

*Queer*VOGUE

SUKUPUOLEN JA SEKSUAALISUUDEN

VIKURIT REPRESENTAATIOIT

HUIPPUMUODIN KUVATARINOISSA

SAARA MÄNTYLÄ

PRO GRADU -TUTKIELMA • GRAAFINEN SUUNNITTELU

2015 • LAPIN YLIOPISTO • TAITEIDEN TIEDEKUNTA

LAPIN YLIOPISTO, TAITEIDEN TIEDEKUNTA

TYÖN NIMI: Queer Vogue – Sukupuolen ja seksuaalisuuden vikuurit representaatiot huippumuodin kuvatarinoissa

TEKIJÄ: Saara Mäntylä

KOULUTUSOHJELMA/OPPIAINE: Graafinen suunnittelu

TYÖN LAJI: Pro gradu -tutkielma

SIVUMÄÄRÄ: 71, LIITEET: Kuvaliite I KPL

VUOSI: 2015

Tiivistelmä

TUTKIMUKSESSA PEREHDYTÄÄN HUIPPUMUOTILEHTI Vogueen toimituksellisten muotivalokuvien sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioihin erittelemällä niistä löydettävissä olevia vikuureja hahmoja ja vikuroinnin strategioita. Tutkimusaineisto koostuu Vogue USA:n, British Vogue, Vogue Parisin sekä Vogue Italian vuoden 2014 elo-syyskuussa julkaistujen kuvatarinoiden kuvista. Lukemalla aineiston kuvatarinoista poimittuja esimerkkikuvia lähilukumenetelmällä vastakarvaan tutkija havainnoi esityksiä, jotka toistavat vallalla olevaa sukupuolijärjestelmää toisin, eli queeriuttavat sitä. Tutkimus paikantuu visuaalisen kulttuurin tutkimuksen, sukupuolen tutkimuksen ja elokuvantutkimuksen välimaastoon. Tutkimuksen taustalla vaikuttavat queer-feministiset teoriat sukupuolen performatiivisuudesta ja heteronormatiivisuudesta sekä elokuvantutkimuksesta tutut katseen teoriat. Näiden lisäksi analyysia avittaa semioottinen käsitteistö. Tutkimusongelmaa ratkovien esimerkkikuvien kautta tutkimus tarkastelee muodin vikuureja strategioita queeriuttavalla vastakatseella.

Tutkimuksen tuloksena kuva-aineisto tarjoaa vikuroinnin välineeksi campin keinotekoisuutta korostavaa valtaa. Camp näyttäytyy tutkimuk-

sessä *non-human*-dragin muodossa, eli ihmisen ristiinpukeutuessa eläimeksi (ei-ihmiseksi). *Non-human*-drag asettuu ihmisen rajapinnalle, queerittaen sen vastakkainasettelua luonnon ja eläinmaailman kanssa. Tässä ristiinpukeutumisen politiikassa ihmissusi toimii vahvana vikuroivana hahmona. Campin hengessä näyttäytyy muotikuvastossa myös amatsooni-femmen hahmo, jonka uskaliaan ja vahvan feminiinisen sankariroolin kautta voidaan paikantaa femmeniini lesbous näkyväksi itsenäisenä roolina. Muotikuvia queeritetaan lisäksi niiden keinotekoisella värimaailmalla, ja kuvissa esiintyy lapsuuden viattomuuteen takertuvia tai haikailevia hahmoja, kuten tomboy-poikatyttö. Tutkimus määrittelee Voguen kuvaston queeriksi strategiaksi leikin, sillä ylikorostuneet ja keinotekoiset campit ja queerit esitykset eivät palaudu totuuteen vaan konstruktioihin. Leikittely näin osoittaa performatiivisesti ylläpidetyt käsitykset sukupuolesta ja seksuaalisuudesta keinotekoisiksi sekä horjuttaa niiden hegemonista valtaa. Leikki sopii muotilehden ilottelevaan maailmankuvaan ja mahdollistaa vikuroinnin sen kuvatarinoiden representaatioissa.

AVAINSANAT: amatsooni-femme, camp, femmeniini, heteronormatiivisuus, ihminen-eläinsuhde, ihmissudet, leikki, muotilehdet, muotivalokuvaus, non-human-drag, performatiivisuus, queer-tutkimus, seksuaalisuus, sukupuolentutkimus, sukupuoli, visuaalinen kulttuuri, vogue

SUOSTUN TUTKIELMAN LUOVUTTAMISEEN KIRJASTOSSA KÄYTETTÄVÄKSI: X

GRAAFINEN SUUNNITTELU: SAARA MÄNTYLÄ
PAINOPIKKA: OY NORD PRINT AB, HELSINKI
PAINOPAPERIT: MUNKEN LYNX 130 g/m²
COLOR COPY 300 g/m²

Sisällysluettelo

| | |
|---|----|
| I JOHDANTO | 2 |
| 1.1 Kohti muotivalokuvan esityksiä | 3 |
| 1.2 Tutkimusongelman rajausta: Vikuuri muotokuva ja visuaalisen kulttuurin tutkija | 4 |
| 2 MENETELMÄT JA AINEISTO | 6 |
| 2.1 Menetelmät: Vastustavaa lähilukua | 7 |
| 2.2 Aineisto: Voguen kuvatarinat tutkimuksen kohteena | 10 |
| 3 TUTKIMUKSEN TEORIATAUSTA | 13 |
| 3.1 Lähtökohtia teoriaan | 14 |
| 3.2 Sukupuolen rakentuneisuus ja rakentuminen | 16 |
| 3.3 Vikuroinnin ja queeriuttamisen strategiat | 19 |
| 3.4 Elokuvallinen muotivalokuva ja katseen teorit | 21 |
| 4 MUOTIKUVA-AINEISTON ANALYYSI | 25 |
| 4.1 Nouvelle Eve: Toisenlainen paratiisikertomus | 26 |
| 4.2 The Wolf In Her: Ihmissuden queeriuttavasta voimasta | 29 |
| 4.3 Playing It Cool: Ihmisen rajapinnalla | 34 |
| 4.4 Working Girl: Keskenkasvuinen vikuuri | 38 |
| 4.5 The Dance Of Seduction: Heteronormatiivista roolileikkiä | 41 |
| 4.6 Audacieuse: Amatsooni ja femmen näkyvyys | 45 |
| 4.7 Tentadora: Vikuroivaa esittämistä | 49 |
| 5 JOHTOPÄÄTÖKSET | 54 |
| 5.1 Queer Vogue: Uskaliaisuus, camp ja eläin-drag | 55 |
| 5.2 Muotivalokuvan vikuroinnin luotettavuus ja sovellettavuus | 61 |
| LÄHDELUETTELO | 65 |
| LIITTEET: KVALIITE | |

1

Johdanto

1.1 Kohti muotivalokuvan esityksiä

ELÄMME KUVIEN KESKELLÄ. Sanotaan, että emme koskaan ole kuluttaneet kuvia yhtä paljon kuin nykyisin. Kuvilla määritellään ympäristöjä, maailmankuvaa, identiteettiä ja sosiaalisia suhteita. Sen ohella, että kuvat viestivät arkipäiväisiä asioita ja rakkaita muistoja, ne houkuttelevat kuluttamaan ja vakuuttavat meitä todentuntuudellaan mediasta toiseen. Länsimainen kulttuurimme tarjoilee visuaalisissa esityksissään jokaiselle jotakin. Mainosten ja viihteen kuvat huutavat, protestoivat, astuvat eteen ja kertovat tarinoita. Kuvien kautta kaikki on mahdollista ja kaikki on ulottuvillamme.

Eräs merkittävä kuvakulttuuriaan jatkuvasti uusintava ilmiö on muoti. Muodin kuvastot puokevat ja rajaavat mahdollisia persoonia kuluttajille kausittain. Muotilehdet myyvät meille kuvien kautta paitsi trendejä, myös itseään – kokonaista maailmaa, jota ne ympärilleen luovat (Evans & Thornton 1989, 82–83). Siihen maailmaan muodin tarjoilemat identiteetit sopivat. Sen ohella, että muotikuvat viestivät mainostamistaan tuotteista sekä niitä tuottavista koneistoista, niistä heijastuu myös kulttuurimme arvot ja näkemykset kokonaisuutena (Vänskä 2012, 23). Tätä on kuitenkin vähätelty ja muodin niin ikään sanotaankin pääsevän pälkähästä ja ottavan omia vapauksiaan juuri sen varjolla, että se on vain muotia (Evans & Thornton 1989, 82). Itse olen lapsesta saakka seurannut muotilehtien identiteettimarkkinoita ja tiedostamattani kasvanut niiden tarjoilemien kuvien parissa. Sittemmin olen alkanut pohtia näiden täydellisiksi puettujen esitysten sisältöjä. Mitä onkaan se kaikki, josta yltäkyläisin superlatiivein näissä yhteyksissä puhumme? Millaisia identiteettejä meille myydään? Kykenemmekö löytämään itsemmestä esityksistä?

Muodin kuvista voimme tulkita kulttuurisesti vallalla olevia sukupuolen ja seksuaalisuuden ilmentymiä. Tavallisesti niin näissä esityksissä kuin niiden tulkinnoissakin valtaa pitävät niin sanotut heteronormatiiviset mallit, joissa naisten ja miesten oletetaan käyttäytyvän ja pukeutuvan tietyn koodiston mukaan (ks. esim. Vänskä 2006). Vahvasti rakennetut ja viimeistellyt muotivalokuvat näyttävät meille, miten toteuttaa naiseutta tai mieheyttä heteroseksuaalisessa maailmassa. Erityisesti naiset ovat muodissa keskiössä: kautta aikojen naisen roolia kuluttajana on ruokittu muotilehtien sivuilla ja naisen identiteettiä on muovattu kuvien kautta (Craik 1994, 44–69). Muotilehdissä feminiinisyyden raamit rakennetaan ja niitä puretaan (Evans & Thornton 1989, 82). Muodin valtakuvastojen sukupuolen ja seksuaalisuuden esityksiä voidaan kuitenkin tulkita myös toisin, normin vastaisesti. Tällöin etsimme kuville uusia sisältöjä niiden ensisijaisen, itsestäänselvän pinnan alta. Kuvia voidaan lukea tekstien kaltaisina merkityksiä tuottavina koodistoina (ks. Vänskä 2012, 26–27).

Tässä tutkimuksessani perehdyn huippumuotivalokuvan tarjoamiin toisenlaisiin mahdollisuuksiin identiteetin samastumispiintana. Erittelen niitä representaatioita, jotka toistavat seksuaalisuutta ja sukupuolta toisin suhteessa normittuneisiin käsityksiin. Aineistonani käsittelen maailmanlaajuisessa levietyksessä olevia Vogue-muotilehden toimituksellisia muotikuvia, jotka rakentavat globaalisti käsityksiä siitä, miltä naisen ja miehen tulisi näyttää.

1.2 Tutkimusongelman rajausta: Vikuuri muotikuva ja visuaalisen kulttuurin tutkija

VISUAALISEN KULTTUURIN TUTKIJANA olen kiinnostunut siitä, miten muotivalokuvat tuottavat ja toisintavat yhteiskunnassa vallalla olevia sukupuolen ja seksuaalisuuden järjestelmiä, ja tarjoavatko nämä kuvastot mahdollisuuksia vikuroivalle lukemiselle ja esitykselle.

Rajaan tutkimukseni tarkemmin koskemaan seuraavia kysymyksiä: Voidaanko Voguen muotikuvastosta erottaa vikuureja hahmoja, jotka toistavat heteronormatiivista sukupuolijärjestelmää toisin? Mikäli voidaan, millaisia ovat nämä vaihtoehdot sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatiot ja mikä on niiden queeriuttava voima?

Pohdin näiden mahdollisten esitysten rinnalla sitä, tarjoaako Vogue heteronormatiivia kohtaan vikuroiviksi tulkittavissa esityksissään jo normitettuja sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioita vai vähemmistökattegorioiden (tässä tutkimuksessa lähinnä lesbokategorioiden) valtavirrasta poikkeavia idetiteettejä.

Tutkimukseni on otanta maailmanlaajuisesti tunnetun muotilehden Voguen toimituksellisista kuvatarinoista, joiden representaatioista on luettavissa heteronormatiivisia konventioita rikkovia hahmoja tai viestejä, ja jotka täten rakentavat sukupuolisen koneiston määrittämään vahvojen perinteiden kuvatulvaan vikuureja murtumia.

Analyysini teoreettisena lähtökohtana ja mahdollistajana toimii ajatus sukupuolen rakentuneisuudesta, eli siitä että sukupuoli on performatiivi, toistoteko (ks. Butler 1993; 2006). Vogue toisintamalla kulttuurimme sukupuolirooleja sekä seksuaalisia representaatioita vahvistaa näiden olemassaoloa. Tarkastelen tutkimuksessani tätä valtamuotikuvaston toimituksellista sisältöä lähilukumentelmällä, jota avaan tarkemmin seuraavaksi. Analyysiesimerkkiäni kautta puran Voguen muotivalokuvien sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioita queer-tutkimuksen näkökulmasta ja havainnoin, minkälaisia vikuureja esityksiä niistä on luettavissa.

Tulkinnallinen viitekehyseni on länsimaiseen kulttuuriin ja omiin sosiaalisiin ympäristöihini ja kokemuksiini kiinnittyvä. Tutkijaluentaa käytettäessä tutkijan paikantuneisuus on tärkeä ymmärtää tulkintoihin vaikuttavana tekijänä. Analyysiin kytkeytyvät väistämättä tutkijan näkökulmat ja ideologiat.

2

Menetelmät ja aineisto

2.1 Menetelmät: Vastustavaa lähilukua

LÄHESTYN TUTKIMUSTEHTÄVÄÄNI LÄHILUKUMENETELMÄLLÄ. Tämä on tutkijaluentaa, jossa kiinnitetään huomio sellaisiin yksityiskohtiin, jotka saatavat vaikuttaa kokonaisuudessa vähemmän tärkeiltä, mutta joita huolellisesti analysoimalla voidaan tehdä näkyväksi pinnan alla vaikuttavia asenteita ja viestejä. Yhtä lailla näin voidaan paljastaa konventioista poikkeavia esityksiä. (Vänskä 2006, 15.)

En siis pyri kattavaan katsaukseen Voguen queer-representaatioista vaan tarkastelen lähiluvun avulla, minkä tyyppisiä esityksiä Voguen toimituksellisista muotokuvista analyysiini valikoituneet esimerkit tarjoavat heteroseksuaalisen matriisin murtamiseksi. Tämä tarkoittaa sitä, että lähiluvussa paneudun korostuneesti kuvien detaljeihin, jotka voivat paljastaa mahdollisuuksia tulkita kuvia toisin (Palin 2004, 33, 45–46).

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa kuvia luetaan visuaalisina teksteinä, joista tulkitaan sommitelmia ja rajauksia, mallien poseerauksia, vaatteiden ja ulkonäön stailausta, värejä, materiaaleja, valaistusta sekä mallien katseita (Vänskä 2012; 26, 31–32). Sisällön elementtejä voidaan luokitella ja ryhmitellä monin eri tavoin. Noudatan tutkimukseni muotikuvaluennassa Merja Salon jakoa seuraaviin sisällöllisiin kategorioihin: poseeraus (sisältää asennon, eleen ja ilmeen), vaate, mannekiini (eli malli) sekä rekvisiitta (Salo 2005, 10).

Katse ja katseen konteksti ovat kuvanluvun keskiössä, mutta yhtä lailla tutkimuksen myötä katseen tavat haastetaan (ks. Vänskä 2007, 69). Tarkoituksellisesti lähden purkamaan tutkimusongelmaa etsimällä nimen omaan heteronormatiivista matriisia murtavia yksityiskohtia kuvista ja analysoimaan näitä esitystensä kontekstissa. Seulon materiaalia vastakatseella, lukien sen

kuvallisia tekstejä vastakarvaan (hooks 1992, 116; Vänskä 2006, 15–16).

Vastustavan lukemisen strategiassa tehdään näkyväksi esitysten moninaisuuksia, vastakohtaisuuksia, jaotteluita ja niiden murtumakohtia, sekä kyseenalaistetaan ja puretaan näitä representaatioiden taustoilla vaikuttavia vastakkainasettelun ja järjestelmien hierarkioita (Karkulehto 2011, 77). Toisin toistamisen idea (ks. Butler 2006, 235–236) kulkee mukana vastakarvaan luennassa, sillä juuri se mahdollistaa murtumien havaitsemisen sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioissa (Karkulehto 2011, 86). Käytännössä tulkintaa tehdään vallitsevien kontekstuaalisten sekä queer-tutkimuksellisten aspektien asettamassa viitekehyksessä, joka toimii lähtökohtana poikkeamien havainnoille.

Semioottista kuvanluennan retoriikkaa ammannan Gunther Kressin ja Theo van Leeuwenin (1996) visuaalisen kulttuurin tulkinnan menetelmistä. Kuvan rajauksen ja kuvakulman rinnalla tarkastellaan kuvassa esiintyvää katsetta (*gaze*), joka voi joko tarjota katsojalleen tai vaatia katsojaltaan jotakin. Nämä kolme tekijää voivat kuvassa yhdistyä monilla tavoilla luoden erilaisia viestejä kantavia yhdistelmiä. Jokainen kuva siis joko vaatii tai tarjoaa, ja jokaisella kuvalla on sekä rajausta että kuvakulma, jotka rakentavat kuvalle tietyn asennelatauksen. (Kress & van Leeuwen 1996, 153–154.)

Edellä mainittujen seikkojen ohella kuvasta voidaan tarkastella sen modaaliteettia sekä salienssia. Modaalisuudella tarkoitetaan sitä, miten totta kuvallinen esitys on. Salienssi puolestaan on osa kuvan viestinnällistä arvokokonaisuutta; kuvan merkittävin, huomioarvoltaan suurin elementti on se, jolla on korkein salienssi. (Mt., 165–171, 181–183.)

Semioottisesti tarkasteltuna kuvien viestit rakentuvat kolmiosisaisesti: niillä on sanallinen (lingvistinen) sanoma, denotatiivinen eli koodaamaton taso, sekä konnotatiivinen, kulttuuristen viittausten koodittama taso (Barthes 1986, 72–90).

Mainonnan kuvissa valokuva ei ole ainoastaan todellisuuden suora analogia, sillä se rakennetaan, valitaan ja rajataan toimituksellisissa prosesseissa tarkoitukseensa sopivaksi (Barthes 1984, 124–125). Näin yhtä lailla muoti-valokuva on kulttuurisesti ja historiallisesti koodattu kokonaisuus.

Valokuvaan voidaan lisäksi liittää sanallista, joka omalta osaltaan myös konnotoi kuvaan merkityksiä joko tuomalla niitä lisää tai vahvistamalla olemassaolevia merkkejä (mt., 130–132).

Sanan ja kuvan vuorovaikutus esityksissä tuottaa lisämerkityksiä tulkitsijalleen (Mikkonen 2005, 56). Termi ”sana” voidaan ymmärtää monin tavoin

(mt., 43–44), mutta tässä tutkimuksessa keskityn käyttämään käsitettä viitatesani muotikuvien yhteyteen kirjaimin kirjoitettuihin kielellisiin johdatuksiin, kuten otsikoihin tai kuvateksteihin.

Kokonaisuutta, jonka viestiin vaikuttavat useammat semioottiset koodit, kuten edellä mainittu kuvan ja sanan yhteisvaikutus, kutsutaan multimodaaliseksi (Kress & van Leeuwen 1996, 183).

Teoksessaan *The Fashion System* Roland Barthes (1990) purkaa muodin multimodaalisia merkkijärjestelmiä. Barthesin mukaan muotivalokuvan tapahtumapaikka on pelkkä koriste, epätodellinen lavaste, jossa satunnaiset tarinan palaset kootaan yhdeksi poeettiseksi kokonaisuudeksi (mt., 247, 300–302).

Muotikuvan malli ei myöskään oikeasti kuulu ympäristöön, jossa hänet esitetään. Hänet luodaan muodille. Muodin maailma on banaali, se on höpönlöpöä; työt ja aktiviteetit, joita mallit tekevät usein vahvasti sukupuolettuneissa rooleissaan, eivät kuulu heille. Lisäksi muodin aika on epätosi. Muodissa ollaan aina ”nykymuodissa”; aikamuoto on sesongista ja vuodesta toiseen sama. Aika on myös alituisesti kohdennettu vapaa-aikaan, viikonloppuihin ja lomiin, mikä kadottaa tavallisen arjen muodin maailmasta. (Barthes 1990, 248–257, 272–273; Jobling 1999, 72–80.)

Barthesille sanallinen kieli on merkittävä merkitysten tuottaja, ja hän analysoi muodin vaateetusta kuvailevaa kieltä valokuvan retoriikan ulkopuolella (Jobling 1999, 70–71).

Paul Jobling (1999) kritisoi Barthesin muodin teoriaa sen epäloogisuudesta ja aukoista ja alleviivaa sitä, kuinka kuvia ja sanallisia tekstejä tulisi käsitellä yhtäaikaaisesti (mt., 83–97). Kuitenkin Barthesin idea muodin epäluonnollisista tai muotia luonnollistavista koodeista ja kielestä on varsin käyttökelpoinen lisä tutkimukseni lähilukuanalyysejä kootessa. Teoria avittaa muodin merkistön tulkittamisessa ja yhdistämisessä kulttuurisiin ja kielellisiin konteksteihinsä. Keskityn tässä tutkimuksessa muotikertomuksissa niiden otsikoihin kuvallisten merkitysten tulkintaa ohjaavina kielellisinä tarjoumina. Toisin kuin Barthes, en siis paneudu tarkemmin yksittäisiin sanallisiin kuvateksteihin, joissa esiteltävää muotia kuvaillaan tarkemmin.

Vaikka hyödynnän osaltani paikoin semioottista käsitteistöä, tutkimukseni keskittyy valokuvien merkkiluonteen sijaan niiden välittämien sosiaaliskulttuuristen viestien analyysiin ja vikuroivaan tulkintaan. Semiotiikka palvelee tutkimuksessa kuvan sisällön havainnoinnissa ja sen merkityksiä tuottavan kokonaisuuden erittelyssä.

Merkkiluonteensa ohella muotivalokuvat kytkeytyvät aikaansa ja esittämiskontekstiinsa, samoin kuin lähilukevan tutkijansa paikantuneisuuteen. Nämä seikat seuraavat mukana tulkinnoissani läpi tutkimuksen.

2.2 Aineisto: Vogue kuvatarinat tutkimuksen kohteena

TUTKIMUKSENI AIHEISTO KOOSTUU Vogue-muotilehden kuvatarinoista poimituista esimerkkikuvista, niin sanotuista toimituksellisista muotikuvista (Salo 2005, 13–14). Ne tarjoavat oivan väylän muotilehtien toimitusten ja muotitoimittajien sekä -kuvaajien rakentamaan sukupuolen ja seksuaalisuuden esitysten maailmaan mahdollistaen vastakarvaan luennan. Sen lisäksi, että kuvat on tuotettu naisille ja niissä poseeraavat naiset, kuvat on myös saattanut ottaa naisvalokuvaaja – puhumattakaan kuvan takana olevasta tuotantokoneistosta. Kuvat vaikuttavat kutsuvan eroottiseen leikkiin nimenomaan naiskatsojaa (Vänskä 2006, 133). Feministisessä mediatutkimuksessa keskitytään tavallisesti naisille suunnattuihin esityksiin, kun tarkastellaan sitä, miten sukupuoli rakentuu median representaatioissa ja niiden vastaanotossa (Mäkelä, Puustinen & Ruoho 2006a, 7–8). Vogue kontekstissa heteronaiskatsojaa opetetaan kaiken lisäksi alusta alkaen haluamaan kuvien naisia lesbokatsojan tavoin sen ohella, että hän identifioituu näihin ja haluaa tuotteet heidän yltään (Lewis & Rolley 1997, 295).

Vogue edustaa klassikkoasemansa puolesta aikakauslehtien muotiesitysten eliittiä, kärkikastia. Lehden historia ulottuu 1800-luvun loppuun, vaikkakin vasta 1920-luvulla Thomas Condé Nastin johdolla Vogue alkoi tietoisesti vahvistaa asemaansa luksusjulkaisuna, eksklusiivisena tuotteena valikoiduille sosiaaliluokille (Jobling 1999, 19).

Vogue on maailmanlaajuisesti tunnettu muodin hienoston tyylliraamattu ja leikkikenttä. Lehti vihjaa lukijalleen, että ollakseen menestyksenkäs ja tyyli-

käs, tämän on seurattava niitä tendejä, joita Vogue nostaa keskiöön. Voguen huolella editoitujen sivujen lukijakunta koostuu ideaalitasolla niistä naisista, joita muut naiset toivovat olevansa – yhteiskunnan vaikutusvaltaisimmista ja älykkäimmistä naisista. (McCracken 1993, 168–171.)

Muotilehden asema identiteettimarkkoilla on säilynyt samana aina toisesta maailmansodasta lähtien. Tuolloin lehdistä tehtiin mainostajien peliareenoita. Muotilehden osuus muodin markkinoinnissa ja myynnissä on niin ikään pitkään ollut merkittävä. Voguen kaltaisella julkaisulla on näin suunnaton valta määrittää sitä, miltä naiset haluavat näytää ja miten he haluavat tuoda itseään esille kulttuurissa. (Craik 1994, 50–51, 59, 65.)

Voguen kuvatarinoissa määrittävät soveliaan muodin rajat. Samalla, kun lehden sivut tarjoavat lukijalleen ainutlaatuisen pakopaikan arjesta, ne rakentavat fantasioita, jotka vahvistavat naisten roolia kuluttajina. Voguesta on mahdollista poimia aikakaudelle sopivat neuvot muodin ohella siitä, miten ylipäänsä toteuttaa naiseuttaan tai olla nainen. Muotilehti tarjoilee kulttuurin kokonaisuuden. (McCracken 1993, 137, 172; Craik 1994, 44–46.)

Tutkimusaineistoni koostuu kuvatarinoista, jotka ovat ilmestyneet Vogue USA:ssa, Vogue Italiassa, British Vogue:ssa ja Vogue Parisissa aikavälillä elokuu–syyskuu vuonna 2014. Näistä maailmanlaajuisten markkinoiden vanhimmissa ja tunnetuimmissa Vogue-julkaisuista on sopivaa valikoida esimerkkikuvat, joista välittyy aikakaudelle ominainen sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioiden kirjo – Vogue USA on perustettu vuonna 1892, Vogue UK (British) vuonna 1916, Vogue Paris 1920 ja Vogue Italia 1950 (Craik 2009, 342–343).

Muotilehdissä julkaistavat toimituksellisten muotikuvien kokonaisuudet toteutetaan usean ammattilaisen yhteistyöllä. Kuvat nähdään lehdessä sarjoina, joille valitaan teema, typografia ja muut visuaaliset elementit. Lukijoille tarjotaan lopputuloksena kuvia, jotka on luotu osaksi narratiivista kokonaisuutta. (Garner 2008, 48–49.)

Analysoin tutkimuksessa lähilukumenetelmällä aineiston kuvatarinoita visuaalisina esityksinä semioottisten merkkijärjestelmien avulla. Luen kuva-aineistoa vastakarvaan sukupuolen rakentuneisuuden ja katseen teorioiden mahdollistaman teoreettisen viitekehyksen valossa. Kutsun toimituksellisia muotikuvareportaaseja niin ikään kuvatarinoiksi. Nämä tarinat tapahtuvat muodin omassa, epätodellisessa tila–aika–jatkomossa: ajassa, jota ei ole, ja paikassa, joka on vain lavaste (ks. Barthes 1990, 272–273, 300–302). Tarinoita ja niiden tulkintaa määrittävät niiden kuvallis-teknisten ratkaisujen

ohella otsikointi, rekvisiitta, stailaus sekä mallin poseeraus. Huolimatta suunnitelmallisesta teemoituksestaan lopputuotteena muotikuvatarinassa otsikon alle kootaan kronologisesti merkityksetön narratiivi, jossa jokainen kuva kelluu samassa ajan määrittelemättömässä tyhjiössä. Koska ajallisesti loogista tai muutoinkaan ymmärrettävästi etenevää kerronnallisuutta ei tavallisesti synny, on luontevaa käsitellä sarjoja yksittäisten kuvien tarjoamien esimerkkien kautta. Nostan niin ikään tutkimukseni aineistosta esiin niitä esimerkkikuvia, jotka parhaiten purkavat tutkimusongelmaa.

3

Tutkimuksen teoriatausta

3.1 Lähtökohtia teoriaan

TUTKIMUKSENI PAIKANTUU VISUAALISEN kulttuurin tutkimuksen, sukupuolentutkimuksen ja paikoin myös elokuvantutkimuksen välimaastoon. Tarkastelen aineistoani feministisen tutkimuksen näkökulmasta, koska juuri siinä ollaan kiinnostuneita sukupuolten tuotannosta kulttuurissa ja pyritään purkamaan näiden representaatioiden rakennelmia (Mäkelä, Puustinen & Ruoho 2006b, 27–30).

Ymmärrän representaation tässä tutkimuksessa todellisuutta tuottavana esityksenä, jota voidaan havainnoida tutkimuksellisesti. En siis tarkastele esimerkiksi sitä, miten esitys heijastaa todellisuutta tai millaisia intentioita esityksen tuottavilla tahoilla on ollut. (Ks. Seppänen 2005, 94–95 ja Rossi 2010.)

Olen kiinnostunut siitä, miten representaatio voidaan tulkita eli millaista kuvaa todellisuudesta se aktiivisesti rakentaa. Tässä tutkimuksessa keskityn tarkastelemaan valokuvallisia esityksiä tästä tulkinnallisesta, katsojalähtöisestä näkökulmasta. Representaation käsite mahdollistaa sen, että kuvia voidaan tarkastella osana laajempia merkitysyhteyksiä, kuten kulttuuria ja yhteiskuntaa (Seppänen 2005, 85–85).

Representaatio on jokaisessa muodossaan aina myös poliittista (Rossi 2010), sillä se on toiminnallinen, merkityksiä tuottava kokonaisuus, jota samalla tarkastellaan ja tulkitaan sellaisena (mt., 265). Muotikuvan representaatioon osallistuvat tässä tutkimuksessa valokuvallisten esitysten ohella niihin liitetyt sanalliset esitykset (kuten otsikot). Representaation merkitys syntyy niin ikään kuvan ja sanan vuorovaikutuksesta katsojan tulkinnassa (Seppänen 2005, 79). Katsojan (tai kuvanlukija-tutkijan) rooli merkityksen

synnyssä on näin tarkasteltuna olennainen. Tämä tarkoittaa myös sitä, ettei tulkintoja voida palauttaa yhteen totuuteen vaan niitä on periaatteessa yhtä paljon kuin on tulkitsijoitakin. Kuvallisten representaatioiden merkitystuo-
tannon prosessit ovat monisyisiä, ja ne linkittyvät ympäröivään kulttuuriin ja yhteiskuntaan. Tulkintaympäristö on syytä ymmärtää myös muuttuvana: esimerkiksi muotikuvan esityskonteksti vaihtelee tienvarsimainoksista muoti-
lehden sivuille, joihin paikannettuna sitä tulkitaan muun muassa ympäröivän kuvakulttuurin, yhteiskunnallisten keskustelujen ja ajankohtaisten muoti-
ilmiöiden rajaamana. Sama länsimainen muotikuva tulkitaan toisin, jos se viedään esimerkiksi Afrikkaan. Tulkintaympäristöjen ja -lähtökohtien vai-
htelun merkitys voidaan nähdä myös vallan ja vastarinnan välineenä, jolloin näitä konteksteja on mahdollista käyttää hyväksi jo representaatioiden tuo-
tannossa tai niistä puhuttaessa (Rossi 2010, 273–275). Representaatioiden poliittista valtaa voidaan murtaa tai kohdentaa toisin aktiivisten strategioiden avulla: niitä voidaan uudelleenmerkityksellistää tutkijan toimesta, niiden merkityksiä voidaan kääntää vastakohdikkeseen tai niiden merkitykset voidaan kääntää itseään vastaan kumoamistarkoituksessa (mt.).

Myös sukupuolta representoidaan: yksilö omaksuu representaatioiden pohjalta sukupuoliroolilleen ominaisen tavan olla maailmassa ja tuottaa sen myötä uutta itseresentaatiota – tai kuvallisia esityksiä tuotetaan perustuen ymmärrykseen siitä, miten sukupuolta representoidaan (de Lauretis 2004, 42, 47, 82). Vastaavasti sukupuoli tulkitaan tämän opitun ymmärryksen kautta. Analysoin tässä tutkimuksessa muotikuvien representaatioita suku-
puolen merkityksiä tuottavina järjestelminä, joiden tulkinnessa keskeinen rooli on kuvanlukijalla. Tutkijan tehtävä tässä on purkaa ja paljastaa esityk-
siin kulttuurisesti koodattuja tai koodattavia merkityssisältöjä ja lukea niitä aktiivisin, vastustavin ottein etsien representaatioiden murtumia.

Tulkinnallinen positioni on queer-feministinen. Queer-tutkimusta voi-
daan pitää feministisen tutkimuksen jatkeena, joka kritisoi erityisesti suku-
puolten kaksijakoisuutta sekä pakkoheteroseksuaalisuutta (Mäkelä, Puustinen & Ruoho 2006b, 16). Queer-tutkimuksen feministinen painotus kertoo taas siitä, että tutkimus keskittyy erityisesti sellaisiin kulttuurisiin, poliittisiin ja yhteiskunnallisiin koneistoihin, joilla on vaikutusta naisiin (Rossi 2006, 73). Muotikuvien analyysin yhteydessä tällainen painotus on looginen. Tutki-
mukseni taustalla vaikuttavat vahvoina käsitykset sukupuolen performatiivi-
suudesta ja heteronormatiivisuudesta, joita avaan seuraavaksi.

3.2 Sukupuolen rakentuneisuus ja rakentuminen

SUKUPUOLI VOIDAAN JAKAA anatomiseen (*sex*) ja sosiaaliseen (*gender*) sukupuoleen. Anatominen sukupuoli määräytyy yksinkertaisimmillaan sukupuolielinten ja kromosomien tulkinnan tasolla ja perustuu vahvalle miehen ja naisen sukupuolieron ajatukselle. Siinä nimenomaan nainen määrittyy erossa mieheen. Sosiaalinen sukupuoli taas ei ole ruumiillinen ominaisuus vaan se rakentuu yhteiskunnassa, yksilön ja kulttuurin diskursseissa – eli moninaisissa sanan, puheen, kuvallisen ja fyysisen merkitystuotannon konteksteissa. Sosiaalinen sukupuoli synnytetään ja sitä ylläpidetään kaikkialla yhteiskunnassa alkaen yksityisistä kanssakäymisistä aina mainonnan representaatioihin. Normatiivisesti ajateltuna sosiaalinen sukupuoli on seurausta biologisesta sukupuolesta. Tällöin anatomiseksi naiseksi syntynyt lapsi kasvatetaan tytöksi ja hänet automaattisesti paikannetaan feminiinisiin diskursseihin. Sex–gender-jakoon liittyy myös ajatus naisesta ja miehestä toisiaan täydentävinä vastapoleina – yksilö on tämän mukaan joko mies tai nainen. Dikotominen eli kaksijakoinen ajattelumalli muodostaa yhteiskunnassa sukupuolijärjestelmän, jonka alaisuudessa sukupuolet koodataan. (de Lauretis 2004, 36–41.)

Ymmärrys mahdollisista sukupuolten esityksistä määritellään vallalla olevissa sukupuolijärjestelmissä. Näin muodostuu sukupuoliteknologia, jonka mahdin alle yksilö alistuu omaksuessaan tietyn sukupuoliroolin osaksi omaa identiteettiään. Ruumis taas toimii tässä sukupuoliteknologisenä välineenä, jonka kautta yksilö toteuttaa sukupuoltaan yhteiskunnassa. (de Lauretis 2004, 82, 89.) Myös seksuaalisuus eli halu (mt., 203) voidaan niin ikään nähdä kiinteänä osana sosiaalista teknologiaa, joka tuotetaan yksilön ja kulttuurin representaatioissa ja diskursseissa.

Kun ajatellaan, että ihmiset suoraan syntyvät tiettyihin miehen ja naisen kategorioihin, jakaudumme automaattisesti myös halujemme osalta feminiiniseen ja maskuliiniseen ja tulemme sisällytetyiksi pakkoheteroseksuaaliseen järjestelmään – muiden mahdollisten identiteettien jäädessä polaaristen napojen ulkopuolelle (Butler 2006, 68–70).

Näin miehet ja naiset nähdään toisilleen vastakkaisina, tosiaan täydentävinä, heteroseksuaalisina subjekteina. Tätä kutsutaan heteroseksuaaliseksi matriisiksi. (Mt., 53–55, 251.)

Identiteetikategoriat heteroseksuaalisessa matriisissa noudattavat normatiivista ihannetta, sosiaalisesti hyväksytyjä ja ymmärrettyjä sukupuoli-identiteettejä, joiden olemassaoloa ylläpidetään ja vahvistetaan sosiaalisissa suhteissa (Butler 2006, 68–70).

Judith Butler purkaa sex–gender-ajattelun kokonaisuutena sosiaalisesti konstruktioiksi, diskurssien tuotokseksi. Tällöin myös biologinen sukupuoli on rakennettu sukupuolen teknologioissa. Samalla, kun sosiaalinen sukupuoli ei rakennu biologialle, voidaan ajatella, että sosiaalisia sukupuoli-identiteettejä voikin olla useampia kuin kaksi (mies–nainen). Ruumiin fyysinen paikka on täten sukupuolen todentumisen tila. (Butler 2006, 54–59, 229.)

Ajatus sukupuolten rakentumisesta perustuu niin ikään performatiivisuudelle. Performatiivinen sukupuoli ei ole annettu ominaisuus vaan se rakentuu toiston myötä yksilöiden teoissa, valinnoissa tai vaikkapa mainonnan ja muodin kuvastoissa kertaantuvissa sukupuolen esityksissä. Performatiivisuuden myötä syntyvät hyväksytyt ja hylätyt seksuaalisuuden ja sukupuolen muodot. Toistojen kokonaisuutta voidaan kutsua performanssiksi, joka on osaltaan ennalta määräämätön tuotanto. Toisto mahdollistaa hetkellisen olemassaolon määrittäneen subjektina. Määrittymisen toteutumista rajaavat kuitenkin sosiaalisissa diskursseissa syntyneet käsitykset, tabut ja rituaalit sukupuolen olemassaolon mahdollisuuksista, eli siitä, miten sitä voidaan toistaa. (Butler 1993, 95.)

Jos tämän pohjalta etsitään paikkaa esimerkiksi lesbiselle halulle, se automaattisesti lähtee määrittymään heteronormatiivisten kategorioiden kautta – emme kykene keskustelemaan sen olemassaolosta ilman totuttuja määreitä, joihin se kiinnittyy. Samalla, kun kiinnitämme lesboidentiteetin heteronormatiiviseen systeemiin, vahvistamme normatiivisen olemassaoloa ja teemme siitä tietyllä tavalla välttämättömän. Butler kuitenkin mainitsee, että vaikka heteroseksuaaliset tavat näkyisivät homoseksuaalisissa suhteissa, se ei väistämättä tarkoita, että nämä olisivat jumiutuneet heteronormatiivisiin rakenteisiin. (Butler 2006, 86–88.)

Hän tarkentaa: ”Heteroseksuaalisten rakennelmien toistaminen – – saattaa hyvinkin olla väistämätöntä, jotta sukupuolikategoriat voidaan osoittaa keinotekoisiksi ja saattaa liikkeelle.” (Mt., 88.)

Olemassaolon performatiivinen luonne merkitsee samalla sitä, että ei

ole olemassa mitään ydintä, johon yksilön identiteetti voidaan palauttaa tai johon se kiinnittyy. Sukupuolitettua ruumista ei ole ennen kuin se tehdään olevaksi. Tämä kyseenalaistaa heteronormatiivisen käsityksen sukupuolten kahtiajaon luonnollisuudesta. (Butler 2006, 228–229.)

Jos identifioidumme tavanomaiseen sukupuolirooliin (mies–nainen), identifioidumme itse asiassa luonnottomien ja epäluotettavien normien sarjaan (Butler 1993, 126–127). Ei ole olemassa vakaata määritelmää sosiaalisen sukupuolen saralla siitä, mikä tekee miehen tai naisen. On ainoastaan kulttuurisia konstruktioita, sopimuksia siitä, mikä on maskuliinista ja feminiinistä, sekä siitä, että nämä liitetään sukupuoliin mies ja nainen. Kaiken lisäksi nämä sopimukset eivät diskursiivisen luonteensa vuoksi ole itsessäänkään pysyviä.

Sukupuolen rakentuneisuus ei kuitenkaan tarkoita sitä, että voisimme valita olevamme osallistumatta sukupuolen toistamisen prosessiin. Sen sijaan voimme valita, miten sitä toistamme. (Butler 2006, 241–246.)

Butlerin tarkoituksena onkin mahdollistaa normatiivisten mallien murtaminen sukupuolen ja seksuaalisuuden käsityksissä ja niin ikään rikkoa käsitys siitä, että sukupuolta voisi toistaa vain tietyillä tavoilla tai että se olisi kokonaisuutena annettu, pysyvä kategoria. Butlerille sukupuoli on jotakin, joka voi olla alati muuttuva, liikkuva ja uusia tapoja omaksuva ilmaisuväline. (Butler 2006, 233–236, 241–246.)

Tässä tutkimuksessa kiinnitän huomiota nimen omaan sellaisiin sukupuolen ja halun esityksiin, joissa sukupuolta toistetaan toisin tai jotka tarjoavat katsojalleen mahdollisuuden rakentaa tilaa toisin toistamiselle.

Butler arvelee, ettei tiettyjen rakenteiden toistoa voida kuitenkaan lopettaa tai välttää kulttuurisissa konteksteissa olemassaolon strategioina. Niin hetero- kuin homoseksuaalisissa suhteissa on toistensa rakenteita, ja nämä kategoriat limittyvät toisiinsa. Samaten Butler mainitsee, että on myös muita diskursseja kuin heteroseksuaalinen matriisi, jotka muovaavat seksuaalisuutta ja sukupuolta. (Butler 2006, 89, 195–200, 208–209.)

3.3 Vikuroinnin ja queeriuttamisen strategiat

QUEERIN AVULLA VOIDAAN kyseenlaistaa sukupuolen rakentuneisuuden strategioita (Rossi 2002, 83). Queerin määritelmä osoittautuu monisyiseksi ja paikoin jopa kiistanalaiseksi. Queer-teorian uranuurtaja Teresa de Lauretis kutsuu termiä jopa kaupallisen trendikkyuden myötä turmeltuneeksi (de Lauretis 2004, 77–79). Oudoksi ja kummalliseksi suomen kielessä kääntyvä queer tuntuu yksinkertaisimmillaan määrittävän heteronormatiivisista poikkeavia sukupuolen tai seksuaalisuuden esityksiä, mutta sitä on koitettu käyttää myös eräänlaisena jo olemassaolevien identiteettikategorioiden (homo-, lesbo-, bi-, trans-) sateenvarjokäsitteenä tai kuvaamaan sitä “outojen” kategoriaa, joka ei mahdu olemassaolevien määrittelyiden piiriin (Karkulehto 2011, 74–75). Judith Butlerille queer merkitsee asennetta, joka kommunikoi sukupuoli- jaottelun tuolla puolen; se on poliittinen projekti, joka on alati marginaalissa ja siitä johtuen alati uudelleen määrittyvä (Doty 1993, xv; Butler 1993, 227–230). Butler paikantaa heteroseksuaalista matriisistä vastustavan strategian nimenomaan sellaiseksi, joka osoittaa identiteettien rakentuneisuuden osallistumalla niiden toisin toteuttamisen prosesseihin, irtaantuen samalla lähtökohtaisesti dikotomisesta sex–gender-mallista (Butler 2006, 244–246). Voidaan myös sanoa, että queer on jotakin sellaista, joka on normin vastakohta: se voi olla epänormatiivista heteroseksuaalisuutta tai oikeastaan mitä tahansa, mitä voimme kummastella heteronormatiivisuuden kytköksissä (Rossi 2002, 82–83).

Teresa de Lauretista mukaillen queeria ovat kaikki ne diskurssit ja teot, joilla puretaan sukupuolen ja seksuaalisuuden normatiivisia sekä normaalkiksi ajateltuja rajoja, kuten homo- ja lesboseksuaalisuutta, heteroseksuaalisuutta, feminiinisyttä tai maskuliinisuutta. Se on binaari- jaottelun ulkopuolella. Queer-teoria on tämän saman käsittelevä akateemisessa (älyllisessä) yhteydessä. (de Lauretis 2004, 84.)

Jaan tämän de Lauretisin ymmärryksen queerin määrittelystä. Niin ikään tutkimukseni teoreettisena viitekehyksenä toimii queer-teoria, jonka tavoit-

teena on kyseenalaistaa sukupuolen kaksijakoisuus (mies–nainen), heteroseksuaalinen matriisi sekä osoittaa ja kritisoida visuaalisten esitysten heteronormatiivisuutta analyysin muotokuvissa.

Yleisesti ottaen on sopivaa sanoa, että queer-teoria on strategia, joka kyseenalaistaa nykyiset rakenteet tuomalla näkyviin piilossa olevia tai piilotettuja seksuaalisuuden ja sukupuolen muotoja ja niiden esityksiä, jonka ansiosta se soveltuu hyvin valtakuvakulttuurin representaatioiden analyysiin (Vänskä 2006, 32–33; Vänskä 2007, 71–76).

Heteroseksuaalista matriisia voidaan pyrkiä murtamaan toisin toistamalla, eli esittämällä sukupuolta ja seksuaalisuutta totutusta poikkeavilla tavoilla. Annamari Vänskä (2006) kutsuu näitä toisenlaisia esityksiä vikuureiksi, eli vääristyneiksi figuureiksi. Vänskä itse asiassa esittelee vikuroinnin queer-termin suomenkielisenä vastineena, vaikka toisaalta tekeekin eroa termien merkitysten välille. (Mt., 16–17.)

Vänskä kokee queer-teorian analyysivoiman rajoittuneemmaksi kuin vikuroinnin; siinä missä queer on representaatioiden konventioiden muutoskuvien alati tarkkailemassa marginaaliin jääviä tulkintoja ja murtumia valtavirran esityksissä, vikurointi on loputtomasti vastarinnassa ja aktiivinen niitäkin kuvia kohtaan, jotka kulttuuri asettaa keskiöön (Vänskä 2006, 61–62). Vänskälle vikurointi tuntuu täten toimivan pysyvämpanä ja samalla uutena teoreettisena lähtökohtana normatiivisuuden purkamiseksi. Vänskä on kiinnostunut omassa analyysissään valtavirran homo- ja lesborepresentaatioista, joissa naisandrogyynit sekä femmeniinisiksi lesboiksi tulkitut hahmot toistavat heteroseksuaalisia rakenteita toisin ja osoittavat vikuroinnillaan myös femmiinisen heteroseksuaalisuuden rakennetuksi (mt., 37–38). Tässä tutkimuksessa hyödynnän vikurointia toisin toistamisen strategiana, mutta ymmärrän sen myös katsomispositiona. Muodin valtavirran kuvien murtumia tarkasteltaessa on löydettävä myös normatiivista valtaa vastustava katse.

3.4 Elokuvallinen muotivalokuva ja katseen teoriat

MUOTIVALOKUVAA ON KELVOLLISTA tutkia elokuvantutkimuksesta tutuin termein ja teorioin.

Elokuva ja muotivalokuva toimivat yhtäläisinä fantasioinnin välineinä tarjoten katsojalleen kuviteltuja todellisuuksia ja samastumisen kohteita. Elokuva julkisena fantasiana visualisoi ja paikantaa katsojansa halun kohtauksiin, joihin tämä katsomisprosessinsa kautta osallistuu. Näissä kuvallisissa, sukupuolittuneissa draaman esityksissä katsojan identiteetti peilautuessaan vahvistuu ja jopa rakentuu uudelleen. Fantasian elementit siirtyvät kuvasta subjektiin ja subjektista tätä ympäröivään maailmaan. Toisin sanoen sellaiset visuaaliset identiteetin merkitsijät, joita suositetaan elokuvallisissa tai muissa kulttuurin visuaalisissa yhteyksissä, siirtyvät subjektin itseresentaation välineiksi ja sitä myötä palautuvat takaisin osaksi yhteiskunnan visuaalisten representaatioiden teknologioita. Muoti on tärkeä kulttuurinen merkitsijä subjektin identiteetin sosiaalisessa rakentumisessa ja paikantumisessa osaksi julkista fantasioiden ja halujen kenttää. (de Lauretis 2004, 234–235, 261–263.)

Muotivalokuva hyödyntää niin ikään myös elokuvakerronnallisia menetelmiä rakentaessaan tarinallisuutta. Siinä missä elokuva on ajallisesti kulkeva kertomuksellinen kokonaisuus on muotivalokuva katkelma siitä. Muodin kuvatarinat ovat ikään kuin pysäytettyjä hetkiä elokuvallisista kohtauksista. Täten valokuvallisissa esityksissä katsoja on vahvemmin velvoitettu täydentämään tarinaa kuvan tarjoaman otoksen ulkopuolella. Elokuvan kaltaisten narraatioiden lisäksi toinen muotikuvan esittämisen tyyli on tuokiokuvamaisuus (*snapshot*). Tuokiokuvassa valokuvatekniset seikat syrjäytyvät todellisuuden kaltaisella sattumanvaraisuudella. Valokuva saattaa olla epätarkka ja huonosti valaistu, jolloin se pelaa miellelyhtymällä siitä, että kuvan hetki on todellinen hetki, eikä sitä ole lavastettu muodin tarkoituksiin. (Kismaric & Respini 2004, 11–31.)

Visuaalisen kulttuurin esityksiä analysoidessani huomioin tutkimuksessani katseen (*gaze*) teoriat ja katsomisen kontekstit. Elokuva tarjoaa Laura

Mulveyn mukaan kahdenlaista mielihyvää katsojalleen, joka ymmärretään aktiivisena tirkistelijänä: narsistista eli samastuvaa, jossa katsoja identifioituu katsomaansa (*narcissistic identification*), sekä nautinnollista eli eroottista, jossa katsoja projisoi halunsa katsottavaan kohteeseen (*scopophilia*) (Mulvey 1989a). Elokuvasa nainen on asiaankuuluvasti puettu kuvallinen esitys, jota mies katsoo. Näin mies omaa katsojan aktiivisen roolin, valtakatseen, kun taas nainen katseen kohteena jää passiiviseksi. Niin ikään toimijuus on alati sukupuolittunut miehisestä näkökulmasta siten, että mies on se, joka saa asiat tapahtumaan tarinassa. Nainen taas on asetettu passiivisesti esille, esineellistetty eroottiseksi speaktaakkeliksi. Samalla mies-toimijan ego ja katse on se, mihin ulkopuolinen (elokuvan) katsoja samastuu – se on katse, jonka alaisena kamera-apparaatti toimii. Kun katse itsessään määrittellään näin miehiseksi patriarkaarisen vallankäytön välineeksi, myös nainen kuvan ulkopuolisena katsojana ottaa tämän miehisen roolin ja asettuu elokuvan katsojana miehiseen asemaan, katsoo kuvaa ikään kuin miehenä. (Mt.)

Sama pätee muotikuvaston esityksiin. Vaikka muotivalokuvat kohdenne-taankin naiskatsojalle, tuotetaan ne yhtä lailla miehisen valtakatseen alaisina. Nainen omaksuu muotilehden kokonaisuudesta sen, miten olla objektina miehelle subjektille. (Craik 1994, 111–112.)

Kiinnostavaa muodin kuvissa on se, että vaikka kuvassa poseeraisi bio-logisesti miespuolinen malli, omaksuu hänkin roolissaan naisellisia poseer-
rauksia, jotka ovat merkkejä fetisoidusta seksuaalisuudesta. Muoti valjastaa käyttöönsä halun, seksuaalisuuden ja sukupuolen ajanmukaisesti tunnetut piirteet ja trendit houkutellen katsojaansa provokatiivisiin kohtauksiin nauttimaan identiteettileikistä ja samastumaan. (Mt., 112–114.)

Niin elokuvan kuin valokuvankin yhteydessä voidaan erotella kolme katsetta, joilla jokaisella on tulkintaa tuottava ja valtaa käyttävä roolinsa: kuvaa katsova ulkopuolinen katse, kuvassa esiintyvän mallin katse sekä kameran todellisuutta rajaava ja kohdentava katse. Keskeistä on se, että näitä katseita hallitsee miehinen ego, ja nainen jää passiiviseksi halujen kohteeksi. (Mulvey 1989a, 25–26.)

Myöhemmässä tekstissään Laura Mulvey esittelee vielä tavan tarkastella katsojuutta liikkuvampana määreenä, jossa naiskatsojakin voi ottaa aktiivisen, joustavan position ja tarkastella kuvallisia esityksiä hetkellisesti sulautuen maskuliiniseen transvestiittiin rooliin. Sitä kautta naisen on mahdollista omaksua tarjottu halujen ja nautintojen kenttä patriarkaarisessa järjestel-mässä. Tämä ei kuitenkaan ole pysyvä tila vaan alati liikkuva, kiinnittymätön

identiteetin paikka. (Mulvey 1989b, 36–37.)

Liikkuvuus transvestiittiseen katsojuuteen ei myöskään kumoa edellä mainittua maskuliinisen ja feminiinisen aktiivisen ja passiivisen järjestystä sukupuolen teknologiana.

Mulveyn valtakatseelle on feministisessä tutkimuksessa etsitty vaihtoehtoisia ja tarkentavia teorioita, jotka puhuvat feminiinisen katseen olemassaolon puolesta. Eräs merkittävä näistä on bell hooksin tarjoama vastakatse, joka mahdollistaa aktiivisen katsojuuden myös “toisarvoisessa” asemassa olevalle (hooks 1992, 166). Hooks kritisoi Mulveyta rodullisten seikkojen unohtamisesta katseen teorioissa. Hooks korostaa, että tummaihoisen naisen katsomisen nautinto syntyy täten kaksinkertaisen toiseuden kautta, oman negaationsa keskeltä. Koska samastuminen tarinan valkoihoiseen mieskatsojan katseeseen tai valkoihoisen naispäähenkilön objektiasemaan ei ole mahdollista, syntyy tämän poissulkemisen tiedostamisen kautta vastakatse. Vastakatse mahdollistaa kuvan rakennelmien tarkastelun kriittisesti. Hooksin mukaan henkilöt, joiden identiteetti rakentuu vastustuksessa, kykenevät muodostamaan vastakatseen. Keskeistä vastakatseelle on sen tahdonvaraisuus ja tiedostuneisuus omasta olemassaolostaan. Vastakatseen luoma kriittinen tila mahdollistaa avoimia esityksiä, joita voidaan tulkita monisyisesti. Näin vastakatseen kautta löytyy nautinnon tuottamisen paikka monenlaisille katsojille. (hooks 1992, 120–123, 127–128.)

Näiden lisäksi teoreettisessa keskustelussa on etsitty myös nimenomaan naiskatsetta tai lesbokatsetta, joka mahdollistaisi aktiivisen feminiinisen katsojuuden ja halun ilman kiinteää verrannollista suhdetta patriarkariseen, maskuliiniseen vastapooliin. Hyvän areenan naiskatseen havainnoinnille tarjoaa muotikuvasto, jossa kuvia tuotetaan nimenomaan naisyleisöille.

Siinä missä voidaan ajatella, että muodin kuvat tarjoavat katsojalleen identiteetin samastumiskohteen, on aiheellista myös kysyä, jääkö naispuoliselle katsojalle tilaa haluta kuvan naista samoin, miten miehinen katse olettaisi. Tällöin myös heteronaiskatsoja omaksuisi eräänlaisen lesboposition, josta hän katsoo naisen kuvaa haluten tätä. Feminiininen halu kohdistuu muodin kontekstissa myös vaatteeseen ja sen kantajalleen tarjoamaan glamouriin, mikä lisää narsisistista identifikaatiota kuvan esitykseen. Lesbokatsetta teoretisoidessa tämä tarkoittaa sitä, että naiskatsoja haluaa olla kuvan nainen, jota muut naiset katsovat haluten ja ihailen. (Lewis & Rolley 1997, 295–297.)

Tarkoituksella lesbokatsojille kohdennetuissa muotikuvissa lesbokatsomisen nautinto taas hälvenee, koska siitä tulee ilmiselvä kuvan merkitys (Lewis

1998, 667). Näissä konteksteissa korostuu narratiivin rooli, sillä tarinallinen potentiaali tarjoaa samalla tilan fantasialle, eli feminiinisen tirkistelyn eroottiselle nautinnolle (mt.).

Feminiinisen katseen paikannus visuaalisissa esityksissä monimutkaistuu entisestään, kun huomataan, että lesbohalu representoidaan tavan takaa butch–femme-rooliparien kautta. Tämä nimittäin osoittaa, miten esitys on kiinni patriarkarisissa rakenteissa, joissa feminiini suhteutuu aina maskuliiniin ja jää näin passiiviseen asemaansa roolileikissä. Annamari Vänskä (2006) esittää, että jos femmeniinisyyden eli femmen representaatio ajatellaan aktiiviseksi, se paljastaa kaiken katseen määritelmien liikkuvuuden ja mahdollistaa näin queer-katseen teoretisoinnin. (Vänskä 2006, 134–136.)

Femmeniiniä katsetta etsittäessä on hylättävä maskuliinisen ja feminiinisen toistensa poissulkeva dikotomia ja ryhdyttävä ajattelemaan näitä ominaisuuksina, jotka esiintyvät limittäin, päällekkäin ja vuorotellen toimijoiden itserepresentaatioissa ja täten myös kulttuurin kuvaesityksissä (mt., 135).

4

Muotikuva- aineiston analyysi

4.1 Nouvelle Eve: Toisenlainen paratiisikertomus

SUORAAN EDESTÄ PÄIN kuvatussa puolilähikuvassa naiselta vaikuttava malli katsoo kameraan aavistuksen kulmiensa alta. Hänen selkeästi tarkoituksella tiukkaan kiharretut, mutta ilmavaksi ja pörröiseksi pöyhityt vaaleat ja pitkät hiuksensa kehystävät hänen figuuriaan. Nainen on pukeutunut vaaleanpurnertavaan turkisasuun, joka avautuu edestä paljastaen kiiltävän vyönsoljen. Turkiksen pehmeä muotokieli jatkuu pörröisissä hiuksissa muodostaen naista kauttaaltaan ympäröivän karvaisen kehyksen.

Mallin siniset silmät ovat vahvan mustan meikin rajaamat ja hänen hennon punaiset huulensa ovat hieman raollaan. Nainen nojaa leukansa käärmeseen, jonka hän on rennoin rantein nostanut kasvojensa korkeudelle. Käärme on kohottanut päänsä ja vaikuttaa siltä kuin myös tämä tarkkailisi kuvan katsojaa. Koska malli pitelee etualalla sylissään käärmettä, ei voida sanoa, onko hänellä turkiksensa alla enää muuta vaatetta ylävartalossaan. Vyönsoljen ylle jäävä paljaan ihon alue viittaa kuitenkin siihen, että turkiksen ohella vain käärmeen kiemurteleva hahmo peittää naisen alastomuuden. Kuva on valaistu selkeästi sen oikealta sivulta, tila on musta eli rekvisiittaa ei ole.

Pitkien hiusten on uskottu olevan elinvoiman tai seksuaalisen viriiliyden merkki. Saduissa ja pyhimyshistoriassa neitsyet ja siveät naishahmot on saatettu kuvata siten, että heidän alaston ruumiinsa peittyi ainoastaan pitkiin hiuksiin. (Biedermann 1993, 377; Walker 1988, 313–314.)

Muotikuvan mallin hiukset on pöyhitty tuuheaksi ja niiden pituus ylittää vain hieman olkapäiden yli. Hänen yllään olevan turkiksen muoto ja teks-

tuuri kuitenkin jatkavat hiusten pituutta toimien ikään kuin hiuslisäkkeenä, jolloin koko figuuri verhoutuu kauttaaltaan ”hiuksiin”, kuten viaton neitsyt konsanaan.

Vaikka mallin hiukset ja turkis luovatkin naiselle eräänlaisen roolin, huomaamme pian esityksen keinotekoisuuden. Turkis on vaaleanpunainen, eikä sen epäluonnollisuudesta näin voi erehtyä. Takki on vain asu – jotakin, jonka voi pukea ja riisua. Hiukset on myös tarkoituksella tupeerattu. Ilman ehostusta niillä tuskin olisi yhtä lailla massaa. Mallin ulkonäkö on rakennettu kuvaa varten. Siinä missä vaatetuksella ja tyyllillä on mahdollista rakentaa ja vahvistaa identiteettejä, niiden epäluonnollisuuden korostaminen tekee niistä campia paljastaen ne tarkoituksellisesti rakennetuiksi esityksiksi (Kuhn 1985, 53; Sontag 1999, 55).

Camp on liioittelua ja parodiaa. Historiallisesti ajateltuna camp on strategia, jonka myötä queeriutta korostamalla ja juhlimalla vastustetaan homofobiaa (Medhurst 1997, 276). Campia on koitettu määrittellä muun muassa herkkyydeksi, tyyliksi, estetiikaksi ja queer-diskurssin kautta, mutta aidoimmillaan camp silti vastustaa määrittelyitä (Cleto 1999, 2–3). Campilla ei voida sanoa olevan yhtä ydintä, minkä vuoksi sitä luonnehtii nimenomaan sen ilmenemisen heterogeenisyys (mt.). Yliampuissa camp-esityksissä katse (*gaze*) aktivoituu havainnoimaan representaation rakentuneisuutta (Case 1999, 193). Kaikki camp on keinotekoista, mikä tällöin erkaannuttaa sen luonnosta (Sontag 1999, 55). Campissa erilaiset roolit ja epätodellisuus korvaavat todellisuuden; camp on kauttaaltaan rakennettu kokonaisuus (Case 1999, 195–197). Campin määritelmää pakeneva ja luokittelujen ikeestä irtiliukuva luonne vertautuu queeriin, joka myös operoi luonnollistamista ja normaaliuttamista vastaan monimerkityksellisenä ja muuttuvana (Cleto 1999, 12–13). Siksi juuri tämä campin esiin tuoma keinotekoisuus osoittautuikin käärme kuvan vikuroinnin ytimeksi.

Camp-liioittelun rinnalla neitseellisen viattomuuden muotikuvassa rikkoo käärmeen läsnäolo ja kuvatarinan otsikon ”Nouvelle Eve” suora viittaus Eedenin puutarhassa tapahtuneeseen tottelemattomuuteen. Raamatun paratiisikertomuksessa Eeva (Eve) pettää Jumalan Eedenin puutarhassa syömällä hyvän ja pahan tiedon puusta käärmeen houkuttelemana kielletyn hedelmän (Biedermann 1993, 8). Paholainen ruumiillistuu käärmeessä, joka viekkaukseen saa Eevan kajoamaan Jumalan nimeämään tabuun, ja Eevan heikkouden vuoksi ihmiskunta tuomitaan kuolevaisuuteen (mt., 8, 180).

Muotikuvan Eeva liittoutuu kavalan käärmeen kanssa nostamalla tämän

luokseen ja nojaamalla tähän kuin ystävään. Sekä malli että käärme katsovat kameraan, heidän katseensa vaativat kuvan katsojaa vastaamaan tähän katseen (Kress & van Leeuwen 1996, 126–127, 154). Nainen on pukeutunut vaaleanpunaiseen turkikseen, joka käärmeen hahmon kanssa piilottaa hänen alastomuutensa. Käärmeen vartalo kiemurtelee esiin turkiksen sisältä, naisen omalta iholta. Mallin ote käärmeestä on rento – hän ja eläin ovat samalla puolella, kosketuksissa toisiinsa.

Raamatun luomiskertomuksessa Eeva syntyy Aadamin pariksi, miehen vastapooliksi, naiseksi. Koko ihmiskunta sittemmin polveutuu heistä. Jo tässä tarinassa maailman synnystä nainen määrittyy suhteessa mieheen: hän on se, joka hairahtuu syntiin – hän on jopa miehen osa, tämän kylkiluusta luotu. (Ks. Biedermann 1993, 8–9.)

Muotikuvassa “uusi Eeva” nousee vastarintaan. Kuvan mallista ja paholaisen kätyristä, viekkaasta käärmeestä, tulee pari, kun he yhdessä piilottavat heikon ja syntisen ihmisyyden roolileikin taakse. Nainen ei ole tässä enää lankeemustarinan uhri, vaan hän on aktiivinen osallistuja, joka astuu pahan puolelle. Hän katsoo suoraan kameraan liittolaisensa käärmeen kanssa ja vaatii katsojaa osallistumaan vahvasti liioiteltuun esitykseensä. Häpeällisen naiseuden hylkääminen korostuu myös mallin silmien tummissa silmänrajuuksissa, jotka viestivät kapinahenkeä.

Muotikuvan turkis-takin vaaleanpunainen väri voidaan liittää naisellisuuteen ja naisen seksuaalisuuteen. Homoseksuaalisessa alakulttuurissa vaaleanpunaisen suosio perustuu juuri sen feminiiniseen konnotaatioon ja tämän queeriuttamiseen. Vaaleanpunaisen rooli alakulttuurin esityksissä on vahvistanut sen asemaa naisellisuuden merkitsijänä entisestään. (Koller 2008, 413–415.)

Muodin kuvissa värit toimivat keskeisessä osassa nautinnon ja tunteiden agitaattoreina ja välittäjinä (Kress & van Leeuwen 1996, 171). Mainonnassa vaaleanpunaisen värin uskotaan lisäävän sekä naisten että miesten kiinnostavuutta, koska mainosten katsojan oletetaan olevan nainen, jota vaaleanpunainen houkuttaa (Koller 2008, 418–419).

Myös kuvatarina “Nouvelle Even” muotikuva on tehty naiskatsojan halun kohteeksi. Kuvassa naisellisen turkiksen ja pehmeiden hiusten camp-esitys, alastomuuden vihjeet sekä kuvan hahmojen katseiden kontakti kameraan ovat kaikki osoitettu naiskatsojalle. Kuvan keinotekoisuus helpottaa kuvan vastaanottoa, koska se leikkii fiktiivisellä perustalla vakavamielisyyden sijaan. Campin turvin Voguen lukija osaa omaksua lesbisen katsojaposition naista haluavana ja naisten halun kohteeksi asettuvana, vaikkei olisikaan homosek-

suaali (Lewis & Rolley 1997, 195, 197). Nautinto on väliaikaista – kuten Mulveyn transvestiittiin rooliin siirtyessään, katsoja voi turvallisesti eläytyä queeriin esitykseen tietäessään, että voi palata takaisin normiin (vrt. Mulvey 1989b).

Voimme ajatella, että kuten käärme voi luoda nahkansa ja uudistua, niin voi myös nainen pukea ylleen turkin ja muuttua. Roolileikki tekee kuvasta vikuurin, koska se tarjoaa dragin tavoin kuvalle normatiivisia rakenteita paljastavaa voimaa (vrt. Butler 1993, 237). Muotikuvan mallin esitys muistuttaa meitä lähtökohdistamme, ihmisyiden erosta luontoon ja sen raamatulliseksi mielletyistä syistä. Osallistuessaan muotikuvan tarjoilemaan esitykseen kuvan katsoja antaa itsensä tulla “uuden Eevan” viettelemäksi. Katsoja näin itse lankeaa kuvan houkutukseen ja tulee katseen kautta tietoiseksi synnistään, ihmisyydestään. Samanaikaisesti kuva ehdottaa, että ottamalla paholaisen puolen tarinassa naisen ei tarvitse määrittäytyä suhteessa Aadamiin (mieheen) vaan hän voi viekoitella itselleen uusia määritelmiä. Perisyntin voi niin ikään vikuuristi pukea ylleen camp-rooliasuksi aivan kuin turkin.

Pukeutumisen, campin ja dragin yhteyksiin paneudun lisää muissa tämän tutkimuksen analyysiesimerkeissä.



KUVALIITE: KUVA 2.

4.2 The Wolf In Her: Ihmissuden queeriuttavasta voimasta

HIEMAN TOISENLAINEN MALLIN ja eläimen yhteys nähdään Britannian Vogueen kuvatarinassa “The Wolf In Her”. Tässä pitkätukkainen naismalli istuu tummanpunertavalla, ajan ränsistytämällä samettisohvalla jalat harallaan suoraan kohti kameraa. Hänen jalkoväliinsä on noussut susi – tai vähintäänkin sutta muistuttava ja jutun otsikon mukaan tämän roolia esittävä koiraeläin – kääntyneenä kohti mallia niin, ettemme näe eläimen kasvoja. Kuvassa on aioastaan suden selkä ja hieman oikealle kallistuneen pään takaosa.

Mallilla on yllään vitivalkoinen polvimittainen turkis, jonka helmoissa on pitkää valkoista karvaa. Takin yläosan karva on lyhyttä. Valkoiset hihat vaikuttavat kuvassa tavalliselta trikookankaalta. Ne saattavat olla takinhihojen sijaan myös erillisen paidan hihat. Emme näe tätä selkeästi, koska takin ja mallin etumusta peittää kookkaan eläimen hahmo. Myös mallin kädet jäävät suden pään taakse. Hän vaikuttaa koskevan eläintä tämän kuonon kohdalta, mutta emme voi sanoa varmaksi, mitä tapahtuu. Voimme kuvitella suden tarjoavan naiselle jotakin suussa tai vastavuoroisesti mallin tarjoavan sudelle jotakin – esimerkiksi herkkupalaa.

Mallin pitkät vaaleat hiukset vaikuttavat märiltä ja ne roikkuvat valtoimeinaan tämän pään ympärillä. Hänen otsaltaan hiukset on kuitenkin vedetty taakse, jolloin kasvot näkyvät kokonaan kameralle. Mallilla on tumma silmänrajaus, joka vaikuttaa hieman suttuiselta. Hänen luonnollisen näköiset vaalean punertavat huulensa ovat aavistuksen raollaan. Hän katsoo kiertelemättä kameraan alta värittömien kulmien.

Mallilla ei ole housuja vaan hänen paljaat säärensä jatkuvat sohvan reunalta kuvan rajojen ulkopuolelle. Alushousujen olemassaolosta emme voi olla varmoja suden hahmon peittäessä tuon strategisen osan mallin figurista. Katsojan mielikuvituksen varaan jää, mitä eläimen takana kameran katseen rajaamalla kuva-alalla on tai ei ole.

Asetelma muistuttaa “Nouvelle Eve” -kuvaa siinä, että kummassakin mallin alastomuutta vihjaava ylävartalo piiloutuu eläinhahmon taakse, kun eläin nousee tai nostetaan karvaan ja turkikseen verhoutuneen ruumiin eteen. “The Wolf In Her” -kuvassa naisen asento on varsinainen seksin tarjouma. Hän on asettunut sohvalle katsojan halujen kohteeksi, vaatien samalla tätä osalliseksi tilanteeseen. Mallin märät hiukset vaikuttavat siltä kuin hän olisi vasta tullut suihkusta. Turkis onkin hänen yllään kuin kylpytakki, jonka sisään puhdas ja vielä hieman nihkeä vartalo kiehtoutuu. Turkiksen valkoinen väri konnotoi myös puhtautta ja viattomuutta (Biedermann 1993, 393). Se kontrastoituu ränsistyneeseen punaiseen sohvaan, joka kuluneena vaikuttaa likaiselta ja ronskilta ja sen väri on haalea rakkauden, aggressiivisuuden ja paholaisen väri (mt., 284). Hyvän ja pahan kaksijakoisuus kuvan värijärjestelmässä viittaa näiden kahden vastapoolin liikkeeseen, eräänlaiseen välitilaan jäämiseen. Punainen ja valkoinen voidaan myös käsittää elämän synnyn perustana: luomissymboliikassa punainen veri (kuukautisveri) ja valkoinen sperma yhdistyessään tuottavat elämän (mt., 285). Muotikuvan naisen sutuiset meikit kehystävät tämän katsetta viestien epäpuhtautta. Ehkä hän ei

tullutkaan suihkusta, vaan kenties ulkoa sateesta. Hänhän on kuin uitettu koira. Näin pääsemmekin suden hahmon merkityksen tarkasteluun.

Susi on noussut kuvassa naisen haaroväliin kuin kutsusta. Ensivaikutelmalta eläin ottaa asetelmassa ikään kuin miehen paikan heteroseksuaalisissa suuseksiaktissa. Jos suden hahmoa kuvassa ei olisi, juuri naisen haaroväliin (miehinen) haluava katse myös todennäköisesti kohdistuisi, sillä onhan se kuvan keskiössä ja tarjolla.

Muotikuvassa naisen ollessa suden hahmon takana se toimii merkkinä siitä, että hänen psyykensä on asettunut kuvan tilanteen rajalle ja hän on altis muutoksille (Goffman 1979, 70–72). Tästä huolimatta nainen voi osallistua tapahtumaan ja on sen saavutettavissa (mt.). Samanaikaisesti kuva-alalla korkeammalle asettuessaan malli on suden hahmoa hallitsevassa asemassa, ja hänen katseensa intensiivinen salienssi pitää vallassaan kuvan dynamiikkaa (Goffmann 1979, 40; Kress & van Leeuwen 1996, 212). Toisaalta, koska susi on naisen edessä tätä peittäen, luo se eläimellekin merkittävää huomioarvoa kuvassa.

Useiden entisaikojen toteemien sekä naisjumalten suden kaltaisuuden (She-Wolf) uskotaan viittaavan siihen, että naiset alunperin kesyttivät suden ihmisille (Walker 1988, 393). Tässäkin kuvassa susi näyttää kesyltä verrattuna naisen vahvaan ilmeeseen. Eläimen turkki näyttää pehmeältä ja jopa sen asento hieman oikealle kallistuneena ja korvat pystyssä on sympaattinen. Kuvan katsoja ei saa suteen katsekontaktia tämän ollessa kääntyneenä pois päin kamerasta. Suden katse on kohdennettu naiseen. Susi tarjoaa näin kuvan esityksessä katseensa kautta naiselle koko olemuksensa, eli kuten kuvatarinan otsikko asian ilmaisee: susi on hänessä. Asetelmassa suden katse kulkeutuu naisen ruumiin kautta, hänen katseessaan, kuvan katsojaan. Tämän vuoksi suden huomioarvo kuva-alalla myös heijastuu naisen silmistä. Katsonne naisessa sutta. Kuvan piilottelun ydin näin lieneekin siinä, miten susi ja nainen sulautuvat yhdeksi ja heidän välilleen jäävä tila kirjaimellisesti katoaa.

Eri kulttuureissa kautta aikojen ihmisten on uskottu muuntautuvan aika ajoin susiksi tai ihmissusiksi. Ihmissudeksi muuttuminen tapahtuu, kun ihminen pukeutuu suden nahkaan. (Walker 1988, 281–282, 393; Biedermann 1993, 357–358; ks. myös Bernhardt-House 2008.)

Voimme tarkastella kuvan naista ihmissuden kaltaisena. Värien dikotominen symboliikka sekä asetelman liikkuvuuteen ja yhteensulautumiseen viittaavat merkit soveltuvat nimenomaan muotoaan muuttavaan ihmissusi-hahmoon. Kuvassa sen sijaan, että malli olisi pukeunut suden vaatteisiin ja

muuttunut sudeksi, hän onkin pukeutunut puhtaaseen valkoiseen. Hän on “susi lammasten vaatteissa” – viekas eläin, joka on tekeytynyt viattomaksi (Biedermann 1993, 359). Naamioitunut hahmo osoittaa oman luonteensa petollisuuden. Samalla henkilön eroottiseksi tulkittava asento vihjaa kaikkea muuta kuin viattomuutta. Eikä mikään ihme, sillä ihmissusi liitetään valta-virtakulttuurissa tavallisesti myös naisen vaaralliseen ja hallitsemattomaan seksuaalisuuteen (Bernhardt-House 2008, 168–170). Kuun syklit, ihmissuden ilmentyminen sekä naisen kuukautiskierto on myös mahdollista ymmärtää kytkeytyvän toisiinsa (mt.).

Mallin esitys muistuttaa dragia, jossa pukeudutaan vastakkaisen sukupuolen roolivaatteisiin. Tässä kuitenkin feminiininen malli on pukeutunut maskuliinisen roolin sijaan eläimelliseen rooliin.

Drag eli ristiinpukeutuminen on ambivalenssi tila, jonka avulla voidaan osoittaa olemassa olevan systeemin hierarkioita eli sen kautta esimerkiksi heteroseksuaalinen matriisi voidaan tehdä näkyväksi. Ristiinpukeutuminen samalla epäluonnollistaa sekä ironisoi sukupuolten binaarijakoa. Drag ei kuitenkaan välttämättä johda kumouksellisuuteen, vaan se ennen muuta osoittaa normien rakentuneisuuden eli keinotekoisuuden ylikorostamalla niitä tapoja, joilla niitä rakennetaan. Osoittaminen mahdollistaa näiden rakennelmien queeriuttamisen. Drag on lisäksi yksi campin ilmentymä. Sen ohella, että drag voi epäluonnollistaa, voi se myös idealisoida sukupuolen vallalla olevia esityksiä. (Butler 1993, 125, 231–237; Chinn 1997, 300–301; Kuhn 1985, 54; Medhurst 1997, 282).

Ihmissuden voidaan sanoa queeriuttavan ihmisyyttä, koska se murtaa ihmisenä olemisen normatiivisia ja sovinnaisia rajoja ja muistuttaa meitä eläimellisyydestä. Ihmissusi on muuttuvana ja liikkuvana kategoriana samanaikaisesti sekä queer että trans. (Bernhardt-House 2008, 159, 161–162, 179; Ferreday 2011, 219.)

Trans ja queer ovat kummatkin performatiivisia metodeja, joilla voidaan purkaa maskuliinisen ja feminiinisen kategorioita lähtöpisteenä sukupuolen ja seksuaalisuuden ymmärtämiselle ihmiskulttuurin ulkopuolisessa luonnossa. Trans viittaa liikehdintään sukupuolten välillä, sukupuolen sosiaaliseen ja kirurgiseen muuttamiseen, mutta myös liikkeeseen laajemmassa luokittelujen traditiossa. Niin ikään sekä transsukupuolisuutta (sukupuolenvaihdos) että transvestismiä (vastakkaisen sukupuolen asuun pukeutuminen) on havaittu eri eläinlajeilla luonnossa. Tämä herättää pohtimaan kriittisesti sitä, mitä ymmärrämme luonnolliseksi. (Hird 2006, 37, 39, 41, 46.)

Eläinmaailman eli epäinhimillisen (*non-human*) tarkastelu feministisessä tutkimuksessa mahdollistaa ihmisyydelle (*human*) vakiintuneiden sukupuoli-hierarkioiden haastamisen (Hird 2006, 35–37). Englanninkielinen tutkimuskirjallisuus aiheesta painottaa *non-human*-termin käyttöä tässä yhteydessä, sillä eläin-kategoriaan voidaan sisällyttää tietyissä yhteyksissä myös ihmisuus. Näin *non-human* viittaa kaikkiin niihin eläinlajeihin, jotka eivät ole ihminen. Jaottelu toimii myös kulttuuri–luonto-dikotomiaa käsiteltäessä; ihminen voidaan ymmärtää kulttuurin ja *non-human* luonnon edustajana. (Ks. esim. Birke, Bryld & Lykke 2004, 179; Hird 2006; Hird & Roberts 2011, 110–111.)

Vaikeasti suomen kielelle kääntyvän termistön vuoksi käytän tässä tutkimuksessa englanninkielisen *non-human*-nimityksen rinnalla paikoin suomen kielen sanaa ”eläin” kuvatakseen ihmiskategorian vastakohtaa, ei-ihmistä.

Non-human-lajien käyttäytymismallit osoittavat dragin tavoin luonnollisen rakentuneisuuden: se, mitä ihmisinä ajattelemme luonnolliseksi sukupuoli- ja seksuaalikäyttäytymiseksi, ei välttämättä toteudukaan eläinmaailmassa. Miten enää voisimme tällöin palauttaa vaatimusta esimerkiksi yksiavioisuudesta takaisin luontoon, jos sillä ei ole siellä perustaa? Samaten, kun eläin-kategoriassa trans näyttäytyy luonnollisena ilmiönä, minkä tällöin voi enää sanoa olevan queeria? *Non-human*illa on niin ikään ihmisyyttä queeriuttava potentiaali. (Hird 2006.)

Ihmissusiviittaus muotivalokuvassa ”The Wolf In Her” aktivoi queer-katsojuutta. Joudumme vastatusten queerin hahmon kanssa, joka pakenee tarkkarajaista määrittelyä. Ihmissusi on itse asiassa äärimmäisen vikuuri hahmo, sillä sen jatkuvassa liikkeessä oleva ja odottamatta muuttuva identiteetti saattaa queeriuttaa identiteettejä jopa queer-kategorian sisälläkin (Bernhardt-House 2008, 165).

Muotikuvan malli paikantuu roolissaan juurikin ihmisen ja suden väli-maastoon, alati muuttuvan ihmissuden hahmoon – hänessä on sekä ihmisen että suden piirteitä. Tätä vahvistaa myös hänen asemoitumisensa kuva-alalla suden taakse, puolittaiseen läsnäolon ja poissaolon tilaan. Muotikuvan esitys kääntää sukupuolen ja seksuaalisuuden tulkinnan kohti ihmisen ja eläimen rajapintaa haastaen sen määreitä.

4.3 Playing It Cool: Ihmisen rajapinnalla

VALOKUVAAJA ANNIE LEIBOVITZIN muotikuvassa viisi henkilöä seisoo tummasävyisen viherikön keskellä. Kuva-alalla on myös ränsistynyt rakennus, jonka portaille yksi henkilöistä on asettunut. Rakennus on peittynyt lähes kokonaan vihreään kasvustoon. Kuva on tiivis kokokuva; mallien ruumiit näkyvät kuvassa, mutta ympäristölle ei niiden ulkopuolella juuri anneta tilaa.

Mallien kapeat, ehostatut kasvonpiirteet sekä heidän asunsa viittaavat siihen, että he ovat naisia. Jokaisella mallilla on polveen asti yltävä pitkä takki, jonka alta pilkottavat paljaat sääret tai kaistale hameenhelmaa. Keskimmäisellä, mutta kuva-alalla samalla kauimmaiseksi asettuvalla mallilla takki on koko pituudelta auki paljastaen altaan myös puolittain läpikuultavan mekon. Asut alleviivaavat mallien naissukupuolta. Naisten takit ovat tyylieltyjä turkiksia – kussakin asussa pitkä ja lyhyt karva, nahka sekä muut materiaalit vuorottelevat.

Takkien sävyt vaihtelevat vahvoina valkoisesta ja mustasta punaiseen. Näiden värien sanotaan olevan läsimaisten kulttuurien värijärjestelmien perusvärejä: Punainen on veren, vaaran, aggressiivisuuden, elämän, erotiikan, rakkauden ja hedelmällisyyden väri. Valkoinen on puhtauden, synnittömyyden, neitseellisuuden, surun ja tyhjyyden väri. Musta taas viittaa kuolemaan, kunnioitukseen, dramatiikkaan sekä maallisen turhamaisuuden kieltämiseen. Kaikki kolme väriä on omaksuttu kirkollisiin yhteyksiin, ja niitä on pidetty pyhinä aina Intiasta länsimaisiin kulttuureihin. Musta on lisäksi muodin värinä maineikkain – sen suosio on trendeistä toiseen kyltymätön. (Biedermann 1993, 229–231, 283–285, 393; Craik 2009, 42–47; Walker 1988, 89.)

Jokaisella muotikuvan henkilöllä on päässään eläimellinen päähine. Kaikki päähineet ovat toisistaan erilaisia, mutta niissä yhdistyy tietynlainen muoto, joka muistuttaa eläimen kahta korvaa tai kokonsa puolesta pikeminkin kahta sarvea. Päähineiden materiaaleja ovat turkis, nahka, metalli ja karvat – ne on tyylielty sopimaan kuvassa esiteltäviin turkistakkeihin. Osassa päähineistä on erotettavissa keskellä kuolleen ketun päänahka.

Maastohenkisiin kenkiin sonnustautuneet mallit seisovat suorassa, jämäkästi kahdella jalalla kohti kameraa, lukuun ottamatta aivan kuvan oikeassa reunassa seisovaa henkilöä. Hänen toinen polvensa näyttää olevan juuri koukistumassa, ikään kuin hän olisi aikeissa ottaa pienen askeleen ulos kuvasta. Tämän mallin asento poikkeaa myös huonomman ryhtinsä puolesta muista malleista.

Jokainen malli katsoo kuitenkin kameraan. Heidän ilmeensä ovat neutraalit, kasvojen ehostus on hienovaraista ja luonnollisuutta jäljittelevää.

Vaikka naiset kuvassa seisovatkin vihertävän yltäkyläisyyden keskellä, on näkymä ränsistynyt ja villiintynyt. Talo näyttää vanhalta ja asumattomalta, sillä se on peittynyt vihreään kasvustoon. Naiset vaikuttavat tulleen paikkaan sen ulkopuolelta sen sijaan, että he esimerkiksi olisivat tulleet talon sisäältä.

Naiset eivät kosketa toisiaan, mutta heidän samankaltaiset asunsa ja asen- tonsa tekevät heistä yhtä. Turkikset ja päähineet muodostuvat joukossa uni- formuiksi. Uniformut merkitsevät ryhmään kuulumista, luokkaa tai statusta yhteiskunnassa sekä mahdollisesti auktoriteettia (Craik 2009, 149). Tavallisia uniformuja ovat esimerkiksi ammattiryhmien uniformut, armeijauniformut sekä harrastuksiin liittyvät uniformut. Uniformuihin liitettävä roolien, sään- töjen ja tapojen koodisto rakentaa asulle omaksuttavan identiteetin (mt., 149–150). Erilaisiin uniformuihin niin miehillä kuin naisilla liitetään myös vahvoja seksuaalisia konnotaatioita, jonka vuoksi uniformut ovat myös käytettyjä asusteita erilaisissa seksuaalisissa alakulttuureissa (mt., 150–151). Tämän lisäksi joitakin uniformuja on käytetty seksuaalisten identiteettien symbolina: esimerkiksi viestimään liioiteltua heteromaskuliinisuutta tai epänormatiivista ja aggressiivista naisellisuutta (mt., 155–156).

Muotitarinan kuvassa naisten maastohenkiset kengät viittaavat armei- jatyylisiin uniformuihin. Erityisesti juuri armeijalta lainatut pukukoodit ovat muodissa sekä nuorten alakulttuureissa suosittuja ryhmäidentiteetin rakentajia (Craik 2009, 155). Muotikuvan lokaatio villiintyneessä luonnossa assosioituu kuitenkin myös metsästyksen ja siihen liitettäviin yhtenäisiin ryhmiin. Tässä kuitenkin metsästysuniformujen sijaan mallit ovat pikemmin- kin pukeutuneet itse metsästettäviksi – heillä on tukki sekä sarvetkin päässään.

Naiset ovat samanlaisten ryhmä, joukkue tai lauma. Laumautuminen on tavanomaista niin edellisen kuvan kohdalla mainittujen susien kuin myös tuttujen sarvipäiden, kuten peurojen tai härkien kohdalla. Sarvet ovat härkä- jumalien tunnusmerkki, niillä kuvataan voimaa, aggressiivisuutta (Biedermann 1993, 323) ja miehillä seksuaalista energiaa sekä viriiliyttä (Walker 1988, 139).

Päähineillä taas merkitään yksilön paikkaa yhteiskunnassa sekä osoitetaan yksilön kuulumista ryhmään. Suuret päähineet saavat kantajansa vaikuttamaan suuremmalta ja vahvemmalta. Sodissa kypäriä on saatettu koristella samasta syystä esimerkiksi sarvin tai karhun hampain. (Biedermann 1993, 294.)

Muotikuvan päähineitä ei ole koristeltu hampailla vaan ketunnahoilla. Kettua on pidetty monissa kulttuureissa irstaana, erotiikan ja viettelytaidon symbolina sekä viekkaana otuksena (Biedermann 1993, 124–125). Ketun punaisen värin sanotaan myös viittaavan tuleen ja paholaiseen (mt.). Näin ryhmän valtaa ja yhtenäisyyttä korostava päähine viittaakin samalla queeriin ja kenties epävakaaseen luonteeseen.

Muotivalokuvauksessa naisten ryhmät ovat tavallisia, sillä ne mahdollistavat vaatteiden monipuolisen esittelyn yhdessä kuvassa. Sama kuva pystyy tarjoamaan katsojalleen esimerkiksi useita eri variaatioita vaateen väristä. Naisten homososiaalinen ryhmä voi vaatteiden esittelyn ohella avautua herkullisena areenana myös eroottisille kertomuksille, joissa kuvan mallit osallistuvat muotia queeriuttavaan lesboesitykseen. Yhtenevät “coolit” ja puoleensa vetävät stailaukset rakentavat mallien keskinäisiä suhteita halujen kohteeksi ja herättäjäksi tarkoitettulla kuva-alalla. Katsoja voi lukea samasta kuvasta niin heteroseksuaalisen kuin lesbohalunkin narratiiveja. (Dittmar 1998, 327.)

Kun kuva rakennetaan sukupuolisten esitysten kiinnittymättömälle alueelle, se mahdollistaa queer-luennan. Avoimuus ei kuitenkaan poissulje normatiivistakaan tulkintaa.

“Playing It Cool” -muotikuvan naiset muodostavat oman alakulttuuriryhmänsä. Heidän eläimellisillä identiteeteillä leikittelevä puvustonsa ja yhtenäinen poseerauksensa valjastavat metsästäjän ja metsästettävän pelikentäkseen. Villin luonnon tarjoama tulkinnallinen viitekehys vahvistaa naisten kesytömyyttä. Eläin-drag tarjoutuu jälleen vikuroinnin välineeksi, murtamaan ihmisyden opittuja rahoja (Ferreday 2011, 222). Kuten “The Wolf In Her” -muotikuvassa myös tässä *non-human*-kategorian muodostama epäihmisyden perusta mahdollistaa olemassaolevien sukupuolen ja seksuaalisuuden kategorioiden muuntelun sekä haastaa kulttuuristen ja luonnollisten määritelmien pysyvyyden (Hird 2006, 36–37).

Jengi tarjoaa yhteenkuuluvuuden ja voimaa identiteetin esitykselle; otsikon mukaisesti ryhmä yhdessä “esittää coolia”. Näin joukkovoiman merkitys korostuu queeriuttamisessa, kun se ymmärretään performatiivisena toisin toistamisena. Yksi mallien vikuurista joukosta kuitenkin rikkoo itse ryhmän dynamiikan. Oikealla ryhtinsä menettänyt malli hylkää yhteisen roolin ja

tekee särön julkisivuun. Esitys paljastuu esitykseksi, roolileikiksi. Kuitenkin taas tässä roolien rakentuneisuuden paljastamalla avataan myyttiä siitä, että sukupuoli olisi annettu ominaisuus. Kuvan katsoja pystyy kiinnittämään huomionsa järjestelmään.

Hahmot queeriuttavat *non-humanin* ja ihmisen välistä binaarijakoa jääden puolitiehen näiden välille (Ferreday 2011, 219). Koska täydellistä muodonmuutosta ei synny, esitys voidaan nähdä dragina, ihmisen camp-tyylisenä ristiinpukeutumisenä eläimeksi (mt., 222).

Mallit ovat valinneet esityksensä, jolla he agitoivat heteroseksuaalisen matriisin hegemoniaa ja laajemmin vielä vikuroivat erityisesti ihmis-kategoriaa vastaan. *Non-human-drag* voidaan nähdä myös poliittisena projektina liikuttaa sukupuolen ja seksuaalisuuden rajoja ja niin ikään uudelleen käsitellä sitä, minkä miellämme luonnolliseksi tässä yhteydessä (vrt. Hird 2006 ja esim. Butler 1993, 229).

Dragiin pukeutuminen on performatiivinen teko, joka voidaan ymmärtää tietoisena strategiana murtaa sukupuolten valtakoneistoja. Heteroseksuaalinen matriisi osoittautuu kuvitteelliseksi, jos feminiininen ei automaattisesti halua miestä, eikä naisen halua automaattisesti ole maskuliininen (Butler 1993, 239). Eläin-drag vaikuttaa horjuttavan myös halun sidonnaisuutta maskuliinisuuteen ja feminiinisyyteen. "Playing It Cool" -muotikuvassa naiset ovat eläinroolinsa ohella myös selkeästi feminiiniseksi koodattuja hameidensa ja kasvojensa ehostuksen kautta. Eläimeksi pukeutuminen näyttyy tätä kautta selkeästi camp-hengessä, määrittelemättömänä ja keinotekoisena esityksenä. Mallit eivät niin ikään tavoittele kirjaimellisesti eläinruumista vaan esittävät jotakin sitä konnotoivia merkkejä. Dragin nimissä sarvenomaiset päähineet voidaan ymmärtää eräänlaisena metsästetyltä saaliseläimeltä otettuna voiton merkkinä sen sijaan, että ne toimisivat suoranaisina proteeseina muodonmuutoksessa (ks. Ferreday 2011, 222). Esityksen värisävyt taas palautuvat peruskoodistoon, joka taas tukee sen kiinnittymistä luontoon. Camp-luenta vikuroi tässä ihmisen ohella eläimen ymmärrettyä perustaa, eli luontoa.

Halu muuttua eläimen kaltaiseksi on lisäksi halua pois kielen sanallisesta ilmaisusta ja määrittelyvoimasta, mikä on verrattavissa lapsuuden viattomuuden kaipuuseen. Niin ikään se on pyrkimystä pois kielen määrittelyvoimasta kohti queeria vapautta. (Ferreday 2011, 223–224.)

Vastaavan kaltaista, mutta eri tavoin ilmenettyä aikuisen järjestyksen vastustusta on havaittavissa myös seuraavassa analyysisimerkissä.

4.4 Working Girl: Keskenkasvuinen vikuuri

MUSTAVALKOISESSA VALOKUVASSA MALLI ON asettunut istumaan jonkinlaisen metallisen konetta muistuttavan kohteen päälle tilassa, joka vaikuttaa verstaalta tai autotallilta. Hän on ottanut asennon, jossa hän nojaa toisella kyynänpäällään askelmalle nostamansa jalan polveen. Toinen jalka on koukistettu tasolle, jolla hän istuu. Koukistettu jalka jää kengänkärjen osalta hieman toisen jalan säären taakse. Koukistetun jalan puoleinen käsivarsi nojaa koneen rakennelmaan rennosti siten, että käsi ja sormet roikkuvat etualalla rentoina, kämmen kohti takaseinää. Toisessa kädessään malli pitää metallista esinettä, joka vaikuttaa työkalulta liittyen mekaanikon työtehtäviin verstaalla.

Mallin asento ja kasvot ovat kääntyneet aavistuksen kuvan vasemmalta reunalta tulevan valon suuntaan. Näemme kuitenkin hänen molemmat silmänsä, joiden katse on suunnattu suoraan samalta tasalta kohdistettuun kameraan. Henkilön meikki on huomaamaton ja ilme hieman tuima, kun hän siristää silmiään. Hänen mustavalkoisessa kuvassa keskisävyisiltä vaikuttavat hiuksensa ovat loivilla laineilla, mutta lyhyet tai vähintäänkin kammattu lyhyen näköisiksi pään taakse. Malli on puettu farkkuihin, jotka ovat reiden päältä hieman repeytyneet. Hänellä on jalassaan lenkkitosut, joiden sidotut nauhat roikkuvat epäsymmetrisen huolimattomasti.

Raidallisen, paksusta kankaasta valmistetun, napitettavan, mutta auki jätetyn paidan alla mallilla on yllään collegepaita, jonka rintaosassa on printtiteksti. Näemme printistä vain muutaman kirjaimen: “evo”. Sanamuotoista kuvatekstiä tarkastelemalla voimme kuitenkin täydentää printin: “Revolution”, paidan brändinimen mukaisesti. Mallin päällimmäisessä, auki jätetyssä paidassa on kummallakin sivulla isohko rintatasku. Rintataskut, samoin kuin paidan olkapäiden kangaskappaleet, on tehty yksivärisestä kankaasta, mikä korostaa näitä paidan osia pintoina suhteessa sen yleiseen raidalliseen kokonaisuuteen. Paidan hihansuut on ronskisti käännetty ylös niin, että ne taittavat kaksinkerroin kyynärpäiden kohdalta. Hihansuiden alta pilkottavat collegepaidan hihat.

Katsomme kuvassa maskuliiniseen rooliin puettua naismallia, tomboy-tyyppiä (Halberstam 1998, 6). Mallin istuma-asento on rennon oloinen ja hieman kumara, vaikkakin hänen päänsä on pystyssä. Hahmo viestii vahvasti maskuliinisuutta: Hänen poseerauksensa on rempseän poikamainen. Leveästi haralleen asetetut raajat korostavat henkilön kokoa. Massaa rakentavat myös paksut vaatekerrokset. Vaatteet ja asento lisäksi peittävät ruumiin muodot niin, ettemme voi todeta esimerkiksi hahmon kurvikkuudesta tämän naiseutta (Vänskä 2006, 41). Maskuliinista viestiä korostaa verstaan lokaatio viitaten miehiseen ammattiin, työmieheen, mekaanikkoon.

Kuvatarinan otsikko taas korostaa tyttöyttä: "Working Girl", työtä tekevä tyttö. Samaten lehden osion nimi "Miss Vogue" komeilee sivun yläreunassa, aivan mallin yläpuolella. Vaikkakin henkilö on meikittömän oloinen ja hänen hiuksensa ovat poikamaisen lyhyet, hänellä on feminiiniset, sirot ja kapeat kasvonpiirteet sekä huolitellut kulmakarvat. Sanat "girl", tyttö, sekä "miss", neiti, konnotoivat sanojen tasolla lapsuutta ja nuoruutta, keskenkasvuisuutta. Tomboy-tyyppi niin ikään onkin tällaisen maskuliinisen naissukupuolisen kategoria, poikatyttö, johon lapsuudessa voi tukeutua (Halberstam 1998, 6).

Populaarikulttuurissa tällaisia poikatyttöjen esityksiä on totuttu näkemään elokuvissa, joissa aikuisuutta vastaan kapinoivat nuoret naiset pyrkivät kohti luonnollista vapautta – sitä samaa, joka poikalapsille mahdollistetaan. Kuitenkin elokuvien tarinoissa poikatyttö joutuu luopumaan maskuliinisista piirteistään aikuisuuden kynnyksellä, ja naiseuden kukoistuksen puhkeamista kuvataan nimen omaan tämän muutoksen kautta. Kun lapsuus jätetään taakse, siirrytään naiselliseen koodistoon. Poikatyttöytyli palautuu näin valtakoneistoissa merkitsemään ennen muuta aikuisuuden vastustusta. (Mt.)

Tässä kohden on muistettava, että sukupuolten kaksijakoisuus ja sukupuoliin liitetyt ominaisuudet ovat diskursiivisesti ylläpidettyjä kuvitelmia, performatiivisia toistotekoja (Butler 2006, 228–229). Maskuliinisuus ei täten olekaan ainoastaan miesten kategoria, eikä naismaskuliinisuus niin ikään ole ainoastaan naisten versio miesmaskuliinisuudesta tai vastakohta naisfeminiinisyydelle (Halberstam 1998, 28–29). Naismaskuliinisuudessa voidaan tunnistaa useita erilaisia tyyppejä, jotka eivät määriy suhteessa mieheen, esimerkiksi lesbokategorian butch-tyyppit ja erinäiset drag kingin muodot (Halberstam 1998). Ei-maskuliinisen androgyynin vastapoolina näyttäytyy hyvin maskuliininen FtM-mies, eli *female-to-male* transsukupuolinen (mt., 151).

"Working Girl" -muotikuvan luennassa mallin tomboy-look kuitenkin palautuu aikuisuutta vastaan kapinoivaksi. Kuten edellisessä analyysiesimer-

kissä, “Playing It Cool”, voimme ymmärtää dragin lapsuuden viattomuuden kaipuuna. Sanan ja kuvan vuorovaikutus kuvatarinassa tuottaa merkityksiä sen lukija-katsojalle (Mikkonen 2005, 56–57). Kuvatarinan diskurssissa näiden yhteisvaikutuksen tuottama merkitys todentuu (mt., 60). “Working Girl” -kuvassa sanalliset ja kuvalliset viitteet rajaavat tulkintaa. Otsikoiden rajauksen rinnalla mallin feminiiniset, virheettömät kasvopiirteet, sirot kädet ja lyhyet hiukset saavat hänet näyttämään nuorelta pojalta. Samaten hänen asentonsa polvet koukussa, istumassa koneen päällä, viittaa nuoruuteen; rempsä, energinen poika kykenee näppärästi kipuamaan erilaisten esteiden päälle ja notkeasti asettumaan haastaviinkin asentoihin. Poikatyttönä tämä nuori hahmo tuijottaa tuimasti viistosta kohti katsojaansa. Hän pienellä pään käännön eleellä ja katseen vihamielisyydellä ikään kuin kieltäytyy antamasta itseään sukupuolten vastakoneiston prosessiin. Hänen paitansakin salamyhkäisesti “Relovution”-sanaa vilauttaen vihjaa vallankumouksellisuuteen. Poikatyttö viestii eleillään haluavansa jäädä verstaan lokautioon, joka näin näyttäytyy metaforisesti tilana, jossa sukupuolen koneistoja rakennetaan. Työkalu kädessään malli pitelee ikään kuin valtikkaa, jolla hän voi rakentaa ja ruuvata identiteettikategoriat mieleisekseen.

Kuvan hetkellinen queeriuttava valta kohdistuu poikaan ja tyttöön, jotka tässä limittyvät yhdeksi keskenkasvuiseksi hahmoksi. Mallin identiteetti tuntuu liikkuvan näiden sukupuolten positioiden välillä, työstäen (“working”) itseään määrittävää katsetta siinä välinpitämättömyydessä ja kapinassa, joka saa hänet kääntymään hieman pois ja olemaan paljastamatta sieluaan kokonaan.

Samalla kuvan katsoja voi osallistua turvalliseen ja etäiseen halujen leikkiin, liikuttaa itseään sen työstämisen queerilla pinnalla (vrt. Mulvey 1989a ja 1989b). Miehisuus voidaan lisäksi ymmärtää naiseen kohdistuvan halun merkkinä, jonka vuoksi lesboesitykset usein hyödyntävät maskuliinisia koodeja (de Lauretis 2004, 179–180).

Nuori maskuliininen ja rasavilli poikatyttö asuttaa roolinsa kuvassa uskotavasti mahdollistaen samalla itselleen toimijuuden ja paikantamalla naiskatsojuuden: häntä on luvallista haluta. Drag selvennetään sanallisesti. Otsikko tarjoaa tässä merkitystuotannossa kuvan katsojalle heteronormatiivisen helpotuksen aiheen: pojaksi pukeutunut nuori nainen vielä etsii itseään, joten hän on vasta matkalla sukupuolen naisellisten esitysten äärelle ja siksi oikeutettu vikuroimaan. Otsikko tyttötyllään antaa kuvan henkilölle luvan huolta leikkiä identiteettikategorioilla – hänen sukupuolensa on merkitty varmuuden vuoksi kuvan yläreunaan varmistamaan, ettei hänestä voi erehtyä.

Liioittelevaa tai vikuuria naismaskuliinisuuden esitystä kuva ei niin ikään tarjoile vaan se on selkeästi nuoruuden roolileikki, joka on tuomittu katoamaan. Leikkiä korostaa kuvan mustavalkoisuus, mikä laskee sen totuusarvoa eli modaliteettia (Kress & van Leeuwen 1996, 170–171).

Hahmo rakentuu suhteessa olemassaoleviin dikotomioihin maskuliininen–feminiininen ja tyttö–poika, näin ollen samalla vahvistaen vastapoolien olemassaoloa. On kuitenkin kiinnostavaa löytää Voguesta tällainen kenties lehden omalle profiilille epätavallinen identiteetin esitys, joka butch-roolia muistuttamalla mahdollistaa helposti myös lesbohalun todentumisen.



KUVALIITE: KUVA 5.

4.5 The Dance Of Seduction: Heteronormatiivista roolileikkiä

KOKOVARTALOKUVASSA ON KAKSI henkilöä eroottissävytteisen tanssin asetelmassa. Toinen heistä on kumartunut toisen ylle ikään kuin suutelemaan tätä. Heidän huulensa ovat lähekkäin, mutta eivät kuitenkaan kosketa. Mustaan paitaan, mustiin suoriin housuihin ja mustiin nahkakenkiin pukeutunut henkilö kallistaessaan toista ja hallitessaan asetelmaa asettuu dominoivampaan asemaan. Hän vaikuttaa samalla kannattelevan lyhyeen hameeseen pukeutunutta tanssipartneriaan ja vetävän tätä lähelleen syleilyyn. Vastaavanlaisia asetelmia, joissa yleensä miespuolinen henkilö asettuu naispuolisen henkilöön nähden kuvassa ylemmäs ja jopa tämän yläpuolelle dominantiksi tai suojelevaksi hahmoksi, voidaan löytää mainonnan kuvista lukuisia (Goffman 1979, 43–45). Tässä kuvassa myös se, että dominantti hahmo koettaa lähestyä toista huulillaan tämän vetäytyessä suutelun mahdollisuudesta pois päin, alleviivaa hahmon valta-asemaa.

Hameeseen pukeutunut henkilö on koukistanut polviaan ja kallistuu taaksepäin koko selkensä mitalta. Hänen kätensä ovat suorina, mutta rennoina vartalon etupuolella – ikään kuin kainosti ja siveästi suojaamassa häntä

katseilta tai kosketukselta. Henkilön kämmenet osuvat tässä asennossa juuri henkilön haaroväliin peittäen sen eroottisesti merkittävän alueen, mutta samalla ikään kuin osoittamalla kiinnittäen huomiomme kuvan katsojana juuri siihen. Kädet myös vaikuttavat huomaamattomasti pitävän polvimitaista, röyhelöistä ja läpikuultavaa pitsimekon helmaa ylhäällä siten, että henkilön oikea reisi paljastuu. Reiden muoto toimii asetelmassa osoittavana viivana, jota pitkin voimme kirjaimellisesti kuljettaa katseemme hameen helman juuri ja juuri peittämään haaroväliin.

Asento kokonaisuudessaan näyttätyy keimailevana ja jopa kutsuvana toisen henkilön syleilyssä, vaikka käsivarsien ele sulkee pois koskemisen mahdollisuuden. Tirkistelyn tarjous osoitetaan tanssipartnerin sijaan enemmän kuvan katsojalle: mallin asento avautuu kohti kameraa, joka kuvaa tilanteen hieman alaviistosta. Hameeseen pukeutuneen hahmon jalat ovat harallaan. Naisellisuutta ja seksikkyyttä markkeeraavat piikkikorkoiset mustat sandaalit (Craik 2009, 127–129), ja mallin jalkojen kallistunut sekä varvistava asento korostavat niiden pituutta. Jaloista ja käsivarsista muodostuu yhtenäinen linja, joka kuljettaa kuvan katsojan tirkistelevän katseen ensin hameenhelmaan ja siitä vartalon mitan läpi päätyen lopulta henkilön kasvoihin. Edes toisen tanssivan henkilön kädet eivät ole tätä katsetta katkaisemassa – hän on vienyt etummaisen kätensä selkänsä taakse, aivan kuin häntä juuri olisi kielletty koskemasta keimailevaa partneriaan.

Tanssijan kasvoilla kontakti toiseen tanssivaan henkilöön tapahtuu; heidän nenänsä hipovat toisiaan. Kummallakin henkilöistä on tumma iho ja mustat hiukset, jotka myös vaikuttavat molemmat samanpituisilta polkkatukilta. Mustaan pukeutuneen henkilön hiukset ovat rastoilla ja ne on sidottu takaraivolle ponihännäksi. Hameeseen pukeutuneen henkilön hiukset ovat auki ja ne vapaana hulmutessaan peittävät suuren osan hänen kasvoistaan. Näemme kasvoista oikeastaan vain huulet ja nenänpään. Huulet ovat täyteläiset, rusehtavan tummanpunaiset, ja ne ovat kaartuneet vienoon pieneen hymyyn. Toisen henkilön kasvoilla taas on rento, haaveileva ilme; hänen silmänsä ovat kiinni ja huulensa hieman raollaan. Hän vaikuttaa lepäävän toisen olkapäällä, ikään kuin ei olisikaan tarpeen se, että tilanne päättyisi suudelmaan, sillä jo olkapään lähellä oleminen on nautinnollista.

Kuvan tapahtumapaikka on viitteellinen. Tanssipari on asettunut eräänlaiselle lautalattialle, joka voisi olla esimerkiksi vanha kuisti, laiturin tai lato. Tausta on täysin valkoiseksi ylivalottunut, mikä viittaa auringon puhtaaseen ja kirkaaseen valoon. Henkilöt tuntuvat sijoittuvan maailmaan, olevan

todellisessa paikassa, jossa myös valaistus on luonnollinen ja värisävyt normaalit (Kress & van Leeuwen 1996, 165–171; Salo 2005, 11). Pystymme kuvaa katsoessamme ikään kuin tirkistelemään todellista intiimiä hetkeä.

Tässä kuvassa miehinen, tanssipariaan kannattelevan ja tilannetta näin hallitsevan henkilön, rooli on annettu androgyynille hahmolle. Kuvan maskuliinisesta tehtävästään ja sitä tukevasta housuasustaan huolimatta emme voi paikantaa henkilön sukupuolta biologiaan. Hänen hoikasta figuuristaan ei voida lukea ominaisuuksia, jotka nimen omaan kuuluisivat miehelle tai naiselle, hän voi olla kumpi tahansa, tai mitä tahansa näiden määreiden ulkopuolelta. Voimme myös ajatella, että hän on kuvassa butch-lesbo vastaparinsa femmen kanssa. Juuri tämä sukupuolten rajapinnalle asettuminen hahmossa tarjoaa analyysille aukon tarkastella representaatiota queeristi. Androgyynisyys vastustaa kuvan ensinäkemältä tarjoilemaa maskuliinista, aktiivista mies-kategoriaa murtaen sen rajoja (Vänskä 2006, 101–102).

On esitetty, että butch–femme-pari ei voi olla olemassa toisistaan irrallaan, vaan ne yhdessä asuttavat aktiivisen subjektin, joka epätasapainottaa mies–nainen-vastaparille rakentunutta sukupuoli-ideologiaa (Case 1999, 186). On myös väitetty, että lesbo voi olla olemassa vain kahden naisen välisen halun myötä, koska halu on seksuaalisuuden merkittäjä (de Lauretis 2004, 202–203). Tämä tarkoittaa sitä, että halun rinnalla esimerkiksi fyysinen kontakti tai fantasia eivät itsessään merkkää lesboutta (mt.). Muotikuvassa butch-hahmo omaksuu maskuliinisen tavan käyttää valtaa tanssipariinsa kumartuen tämän ylle ja kannatellen tätä. Samalla femme toteuttaa kulttuurisesti soveliaasti naisellisen seksuaalisuuden esittämisen tapoja antautuen alistuvaan leikkiin lantiotaan kohottaen ja sääriensä pituutta korostaen.

Tanssi voidaan nähdä seremoniaalisena, seksuaaliseen viettelykseen ja seksiaktiin vertautuvana liikehdintänä, joka juhlii lopulta uuden elämän synnyttämistä (Walker 1988, 174–175; myös Hanna 2010, 228). Kuvatarinan otsikko ”The Dance Of Seduction”, viettelyksen tanssi, viittaa myös tanssimiseen flirttitekona. Toinen tanssiin osallistujista ottaa viejän roolin, joka huipentuu taivutukseen. Hän johtaa tilannetta, jolloin toinen, tämän käsivarsiin nojaava tanssija, tulee hänen vallastaan riippuvaiseksi (Dyer 1997, 266). Tämä alistuvan ja alistajan roolileikki mahdollistaa heteroseksuaalisen flirtin kulminoitumisen seksiin (mt.).

Heteroseksuaaliset rakenteet homo- tai lesboseksuaalisuudessa eivät väistämättä viittaa siihen, että näiden kategorioiden välillä on kausaalisia yhteyksiä tai että ne ovat toisiinsa palautettavissa (Butler 2006, 213). Heteroseksuaa-

lisen mallin integroiminen homo- ja lesboseksuaalisiin esityksiin korostaa sukupuolten rakentuneisuutta, koska se todistaa, että malli voidaan ottaa käyttöön ja kopioida (mt., 88–89). Kuitenkin samalla strategia jähmettää ei-heteroseksuaalisuudet tämän kahtiajaon sisään (mt., 89).

Sue-Ellen Casen (1999) mukaan butch–femme-pari ironisoi sukupuoli-ideologiaa leikitellen tiedostaen heteronormatiivisilla sukupuolirooleilla (mt., 193). Siinä missä butch omaksuu maskuliinisen roolin, omaksuu femme tämän vastakkaisen roolin. He esittävät rooleja toisilleen, eivät ulkopuoliselle, patriarkaarille vallalle. Samaten esitykset ovat äärimmäisiä ja liioiteltuja camp-esityksiä, jolloin ne ovat selkeästi tietoisia leikkejä. Tämä mahdollistaa aktiivisen naiskatsojuuden paikan ja tarjoilee naiskatsojalle miehisestä vallasta riippumattoman samastumispinnan. (Mt., 193–194, 197–198.)

“The Dance Of Seduction” -muotokuva kutsuu katsojansa samastumaan. Sen ensinäkemältä heteroseksuaalinen, seksiin johdatteleva viettelys palvelee heteroseksuaalista halua. Naismalli on asettunut kuvassa katsojan miehisen katseen kohteeksi, avaten viettelevän asentonsa tämän nautinnolle. Tanssiparin silmien sulkeminen voidaan kuitenkin nähdä tekona, joka vapauttaa muut aistit havainnoimaan katsomisen sijaan: voi haistella, maistella ja tunnustella (Vänskä 2006, 137). Silmien sulkeminen kiinnittää huomion katseeseen ja katsojuuteen, viitaten itse asiassa kaiken katsomisen aktiivisuuteen (mt.). Tämä tarjoilee paikkaa myös lesbokatsojuudelle ja lesbohalulle.

Musta-asuisen tanssijan hiusten pituus on sama kuin hänen femme-parillaan. Hänellä on lisäksi feminiinisyttä viestivä korvakoru sekä kapea, androgyyni figuuri. Viettelys voi näin tapahtua lesbohalun merkeissä: butch–femme-roolileikissä. Esitys voi niin ikään olla samanaikaisesti sekä ironinen ja liioiteltu camp-lesbinen protesti että dikotomista sukupuoli-ideologiaa toteuttava valokuva. Sen queeriuttaminen edellyttää aktiivista, vikuuria vastakattetta (ks. hooks 1992, 122; Vänskä 2006, 61).

4.6 Audacieuse: Amatsooni ja femmen näkyvyys

LESBO CAMP ASUTTAA myös seuraavan analyysiesimerkin. Tällä kertaa amatsooni-naisen asussa.

Vogue Parisin muotikuvatarina on otsikoitu “Audacieuse”, uskalias (“Audacieuse”, 2006). Valokuvassa vaaleatukkainen nainen seisoo ryhdikkäänä kiiltävän punaisen johto- tai köysikelan päällä ulkotilassa. Tila muistuttaa rakennustyömaata tai jonkinlaista telakka-aluetta viitteellisine elementteineen, jotka vaikuttavat suurilta ajoneuvoilta ja konteilta. Nainen nojaa korkealle koukistetun oikean jalkansa 90 asteen kulmassa viereiseen tummanvihreään rekka-autoon. Naisella on jalassaan piikkikorkoiset kumisaapaan kaltaiset kengät sekä kiiltävät, muovisen oloiset ja läpikuultavat tummanvihreät housut. Housujen kultaisen kangasvyön nyörit roikkuvat haarovälissä kuin kravatti. Malli on pistänyt kätensä housujen taskuihin. Hoikalla naisella ei ole paitaa tai muuta vaatetta vartalonsa yläosassa, joten hänen rintansa ovat avoimesti näkyvillä. Hänen tupeerattujen pitkien hiusten kehystämät kasvonsa on hienovaraisesti ehostettu, mutta kulmakarvat ovat värittömät. Nainen on kuvattu vahvasti alaviistosta vasten tummansinistä taivasta. Hän tuntuu katsovan kameraan, mutta koska hänen asentonsa on ryhdikäs ja päänsä ja leukansa pystyssä, menevät silmät melkein pä kiinni katseen kohdistuessa alaviistoon. Kuva on värisävyjen osalta vahvasti saturoitu, melkein hyper-todellinen (vrt. Kress & van Leeuwen 1996, 170–171).

Pitkä ja hoikka yläosaton figuuri tuijottaa katsojaa kuvasta yhtä pystyssä kuin viereisen rekka-auton metallinen piippu. Naisen jalka nojaa autoon voitokkaan vahvana, ikään kuin hän olisi juuri valloittanut vuorenhuipun korkealla kelalla seistessään. Toisin kuin ehkä tavallisesti valtavirtakulttuurin esityksissä olemme tottuneet näkemään yläosattomia povikkaita naisia autojen rinnalla miehisen mielihyvän ja patriarkaariselle mahdollille alistumisen merkkeinä, muotikuvan mallin asento viestii tilanteen hallintaa ja valtaa. Tätä korostaa kuvakulman valinta. Muotikuvan vaalea nainen on pukeutunut taistelijan asuun, ikään kuin sankariksi. Kiiltävä housumateriaali, kumi-

set stiletot ja kultainen vyö ovat samalla kuin suoja-asu; nainen suojautuu metaforisesti maskuliinisen työmaan valtarakenteilta. Hänen asentonsa uhkuu itsevarmuutta. Kuvan nainen omaksuu maskuliinisen roolin, ottaa miehisen paikan aggressiivisena ja vallan omaavana toimijana (Graham 1995, 168–170).

Tämä voidaan tulkita liioittelevana camp-tyylinä, joka parodisoi sukupuolijakoa: siinä missä miesprotagonisti campissa omaksuu feminiinisen herkün roolin, naissankari pukee ylleen maskuliinisen ja aktiivisen rohkeuden kaavun (Graham 1995). Naisella ei ole edes paitaa – hän on aivan kuten kuka tahansa työmies työmaalla, länsimaisen kauneusihanteen täyttävä ylvärtalo paljaana. Hän on amatsooni-nainen.

Amatsooni-tyyppiä ei pidetä tyyppillisenä lesboikonina, koska hahmo hylkää naisen paikkansa ja samaten feminiinisen seksuaalisuutensa taistellakseen loppujen lopuksi vain heteronormatiivisen järjestyksen palauttamiseksi (Graham 1995, 168). Sen sijaan, että amatsooni olisi siveä ja kaunis poikatyttö, hän omaksuu maskuliinisen näkökulman seksuaalisuuteen ja valtaan tai muuttuu aseksuaaliseksi ja uhkaa käytännössä maskuliinisessa sankariroolissaan myös lesbosubjektia (mt., 168–170). Normatiivisuuteen nojaavaa roolia tukee se, että camp-ajattelu on nähty myös sopimattomana naiskategoriassa, koska se on ollut homomiesten strategia leikitellä maskuliinisesta valta-asemastaan feminiinisellä drag queen -roolilla, liioittelemalla “heikompa” puoltaan, eikä sitä siksi voida suoraan soveltaa lesbokategoriaan samalla toiseuttamatta lesboutta suhteessa mieshomoseksuaalisuuteen (Medhurst 1997, 286).

Kuitenkin amatsooni-hahmon voidaan sanoa viehättävän lesbokatsojia siksi, että sen positiivisiin attribuutteihin kuuluu seksuaalinen itsemääräämisoikeus, rohkeus ja kunniallisuus (Graham 1995, 168). Nämä taistelijan ominaisuudet tuottavat nautintoa ja halua samastuvassa lesbokatsojuudessa, vaikka niiden tiedetäänkin palautuvan heteroseksuaaliseen järjestykseen (mt., 170–173, 177). Maskuliininen nais-amatsooni toimii parina camp-seikkailussa feminiiniselle mies-gladiاتورille (mt., 177–178). Näin nämä kaksi voivat queeriuttaa sankaritarinoiden heteroseksuaalisen matriisin tarjoamalla katsomisen nautintoa yli sukupuolirajojen.

Voguen heteronaislukijankin on mahdollista viihtyä kuvan parissa vaivaantumatta. Naisen kuin naisen on soveliaista haluta “Audacieuse”-kuvan mallia, koska se ei alleviivaa lesboluentaa. Heteroseksuaalisen järjestyksen säännöillä pelaava amatsooni on fantasiahahmo, roolileikki, joka sellaisena tarjoaa nautintoa ja mahdollisuuksia halun projisointiin. Kuvan naisellisen amatsoonin voidaan ajatella mukailevan lesbian chic -ilmiötä (ks. Dittmar 1998, 323).

1990-luvulla muodin sukupuolen esittämisen trendikkääksi strategiaksi nousset tyyli, lesbian chic, on tapa integroida lesbous ja sen vähemmän “myyvät” muodot (kuten butch, femme tai lipstick dyke) valtavirtakulttuurin teknologioihin ja tarjota niin ikään myös heteronaiskatsojille mahdollisuuksia seikkailla lesbotarinoissa. Samalla esityksen tyyli avoimuudellaan jättää lesbokatsojuudelle tilaa paikantua. Lesbian chiciä on kutsuttu myös varsinaisen lesboidentiteetin laimentamiseksi, koska se alistuu heteroseksuaalisen matriisin vallalle, palvelen sen suuria massoja kuluttajina. Todellinen lesbo- tai queer-representaatio ei lesbian chicissä näy. Historiallisena ilmiönä lesbian chiciin kuitenkin sisältyvät myös feminiinisemmät lesbouden muodot. (Dittmar 1998, 323–331; Vänskä 2006, 117, 120.)

Lesbian chicin ajatusta myötäillen voimme tarkastella “Audacieuse”-kuvaa amatsooni-hahmoon sulautettuna lesboidentiteetin representaationa. Pitkähiuksinen vaaleaverikkö kuvassa tarjoaa mahdollisuuden tämän rinnalla myös feminiinisyyden queeriuttamiselle, femme-kategorian itsenäiselle representaatiolle eli niin kutsutulle *female-to-femme*-dragille (Shoemaker 2007, 320). Femme on naiseutta korostava esitys, joka on olemassa vastapoolilleen butchille molemmipuolisen narsistisen ja naisellisen nautinnon saavuttamiseksi (de Lauretis 2004, 180). Kuten jo “The Dance Of Seduction”-analyysin kohdalla käy ilmi, femmen sanotaan voivan olla olemassa ainoastaan suhteessa butchiin, mikä tekee siitä täysin vastapoolistaan riippuvaisen kategorian (Case 1999). Femmeniinisten representaatioiden oletetaan usein toimivan heteroseksuaalisen naisen identiteetin peileinä ja miehisen katseen kohteina sen sijaan, että ne esittäisivät lesbistä halua tai sen kohdetta (Vänskä 2006, 51–53). Femmelle on etsitty mahdollisuuksia olla olemassa itsenäisesti femmeniininä – ilman, että femme muuttuu näkymättömäksi suhteessa heterofeminiinisyyteen (ks. esim. Vänskä 2006; Shoemaker 2007). Näitä näkymisen paikkoja voidaan löytää niin muotivalokuvista kuin lavaperformansseistakin (mt.).

Femme-subjektista puhuttaessa on keskusteltu myös femmeniinisestä katsoamisesta, sen poliittisesta, queeriuttavasta potentiaalista sekä ylipäänsä kaiken katseen ja halun alituisesta muuttuvuudesta (Vänskä 2006, 133–134, 137).

“Audacieuse”-muotikuvan nainen onkin aktiivinen, feminiininen toimija. Olen jo edellä kategorisoinut hänet sukupuolten kahtiajakoa parodisoivaksi amatsooni-tyyppiksi. Tässä toimijuudessaan hän on samalla riisunut ylävartalonsa paljastaen anatomisen sukupuolensa merkin: rinnat. Ylpeydellä, mutta samalla rennosti kädet taskuissaan, hän kantaa itsensä

esityksen läpi: hän seisoo kameran katseen edessä tiedostaen tämän läsnäolon – hän vastaa katsojan katseeseen.

Paidattomuus on stripteasen merkki (ks. *femme(nini)tease*, Shoemaker 2007), rooliasun pukemisen vastakohta, joka korostaa toimijuutta sekä samalla vastustaa passiivista feminiinisyttä (Shoemaker 2007, 324–325, 327). Rooliasun riisuminen voidaan nähdä tietoisena tekona, joka naiseuden rakentuneisuuden kirjaimellisesti (vrt. drag) paljastamalla osoittaa katsojaan – se tekee näkyväksi katsojuuden heijastaen sen halun takaisin lähtöpisteeseen (mt., 328–329). Näin esitys muuttuu todelliseksi, femmen rooli näkyväksi ja naiskatsoisuus aktivoituu (mt.). Väitetään myös, että onnistunut muotikuva palauttaa katsojansa ruumiiseen – katsomisaktissa käsitämme oman ruumiimme toisten ruumiiden kautta (Shinkle 2008, 224). Femmen strategiana vastustaa näkymättömyyttä on myös eräänlainen korostettu feminiininen toimijuus, hyper-naiseus, joka syntyy tietoisesti subjektissa (Shoemaker 2007, 325). “Audacieuse”-muotikuvassa tätä korostusta tuottaa myös sen värisävyn vahva saturointi, joka tekee kuvan tilasta ylitedellisen (ks. Kress & van Leeuwen 1996, 170–171).

Tässä Voguen kuvassa *femme*-hahmon rinnastuessa maskuliiniseen amatsooni-esitykseen se queeriuttaa myös omaa lähtökohtaansa: amatsooni-*femme* vikuroi maskuliinista toimijuutta vastaan, eikä näin kykene palauttamaan heteroseksuaalista järjestystä. Samalla se kuitenkin raivaa tilaa aktiiviselle *femme*-subjektille, joka sitä vastoin pyrkiikin vastustamaan pakkoheteroseksuaalisuutta. Femmen kumouksellisuus näyttäytyy hienovaraisena camp-liioitteluna. Hahmo ei omaksu maskuliinisia piirteitä suoraan, vaan soveltaa niitä uuden kategoriaan: kultainen kravaatti käy vyöstä ja naiseuden merkit (rinnat) voi rohkeasti paljastaa paidattoman miehen tavoin sen sijaan, että ylleen pukisi peittävän rooliasun. Kuvan queer-leikki aktivoi lesbokatsojansa havainnoimaan femmeniinisyttä. Femmen vikuroidessa tiensä näkyvyyteen se hämärtää heteroseksuaalisuuden ja ei-heteroseksuaalisuuden sekä lesbosukupuolten butch-*femme* rajoja paljastamalla niiden keinotekoisuuden (Vänskä 2006, 136–137).

4.7 Tentadora: Vikuroivaa esittämistä

TANSSIN PYÖRTEISIIN PALATAAN viimeisessä analyysiesimerkissä, Vogue Italian kuvatarinassa “Tentadora”. Tämä on tutkimuksen muodoltaan epätavallisin kuvatarina, sillä se ulottuu jo lehden kanteen. Sen ohella, että kansikuva liittyy kuvatarinaan, on kantta jatkettu lisälehdiksi taittuviksi sivuiksi jopa kolmella muulla kuvalla. Ei ole epäilystäkään siitä, etteivätkö kuvat olisi osa sisäsivuille jatkuvaa kuvatarinaa, sillä niiden mallit, lokaatio ja kuvien tunnelma ovat kaikki yhtäläisiä. Kuvatarina otsikoidaan lehden sisäsivulla “Tentadora”. Kannen ja sen kuvajatkkeen sivuja koristavat myös erilliset kirjoitetut sanat. Ne toimivat ikään kuin johdatteluna lehden pääkuvatarinan teemaan: “fuerza”, “duende”, “pasión”, “amor”. Tässä lähilukuanalysissä keskityn kuvajatkkeen kuvista viimeiseen, “amor”-kuvaan. Lasken kuitenkin kaikki mainitut sanalliset johdatukset mukaan tulkintoja tuottavaan kokonaisuuteen.

Vaaleanpunertavaksi sävytetyssä valokuvassa on kaksi henkilöä: Naisen roolissa oleva malli on pukeutunut asuun, joka koostuu pitkistä kapeista, mutta ilmavista valkoisista housuista sekä valkoisesta, pitkähihaisesta ja ihonmyötäisestä poolopaidasta. Asuun kuuluu myös musta, lyhyt ja avonainen liivi, sekä koko keskivartalon peittävä, leveä musta vyö tai korsetin kaltainen osa. Mallilla on päässään musta espanjalaistyylinen lierihattu, korvissaan isot pyöreistä muodoista rakentuvat metallikorvakorut ja jalassaan mustat piikikorkoiset sandaletit. Hänen vartalonsa on täysin puettu, lukuun ottamatta varpaita, kasvoja sekä käsiä. Kummassakin kädessään nainen pitelee kastanjetteja. Lyhyehköt sormenkynnet on lakattu mustalla kynsilakalla.

Toisella henkilöllä, niin ikään miehellä, on yllään mustat suorat housut ja mustat kiiltonahkakengät. Ranteissaan hänellä on mustat hansikasmaiset asusteet, joissa ei ole sormia peittävää osaa. Paitaa miehellä ei ole; hänen ylävartalonsa on paljas. Hänen mustat hiuksensa on muutoin leikattu aivan lyhyeksi, lukuun ottamatta takaraivolta laskeutuvaa pidempää “häntää”, joka yltää hartioille saakka.

Mallit ovat asettuneet vaalean seinämän eteen ja he näyttävät ottaneen tanssin kaltaisen asennon sillä tasaisella vaalealla lattialla tai kivetyksellä, jolla he seisovat. Kuva on niin ikään kokovartalokuva. Mies nojaa lantionsa naisen

lantioon siten, että hänen toinen jalkansa painautuu tämän haaroväliin. Mies on kameraan nähden sivuttain, oikea olkapää edellä. Hän on ojentanut oikean lihaksikkaan käsivartensa eteenpäin – aivan kuin hän pitelisi kädellään näkymätöntä tärkeää esinettä. Miehen ylävartalo kallistuu taaksepäin ja hänen päänsä on pystyssä, leukansa ylpeästi ylhäällä ja katse kohdistuu ojennettuun käteen. Kuvassa tämä vaikuttaa siltä, että hänen silmänsä ovat melkein kiinni. Miehellä on korvassaan pieni korvarengas ja hänellä on hieman parransänkeä koko posken mitalta. Hänen kulmakarvansa ovat huolitellut ja vartalo treenatun lihaksikas. Hänen ihonsa kiiltää poskipäällä ja käsivarren lihaksilla.

Nainenkin on puolittain sivuttain kameraan nähden, sillä hänen lantionsa kohtaa miehen lantion kallistuksen. Nainen kuitenkin seisoo vakaasti omilla jaloillaan, toisin kuin “The Dance Of Seduction” -kuvassa, ja hänen asentonsa on kääntynyt miestä enemmän kameraa kohti. Naisen kädet ovat kummatkin kyynärpäiden kohdalta koukussa. Taaimmainen käsi nousee korkealle ilmaan ja pitelee kastanjettia näyttävästi. Harallaan olevat sormet yltävät kuvan yläreunaan. Toinen käsi on vartalon takana alhaalla, myös kastanjettia pidellen. Nainen on kääntänyt kasvonsa suoraan kameraan ja hänenkin leukansa on ylhäällä. Ilme on tuima, mutta hieman poissaoleva. Hänen katseensa ei kohtaa kameran katsetta vaan se suuntaa tämän ohii – on kuin malli katsoisi tyhjyyteen, ajatuksiinsa. Naisen silmämeikki on vahva ja musta, samaten hänen kulmakarvansa. Hänen hiuksensa vaikuttaa olevan sidottu mustalla huivilla pään taakse. Naisen huulet ovat kiinni, ja hänen leukansa kiiltää vahvassa valossa – ikään kuin hänellä olisi hieman kuuma. Nainen seisoo tukevasti kahdella jalallaan huolimatta tanssiin viittaavasta asetelmasta. Hän on kääntänyt etummaisensa jalkateränsä kohtisuoraan kameraan, kun taas taaimmainen jalkaterä osoittaa vasemmalle, miestä kohti.

Kuva on valaistu edestä yläviistosta. Valo on vahva. Yhdessä muiden kuvan espanjalaisten viittausten kanssa se muistuttaa Espanjan keskipäivän auringon valoa. Kuvatarinan otsikko “Tentadora” on espanjan kielen viettelevää tarkoittavan adjektiivisanan “tentador” feminiinimuoto (“Tentador”, 2015). Muutoin italiankielisessä aikakauslehtijulkaisussa otsikon voi ymmärtää kahdella tavalla: tarkoittaen kirjaimellisesti “viettelevää” tai konnotatiivisena viittauksena Espanjaan. Otsikon voidaan tulkita liittävän kuvatarina niin sanottuun *espanjalaisuuteen*, kuten Roland Barthesin Panzani-pastamainoksen analyysisimerkissä pastan nimi “Panzani” viittaa *italiamaisuuteen* (Barthes 1986, 73–74). Tämä tarkoittaa muotikuvassa sitä, että espanjan kieltä ymmärtä-

mättömälle Vogue Italian lukijalle otsikko toimii espanjalaisen sointinsa pohjalta viitteenä Espanjaan. Tätä tukee toki se, että otsikon ohella kuvatarinan mallien stailauksessa etsiydytään espanjalaisen flamencon ja mustalaistyylin maailmaan – kuvissa nähdään kastanjetteja, viuhkoja, hulmuavia mekonhelmoja sekä flamenco-tyylisiä huiveja ja hattuja. Kannen ja sen kuvajatkeen sanat “fuerza”, “duende”, “pasión” ja “amor” ovat myös espanjaa ja tarkoittavat voimaa, sielukkuutta, intohimoa sekä rakkautta (“Fuerza”, “Duende”, “Pasión”, “Amor”, 2015). Näistä etenkin sielukkuus liitetään erityisesti flamencoon; niissä harvinaisissa tilanteissa, joissa flamencon esittäjä omaa tätä sanoinkuvaaamatonta sielukkuutta, esiintyminen ylenee taiteeksi, korkeakulttuuriksi (Rodgers 1999, 192). Valokuvat tarkentavat sanoja liittämään flamencoon ja Espanjaan, kun sanallisissa kuvatarinan osissa ei varsinaisesti suoraan Espanjaa tai flamencoä mainita (Mikkonen 2005, 64).

Vaikka jo otsikon tasolla valokuvissa vietellään, niin myös flamenco itsessään on varsinaista eroottista peliä. Flamenco perustuu viettelykseen, naisen ja miehen seksuaalisuuteen sekä haluun (Malefyt 1998). Flamencossa maskuliiniset ja feminiiniset sukupuoliroolit ovat vahvat sekä tanssiliikkeissä että soittamisessa (mt.). Mies toimii flamencossa härkätaistelijan tavoin kulttuurisen järjestyksen ja sääntöjen ylläpitäjänä, kesytellen naista, joka edustaa viettelevänä ja houkuttelevana luontoa (Hanna 2010, 228). Muotikuvan lantioiden kosketus viittaa toisesta tanssista, tangosta, tuttuun intiimiin eleeseen, jossa toisen tanssijan jalka astuu toisen haaroväliin seksuaalisesti vihjailleen (mt.). Muulla tavoin “Tentadora”-kuvan henkilöt eivät otakaan toisiinsa kontaktia, joka jättää seksuaalisen leikin tässä hieman kesken. Miehen rooli toki uhkuu seksuaalisuutta monin tavoin hänen ollessa paidaton ja poseeraa-ten naisen suuntaan esitellen kiiltäviä lihaksiaan kuin tarjottimella. Hän on myös kuvan henkilöistä se, joka tekee tuon jalkoväliin astumisen aloitteen, aloitteen tanssin lopputulemaan, seksiin.

Kuumaa aurinkoa ja seksuaalisuutta yhdistävässä asetelmassa nainen on puettu huolellisesti nilkoista päälakeen, minkä voidaan tulkita viittaavan kaiken seksuaalisen kieltämiseen – siveyteen. Seksuaalista viattomuutta, puhtautta ja maallisen turhamaisuuden kieltämistä viestii myös hänen asunsa mustavalkoisuus (Biedermann 1993, 230, 393). Nainen seisoo kuvassa pysähtyneessä asennossa kastanjetit ojossa, vaikka hän vaikuttaakin hikoi-levan vaatetuksen tuomasta epämuikavuudesta auringonpaahteessa. Paksu, korsetin kaltainen vyö vaikuttaa pitävän naisen ryhdikkäänä, tarjoavan tälle vahvuutta pitää poseerauksensa. Nainen ei ota kontaktia kameraan, kuvassa

olevaan mieheen tai kuvan katsojaan; hän ei päästä lähelleen. Katseen poissaolevuus viestii välinpitämättömyyttä tilannetta kohtaan (Goffman 1979, 64). Nainen on henkisesti, mutta tietoisesti etäällä kuvan tapahtumasta, ja kenties ajattelee jotakin tätä tärkeämpää (mt.). Seksuaalisuutta tarjoileva puolialaston mieshahmo ei poissaolevaa naista kiinnosta. Nainen vaikuttaa jossakin määrin nukkemaiselta staattisine poseerauksineen, aivan kuin hän olisi epä-todellinen – ihmisyuden lämpö on hänestä kaikonnut tällä heteroseksuaalisen viettelyksen areenalla. Myös kuva-alaa koristava sanallinen teksti “amor” on yhtä lailla kylmän ja haalean sinisen sävyisenä vailla rakkaudelle ominaista paloa. Henkilöt edustavat emotionaalisesti ja fyysisten esitystensä osalta toistensa vastakohtia.

“Tentadora”-muotikuvan värikylläisyys, yltiömäinen saturointi ja värien luonnoton käyttö voidaan yhdistää valokuvan queeriuttamiseen, normatiivia vastaan vikuroivaan kuvaan. Kuten “Audacieuse”-analyysissä, tässäkin kuvassa värisävyt muuttavat sen modaliteettia eli totuusarvoa (Kress & van Leeuwen 1996, 170–171). Muotikuvan modaliteettia voidaan arvioida sen värikylläisyyden osalta siten, että saturoidut värit joko korottavat sen houkuttelevuutta ylikuonnollistamalla sitä (hyper-todellinen) tai alentavat totuusarvoa suhteessa luonnolliseen (epäluonnollinen) (mt.).

Kevin Moore (2015) tarkastelee David Benjamin Sherryn maisemavalokuvia nimenomaan queeriuttavan modaliteetin osalta, kun ne subliimeja klassisia maisemia ylisaturoituneina esittävänä myötäilevät klassista ja samalla normatiiviseksi luokiteltavaa Ansel Adamsin valokuvaperintöä. Värin monokromaattinen, mutta intensiivinen käyttö vikuroi machoa [valokuvalista] sankariteyttiä vastaan liioittelevalla camp-estetiikallaan samalla, kun se hyödyntää valokuvallisen täydellistämisen keinoja muotokielessään. Kuva on tarkka, esittävä, todellisuuden kuva, joka kuorrutetaan kuitenkin muistutuksella siitä, että se on epätosi. (Moore 2015, 94.)

Vastaavasti “Tentadora”-muotokuva saa vaaleanpunaisen sävytyksen Vogue Italiassa, mikä tekee kuvan esityksestä keinotekoisien.

Modaliteettiin vaikuttaa osaltaan myös muotikuvan paikka. Lokaatio on lavasteen kaltainen, muttei kuitenkaan täysin tyhjä. Maan ja taustan väliin muodostuu viiva – se paikantaa kuvan, liittää mallit realistiseen maailmaan (Shinkle 2008, 214–215). Tämä viivan käytäntö muotokuvauksessa juontaa juurensa 1980-luvulle, jolloin malleja alettiin kuvata ulkona seinää vasten (mt., 217). Nykymuodin kuvissa seinän ja lattian rajaviiva on tuttu ilmestys (mt.). “Tentadora”-kuvassa syntyy tämän ansiosta vaikutelma siitä, että kuva

on tehty ulkona maailmassa, eikä esimerkiksi studiossa. Vaikka kuva viittaa todellisuuteen, se ei kuitenkaan heittäydy siihen – taustan keinotekoisuus ja poseerausten staattisuus merkitsevät vahvasti kuvan rakentuneisuutta mainos- ja muotikuvana (vrt. Shinkle 2008, 217–218).

“Tentadora”-kuvan asetelman queeriuttaa sen kaksijakoisuus vahvan heteroseksuaalisuuden ja siltä kieltäytymisen ja poissaolon korostamisen välillä, sekä kaiken tämän representaatioluonteen osoittaminen kuvan epäluonnollisuutta liioittelemalla. Kuvassa roolit ja väittämät käännetään merkityksiltään vastakkaisiksi. Tämä voidaan tulkita heteronormatiivisten rajojen näkyväksi tekemiseksi, sukupuolten valtajärjestyksestä kumoavaksi. Sanallisissa viitteissä kuvatarinassa luvataan viettelyä ja rakkautta, ja flamencon konteksti tarkentaa seksuaalista roolileikkiä. Kuitenkaan tunteiden paloa ei tässä auringon paahteessa päästä todistamaan. Samanaikaisesti etäännyttävän katseen ja poseerauksen kanssa naisen stailauskin on queer; sen sijaan, että naisella olisi yllään flamencosta tuttu hame, on asu housuineen, liiveineen ja hattuineen yllättävän androgyyni. Naisen hiuksetkin on piilotettu huiviin. Näiden sukupuolta häivyttävien elementtien rinnalla hänellä on kuitenkin korkeakorkoiset korkokengät ja korvakorut, jotka alleviivaavat feminiinisyttä. Asusteina alleviivaaminen voidaan kuitenkin tulkita varsin kirjaimellisesti: kengät ja korvakoru ovat identiteetin merkkejä, jotka voidaan pukea ja riisua, ne eivät kerro hahmon luonteesta vaan viittaavat pikemminkin siihen, miten hänet on rakennettu osista. Flamencon vaatimus naisen luonnollisuudesta ja viettelevyydestä ei naismallissa toteudu. Nainen vikuroi paikkaansa vastaan ja pikemminkin liikkuu järjestyksen ja sovinnaisuuden miehelle alueelle (vrt. Hanna 2010, 228). Tämä dragiin viittaava liukuma osoittaa heteroseksuaalisen matriisin kuvitelmakeksi, koska ulkonäön ja sanallisen ei voida ajatella suoraan korreloivan yksilön sisäisen todellisuuden ja halujen kanssa (Butler 1993, 233–234). Tässäkin kuvatarinassa camp toimii queeriuttamisen työkaluna viitaten myös ympäristön keinotekoisuuteen. Mallit sijoittuvat todelliselta tuntuvaan, mutta yliluonnollistettuun tilaan. Viitteellinen espanjalaisuus kimpoilee takaisin katsojaan taustan tyhjyydestä ja mallin katseen poissaolevuudesta; se palauttaa katsojan havainnoimaan sukupuolijaon rakentuneisuutta ja kaksijakoisuutta katseen aktiivisessa merkitystuotannossa.

5

Johtopäätökset

5.1 Queer Vogue: Uskaliaisuus, camp ja eläin-drag

MUOTIVALOKUVA-AINEISTON LÄHILUKUANALYYSISSÄ muutoksen strategiana korostuu campin queeriuttava voima. Keinotekoisuuttaan ja rakentuneisuuttaan juhliva vikurointi antaa valokuvissa esiintyville hahmoille äänen. Camp sulautuu muotilehden toimituksellisiin kuvastoihin helposti. Maailmanlaajuiseen levitykseen tehtyjen kuvatarinoiden lähtökohtainen rakentuneisuus muotia ja tyylikokonaisuuksia markkinoivina esityksinä tekee niistä alun alkaen epäluonnollisia. Kuvien katsojana ei ole vaikeaa ymmärtää, että kuvat rakennetaan muodin koneistoissa tarkkaan harkiten. Ne eivät yritä esittää todellisuutta tai todellisia henkilöitä vaan ylipäänsä fantasiaa. Kuvien tehtävä on innostaa, kiihottaa ja herättää halu muotia kohtaan ja siinä projektissa fiktionaalinen sisus toimii kätevästi agitaattorina. Muotilehden sivut imaisevat katsojan fantasiamaailmaansa – melkeinpä kirjaimellisesti kiiltävä lehden sivu voi heijastaa katsojansa kuvajaisen ja tällä tavalla sisällyttää katsojan osaksi kuvaa. Kuva peilaa katsojansa ja ruokkii tämän identiteettiä. Siksi camp onkin kelvollinen strategia tuottaa muotikuvastoihin vikurointia, sillä se provosoi katsojaa havainnoimaan muodin rakennelmia, sen sukupuolen ja seksuaalisuuden teknologioita.

Vikurointia edesauttava camp manifestoituu muun muassa tietyn tyyppisissä drag-esityksissä. Tässä tutkimuksessa mielenkiintoinen on etenkin *non-human*-drag, eli ihmisen ristiinpukeutuminen eläimeksi (ei-ihmiseksi). Muotikuvien eläin-drag on campin ilmentymä siinä, että se väistämättä jää puolitiiehen ja osoittaa näin oman rakentuneisuutensa. Hahmoja queeriuttaa

niiden jääminen välitilaan, jossa ne ovat osittain hylänneet ihmisenä olemisen strategioitaan, mutteivät kuitenkaan muuttuneet eläimiksi. Tämä välitila on muutosta ja identiteetin liikkuvuutta osoittava tila: se on samanaikaisesti sekä queer että trans. Trans, eli sukupuolen muuttumisliike, liittyy kuviin eläinmaailman kautta, sillä sukupuolen ja sen merkkien pysyvyys biologisesti ajateltuna on ymmärrettävissä epäluonnolliseksi systeemiksi, mikä käsitetään luonnollisuuden merkiksi ainostaan ihmisten kategoriassa (Hird 2006). Näin eläin-dragista puhuttaessa queer on sellainen poikkeama, joka määrittyy ihmisestä käsin (ks. Bernhardt-House 2008). *Non-human*-näkökulmasta voidaan sanoa, että heteroseksuaalinen järjestys ja sukupuolen kaksijakoisuus on itse asiassa epäluonnollista eli queeria. *Non-human*-drag niin ikään queerituttua luonnon ja kulttuurin vastakkainasettelua. Se asettuu ihmisyyden rajapinnalle horjuttaen sen staattisuutta luontoon nähden. Nähdäkseni *non-human*illa on vahva potentiaali kumota kulttuurissa vallalla olevat sukupuolen ja seksuaalisuuden teknologiat ja pakottavat rakenteet. Drag toimii tässä suunnannäyttäjänä. Se osoittaa väyliä liukumakohdille ulos hegemoniasta ja näyttäytyy potentiaalisena vikuroinnin taktiikkana.

Tässä ristiinpukeutumisen politiikassa ihmissusihahmo tarjoaa erinomaisen roolin kapinoida muotikuvien sukupuolten dikotomioita vastaan (“The Wolf In Her”). Ihmissusi on aina jumissa ihmisen ja suden välimuodossa, joka määrittelemättömyytensä lisäksi on loputtomasti ja ennakoimattomasti muuttuva tila. Ihmissusi on sekä ihmisenäkökulmasta että ei-ihmisyyden näkökulmasta queer ja sellaisenaan tarjoaa tutkimusaiheistossa vahvaa vikuuria potentiaalia. Muotikuvakontekstissa ihmissusi tarjoillaan hienovaraisesti naisen ruumiissa, mutta sanallisten ja eläimiin liittyvien viitteiden määrittelemänä.

Turkikset ja eläinten kanssa esiintyminen toistuvat tutkimusaineiston kuvissa. Ihmisyyttä queeritetaan Voguen “Playing It Cool” -kuvatarinassa laumautumisen tarjoamalla toistolla, hakeutumalla yliampuvasti villiin luontoon ja pukeutumalla eläimen nahkan ja turkin tarjoamaan uniformuun. Muotokuva leikittelee camp-tyylillä ihmisen ja eläinmaailman välillä, ventyellen sovinnaisuuden rajoja ja toistaen ihmisrooleja toisin. Mallit ikään kuin koittavat sulautua ympäristöönsä, vaikka he selvästi eivät sinne kuulukaan. Ymmärrys johonkin kuulumisesta tai kuulumattomuudesta kuitenkin osoittaa, että liikutaan rajapinnalla. Eläin-drag heilauttaa normatiivisuuden rajaa nostaa sen huomion kohteeksi.

Turkis voi toimia myös mies–nais-jaon kaksinapaisuuden horjuttamisen välineenä, kun sen epäluonnollinen vaaleanpunainen väri korostaa esityksen

keinotekoisuutta. Tämä vapauttaa naismallin “Nouvelle Eve” -muotikuvassa siitä raamatukselliseksi mielletystä kategorisoinnista, että nainen olisi miestä heikompi yksilö ja jollakin tapaa täten vähemmän ihminen. Käärmeen kanssa kuvassa liittoutuva kapinallinen naishahmo tuntuu näin kääntävän negatiiviseksi koettuja naisellisia ominaisuuksia myös vahvuudekseen sen sijaan, että koittaisi esimerkiksi mahduttaa itseään maskuliinisiin kategorioihin. Tämän tyyppinen toimijuuden ja katseen aktivointi viittaa myös femme-kategorian näkyväksi tekemiseen, jota tarkastelen jäljempänä enemmän analyysin toisen kuvaesimerkin mahdollistaman luennan kautta.

Non-human-drag voidaan ymmärtää myös hahmon hirviömäisyyteen viittavana. Ihmisyyden ja ei-ihmisyyden välisessä liukumassa syntyy vieras, ihmiselle epäluonnollinen hahmo – queer (Berenstein 1995, 243, 256). Jos turkki, nahka, päähineet ja eläimet kuvassa viittaavat ihmishahmojen oliomaisuuteen, siitä tulee heidän henkisen epätasapainonsa merkki. Lesboja ja muita queereja onkin pidetty ihmiskulttuurissa mieleltään viallisina ja homoseksuaalisuutta epäluonnollisena. Hirviöiksi paljastuvat naismallit ovat ihmiskunnan heteroseksuaalisen järjestyksen uhka, koska ne eivät täytä sukupuoliteknologian vaatimia kriteereitä. Historiallisesti hirviölesbot – yleensä vampyyrit – on esitetty populaarikulttuurissa etäisinä ja verenhimoisina juuri siksi, että se pitää heidät etäällä järjestäytyneestä ihmiskunnasta ja heidät voidaan pahuuden ilmentyminä tuomita kuolemaan tai kadotukseen (ks. esim. Hanson 1999). Katseiden (*gaze*) kautta voidaan kuitenkin ilmaista monsterihahmon aktiivisuutta ja toimijuutta (mt., 219). Lisäksi mieshomoseksuaalisessa kuvastossa hirviöt ja ihmisset toimivat rooleina homokulttuurin eroottisten myyttien ja symbolien rakentamiselle (Padva 2014, 174–175). Camp-liioittelu monsterioloiden ja myös uskonnollisten queerien figuurien esityksissä luo näille katseen omaista areenaa ja juhlistaa niiden toiseutta (mt., 177–178). Hirviömäisyys toimii näissä kuvastoissa myös rajapintojen osoittajana, samalla tavoin kuin muotikuvien *non-human-drag*. Campin ja siitä johdetun dragin voima palautuu jälleen kerran niiden määrittelemättömyyteen. Se on kuin avoin loppu, joka jättää katsojan mielikuvitukselle varaa täydentää kertomus mieleisellään tavalla.

Amatsooni-femme tarjoaa poikkeavan tavan ymmärtää sukupuoli ja seksuaalisuus, sillä siinä roolissa amatsoonin perinteisesti maskuliinisuutta ja heteronormatiivisuutta suosivaan hahmoon liitetään feminiinisen femmeyden merkit. Amatsooni on naissankari, joka taistelee kuin mies – kirjaimellisesti omaksuen miehisen vallan ja toistaen miehisää olemisen ja tekemisen tapoja.

Nykyaikana tällaisia sankareita voidaan tunnista myös työelämässä naisissa, jotka ovat johtoasemissa. Kunnianhimoiset naiset omaksuvat miehisen roolin menestyksen merkinä. Amatsooni-naishahmo visuaalisessa esityksessä tarjoaa kiintopisteen miehelle katseelle ja hyväksyy sankarillisen toimintansa tavoitteena heteroseksuaalisen järjestyksen vahvistamisen (Graham 1995).

Kun amatsooni sitten sankariasunsa osittain riisumalla paljastaa rintansa ja näin strippaa pois maskuliinisen esityksen osoittaen sen rakennetuksi (vrt. Shoemaker 2007), hän kumouksellistaa valtarakennelmaa. Syntyy femmeniininen ehdoton naiseuden diskurssi (ks. de Lauretis 2004, 180), eli merkitystuotanto, jossa mies ei ole vastapoolina mukana lainkaan, vaan ainoastaan nainen ja feminiinisyden muodot.

Muotikuvassa “Audacieuse” naisen halujen kohteeksi asettuva amatsooni pitääytyä itsevarmassa taistelijan roolissaan huolimatta feminiinisen esiintuomisesta. Tämä aktivoi hahmossa femmeniinisyden, eli feminiinisen lesbouden. Amatsooni-femme campina esityksenä muistuttaa butch-femme-parin femmää. Kummatkin ovat fiktiiviseen ytimeen perustuvia leikkejä, jotka parodisoivat sukupuolen heteronormatiivista ja kaksijakoista järjestystä (vrt. Case 1999; Graham 1995). Jälkimmäisessä femmen ei kuitenkaan ole mahdollista tulla näkyväksi ilman vastapooliaan, butchia. Amatsoonin voimakas camp tarjoaa ratkaisun femmen läpinäkyvyydelle suhteessa heterofeminiinisyteen osoittaen femmelle reitin tulla tunnistetuksi. Amatsooni-femme on kumouksellinen vikuuri hahmo, aktiivinen toimija, joka ei halua tulla määritellyksi perinteisessä naiskategoriassa, vaikka omaksuukin naiseuden merkit osaksi identiteettiään (vrt. Padva 2014, 181). Femmen vikuroidessa vikuroi myös amatsooni, sillä se horjuu alkuperäiseltä miesvaltapohjaltaan. Campin keinotodellisuus voidaan jopa kääntää tätä perustaa murtavaksi voimaksi; campin avulla performatiivisuudellaan leikittelevät roolihahmot astuvat esiin sukupuolen ja seksuaalisuuden koodistoa toisin toistaen. Näin femmen on mahdollista näyttäytyä itsenäisesti. Voimakkaat amatsooni-naishahmot houkuttelevat lesbokatsojuutta, mutta eivät myöskään käännä pois heteronaiskatsojaa muotikuvan tarjoilemassa nautinnossa.

Muotivalokuvia queeritetaan myös niiden keinotekoisella camp-väri-maailmalla. Vaaleanpunainen väri ja vahva saturointi toimivat merkkeinä vikuurille. Valokuva saatetaan kokonaisuutena kuorruttaa vaaleanpunaiseen huntuun (“Tentadora”) tai kuvan mallit pukeutuvat väriin (“Nouvelle Eve”). Vahva saturointi taas yliluonnollistaa kuvan tilannetta ja saa sen aktiivisesti kommunikoimaan siihen kohdistuvien katseiden kanssa korostaen kuvan

rakentuneisuutta (“Audacieuse”). Kaikki queerit strategiat eivät toki esiinny kaikissa kuvissa. Kuitenkin jo yksi tai kaksi toisin toistamisen vihjettä murtavat performatiivista ja mahdollistavat vikuurin luennan.

Kahden henkilön osallistuessa kuvatarinoihin suositaan niissä tanssiaktin kuvausta. Parit ottavat osaa lokaation, stailauksen ja sanallisten merkitysten rajaamiin tanssiesityksiin, jotka konnotoivat seksuaalisuuden, viettelyksen, rakkauden ja halun tematiikkaa.

Heteronormatiivista seksuaalista leikkiä, tanssia, voidaan katsoa queeristi butch–femme-parin roolileikkinä, kun tanssijoiden stailaus kuvissa jättää sukupuolikategoriat hämäräksi. Butch ja femme tunnettuna heteroutta parodisoivana parivaljakkona eivät sinänsä tarjoile erityisen vikuureja hahmoja, koska parodia kiinnittää ne perustaansa, heteronormatiivisuuteen, ja pari myös liittyy populaarikulttuurin lesborepresentaatioiden normiin. Butch ja femme eivät ole yllättävä pari, vaan pikemminkin se dikotomia, jonka kautta lesbopariskuntia on totuttu tuomaan esiin mediassa (vrt. Vänskä 2006, 60, 68). Tanssiparien silmien sulkeminen tai peittäminen taas herättää pohtimaan katsojuutta ja katseen valtaa. Vaikka tanssipari ei katso toisiaan, voivat he haluta toisiaan ja kannatella toinen toistaan tanssin taivutuksissa käyttäen muita aistejaan (ks. Vänskä 2006, 137). Halun ei siis ole määrittävä silmissä, vaikka se onkin länsimaisessa visuaalisessa kulttuurissa ensisijainen halua tuottava ruumiinosa (mt.). Jos kuitenkin halu ylipäänsä merkitsee seksuaalisuutta (de Lauretis 2004, 203), tanssiparin intiimit kosketukset ja läheisyys halun merkkeinä riittävät tekemään heistä lesboparin. Katsetta halun tuottajana on kuitenkin mahdotonta poispyyhkiä muotilehden kontekstissa. Lehden kuvat on mahdollista kuluttaa kuvina vain katsomalla. Kosketus- ja haluaistit lähentäisivät kokijansa ainoastaan aikakauslehden paperimateriaalin kanssa, ei kuvan denotatiivisten, konnotatiivisten tai sanallisten merkkien ja merkitysten kanssa. Lähes jokaisessa tämän tutkimuksen esimerkissä kuva katsoo myös takaisin. Edellä keskustellun tanssikuvan “The Dance Of Seduction” ohella vain yksi kuva ei ota katsekontaktia kuvan katsojaan: “Tentadora”.

Flamenco-tanssikuvassa naistanssija katsoo ohi kamerasta, tyhjyyteen. Hän ei kohtaa seksuaalisoidun tanssiparinsa eikä kuvan katsojan katsetta. Nainen tällä eleellään pakenee kuvan tilannetta ja sen konnotaatioita – heteroseksuaalista viettelystä, viriiliyttä ja intohimoa. Katseen poissaolevuuden viestiä tukevat hahmon liikkumaton, mutta poseeraava asento, sekä mallin huolellisesti siveäksi ja melkein pä aseksuaaliseksi puettu ruumis.

Vahvan vaaleanpunaisen sävytyksen sisällä kuva viestii vikuuria campia, heteroseksuaalisen järjestyksen ja himon kieltämistä teatraalisin elkein. Myös kuva-alalla oleva sana rakkaus, “amor”, on sävytetty siniseksi. On kuin sen merkitys olisi sammunut. Jäljelle jää ainoastaan vaalean seinämän edessä näytelty esitys – ikään kuin sukupuolijärjestelmän kuori.

Kokonaisuutena tutkimuksen myötä Voguen queeria strategiaa voidaan kuvata sanalla leikki.

Leikin ja huvittelun, camp-ilottelun ja liioittelun kautta muotivalokuvat kykenevät osoittamaan kulttuurin ja muodin heteronormatiivisia rajapintoja. Paikoin leikkiminen viittaa suoranaisesti aikuiseksi kasvamisen vastustukseen, kun butchin rooli rakentuu tomboy-tyypiksi (“Working Girl”). Toisinaan butch–femme–lesbopari leikkii parodisoiden heteroseksuaalisella järjestyksellä (“The Dance Of Seduction”). Eläin-drag ja muut ristiinpukeutumisen tai rooliasujen muodot taas pelatessaan fiktiivisellä pohjalla leikkivät sukupuolihierarkioilla.

Liikkuviksi identiteeteiksi paikantuvat esitykset, kuten ihmissusi, queeriuttavat muotikuvaston ensivaikultemalta heterofemiinistä pintaa (“The Wolf In Her”). Uskaliaan amatsooni-femmen esitys taas osoittaa yhden tavan femmeniinisyydelle tulla nähdyksi (“Audacieuse”). Leikkiä kaikki tämä on siksi, että campina ja queerina esitykset ovat keinotekoisia ja sellaisina ylikorostuneita – esitykset eivät palaudu totuuteen vaan konstruktiivisiin, yhteiskunnallisiin peformatiivisesti ylläpidettyihin käsityksiin sukupuolesta ja seksuaalisuudesta. Leikkittely ja määrittelyjen rajattomuus erottelee katsojan tietoisuuteen rakenteita, jotka ovat järjestäytyneitä ja systemaattisia. Mitä saturoituneempi ja keinotekoisempi esitys on, sitä vahvemmin se kannustaa vikuuriin katsojuuteen (“Tentadora”).

Kuva-aineistossa kiinnitytään paikoin myös ihmisyyden kategorian yhtenäisyyteen, eli mies–nainen-dikotomian suhteiden laimentamiseen yhdeksi ihmisen kategoriaksi (“Nouvelle Eve”). Tätä ihmisyyttä ja sen performatiivista taas murretaan *non-human*-ristiinpukeutumisen kautta (“Playing It Cool”).

Muotivalokuva on otollinen queer-areena siitä huolimatta, että sitä hallitsevat vahvat heteronaisidentiteetin ruokkimisen vaatimukset. Muotivalokuvan fantasiaa ja halua agitoivissa elokuvallisissa esityksissä leikki ja liioittelu ovat eittämättä sallitumpia kuin monissa muissa valtavirran kuvastoissa. Tämä tarkoittaa sitä, että asujen ja asusteiden, lokaatioiden ja poseerausten, kuvakulmien ja kuvankäsittelykeinojen variaatioilla voidaan pelata mielin määrin. Kun kuvan tavoite on myydä tuotetta ja muotilehteä, sen perimmäi-

nen tarkoitus on miellyttää katsojaansa. Leikin kautta epätavallisemmatkin naiseuden esitykset, kuten tomboy-poikatyttö tai ihmissusinainen voivat olla osa tätä nautintoa tarjoavien kuvien sarjaa. Voguen katsojalla, niin naisella kuin miehellä, heterolla kuin homolla on lupa katsoa kuvaa haluten – siksi kuva on olemassa. Pieni provosointi itse asiassa saattaa vain kasvattaa kuvan huomioarvoa (McCracken 1993, 171). Muodin aikaan, paikaan ja realismiin sitoutumaton fantasia on leikkiä, jota ei tarvitse ottaa turhan vakavasti (vrt. Barthes 1990). Voidaan kysyä, miten todellisia ovat lopulta vikuurit muodin kuvat, mutta Voguen strategian ei ole edes mahdollista olla turhan todellinen, sillä se ei sopisi lehden tyyliin. Muodissa iloitaan ja leikitään. Tämä tarkoittaa sitä, että myös queerit pääsevät mukaan leikkiin. Vikuurit hahmot tässä aineistossa hyödyntävät niin tuttuja ja turvallisia homoseksuaalisuuden esityksiä (butch–femme) kuin kumouksellisempiakin lähtökohtia (*non-human-drag*, amatsooni-femme). Leikin varjolla ne kaikki sulautuvat osaksi maailmanlaajuista muodin kuvastoa.

5.2 Muotivalokuvan vikuroinnin luotettavuus ja sovellettavuus

TÄMÄN TUTKIMUKSEN LÄHILUVUN tuloksena keskustellut vikuroinnin muodot, camp, *non-human-drag* ja amatsooni-femme, ovat kaikki nousseet aiheiston yksityiskohtaisesta merkityksellisestämisestä queer-tutkimuksen näkökulmasta. Leikin kautta todentuviin strategioihin on syytä suhtautua kriittisesti muodin kontekstissa. Tiukkaan rajatun lähilukuaineiston kautta ei ole mahdollista tehdä yleistyksiä Voguen toimituksellisista muotikuvista saati muodin kuvastosta kokonaisuutena. Samaten tulosten luotettavuutta eli rehabiliteettia arvioitaessa on hyvä muistaa, että syysmuodin aikaan sijoituvissa aikakauslehdissä esimerkiksi turkikset ja tanssitematiikan esiintyminen voivat olla laajempiin sesongin trendeihin liittyviä toimituksellisia valintoja, eikä sen osalta kenties ole sattumaa, että rajatusta aineistosta on

löydettävissä näitä useampia.

Lähiluvun eettinen ongelma tutkimukselle voi syntyä tukijan läheisyydestä tutkittavaan aiheeseen. Lähelle mennessään tutkija saattaa kiinnittää huomiota seikkoihin, jotka eivät muuten nousisi huomion kohteeksi kuvan vastaotossa tai joilla ei esimerkiksi kuvan tuotannon kannalta ole ollut mitään merkitystä (Palin 2004, 45–46). Näin jotkut seikat aineistosta saattavat korostua ylitömmäisesti. Aineistoa voidaan lukea jopa väärin. Toisaalta lähelle meneminen voidaan ymmärtää queer-feministiseen tutkimusotteeseen sopivaksi, koska se kieltäytyy tarkkailemasta kohdettaan objektiivisesti ja etäännyttäen, ja sen sijaan myötäelää ilmiössä. Samaten lähietäisyys voi näin tuottaa ansiokkaampia tuloksia, koska sitä kautta tutkija kykenee havainnoimaan kokonaisuuden kannalta merkittäviä yksityiskohtia. (Mt.)

Yksityiskohtista johdetut tulokset eivät kuitenkaan ole analyysin kohteena olleiden kuvien sisällön absoluuttisia ainoita kertomuksia ja tutkijan paikantuminen vaikuttaa siihen, miten tämä lukee aineistoaan. Tämän tutkimuksen tulosten luotettavuuden kannalta on pidettävä mielessä, että aineistoa on nimenomaan luettu queer-feministisin silmälasein, jolloin siitä on tarkoituksella etsitty mahdollisia heteroseksuaalisen matriisin murtumia, aukkoja ja toisin toistettuja esityksiä. Vikuroiva lähilukutapa on osoittautunut toimivaksi tutkimustehtävän käsittelyssä. Niin ikään tutkimus osoittaa, miten muodin eliitinkin valtakuvastoja on mahdollista lukea toisin ja miten niiden rakennetut muotiesitykset voivat tarjota välineitä kumoukselliseen representaatiopoliittikkaan. Samalla tutkimus määrittää Voguen toimituksellisesta sisällöstä mahdollisuuksia lesbokatseen nautintoon yhdessä heteronaiskatsojan nautinnon kanssa.

Strategioina leikin mahdollistamia queer-esityksiä tai niiden kautta tuotettua queer-luentaa voi myös soveltaa muissa yhteyksissä, mikä tukee tutkimuksen pätevyyttä eli validiteettia. *Non-human*-dragin vikuroiva voima ansaitsee erityishuomion, koska luonnon ja biologian tarjoamaa variaatiota sukupuolen ja seksuaalisuuden ymmärtämiseen ei toistaiseksi vielä ole laajemmin queer-feministisessä tutkimuksessa osattu hyödyntää, vaikka lähtökohtia sille onkin jo lähdetty luotaamaan (ks. Hird & Roberts 2011). Eläin-drag tarjoaa mahdollisuuden kumouksellisuuteen, joka queeriuutta itse ihmisyyden ja inhimillisen käsityksen luonnollisesta. Kun queeria ajatellaan poliittisena projektina, *non-human* voi kyseenalaistaa heteroseksuaalisuuden lisäksi muun muassa mies–nainen-kahtiajaon, monogamisuuden ja ydinperheen idean (ks. Hird 2006). Tältä areenalta löytynee lukuisia jatkotutki-

musmahdollisuuksia niin muodin kuin muidenkin esitysten parista, joissa rakennetaan ja tuotetaan identiteettejä. Eräs kiinnostava aiheeseen liittyvä ja jo olemassa oleva rajatumpi esimerkki on Debra Ferredayn (2011) analyysi, joka liittyy online-pelin ihmisen ja non-humanin rajoja queerittavaan potentiaaliin, ja johon olen viitannut jo aiemmin tässä tutkimuksessa.

Myös amatsooni-femmen femmeniinisyydelle tarjoama väylä näkyvyyteen suhteessa heterofeminiinisyyteen on kiinnostava jatkotutkimusaihe, koska femmeniinisyyden itsenäisyyden problematiikka on puhututtanut queer-feministisessä tutkimuksessa useampia kirjoittajia (esim. Vänskä 2006; Shoemaker 2007). Näen kiinnostavana tutkimuskohteena esimerkiksi jo aiemmin keskusteluun nostamieni yritysmaailman johtoasemien amatsoonityyppien queer-identiteettien mahdollisuudet. Koska naisen asemaa johtajuudessa on pohdittu populaarissa mediassa pitkään, olisi aiheellista nostaa keskiöön myös femme- ja butch-lesbojen toimijuus ja näkyvyys yhteiskunnallisissa valta-asemissa. Myös näiden lesbopositioiden suhdetta heteroseksuaaliseen koneistoon on aiheellista pohtia.

Jatkotutkimusmahdollisuuksia pohdittaessa voidaan huomata, miten tämän lähilukuanalyysin tulokset eivät pätevyydellään ainoastaan kosketa muotikuvastoja vaan laajempia yhteiskunnallisia, kulttuurisia ja psykologisia järjestelmiä. Ymmärrän tämän erityisesti vastakarvaan lukemisen ja lähilukumenetelmän ansiona queer-tutkimukselle – sitä kautta on mahdollista purkaa moniulotteisesti sukupuolen ja seksuaalisuuden rakenteita ja hahmottaa, jos ja miten pakkoheteroseksuaalisuutta voidaan yksittäisin teoin vastustaa ja kumota. On kuitenkin tärkeä muistaa, ettei yksittäinen tutkimus pysty tarjoamaan täydellistä ymmärrystä sukupuolten ilmiöistä. Tämän tyyppisten laadullisten tutkimusten tulosten pätevyyttä voidaan ennen kaikkea arvioida niiden soveltamisella jatkotutkimuksessa. Mikäli tavoitteena on muotivalokuvista hahmotettavien rakenteiden yleistettävyyks, soveltuvat siihen toisenlaiset tutkimusmenetelmät paremmin. Tässä tutkimuksessa ei myöskään oteta huomioon representaatioita tuottavaa koneistoa, muodin toimijoita tai tar koitusperiä. Muodin eliitin kuvastoa muun muassa valokuvaavat maailman tunnetuimmat valokuvaajat. Tuotannon toimijuutta analysoidakseen tutkija tarvitsee yhtä lailla erilaisia menetelmiä. Lähilukuanalyysi ymmärtää representaatiot laajempia järjestelmiä ja arvoja heijastavina.

Lähdeluettelo

- AMOR (2015). Oxford dictionary (*Spanish-English*). Haettu 6.4.2015:
<http://www.oxforddictionaries.com/translate/spanish-english/amor>
- AUDACIEUSE (2006). Teoksessa Hélène Lattunen & Kari Viljanen (2006):
Suomi-ranska-suomi-sanankirja. Jyväskylä: Gummerus.
- BARTHES, Roland (1984). Sanoma valokuvassa. Käännös Kristiina Widenius.
Teoksessa Martti Lintunen (toim.): *Kuvista sanoin 2*. Helsinki: Suomen
valokuvataiteen museon säätiö, 120–137 (alkuteksti 1961).
- BARTHES, Roland (1986). Kuvan retoriikkaa. Suom. Kristiina Widenius.
Teoksessa Martti Lintunen (toim.): *Kuvista sanoin 3*. Helsinki: Suomen
valokuvataiteen museon säätiö, 71–92 (alkuteksti 1964).
- BARTHES, Roland (1990). *The Fashion System*. Transl. Matthew Ward & Richard
Howard. Boston & Los Angeles: University of California (ransk. alkuteos 1967).
- BERENSTEIN, Rhona J. (1995). “I’m not the sort of person men marry”
– Monsters, Queers and Hitchcock’s Rebecca. Teoksessa Corey K. Creekmur
& Alexander Doty (toim.): *Out In Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on
Popular Culture*. London: Casell, 239–261.
- BERNHARDT-HOUSE, Phillip A. (2008). The Werewolf as Queer, the Queer as
Werewolf, and Queer Werewolves. Teoksessa Noreen Giffney & Myra J. Hird
(toim.): *Queering the Non/Human*. Hampshire & Burlington: Ashgate, 159–183.
- BIEDERMANN, Hans (1993): *Suuri symbolikirja*. Suom. Pentti Lempiäinen (toim.).
Porvoo & Helsinki & Juva: WSOY (saks. alkuteos 1989).
- BIRKE, Lynda, Mette Bryld & Nina Lykke (2004). Animal performances.
An exploration of intersections between feminist science studies and studies of
human/animal relationships. *Feminist Theory* 5:2, 167–183.

- BUTLER, Judith (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*.
New York & London: Routledge.
- BUTLER, Judith (2006). *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*.
Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus
(engl. alkuteos 1990).
- CASE, Sue-Ellen (1999). Toward a Butch-Femme Aesthetic. Teoksessa Fabio Cleto
(toim.): *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Michigan:
University of Michigan, 185–199 (alkuteksti 1988–89).
- CHINN, Sarah E. (1997). Gender Performativity. Teoksessa Andy Medhurst
& Sally R. Munt (toim.): *Lesbian and Gay Studies. A Critical Introduction*.
London & Washington: Cassell, 294–308.
- CLETO, Fabio (1999). Introduction: Queering the Camp. Teoksessa Fabio Cleto
(toim.): *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Michigan:
University of Michigan, 1–42.
- CRAIK, Jennifer (1994). *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*.
London & New York: Routledge.
- CRAIK, Jennifer (2009). *Fashion: the key concepts*. Oxford & New York: Berg.
- DITTMAR, Linda (1998). The straight goods: lesbian chic and identity capital on
a not-so-queer planet. Teoksessa Deborah Bright (toim.): *The passionate camera:
photography and bodies of desire*. London & New York: Routledge, 319–339.
- DOTY, Alexander (1993). *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*.
Minneapolis & London: University of Minnesota.
- DUENDE (2015). Oxford dictionary (*Spanish-English*). Haettu 6.4.2015:
<http://www.oxforddictionaries.com/translate/spanish-english/duende>
- DYER, Richard (1997). Heterosexuality. Teoksessa Andy Medhurst
& Sally R. Munt (toim.): *Lesbian and Gay Studies. A Critical Introduction*.
London & Washington: Cassell, 261–273.

- EVANS, Caroline & Minna Thornton (1989). *Women and Fashion: A New Look*. London & New York: Quartet Books.
- FERREDAY, Debra (2011). Becoming deer: Nonhuman drag and online utopias. *Feminist Theory* 12:2, 219–225.
- FUERZA (2015). Oxford dictionary (*Spanish-English*). Haettu 6.4.2015: <http://www.oxforddictionaries.com/translate/spanish-english/fuerza>
- GARNER, Philippe (2008). The Celebration of the Fashion Image: Photograph as Market Commodity and Research Tool. Teoksessa Eugénie Shinkle (toim.): *Fashion as Photograph. Viewing and Reviewing Images of Fashion*. London: I.B. Tauris, 46–53.
- GOFFMAN, Erving (1979). *Gender Advertisements*. New York & Hagerstown & San Francisco & London: Harper & Row.
- GRAHAM, Paula (1995). Girl's Camp? The Politics of Parody. Teoksessa Tamsin Wilton (toim.): *Immortal, Invisible – Lesbians and the moving image*. London & New York: Routledge, 163–181.
- HALBERSTAM, Judith (1998). *Female Masculinity*. Durham & London: Duke University.
- HANNA, Judith Lynne (2010). Dance and Sexuality: Many Moves. *Journal of Sex Research* 47:2–3, 212–241.
- HANSON, Ellis (1999). Lesbians Who Bite. Teoksessa Ellis Hanson (toim.): *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*. Durham & London: Duke University, 183–222.
- HIRD, Myra J. (2006). Animal Transex. *Australian Feminist Studies* 21:49 (March), 35–50.
- HIRD, Myra J. & Celia Roberts (2011). Feminism theorises the nonhuman. *Feminist Theory* 12:2, 109–117.

- HOOKS, bell (1992). *Black looks: race and representation*.
Boston, MA: South End.
- JOBLIN, Paul (1999). *Fashion Spreads. Word and Image in Fashion Photography since 1980*. New York: Oxford.
- KARKULEHTO, Sanna (2011). *Seksin mediamarkkinat*. Helsinki: Gaudeamus.
- KISMARIC, Susan & Eva Respini (2004). *Fashioning fiction in photography since 1990*. New York: The Museum of Modern Art.
- KOLLER, Veronika (2008). 'Not just a colour': pink as a gender and sexuality marker in visual communication. *Visual Communication* 7:4, 395–423.
- KUHN, Anette (1985). *The power of the image. Essays on representation and sexuality*. London & New York: Routledge.
- KRESS, Gunther & Theo van Leeuwen (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London & New York: Routledge.
- de LAURETIS, Teresa (2004). *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Suom. Tutta Palin & Kaisa Sivenius. Toim. Anu Koivunen. Tampere: Vastapaino.
- LEWIS, Reina & Katrina Rolley (1997). (Ad)dressing the Dyke: Lesbian looks and lesbians looking. Teoksessa Mica Nava, Andrew Blake, Iain MacRury & Barry Richards (toim.): *Buy this book: Studies in advertising and consumption*. London & New York: Routledge, 291–308.
- LEWIS, Reina (1998). Looking good: The lesbian gaze and fashion imagery. Teoksessa: Nicholas Mirzoeff (toim.): *The Visual Culture Reader*. London & New York: Routledge, 654–668.
- MALEFYT, Timothy deWaal (1998). "Inside" and "Outside" Spanish Flamenco: Gender Constructions in Andalusian Concepts of Flamenco Tradition. *Anthropological Quarterly* 71:2 (April), 63–73.

- MCCRACKEN, Ellen (1993). *Decoding Women's Magazines: From Mademoiselle to Ms.* Basingstoke & London: Macmillan.
- MEDHURST, Andy (1997). Camp. Teoksessa Andy Medhurst & Sally R. Munt (toim.): *Lesbian and Gay Studies. A Critical Introduction*. London & Washington: Cassell, 274–293.
- MIKKONEN, Kai (2005). *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- MOORE, Kevin (2015). David Benjamin Sherry. *Aperture* 218 (Spring), 94–103.
- MULVEY, Laura (1989a). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Teoksessa *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke & London: Macmillan, 14–26 (alkuteksti 1975).
- MULVEY, Laura (1989b). Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). Teoksessa *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke & London: Macmillan, 29–38 (alkuteksti 1981).
- MÄKELÄ, Anna, Liina Puustinen & Iris Ruoho (2006a). Esipuhe. Teoksessa Anna Mäkelä, Liina Puustinen & Iris Ruoho (toim.): *Sukupuolishow – Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus, 7–13.
- MÄKELÄ, Anna, Liina Puustinen & Iris Ruoho (2006b). Feministisen mediatutkimuksen näkökulmat. Teoksessa Anna Mäkelä, Liina Puustinen & Iris Ruoho (toim.): *Sukupuolishow – Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus, 15–44.
- PADVA, Gilad (2014). Saint Gaga: Lady Gaga's Nostalgic Yearning for Queer Mythology, Monsters, and Martyrs. Teoksessa *Queer Nostalgia in Cinema and Pop Culture*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 173–198.
- PALIN, Tutta (2004). *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätähierarkian haastajina*. Helsinki: Taide.
- PASIÓN (2015). Oxford dictionary (*Spanish-English*). Haettu 6.4.2015: <http://www.oxforddictionaries.com/translate/spanish-english/pasion>

- RODGERS, Eamonn (toim.) (1999). *Encyclopedia of Contemporary Spanish Culture*. London & New York: Routledge.
- ROSSI, Leena-Maija (2002). Idealin ja normaalin outo liitto – Heteronormatiivisuuden kuvista televisiomainonnassa. Teoksessa Annamari Vänskä (toim.): *Näkyvä(i)seksi. Tutkimuksia kuvien sukupuolikulttuurista*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 25. Helsinki: Taidehistorian seura, 79–110.
- ROSSI, Leena-Maija (2006). Mainonta sukupuolituotantona. Teoksessa Anna Mäkelä, Liina Puustinen & Iris Ruoho (toim.): *Sukupuolishow – Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus, 62–79.
- ROSSI, Leena-Maija (2010). Esityksiä, edustamista ja eroja: Representaatio on politiikkaa. Teoksessa Tarja Knuutila & Aki Petteri Lehtinen (toim.): *Representaatio – Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus, 261–275.
- SALO, Merja (2005). *Muodin ikuistajat. Muotivalokuvaus Suomessa*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B78. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- SEPPÄNEN, Janne (2005). *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsemiselle*. Tampere: Vastapaino.
- SHINKLE, Eugénie (2008). The Line Between the Wall and the Floor: Reality and Affect in Contemporary Fashion Photography. Teoksessa Eugénie Shinkle (toim.): *Fashion as Photograph. Viewing and Reviewing Images of Fashion*. London: I.B. Tauris, 214–226.
- SHOEMAKER, Deanna (2007). Pink Tornados and Volcanic Desire: Lois Weaver's Resistant 'Femme(nini)tease' in "Faith and Dancing: Mapping Femininity and Other Natural Disasters". *Text and Performance Quarterly* 27:4 (October), 317–333.
- SONTAG, Susan (1999). Notes on 'Camp'. Teoksessa Fabio Cleto (toim.): *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Michigan: University of Michigan, 53–65 (alkuteksti 1964).

TENTADOR (2015). Oxford dictionary (*Spanish-English*). Haettu 6.4.2015:
www.oxforddictionaries.com/translate/spanish-english/tentador

VÄNSKÄ, Annamari (2006). *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 35. Jyväskylä: Gummerus.

VÄNSKÄ, Annamari (2007). Vikuroiva teoria? Taidehistoria, visuaalisen kulttuurin tutkimus ja queer-teoria. Teoksessa Leena-Maija Rossi & Anita Seppä (toim.): *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus, 55–76.

VÄNSKÄ, Annamari (2012). *Muodikas lapsuus. Lapset mainoskuvissa*. Helsinki: Gaudeamus.

WALKER, Barbara G. (1988). *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*. San Francisco: HarperCollins.

Kuvaliite

KUVALIITE: KUVA 1.



206

KUVA 1. Nouvelle Eve. Kuvaaja: Mario Sorrenti.
Vogue Paris, 949, Août 2014. Les Publications Condé Nast, 126.



CHASE THE WILDEST, MOST WINDSWEPT SHEARLING
INDRIVING NEW LENGTHS - DONNA KARAN'S
BUTTERMILK COAT IS THE ONE TO EMBRACE
Goatskin coat, from \$6,190, Donna Karan New York.
For stockists, all pages, see Vogue Information

MARIO SORRENTI

357

KUVA 2. The Wolf In Her. Kuvaaja: Mario Sorrenti.
British Vogue, September 2014. A Condé Nast Publication, 357.

Kuvaliite



EARTHY DELIGHTS

Nothing feels quite so indulgent as a truly unique and creative coat. **ROBERTA** Sasha in Doma Koran New York storm white goatskin mantle. **EDIE CAMPBELL** in Dolce & Gabbana scarlet fox and alpaca coat with hood. **JOAN** in Oscar de la Renta pieced skunk coat and point d'esprit dress. **CALVIN KLEIN** Collection boots. **CAROLINE** in Alexander McQueen coat and steel-toe boots. **RAQUEL** in Prada leather coat with red shearling trim. **HEADPIECES** created by Julien Yé. **DETAILS**, see in This Issue.

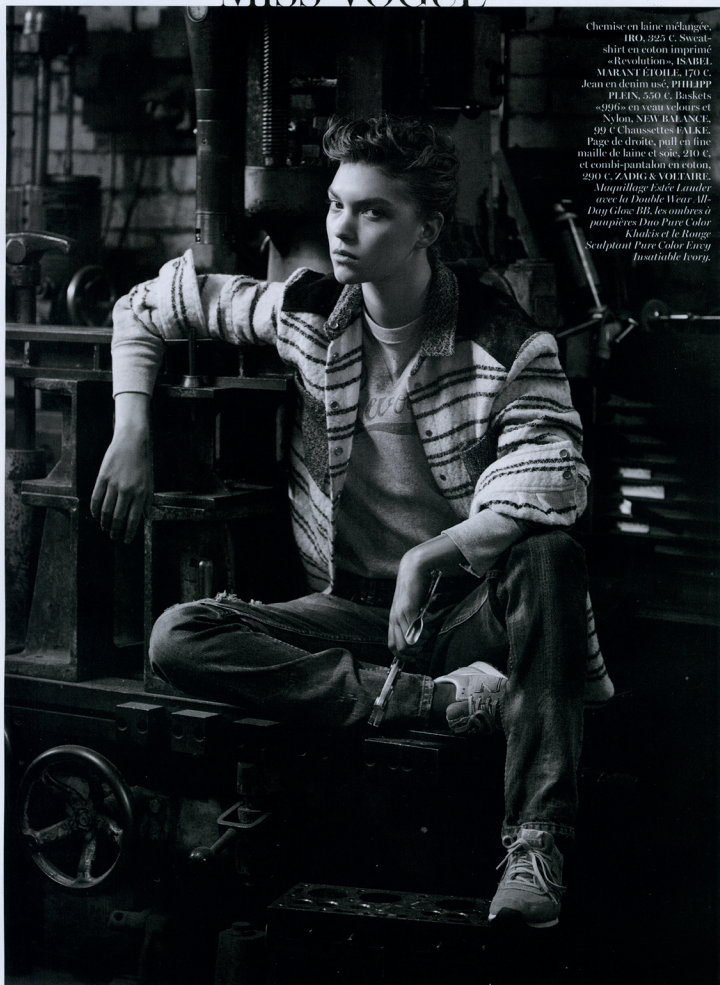


KUVA 3. Playing It Cool. Kuvaaja: Annie Leibovitz.
Vogue USA, September 2014. Condé Nast, 814–815.

Kuvaliite

KUVALIITE: KUVA 4.

MISS VOGUE



Chemise en laine mélangée,
IRO, 325 €. Sweat-
shirt en coton imprimé
«Resolution», ISABELLE,
MARANT FIOLE, 170 €.
Jean en denim usé, PHILIPP
PLEIN, 350 €. Baskets
«900s» en caoutchouc et
Nylon, NEW BALANCE,
99 €. Chaussettes F.M.K.E.,
Paige de droite, pull en fine
maille de laine et soie, 210 €,
et combi-pantalon en coton,
290 €. ZADIG & VOLTAIRE.
Maquillage Estée Lauder
avec la Double Wear. All-
Day Glow BB, les ombres à
paupières Duo Pure Color
Kohl et le Rouge
Sculptant Pure Color Envy
Justiable Long.

VOGUE 126

KUVA 4. Working Girl. Kuvaaja: Mark Segal.
Vogue Paris, 949, Août 2014. Les Publications Condé Nast, 126.



BOSSA NOVA
Tiered ruffles add a Latin beat to the sophisticated harmony of orange, gray, and beige. Valentino lace dress; Valentino, NYC. Givenchy belt. On him: Saint Laurent by Hedi Slimane clothing. Details, see In This Issue.

KUVA 5. The Dance Of Seduction. Kuvaaja: Mikael Jansson. *Vogue USA*, September 2014. Condé Nast, 751.

Kuvaliite

KUVALIITE: KUVA 6.



kuva 6. Audacieuse. Kuvaajat: Mert Alas & Marcus Piggott.
Vogue Paris, 949, Août 2014. Les Publications Condé Nast, 143.

KUVALIITE: KUVA 7.



KUVA 7. Tentadora. Kuvaaja: Steven Meisel.

Vogue Italia, 768, Agosto 2014. Edizioni Condé Nast, kannen kuvajatk.

