

ARTISTINEN VAATE

Pukeutumiskuvallinen tutkimus The Lady of Shalott -maalauksista

Pipsa Niemi

Pro gradu –tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Taidehistoria

Syksy 2011

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta		Laitos	
Humanistinen tiedekunta		Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos	
Tekijä		Työn ohjaaja	
Pipsa Niemi		Annika Waenerberg	
Työn nimi			
Artistinen vaate. Pukeutumiskuvallinen tutkimus The Lady of Shalott –maalauksista.			
Oppiaine	Työn laji	Aika	Sivumäärä
Taidehistoria	Pro gradu -tutkielma	Syyskuu 2011	108 s.
Tiivistelmä			
<p>Pro gradu -tutkielman tavoitteena on testata vaatetusviestinnän teorioiden soveltuvuutta taideteosten tulkintaan. Aineistona käytetään kuutta maalausta, jotka kuvittavat viktoriaanisen runoilijan Alfred Tennysonin The Lady of Shalott -runoa. Tutkittavat maalarit kuuluivat prerafaaliittien koulukuntaan ja maalaukset sijoittuvat aikavälille 1858-1915. Tutkimuksen tavoitteena on selvittää, mitkä tekijät ovat vaikuttaneet kyseisten teosten syntyyn ja miten ne ilmenevät erityisesti vaatetuksen kautta. Tutkimuksessa käsitellään myös viktoriaanisessa yhteiskunnassa vaikuttaneita naiskäsitteitä ja pohditaan, mitä maalaukset kertovat ruumiista, seksuaalisuudesta ja vaateen suhteesta niihin merkityksiä muodostavana tai kantavana tekijänä.</p> <p>Tutkimus on monitieteellinen ja yhdistelee taidehistoriaa, pukuhistoriaa ja vaatetusviestintää. Tutkimusstrategia on hermeneuttinen, tutkimuksen tarkoitus oli olla selittävä, ymmärtävä, tuoda lisää tietoa ja testata eri tieteenalojen metodien soveltuvuutta toisiinsa. Tutkimusmenetelminä käytetään ikonologista kuvatutkimusta ja Minna Uotilan (1994) pukeutumiskuvallista tutkimusta, jossa korostuu vaateen viestinnällisyys ja teoskaltaisuus. Tärkeässä osassa toimii myös Anne Hollanderin (1978) teorit vaateen ja vartalon yhteyksistä taiteessa ja siitä, kuinka vaatteet taiteessa on verrattavissa ennemmin taiteeseen itseensä kuin todellisiin pukeutajiin.</p> <p>Teoreettisessa viitekehityksessä tarkastellaan vaateen ja taiteen yhteyksiä, vaatetusviestinnän teoreettisia lähtökohtia sekä pukuhistoriaa. Lisäksi pyritään luomaan The Lady of Shalott -teoksille konteksti, jonka avulla saadaan tietoa ajan estetiikasta sekä taiteilijoihin vaikuttaneista ilmiöistä. Tässä yhteydessä käsitellään viktoriaanista yhteiskuntaa, naiskäsitteistä, muotia, estetiikkaa ja taidetta, erityisesti prerafaaliitteja. Analyysiosuudessa käsitellään tarkemmin The Lady of Shalott -runoa, pukeutumiskuvan käsitettä ja sen soveltuvuutta taideteosten tulkintaan. Lopuksi analysoidaan teoksia pukeutumiskuvallisesti teoriakontekstia hyödyntäen.</p> <p>Tutkimus osoitti pukeutumiskuvien tärkeimmän merkityksen olevan emotionaalisten, esteettisten ja sensuaalististen pyrkimysten esiintuonnissa romantiikan hengessä. Pukeutumiskuvien merkitykset tukivat pääosin töiden merkityksiä ja niiden avulla pyrittiin luomaan yhteyksiä maalausten välille ja viittaamaan eri aikakausiin. Yhteistä kaikille pukeutumiskuville oli naiseuden korostaminen ja naisen aseman esiintuominen. Tutkimus osoitti myös, että vaatetusviestinnän avulla on mahdollista selvittää taideteoksista asioita, joita perinteinen taidehistoriallinen tutkimus ei toisi esille. Pukeutumiskuvan teoreettinen käsitteistö ei täysin soveltunut prerafaaliittien taiteen tutkimiseen, sillä pukeutumiskuvan merkitystasot poikkeavat paljon arkitodellisuudessa ja taiteessa. Käsitteistö on kuitenkin sovellettavissa eri taidemuotoihin, riippuen tutkittavan teoksen lähtökohdista.</p>			
Asiasanat			
Pukeutumiskuva, vaatetusviestintä, The Lady of Shalott, prerafaaliitit, naiskuva, pukuhistoria			
Säilytyspaikka			
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto			
Muita tietoja			

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO	5
1.1 Tutkimuksen tausta ja tavoitteet.....	5
1.2 Tutkimuksen teoreettinen viitekehys	6
1.3 Tutkimusmenetelmät.....	9
1.4 Tutkimuksen aineisto	11
1.5 Pukeutumiskuvan teoreettinen tausta	12
2 VAATTEEN JA TAITEEN SUHTEESTA.....	13
2.1 Tutkimuksellisia lähtökohtia	13
2.2 Pukeutumiseen liittyvää käsitteistöä.....	16
2.3 Taiteilijat pukuhistoriaa kirjoittamassa	17
2.4 Kontekstin merkitys vaatteen tulkinnassa	19
2.5 Vartaloihannetta luomassa	21
2.6 Vaatteet ja draperia taiteellisenä ilmaisukeinona	22
2.6.1 Vartalon kauneuden korostamisesta vartalon peittämiseen.....	24
2.6.2 Draperia taiteen vuoksi.....	25
2.6.3 Sensualismi ja speaktaakkeli	26
2.6.4 Itseilmaisuus ja emotionaalinen tunnelma	27
2.6.5 Modernit merkitykset.....	30
2.7 Pukeutuminen visuaalisena taidemuotona.....	31
3 KONTEKSTI MERKITYSTEN AVAAJANA.....	32
3.1 Teollistuminen ja aatteiden kirjo	32
3.2 Viktoriaaninen moraalit ja naiskäsitys	33
3.3 Viktoriaaninen maalaustaide	35
3.3.1 Romanttinen herääminen	37
3.3.2 Arts & Crafts -liike ja Art nouveau	38
3.3.3 John Ruskin	39
3.3.4 Prerafaeliitit.....	41
3.4 Viktoriaaninen muoti	47
3.5 Kohti muodin muutosta	51
3.5.1 Artistinen vaate	51
3.5.2 Esteettinen vaate.....	52
4 THE LADY OF SHALOTT.....	55
4.1 Runo aikakautensa symbolina.....	55
4.2 Runosta tehtyjä tulkintoja.....	56

	4
4.3 The Lady of Shalott -runon naiskuva	59
4.4 Runon pukeutumiskuva	63
4.5 Taiteilijoiden luoma pukeutumiskuva	64
4.6 Pukeutumiskuvallinen tutkimus taideteoksessa	66
4.6.1 Pukeutumiskuvan merkitystasot	66
4.6.2 Pukeutumiskuva prosessina ja teoksena	67
4.6.3 Pukeutumiskuvan semiotiikka	69
4.6.4 Pukeutumiskuvan realismi ja formalismi	70
5 PUKEUTUMISKUVALLINEN ANALYYSI THE LADY OF SHALOTT - TEOKSISTA	71
5.1 William Maw Egley	71
5.2 William Holman Hunt	75
5.3 Sidney Harold Meteyard	80
5.4 John William Waterhouse	84
5.4.1 <i>The Lady of Shalott</i> 1888	85
5.4.2 <i>The Lady of Shalott</i> 1894	89
5.4.3 <i>'I am Half-Sick of Shadows,' said the Lady of Shalott</i> 1915	92
6 POHDINTA	95
7 LÄHTEET	102
8 LIITTEET	107

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen tausta ja tavoitteet

Näin lukion kuvaamataidon tunnilla taidekirjassa kauniin maalauksen. Se esitti naista valkoisessa mekossa istumassa veneessä luonnon ympäröimänä. Tämä kuva kiehtoi ja jäi mieleeni. Silloin en kuitenkaan lähtenyt selvittämään maalauksen tekijää tai sen aihetta tarkemmin. Taidehistorian opinnoissa löysin kyseisen maalauksen uudelleen. Olin hiljattain tutkinut 1800-luvun muotokuvamaalauksia ja pukuhistoriaa proseminaarityötäni varten. Maalaus herätti jälleen voimakkaita tunteita ja tällä kertaa halusin tietää siitä enemmän. Taiteilijaksi paljastui englantilainen John William Waterhouse (1849–1917) ja aiheena oli viktoriaanisen runoilijan Alfred Tennysonin teksteihin perustuva *The Lady of Shalott*. Runoon tutustuminen avasi maalauksen uudella tavalla. Sain maalaukseen, joka kiehtoi kauneudellaan, väreillään, muodoillaan sekä vaatteillaan, aiheen ja runollisen sisällön.

The Lady of Shalott on innoittanut myös muita 1800-luvun taiteilijoita ja runosta on tehty lukuisia kuvituksia. Kuvituksiin tutustuessani huomasin, miten eri tavoin aihetta on kuvattu. Lisäksi huomasin, miten vahvasti sekä pukeutuminen että naiseuden esittäminen liittyvät historiallisesta aiheesta huolimatta oman ajan estetiikkaan ja yhteiskunnalliseen tilanteeseen. Tutustuminen *The Lady of Shalott* -kuvastoon osoittautui antoisaksi myös pukuhistorian ja vaatetusviestinnän tietämykseni kannalta. Eri aikakausien elementtien yhdistely ja draperian kuvaaminen antavat nykykatsojalle hämmennyneen vaikutelman, mutta ne muodostavat myös kiehtovan yhdistelmän historiallisia aikakausia ja 1800-luvun henkeä, fantasiaa ja realismia. Viktoriaaniset ihanteet heijastuvat maalauksissa ennen kaikkea maalausten naishahmoihin ja naiseuden kuvaamiseen. Prerafaeliitit maalasivat omien ihanteidensa mukaisen kauniin englantilaisen naisen jokaiseen maalaukseen ja loivat tunnistettavan tyypin. Oliko prerafaeliittien tarkoitus kuvata historiallista totuutta ja luoda uskottavia kuvauksia aiheista vai riittikö heille pelkkä mielikuvituksen voima? Muun muassa tätä kysymystä halusin lähteä tutkimuksessani selvittämään.

Tutkimukseni tavoitteena on selvittää mitkä tekijät ovat vaikuttaneet *The Lady of Shalott* -teosten syntyyn ja miten ne ilmenevät erityisesti vaatetuksen kautta. Ymmärtääkseni näitä tekijöitä pyrin tutkimuksessani luomaan 1800-luvun lopun muodista, taiteesta ja yhteiskunnallisesta tilanteesta kokonaiskuvan, jonka avulla merkitysten lukeminen on mahdollista. Vaatetuksen viestinnällisen näkökulman mukaan vaatteilla on

symbolisia merkityksiä, joiden ymmärtäminen on sidoksissa ajassa ja paikassa vaihtelevaan kontekstiin.¹ Haluankin selvittää, tuoko vaatetusviestinnällinen tutkimus lisäarvoa kuva-analyysiin.

Vaatteilla on osoitettu useissa tutkimuksissa olevan tärkeä asema yhteiskunnassa ja jokaisella tunnetulla kulttuurilla on ollut myös oma pukeutumiskulttuurinsa. Lisäksi tutkimukset ovat osoittaneet, että taiteilijoilla on aina ollut läheinen suhde vaatteeseen ja sen kuvaamisella on osoitettu sekä taitoa että luotu merkityksiä. 1800-luvun puolivälissä taiteilijat ottivat osaa vaateen uudistamisiikkeen (*Dress Reform Movement*) ja pyrkivät taiteen avulla luomaan täysin uuden pukeutumiskulttuurin. Oletan tutkimieni taiteilijoiden ottaneen omilla valinnoillaan kantaa tähän pyrkimykseen.

Viktoriaanisessa yhteiskunnassa naisen asema oli monimutkainen ja naiseuteen liittyi monenlaisia myyttejä ja moraalisia pyrkimyksiä. Tällä ilmiöllä oli vaikutusta myös taiteeseen, mikä näyttäytyi muun muassa aiheistossa ja naisen kuvaamisessa. Prerafaeliittien taiteeseen liittyy vahvasti naisen idealisoiminen ja esineellistäminen, joka nostaa esiin myös naistutkimuksellisen näkökulman. Yhdeksi tutkimuskysymykseksi nouseekin: mitä *The Lady of Shalott* -maalaukset kertovat ruumiista, seksuaalisuudesta ja vaateen suhteesta niihin merkityksiä muodostavana tai kantavana tekijänä?

1.2 Tutkimuksen teoreettinen viitekehys

Vaatetuksen tutkimuksen suuntaukset ja teoriat toimivat tutkimuksessani tärkeässä osassa, mutta eivät pelkästään tarjoa hedelmällistä lähtökohtaa tutkimukseeni, sillä ne tarvitsevat usein toimivan subjektin (pukeutuja) ja merkityksiä lukevan ympäristön (koodit) vaatetuksen merkityksellistymisprosessiin². *The Lady of Shalott* -kuvauksissa vaatteet edustavat taiteilijoiden omia ja ajan ideoita ja ihanteita, eivätkä ne kerro kuvattavasta itsestään, ellei taiteilijan katso olevan pukeutuja. Vaatetusta on tutkittu paljon muun muassa psykologian, sosiologian, semiotiikan ja fenomenologian näkökulmista. Näissä tutkimuksissa päähuomio on usein subjektissa ja merkitysjärjestelmissä. Lisäksi vaatetusta on tutkittu muodin näkökulmasta, jolloin ilmiö saa ekonomisen ja yhteiskunnallisen leiman³. Vaatetuksen tutkimuksen perinteeseen tutustuminen antaa kuitenkin mielestäni lisäarvoa taidehistorialliseen tutkimukseen.

Aina kun tutkitaan historiallista, ihmistä kuvaavaa taidetta, on pukuhistorian

¹ Kaiser 1985, 184–186.

² Mm. Kaiser 1997, Uotila 1994.

³ Mm. Simmel 1986.

tuntemus tärkeää. Hollander (1978) ehdottaa, että taiteessa esiintyviä vaatteita tulee nähdä ja tutkia samoin kuin maalauksiakin tutkitaan ja nähdään. Myös Uotilan (1994) mielestä ihmisen ulkoisesta olemuksesta syntyvä pukeutumiskuva on taideteoksen kaltainen, esteettisesti koettava kokonaisuus. Toisin sanoen vaatetus taideteoksessa muodostaa siihen toisen taideteoksen. Haasteena onkin näiden kahden analyysin yhdistäminen, varsinkin kun prerafaeliittien töissä naiset kuvastavat kaikilta osin ihannetta. Tällöin täytyykin kysyä, kuka teoksessa ”pukeutuu”? Kenen näkökulma on kyseessä? Lisäksi on haasteellista lukea pukeutumisen merkityksiä kuvista ja teksteistä vaihtuvissa aikakausissa ja kulttuureissa. Onko koskaan mahdollista saada totuudellista kuvaa jollei ole itse elänyt kyseisellä aikakaudella ja kyseisessä kulttuurissa? Merkitykset vaihtelevat paljon myös aikakausien ja kulttuurien sisällä. Pukeutumiskuvallista tutkimusta on tehty Suomessa erityisesti Lapin yliopistossa. Pukeutumiskuvan käsitettä on sovellettu esimerkiksi näytelmien puvustuksien ja alakulttuurien pukeutumisen tutkimisessa.

Pukuhistorian tuntemus vaatii laajaan lähdeaineistoon tutustumista. Varsinkin jos maalaukset kuvastavat useita eri aikakausia, vaikkakin ovat kuvitteellisia konstruktioita myyttien ja runojen hahmojen vaatetuksesta. Tällöin täytyy tuntea lähteenä oleva runo/myytti ja tutkia, onko siinä viittauksia ulkoiseen olemukseen. Lisäksi täytyy tuntea muut samasta aiheesta tehdyt teokset havaitakseen mahdolliset yhteydet ja esikuvat. Maalauksen pukeutumiskuva on aina taiteilijan oman näkemyksen mukainen ja kertoo jotain hänen estetiikastaan ja suhteesta ympäröivään yhteiskuntaan ja sen pukeutumiskulttuuriin.

Pukuhistoriallista tutkimusta on tehty paljon eri aikakausista ja tyyleistä. Vaatetuksen tutkimus keskittyikin ennen 1900-lukua lähinnä pukuhistorialliseen ja vaatetuksen syitä selvittävään tutkimukseen. Nykyaikainen vaatetustutkimus lähestyy vaatetta usein suunnittelun lähtökohdista vaatetusteollisuuden näkökulmasta tai individualistisesti käyttäjän näkökulmasta. Pukuhistoriallisia tutkimuksia on tehty runsaasti eri tieteenaloilla eri aikakausiin ja kulttuureihin keskittyen. Jotta minun on mahdollista luoda 1800-luvun lopun pukeutumiskulttuurista kokonaiskuva, on tutustuttava sekä ajan yleiseen muotiin että prerafaeliittien ja vaateen uudistusliikkeen luomaan esteettiseen ja artistiseen pukuun. Tietoa on saatavilla runsaasti, muun muassa Jane Ashelford (1996) on tutkinut aihetta.

Vaatteen ja taiteen yhteyksistä tehtyjä tutkimuksia on suhteellisen vähän. Olen tutustunut Anne Hollanderin (1978, 2002) teorioihin vaateen ja vartalon yhteyksistä taiteessa ja siitä, kuinka vaatteet taiteessa on verrattavissa ennemmin taiteeseen itseensä kuin todellisiin pukeutujiin. Hollander on tutkinut myös sitä, miten vaatetta on taiteessa

käytetty antamaan erityismerkityksiä kuten emotionaalista voimaa ja mitä draperioiden kuvaaminen kertoo aikakaudesta. Lisäksi on olemassa paljon taidetta ja pukuhistoriaa yhdistäviä tutkimuksia, joissa keskitytään tiettyyn aikaan tai teostyyliin. Alice Mackrell (2005) osoittaa tutkimuksissaan taiteilijoiden eri aikakausina osallistuneen konkreettisesti muodin luomiseen, keskittyen kuitenkin modernismiin, jonka hengessä taiteilijat ja vaatesuunnittelijat tekivät yhteistyötä ja uskoivat muodin ja taiteen tiiviiseen yhteyteen. Vaatteen ja taiteen yhteyksiä käsitteleviä tutkimuksia on lisäksi olemassa siitä näkökulmasta, onko vaate itsessään taideobjekti. Loppujen lopuksi vaatteen ja taiteen yhteys on kuitenkin sellainen esteettinen ilmiö, joka ilmenee tavalla tai toisella kaikessa ihmisistä kuvaavassa taiteessa, oli vaatteeseen sitten kiinnitetty tarkempaa huomiota tai ei.

Tutkimistani taiteilijoista on saatavilla tietoa vaihtelevasti. William Holman Huntia on tutkittu paljon, sillä hän oli yksi prerafaeliittien perustajajäsenistä. Muun muassa George Landow (1979) on tutkinut Huntin symboliikkaa. John William Waterhousesta on kirjoitettu kaksi elämäkertateosta, joista olen tutustunut Tripin (2002) kirjoittamaan. William Maw Egleyistä ja Sidney Harold Meteyardista ei ole juurikaan saatavilla tietoa Suomessa. Heistä on ainoastaan lyhyitä mainintoja viktoriaanisia taiteilijoita ja prerafaeliitteja käsittelevissä kirjoissa.

Prerafaeliittiseen koulukuntaan tutustuminen on oleellista muodostettaessa kokonaiskuvaa aikakaudesta sekä aiheiden ja taiteilijoiden välisistä yhteyksistä ja vaikutteista. Prerafaeliitteja ovat tutkineet muun muassa Prettejohn (2000) ja Maas (1969). Prerafaeliittien estetiikalla oli yhteys taidekriitikko ja esteetikko John Ruskinin (1819–1900) kirjoituksiin. Maiseman ja aiheen yksinkertaisuus, moraalinen ja uskonnollinen ulottuvuus sekä värien puhtaus olivat vaatimuksia, joita Ruskin asetti taiteelle. Hän löysi ne prerafaeliittien taiteesta. Ruskinin kirjoituksiin tutustuminen antaa tietoa ajan estetiikasta.

Viktoriaaninen aika Englannissa oli monilta osin yhteiskunnan, teknologian ja tieteellisen kehityksen murrosaikaa. Se vaikutti varmasti vahvasti myös taiteilijoiden näkemyksiin ennen kaikkea romanttisen pyrkimyksen kautta. Teollistunut kaupunkiympäristö ei tarjonnut esteettisiä elämyksiä, vaan taiteen kautta haluttiin palata luontoon ja keskiaikaisiin taruihin. Jotta pystyn näitä pyrkimyksiä ymmärtämään, täytyy minulla olla yleistä tietoa aikakaudesta. Koko aikakautta leimannut kaipuu romantiikkaan on verrattavissa esimerkiksi renessanssi-ihmisten kaipuuseen klassisiin ihanteisiin. Tässä yhteydessä tutustun Vuojalan (1997) väitöskirjan kautta Aby Warburgin *Einfühlungin* käsitteeseen.

Viktoriaanisen aikakauden ja naiskuvien tutkiminen on mahdotonta ilman

feminististen teorioiden esiintuloa. Ajan kaksinaismoralistinen luonne oli ajassa eläneille luonnollista, mutta näin jälkeinpäin meidän on mahdollista nähdä monia naisen kuvauksessa vallinneita moraalisia itsestäänselvyyksiä. Viktoriaanisen ajan naisihanne heijastuu vahvana sekä yhteiskunnasta että aikakauden maalareiden taiteesta. Feministiseen taidehistoriaan tutustuminen antaa lisäarvoa analyysille ja laajentaa näkökulmaa. Muun muassa Linda Nochlin (1995) on nostanut taidehistoriasta esiin naiseuteen ja valtaan liittyviä myyttejä, jotka esiintyvät ikonografiassa ja kerronnan diskurssissa näyttäytyen asioiden luonnolliselta järjestykseltä⁴.

Lisäksi minun täytyy tutustua *The Lady of Shalott* -maalausten taustalla olevaan runoon ja aiheesta tehtyihin kuvituksiin, jotta pystyn erottamaan kuvalliset kerrostumat ja vaikutteet. Runoa on tutkittu erityisesti yhteiskunnallisista ja naistutkimuksellisista lähtökohdista. Suurinta osaa tutkimukseeni liittyvistä kirjoista ja artikkeleista ei ollut saatavilla Suomessa, joten olen hyödyntänyt internetistä löytyvää aineistoa. *Victorian web-*sivustolle on koottu paljon viktoriaanisen aikakauden taidetta, kulttuuria ja yhteiskunnallisia ilmiöitä käsitteleviä artikkeleita ja otteita kirjallisuudesta. Sivustolta löytyy runsaasti eri kirjoittajien artikkeleita, jotka käsittelevät aineistossani olevia teoksia ja joita olen hyödyntänyt omassa tutkimuksessani.

Kaikkia edellä mainittuja tutkimuksia yhdistämällä pyrin luomaan *The Lady of Shalott* -teoksille kontekstin, jonka avulla saan tietoa ajan estetiikasta sekä taiteilijoihin vaikuttaneista ilmiöistä. Taiteen ja vaateen yhteyksiä käsittelevä tutkimustieto avaa väyliä ymmärtämiselle ja helpottaa tulkintojen tekemistä. Tutkimuksessani pyrin osoittamaan, että vaatetuksen tarkemmalla tutkimisella voidaan saada lisäarvoa taidehistorialliseen tutkimukseen.

1.3 Tutkimusmenetelmät

Tutkimukseni on empiirinen ja laadullisen tutkimuksen strategiaa noudattava, sillä tavoitteena on selvittää muutaman maalauksen avulla vaatetusviestinnän teorioiden soveltuvuutta taideteosten tulkintaan. Tutkimus on monitieteellinen ja yhdistelee taidehistoriaa, pukuhistoriaa ja vaatetusviestintää. Tarkoitus on olla selittävä, ymmärtävä, tuoda lisää tietoa ja testata eri tieteenalojen metodien soveltuvuutta toisiinsa. Tarkoitus ei ole olla yleispätevä eikä yleistettävä, mutta mahdollisesti sovellettavissa toisiinsa samankaltaisiin tapauksiin. Koska kyseessä on sekä taidehistoriallinen että vaatetus-

⁴ Nochlin 1995, 180.

viestinnällinen tutkimus, ei pelkästään toisen menetelmiä käyttäen saada mielestäni tarpeeksi tarkkaa kuvaa teoksen sisällöstä.

Tutkimusstrategiani on hermeneuttinen, sillä lähestyn tutkimusilmiötä ymmärtämisen ja tulkinnan lähtökohdasta. Teoksen kontekstin merkitys on tutkimuksessani ymmärtämisen lähtökohtana, jolloin hermeneuttinen tulkintaprosessi tuottaa tutkimuskysymyksiin soveltuvan tutkimusotteen. Hermeneuttisen periaatteen mukaan kokonaisuus ymmärretään yksittäisestä ja yksittäinen kokonaisuudesta, sillä osat, jotka määrittyvät kokonaisuudesta, määrittävät itse kokonaisuutta⁵.

Romanttisessa taiteessa kirjallinen ja historiallinen tausta olivat tärkeässä asemassa, joten aiheiden alkuperien ja vertauskuvien (jotka vaikuttivat myös vaatetukseen) selvittämisessä ikonologinen kuvatutkimus on tärkeässä asemassa. Warburgin ikonologian lähtökohtana on, että taideteoksen todellisuus on se pienmaailma, jossa se on luotu. Tämän pienmaailman tutkimiseen tarvitaan paikallishistorian tuntemusta. Näihin kysymyksiin löytyy vastauksia kirjallisista dokumenteista. Warburg yhdisti siis vertailevan kuvatutkimuksen kirjallisten tekstitraditioiden tutkimukseen ja tätä hän kutsui ikonologiseksi kuvatutkimukseksi.⁶

Warburgin mukaan emme voi astua aikojen ulkopuolelle tarkkailemaan mennyttä aikaa, vaan kuvamme siitä on väistämättä oman aikamme subjektiivisen toivekuvan ja esteettisen käsityksen hämärtämä. Tällä ajattelulla hän tavallaan myöntää sen, että vaikka hänen tavoitteena oli ymmärtää historiallista taidetta kunkin ajan omista kokemuksista käsin, ei se koskaan ole täysin mahdollista.⁷ Hermeneuttisen tutkimusstrategian mukaan ymmärtäminen ei kuitenkaan ole sidottu ajallis-paikalliseen viitekehykseen. Aika ei ole erottava kuilu, vaan ajallinen etäisyys täytyy tunnustaa ymmärtämisen positiiviseksi ja tuotteliaaksi mahdollisuudeksi, sillä aika on kantava perusta tapahtumiselle, johon nykyhetkinen ymmärtäminen on juurtunut.⁸ Tutkijan historiallista asemaa hermeneuttisessa tutkimuksessa ei siis koeta ymmärtämistä vähentäväksi, vaan uusia tulkintoja tuottavaksi.

Koska vaate maalaustaiteessa ei ole fyysinen, vaatetusviestinnän teorioista jäljelle jäävät vaateen viestinnällisyyttä tutkivat teorit, joista kontekstuaalinen ja semioottinen ovat yleisimmin käytettyjä. Vaatetusviestinnän teorioista käytän Minna Uotilan (1994) pukeutumiskuvallista tutkimusta, jossa korostuu vaateen (pukeutumiskuvan) viestinnällisyys ja teoskaltaisuus. Uotila käyttää analyysinsä apuna muun muassa semiotiikan käsitteistöä ja teorioita. Anne Hollanderin (1978) mukaan vaateen merkitys

⁵ Gadamer 2005, 29.

⁶ Vuojala 1997, 11, 189.

⁷ Vuojala 1997, 27, 28.

⁸ Gadamer 2005, 37.

taiteessa on ikonografinen ja symbolinen. Hän on käyttänyt omien analyysiensä apuna myös formaalisia menetelmiä erityisesti draperioiden tutkimisessa. Formaalisten menetelmien apuna käyttäminen tulee kyseeseen, jos teoksen vaateen muodolla on erityismerkityksiä.

Proseminarityössäni tutkin muotokuvia kontekstualisoivalla otteella pääasiassa niiden vaatetuksen kautta. Tutkimusmenetelmä osoittautui suhteellisen hedelmälliseksi, kun kyseessä on muotokuva (olettaen että mallilla on ollut päätösvalta pukeutumiseensa). Haluaisinkin tässä tutkimuksessa nähdä, mitä lisäarvoa vaatetuksen tutkiminen tuo prerafaeliittien idealisoivaan taiteeseen, jossa taiteilijan voidaan ajatella olevan pukeutuja. Idealisoivassa taiteessa taiteilija luo teoksen pukeutumiskuvan, jolloin se on hänen omien esteettisten pyrkimysten ja näkemysten mukainen ja kertoo jotain taiteilijasta itsestään, ei maalauksessa olevasta henkilöstä. Tutkimuskysymykset pyrin selvittämään *The Lady of Shalott* -teoksia analysoimalla ja lähteisiin tutustumalla. Tietoa voidaan saada aikalaistekstien perusteella sekä yksittäisiä teoksia tarkemmin tarkastelemalla.

1.4 Tutkimuksen aineisto

Tutkimukseni primaariaineisto koostuu kuudesta *The Lady of Shalott* -runoa kuvaavasta maalauksesta, jotka sijoittuvat aikavälille 1858–1915. Tutkimuksen kohteena on neljän eri taiteilijan näkemykset runosta ja siinä esiintyvän naisen pukeutumiskuvasta. Alfred Tennysonin (1809–1892) runo inspiroi useita viktoriaanisia taiteilijoita, pääasiassa prerafaeliitteja. Runon viehätys heille oli muun muassa sen keskiaikaisessa maailmassa, romanttisessa tunnelmassa sekä aiheessa, josta löytyi paljon yhtymäkohtia modernin elämän teemoihin. Kolme taiteilijoista kuului prerafaeliittien veljeskuntaan, William Holman Hunt oli yksi sen perustajajäsenistä, kun taas John William Waterhouse ja Sidney Harold Meteyard edustivat prerafaeliittien toista polvea. William Maw Egley oli yksi harvoista aikakauden maalareista, jotka kuvasivat aihetta ilman, että olisi ollut prerafaeliittien veljeskunnan piirissä. Egleyn maalauksen mukaanotto on kuitenkin tutkimukselle hedelmällistä, sillä se edustaa sekä tekniseltä toteutukseltaan, että pukeutumiseltaan toisenlaista lähtökohtaa kuin mihin prerafaeliitit pyrkivät.

Hunt ja Dante Gabriel Rossetti kuvittivat Tennysonin runokokoelman Edward Moxonin julkaisemana vuonna 1857. Teos osoitti aikakauden taiteilijoille runojen kuvallisen potentiaalin. Tämän jälkeen Tennysonin runoista tehtiin useita kuvitettuja

laitoksia.⁹ Kirjankuvitusten lisäksi *The Lady of Shalott* -runosta on maalattu useita teoksia. Olen rajannut aineistoni vaatteiden perusteella öljyväritöihin ja sisätiloissa tapahtuviin kohtauksiin. Runossa ei naisen vaateesta ole juurikaan kuvailtu, joten taiteilijoiden mielikuvituksella on kyseisissä töissä suurempi merkitys. Tennyson antoi kuvauksia vaateuksesta vain yhdessä runon kohdassa, jossa nainen oli veneessä. Näistä töistä olen valinnut analysoitavaksi yhden, jossa vaate näkyy parhaiten ja yksityiskohtaisimmin. Muiden taiteilijoiden venekuvauksista poiketen Waterhouse kuvitti hetken, jossa runon nainen on vielä hengissä ja näin ollen vaateuskin näkyy paremmin. Tutkimukseni sekundaariaineisto koostuu teoriakirjallisuudesta, maalauksiin mahdollisesti vaikuttaneista toisista maalauksista sekä pukuhistoriallisesta kuvastosta.

1.5 Pukeutumiskuvan teoreettinen tausta

Pukeutumiseen vaaditaan konkreettisesti pukeutuva ihminen, vartalo, joka kantaa vaatetta. Pukeutujan omat merkitykset ovat kiinnostaneet erityisesti vaatetusalan tutkijoita. Näitä merkityksiä hyödynnetään muun muassa suunnittelussa. Pukeutujan omien merkitysten lisäksi prosessilla on myös kommunikatiivinen puoli. Tätä puolta tutkii puolestaan vaatetusviestintä. Pukeutuminen on siis merkitysten muodostamista ja tässä prosessissa vaatteet ja asusteet toimivat merkityksiä muodostavina yksikköinä. Ihmisen ominaisuudet (identiteetti, luokka, sukupuoli jne.) vaikuttavat pukeutumiskuvan syntymiseen, kokemiseen vaikuttavat puolestaan kokijan henkilökohtaiset ominaisuudet. Kaiken ”yllä” toimii vielä kulttuuri, jossa merkityksiä luetaan.

Minna Uotilan mukaan pukeutuminen on kulttuurifilosofisesti ymmärretty kompleksinen merkityskokonaisuus, joka tuottaa kommunikaatiota kulttuurissa. Pukeutumisesta muodostuu pukeutumiskuva, jolla on sekä sisäinen, että ulkoinen merkityskokonaisuus. Sisäisessä merkityskokonaisuudessa ovat ihmisen omat henkiset ominaisuudet ja päämäärät, jotka vaikuttavat pukeutumiseen. Ulkoinen merkityskokonaisuus on kommunikatiivinen ja esteettisesti koettava, taideteoksen kaltainen kokonaisuus. Pukeutumiskuva on objektiivinen ja yhteismitallinen tutkimusyksikkö, jonka konkreettinen kohde on jokin pukeutumisella luotu teos.¹⁰ Pukeutumiskuva taideteoksessa ei siis sisällä konkreettisesti sisäistä merkitys-kokonaisuutta, vaan pukeutujan merkitys katoaa ja jäljelle jää vain vaateen merkityskapasiteetti. Toisaalta kuvantekijän sisäisten

⁹ Nelson 2004a.

¹⁰ Uotila 1994.

ominaisuuksien voidaan ajatella vaikuttavan pukeutumiskuvan syntyymiseen, vaikkei tekijä itse fyysisesti olisikaan läsnä. Tätä ajatusta jalostan eteenpäin analyysiosiossa.

Sisäisen merkitystason tutkimiseen kuuluu omassa tutkimuksessani taiteilijan esteettisten näkemysten sekä hänen pukeutumiselle asettamien erityisvaatimusten tutkiminen. Sisäisiin merkityksiin kuuluvat myös sosiaaliset ja yhteiskunnalliset vaikutteet. Näitä vaikutteita pyrin selvittämään kontekstiosiossa ja oletan, että taideostien pukeutumiskuvan sisäisiä merkityksiä tutkimalla voin saada aiheesta vielä lisätietoa. Pukeutumiskuvan ulkoisen merkityskokonaisuuden tutkimiseen käytän Uotilan esille tuomaa semioottista lähtökohtaa ja käsitteistöä. Koska taideoksen pukeutumiskuvan merkitys voi olla vaikea erottaa itse teoksen merkityksestä, täytyy minun tutkia teosta myös taidehistoriallisen näkökulman kautta. Tässä yhteydessä teen teoksista ikonologista analyysia.

Uotila tarkastelee tutkimuksessaan pukeutumiskuvaa useista tieteellisistä lähtökohdista käsin. Lisäksi pukeutumiskuvaa voi tutkia monista eri näkökulmista, kuten teoksisuuden, tekijän ja kokijan näkökulmista. Pukeutumiskuvien tekemistä voi tarkastella suunnittelu- ja kommunikaatioprosessina. Teoksisuutta voi lisäksi tarkastella realistisen ja formalistisen estetiikan kautta. Kun pukeutumiskuvaa tarkastellaan merkitysyksikkönä, toimii semioottinen käsitteistö analyysin jäsentäjänä.¹¹ Pukeutumiskuvan eri merkitystasoja ja niiden yhteyttä sekä taiteeseen, että omaan tutkimukseeni käyn enemmän läpi analyysiosiossa.

2 VAATTEEN JA TAITEEN SUHTEESTA

2.1 Tutkimuksellisia lähtökohtia

Kysymystä vaateen ja taiteen suhteesta voisi lähestyä esimerkiksi muodin, estetiikan tai taiteenfilosofian kautta. Tämän kappaleen tarkoituksena on kuitenkin lähestyä kysymystä konkreettisesti ja esitellä yhteyksiä vaateen esittämisestä taiteessa eri aikakausina, keskittyen romantiikan pyrkimyksiin. Taiteesta puhuttaessa tarkoitan maalaustaidetta, sillä veistotaide ja modernit taidemuodot, kuten käsitetaide ovat luoneet vaatteelle täysin erilaisia merkityksiä.

¹¹ Uotila 1994.

Vaate taiteessa voi toimia ihmisen persoonan, aseman tai muiden ominaisuuksien kuvaajana, vaatteella voidaan tuoda maalaukseen emotionaalista voimaa, symbolisia merkityksiä sekä kertoa tarinoita. Vaate voi myös toimia metaforana ruumiista, asenteista ja ideologioista. Kaiken tämän lisäksi vaate kertoo aikakaudesta, ajan hengestä ja estetiikasta. Vaatteilla voidaan kuvata todellista ihmistä, kuvittaa tarinan hahmoa tai luoda täysin uusi hahmo. Taidetta tutkiessamme meillä täytyy olla käsitys siitä, onko vaate ”todellinen” ja mitä taiteilija vaatteen kuvaamisella pyrki kertomaan. Kertooko vaate kuvattavasta, vai taiteilijasta itsestään? Kuka vaatteen on luonut?

Maalauksessa esitetty vaate voi olla viitteellinen, pelkkä muoto, osa vaatteesta, asuste tai vaatteeseen viittaava siveltimenveto. Se voi olla myös hyvin tarkasti kuvattu, yksityiskohtineen ja laskoksineen. Vaatteen kuvaamisessa näkyvät tyyllilliset pyrkimykset, värien käytön taitavuus sekä valon ja varjon huomioiminen materiaalissa. Draperioiden luonnollinen kuvaaminen on ollut monen suuren taiteilijan erityisominaisuus.

Vaatetta maalaustaiteessa ei voi tutkia formaalisilla, muodollisilla menetelmillä, sillä se edustaa vain vaatteen ideaa ja on epätäydellinen, kaksiulotteinen ja vailla fyysistä ulottuvuutta. Voimme kuitenkin yrittää tulkita vaatteen materiaalia, värjäysmenetelmää, rakennetta, saumoja ja valmistusmenetelmiä, mutta koskaan emme voi olla varmoja, toisin kuin fyysisten vaatekappaleiden tutkimisessa. Voimme myös yrittää tulkita kuvattavan henkilön persoonaa ja asemaa (tähän tarvitaan kontekstuaalista tietoa aikakaudesta ja kulttuurista), mutta siltikään emme voi olla varmoja, sillä emme tiedä kenen vaatteet todellisuudessa ovat. Täytyy tuntea aikakausi, ajan estetiikka sekä taiteilijan näkemykset.

Vaatteella taiteessa ideaalinen voima yli vaatteen oikeassa elämässä, sillä vaatteet taiteessa kuvataan usein niin kuin niiden pitäisi näyttää. Anne Hollanderin mukaan kunkin aikakauden suhtautumisen vaatteisiin ja vartaloon voi päätellä taiteesta¹². Vaatteen historia visuaalisena taidemuotona pohjautuu kuvista johdettuihin kuviin, sillä vaatetettua ihmistä katsotaan aina kuvien ja traditioiden kautta. Erot eri aikakausien välillä tehdään näkyviksi kuvallisten representaatioiden, kuten maalaustaiteen, valokuvien ja elokuvien kautta. Vaatteella taiteessa on Hollanderin mukaan ikonografinen ja symbolinen merkitys.¹³

Vaate on Hollanderin mukaan verrattavissa muihin käyttötaiteen esineisiin, sillä se muuttaa muotoaan ja vaikuttaa sosiaaliseen käyttäytymiseen, mutta poikkeaa käyttöesineistä siinä, että vaatteet ovat erillään itsestä ja antavat visuaalisen näkökulman tietoiselle itselle. Hollander vertaa jokapäiväisiä vaatteita rooliasuihin, joilla itse vaatetetaan tiettyihin rooleihin. Tällä kentällä toimitaan ja tuotetaan merkityksiä

¹² Hollander 2002, 10.

¹³ Hollander 1978, 311-312.

peittämisen ja paljastamisen avulla.¹⁴

Vaatetta taiteessa analysoidaan useimmiten muodollisten, pelkästään visuaalisten elementtien ominaisuuksien perusteella suhteessa edellisiin ja nykyisiin, useimmiten taiteen tyylien muutoksia opiskelemalla¹⁵. Tällainen analyysimalli on kuitenkin vaillinainen, sillä muodollisilla elementeillä voi olla eri merkitys kuin kokonaisuudella ja lisäksi vaatteiden esittämis- ja maalaustyylit kertoo vain ajan suhtautumisesta vaatteeseen ja vartaloon ja vain hyvin vähän kuvattavasta itsestään. Lisäksi täytyy ottaa huomioon se, että vaatteiden merkitykset voivat muuttua vaikka itse vaate pysyy muuttumattomana. Tämä tuo lisähaastetta vaateen tutkimiseen taiteen kautta, varsinkin jos ei ole täysin luotettavaa ja tarkkaa tietoa teoksen kontekstista.

Kontekstisidonnaisuudestaan huolimatta pukeutuminen on yhteinen ilmiö, sillä pukeutuminen on ollut antropologien mukaan ominaista kaikille tunnetuille kulttuureille¹⁶. Ei siis esiinny ihmistä kuvaava taidetta ilman vaatetta. Hollander on tutkimuksissaan osoittanut, että länsimaisessa kulttuurissa alastonkin ihmishahmo kantaa vaateen konventiota mukanaan¹⁷. Vaatteella taiteessa on ollut tärkeä rooli kertovissa maalauksissa antamaan ajan ja paikan tajua. Vaikka taiteilijat pyrkivät kuvaamaan esimerkiksi itämaisia tai historiallisia vaatteita, heijastuivat niistä kuitenkin usein oman ajan vaatteet.¹⁸ Pukuhistorian tuntemus auttaa erottamaan oman ajan elementit historiallisista ja artistiset vaatteet todellisista.

Vaateen ja taiteen suhde nostattaa myös keskustelun siitä, onko vaate itsessään taidetta vai taiteen ulkopuolella oleva visuaalinen ja esteettinen järjestelmä. Näkökulman valinta vaikuttaa siihen, millä tavoin vaatteita tutkitaan. Lisäksi näkökulman valinta vaikuttaa siihen, tutkitaanko vaatetta taiteesta irrallaan, taiteena taiteen sisällä vai erillisenä ilmiönä, jolloin merkitykset ovat taiteesta riippumattomia. Vaikka vaateen ja taiteen suhde on moniulotteinen, nousee useimmista tutkimuksista muutama yhteinen näkökulma esiin:

1. Pukuhistoriaa on tutkittu perinteisesti taiteen avulla, joten koko pukuhistoriamme on taiteen avulla kirjoitettua.
2. Vaatteet kertovat aina jotakin joko ihmisestä itsestään, yhteiskunnasta tai kulttuurisesta kontekstista.
3. Vaatteet ovat aina olleet tärkeitä taiteilijoille, vaikkakin tarkoitus ja esittämistapa vaihtelevat. Vaatetuksen ja taiteen esteettiset ja tyylliset pyrkimykset ovat olleet

¹⁴ Hollander 1978, 451.

¹⁵ Hollander 1978, 313.

¹⁶ Entwistle 2002, 33.

¹⁷ Hollander 1978, 86.

¹⁸ Ribeiro, Oxford Art Online.

hyvin läheisessä suhteessa aina 1900-luvulle saakka.

4. Vaatteella on aina ollut kiinteä suhde vartaloon. Vaikka modernismi hylkäsi tämän suhteen rikkomalla konventionaalisia yhteyksiä, kuvallinen traditio ihmisen ja vaateen yhteenkuuluvuudesta on niin vahva, että näemme yksittäiset vaatekappaleet ihmisen symbolina.

5. Vaatetta voidaan pitää joko visuaalisena taidemuotona tai käyttöesineenä.

2.2 Pukeutumiseen liittyvää käsitteistöä

Vaate (*cloth*) viittaa yksittäisiin vaatekappaleisiin, asusteisiin ja pukimiin. Vaatetus puolestaan on ihmisen yllä oleva vaatteiden kokonaisuus (*clothing*).¹⁹ Puvulla (*costume*) viitataan arkielämässä esimerkiksi miesten pukuun tai yöpukuun, mutta käsitteeseen liittyy myös historiallinen, kansallinen, taiteellinen ja sosiaalinen kytkös²⁰. *Costume* -termillä tarkoitetaan lisäksi teatteripukuja ja muita rooliasuja. Pukeutuminen (*dress*, tarkoittaa joissain yhteyksissä myös mekkoa tai leninkiä) kattaa kaiken ulkonäön manipuloinnin, tapahtui se sitten vaatetuksella, koruilla, kampauksilla, tatuoinneilla tai lävistyksillä. Pukeutumisella voi olla erilaisia merkityksiä yhteyksistä riippuen, useimmiten kuitenkin vaatetus on konkreettinen osa pukeutumista²¹. Myös yksittäisten vaatekappaleiden ja asusteiden termistön tunteminen on tärkeää historiallisia dokumentteja tutkittaessa. Termit kuitenkin vaihtelevat suuresti alueittain ja aikakausittain.²²

Termistö sopii perinteiseen vaatetuksen tutkimiseen, mutta ne eivät välttämättä sovellu vaateen tutkimiseen taiteessa. Taiteen tutkimuksessa esiintyy lisäksi termejä kuten *fancy dress*, *historical costume* sekä *artistic dress*, joilla kaikilla on oma erityinen merkityksensä. *Fancy dress* (vapaasti suomennettuna hienostunut mekko) esiintyy usein muotokuvissa tai laatukuvissa ja siihen liittyy vahvasti idealisoiminen, juhlallisuus sekä muodikkaus. Se voi olla taiteilijan keksimä tai jäljittelemä, tai hankittu jotain tiettyä tapahtumaa varten. Se voi myös olla seremoniallinen, modernisoitu versio esimerkiksi jonkun muotokuvan puvusta.²³

Historiallisella puvulla (*historical costume*) voidaan tarkoittaa minkä tahansa historiallisen aikakauden vaatetta, mutta useimmissa tutkimuksissa termillä kuvataan vaateyyppiä, joka esiintyy kuvatradiotissa raamatullisten henkilöiden yllä. Samaa

¹⁹ Koskennurmi-Sivonen 2000, 1-2.

²⁰ Uotila 1994, 15.

²¹ Koskennurmi-Sivonen 2000, 4.

²² Boucher 1987, 6.

²³ Hollander 2002, 91, 96.

tarkoittaa myös legendaarinen puku (*legendary costume*)²⁴. Artistinen puku (*artistic dress*, joissain yhteyksissä myös *aesthetic dress*) on taiteilijan pelkästään taiteellisia ja esteettisiä pyrkimyksiä varten luoma puku, jolla ei välttämättä ole vastinetta todellisessa pukumuodissa. Artistinen puku sekoittelee usein eri aikakausia ja tyyliä. Draperialla tarkoitetaan vapaasti laskeutuvaa kangasta ja termillä voi kuvaila veistoksissa ja maalauksissa esiintyvää kankaan laskostamista²⁵.

2.3 Taiteilijat pukuhistoriaa kirjoittamassa

Pukuhistoriaa on tutkittu monilla eri tavoilla, joilla kaikilla on käyttönsä ja rajoituksensa. Aikalaisdokumentit, kuten kirjeet, päiväkirjat ja kirjalliset tuotokset antavat yleisen esteettisen maun lisäksi tietoa siitä, mitä ihmiset ovat tunteneet vaatteita kohtaan ja mihin asioihin on kiinnitetty huomiota. Nämä ovat kuitenkin henkilökohtaisia, tunteellisia ja valikoivia. Tilit ja testamentit kertovat meille vaateen ekonomisesta asemasta, lait ja säädökset poliittisista näkemyksistä, mutta tarjoavat vain hyvin suppean näkökulman. Muotijournalismi puolestaan kertoo tyyleistä ja malleista, mutta näyttää hyvin idealisoidun, hetkellisen ja epätarkan kuvan pukeutumisesta. Konkreettiset vaatteet (1500-luvulta lähtien, usein keski- ja yläluokkaisia) antavat tarkkaa tietoa kankaista, leikkauksista ja saumoista, mutta eivät kerro sitä, miltä vaate näytti päällä, sillä vaate tarvitsee ihmisen tullakseen eloon.²⁶ Näiden lähteiden avulla meidän on kuitenkin vaillinaisuudesta huolimatta mahdollista muodostaa kuva menneiden aikojen pukeutumisesta. Pukuhistorian tutkiminen on olennaisessa osassa myös maalausten ajoittamisessa.

Pukuhistoria on ollut aina läheisessä suhteessa muodin ja tyylien historian tutkimisessa. Näiden kolmen oletetaan olevan riippuvaisia toisistaan. Muodilla ja taiteella on paljon yhteisiä elementtejä, sillä molemmat ovat herkkiä ajan ilmiöille. Kulttuuriset, sosiaaliset ja poliittiset muutokset näkyvät niissä usein vahvasti.²⁷ Eri tyylikausilla hallinneet esteettiset pyrkimykset vaikuttivat usein taiteeseen, arkkitehtuuriin, musiikkiin, vaatteisiin ja esineisiin, jolloin tyylin yhtenäisiä elementtejä oli havaittavissa taiteen ja designin välillä. Voimakkaimmillaan yhteys oli Art nouveaussa ja Art decossa. Lönnqvistin mukaan vaatteita on pukuhistoriassa luokiteltu ja analysoitu taidehistorian maailmassa,

²⁴ Hollander 2002, 35.

²⁵ Oxford Dictionaries 2011.

²⁶ Ribeiro. Oxford Art Online.

²⁷ Koskennurmi-Sivonen 2000, 112-113.

jossa tyyliperiodiajattelu on määrittänyt koko näkemystä muodista kulttuuri-ilmiönä²⁸.

Yleisestä tyylistä ja muodista huolimatta aina on esiintynyt yksilöllisiä ja yhteisön tyylejä, jotka poikkeavat yleisestä. Muoti toimiikin evoluution tapaan, sopii tilanteeseen, aikaan ja paikkaan.²⁹ Muoti on lisäksi vaihdellut runsaasti alueittain, joten pukuhistoria antaa useimmiten hyvin suppean käsityksen aikakauden muodista. Jos vaatetta tutkitaan taiteen avulla, Boucherin mukaan täytyy hylätä aineistosta teokset, joissa kuvataan mennyttä aikaa, sillä niiden vaatteet ovat kuvitteellisia ja irrotettu kontekstistaan (esimerkiksi raamatulliset vaatteet keskiaikaisissa töissä).³⁰ Mielestäni tällaiset teokset tarjoavat kuitenkin mielenkiintoisen tutkimuskohteen. Tarkoitus ei ole saada totuudenmukaista käsitystä esiintyneestä vaatteesta, vaan siitä, miten ihmiset eri aikoina ovat käsittäneet vaatteen. Lisäksi kukin vallitseva muoti on aina ollut monimutkainen yhdistelmä menneitä aikakausia ja eri kulttuurien vaikutteita.

Mackrell on tutkinut yhteistyötä taiteilijoiden ja vaatteen valmistajien kesken ja osoittanut, että usein taiteilijat valmistivat itse muotokuvattaviensa vaatteet. Lisäksi taiteilijat ovat tehneet paljon muotikuvituksia ja kuvittaneet historiallisia pukukirjoja 1500-luvulta lähtien.³¹ Nämä kuvitukset ja pukukirjat puolestaan ovat olleet tulevien taiteilijasukupolvien mallina historiallisten maalausten vaateetusta suunnitelmassa. Näin ollen koko kuvallinen pukuhistoriamme ennen valokuvan keksimistä on taiteilijoiden luoma.

Taiteen lisäksi muotikuvituksella on ollut tärkeä tehtävä pukuhistoriassa. Muotijournalismi syntyi Ranskassa 1600-luvulla ja lehtien tarkoituksena oli esitellä hovien muotia ylhäisönaisille. Ennen journalismia muotia esiteltiin muotinukkien avulla, jotka kulkivat eri puolilla Eurooppaa ja joita esiteltiin putiikkien ikkunoissa.³² Muotikuvitusta on pidetty omana erillisenä taiteenlajinaan, jolla on oma ikonografiansa ja erilainen lähestymistapa vaatteen esittämiselle³³. Muotikuvissa on kyse anonyymiydestä ja mielikuvien myymisestä, kun taas taiteessa esiintyvän vaatteen oletetaan kertovan yksilöllisyydestä. Vaikka muotikuvituksella ja taiteella on eri tavoitteet ja lähestymistavat, on niitä joskus hankala erottaa toisistaan.

Muoti on ilmiönä taidetta hetkellisempi, se on tuote ja ajallinen ilmiö. Lisäksi siihen sisältyy näkökulma sosiaalisesta kollektiiviudesta, sillä ihminen ei voi olla yksin

²⁸ Lönnqvist 2008, 94.

²⁹ Batterberry 1982, 14.

³⁰ Boucher 1987, 6-7.

³¹ Mackrell 2005, 13.

³² Mackrell 2005, 18, 30.

³³ Hollander 1978, 317.

muodikas.³⁴ Muodin käsite kulkee kuitenkin tiivistä pukuhistorian rinnalla, jolloin sen huomiotta jättäminen on hankalaa. Muoti alkoi tutkimusten mukaan Euroopasta 1300-luvun puolivälin jälkeen (toisissa tutkimuksissa väitetään, että jo 1100-luvulla), kun historiallinen puku alkoi osoittaa muutoksia leikkauksissa, hihoissa ja koristeluissa. Muutokset ulottuivat myös puvun taiteelliseen esittämiseen. Muoti on ollut käsitteenä lähellä tyylin käsitettä ennen kuin markkinavoimat valjastivat termin käyttöönsä.

Koska muodista on ollut mahdollista nauttia vain rikkaissa yhteiskuntaluokissa, joilla on ollut varaa maalauttaa muotokuvia, on pukuhistoriallinen tutkimus pääasiassa keskittynyt yläluokkien vaatetuksen tutkimiseen. Täytyy kuitenkin ottaa huomioon, että yläluokat edustivat vain murto-osaa koko väestöstä, jolloin paljon pukeutumiskulttuuria on jäänyt pukuhistoriallisen tutkimuksen ulkopuolelle. Lönnqvistin mukaan vaatetuksen tutkimuskenttä on rajaton, sillä siihen kuuluvat myös vaatteet vailla tyylihistoriaa, joilla hän viittaa työväestön vaatetukseen³⁵. Lisäksi oman kulttuurisen ja paikallisen kokonaisuutensa muodostavat kansanpuvut. Kansallinen herääminen 1800-luvulla nosti kansanpuvun uudenlaisen huomion kohteeksi. Kansanpuku muuttuu hitaasti, mutta vaihtelee paljon alueellisesti, kun taas muotipuku muuttuu nopeasti ja vaihtelee vähemmän alueittain³⁶.

2.4 Kontekstin merkitys vaateen tulkinnassa

Vaatetuksen normatiivisen lähtökohdan (suoja, häpeä, koristautuminen) lisäksi vaateen yksi tärkeimmistä tehtävistä on luoda visuaalista kommunikaatiota³⁷. Pukeutumisen kontekstuaalisen näkökulman mukaan vaatteet ovat merkityksiltään vahvoja ja ilmaisuvoimaisia, jolloin pukeutumisen yksi tärkeimmistä tehtävistä on toimia merkinä. Merkitys muuttuu sosiaalisessa vuorovaikutuksessa ja vaatii kontekstin tullakseen oikein ymmärretyksi. Pukeutumiseen liittyviä merkityksiä ei siis voida tarkastella irrallisena kontekstistaan.³⁸

Konteksti on muuttuva, tilanteet vaihtelevat ja kulttuuri muuttuu jatkuvasti. Kontekstiin vaikuttavat henkilön yksilölliset ominaisuudet, luokka sekä kulttuuri. Kontekstisidonaisuus aiheuttaa sen, että symboleiden ymmärtäminen vaihtelee eri

³⁴ Koskennurmi-Sivonen 2000, 5.

³⁵ Lönnqvist 2008, 105.

³⁶ Lönnqvist 1978, 24.

³⁷ Ribeiro. Oxford Art Online.

³⁸ Luutonen 2000, 277.

sosiaalisissa ryhmittymissä, vaikka esimerkiksi tyyli saattaa olla sama. Tyyli ja muodit eivät tarkoita samoja asioita kaikille yhteisön jäsenille samanaikaisesti. Koska merkitykset ovat epäselviä ja muuttuvat ajassa ja paikassa, on hankala saada ihmisiä tulkitsemaan samoja vaatesymboleita samalla tavalla. Kontekstisidonnaisuudesta huolimatta voidaan kuitenkin määrittellä vaatteiden koodi. Koodi on avoinna tulkinnoille ja on ymmärrettävissä vaatteiden itsensä kautta.³⁹

Kontekstisidonnainen tutkimus on mielestäni hedelmällinen lähtökohta vaatteiden tutkimiseen taiteessa, vaikkakin haastava. Onko nykyaikaisella ihmisellä koodia ymmärtää esimerkiksi 1800-luvun pukeutumista? Avaako konteksti koodeja? Kontekstin muuttuvuus ja epäselvät merkitykset vaikeuttavat tutkimusta. 2000-luvun nuori hallitsee täydellisesti oman aikansa kuvallisen kulttuurin ja koodiston, tuntee pienet viitteet ja symbolit, tulkitsee ihmisiä ja luo itsestään kuvaa muille. Tämä ei kuitenkaan auta historiallisessa tutkimuksessa, vaan tarvitaan valtava määrä tietoa (sekä visuaalista että kirjallista) kontekstista ja sittenkin voimme vain arvailla.

Anne Hollanderin ote vaateen tutkimiseen on pääasiassa sosiaalinen ja kontekstualisoiva. Hän kuitenkin tunnustaa kontekstin haastavuuden ja korostaa, että kun vaatetta tutkitaan nimenomaan taiteessa, joudutaan poissulkemaan monta tutkimusmenetelmää, sillä vaate taiteessa ei ole samanlainen ilmiö kuin vaate ympäröivässä elämässä, kommunikation välineenä itsestä ja toisista. Emme voi ”lukea” esimerkiksi muotokuvattavien sisäistä olemusta, sillä meillä ei ole hallussa ajan kulttuurinen koodi, emmekä voi varmaksi tietää mikä teoksessa kuvastaa muotokuvattavaa ja mikä on taiteilijan luomaa. Vaatetuksen voiman ajatellaan Hollanderin mukaan olevan lisäksi objektiivinen ja kertovan jostain muusta. Tähän taide voi kuitenkin tuoda Hollanderin mukaan tuoda poikkeuksen, sillä nimenomaan taiteilija luo vaatteiden ulkonäön, jolloin vaatteet eivät tee niin sanotusti miestä, vaan kuvan miehestä. Vaatteet ovat yhteydessä taiteen muuttuviin kuviin, jolloin niiden muutoksia voidaan tutkia taiteen kielellä. Vaatteita tulee tutkia ja nähdä kuten maalauksetkin tulkitaan ja nähdään, ei ensisijaisesti kulttuurisina tai henkilökohtaisina ilmaisuina, vaan yhdistäviä linkkeinä kuvantekemisen luovassa traditiossa.⁴⁰

³⁹ Entwistle 2001, 33; Davis 1992, 9-11.

⁴⁰ Hollander 1978, xv, xvi.

2.5 Vartaloihannetta luomassa

Vaate tarvitsee vartalon ja vartalo vaateen tehdäkseen toisensa merkityksellisiksi 41. Suhdetta voi analysoida arkitodellisuudessa tutkimalla yksilöiden kokemaa ”vaateen tuntua”. Vaatetuksen sosiaalisessa näkökulmassa lähtökohtana on se, että pukeutuessamme teemme vartalomme hyväksytyksi sosiaaliseen tilanteeseen. Fenomenologisen näkemyksen mukaan vartalo muodostaa näkökulmamme maailmaan ja asemoi meidät fyysisesti ja ajallisesti tilaan. Tässä prosessissa vartalon ja identiteetin sekä identiteetin ja vaatetuksen suhteet ovat tärkeitä. Aby Warburgin tunnestautumisteorian mukaan koruihin ja vaatteisiin kohdistuva *Einfühlung* antaa ihmiselle uuden ruumiin, joka kuuluu hänelle yhtä todellisena kuin luonnollinen ruumiinsakin, vaikkakin se on väärennös ulkoisesta kuvasta⁴². Ihminen haluaa verhoutua symboleihin ja tulla tulkituksi sitä kautta. Monet antropologiset ja pukeutumishistorialliset tutkimukset osoittavatkin, että vaatteiden ensimmäinen tarkoitus ei ole ollut lämmittäminen vaan koristautuminen. Taiteessa vartalo nähdään kuitenkin toisin.

Taiteilijat ovat aina ottaneet kantaa siihen, miltä ihmisen tulisi näyttää ja millaiset vaatteet ovat kauniita⁴³. Vartalo on saanut vaateen kautta lukuisia, usein outoja muotoja, sillä muutokset muodissa muuttavat vaatteita, mutta myös vartalon on muututtava⁴⁴. Muotokuvamaalauksessa malli ja taiteilija ovat molemmat vallitsevan kauneusihanteen sokaisemina, taiteilija haluaa luoda kauneutta ja malli haluaa tulla ikuistetuksi kauniina, oli totuus sitten mikä tahansa.

Hollander on havainnut, että alaston vartalo kantaa kunkin ajan muodinmukaisen vaateen hahmoa mukanaan. Sekä vaateen että vartalon luonnollinen kauneus on opetettu silmälle taiteen kautta. Kuvat näyttävät miten ihmiset pukeutuivat. Ne eivät näytä pelkästään vaateen teknisiä ominaisuuksia, vaan myös sen, miten he kokivat itsensä ja miltä vartalon kuuluisi näyttää heidän mielestään.⁴⁵ Kun erilaiset ihmiset pukeutuvat samoin, heidän vartalonsa alkavat näyttää samanlaisilta. Kun ihminen totutaan näkemään vaatteissa, alastoman nähdessä ihminen idealisoi ja vaatettaa sen automaattisesti. Idealisoitu alastontaide puolestaan vaikuttaa vaatteisiin ja havainnoimiseen, jolloin kuvallisen esittämisen ja vastaanottamisen oravanpyörä on valmis. Toisen aikakauden alaston saattaa olla eroottisesti epäkiinnostava toisen aikakauden ihmisille, erehdymme

⁴¹ Entwistle 2001, 33.

⁴² Vuojala 1997, 69.

⁴³ Koskennurmi-Sivonen 2000, 122.

⁴⁴ Hollander 1978, 85.

⁴⁵ Hollander 1978, xii.

myös eroottiseksi ja idealisoiduksi tarkoitetuista kuvista.⁴⁶ Koskennurmi-Sivonen on kuitenkin eri mieltä siitä, että taide olisi opettanut ihmistä näkemään, koska kaikilla ei ole suhdetta taiteeseen, mutta voi olla käsitys pukeutumisesta⁴⁷.

Hollander on tutkimuksissaan osoittanut vartalon idealisoimisen sekä puetuissa että alastomissa figuureissa. Muodin muutokset 1300-luvulta lähtien on havaittavissa alastoman kuvaamisessa taiteessa. Eri ruumiinosien paljastaminen ja peittely, toppaaminen, vyötärön korkeus ja kapeus, rintojen, vatsan ja takapuolen koko ovat kaikki asioita, joita taide on muodin muuttuessa ikuistanut. Vartaloihanteiden muutos on siis vaikuttanut vaatteiden muotojen ja niistä maalattuiden kuvien ulkonäköön.⁴⁸ Vartaloihanne puolestaan syntyy kunkin ajan sosioekonomisista seikoista, kuten ruoan määrästä ja yhteiskuntaluokista. Aikoina, jolloin luokkaerot olivat suuret ja ruokaa ei riittänyt kaikille, lihavuus oli harvinaisempaa ja halutumpaa, kun taas nykyään ilmiö on päinvastainen.

Historiallista ja nykyistä taidetta tutkiessa on siis muistettava, että ihmisen kuva on aina ollut idealisoitu ja vääristynyt. Taiteen totuudellinen näkökulma on siis mahdoton, kun tutkitaan ihmisvartaloa. Vaikka kuvat eivät kerro totuutta, kertovat ne kuitenkin paljon yhteiskunnasta ja ajan ihanteista, mikä puolestaan on merkittävämpää kuin pelkkä teknisen taitavuuden ja objektiivisuuden kautta syntynyt kuva ajasta.

2.6 Vaatteet ja draperia taiteellisena ilmaisukeinona

Vaatteet esiintyvät kaikissa figuratiivisissa maalauksissa, usein täyttävät kuva-alasta suuren osan ilman että ne näyttäisivät olevan läsnä. Ne voivat olla huomaamattomia ellei taiteilija kiinnitä niihin huomiota. Vaatteiden rooli korostuu muotokuvataiteessa, jossa ne kertoivat kuvattavasta henkilöstä ja osoittivat kuka/mikä henkilö on.⁴⁹ Taiteilijan maine saattoi riippua siitä, miten hyvin hän kuvasi muotokuvattavan vaatteet. Vaatteilla oli tärkeä rooli antamassa työlle tarkoitusta, sillä ne kuvastivat sekä luonnetta että saavutuksia, jaloutta ja varakkuutta. Vaate on usein yleistetty sopimaan taiteellisiin tarkoituksiin. Ihmistä kuvaava taide voi olla tärkein lähde tutkittaessa vaateen historiaa ja vaate, oli se sitten historiallinen, eroottinen tai mielikuvituksellinen, voi olla yksi taiteilijan voimakkaimmista lähteistä työn tarkoituksen luomisessa.⁵⁰

Vaate voi olla ekspressiivinen väline ja osoittaa muodollisia valintoja yhtä tärkeänä

⁴⁶ Hollander 1978, 86, 88.

⁴⁷ Koskennurmi-Sivonen 2000, 111.

⁴⁸ Hollander 1978.

⁴⁹ Hollander 2002, 9.

⁵⁰ Ribeiro, Oxford Art Online.

kuin kasvot ja tausta. Onnistunut vaate sopii eleisiin ja kasvoihin, lisää emotionaalista voima ja tekee hienovaraisia vihjauksia. Vaate voi olla myös tehokeino, jolloin nyansseja ja merkityksiä voidaan luoda maalamalla vaatteet enemmän tai vähemmän tarkasti kuin muut maalauksen elementit. Vaatteeseen liitetyn muodollisen ja esteettisen pohdinnan takia vaateetettu figuuri on lähes aina näyttänyt vakuuttavammalta ja perusteellisemmältä taiteessa kuin todellisuudessa.⁵¹

Suosittu taiteilijat ovat aina ilmaisseet ajan yleistä makua, jossa vaatteella on oleellinen merkitys⁵². Taidon lisäksi taiteilijan tiedot vaatteesta, sen historiasta, merkityksistä ja muodista ovat vaikuttaneet niiden kuvaamiseen. Taiteilijat ovat usein ottaneet kantaa kirjoituksissaan siihen, miten vaate tulisi kuvata, mitkä vaatteet ovat heidän mielestään arvokkaimpia ja mitä vaatteet symboloivat.⁵³ Yksi tällaisista kannanotoista oli 1800-luvun puolivälissä syntynyt ajatus vaatteesta taiteilijan ja käyttäjän itseilmaisun välineenä⁵⁴. Prerafaeliitit loivatkin ajatuksen pohjalta täysin uudenlaisen tavan kuvata vaatetta taiteessa, jonka lisäksi he halusivat muuttaa muotia konkreettisesti luonnollisempaan suuntaan maalausten avulla.

Vaatteen kuvaamiseen eri aikakausina ovat vaikuttaneet monet eri tekijät kuten kulttuurinen konteksti, tyyllilliset pyrkimykset ja muoti. Näiden tekijöiden lisäksi yksittäisillä vaatekappaleilla ja väreillä on pyritty tuomaan työhön symboliikkaa. Vaatteilla on voitu viitata hienovaraisesti tapahtumiin, toisiin teoksiin tai henkilöihin. Kysymys siitä, kuinka paljon vaatteella ja taiteella on yhteistä, vaihtelee aikakausittain. Vaate voi vastata täysin vallassa olevia taideteorioita tai ottaa inspiraatiota vain yksittäisistä kuvaelementeistä, kuten esimerkiksi ornamenttiikasta tai väreistä.

Vaate on Hollanderin mukaan olennainen materiaali jolla taiteellinen mielikuviutus voi toimia. Taiteellinen mielikuviutus ylittää usein luonnollisuuden rajat, sillä taiteilijan mahdollisuus materiaalien muovaamiseen on melkein pä rajaton.⁵⁵ Samaan eivät kykene vaateen ja materiaalien valmistajat. Myös fyysinen kangas on tarjonnut paljon mahdollisuuksia taiteilijoille, sillä sitä voi muotoilla, kuvioida, käyttää elementtinä tai pääaiheena, sillä voi peittää ja paljastaa, sille voidaan maalata tai sillä voidaan verhota kokonaisia rakennuksia⁵⁶. Seuraavissa kappaleissa keskityn hieman tarkemmin eri aikakausien taiteilijoiden pyrkimyksiin vaateen kuvaamisessa. Historiallisen jatkumon ymmärtäminen on tärkeää sekä kokonaiskuvaa luotaessa että yksittäisten aikakausien

⁵¹ Hollander 1978, 9.

⁵² Mackrell 2005, 23.

⁵³ Mackrell 2005, 8.

⁵⁴ Mackrell 2005, 83.

⁵⁵ Hollander 1978, 1-2.

⁵⁶ Constantine & Reuter 1997, 9-10.

ymmärtämisessä.

2.6.1 Vartalon kauneuden korostamisesta vartalon peittämiseen

Draperian kuvaamisen malli länsimaisessa taiteessa pohjautuu klassisiin patsaisiin. Malli säilyi myös keskiajalle eri muodoissa mutta tunnistettavana. Antiikin taiteesta on tullut myös joustava ja kestävä ihanne kaikenlaisten ihmisvartaloiden realistiseen kuvaamiseen ja niiden luonnolliseen suhteeseen vaateen kanssa.⁵⁷ Kutominen oli antiikissa taidokasta. Kankaita ei leikattu vaan laskostettiin ja taito niiden tekemiseen löytyi joka taloudesta. Materiaaleina käytettiin pellavaa ja puuvillaa, myöhäisantiikissa käytettiin myös silkkiä, joka mahdollisti entistä hienovaraisemmat draperiat. Draperiat asetettiin paikoilleen liiman avulla, ompeleita ei käytetty. Eri laskostamis- ja kietaisutavoilla ilmaistiin asemaa, arvoa ja seksuaalisuutta. Klassisen draperian tarkoitus oli ennen kaikkea tuoda plastisuutta ja korostaa vartalon kauneutta. Voi olla, että kreikkalaisten vaatteet olivat todellisuudessa vähemmän draperoituja, mutta tämä on Hollanderin mukaan epätodennäköistä, sillä kaikilla muoti-ilmiöillä on yleensä käytännön tausta ja antiikin vaatteesta on olemassa myös arkeologisia todisteita.⁵⁸

Vaateen muoto vaihteli vain vähän 1300-luvulle asti. Vaateen arkkityyppejä oli vain muutamia, jotka olivat laajalle levinneitä. Vaatteet olivat pitkiä, kiedottuja ja laskosteltuja ja niitä käytettiin useissa kerroksissa. Vaateen merkitys pysyi myös samana antiikista 1300-luvulle asti. Vaatteessa oli näkyvissä kansallisia piirteitä, mutta pääasiassa se oli sosiaalisen luokan indikaattori.⁵⁹ Vaikka vaateen muoto vaihteli vain vähän, vartalotietoisuus koki kuitenkin suuren muutoksen kristinuskon myötä. Keskiaikaisen kaavun leviäminen pukeutumiseen oli kristinuskon myötä tullut ilmiö. Myös nykypäivänä taiteen kautta tunnettu raamatullinen asu oli siis yleisessä käytössä. Poistuttuaan jokapäiväisestä käytöstä se jäi kuitenkin uskonnolliseen kontekstiin, jonka jälkeen se koki vain vähäisiä muutoksia.⁶⁰ Koska vartalo ei ollut taiteessa merkityksellinen, draperioita käytettiin kristillisissä maalauksissa jumalallisuuden kuvaajana, ne olivat lineaarisia, lähes graafisia.⁶¹

Keskiajalla vaatteet olivat osa yleistä tyyliä, jolloin niihin ei kiinnitetty erityishuomiota. Vaate oli enemmänkin ekonominen kuin luonnollinen hyödyke, sillä sen

⁵⁷ Hollander 1978, 2, 10.

⁵⁸ Hollander 1978, 5, 10.

⁵⁹ Boucher 1987, 5, 13.

⁶⁰ Boucher 1987, 166

⁶¹ Hollander 2002, 15.

valmistustaitoja ei enää löytynyt joka kodista. Vartalon kauneutta ei enää nähty samoin kuin antiikissa. Vaatteen tarkoitus oli ensisijaisesti peittää vartalo, jolloin vaate itsessään sai uuden esteettisen funktion huolimatta vartalosta. Kun vartalo ei ollut enää näkyvissä, taiteeseen muodostui omanlaisensa vartalotyyppi. Alastomuutta nähtiin lähinnä Jeesusta ja muita raamatullisia hahmoja kuvaavissa töissä.⁶² Vaatteeseen vaikuttivat myöhäis-keskiajalla lisäksi käsityöläistaitojen lisääntyminen sekä vaikutteet eri kulttuureista.

2.6.2 *Draperia taiteen vuoksi*

Muoti muuttui 1500-luvulla runsammaksi, erilaisilla toppauksilla ja koristeluilla haettiin korkeuden ja leveyden vaikutelmaa. Vartalon keskiosa muodostettiin muodikkaan tasapaksuksi korsetin avulla ja hameen laskokset keskitettiin hameen yläosaan runsauden vaikutelman aikaansaamiseksi. Hihat olivat paksuja ja vaate kauttaaltaan täynnä koristeluja. Luonnollisten draperioiden kuvaaminen oli muodikkaassa vaatteessa melkein mahdotonta, sillä vaatteessa ei ollut vapaasti laskeutuvaa materiaalia, jonka lisäksi aikakauden muodikkaat väritkin olivat tummia ja materiaalit mattapintaisia.

Renessanssin ihmiset kaipasivat taiteeseen naturalismia ja tätä haettiin ennen kaikkea antiikin taiteesta. Niin kuin myös Warburg teorioissaan osoitti, keskiaikainen muotokieli ei enää riittänyt kuvaamaan renessanssi-ihmisen liikkeessä olevaa maailmaa, vaan malleja ilmaisuun haettiin antiikista⁶³. Koska muoti ei mahdollistanut luonnollista draperiaa, ongelma ratkaistiin muotokuvataiteessa asettamalla jäykästi puetun mallin taustalle taustakangas, jonka avulla maalaukseen saatiin antiikin eleganssia. Taustakangas maalattiin jo keskiajalla yleensä Neitsyt Marian taustalle. Sitä käytettiin usein myös kuninkaan istuimen takana kunniaa tuomassa. Ennen 1500-lukua taustakankaiden kolmiulotteinen kauneus jäi sen funktion varjoon.⁶⁴

Muotokuvamaalauksen ohella klassiset aiheet olivat suosittuja. Draperian ilmaisutavat vaihtelivat suurestikin taiteilijoiden kesken. Klassisissa aiheissa muoti alkoi olla yhteydessä taiteellisiin pyrkimyksiin liikkeen vaikutusten kuvaamisessa perspektiivin, chiaroscuroon ja valon ja varjon efektien avulla. Tämän myötä länsimaalaisesta vaatteesta tuli riippuvainen yleisen maun, tunteen ja taiteen pyrkimyksistä.⁶⁵ Draperioiden kuvaamisessa oli alueellisia eroja etenkin Italian renessanssin ja pohjoisen goottilaisuuden

⁶² Hollander 1978, 15-16.

⁶³ Vuojala 1992, 91.

⁶⁴ Hollander 1987, 23,27

⁶⁵ Ribeiro, Oxford Art Online.

välillä. Koska ilmastolliset tekijät vaikuttivat vaatteiden materiaaleihin ja käytännöllisyyteen, vaikutti se myös niiden kuvaamiseen taiteessa. Pohjoisessa keskityttiin vaateen luonnollisuuteen ja valon efekteihin ja sen vaikutuksiin tekstiileissä, kuten villassa ja pellavassa. Etelässä draperioiden kuvaaminen oli hienovaraisempaa silkin laajemman käytön myötä, sillä ohut ja valovoimainen materiaali loi vaatteesta moniulotteisemman vaikutelman.⁶⁶

1600-luvun muodissa vallitsi runsaus sekä vaatteissa että taustakankaissa. Lihavuus oli muotia ja sitä pyrittiin korostamaan erilaisilla toppauksilla, röyhelöillä ja muilla koristeilla. Muotokuvattavan uniikkia luonnetta pyrittiin tuomaan esiin ilmeellä, asennolla ja vaatteilla. Vaatteiden värit alkoivat saada symbolisia ja metaforisia merkityksiä. Muotokuvattavat kuvattiin usein myös mytologiseksi hahmoiksi erilaisten allegoristen merkitysten ja embleemien avulla. Raskaat taustakankaat olivat usein painovoimasta riippumattomina koristeellisina elementteinä taiteellisuuden vuoksi. Draperia oli siis yhä irrallaan vaatteesta ja vaate irrallaan vartalosta. Sitä pidettiin kuitenkin olennaisena elementtinä vaikkakin se oli erillään oikean vaateen faktoista. Draperiaa esiintyi taustakankaan lisäksi alastonmaalauksissa, joissa moderni vartaloihanne ja modernit kankaat yhdistettiin klassiseen muotokieleen. Valuvilla kankailla ja draperioilla pyrittiin tuomaan esille sensuaalista tunnelmaa.⁶⁷ Lönnqvistin mukaan 1500–1600-lukujen runsas ja liioiteltu muoti vaikutti manierismin syntyyn ja vaatteiden valinta korotettiin taiteeksi. Taustalla vaikutti vuosisadoilla syntynyt käsitys siitä, että muoti ottaa vallan ruumiista ja muovaa ihannekuvaa ihmisestä, jota valta on ylevöittänyt.⁶⁸

2.6.3 *Sensualismi ja speaktaakkeli*

1700-luvulla muoti muuttui elegantimpaan ja kevyempään suuntaan ja tämä eleganttius siirtyi myös vaatteisiin ja taustakankaisiin. Muodissa olivat pastellisävyt ja pehmeästi rypytytetyt kankaat. Naisen vaateen yläosa oli yhä tyköistuva miehustasta ja hihoista, mutta mekon helmaan tuli uudenlaista keveyttä ja ekspressiivistä liikettä. Vuosisadan taiteilijoilla oli monia eri linjoja draperioiden maalaamisessa ja taiteessa vaikuttivat sekä rokokoo että uusklassismi. Taiteella oli 1700-luvulla ennen kaikkea pedagogisia ja moraalisia päämääriä, mikä vaikutti siihen, että vaatteiden ja laskosten kuvaamisessa pyrittiin totuudellisuuteen. Esimerkiksi Sir Joshua Reynolds kritisoi aiempien vuosisatojen

⁶⁶ Hollander 2002, 29.

⁶⁷ Hollander 2002, 55, 59.

⁶⁸ Lönnqvist 2008, 85.

draperioita ja niiden irrallisuutta vaatteesta. Hänen mukaansa ei ole silkkiä, villaa, pellavaa, satiinia tai samettia, on vain draperiaa, ei mitään muuta.⁶⁹ Reynolds oli suuri antiikin ja akateemisuuden ihailija ja keskittyi muotokuvissaan ”ylevien” draperioiden kuvaamiseen. Hän ei kuitenkaan täysin kannattanut paluuta antiikin muotokieleen ja vaatetukseen, sillä hänen mukaansa maalauksiin täytyy lisätä moderneja elementtejä pidettävyyden vuoksi.⁷⁰

Uusklassismin myötä kreikkalaistyylliset vaatteet tulivat muotiin ja monet muotokuvattavat halusivat tulla ikuistetuiksi antiikin asuissa. Tapetin keksimisen myötä ei enää tarvittu taustakankaita, jolloin huomio kiinnitettiin entistä enemmän itse vaatteeseen ja verhoihin.⁷¹ Muotokuvamaalauksessa antiikin luonnollisuutta haettiin taustan yksinkertaisuudella, jolloin huomio kiinnitettiin täysin henkilöön ja hänen vaatteisiinsa. Kuvallista asua (*artistic dress*) käytettiin uudella, tietoisemmalla tavalla. Muotokuvat olivat spektaakkeleita ja vaikutteita otettiin teatterista muun muassa asujen ja leijuvien kankaiden kautta.⁷² Lisäksi vaikutteita ja pukeutumiselementtejä otettiin menneiden vuosisatojen muotokuvista.⁷³

Uusklassismin myötä tuli halu vapauttaa ruumis ja muodikkaat naiset käyttivätkin yksinkertaisia, saumavapaita vaatteita. Klassiset vaatteet olivat kuitenkin vain naisille ja lapsille, ei herrasmiehille. Klassista ideaa miehillä haettiin ihonvärisillä housuilla ja alapään korostamisella laskoksella. Naisille uusklassismin vastaanottaminen oli luonnollisempaa kuin miehille, sillä naiset olivat pukeutuneet jo vuosisatoja yksinkertaiseen, valkoiseen alusmekkoon (*chemise*), jonka muoto on muuttunut vain vähän myöhäisantiikista. Alusmekkoa oli käytetty ennemminkin jo kotioloissa ja naamiaisissa.⁷⁴

2.6.4 Itseilmaisuu ja emotionaalinen tunnelma

Romantiikka ihanoi yksilöllisyyttä ja sen myötä yleistyi käsitys vaatteesta itseilmaisun välineenä. Romanttinen pyrkimys vaikutti myös taiteilijoihin, jolloin mallien pukeminen oli osa taiteilijan itseilmaisua. Persoonan ja yksilöllisyyden ohella sosiaalisen statuksen korostaminen kuului viktoriaaniseen yhteiskuntaan. Taiteessa vaikutti uudenlainen sosiaalinen muotokuvatyyppi, jossa intensiivisen, subjektiivisen ja luovan prosessin ohella

⁶⁹ Hollander 1978, 62-64, 77.

⁷⁰ Hollander 2002, 97.

⁷¹ Hollander 1978, 65-67.

⁷² Hollander 2002, 79, 86, 122.

⁷³ Ashelford 1996, 125.

⁷⁴ Hollander 2002, 102, 104.

vaatteille lankesi tärkeä rooli persoonallisuuden tulkitsemisessa ja ymmärtämisessä⁷⁵. Persoonan lisäksi muodikas ja elegantti vaate oli naismuotokuvissa usein osoituksena miehen tai perheen varallisuudesta⁷⁶.

Taiteilijat suhtautuivat vaateen kuvaamiseen vakavasti. Historiallisessa taiteessa pyrittiin autenttisuuteen. Taiteilijoiden suhtautumisesta vaateen kuvaamiseen on olemassa päiväkirjamerkintöjä ja muita dokumentteja. Esimerkiksi William Powell Frith kirjoitti teoksessa *Autobiography* historiallisten asujen maalaamisen vaikeudesta ja tarvittavan taustatutkimuksen paljoudesta. Kun aiheet tulivat kirjallisuudesta tai historiasta, taiteilijat maalasivat mieluummin todellisista asuista kuin kuvausten perusteella. Firth käytti vaatteita osoittamaan hahmojensa sosiaaliset ja moraaliset tilat, luoden kuvaa harmonisesta yhteiskunnasta. Jotkut taiteilijat käyttivät vaatteita myös haastamaan stereotypioita ja luomaan vastakkaisasetteluja.⁷⁷ Kun maalaustaide keskittyi historialliseen ja klassiseen fantasiaan, draperia itsensä vuoksi oli vähäistä ja maalarit keskittyivätkin enemmän emotionaalisiin ja eroottisiin ominaisuuksiin vaatteissa. Vaateen muotoa manipulointiin tunnelman vuoksi, jolloin vaateen psykologinen luonne ilmeni suoraan muodollisten strategioiden kautta.⁷⁸ Draperiat maalattiin romantiikassa useimmiten taiteen, ei todellisuuden takia.

Prerafaeliittien draperia oli Hollanderin mukaan ensimmäinen, jossa esiintyi väärentämistä vaateen esittämisen piktoriaalisista vaatimuksista. Prerafaeliittien keskuudessa historialliset ja kirjalliset aiheet olivat suosittuja, jonka vuoksi heidän ei tarvinnut kopioida dreperioita elämästä tai muista töistä, vaan mielikuvituksen voima ja oikeiden ideoiden ilmaiseminen olivat tärkeämmässä asemassa. John Ruskin kritisoi akateemista taidetta ja sitä, että draperiat kopioitiin antiikin patsailta. Hänen mukaansa kopiaaminen tulisi hylätä ja luoda laskokset omatoimisesti. Ruskinin ajatusten myötä impressionistit ja prerafaeliitit luopuivatkin draperioiden huolellisesta tutkimisesta ja keskittivät luovan energiansa muihin seikkoihin. Ruskinin mukaan realistinen, hienovarainen draperia saavutetaan tarkkailemalla, piirtämällä ja vain vähällä mielikuvituksella. Tarkkailun jälkeen sitä täytyy idealisoida vain yhteen suuntaan, sillä mikään vaatteessa ei saa viedä huomiota itse aiheelta, kankaan tehtävä on näyttää joko liikettä tai painottomuutta. Draperia oli siis ensisijaisesti pyhiä tarkoituksia varten, jolloin niiden esteettinen koristelu oli Ruskinin mielestä väärin.⁷⁹

⁷⁵ Mackrell 2005, 46, 83.

⁷⁶ Perry 1999, 17.

⁷⁷ Payne 2001.

⁷⁸ Hollander 2002, 10.

⁷⁹ Hollander 1978, 71-72, 76-77.

Romantiikka kehitti Hollanderin mukaan standardin miehen ja naisen visualisoimiseen taiteessa. Naisuus tuotiin esiin luonnon elementeillä, kukilla, virtaavalla vedellä, taivaalla ja emotionaalisella fantasialla, kun taas miehet edustivat historiaa ja lakeja ja heidän ominaisuuksiaan kuvattiin kivillä, puilla ja kalliolla. Naiset esitettiin usein ilmeettömiksi ja heidän vaatteensa olivat vastuussa emotionaalisesta tunnelmasta. Nainen maalattiin värikkääksi ja mies tummaksi.⁸⁰ Visualisoimiseen vaikutti todennäköisesti se, että miesten vaatetus oli yksinkertaistunut Ranskan vallankumouksen myötä. Miehet käyttivät yksinkertaista tummaa villapukua kaikissa yhteiskuntaluokissa.

1800-luvulla naisen puku vastasi siis teosten emotionaalisesta tunnelmasta, mutta sen ohella esiintyi Hollanderin mukaan maalauksia, joissa vaate ikään kuin vei naisen paikan. Tällä hän tarkoittaa vuosisadan lopun muotokuvia, joissa nainen esiintyy hienostuneissa vaatteissa yksin sisämiljöössä. Hollanderin mukaan vaatteet ovat usein artistisia, maalattuja eivätkä ajan muodin mukaisia. Tällä tavoin niistä tulee ajasta ja paikasta irrallisia, heterogeenisiä, epätodellisia ja naisesta erillään olevia. Katsojan on mahdotonta paikantaa vaatteita tai tunnistaa mallia, työt on usein nimettykin vaateen mukaan. Hollanderin mukaan työt viestittävät sitä, ettei naisella ole tarvetta vartaloon tai yksityiseen alastomuuteen ilman muodikkaita vaatteita. Tällä hän viittaa ajatukseen, jonka mukaan sosiaalisessa kontekstissa muodin oletetaan olevan naiselle luonnollista, muoti tekee naisista luonnollisia.⁸¹

Impressionismissa pyrittiin imitoimaan luontoa valon efektien, puhtaiden värien ja näkyvien siveltimenvetojen avulla. Arvostettiin näkemisen vapautta ja puhdasta havaintoa ilman tehtävää tai moraalista viestiä. Ihmiskuvissa tärkeässä asemassa oli usein liike, jonka tuntua tehostettiin väljästi istuvilla ja epämuodollisilla vaatteilla.⁸² Vaatteilla ja asusteilla pyrittiin luomaan taiteellista vaikutelmaa, esimerkiksi valo-varjoefektin syntymisessä. Viitteellisten vaatteiden lisäksi impressionistit pyrkivät tuomaan ajan henkeä erilaisilla asusteilla. Muodikkaat hatut ja päivänvarjot toivat maalauksiin oman ajan esteettistä henkeä.

1800-luvun lopulla modernismin myötä kehittyi useita erilaisia taidemuotoja, joilla kullakin oli erityinen suhde vaatteeseen. Esteettinen liike syntyi vastareaktion materialistiselle taiteelle ja teolliselle muotoilulle. Liike vaikutti taiteessa vuosisadan loppupuolella ja salli taiteesta nautittavan vain esteettisyyden tähden.⁸³ Muodin ja taiteen läheisempi suhde vahvistui 1800-luvun lopulla, jolloin Art nouveau pyrki hävittämään eri

⁸⁰ Hollander 2002, 141.

⁸¹ Hollander 2002, 165-168.

⁸² Hollander 2002, 130.

⁸³ Mackrell 2005, 85-86.

taidemuotojen rajoja. Taiteilijat haluavat luoda kokonaisvaltaisia visuaalisia kokemuksia, johon liittyvät vaatteet ja vartalo pukeutumistaiteena ja designina⁸⁴. Art nouveau ja Art deco yhdistelivät eri taidemuotoja ja itse vaate alettiin nähdä taideteoksena itsessään. Vaatteet nähtiin myös tärkeänä teoksen komponenttina ja jotkut taiteilijat suunnittelivat maalauksissa olevat vaatteet itse⁸⁵.

Uusien taidemuotojen vaatesuhteeseen vaikutti myös 1800-luvun lopulla keksitty valokuvaus. Sen myötä taiteen ei enää tarvinnut esittää vaatteita yhtä tarkasti kuin valokuva, jolloin uudenlaiset pyrkimykset, kuten sosiaaliset merkitykset sekä mielikuvitukselliset vaatteet saivat yhä enemmän tilaa taideteoksissa. Vaatteet taiteessa esitettiin usein viehättävämmiin ja viitteellisempiin kuin vaatteet oikeassa elämässä⁸⁶.

2.6.5 Modernit merkitykset

Modernismin myötä draperian yhdistäminen kauneuden käsitteeseen tuli yhä hankalammaksi. Uudenlainen vartalotietoisuus ja lisääntyvä taito vaateen valmistamisessa kasvattavat vaihtoehtojen kenttää eikä ollut enää tarvetta palata vanhoihin tyyliin. 1800-luvun lopulla draperia perustaiteellisenä elementtinä tuli pitkän tiensä loppuun. Modernien taidemuotojen myötä vaatteet alkoivat saada uudenlaisia yksilöllisiä ja symbolisia merkityksiä.⁸⁷

Abstraktin lyötyä läpi vaatteita käytettiin yhä uusissa merkityksissä ja käsitetaiteen kautta vaateen yhä moninaisemmat merkitykset voi olla hankala lukea. 1900-luvulla vaatteella on ollut rajaton käyttö taiteessa ja moderneilla maalareilla jokaisella oli oma tyylinsä vaateen esittämisessä⁸⁸. Hollanderin mukaan moderneissa taidemuodoissa vaate ei vienyt huomiota itse aiheelta tai ihmiseltä. Moderneissa muotokuvissa vaatteet olivat kiinteä osa persoonaa ja taustaa. Vaatteiden muoto toimi voimakeinona, tekstuurina ja psykologisen jännitteen luojana.⁸⁹ Symbolismi hyödynsi vaateen symbolismia ja vaate saattoi esimerkiksi ottaa ihmisen paikan. Vaate saattoi myös toimia metaforana ihmisen hengestä tai hahmosta.⁹⁰ Kubismissa sekä vaatteet että ihmisvartalot olivat vapaita säännöistä, jolloin hahmon ja taustan väliset rajat hämärtyivät eikä hahmoa tarvinnut pakottaa ääriviivojen sisään, vaan vaateen muoto eli omilla ehdoillaan.

⁸⁴ Lönnqvist 2008, 84.

⁸⁵ Mackrell 2005, 85.

⁸⁶ Koskennurmi-Sivonen 2000, 124.

⁸⁷ Hollander 1978, 78-79, 81.

⁸⁸ Hollander 2002, 177.

⁸⁹ Hollander 2002, 189, 194

⁹⁰ Hollander 2002, 133; Constantine & Reuter 1997, 191.

1900-luvulla tekstiiliä käytettiin yhä lisääntyvässä määrin taiteellisena elementtinä itsessään. Constantinen ja Reuterin mukaan modernit tekstiilitaideteokset tehtiin hyvin eri lähtökohdista ja erilaisista filosofioista.⁹¹ Muoti on myös yksi tekstiilitaiteen muoto. Taide on vaikuttanut kautta vuosisatojen vahvasti muotiin. Muun muassa kubismi ja futurismi toivat aikoinaan omat vaikutteensa malleihin ja painokuoseihin. Fauvismin myötä muotiin tulivat voimakkaat värit ja surrealismi vaikutti psykedeelisten painokuvioiden syntyyn.

2.7 Pukeutuminen visuaalisena taidemuotona

Viime aikoina on esitetty paljon tutkimuksia ja mielipiteitä siitä, voiko vaatetta pitää taiteen muotona. Uotilan mukaan pukeutumiskuva on varsinaisen taiteen ulkopuolella oleva esteettinen järjestelmä, ei siis taiteen muoto⁹². Hollander puolestaan esittää, että pukeutuminen on visuaalisen taiteen muoto ja näkyvä minä on sen ilmaisuväline⁹³. Ritva Koskennurmi-Sivosen mukaan muotia voidaan tutkia samoin kuin taidetta, vaikkakin sen olennaiset piirteet sidoksissa ihmisen fyysisiin realiteetteihin⁹⁴. Taiteessa vaatteilla on erityisen tärkeä tehtävä kertoa kuvattavasta henkilöstä ja vaikei vaate enää ole olemassa, on sillä voimakas todellisuus. Kun vaate kuvataan taiteessa, sille annetaan tärkeys, jota se ei itsessään saa. Siitä tulee taideobjekti.⁹⁵

Vaatteen ja taiteen suhdetta hämmentää entisestään 2000-luvulla on otettu käyttöön uusi termi *artwear*, joka perustuu siihen, että ruumiista irrallaan vaateista tulee puhdasta taidetta, jolloin ne eivät ole enää vaatteita⁹⁶. Taidevaatteella on samankaltaiset pyrkimykset, mutta eroaa *artwearista* siinä, että vaatteen on tarkoitus olla puettava, ei välttämättä käytettävä. Vaatetta ja taidetta yhdisteleviä näyttelyitä on järjestetty paljon eri lähtökohdista. Historiallista näkökulmaa on käytetty vanhaa muotokuvataidetta ja konkreettisia vaatekappaleita (jotka ovat siis museoesineitä) yhdistelevissä näyttelyissä. Nykytaidetta tai vaatesuunnittelua yhdistelevät näyttelyt ovat usein tiiviitä kokonaisuuksia, joissa taide ja vaate ovat symbioosissa.

Koskennurmi-Sivonen pohtii vaatteen ja taiteen eroa muutamalla vastakohtaparilla: hän näkee taidetta pidettävän julkisena ja kollektiivisena, kun taas vaatteet ovat yksityisiä ja yksityisomistuksessa. Tähän löytyy kuitenkin poikkeuksia museoon sijoitettujen

⁹¹ Constantine & Reuter 1997, 10.

⁹² Uotila 1994, 52.

⁹³ Hollander 1978.

⁹⁴ Koskennurmi-Sivonen 2000, 112-113.

⁹⁵ Ribeiro, Oxford art online.

⁹⁶ Lönnqvist 2008, 244.

vaatteiden ja yksityisten keräilijöiden piilossa olevan taiteen kautta. Lisäksi hän pohtii vaateen ja taiteen elinkaarta, joiden oletetaan olevan vaatteilla lyhyt ja taiteella ikuinen. Kuitenkin performanssit ja muut hetkelliset taidemuodot osoittavat taiteenkin ohimenevyyden kun taas muuten ohimenevässä muodissa vintagevaatteet pyrkivät olemaan ajattomia. Lisäksi taiteen uniikkius ja vaateen massatuotesuhde ei ole niin selvärajainen. Tähän Koskennurmi-Sivonen antaa esimerkiksi grafiikan, joka osoittaa taiteen monistettavuuden sekä mittatilaustuotteet, jotka osoittavat vaatteiden uniikin luonteen.⁹⁷ Mielestäni vaateen taidefunktio riippuu sen käyttötarkoituksesta, samoin kuin minkä tahansa artefaktin, vaate voidaan nähdä teoksena tai tuotteena. Tällaisella rajauksella voidaan karkeasti erotella käyttövaatteet pois taiteen piiristä. Kysymys on kuitenkin loppujen lopuksi taiteenfilosofinen, eikä tyhjentävää vastausta voida antaa.

3 KONTEKSTI MERKITYSTEN AVAAJANA

3.1 Teollistuminen ja aatteiden kirjo

Viktoriaaninen aikakausi Englannissa (1837–1901) nimettiin hallitsija Kuningatar Victorian mukaan. Aikakausi oli suurten taloudellisten, poliittisten, sosiaalisten ja aatteellisten uudistusten aikaa. Englannin taloudellinen mahti kasvoi teollistumisen myötä ja samalla Englanti nousi siirtomaavaltana ja sotilasmahtina.⁹⁸ Victorian valtakausi merkitsi brittiläisen imperiumin suurta laajenemista. Brittiläinen imperiumi muodostui näin ollen itse Yhtyneestä kuningaskunnasta sekä siirtomaista, joita oli hajanaisesti sekä Pohjois- että Etelä-Amerikassa, Afrikassa, Aasiassa ja Australiassa.⁹⁹

Euroopan teollistuminen käynnistyi 1800-luvun puolivälissä erilaisten keksintöjen myötä. Englannissa oli hyvät edellytykset teollistumiselle muun muassa raaka-aineiden, työvoiman, hyvän laivaston ja höyrykoneen keksimisen myötä. Teollistumisen myötä alkoi muuttoliike maalta kaupunkeihin, mutta työväestölle ei tarjottu asianmukaista palkkaa ja elinolosuhteita.¹⁰⁰ Kaupunkien laitamille muodostui slummikyliä, joissa kulkutaudit rellestivät huonon hygienian ja ahtauden vuoksi. Samaan aikaan ylemmät yhteiskuntaluokat keskittyivät ankaran tapakulttuurin ja kaksinaismoraalin ylläpitoon. Sääty-yhteiskunta jaettiin luokittain aatelistoon, papistoon, porvaristoon sekä työläisiin

⁹⁷ Koskennurmi-Sivonen 2000, 114-115.

⁹⁸ Karjalainen 1999, 7.

⁹⁹ Daniell 2004, 202.

¹⁰⁰ Daniell 2004, 185-186.

(sisältäen käsityöläiset sekä talonpojat). Yläluokat rikastuivat teollisuuden tuotteiden viennillä ja samalla työväki pakotettiin entistä huonompiin oloihin.

Yhteiskunnalliset olot johtivat useiden aatteellisten virtausten syntymiseen, jotka esiintyivät nekin eri yhteiskuntaluokissa. Kaikilla näillä virtauksilla oli vaikutusta myös taiteeseen. Yläluokka suosi konservatismia, joka heijastui taiteeseen uusklassisilla ihanteilla. Liberalistit halusivat kansalle vapautta ja tasa-arvoa taloudellisten muutosten ja sääty-yhteiskunnan hajottamisen kautta. Liberalismista tulikin kasvavan keskiluokan keskeinen aate. Taiteessa liberalismiin pyrkimykset näyttäytyivät romantiikan kautta. Sosialismi vaikutti erityisesti työläisten keskuudessa, joka ilmeni huonojen olojen parantamista vaativana liikkeenä. Taiteessa sosialismi näkyi realismina. 1800-luvulla useissa maissa herättiin kansallisesti, joka vaikutti nationalismiin syntyyn. Nationalismi vaikutti taiteen puolella sekä historiallisten aiheiden suosioon että romantikkoihin, jotka herättivät kiinnostuksen vanhoihin kansallisiin myytteihin ja taruihin.

1800-luvulla elämän yksi tärkeimpiä asioita oli avioituminen, sillä luokkayhteiskunnassa oman ja lastensa aseman turvaaminen sekä suvun tuki olivat äärimmäisen tärkeitä. Aviomiehen tuli olla mahdollisimman varakas, sillä naisen asema määräytyi aviomiehen mukaan.¹⁰¹ Sääty-yhteiskunnan rajoittavuus ihmisten välisissä suhteissa oli varmasti myös syynä romantiikan syntyyn. Avioliitot olivat useimmiten sovittuja, eikä romanttinen rakkaus ollut läheskään kaikkien ihmisten saatavilla. Kirjallisuuden, runouden, taiteen, näytelmien ja oopperan avulla ihmiset (yläluokat) pääsivät kokemaan näitä tunteita.

3.2 Viktoriaaninen moraalinen ja naiskäsitys

Työluokan ja yläluokkien välisen taloudellisen kahtiajaon lisäksi viktoriaanista yhteiskuntaa hallitsi myös moraalinen kahtiajako. Tämä ilmeni erityisesti naisen asemassa, sillä heidän oletettiin pitävän yllä kotia ja kansakunnan moraalialia. Ylä- ja keskiluokkaiset miehet vaalivat kotonaan ja suhteissa yläluokan naisiin tiukkaa protokollaa ja tapakulttuuria, mutta samaan aikaan he harrastivat salaa monia epäsiiveellisiä ja paheksuttavia elämäntapoja. Viktoriaanista yhteiskuntaa hallitsi jännitys eroottisen halun ja soveliaisuuden välillä, joka oli yhtä aikaa sallivaa ja rajoittavaa¹⁰².

Keskiluokka halusi erottua aristokraatista ja työväenluokasta ja he rakensivatkin

¹⁰¹ Utrio 1984.

¹⁰² Trippi 2002, 6.

identiteettinsä moraaliselle arvostukselle ja kodilliselle luottamukselle¹⁰³. Viktoriaaniset ihanteet kodissa näyttäytyivät naisen tehtävissä. Vaimo oli kodin sydän, vaikka hänen ei välttämättä tarvinnut osallistua kotitöihin, jos miehellä oli varaa palkata palvelijoita. Naisen tehtävä oli valvoa kotitöitä, olla täydellinen vaimo ja äiti, olla olemassa miehen mukavuuden vuoksi. Ajan esteetikko John Ruskinin mukaan naista kunnioitetaan ja rakastetaan niin kauan kuin hän pysyy kotonaan¹⁰⁴. Näiden ajatusten vuoksi naisen oli hankala saada asemaa yhteiskunnassa, työelämässä ja päätöksenteossa. Naisen asema viktoriaanisen ajan englannissa ei ollut kovinkaan hyvä vaikkakin feminismin syntyminen vuosisadan loppupuolella pyrki sitä parantamaan. Naisella ei ollut oikeutta koulutukseen eikä äänioikeutta. Naisen kuului pitää huolta kodista, olla miehelleen uskollinen ja tehdä hänelle perillisiä. Naisen tehtävänä oli myös lasten kasvatusta.

Naisen ihailtavina hyveinä pidettiin jaloutta ja moraalialia. Naisten alhaisina ominaisuuksina pidettiin puolestaan ruumiillista ja älyllistä heikkoutta, passiivisuutta ja luonteen ailahtelevaisuutta. Naisen moraalialia pidettiin niin vahvana, että jos naisen moraalialia petti, koko yhteiskunta ajautui tuhoon.¹⁰⁵ Ajan runoilija Alfred Tennyson ilmaisi asian niin, että naisen siveydestä riippuu koko yhteiskunnan moraalialia terveys¹⁰⁶. Ideaalista naiseutta esiteltiin kirjallisuudessa, runoudessa, tieteellisissä teksteissä, uskonnossa, koulutuksessa ja taiteessa¹⁰⁷.

Naisia rohkaistiin joutenoloon, mikä rajoitti naisen elämän usein kotiin ja seurapiiritapahtumiin¹⁰⁸. Näitä toimintoja varten tyttölapsi ei tarvinnut koulutusta, toisin kuin poikalapsi, joten tytön kotiopetus rajoittui seuraelämän ja kotiolojen vaatimiin toimintoihin, kuten naisellisen viehätysvoiman ylläpitoon, soittamiseen, tanssimiseen ja ompeluun. Naisen elämää ja liikkuvaisuutta rajoitettiin myös vaatteiden avulla. Tiukka korsetti ja valtava krinoliini (myöhemmin vuosisadalla turnyyri) eivät mahdollistaneet naisen vapaata liikkumista.

Naisen seksuaalisuus kiellettiin ja nuoret naiset opetettiin inhoamaan ja pelkäämään omaa seksuaalisuuttaan. Naisen luonnetta pidettiin heikkona, jolloin hän vartioimatta lankesi viettelykseen. Viktoriaanialia ritarillisuus unelmoi viattomasta naisesta, joka oli lämminsydäminen, rakastava, hellä ja täysin epäseksuaalialia. Romantiikan nainen oli Utrion mukaan palvottu, keijukaismainen olento, avuton ja hento sekä kykenemätön

¹⁰³ Nead 1999, 154.

¹⁰⁴ Utrio 1984, 377.

¹⁰⁵ Utrio 1984, 378.

¹⁰⁶ Trippi 2002, 173.

¹⁰⁷ Nead 1999, 154

¹⁰⁸ Utrio 1984, 381.

tulemaan toimeen ilman miehen vahvaa käsivartta.¹⁰⁹ Kunniallinen yhteiskunta käyttäytyi niin kuin seksuaalisuutta (erityisesti naisen) ei olisi olemassa, mikä aiheutti monenlaisia yhteiskunnallisia ongelmia ja heijastui taiteeseen. Viktoriaanisella aikakaudella kirjoitettiin jopa lääketieteellisiä kirjoja ilman, että naisen seksuaalisuutta mainittiin¹¹⁰.

Viktoriaanisen aikakauden naiskuvia tutkittaessa täytyy ottaa huomioon se, että ne eivät kerro välttämättä siitä, miten naiset kokivat elämänsä tai miten he elivät, vaan kuvaukset ovat vallitsevien käsitysten mukaisia ja kertovat pikemminkin ideaalista¹¹¹. 1800-luvun lopulle tultaessa naisten asema yhteiskunnassa parani työelämän ja koulutuksen näkökulmista, vaikkakin todenteolla naisen asema muuttui vasta ensimmäisen maailmansodan myötä. Englannin taiteessa naisten aseman paraneminen näkyi moralisoivien teosten vähenemisessä. Edwardiaanisella aikakaudella moralisoivat naiskuvat vaihtuivat koristeellisiin ja esteettisiin naiskuviin.

3.3 Viktoriaaninen maalaustaide

1800-luvun loppupuoliskolla Englanti oli rikas, voimakas ja laajeneva yhteiskunta, jossa idealismi ja usko hallintoon olivat vahvoja. Viktoriaanisena aikakautena kehitysusko ja optimismi kukoistivat ja myös maalaustaide oli rikas ja monipuolinen, taiteilijoita oli paljon ja he muodostivat hajanaisen ryhmän.¹¹² Englannin taide viktoriaanisena aikakautena oli eristäytynyttä muusta Euroopasta. Patriotismin hengessä englantilaiset pitivät omaa taidettaan parhaana. Haluttiin kertovaa, kirjallista taidetta johon yhdistettiin sosiaalisia teemoja, symbolismia ja vertauskuvallisuutta. Moraalinen symbolismi taiteessa oli viktoriaanisten keksimä ja uusi ilmiö taidehistoriassa.¹¹³

Kuninkaallinen taideakatemia *The Royal Academy of Arts* oli hallinnut vuodesta 1768 lähtien englantilaista taide-elämää keskittyen ennen kaikkea akateemiseen taiteeseen. Taiteen ostajat olivat yhteiskunnassa tärkeässä asemassa. Keskiluokkien ja yläluokkien taloudellisen vaurauden lisääntyessä taiteen ostosummat olivat korkeita ja taiteilijat tulivat hyvin toimeen. Aikakauden estetiikka oli suhteellisen yhtenäinen ja tämä osaltaan vaikutti siihen, että eri alojen taiteilijat testasivat taitojaan myös muilla taiteiden osa-alueilla. 1880-luvulla perustettiin useita järjestöjä, joilla pyrittiin vaikuttamaan taiteellisiin näkemyksiin

¹⁰⁹ Utrio 1984, 385, 387.

¹¹⁰ Wood 1990, 138.

¹¹¹ Nead 1999, 155.

¹¹² Mela 1999, 17; Maas 1969, 10.

¹¹³ Wood 1990, 246–247.

ja yleiseen makuun sekä parantamaan taiteilijoiden olosuhteita.¹¹⁴ Prerafaeliitit olivat järjestäytyneistä taiteilijoista selkein ja voimakkain ryhmä, minkä takia he usein leimaavat aikakauden taidetta. 1800-luvun Englannissa työskenteli myös suuri ryhmä naistaiteilijoita, joita ei kuitenkaan mainita kirjoissa.¹¹⁵

Nationalismin aikakautena 1800-luvulla historiamaalauksen oli suosittua ja Englannin historian tapahtumien kuvaaminen oli yksi aikakauden taiteilijoiden rakkaimmista aiheista. Nationalismi vaikutti myös maisemamaalareiden runsauteen. Englannin maalaismaisemat, vuoret ja meri olivat taiteilijoille tärkeitä kohteita.¹¹⁶ Genremaalarit keskittyivät kodillisten aiheiden kuvaamiseen joko sisä- tai ulkotiloissa. Maalauksilla pyrittiin välittämään aikalaista elämää ja tunnetta, kuvittamaan anekdootteja ja kertomaan sosiaalisista intresseistä. Genremaalauksessa suosituimpia olivat moraaliset aiheet ja viitteet.¹¹⁷ Viktoriaanisessa elämässä kodin lisäksi tärkeitä olivat sosiaaliset tapahtumat, kuten tanssiaiset, konsertit, puutarhajuhlat, ooppera, teatteri ja ravit. Genremaalauksissa vaate ja sen yksityiskohtainen kuvaaminen toimivat tärkeässä roolissa.¹¹⁸

Vaikka uusklassismin huippukausi koettiin 1700–1800-lukujen taitteessa, vaikutti se kuitenkin englantilaiseen maalaustaiteeseen koko 1800-luvun ajan. Winckelmannin mukaan ainoa tapa luoda suurta taidetta oli jäljitellä antiikkia, ei suoraan kopioimalla vaan omaksumalla antiikin tärkeimmät esteettiset ja moraaliset arvot (jalo yksinkertaisuus ja hiljainen suuruus). Englannissa uusklassismin vaatimus heijasteli kansallista itsetietoisuutta ja Reynoldsin kaltaisten taiteilijoiden pyrkimystä luoda kansallinen koulukunta.¹¹⁹

Alastonmaalaus tuli Englannin taiteeseen luonnollisesti klassisen maalauksen perinnön ja elävien mallien käytön kautta. Alastonmaalauksella ei ollut kovin vahvoja juuria englannissa, mutta sillä oli oma ostajakuntansa keski-ikäisten ja -luokkaisten miesten keskuudessa. Viktoriaanisesta siveydestä poiketen taiteilijat saivat taiteellisten pyrkimysten varjolla maalata vapaasti alastomia kuvittamaan kohtauksiaan.¹²⁰ Alastontaiteen suosioon vaikutti myös yhteiskunnan kaksijakoinen suuntautuminen seksuaalisuuteen. Naisen salattu, krinoliiniin ja poimutettuihin kankaisiin kätkeytyvä alastomuus saatiin taiteen kautta esille. Yleisistä moraalikäsitteistä poiketen, oman ajan

¹¹⁴ Maas 1969, 14-15.

¹¹⁵ Konttinen 1999, 48-49.

¹¹⁶ Maas 1969, 22, 32.

¹¹⁷ Maas 1969, 117.

¹¹⁸ Wood 1990, 29, 31.

¹¹⁹ Honour & Fleming 2006, 635-637.

¹²⁰ Maas 1969, 164, 169.

arvostelu ei ilmiöön kuitenkaan puuttunut, vaan se hyväksyttiin osaksi yhteiskuntaa¹²¹.

Viktoriaaniset olivat pakkomielteisiä kauneuden edessä ja kaunis nainen esiintyikin suurimmassa osassa sekä modernia, että historiallisia aiheita esittävää taidetta. Tunteellisimmat ajan kuvaukset esittivät kuitenkin kärsivää naiseutta.¹²² Ne vahvistivat ajan moraalialia ja antoivat varoittavia esimerkkejä. Langennut nainen oli useiden taiteilijoiden lempiaihe: uskottomat vaimot, rakastajattaret, naimattomat äidit ja prostituoidut olivat esimerkkejä oman yhteiskunnan langenneista naisista. Vieläkin kiehtovamman mahdollisuuden langenneen naisen esittämiseen tarjosi kirjallisuus, runous, myytit, tarut ja historialliset tapahtumat. Niiden avulla moraalinen viesti saatiin yhdistettyä aiheen kiehtovuuteen, sensualismiin ja kauneuteen.

Termi viktoriaaninen taide on leimautunut pölyiseksi, keskiluokkaiseksi, moralisoivaksi ja samalla tekopyhäksi. Realismin uudelleenarviointi ja feministinen taidehistoria ovat kuitenkin osoittaneet taiteesta ja aikakaudesta uusia mielenkiintoisia kohteita siinä missä aiemmin nähtiin vain tyhjää.¹²³

3.3.1 Romanttinen herääminen

Romantiikka alkoi kirjallisena liikkeenä. Termiä käytti ensimmäisenä saksalainen kriitikko Friedrich Schlegel vuonna 1798 kuvaamaan modernia runoutta. Tyyliuunnan nimitys johdettiin sanasta *romance*, joka viittasi keskiaikaiseen kirjallisuusmuotoon.¹²⁴ Kun uusklassistit tavoittelivat tyyliä, joka selkeydessään ilmentäisi yleispäteviä totuuksia, romantikot halusivat ilmaista omia tunteitaan, toiveitaan ja pelkojaan. Romantiikka syntyi vastareaktionä valistuksen ajan järjen palvonnalle ja korosti luonnon merkitystä elämysten saavuttamisessa. Taiteilija luotti subjektiivisen mielikuvituksen voimaan. Samanlaista ajattelua esiintyi laajemmin myös muiden taidealojen ja filosofian saralla. Tunnetilojen ja inhimillisen alitajunnan korostamisella romantiikka ennakoii jo tulevia taidesuuntauksia, kuten symbolismia ja surrealismia. Yksilön oma arvostelukyky toimi luonnon tulkinnan luotettavana ohjenuorana.¹²⁵ Romantiikan estetismi pohjautui Baumgartenin ja Kantin ajatuksiin taiteen autonomiasta ja vapaudesta. Taiteen ajateltiin olevan erillinen filosofian muodoista, jolloin sitä voidaan arvioida omilla standardeillaan.¹²⁶

¹²¹ Konttinen 1999, 41.

¹²² Wood 1990, 247.

¹²³ Konttinen 1999, 48.

¹²⁴ Mackrell 2005, 45.

¹²⁵ Honour & Fleming 2006, 646, 657.

¹²⁶ Mackrell 2005, 83.

Yksilöllisen tunteen ja luonnon korostaminen olivat seurausta yhteiskunnallisesta tilanteesta. Teollistuminen ja sen myötä seuranneet monet uudistukset eivät kaikkia miellyttäneet. Eri puolilla Eurooppaa taiteilijat kaipasivat takaisin menneisyyteen, kausiin joita pidettiin nykyhetkeä aidompina tai henkistyneempinä. Maalaustaiteen aihe maailmassa katse kääntyi paikalliseen kirjallisuuteen, kansantaruihin, mytologiaan, satuihin ja henkisytyteen. Englannissa romantiikka kasvoi paikallisesta perinteestä, joka käsitti kirjallisen pohjan lisäksi myös goottilaisen arkkitehtuurin, joka miellettiin Englannissa kansalliseksi tyyliksi.¹²⁷

Romantiikan kaipuu menneeseen, erityisesti keskiaikaan on ilmiönä verrattavissa renessanssin kaipuuseen antiikkiin. Warburg on tutkinut jälkimmäistä *Einfühlung*-käsitteen avulla. Hän osoitti tavat, joilla antiikin vaikutus todellistuu renessanssin taideteoksissa oman ajan omien toiveiden, kuvitelmien ja halujen mukaisella tavalla. Eli siis toisin sanoen, miten antiikkiin kohdistuva *Einfühlung* ilmenee renessanssi-ihmisen elämässä. *Einfühlung* oli ensisijaisesti tyyliä muodostava voima. Renessanssi-ihminen halusi muokata antiikin traditioita omien tarpeiden mukaiseksi, halusi leimautua siihen, elää ja pukeutua sen mukaan. Omalle elämälle yhtenevien muotojen löytäminen antiikista oli renessanssitaiteilijoiden päätavoite. Keskiajan yksipuolinen ilmaisukuvasto ei tarjonnut renessanssin taiteilijoille malleja ilmaista ajan herättämiä uusia tuntemuksia, vaan niitä löydettiin antiikin taiteesta.¹²⁸

Romantiikan kaipuu menneeseen oli luonteeltaan erilaista kuin renessanssin kiinnostus antiikkiin. Lähtökohdat olivat erilaiset, vähemmän taiteelliset. Romantiikka halusi palata keskiajan aiheistoon, luontosuhteeseen, yksinkertaisuuteen (käsiyö, vaatteet) kun taas renessanssi kaipasi taiteen elävöittämistä. Romantikot tunsivat yhteyttä keskiaikaan ja sen taiteen puhtaaseen henkisytyteen. He eivät kuitenkaan palanneet keskiajan ilmaisuköyhään muotokieleen, vaan yhdistelivät eri aikakausia oman mielikuvituksensa mukaisesti.

3.3.2 Arts & Crafts -liike ja Art nouveau

Koska taiteilijat olivat taloudellisesti hyvin toimeen tulevia, oli heillä mahdollisuus matkustella ulkomailla ja tuoda eri kulttuurien vaikutteita Englannin taiteeseen. Kasvava eksotismi, erityisesti orientalismi näkyivät estetiikassa ja taiteessa, yhdistyen oman ajan

¹²⁷ Maas 1969, 148.

¹²⁸ Vuojala 1997, 89-90.

tapojen, ajankäytön ja industrialismin kuvaukseen.¹²⁹ Itämaiset vaikutteet yhdessä uudenlaisten esteettisten pyrkimysten kanssa synnytti uusia taiteellisia liikkeitä 1800-luvun loppupuolella.

Tunnetuimpia näistä olivat John Ruskinin ja William Morrisin perustama Arts&Crafts -liike sekä Art nouveau. Arts&Crafts -liikkeen pyrkimyksenä oli palauttaa käsiteollisuudelle sen arvo, joka oli kadonnut teollisuuden mekanisoinnissa syntyneen esinekuulttuurin myötä. Liike halusi palata keskiaikaiseen korkealaatuiseen esineperinteeseen. Morris kritisoi teollisen ajan tuotantoa huonosta laadusta sekä rumuudesta ja liikkeen pyrkimyksenä olikin valmistaa kaikista esineistä taideteoksia.¹³⁰

Englannissa Art nouveau kehittyi historismin ja modernin taiteen välissä ja sen kukoistuskausi oli vuosina 1890–1910. Liikkeen syntyyn vaikuttivat taiteilijat kuten James Whistler ja Aubrey Beardsley, lisäksi toisen polven prerafaeliiteilla oli yhteyksiä liikkeen syntyyn. Liike pyrki hävittämään taiteenalojen rajat luomalla rajoista ja aiemmista taide- ja tyyliisuuntauksista riippumatonta uutta taidetta. Vaikutteita haettiin eri kulttuureista ja eri aikakausilta. Lisäksi vaikutteita otettiin mainoksista, muotikuvista ja muista populaarikulttuurin tuotteista. Art nouveau oli taiteen synteesi ja eri alojen taiteilijat työskentelivät lukuisissa eri genreissä, joihin kuuluivat muun muassa käsityöt, julisteet, kirjallisuus, musiikki, muotoilu ja kankaat. Kuvioinnissa suosittiin orgaanisia muotoja ja ornamenttiikkaa. Koristelu ei kuitenkaan ollut pelkästään esteettistä, vaan merkityksellistä jokaista yksityiskohtaa myöten. Kuva kokonaisuudessaan, ornamentteineen ja jakamattomana oli liikkeen mukaan täynnä merkitystä.¹³¹ Yksityiskohtien merkityksellisyys oli ollut jo ensimmäisen polven prerafaeliittien taideideologiassa ja Ruskinin kirjoituksissa.

3.3.3 John Ruskin

John Ruskin oli 1800-luvulla elänyt englantilainen esteetikko ja taiteentutkija. Hänen kirjallinen tuotantonsa oli erittäin laaja ja käsitteli kaikkea yleisestä taidehistoriasta aina taiteen hankintaan ja taiteen esittelyyn. Taiteen lisäksi hän otti kantaa yleiseen estetiikkaan, yhteiskunnan moraaliin ja naisen asemaan. Hänen näkemyksensä vaikuttivat vahvasti prerafaeliittien taiteeseen ja Ruskin oli osallisena Arts&Crafts -liikkeen perustamisessa.

Ruskin oli maunsäätjä ja haki sopusointua kulttuuriin. Ruskinin mielestä teollinen

¹²⁹ Konttinen 1999, 49.

¹³⁰ Schmutzler 1978, 32-33.

¹³¹ Schmutzler 1978, 9-11.

koneyhteiskunta on pilannut maun ja kutistanut ihmisen persoonallisuuden ja hän halusikin palata keskiajan yksinkertaisuuteen ja yksilöllisyyteen. Hän tuomitsi rahavallan, kapitalismin ja koneet, itsekäs individualismi alentaa hänen mukaansa ihmisen arvoa. Ruskinin ihanteena oli perhetyyppinen, hierarkkinen, yhteistoimintaan perustuva yhteiskunta, jossa myös työläiset huomioitaisiin.¹³²

Ruskinin mielestä kansat kirjoittavat historiansa teoillaan, sanoillaan ja taiteellaan, ja niistä jälkimmäinen on kaikkein luotettavin. Ajan ilmapiiri suosi akateemista taidetta, mutta Ruskin nosti ei-akateemisiakin maalareita esille. Hän popularisoi taidetta ja toi sen kansan keskuuteen.¹³³ Ruskin kritisoi useissa yhteyksissä kaunista, hyvin toteutettua, mutta ideatonta taidetta. Ihannoimassaan keskiaikaisessa taiteessa on puolestaan paljon ideoita, mutta kehnosti toteutettuna. Ruskinin mukaan keskiaikainen taide on kuitenkin ylevämpää kuin ”merkityksetön” uuden ajan taide.¹³⁴

Keskiajan taide oli Ruskinin mukaan täynnä älyllisiä aiheita ja tarkoituksia. Vaikkakin maalari oli keskiajalla käsityöläinen, ilmaisi hän silti maalauksillaan ylintä totuutta, vaikkakin ilman liikoja yksityiskohtia. Kuvan voima oli keskiajalla suunnattu kolmeen olennaiseen asiaan: puhtaaseen väriin, jaloön muotoon ja jaloon ajatukseen. Keskiajalla käytettiin puhtaita sävyjä eikä chiaroscuroa, sillä ajateltiin että asteittaisessa siirtymisessä valosta varjoon väri menettää osan voimastaan ja kirkkaudestaan. Ruskinin mukaan täytyy ottaa lisäksi huomioon, että keskiajan kuvat ovat ideoita totuudesta, ei koko totuus. Tämä ilmenee esimerkiksi taustan ja arkkitehtuurin puutteellisuudessa ja vaatetuksen ankaralla, yksinkertaisella maalaamisella.¹³⁵

Hyvän maalauksen täytyy tukea Ruskinin mukaan toteutukseltaan totuuden ilmaisua, joka tekee jokaisesta hiuksestakin merkityksellisen. Maalauksen tulee olla myös yksinkertainen, teeskentelemätön ja hiljainen. Arvoituksellisuus on myös tärkeä osa maalausta, sillä luonto on aina arvoituksellinen ja luonnon tarkoitukset ovat salaisuuksia. Taide on aina lähimpänä luontoa kun se on kaikkein selittämättömintä. Koska luonnossa ei ole valheita, on totuudellisuus kaiken hyvän taiteen perusta. Totuus voi olla piilossa, mutta se täytyy kuitenkin olla. Jokainen maalauksen osa suosii totuutta ja ohjaa siihen. Totuus kasvaa tiedosta ja totuuden pohdinnan tuloksena syntyneistä tunteista.¹³⁶

Ruskin oli esteetikko, joka kuvaili kirjoituksissaan yksityiskohtaisesti luonnon kauneutta. Ruskinin näkemyksen mukaan meditatiivinen rakkaus luontoa kohtaan ja ylevä

¹³² Mela 1999, 17-18, 22.

¹³³ Mela 1999, 17, 20.

¹³⁴ Ruskin 1959, 18.

¹³⁵ Ruskin 1959, 71-72, 115.

¹³⁶ Ruskin 1959, 19-21.

maisemataide alkavat Englannista. Ruskin vaatii luonnon ominaisuuteen kuvaamista ja luonnon elementtien, kuten sumun, tilan ja valon oikeanlaista havainnointia. Taiteilijan täytyy maalata jotain minkä tuntee ja mitä rakastaa. Taiteilijan ei tarvitse koskaan toistaa itseään, jos hän pysyy uskollisena luonnon yksityiskohdille ja väreille, sillä luonnossa jokainen kombinaatio on erilainen¹³⁷. Luonnon kauneudessa oli Ruskinin mukaan sekä hyvä että paha, ei ole maisemaa jonka kuvaamiseen ei liittyisi jotain moraalista. Ruskin etsi lisäksi luonnosta ja maalauksista symboliikkaa.¹³⁸

3.3.4 Prerafaeliitit

Prerafaeliittien taide leimaa useissa lähteissä koko 1800-luvun lopun maalaustaidetta. Kyseessä oli kuitenkin suhteellisen pieni ryhmä, vaikkakin järjestäytynein. Prettejohnin mukaan prerafaeliittien suurin anti taiteelle liittyi sen moderneihin elementteihin, kuten kompleksisuuteen, jonka liitämme moderniin taiteeseen. Prerafaelitismia pitäisikin lähestyä samoin kuin muita moderneja taidemuotoja kuten impressionismia ja symbolismia. Primitiivisen taiteen suosio vuosisadan lopulla vaikutti monien taidemuotojen syntymiseen. Primitiivisyys käsitettiin yleisesti muiden, kuin länsimaiden taiteen olemukseksi. Prerafaeliiteille primitiivisyys tarkoitti aikaa ennen modernin, teollistuneen yhteiskunnan kulttuurista muutosta.¹³⁹

1800-luvun alussa uusiotyylit olivat jo heränneet muun muassa arkkitehtuurissa ja pukeutumisessa. Saksassa nasareenit halusivat palata myöhäiskeskiajan ja varhaisrenessanssin yksinkertaisuuteen ja Ranskassa samoja esteettisiä ja taiteellisia näkemyksiä esiintyi keskiajan kultilla (*Le style troubadour*). Englannissa samoista pyrkimyksistä syntyi prerafaeliittien veljeskunta (*The Pre-Raphaelite Brotherhood*), joka oli seitsemän nuoren miehen vuonna 1848 muodostama yhteisö, joka laajeni tiivistä ryhmästä suuremmaksi liikkeeksi ja vaikutti koko vuosisadan lopun ja 1900-luvun alun.

Liikkeen julkilausuttuna päämääränä oli palata luontoon ja luopua akateemisuudesta. Akateemisuuden perinteen he katsoivat palautuvan Reynoldsiin ja Bolognan koulukunnan kautta Rafaelin ensimmäisiin jäljittelijöihin.¹⁴⁰ Ennen Rafaelia eläneiden italialaisten mestareiden seuraaminen oli prerafaeliittien mukaan keino uudistaa oman ajan taidetta. Se oli täysrenessanssia teknisesti primitiivisempää, mutta hengeltään

¹³⁷ Ruskin 1959, 39, 171.

¹³⁸ Mela 1999, 21,22.

¹³⁹ Prettejohn 2000, 11, 19.

¹⁴⁰ Honour & Flaming 2006, 672.

puhtaampaa, hurskaampaa ja rehellisempää.¹⁴¹

Luontoon palaaminen romantiikan hengessä tarkoitti veljeskunnalle konkreettista siirtymistä akatemioista ja ateljeista ulkoilmamaalaukseen. Vuonna 1842 keksityt metallituubit helpottivat käytännössä luontoon siirtymistä.¹⁴² Luontoon palaaminen tarkoitti lisäksi uudenlaisen naturalismin ja sommittelun vapaamuotoisuuden tuomista töihin¹⁴³. Yksi perustajajäsenistä oli William Holman Hunt, joka oli tutustunut Ruskinin kirjalliseen tuotantoon ja luontosuhteeseen. Ruskinin ajatukset innoittivat myös prerafaeliitteja siirtymään ulkoilmamaalaukseen. Ruskin ehdotti, että taiteilijan täytyy mennä luontoon sydämen ainutkertaisuudella, mitään valitsematta ja mitään hyljeksimättä. Luontoon palaamisen taustalla vaikuttivat myös muut tieteelliset julkaisut, kuten Erasmus Darwinin *The Loves of the Plants*. Luonnon suora tutkiminen tarkoitti prerafaeliiteille antiikin konventionaalisten sääntöjen huomioitta jättämistä.¹⁴⁴

Prerafaeliitit maalasivat aluksi raamatullisia ja historiallisia aiheita moraalisisilla, sosiaalisilla ja poliittisilla päämäärillä. He yhdistelivät urbaania modernismia vanhoihin aiheisiin ja loivat näin uuden kuvallisen kategorian.¹⁴⁵ Liikkeellä oli vahva kirjallinen tausta. Erityisesti Keatsin ja Tennysonin runous oli suosittua prerafaeliittien keskuudessa. Lisäksi maalattiin Shakespearen näytelmiin ja Danteen pohjautuvia aiheita.

Ensimmäisen polven prerafaeliitit olivat tiivis ryhmä, he maalasivat yhdessä, toimivat malleina toisilleen ja viittasivat toistensa töihin visuaalisten aiheiden ja symboleiden avulla¹⁴⁶. Prerafaeliitit luottivat maalauksissaan vahvasti kertoviin lähteisiin. He myös loivat maalausryhmiä, jotka yhdessä muodostavat kertomuksen. Prerafaeliittien työt pohjautuvat siis usein tekstien lisäksi toisiin maalauksiin. He halusivatkin luoda yhteyksiä kirjallisuuden ja taiteen, maalausten sekä lukuisien tekstien välillä. Abigail Newmanin mukaan prerafaeliitit halusivat monimutkaisten yhteyksien avulla nostaa taiteensa yksittäisestä työstä laajempaan merkitysten verkostoon ja sitä myötä haastaa katsojan uudella tavalla.¹⁴⁷

Prerafaeliitit luopuivat ajan romantikkojen usein käyttämistä ruskeantummista sävyistä ja alkoivat käyttää voimakasta valaistusta ja kirkkaan puhtaita värejä, joita varhaisrenessanssin taiteilijat olivat käyttäneet. Prerafaeliitit maalasivat littein kirkkain värikentin märeille valkoiselle pohjustukselle, mikä voimisti värien valoisuutta.

¹⁴¹ Konttinen 1999, 41.

¹⁴² Prettejohn 2000, 156.

¹⁴³ Honour & Flaming 2006, 673.

¹⁴⁴ Maas 1969, 124-125.

¹⁴⁵ Prettejohn 2000, 90.

¹⁴⁶ Prettejohn 2000, 103.

¹⁴⁷ Newman 2006.

Yksityiskohdat lisättiin hyvin tarkalla Huntin kehittelemällä tekniikalla. Jokainen siveltimenveto edusti yksittäistä näkökulmaa ja jokaiselle yksityiskohdalle annettiin yhtä paljon huomiota ja merkitystä. Värit säilytettiin puhtaana eikä sekoitettu viereisiin väreihin, mikä lisäsi Ruskinin mukaan niiden rehellisyyttä ja totuudellisuutta. Prerafaeliittien taiteessa valovoimaisuus vaikutti myös siihen, että varjot maalattiin näkyviksi ja merkityksellisiksi. Tekninen paluu varhaisrenessanssin taiteeseen ei kuitenkaan tarkoittanut modernien elementtien unohtamista. Prerafaeliitit käyttivätkin runsaasti teknisen kehityksen myötä syntyneitä uusia värejä, kuten smaragdinvihreää, eloisia ja loistavia keltaisen sävyjä ja uusia purppuran sävyjä.¹⁴⁸ Samat värit esiintyivät myös pukumuodissa ja sisustuskankaissa, jolloin ne oli helppo omaksua myös maalaustaiteeseen.

Prerafaeliittien ensimmäinen aalto vaikutti vahvana neljä vuotta, jonka jälkeen yhtenäinen linja rikkoutui ja uudenlaiset päämäärät vaikuttivat taidemaailmassa. Prerafaelismien uusi tuleminen koettiin vuonna 1856 kun yksi perustajajäsenistä, Dante Gabriel Rossetti tapasi Edward Burne-Jonesin ja William Morrisin. Myyttiset kiinnostukset laajenivat uusklassismin hengessä antiikin taruihin, lihallisuuteen ja draperioihin. Prerafaelismien toinen aalto ei ollut yhtä intensiivinen kuin ensimmäinen ja vaikutteita haettiin useista eri lähteistä ja eri kulttuureista.¹⁴⁹ Lisäksi maalaustavat moninaistuivat taiteilijoiden keskuudessa, kun muun muassa Burne-Jones, Alma-Tadema ja Waterhouse ottivat käyttöön chiaroscuroon perustuvan maalaustyylin. Ensimmäisen sukupolven prerafaeliitit edustivat puhtaasti englantilaista perinnettä ja aiheistoa, kun taas toisen sukupolven prerafaeliiteilla oli yhteyksiä myös muiden maiden taiteilijoihin ja Arts&Crafts-liikkeeseen.

Prerafaeliittien ensimmäinen aalto oli realistinen ja moralistinen kun taas toinen aalto unohti realismin ja taiteilijat maalasivat koristeellista taidetta mielikuvituksen voimalla. Kun Hunt kaipasi uskonnollista realismia, Rossetti kaipasi kauniita naishahmoja.¹⁵⁰ Kirjalliset lähteet olivat yhä tärkeässä asemassa vaikkakaan totuudenmukaisuuden vaatimus ei ollut enää yhtä vahva kuin ensimmäisessä aallossa. Prerafaelismi laajeni taiteellisista pyrkimyksistä laajemmaksi liikkeeksi, mikä tulee ilmi Justin McCarthyn huomioista vuodelta 1876:

”We have now in London pre-Raphaelite painters, pre-Raphaelite poets, pre-

¹⁴⁸ Prettejohn 2000, 148-151.

¹⁴⁹ Maas 1969, 135-136, 144.

¹⁵⁰ Bell 1967, 65, 67.

*Raphaelite novelists, pre-Raphaelite young ladies, pre-Raphaelite hair, eyes, complexion, dress, decorations, window curtains, chairs, tables, knives forks and coal-scuttles. We have pre-Raphaelite anatomy, we have pre-Raphaelite music.”*¹⁵¹

Ruskin luennoi vuonna 1883 preraphaelismin muuttumisesta 35 vuodessa. Hän näki ensimmäisen sukupolven taiteilijoiden kuuluvan realistisen koulukunnan maalareihin, kun taas toisen sukupolven maalarit kuuluivat myyttiseen, mystiseen koulukuntaan. Ruskin kuitenkin yhdisti totuudenmukaisuuden molempiin koulukuntiin. Aiempi realistinen koulukunta halusi osoittaa henkilön ja aiheen todellisen ja tärkeän totuuden kun taas myyttinen koulukunta halusi osoittaa myyttien hengellisen totuuden. Totuuden tavoittelu oli Ruskinin mukaan siis koulukunnan elintärkeä voima.¹⁵²

Ensimmäisen polven prerafaeliitit suhtautuivat totuudellisuuteen vakavasti. Hunt halusi katsojien uskovat, että hänen muistonsa on niin tarkka, että se läpäisee ajankulun ja etäisyyden. Prerafaeliiteille realismi tarkoitti sitä, että luontoa tarkkaillaan totuudellisesti, joka ulottuu myös jokaiseen yksityiskohtaan. Käsitysten mukaan taiteilija viittasi yksityiskohtaan näyttämällä koko maiseman, kun taas runoilija viittasi maisemaan herättämällä mielikuvia yksityiskohdista. Prerafaeliitit olivat tarkkoja kirjallisille lähteille ja näin ollen muodostivat maiseman yksityiskohtien tarkkuudella. Prettejohnin mukaan he halusivat yksityiskohtaisuudella osoittaa maalareiden käsityöläisyyden ja teknisen taitavuuden.¹⁵³

Vaikka prerafaeliitit pohjasivatkin aiheensa usein kirjallisiin ja historiallisiin lähteisiin ja pyrkivät yksityiskohdilla luomaan mielikuvaa realismista, he eivät kuitenkaan täysin noudattaneet niitä. Useat tutkijat ovat huomanneet maalausten hämmentävyyden, sillä niissä yhdistellään eri aikakausien ja kulttuureiden elementtejä esineissä, taustoissa ja vaatteissa. Vaikka hahmot on tunnistettavissa ja verrattavissa ”todellisiin” lähteisiin, asetelmat eivät kuitenkaan ole realistisia eivätkä kohtaa mitään historiallista todellisuutta¹⁵⁴.

Ruskinin mukaan taiteilijat pyrkineet täydelliseen kopioimiseen, vaikka kriitikot näin edellyttivät, vaan he maalasivat minkä näkivät, tai minkä uskoivat olleen totta kohtauksissa joita esittivät. He eivät siis noudattaneet konventionaalisia sääntöjä, näin tehtiin Ruskinin mukaan myös ennen Rafaelin aikoja. Ruskin väittää, että Rafaelista nykypäivään (1851) historiallinen taide ollut rappiossa. Tähän asiaan prerafaeliitit toivat

¹⁵¹ Sawhney 2008.

¹⁵² Trippi 2002, 90.

¹⁵³ Prettejohn 2000, 28, 60, 135-136.

¹⁵⁴ Prettejohn 2005, 143.

muutoksen. Ruskin väittää, että mitä taide on opettanut 300 vuoden ajan, on väärin. Opettajat käskevät kopioida antiikkia, kun taas prerafaeliitit kopioivat elämää tahtonsa mukaan, sillä ajat ovat erilaisia kuin antiikissa.¹⁵⁵

Prerafaeliittien aiheisto oli hyvin laaja käsittäen maisemakuvauksia, genremaalauksia sekä narratiivisia aiheita. Suosituin aihe varsinkin toisen polven prerafaeliittien keskuudessa oli kuitenkin eroottisuus ja vartalon kauneuden tutkiminen, mikä näyttäytyi ennen kaikkea naiskuvauksissa¹⁵⁶. Prerafaeliittien suhde naiseuden esittämiseen on kiinnostanut myös useita tutkijoita. Naisten idealisoitu kauneus on ristiriidassa prerafaeliittien totuudellisuuden tavoittelun kanssa. Huomiota on kiinnitetty myös siihen, että maalauksissa prerafaeliittien mallit näyttävät hyvin samanlaisilta.

Viktoriaanit uskoivat, että ihmisen kasvot ja pää paljastavat hänen sosiaalisen luokan ja persoonallisuuden, sillä vartalo oli useimmiten peitossa. Ensimmäisen polven prerafaeliitit saattoivat käyttää esimerkiksi uskonnollisiin aiheisiinsa työläisen vartaloa, johon he kuitenkin maalasivat keskiluokkaisen henkilön kasvot. He käyttivät usein toisiaan malleina, mikä oli käytännöllisempää ja halvempaa kuin ammattimallien käyttäminen.¹⁵⁷ Prerafaeliittien töissä siis sekä naiset että miehet edustivat keskiluokkaista viktoriaanista ihannetta, sillä he kopioivat näkyvät persoonallisuuden piirteet malleilta.

Prerafaeliittien liikkeessä toimi useita naisia, jotka toimivat malleina ja olivat usein avioliitossa tai rakkaussuhteessa veljeskunnan jäsenten kanssa. Lisäksi useat heistä toimivat itsekkin taiteilijoina ja heidän merkityksensä prerafaeliiteilla on ollut suuri. Christina Rossetti oli Dante Gabriel Rossettin sisko. Hän oli runoilija ja toimi myös mallina. Punahiuksinen Elizabeth Siddal toimi aluksi veljeskunnan mallina ja alkoi myöhemmin myös itse maalata. Elizabeth Siddalin kuoleman jälkeen uudeksi naisihanteeksi nousi tumma, voimakaspiirteinen nainen, jota Jane Burden (myöhemmin Jane Morris) edusti. Mallien samankaltaisuuden selittää siis osaksi se, että prerafaeliittien piiri oli hyvin pieni ja samat mallit poseerasivat useille taiteilijoille.

Selvästi idealisoidumpi naiskäsitys syntyi vuosisadan lopulla esteettisten pyrkimysten myötä. Ideaalinen kauneus syntyi käyttämällä vain tietyn, yhtenäisen ulkonäön omaavia malleja ja idealisoimalla heidät prerafaeliittisen estetiikan mukaisesti. Tärkeää prerafaeliittien taiteelle olivat kauniit naisen kasvot, joista isot valovoimaiset silmät erottuvat selkeästi¹⁵⁸. Esteettisiä pyrkimyksiä oli jo enteillyt Huntin ja Rossettin vuodesta 1860 eteenpäin maalaamat teokset, joissa naiset poseerasivat hiukset auki

¹⁵⁵ Ruskin 1959, 48-49, 51.

¹⁵⁶ Prettejohn 2000, 218.

¹⁵⁷ Prettejohn 2000, 43, 193.

¹⁵⁸ Lee 1997.

eksoottisissa asuissa kukkien ympäröimänä. Maalauksilla ei ollut aiemmista prerafaeliittien töistä poiketen kirjallista tai kertovaa taustaa, vaan niiden tarkoitus oli puhtaasti esteettinen. Näihin aikoihin Rossetin maalausten naiset alkoivat muistuttaa entistä enemmän toisiaan. Prettejohn pohtii, voisiko Freudin *doppelgänger*-teorioilla olla jotain yhteyttä naisten identtiseen esittämiseen mystisissä aiheissa.¹⁵⁹

Rossetti loi maalauksiinsa naistyyppin, jota kutsuttiin termillä ”*stunner*”. Hänet oli puettu vihreään ja harmaaseen, hän ei ollut lihaa ja verta, vaan Rossetin mielikuvituksen tuote¹⁶⁰. Naistyyppi levisi myös muiden prerafaeliittien taiteeseen. Litteämahainen, hoikka vartalo oli Hollanderin mukaan ensisijaisesti romantiikan ihanne ja prerafaeliitit loivat taiteeseen oman naiskauneutensa. Heidän naisillaan oli pienet rinnat, kapea lantio sekä luuton ja lihakseton vartalo. Kyseinen vartalotyyppi esiintyi myös romantiikan kirjallisuudessa. Kurvien puutetta korvattiin valtavilla hiuksilla ja isoilla silmillä.¹⁶¹

Maalauksissa naiset ilmentävät usein arvoitusta tai pidättyväisyyttä. Ilmeillä ja asennoilla mallit kuvastavat taiteilijamiesten käsityksiä ja vahvistavat ajan näkemyksiä *femme fatalesta*; uhrista, pyhimyksestä ja viettelijättärestä. Romantiikka ja huomio, joka ympäröi näitä malleja, nosti heidät Leen mukaan tavallisten kuolevaisten yläpuolelle myyttisiksi olennoiksi ja traagisiksi sankarittariksi. Samaan aikaan heitä kuitenkin väheksyttiin kieltämällä heidän todelliset, monimutkaiset persoonansa ja elämänsä.¹⁶² Samanlainen kaksinaismoralistinen ajattelu kohdistui naisiin viktoriaanisella aikakaudella yleensäkin, eivätkä prerafaeliitit uudistusmielisinäkään tehneet tähän poikkeusta.

Ensimmäisen sukupolven prerafaeliitit maalasivat vain harvoin alastomia, joka oli Sawhneyn mukaan tietoinen valinta erottuakseen aikalaisista ja renessanssista. 1800-luvun lopun antropologit väittivät, että vaatetus toimii seksuaalisena stimulanttina enemmän kuin rauhoittavana, eli toisin sanoen vaateen tarkoitus ei ole peittää, vaan paljastaa. Ajattelu tukee Freudin teorioita sukupuoleen liitettävistä ominaisuuksista, kuten miehestä seksuaalisena ja naisesta ekshibitionistisena. Samaa vaatteeseen liitettävää dualismia edustaa myös J.C. Flügelin teoria, jonka mukaan vaatteet ovat merkityksellisiä siksi että ne peittävät vartalon, mutta samaan aikaan vetävät siihen huomion. Prosessia ohjaa yksilön alitajuinen konflikti säädyllisyyden ja ekshibitionismin välillä.¹⁶³ Pukemalla naisensa, prerafaeliitit tekivät heistä seksuaalisesti vetoavampia.

Prerafaeliittien kauneusihanteeseen vaikuttivat siis liikkeeseen yhteydessä olleet

¹⁵⁹ Prettejohn 2000, 109, 203.

¹⁶⁰ Bell 1967, 67.

¹⁶¹ Hollander 1978, 152-154.

¹⁶² Lee 1997.

¹⁶³ Sawhney 2008.

naiset sekä ajan yleinen kauneusihanne. 1800-luvun kauneusihanne syntyi yhteiskunnallisen tilanteen, naiskäsityksen, muodin sekä estetiikan vaikutuksista. Yläluokkien keskuudessa ihannoitiin kalpeaa, hoikkaa, pienirintaista ja kapeaharteista naista. Naisen tuli olla hentoinen ja miehen suojeltavissa. Taiteessa ja muotikuvissa korostettiin ja idealisoitiin naisihannetta ja muodin mukanaan tuomat piirteet, kuten alaspäin viettävät hartioiden, kapea, korkea vyötärö sekä korkeat, korsetin erottamat rinnat esiintyvät taiteessa sekä puetuissa että alastomissa naisshahmoissa.¹⁶⁴ Ruskettunutta ihoa pidettiin työläisnaisen merkinä, joten keski- ja yläluokkaiset naiset ihannoivat kalpeaa ihoa.

3.4 Viktoriaaninen muoti

1800-luvun muotiin vaikuttivat vahvimmin muotijournalismin yleistymisen, uudet kudonta-, printti- ja värjäystekniikat sekä uudet materiaalit. Ranskan vallankumouksen myötä miesten muoti oli muuttunut yksinkertaisempaan suuntaan. Tyköistuva takki, pusero, housut, saappaat ja hattu kuuluivat miesten pukeutumiseen kaikissa yhteiskuntaluokissa, ainoastaan leikkaukset, materiaalit ja laatu vaihtelivat. Naisten muoti puolestaan muuttui yhä runsaampaan suuntaan ja naisen pukeutuminen toimikin perheen varallisuuden indikaattorina. Viktoriaanisen naisen oletettiin olevan koristeellinen asuste, jonka energian pitäisi keskittyä kotitalouteen ja ulkonäön hoitamiseen¹⁶⁵.

Sääty-yhteiskunnassa asu oli tärkeä sosiaalisen luokan ja moraalisen asenteen indikaattori ja viktoriaanit uskoivat että henkilöstä voi olettaa paljon asun perusteella. Rikastuva keskiluokka panosti pukeutumiseen, jolloin oli melkein mahdotonta erottaa työläiset muista sunnuntaiparhaissaan. Vaatteiden laatu erotti kuitenkin luokat ja viktoriaanisilla olikin tarkka vainu luokkaeroille.¹⁶⁶ Pukeutuminen oli ennen kaikkea sosiaalinen väline, jonka avulla erotuttiin, kuuluttiin ja tehtiin itse hyväksytyksi erilaisiin sosiaalisiin tilanteisiin. Yläluokkaisella viktoriaanisella naisella oli aikaa ja rahaa pukeutua hyvin, vaate oli statussymboli ja joka tilanteeseen pukeuduttiin eri tavoin.

Ja tilanteitahan viktoriaanisella naisella riitti. Vaadittiin eri asu eri vuorokauden aikoina: aamulla kotitaloustehtävät hoidettiin yksinkertaisessa, mutta muodikkaassa asussa, iltapäivän vierailut muodollisessa asussa ja päivällinen iltapuvussa, jota käytettiin myös teatterissa, raveissa ja muissa sosiaalisissa tilanteissa. Tanssiaisasut olivat hieman paljastavampia. Vuosisadan lopulla naisen liikkuvuus kodin ulkopuolella lisääntyi

¹⁶⁴ Hollander 2002, 160; 1978, 89.

¹⁶⁵ Ashelford 1996, 229.

¹⁶⁶ Payne 2001; Ashelford 1996, 213-214.

entisestään ja ilmeni tarvetta myös urheiluvaatteille.¹⁶⁷

Edellisellä vuosisadalla yleistynyt muotijournalismi vaikutti viktoriaanisen aikakauden pukeutumiseen. Valmisvaateteollisuuden kasvun myötä mainostaminen lisääntyi ja muodista tuli entistä enemmän sosiaalinen ilmiö.¹⁶⁸ Muotikuvien lisäksi muotia seurattiin muotokuvista ja valokuvista. Muotikuvat olivat usein hyvin idealisoituja ja korostivat ajan nais- ja vartaloihannetta. 1800-luvun muotilehdet sisälsivät piirrettyjä muotikuvia, graafista taidetta ja myös muutamia valokuvia.¹⁶⁹ Tyyli-ikoneina toimivat kuningatar Victoria, herttuattaret ja prinsessat. Pariisi oli muodin keskus, mutta Ranskan muoti oli ollut aina näyttävämpää ja hienostuneempaa kuin Englannin muoti. Muoti kulki viktoriaanisella aikakaudella samoin kuin nykyäänkin, eli kun hovien naiset jo lopettelivat krinoliinin käyttöä, rantautui se maaseudun naisille, kuten piioille ja talonpoikien tyttärille.¹⁷⁰

Vuosisadan muotiin mahtuu monenlaisia paikallisia ja kulttuurisia vaihteluita, joten yksioikoisen kuvan antaminen on haastavaa. Yksinkertaistettuna 1800-luvun muoti Englannissa oli täynnä kertaustyylejä ja pysyi suhteellisen ennallaan koko vuosisadan. Koska siveellisyys oli niin suuressa osassa elämää, se ylsi myös muotiin. Näin ollen asut olivat jo itsessään peittäviä. Muoti 1800-luvulla vaihteli vuosikymmenittäin, korostaen ylä- tai alaosaa, hihojen runsautta ja kauluksen muotoa vaihdellen. Yhtenäistä vuosisadalle oli kuitenkin tyköistuva yläosa, joka vaati vyötärön korostusta korsetin avulla. Korkea kaulus oli vuosisadalla muodikas, mutta kesäisin ja iltatilaisuuksia varten hartialinja madaltui berthekaulukseksi, joka lasi naisen hartialinjan alas. Naisen hame oli runsas ja monikerroksinen ja iltapuvuissa oli suosittu erillinen, jäykkä laahus. Ulkona naiset käyttivät shaaleja, hilkkoja, mantteleita, boleroita, hanskoja ja hattuja. Sateen- ja päivänvarjot olivat myös tärkeä osa hienon naisen pukeutumista.¹⁷¹

Vuosisadan muotia leimaava krinoliini keksittiin 1840-luvulla. Aluksi se valmistettiin hevosenkarvasta, myöhemmin materiaali muuttui valaanluuksi ja metalliksi, jonka myötä se keveni ja suureni. Krinoliini ei ollut aikakauden uusi keksintö, sillä se esiintyi jo 1500–1600-lukujen vaatetuksessa, mutta katosi hetkeksi 1700-luvulla ennen Ranskan vallankumousta empiremuodin myötä.¹⁷² Krinoliinin koko ja muoto vaihtelivat muodin mukaan. Se oli suurimmillaan 1860-luvun alussa, minkä jälkeen se alkoi pienentyä ja hameen painopiste siirtyi taakse.

¹⁶⁷ Ashelford 1996, 242; Gernsheim 1981, 78.

¹⁶⁸ Boucher 1987, 376.

¹⁶⁹ Gernsheim 1981, 21-22.

¹⁷⁰ Gernsheim 1981, 54.

¹⁷¹ mm. Gernsheim 1981.

¹⁷² Gernsheim 1981, 43, 45.

Koska krinoliinin myötä ei tarvittu enää runsasta alushamekertaa, tarvittiin Englannin ilmastossa alusvaatteita. Alusvaateteollisuus kehittyi ja yleistymisen myötä alusvaatteet saivat uudenlaisia eroottisia pyrkimyksiä. Samoin tuli tarvetta uudenlaisille värillisille ja kuviollisille sukille, sillä naisten nilkat paljastuivat lyhyemmän krinoliinimuodin myötä. Lisäksi leveä krinoliini antoi pukeutumiseen kaivattua kontrastia, jolloin ei Gernsheimin mukaan tarvinnut niin tiukkaa korsettia. Vaikka kevyttä krinoliinia aluksi ihasteltiinkin, oli sillä myös huonoja puolia, kuten epäkäytännöllisyys ja vaarallisuus. Naisen liikkuminen hankaloitui ja krinoliini saattoi kääntyä tuulen voimasta väärinpäin. Lisäksi vaarallisuutta lisäsivät esimerkiksi syttymisvaara sekä kulkuneuvot.¹⁷³

Vuosisadan loppupuolella naisasianaisten vaikutuksesta ja naisten työssäkäynnin lisääntymisen myötä tarvittiin uudenlaisia vaatteita. Rouva Amelia Bloomer ehdotti pitkiä housuja naiselle jo vuonna 1851. Ajan henki ei vielä asiaa sallinut, mutta pyöräily-, kävely- ja urheiluasuiksi housut naisille sallittiin. Työssäkäynnin yleistyttyä tarvittiin räätälöidympiä, yksinkertaisempia ja helposti huollettavia vaatteita. Tyyliin otettiin vaikutteita miesten pukeutumisesta, jolloin työvaatteista kehittyi tummia ja univormumaisia.¹⁷⁴ Tällöin luotiin naisten pukeutumiseen tähän päivään asti säilynyt virallinen työvaatemuoti.

Viktoriaanista muotia seurasi edwardiaaninen tyyli, johon vuosina 1900–1910 hallinneella Edward seitsemännellä oli merkittävä vaikutus. Aikakaudelle oli tyypillistä ylellisyys, joka ulottui myös muotiin. Kuninkaan puoliso Alexandra toimi muoti-ikonina. Hänen pukeutumisensa tavaramerkit, kuten tiukkaan räätälöidyt yläosat ja korkeat kaulukset olivat suosittuja muodikkaiden naisten keskuudessa.¹⁷⁵ Vuosisadan lopulle tultaessa naisten muoti muuttui muodoltaan yksinkertaisemmaksi. Hame oli kapeampi ja sen painopiste oli takana. Kapean hameen kontrastina toimi vieläkin kapeampi vyötärö, valtavat hihat ja hatut. Viittojen sijaan suosittiin lyhyitä jakkumaisia takkeja sekä boleroita. Muodikkain muoto sekä vaatteissa, että asennossa oli s-linja, jolla naisen hahmoon haluttiin tuoda joutsenmaisuuutta. S-linja saatiin aikaan korsetilla ja turnyyrilla.

1800-luvun ylellinen muoti suosi runsautta ja monimutkaisia vaatteita, joita saatiin materiaalien ja koristelujen avulla. Tuontimateriaali silkki oli huippumuodikas, lisäksi materiaaleina käytettiin satiinia, samettia, villaa, turkista, puuvillaa, sifonkia, musliinia, taftia ja brocadiä. Tyllin, pitsin ja erilaisten harsojen avulla vaatteisiin saatiin naisellista kevyttä ja romantiikkaa. Painokuvioista muodikkaimpia olivat erilaiset geometriset

¹⁷³ Gernheim 1981, 45-48.

¹⁷⁴ Gernheim 1981, 68,73,80.

¹⁷⁵ Batterberry 1982, 261.

kuviot, kuten raita ja ruutu, ornamentit sekä kukkakuviot. Koristeluina käytettiin tekokukkia, höyheniä, hapsuja ja remmejä.¹⁷⁶

1800-luvulla vaateteollisuus kehittyi muun teollisuuden ohessa. Uudet kudonta- ja printtitekniikat vaikuttivat materiaalivalikoimien runsauteen, samoin puuvillatuotannon yleistymisen, jonka myötä vaatteet halpenivat ja niiden pesuominaisuudet paranivat. Lisäksi erilaiset ompelutekniikat kehittyivät mekaanisen ompelukoneen keksimisen myötä. Vaatteiden halpenemisen myötä niiden kulutus lisääntyi myös alemmissa yhteiskuntaluokissa.¹⁷⁷

Väreistä suosituimpia olivat kemiallisen värjäyksen keksimisen (1856) myötä tulleet värit, joita ei kasviväreillä saa aikaiseksi¹⁷⁸. Uudet hehkuvat synteettiset värit olivat kuitenkin epäterveellisiä, sillä värjäyksessä käytettiin mukana haitallisia kemikaaleja kuten kuparia ja arsenikkia. Värejä yhdisteltiin huolettomasti, luonnonsävyjä kemiallisiin, ruusunpunaista pinkkiin ja yhdessä asukokonaisuudessa saattoi olla lukuisia eri värejä. Kemiallisten sävyjen innostus alkoi hiipua vuosisadan lopulla, jolloin väreistä muodikkaimpia olivat oliivi, limen vihreä, tumman sininen ja punainen.¹⁷⁹

Viktoriaanisella ja edwardiaanisella aikakaudella hattu oli tärkeä osa naisen pukeutumista. Hatun koko ja malli muuttuivat muodin mukaan, mutta yhteistä kaikille 1800-luvun hatuille oli viktoriaanisen maun mukainen runsas koristelu. Naisen oli sopiva käyttää hattua heti naimisiin mennessään.¹⁸⁰ Hiusmuoti mukaili hattumuotia keskittäen yksityiskohtia sinne, mistä hattu jätti peittämättä. Vuosisadan hiusmuoti suosi runsasta tukkaa. Kampaukset olivat isoja ja ne keskittyivät usein taakse muodostaen nutturoita ja palmikkokampauksia. Etutukka jätettiin vapaaksi ja kiharrettiin kehystämään kasvoja. Meikkaaminen oli 1800-luvulla syntiä, joten naiset eivät punanneet huuliaan tai poskia, vaan punertavaa väriä saatiin nipistelemällä poskia ja puremalla huulia. Kosmetiikka oli yleisesti käytössä prostituoitujen keskuudessa sekä teatteri- ja oopperalavoilla. 1800-luvun lopulla meikkaaminen ja hiusten värjääminen hennalla oli jo kuitenkin nuorten tyttöjen keskuudessa suosittua, mistä se levisi kaikkiin ikä- ja yhteiskuntaluokkiin 1900-luvulle tultaessa.¹⁸¹

¹⁷⁶ Gernsheim 1981, 26,43,83

¹⁷⁷ Gernsheim 1981, 169, 226; Ashelford 1996, 172.

¹⁷⁸ Ashelford 1996, 221.

¹⁷⁹ Gernsheim 1981, 54-55, 63.

¹⁸⁰ Utrio 2005, 194.

¹⁸¹ Gernsheim 1981, 56, 87.

3.5 Kohti muodin muutosta

Vallankumous viktoriaanista taidetta, muotoilua, estetiikkaa ja muotia vastaan oli osa laajempaa ilmiötä, jonka teollinen vallankumous herätti Englannissa. Romantiikka, liberalismi, naisasiainliike ja muut aatteelliset vaikutteet yhdistettyinä terveysalan ammattilaisten näkemyksiin naisten muodista aiheuttivat muutoshalukkuutta. Ilmiöstä puhuttaessa käytettiin kahdenlaista termiä, jotka viittasivat liikkeen eri lähtökohtiin.

Molempien lähtökohtien tavoite oli kuitenkin sama: muuttaa ajan muotia luonnollisemmaksi, esteettisemmäksi ja terveellisemmäksi. *Artistic dress* -termillä tarkoitettiin taiteilijoiden (tässä yhteydessä prerafaeliittien) taiteessaan käyttämää vaateetusta. Sen lähtökohdat olivat siis ennen kaikkea taiteelliset ja pohjautuivat romantiikan kirjallisuuteen sekä keskiaikaisen ja varhaisrenessanssin taiteen ja vaateen ihannoimiseen. *Aesthetic dress* puolestaan oli laajemman esteettisen ja terveydellisen liikkeen tavoittelema muoti.

3.5.1 Artistinen vaate

Mukavuuden ja liikkeen vapauden puolestapuhujia oli myös ei-taiteellisissa uudistusliikkeissä, mutta alun perin ideaali lähti taidemaailmasta. Muun muassa William Morris ja John Ruskin olivat sitä mieltä, että vaateen tulisi reflektoida pukeutujan persoonallisuutta, pitäisi olla käsin tehty materiaaleista joita käytettiin keskiajalla ja materiaalien tuli lisäksi olla leijuvia. Taiteessa vaateen uudistamisen ideaali lähti siis materiaalin taiteellisesta kuvaamisesta. Morrisin mukaan jäykkä vaate ei voi olla kaunis, sillä draperia on olennainen osa kauneutta. Elementit muodissa, jotka rajoittivat luontoa, olivat hänen mukaansa epäviehättäviä.¹⁸²

Prerafaeliitit käyttivät termiä *artistic dress* kuvaamaan vaatteita, joita käyttivät heidän mallinsa ja naistuttavansa. Prerafaeliitit olivat ensimmäisiä ryhmiä, jotka osoittivat viktoriaanisessa muodissa olevia epäkohtia, kuten korsetteja ja kehikkoja, jotka rajoittivat naisen vartalon luonnollisia muotoja. Lisäksi he vastustivat liiallista koristelua, joka oli yleistä ajan muodille. Kun heidän maalauksistaan tuli suosittuja, tuli myös naisten kuvista ja heidän vaatteistaan. Mallit, jotka puettiin maalauksia varten klassisiin, keskiaikaisiin ja renessanssin vaatteisiin, pukeutuivat samanlaisiin vaatteisiin myös oikeassa elämässä ja tyyli oli syntynyt. Artistinen puku tuli lisäksi suosituksi näyttelijöiden sekä muodikkaiden

¹⁸² Rockliff-Stein 2001.

ja rikkaiden naisten keskuudessa, jotka halusivat antaa vaatteillaan vaikutelman, että ovat tekemisissä taiteen kanssa.¹⁸³

Prerafaeliittien vaatetuksen ihanteena oli Edward kolmannen aikakausi 1300-luvun Englannissa. Ideaalinen vaate oli yksinkertainen ja väreiltään harmoninen. Vyötärön tuli olla luonnollisella paikalla ja hameen tuli olla väljä ja liehuva. Tiukkojen hihojen sijaan suosittiin väljiä, eri tavoin kuositeltuja hihoja, kuitenkin mieluummin renessanssityyliin kuin goottilaiseen tyyliin. Väreistä suosittiin John Ruskinin suosimia syvän punaista, pehmeää sinivihreää, vihertävän ruskeaa ja meripihkaa.¹⁸⁴

Aikana, jolloin naiset lukivat romanttista runoutta, oli luonnollista että he kiinnostuivat myös vaatteiden tyylistä, joka esiintyi prerafaeliittien maalauksissa. Naisia, jotka käyttivät artistisia pukuja, kuvailtiin riutuneiksi, epäsiisteiksi, mystisiksi ja surullisiksi, niin kuin romantiikan sankarittaria usein kuvailtiin. Niitä käyttivät usein naiset, jotka halusivat rikkoo perinteisiä rooleja elämässä, kuten esimerkiksi jäädä naimattomaksi, harjoittaa ammattia tai uudistaa yhteisöä.¹⁸⁵ Prerafaeliittien yritys uudistaa pukeutumista jäi kuitenkin marginaaliseksi, koska se tuli muodin oman evoluution ulkopuolelta ja poikkesi liian radikaalisti ajan muodista¹⁸⁶.

3.5.2 Esteettinen vaate

1800-luvun muoti kaikessa näyttävytydessään rajoitti naisen vartalon liikkeitä. Yleinen vaatteen uudistamiliike oli useiden ideologisten ryhmien yhteistuotos ja vuosisadan lopulla korsettivastaisuus heräsi vähitellen lääketieteen tutkijoiden ja feministien parissa. *The Rational Dress Society* perustettiin vuonna 1881 ja sen tavoitteena oli protestoida kaikkea muotia vastaan, joka turmelee vartaloa, rajoittaa vartalon liikkeitä tai millään tavalla vahingoittaa terveyttä. Se protestoi tiukalle kiristettyjä korsetteja, korkeakorkoisia kenkiä ja painavia hameita vastaan, jotka tekevät terveellisestä kuntoilusta mahdotonta. Samoin hihoja ja takkeja vastaan, jotka rajoittavat käden liikkeitä. Liike protestoi myös krinoliineja ja muita monimutkaisia ja raskaita kehikkoja, toppauksia ja laahuksia vastaan. Oscar Wilde oli yksi heistä, jotka huolestuivat muodin tilasta, joka unohtaa sekä kauneuden että terveyden. Hänen mukaansa terveydellisyyden ja hyödyllisyyden sopiva yhdistäminen johtaa kauneuteen. Oman aikansa muotiluomukset olivat hänen mukaansa vain harvoin

¹⁸³ Rockliff-Stein 2001.

¹⁸⁴ Gernsheim 1981, 65.

¹⁸⁵ Rockliff-Stein 2001.

¹⁸⁶ Koskennurmi-Sivonen 2001, 123.

mukavia, taloudellisia, hyödyllisiä ja yksinkertaisia.¹⁸⁷

Terveellistä pukeutumista esiteltiin vuonna 1883 *International Health Exhibition* -näyttelyssä, jossa oli oma osastonsa vaatteelle ja hygienialle. Näyttelyssä puhuttiin väljien, kreikkalaistyylisten vaatteiden puolesta, jotka on valmistettu luonnonmateriaaleista ja luonnonväreillä värjäämällä. Vaatteessa yhdistyi näin ollen terveellisyys, hygieenisuus, taloudellisuus ja kauneus.¹⁸⁸ Vuosisadan lopussa urheilun merkitys korostui, jolloin tarvittiin uudenlaisia vaatteita. *The Rational Dress Society* vaati naiselle uudenlaisia vaatteita tennikseen, pyöräilyyn, kävelyyn ja krikettiin. Kävelypuvusta tulikin villasta valmistettu yksinkertainen vaate, joka soveltui myös työelämän olosuhteisiin.¹⁸⁹

Vuonna 1875 avattu *Arthur Lasenby Liberty* oli ensimmäisiä liikkeitä, joka onnistui suostuttelemaan brittiläiset tehtailijat käyttämään luonnonmukaisia värjäystekniikoita ja orientaalisia printtejä yhdistettyinä uuteen esteettiseen muotoiluun. Kiinnostus itämaisia tuotteita kohtaan oli nousussa ja liike otti valikoimiinsa idästä tuotuja silkkejä ja pehmeitä itämaisia kankaita, jotka poikkesivat ajan omista kankaista. Kankaat olivat usein käsin painettuja ja niistä tehtiin esteettisiä asuja. Liikkeessä myytiin lisäksi kreikkalaisia pukuja, japanilaisia kimonoja, intialaisia pyjamia ja kirjailtuja kiinalaisia tai japanilaisia takkeja.¹⁹⁰

The Liberty & Co. Artistic and Historic Costume Studio avattiin vuonna 1884 ja se otti valikoimiinsa silkkisiä ja villaisia esteettisiä ja artistisia pukuja. Pukujen ei ollut tarkoitus olla tarkkoja jäljitelmiä maalausten puvuista tai kopioita klassiselta ja keskiaikaiselta aikakaudelta, vaan puvut lainasivat elementtejä kaikista edellä mainituista lähteistä, mutta olivat yleensä ottaen viktoriaanisia. Pukuja pidettiin uskaliaina, sillä niitä oli tarkoitus käyttää ilman korsettia ja kehikkoa, kuitenkin useat niistä oli luilla tuettuja ajan trendejä mukaillen. Pukuja käytettiin aluksi kotioiloissa ja läheisten tuttavien keskuudessa, mutta vähitellen ne levisivät myös katukuvaan ja olivat suosittuja erityisesti boheemien ja älykköjen keskuudessa, erityisesti keskiluokkaisissa piireissä.¹⁹¹ Tyypillisellä modikkaalla esteetikonaisella oli punainen hennalla värjätty liehuva tukka, kalpea iho ja korottomat kengät. Löysäkorsettisilla naisilla oletettiin olevan löysä moraali ja mielikuvaa vahvisti se, että monet esteetikot olivat hieman boheemeja eivätkä seuranneet ajan sosiaalisia konventioita.¹⁹²

Loppujen lopuksi naisten tarve mukavuuteen, terveyteen ja vapauteen oli

¹⁸⁷ Wilson 2001.

¹⁸⁸ Gernsheim 1981, 73.

¹⁸⁹ Ashelford 1996, 236.

¹⁹⁰ Weston Thomas 2001-2011.

¹⁹¹ Rockliff-Stein 2001.

¹⁹² Weston Thomas 2001-2011.

voimakkaampi ja kestävämpi syy muodin muuttumiseen kuin esteettiset tarpeet¹⁹³. Vaikka esteettinen muoti ei koskaan lyönyt itseään läpi valtavirran muodiksi, oli sillä tärkeä merkitys muodin muuttumisessa. Se ennakoiki ja edelsi ensimmäisen maailmansodan jälkeen koettavaa suurta muutosta naisen asemassa ja muodissa. Esteettinen liike hävisi 1900-luvulle tultaessa ja sen paikan otti Art nouveau, jolla oli samanlaisia ideaaleja esteettisessä taiteessa ja käsityössä.¹⁹⁴

Uudistusmielisyydestä huolimatta artistisen ja esteettisen vaateen muoto noudatteli ajan yleistä muotia. Prerafaeliittien teoksista ja aikakauden valokuvista, kuten Jane Morrisin kuvasta vuodelta 1865 (*kuva 1.*) voi huomata paljon viktoriaanisen muodin mukaisia elementtejä. Alaspäin viettävä hartialinja, hihojen muoto, helman runsaus ja vyötärön korostaminen tekivät esteettisestä vaatteesta helpommin omaksuttavan esteetikkojen ja taiteilijoiden keskuudessa. Verrattuna saman vuosikymmenen valokuvaan (*kuva 2.*), joka esittää nuorta naista stereoskoopin kanssa, voi kuitenkin huomata olennaisen eron esteettisen vaateen ja ajan muodin mukaisen vaateen kanssa. Vaatteiden väri ei ole kuvista havaittavissa, mutta materiaali ja istuvuus poikkeavat paljon. Pehmeämpien ja laskeutuvampien materiaalien käyttö ja laskostaminen viittaavat vahvasti liikkeen taiteellisiin lähtökohtiin.



Kuva 1: Jane Morris, posed by D.G.Rossetti. Kuva 2: Lady with stereoscope.

¹⁹³ Rockliff-Stein 2001.

¹⁹⁴ Weston Thomas 2001-2011.

4 THE LADY OF SHALOTT

4.1 Runo aikakautensa symbolina

The Lady of Shalott on englantilaisen Lord Alfred Tennysonin (1809–1892) kirjoittama viktoriaaninen runo, joka julkaistiin ensimmäistä kertaa vuonna 1832 *Poems by Alfred Tennyson* -teoksessa. Kymmenen vuotta myöhemmin runo julkaistiin lyhennettynä ja parannettuna versiona toisessa samannimisessä teoksessa, jonka ensimmäisessä osassa oli paranneltuja versioita vuoden 1832 kokoelmasta ja toisessa osassa uusia runoja. *The Lady of Shalott* perustuu löyhästi italialaiseen keskiaikaiseen novelliin *Donna do Scalotta* ja Elaine of Astolatin hahmoon, joka esiintyi Thomas Maloryn *Morte d'Arthur* -teoksessa. Lady of Shalottin tapaan myös Elaine kuolee Lancelotiin tuntemansa epätoivoisen rakkauden vuoksi.¹⁹⁵

Kuningas Arthurin tarinat juontavat juurensa irlantilaisista ja walesilaisista tarinoista, jotka sisältyvät 700-luvulta lähtien kerättyihin ja runo- ja 1300-luvulta alkaen tallennettuihin proosakokoelmiin. Arthurin tarinat lukeutuvat Irlannin keskiaikaisiin eepisiin tarusikermiin.¹⁹⁶ Bellin mukaan Arthurin legendat olivat suosittuja siksi, että niitä kuvaamalla taiteilijat ja runoilijat pystyivät vangitsemaan keskiaikaisen maailman tavalla, joka riisui kriitikot aseista. Aikana, jolloin realismin vaade oli suuri, Arthurin legendojen tulkintaa ei rajoittanut historia, vaan taiteilijat pääsivät käyttämään vapaasti mielikuvitustaan.¹⁹⁷

The Lady of Shalott -runo (liite 1.) kertoo naisesta, joka asuu yksin linnoituksessa Shalottin saarella lähellä Camelotin kaupunkia. Hän katsoo peilin kautta heijastuksia ulkomaailmasta ja kutoo ne kankaaseen. Hänet on kirottu, syystä jota ei runossa kerrota, eikä hän saa katsoa ikkunasta suoraan ulos. Saaren lähellä olevilla pelloilla ovat viljankyntäjät kuulevat hänen laulunsa, mutta eivät ole koskaan nähneet häntä. Lady of Shalott näkee peilin kautta läheisellä tiellä ohi kulkevia ihmisiä, eläimiä ja ratsastavia ritareita. Eräänä päivänä hän näkee ritari Lancelotin ratsastamassa yksin, rakastuu ja katsoo kirouksesta huolimatta suoraan ikkunasta ulos. Peili särkyä, seinävaate lentää tuulen mukana ja kirous lankeaa. Syksyisen myrkyn aikana hän seuraa sydäntään vaikka tietää kuolevansa ja jättää linnoituksensa, löytää pajukosta hylätyn veneen, kirjoittaa nimensä sen kylkeen ja ajelehtii joessa kohti Camelotia. Hän tietää kohtalonsa ja laulaa samalla

¹⁹⁵ Tennyson 2010.

¹⁹⁶ Cotterel 1989, 26.

¹⁹⁷ Bell 1967, 67-68.

kuolemanlauluun.

Runo on jakautunut neljään osaan, joista ensimmäisessä kuvaillaan romantiikan hengessä tarkasti ympäröivää luontoa, Shalottin saarta ja Camelotin kaupunkia. Luontoa hallitsevat viljapelot sekä niityt, joiden kuvaamisessa Tennyson käyttää paljon adjektiiveja. Linnoitus Shalottin saarella on perinteinen keskiaikainen rakennus, jossa on neljä muuria ja neljä tornia. Ensimmäisessä osassa kuvaillaan myös ohi kulkevia ihmisiä sekä pelloilla työskenteleviä maanviljelijöitä. Runon toisessa osassa kuvaillaan tarkemmin Lady of Shalottin elämää, kirousta ja heijastuksia. Toisen osan lopussa nainen kokee runon emotionaalisesti mullistavimman hetken, kun hän näkee vastanaineen pariskunnan kulkevan ohi. Tämän tapahtuman jälkeen hän puhuu ensimmäistä kertaa omalla äänellään ja sanoo: *”I’m half sick of shadows”*.¹⁹⁸

Runon kolmas osa keskittyy ohi ratsastavan ritari Lancelotin ulkoisen olemuksen sekä urheuden kuvaamiseen. Tennyson kuvailee myös luontoa, auringon heijastumista puista sekä Lancelotin kilvestä, hevosen ulkonäköä sekä ääniä, jotka ratsastaminen ja suitsikellot synnyttävät. Kolmannen osan lopussa Lady of Shalott näkee ritarin, rakastuu, ottaa kohtalokkaat askeleet kohti ikkunaa ja katsoo Lancelotia ja alas Camelotiin. Hän puhuu toista ja viimeistä kertaa omalla äänellään ja sanoo: *”The curse is come upon me”*. Neljäs osa kertoo kirouksen jälkeisistä tapahtumista. Tennyson kuvailee sään ilmiötä ja Lady of Shalottin olemusta ja kuolemaa. Lisäksi Tennyson kuvailee öistä Camelotin kaupunkia, jonka läpi kuollut nainen ajelehtii. Runon lopussa ritari Lancelot puhuu ensimmäistä kertaa ja sanoo: *”She has a lovely face; God in his mercy lend her grace, The Lady of Shalott”*.¹⁹⁹

4.2 Runosta tehtyjä tulkintoja

Prerafaeliitteja kiehtoivat kirjalliset lähteet ja varsinkin niiden individuaaliset ja emotionaaliset konfliktit. Siksi suosituimmat runon kuvitukset ovat kohtauksista, joissa Lady of Shalott kokee tunteellista levottomuutta. Taiteilijat eivät välttämättä pysyneet uskollisina runon selityksille tai tapahtumille.²⁰⁰ Runon tunnelmallinen ja romanttinen kirjoitustapa salli tunnelmalliset ja eksoottiset kuvaukset naisen elämästä. Jokainen taiteilija tulkitsi runon omalla tavallaan, he yhdistivät runon estetiikkaa, omia ajatuksiaan, kirjallisia tulkintoja sekä toisia teoksia ja piirroksia. Visuaalisesti runo tarjosi paljon

¹⁹⁸ Tennyson 1957, 26-27.

¹⁹⁹ Tennyson 1957, 27-28.

²⁰⁰ Frauenhofer 2006.

potentiaalia. Sen yksityiskohtaiset luonnon kuvaukset toisaalta rajoittivat tulkintaa, mutta myös antoivat luonnon tarkkaan tutkimiseen erikoistuneille prerafaeliiteille lisää näkökulmia. Tutkimissani töissä luonto on läsnä Waterhousen yhdessä maalauksessa, muissa teoksissa luonto heijastuu peilistä tai ikkunasta. Luonnon läsnäolon uupuessa Meteyard on korvannut luonnon kukilla, jotka luovat maalaukseen tunnelmaa. Luonnon lisäksi prerafaeliitteja kiehtoivat runon emotionaaliset aspektit, kuten kahlittu naiseus, mystisyys, kielletty rakkaus sekä tunteelliset konfliktit.

Eniten kuvallista potentiaalia tarjosi itse Lady of Shalott, jota ei runossa paljoa kuvata ulkonäöltä. Hän ei myöskään puhu omalla äänellään runossa kuin kahdessa kohdassa. Naisen olemuksen analysoiminen onkin ollut taiteentutkijoiden keskuudessa yleistä. Häntä on tutkittu paljon viktoriaanisen naiskäsityksen pohjalta. Tutkimukset pyrkivät osoittamaan, miten Lady of Shalott kuvastaa täysin viktoriaanisen naisen asemaa ja yhteiskunnassa vallalla olevia käsityksiä naiseudesta. Runon nainen on eristyksissä ulkomaailmasta ja vangittuna kotiinsa. Hän kutoo ulkopuolisen elämän heijastuksia seinävaatteeseen (tekee käsitöitä) ja odottaa rakkautta (miestä) saapuvaksi. Runon periaatteet ovat tutkijoiden mukaan suoraan viktoriaanisen yhteiskunnasta, vaikka historialliset puitteet erottavat sen omasta ajasta.

Runon naiskäsitystä tutkineet taidehistorioitsijat ovat osoittaneet sen, miten kulttuurihistoriallinen etäisyys vaikuttaa tulkintoihin. Aihe on näyttäytynyt luonnollisena viktoriaanisille, sillä aikakauden taiteessa esiintyi paljon sekä moraalisia että naiskäsitystä heijastelevia maalauksia. Lady of Shalottin kuvaaminen oli siis luonnollinen käsitys naiseudesta, johon ei todennäköisesti kiinnitetty paljoakaan huomiota omana aikana. Romantiikassa ja erityisesti prerafaeliittien töissä naisen olemus kuvattiin mystisenä. Aikakaudella naisten ja miesten poikkeavia oikeuksia selitettiin sukupuolten erilaisilla luonteilla. Mies oli sopiva keksijäksi, pohtijaksi ja toimijaksi, nainen puolestaan säätelijäksi ja järjestelijäksi. Luonteiden erilaisuuden nähtiin vaikuttavan myös seksuaalisuuteen. Aikuisen naisen määrittely oli hankalaa ja naisen olemus kuvattiin mieluummin myyttisenä, enkelinä, pyhimyksenä, keijukaisena, merenneitona ja demonina. Nainen itsenäisenä ajattelevana olentona herätti ärtymystä ja epäuskoisuutta.²⁰¹

Runo viittaa Lancelotin ja Camelotin kautta myös ritarir romantiikan aikakauteen, joka oli suosittu romantiikan muoto keskiajalla. Ritarirunous syntyi Etelä-Ranskassa 1100-luvulla. Keskiaikaiset ritarit olivat yleensä aatelisten nuorimpia lapsia, joilla ei ollut mahdollisuutta mennä naimisiin ja perustaa omaa taloutta, sillä esikoinen peri perheen tilan. He tyytyivät alhaisentyisiin rakastajattariin ja korkean säädyn merkinä palvoivat

²⁰¹ Utrio 1984, 377-386.

jotakin ylhäistä rouvaa. Tämä rakkaus tuotiin ilmi rakkausrunoilla, joilla ylistettiin rouvan kauneutta.²⁰² Runo on viktoriaaniseen elämään sovitettu kuvaus ritarimantiikasta. Asetelma on käännetty päälaelleen niin, että Lady of Shalott palvoo ja ritari on saavuttamaton. Asetelman muuttaminen viittaa kuitenkin siihen, että runon naisen täytyisi olla alempisäätyinen, eikä näin ollen sopiva rakkauden kohde ritarille. Taiteilijoiden näkemys naisesta on kuitenkin erilainen. Hän on kaunis ja elegantti, pukeutunut hienosti ja elää loistokkaassa ympäristössä. Lisäksi nainen on nimetty termillä Lady, jolla yleensä viitataan varttuneeseen, korkean statuksen omaavaan naiseen. Termiä käytetään myös yleisesti viittaamaan naispuoliseen henkilöön muodollisella tavalla, joten Tennyson ei välttämättä tarkoittanut naisen olevan korkeasäätyinen.

Runossa tärkeässä osassa on jännite ulkomaailman ja Lady of Shalottin interiöörin ja sisäisen mielentilan välillä sekä luonnollisen ja materiaalisen, todellisen ja epätodellisen maailman välillä. Maalausten tulkinta voi näin ollen käsitellä perinteistä epistemologista kysymystä tiedon alkuperästä. Runon nainen saa katsoa maailmaa ainoastaan peilin kautta, jolloin empiirinen havainto on hänen ainoa tietolähteensä. Näin ollen hän ei voi myöskään tietää, ovatko hänen havaintonsa todellisia. Platonin luolavertauksessa vangit näkivät pelkästään varjoja ja kuvittelivat niiden olevan todellisia. Samalla tavalla ihmiset maan päällä pitävät näkemäänsä asioita ja esineitä todellisina, vaikka ne ovat Platonin mukaan vain ideoita suuremmasta järjen avulla saavutettavasta totuudesta. Romantiikka ihanoi aistiperäistä tietoa, samoin ajattelivat myös Ruskin ja prerafaeliitit, joiden mukaan totuus on saavutettavissa huolellisella ja puhtaalla havainnoinnilla.

Kaiken kaikkiaan Lady of Shalottin ymmärtäminen, kuka hän oli ja mitä hän edusti, oli kompleksinen asia joka haastoi sekä kuvittajat ja lukijat. Modernit teoriat ehdottavat, että hän oli representaatio yhteiskunnan mielipiteistä naista kohtaan, hänen seksuaalisuudestaan ja roolistaan yhteiskunnassa. Tennysonin poika Hallam antoi omana aikanaan vinkkejä runon oikeanlaiseen tulkintaan. Hänen mukaansa runon merkitys avautuu seuraavasta lauseesta: ”*Or when the moon was overhead, came two lovers lately wed; i’m half sick of shadows, said the Lady of Shalott*”. Tennyson selitti, että rivit ilmaisevat rakkauden kaipuuta, uusia tunteita jotakin kohtaan, josta nainen on ollut jo pitkään eristäytynyt ja joka vie hänet pois varjojen maailmasta todelliseen maailmaan. Tennysonin huoli ei siis ollutkaan naisen seksuaalisuudessa ja moraalissa, vaan vaaroista sellaiselle, joka elää eristyksissä fantasiamaailmassa eikä todellisuudessa.²⁰³ Kyseinen tulkintatapa ei siis korostaisikaan naiseuden esittämistä, vaan nimenomaan edellä

²⁰² Utrio 1984, 137-138.

²⁰³ Mariotti 2004.

mainitsemaani ontologista kysymystä.

4.3 The Lady of Shalott -runon naiskuva

Koska *The Lady of Shalott* -runon tulkinta on ollut vahvasti naistutkimuksellista, on myös oman aineiston tutkiminen tästä näkökulmasta perusteltua. Taidehistoriallisessa naistutkimuksessa tutkijoita kiinnostaneet tavat, joilla naiseus ja mieheys on esitetty kuvallisessa todellisuudessa ja mitä tavat voivat kertoa seksuaalisten erojen vääristymistä kulttuurisessa ja taiteellisessa kontekstissa²⁰⁴. Nämä keinot, joilla naisten esittämistä taiteessa perustellaan, uusintavat vastaananomattomasti hyväksytyjä olettamuksia, joita yhteiskunnalla yleisesti ja taiteilijoilla erityisesti on miesten vallasta, ylemmyydestä, erilaisuudesta ja välttämättömästä naisiin kohdistuvasta kontrollista. Keinot tulevat ilmi sekä kuvien visuaalisissa rakenteissa että temaattisissa valinnoissa.²⁰⁵

Valta ja naiseus taiteessa sekä siihen liittyvien diskurssien vyyhti on Nochlinin mukaan olemassa ikonografian ja kerronnan diskurssin sekä pinnan ja perustan tasolla. Ideologian keskeinen funktio on verhota yhteiskunnan ilmeiset valtasuhteet niin että ne näyttävät asioiden luonnolliselta järjestykseltä. Symbolinen valta on näkymätöntä, sitä eivät huomaa sitä harjoittavat eivätkä siihen alistuvat. Naisia alistava patriarkaalin vallan diskurssi verhoutuu luonnollisuuden, jopa loogisuuden kaapuun.²⁰⁶ Perryn mukaan sukupuolisuuden esittämistä taiteessa voidaan tutkia seuraavien kysymysten avulla:

1. Maalasiiko teoksen mies vai nainen?
2. Kysymys representaatiosta: kuinka mieheys/naiseus ja sukupuolten luonteenpiirteet on esitetty?
3. Mikä on sukupuolen rooli fyysisessä tai sosiaalisessa ympäristössä? Miten se on representoitu? Kodillinen, yksityinen ja julkinen tila suhteessa sukupuoleen?
4. Voiko representaation prosessit, kuten esimerkiksi maalaustekniikan nähdä sukupuolittuneena?
5. Miten sukupuoli vaikuttaa teoksen katsomiseen?²⁰⁷

Kysymys taiteilijan sukupuolesta:

Kaikki tutkimani työt ovat miesten maalaamia. Miehet olivat suhteellisen samankaltaisessa

²⁰⁴ Perry 1999, 9.

²⁰⁵ Nochlin 1995, 179.

²⁰⁶ Nochlin 1995, 180.

²⁰⁷ Perry 1999, 14.

sosiaalisessa ja yhteiskunnallisessa tilanteessa, joten heidän versoistaan voi löytää paljon samankaltaisuuksia. Runo innoitti myös joitain vähemmän tunnettuja naistaiteilijoita, kuten prerafaeliittien mallina tunnettua Elizabeth Siddalia. Frauenhoferin mukaan naisten versiot Lady of Shalottista olivat vähemmän dramatisoituja, romantisoituja ja seksualisoituja²⁰⁸. Naisten kuvat pysyttelevät lisäksi enemmän uskollisena runon sisämiljöölle, eli harmaille seinille. Naistaiteilijat saivat Lady of Shalottiin syvemmän psykologisen yhteyden oman yhteiskunnallisen asemansa kautta.

Kysymys representaatiosta:

Vaikka ajan yleinen käsitys oli se, että nainen on epäseksuaalinen olento, tutkimani taiteilijat kuvasivat Lady of Shalottille paljon seksuaalisia piirteitä, kuten paljasta ihoa, vietteleviä asentoja ja kutsuvia ilmeitä. Vaatetus maalattiin jokaisessa työssä naisellisia muotoja korostavaksi. Toisaalta voimme ajatella, että koska nainen oli torninsa vanki, hän ei tietoisesti tehnyt seksuaalisia viitteitä, vaan kysymys on katseen kohteena olemisesta.

Konttisen mukaan viktoriaanisessa taiteessa naista ei esitetty subjektina, vaan kasteen kohteena, tarkkailtavana objektina ja kauniina esineenä. Christina Rossettin lauseeseen kiteytyy ajan henki ja sen suhde naiseuteen, sillä hänen mukaansa naista ei kuvata sellaisena kuin hän on, vaan sellaisena kuin hän täyttää miehen unelman. Tosinaisuuden olemus oli myös vaikeaa määritellä, taiteessa nainen esitettiin useimmiten joko puhtaaksi ja houkuttelevaksi tai langenneeksi ja syntiseksi. Taiteilijat vakiinnuttivat tätä naisen ihannetta, naistaiteilijtkaan eivät tehneet toisin.²⁰⁹

Sukupuolitutkimuksessa on käytetty termiä ”gaze”, joka viittaa katsomisen tapaan. Se sisältää usein vallankäyttöä, manipulointia, halua ja negatiivisia elementtejä.²¹⁰ Tutkimissani maalauksissa katsojan positio paljastaa *gazesta* ja Lady of Shalottin asemasta. Huntin, Meteyardin ja Waterhousen töissä katsojan positio on ikkunan suunnalla, eli samassa todellisuudessa kuin ritari Lancelot. Katsoja pääsee siis ”tirkistelemään” naista, jolloin katsojan ja työn välille saadaan intiimimpi suhde vallankäytön avulla. Egleyn maalauksessa katsoja näkee kohtauksen sivusta, jolloin aihe näyttäytyy enemmänkin näytelmänomaisesti. Waterhousen ulkotyössä Lady of Shalott on yhä katseen kohteena, mutta katsoja on osa ympäristöä ja samassa todellisuudessa naisen kanssa. Samassa todellisuudessa oleminen luo teoksen ja katsojan välille tasa-arvoisemman suhteen, vaikkakin nainen on kuvattu yhä *gazen* kohteeksi, seksuaaliseksi ja haluttavaksi.

²⁰⁸ Frauenhofer 2006.

²⁰⁹ Konttinen 1999, 42-44.

²¹⁰ Perry 1999, 26.

Viktoriaaninen naiseus on tuotu runossa esiin lisäksi kuvaamalla liljojen ympäröivän Lady of Shalottin linnaa, mikä viittaa naisen puhtauteen, neitseellisyyteen ja viattomuuteen. Romantiikan aikakaudella kukkien kieli oli tärkeässä asemassa. Niiden avulla tehtiin symbolisia viittauksia ja ne sopivat täydellisesti myös ajan estetiikkaan. Tennyson käyttää runossaan kukkia sekä esteettisessä, että symbolisessa tarkoituksessa. Kirus on merkityksellinen osa runoa sekä naisen tarinassa, että yhteiskunnallisessa merkityksessä naisen kunniallisuuden ja säädyllisyyden kautta. Jos Lady of Shalott päättää jäädä eristyksiin yksin ja neitseellisenä, hän selviää, mutta jos hänen houkutuksensa kokea rakkauden mielihyvää pääsee valloilleen, hänet tuomitaan²¹¹.

Kysymys sukupuolen roolista fyysisessä ja sosiaalisessa ympäristössä:

The Lady of Shalott -maalaukset osoittivat yleisiä mielipiteitä ja asenteita, joten ne paljastavat samalla viktoriaanisten käsityksistä rakkautta ja naiseutta kohtaan. Runon suosio johtuu Nelsonin mukaan eniten kompleksisesta viktoriaanisesta naiskäsityksestä ja sen yhteydestä vallitseviin käsityksiin kodista. Viktoriaanisten sosiaaliset ongelmat loivat psykologisen tarpeen palata kodin turvaan, jossa henkiset arvot olivat suojassa. Nainen oli kodin keskus ja vastuussa perheen henkisestä hyvinvoinnista. Lady of Shalott edustaa Nelsonin mukaan täysin ideaalista viktoriaanista naista, sillä hänet representoitiin neitseelliseksi, kodilliseksi, henkiseksi, arvoitukseksi ja omistautuneeksi naisellisille tehtävilleen.²¹² Tosinaisuuden kultti oli viktoriaanisessa yhteiskunnassa kaksiteräinen miekka, sillä naista alistettiin häntä ylistämällä. Naisen tuli olla moraalisesti miehen yläpuolella, mutta heidät suljettiin kodin piiriin.²¹³

Rakkauden ja naiseuden esittäminen prerafaeliittien kirjallisuudessa ja taiteessa on problemaattinen. Monet prerafaeliitit käyttivät keskiaikaisia taustoja ja taruja tarjoamaan kehysten heidän kommenteilleen ja kritiikille, jotka koskivat heidän omaa yhteiskuntaa. LePlante ja Prettejohn ehdottava, että kauneuden lisäksi naiskuvat prerafaeliittien taiteessa olivat suosittuja myös siksi, että yhteiskunnassa kasvoi kiinnostus naiskysymyksiä kohtaan, joiden käsitettiin olevan uhka patriarkaaliselle järjestykselle²¹⁴. Jos näin on, prerafaeliitit paljastavat paljon oletettua enemmän viktoriaanisten käsityksistä naiseutta ja rakkautta kohtaan.

Kysymys representaation prosesseista:

²¹¹ LaPlante 2005.

²¹² Nelson 2004a.

²¹³ Konttinen 1999, 42.

²¹⁴ LaPlante 2005, Prettejohn 2001, 210.

Tutkimieni maalausten maalaustekniikat ovat sukupuolittuneita lähinnä vartalon ja draperian kuvaamisen kautta. Naisten hiukset draperiana alkoi saada uudenlaista huomiota, sillä niillä oli romantiikan aikana voimakas eroottinen lataus ja sosiaalisten puitteiden takana niiden merkitys kasvoi entisestään. Hiukset kuvattiin Hollanderin mukaan enemmän draperiana kuin fyysisenä attribuuttina. Prerafaeliittien ja muiden romantiikan maalareiden hiukset saivat epätodellisia ja irrallisia mittasuhteita.²¹⁵

Prerafaeliittien maalaustekniikka pyrki olemaan totuudellista sekä aiheiden, että draperioiden kuvaamisen kautta. Ideaalinen kauneus kuitenkin poikkesi tästä totuudellisuudesta, minkä jo Ruskin huomasi omana aikanaan. Hänen mukaansa naihahmojen viehättävyys sai miestaiteilijat, -kriitikot ja -ostajat sivuuttamaan seikan.²¹⁶ Kauniit naiset, *femme fatalet* ja marttyyrit olivat syvään juurtuneita tyyppejä viktoriaanisessa yhteiskunnassa ja olivat ostajien kannalta helppo sisäistää ja lähestyä. Mieskeräilijät ja -kriitikot pitivät seksuaalisista symboleista ja verhotuista viitteistä erotiikkaan, vaikeivät puhuneetkaan niistä julkisesti.²¹⁷

Waterhousea koskeva huomautus *The Times* -lehdessä vuonna 1926 koskee mielestäni muitakin prerafaeliitteja. Andrew Marvick väitti, että taiteilija valitsee aiheensa ja asetelmansa alitajuisten psykoseksuaalisten miellelyhtymien perusteella. Mallit ilmentävät siis taiteilijan idealismia, hän välttää uutta muotia, etsii kauneutta (tyyppiä ja tunnetta) ja yrittää näyttää totuutensa muillekin. Waterhouse käytti uransa aikana vain muutamaa mallia, jotka hän idealisoi tunnistettavaksi tyyppiksi.²¹⁸ Taiteilijat olivat niin vallitsevan prerafaeliittisen kauneuskäsityksen lumoissa, että se vaikutti maalaustekniikoihin idealisoinnin kautta. He eivät maalanneet naista naisena ja yksilönä, vaan tyyppinä.

Kysymys katsojuudesta:

Oman ajan kuvat näyttäytyivät luonnollisena ajassa eläneelle, joten uskoisin, että viktoriaanisella aikakaudella sekä miehet, että naiset lukivat maalausten moraalisen viestin samalla tavalla. Ideaalinen kauneuskäsitys oli varmasti myös molemmille sukupuolille sama. Niin kuin Nochlin on tutkimuksissaan osoittanut, naiseuteen liittymät otaksumat ovat yhteiskunnassa ja taiteessa itsestään selviä, näkymättömiä aikalaiskatsojille ja maalareille, niitä pidetään luonnollisena ja loogisina.²¹⁹

²¹⁵ Hollander 1978, 73.

²¹⁶ Ruskin 1959, 49, 63-65.

²¹⁷ Trippi 2002, 28,68.

²¹⁸ Trippi 2002, 104, 181.

²¹⁹ Nochlin 1995, 180.

Trippi on huomionut, että varsinkin Waterhousen maalaukset vetoavat nykyään enemmän nais- kuin mieskatsojiin. Taiteen suosio selittyy Tripin mukaan Waterhousen taidokkaalla värien käytöllä, kauneudella, eroottisilla viitteillä sekä romanttisella intohimolla.²²⁰ Nykykatsojien ajallis-paikallinen viitekehys on täysin erilainen kuin aikalaistatsojien. Nykykatsoja ei kykene ilman ikonologista tulkintaa erottamaan moraalisia viitteitä ja naista alistavia valtarakenteita. Ilman tätä tietoisuutta prerafaelliittien taiteesta voi nauttia puhtaasti niiden kauneuden takia.

4.4 Runon pukeutumiskuva

The Lady of Shalott -runon pukeutumiskuva on Tennysonin luoma. Hän käyttää keskiaikaista kontekstia hyväkseen varsinkin ritari Lancelotin pukeutumista kuvaillessaan. Lady Of Shalottin pukeutumiseen ei ole viitattu runossa kuin kerran, vaiheessa, jossa nainen poistui saarelta, hän oli Tennysonin mukaan pukeutunut lumenvalkoiseen. Vaateen kuvailussa hän käytti värien lisäksi ilmaisuja ”*robed*”²²¹ ja ”*that loosely flew to left and right*”, jotka viittaavat löysään vaatteeseen, joka oli keskiajalla yleisen tyylin mukainen.

Lancelot on runossa pukeutunut haarniskaan, varusteinaan messinkikilpi, vaakuna olkavöineen, hopeinen torvi ja kypärä jossa on töyhtö. Tennyson on myös kuvaillut suitsikellot sekä jalokivin koristellun satulanahan. Lancelotin kuvauksessa mainitaan myös hiilenmustat hiukset, jotka pilkottavat kypärän alta sekä leveät, selkeät kulmakarvat. Lancelotin pukeutumiskuva on siis hyvin tarkkaan kuvattu, eikä jättänyt myöskään taiteilijoille paljoa vapauksia, toisin kuin Lady of Shalottin pukeutumisen kuvaaminen. Lancelotin lisäksi Tennyson on pukeutunut ohikulkevia ihmisiä, kuten tyttöjä punaisissa viitoissaan ja pitkähiuksisia lähettipoikia.

Runossa tärkeänä tunnelman luojana toimii luonto ja sen värit. Kukat, viljapellot, puut ja niityt on runoissa värein kuvattu ja kukka-, vilja- ja puulajikkeet on eritelty. Luonnon värien lisäksi Tennyson kuvaa auringon, yön, kaupungin ja säätilojen värejä. Linna on kuvattu harmaaksi, naisen peili siniseksi ja kankaat värikkäiksi. Muiden elementtien tarkkojen kuvausten vuoksi onkin omituista, ettei runon päähenkilöä Lady of Shalottia ole kuvattu juuri ollenkaan. Voi olla myös mahdollista, että Tennyson jätti tietoisesti naisen kuvauksen vähemmälle, jotta lukijan mielikuvituksella olisi enemmän tilaa.

²²⁰ Trippi 2002, 234-235.

²²¹ Vapaasti suomennettuna kietoutua.

Runon tunnetumpi versio on vuoden 1842 korjailtu ja paranneltu versio. 1832 versioon tutustuminen antaa pukeutumiskuvan tutkimiselle lisäarvoa, sillä valkoisen asun lisäksi aiemmassa runossa on kuvattu Lady of Shalottin pukeutumista tarkemmin. Jostain syystä Tennyson poisti kyseiset kuvaukset uudesta versiosta. Poistettu osuus kuvaa hetkeä ennen kuin nainen nousi veneeseen. Terävästä itätuulesta huolimatta nainen seisoo kiedotuin käsin rauhallisena veden äärellä. Tennyson kirjoittaa hänen vaatetuksestaan:

*”A cloudwhite crown of pearl she dight,
All raimented in snowy white
That loosely flew (her zone in sight,
Clasp'd with one blinding diamond bright)”*²²²

Tennyson kuvaa naisen koristautuneen pilvenvalkeaan helmikruunuun, vaatetuksen olevan lumenvalkoa, joka laskeutuu väljästi. Viimeinen lause voisi viitata naisen pukeutuneen keskiajalla yleisesti käytettyyn viittaan, joka kiinnitettiin perinteisesti fibulalla (pinni tai solki, jota käytettiin kiinnittämään miesten tai naisten vaatteita, kuten viittoja tai kiedottuja kankaita²²³). Fibulassa olisi runon mukaan näin ollen yksi häikäisevä timantti.

Viittaa ei ole maalattu Waterhousen 1888 vuonna maalaamaan *The Lady of Shalott* -teokseen, eikä myöskään muihin maalauksiin, joissa kuollut nainen makaa veneessä (muun muassa John Atkinson Grimshaw ja Arthur Hughes). Viitan poisjättäminen voi johtua joko siitä, että taiteilijat halusivat kuvittaa nimenomaan 1842 versiota, tai sitten esteettisistä syistä. Viitta olisi peittänyt sekä alla olevan mekon että naisen vartalon muodot. Waterhouse maalasi työhönsä kuitenkin helmet. Toisaalta helmet poikkeavat runon helmien väristä, sillä maalauksen helmet ovat ennemminkin keltaiset, kuin pilvenvalkeat. Prettejohnin mukaan vaatetuksen muutos voi viitata siihen, että Tennyson halusi vaihtaa tai jättää tarkemmin kuvailematta Lady of Shalottin sosiaalista luokkaa²²⁴.

4.5 Taiteilijoiden luoma pukeutumiskuva

Tennyson ajoittaa runonsa Arthurin legendojen maailmaan. Koska legendojen todenperäisyydestä tai tarkasta aikakaudesta ei ole varmaa tietoa, salli se taiteilijoiden ajoittaa Lady of Shalottin pukeutumisen mihin tahansa aikakauteen vuosien 700–1300

²²² Representative Poetry Online.

²²³ Boucher 1987, 447.

²²⁴ Prettejohn 2000, 224.

välillä. Jos Tennyson ei olisi maininnut runossaan Lancelotia tai Camelotia, olisi taiteilijoilla ollut täysi vapaus pukea hahmonsaa. On kuitenkin muistettava, että tutkimissani töissä kyseessä ovat prerafaeliitit, jolloin he eivät edes hakeneet maalauksiltaan todenmukaisuutta.

Hollander huomasi tutkimuksissaan prerafaeliittien omalaatuisen näkemyksen totuuden ilmaisuun ja tutkimukset tukevatkin ajatteluni prerafaeliittien ideaalisesta kauneudesta ja maalausten luonnottomuudesta. Hollanderin mukaan runoilijat ja taiteilijat pyrkiessään herättämään keskiajan itsetietoisella tavalla herättivät pikemminkin toinen toisensa. He välittivät yleistä tyyllistä ja kaikille tyypillistä henkeä pikemminkin kuin olisivat kokeneet tarvetta jonkun historiallisen aikakauden visuaaliselle maulle. Kaikkien taiteilijoiden tallentamien aikakausien vaatteet on Hollanderin mukaan kuvattu ainutlaatuisen prerafaeliittisen näkemyksen kautta, jossa nykyisyys ja menneisyys yhdistyvät, eikä kumpikaan ole todellinen.²²⁵

Kuvat yhdistelevät moderneja ja historiallisia yksityiskohtia sekä taustan että pukeutumisen suhteen. Prerafaeliitit kenties huomasivat omana aikanaan taiteen vääristöyden ja veivät sen vieläkin pidemmälle omissa töissään. Prerafaeliittien kauneuden kaipuu vaikutti myös mielestäni yhdistelmän syntymiseen, sillä he halusivat kuvata totuttua viktoriaanista kauneutta, mutta kaipuu luontoon vaikutti puolestaan siihen, että 1800-luvun tyköistuvat ja rajoittavat vaatteet haluttiin korvata keskiaikaisilla ja antiikin vapaammilla asuilla. Vaikka todenmukaisuuden vaade ei koskenutkaan prerafaeliitteja, ovat he kukin kuitenkin tavallaan pyrkineet ajoittamaan maalauksen vaatteiden ja muiden esineiden ja viitteiden avulla niin, että katsoja pystyy tunnistamaan aiheen ja henkimään siitä romanttiset pyrkimykset. Taiteilijoita on rajoittanut ennen kaikkea siis ajan henki ja estetiikka.

Prerafaeliittien taidetta ja niiden vaatteita tutkiessa voi huomata töiden hyvin laajan aiheiston ja vaikutteiden kentän. Inspiraatiota sekä aiheistoon että vaatetukseen haettiin muinaiskulttuureista kuten kelttiläisyydestä, antiikista, keskiajalta ja renessanssista. Kaikki nämä sekoiteltiin oman ajan elementtien kanssa, niin kuin Reynolds suositteli jo 1700-luvulla. Hänen mukaansa maalauksiin täytyy lisätä moderneja elementtejä pidettävyyden vuoksi²²⁶.

Jotta tutkimukseni pysyisi tietyssä laajuudessa, täytyy minun supistaa taiteilijoita koskevan tiedon osuutta. Joudun siis tekemään jotain yleistyksiä ja tiivistyksiä taiteilijoista ja heidän päämäärästään vaatetuksen suhteen. Tutkimistani lähteistä ei löytynyt paljoakaan

²²⁵ Hollander 1978, 431-432.

²²⁶ Hollander 2002, 97.

tietoa siitä, minkälaista kuvastoa prerafaeliitit olisivat käyttäneet pukeutumiskuvia luodessaan. Oletan heidän kuitenkin käyttäneet pukuhistorian kuvastoa, Moxonin kuvitettua versiota *Poems by Alfred Tennyson* -teoksesta sekä toisten taiteilijoiden kuvituksia samasta aiheesta. Näiden lisäksi materiaaleja ja kankaita joko todellisiin tai kuviteltuihin vaatteisiin on todennäköisesti hankittu vuonna 1875 avatusta *Arthur Lasenby Liberty* -liikkeestä sekä vuonna 1884 avatusta *The Liberty & Co. Artistic and Historic Costume Studio* -liikkeestä.

4.6 Pukeutumiskuvallinen tutkimus taideteoksessa

Pukeutumiskuva on kompleksinen merkityskokonaisuus, jonka perimmäisen olemuksen selvittäminen edellyttää hermeneuttisen tutkimuksen luonteista, ilmentymän ymmärtämiseen perustuvaa tutkimusotetta. Käytännön tutkimustyön kannalta pukeutumiskuvat voidaan asettaa tutkimusobjekteiksi joko kuvantekijän tai kokijan aspektista. Käytännön tutkimuksen tehtävänä on pyrkiä fenomenalisesti havaitsemaan ja hermeneuttisesti ymmärtämään pukeutumiskuvien olemuksen eksistentiaalista olemistapaa.²²⁷ Tässä tutkimuksessa tutkin pukeutumiskuvia kuvantekijän näkökulmasta kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen kontekstiin keskittyen. Kuvien kokijat nousevat myös tutkimuksen piiriin, sillä kontekstin ymmärtämisessä tarvitaan paljon aikalaiskommentteja, toisten tutkijoiden näkemyksiä sekä omaa havainnointia.

Pukeutumiskuva on pukeutumisen merkki arkitodellisuudessa, kuten taideteos on merkki taiteen todellisuudessa²²⁸. Millainen lähestymistapa sopii pukeutumiskuvaan taideteoksessa? Onko se merkki arkitodellisuudesta vai taiteen todellisuudesta, vai onko se todellinen ollenkaan? Mielestäni taideteoksen pukeutumiskuvan tutkimisen avulla voidaan saada tietoa molemmista. Pukeutuminen toimii yhtenä välineenä teoksen syntykontekstin selvittämisessä. Lisäksi pukeutumiskuvallinen tutkimus avaa taideteoksen tutkimiseen uuden ulottuvuuden, joka on teoksen todellisuuden tapaan omalakinen struktuurinsa.

4.6.1 Pukeutumiskuvan merkitystasot

Pukeutumiskuva jakautuu sisäisen ja ulkoisen merkitystason lisäksi neljään merkitystasoon. Kuvantekijän merkitys on intentionaalinen, tekijällä on käsitys toimintansa

²²⁷ Uotila 1994, 111, 147.

²²⁸ Uotila 1994, 73.

perusteista ja päämääristä. Pukeutumiskuvan työstämisessä vaikuttavat tekijän intuitio, luovuus, tieto ja taito. Pukeutumiskuvan sisäinen merkitys viittaa Uotilan mukaan vaatetuksen merkkijärjestelmään, joka toimii kuvantekijän ilmaisuaineksena. Pukeutumiskuvan kätkeyty merkitys puolestaan sisältää elämyksellisen aineksen, joka on hermeneuttisen tutkimusotteen ulottumattomissa. Kokijan tietoisuus antaa pukeutumiskuvalla mielen, joka on sen koettu merkitys.²²⁹

Taiteessa pukeutumiskuvalla on samanlaisia merkitystasoja kuin itse teoksellakin. Taiteilija suunnittelee pukeutumiskuvan osaksi teosta, siinä kiteytyvät hänen tietonsa, taitonsa ja intentionsa. Taiteilija voi suunnitella pukeutumiskuvan joko vastaamaan teoksen aiheita ja merkitystä tai luoda pukeutumiskuvan avulla toisen merkityksen. Pukeutumiskuvan sisäinen merkitys viittaa prosessiin, jossa taiteilija luo teoksen pukeutumiskuvan tietyn merkitysjärjestelmän puitteissa. Kätkeyty merkitys viittaa pukeutumiskuvan sanattomaan ainekseen sekä taiteilijan intuitiivisesti tekemiin ratkaisuihin ja on näin ollen tutkimuksen ulottumattomissa. Kokijan tietoisuus korostuu taiteen pukeutumiskuvaa tutkiessa, sillä kuvantekijä ei yleensä ole fyysisesti läsnä. Taideteoksen ulkoisen pukeutumiskuvan merkitys selviää siis kokijan oman tietoisuuden/aktiivisuuden kautta.

Tässä tutkimuksessa pukeutumiskuvan sisäistä merkitystä tutkitaan taiteilijoiden kautta. Edellisen luvun teoriakonteksti auttaa ymmärtämään taiteilijoiden elämäntilannetta, taiteellisia pyrkimyksiä sekä estetiikkaa. Aikakauden muodin ja eri liikkeiden vaikutukset puolestaan heijastuvat pukeutumiskuvan tekemiseen. Lisäksi kaikki se saatavilla oleva tieto, joka valottaa taiteilijoiden henkilökohtaista suhdetta vaatteeseen, auttavat pukeutumiskuvan sisäisen merkityskokonaisuuden ymmärtämisessä.

Pukeutumiskuvan ulkoinen merkityskokonaisuus taideteoksissa viittaa kokonaisuuteen, joka on kuvasta nähtävissä. Pukeutumiskuvasta voi olla luettavissa hahmon identiteetti, aika ja paikka. Ulkoisen pukeutumiskuvan voi jakaa osiin, sitä voi taiteessa analysoida monin eri keinoin. Se sisältää usein myös viittauksia ja symboleita, jotka ovat selvitettävissä joko sisäisen pukeutumiskuvan tutkimisen kautta (jos ei hallitse ajan koodistoa) tai tunnetun merkitysjärjestelmän avulla.

4.6.2 Pukeutumiskuva prosessina ja teoksena

Pukeutumiskuvat ovat sekä esteettisiä että konstruktivisia kokonaisuuksia, jotka koostuvat

²²⁹ Uotila 1994, 37-38.

yhtäällä vaatetuksen formaalisesti järjestyvistä elementeistä ja toisaalla esteettisestä kokemisesta. Pukeutuminen on toiminto, jossa kuvantekijä siirtää aikomuksensa pukeutumiskuvasta kokijalle käyttäen vaatetusta ilmaisuaineikseen. Tapahtumaa voidaan tarkastella teoskohtaisesti tai kommunikaatioprosessina.²³⁰ Taideteoksen pukeutumiskuvaa voi tutkia molemmista lähtökohdista. Taiteilija ”pukee” teoksensa käyttäen ilmaisuaineikseen olemassa olevia ja kuviteltuja vaatteita. Teoskohtaisessa tarkastelussa voidaan analysoida pukeutumiskuvan rakennetta, ilmaisukieltä sekä vaatetuksen elementtejä.

Kommunikaatioprosessina tarkasteltaessa täytyy ottaa huomioon kokijan mahdollisuudet ymmärtää kuvantekijän merkityksyksiköt. Kokija ja tekijä molemmat sitovat pukeutumiskuvan ajalliseen ja paikalliseen viitekehukseen, jolloin pukeutumiskuva artikuloi visuaalisesti historiallista ajankuvaa ja henkistä ilmapiiriä.²³¹ Merkitykset eivät ole välttämättä yhdenmukaisia, sillä pukeutuminen kulttuuri-ilmiönä on monimutkainen, kertoo ajasta, paikasta ja yhteiskunnallisesta tilanteesta. Lisäksi taideteoksessa sekä teoksen merkitys että pukeutumiskuvan merkitys limittyvät.

Pukeutumiskuva merkityksellistyy vision, luonnoksen ja lopullisen pukeutumiskuvan kautta. Visiossa suunnittelun tavoitteet pohditaan, luonnoksissa tehdään ideoiden yhteenveto, vertailua ja karsintaa. Suunnittelun lopputulos, eli pukeutumiskuva on subjektin näkemys.²³² Taiteessa pukeutumiskuvan visiointiin kuuluu työn merkityksen pohtiminen ja keinot, joilla merkitystä voitaisiin tuoda paremmin esiin vaateen avulla. Luonnosvaiheessa kerätään materiaalia (kuvallista, fyysistä, symbolista jne.) olemassa olevista pukeutumiskuvista, tehdään piirroksia, vedoksia ja päiväkirjamerkintöjä. Lopullinen pukeutumiskuva on siis monenlaisten valintojen ja prosessien tulos ja merkityksellinen sekä itsensä että työn merkityksen kannalta.

Samalla tavalla kuin yksilö luo päivittäistä ja elämänlaajuista pukeutumiskuvaansa, taiteilija käyttää samoja keinoja taideteoksen pukeutumiskuvan luomisessa. Yksilö yhteen sovittaa kuvansa sosiaaliseen ympäristöön, taiteilija tekee sosiaalisten valintojen lisäksi esteettisiä ja tyyllillisiä valintoja. Sosiaalinen ja yhteiskunnallinen ympäristö ovat vaikuttaneet varsinkin 1800-luvulla vahvasti pukeutumiseen ja sen kuvaamiseen. Luokkayhteiskunnassa taiteilijan on täytynyt vaatetusta pohtiessaan päättää, mihin luokkaan, poliittiseen suuntaukseen tai kulttuuripiiriin hän henkilönsä asemoi. Yhteisö tunnisti elementit, varsinkin viktoriaaniset olivat hyvin tarkkoja tunnistamaan vaatetuksen

²³⁰ Uotila 1994, 25, 29.

²³¹ Uotila 1994, 30, 83.

²³² Uotila 1994, 5.

koodistoa ja hienovaraisia vihjeitä²³³.

4.6.3 Pukeutumiskuvan semiotiikka

Pukeutumiskuvat voidaan nähdä monitasoisina semioottisina kommunikaatioprosesseina, jossa pukeutumiskuvien muodot perustuvat kulttuurisiin koodeihin. Yksi tapa tarkastella pukeutumiskuvia on Peircen triadinen semiotiikka, jossa tarkasteltavat näkökulmat ovat pukeutumiskuvan tekijä, kokija ja sen merkitys. Viittaussuhteet voivat olla ikoneja, indeksejä tai symboleja. Peircen kolmijaon pohjalta voidaan vielä erottaa filosofiset kategoriat *firstness*, *secondness* ja *thirdness* suhteessa tulkinnan ja analyysin todellisuustasoon.²³⁴

Firstness-tasolla (fenomenaalisen havainnon verbalisoitu kuvaus) pukeutumiskuvasta saadaan spontaani näkemys, sitä kuvaillaan ja siitä välittyy tunteita ja adjektiiveja. *Secondness*-tasolla (ilmaisukielellinen struktuurianalyysi) ilmenee kuvantekijän kokemus ja esteettinen näkemys pukeutumiskuvien tekemisestä. Nämä ilmaisukielelliset faktat ovat sidoksissa ilmaisun materiaalin sekä ajallis-paikalliseen viitekehukseen. *Thirdness*-tasolla (pukeutumiskuvallinen merkitys) vaikuttavat vaatteiden metaforisuus ja symbolinen voima. Tulkintaan vaikuttavat ajallis-paikallinen viitekehys sekä kuvan kokijan ja tekijän tietoisuus.²³⁵ Peircen fenomenologiset kategoriat muistuttavat mielestäni kaikilta tasoiltaan Panofskyn ikonologista tulkintamallia, jossa tulkinta etenee arkisen tunnistamisen sekä kirjallisten ja kuvallisten traditioiden tuntemuksen kautta ikonologiseen tulkintaan, jossa teoksen syntyajankohdan aatteelliset virtaukset ja muut kulttuuriset vaikutteet ovat selvillä²³⁶.

Koska tutkimukseni jo lähtökohtaisesti viittaa tiettyyn runoon, on *firstness*-tason analyysi *secondness*-tietoisuuden sävyttämä. Samoin on myös teoksen esi-ikonografinen analyysi kietoutunut ikonografiseen analyysiin. *Firstness*-tason analyysi kaikissa töissä liittyy feminiinisyyden, romantiikan ja kauneuden mielikuviin. *Firstness*-tasolla on mahdollista kuvailla pukeutumiskuvan rakennetta ja työn muita näkyviä elementtejä. Vasta aiheen tunnistaminen avaa mahdollisuuden *secondness*- ja *thirdness*-tasojen analyysiin. *Secondness*-tason analyysi viittaa omassa tutkimuksessani pukeutumiskuvan sisäisten merkityksen ja metaforisuuden tutkimisen lisäksi ikonografiseen analyysiin, sillä teoksen

²³³ Ashelford 1996, 213-214.

²³⁴ Uotila 1994, 47, 53-55.

²³⁵ Uotila 1994, 55, 115-118.

²³⁶ Panofsky 1972.

aihe, vertauskuvat ja kuvatraditio työn taustalla vaikuttavat vahvasti siihen, millaiseksi pukeutumiskuva muotoutuu. Thirdness-tasolla pyrin analysoimaan ulkoisen merkityskokonaisuuden lisäksi pukeutumiskuvan ja työn merkitystä. Toisaalta teoksen ikonologinen tulkinta on yhteydessä sekä secondness-tason, että thirdness-tason pukeutumiskuvan analyysiin. Teoksen syntyajankohdan katsomisjärjestelmät ja aatteelliset virtaukset vaikuttavat vahvimmin kuvantekijän näkemyksiin (secondness), kun taas teoksen laaja kulttuurihistoriallinen yhteys (aikakauden symboli) näyttäytyy parhaiten kuvankokijalle (thirdness).

4.6.4 Pukeutumiskuvan realismi ja formalismi

Pukeutumiskuvan estetiikka voi olla formalistinen, joka viittaa pukeutumiskuvan rakenteelliseen ilmaisuun, eli konstruktiiviseen muotoon. Se voi olla myös realistinen, jolloin pukeutumiskuvan ilmentymän suhdetta ja sisältöä verrataan todellisuuteen.²³⁷ Uotilan esteettinen realismi perustuu Andre Bazinin filosofiseen käsitykseen, jonka mukaan kuvan tehtävä on todellisuuden luonteen paljastaminen, korostaen todellisuuden ja sen representaation älyllistä vastaavuutta. Uotilan työssä realismi tarkoittaa sitä, että pukeutumisen merkityksellistyminen käsitetään välittömäksi ja suoraksi. Kun irrottaudutaan elämyksestä ja keskitytään kokemukselliseen ainekseen, on formalistinen metodi mielekäs.²³⁸ Formalismissa todellisuus on kuvauksen raakamateriaalia, jolloin ilmaisu on enemmän kuin yksittäisten osien/kuvien merkitysten summa²³⁹.

Taiteessa formalistinen estetiikka liittyy yksittäisiin vaatekappaleisiin, väreihin, muotoihin ja draperiaan. Realistinen estetiikka puolestaan liittyy pukeutumisen vastaavuuteen teoksen merkityksen, tunnelman ja tyylin kanssa. Taiteessa pukeutumiskuvan realismi voi tarkoittaa myös vastaavuutta työtä esittävän historiallisen tai vallalla olevan aikakauden kanssa. Lisäksi realismia voi lähestyä tyyllisten kysymysten kautta. Esimerkiksi sosiaalisessa realismissa tai vanhassa muotokuvataiteessa odotetaan vaatetuksen suurempaa vastaavuutta todellisuuden kanssa kuin esimerkiksi modernissa taiteessa. Pukeutumiskuvan formalistinen estetiikka näyttäytyy parhaiten moderneissa taidemuodoissa, kuten symbolismissa, surrealismissa ja kubismissa, kuten myös mainoksissa ja muotokuvituksessa. Formalistinen estetiikka pukeutumiskuvassa näyttäytyy esimerkiksi muodon ylikorostamisella, jonka myötä saadaan luotua pukeutumiskuvan

²³⁷ Uotila 1994, 45.

²³⁸ Uotila 1994, xiii.

²³⁹ Uotila 1994, 21.

elementeistä riippumattomia merkityksiä.

Prerafaeliittien taiteessa pukeutumiskuvan realismi on monimutkainen ilmiö, sillä taiteilijat halusivat ilmentää absoluuttista totuutta ja on tiedossa että he käyttivät töissään esteettisiä vaatteita ja olemassa olevia vaatekappaleita. Totuudellisuuden vaatimus koski kuitenkin romantiikan hengessä vain individualistista totuudellisuutta luonnon ja ympäristön havainnointia kohtaan, jolloin taiteeseen tuli mukaan vahva idealisointi. Prerafaeliittien vaate on siis artistinen, ei todellinen vaate. Taiteilijoiden välillä on havaittavissa myös eroavaisuuksia. Näitä tutkin tarkemmin esimerkkimaalausten kautta. Koska pukeutuminen taideteoksessa poikkeaa paljon lähtökohdista, joita Uotila teorioissaan käytti, on systemaattisen ja kaikenkattavan analyysimallin kehittäminen ja hyödyntäminen taideteokseen haastavaa. En siis ole pyrkinyt analyysissäni järjestelmällisyyteen, vaan olen antanut kunkin teoksen ja pukeutumiskuvan johdattaa analyysia, pukeutumiskuvalliset teoriat ja käsitteet kuitenkin mielessä pitäen. Olen jaotellut analyysin työn ja pukeutumiskuvan yleiseen tulkintaan, jossa yhdistyvät ikonologinen ja pukeutumiskuvan semioottinen tulkinta sekä pukeutumiskuvan merkityksen tulkintaan, jossa pohdin pukeutumiskuvan formalismia ja realismia sekä sen merkityksen suhdetta työn merkitykseen.

5 PUKEUTUMISKUVALLINEN ANALYYSI THE LADY OF SHALOTT - TEOKSISTA

5.1 William Maw Egley

William Maw Egleystä (1826–1916) on suhteellisen vähän tietoa saatavilla varsinkin Suomessa. Häntä ei mainita viktoriaanisen ajan taiteilijoista kertovissa kirjoissa, eikä luotettavia nettilähteitäkään ole juurikaan saatavilla. Egley oli Woodin mukaan prerafaeliittien seuraaja 1850-luvulla. Häntä ei tosin mainita prerafaeliiteista kertovissa kirjoituksissa. Egley oli sekä modernin elämän tulkitsija että historiallisten ja kirjallisten aiheiden kuvaaja, kuten useimmat romantiikan maalarit. Hän aloitti uransa moderneilla maalauksilla, mutta siirtyi vuoden 1860 jälkeen lähinnä historiallisiin aiheisiin. Egleyn omalaatuinen tyyli erotti hänet muista aikakauden maalareista, sillä hän käytti kovia,

kiiltäviä värejä, jotka hohtivat melkein metallisina.²⁴⁰ Egleytä kritisoitiin omana aikana toteutuksen karuudesta sekä perspektiivin puutteellisuudesta²⁴¹. Wood siis esittää, että Egleyllä oli yhteyksiä prerafaeliitteihin. *The Lady of Shalott* -maalauksen ruskeantummat sävyt viittaavat kuitenkin varhaiseen viktoriaaniseen ja romanttiseen taiteeseen. Tyyliinsuuntaan kuului keskiaikaiset vaikutteet ja tietyin maneerein (leveät kasvot, isot silmät) maalatut ihmishahmot²⁴².

Egley työskenteli William Powell Frithin apulaisena ja hänen vaikutuksestaan alkoi maalata kodillisia genremaalauksia, suosituin aihe esitti lapsia leikkimässä. Egley oli erittäin huolellinen taiteilija ja hänen lukuisat muistikirjat ovatkin esillä Victoria ja Albert museossa. Muistiinpanoista voi muun muassa lukea, että maalatessaan tunnetuinta työtään *Omnibus Life in London* (1959), joka esittää modernia kaupunkielämää ja muodikkaita kaupunkilaisia, hän maalasi henkilöt ja vankkurit oikeiden mallien perusteella. Muistiinpanot osoittavat myös sen, että Egley oli kiinnostunut yksityiskohtaisesta vaateen maalaamisesta, erityisesti häntä kiinnostivat taidokkaasti rypytyt alushousut ja lasten vaatteet. Kyseiset vaatteet on maalattu tarkasti ja niitä on kuvattu myös erittäin laajasti muistiinpanoissa. Egley maalasi uransa aikana yli 1000 maalausta, mutta arvostelut olivat suurimman osan hänen elinaikaansa huonoja.²⁴³

Egley'n maalaus *The Lady of Shalott* vuodelta 1858 (kuva 3.) kuvastaa hetkeä, jolloin nainen näkee ohi ratsastavan Lancelotin ja rientää ikkunalle katsomaan tätä suoraan. Maalaus on tyyni, sillä kirous ei ole vielä langennut. Nuoren naisen kasvoilta välittyy lähinnä rauha ja uteliaisuus vasta herännyttä rakkautta kohtaan. Ritari Lancelot näyttäisi olevan todella lähellä, melkein katsovan suoraan naiseen. Maisema toisesta ikkunasta kuitenkin osoittaa, että torni on suhteellisen korkealla. Maalauksen perspektiivi on siis epärealistinen. Egley kuvasi runosta poiketen sisämiljööön värikkääksi ja hienostuneeksi. Ulkomaailma on kuvattu hyvin tarkasti runon maisemia ja värisävyjä noudattaen. Ikkunasta sisään paistava aurinkokin näyttäytyy lämpimänä syysaurinkona, joka lankeaa naisen vaatteille tehden niihin keltaiset varjostukset. Myös ritari Lancelotin ulkoinen olemus on kuvattu runon mukaiseksi.

Lady of Shalott on puettu monivärisen mekkoon, jossa on tiukka yläosa sekä laskeutuvat, löysät hihat ja helma. Mekko on vailla selkeitä leikkauksia ja saumoja. Se koostuu vihreästä alusmekosta, keltaisesta hihattomasta päällysmekosta, jossa on tyköistuva miehusta ja pitkä laahus sekä irtohihoista (kiinnitin on havaittavissa

²⁴⁰ Wood 1990, 15, 217.

²⁴¹ Williams 2011.

²⁴² Trippi 2002, 12-17.

²⁴³ Wood 1990, 217; Williams 2011.

olkapäässä). Tässä vaiheessa analyysia täytyy tutustua keskiajan pukumuotiin, jotta voi analysoida pukeutumiskuvan realistisuutta.

Sydänkeskiajan vaate oli kokopitkä mekko. Teho ei ollut leikkauksissa vaan antiikin tapaan kankaassa ja sen poimutuksessa. Ylevästi jalkojen juureen laskeutuvat suuret kangasmäärät, kirkkaat värit, huolellisesti asetellut hunnut, huivit ja viitat rakensivat keskiajan linnanrouvan tyylin. Mekon päälle puettiin päällyspuku tai hihatton liivi, jonka kädenaukoista alusmekko näkyi. 1100-luvun jälkeen vaate alkoi muovautua vartalon mukaan ja silloin täytyi muovata myös vartaloa. Sydänkeskiajalla vyötärö oli lantiolla ja keskiajan lopulla vyötärö nousi rintojen alle.²⁴⁴ Teoksessa *Orderic Vital* (1075–1142) keskiajan vaatteita kuvailaan kapeiksi, mutta pitkiä tunikoiksi, joissa pitkät hihat ulottuvat maahan saakka. Sekä miehet, että naiset suosivat pitkiä hiuksia.²⁴⁵

Egley'n pukeutumiskuva viittaa siis noin 1100-luvulle sydänkeskiajalle. Aikakauden muodista poiketen Egley on jättänyt naisen käsivarret paljaksi, jotta naishahmo olisi seksuaalisesti houkuttelevampi. Lisäksi oman ajan elementtejä voi löytää kankaan ulkoasusta sekä värjäyksestä. Keltaisen päällysmekon kangas näyttäisi olevan kuviollista brocadia, joka oli erityisen suosittua 1800-luvulla. Omasta ajasta viestii myös kankaan väri, joka muuttuu nurjalla puolella violetiksi. Keskiaikaisessa tyyliässä hihat olisivat olleet joko keltaiset tai vihreät. Egley saattaakin viitata valkoisilla hihoillaan runon pukeutumiskuvaan.

Maalauksen nainen on isoine silmineen varhaisen viktoriaanisen taiteen ihanteen mukainen²⁴⁶. Prerafaeliittien ideaalista poikkeaa myös Egley'n maalauksen naisen hiukset, jotka ovat kullanvaaleat. Vaaleus viittaa keskiaikaiseen ihanteeseen, sillä keskiaikaisen naisen tuli olla vaaleaihoinen ja -hiuksinen sekä sinisilmäinen. Lisäksi naisen tuli olla hento, pienirintainen ja pitkäkaulainen.²⁴⁷ Egley on tutustunut keskiaikaiseen kuvastoon niin tarkasti, että hän maalasi naiselleen jopa keskiajalla muodikkaan asennon, jossa lantio ja pää työntyvät eteenpäin ja hartiat ovat takana.

Lady of Shalottilla on koristeellinen lantiovyö, joka nostaa päällyshameen paljastaen vihreän alushameen. Lantiovyöt olivat muodikkaita 1100-luvulla, jolloin niissä kuljetettiin usein tarvikepussia. Keskiajalla muodikas hame oli pitkä ja sitä täytyi kannatella kädellä, jonka vuoksi ylhäinen nainen oli käytännössä yksikäätinen, koska toinen käsi oli sidottu pitelemään hametta.²⁴⁸ Egley on maalannut vyön kannattelemaan hametta,

²⁴⁴ Utrio 2005, 259-260.

²⁴⁵ Boucher 1987, 171.

²⁴⁶ Trippi 2002, 19.

²⁴⁷ Utrio 2005, 36.

²⁴⁸ Utrio 2005, 38, 259.

jotta naisen kädet jäisivät vapaaksi ja kuvastaisivat paremmin työn tunnelmaa ja sanomaa.

Ikkunassa oleva vaakuna toistaa Lady of Shalottin puvun keltaista väriä. Vaakunoiden heraldiikassa kulta rinnastetaan keltaiseen ja se symboloi uskollisuutta ja rehellisyyttä. Sininen puolestaan symboloi oikeudenmukaisuutta. Vihreän symboliikka liittyy nuoruuteen ja toivoon, valkoisen symboliikka uskoon, puhtauteen ja viattomuuteen.²⁴⁹ Keskiajan symboliikassa keltaiseen liitettiin pääasiassa negatiivisia miellelyhtymiä, kuten vihamielisyyttä ja sairautta. Joidenkin lähteiden mukaan keltainen kuului gotiikan aikaan vain portoille. Minnelaulusymboliikassa kullankeltainen on syksyn värinä kuvastanut myös kypsää rakkautta.²⁵⁰ Egleyn pukeutumiskuvassa värien symboliikka on siis hyvin moniselitteinen. Väreillä voidaan viitata joko heraldiikkaan, keskiajan symboliikkaan tai 1800-luvun symboliikkaan.

Taiteilija pyrki selvästi kuvaamaan naisensa keskiajan muodin mukaisesti. Ei ole varmuutta siitä, vaikuttiko Egleyn teokseen William Holman Huntin vuonna 1850 tai Elizabeth Siddalin vuonna 1853 piirtämät kuvitukset Lady of Shalottista. Molemmissa mustavalkotöissä nainen on tummahiuksinen ja puettu yksinkertaiseen ja yksiosaiseen keskiaikaiseen mekkoon. Vuosi ennen Egleyn teoksen valmistumista ilmestyi myös Moxonin painos Tennysonin runoista. Siinä Hunt on monimutkaistanut vaatetusta viktoriaanisempaan ja runsaampaan suuntaan. Egleyn maalaus poikkeaa kuitenkin tyyllillisesti sekä varhaisista *The Lady of Shalott* -piirroksista että kirjan kuvituksista. Egleyn työ on ensimmäisiä värillisiä kuvituksia runosta ja tutkimistani töistä eniten keskiaikaisen romantiikan mukainen.

Teoksen keskellä oleva vaakuna jäi minulle arvoitukseksi. Jäinkin pohtimaan sitä, viittaako se johonkin tiettyyn alueeseen tai aikakauteen. Puvun värit tukevat vaakunan keltaista, joten sillä olisi saattanut olla merkitystä myös pukeutumiskuvan kannalta. Lisäksi keskiaikainen heraldinen värisymboliikka sopii hyvin työn tarkoituksiin, sillä työssä on yllättävän vähän moraalista ulottuvuutta, joka oli viktoriaaniselle ajalle tyypillistä. Värisymboliikalla tätä moraalista ulottuvuutta olisi saatu tuotua esiin.

Egleyn luoman pukeutumiskuvan merkitys on ennen kaikkea romanttinen. Hän on pyrkinyt kuvaamaan keskiaikaista runoa keskiaikaisilla elementeillä (sekä vaatetuksessa että sisustuksessa) ja realistisella otteella, muttei ole täysin noudattanut historiallisia faktoja, vaan lisännyt elementtejä viktoriaanisen aikakauden ihanteiden mukaisesti. Pukeutumiskuva pyrkii olemaan realistinen muotonsa ja väriensä kautta. Myös keskiaikainen vaalea naisihanne ja muodikas asento on kuvattu maalaukseen. Egley on siis

²⁴⁹ Hintsanen 2008a.

²⁵⁰ Hintsanen 2010.

käyttänyt pukeutumiskuvassaan paljon keskiaikaisia viitteitä, mutta muuttanut elementtejä niin, että työn tunnelma ja Lady of Shalottin viehättävyys korostuvat.

Pukeutumiskuvan eri elementit ovat sopusoinnussa keskenään. Hihojen ja hameen muodon korostamisella pukeutumiskuvaan luodaan sekä keskiaikaista että viktoriaanista estetiikkaa. Draperia on suhteellisen jäykkää, sen tarkoituksena on lähinnä osoittaa valon vaikutukset kankaassa ja esiintuoda materiaalin ominaisuudet. Pakotettua, esteettisistä syistä maalattua draperiaa esiintyy esimerkiksi hihassa.



Kuva 3: William Maw Egley. The Lady of Shalott 1858.

5.2 William Holman Hunt

William Holman Hunt (1827–1910) oli tärkeässä roolissa prerafaeliittien veljeskunnan perustamisessa. Hän keskittyi uransa alussa raamatullisiin aiheisiin ja peräänkuulutti taiteen moraalisuutta, totuudellisuutta ja varhaisrenessanssin yksinkertaisuutta. Huntin taiteen näkyvin piirre oli yksityiskohtaisuus ja yksityiskohtien runsaus sekä valovoimaisten, usein modernien värien käyttö. Raamatullisten aiheiden lisäksi Hunt maalasi maisemia, genremaalauksia, kirjallisia ja runollisia aiheita sekä muotokuvia.

Yksityiskohtaisuudesta huolimatta Hunt ei pitänyt itseään realistina, vaikka pyrkikin taiteessaan olemaan totuudellinen elämälle ja luonnolle²⁵¹. Hunt oli varastonjohtajan poika, joka tienasi taiteella jo nuoresta lähtien. Huntin viehätys taidokkaisiin ja monimutkaisiin naisten vaatteisiin kulki suvussa, sillä sekä hänen isänsä että isoisänsä molemmat omistivat kangasvarastoja.²⁵²

The Lady of Shalott (kuva 4.) on yksi Huntin uran viimeisiä maalauksia. Siinä hän yhdistää tunnusomaisen yksityiskohtaisuuden ja symbolisuuden prerafaelitismien uudenlaisiin pyrkimyksiin, jotka koskivat esteettisyyttä ja individualististen tulkintojen totuudellisuutta. Maalauksessa on mukana myös Huntille ominaista uskonnollisuutta seinällä olevien maalausten kautta. Huntin maalaus kuvittaa hetkeä, jolloin kirous lankeaa naisen ylle hänen katsottuaan suoraan ikkunasta Lancelotia. Tutkimani versio (*Wadsworth Atheneum's version*) on kuuluisin versio *The Lady of Shalottista* ja se on maalattu vuosien 1886–1905 välillä. Maalaamisen loppuajasta taiteilijan näkö huononi ja Edward Robert Hughes auttoi työn loppuun saattamisessa. Työn asetelma ja yksityiskohdat ovat Huntin maalaamia ja viimeistely Hughesin tekemää. Prettejohnin mukaan Hunt palaa kyseisellä työllä takaisin varhaisrenessanssin taiteeseen. Hän käyttää peiliä ja kenkiä viittaamaan VanEyckin työhön ja sitä kautta yhdistää flaamilaiset vaikutteet fantasiamaailmaan.²⁵³

Huntin ensimmäinen piirros on vuodelta 1850. Siinä *Lady of Shalott* on puettu yksikertaiseen keskiaikaiseen mekkoon ja helmikaulakoruun. Peili on pyöreä ja tausta yksinkertainen. Langat ovat kietoutuneet naisen ympärille ja hän yrittää selvittää niitä käsillään. Toinen piirros on Edward Moxonin julkaiseman runokirjan kuvitus vuodelta 1857. Siinä asetelma on samankaltainen, mutta vaatetus ja tausta ovat monimutkaistuneet. Lisäksi naisen hiukset leijailevat ilmassa tunnetilaa korostamassa. Öljyväriyöhön Hunt säilytti Moxonin piirroksen asetelman ja muodon pääpiirteittäin, mutta sisällytti taustaan enemmän symboliikkaa. Myös *Lady of Shalottin* vaatetus on monimutkaistunut ja modernisoitunut. Alusta asti säilynyt asento viittaa Prettejohnin mukaan antiikin klassisista patsaista tuttuun pudicitia-asentoon, jossa naisen käsi peittää seksuaalisia ruumiinosia²⁵⁴.

Hunt on maalannut teoksen prerafaeliiteille ominaisin kirkkain valovoimaisin värein. Maalauksen pyöreä muotokieli luo klaustrofobista tunnelmaa ja ohjaa katseen ensimmäisenä pyöreään, kirkaaseen peiliin, josta heijastuu Lancelotin hahmo. Lancelot on maalattu varjon omaiseksi, kontrastina huoneen ja naisen yksityiskohtaisuudelle. *Lady of Shalottin* yläosa sulautuu taustaan ja jää varjoon, valo lankeaa hänen jalkoihinsa. Kirous

²⁵¹ Bell 1967, 30.

²⁵² Maas 1969, 124.

²⁵³ Prettejohn 2000, 261.

²⁵⁴ Prettejohn 2000, 227.

on juuri saapunut, peili on särkynyt ja langat ovat kietoutuneet naisen alavartalon ympärille. Langat ovat kietoutuneet niin, että vartalon muoto pääsee näkyviin, samoin ne ovat nostaneet hänen hameen helmaansa niin, että sirot jalat ja alushame näkyvät katsojalle. Lankojen ahdingosta ja tulevasta uhkasta huolimatta naisen kasvot ovat kauniit ja tyynet. Huone on maalattu runosta poiketen loistokkaaksi ja värikkääksi. Huone on ennen kaikkea renessanssityylin mukainen, ei keskiaikainen. Allegoriset maalauksen seinillä luovat symbolista ulottuvuutta, samoin kuin tarkasti maalatut esineet.

Hunt oli tunnettu yksityiskohtaisesta maalaustekniikastaan ja symbolisista viitteistään. Mariottin mukaan yksityiskohtien suuri määrä maalauksessa osoittaa Huntin mielenkiinnon koristeelliseen taiteeseen ja muotoiluun. Jotkut yksityiskohdista luovat balanssia, toisilla on puolestaan symbolinen arvo. Maalauksen lentävät linnut symboloivat Lady of Shalottin paniikinomaista tilaa.²⁵⁵ Seinillä olevat maalaukset symboloivat naisen ristiriitaista tilaa. Vasemmalla puolella huonetta oleva Neitsyt Marian ja lapsen kuva symboloi naisen puhtautta ja viattomuutta, kun taas oikealla oleva maalaus *Hercules in the Garden of the Hesperides* kuvastaa syntyneitä romanttista intohimoa. Lady of Shalott on yhtä aikaa puhdas ja eroottinen.²⁵⁶ Symbolikaan lisäksi maalaukset vahvistavat miljöön renessanssi-ilmettä.

Maalauksen esinekulttuuri viittaa vahvasti aikakaudella kasvaneeseen orientalismiin sekä Arts&Crafts -liikkeeseen. Japanilaiset puukengät sekä venäläinen teepannu luovat maalaukseen kulttuurista ulottuvuutta, vaikkakin ovat luultavasti vain esteettisiä elementtejä. Käsityötaitoa ihannoivaa viestiä tuovat puolestaan koristeelliset kehykset ja verkon tukikehikossa olevat yksityiskohtaisesti veistetyt jalat. Lattian kuviointi on täynnä symboliikkaa. Siinä esiintyy muun muassa taistelevia ihmisiä ja eläimiä, naamioita, pääkallo sekä käärmeitä. Näillä kaikilla on oma symbolinen ulottuvuutensa.

Lady of Shalott on puettu valkoiseen alusmekkoon, jossa on spiraalein koristeltu helma. Päällä on muotoiltu sinivihreä pusero ja roosan värinen hame. Puseroa lukuun ottamatta vaatetuksen materiaalit ovat pehmeitä, laskeutuvia ja kiiltäväpintaisia, luultavimmin silkkiä. Pukeutumisen huomiota herättävin elementti on viktoriaaniseen aikakauteen peilaten epätavallinen riikinkukkoväriyksinen pusero, joka on kopioitu samanlaisesta, joka kuului Huntin vaimolle²⁵⁷. Sen leikkaus on epäsymmetrinen ja erikoinen. Puseron kuviointi viittaa japonismiin ja se on osoituksena vaatteen valmistus- ja värjäystekniikoiden kehityksestä. Puvun kaula-aukko on helmikoristeltu, jonka lisäksi siinä

²⁵⁵ Mariotti 2005.

²⁵⁶ Frauenhofer 2009.

²⁵⁷ Mm. Mariotti 2005.

on samaa spiraalikuviointia kuin hihassa. Helmikoristelu ja alusmekon väri ja materiaali viittaavat romantiikan vaatemuotiin ja estetiikkaan. Pukeutumiskuvan pääasiassa vaaleat sävyt toimivat kontrastina taustan värikkyydelle. Värit viittaavat lisäksi esteettiseen vaatteeseen ja vuosisadan loppupuolen muotiin, jossa kemiallisten värien suosio hiipua.

Hunt ei lisää naisen ulkonäköön mitään viitteitä keskiaikaisesta tai renessanssin kauneusihanteista, vaan nainen on ideaalinen, prerafaeliittinen nainen vahvoine kasvonpiirteineen, täyteläisine huulineen ja punaisine hiuksineen. Fyysinen kauneus osoitetaan kasvojen ja hiusten lisäksi vartalon muotoa esiin tuovalla vaatetuksella sekä paljailla käsivarsilla ja nilkoilla. Huoneen yksityiskohdat riisuttuine kenkineen ja seinillä olevine kuvineen edistävät naisen vetovoimaisuutta.

Huntin työn merkitys on esteettinen ja moraalinen. Esteettisyys tulee ilmi naisen ulkoasussa, värikylläisessä taustassa sekä eleganteissa yksityiskohdissa. Työn moraalinen merkitys tulee esiin symboliikassa ja runon kohdassa, jota Hunt on kuvittanut. Kirouksen lankeaminen on runon moraalinen seuraus. Kun Egley kuvitti hetkeä, jolloin Lady of Shalott tekee teon, joka johtaa kirouksen lankeamiseen, Hunt halusi kuvittaa kirouksen (rangaistuksen) saapumista, mikä on moraalisesti vaikuttavampi aihe.

Hulmuavat hiukset ovat teoksessa tärkeät sekä työn merkityksen että pukeutumiskuvan merkityksen kannalta. Runossa kuvataan hetkeä, jolloin kirous saapui, verkko lensi ulos ja leijui kauas²⁵⁸. Runon perusteella voisi siis ajatella, että huoneeseen saapui tuulenpuuska, joka vei kankaan. Samainen tuuli sekoittaa maalauksessa langat ja nostaa naisen hiukset liioitellusti pystyyn. Kun Tennyson kysyi Huntilta, miksi hän maalasi naiselle tornadon lailla leijuvat hiukset, Hunt vastasi halunneensa tuoda sitä kautta ideaa uhkaavasta hengenvaarasta kääntämällä pääläelleen huoneen ja naisen tavallisen rauhan. Hän halusi katsojan ymmärtävän saapuneen katastrofin.²⁵⁹ Prettejohn tulkitsee hiusten kuvastavan Lady of Shalottin tuntemaa raivoa. Hän ehdottaa myös, että vapaasti leijuvat hiukset kontrastina sidotulle alavartalolle kuvastaa naisen asemaa yhteiskunnassa. Naisia alistetaan ja pelätään seksuaalisen voiman takia.²⁶⁰

Prerafaeliittien taiteessa hiuksilla oli tärkeä merkitys symbolisesti, sensuaalisesti ja muodollisesti. Symbolisesti vapaat hiukset ovat tyypilliset *femme fatalelle*, ne edustavat sekä neitseellistä että demonista voimaa. Vapaat hiukset ovat perinteisesti olleet langenneiden naisten, kuten Eevan, Maria Magdaleenan ja Venuksen attribuuttina.²⁶¹ Hollander tutki prerafaeliittien maalausten hiuksia sensuaalismin ja muodollisten valintojen

²⁵⁸ "Out flew the web and floated wide; the mirror crack'd from side to side." Tennyson 1957, 27.

²⁵⁹ LaPlante 2005.

²⁶⁰ Prettejohn 2000, 228-229.

²⁶¹ Cheney 1992, 8-9.

kautta. Hänen mukaansa prerafaeliiteille hiukset olivat tärkeämmät kuin koskaan ennen taiteessa. Hiukset kuvattiin samalla kirjallisella ja romanttisella tavalla kuin draperiakin, mutta eroottisilla latauksilla ja voimakkailla yhteyksillä tosielämään. Aiempien tyylikausien hienovaraisesta ja todellisesta hiusten kuvaamisesta poiketen prerafaeliitit kuvasivat hiukset draperiana enemmän kuin fyysisenä attribuuttina.²⁶²

Huntin työssä ei ole juuri lainkaan viittauksia keskiaikaan. Lancelotkin on jätetty hahmonomaiseksi, jolloin hänen haarniskansa ei näy. Kaikista tutkimistani maalauksista Huntin työssä on vähiten kirjallisen lähteen mukaiset vaatteet. Ainoa keskiaikainen viittaus pukeutumisessa on valkea alusmekko, joka näkyy sekä helmassa että hihoissa. Ilman maagisen tuulen vaikutusta hihat olisivat hyvinkin voineet olla keskiaikaisen muodin mukaiset liehuhihat. Toisin kuin Egleyn luomaa pukeutumiskuvaa, Huntin pukeutumiskuvaa on turha verrata mihinkään tiettyyn aikakauteen, vaikka ympäristö viittaakin vahvimmin renessanssiin. Taiteilija halusi luoda tarkoituksella unenomaisen ja epärealistisen tunnelman, vaikka yksityiskohdat vaikuttavat todellisilta²⁶³. Pukeutumiskuva ei ole realistinen suhteessa taustaan eikä aiheeseen. Pukeutumiskuva on realistinen kuitenkin suhteessa työn merkitykseen. Hunt halusi katsojan ymmärtävän saapuvan katastrofin, minkä hän toi esiin hiusten lisäksi vaatetuksella. Huntin pukeutumiskuvan estetiikka on lähinnä formalistinen. Pukeutumiskuvassa sekoitellaan eri aikakausien ja kulttuurien elementtejä. Yksityiskohtaisella kuvaamisella elementit saadaan sopusointuun työn taustan kanssa. Pukeutumiskuvan eri osien poikkeavalla materiaalilla saadaan tuotua valon vaikutukset draperiassa paremmin esiin. Riikinkukkopuseron materiaali mahdollistaa valovoimaisuuden myös varjossa olevassa yläosassa. Draperiat on maalattu runsaiksi ja liioitelluiksi. Hunt on ylikorostanut pukeutumiskuvan muotoa teoksen emotionaalisen tunnelman ja sanoman esiintuonnin takia.

²⁶² Hollander 1978, 73.

²⁶³ Nelson 2004b.



Kuva 4. William Holman Hunt. *The Lady of Shalott* 1886-1905.

5.3 Sidney Harold Meteyard

Sidney Harold Meteyard (1868–1947) kuului prerafaeliittien toisen polven taiteilijoihin. Hän seurasi Edward Burne-Jonesin, William Morrisin sekä John Ruskinin taidefilosofiaa ja toimitti yhteistyössä muiden Arts&Crafts -liikkeen vaikuttajien kanssa *The Quest* -lehteä. Meteyard oli Birmingham-ryhmän alkuperäinen jäsen ja Birminghamin taidekoulun oppilas ja toimi myöhemmin myös opettajana. Meteyard oli tunnettu maalarina, lasi- ja emalisuunnittelijana sekä kirjankuvittajana, jonka lisäksi hän opetti tekniikoita liittyen kipsiin, nahkaan ja litterointiin. Hänen suosituimmat aiheensa olivat mytologisia ja satuihin perustuvia. Teemaltaan ja tunnelmaltaan työt olivat samankaltaisia kuin Burne-Jonesin,

sillä molemmat pyrkivät kauneuteen, haikeuteen ja symbolismiin.²⁶⁴

Meteyardin maalaus (kuva 5.) on nimetty runon lauseen mukaan ”*I’m half-sick of shadows*”, *said the Lady of Shalott*. Maalaus kertoo siis kohdasta, jossa nainen on nähnyt rakastavaiset peilistä ja ymmärtää oman rakkaudenkaipuunsa ja kyllästyy katsomaan vain maailman heijastuksia. Työn värit luovat sekä rauhallista (tasapaino) että ahdistavaa tunnelmaa (värikylläisyys). Nainen sulautuu väriensä puolesta taustaan. Runon emotionaalisen kohdan sijaan maalaus ei näytä naisen tunteellista ahdistusta vaan pikemminkin hänet kauniina ja aistikkaana. Hän nojaa eroottisesti tyynyihin, ohut pehmeä kangas näyttää vartalon muodon ja kaulan vaaleus toimii kontrastina maalauksen tummille väreille. Sininen paletti on esteettisesti kaunis ja yltäkylläinen. Siinä kun Hunt viittaa ylellisyyteen yksityiskohtien kautta, Meteyard rikkaan väripaletin kautta.

Peili on maalattu runon mukaisesti siniseksi, mutta muutoin se vaikuttaa epärealistiselta. Peili heijastaa maailmaa ainoastaan keskellä eikä ikkunasta heijastuvaa maailmaa kokonaan. Kupera peili on enemmänkin maalauksen vasemmassa laidassa olevan kristallipallon oloinen kuin todellinen. Lisäksi maalauksessa esiintyy ajallinen ristiriita Tennysonin runoon nähden, sillä Lady of Shalott on jo kutonut Lancelotin, vaikka hän näyttäytyy runossa vasta rakastavaisten jälkeen. Tämän ristiriidan myötä maalauksen todellisuus asettuu kyseenalaiseksi ja peilin kuva muuttuu enemmänkin naisen sisäiseksi mielentilaksi: uneksiiko nainen, onko aika pysähtynyt, ennustaako hän tulevaa vai muisteleeko mennyttä? Onko peilissä heijastuva pariskunta mielikuva naisesta ja Lancelotista yhdessä? Nelsonin mukaan peili ei heijasta maailmaa niin kuin sen pitäisi. Taiteilija ei siis tee peilin avulla viittausta ulkomaailmaan tai luontoon, hän selvästi kääntää alkuperäisen idean ja peilin käyttötarkoituksen niin, että se pikemminkin heijastaa naisen ajatuksia kuin aiheuttaa ne²⁶⁵. Prettejohnin mukaan Lady of Shalott on jo valinnut kohtalonsa ennen kuin Lancelot on edes ilmestynyt. Kristallipallo työssä kertoo, että nainen on ennustaja ja oman tarinansa kirjoittaja.²⁶⁶

Maalauksen miljöö on moderni erityisesti värien ja materiaalien kautta. Prerafaeliittien läheinen suhde luonnon kuvaamiseen näyttäytyy etualan kukkien kautta. Lisäksi kukilla on symbolinen merkitys ohikiitävän ja hauraan elämän symbolina kontrastina seinävaatteelle, joka on pysyvä, muttei elä samalla tavalla. Maalauksessa nainen kääntää pään pois päin kukista, mikä symboloi sitä, ettei hän voi liittyä luonnolliseen maailmaan, vaan jää osaksi eristäytynyttä, sisäistä maailmaa²⁶⁷.

²⁶⁴ Birmingham Museums and Art Gallery.

²⁶⁵ Nelson 2004c.

²⁶⁶ Prettejohn 2000, 231.

²⁶⁷ Frauenhofer 2006.

Meteyardin *Lady of Shalott* on kypsä nainen. Hänen kasvopiirteensä ovat prerafaeliittien ihanteiden mukaiset ja kampaus on viktoriaaninen. Yleisestä prerafaeliittien linjasta poiketen hiukset on maalattu hyvin hienovaraisesti ja todenmukaisesti. Hiussolki viittaa myös moderniin naiseen. Nainen on pukeutunut siniseen silkkiseen mekkoon, joka on väljä ja laskeutuva helmasta sekä hihoista. Erillinen valkoinen alusmekko näkyy hienoisesti kaula-aukosta, jonka lisäksi kultakoristellut tiukat hihat viittaavat alusmekkoon. Mekko on ennen kaikkea esteettisen vaateen mukainen mallinsa ja materiaalinsa puolesta. Esteettisestä kannanotosta kertoo myös se, että nainen on ilman korsettia, jolloin rintojen muoto pääsee paremmin esille. Rinnat ovat kuitenkin viktoriaanisen vartaloihanteen mukaiset, näkymättömän korsetin asettamat. Mekko on saumaton ja siinä on koristeltu pääntie sekä nyörikiinnitys.

Sinisen symboliikka viittaa keskiajalta lähtöisin olevaan Neitsyt Marian kuvaamiseen. Neitsyt Maria kuvattiin useimmiten sinisessä mekossa, jolla viitattiin hänen jalouteensa ja neitseellisyyteensä.²⁶⁸ Purppura vyö näyttää irtonaiselta, ei vaateen eikä funktion mukaan aseteltuna. Vyö on maalattu luultavasti siksi, että kokosiniseen asuun saataisiin lisää värejä ja samaa purppuran sävyä esiintyy langoissa ja verhoissa. Vyön tarkoitus on myös korostaa esteettisen ihanteen mukaisesti vyötäröä. Edwardiaanisesta ihanteellisesta vyötärölinjasta poiketen vyö on kuitenkin maalattu suhteellisen ylös, mikä puolestaan korostaa rintojen muotoa. Vyötärönauhat ja vyöt olivat muodikkaita edwardiaanisessa tyyliässä, nuoret naiset sitoivat nauhan taakse, vanhemmat naiset eteen²⁶⁹.

Vuosisatojen taitteessa maalaustaiteessa esiintyi runsaasti töitä, joissa kuvattiin nainen poimimassa kukkia idyllisissä luonnonmaisemissa. Työt sopivat Tripin mukaan edwardiaaniseen makuun, ne olivat ei-kertovia ja niiden merkitys oli lähinnä koristeellinen. Niiden suosio selittyi Tripin mukaan naisten kasvavilla vaatimuksilla, jotka toivat konservatiivien keskuudessa esiin vanhoja assosiaatioita naisen ja luonnon samankaltaisuudesta.²⁷⁰ Työn merkitys on siis lähinnä esteettinen ja sensuaalinen. Toisen polven prerafaeliitit olivat viimeisiä romantikkoja, jotka toivat aiheet modernille vuosisadalle. Historialliset aiheet tulivat hetkeksi uudelleen suosituiksi ennen ensimmäistä maailmansotaa.

LaPlante ja Nelson ovat myös tulkinneet maalausta nimenomaan sensuaalismin kautta. Heidän mukaansa työ viittaa vahvasti siihen, että *Lady of Shalott* on valmis eroottiselle rakkaudelle. Näitä viitteitä ovat heidän mukaansa nojaava, venyttelevä asento,

²⁶⁸ Hollander 2002, 187.

²⁶⁹ Gernsheim 1981, 49.

²⁷⁰ Trippi 2002, 197-198.

joutsenmainen kaula, silmien sulkeminen sekä vartalon muodot näyttävä vaatetus.²⁷¹ Mariottin mukaan Meteyard teki maalauksellaan vahvan kannanoton viktoriaanisesta yhteiskunnasta. Lady of Shalott tukehtuu kotinsa yllelliseen ja rikkaaseen olotilaan. Hänet on sidottu painostavaan kodilliseen ilmapiiriin, mistä hän on voimaton pakenemaan. Tätä kautta hän edustaa keskiluokkaista edwardiaanista naista.²⁷² Frauenhoferin mukaan naisen asento ja olemus viestittävät myös jotain työn merkityksistä. Nainen on sulkenut silmät ja hän on kadoksissa unessa. Asento heijastaa hänen asemaansa haavoittuvana objektina: hän ei voi nähdä mitään, mutta kaikki voi nähdä hänet.²⁷³

Pukeutumiskuva tukee vahvasti työn merkityksiä. 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun muoti suosi korkeita kauluksia arkipukeutumisessa. Tämän myötä kaulan eroottinen merkitys kasvoi. Sensualismia vahvistavat myös verhot, joilla oli romantiikassa tärkeä merkitys mystisyyden, intohimon, erotiikan ja eksotismin esiintuojana²⁷⁴. Sensualismia tukee myös pukeutumisen läpinäkyvyys, materiaalit sekä laskokset. Pukeutumiskuvan avulla Meteyard tuo historiallisen aiheen helpommin lähestyttävään muotoon. Viktoriaaninen nainen ja ympäristö sekä esteettinen vaate sopivat oman ajan estetiikkaan. Meteyard on lisännyt vaatteeseen joitain viitteitä keskiaikaan, kuten koristellut alushihat, runsaat, roikkuvat päällyshihat sekä koristeltu kaula-aukko nyöriyksellä.

Meteyardin luoma pukeutumiskuva on realistinen suhteessa omaan aikaan ja epärealistinen suhteessa runon aikakauteen. Pukeutumiskuva tukee työn merkityksiä, jos työn tarkoitus on lähinnä esteettinen ja sensuaalinen. Jos pukeutumiskuvaa verrataan runoon, on se täysin epärealistinen. Pukeutumiskuva muodostuu formaalisesti yksinkertaisista ja keskenään yhteensopivista elementeistä, jotka ilmaisullaan tukevat työn merkityksiä. Draperiat on maalattu hienovaraisesti ja todenmukaisesti. Pukeutumiskuvan muodon tarkoitus on tuoda esiin vartalon kauneus, jonka myötä sensuaalinen pyrkimys jälleen korostuu.

²⁷¹ LaPlante 2005; Nelson 2004c.

²⁷² Mariotti 2004.

²⁷³ Frauenhofer 2006.

²⁷⁴ Hollander 1978, 70.



Kuva 5. Sidney Harold Meteyard. *'I am Half-Sick of Shadows', said the Lady of Shalott* 1913.

5.4 John William Waterhouse

John William Waterhouse (1849–1917) oli englantilainen taiteilija, joka kuului prerafaaliittien toiseen sukupolveen ennen kaikkea aiheistonsa perusteella. Hänestä henkilönä ei ole kovin paljoa tietoa, sillä leski hävitti kirjeenvaihdon ja asiakirjat, eikä taiteilijasta ole juurikaan mainintoja aikalaisteksteissä. Waterhouse maalasi prerafaelismin intensiteetillä, ei aina heidän linjansa mukaisesti, vaan impressionismin akateemisen muunnoksen mukaisesti. Waterhouse toi Tripin mukaan prerafaelismiin uniikin symbolisen herkkyyden. Hänen maalauksensa ylistivät luontoa, kauneutta ja intohimoa. Waterhousen vetovoimassa on olennaista ranskalaisvaikutteinen tekniikka, joka erottaa hänet toisista prerafaaliiteista.²⁷⁵

Waterhousen vaikutteisiin voidaan lukea ennen kaikkea Lawrence Alma-Tadema, mutta myös Millais ja muut prerafaaliitit sekä ranskalaiset impressionistit. Hänen aiheistonsa oli hyvin laaja, samoin kuin hänen käyttämänsä tyylit. Waterhouse poikkesi muista prerafaaliiteista myös värien käytön puolesta²⁷⁶. Useimmat prerafaaliitit olivat Ruskinin mukaan koloristeja, kun taas Waterhouse ja kumppanit maalasivat pikemminkin

²⁷⁵ Trippi 2002, 4, 6, 235.

²⁷⁶ Trippi 2002, 6

chiaroscuron periaatteiden mukaisesti²⁷⁷. Waterhousea kritisoitiin omana aikanaan Alma-Tadema samankaltaisuudesta sekä historiallisten yksityiskohtien vähyydestä. Hänen tyyliään kuvailtiin puolirealismiksi, joka ei vakuuttanut unena eikä todellisuutena.²⁷⁸ Puolirealismiin viittaa Waterhousen töissä esiintyvä historiallisten yksityiskohtien, aiheiden sekä vaatteiden sekoittelu.

Waterhousen taiteen vaikutteita löytyy esimerkiksi japanilaisesta taiteesta timanttimaaisissa sinisen ja vihreän sävyissä. Ranskalaisia vaikutteita esiintyy puolestaan tiheässä maalikerroksessa. Hänen maalaustekniikkaansa on tutkittu teknisin tutkimuksin 2000-luvulla ja on saatu selville hänen työskentelyprosessiinsa liittyviä yksityiskohtia. Teknisissä tutkimuksissa on selvinnyt esimerkiksi se, että Waterhouse maalasi hahmonsia usein ensin alastomina, jonka jälkeen hän peitti ne draperioilla. Taiteilija maalasi päälinjat ensin, sitten vasta yksityiskohdat.²⁷⁹ Useita maalauksia varten tehdyt luonnokset verrattuna lopulliseen työhön osoittavat myös sen, että Waterhouse muutti usein suunnitelmiaan. Usein nämä muutokset aiheuttivat sen, että lopputulos oli suunniteltua sovinnaisempi ja harkitumpi. Esimerkiksi naisen ilmeet ja asennot muuttuivat usein vähemmän dramaattisiksi ja ekspressiivisiksi luonnosvaiheesta lopulliseen maalaukseen. Taiteilijan suhtautumisesta vaatteeseen ei ole paljoa tietoa. Trippi mainitsee kirjassaan Waterhousen kiinnostuksen dramaattisuuteen, jonka hän arvelee tulevan teatterista. Waterhousen vaimo Esther kirjoitti teatteriarvioita. Taiteilijasta ja hänen perheestään on lisäksi olemassa kuvia, joissa he esiintyvät rooliasuja muistuttavissa vaatteissa.²⁸⁰

Waterhouse maalasi Tennysonin runosta kolme teosta. Kaksi *The Lady of Shalott*-nimistä teosta vuosina 1888 ja 1894 sekä *I am Half-Sick of Shadows, said the Lady of Shalott* vuonna 1916. Waterhouse liikkuu ajallisesti päinvastoin, sillä hän kuvitti ensin kirouksen lankeamisen jälkeisiä tapahtumia, sitten ikkunaan katsomisen ja viimeiseksi Lady of Shalottin kyllästymisen, jonka hän koki nähtyään nuoret rakastavaiset.

5.4.1 *The Lady of Shalott* 1888

Waterhousen ensimmäinen maalaus (*kuva 6.*) aiheesta kuvastaa hetkeä, jolloin nainen lähtee tornista myrskyissä itätuulella ja sateessa. Hän löytää pajujen keskeltä hylätyn veneen ja kirjoittaa sen kylkeen nimensä. Hän katsoo Camelottiin lasittunein ilmein nähden

²⁷⁷ Ruskin 1959, 165.

²⁷⁸ Trippi 2002, 87, 235

²⁷⁹ Trippi 2002, 7, 164.

²⁸⁰ Trippi 2002, 60.

epäonnensa. Päivän päätteeksi hän löysää ketjun ja asettuu makaamaan veneeseen, jolloin virta vie hänet mukanansa. Maalauksessa luonto on jo tyyntynyt, mutta on vielä valoisaa. Lady of Shalottin tuulentuivertamat hiukset ja syliin tippunut lehti kertovat menneestä myrskystä. Sateesta huolimatta nainen on säilynyt kuitenkin kuivana. Syliin pudonnut lehti symboloi viattomuuden menettämistä ja tulevaa kuolemaa²⁸¹. Waterhouse on kuvittanut runon kohtauksen suhteellisen tarkasti vaatteiden ja yksityiskohtien osalta. Runosta poikkeavaa tulkintaa ovat mukana oleva seinävaate, krusifiksi, rukousnauha ja kynttilät. Krusifiksi esiintyy Huntin piirroksessa, johon se on puolestaan lainattu Elizabeth Siddalin aiemmin valmistuneesta piirroksesta²⁸².

Lady of Shalott ottaa Nelsonin mukaan seinävaatteen mukaansa edustamaan elämäänsä, jonka hän on hylännyt rakkauden tähden²⁸³. Krusifiksi kuvastaa velvollisuuden laiminlyöntiä ja rukousnauha Neitsyt Mariaa ja viattomuutta. Taiteilijan mukaan nainen käytti kynttelikköä hengelliseen toimitukseen, jonka suoritti ennen kuolemaansa. Waterhouse oli nähnyt keskiaikaisesta käsikirjoituksesta kaiveruksen, jossa ruumisarkku oli peitetty kynttilöillä.²⁸⁴ Kolmesta kynttilästä enää yksi palaa. Se symboloi Lady of Shalottin jäljellä olevaa elämänliekkiä ja osoittaa samalla tuulen suunnan.

Ulkomiljööaiheen valitseminen antaa Waterhouselle mahdollisuuden kuvata luontoa yhtä tarkkaan kuin itse runossa. Luonto on maalattu neutraaleilla, maanläheisillä ja pehmeillä väreillä kontrastina Lady of Shalottin punaisille hiuksille, valkoiselle mekolle ja kirkkaalle seinäkankaalle. Taustan maalaamisesta voi huomata sekä taiteilijan impressionistiset vaikutteet että prerafaeliittien periaatteiden mukaisen luonnon totuudellisen tutkimisen periaatteen. Työn naturalismi ei kuitenkaan viehättänyt viktoriaanisia kriitikkoja, vaan työ kuvattiin brutaaliksi ja epäromanttiseksi²⁸⁵.

Maalauksen nainen on nuori ja kaunis. Hänen silmänsä punoittavat itkemisestä, hänen katseensa on runon mukaisesti lasittunut ja punaiset huulet ovat raottuneet lauluun. Naisella on viktoriaanisen ihanteen mukainen hoikka vyötärö, pystyt rinnat ja alaspäin viettävät hartiat. Vartalo on siis korsetin muovaama vaikkei se olekaan näkyvissä tai kuulu esteettiseen pukuun. Maalauksen mallina toimi taiteilijan 22-vuotias sisko May Waterhouse²⁸⁶. En löytänyt lähteistä kuvaa mallista, mutta verrattuna taiteilijan toisiin maalauksiin näyttäisi, että siskoa on idealisoitu Waterhousen ideaaliseen kauneuden mukaan, sillä kasvopiirteet ovat hyvin samankaltaiset kuin muissakin taiteilijan töissä.

²⁸¹ Trippi 2002, 90.

²⁸² Prettejohn 2000, 227.

²⁸³ Nelson 2004d.

²⁸⁴ Trippi 2002, 90-91.

²⁸⁵ Trippi 2002, 92.

²⁸⁶ Trippi 2002, 91-92

Prettejohnin mukaan malli edustaa yhtä aikaa seksuaalista vetovoimaa ja lapsenomaisuutta, seksuaalista heräämistä ja kuolemaa²⁸⁷.

Lady of Shalott on puettu runon mukaisesti valkoiseen alusmekkoon (*chemise*), jonka tiukat hihat näkyvät ranteiden kohdalta. Pitkät liehuvat hihat viittaavat vielä toiseen alusmekkoon, sillä hihojen liitoskohdassa ei näy saumaa. Hihat roikkuvat runon mukaisesti veneen reunojen ulkopuolella. Valkoisessa päällysmekossa on tiukka miehusta ja tiukat lyhyet hihat. Lukuisat laskokset lantiolla osoittavat, että helma on runsas, jolla viitataan sekä viktoriaaniseen että keskiajan muotiin. Hiukset peittävät miehustan, joten ei voi sanoa onko siinä leikkausaumoja, kiinnikkeitä tai muita yksityiskohtia. Materiaali voi olla puuvillaa, hienoa pellavaa, silkkiä tai jotain muuta ohutta kangasta. Runon poistetussa osassa mainittiin viitta, jota Waterhouse ei kuitenkaan maalannut työhönsä. Ilman viittaa naisen mekko ja vartalon muodot pääsevät paremmin esille.

Valkoisen symboliikka oli sama sekä keskiajalla että romantiikassa. Valkoinen liitettiin puhtauteen, viattomuuteen ja valoon. Valkoinen hääpuvun värinä yleistyi vasta 1800-luvulla, jolloin se viestitti värillisten ominaisuuksiensa vuoksi, että naimisiin menevillä oli varaa hankkia asu, jota käytettiin vain kerran. Tätä ennen mustaa pidettiin arvokkaimpana värinä juhlatilaisuuksiin. Joidenkin lähteiden mukaan valkoisessa asussa vihkiminen tuli Englannissa tavaksi kuningatar Victorian mallin mukaan 1800-luvulla, jonka jälkeen tapa alkoi levitä etenkin yläluokan keskuudessa. Tätä ennen kuninkaallinen hääasu oli yleensä hopeanvärinen ja rahvaan hääasu pääosin sininen.²⁸⁸ Ei ole varmaa, miten viktoriaanit tulkitsivat runon valkoisen mekon. Oliko kyse pelkästään viattomuuden symbolista vai liitettiinkö valkoiseen myös hääpuvun symboliikkaa.

Väritään poikkeavin asuste on vyö, joka korostaa Lady of Shalottin vatsaa. Trippin mukaan Waterhouse on kopioinut vyön renessanssin kuvista, joissa se symboloi hedelmällisyyttä²⁸⁹. Lantiovyöt olivat muodikkaita noin 1100-luvulla, jolloin vyöltä roikkui usein tarvikepussi. Waterhouse ei kuitenkaan maalannut tarvikepussia joko esteettisestä syistä tai sitten symboloimaan sitä, että nainen tiesi kuolevansa, eikä näin ollen tarvinnut maallista omaisuutta mukaansa. Waterhouse on maalannut työhönsä vuoden 1832 versiossa mainitut helmet. Runon pilvenvalkoisista helmistä poiketen ne ovat kuitenkin kultaiset tai pronssiset. Sama väri toistuu myös hihan koristelussa. Helmien symboliikalla viitataan myös Lady of Shalottin tilanteeseen, sillä helmiä pidetään neitseellisyyden symbolina²⁹⁰.

²⁸⁷ Prettejohn 2000, 229.

²⁸⁸ Hintsanen 2008b.

²⁸⁹ Trippi 2002, 90.

²⁹⁰ Ashelford 1996, 43.

Lady of Shalottin punaiset hiukset ovat yksi maalauksen huomiota herättävimmistä elementeistä. Romantiikan myötä herännyt kansallinen liike vaikutti viktoriaanisiin taiteilijoihin. Kelttiläisyys oli muotia ja pohdittiin olivatko arthuriaanit punahiuksisia kelttejä vai anglosaksalaisia. Waterhouse viittasi kelttiläisyyteen Lady of Shalottin hiusten värillä, barbaarisella kaulakorulla ja hihan graafisella koristelulla ²⁹¹. Hiuksilla on kelttiläisten viittausten lisäksi yhteys prerafaeliittien estetiikkaan sekä runon sanomaan.

Waterhousen tapauksessa The Lady of Shalott -aihe oli luonnollinen jatkumo kasvavaan kiinnostukseen naisen ja veden samankaltaisuuteen, martyrismiin ja tietoisuuden eri tiloihin. Muutos neitsyestä langenneeksi täydellistyy veden feminiinisessä elementissä. Viktoriaaninen kulttuuri oli täynnä naisen lankeemusta kuvaavia aiheita, syntinen nainen ansaitsee kuolemantuomion ja laiva kuljettaa hänet todellisuudesta toiseen. ²⁹² Aihe tuki siis ajan moraalisia pyrkimyksiä kuin myös käsitystä naisen ja luonnon samankaltaisuudesta. Moraalinen ulottuvuus ei kuitenkaan yllä aiheesta esitykseen, sillä Waterhouse keskittyy työssään naisen tunnetilan kuvaamiseen. Samalla työ on luonnon tutkielma, jonka taiteilija on maalannut impressionistisella otteella. Työn pukeutumiskuva on tutkimistani töistä eniten runon pukeutumiskuvan mukainen. Lisäksi Waterhouse maalasi luonnon Tennysonin adjektiivien mukaisesti.

Waterhousen luoma pukeutumiskuva on realistinen suhteessa runoon, aikakauteen sekä työn merkitykseen. Täydellinen realismi ei kuitenkaan toteudu, sillä Waterhouse yhdistelee vaatetuksessa kelttiläisiä ja keskiaikaisia elementtejä yhdistäen ne viktoriaaniseen kauneuteen. Pukeutumiskuvan eri elementit ovat yhteensopivia ja luovat eheän kokonaisuuden. Draperiat näyttävät pääasiallisesti luonnollisina vaikkakin ne on maalattu viitteellisesti kuten luontokin. Hiukset on maalattu vieläkin viitteellisemmin, mikä lisää niiden erottuvuutta. Mallin kasvot ovat yksityiskohtaisesti ja hienovaraisesti maalattu kontrastina pukeutumiselle, hiuksille ja taustalle.

²⁹¹ Trippi 2002, 91.

²⁹² Trippi 2002, 89-90.



Kuva 6. John William Waterhouse. The Lady of Shalott 1888.

5.4.2 The Lady of Shalott 1894

Vuonna 1894 valmistunut teos (*kuva 7.*) kuvastaa hetkeä, jolloin Lady of Shalott näkee ritari Lancelotin heijastuksen ja nousee katsoakseen suoraan ikkunasta ulos. Nainen on puolikumarassa asennossa, kudontatarvikkeet vielä käsissään. Hän on juuri aiemmin nähnyt rakastavaiset peilissä, mikä jätti hänet henkisesti haavoittuvaan tilaan. Tausta on maalattu tummaksi ja viitteelliseksi, mikä tuo naisen vaalean mekon hyvin esille. Lisäksi taustasta erottuu vaaleudellaan peili, josta näkyy Lancelotin haarniskaan ja kypärään puettu ylävartalo. Huoneen interiööri on karuudessaan keskiaikainen. Keskiaikaisuuteen viittaa myös oikealla laidalla oleva kuva, josta on nähtävissä kolme pyhimystä kultaisine sädekehineen.

Waterhouse käyttää sisätilan kuvaamisessa samaa ahtauden vaikutelmaa, jota Hunt käytti Moxonin kuvituksessa. Myös maton pyöreät kaaret, lankakerät ja langan kietoutuminen helman ympärille on kopioitu Huntin versiosta. Lady of Shalottin nouseva asento on samankaltainen, kuin Huntin *The awakening Conscience* (1854) maalauksessa Tripin mukaan Waterhouse vältti kuitenkin Huntin maalauksen ylimahtipontisuutta ja

runsasta symboliikkaa.²⁹³

Waterhouse käytti eri mallia kuin ensimmäisessä *The Lady of Shalott* -maalauksessa. Naisella on tummat hiukset ja hänen kasvoillaan on odottava, jännittynyt ilme. Suurimmassa osassa runoa kuvittavissa maalauksissa Lady of Shalott on kuvattu punahiuksisena. Tummahiuksinen naisihanne syntyi prerafaeliiteilla Jane Morrisin kauneuden ihannoinnin myötä. Hiukset on maalauksessa kuitenkin jätetty sivurooliin, mikä poikkeaa prerafaeliittien ja Waterhousen omasta tyylistä.

Taustan karuuden vuoksi Lady of Shalottin pukeutumiskuva nousee työn pääelementiksi. Naisen päällysmekko on valkoinen ja laskeutuvaa, ohutta materiaalia, esimerkiksi sifonkia. Alusmekko on todennäköisesti vaalean roosan värinen ja se kuultaa päällysmekon alta. Mekossa on tyköistuva miehusta, jossa ei ole näkyviä saumoja sekä runsas, alaspäin levenevä hameosa. Saumaa tai laskoksia ei ole näkyvissä myöskään lantiolla, mikä paljastaa kyseessä olevan artistisen vaateen. Alusmekon hihat ovat tiukat ja koristellut, päällysmekossa on viitteellisesti maalatut liehuhihat. Alusmekon helmassa ja pääntiellä on kultakoristelua. Pääntien koristelussa näkyy helmiä tai timantteja, joilla Waterhouse saattaa viitata runon ensimmäiseen versioon. Päällysmekon helmassa on kultainen kuninkaallinen leijona ja leveä koristekaistale. Eurooppalaisessa heraldiikassa leijona on yleinen vaakunaeläin ja kuvataan usein seisovana, punaisena tai kultaisena²⁹⁴.

Pukeutumiskuva viittaa keskiaikaiseen pukeutumiseen mekon mallin, hihojen sekä pääntien kultaisen koristelun kautta. Keskiajan ylhäisönainen käytti laajoja riippuhihoja. Hihat kehittyivät vähitellen pelkiksi nauhoiksi tai kielekkeiksi, joiden alta paljastuivat kapeat alusmekon hihat²⁹⁵. Moderneja elementtejä ovat vyötärön kapeus, mekon värit sekä materiaali. Kirkkaat värit olivat olleet muotia melkein koko 1800-luvun kemiallisen värjäyksen myötä, mutta vuosisadan lopulla vaaleat värit alkoivat palata muotiin. Sifonkia käytettiin erityisesti rokokoon aikana, mutta sekin palasi muotiin romantiikan aikana.

Samoin kuin ensimmäisessä *The Lady of Shalott* -maalauksessa, Waterhouse keskittyy toisessa maalauksessaan naisen tunteen kuvaamiseen ennemminkin kuin moraaliseen sanomaan. Tripin mukaan maalauksen naisella on neuroottinen ilme, josta voi viestiä hänen kiireensä ikkunan luokse, kohti katsojaa²⁹⁶. Omasta mielestäni nainen näyttää lähinnä uteliaalta ja kiinnostavan näyn sokaisemalta. Helmaan kietoutuneella langalla on Waterhousen työssä eri merkitys kuin Huntin työssä. Hunt halusi tuoda langoilla esiin naisen ahdinkoa ja langennutta kirousta. Waterhouse kopioi idean, mutta käytti sitä täysin

²⁹³ Trippi 2002, 133.

²⁹⁴ Hintsanen 2008a.

²⁹⁵ Utrio 2005, 209.

²⁹⁶ Trippi 2002, 133.

toisenlaisessa kohtauksessa. Runon mukaan nähdessään ritarin heijastuksen peilistä Lady of Shalott jättää kangaspuut ja kankaan, ottaa kolme askelta huoneen läpi ja näkee ikkunasta Lancelotin, vesililjat ja Camelotin. Waterhousen työssä lanka toimii mielestäni ikään kuin pidättelevänä ja varoittavana, estää naista ottamasta näitä askelia. Lanka voi myös symboloida Lady of Shalottin vangittua tilaa ja näin ollen ottaa kantaa naisen asemaan viktoriaanisessa yhteiskunnassa. Langalla on myös esteettinen funktio mekon kultaisen koristelun jatkeena. Lanka myös nostaa Huntin työn mukaisesti päällysmekon helmaa, jolloin siro kenkä ja alushame pääsevät näkyviin.

Maalauksen pukeutumiskuva on pääasiassa viktoriaaninen ja esteettinen lukuun ottamatta muutamia keskiaikaisia viitteitä. Huoneen keskiaikaisuus toimii kontrastina mekon modernille värille ja materiaalille. *The Lady of Shalott* -maalauksen edustaa Waterhousen ”puolirealismia”, joka tulee esiin historiallisten elementtien sekoittelussa. Pukeutumiskuvan eri elementit muodostavat puolirealismista huolimatta eheän kokonaisuuden. Tarkemmassa tarkastelussa voi kuitenkin huomata epäjohdonmukaisuutta esimerkiksi saumojen maalaamisessa sekä helman alaosan epämääräisessä kuvioinnissa. Olkapäällä on selvästi havaittava sauma, kun taas vyötärö ja lantio ovat saumattomia, vaikka vaatteiden muoto edellyttäisi saumoja. Pääntien koristelu on maalattu suhteellisen yksityiskohtaisesti, kun taas helman kuninkaallinen leijona ja alushameen kuviointi ovat epämääräisiä. Draperiat on maalattu suhteellisen viitteellisesti, työn tunnelmaa tukemaan.



Kuva 7. John William Waterhouse. The Lady of Shalott 1894.

5.4.3 'I am Half-Sick of Shadows,' said the Lady of Shalott 1915

Vuonna 1915 maalattu teos (*kuva 8.*) kuvittaa hetkeä, jolloin Lady of Shalott näkee rakastavaiset peilistä ja toteaa olevansa kyllästynyt varjoihin. Waterhouse ei pyri maalauksillansa narratiivisuuteen, sillä käänteisen aikajärjestyksen lisäksi jokaisen naisen ulkonäkö ja vaatetus ovat erilaiset. Lisäksi sisäkuviissa miljöö, kalusteet, kangaspuut ja peili ovat erilaisia. Waterhousen luonnoslehtiössä (1905–15) Lady of Shalott on kuvattu valkoasuiseksi ja vaaleaksi. Jostain syystä ulkonäkö muuttui lopullisessa maalauksessa. Waterhouse on ollut todennäköisesti tietoinen Tennysonin tulkinnasta, jonka mukaan runon tulkinta avautuu juuri maalauksen nimessä olevista säkeistä, jotka kuvaavat naisen tunteellista käännekohtaa²⁹⁷.

²⁹⁷ Trippi 2002, 219.

Edelliseen sisämiljöomaalaukseen verrattuna vuoden 1915 maalaus on tunnelmaltaan ja väreiltään voimakkaampi. Kyllästyminen on osoitettu katseella, joka suuntautuu pois päin peilistä, sekä venyttelevällä asennolla. Maalaus kuvastaa epätoivoa, jota Lady of Shalott tuntee eläessään varjomaailmassa. Asennosta on havaittavissa yhteyksiä sekä Meteyardin työhön että John Everett Millaisin *Mariana* -maalaukseen (1850–1851). Venyttelevä asento toimii myös katseen ohjaajana peilistä näkyvään kuvaan²⁹⁸. Peilistä avautuva maisema on maalattu yksityiskohtaisesti ja naturalistisesti.

Aiemmasta maalauksesta poiketen sisämiljöö on valoisampi ja tasapainoisempi. Peilin pyöreä muoto ei toistu kuin lankakerissä ja lattian ruutukuviointi luo syvyysvaikutelmaa edellisen maalauksen ahtaan vaikutelman sijaan. Sekä miljöö että Lady of Shalott on maalattu yksityiskohtaisesti, poikkeuksena tuolissa oleva kangas. Kontrastin sekä peilistä avautuvalle luonnolle että miljöön tummille ja tasapainoisille väreille luo naisen kirkkaan punainen mekko. Waterhouse lisäsi joitain symboleja työhönsä. Veneen muotoiset lankapuolat edustavat venettä, jossa nainen tulee kuolemaan ja peilin kautta näkyvä rakkauden ruusu edustaa herännyttä halua²⁹⁹.

Lady of Shalott on nuori, hoikka, tummahiuksinen ja vaaleaihoinen. Hiukset on jätetty ilman merkitystä, sillä ne on sidottu taakse. Valo osuu naisen vaaleaan kaulaan ja tuo esiin poskien punan. Kasvot ovat tyypilliset Waterhousen naisille voimakkaiden kasvonpiirteiden ja punaisten, täyteläisten huulien myötä. Nainen on puettu kirkkaan-punaiseen mekkoon, joka viittaa Mariottin mukaan aikaisempien prerafaeliittien kirkkaaseen väripalettiin³⁰⁰. Punaisen symboliikka on moninainen, mutta kristillisessä symboliikassa se on tulen, veren ja uskon todistamisen väri. Toisaalta se on liitetty myös syntiin ja houkutuksiin.

Mekko on pitkä, miehustasta tiukka ja helmasta leveä. Materiaali on silkkiä, satiinia tai muuta kiiltävää pintaista materiaalia. Hihat ovat todennäköisesti samaa materiaalia, mutta eriväriset. Pussitetut puhvihihat (renessanssihihat) tulivat muotiin 1400-luvun lopulla ja niiden uusi tuleminen koettiin romanttisella 1800-luvulla, jolloin niitä kutsuttiin victoria-hihoiksi, sillä kuningatar käytti niitä ensimmäisten joukossa.³⁰¹ Mekko on saumaton, ainoastaan miehustassa on laskoksia, joiden avulla luodaan vaikutelma joko solki- tai nappikiinnityksestä. Laskosten asettelu ja saumattomuus vyötäröllä paljastavat mekon kuvitteellisen (tai ainakin idealisoidun) alkuperän.

Waterhouse on maalannut Lady of Shalottille kultaisen vyön, joka korostaa

²⁹⁸ LaPlante 2005.

²⁹⁹ Trippi 2002, 219.

³⁰⁰ Mariotti 2004.

³⁰¹ Peacock 1991; Gernsheim 1987, 27.

alavatsaa ja symboloi hedelmällisyyttä. Vyö on varmasti myös esteettinen valinta, jolla saadaan tuotua vahvemmin esiin istuinkankaan kultaiset kuvioinnit ja kutimen kultaiset langat. Naisen kengät jäävät hieman varjoon, mutta ne näyttäisivät myös olevan kullansävyiset. Lisäksi hihassa on kultainen rengas. Kultakoristelu oli hyvin yleistä ja muodikasta keskiajalla ja renessanssissa.

Ensimmäinen maailmansota nosti jälleen patrioottisen tunteen esiin ja keskiaikaisia aiheita maalattiin paljon. Meteyardista poiketen Waterhouse luotti historiallisen vaateen ja miljöön vetovoimaan. Kriitikot olivat kuitenkin jo kyllästyneitä prerafaeliittien aiheisiin. Heidän mukaansa ne ovat värittömiä toistoja siitä, mikä oli aiemmin tärkeää ja merkittävää. Lady of Shalott ja muut langenneet naiset eivät myöskään olleet yhtä suosittuja kuin ennen, sillä sodan ja yhteiskunnallisten muutosten myötä naisen asema oli muuttunut.³⁰² Vanhahtaneesta aiheesta huolimatta Waterhousen työstä voi lukea samoja merkityksiä kuin muistakin runon kuvauksista. Mariottin mukaan Waterhouse ei kuvaa naista pelkästään langenneena, vaan luo hänelle emotionaalisen syvyyden, joka vaikuttaa katsojan tunteisiin³⁰³. Työn pukeutumiskuva tukee työn merkitystä ennen kaikkea värin kautta.

Waterhousen työn pukeutumiskuva vaikuttaa ensi näkemältä realistiselta yksityiskohtaisuuden ja harmonian takia. Pukeutumiskuva sekoittelee kuitenkin keskiaikaisia, renessanssin ja 1800-luvun elementtejä. Pukeutumiskuva on realistinen ainoastaan suhteessa työn merkitykseen, joka korostaa Lady of Shalottin herännyttä rakkauden kaipuuta. Käyttäessään erilaisia vaatteita Waterhouse halusi osoittaa, ettei pyri luomaan narratiivista yhteyttä maalausten välille. Ensimmäisessä *The Lady of Shalott* -maalauksessa Waterhouse pyrki luomaan realistisen ja runon mukaisen pukeutumiskuvan. Kahdessa seuraavassa maalauksessa hänellä oli täysi vapaus vaatetta hahmonsa ja tämä vapaus tuli esiin historiallisten elementtien sekoittelulla. Yhteistä kaikille pukeutumiskuville ideaalisen kauneuden lisäksi on mekon malli, vyötärön korostaminen ja helman laskeutuvuus. Mekon yksivärisyys ja yksinkertainen saumaton muoto mahdollistavat yksityiskohtien ja draperian korostamisen. Draperia on kuvattu aiempia maalauksia voimakkaammaksi. Niiden tehokkaamman syvyysvaikutelman mahdollistaa punaisen, valovoimaisen värin käyttö. Draperia ei ole luonnollista, vaan vaateen muotoa korostavaa. Mariottin mukaan vaateen lineaariset laskokset näyttävät taiteilijan vähemmän impressionistisen otteen maalaamiseen³⁰⁴.

³⁰² Trippi 2002, 222.

³⁰³ Mariotti 2004.

³⁰⁴ Mariotti 2004.



Kuva 8. John William Waterhouse. *'I am Half-Sick of Shadows', said the Lady of Shalott* 1915.

6 POHDINTA

Tutkimukseni tarkoituksena oli selvittää, mitkä tekijät vaikuttivat *The Lady of Shalott* -teosten syntyyn ja miten ne ilmenevät erityisesti vaatetuksen kautta. Lisäksi halusin selvittää, miten kuvaustavat poikkeavat ja mitä yhteistä niillä on. Kuvaustavoille yhteistä oli narratiivisuus. Ne pyrkivät kuvittamaan runoa ja luomaan viitteitä toisten maalausten ja piirrosten välille. Narratiivisuudesta huolimatta maalaukset osoittavat sen, miten erilaisista näkökulmista taiteilijat ovat lähestyneet *The Lady of Shalott* -runon tunnelmaa ja visuaalisia lähtökohtia. Kaikki maalaukset ovat taiteilijoiden individualististen tulkintojen ja ajan yleisen hengen mukaan syntyneitä. Alfred Tennyson kritisoi aikanaan sitä, että

prerafaeliittien kuvitukset Moxonin painokseen, erityisesti Huntin tekemät, eivät representoineet runon sisältöä tarkasti. Ruskin oli kuitenkin toista mieltä, sillä hänen mukaansa kuvat eivät voi koskaan olla tarkkoja kopioita runon sisällöstä. Ne ovat aina toinen runo ja niiden tarkoitus on näyttää kuinka monella tavalla runon sama versio voi vaikuttaa monenlaisiin mieliin.³⁰⁵ Bellin mukaan Arthurin legendat olivat suosittuja siksi, että niitä kuvaamalla taiteilijat ja runoilijat pystyivät vangitsemaan keskiaikaisen maailman tavalla, joka riisui kriitikot aseista. Aikana, jolloin realismin vaade oli suuri, Arthurin legendojen tulkintaa ei rajoittanut historia, vaan taiteilijat pääsivät käyttämään vapaasti mielikuvitustaan.³⁰⁶

1800-luvun taiteessa realismin vaade oli yleisesti ottaen suuri ja varsinkin toisen polven prerafaeliitteja kuten Waterhousea kritisoitiin historiallisten faktojen vähyydestä. Prerafaeliitit olivatkin ensimmäisiä taiteilijaryhmiä, jotka toivat moderneja elementtejä taiteeseen³⁰⁷. Nämä modernit elementit vaihtelivat suuresti eri taiteilijoiden välillä, mikä heijastui aiheen esittämiseen ja tekniikkaan. Suurin ero koskee kuitenkin töiden sanomaa ja sitä, miten runon ja maalauksen sanomat vastaavat toisiaan. Huntin taide oli tunnettu symbolistisista ja moraalisisista viitteistä. Myös *The Lady of Shalott* -maalaus pyrkii esiin tuomaan näitä merkityksiä. Egleyn pyrkimykset olivat romanttisia ja esitystavalla oli paljon yhteistä viktoriaanisten laatukuvien kanssa. Waterhouse pyrki maalauksillaan tuomaan esiin Lady of Shalottin tunteita. Meteyardin maalaus vastaa parhaiten ajan henkeä, se on esteettinen, kantaaottava ja sisältää modernille taiteelle ominaisia ristiriitaisia viestejä. Maalausten pukeutumiskuvat tukevat pääosin töiden sanomaa. Pukeutumiskuvilla voidaan myös vahvistaa sanomaa, kuten Hunt teki vaatteiden liikkeellä, Waterhouse värillä ja Meteyard draperialla.

Vaatteen kuvaaminen poikkesi paljon taiteilijoiden kesken. Eroja löytyy esimerkiksi muodossa, draperiassa, aikakausissa, materiaaleissa ja väreissä. Yhteistä pukeutumiskuville oli se, että kaikki pukeutumiskuvat viittasivat kuitenkin enemmän tai vähemmän historiallisiin puitteisiin, vaikkakaan ei samalle aikakaudelle. Historiallisilla viitteillä pyrittiin siihen, että katsoja tunnistaisi aiheen paremmin, ei niinkään siihen, että aihe vaikuttaisi realistiselta. Draperiat maalattiin pääosin epärealistisesti. Mielikuvituksen voima draperioiden kuvaamisessa näkyy esimerkiksi Huntin vapaastileijuvissa, terävissä laskoksissa. Meteyardin laskokset puolestaan ovat hyvin hienovaraisia ja luonnollisia, enemmän klassisen ihanteen mukaisia. Waterhouse maalaa laskokset viitteellisemmin,

³⁰⁵ Nelson 2004d.

³⁰⁶ Bell 1967, 67-68.

³⁰⁷ Mm. Prettejohn 2000.

karkeammin ja vaateen muodosta irrallisesti mikä näyttäytyy esimerkiksi saumat-
tomuudessa sekä laskosten paikoissa. Egelyn laskokset toimivat maalauksessa tärkeimpänä
pintana valon vaikutusten ja värien tutkimisessa.

1800-luvun loppupuolen ja 1900-luvun alkupuolen töissä yhtenäistä oli
kauneuskäsitys, naisvartalon kuvaaminen ja sensuaalinen pyrkimys. Egelyn työ valmistui
ennen prerafaeliittisen kauneusihanteen syntymistä, mikä selittää naisen poikkeavan
ulkonäön. Vaikka kauneuskäsitys olikin erilainen, pyrki Egleykin kuvaamaan naisen
kauneutta, mikä oli 1800-luvun taiteessa suosittu aihe. Vaatteella pyrittiin korostamaan
vartalon kauneutta, erityisesti vyötäröä, jolla oli viktoriaanisella aikakaudella eroottinen
merkitys. Eri ruumiinosien, kuten kaulan, käsivarsien tai jalkojen paljastamisella töihin
luotiin myös eroottista latausta. Hollanderin mukaan osin vaatetettu ja osin paljas vartalo
kantaa kompleksisia merkityksiä itsestään ja vaatteista, jonka lisäksi paljastetuilla ja
peitetyillä vartalon osilla on erityismerkityksiä³⁰⁸. Paljastetut ruumiinosat seurasivat
tutkimissani töissä muotia, sillä vuosisadan puolivälissä pitkät ja runsaat hihat sekä hameet
peittivät naisen käsivarret ja jalat, jolloin niistä tuli eroottisesti viehättävämpiä.
Edwardiaaninen muoti puolestaan suosi korkeita kauluksia, jolloin kaulan eroottinen
merkitys korostui. Hiusten korostaminen prerafaeliittien taiteessa selittyy luonnollisuuden
kaipuun lisäksi ajan hius- ja hattumuodista. Vapaasti leijuvia naisten hiuksia ei juurikaan
julkisesti nähty, jolloin niistä tuli kiehtova kuvallinen ja fyysinen elementti. Pukeutumis-
kuvan merkityksillä taiteessa on siis vahvoja yhteyksiä ajan muotiin ja naiskäsitykseen.

Tutkimieni maalausten pukeutumiskuvissa kiteytyvät teoriaosuudessa käsittelemäni
teemat, kuten 1800-luvun yhteiskunnallinen tilanne, vaateen esittämisen konventiot
taiteessa, muoti, artistinen vaate sekä prerafaeliittien pyrkimykset ja naiskäsitykset.
Ajalliset muutokset näiden teemojen puitteissa on havaittavissa kun vertaa Egelyn työtä
uusimpiin *The Lady of Shalott* -maalauksiin. Teemojen lisäksi muutoksen voi huomata
yleisessä estetiikassa ja teknisessä kehityksessä.

Tutkimukseni tavoitteena oli myös selvittää, mitä *The Lady of Shalott* -maalaukset
kertovat ruumiista, seksuaalisuudesta ja vaateen suhteesta niihin merkityksiä
muodostavana tai kantavana tekijänä. Prerafaeliittien idealisoivaa taidetta on haastavaa
tutkia naisnäkökulmasta, sillä naisen objektisoimisen lisäksi täytyy ottaa huomioon se, että
Prettejohnin mukaan prerafaeliitit todennäköisesti halusivat ajaa naisten oikeuksia³⁰⁹. Tämä
näkyi muun muassa siinä, että liikkeen piirissä toimi paljon naistaiteilijoita ja -runoilijoita.
He kannattivat myös naisen vapaampaa vaatetusta, jolla saattoi tosin olla pelkästään

³⁰⁸ Hollander 1978, 236.

³⁰⁹ Prettejohn 2000, 210.

esteettinen ja artistinen tausta. Naistutkimukselliset näkökulmat tulevatkin esille yhteiskunnallisessa kontekstissa. Suurin osa The Lady of Shalott -maalausten tulkinnoista korostaa naisen asemaa viktoriaanisessa yhteiskunnassa, joka heijastuu myös aiheen taiteelliseen ilmaisuun. Mutta onko naistutkimuksellinen ote merkitysten asettamista vai löytämistä, olenko liian sokeasti seurannut aiempien tutkimusten tulkintoja vai voisiko Lady of Shalottin kuvaaminen taiteessa olla tulkittavissa muista lähtökohdista? Asian tarkempi selvittäminen vaatisi paljon jatkotutkimusta ja tutkimuskysymysten uudelleenasettamista.

Yhtenä tutkimuksen tavoitteena oli selvittää, tuoko vaatetusviestinnällinen tutkimus lisäarvoa kuva-analyysiin. Vaikka pystyin selvittämään pukeutumiskuvien tutkimisen avulla seikkoja, joita perinteinen taidehistoriallinen tutkimus ei toisi esille, jäi paljon tietoa tutkimuksen ulkopuolelle. Teoria ja olemassa olevat tutkimukset eivät juurikaan tarjonneet tietoa vaatteiden kuvaamisesta. Vaate mainittiin tutkimuksissa yleensä vain, jos se poikkesi muusta työstä tai erottui muotonsa tai symboliikkansa takia. Saatavilla olevista tutkimuksista ei myöskään selvinnyt se, mistä teoksessa oleva vaate oli peräisin tai mitä taiteilija halusi vaatteen kuvaamisella tuoda esille. Näiden seikkojen takia pukeutumiskuvien sisäinen merkityskokonaisuus oli hankala selvittää.

Fenomenologisten kategorioiden ja kuvasemiotiikan käsitteistö ei toiminut tutkimuksessani niin hyvin kuin oletin. Taideteoksessa pukeutujana ei ole fyysinen subjekti, jolloin ulkoinen merkityskokonaisuus on tärkeässä osassa. Tätä merkityskokonaisuutta oletin pystyvän analysoimaan semioottisen käsitteistön avulla. Asiaa monimutkaistaa kuitenkin se, että taiteilijan voidaan olettaa olevan työssä pukeutuja, jolloin taiteilijan sisäiset merkitykset sekoittuvat ulkoiseen merkitysjärjestelmään. Lisäksi asiaa monimutkaistaa se hahmo/teos jonka taiteilija on pukeutunut. Tällöin täytyy pohtia, tuoko hahmo/teos vielä lisää merkityksiä työhön. Kaikista monimutkaisimmillaan analyysi on idealisoivassa taiteessa. Tällöin täytyy pohtia totuudellisuutta ja sitä, kenen vaatteet todellisuudessa ovat. Pukeutumiskuvien realistisen ja formalistisen estetiikan tarkempi analyysi olisi saattanut olla hedelmällinen lähtökohta prerafaeliittien taiteen pukeutumiskuvien tutkimiseen, sillä analyysi osoitti niiden tärkeimmän merkityksen olevan emotionaalisissa, esteettisissä ja sensuaalisissa pyrkimyksissä. Tämän lisäksi pukeutumiskuvat osoittivat taiteilijoiden individualistiset pyrkimykset, käsitykset kauneudesta pikemminkin kuin käsitykset runosta ja historiasta.

Taidehistoriallinen ja vaatetusviestinnällinen analyysi menivät lomittain, toisiaan tukien ja toisistaan välillä poiketen. Ajatukseni risteili molempien välillä, huomioni kiinnittyi epäjohdonmukaisesti itse työhön ja sen vaatteisiin. Tämän vuoksi vaatetus-

viestinnän teorit eivät yksinään sovellu taideteosten vaatteiden tulkintaan. Niin kuin jo teoria osoitti, muodostaa pukeutumiskuva taideteokseen toisen teoksen. Molemmat teokset kantavat mukanaan vaihtelevia merkityksiä, jotka voivat joko tukea toisiaan tai olla ristiriidassa toistensa kanssa. Vain molempien tarkempi tutkiminen avaa nämä merkitykset. Tähän tarvitaan kuitenkin valtava määrä tietoa kontekstista, teoksesta, taiteilijasta, yhteiskunnallisesta tilanteesta, pukuhistoriasta ja kuvakerrostumista. Vaikka analyysi onkin haastavaa, oletukseni siitä, että vaatetusviestinnällisten teorioiden avulla voidaan saada taidehistorian analyysimalleihin yhdistettynä lisää tietoa työn merkityksestä, kuitenkin vahvistui. Pukeutumiskuvallinen tutkimus taiteessa vaatii siis sopivan ja johdonmukaisen tutkimusmenetelmän kehittämistä.

Taiteen tuntemus auttaa vaatetusviestinnän ja pukuhistorian tutkijaa. Pukuhistorian tutkijan täytyy tunnistaa ovatko vaatteet todellisia vai taiteilijan luomia ja mitkä tyyllilliset pyrkimykset ovat vaikuttaneet vaateen kuvaamiseen. Koska vaateen ja taiteen yhteys on aina ollut tiivis, vaatetusviestinnän tutkija puolestaan pystyy löytämään taiteesta vaatetuksen muotoutumiseen liittyviä tekijöitä, sillä monilla muoti-ilmiöillä on ollut taiteellinen tausta. Vaatetusviestinnän ja pukuhistorian tuntemus auttaa taidehistorian tutkijaa muun muassa maalausten ajoittamisessa, ihmishahmojen ja tyylien analysoinnissa sekä todellisten ja kuviteltujen vaatteiden erottamisessa.

Historiallisessa tutkimuksessa luotettavuuteen vaikuttaa ennen kaikkea tutkijan ajallis-paikallinen viitekehys. Pohdittavaksi jää se, että onko tutkijan mahdollista saada luotettavaa kuvaa menneiden aikojen ilmiöistä pelkästään lähdeaineiston ja oman analyysin perusteella. Yksi hermeneuttisen tutkimuksen perusajatuksia on kuitenkin se, että historiallisen tiedon määräytyminen kulloisistakin olosuhteista ei vähennä sen arvoa vaan on totuuden itsensä osatekijä³¹⁰. Samoin näkee Warburg, jonka mukaan jotkut yksityiskohdat, samoin kuin ajassa ja ilmiöissä vallitsevat itsestäänselvyudet, tulevat helpommin ilmi kulttuurihistoriallisen etäisyyden avulla, vaikkakin niiden tunnistaminen vaatii taustan laajaa kartoitusta. Hänen mukaansa menneisyyttä täytyy siis etsiä aikalaisten omista kokemusmaailmoista käsin, sillä historiallinen tutkimus voi tarjota uusia näkökulmia, joita aikalaistutkimukset eivät tavoittaneet.³¹¹ Toisin sanoen tutkijan on mahdollista löytää luotettavia tuloksia historiallisenkin etäisyyden takaa, mutta se vaatii laajaan lähdeaineistoon tutustumista.

Pukeutumiskuvien tutkimisessa täytyy Uotilan mukaan ottaa huomioon se, että koska kysymys teoksen (pukeutumiskuvan) autenttisuudesta on kokijan ja tekijän kannalta

³¹⁰ Gadamer 2005, 7.

³¹¹ Vuojala 1997, 45-47, 52.

ratkaisematon, ei pukeutumiskuvien perimmäinen olemus ole tyhjentävästi määriteltävissä sen itsen ulkopuolelta ja toisista järjestelmistä ja teorioista käsin³¹². Pukeutumiskuva muodostaa siis oman kompleksisen pienmaailmansa, johon sekä tekijä että kokija asettavat omat merkityksensä ajallis-paikallisesta viitekehyksestä käsin. Hollander kuitenkin varoittaa tutkijaa vaatteiden liiasta analysoinnista, sillä hänen mukaansa vaatteella sekä taiteessa että arkielämässä saattaa olla vain esteettinen tarkoitus puhtaasti sen muodon takia³¹³.

Gadamerin mukaan taideteoksen tutkimisen erityislaatuisuuteen kuuluu se, että vaikka se on historiallisesti annettua todellisuutta ja sillä on sanottavaa, se ei voi kuitenkaan koskaan lopullisesti ja tyhjentävästi ilmaista käsittein mitä se sanoo. Samoin taideteosten ja muidenkin historiallisten tekstien analysoinnissa täytyy pohtia sitä, onko tulkinta merkitysten asettamista tekstiin vai niiden löytämistä.³¹⁴ Tämän vuoksi toisten tulkinnoista johdettuihin tulkintoihin täytyy suhtautua varauksella. Ovatko omat tulkintani uutena tutkijana toisten tulkintojen sävyttämiä, olisiko tutkimus luotettavampi, jos se olisi aloitettu analyysillä teoriaan tutustumiseen sijaan? Lisäksi täytyy pohtia sitä, miten saatavilla oleva tieto vaikutti tulkintoihin.

Tutkimuksen luotettavuuteen vaikutti käytännön työskentelyssä eniten se, ettei kaikkia alkuperäislähteitä ollut saatavilla. Tutkimukseen liittyvä arkistomateriaali, tarvittavat näyttelyjulkaisut ja tietyt teokset olisi ollut saatavilla vain Englannissa. Tämä supisti eniten taiteilijoita ja yksittäisiä teoksia koskevan tiedon määrää. Alkuperäisteoksia koskeva ongelma puolestaan näyttäytyi siten, että saatavilla oli vain lyhenneltyjä artikkeleita, jotka oli koottu Internet-sivustolle.

Tutkimuksen luotettavuuteen vaikuttaa myös se, että tein tutkimustani melkein kahden vuoden ajan kokopäivätöiden ohessa. Tämä aiheutti muun muassa sen, ettei ajatus- ja työskentelyprosessi ollut yhtenäinen. Lisäksi aineiston muuttuminen teoriaosuuden kokoamisen jälkeen aiheutti lisää työtä uudelleenmuotoilun ja uusien lähteiden etsimisen vuoksi. Koska vaateen ja taiteen yhdistäviä tutkimuksia on suhteellisen vähän, jouduin kokoamaan teoriaosuuden hyvin pienistä paloista ja useista välillä epäolennaisistakin lähteistä. 1800-luvun Englannin yhteiskunnallista kontekstia ja prerafaeliitteja koskevaa tietoa oli puolestaan paljon, mikä aiheutti haasteita tiedon kokoamisessa ja rajaamisessa.

Tutkimukseni teoriaosuus voi vaikuttaa analyysiosuuteen nähden hallitsevalta, mikä johtuu täysin siitä, ettei tutkimukseeni täysin soveltuvaa aiempaa tutkimusta tai

³¹² Uotila 1994, 65.

³¹³ Hollander 1978, 312.

³¹⁴ Gadamer 2007, 210, 219.

teoriaa ollut saatavilla. Taidehistoriallisen ja vaatetusviestinnällisen tutkimuksen yhdistäminen vaati siis täysin uudenlaisen teorian kokoamista. Tämä voidaan toisaalta nähdä tutkimuksen osana itsessään, mikä voi puolestaan auttaa jatkossa samojen teemojen kanssa kamppailevia tutkijoita ja itseäni mahdollisissa jatkotutkimuksissa.

Tutkimukseni on peruseriaatteiltaan sovellettavissa muihin taidemuotoihin. Jatkotutkimus vaatisi kuitenkin pukeutumiskuvallisen osuuden kehittelyä ja tarkentamista. Taiteen pukeutumiskuvien semioottinen tarkastelu voisi olla hedelmällistä uusissa taidemuodoissa, kuten symbolismissa. Pukeutumiskuvien formalistinen tutkimus soveltuu draperian tutkimisen lisäksi esimerkiksi kubismiin, art nouveaahun sekä muotokuvitukseen, joissa vaatteen muoto ei riipu konventionaalisista säännöistä, vaan vaatteen idealla on suurempi merkitys. Pukeutumiskuvien realistisuuden tutkimus soveltuu puolestaan esimerkiksi historialliseen taiteeseen ja sosiaaliseen realismiin. Tällöin pukuhistorian tuntemus nousee tärkeään asemaan vaatetusviestinnän rinnalle. Pukeutumiskuvien sisäiseen merkityskokonaisuuteen keskittyvä tutkimus voisi tuoda lisäarvoa muotokuva- ja laatu kuvataiteeseen. Taiteilijan, muotokuvattavien sekä ajan hengen ja muodin tutkimus voisi nostaa pukeutumiskuvasta ja koko teoksesta esille uudenlaisia merkityksiä.

Olen tutkimuksessani keskittynyt pitkälti pukeutumiskuvien tutkimiseen maalaus-taiteessa. Omat täysin erilaiset tutkimusasetelmansa tarjoaa lukuisat muut figuratiiviset taidemuodot, joissa kuvataan ihmistä tai vaatetta. Esimerkiksi käsitetaidekin voi muodostaa pukeutumiskuvan, riippuen käytetyistä materiaaleista ja sanoista. Tutkimuskenttä on siis periaatteessa loputon ja uudet taidemuodot laajentavat sitä entisestään. Se, mitä käsitteistöä tai menetelmää pukeutumiskuvallisessa tutkimuksessa taiteessa korostetaan, riippuu tutkittavan taidemuodon tai taideteoksen lähtökohdista.

Oma polkuni tutkimusviidakossa alkoi vestonomiopinnoissa, kun eteeni avautui vaatteen kulttuurinen ja viestinnällinen ulottuvuus sosiaalisessa kontekstissa. Tämän jälkeen vaatteiden ja ilmiöiden historiallinen alkuperä nousi kiinnostukseni kohteeksi, jolloin tutustuin pukuhistorian ja taiteen maailmaan. Proseminarityöni muotokuvien vaatetusviestinnästä osoitti minulle sen, että vaatteen ja taiteen yhteyksien tutkiminen avaa eteeni laajan tutkimuskentän. Tämän tutkimuksen innoittajana toimi yksi ainoa maalaus, teos, josta en juuri tiennyt mitään, ilmiö, joka vaikutti täysin eri ajassa ja paikassa. Jälkiviisaana voin pohtia, oliko aiheen valinta kannattavaa ja olisiko tutkimus ollut hedelmällisempää jostain toisesta taidemuodosta, josta olisi ollut saatavilla runsaammin tietoa Kannattavaa tai ei, voin kuitenkin huomata miten aihe kiehtoo edelleenkin, tosin eri lähtökohdista kuin ennen tutkimusta. Tämä tutkimus on siis alku ajatusteni kehittymiselle, ei niiden johtopäätös.

7 LÄHTEET

Ashelford, Jane (1996) *The Art of Dress: clothes and society 1500-1914*. London: The National Trust.

Batterberry, Michael & Ariane (1982) *Fashion. The mirror of history*. New York: The Greenwich House.

Bell, Quentin (1967) *Victorian artists*. London: Routledge and Kegan Paul.

Birmingham museums and art gallery. Biography for Sidney Harold Meteyard. [Http://www.bmagic.org.uk/people/Sidney+Harold+Meteyard](http://www.bmagic.org.uk/people/Sidney+Harold+Meteyard). Viitattu 11.4.2011.

Boucher, Francois (1987) *A History of Costume in the West*. London: Thames and Hudson.

Cheney, Liana (1992) The Fair Lady and the Virgin in Pre-Raphaelite Art: the Evolution of a Societal Myth. Teoksessa Cheney, Liana (toim.) *Pre-Raphaelism and Medievalism in the Arts*. United Kingdom: Edwin Mellen Press Ltd. Sivut 242-271.

Constantine, Mildred & Reuter, Laurel (1997) *Whole Cloth*. New York: The Monacelli Press.

Cotterell, Arthur (1989) *Maailman myytit ja tarut*. Suom. Eija Kämäräinen ja Tarja Virtanen. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY.

Daniell, Christopher (2004) *Matkaopas historiaan. Englanti*. Oy UNIpress Ab.

Davis, Fred (1992) *Fashion, Culture, and Identity*. Chicago: The University of Chicago Press.

Entwistle, Joanne (2001) The Dressed Body. Teoksessa Entwistle, Joanne & Wilson, Elizabeth (toim.) *Body Dressing*. Oxford: Berg. Sivut 33-58.

Frauenhofer, Erin (2006) Men vs. Women: Illustrating The Lady of Shalott. English 151, Brown University. The Victorian Web. [Http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/frauenhofer.html](http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/frauenhofer.html). Viitattu 13.4.2011.

Gadamer, Hans-Georg (2005) *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Suom. Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino.

Gernsheim, Alison (1981) *Victorian and Edwardian Fashion. A Photographic Survey*. New York: Dover Publications, Inc.

Hintsanen, Päivi (2008a) Heraldiiikka. Coloria. [Http://www.coloria.net/mediat/heraldiikka.htm](http://www.coloria.net/mediat/heraldiikka.htm). Viitattu 13.3.2011.

Hintsanen, Päivi (2008b) Häät. Coloria. [Http://www.coloria.net/kulttuurit/haat.htm](http://www.coloria.net/kulttuurit/haat.htm). Viitattu 13.3.2011.

Hintsanen, Päivi (2010) *Keskiaika*. Coloria.

[Http://www.coloria.net/kulttuurit/keskiaika.htm](http://www.coloria.net/kulttuurit/keskiaika.htm). Viitattu 14.3.2011.

Hollander, Anne (1978) *Seeing through clothes*. New York: The Viking Press.

Hollander, Anne (2002) *Fabric of vision. Dress and drapery in painting*. London: National Gallery Company.

Honour, Hugh & Fleming, John (2006) *Maailman taiteen historia*. Helsinki: Otava.

Kaiser, Susan (1985). *The Social Psychology of Clothing and Personal Adornment*. New York: MacMillan Publishing Company.

Kaiser, Susan (1997) *Social Psychology of Clothing. Symbolic Appearances in Context*. New York: Fairchild Publications.

Karjalainen, Tuula (1999) Viktorian aika. Teoksessa *Viktorian aika*. Helsingin taidemuseon julkaisuja. Sivut 4-6.

Konttinen, Riitta (1999) Viktoriaanisesta taiteesta ja suomalaisten taiteilijoiden suhteesta Englantiin. Teoksessa *Viktorian aika*. Helsingin taidemuseon julkaisuja. Sivut 35-53.

Koskennurmi-Sivonen, Ritva (2000) Vaate, muoti, taide ja käsityö. Teoksessa Koskennurmi-Sivonen, Ritva & Rautio, Anna-Mari (toim.) *Vaatekirja*. Helsinki: Helsingin yliopiston kotitalous- ja käsityötieteiden laitos. Sivut 109-128.

LaPlante, Stephanie (2005) *The Painted Poem: The Connection Between Art and Literature During the Pre-Raphaelite Period*. Graduate Student. Research at the University of Maine, Department of English.

[Http://www.umaine.edu/victorianlinks/victorian/gradresearch.htm](http://www.umaine.edu/victorianlinks/victorian/gradresearch.htm). Viitattu 24.2.2011.

Lavin, Maud (1995) Androgynia, katsojuus ja Hannah Höchin fotomontaasit. Teoksessa Rossi, Leena-Maija (toim.) *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus. Sivut 149-179.

Lee, Elizabeth (1997) Pre-Raphaelite women. Brown University. The Victorian Web. [Http://www.victorianweb.org/gender/preraph.html](http://www.victorianweb.org/gender/preraph.html). Viitattu 3.3.2011.

Luutonen, Marketta (2000) Virkattuja käsineitä käyttöön ja näyttöön. Teoksessa Koskennurmi-Sivonen, Ritva & Rautio, Anna-Mari (toim.) *Vaatekirja*. Helsinki: Helsingin yliopiston kotitalous- ja käsityötieteiden laitos. Sivut: 225-277.

Lönnqvist, Bo (1978) *Kansanpuku ja kansallispuku*. Helsinki: Otava.

Lönnqvist, Bo (2008) *Vaatteiden valtapeli. Näkymättömän kulttuurihistoria*. Suom. Kaisa Haatanen. Helsinki: Schildts Kustannus Oy.

Maas, Jeremy (1969) *Victorian Painters*. London: Barrie and Rockliff. The Cresset Press.

Mackrell, Alice (2005) *Art and Fashion. The Impact of art on Fashion and Fashion on Art*. London: Batsford

- Mariotti, Meg** (2004) *The Lady of Shalott: Pre-Raphaelite Attitudes Toward Woman in Society*. English/History of Art 151, Pre-Raphaelites, Aesthetes, and Decadents, Brown University. The Victorian Web.
[Http://www.victorianweb.org/painting/prb/mariotti12.html](http://www.victorianweb.org/painting/prb/mariotti12.html). Viitattu 13.4.2011.
- Mela, Mikko** (1999) Reikä Victorian omenassa. Teoksessa *Viktorian aika*. Helsingin taidemuseon julkaisuja. Sivut 17-33.
- Nead, Lynda** (1999) Class and sexuality in Victorian art. Teoksessa Perry, Gill (toim.) *Gender and Art*. New Haven and London: Yale University Press. Sivut 154-168.
- Nelson, Elizabeth** (2004a) *The Lady of Shalott*. The Victorian Web.
[Http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/losillus1.html](http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/losillus1.html). Viitattu 24.2.2011.
- Nelson, Elizabeth** (2004b) *The Pre-Raphaelites: Pictorial Interpretations of "The Lady of Shalott"*. The Victorian Web.
[Http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/losprb.html](http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/losprb.html). Viitattu 24.2.2011.
- Nelson, Elizabeth** (2004c) *The Embowered Woman: Pictorial Interpretations of The Lady of Shalott*. The Victorian Web.
[Http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/losbower.html](http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/losbower.html). Viitattu 4.4.2010.
- Nelson, Elizabeth** (2004d) *Pictorial Interpretations of "The Lady of Shalott": The Lady in her Boat*. The Victorian Web.
[Http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/losboat.html](http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/losboat.html). Viitattu 24.2.2011.
- Newman, Abigail** (2004) *Frozen Moments in Time: Seriation in Pre-Raphaelite Painting and Poetry*. English/History of Art 151, Pre-Raphaelites, Aesthetes, and Decadents, Brown University. The Victorian Web.
[Http://www.victorianweb.org/painting/prb/newman12.html](http://www.victorianweb.org/painting/prb/newman12.html). Viitattu 3.3.2011.
- Nochlin, Linda** (1995) *Naiset, taide ja valta*. Teoksessa Rossi, Leena-Maija (toim.) *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus. Sivut 179-208.
- Oxford Dictionaries**. [Http://oxforddictionaries.com/definition/drapery](http://oxforddictionaries.com/definition/drapery). Viitattu 8.8.2011.
- Panofsky, Erwin** (1972) *Studies in iconology. Humanistic themes in the art of the renaissance*. London: Icon edition.
- Payne, Christiana** (2001) *The Spectacle of Dress in Victorian Painting*. Fathom science museum.
[Http://www.fathom.com/course/10701040/session1.html](http://www.fathom.com/course/10701040/session1.html). Viitattu 28.2.2010.
- Peacock, John** (1991) *Länsimainen puku antiikista nykyaikaan*. London: Thames and Hudson.
- Perry, Gill** (1999) Introduction: gender and art history. Teoksessa Perry, Gill (toim.) *Gender and Art*. New Haven and London: Yale University Press. Sivut 9-27.
- Prettejohn, Elizabeth** (2000) *The Art of the Pre-Raphaelites*. Princeton University Press.

Prettejohn, Elizabeth (2005) *Beauty and Art: 1750-2000*. UK: Oxford University Press.

Representative Poetry Online. [Http://rpo.library.utoronto.ca/poem/2158.html](http://rpo.library.utoronto.ca/poem/2158.html). Viitattu 28.3.2011.

Ribeiro, Aileen. Dress: Introduction. Oxford Art Online.
[Http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T023637pg1_starta=1&hit_id=hit_in_article3&q=art%20dress&search=search_in_article#hit_in_article3](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T023637pg1_starta=1&hit_id=hit_in_article3&q=art%20dress&search=search_in_article#hit_in_article3). Viitattu 12.3.2010.

Rockliff-Stein, Consuelo Marie (2001) Pre-Raphaelite Ideals and Artistic Dress.
[Http://www.gilily.com/preraphs.htm](http://www.gilily.com/preraphs.htm). Viitattu 11.3.2010.

Ruskin, John (1959) *The Lamp of Beauty. Writings on art by John Ruskin*. Evans, Joan (toim.) London: Phaidon Press.

Schmutzler, Robert (1978) *Art Nouveau*. London: Thames and Hudson.

Sawhney, Paramvir (2006) English/History of Art 151. Pre-Raphaelites, Aesthetes, and Decadents. The Victorian Web.
[Http://www.victorianweb.org/painting/prb/sawhney.html](http://www.victorianweb.org/painting/prb/sawhney.html). Viitattu 20.3.2010.

Tennyson, Alfred (1954) *Poetical Works. Including the Plays*. London, New York, Toronto: Oxford University Press.

Tennyson, Alfred Lord (2011) The Lady of Shalott. The Victorian Web.
[Http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/los1.html](http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/los1.html) Viitattu 3.2.2011.

Trippi, Peter (2002) *J. W. Waterhouse*. Lontoo: Phaidon.

Uotila, Minna (1994) *Pukeutumisen kuva. Fenomenologis-eksistentiaalinen lähestyminen pukeutumiskuvien tekemiseen ja tulkintaan*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Utrio, Kaari (1984) *Eevan tyttäret. Naisen, lapsen ja perheen historia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Utrio, Kaari (2005) *Bella Donna. Kaunis nainen kautta aikojen*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Vuojala, Petri (1997) *Pathosformel. Aby Warburg ja avain tunteiden taidehistoriaan*. Jyväskylän yliopisto.

Weston Thomas, Pauline (2001-2011) The Aesthetic Dress Movement. Fashion History of Aesthetics.
[Http://www.fashion-era.com/aesthetics.htm](http://www.fashion-era.com/aesthetics.htm). Viitattu 11.3.2010

Williams, Leslie (2011) Egley, William Maw. Oxford Art Online.
[Http://www.oxfordartonline.com.ezproxy.jyu.fi/subscriber/article/grove/art/T025059?q=egley&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit](http://www.oxfordartonline.com.ezproxy.jyu.fi/subscriber/article/grove/art/T025059?q=egley&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit). Viitattu 21.4.2011.

Wilson, A. (2001) The Aesthetic Dress Movement.
[Http://www.suite101.com/article.cfm/victorian_art/58651/1](http://www.suite101.com/article.cfm/victorian_art/58651/1). Viitattu 11.3.2010.

Wood, Christopher (1990) *Victorian panorama. Paintings of Victorian Life*. London: Faber and Faber Limited.

Kuvatiedot ja -lähteet:

Kuva 1: Jane Morris. Posed by D.G.Rossetti 1865 (photographer unknown). Gernsheim 1981.

Kuva 2: Lady with stereoscope by J. Horsburgh 1867. Gernsheim 1981.

Kuva 3: William Maw Egley. The Lady of Shalott 1858. Oil on panel, 63.5x76,5cm. City of Sheffield Galleries.

[Http://sheffaa1.miniserver.com/coresite/html/corepop.asp?imgname=visual33.jpg&title=The+Lady+of+Shalott+%281858%29](http://sheffaa1.miniserver.com/coresite/html/corepop.asp?imgname=visual33.jpg&title=The+Lady+of+Shalott+%281858%29).

Kuva 4: William Holman Hunt. The Lady of Shalott 1886-1905. Oil on canvas, 185x143,7cm. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund. Prettejohn 2000, 263.

Kuva 5: Sidney Harold Meteyard. 'I am Half-Sick of Shadows', said the Lady of Shalott 1913. Oil on canvas, 76x114,5cm. Private collection. Prettejohn 2000, 230.

Kuva 6: John William Waterhouse. The Lady of Shalott 1888. Oil on canvas, 153x200cm. Tate London. Trippi 2002, 88.

Kuva 7: John William Waterhouse. The Lady of Shalott 1894. Oil on canvas, 142,2x86,3cm. Leeds City Art Gallery. Trippi 2002, 132.

Kuva 8: John William Waterhouse. 'I am Half-Sick of Shadows,' said the Lady of Shalott 1915. Oil on canvas, 100x74 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto. Trippi 2002, 218.

8 LIITTEET

Liite 1: Alfred Tennyson. The Lady of Shalott 1843.

Part I

On either side of the river lie
 Long fields of barley and of rye,
 That clothe the wold and meet the sky;
 And through the field the road runs by
 To many-towered Camelot;
 And up and down the people go,
 Gazing where the lilies blow
 Round an island there below,
 The island of Shalott.

Willows whiten, aspens quiver,
 Little breezes dusk and shiver
 Through the wave that runs for ever
 By the island in the river
 Flowing down to Camelot.
 Four gray walls, and four gray towers,
 Overlook a space of flowers,
 And the silent isle imbowers
 The Lady of Shalott.

By the margin, willow veiled
 Slide the heavy barges trailed
 By slow horses; and unhailed
 The shallop flitteth silken-sailed
 Skimming down to Camelot:
 But who hath seen her wave her hand?
 Or at the casement seen her stand?
 Or is she known in all the land,
 The Lady of Shalott?

Only reapers, reaping early
 In among the bearded barley,
 Hear a song that echoes cheerly
 From the river winding clearly,
 Down to towered Camelot:
 And by the moon the reaper weary,
 Piling sheaves in uplands airy,
 Listening, whispers "'Tis the fairy
 Lady of Shalott."

Part II

There she weaves by night and day
 A magic web with colours gay.
 She has heard a whisper say,
 A curse is on her if she stay
 To look down to Camelot.

She knows not what the curse may be,
 And so she weaveth steadily,
 And little other care hath she,
 The Lady of Shalott.

And moving through a mirror clear
 That hangs before her all the year,
 Shadows of the world appear.
 There she sees the highway near
 Winding down to Camelot.
 There the river eddy whirls,
 And there the curly village-churls,
 And the red cloaks of market girls,
 Pass onward from Shalott.

Sometimes a troop of damsels glad,
 An abbot on an ambling pad,
 Sometimes a curly shepherd-lad
 Or long-haired page in crimson clad,
 Goes by to towered Camelot;
 And sometimes through the mirror blue
 The knights come riding two and two:
 She hath no loyal knight and true,
 The Lady of Shalott.

But in her web she still delights
 To weave the mirror's magic sights,
 For often through the silent nights
 A funeral, with plumes and lights
 And music, went to Camelot:
 Or when the moon was overhead,
 Came two young lovers lately wed;
 "I am half sick of shadows," said
 The Lady of Shalott.

Part III

A bow-shot from her bower-eaves,
 He rode between the barley-sheaves,
 The sun came dazzling through the leaves,
 And flamed upon the brazen greaves
 Of bold Sir Lancelot.
 A red-cross knight for ever kneeled
 To a lady in his shield,
 That sparkled on the yellow field,
 Beside remote Shalott.

The gemmy bridle glittered free,
 Like to some branch of stars we see
 Hung in the golden Galaxy.
 The bridle bells rang merrily
 As he rode down to Camelot:
 And from his blazoned baldric slung
 A mighty silver bugle hung,
 And as he rode his armour rung,
 Beside remote Shalott.

All in the blue unclouded weather
 Thick-jewelled shone the saddle-leather,
 The helmet and the helmet-feather
 Burned like one burning flame together,
 As he rode down to Camelot.
 As often through the purple night,
 Below the starry clusters bright,
 Some bearded meteor, trailing light,
 Moves over still Shalott.

His broad clear brow in sunlight glow'd;
 On burnished hooves his war-horse trode;
 From underneath his helmet flowed
 His coal-black curls as on he rode,
 As he rode down to Camelot.
 From the bank and from the river
 He flashed into the crystal mirror,
 "Tirra lira," by the river, Sang Sir Lancelot.

She left the web, she left the loom,
 She made three paces through the room,
 She saw the water-lily bloom,
 She saw the helmet and the plume,
 She looked down to Camelot.
 Out flew the web and floated wide;
 The mirror cracked from side to side;
 "The curse is come upon me," cried
 The Lady of Shalott.

Part IV

In the stormy east-wind straining,
 The pale yellow woods were waning,
 The broad stream in his banks complaining,
 Heavily the low sky raining
 Over towered Camelot;
 Down she came and found a boat
 Beneath a willow left afloat,
 And round about the prow she wrote
 The Lady of Shalott.

And down the river's dim expanse
 Like some bold seer in a trance,
 Seeing all his own mischance
 With a glassy countenance
 Did she look to Camelot.
 And at the closing of the day
 She loosed the chain, and down she lay;
 The broad stream bore her far away,
 The Lady of Shalott.

Lying, robed in snowy white
 That loosely flew to left and right
 The leaves upon her falling light
 Through the noises of the night
 She floated down to Camelot:
 And as the boat-head wound along
 The willowy hills and fields among,
 They heard her singing her last song,
 The Lady of Shalott.

Heard a carol, mournful, holy,
 Chanted loudly, chanted lowly,
 Till her blood was frozen slowly,
 And her eyes were darkened wholly,
 Turned to towered Camelot.
 For ere she reached upon the tide
 The first house by the water-side,
 Singing in her song she died,
 The Lady of Shalott.

Under tower and balcony,
 By garden-wall and gallery,
 A gleaming shape she floated by,
 Dead-pale between the houses high,
 Silent into Camelot.
 Out upon the wharfs they came,
 Knight and burgher, lord and dame,
 And round the prow they read her name,
 The Lady of Shalott.

Who is this? and what is here?
 And in the lighted palace near
 Died the sound of royal cheer;
 And they crossed themselves for fear,
 All the knights at Camelot:
 But Lancelot mused a little space;
 He said, "She has a lovely face;
 God in his mercy lend her grace,
 The Lady of Shalott."