

TYTTI RANTANEN

Nainen taide-elokuvassa

Haluttavuuden vaade haastavana yhtälönä

Ruotsalaistaiteilija Anna Odell hakee toistuvasti konfliktia oman hahmonsä ja erilaisten yhteisöjen, rakenteiden, jopa yhteiskunnan välille, mistä myös hänen edellinen elokuvansa *Luokkajuhla* (Återträffen, 2013) tuli tunnetuksi ja kiitellyksi. Odellin uusin elokuva *X&Y* (2018) on kohtuuton, tärkeä, hauska, ärsyttävä, ajankohtainen, älykäs, eläimellinen, poseeraava, ”vilpiton”. Se on myös uuvuttava, koska sen asetelma pyörii niin painostavasti heteronormatiivisen halun voimasuhteiden ympärillä.

Meta(-ei-)fiktiivinen elokuva alkaa Odellin ja hänen maanmiehensä, machorooleistaan ilmeisen tunnetun Michael Persbrandtin keskustelulla penetraatiosta. Odell mielii penetroida Persbrandtin *strap-on*-dildolla elokuvassa, jota he ovat alkamaisillaan tekemään yhdessä (tai siis tekevät jo) ja jossa he esittävät itseään. *I'm all in*, murahtaa Persbrandt. Samalla elokuvaan virittyy vertailevan katsomisen tilan: #metoo-kampanjan jälkeisessä maisemassa kohtauksia on havainnollista ajatella myös sukupuoliroolit toisin päin käännettyinä. Kovapintaisuudellaan pelaava ruotsalaiselokuvan alfauros voi melko turvallisesti sokkonakin suostua ”mihin vain”, jos elokuva niin vaatii. Maailmantähden agentit kuitenkin kiirehtävät kieltämään *strap-on*-penetraatiokohtaukset, sillä haluavat ”suojella näyttelijää”. ”Tavallinen” elokuvaseksi käy kuulemma päinsä.

X&Y nähtiin Rotterdamin elokuvajuhlien kilpasarjassa. Festivaalin videohaastattelussa Odell ilmoittaa haluavansa tutkia, miten yhteiskunta suhtautuu yhtäältä tunnettuun alfaurokseen ja toisaalta Odelliin, joka on jo leimautunut ”hulluksi taiteilijaksi”. Hän vaati koulukiisaajiaan itsepintaisesti tilille *Luokkajuhlassa*, mutta hänen lopputyönsä *Tuntematon, nainen, 2009-349701* (Okänd, kvinna 2009-349701, 2009) oli sekin kohuttu. Teoksessa Odell esitti uudelleen aiempaa, todellista psykoosikohtaustaan siksi uskottavasti, että päätyi lepositeisiin psykiatriseen sairaalaan ja sai myöhemmin 50 päivän päiväsakot tunnustettuaan vain näytelleensä avuntarpeensa.

Kaikissa Odellin teoksissa tosi ja esitetty asetetaan jännitteeseen suhteeseen. Uusin elokuva sijoittuu kokonaan studioon, mikä myös ilmakuviissa tehdään selväksi, hieman Lars von Trierin *Dogvillen* (2003) tapaan. Odell ilmoittaa juhlavasti haluavansa tutkia identiteetin käsitettä ja kurottaa sekä itsensä että Persbrandtin julkisuuskuvan taakse. Projektin ulkopuoliset – viime kädessä yleisö – eivät periaatteessa voi tietää, mikä on totta ja mikä fiktiota, mutta elokuvassa sen ainakin esitetään jäävän hieman hämäräksi työryhmällekkin. Odell värvää

produktioon kuusi enemmän tai vähemmän tunnettua skandinävittelijää, joukossa muun muassa von Trierin elokuvista tuttu Jens Albinus sekä vastikään pop-ikoni Nicoa näytellyt Trine Dyrholm. Kuusikon on määrä edustaa Odellin ja Persbrandtin eri puolia ja pysyä näissä rooleissaan vuorokauden ympäri vaihtelevissa tilanteissa. Albinus esimerkiksi on Odellin herkkä, neuroottinen puoli ja Dyrholm Persbrandtin analyyttinen, kriittinen puoli.

Näkyvin osa tästä identiteettikaleidoskoopista pyörii seksuaalisuuden ja halun ympärillä. Mitään muuta ei esitetä kovin keskeisenä tai kiinnostavana, vaikka Persbrandt yrittää tuoda esiin vakavampia näyttämö- ja kuvataiteellisia pyrintöjään. Heti avauskeskustelunsa sinetiksi pääpari päätyy kuivapanemaan studion pöydällä, eikä aihepiiriä hyljätä teoksen edetessä. Odellin päätavoite tuntuu olevan jonkinlaisen seksuaalisen yliotteen saaminen alfauroosta. Myöhemmin hän leikittelee kaikkien tyrmistykseksi ajatuksella, että kaksikko saattaisi alulle erityisen ”taidevauvan” (*konstbarn*) osana elokuvaa. Katseluni kiepsahtaa pohtimaan, kuinka monta *konstbarnia* vaikkapa juuri juhlavuosijuhlittu Ingmar Bergman ja muut veikeät *auteurit* ovat jälkeensä jättäneet kenenkään pitämättä sitä erityisen pöyristyttävänä¹.

”Sisäistä eläintään ymmärtääkseen” Odell myös valmista paljastavan susipuvun, joka yllä hän ensin poseeraa metsäisessä ympäristössä ja sitten viettelee Persbrandtin. Seksuaalidraaman kierteet kuitenkin monimutkaistuvat, kun Persbrandt yhtyy himokkaasti myös Vera Vitaliin – tai siis Vitaliin näyttelemässä Odellin spontaania ja erotomaanista alter egoa. Mustasukkainen (tai ”mustasukkainen”) Odell kostaa harrastamalla seksiä Jens Albinuksen, herkän versionsa, kanssa. Myöhemmin ”team Odell” kokee henkilöväjettä, kun onantointihaluinen Odell yrittää lähennellä ja kosketella näyttelijöitään. Yksi heistä kokee tämän erityisen ahdistavana ja jättää tuotannon. ”Onko koskaan aiemmin syytetty taiteilijaa oman itsensä seksuaalisesta ahdistelusta”, puuskahtaa Odell. Tapahtumaketju piirtää jälleen näkyviin taiteellisen ilmaisuvapauden ja vallan väärinkäytön ajan-



kohtaisen rajankäynnin: tarvitseeko näyttelijän sietää mitä hyvänsä ohjaajan vision ja päähänpistojen armoilla, taiteen nimissä?

”Miksi olet niin keskittynyt panemiseen?” tivaa Trine Dyrholm Odellilta identiteettileikkien tihetessä. Hyvä kysymys. Odell ei aiemman tuotantonsa perusteella pelkää penkoa kiperiä ja monimutkaisia sosiaalisia tilanteita, mutta miksi hän haluaa *X&Y*:ssä palauttaa taiteilijan omakuvansa uudestaan ja uudestaan seksuaalisen vetovoiman koetteluun? Elokuvan alkupuolella ilmoitettu tehtävänasettelu tähtää identiteetin ja julkisuuskuvaan tutkimiseen. Kai siinä on muitakin puolia? Miksei *X&Y* pääse tai edes pyri haluttavuuden ja pantavuuden kehikon tuolle puolen? Vaikka pidän elokuvaa riemasuttavana, jää se Rotterdamin jälkeen koko alkuvuodeksi hiertämään kuin hiekoitusSORA talvikengässä. Palaan toistuvasti pohtimaan seksualisoituneisuuden nyansseja, jotka ovat viime vuosina yhä enemmän vaivanneet eräiden naistaiteilijoiden teosten äärellä. En aina aivan hahmota, miten niiden ”naiskatse” (*female gaze*) ei olisi vain omalla tavallaan sisäistettyä ja jalostettua ”mieskatsetta” (*male gaze*).

Nähti ja neutraali nakuna

Vaikka Odell kohtuuttoman taiteilijan roolissaan laittaa itsensä ”rohkeasti” likoon, hän ei kuitenkaan kyseenalaista sitä samaa haluttavan naisen muotia, joka on niin tuttu ja hallitseva valtavirtavihteestä taide-elokuvaan. Teoksissa voidaan käsitellä henkisestä rikkonaisuutta, syömishäiriöitä, seksuaalista väkivaltaa ja muita monisyisiä ongelmia. Tästä huolimatta myös näissä esityksissä nähdään useimmiten vartalo, joka on kykenevä,

valkoinen, hoikka, seksikäs, kaunis, ei liian vanha eikä löysä, ennen kaikkea ”haluttava”. Vaikka teokset kritisoiivat kauneusihanteita ja esineellistävää kulttuuria, ne samalla tulevat osallistuneeksi niihin. Pirullinen *Catch-22!* Odellin kohtaukset susipuvussa olisivat helposti heti koomisia, jos hän olisi huomattavasti robustimpi. Tietenkään en edellytä, että hän hiippailisi hassuissa vartalotoppauksissa, mutta häntä ei vahingossakaan kuvata epäesteettisesti. Nyt Odell on alfanaaras, joka ottaa mittaa Persbrandtin alfauroosta. Laihan naisen alastomuus on neutraalia ja siksi sopiva merkitsijä taideteokseen. Nuorena kuolleen traagisen valokuvaajasankarittaren Francesca Woodmanin alastonkuvat kertovat puhtaasti enkelinä olemisesta, Iiu Susirajan poseeraukset taas tulkitaan kriittisenä tai koomisena *statementina*.

Samaa hiertävyyttä on suomalais-egyptiläisen taiteilijan Samira Elagozin teoksissa. Maailman tärkeimmän dokumenttielokuvafestivaalin IDFA:n kokeellisessa Paradoxs-sarjassa ensi-iltansa 2016 saaneen *Craigslit Allstarsin* (2016) lähtökohta oli Elagozin ilmoitus internetin kenties sattumanvaraisimmalla palstalla: ”24 year-old girl [...] looking for strangers”. Näistä kohtaamisista rakentuu elokuva, jossa miehet (kaikki vastanneet olivat miehiä) saavat päättää, miten he kameran edessä esiintyvät. Lähinnä he esiintyvät haluamassa Elagozia eri tavoin. ”Asiantuntija” luennoi täydellisen sperman koostumuksesta, ”Ohjaaja” haluaisi ohjata piiskauskohtauksen Elagozin kanssa, ”ranskanopettaja” taas sitoo *bondage*-asetelmiin. Parin miehen kanssa Elagoz kuvaa itsensä harrastamassa seksiä: ”Taikurin” kanssa romanttisesti nopeutusjaksossa, ”ukrainalaisen” kanssa taas kuin alustuspornoelokuvassa. ”Turkkilainen tanssija” on herttaisen oloinen vanha mies, joka ei ilmeisesti halua sen

kummempaa kuin tanssia Elagozin kanssa kansantanssia. Jakso tuntuu hengähdystauolta enkä voi olla ajattele-matta, minkälainen elokuva olisi mahtanut syntyä, jos Craigslistilla olisi huhuillut 44- tai 54-vuotias nainen.

Anna Odellia tai Samira Elagozia ei voi passittaa ”ru-muuskouluun”. He varmastikin esittävät itseään uskot-tavasti, sellaisina kuin ovat. Silti jään kaipaamaan jotain itsereflektiota heidän itsen esittämisestään. Miksi halun ja haluttavuuden katiska jököttää näissä syvissä vesissä niin annettuna, vaikka teokset väittävät käsittelevänsä ”identiteettiä” tai ”kohtaamisia”? Samalla tämän huomaaminen tuntuu kiusalliselta: haluaisin löytää seksi-positiivisessa diskurssissa jonkin uusiasiallisen kaistaleen, jossa olisi tilaa (itse)kriitikille tulematta asemoiduksi umpikonservatiiviseksi ilonpilaajaksi. Tästä ristiriidasta on osuva kuvaus Laura Gustafssonin *Pohjassa* (2017), jossa teinityttöä nuhdellaan ihastuttavan, vaalean, laihan, iso-rintaisen ja miellyttämishaluisen naisihanteen ylläpitä-misestä:

”Kappeliini asteli jo varhain, yläasteen aikaan viimeistään, Kaikkien Kunnioitettavien Naisten Yhtenäisyys. Hän istahti etupenkkiin, katseli ateistin varmuudella kirkkoani ja nimesi ikonini epäjumalankuviksi, saarnasi, että ne ovat haitallisia itsetunnolleni. Niiden palvominen on sairasta ja alistavaa ja epäoikeudenmukaista. Tuon nyt tajuaa idioot-tikin’, nyökyttelin ja liityin hänen joukkoonsa, ja siinä jou-kossa olin vahva. Myöhemmin kaivoin salakäytävän kirk-kooni ja jatkoin uhraamista.”²

Miksi pitää uhrata? Mihin pisteeseen asti se on oma va-linta ja miten se vaikuttaa muihin? Gustafsson on kir-joittanut samasta tematiikasta myös mainioon *Kikka Fan Club* -esitykseen (2017) liittyvässä tekstissään ”Kikka ja näkyvä naiseus”: ”Naista, joka ottaa käyttöönsä koros-tetun feminiinisyden, ei arvosteta koskaan.”³ Itse taas en löydä keskusteluyhteyttä tämän korostetun feminiini-syyden kanssa, jonka itsetuhoista, myyttistä vetovoimaa kuvittaa myös Anna Erikssonin kunnianhimoinen *M* (2018). Ehkä se on toissijaista, sillä näissä performans-seissa ei tunnuta hakevan minun arvostustani, vaan pu-hutaan ohitseni ja ylitseni yhä vain haluavalle miehelle. Kuuluisiko minun samastua haluajaan vai halun koh-teeseen? Jään katsojana kolmanneksi pyöräksi.

Olga Palo artikuloi kärkkäässä esseessään ”Perse pal-jaana purkupallon päällä”, etteivät nuoret, seksuaali-suuttaan esittelevät naiset, kuten vaikkapa ”Wrecking Ball” -musiikkivideolla alasti keinuva Miley Cyrus, tar-vitse holhousta ja pelastajaa. Huomio kohdistuu Palon mukaan väärin, kun keskitytään paheksumaan näitä naisia eikä rakenteita. Kyllä, mutta miten naiset vaikut-tavat rakenteisiin? Kuten Palo huomauttaa, naisen sek-suaalisuuden tulisi mahtua samaan kehoon toimijuuden kanssa ilman, että katseen valta muuttaa kohteensa au-tomaattisesti uhriksi.⁴ Mutta miksei seksuaalisuuden performointia voisi samalla tarkastella (itse)kriittisesti, varovaisena kysymyksenä siitä, minkälaista todellisuutta nämä performanssit toisintavat ja ruokkivat.

Miksi minua kiinnostaisi kutsua näitä uskaliaita naisia hutsuiksi? En näe oman epämukavuuteni pai-kantuvan moraaliseen närkästykseen. Pikemmin minua kaihertaa, etteivät nämä performatiiviset naiseudet kui-tenkaan juurikaan lavenna naiseuden liikkumatilaa, auta muuttamaan kuvastoa monimuotoisemmaksi. Minusta tuntuu nämä teokset nähtyäni, että olen perustavan-laatuisesti vääränlainen, väärän näköinen, väärän muo-toinen, väärän estoinen osallistumaan vuorostani tähän leikkiin. Odellin ja Elagozin teosten esittämä naiseus ja seksuaalisuus ovat jollekulle muulle kuin minulle. *Kikka Fan Clubista* jäi vapauttava vaikutelma, että (esityksen) Kikalta ei olisi ollut pois, jos kaikenlaiset ihmiset oli-sivat performoineet seksikkyyttä ja ”viihdyttämishalua” samalla tavalla kuin hän. Aikalaiskulttuuri ei tätä ha-lunnut ymmärtää, ja Kikkaa vähäteltiin suotta. Edelleen ympäröivässä maisemassa mahdollisen seksikkään alue on rajattu niin ahtaalle, että normista poikkeava on nau-rettavaa tai groteskia ja normiin mahtuva puolestaan ”pelkkää” seksikkyyttä.

Elagozkaan ei tunnu *Craigslist Allstarsissaan* tai sen sisarteoksessa *Cock, Cock... Who's There?* (2017) lopulta pääsevän viattoman ja langenneen kahtiajaosta ratkai-sevaan moneuteen ja määrittelemättömyyteen. Mono-logia ja videotaidetta yhdistelevä esitys argumentoi, ettei Elagozin kokema seksuaalinen väkivalta saa määritellä häntä ihmisenä. Silti viimeiseksi kuvaksi jää punattujen huulien välistä valuva sperma Händelin ”Lascia ch’io piangan” soidessa. Onko Elagozin tai Odellin velvol-lisuus tuottaa katsottavakseni jotain oikeaoppista emansi-poitunutta feminismiä? Eipä varmaan, ei väkisin.

Palo kirjoittaa: ”Minua suututtaa se teko, joka kieltää nuorelta naiselta kyvyn omaan harkintaan. Joka uh-riuttaa ja asettaa aina yhä uudelleen ja uudelleen vanhan dikotomian, jossa nainen on huora tai madonna.”⁵ Ja minua taas tympii taide, jossa on vain yhdenlaisia halut-tavia naisia ja jossa tähän muottiin sopimaton nainen on näkymätön tai koominen. Minua väsyttää kuva maail-masta, jossa identiteettiä syväluodataan vokattelemalla ruotsalaista machonäyttelijää metafiktioin varjolla – kuin vanhassa vitsissä, jossa pornolehtiä luetaan ”kiinnostavien artikkeleiden vuoksi”.

Tanssi, Saraghina!

Tampereen elokuvajuhlien kansainvälisessä kilpailussa kunniamaininnan saanut Anna Paavilaisen *Kaksi ruu-mista rannalla* (2019) pureutuu myös tähän kapean naiskuvauksen problematiikkaan. Lyhytelokuvan alussa Laura Birnin (joka on Paavilaisen ohella myös toinen käsikirjoittaja) esittämä geneerinen kuuma nuori nainen herää rantavedestä läpinäkyvään muoviin käärittynä. ”Ei oo saatana todellista, taas!” hän puuskahtaa ja lähtee etsimään vastuullisia elokuvantekijöitä. Hetken aikaa hänen kanssaan kulkee vanhempi nainen (Rea Mau-ranen), jonka rooli on lähinnä olla erakko rantakalliolla tai jatkuvasti maailmaa pelastamaan kyllästyneen su-



persankarin (Tommi Korpela) empaattinen lohduttaja. Valtavirtaelokuvan vajavaisuudelle on helppo nauraa, mutta teoksen kirpeä väite on, ettei tarjonta ole välttämättä paljoa parempi kanonisoiduissa bergmaneissa tai tarkovskeissakaan: vanhempi nainen haudataan arkkuun, näkyviin jää taas vain kaunotar ja miehet.

On vaikea kuvitella toisenlaista intohimon maisemaa, koska en ole tottunut näkemään vanhoja, ylipainoisia, vajavaisia tai toisaalta liiallisia naisia valkokangashalun kohteina. Elokuvien esittämä visuaalinen mielihyvä ja skopofilia on aina sammahtanut heidän kohdallaan, tai sitten se on kuvattu hetken houreena, josta haluaja tokenee humalansa pois nukuttuaan tai tultuaan muuten taas havainto- ja arvostelukykyisemmäksi. Ylipainoista tai vanhaa naista ympäröivä eroottinen tai seksualisoitu tilanne esitetään ani harvoin neutraalisti kiihottavana. Useimmiten se on sirkusnumero tai koettelemus, jotain uhkaavaa tai posketonta, kuten Lina Wertmüllerin elokuvassa *Mafian ubri* (Mimi metallurgico ferito nell'onore, 1972), jossa Giancarlo Giannini miltei rusikoituu santarmin vaimon pyörytyksessä. Federico Fellinin *8½:n* (1963) pikkupoikia kutkuttava La Saraghina on toista maata kuin Claudia Cardinale tai Anouk Aimée. Rumbaa tanssiva vanha prostituoitu voisi yhtä hyvin olla *La Dolce Vita*n (1961) lopussa rantaan ajautunut kummallinen merimöhkö. La Saraghina ei saa olla valokuvataiteellinen hauras enkeli tai *Nordic Noir*-metsän viettelevä susinainen.

Mitä oikein haluaisin, sillä välin kun odottelen Anna Odellin eläkevuosien nyansoituneempia teoksia? Jos norminmukaisuus ärsyttää, olisinko valmis nimeämään jonkun olemassa olevan tekijän tai näyttelijättären uudeksi ei-seksikkääksi muusaksi? Raikkaampaan suuntaan tuntuu ainakin liikahtavan Hannaleena Haurun *Metatitanic* (2018). Hauru esittää sekä itseään elokuvan *Meta-*

titanic ohjaajana että tiedostavaa versiota James Cameronin *Titanicin* (1997) sankarittaresta Rosesta. Oman elokuvansa (epä)romanttisena sankarittarena Hauru onnistuu samanaikaisesti nauramaan itselleen että jättämään tilaa pienelle hempeilyllekin. *Metatitanic*in halun ja romanssin käsittely ei tunnu ulossulkevalta vaan mukaankutsuvalta.

Haluan hämäämpiä intohimon kohteita! Haluan laveamman naiskuvan. Sillä kuten suomen kielen opiskelijoiden haalarimerkistä vuosia sitten opin, ”nainen on potentiaali”. Vai olisinko sen tyytyväisempi, vaikka kaikki tehtäisiinkin ”oikein”, vaikka halun valokeilalla pyyhittäisiin tähän mennessä pimeään jääneet häpeänurkat? Onko halu varmasti kiinnostavinta, mitä elokuvassa voidaan tutkia? Ehkä haluankin lisää hahmoja, jotka eivät määrity niiden pantavuuden mukaan! Siksi Saara Turusen näytelmän *Medusan huone* (2019) lopetus tuntuu niin vapauttavalta: Aina ei tarvitse mahtua piukeaan mekkoon ja muistaa pitää polvia sievästi yhdessä, kun istuu. Voi myös olla olematta viehättävä ja hengitellä rennommin. Medusan oman huoneen ei tarvitse olla pussauskoppi.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Bergmanin seksuaalietiikasta raikas tutkielma on osana Ruotsin television ja Svenska filminstitutetin tilaamaa kuuden Bergman-aiheisen lyhytelokuvan sarjaa syntynyt Jane Magnussonin ja Liv Strömquistin animaatio *Rasvapatti* (Fettknölen, 2018).
- 2 Laura Gustafsson, *Pohja*. Into, Helsinki 2017.
- 3 Laura Gustafsson, Kikka ja näkyvä naisuus. Verkossa: lauragustafsson.fi/teksteja/kikka-ja-nakyva-naisuus/
- 4 Olga Palo, Perse paljaana purkupalloa päällä. *Nuori Voima* 4-5/17. Verkossa: nuorivoima.fi/lue/essee/perse-paljaana-purkupalloa-paalla
- 5 Sama.