltaan muovasi aikansa nuorten kokemuksia seksuaalisuudesta ja bilettämisestä. Maggie Nelson (2022 [2021]) kirjoittaa AIDSiin suhtautumisesta eri sukupolvien kohdalla: ”Aikaa on kulunut ja lääkehoito on kehittynyt, joten se on monin tavoin luonnollinen ja kiistatta tervetullut tulos. Se kuitenkin häiritsee sukupolvien välistä keskustelua seksipositiivisuudesta, mielihyvästä ja vaarasta, sillä keskustelussa on paljon vähemmän järkeä, jos vaikutus – tai pommikuoppa – jonka AIDS teki meistä niin monen elämään, on poistettu kuvioista.” (Nelson 2022, 118.) Tänä päivänä seksuaalisen vapauden diskurssissa on turvallisuus esillä toisella tavalla kuin aiemmilla sukupolvilla. Monet seksin välityksellä tarttuvat taudit on saatu lääkehoidolla hyvin hallintaan, vaikkei niiden uhka ole koskaan poistunut. Bilettävien tyttöjen turvallisuus on noussut 2010-luvulla julkiseen keskusteluun erityisesti Me Too -liikkeen jälkeen.

Tänä päivänä oman seksuaalisuuden toteuttaminen ei sisällä välitöntä kuolemanvaaraa, joten keskustelussa ovat sosiaaliset vaarat, jotka liittyvät erityisesti heteroseksuaalisuuteen ja naisten kokemaan seksuaaliseen väkivaltaan. Bilettäminen on naisille yksi tilanteista, jotka saattavat tytöt ja naiset potentiaaliseen vaaraan. Mahdollisesti ulkopuolisen tarkoituksellinen huumaaminen voi asettaa naisen hyväksikäytön uhriksi. Raiskauskulttuuria käsittelevä ohjaaja Emerald Fennellin elokuva *Lupaava nuori nainen* (Alkup. *Promising Young Woman*, USA 2020) pohtii sitä, miten tyttöjen ja naisten sekä poikien ja miesten bilettäminen poikkeavat

toisistaan ja millaisia seurauksia eri sukupuolille mahdollisesti lankeaa – tai ei lankea. Elokuva pohtii sitä, miten uhrin päihtymystilaa pidetään edelleen oikeuslaitoksissa syynä väkivallalle. Bilettämisessä kuitenkin hauskanpito on tytöillekin ensisijainen motivaatio, jolla voimistetaan tyttöjen välistä ystävyyttä oman ryhmän sisällä. Oma ryhmä tuo turvaa myös mahdollisissa turvattomissa tilanteissa.

3.2 Luokka osana bilettämisen esteettisyyttä

Maunu tuo esille, että Suomessa 1960-luvulta alkanut muuttoliike maalta kaupunkiin muutti myös totuttuja tapoja ylläpitää sosiaalisia suhteita (Maunu 2014, 21). Kaupungeista puuttuivat aluksi erilaiset sosiaaliset foorumit, joissa sosiaalisia suhteita solmittiin ja ylläpidettiin, kuten seurain- ja työväentalot. Kaupungistumisen myötä ravintoloista alkoi muodostua merkittäviä kohtaamispaikkoja, mitä edisti alkoholilain liberalisointi 1960-luvulta alkaen. (Maunu 2014, 21–22.) Teollistunut kaupunkielämä erotti työ- ja vapaa-ajan myös uudella tavalla. Ravintolassa vapaa-aikaan kytkeytyi ajatus hauskanpidosta, jolla pystyttiin vapautumaan hetkellisesti velvollisuuksista ja ylläpitämään sosiaalisia suhteita.

Työväenluokkaisuuteen liitetty pukeutuminen, käyttäytyminen, puhetavat, tilat ja kulttuuriset representaatiot ovat vaikuttaneet bilettämisen ruumiillisiin kokemuksiin ja sitä kautta myös taiteen ja populaarikulttuurin representaatioihin. Bilettämisen erot syntyvät niin luokasta kuin myös erilaisista bilettämisen genreistä, joihin linkittyvät muun muassa musiikkigenret rockista, hip hopista ja popista aina teknoon. Bilettämisen genret määrittelevät paljon myös bilettämisen estetiikkaa. Se, miltä bilepaikat näyttävät, tuntuvat ja kuulostavat, kulkee rinnakkain tietyissä tiloissa kävijöiden tyylin ja käytöksen kanssa.

Bilettäminen on osa urbaania kulttuuria. Mitä isommasta kaupungista on kysymys, sitä enemmän alakategorioita bilettämiseen on mahdollista linkittää. Kaupunkien asuinalueet ja kaupunginosat useasti tuovat näkyväksi yhteiskuntaluokan kysymykset. Lähiöpubien kävijät ovat oma porukkansa, trendikkäillä teknoklubeilla bilettää oma ryhmänsä, ja sekä punkkareiden että rokkareiden konsertit ja biletyspaikat ovat näiden ryhmien omia tiloja. Eri genren bilettäjät voivat pitäytyä omissa bileissään eli rituaaleissaan, mutta bilettäjät myös vierailevat katsomassa muiden genrejen bileitä ikään kuin ”turisteina” (Maunu 2014, 165). Erityisesti suuremmissa kaupungeissa, joissa on tarjolla eri genren bileitä, voi erityisesti keskiluokka sukkuloida näiden erilaisten bileiden välillä, mutta ei saman illan aikana.

Bilettämisen tavoissa, paikoissa ja estetiikassa on eroja eri yhteiskuntaluokissa. Työväenluokan parissa keskiluokan tai ylemmän luokan tapoja ja juhlapaikkoja voidaan pitää elitistisenä, kun taas keskiluokka arvottaa työväenluokan bilettämisen rahvaanomaisena ja mauttomana lähiöpubeissa kännäämisenä (Maunu 2014, 23–25). Bilettämiseen liittyy siis makukysymykset, jotka kiinnittyvät luokkaan. Tänä päivänä keskiluokan estetiikan tunnistaa tietyistä designesineistä, vaatteista ja pukeutumistyylistä, joilla viestitään mausta ja arvoista. Keskiluokka käy tietyissä trendikkäissä ravintoloissa, baareissa ja pubeissa kaupungin keskustan alueella, kun työväenluokan tilojen mielletään sijoittuvan kaupungin laidoille. Nykyisin keskiluokan performointi on noussut erityisesti sosiaalisen median myötä esille. Keskiluokka pyrkii tekemään omat etuoikeutensa jollain tavalla näkyviksi ja nauramaan itselleen, kuten Instagramin meemitilillä *@vainkeskiluokkajutut*. Sarjakuvataiteilija Riina Tanskasen (s. 1998) *Tympeät tytöt* -Instagram-tilillä (@tympeattytot) julkaistu kuva (Kuva 21) ja sen yhteydessä oleva kuvateksti pohtivat luokkaeroa, miten nousu työväenluokasta keskiluokkaan näkyy materiaalisten objektien kautta keskiluokkaan kuulumisen tekemisessä. Tanskasen kuvassa hahmo istuu pöydän ääressä ja tila hänen ympärillään on täynnä suomalaista designesineistöä, erityisesti Marimekon astioita ja tekstiilejä tunnetussa *Unikko*-kuosissa. Kuvatekstissä Tanskanen pohtii sitä, miten luokka näkyy, kuuluu ja tuntuu yliopisto-opiskelijan todellisuudessa, millaisia tunteita työväenluokkaisesta taustasta tuleva opiskelija kohtaa silloin, kun keski- ja ylempi keskiluokka jakaa kokemuksiaan nuoruudestaan. Samankaltaisia kokemusmaailmoja rakentuu myös bilepaikkoihin, koska rituaaliin kuuluva koodisto on tunnettava päästäkseen bileisiin mukaan. Teknobileissä on oma pukeutumis- ja käyttäytymiskoodistonsa samoin kuin on myös pienten paikkakuntien tanssipaikoissakin.

Luokka alkoi näkymään myös ravintoloissa sosiaalisina taitoina ja mitä pidettiin soveliaana, asiallisena ja kohteliaana. 1980-luvulta alkaen keskiluokka alkoi tehdä erontekoa työväenluokkaan erityisesti sosiaalisten taitojen kautta. ”Itseään uuden keskiluokan edustajat pitivät fiksuina ja hyvään itsekontrolliin kykenevinä alkoholinkäyttäjinä, jotka säilyttivät humalassakin kohteliaat, seuralliset vuorovaikutuskoodinsa.” (Maunu 2014, 32–33.) Tytöt ja naiset löysivät itsensä bilettämästä ja tanssimasta keskustan yökerhoista luokkarajoista huolimatta useammin kuin miehet. Tyttöjen ja nuorten naisten kokema turvattomuus ja häirintä lähiöpubeissa on osaltaan vaikuttanut siihen, että tytöt siirtyivät tiloihin, joissa myös pojat ja nuoret miehet osasivat käyttäytyä hillitymmin. 1990-luvun teknobileet rakensivat individuaalia bilettämisen tapaa, jossa bilettäjä etsi elämyksiä ja nautintoja oman identiteetin

rakentamiseksi ja toteuttamiseksi (Maunu 2014, 22). Tällaista yksilön elämyshakuista bilettämistä suosittiin 2000-luvun alussa, ja sellaiseksi sen voi mieltää ainakin joltain osin tänäkin päivänä.

Populaarikulttuurissa bilettäminen on osa musiikkialaa. Musiikki siivittää bilettämistä ja eri musiikkigenret ovat rakentaneet omia ryhmiä, jotka omalta osaltaan ovat muokanneet erilaisia bilettämisen tapoja ja paikkoja. Nuorten bilettämisen kuvaamista näkyy televisio-ohjelmissa ja elokuvissa usein yhdysvaltaisissa nuorisokomedioissa tai -draamoissa yliopisto-opiskelijoiden bileissä. Harvemmassa on myös populaarikulttuurissa esitykset, joissa keskiössä on tyttöjen bilettäminen ja tyttöjen välinen ystävyys tai naisen näkökulmasta kerrottua bilettämistä. Tytöt ovat keskiössä esimerkiksi jo aiemmin mainitsemissani elokuvissa *Marie Antoinette* (2006), *Promising Young Woman* (2020) sekä suomalaisessa ohjaaja Alli Haapasalon *Tytöt, tytöt, tytöt* -elokuvassa (2022). Tyttöjen bilettämisessä on keskinäistä ystävyyttä ja huolenpitoa sekä oman seksuaalisuuden kokeilua ja rajojen testaamista. Bilettävät tytöt tasapainoilevat jatkuvasti hyvän ja huonon käytöksen välillä, pyrkien välttämään huonoon maineeseen joutumista.

Tyttöjen bilettämisessä arvioitavana on ollut myös tyttöjen älykkyys, joka juontaa käsitykseen keskiluokkaisen maun ja arvojen paremmuudesta. Bilehile bimbot ja pissikset ja heidän käytöksensä vikuroi keskiluokkaista makua vastaan, koska tytöt käyttäytyvät tietoisesti huonosti ja typerästi. Hauskaa pitäviä tyttöjä arvioidaan tyhmiksi, koska tytöt keskittyvät muun muassa omaan nautintoon ja ulkonäköön. Useasti bimboihin ja pissiksiin liitetään paljastava pukeutuminen, kuten minihameet ja napapaidat. Pelkkä paljastava pukeutuminen ajaa tyttöjä huonoon maineeseen, koska huonon tytön maineella on perinteisesti viitattu seksuaalisuuteen eli arveluttavana pidettyyn seksuaalimoraaliin (Aaltonen 2011, 272).

Maisa Majakan veistokset Helsingin Taidehallilla tekivät näkyväksi 2020-luvun kaupungissa asuvien nuorten aikuisten bilettämisen maisemaa. Majakka on tuonut esille antamissaan haastatteluissa, kuten *Helsingin Sanomille*, että päihdekulttuuri ja bilettäminen on inspiroinut häntä ja ”on hänestä hyvä tapa tarkastella naisiin kohdistuvaa misogyynistä kontrollia. … Tämän näyttelyn teosten ytimessä ovat naisten kokemukset ja se, millaisia rooleja naisille tarjotaan ja millaisesta käytöksestä rangaistaan. … Majakka kokee, että naisia rangaistaan vallattomasta käytöksestä, vaikka se olisi vaaratonta. Siksi Majakka on halunnut näyttelyn teoksissaan tarkastella juuri juhlivia ja juovia naisia ja tyttöjä” (Vahtera 2023). Majakan

teoksissa bilettävät tytöt ovat 2020-luvun urbaaneja tyttöjä ja teosten hahmot, tilat ja tunnelmat ovat tunnistettavia nuorten aikuisten biletyksen areenoja tänä päivänä. On mahdollista, että teosten maailmat ovat saaneet innoitusta todellisuudesta ja taiteilijan omista kokemuksista ja omasta sosiaalisesta ja kulttuurisesta ympäristöstä. Teoksien lähtökohta on feministinen tarkastelu tyttöjen ja naisten asemasta yhteiskunnassa. Sanna Marinin bilekohun yhteydet *Etkot*-teokseen (Kuva 7) tukevat tulkintaani siitä, että taiteilijan osallistuminen yhteiskunnalliseen keskusteluun on tietoista tekemistä.

3.3 Bilettävien tyttöjen monimuotoisuus

Nan Goldinin *The Ballad of Sexual Dependency* toi 1980-luvulla esille myös bilettämisen varjopuolia, kuten riippuvuuksia. Bilepaikat Goldinin kuvissa eivät edusta keskiluokkaista makua, päinvastoin. Hänen kuvissaan bilettäminen ei ole aina vain hauskanpitoa, vaan myös surun ilmaisemista teoksessa *David and Butch Crying at Tin Pan Alley* (1981, Kuva 16). Bilettämisessä ryhmän yhteenkuuluvuudessa intiimiys on osatekijä, joka tuo ryhmän jäsenet haavoittuvina toisten eteen. Samalla kuvissa näkyy ja tuntuu ajankuva Yhdysvalloista, jossa erityisesti queer-yhteisöihin vaikuttanut AIDS oli läsnä arjessa ja juhlassa.

1990-luvulla alankomaalainen taiteilija Rineke Dijkstra (s. 1959) kuvasi sekä alankomaalaisia teinityttöjä teknoklubilla että brittiläisiä teinityttöjä diskossa, josta syntyi teos *The Buzz Club, Liverpool, England / Mystery World, Zaandam, Netherlands* (1996–1997). Teoksessa tytöt kuvataan yksitellen muista bilettäjistä erillään, valkoista seinää vasten. Bileiden äänimaailma kuuluu taustalla ja musiikin rytmissä tytöt tanssivat ujostellen kameralle. Teoksessa tulee näkyväksi ajankuva, trendit pukeutumisessa sekä musiikissa. Tyttöjen oma tila bileiden sisällä kuvaa todellisia tyttöjä, heidän kehonkieltään ja olemustaan. Saman tapaisia videoteoksia ovat tehneet Suomessa 1990- ja 2000-luvulla Eija-Liisa Ahtila (s.1959) ja Salla Tykkä (s. 1979), joiden teoksien keskiössä olivat tytöt ja seksuaalisuus, ei niinkään bilettäminen. Tutkielmaa tehdessä olen kuitenkin huomannut, että bilettäviä tyttöjä on lähes mahdotonta tarkastella ilman seksuaalisuuden huomioimista.

> Riippumatta siitä, mistä syystä huonon tytön maine on lähtenyt liikkeelle, siihen liittyy aina seksuaalisen holtittomuuden konnotaatio. Huoraksi leimaamisessa ei ole niinkään kyse seksuaalisen moraalin valvomisesta, vaan kenen tahansa tytön (strategisesta)

> loukkaamisesta, sukupuolittuneesta vallankäytöstä ja siitä, millainen naiseus katsotaan missäkin yhteydessä sallituksi. (Aaltonen 2011, 275.)

Tyttöjen ja naisten mainetta arvioidaan seksuaalisuuden kautta, jolla erotetaan hyvin ja huonosti käyttäytyneet tytöt. Luokka on merkittävä tekijä hyvyyden määrittelyssä. Keskiluokkaisten arvojen normalisoituminen ja sen normin suhteen toisenlainen tekeminen ja oleminen arvioidaan mauttomaksi tai huonommaksi. 2000-luvun alun *bimbo summit* eli Paris Hiltonin, Britney Spearsin ja Lindsay Lohanin bilettämisen tallentuminen paparazzien kuviin ja sitä myöten lehtiotsikoihin toi näkyväksi vuosikymmenen keskiluokkaisen bilettämisen estetiikkaa. Julkisuudenhenkilöiden kautta on tuotettu hyvien ja huonojen tyttöjen malleja. Suomen yksi kuuluisin bilehilebimbo 2000-luvun alusta on todennäköisesti Johanna Tukiainen (s. 1978). Hän nousi julkisuuteen vuonna 2008 silloisen ulkoministeri Ilkka Kanervan eron aiheuttaneen tekstiviestikohun myötä. Tukiainen oli 2010-luvun alussa usein viihdelehtien otsikoissa bilettämisestään ja oikeudenkäynneistään. Tukiaisen voi nähdä pahojen tyttöjen, bimbouden ja pissismin äärimmäisenä esimerkkinä. Äärimmäiseen, mauttomana pidettyyn bimboiluun tehdään edelleen eroa, mutta tyttöyden tekemistä halutaan osaltaan laajentaa. Bimboilu on otettu 2020-luvulla osaksi feminististä politiikkaa, kuten Instagramin *@pikakahvimemegirl*-meemitilillä, jossa 2000-luvun ensimmäisten vuosikymmenten bimboiksi miellettyjen tyttöjen ja naisten kuvat yhdistettynä antikapitalistiseen ja feministiseen sisältöön ovat ristiriitaisia. Bimboja on pidetty tyhminä, joten poliittinen sisältö yhdistettynä bimboilun puhetapoihin ja estetiikkaan tuo näkyväksi keskiluokkaisen maun normin.

Katja Tukiaisen teosten tytöt eivät ole bilettäviä tyttöjä, mutta näitä tyttöjä on vaikea jättää huomiotta, koska ne pursuavat tyttöenergiaa, kirjaimellisesti. Tukiainen on käsitellyt omassa väitöskirjassaan tyttöyttä ja mitä se hänelle merkitsee. Hän on tuonut ilmi, ettei aluksi tehnyt tietoisesti feminististä taidetta, vaan tuli tietoiseksi siitä vasta taiteensa katsojilta, tai ennemmin ehkä hyväksyi sen (Tukiainen 2022, 65). Tukiainen kirjoittaa, ettei hänelle Spice Girls ollut merkittävä ilmiö, mutta hän tiedosti ja tunnisti sen omassa ajassaan. Tässä tulevat sukupolvien erot selvästi esille: 1980- ja 1990-luvulla syntyneille tytöille Spice Girls on ollut ilmiönä vaikutusvaltaisempi. Tukiaisen maalauksissa tyttöenergia, sankaritytöt ja girl bossit vilisevät, ja Tormulainen tuokin esille, että ”populaarikulttuurissa tyttöenergia ruumiillistuu sankarittariin, jotka ovat suorapuheisia, eivät pelkää ottaa valtaa, uskovat itseensä ja päättävät omasta elämästään” (Tormulainen 2014, 25). Tyttöenergia pääsi valloilleen 1990-luvulta

alkaen, kun aiemmat vuosikymmenet oli tehty töitä naisten näkyvyyden eteen taiteessa. Tukiaisen esille tuoman tyttöenergian esikuvia oli hänelle ollut lapsuudessa muun muassa Peppi Pitkätossu (Tukiainen 2022, 63).

Tukiaisen maalauksissa näkyy hänen mukaansa sarjakuvien ominaisuuksia, mikä ilmenee muun muassa erilaisina iskulauseina, kuten ”GRL PWR” teoksessa *Grl pwr* (2017, Kuva 13) ja tekstissä ”Behind every great girl there is a girl” teoksessa *Behind every great GIRL there is a GIRL* (2018, Kuva 14). Teoksien tytöt ovat luettavissa keskiluokkaista estetiikkaa toteuttaviksi hyviksi tytöiksi, ja heidän kapinansa ei ole seksuaalista eli huonojen tyttöjen kapinaa, vaan älyllistä, akateemista ja tiedostavaa (valkoista) feminismiä. Tukiaisen tytöt ovat tasavertaisia poikiin nähden ja pystyvät kaikkeen siihen, mihin pojat ja miehetkin pystyvät, niin fyysisesti kuin henkisesti (voima / power). Ajatus taustalla on, että tytöt ovat jonkinlaisessa uhripositiossa ja heidän täytyy voimaantua jostakin. Tukiainen kertoo tyttöenergiasta alaotsikon *Sankarityttöjen jatkumo* alla, joka kertoo siitä, miten hän tietoisesti toteuttaa ja ylläpitää teoksillaan elossa ajatusta tyttöenergiasta, mutta millainen teosten potentiaalinen poliittinen muutosvoima on, jää osin näennäiseksi. Teokset tuovat näkyväksi sukupolvikokemusta, joiden äärellä ilmiön tunnistavat – nykyään aikuiset – naiset pääsevät ehkä palaamaan nuoruuden tyttöyden hetkiin.

Tyttöjen omahuonekulttuuri on nykyään myös siirtynyt fyysisistä tiloista digitaalisiin tiloihin. Esimerkkejä tästä ovat mainitsemani sarjakuvataiteilija Riina Tanskanen ja digitaalista taidetta ja meemejä tekevä Alma Tuuva, joiden taiteellisen työskentelyn merkittävä alusta on sosiaalinen media ja erityisesti Instagram. Tanskasen *Tympeät tytöt* Instagram-tili sekä sarjakuva-albumit (2021 ja 2024) tarkastelevat patriarkaattia, kapitalismia sekä hyviä että huonoja tyttöjä yhteiskunnan rakenteissa. Tyttöihin kohdistunut odotus hyvästä käytöksestä tulee esille Tanskasen Instagram-kuvassa *Tytöt luo tilan* (2022, Kuva 20). Kuvatekstissä hän pohtii sitä, miten bilettäviä tyttöjä lähestyvät pojat/miehet kokevat tytöt tympeiksi ja huonokäytöksisiksi silloin, kun nämä eivät ole kiinnostuneita heidän lähestymisyrityksistään tai seurastaan. Tytöille jää usein tilanteen tunnelman luominen ja kannatteleminen. Tilanteessa tulee esille myös Maunun väitöskirjassa ilmenneet sukupuolien erot biletyksen tavoitteista, joissa miehet suuntasivat enemmän omaan kokemukseen, kun taas naiset rakensivat ryhmän yhteistä intiimiä kokemusta (Maunu 2014, 28). Angela McRobbie tuo esille pukeutumisen ja yhdessä tanssimisen merkityksellisyyden tyttöjen bilettämisessä, mutta tyttöjen keskuudessa saatettiin haaveilla myös poikien seurasta (McRobbie 2000, 63).

McRobbien tutkimuksissa on heteroseksuaalisen normin oletus, joten queer-nuorten äänet eivät samalla tavalla ole päässeet esille[1] kuin esimerkiksi tänä päivänä.

Emma Ainalan maalausten tyttöjen tilat vaihtelevat yksityisistä julkisiin, sisä- ja ulkotiloihin tai kaikkien näiden hybrideihin. Mitään yksiselitteistä merkitystä tai sanomaa ei voi teoksista saada tulkittua, vaan teokset antavat omanlaisiaan näkökulmia erilaisiin konteksteihin ja näkökulmiin. Valitsemissani Ainalan maalauksissa näkyy jollain tavalla bilettämisen symboliikkaa, kuten päihteet, vaatetus ja tila. Bilettämisen symboleilla viittaan Maunun käyttämään määritelmään, miten materiaaliset objektit, kuten vaatetus ja musiikki, tai kehollliset teot ja eleet, kuten tanssi ja puheenparret toimivat symboleina ja tapoina kiinnittyä bilettämisen rituaaliin ja siihen ladattuihin tunteisiin (Maunu 2014, 68). Ainalan teos *If You Wanna Be My Lover* (2019) viittaa nimellään Spice Girlsin kappaleeseen *Wannabe* (1997), jonka kertosäe kuuluu: “If you wanna be my lover, you gotta get with my friends. Make it last forever, friendship never ends”. *Wannabe* on tyttöenergian voimalaulu, joka nostaa tyttöjen välisen ystävyyden romanttisen rakkauden yläpuolelle. Teoksessa on viisi nuorta naishahmoa, yhtä monta kuin alkuperäisessa Spice Girlsissä oli jäseniä. Teoksen tila viittaa kappaleen musiikkivideoon, jossa Spice Girls menee kuokkimaan ylemmän luokan juhliin, hienoon englantilaiseen kartanoon. Musiikkivideossa Spice Girlsin tytöt käyttäytyvät holtittomasti tanssien pöydällä ja häiriköiden muita juhlijoita. Brittiläisessä yhteiskunnassa luokkaerot ovat selkeämmät kuin esimerkiksi Suomessa. McRobbie argumentoi, että työväenluokkaisilla tytöillä ei ollut samanlaisia vapaa-ajan aktiviteetin mahdollisuuksia kodin ulkopuolella kuin esimerkiksi keskiluokkaisilla tytöillä. Feminiiniset rituaalit, kuten laittautuminen, pukeutuminen ja tanssiminen diskoissa oli merkityksellisiä työväenluokkaisille tytöille. Se oli myös vapautus kodin piiristä, joka tarkoitti muun muassa kotitöitä. (McRobbie 2000, 64.)

Tyttöenergiasta voimaantuneet pärjääjätytöt eivät esiinnyt Ainalan teoksessa *Independence Day* (2020, Kuva 9). Teoksen kolme tyttöhahmoa ovat juoneet itsensä humalaan, mihin viittaa kaksi Suomi-viinapulloa, joista toinen on teoksen vasemmassa reunassa polvi-istunnassa olevan tytön kädessä. Joko hahmo on juuri nostamassa pulloa huulilleen juodakseen tai juuri hörpännyt pullosta. Tyttö on ainut, jonka kasvot näkyvät teoksessa ja kasvoilla ilme on jähmettynyt ja katse lasittunut, mikä viittaa voimakkaaseen humaltumistilaan. Tytöllä on päällään vaaleansininen mekko, jossa on rinnat paljastavat aukot. Mekon helma on

[1] McRobbien kirjan ensimmäinen painos on julkaistu vuonna 1991. Olen käyttänyt vuoden 2000 painosta.

kääriytynyt ylös paljastaen mekon väriin sävysävyyn soinnutetut polvisukat ja sukkanauhat, joiden kiinnittimien koristeena on Suomen liput. Suomen lippuja löytyy teoksesta enemmänkin. Tilassa ollaan jonkinlaisella käytävällä ja käytävän kaiteisiin on ripustettu Suomen lippu -viirejä. Keskimmäinen hahmo on nelinkontin Suomen lipun päällä. Hahmon käsien välissä lattialla on toinen Suomi-viinapullo. Tyttö roikottaa päätään alaspäin niin, että hänen hiuksensa valuvat kohti lattiaa. Suomen lipun päällä on vaaleanpunaisia ruusunnuppuja sekä ruusunlehtiä, ja vaikuttaa siltä, että tyttö oksentaisi näitä ruusunlehtiä lipun päälle. Tytön selän päällä on tarjotin täynnä simpukoita ja sitruunan lohkoja. Kolmas tyttö on oikeassa reunassa vaaleanpunaisessa mekossa. Tytön ruumis on katsojaan päin, mutta pää on kääntynyt satakahdeksankymmentä astetta. Hahmon kädet ovat vedettyinä koukkuun vyötärölle ja toiset kädet tulevat mekon helmoista reisille. Tyttöä pitelee vihreä ihmismäiseltä vaikuttava hahmo olkapäästä ja päästä. Teoksessa on paljon merellisiä elementtejä, kuten simpukat tarjottimella, mutta myös rapuja, kala ja meritähti. Tilanne voisi olla risteilylaivan käytävältä. Tilanne on karnevalistinen. Suomalainen alkoholikulttuuri ja käyttäytyminen muun muassa risteilyillä on jo kulttuurinen ilmiö. Tyttöjä harvoin yhdistetään tähän sekoilukulttuuriin, mutta jos tällaisia sekoilevia ja paljon alkoholia käyttäviä tyttöjä kohdataan, yhdistetään heidän käytöksensä mauttomuuteen ja sitä myöten työväenluokkaisuuteen (Tormulainen 2014, 28).

Ainalan teoksen tyttöjen bilettäminen on liiallista ja holtitonta, mutta Ainala on lisännyt tilanteeseen huumoria, jolla asetelma naureskelee suomalaiselle alkoholikulttuurille, työväenluokkaiselle maulle. Samalla Ainalan teos viittaa taidehistoriaan, jossa naisten paljaat tai osittain paljaat rinnat ovat olleet miestaiteilijoiden teoksissa näkyvillä vuosisatoja.

4 Ajalliset kerrokset

Tarkastelen tyttöyden kokemusta ja sen esiintymistä suomalaisten taiteilijoiden bilettämiseen liittyvissä teoksissa sukupolvikäsitteen kautta. Siinä missä tyttöys sekä biletys ovat moniselitteisiä käsitteitä, on sitä myös sukupolven käsite. Sukupolven käsitettä on sosiologiassa käytetty karkeasti jaettuna kahdessa eri merkityksessä. Ensimmäinen käyttötapa kytkee sukupolven sukulaisuusjärjestelmän osaksi. Suvun sisäisellä eli perhesukupolvella on pohjimmiltaan biologinen merkitys, joka kytkeytyy muun muassa perhesosiologian, elämänkulun, ikääntymisen, nuorison ja sosiaalisen liikkuvuuden tutkimuksiin (Purhonen 2007, 16).

Tutkielmassani käytän sosiologi Semi Purhosen esille tuomaa sukupolven toista sosiologista määritelmää, jonka käyttö laajenee perhe- ja sukukeskeisyydestä kollektiivisemmaksi. ”Sukupolvi koostuu tällöin kaikista jollain tavoin rajatun ajankohdan sisällä syntyneistä ihmisistä” (Purhonen 2007, 16). Tällä hän tarkoittaa sitä, että ihmisiä yhdistää jokin yhteinen kokemus, joka useimmiten liitetään jaettuun nuoruuden kokemukseen ja joka erottaa tämän ryhmän jäsenet muun ikäisistä ihmisistä. Nykyään sukupolvikäsitys on popularisoitunut ja *boomereita, x-sukupolvea, milleniaaleja* ja *z-sukupolvea* vertaillaan keskenään sosiaalisen median sisällöissä, erityisesti Tiktokissa. Vertailussa keskiössä on usein digitalisaatioon liittyvät muutokset, musiikkiin ja populaarikulttuuriin liittyvät ilmiöt. Ne ovat eri sukupolville olleet *sukupolvikokemuksia*, joita heitä nuoremmat eivät välttämättä kykene ymmärtämään. Tyttöjen sukupolvikokemukset ovat eri vuosikymmeninä liittyneet myös musiikkiin ja fanikulttuuriin.

Käytän tutkielmassani sukupolven käsitettä viittaamaan tiettynä aikana syntyneiden tyttöjen kollektiivista muistamista, johon kytkeytyy osittain myös nostalgiaa. Huomioin tutkielmassani nuorisokulttuurin vaikutuksen siihen, miten tyttöyttä on eri aikoina tehty, eletty ja koettu, ja kuinka se on potentiaalisesti liukunut eri sukupolven taiteilijoiden teoksiin. Lähden liikkeelle menneestä nykypäivään ja rakennan kansainvälisen taiteen sekä populaarikulttuurin kautta analyysia 2000-luvun Suomessa tehdyn taiteen tyttöyden sukupolvikokemusten kuvaamisesta.

4.1 Sukupolvitietoisuus ja sukupolvikokemus

> *Sukupolvitietoisuus*, sukupolvi kollektiivisena identiteettinä, ei voi syntyä mitenkään sisäsyntyisesti tai automaattisen prosessin tuloksena, vaan se täytyy tehdä. Aina on oltava joku taho, joka esittää sukupolvea, jotta sukupolvi voi olla – ihmisten mielessä, samaistumisen kohteena – olemassa. Sukupolvitietoisuutta voi syntyä vasta kun joku tavalla tai toisella artikuloi sukupolvikokemuksen, ne sukupolvea yhdistävät ominaispiirteet, joiden perusteella kyseessä olevaa sukupolvea kutsutaan sukupolveksi. Yhteiskunnalliset sukupolvet ovat siten tärkeällä tavalla kielellisesti rakentuneita. (Purhonen 2007, 82).

Sukupolven määritteleminen ei ole yksiselitteistä, koska käsite on yhtä monitulkintainen kuin tyttöyden tarkasti määrittelemisen pyrkimys. Tarkastelen eri vuosikymmenien taiteen kautta syntyneitä kollektiivisia kokemuksia kahden käsitteen kautta, joita ovat sukupolvitietoisuus ja sukupolvikokemus. Tiedostan sen, että rakennan tietoisesti ulkoapäin määriteltyinä erilaisia sukupolvikokemuksia, jotka eivät välttämättä ole aina jaettuja kokemuksia kaikkien sen ikäryhmän jäsenten keskuudessa. Sukupolvikokemuksen kautta on mahdollista päästä käsiksi sekä tyttöyden että bilettämisen kokemuksiin eri aikoina ja analysoida eroja sekä muutoksia, mitä tyttöjen bilettämisessä on havaittavissa vuosikymmenten aikana 1970-luvulta tähän päivään.

Sukupolvella voidaan viitata sekä perhesiteiden rakentamiin sukupolviin että yhteiskunnallisiin sukupolviin ja niiden tietoisuuksiin. Tutkielmassani kiinnityn tähän yhteiskunnallisen sukupolven käsitteeseen. Sukupolvikokemusten käsittely on viimeisen parin vuoden aikana noussut trendiksi sosiaalisessa mediassa, erityisesti Tiktokissa ja Instagramissa, joissa tehdään vertailevia videoita eri sukupolvien tyypillisistä kulttuurista ja sosiaalisista tunnuspiirteistä, kuten musiikkia vertaillaan toisiinsa. Sukupolvien populaareille kansainvälisille nimityksille ei ole olemassa kunnon suomennoksia, joten käytän ymmärrettävyyden vuoksi tutkielmassani näitä englanninkielisiä käsitteitä sukupolvista. En tee tarkkaa analyysiä siitä, miten boomerit (boomers) (1930–1945), baby boomerit (1945–1960), sukupolvi x (1961–1980), sukupolvi y eli milleniaalit (1981–1997), sukupolvi z (1998–2010) ja sukupolvi alfa (2011–2024) eroavat toisistaan. Sukupolvien eroavaisuudet näkyvät erityisen voimakkaasti digitalisaation vaikutuksissa, merkityksissä ja vastaanotossa.

> Sukupolvikokemusten artikulaatioita – puheita, kirjoituksia, lauluja, tarinoita, manifesteja, sukupolviin liittyvää termistöä – voidaan kutsua sukupolven diskursiiviseksi ulottuvuudeksi, joka on yhteiskunnallisten sukupolvien ilmiön keskeinen elementti. Käsite auttaa hahmottamaan, kuinka sukupolvet rakentuvat sosiaalisesti kommunikatiivisissa prosesseissa ja kuinka sukupolvia koskeva julkinen puhe vaikuttaa ihmisten käsityksiin omista ja muiden sukupolvista. Sukupolvitietoisuuden muotoutumisen ja ylläpidon kannalta keskeistä on myös retrospektiivisuus ja kollektiivinen muistelu: sukupolvitietoisuus kiteytyy usein vasta ajan kuluessa. Toisaalta sukupolvitietoisuus on aina nykyisyyden armoilla – periaatteessa on mahdollista, että samaistumisen kohde menettää arvonsa. Tärkeällä sijalla sukupolvitietoisuuden rakentumisessa ovat erilaiset kulttuuriset merkkipaalut, kyseessä olevan sukupolven omat ikonit, jotka ovat tunteita herättäviä ja yhteenkuuluvuutta luovia, menneisyyttä yksinkertaistavia sosiaalisia representaatioita, joiden herättämiin merkityksiin samaistumisen kohteena oleva sukupolvi automaattisesti kytketään. (Purhonen 2007, 82).

Erilaiset yhteiskunnalliset muutokset ja kriisit ovat olleet useita sukupolvia yhdistäviä kollektiivisia kokemuksia, mutta ajalliset ja paikalliset ilmiöt ovat synnyttäneet myös lapsissa ja nuorissa erityisiä kokemuksia. 1970-luvulla Yhdysvalloissa vaikuttaneet erilaiset poliittiset liikkeet, kuten naisten oikeuksien, homojen oikeuksien ajaminen ja kansalaisoikeusliike näkyivät ja vaikuttivat myös Suomessa ja suomalaisiin nuoriin ja heidän kokemuksiinsa. Seksuaalinen vapautuminen, nuoriso- ja fanikulttuurit kuten Fleetwood Mac, Donna Summer sekä ABBAn nousu suosioon vuonna 1974 voitettuaan Euroviisut, televisio-ohjelmien naissankarit, muun muassa *Charlien enkelit* (*Charlie's Angels*) vuosina 1976–1981 sekä *The Bionic Woman* vuosina 1976–1978, toivat myös tytöille esimerkkejä naisista toimijoina ja tähän liittyviä idoleita (Inness 2003, 3). Populaarikulttuurin myötä muoti ja trendit siirtyivät mantereelta toiselle, ja eri musiikkigenrejen myötä ikoniset mielikuvat diskosta ja rockista elävät edelleen vahvana tänäkin päivänä.

Nuorisokulttuurin yhtenä osatekijänä on sukupolvikokemuksen syntyminen. Bolin ja Skogerbø tuovat esille, kuinka *uusi kokemus* (fresh contact) eli nuorilta puuttuva kokemus verrattuna vanhempiin ihmisiin rakentaa nuorille merkittävämpiä kokemuksia kuin vanhemmille. Sukupolvikokemuksen syntymisessä ikä on merkittävä tekijä: ikäryhmän jäsenet kiinnittyvät oman nuoruusaikansa ilmiöihin, kuten 1960-luvulla rockmusiikin

yleistymisen jälkeen eri musiikkigenret ovat tuottaneet omia faniryhmiä ja sukupolvikokemuksia. Eri sukupolvet tunnistavat ja yhdistävät erilaisia merkityksiä esimerkiksi The Beatlesin musiikkiin, ja vastaavasti myös Spice Girlsiin. Katja Tukiainen kertoo väitöskirjassaan olleensa jo liian vanha Spice Girls -faniuteen, mutta tunnistaneensa kulttuurisen ilmiön ja tyttöenergiadiskurssin jo omassa ajassa. Tukiainen on syntynyt vuonna 1969. Kuitenkin Tukiainen on vaikuttunut diskurssista ja kuuluu sukupolveen, jolle tyttöjen voimaantuminen oli ”itsestään selvää”, mutta silti hän tuli tietoiseksi omasta feministisestä näkökulmastaan ja tunnusti sen tekemisen taiteessaan (Tukiainen 2022, 135).

Sukupuolentutkija Ilana Nash kirjoittaa Yhdysvaltojen kontekstissa tyttöjen fanikulttuurin syntymisestä 1970-luvun loppupuolella. Nashin mukaan muodostui kaksi jopa tietyssä mielessä vastakkaista fanikulttuuria, joista toinen oli rock (hard rock) eli rokkarit (rockers) ja toinen teini-idoli-pop (teen-idol pop) eli teinipopparit (teenyboppers) (Nash 2003, 133). Siinä missä rockmusiikki koettiin kulttuurisesti uskottavammaksi ja autenttiseksi nuorisokulttuuriksi, näyttäytyi teinipoppareiden fanikulttuuri vähempiarvoisena sen rinnalla. Erityisesti tytöt, jotka fanittivat popmusiikkia ja -muusikoita, kokeilivat naiseutta ja seksuaalisuutta lähinnä omissa huoneissa, kun rokkarit eli *pahat tytöt* olivat avoimen seksuaalisia ja äänekkäitä sekä näkyviä niin kouluissa, konserteissa kuin vapaa-ajalla. ’Sex, drugs and rock’n’roll’ olivat nuorisokulttuurin elementit, joissa seksi, huumeet ja rockmusiikki olivat kiinteästi osa toisiaan ja värittivät 1970-luvun populaarikulttuurin idolien sekä fanien bilettämistä. Seksuaalinen vapaus ja huumeiden käyttö sekä rockmusiikin kuuntelu olivat kapinaa keskiluokkaisia arvoja vastaan ja rakensivat rockmusiikin estetiikkaa. Rockmuusikot olivat haluttuja ja ihailtuja pahoja poikia ja heidän faninsakin olivat ihailtuja, mutta myös huonossa maineessa seksuaalisesti arveluttavan käytöksensä vuoksi (Nash 2003, 135).

Nan Goldinin valokuvat *The Ballad of Sexual Dependency*ssä (1986) piirtävät kuvaa 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun New Yorkin juhlista. Goldin kuvasi omaa elämäänsä, ystäviään ja sitä sosiaalista maailmaa, johon hän itse kuului. Goldinin valokuvat (snapshotit) eivät ole lavastettuja, vaan bilettämisestä näkyy myös sen synkemmät puolet ihmissuhdedraamoista päihdeaddiktioihin. Intiimit valokuvat ovat sukupolvikokemuksen kuvaamista, joissa queer-yhteisö ja keskiluokkaisuudesta toiseutettuja todellisuuksia on tallentunut Goldinin teoksiin. Goldinin kuvat eivät omana aikanaan saaneet taiteen kentällä ensimmäisenä hyvää vastaanottoa, ja miesvaltaisuus valokuvauksen parissa ja

taidegallerioissa vaikutti siihen, miten naisten valokuvataide pääsi esille eri taideinstituutioissa. Goldin tuo Laura Poitraksen ohjaamassa dokumenttielokuvassa *All the Beauty and the Bloodshed* (2022) useaan otteeseen esille, että bilettäminen ja bilettävät tytöt olivat hänen taiteellisella urallansa merkittävä tekijä, joka auttoi häntä eteenpäin myös henkilökohtaisessa elämässä (Goldin 2022). Yökerhot, baarit ja ravintolat toimivat Goldinille paitsi tulonlähteenä myös sisältönä valokuviin ja omaan elämään (Kuva 17).

Tin Pan Alley -baari New Yorkissa toimi 1980-luvulla vasemmistolaisten arvojen tyyssijana niin poliittisille aktivisteille kuin taiteilijoille sekä prostituoiduille. Baari oli turvapaikka erityisesti naisille. Goldin työskenteli baarissa ja sai siellä merkittävän roolin, ja paikka muodostui myös hänelle merkitykselliseksi. Vuonna 1980 *The Time Square Show* oli useiden taiteilijoiden kollektiivinen tila esittää omaa taidettaan ja Goldin esitti omia, jokaisella esityskerralla muuttuvia slide-esityksiä valokuvistaan, josta muodostui myöhemmin julkaisu *The Ballad of the Sexual Dependency*. 1980-luvun lopulla AIDS-epidemia Yhdysvalloissa alkoi näkymään myös Goldinin lähipiirissä ja sitä myöten hänen taiteellisessa työskentelyssään.

Goldin kertoo *All the Beauty and the Bloodshed* -dokumenttielokuvassa, että erityisesti queer-yhteisöön voimakkaasti vaikuttaneen epidemian myötä, eivät kollektiivisesti koetut traumat välttämättä avaudu ulkopuolisille. Tästä voi aiheutua turhautumista, tuskaa ja vihaa. Maggie Nelson kokee nykyisen keskustelun turvattomuudesta seksuaalisuuden diskurssissa häiritsevänä, koska nykyinen turvattomuus ei johda ihmiselämän menetyksiin samoin kuin se 1980-luvun lopulla ja 1990-luvun alussa johti AIDS-kriisin yhteydessä (Nelson 2022, 117–118). Sukupolvikokemus oli seksuaalivähemmistöille vuosikymmenten vaihteessa hyvin toisenlainen kuin heterosuhteissa eläville. Taiteilijat kuten Nan Goldin, Vaginal Davis ja Cookie Muller olivat ja ovat edelleen taiteen kentällä merkityksellisiä toimijoita, joiden sukupolvitietoisuus sekä sukupolvikokemukset tulevat näkyville taiteessa. Henkilökohtaiset sekä kollektiiviset kokemukset eivät välity sellaisenaan seuraavalle sukupolvelle, vaan sen hetkinen diskurssi vaikuttaa siihen, millä tavalla esimerkiksi seksuaalisuudesta, turvasta ja vapaudesta käydään keskustelua.

1990-luvulla Spice Girls oli ensimmäinen kansainvälisesti menestynyt tyttöbändi, jonka suosioon nousun merkittävänä tekijänä oli tyttöjen välinen ystävyys (Saarikoski 2009, 194). Samalla Helena Saarikoski huomauttaa, että nuoret tytöt ovat olleet fanikulttuurissa yleisönä

halveksituin osa, joten Spice Girls -markkinointi on voinut tietoisesti pyrkiä vetoamaan juuri nuoriin tyttöihin kasvattaakseen suosiotaan sekä kaupallisten fanituotteiden myyntiä (Saarikoski 2009, 194). Spice Girls tuotti omaa estetiikkaa erityisesti pukeutumisella. Ajan muoti ja trendit olivat edustettuna Spice Girlsin jäsenien tyylissä. Heistä jokaisella oli oma tunnistettava estetiikkansa. Bändin tunnetuin ja ikonisin materiaalinen objekti oli erityisesti värikkäät, pyöreät korokepohjakengät. Nämä kengät olivat ”fanikulttuurin vastaestetiikan tunnusmerkki, huono, groteskin ja karnevalistisen maun huippu” (Saarikoski 2009, 204).

Emma Ainalan teos *If You Wanna Be My Lover* (2019) tuo näkyväksi y-sukupolven eli *milleniaalien*, noin vuosina 1985–1995 syntyneiden sukupolven kokemusmaailmaa. Teoksessa voi aistia taiteilijan elettyä ja koettua todellisuutta niiden kulttuurituotteiden parissa, joiden kanssa tytöt 1990-luvulla ja 2000-luvun alussa elivät. Kuulun itsekin tähän sukupolveen ja itselleni ovat monet Ainalan viittaukset tuttuja myös omasta lapsuudestani ja nuoruudestani. Tunnistan myös Katja Tukiaisen tyttöyden ja tyttöenergian, mutta koen Tukiaisen kuvaavan tyttöyden diskurssia sukupolvikokemukseni yli. Todennäköisesti milleniaalien sukupolvi ja sukupolvet sen jälkeen ovat tietoisempia sukupolvikokemuksesta, joka tulee ilmi sosiaalisessa mediassa. Esimerkiksi Nan Goldinin valokuvat ovat sukupolvikokemuksen kuvia, mutta Goldin on kuvannut omaa elämäänsä ilman ensisijaista tarkoitusta tarkastella itseään suhteessa menneisiin sukupolviin. Goldinin omaelämäkerralliset intiimit valokuvat eivät aluksi saaneet edes taiteen kentällä taiteen arvoa niiden henkilökohtaisuuden vuoksi.

Maisa Majakan *Kapakkatriptyykki osa 1–3* (2023, Kuva 6) triptyykin osat koostuvat jokainen viidestätoista 10 x 10 cm:n kokoisesta keraamisesta valkoisesta laatasta, joihin taiteilija on maalannut bileitä keskiluokkaisissa kaupunkiympäristöissä. Triptyykissä näkyy 2000-luvun bilettäjiä ja bilettämisen estetiikkaa, tiloja sekä tapahtumia. Triptyykin kolmannessa osassa (Kuva 6) teoksen keskellä ovat 2000-luvun alun suomalaisen komediallisen televisio-ohjelma *Kumman kaa* (2003–2005) päähenkilöt Anne ja Ellu ”Roskahattu” baarin sisällä ikkunapöydässä istumassa ja juomassa drinkkejä. Sarja perustui päähenkilöiden väliseen ystävyyteen ja lähinnä heidän bilettämiseensä. Päähenkilöt olivat viinaanmeneviä ja alkoholin huuruisia seikkailuja riitti. *Helsingin Sanomien* arvostelussaan Nuoret 2023 -näyttelystä Sanna Lipponen oli tullut löytäneeksi samasta triptyykin osasta brittiläisen televisio-ohjelman *Absolutely Fabulous* (1992–2012) päähenkilöt Edinan ja Patsyn (Lipponen 2023). Televisio-ohjelman idea on hyvin samanlainen kuin sarjassa *Kumman kaa* eli keskeisesti kahden naisen

keskinäisen ystävyyden kuvaamista ja heidän bilettämistänsä ja päihteiden runsasta käyttöä. Molemmat ohjelmat ovat eri sukupolville sukupolvikokemus, sillä Suomessa esitettiin myös *Absolutely Fabulous* -sarjaa, ja suomeksi ohjelma oli nimeltään *Todella upeeta*.

Valokuvaaja Cindy Sherman (s. 1954) on Goldinin kanssa samaan sukupolveen kuuluva yhdysvaltainen valokuvataiteilija, mutta molemmilla taiteilijoilla on selkeä oma tyyli ja vaikka Sherman kuvasi paljon itseään, hän ei kuvannut omaa elämäänsä todellisena elettynä kokemuksena kuten Goldin, vaan rakensi kuviin omia maailmoja, jotka osittain kritisoivat todellisuutta (Respini 2012, 12). Toimiessaan itse kuviensa mallina Sherman peitti oman identiteettinsä, mutta edusti erilaisia naishahmotyyppejä muun muassa elokuvista. Esittämällä uudelleen stereotyyppisiä tapoja, joilla naiset ja naiskeho on perinteisesti kuvattu, hän kiinnitti huomion mediakuvien voimaan muodostaa ajatuksia naisen identiteetistä. Shermanin kuvat parodioivat tietoisesti yhteiskuntaa, jossa naiset usein esitetään uhreina. (Armstrong 2003, 19.) Goldinin valokuvat tuovat näkyväksi niitä yhteiskunnan valtasuhteita ja -rakenteita, joissa todellisuutta eletään ja koetaan ilman uhriksi asettumista. Yhteiskunnalliset muutokset ja poliittiset traditiot tai liikkeet ovat yhteisiä kokemuksia, jotka rakentavat sukupolvia, mutta samalla erottavat sukupolveen kuuluvia toisistaan. Karl Mannheimin vuonna 1928 mallintama sukupolvien ajatus koskee sitä, miten ”jokin yhteiskunnallinen muutos ohjaa kokemuksellisen sukupolven jäsenet osallistumaan aikansa keskeisiin liikkeisiin, syntyy mobilisoitunut sukupolvi” (Taavetti 2018, 89). Bilettämisellä tavoitellaan hauskanpitoa ja lepoa myös politiikasta, vaikka poliittiset arvot vaikuttavat bilepaikkojen ja oman ryhmän muodostumiseen.

4.2 Vapaat ja valvotut bilettävät tytöt

Michel Foucault’n mukaan seksuaalisuus on aina suhteessa valtaan, sidoksissa tieto–valta-järjestelmiin ja se on diskursiivista (Karkulehto 2014; Foucault 1998, 59–84).

> Sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden diskursiivista määrittelyä tarvitaankin Foucault’n mukaan juuri yhteiskunnallisen, sukupuolta, seksuaalisuutta ja luokka-asemaa määrittävän vallan käyttöön: osoittamaan etenkin miesten ja naisten, hetero- ja homoseksuaalisuuden sekä alempien ja ylempien yhteiskuntaluokkien välisiä hierarkkisia eroja ja rajoja. (Karkulehto 2014.)

Olen tarkastellut aiemmin bilettämiseen ja luokkaan liittyviä merkityksiä kuin myös tyttöjen mainetta suhteessa biletykseen: miten valtasuhteet yhteiskunnassa tuottavat toiseutta.

> Seksuaalisuutta kontrolloivassa diskursiivisessa vallassa on siis Foucault'n mukaan kyse siitä, että ruumiit ja nautinnot järjestetään yhteiskunnassa historiallisesti erilaisiksi järjestelmiksi, seksuaalisuutta käsitteleviksi diskursseiksi ja sitä määritteleviksi identiteeteiksi, joiden avulla säädellään ja tarkkaillaan kansalaisten ruumiita, nautintoja sekä seksuaalista toimintaa. Näin erilaisin diskurssein kontrolloidut ruumiit ovat kulttuurisen ja historiallisen hallinnan kohteita. Tämä hallinta perustuu pitkälti siihen, että yhteiskunnan jäsenet ovat sisäistäneet sen normit niin hyvin, että he kontrolloivat ja tarkkailevat itseään ja pyrkivät toimimaan kuuliaisesti normien mukaisesti. (Karkulehto 2014.)

Olen aiemmissa luvuissa tuonut esille, miten tyttöihin kohdistuu enemmän valvontaa kuin poikiin ja sitä myöten myös enemmän rangaistuksia, kuten huonon maineen myötä yhteisön ulkopuolelle rajaamista. Bilettämisessä hauskanpito tapahtuu julkisissa tiloissa kuten baareissa, yökerhoissa ja klubeilla, joissa myös tytöt pääsevät tanssimaan ja nauttimaan. Samaan aikaan tyttöjä arvioidaan heidän pukeutumisensa ja käytöksensä myötä, kuuluvatko he hyviin vai huonoihin tyttöihin. Tämä tarkoittaa sitä, että tytöt tarkkailevat myös itseään, jolloin he saattavat myös rajoittaa omaa toimintaansa. Bilettämisen genreissä on nykyään paljon vaihtoehtoja, joten sieltä voi löytää entistä paremmin itselleen sopivat yhteisöt, jolloin itsesensuuria ei välttämättä tarvitse toteuttaa – tai ainakaan siinä määrin kuin sitä tekisi tiloissa, jotka kokevat lähtökohtaisesti itselleen vieraaksi. Maunu mainitsee, että 1980-luvulla lähiöravintoloissa naiset kokivat olonsa turvattomaksi miesten häiritsevän käyttäytymisen vuoksi ja valitsivat siksi tanssipaikoikseen mieluummin kantakaupungin yökerhot, koska siellä he kokivat vähemmän epäasiallista käytöstä miehiltä (Maunu 2014, 27).

Maggie Nelson pohtii esseessään "Balladi seksuaalisesta optimismista" (Alk. "The Ballad of Sexual Optimism"; 2022 [2021]) seksuaalista vapautumista ja valtasuhteita Foucault'hon nojaten. Nelson tulkitsee luennassaan, että valtasuhteissa on aina tilaa vastarinnalle eli vapaudelle. Valta ei olisi näin ollen kaikkea kontrolloiva hallintajärjestelmä; vaikka valtasuhteet läpäisevät koko sosiaalisen kentän, valtasuhteissa on myös kaikkialla vapautta. (Nelson 2022, 79.) Erityisesti tyttöihin kohdistuva valvonta ja oletus seksuaalisesti siveellisestä käytöksestä on rakentunut normiksi yhteiskunnassa, jota vastaan tytöt ja naiset

ovat kapinoineet erilaisin seurauksin. Tyttöihin kohdistuva kontrollointi on hellittänyt vuosikymmenten myötä, kun tytöt ja naiset ovat aktiivisesti tehneet toisin kuin mitä heiltä on odotettu.

Mainetta voi ajatella symbolisena pääomana, jota on silloin kun henkilö nauttii hyvästä maineesta (Aaltonen 2011, 269). Maineen kantaja pystyy kartuttamaan hyvän maineen ansiosta itselleen lisää mainetta ja sitä myöten valtaa. Mitä enemmän hyvää mainetta on, sen avulla pystyy selviämään myös mainetta horjuttavista tilanteista tai haastajista. Henkilökohtaisen elämän tuomat kolhut poliitikoiden imagoon liittyvät useimmiten ihmissuhteisiin, seksuaalisuuteen ja talouteen sekä naisten kohdalla myös pukeutumiseen. Marin ei ole ensimmäinen poliitikko tai ensimmäinen naispoliitikko, joka kohtaa julkista arvostelua ja mainehaittaa. Poikkeuksellista Marinin kohdalla oli hänen suosionsa suomalaisten naisten keskuudessa johtuen nimenomaan hänen iästään ja sukupuolestaan. Arvostelun lisäksi Marinilla oli myös paljon tukijoita puoluerajojen yli ja häntä tuettiin nimenomaan sukupuolensa vuoksi.

Sanna Marinin pukeutumisesta nousi mediakohu *Trendi*-lehdessä syksyllä 2020. Inari Sakki ja Jari Martikainen (2021) ovat tutkineet tapausta ja internetin misogyynisiä diskursseja ja affekteja, jotka tapauksessa nousivat esille. Sakki ja Martikainen eivät analyysissään kiinnitä huomiota sukupolvien välisiin eroihin – tai onko niitä. Artikkelissa esiin nousseet kommentit naisilta koskivat monet sitä, miten häntä edeltävät naiset ovat raivanneet Marinillekin tietä politiikkaan eli maskuliinisuuden areenalle. Pukeutuessaan nyt seksikkäästi Marinin katsottiin vesittävän kaikkien naisten uskottavuuden työelämässä – heidän, jotka ovat sisäistäneet pukeutumisnormit, joiden kautta ajatellaan naisten saavuttavan valtaa. (Sakki & Martikainen 2021, 439.)

Bilekohussa elokuussa 2022 pohdittiin, millainen käytös voi olla sallittua pääministerille, mutta Marinin kohdalla pienetkin ”lipsumiset” hänen hyvin tarkkaan ja huolellisesti hoidetusta poliitikon imagostaan sekä tästä mielikuvasta poikkeavat asiat antoivat hänen vastustajilleen mahdollisuuden tuoda esille epäonnistumisia ja heikkouksia. Toisaalta kohussa oli myös esillä Marinin sukupuoli, koska hänen bilettämisensä rikkoi hyvän käytöksen ja maun rajoja. Maisa Majakalla oli syyskuussa 2022 Berliinissä Galleria Snow’ssa näyttely nimellä After party. Helsingin Taidehallissa keväällä 2023 nähdyt teokset olivat jatkoa bilettäville tytöille ja biletysteemalle taiteilijan työskentelyssä, joten Marinin bilekohun ei

voida nähdä olleen yksiselitteisesti innoittajana taiteilijan valinnalle tarkastella bilettäviä tyttöjä ja naisia.

Historiallisesti rakentunut hyvän tytön normi ja ihanne ohjaavat tyttöjä ja naisia toimimaan normin mukaan ja siten tarkkailemaan itseään ja muita, miten hyvin normia noudatetaan. Normin rikkojaa rangaistaan kollektiivisesti ja häneen pyritään tekemään eroa. Rikkeen tehneen asema vaikuttaa siihen, miten seuraamukset todentuvat. Jos niin sanotusti tavallisten teinityttöjen keskinäisen bileillan aikana kuvatut tanssivideot – joiden tarkoitus on jäädä vain läsnäolijoiden tietoon – vuotaisivat seuraavana päivänä koulussa muiden oppilaiden tietoon ja tytöt asetettaisiin huonoon valoon, olisi seurauksina todennäköisesti merkittävämpää syrjintää ja ulossulkemista kuin Suomen pääministerin kohdalla.

Marin tuo haastattelussa esille girl boss -ajattelutavan voimaannuttavuutta. Hän kokee olevansa esimerkki kaikille naisille siinä, miten nainen voi samaan aikaan olla äiti, päätöksentekijä eli merkittävää valtaa nauttiva poliitikko sekä pitää hauskaa ystävien kanssa ja olla leikkisä. Hänen mukaansa naisten tulisi saada kaikki, kuten miehillä on aina ollut. Marin on hyvin tietoinen omasta valtapositiostaan, jossa hänellä on mahdollisuus tehdä toisin, kapinoida yhteiskunnan normeja vastaan, koska hän on kasvattanut samalla vahvan tukijajoukon pääministerikaudellaan niin Suomessa kuin kansainvälisesti. Maisa Majakan teos *Etkot* (2023, Kuva 7) oli taiteilijan pohdintaa bilettävien tyttöjen ja naisten käyttäytymiseen liittyvään valvontaan ja rankaisemiseen. Veistokset ottavat tilaa näyttelyssä ja järkähtämättöminä objekteina eivät väistä tai pienennä itseään, kuten naiset ja tytöt useasti saattavat tehdä julkisissa tiloissa. Taideteoksien kautta ainakin taiteilija itse on voinut joltain osin kapinoida valtaa vastaan ja asettaa ’huonosti käyttäytyvät’ tytöt näyttelykävijöiden tielle häiritsemään.

Foucault’n mukaan seksuaalisuus on yhteiskunnan valtakoneiston diskursiivinen tuotos, ja subjektit toteuttavat ja tuottavat uudelleen näitä diskursseja samalla ylläpitäen niitä (Foucault 2010 [1976], 71–79). Toisaalta seksuaalisuus ei ole kiinteä tai pysyvä olemus, joka toteutuisi aina ja kaikkialla samalla tavalla – kuten ei toteudu sukupuolikaan. Seksuaalisuus tarjoaa myös vapautta. Bilettämisen lähtökohtana on pitää hauskaa. Hauskanpito toki pitää sisällään joka kerta eri asioita, ja sen määrittely on myös aika- ja paikkasidonnaista. Hauskanpidolla lähtökohtaisesti halutaan saavuttaa nautintoa, jonka ei tarvitse olla seksuaalista, mutta joskus bilettämisen tavoitteena voi olla tavoitella myös sitä. Bilettämisessä on potentiaalia toimia

vapauden tilana, jossa hauskanpito ja nautinto kerryttää kokemuksia tuottamatta mitään muuta kuin nautintoa bilettäjille –yhteiskunnassa, jossa vapaa-ajalle sijoittuva biletys on saanut merkittävän rituaalisen aseman irrottautumisessa muista yhteiskunnan velvoitteista. Tyttöjen ja naisten seksuaalisuuteen ja sukupuoleen kohdistunut tarkkailu ja säätely on pitkään jatkunut prosessi, josta neuvotellaan edelleen.

Keskiluokkainen normi tuottaa myös yleisemmin tunnistettuja sukupolvikokemuksia. Riina Tanskasen Tympeät tytöt Instagram-tilillä (2022, Kuva 19) Tanskanen pohtii miten populaarikulttuuri ja visuaalinen kulttuuri on tuottanut y ja z sukupolvien eli 1990- ja 2000-luvuilla lapsuuttaan ja nuoruuttaan eläneille sukupolvikokemuksia. Tanskasen kapitalismikriittinen näkökulma pohtii sitä, onko sukupolvikokemukset sidoksissa kuluttamiseen, ja jos on, niin miten. Yhteiskuntaluokat tuottavat eroja ja kuten Tanskanen ehdottaa, että ”suuremmat resurssit kuluttaa tarkoittaa suurempaa vapautta valita, kuka haluaa olla”. Esimerkiksi Spice Girls oli viiden nuoren naisen muodostama yhtye, mutta ilmiö sai materiaalisempia muotoja kuin vain musiikkialbumit erilaisissa oheistuotteissa, joita fanit hankkivat. Väitän, ettei ilmiössä kuitenkaan sukupolvikokemusta tuottanut fanituotteet, vaan nimenomaan tyttöjen välinen ystävyys ja tyttöenergia.

4.3 Taideteos osana yhteiskunnallista keskustelua

Taiteilijoilla on erilaisia intentioita ja tapoja osallistua taiteellaan yhteiskunnalliseen ja poliittiseen keskusteluun. Osa taiteilijoista tekee sen hyvin eksplisiittisesti, kuten Alma Tuuva ja Riina Tanskanen niin sosiaalisessa mediassa kuin sen ulkopuolella. Katja Tukiainen on kasvanut taiteilijana seisomaan taiteensa poliittisuuden ja feminismin takana. Emma Ainalan teoksien poliittisuus tihkuu runsaasta taiteen symboliikasta ja intertekstuaalisista viittauksista ja se kaikki on tietoisesti toteutettua. Maisa Majakka on maininnut lehtihaastatteluissa sen, että Helsingin Taidehallilla esillä olleet veistoksensa kommentoivat bilettäviin naisiin kohdistunutta katsetta ja arvostelua. Taiteilija on tietoisesti halunnut osallistua taiteellaan yhteiskunnalliseen keskusteluun, sillä ”tämän näyttelyn teosten ytimessä ovat naisten kokemukset ja se, millaisia rooleja naisille tarjotaan ja millaisesta käytöksestä rangaistaan” (HS 24.4.2023). Julkisuudenhenkilöihin kohdistunut kiinnostus ja tarkkailu median osalta tuottaa viihdettä, mutta myös diskursseja, joissa tuotetaan hyvän ja huono käytöksen määritelmiä. ”Majakka kokee, että naisia rangaistaan vallattomasta käytöksestä, vaikka se

olisi vaaratonta. Siksi Majakka on halunnut näyttelyn teoksissaan tarkastella juuri juhlivia ja juovia naisia tyttöjä" (HS 24.4.2023).

Majakan teokset pohtivat millaisia hallinnantiloja tyttöihin ja naisiin kohdistuu bilettäessä. Foucault'laisittain kyseessä on seksuaalisuutta kontrolloiva diskursiivinen valta, jota on tuottanut muun muassa kristinusko, lääketiede, psykologia ja oikeustiede. Määritelmät, normit ja kiellot ovat muuttuneet eri aikoina ja muuttuvat edelleen. Suomessakin homoseksuaalisuus pysyi sairausluokituksessa vuoteen 1984 saakka (Karkulehto 2014). Samoin on muuttunut tyttöjen ja naisten asema yhteiskunnassa, mutta edelleen naisten seksikkyyttä ja seksuaalisuutta pyritään kontrolloimaan muun muassa moraalipuheen tai huolipuheen myötä. Bilettäviin tyttöihin ja naisiin kohdistuu molempia ja sukupuolittunut puhe tulee näkyväksi silloin, kun kohdistaa saman asian koskemaan poikia tai miehiä.

Nan Goldinin varhaisemmissa valokuvissa 1970- ja 1980-luvuilla poliittisuus oli niissä implisiittisesti. Goldinin työskentelyssä tietoinen poliittinen näkökulma alkoi rakentua 1980-luvun lopulla AIDS-epidemian myötä, kun hänen ystäviänsä alkoivat sairastua ja kuolla tautiin. Hän valitsi ensimmäisen kuratoimansa näyttelyn Witnesses: Against Our Vanishing (16.12.1989-6.1.1990) Artists Space Galleryyn New Yorkissa teemaksi AIDSin, jossa oli esillä hänen ystäviensä ja tunnettujen taiteilijoiden teoksia. Näyttely toi näkyväksi sekä seksuaalivähemmistöihin kohdistunutta sortoa yhteiskunnan osalta että oman yhteisön kollektiivisen muistin ylläpitämistä. Näyttely nostatti pienen myrskyn ilmoille taiteen kentällä, kun NEA taidesäätiö perui rahoituksensa näyttelystä, koska näyttely käsitteli homoseksuaalisuutta ja AIDSia. Näyttely sai myös tukijoita ja mediahuomion myötä myös NEA päätti palauttaa lahjoituksensa (Sklar 1989). Goldinin taiteilijauraa ja henkilöhistoriaa avaava dokumenttielokuva *All the Beauty and the Bloodshed* (2022) avaa hänen matkaansa nykyisen aktivismin pariin taiteen kentällä.

Tutkielmassani en lähde kartoittamaan taiteen ja aktivismin yhteyksiä laajemmin. 2000-luvun taiteessa tyttöyden tekeminen näyttäytyy edelleen taiteilijoiden tapana tehdä aktivismia, joten taiteen asettuminen yhteiskunnan diskursseihin on oleellista avata siltä osin, kun se bilettävien tyttöjen kohdalla on oleellista. Bilettämisessä tulee näkyväksi sukupuolen lisäksi erityisesti yhteiskuntaluokka, joka asettaa bilettämisen makuhierarkioita ja arvoja, joiden myötä bilettäjiä arvioidaan. Sosiologi Sanna Aaltonen kannattaa mediatutkija Jenny Kitzingerin ehdotusta, että muun muassa maine-käsitteen sijasta puhe käännettäisiin valtaan ja vallan

vähyyteen (Aaltonen 2011, 282). Hän mainitsee esimerkkinä Madonnan: ”Madonnalla arvioitiin olevan ’huono’ seksuaalinen maine, mutta hänen kohdallaan se muuttui saavutuksesi siitä syystä, että hänellä oli valtaa. Madonna ei ollut *slag*[2], koska hän pystyi poikkeuksellisesti yhdistämään vallan ja naisen seksuaalisen viehätysvoiman, leikkimään naisen seksuaalisella maineella, mutta pakenemaan rajoituksia.” (Aaltonen 2011, 282.) Poplaulajan yhteiskunnallinen asema poikkeaa kuitenkin pääministerin asemasta, jossa Sanna Marin toimi jouduttuaan bilekohun keskelle. Marin totesi *Elle* (US) -lehden haastattelussa tammikuussa 2024 tiedostavansa sen, että häneen kohdistunut arvostelu johtui hänen seksikkyydestään (Webley Adler 2024).

Marin oli kohun aikana kasvattanut jo aiemmista hänen ulkonäköönsä ja naiseuteensa liitettyjen tekijöiden julkisesta arvostelusta tukijoita itselleen. Hänellä oli valtaa monella eri tavalla, niin poliittisesti, kulttuurisesti kuin sosiaalisesti, mikä mahdollisti hänelle hänen toimintansa kääntämisen tuomaan näkyväksi rakenteellistuneita tapoja näyttää tytöille ja naisille heidän paikkansa. Toki poliitikkoihin – sen paremmin miehiin kuin naisiin – ei liitetty varsinaisesti seksikkyyttä. Päinvastoin poliitikkojen pukeutuminen, puhetavat ja esiintyminen ovat hyvin samankaltaisia sukupuolesta, iäistä, etnisyydestä tai puolueesta riippumatta. Tämä hyvien tapojen konsensus on toki murtunut, ja Marin kertoi itse pyrkivänsä myös laventamaan kuvaa *naispoliitikosta* (Webley Adler 2024). Marinin suosio pääministerinä – hetken aikaa maailman nuorimpana pääministerinä koskaan – herätti kiinnostusta myös kansainvälisesti. Marin oli nuori, kaunis ja poliittisesti uskottava. Marinin poliittinen uskottavuus oli koetuksella pukeutumisen ja sittemmin bilettämisen myötä nousseiden mediakohujen seurauksena. Koska kritiikki osui suurelta osin Marinin sukupuoleen, se sai myös tukijoita puolustamaan Marinia nimenomaan nuorena naisena, ei niinkään poliitikkona.

Olen valinnut tietoisesti tarkasteluuni naisten tekemää taidetta ja ollut kiinnostunut taiteilijoiden omista tyttöyden kokemuksista sellaisina kuin ne ilmenevät 2000-luvun Suomessa tehdyssä taiteessa. Taiteilijoiden henkilökohtaiset sekä sukupolvikokemukset ovat osaltaan vaikuttaneet siihen, millaista tyttöyttä he taiteessaan tekevät. Katja Tukiaiset tytöt

[2] ”Slagin määrittely (kääntyy suomeksi lähimmäksi huoraa): Ensimmäinen tapa määritellä slag oli puhua tästä toisena. Tällöin nuoret naiset viittasivat naisiin, joita he eivät tunteneet, mutta tiedettiin keitä he ovat ja mitä he ovat. Heillä sanottiin olevan liikaa meikkiä, mauttomia vaatteita tai aukinaisia ylänappeja ja heitä ei pidetty tarpeeksi viehättävinä tai hoikkina pystyäkseen käyttämään paljastavia vaatteita. Näille ”toisille” tytöille ei arvostelijoiden mukaan voinut muuta kuin käydä huonosti – epätoivottuja raskauksia, abortteja tai elämää ongelmalähiöissä huonosti kohdeltuna tai hylättynä.” (Aaltonen 2011, 278).

ovat vuodesta toiseen suloisia ja viattoman näköisiä klooneja, jotka ovat aina iloisia ja tilanteeseen tyytyväisiä, koska *girl power* jyllää ja tytöt pystyvät ihan mihin vain. Maisa Majakan bilettävissä tytöissä on jo enemmän hajontaa tunneskaalassa, mutta hänen tyttöhahmonsa ovat myös selvästi tunnistettavissa, vaikkeivät olekaan toistensa kopioita kuten Tukiaisen tytöt. Majakan bilettävät tytöt ovat ristiriitaisia, kuten tytöt ja ihmiset ovat: ilakoivia ja toisiaan tukevia, mutta myös pahatapaisia tupakoivia ja surullisia tyttöjä.

2000-luvun ensimmäisten vuosikymmenten aikana tehdyssä taiteessa Suomessa bilettävien tyttöjen kuvaukset toteuttavat paljon keskiluokkaista ideaa. Niin Maisa Majakan, Emma Ainalan kuin Katja Tukiaisenkin teoksissa tytöt ovat vapaita kokeilemaan seksuaalisuutensa rajoja, sillä heillä on valtaa tehdä niin. Mahdollisuudet olla girl bosseja tai itsevalitusti toteuttaa bimboutta voi myös tuottaa heille lisäarvoa. Emma Ainalan teoksessa *Independence Day* (2020, Kuva 9) juomiskulttuuri ja käytös on työväenluokkaista ja karnevalistista, mutta tyttöjen pukeutuminen viittaa kulttuuriseen pääomaan. Onko kyseessä keskiluokkaisten tyttöjen leikki luokkaretkeen ja huonon käytöksen kokeilu, jolloin teoksessa voimme nauraa hahmojen kanssa, ei hahmoille? Katja Tukiainen on käsitellyt omassa väitöskirjassaan (2022) maalaamiensa tyttöjen representaatiota ja merkityksiä, joten taiteilija on tietoinen siitä, että hänen teoksensa on asetettu osaksi tyttötaidetta ja niissä on feministinen näkökulma (Tukiainen 2022, 56–64).

2000-lukujen taiteessa Suomessa voi olettaa, että ainakin koulutuksen saaneilla taiteilijoilla on tietoisia poliittisia intentioita teoksissaan. Kulttuurinen tai yhteiskunnallinen sukupolvi osallistuu oman aikansa ilmiöihin ja yhteiskunnalliseen keskusteluun, joten eri vuosikymmenten taiteilijoiden teoksissa tyttöys ymmärretään, tehdään ja koetaan aina omista lähtökohdista käsin. Emme pääse aiemman sukupolven kokemuksellisuuteen kiinni, jolloin voi syntyä Maggie Nelsonin esille tuoma turhautuminen, kun sukupolvien välillä ammottava kuilu muistamisessa ei ole koskaan saavutettavissa. Jokainen sukupolvi kertoo omaa tarinaa ja sen voi nähdä myös taiteessa valittuina kuva-aiheina ja siinä, miten niitä käsitellään.

5 Lopuksi

Tutkielman tarkoitus on ollut tarkastella bilettävien tyttöjen kuvauksien ilmentymiä 2000-luvun ensimmäisten vuosikymmenten taiteessa Suomessa. Bilettävät tytöt juhlivat niin iloa kuin surua yhtä hyvin eletyissä ruumiissa kuin taiteen representaatioissa. Todellisuus on valunut taiteeseen omaksi kuva-aiheeksi. Bilettävät tytöt näkyvät eri vuosikymmeninä eri tavoin. 2010-luvulta alkaen taiteilijat ovat tehneet tietoisia valintoja osallistuakseen teoksillaan yhteiskunnalliseen keskusteluun – tai sen jatkeeksi.

Tutkielmassani ymmärrän tyttöyden kulttuurisena konstruktiona, joka on jatkuvasti liikkeessä oleva historiallinen prosessi (Ojanen 2011, 11). Tyttöyteen liittyy perinteisiä odotuksia, kuten perheen perustaminen ja hoivatyö kotona sekä sukupuolen tekemisen normalisoituneet tavat. Tyttöys tutkielmassani on nuoruuteen sijoittuva aika, jolloin kokeillaan naiseutta ja irrottaudutaan lapsuudesta. Nykyisin nuoruus ja siten tyttöys voi jatkua pitkälle kaksikymppisyyden puolelle, koska yhteiskunnan normit, joihin lapsia on kasvatettu, ovat muuttuneet ja tuoneet tytöille enemmän tilaa ja mahdollisuuksia.

Tyttöjen omahuonekulttuuri (bedroom culture) on sosiologien Angela McRobbien ja Jenny Garberin 1976 esittämä käsite esseessään ”Girls and Subcultures”, jolla viitataan tyttöjen omiin tiloihin, joissa tytöillä on vapaammin mahdollisuuksia kokeilla omaa toimijuuttaan seksuaalisena subjektina kuin julkisissa tai jaetuissa tiloissa. Omahuonekulttuuri on mahdollistanut tytöille keskinäisen ystävyyden lujittamisen ja esimerkiksi jaetun muusikkoidolin fanittamisen. Nykyisin omahuonekulttuuria on toteutettu myös sosiaalisen median alustoilla aina 2000-luvun alusta alkaen. Yksi ensimmäisistä suomalaisista tyttöjen foorumeista oli demi.fi, joka oli *Demi*-lehden ylläpitämä. Nykyisin suosittuja alustoja ovat Instagram ja Tiktok.

2000-luvun ensimmäisten vuosikymmenten aikana tyttöyttä on tehty eri tavoin. Siinä missä 2000-luvun alussa bimbot ja pissikset näkyivät ja kuuluivat koulujen pihoilla, kauppakeskuksissa ja kaduilla, on tämä samanlainen estetiikka marssinut esiin 2020-luvun taiteilijoiden teoksissa, kuten esimerkiksi Maisa Majakan veistoksissa ja Alma Tuuvan digitaalisessa taiteessa ja meemeissä. Alakulttuureista nouseva estetiikka vikuroi keskiluokkaista normia vastaan ja tuo näkyväksi yhteiskuntaluokkien eroja. Tuuvan taiteessa, erityisesti meemeissä on myös kapitalismikritiikkiä.

Tutkielmassani ymmärrän bilettämisen rituaalina Antti Maunun väitöskirjan (2014) avulla. Rituaalissa ryhmän jäsenet syventävät keskinäisiä sosiaalisia suhteitaan ja tuottavat uusia yhteisiä jaettuja kokemuksia. Bilettämisen tapahtumapaikalla on merkitystä. Se tuottaa ryhmien sisäisiä merkityksiä ja samalla tuo näkyväksi erilaiset arvot, joilla myös tehdään erontekoa muihin. Bilettäminen on arjen yläpuolelle nostettua toimintaa, jonka ensisijainen tarkoitus on hauskanpito.

Tyttöjen ja nuorten naisten juhlimisessa erityispiirteenä on oman yhteisön tai ryhmän sisäiset merkitykset. Tytöt tavoittelevat bilettämisessä hauskanpitoa yhdessä ystävien kanssa, kun taas Maunun väitteen mukaan miehet hakevat enemmän subjektiivisia kokemuksia. Tyttöjen bilettämisen rituaaliin kuuluu oleellisesti myös yhdessä laittautuminen ennen bileisiin tai yökerhoon siirtymistä. Tytöille oma yhteisö tai ryhmä voi tuoda myös turvan tunnetta tai konkreettista turvaa häirinnältä, jota tytöt kohtaavat poikia ja miehiä enemmän.

Huomioin tutkielmassani sen, että bilettämiseen liittyy useasti myös päihteet, mutta ne eivät ole edellytys bilettämiselle. 2000-luvun alusta tähän päivään päihteettömyys on hiljalleen kasvattanut oman alakulttuurin. 2000-luvun alussa päihteettömiä kutsuttiin *streittareiksi*, mutta nykyisin käsite on hiipunut yleisessä käytössä. Sen rinnalle on noussut *sober curious* -ilmiö 2010-luvun lopulta alkaen. Päihteettömyys nuorten aikuisten keskuudessa on kasvattanut suosiota, ja erityisesti alkoholin symbolisen merkityksen on nähty vähentyneen nuoremman sukupolven keskuudessa.

Yhteiskuntaluokka tuottaa bilettämiseen liitettyjä arvoja ja erilaisia sosiaalisia ryhmiä. Keskiluokkaiset tavat muun muassa pukeutumisessa, puhetavoissa ja käyttäytymisessä ovat arvostettuja ominaisuuksia. Yhteiskuntaluokka näkyy myös yökerhoissa ja niin siellä kävijöiden arvostamassa musiikissa, tilan sisustuksessa kuin juomisen tavoissa. Bilettämisen voi nähdä urbaaniksi kulttuuriksi, jolloin kaupunkien asuinalueet ja kaupunginosat useasti tuovat näkyväksi yhteiskuntaluokan kysymykset. Lähiöravintolan kävijät erottautuvat kantakaupungin trendikkäiden klubien kävijöistä. Yhteiskuntaluokkaan liitettyä makua tuotetaan aktiivisesti pukeutumalla ja käyttäytymällä halutulla tavalla, jolla tuotetaan yhteenkuuluvuutta oman viiteryhmän sisällä. Erityisesti keskiluokka tuottaa erontekoa työväenluokasta ja työväenluokkaiseksi mielletystä käyttäytymisestä, puhetavoista ja pukeutumisesta. Luokkahäpeää tuotetaan muun muassa erottautumalla pissiksistä ja bimboista tekemällä heistä toisia ja sitä myöten vähempiarvoisia.

Siinä missä yhteiskuntaluokka tuottaa erottautumista, sitä tekee myös seksuaalisuus. Muun muassa valokuvaaja Nan Goldinin 1970–1980-luvun valokuvissa tulee näkyväksi normia vastaan elämisen vapaus ja vaikeus. Juhliminen voi olla sekä oman identiteetin juhlimista että kipujen pakenemista päihteiden avulla. Maisa Majakan 2020-luvun teokset ovat osa bilettäviin tyttöihin ja naisiin kohdistuvaa arvostelun kommentointia. Majakan bilettävät tytöt eivät näyttäydy omakuvina, mutta niistä on havaittavissa taiteilijan kokemukset kaupungissa asuvana nuorena naisena. Taiteilijan kulttuurinen pääoma tulee näkyväksi teoksien intertekstuaalisissa viittauksissa 2000-luvun visuaaliseen kulttuuriin ja tunnettuihin bilettäviin tyttöihin ja naisiin.

Bilettävillä tytöillä on 2000-luvun taiteessa syntynyt oma paikkansa. Tytöt on nostettu jalustalle tai he ovat nousseet korokepohjakengille kuin 1990-luvun Spice Girls -fanit konsanaan. Tytöt ovat rakentaneet ja ylläpitäneet merkityksellisiä sosiaalisia suhteita niin omissa huoneissaan kuin julkisissa tiloissa. Tyttöjen omat alakulttuurit ja ilmiöt tulevat näkyväksi sekä todellisuudessa että populaarikulttuurin visuaalisissa kulttuureissa (musiikki, elokuvat, televisio-ohjelmat) kuin myös kuvataiteissa. Jokaisella vuosikymmenellä aika on muovannut sitä, miten tyttöjä kuvataan ja mikä tyttöydessä on kiinnostavaa. Tyttöjen analyysissä taiteilijat ovat pohtineet oman tyttöytensä ja naiseutensa kautta sukupuolen representaatioita omasta ajasta ja paikastaan käsin. Suomen entisen pääministeri Sanna Marinin bilekohun myötä Maisa Majakan veistos *Etkot* (2023) osallistui osaltaan puolustamaan Marinin bilettämistä – eli nuoren naisen seksikkyyttä. Naispoliitikkojen feminiiniset piirteet voivat kääntyä poliitikkoa vastaan, mutta samanaikaisesti Marin onnistui käyttämään niitä myös hyödykseen. *Huonon tytön* maine, jota Mariniin kohdistettiin ei upottanut häntä poliittisesti, koska hänellä oli yli poliittisten puoluerajojen ja ajamansa politiikan tukijoita, jotka puolustivat hänen toimintaansa. Tämä johtui Marinin iästä, sukupuolesta ja seksikkyydestä. Marinin seksikkyyttä pidettiin sekä sopimattomana hänen poliittiseen rooliinsa että toisin tekemisenä ja naiseuden laventamisena: muutoksena siihen, millaisia representaatiota poikkeuksellisen paljon valtaa omaavista naisista on totuttu näkemään.

Sukupolven määrittelyssä keskityin kollektiiviseen ja kulttuuriseen sukupolven käsitteeseen jättäen ulkopuolelle sukulaissuhteisiin viittaamisen. Tutkielmassani olen tarkastellut sukupolvikokemuksen käsitteen avulla sitä, millaiset kulttuuriset ilmiöt ovat eri vuosikymmeninä rakentaneet sukupolvikokemuksia. Nämä kokemukset toimivat sosiaalisena

liimana tyttöjen välillä, mutta myös erontekoina. Kaikki tytöt eivät ole oman nuoruutensa aikana kuluttaneet samoja kulttuurituotteita, vaan esimerkiksi 1970-luvulla tytöt kuuntelivat useita musiikkigenrejä ja ihailivat eri muusikkoidoleita.

Valokuvaaja Nan Goldinin varhaisesta tuotannosta tulee esille myös seksuaalisuuden tuottamat omat tilat. Oman yhteisön löytäminen antaa turvaa ja merkityksellisyyden tunteita, mutta myös toisenlaisia sukupolvikokemuksia kuin esimerkiksi heteronormatiivisessa ympäristössä ja yhteisössä. 1990-luvulla Spice Girls nousi kansainvälisesti suureen suosioon erityisesti nuorten tyttöjen keskuudessa. Tyttöenergia (girl power) oli yksi merkittävä tekijä, jolla yhtye tuli sekä tunnetuksi että kasvatti tunnettuuttaan. Viiden nuoren tytön muodostama yhtye juhli tyttöjen välistä ystävyyttä niin laulujen sanoituksissa, musiikkivideoissa kuin konserttiesiintymisissään. Tyttöjen omahuonekulttuurista tutut elementit kuten tanssiminen ja laulaminen yhdessä ystävien kanssa alkoivat näkymään julkisissa tiloissa kuten esimerkiksi kouluissa. Tyttöryhmät pukeutuivat idoleidensa tavoin korkeapohjaisiin kenkiin ja napapaitoihin ja tanssivat yhtyeen musiikkivideoista tuttuja koreografioita välitunneilla eivätkä enää vain oman huoneen turvassa (Saarikoski 2009, 214–219).

Valtasuhteita tarkastelin Foucault'n seksuaalisuuden historian kautta. Valtasuhteet tuottavat diskursseja sukupuolesta ja seksuaalisuudesta ja sitä myötä hallinnantiloja. Hallinnantilat koskettavat bilettäviä tyttöjä siten, että tytöt joutuvat herkästi arvioitaviksi pukeutumisen ja käyttäytymisen kautta. Paljastava pukeutuminen, äänekkyys, voimakas meikkaaminen, runsas alkoholin käyttö, seksuaalisuus tai seksikkyys voivat tuottaa tytöille huonon maineen. *Huonon tytön* maine asettaa tytön sosiaalisesti toiseutettuun asemaan, ja usein hän joutuu yhteisöjen ja ryhmien ulkopuolelle.

Bilettävien tyttöjen matka kuvataiteeseen on kulkenut rinnakkain feminististen teorioiden kanssa. Sosiaalinen media on myös tuonut oman ulottuvuutensa tyttöjen elämään, jossa sekä omahuonekulttuuria toteutetaan että ulkopuolelta valvotaan. Tutkimusta voi jatkaa määrittelemällä tarkemmin diskursseja, joissa bilettävät tytöt taiteen kentällä esiintyvät. Diskursseja tunnistamalla voi potentiaalisesti lähteä kartoittamaan taiteilijoiden intentioita tehdä aktivismia muun muassa seksuaalisuuden ja sukupuolen kysymyksissä. Bilettävät tytöt ovat tanssahdelleet kuvataiteen ikonografiaan ja on mahdollista, että nuorten naisten keskinäistä juhlimista on ollut taiteessa jo aiemmin kuin aineistoni rajauksen vuoksi on ilmennyt. Jatkokysymyksinä voi tarkastella varhaisempia visuaalisen kulttuurin aineistoja sen

selvittämiseksi, mihin ajankohtaan nimenomaan modernin bilettämisen alku voidaan sijoittaa. Tutkielmassani tuli esille, että tyttöjen bilettäminen on 2000-luvun alusta tähän päivään rakentunut yhdeksi kuva-aiheeksi taiteessa.

Lähteet

Kirjallisuus

Aaltonen, Sanna 2011. “Tytöt ja maine”. *Entäs tytöt. Johdatus tyttötutkimukseen.* Toim. Karoliina Ojanen, Heta Mulari & Sanna Aaltonen. Tampere: Vastapaino. 269–304.

Anttila, Anna; Ojanen, Karoliina; Saarikoski, Helena; Timonen, Senni 2011. “Tyttöjen juttuja”. *Entäs tytöt. Johdatus tyttötutkimukseen.* Toim. Karoliina Ojanen, Heta Mulari & Sanna Aaltonen. Tampere: Vastapaino. 135–172.

Armstrong, Elizabeth 2003. “Girl, Unmasked”. *Girls’ Night Out*. Toim. Karen Jacobsen. Newport Beach, CA: Orange County Museum. 15–38.

Backman Rogers, Anna 2019. *Sofia Coppola: The Politics of Visual Pleasure.* New York & Oxford: Berghahn.

Bolin, Göran; Skogerbø, Eli 2013. “Age, Generation and the Media.” *Northern Lights* 11. 3–14.

Chauvel, Louis 2008. “Sukupolvet eriarvoisuuden lähteenä”. *Yhteiskuntapolitiikka* 73 (4). 376–387.

Currie, Dawn H.; Kelly, Deidre M.; Pomerantz, Shauna 2009. *‘Girl Power’: Girls Reinventing Girlhood.* New York: Peter Lang.

Driscoll, Catherine 2008. “Girls Today. Girls, Girl Culture and Girl Studies. *Girlhood Studies* 1 (1). 13–32.

Elfving, Taru 2003. “Girl Unmarked”. *Girls’ Night Out*. Toim. Karen Jacobsen. Newport Beach, CA: Orange County Museum.

Foucault; Michel 2010 [1976]. *Seksuaalisuuden historia*. Alkup. *Histoire de la sexualité*. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.

Forkmark, Bodil & Bränström Öhman, Annelie 2013. “Situating Nordic Girlhood Studies”. *Girlhood Studies* 6 (2). 3–10.

Getsy, David J. 2015. *Abstract Bodies: Sixties sculpture in the Expanded Field of Gender.* New Haven: Yale University Press.

Grant, Katherine; Waxman Lori 2011. “Introduction: The Girl in Contemporary Art”. 2011. *Girls! Girls! Girls! in Contemporary Art*. Toim. Catherine Grant & Lori Waxman. Bristol & Chicago: Intellect.

Honkasalo, Veronika 2011. “Pois lokeroista. Katsaus monikulttuurisuuden huomioimiseen tyttötutkimuksessa ja tyttötyössä”. *Entäs tytöt. Johdatus tyttötutkimukseen.* Toim. Karoliina Ojanen, Heta Mulari & Sanna Aaltonen. Tampere: Vastapaino. 249–268.

Irigaray, Luce 1993. *An Ethics of Sexual Difference*. Kääntäjä Carolyn Burke & Gillian C. Gill. London: Athlone Press.

Irigaray, Luce 1985 [1974]. *Speculum of the Other Woman.* Alkup. *Speculum de l’autre femme.* Kääntäjä Gillian C. Gill. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Irigaray, Luce 1985. “The power of discourse and the subordination of the feminine”. *The Sex Which Is Not One*. Ithaca, NY: Cornell University Press. 68–85

Kalha, Harri 2002. ”Marilyn Monroen groteski ruumis”. *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan.* Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus. 132–158.

Kelly, M. Deidre & Pomerantz, Shauna 2009. “Mean, Wild and Alienated: Girls and the State of Feminism in Popular Culture. *Girlhood Studies* 2 (1). 1-19.

Kristeva, Julia 1990. *Abjection, Melancholia, and Love: The Work of Julia Kristeva*. Toim. John Fletcher; Andrew Benjamin. London & New York: Routledge. 8–23.

Kutulas, Judy 2003. “You Probably Think This Song Is About You: 1970s Women’s Music from Carole King to the Disco Divas”. *Disco Divas: Women and Popular Culture in the 1970s*. Toim. Sherrie A. Inness. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 172–194.

Laukkanen, Marjo; Mulari, Heta 2011. “Tyttöjä mediassa, tyttöinä mediassa”. *Entäs tytöt. Johdatus tyttötutkimukseen.* Toim. Karoliina Ojanen, Heta Mulari & Sanna Aaltonen. Tampere: Vastapaino. 173–212.

Lerner, Loren 2008. “Adolescent Girl, Adult Women. Coming of Age Images by Five Canadian Women Artists”. *Girlhood Studies* 1 (2). 1–28.

Maunu, Antti 2013. “Hauskuus ja tylsyys, turva ja vaara. Nuorten juomisen ja arjen ambivalenssit”. *Yhteiskuntapolitiikka* 78 (3). 272–286.

Maunu, Antti 2014. *Yöllä yhdessä. Yökerhot, biletys ja suomalainen sosiaalisuus.* Helsinki: Helsingin yliopisto.

Maunu, Antti 2014. ”Biletys ja Suomi – pinnallisesta syvälliseen”. *Yhteiskuntapolitiikka* 79 (5). 582–587.

McRobbie, Angela; Garber, Jenny 2000 (1991) [1976|. “Girls and Subcultures”. *Feminism and Youth Culture.* London: Macmillan. 12-25.

McRobbie, Angela 1980. “Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique”. *Feminism and Youth Culture*. Houndsmills: Macmillan. 26–43.

McRobbie, Angela 2009. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change.* London & Los Angeles: Sage.

Mulari, Heta 2013. “Pohjoismaista tyttöyttä ja tyttötutkimusta historioimassa – Girlhood Studies Research Meeting Turussa 31.10.2013”. *Kasvatus & Aika* 8 (1) 2014, 113–116.

Mulvey, Laura 1989. *Visual and Other Pleasures.* Basingtoke: Palgrave.

Nash, Ilana 2003. “Hysterical Scream or Rebel Yell? The Politics of Teen-Idol Fandom”. *Disco Divas: Women and Popular Culture in the 1970s*. Toim. Sherrie A. Inness. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 133–150

Negra Diane 2009. *What a Girl Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism.* London & New York: Routledge.

Nelson, Maggie 2022 [2021]. *Vapaudesta. Neljä laulua rakkaudesta ja rajoista.* Alkup. *On Freedom: Four Songs of Care and Constraint.* Suom. Kaijamari Sivill. Helsinki: S&S.

Oinas, Elina 2011. “Tyttötutkimuksen näkökulmia ruumiillisuuteen. *Entäs tytöt. Johdatus tyttötutkimukseen.* Toim. Karoliina Ojanen, Heta Mulari & Sanna Aaltonen. Tampere: Vastapaino. 305–342.

Ojanen, Karoliina 2011. “Katsaus tyttötutkimuksen suomalaiseen historiaan ja keskusteluihin”. *Entäs tytöt. Johdatus tyttötutkimukseen.* Toim. Karoliina Ojanen, Heta Mulari & Sanna Aaltonen. Tampere: Vastapaino. 9–43.

Palin, Tutta 2004. ”Neitejä, rouvia ja taiteilijoita. Naiset sotienvälisissä taidediskursseissa”. *Modernia on moneksi – Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa.* Helsinki: Taidehistorian seura. 12–37.

Purhonen, Semi 2007. *Sukupolvien ongelma. Tutkielma sukupolven käsitteestä, sukupolvitietoisuudesta ja suurista ikäluokista.* Helsinki: Yliopistopaino.

Respini, Eva 2012. *Cindy Sherman.* New York: The Museum of Modern Art.

Saarikoski, Helena 2009. *Nuoren naisellisuuden koreografioita. Spice Girlsin fanit tyttöyden tekijöinä.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Sakki, Inari & Martikainen, Jari 2022. ”’Sanna, Aren’t You Ashamed?’ Affective-discursive practices in online misogynist discourse of Finnish prime minister Sanna Marin.” *European Journal of Social Psychology* 52 (3). 435-447.

Staab, Laura 2021. “Laura Mulvey, Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times”. *Screen* 62 (1). 126–128.

Taavetti, Riikka 2018. “Sukupolven käsite ja sateenkaarevan nuoruuden muistaminen”. *Elore*, 25, 2/2018. 88–99.

Tanskanen, Esii 2022. *“Sober Fun is Radical and Empowering”: Discursive Construction of Non-drinking on Sober Girl Society’s Instagram.* Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Tormulainen, Aino 2014. ”Tyttöenergialla kasvaneet. Tytöille suunnatun populaarikulttuurin lähihistoriaa”. *Kasvatus & Aika* 8 (3). 23–35.

Tukiainen, Katja 2022. *Tyttöarmeija – kerronnallinen maalaus tilassa*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

Tuomaala, Saara 2011. “Menneisyyden tytöt ja tyttöjen historiat. Marginaalista haastajiksi.”. *Entäs tytöt. Johdatus tyttötutkimukseen.* Toim. Karoliina Ojanen, Heta Mulari & Sanna Aaltonen. Tampere: Vastapaino. 45–88.

Tyler, Imogen 2008. “Chav Mum Chav Scum: Class Disgust in Contemporary Britain”. *Feminist Media Studies* 8 (1). 17–34.

Törrönen, Jukka; Roumeliotis, Filip; Samuelsson, Eva; Krauss, Ludvig; Room, Robin 2019. “Why Are Young People Drinking Less Than Earlier. Identifying and Specifying Social Mechanisms with a Pragmatist Approach”. *International Journal of Drug Policy* (64). 13–20.

Valima, Inka; Mannila, Taika 2023. *Bimbofikaatio.* Helsinki: Into.

Vehkalahti, Kaisa 2012. “Tyttösestä naisen ikään: suomalaisen tyttötutkimuksen historiaa ja tutkimustraditioita”. *Kasvatus & Aika* 6 (3), 76–87.

Young, Iris Marion 1980. “Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility, and Spatiality”, *On Female Body Experience: “Throwing Like a Girl” and Other Essays*. Oxford & New York: Oxford University Press. 27–45.

Internet-lähteet

Ainala, Emma 2023. Emma Ainalan kotisivut, teoskuvat. Haettu 4.10.2023. https://www.emmaainala.com/

All the Beauty and the Bloodshed 2022. Haettu 25.4.2024. https://www.imdb.com/title/tt21374850/

Callahan, Maureen 29.11.2006. ”3 Bimbos of the Apocalypse – no clue, no cares, no underwear: meet the party posse of the year”. *New York Post*. Haettu 22.11.2023. https://nypost.com/2006/11/29/3-bimbos-of-the-apocalypse-no-clue-no-cares-no-underwear-meet-the-party-posse-of-the-year/

Goldin, Nan 2021. “Nan Goldin Part 1 – The Ballad of Sexual Dependency”. Hasselblad Foundation. YouTube. Haettu 17.3.2024. https://www.youtube.com/watch?v=Cag_2c0jTS4

Harju, Elli 17.8.2022. ”Videot alkoivat levitä somessa: Sanna Marin juhlii ja tanssii villisti julkkisporukassa”. *Iltalehti*. Haettu 16.10.2023. https://www.iltalehti.fi/politiikka/a/cc979c9c-c331-42f5-afe6-d30bdb869e3a

Jussila, Janne; Karasti, Karla 18.8.2022. ”Marinin juhlimisvideo nousi uutiseksi myös Venäjällä – Näin kansainvälinen media kertoo tapauksesta”. *Helsingin Sanomat*. Haettu 16.10.2023. https://www.hs.fi/ulkomaat/art-2000009012437.html

Karkulehto, Sanna 13.9.2014 [27.5.2010]. ”Foucault: Seksuaalisuuden historia. *Filosofia.fi* Haettu 18.3.2024. https://filosofia.fi/fi/ensyklopedia/foucault-seksuaalisuuden-historia

Majakka, Maisa. Taiteilijan kotisivut, teoskuvat. Haettu 4.10.2023. https://maisamajakka.com/nuoret2023

Mahlamäki, Hanna; Lehtinen, Toni 17.12.2023. *Kiroileva asiapentti*. Helsingin Sanomat. Haettu 9.1.2024. https://www.hs.fi/politiikka/art-2000010014745.html

Marie Antoinette 2006. Haettu 25.4.2024. https://www.imdb.com/title/tt0422720/.

Niemi, Liisa 28.11.2023. ”Mimmit sijoittaa -podcast lopettaa”. *Helsingin Sanomat*. Haettu 25.3.2024. https://www.hs.fi/talous/art-2000010022084.html

Promising Young Woman 2020. Haettu 3.4.2024 https://www.imdb.com/title/tt9620292/?ref_=vp_close

Reko, Veera 8.12.2023. ”Mitä pidempään olin pois työelämästä, sitä enemmän kaikkea hyvää alkoi tapahtua”. *Taloussanomat*. Haettu 2.4.2024 https://www.is.fi/taloussanomat/art-2000009993733.html

Sklar, Roberta 16.12.1989. “Witnesses NEA Press Release”. Artists Space kotisivut. Haettu 25.4.2024. https://texts.artistsspace.org/646w5yba

Tanskanen, Riina 2024. Tympeät tytöt Instagramtili. Haettu 25.4.2024. https://www.instagram.com/tympeattytot/?hl=fi

Tukiainen, Katja 2023. Katja Tukiaisen kotisivut, teoskuvat. Haettu 4.10.2023. http://www.katjat.net/obje/obje.html

Utula, Katri 4.4.2020. ”Maailman tunnetuin yökerho Studio 54 oli kuuluisa avoimesta seksistä ja huumeista – paikka tuli tutuksi myös suomalaisjulkkisille.” *Ilta-Sanomat*. Haettu 26.3.2024. https://www.is.fi/tv-ja-elokuvat/art-2000006463445.html

Vahtera, Jasmin 24.4.2023. ”Päihdekulttuuria kommentoiva taiteilija ikuisti bilevideoiden Sanna Marinin: ’oli minullekin yllätys, että hän meni näyttelyyn’”. *Helsingin Sanomat*. Käytetty 21.11.2023. https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000009539911.html

Vedenpää, Ville 12.10.2020. ”Pääministeri Sanna Marinin muotikuva synnytti naisvihaa vastustavan someliikkeen – ’Marinin toiminta on hyvin tietoista’, sanoo tutkija”. Yle uutiset. Haettu 3.4.2024. https://yle.fi/a/3-11590550

Vilkman, Sanna 2.2.2021. ”A-lehdet lakkauttaa Demi-lehden – myös suosittu nettisivusto suljetaan.” *Yle uutiset*. Haettu 22.11.2023. https://yle.fi/a/3-11767578

Webley Adler, Kayla 25.1.2024. “Sanna Marin Is Still Dancing. The former prime minister of Finland changed the image of who a politician can be”. *ELLE*, February 2024. Haettu 30.1.2024. https://www.elle.com/culture/career-politics/a46271349/sanna-marin-interview-2024/

Woodyatt, Amy 16.10.2020. “Finland PM’s photoshoot sparks sexism debate”. *CNN*. Haettu 3.4.2024. https://edition.cnn.com/style/article/sanna-marin-finland-pm-trendi-photoshoot-intl-scli/index.html

Vain keskiluokka jutut. Instagram. Haettu 25.4.2024. https://www.instagram.com/vainkeskiluokkajutut/

Kuvaliite

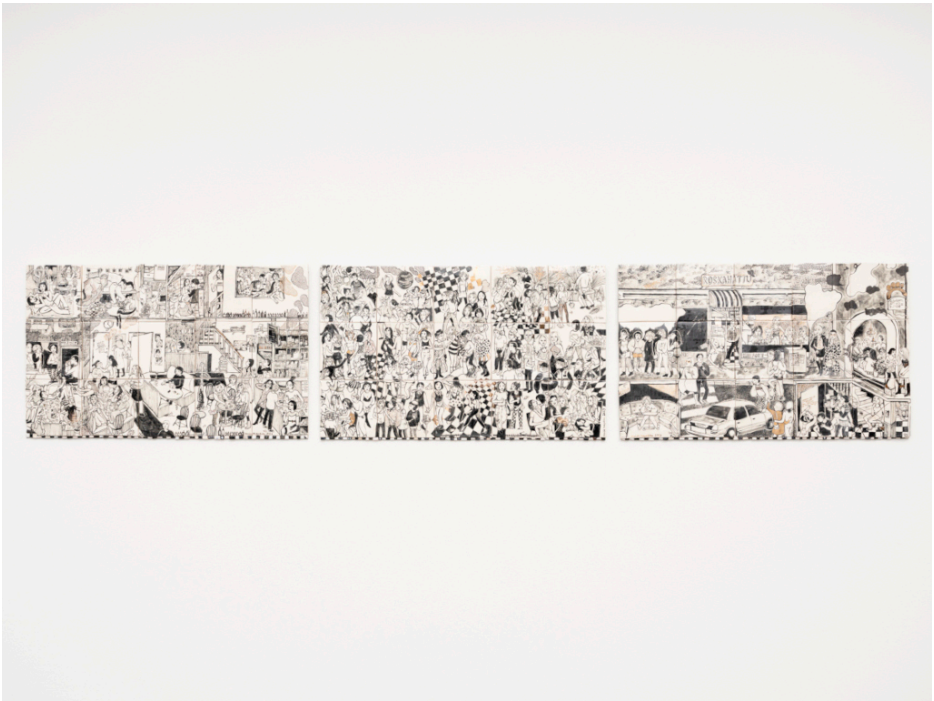
Kuva 1. Maisa Majakan teoksia. Nuoret 2023 -näyttely, Helsingin Taidehalli 2023. Kuva: Patrik Rastenberger.

Kuva 2. Maisa Majakka, *Yön kimaltava kruunu*, 2023. Sekatekniikka. Kuva: Patrik Rastenberger.

Kuva 3. Maisa Majakka, *Bimbo Summit*, 2023. Lasitettu kivitavara, keramiikan siirtokuvat, lysteri. Kuva: Patrik Rastenberger.

Kuva 4. Maisa Majakka, *Tytöt terassilla*, 2023. Lasitettu kivitavara, keramiikan siirtokuvat, lysteri. Kuva: Patrik Rastenberger.

Kuva 5. Maisa Majakka, *We go Out on Friday Night & We Come Home on Saturday Morning*, 2023. Lasitettu kivitavara, lysteri. Kuva: Patrik Rastenberger.



Kuva 6. Maisa Majakka, *Kapakkatriptyykki osa 1–3*, 2023. Lasitettu keramiikka, siirtokuvat, lysterit. Kuva: Patrik Rastenberger.

Kuva 7. Maisa Majakka, *Etkot*, 2023. Lasitettu kivitavara, lysteri. Kuva: Patrik Rastenberger.

Kuva 8. Maisa Majakka, *Scenes From a House Party*, 2022. Lasitettu keramiikka, siirtokuvat, lysterit. Kuva: Maisa Majakka.

Kuva 9. Emma Ainala, *Independence Day*, 2020 öljy kankaalle, 160 x 160 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Jussi Tiainen.

Kuva 10. Emma Ainala, *If You Wanna Be My Lover*, 2019 Öljy kankaalle, 120 x 170 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Hannu-Pekka Auraneva, Jyväskylän taidemuseo.

Kuva 11. Katja Tukiainen, *yteicos terceS ehT*, 2023. 150 x 150 cm, öljy ja akryyli kankaalle. Kuva: Katja Tukiainen.

Kuva 12. Katja Tukiainen, *The Secret Society*, 2023 61 x 76 cm, öljy ja alkyyli puupaneelille. Kuva: Katja Tukiainen.

Kuva 13. Katja Tukiainen, *Grl Pwr*, 2017. Öljy kankaalle, 100 x 100 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Katja Tukainen.

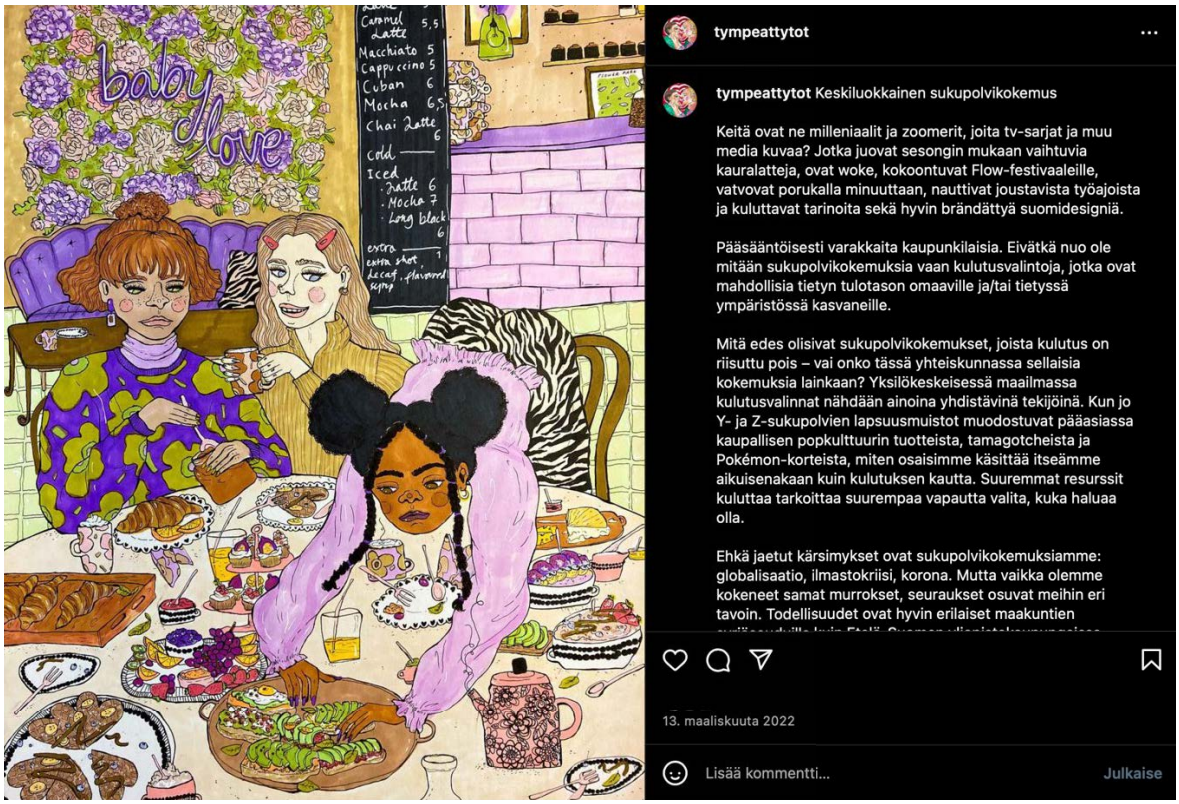
Kuva 14. Katja Tukiainen, *Behind every great GIRL there is a GIRL*, 2018. Vesiväri ja Indian ink, 150 x 150 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Katja Tukiainen.

Kuva 15. Nan Goldin, *Trixie on the Cot, New York City*, 1979. Silver dye bleach print. 39,4 x 58,7 cm. The Museum of Modern Art, New York.

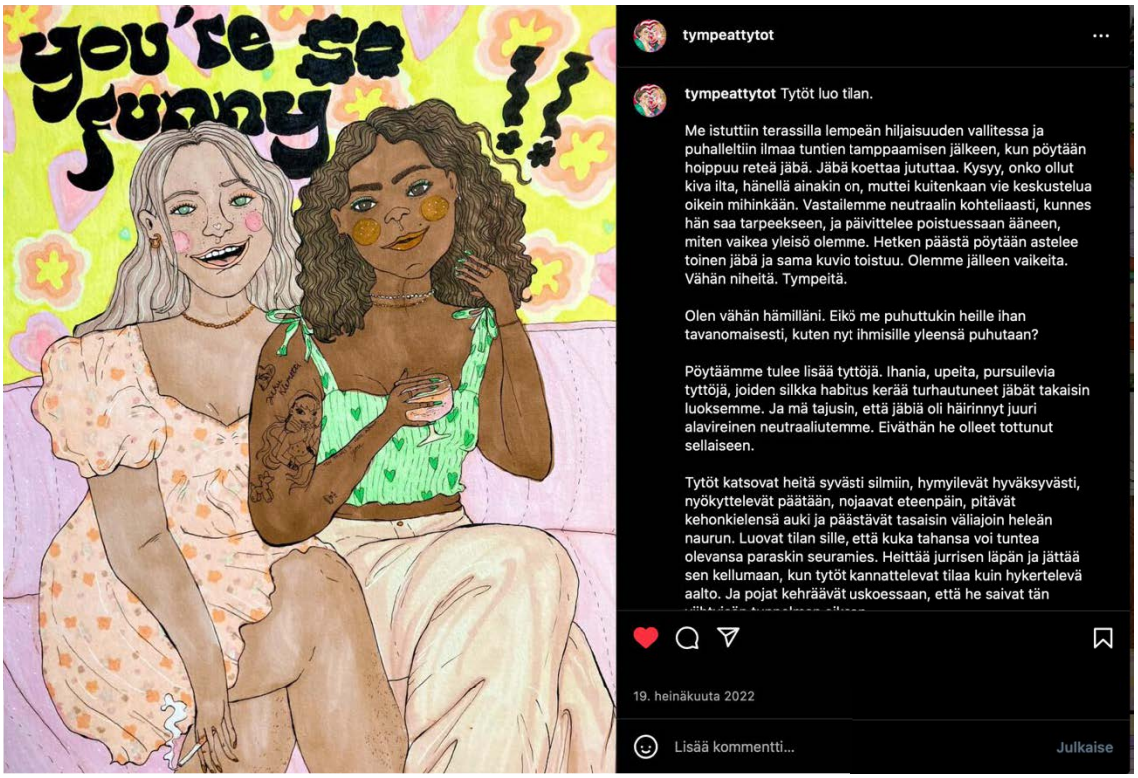
Kuva 16. Nan Goldin, *David and Butch Crying at Tin Pan Alley, New York City*, 1981. Silver dye bleach print. 39,4 x 58,7 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Kuva 17. Nan Goldin, *Buzz and Nan at the Afterhours, New York City*, 1980. Silver dye bleach print. 39,4 x 59,1 cm. The Museum of Modern Art., New York

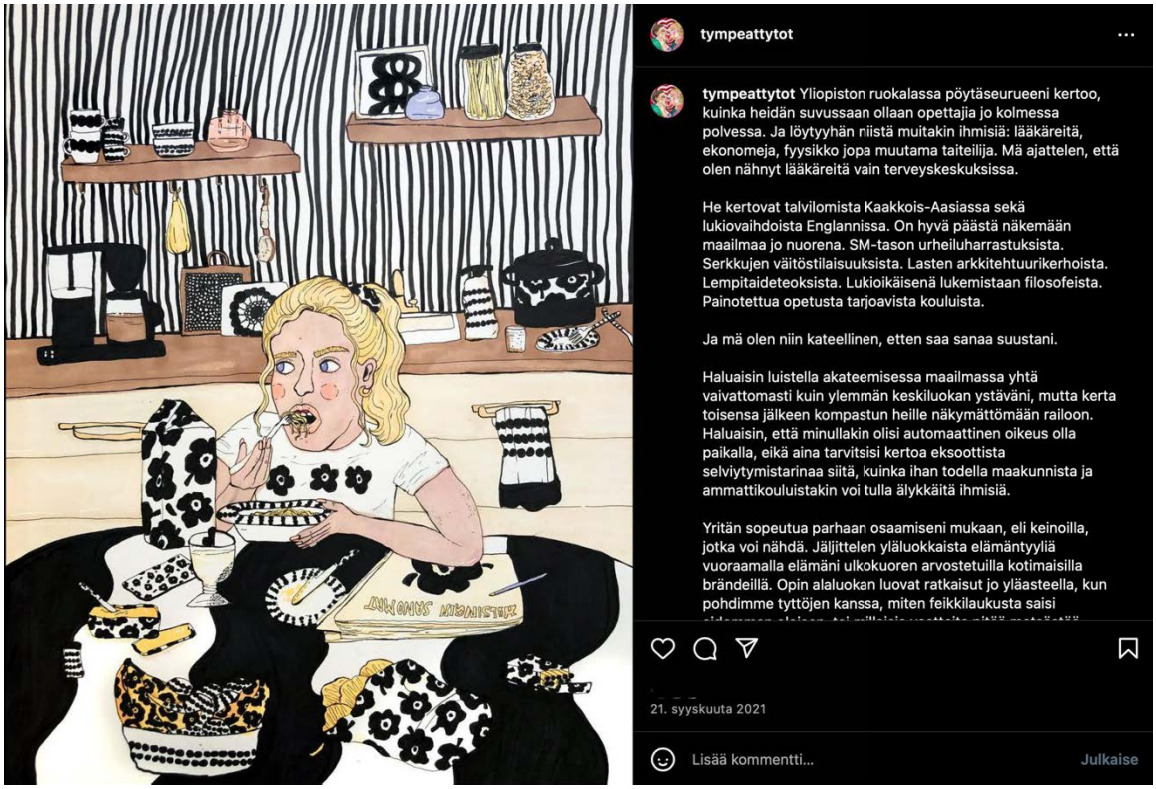
Kuva 18. Nan Goldin, *Nan and Brian in Bed, New York City*, 1983. Silver dye bleach print. 39,4 x 58,9 cm. The Museum of Modern Art, New York.



Kuva 19. Riina Tanskanen (2022). *Keskiluokkainen sukupolvikokemus*. Tympeät tytöt Instagram-tili (@tympeattytöt). https://www.instagram.com/p/CbCjZoxtr-h/



Kuva 20. Riina Tanskanen (2022). *Tytöt luo tilan.* Tympeät tytöt Instagram-tili (@tympeattytöt). https://www.instagram.com/p/CgNA43KNL-t/



Kuva 21. Riina Tanskanen (2021). Tympeät tytöt Instagram-tili (@tympeattytöt).

https://www.instagram.com/p/CUFg0UWNnrU/

Kuva 22. Sofia Coppola, *Marie Antoinette* (USA 2006). Kuvakaappaus Netflixistä.