

Rajat ja ylitykset: Pupunaisten liminaalitulat Emma Sarpaniemen ja Iiu Susirajan valokuvateoksissa

Sofia Simonen

Kandidaatintutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimus, taidehistoria

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Joulukuu 2025

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

Kandidaatintutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimus, taidehistoria

Sofia Simonen

Rajat ja ylitykset: Pupunaisten liminaalitulat Emma Sarpaniemen ja Iiu Susirajan valokuvateoksissa

Sivumäärät: 25

Tutkin kandidaatintutkielmassani kahta suomalaista valokuvateosta 2000-luvulta. Emma Sarpaniemen teosta *Self-portrait as an Angry Blueberry Bunny* (2021) sekä Iiu Susirajan teosta *Mad Bunny* (2019). Tarkastelen, kuinka teokset murtavat naiseuteen liitettyjä konventioita ja odotuksia erityisesti pupuiksi pukeutumisten kautta ja täten rakentavat liminaalitulaa. Liminaalitulalla tarkoitan tilaa, joka sijoittuu kahden rajan välille. Se on muutoksellinen hetki, johon säännöt eivät ylety. Tätä tilaa tarkastelen teoksissa esiintyvien pupudentiteettien kautta. Tutkin, kuinka rekvisiitan ja lavastuksen kautta teokset rakentavat liminaalitulaa katsojalleen rikkomalla naiseuteen liitettyjä odotuksia. Naisen kehoon liitettyjä odotuksia lähestyn Mary Douglasin *Purity and Danger* -teoksen (2003 [1996]) kautta. Liminaalitulaa käsitettä lähestyn erityisesti antropologi Victor Turnerin *The Ritual Process* -teoksen (2007[1969]) sekä teatteriohjaaja ja esittävän taiteen tutkija Richard Schechnerin *Between Theatre and Anthropology* -teoksen (1985) kautta. Sivuan myös etnografi Arnold van Gennepin teosta *The Rites of Passage* (1960[1909]). Näiden teorioiden kautta perustelen, miksi myös valokuvataiteen tutkiminen liminaaliteorian kautta on relevanttia. Tutkielmani osoittaa, että valokuvataide on verrannollinen rituaaliin ja tätä kautta myös mahdollinen tarkastelun kohde liminaalisuuden näkökulmasta. Perustelen, kuinka teoksien pupunaiset rikkovat naiseuteen liitettyjä odotuksia ja itseasiassa nousevat näitä odotuksia vastaan satiirisesti.

Avainsanat: liminaalitulo, valokuvataide, nykytaide, lavastus, rekvisiitta, sukupuoli, Emma Sarpaniemi, Iiu Susiraja

Sisällys

1	Johdanto	5
1.1	Aiempi tutkimus ja teorit	5
1.2	Tutkimuskysymykset ja rakenne	6
1.3	Aineisto ja lähestymistavat	7
2	Lavastuksia	9
2.1	Valokuvan näyttämöllä	9
2.2	Järjestyksen turva	10
3	Pupuksi pukeutumisia	12
3.1	Ambivalentit identiteetit liminaalitilan luojana	13
3.2	Söpöyden väkivaltaisuus	15
3.3	Hallittu kaaos	18
3.4	Hysteeriset puput	20
4	Lopuksi	22
	Kuvaluettelo	23
	Lähteet	24

1 Johdanto

Taide luo tilaa katsojalleen, se on jatkuvassa liikkeessä. Vaikka teoksen lopullinen muoto olisikin pysähtynyt valokuva, on sen tekoprosessi ollut liike. Valokuvassa kehon toiminnot eivät pysähdy salamavaloon, vaan ne toimivat kuvassa – osana sitä ja sen kanssa (Kontturi 2018. 9-10). Emme vain katso taidetta, vaan liikumme sen kanssa, kuin tanssien; voimme seurata sitä, mutta myös omalla liikkeellämme vaikuttaa siihen (mt. 17.)

Seison vuonna 2024 Suomen Valokuvataiteenmuseon näyttelytilassa, Kämp Galleriassa, Emma Sarpaniemen *Honey Crunch* -näyttelyssä. Olen juuri kohdannut teoksen *Self-portrait as an Angry Blueberry Bunny*. Melkein nauroin ääneen, mutta en sen takia, että teos olisi päällimmäisenä tunteena huvittanut, vaan koska se hämmensi ja hermostutti minua kummallisella tavalla. Miksi minusta tuntuu, että teos kurkottaa liian lähelle minua? Se ei pysy ihan rajoissaan. Päätin tarttua tähän rajan ylittämisen ajatukseen ja yhdistää sen lähestymisessä niin taidehistoriaa, kuin uskontotiedettäkin. Haluan tarkastella taiteen kohtaamista rituaalimaisena tapahtumana ja pohtia, kuinka merkityksellinen hetki taiteen äärelle pysähtyminen voi olla, jos sille uskaltautuu antautua. Näyttelykäyntini innosti valitsemaan tutkittavaksi taiteenmuodoksi valokuvataiteen. Analysoitaviksi teoksiksi valitsin mainitsemani Sarpaniemen *Self-portrait as an Angry Blueberry Bunny* -teoksen (2021) sekä Iiu Susirajan *Mad Bunny* -teoksen (2019). Taiteen kohtaamisen yhteydessä herännyttä hämmennyksen tunnetta lähden erittelemään liminaalitilan käsitteen kautta. Tässä pääluvussa erittelen teoreettiset lähtökohdat tutkielmalleni ja määrittelen, kuinka tulen käyttämään liminaalitilan käsitettä lähestyessäni valokuvateoksia.

1.1 Aiempi tutkimus ja teoriat

Liminaaliteoria on peräisin antropologiasta, uskonnollisten rituaalien tutkimuksesta. Teoksessa *Rites of Passage* Arnold van Gennep (1960 [1909]) jakaa ensimmäistä kertaa rituaalin kolmeen osaan: erottautuminen, liminaalitila ja takaisin liittäminen. Tämä liminaalitilan hetki on se, johon tartun tutkielmassani. Tästä hetkestä tarkemmin, jatkumona van Gennepin tutkimukseen, on teoretisoinut Victor Turner (2007 [1969]). Turner eritteli liminaalitilaa tarkemmin teoksessaan *The Ritual Process*, jossa hän käsitteli liminaalitilaa erityisesti murroksen hetkenä, siirtymäkohtana, kynnyksenä kahden välillä. Rituaalissa se merkitsee tilaa, jossa rituaalin kohde, esimerkiksi siirtymäriitin aikana, ei omaa statusta. Hän ei kuulu enää

aikaisempaan rooliinsa, sillä hän on rituaalin kautta irtautunut siitä, mutta ei täysin ole vielä saavuttanut uuttakaan, sillä häntä ei ole vielä liitetty siihen (Schechner 30.9.2014). Liminaalitulassa on rituaaliin osallistuva kynnyksellä, rajalla, tyhjiössä. Liminaalitulo on kahden tilan (erottautuminen ja takaisin liittäminen) välissä oleva rajatila. Yksilön arvo ja asema osana jotakin järjestystä on uudelleenrakentamisen kohteena, mikä taas tarjoaa yksilölle kokeellista tilaa olla mitä vain tai olla olematta mitään.

Rituaaliteorian tuominen esittävän taiteen piiriin uskonnollisesta kontekstista on ollut etnologi Richard Schechnerin tehtävä (1985). Hän perustelee teoksessaan *Between Theater and Anthropology*, kuinka teatteri voi taiteenmuotona tarjota kokijoilleen liminaalituloja. Schechner jatkaa teoriaa myös tuoden sen jokapäiväiseen arkeen. Hän esittää väitteen, että rituaaliteoria on teatterin lisäksi sovellettavissa jokapäiväisiin rutiineihimme. Elämme jatkuvissa rituaaleissa, arkisissa rutiineissa ja rakenteissa, jotka altistavat meitä liminaaleille hetkille jatkuvasti, huomaamattamme. Arnold van Gennepin (1960 [1909]), Victor Turnerin (2007 [1969]) sekä Richard Schechnerin (1985) tutkimukset muodostavat tutkielmani teoreettisen ytimen.

Liminaalisuuden käsitettä on sovellettu laajasti eri tieteenaloilla, erityisesti esimerkiksi kirjallisuudentutkimuksessa ja sen lisäksi myös sosiaalitieteissä. Venäjänkielisen kirjallisuuden ja kulttuurin professori Marja Sorvari esimerkiksi mainitsee artikkelissaan *Liminaalisuus, Raja, Communitas* (2014), kuinka liminaalisuus liitetään dynaamisiin epävarmuuden hetkiin, jossa tapahtuu jokin merkittävä muutos yksilön statuksessa. Käsite on vakiintunut ikään kuin synonyymiksi muutoksillisille hetkille ja rakenteiden uudelleenrakentamisille.

Liminaalitilan käsite voidaan myös liittää laajempaan visuaaliseen maailmiöön, jossa hakusanalla *#liminal-spaces* tai *#backrooms* löytyy kuvia ja kuvituksia tiloista, joiden on tarkoitus herättää katsojassa epämukavuutta. Nämä tilat ovat usein tyhjiä, hämäriä takatiloja, jotka vaikuttavat uhkaavilta: pimeitä oviaukkoja, väärissä paikoissa olevia tavaroita ja pitkiä pimeitä käytäviä. Tilat ovat suljettuja, eikä katsojan pitäisi olla siellä. Niitä ei ole tarkoitettu katsottavaksi tässä hetkessä, kun tilat eivät ole ikään kuin aktiivisia tapahtumapaikkoja.

1.2 Tutkimuskysymykset ja rakenne

Tärkein kysymys tutkielmani kannalta on, kuinka valitsemani valokuvateokset rakentavat liminaalia tilaa rekvisiitan ja lavastuksen keinoin? Rekvisiitan ja lavastuksen määrittely toisistaan erillisinä käsitteinä on hankalaa. Ne toimivat lomittain ja siksi selkeää erottelua on vaikea

tehdä (Duncan 2023, 2). Tutkielmassani rekvisiitalla viitataan puvustukseen ja maskeeraukseen kun taas lavastuksilla esimerkiksi kehon, erilaisten tavaroiden ja taustojen avulla rakennettuihin tilanteisiin. Käsittelyluvuissa syvennyn tarkastelemaan yksittäisiä aspekteja teoksista. Aineistojen kautta perustelen, kuinka teokset keskustelevat kriittisesti laajempien ilmiöiden, kuten naisvihan ja sukupuolten välisen tasa-arvon, kanssa. Tarkastelen rekvisiitan ja lavastuksen kautta myös, kuinka teokset käyvät kriittistä dialogia liittyen sukupuolen konventioihin. Tällöin kysyn, kuinka näitä sukupuolittuneita konventioita murttamalla ja niiden kanssa leikittelyllä teokset rakentavat tilaa, jossa ennaltamäärätyt roolit ja statukset hajoavat murrokseen — siirtymään.

Käsite liminaali tulee antropologisesta rituaaliteoriasta, jossa se viittaa hetkeen uskonnollisessa rituaalissa, jossa rituaalin kohde on epäselvässä siirtymätilassa. Myöhemmin käsitettä on sovitettu teatteriin (ks. esim. Schecner 1985). Tässä teoriassa esitellään kuinka teatteri on rituaalinomainen tapahtuma, jossa liminaalitulat ovat myös vahvasti läsnäolevia (Schechner 1985, 3–35). Tässä tutkielmassa haluan soveltaa teorian uuteen aineistoon, nykytaiteeseen, ja erityisesti valokuvaan. Perustelen tätä sillä, että valokuvataide on sekin eräänlaista näyttämölle asettamista ja tätä kautta liminaalitulaa rakentavaa. Molemmissa taiteenmuodoissa, teattereissa sekä valokuvataiteessa, lavastuksen ja rekvisiitan rooli voi olla merkittävä ja siksi näkökulmani valokuvateosten tarkasteluun keskittyy myös erityisesti näihin aspekteihin. Tutkielmassani tarkastelen, kuinka valokuvataiteilijoiden Iiu Susiraja sekä Emma Sarpaniemi teoksissa rakentuu katsojalle liminaali hetki kun he esiintyvät valokuviansa näyttämöillä teatteriesitysten tavoin.

1.3 Aineisto ja lähestymistavat

Tarkastelukohteiksi olen valinnut kaksi valokuvateosta, joissa molemmissa yhdistyvät samantyylliset rekvisiitat, pupuiksi pukeutumiset. Liminaalitulo toimii järjestyksen ja sääntöjen välitulassa, joten molempien teoksien kohdalla tarkastelen sitä, millaisten rajojen välitulaa teos sijoittuu ja kuinka erityisesti rekvisiitan ja lavastuksen kautta nämä sääntelyiden murroskohdat paljastuvat. Analyysini kohteiksi olen valinnut Emma Sarpaniemen teoksen *Self-portrait as an Angry Blueberry Bunny* (2021) sekä Iiu Susirajan teoksen *Mad bunny* (2019). Teoksia yhdistävät satiirinen suhtautuminen naiseuteen liitettyihin odotuksiin. Ne leikittelevät epäselvillä, rajoja ylittävillä, ja tätä kautta liminaaleilla identiteeteillä, pupun ja ihmisen muutaatioilla.

Tutkielmassani uutta ovat teokset joita käsittelen ja liminaalisuuden käsite, jonka kautta lähestyn teoksia. Iiu Susirajasta on ajankohtaisuudestaan johtuen kirjoitettu paljon. Ajankoh-
tanen hän on siksi, että teokset keskustelevat ajankohtaisten ilmiöiden kuten lihavuuteen liit-
tyvän vihan ja syrjinnän sekä intersektionaalisen feminismin kanssa (ks. esim. Mattila, Mi-
kael, “*Vähäpukeisista valokuvista tutu Iiu Susiraja teki elämänmuutoksen*” IS 5.4.2024).
Näissä löytämissäni kirjoituksissa Susirajasta kuitenkin keskitytään hyvin usein teosten ke-
hollisuuteen, Susirajan lihavuus tuntuu olevan aina keskiössä. Vaikka näen, että kehon
läsnäolo on olennainen osa hänen taidettaan, en halunnut keskittyä ainoastaan siihen
lihavuuden näkökulmasta. Sarpaniemestä tutkimusta on huomattavasti vähemmän. Helmi Ha-
kala käsittelee kandidaatintutkielmassaan *Toistoja ja toisin toistoja Emma Sarpaniemen per-
formatiivisissa omakuvissa: Aikuisten leikit, värit ja roolit*, Sarpaniemen teoksia per-
formatiivisuuden ja sukupuolen tuottamisen ja rakentamisen näkökulmasta. Vaikka oma
tutkielmani sivuaa näitä aiheita, on pääfokukseni kuitenkin eri. Keskityn erityisesti siihen,
millaista tilaa teokset luovat katsojalleen, kokijalleen. Vaikka käsittelen sukupuolta, keskityn
siihen miten sen avulla voidaan rikkoa rakenteita ja konventioita.

Sovellan Arnold Van Gennepin, Victor Turnerin ja Richard Schechnerin teorioita taidehisto-
rialliseen kontekstiin, soveltaen liminaalisuuden käsitettä taiteen rakentamana tilana. Käsit-
teen etymologinen alkuperä on latinan kielen sanoista *limins*, *limen*, jotka viittaavat
kynnyksellä olemiseen, välitilaan (Banfield 2022, 610–617.) Välitiloja ja niiden rakentumisia
lähestyn teoksien visuaalisten valintojen kautta. Pyrin paikantamaan teoksien välitiloja erityis-
esti Mary Douglasin teoksen kautta (ks. Douglas (2003[1996]) ja perustella, kuinka ne rikko-
vat järjestystä.

Molempien teoksien nimissä käytetään sanaa *bunny*, joka suomeksi kääntyy *pupu*. Tästä
syystä lähestyn teosanalyysiä tämän sanan kautta ja puhun pupunaisista. Taitelijat ovat
tehneet valinnan puhua pupuista, kesyistä kotieläimistä. Pupu-sanaan ja pupuihin eläiminä
liittyy sukupuolittuneisuutta, mikä on tärkeä huomioida osana analyysiäni, joka käsittelee er-
ityisesti naiseuden liminaalituloja ja vakiintuneita sukupuolirooleja.

2 Lavastuksia

Tässä luvussa kartoitan tutkelmani käsitteellistä pohjaa ennen analyysilukuja. Viitataan analyysissä usein järjestyksiin ja rakenteisiin, kirjoitan myös yhteiskunnasta. Tässä pääluvussa haluan eritellä, mitä tarkoitan näillä käsitteillä. Mitkä ovat ne järjestykset ja rakenteet, joihin tuulen viittaamaan. Tämän pääluvun otsikolla *Lavastuksia* painotan Richard Schechnerin ajatusta siitä, kuinka ne rakenteet ja järjestykset joihin viitataan, toimivat lavastuksien tavoin.

Arkemme muodostuu jatkuvista rituaaleista, sillä se on rutiininomaista (Schechner 28.8.2014). Esimerkiksi aamukahvin keittäminen on osa aamuista rituaalia, joka valmistaa yksilön alkavaan päivään. Schechnerin ajatuksien kautta päädyn tulkintaan, että arkemme on tavallaan täynnä huomaamattomia lavastuksia. Rutiinimme toimivat lomittaisina yhteiskunnallisten rakenteiden kanssa. Aamukahvi keitetään valmistautumisena esimerkiksi töihinlähtöön, joka on aamurituaalin jälkeinen, seuraava rituaali. Kofeiinin nauttiminen taas korreloi aikaisin heräämisen kanssa. Yksilön rutiinit toimivat siis juuri tällä tavalla yhteiskunnan rakenteisiin mukautuvasti. Nämä rakenteet ovat todellisuudessa kuin lavastus, jonka toimivuus on riippuvaista myös muiden siihen osallistuvien rooleista. Lähestyn tätä järjestyksen roolia erityisesti feministiantropologi Mary Douglasin teoksen *Purity and Danger* (2003 [1996]) kautta, jossa hän puhuu muun muassa rakenteiden tuomasta turvasta.

2.1 Valokuvan näyttämöllä

Teoksessa *Between Theater and Anthropology* (1985) Richard Schechner perustelee, kuinka rituaaliteoria vertautuu teatteriin; kuinka teatteri on rituaalinomainen tapahtuma, joka tarjoaa kokijalleen liminaalin hetken. Linjan veto antropologiasta, tässä tapauksessa teatteriin, voi tuntua kaukaa haetulta. On totta, että vain pieni osa antropologian liminaariteoriasta koskettaa teatteria. Vielä pienempi osa koskettaa valokuvataidetta, mutta kuten Schechner (1985, 3–35) teoksessaan mainitsee, määrä ei ole ratkaiseva käsitteellisen hedelmällisyyden mittari. Tästä syystä olenkin päättänyt vetää linjan vielä pidemmälle, valokuvataiteeseen.

Nyt perustelen, kuinka valokuvataide voi tarjota katsojalleen rituaalinomaisen hetken. Antropologi Arnold van Gennep on jakanut rituaalin kolmeen osaan: erottautuminen, liminaalitila ja takaisin liittäminen (Sorvari 2014). Perustelen kolmannen luvun alaluvuissa, kuinka lavastuksen ja rekvisiitan kautta, valokuvateoksissa esiintyvät taiteilijat, Emma Sarpianiemi sekä Iiu Susiraja, erottautuvat naiseuteen liittyvistä odotuksista ja täten tarjoavat

katsojalleen liminaalitilaa. Tarkastelen teoksissa esiintymisiä niin rituaalisen liminaalitilan, kuin teatterinkin kautta. Käytän rituaalista liminaalitilaa perustelujeni pohjana, mutta havainnollistan joitakin teoksissa esiintyviä piirteitä myös teatterin kautta. Näissä lavastetuissa valokuvissa esiintymiset ovat nimittäin kuin näyttämölle asettumisia. Ne ovat teatraalisia ja harjoiteltuja kohtauksia esityksistä.

Vaikka Schechner (1985, 3–35) teoksessaan väittää, ettei mikään taiteenmuoto välitä samantilaista intensiteettiä esiintyjän ja katsojan välille kuin teatteri tai performanssi, tutkielmassani esitän, kuinka itse asiassa valokuvataide toimii teatterin tavoin ja rakentaa katsojalle intensiivisen tilan, jossa arkimerkitykset ovat vaarassa. Erittelen, kuinka valokuva ei pysähtyneestä muodostaan huolimatta ole paikoillaan vaan toimii eräänlaisena performanssina lavastuksien ja rekvisiittojen kautta. Se vaikuttaa ja koskettaa katsojaansa ja voi jopa ulottua tämän ympärille. Inspiraationa taiteen staattisuuden kyseenalaistamiselle olen käyttänyt nykytaiteentutkija Katve-Kaisa Kontturin teosta *Ways of Following* (2018). Teos tarjosi ajatuksen siitä, kuinka taiteen herättämät tunteet ovat kehollisia ja siksi liikkeessä. Vaikka en suoranaisesti tutkielmassani erittele taiteen affektiivisuutta, liittyy se siihen tilaan, mitä taide rakentaa. Perustelen, kuinka teatteriesityksen tavoin siis myös valokuvataide voi rakentaa liminaalia tilaa katsojalleen ja tätä kautta koskettaa. Käsittelen liminaalitilaa taiteen rakentamana tilana. Neljännessä luvussa pohdin, kuinka statuksesta erottautumisen ja liminaalitilan kokemuksen kautta taiteilijat liittyvät takaisin järjestykseen, mutta muuttuneina, uudelleen rakennettuina.

2.2 Järjestyksen turva

Jotta voi ymmärtää rakennettua liminaalitilaa, tulee ensin ymmärtää rajat joiden varaan tila rakentuu. Ei voi olla minkään rajalla, jos rajoja ei ole olemassa. Liminaalitilat ovat täysin riippuvaisia näistä statuksista ja perinteistä (Turner 2007 [1969], 107–108). Ne konventiot, säännöt ja positiot, jotka ylläpitävät merkitysmaailmaamme, antavat illuusion järjestyksestä ja turvasta. Ilman järjestyksen ja sen mahdollistaman turvan tuntua ei voi olla epävarmuutta, murroskohtia, uudelleenrakentamista – kaaosta.

Turva perustuu pitkälti odotettuun, oletettuun, totuttuun. Liminaalitilan erityisyys on juuri sen ennalta-arvaamattomuudessa. Turner (2007 [1969]) mainitsee, kuinka liminaalitilassa olevilla olennoilla ei ole roolia tai asemaa; he ovat välitilassa, jossa voivat olla mitä vaan tai olla olematta yhtään mitään. Jos kuka vain, voi olla mitä vain, tai oikeastaan olla olematta jopa

yhtään mitään, mihin minä silloin sijoitun omassa merkitysmaailmassani suhteessa ympäristööni? Tällaiset tilat johdattavat meidät tyhjiöön, jossa emme ole verrannollisia muuhun ympäristöön (mts). Se on epämukavaa, sillä se herättää pelkoa omasta positioista, kun ei ole ympäristöä, johon tukeutua.

Tutkielmassani viittaa rakenteisiin, jotka liittyvät naiseuteen ja sen positioihin. Pohdin, kuinka valitsemani teokset rikkovat tätä järjestyksen turvaa esiintymällä järjestyksen välitiloissa. Painotan, kuten Turnerkin kirjassaan huomauttaa, etteivät nämä liminaalitulat toimi järjestyksien ulkopuolella vaan nimenomaan niiden välillä. Liminaalitila on kynnyksen kahden välillä. Se ei ole taukotila, järjestykset ovat edelleen toiminnassaan, mutta ne eivät yllä tähän tyhjiöön. Järjestys on siis edelleen olemassa, ei vain tässä tilassa (Turner mts).

Yhteiskunnan voima on sen rakenteissa ja rakenteiden mukaan toimivissa ihmisissä (Douglas 2003 [1996], 119–120). Se on yhtenäinen, selkeä, turvallinen – tai siltä se voi tuntua. On kuitenkin selvää, ettei näitä rakenteita ole rakennettu pitämään kaikkia turvassa. Turva on aina riippuvaista turvattomuudesta. Miltä olet turvassa jos et turvattomuudelta, syrjäyttämislä, joltakin rakenteelta tippumiselta? Korostan näin turvan riippuvaisuutta järjestykseen ja kuinka turvattomuuden tunne syntyy siitä, kun nämä rajatilat eli liminaalitulat tuodaan tietoisuuteen. Kun ymmärtää, että minus ja oma merkitystodellisuus ovat uhattuna, järjestys murenee ja uudet merkitykset saavat tilaa rakentua. Seuraavassa käsitelen valokuvateoksia, joissa teoksissa toimivat ruumiit, niitä somistavat rekvisiitat ja niitä ympäröivät lavastukset ovat keskiössä. Nämä kehot ja niihin liitetyt odotukset ovat analyysini ydin. Kehojen esitykset toimivat liminaalituloissa vakiintuneen sukupuolijärjestyksen vaarantajina.

3 Pupuiksi pukeutumisia

Valitsemisani valokuvateoksissa taiteilijat ovat pukeutuneet pupuiksi. Iiu Susirajalla (kuva 2) on päässään pupunkorvat ja hän seisoo vähissä vaatteissa keskellä teosta yllättyneen näköisenä pieni keittiöveitsi kädessään. Emma Sarpaniemi (kuva 1) on teoksessaan kyykistynyt pupun tavalla ja korvat roikkuvat hänellä kauluksissa käänteisinä. Molemmissa teoksissa pupuiksi pukeutuneet naiset ovat huomion keskipisteenä – katsottavina, ihmeteltävinä. Analysoin teoksia osittain samanaikaisesti, mutta perehdyn myös molempien teosten yksilöllisiin piirteisiin. Yhdistävänä tekijänä teoksissa tarkastelen pupuiksi pukeutumisia.

Kristillisen symboliikan näkökulmasta valkoinen pupu symboloi hyveellistä naisuutta eli herkkyyttä, intohimoa ja ennen kaikkea hedelmällisyyttä, sillä pupu liitetään Neitsyt Mariaan sekä Venukseen (Impelluso 2004, 238–241). Pupu edustaa hyveitä, joita myös naisen tulisi tavoitella yhteiskunnassa, jossa kristilliset arvot edelleen muovaavat käsitystämme oikeanlaisesta moraalista ja hyveellisestä naiseudesta. Pupuihin liitetty söpöys myös viestii puhtautta ja viattomuutta, sillä söpöys liitetään lapsuuteen ja lapsenomaiseen naiiviuteen (Galleymore 2022, 335–350).

Aikuisviihdelehti Playboy on myynyt pupuiksi puettujen naisten kuvia jo yli 70 vuotta. Myymällä naisten alastonkuvia miehille, lehti vahvistaa vakiintuneita sukupuolirooleja, joissa naisen kehon arvo määrittyy miehen toimesta (Szymanski 2010). Playboy-lehden kuvasto pohjautuu naisen ja pupun yhdistelmiin, pupunaisiin. Lehden maskottina toimiva Playboy Bunny on söpöksi, vähäpukeiseksi pupuksi puettu nainen. Naisen ja pupun yhdistelmät ovat olleet jo pitkään katsottuina, haluttuina. Päätelen playboy-lehden menestyksestä, että naista, joka omaa pupuihin liitettyjä piirteitä, pidetään haluttavana. Naisen vähäpukeinen keho, joka on koristettu töpöhäntään ja pupunkorviin myy. Haluamiseen kuitenkin kuuluu olennaisesti nämä molemmat olomuodot. Playboy-lehden kuvastoissa on Susirajan teoksen tavoin tarpeeksi rekvisiittaa, jotta katsoja ymmärtää naisen olevan pupu, mutta myös tarpeeksi vähän, ettei naisen keho peity tämän alle. Ajattelen siis, että naisen keho on täten haluttavampi kuin pullean pupun, mutta pupun symboliset ominaisuudet haluttavampia kuin naisen kompleksinen olemus. Näiden identiteettien yhdistelmä mahdollistaa liminaalitilaa, joka viehättää, se puhuttelee katsojaansa ja lumooa kummallisuudellaan, epäselvyydellään ja vaaran tunnolla. Pukeutumalla pupuiksi taiteilijat siis pukeutuvat myös näihin pupuihin liitettyihin merkityksiin.

Tarkastelen pukeutumisten liittämissä naiseuteen ja niiden luomia valta-asetelmiä. Pupu-identiteettien erittelyn kautta siirryn tämän pupurekvisiitan väkivaltaisuuteen, jonka jälkeen perustelen, kuinka kaaoksellisilta tuntuvat rekvisiitat ja lavastukset teoksissa ovat todellisuudessa äärimmäisen harkittuja valintoja. Lopussa pyrin tuomaan näitä teemoja yhteen teosnimien ja erityisesti hysteria-sanankautta.

3.1 Ambivalentti identiteetti liminaalitalan luojana

Niin rituaaleihin kuin teatteriinkin, ja valokuvaan, kuuluvat olemisen ja tietoisuuden erilaiset muutokset. Rituaali, teatteri sekä valokuvataide mahdollistavat kokeellisuutta, sillä liminaalitalan turva on sen hetkellisyydessä. Tarkoitus on irtautua tästä järjestyksestä, käydä liminaalitalassa ja liittyä takaisin (Turner 2007 [1969]). Schechner (1985, 3–35) erittelee rituaalin ja teatterin yhtäläisyyksiä. Ensimmäisenä hän mainitsee juuri tämän olemisen ja tietoisuuden transformaation, joka tapahtuu myös käsittelemissäni valokuvateoksissa. Rituaalisia piirteitä Schechner mallintaa amerikkalaisen alkuperäiskansan, Arizonan ja Meksikon alueella asuvan Yaqui-heimon siirtymäriiteistä. Yhtä rituaalia hän kutsuu peuratanssiksi, jossa tanssin esittäjä pukeutuu peuraksi. Rituaalin aikana ihminen pukee ylleen peuranaamion, jolloin hän on samanaikaisesti “ei ihminen”, mutta myös “ei peura”. Tässä tapauksessa ihmisen ja peuran identiteetit ovat paikannettavissa vain liminaalissa tilassa, jossa identiteetti voi olla tällainen hajanainen, samanaikaisesti moninainen epäjärjestys (mts.) Uudenlainen olemus, jossa kaksi identiteettiä yhdistyvät on nyt rakennettu mahdolliseksi.

Teatterissa Schechner kertoo tämän olevan verrannollinen roolihahmoon. Esittäessäsi jotakin, tulet osittain siksi joksikin, mutta leikittelet sen hetkellisyydellä, etkä kadota itseäsi rooliin. Ajattelen Schechnerin tarkoittavan, että roolihahmo teatterissa, rituaaleissa esiintyvien identiteettien tavoin, heijastuu esittäjästä, vaikka tämän oma identiteetti onkin sillä hetkellä negatiivinen, tavallaan ei suoranaisesti käytössä. Tällaisia monitasoisia, liminaaleja identiteettejä Schechner kutsuu ambivalenteiksi identiteeteiksi (Schechner 1985, 3–35). Nämä ambivalentit identiteetit näkyvät erityisesti Sarpaniemen teoksessa *Self-portrait as an Angry Blueberry Bunny* (2021), jota ksittelen tässä alaluvussa naisen halun näkökulmasta.

Sarpaniemen muuntunut identiteetti on kerroksellinen. Hän on omakuvassaan yhdistynyt jo nimen tasollakin pupun ja mustikan. Hän on samanaikaisesti subjekti ja objekti, tekijä ja

tekemisen kohde. Mustikkamaiuuteen viittaa sininen puvustus. Kiinnitän huomiota erityisesti hattuun, jota pitkin pörröiset siniset pallot kiipeävät korkealle. Aivan kuin mustikkamaisuus leviäisi pupua pitkin kun tauti. Mustikat ovat alkaneet kasvaa pupun päässä kuin paiseet. Kiinnostavaa on myös ristiriita siitä, että hedelmät ja marjat ovat pupuille ikään kuin herkkuja osana ruokavaliota. Tämä pupu saattaisi siis himoita vähän itseään.



Kuva 1. Sarpaniemi, Emma. *Self-portrait as an Angry Blueberry Bunny*. 2021. Valokuva. emmasarpaniemi.com. Julkaisulupa saatu taiteilijalta.

Simone De Beauvoirin (2011[1949]) *The Second Sex* teoksessa käsitellään naiseuteen liitettyjä myyttejä ja rikotaan niitä. Teosta on tästä syystä kutsuttu myös feministiseksi raamatuksi. Teoksessaan Beauvoir kertoo, kuinka naisen seksuaalisuuden ja seksuaalisten halujen ajatellaan aktivoituvan vasta tämän tavattua miehen. Miehen asema suhteessa naiseen ja tämän seksuaalisiin haluihin on siis dominoiva, hallitseva. Myytin mukaan naisen seksuaalinen toimijuus olisi siis riippuvaista miehestä. Ajattelen, että naisen oikeanlainen moraal, synnittämyys ja puhtaus, liitetään myös neitseellisyyteen, mikä laajemmin liittyy taas länsimaiseen puritanistiseen-kulttuuriin, joka puolestaan ammentaa katolisen kirkon oppeja siveellisyydestä ja oikeanlaisesta elämäntavasta. Tuon kirkon esiin koska, mitä enemmän yhteiskunnan maallistuminen vakiintuu, sitä huomaamattomammin kristilliset arvot ujuttautuvat järjestykseen, jossa elämme, tässä tapauksessa länsimaisiin normeihin. Länsimainen naisen seksuaalisuuden ja halujen demonisointi nimittäin ammentaa pitkälti kristinuskosta.

Tästä syystä yhteys Beauvoirin *the Second Sex* teokseen, feministiseen raamattuun, on olennainen. Teemat, joita hän käsittelee, tulevat kristillisestä maailmasta.

Sarpaniemen teoksessa liminaaltilaa luo naisen halun teemalla leikittely ambivalentin identiteetin avulla. Hajanainen identiteetti on avannut rajatilan, joka antaa mahdollisuuden leikitellä myös toisenlaisilla aiheilla. Ihmisruumiin käyttö rituaalissa on voimakeino (ks. 2.2. Järjestyksen turva). Ruumis toimii välineenä, johon voidaan veistää järjestyksiä ja siten käyttää tätä veistettyä ruumista toimijana näitä järjestyksiä vastaan. Naisena Sarpaniemen keho on jatkuvasti kontrolloivien voimien alaisena. Kehoon on siis jo veistetty odotuksia. Kuten mainitsin, rituaalin ja teatterin tavoin esittäjän oma identiteetti on osa esiintymistä, mutta negatiivisena. Sen lisäksi, että Sarpaniemi on “ei pupu” ja “ei mustikka” on hän myös väkisin aina “ei ihminen”. Vaikka tämä arkinen identiteetti, eli se, joka elää osana yhteiskuntaa ja toimii siinä, ei olisi aktivoitu, on se silti se ihmisliha, se keho, jonka kautta järjestyksiä muretaan. Naisen halun teeman käsittely ei olisi mahdollista ainoastaan pupuuden ja mustikkaisuuden kautta. Ilman tätä “ei ihminen” tai ehkä tarkemmin jopa “ei nainen” -identiteettiä, jäisi tulkinta pinnalliseksi. Kutsun selkeyden vuoksi teoksissa esiintyviä pupuiksi puettuja naisia pupunaisiksi. Tämän teen siitä syystä, että naisen keho on se, joka teoksissa kantaa pupurekvisiittaa yllään. Pupuiksi pukeutumiset saavat uusia merkityksiä erityisesti naisen yllä. En voi siis puhua vain naisista tai vain pupuista, he ovat pupunaisia.

Sarpaniemen teoksessa pupunaisen siniset huulet tulkitsen mustikan tahraamiksi, mikä viittaisi siihen, että tämä pupunainen on mustikkaa jo vähän maistanutkin. Tämä pupunainen, on raamatussa esiintyvän syntisenä kuvatun Evan tavalla maistanut kiellettyä hedelmää eli tässä marjaa. Pupunainen on syntinen, mutta se ei näytä kovin piittaavan asiasta. Jos mustikkaimaisuus edustaa tässä halua ja pupuus naisen alisteista asemaa, puskevat nämä minua kohti tulkintaa, jossa liminaali ja konventioita ylittävä naiseus kasvaa päähineessä esiintyvien pörröisten pallojen tavalla, kuin jonkinlainen hallitsematon paisetauti pitkin niitä rajoja, joihin tämä pupuna esiintyvä nainen yritetään sulloa.

3.2 Söpöyden väkivaltaisuus

Mary Douglas (2003 [1996]) kertoo teoksessaan, kuinka rituaaleissa ruumiit toimivat mallina järjestyksille. Rituaalissa käytetyllä ruumiilla on aina jokin symbolinen merkitys. Se on yhteydessä järjestelmiin, joissa se toimii ja sen toiminnot toimivat symboleina rakenteille. Ei

voi puhua kehon eritteistä kuten rintamaidosta, puhumatta sen osuudesta yhteiskunnassa jossa se toimii. Yhteiskunnan rajat, voimat ja vaarat toimivat kehoissamme. Siinä missä uhrieläimen ruumiin avulla voidaan piirtää kaava yhteiskunnasta, kun ihmisen kehoa hyödynnetään rituaalissa, kaiverretaan tämä kuva yhteiskunnasta ihmislihaan. (Mt. 119–120.) Käsittelemissäni valokuvateoksissa nämä ihmisruumiit ovat merkittävässä asemassa symbolisesti. Teoksissa esiintyvät naiset kantavat kehoissaan yhteiskunnan odotuksia siitä, kuinka kehoa tulisi käyttää. Rekvisiitan ja lavastuksen kautta teosten kehot kuitenkin irtautuvat alunperin alisteisesta asemastaan rakentaen liminaalia tilaa.

Sekä Susirajan että Sarpaniemen teosten nimissä on mainittu puput (*Mad Bunny* sekä *Angry Blueberry Bunny*). Teoksissa esiintyvät kehot on myös puettu pupuiksi. Näen, että nämä rekvisiitan avulla pupuiksi pukeutumiset ovat molempien teosten ydin, joiden kautta teokset käsittelevät naiseutta ja siihen liittyvää alisteisuutta ja toiseutta. Pupuksi pukeutumiset viittaavat odotuksiin naisena olemisesta. Lavastukset keskustelevat teoksissa näiden odotusten kanssa ja rikkovat ennalta määrättyjä sääntöjä. Teokset uhkaavat katsojaa, tämän odotuksia ja toiveita siveellisen naisen kohtaamiselle. Teos on avannut katsojalleen hetken, joka on epävarma, liminaali.

Valokuva poistettu tekijänoikeussyistä.

Kuva 2. Susiraja, Iiu. *Mad Bunny*. 2019. Valokuva. Teoksella ei julkaisulupaa. Linkki teokseen: [Photography | iiususiraja.com](http://photography|iiususiraja.com)

Isabel Gallego (2022, 335–350) käyttää artikkelissaan *Just a Dumb Bunny* esimerkkinä Disney-elokuvaa *Zootopia*, jossa animoitu pupu, protagonisti Judy Hopps tahtoo ryhtyä poliisiksi, mutta pienen ja hentoisen kehonsa, sekä myös välillisesti naiseutensa takia, joutuu syrjinnän kohteeksi. Artikkelikiiteyttää pupuuden symbolisia merkityksiä hyvin. Hopps esitetään elokuvassa söpönä saaliina, joka on alisteinen maskuliinisille, hierarkkisesti ylemmille petoeläin hahmoille. Pupunaisten tapaan, elokuvan protagonistiaakaan ei pidetä vakavasti otettavana, sillä hänet on alistettu söpöksi. Pupuuteen liittyy siis alisteisuus sekä naiseuden että eläimellisyyden kautta. Söpöys, joka usein liitetään feminiinisyyteen, nähdään

pinnallisena piirteenä, jollakin tavalla primitiivisenä (mts). Eläinidentiteetit taas alistavat kohteensa väkivaltaisella tavalla eläimelliseksi, ihmiselle alisteisiksi.

Sarpaniemi on teoksessa puettu hullunkuriseen rekvisiittaan, melkein sirkusmaiseen. Hänestä on vastoin tahtoaan tehty tällä pupuksi pukeutumisella naurunalainen, haavoittuvainen. Tästä syystä pupunainen ehkä on kiukkuinen. Kiukku ja erityisesti viha, ovat tunteita, jotka eivät stereotyyppisesti kuulu tytön tai naisen tunnekirjoon (Brody 2010, 431). Sarpaniemi on valokuvassa vihainen, otsa on rypyssä. Hän on kiukustunut ja halveksuu katsojaa. Tunteet, jotka teoksessa esiintyvät eivät kuulu naiselle, ne ovat osa miehistä maailmaa ja siksi rajanylityksiä teoksessa esiintyvälle pupunaiselle (mts). Kiinnostavaa on kuitenkin se, millaiseen sommitteluun Sarpaniemi on päätenyt teoksessaan. Ollakseen katsojan kanssa vastakkain, tulee Sarpaniemen olla kyykyssä. Hän on kyykistynyt torumaan hänelle nauravaa katsojaa. Jos hän päättäisi nousta ylös, olisi hän ylivoimainen katsojaansa nähden. Vaikka hänestä on tehty naurunalainen, on hän todellisuudessa vallassa tässä valokuvassa. Hän on kääntänyt väkivallan katsojaansa vastaan tällä asettelulla eikä suostu alistumaan.

Isabel Gallego (2022, 335–350) erittelee ekofeminismiä apuna käyttäen, kuinka söpöys objektivoi kohteensa väkivaltaisella tavalla. Söpöys myös liitetään usein naiseuteen, jolloin sen tarkastelussa feministinen näkökulma on tärkeä. Ekofeminismin kautta hän selittää, kuinka eläinten tuotantotalous on verrannollista naisvihaan. Hän huomauttaa, kuinka naaraseläinten kehot ovat usein kontrolloivien voimien alaisia. Esimerkiksi tahattomasti söpöksi joutuminen toiseuttaa söpöyden kohteeksi joutuneen kehon ja tätä kautta alistaa sen alempiarvoiseksi, sortaan tämän itsemääräämisoikeutta. Myös lihan tuotantotaloudessa eläin riisutaan oikeuksistaan ja tarjoillaan ruokana. Samalla tavalla miehille suunnattuja aikuislehtiä kuten *Playboy*ta ja niissä esiintyviä pupuksi pukeutumisia myös massatuotetaan. Naisen keho on söpöyden kautta alistettu vain katsottavaksi, täten verrainnollistamalla naiseus hyödykkeenä olemiseen. Söpöjen eläinidentiteettien kautta valitsemieni teosten pupunaiset ovat nyt haluttavina, himoittavina. Menettäessään ihmisyyttään pupunkorville heidän ensisijainen tehtävänsä on näyttää söpöltä ja toimia kulutustavarana.

Susirajan teoksessa *Mad Bunny* (2019) tämä alisteinen asema näkyy selkeästi. Hänet on fyysisestikin riisuttu. Hänellä on yllään kirkkaanpunainen paita, jossa on syvä kaula-aukko. Tämän lisäksi hänellä on yllään ainoastaan siniset alushousut sekä pupunkorvat. Hän on katsojaansa verrattuna haavoittuvammassa asemassa, sillä hänestä on otettu kuva puolialastomana, ilmekin on hieman yllätynyt. Susiraja on kuitenkin aseistautunut keittiöveitsellä ja

laumalla muovisia joutsenia, jotka näyttävät kauniilta ja hallituilta. Ne ajelehtivat kankaalla kuin vedessä ja niiden pitkä, kaareva kaula ja valkoinen höyhenpeite tarjoaa niille veistoksellisen ulkomuodon. Joutsenta ei ulkomuodosta huolimatta kannata ärsyttää tai edes lähestyä, se muuttuu elegantista ja hallitusta maiseman koristeesta aggressiiviseksi taistelijaksi. Susirajan teoksessa pupunainen on vaatteista riisuttu, mutta joutsenten ja veitsen avulla suojattu. Tämä suloinen kohtaaminen voisi siis hyvin äkillisesti muuttua taistelukentäksi.

Turner (2007 [1969]) teoksessaan viittaa Anna Freudin teoriaan siitä, kuinka lapset leikeissään naamioitumalla esimerkiksi hurjiksi petoeläimiksi, puolustautuvat niitä vastaan näillä pukeutumisilla. Tuntemattomalta tuntuva uhka katoaa kun uhkaksi pukeudutaan ja identifioidutaan. Pukeutumalla vaaraan joka uhkaa, voidaan nyt sen voimalla nousta tätä uhkaa vastaan. Sarpaniemi sekä Susiraja käsittelevät näitä alistumisen ja haluttavana olemisen teemoja satiirisesti teoksissaan. Yhteinen piirre molempien teoksien kohdalla, on tapa jolla naisen keho on alistettu eläimelliseksi. Nämä naiset on pakotettu haavoittuun asemaan. Valokuvan näyttämöllä he esiintyvät pupuina, mutta lavastuksien kautta, käyttävät kaikkia rekvisiittaansa liitettyjä positioita tätä väkivaltaa vastaan.

3.3 Hallittu kaaos

Rituaalille sekä teatterille tyypillisellä tavalla, liminaalitila syntyy kaaoksesta joka on todellisuudessa hallittu ja tarkkaan koreografioitu rutiini (Schechner 1985, 3–35). Vaikka rituaaliin kuuluu rajatilojen tutkiminen ja niissä vierailu, voi se olla vaarallista ilman harjoitusta ja rutiinia. Schechner (1985) mainitsee teoksessaan, kuinka sekä rituaaleissa että teatterissa rutiinin merkitys on valtava juurikin näissä liittämisen ja irtautumisen prosesseissa. Rutiinin avulla rajatiloihin, eli erilaisiin rooleihin uppoutuminen on mahdollista. Rutiinin merkitys on kuitenkin aivan yhtä merkittävä, jos ei jopa merkittävämpi osa roolista irtautumisesta. Se mikä katsojalle näyttää luontevana, on itseasiassa äärimmäisen harjoiteltua (mts). Schechnerin ajatuksista inspiroituneena perustelen, kuinka käsittelemäni teokset, ovat kuin koreografioituja kohtauksia teatterista tai rituaalista. Ne voivat tuntua yllätyksellisiltä katsojalle, mutta ovat todellisuudessa äärimmäisen harkittuja ja mahdollisesti jopa ennaltaan harjoiteltuja hetkiä.

Sarpaniemen omakuvassa rekvisiitta on huomiota herättävää. Hänellä on yllään kirkkaansininen asu, suurella valkoreunaisella kauluksella koristettuna. Päässään hänellä on hullunkurinen korkea hattu ja huulet hän on rajannut hyvin tarkasti omien huultensa rajojen yli.

Korostan, ettei tämä huulten rajausta ole ollut millään tavalla sattumanvarainen tai huolimattomuudesta johtuva. Linjat ovat hyvin tarkkoja, vaikka ylittävätkin Sarpaniemen omien huulten rajat. Pukeutuessaan rekvisiittaan, Sarpaniemellä on ollut selkeä tarkoitus mennä pukeutumisellaan ja maskeerauksellaan rajan yli. Kuva on kummallinen, rajoja ylittävä, mutta kuitenkin äärimmäisen hallittu ja tarkkaan mietitty. Kaaos on kontrollissa, se on hallittu.

Susirajan teoksessa epämiellyttäviä tunteita herättäviä piirteitä ovat erilaiset tavaroiden epäjärjestykset. Veitsi ja puoliksi leikattu makkara keittiön ulkopuolisessa kontekstissa herättää kummastusta. Ruualla ei saa leikkiä, mutta ruualla tosiaan myös leikitään tässä kohtauksessa. Nämä keittiöön kuuluvat esineet ovat tulleet keittiön rajan yli nyt tähän kohtaukseen. Makkaran toinen puoli on asetettu Susirajan paljaiden polvien väliin. Katsoja voi melkein tuntea kylmän makkaran omien polviensa välissä; sekä hajun, joka kiinnittyy ihoon makkaraa. Teoksen erilaiset haptiset kerrostumat kurottautuvat ja venyvät katsojan ympärille rakentaen täten myös teoksen kokijalle liminaalitiaa.

Mitä tulee kaaoksen kontrolliin, Susirajan teoksessa kiinnostava aspekti on taustakankaan rajaama alue liminaalitalana. Valokuvan näyttämö rajautuu taustakankaaseen. Susirajan teoksille hyvin tyypillinen piirre on rajausta, joka paljastaa lavastuksen reunatiloja, tässä tapauksessa Susirajan kotia, jossa kuvat on usein otettu. Hän on valokuvannut myös paljon ilman taustakangasta, mutta teoksessa *Mad bunny* (2019) liminaalitalan kannalta kiinnostavaa on se, kuinka hallittu tämä muuten kaaottinen lavastus todellisuudessa on. Tämä kohtausta rajautuu taustakankaalle, jossa vallitsee liminaalitala. Taustakankaan asettelu on mielestäni myös mielenkiintoinen, mitä tulee Susirajan rakentaman liminaalitalan venymiseen katsojan todellisuuteen. Taustakankaan reunat, jotka mielestäni rajaavat kohtausta, eivät näy valokuvan alareunassa niin kuin ne näkyvät muissa reunoissa. Kangas notkuu kohti katsojaa kuin eteen aseteltu punainen matto, sen päättymisestä ei ole tietoa. Kangas jatkuu niin, että se voisi tarjota katsojallekin jalansijaa tässä kohtauksessa. Ajattelen, että tällä tavalla katsojakin seisoo Susirajan kanssa näyttämöllä tässä liminaalitalassa. Susiraja hallitsee nyt siis myös katsojan osallisuutta tässä kaaoksessa ja tarjoaa katsojalle jalansijaa kaaottisuuteen, jota hän kontrolloi. Myös intensiivinen katsekontakti viittaa siihen, että Susiraja huomaa katsojansa ja on tämän kanssa hetkellisesti samassa tilassa.

Sarpaniemen teoksessa kontrolloitu kaaos ilmenee asentona, joka näyttää hallitulta. Vaikka se näyttää hallitulta, ei se kuitenkaan tunnu luonnolliselta. Teoksessa Sarpaniemen asento tuntuu pysähdyskuvalta liikkeestä, jonka tulisi jatkua. Ikään kuin tämä pupu olisi juuri hypähtämässä

eteenpäin. Se on vain läpikulkumatkalla, mutta tähän valokuvaan se on pysäytetty asentoon, jossa ei kuulu oleilla. Se on välikohtaus liikkeestä, rajahetki ennen hyppyä. Asento tuntuu liminaalilta hetkeltä. Mikäli kyykistyisit Sarpaniemen tavalla, väsyisivät sormesi luultavasti muutaman minuutin kuluttua kannattelemaan kehoasi. Vasen polvi alkaisi särkeä kovaa maata vasten, varpaiden verenkierto hidastuisi, niska väsyisi kannattelemaan päätä ja selkää tekisi mieli notkistaa. Asento ei ole millään tavalla luonnollinen, se luultavasti tekee jopa vähän kipeää, vaikka näyttääkin hallitulta. Se on koreografioitu ja järjestyksen vastainen. Se on kuvaus välitilasta.

Rituaalin tavoin nämä teokset harkituilla valinnoillaan rakentavat tilaa, joka tuntuu katsojalle ehkä jopa sattumanvaraiselta. Sattumanvaraisia ne kuitenkin eivät ole. Teokset kylpevät ylityksissä ja murroksissa, kuitenkin harkitusti ja hallitusti teatteriesityksen tavoin.

3.4 Hysteriset puput

Tässä kohtaa haluan ottaa analyysini kohteeksi teosnimet, sillä ne ovat merkittävä osa teoksen kokonaisuutta. Erityisesti teoksissa, joissa pienetkin vivahde-erot esimerkiksi teosnimien sanavalinnoissa muokkaavat tulkintaa huomattavasti. Ensimmäisenä haluan kiinnittää huomion sanaan *Bunny*, joka molemmissa teoksissa viittaa kuvissa esiintyvien identiteettiin, olemukseen, pupuksi pukeutumisiin. Sana *Bunny* viittaa ensisijaisesti suomenkieliseen sanaan *Pupu*. Kuten johdannossa määrittelin, *pupu* on epätieteellinen, puhekielinen ilmaus jäniksestä tai kaniinista, jolla viitataan kesyyn lemmikkieläimeen. Painotan sanoja kesy ja lemmikki, sillä ne viittaavat siihen, ettei pupulla jäniksen tavalla vaikuta olevan itsemääräämisoikeutta. Se on ihmiselle ja tämän määräämille rajoille alisteinen. Etsiessäni sanojen käännöksiä, en voinut olla myöskään huomaamatta sanoja, jotka esiintyivät yhdessä käännöksen kanssa. Näitä olivat esimerkiksi uhri, hyväuskoinen hölmö sekä puputyttö. Nämä sanat ovat siis nettisivun mukaan liitännäisiä pupuihin. Ne olivat esimerkiksi australianenglannin puhekielisiä ilmauksia. Sanat alleviivaavat jo aiemmin käsittelemääni söpöyden väkivaltaisuutta, sitä kuinka söpöys liitetään ensisijaisesti feminiinisyyteen ja pinnallisuuteen (Galleymore 2022, 335–350). Söpöt puput assosioidaan hölmöyteen ja tyttöyteen, ikään kuin näillä asioilla olisi jotakin tekemistä toistensa kanssa.

Pupu-sana ei ole ainoa provosoiva termi teosnimissä, jotka vaikuttavat tarkkaan harkituilta. Sarpaniemi käyttää adjektiivina sanaa *Angry*, joka vapaasti suomennettuna tarkoittaa vihaista,

suuttunutta tai kiukkuista. Susiraja käyttää sanaa *Mad*, joka kääntyy suomeksi hullu, älytön, raivostunut ja mielisairas. Mielisairaus kytkeytyy hysteriaan, joka on sekin äärimmäisen sukupuolittunut termi. Hysteristen naisten diagnosointi on keskiajan ja myöhemmin 1800-luvun lopun perintöä. Hysterian ajateltiin olevan oire vaeltavasta kohdusta, joka taas aiheutti naiselle epäsoviva käytöstä. Hysteriaa esiintyi siis vain kohdullisilla ihmisillä. Kohdun taas ajateltiin oireilevan, mikäli nainen ei täyttänyt naiseuteen liitettyjä kriteerejä eli äitinä ja vaimona toimimista. Lasten hankkimista pidettiin hoitokeinona vaeltavaan kohtuun. Hysterian hoitoon on kuulunut myös äärimmäisen väkivaltaisia hoitokeinoja. (Backman 2024).

Hysterian oireisiin on liitetty uupumusta, sekopäisyyttä, ahdistusta, jonkinlaista teatraalisuutta ja jopa noituutta. Teatraalisuus ja siihen liittyvä hysteerisyys ovatkin naiselle liminaalituloja. Kuin välihetkiä sopivan naiseuden ja jonkinlaisen hulluuden välillä. Käsittelemässäni teoksissa nämä puput todella ovat teatraalisia, ovathan he valokuvan näyttämöllä esiintymässä. Teatraalisuus välittyy lavastuksien ja rekvisiitan kautta. Rekvisiitan mahdollistamat pupuksi pukeutumiset ja sen lisäksi lavastuksen avulla liminaalitalan rakentaminen teatteriesityksen tavoin on onnistunut. Teatteriesityksen kaltainen intensiteetti luodaan odottamattomilla yhdistelmillä, yllätyksellisyydellä ja järjestyksillä leikittelyillä. En tässä kohtaa syvenny teosten visuaalisiin puoliin sen enempää, sillä ne on käsitelty jo aiemmissa alaluvuissa. Tämän alaluvun tarkoitus on summata näitä tulkintoja yhteen sanaan, hysteria. Hysteerisyys näkyy niin hajanaisissa identiteeteissä, söpöyden väkivaltaa vastaan nousemisessa kuin myös kaaokselisuudessa, sillä nämä ovat hysterian tavalla naiselle liminaalituloja, rajojen ylityksiä.

Yksi kohdun merkittävimmistä tehtävistä on varautua raskauteen. Kohtu kasvattaa jatkuvasti limakalvoa, joka poistuu kehosta kuukausittain verenvuotona, mikäli munasolu ei hedelmöity. Munasolun hedelmöittyminen on ikään kuin se rajan ylitys, johon kohtu valmistautuu kuukausittain. Kohtu tuntuu siis olevan jatkuvasti liminaalitalassa, koska se valmistautuu alati ylittämään jonkin rajan, mutta ei aina yllä siihen. Se on välitalassa, murroksessa. Hysterian diagnosointiin kuulunut ajatus siitä, että nainen olisi kokonainen vasta saavuttaessaan äitiyden, herättää minussa kysymyksen: onko liminaali nainen siis uhka yhteiskuntamme rakenteille? Mureneeko järjestyksemme siitä, että nainen vain on? Väitän, että naisen keho on liminaali. Se on liminaali ilman, että se yrittäisi erikseen murtaa mitään järjestystä, koska naisen keho itsessään on järjestyksen vastainen.

4 Lopuksi

Rituaaliin osallistuvan liminaalisen kokelaan tulee olla kuin tyhjä taulu. Kokelaan ruumiin on oltava valmis vastaanottamaan siihen kaiverrettava uusi todellisuus. Rituaalisen liminaalutilan kautta, ruumis pyyhitään puhtaaksi aikaisemmista merkityksistä, jotta uusille merkityksille on tilaa piirtyä kokelaan kehoon. Kokelaan ruumiin nöyryytys on osa rituaalia, jossa uusi status ansaitaan ruumiin alistamisen kautta. Tämän alistusrituaalin merkitys on muistuttaa kokelasta positioistaan, josta tämä tulee. Liminaalinen kokelas ei saa unohtaa millaisia merkityksiä tämän ruumis on aiemmin kantanut, vaikka ansaitseekin nyt uuden statuksen (Turner 2007 [1969]).

Käsitlemissäni valokuvateoksissa on tällaisia rituaalisia piirteitä. Naisten kehot ovat alisteisessa asemassa. Ne on puettu merkityksiin, jotka alistavat nämä ruumiit jopa väkivaltaisella tavalla. Ambivalentin pupunainen-identiteetin kautta kehoista on tehty söpöjä sekä naurunalaisia ja tätä kautta tahtomattaan haavoittuvaisia. Pupunaiset nähdään primitiivisinä ja naiiveina. Kehot toimivat tilassa, joka on niille uhkaava. Tila on uhkaava, sillä se riisuu nämä kehot oikeuksistaan ja objektivoi ne katsottaviksi erilaisten rekvisiittojen ja lavastuksien kautta. Valokuvien mahdollistamassa liminaalutilassa ruumiiden positio osana yhteiskuntaa piirtyy selkeästi. Nainen on toissijainen. Kehot, jotka toimivat valokuvissa eivät kuitenkaan tyydy näihin positioihin vaan käyttävät tätä nöyryytystä hyödykseen. Naurunalaisissa lavastuksissa ja nöyryyttävissä rekvisiitoissa, kehot ansaitsevat uuden statuksensa osoittamalla voimakkuutensa myös alisteisessa asemassa. Pupuiksi pukeutumisilla nöyryytys on käännetty voimaantumiseksi, jossa kehojen alistaminen ei toimi, kun alisteisuus kääntyykin alistajaansa vastaan. Liminaalien kokelaiden tavoin, nämä kehot on alistettu, ne on murrettu, ikään kuin tasoitettu aikaisemmista merkityksistä (mt.) Nyt kun kehot on pilkottu takaisin raaka-aineiksi, voidaan niistä rakentaa uusi keho. Keho, jota ei voi enää alistaa käyttämällä sen aiempaan muotoon liittyviä nöyryytyksiä. Se on liitetty takaisin järjestykseen, mutta muuttuneena.

Kuvaluettelo

Emma Sarpaniemen valokuvaan *Self-portrait as an Anry Blueberry Bunny* on saatu julkaisulupa taiteilijalta. (Sähköposti 10.11.2025)

Kuva 1. Sarpaniemi, Emma. *Self-portrait as an Anry Blueberry Bunny* 2021. Valokuva, omakuva. Sarpaniemi, Emma. Helsinki. Valokuva julkaistu taiteilijan omilla nettisivuilla. [Emma Sarpaniemi](#)

Kuva 2. Susiraja, Iiu. *Mad Bunny* 2019. Valokuva, omakuva. Susiraja, Iiu. Turku. Valokuva julkaistu teiteilijan omilla nettisivuilla. [Photography | iiususiraja.com](#)

Lähteet

Kirjallisuus

Backman, Isabella 2024. "From Hysteria to Empowerment: Women's Health Through Ages". *Yale Medicine Magazine*. Spring/2024. [From hysteria to empowerment | Yale School of Medicine](#)

Banfield, Janet 2022. "From liminal spaces to the spatialities of liminality". *Area* 4/2022, 610–617.

Beauvoir, Simone de 2011 [1949]. *the Second Sex*. Käänt. Constance Borde, Sheila Malovanvany-Chevallier & Judith Thurman. Vintage Books. New York.

Brody, Leslie R; Hall, Judith A; McCreary, Donald R; Chrisler, Joan C 2012 [2010]. *Handbook of Gender Research in Psychology*. New York: Springer New York, 429–454.

Devereux, Cecily 2014. "Hysteria, Feminism, and Gender Revisited: The Case of the Second Wave". *English Studies in Canada*. 3/2014, 19–45.

Douglas, Mary 2003 [1996]. *Mary Douglas Collected Works*. Vol.2. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Routledge. New York, 119–134.

Duncan, Sophia 2023. "Knowing What we are Making: Props, Scholarship, and the Pandemic". Shakespeare. Routledge 1/2023, 125–141.

Galleymore, Isabel 2022. "Just a Dumb Bunny: The Conventions and Rebellions of the Cuffed Feminised Animal". *Green Letters: Study In Ecocriticism* 4/2022. 335–350.

Hakala, Helmi 2025. *Toistoja ja toisin toistoja Emma Sarpaniemen performatiivisissa omakuvissa: Aikuisten leikit, värit ja roolit*. Taidehistorian Kandidaatintutkielma. Turku: Turun Yliopisto. [Toistoja ja toisin toistoja Emma Sarpaniemen performatiivisissa omakuvissa : Aikuisten leikit, värit ja roolit - UTUPub](#)

Impelluso, Lucia 2004 [2003]. *Guide To Imagery. Nature and Its Symbols*. Käänt. Sartarelli, Stephen. Los Angeles: Getty Publications.

Schechner, Richard 1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Sorvari, Marja 2014. "Liminaalisuus, Raja, Communitas". *Idäntutkimus*. 3/2014, 15–25.

Szymanski, Dawn M; Moffitt, Lauren B; Carr, Erica R 2010. "Sexual Objectification of Women: Advances to Theory and Reserch". *The Counseling Psychologist*. 6–38.

Turner, Victor 2007 [1969]. *Rituaali*. Käänt. Forde, Maarit. Helsinki: Suomen antropologinen seura ja Kustannusosakeyhtiö Summa.

Van Gennep, Arnold 1960 [1909]. *Rites of Passage*. Käänt. Monica Vizedom, Gabrielle Caffee. London: Routledge and Kegan.

Internet-lähteet

Medium. Van Nostrand, Jess 30.7.2022. [Slippage: Thoughts on Liminal Space in Contemporary Art | by Jess Van Nostrand | Art Adjacent | Medium](#) (käytetty 9.10.2025)

Schechner, Ridchard. Video 1. *Richard Schechner on Defining Liminal*. 30.9.2014. (käytetty 1.10.2025) [Bing-vidoot](#)

Schechner, Ridchard. Video 2. *Richard Schechner on Applying Performance Theory*. 28.8.2014. (käytetty 1.10.2025) [Bing-vidoot](#)