

**ELLEN THESLEFFIN OMAVALOKUVAT – PUKEUTUMINEN TAITEILIJAN
ITSEILMAISUNA JA FIN DE SIÈCLE -AIKAKAUDEN KUVASTAJANA**

Maarit Jones
Kandidaatintutkielma
Taidehistoria
Musiikin, taiteen
ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2021

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Maarit Jones	
Työn nimi Ellen Thesleffin omavalokuvat – pukeutuminen taiteilijan itseilmaisuna ja fin de siècle -aikakauden kuvastajana	
Oppiaine Taidehistoria	Työn laji Kandidaatintutkielma
Aika Kevät 2021	Sivumäärä 34
Tiivistelmä <p>Tutkimuskohteena on suomenruotsalaisen kuvataiteilija Ellen Thesleffin (1869–1954) pukeutuminen, jota on aiemmin tulkittu dandy-habituksen ilmaisustrategiana ja hänen maskuliinista pukeutumistaan on verrattu naisten vallitsevaan muotipukeutumiseen. Tutkimuksen tavoitteena on tulkita puku- ja roolileikkejä naisten vaihtoehdoisen pukeutumisen näkökulmasta. Tutkimuksessa perehdytään pukeutumisen historian tutkimuksen ohjaamana 1800-luvun pukeutumistyyliihin ja naisten pukeutumiseen vaikuttaneisiin sosiaalisiin ilmiöihin.</p> <p>Oppinäytetyö käsittelee kosmopoliitin kuvataiteilijan Ellen Thesleffin pukeutumista 1890-luvun vaihteessa otetussa valokuvasarjassa. Valokuvissa taiteilija on pukeutunut miesmäisiin asuihin ja asusteisiin, ja asettunut kuvattavaksi omaperäisesti poseeraten. Valokuvat on otettu aikakautena, jota luonnehtivat vuosisadan lopun fin de siècle -aate- ja kulttuurihistoriallinen ilmapiiri ja esteettisfilosofinen symbolismi.</p> <p>Tutkimuksen lähdeaineiston muodostavat neljä Ellen Thesleffin nuoruudenaikaista omavalokuvaa ja kolme muuta valokuvaa. Tutkielman teoreettisena viitekehyksenä käytettiin sukupuolen performatiivista olemusta erittelevää näkökulmaa, jossa Thesleff nähdään omien pyrkimystensä muovaamana persoonallisuutena. Tutkimusmenetelminä käytettiin laadullista visuaalisen kulttuurin tutkimusmenetelmää, joka operoi pukeutumisen historian tutkimuksen lisäksi uuden taide- ja mikrohistorian tutkimusaloilla. Mikrohistoriallisen tutkimusperinteen mukaisesti valokuvat kontekstoititiin laajasti.</p> <p>Tutkielmassa tarkastelun kohteena on kaksi toisistaan erillistä, mutta samaan aikaan ilmennyttä tyyliä. Perinteisempi, runsaasti koristeltu muotipuku on lähtöisin Ranskasta ja toinen miesten vaatetuksesta vaikutteita saanut vaihtoehtoinen pukeutumistapa on kehittynyt Englannissa. Näihin muotisuuntauksiin perehdyttiin perinteisen kulttuurihistoriallisen tyylihistoriakäsitteen ohjaamana. Thesleffin pukuja tarkasteltiin johtolankamenetelmää (Ginzburg, 1996) ja lähilukumenetelmiä (Palin, 2004) hyödyntäen. Tutkimuksen perusteella pääteltiin, että Ellen Thesleffin maskuliiniset vaatteet ja pukeutuminen ilmentävät kansainvälistä vaihtoehtoista tapaa pukeutua- ja esiintyä itsellisenä naisena 1890-luvun vaihteessa. Maskuliinisia asusteita suosiva pukeutuminen liittyi yhteiskunnalliseen murrokseen ja se omaksuttiin työtä tekevien naisten keskuudessa samanaikaisesti Yhdysvalloissa ja Euroopassa.</p>	
Asiasanat omavalokuva, valokuva, naistaiteilija, pukeutuminen, pukuhistoria, vaihtoehtoinen pukeutuminen, sukupuoli, itseilmaisua, dandy, naisdandy, symbolismi, fin de siècle	
Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO	4
2 Omavalokuvat.....	8
2.1 Omavalokuvat taiteilijan itseilmaisuna.....	8
2.2 Omavalokuvat aikakauden kuvastajana.....	12
3 Pukeutuminen.....	14
3.1 Naisten pukeutuminen sosiaalisen aseman ilmentäjänä ja muotipuvun muutokset 1860–1890 välisenä aikana.....	14
3.2 Ellen Thesleff puku- ja roolileikin naisdandynä	18
3.3 Naistaiteilija sukupuolen rajoja haastavana pukeutujana 1880–1890 luvulla.....	21
4 PÄÄTÄNTÖ.....	30
5 LÄHTEET.....	32
KUVALÄHTEET.....	34

1 Johdanto

Tutkimusideani visuaalinen oivallus tapahtui, kun näin yliopiston taidehistorian luennolla ensimmäisen kerran kuvataiteilija Ellen Thesleffistä (1869–1954) otettuja erikoisia mustavalkokuvia. Koska työskentelen Helsingin kaupunginmuseossa tekstiilikonservaattorina historiallisten pukujen parissa, uteliaisuuteni kuvien puku- ja roolileikkiä kohtaan heräsi.

Kandidaatintutkielmani käsittelee Ellen Thesleffin kosmopoliitin ja omaa tietään kulkeneen kuvataiteilijan pukeutumista 1890-luvun vaihteessa otetussa valokuvasarjassa. Erikoinen, huomiota herättävän lyhythiuksinen taiteilija on pukeutunut ylleen miesten vaatekappaleita muistuttavia asuja ja asusteita, ja asettunut kuvattavaksi omaperäisesti poseeraten. Minua kiinnostaa, millaisia tulkintoja valokuvien puku- ja roolileikistä voi esittää. Kuvissa nimittäin yhdistyvät kiinnostavasti monet aikakauden murrosta kuvastavat asiat.

Kuvat on otettu aikana, jota luonnehtii vuosisadan lopun erityinen *fin de siècle* -ilmapiiri.¹ Aate- ja kulttuurihistoriallisesti aikaa leimasi kaupungistuminen ja siihen liittynyt yhteiskunnallinen murros. Pohdinnat identiteetistä ajankohtaistuivat uudella tavalla. Nuori taidemaalari Thesleff oli debytoinut arvostusta saaneella *Kaiku*-teoksella (1891). Hän oli opiskellut samana vuonna Pariisissa. Symbolismin taidesuunta tarjosi vaikutteita taiteilijan työskentelyyn. Tutkielmassa pohdin, miten aikakauden ilmiöt ja Thesleffin elämä aikuistumisen kynnyksellä vaikuttivat valokuvien syntyyn sekä eri sukupuolimerkkejä sekoittavaan puku- ja roolileikkiin.

Kiinnostavaa tarkastelukohteen kannalta on se, että taidehistorioitsija Asta Kihlman pitää Thesleffin valokuvia dandy-habituksen ilmaisustrategiana ja vertaa Thesleffin maskuliinisena pitämäänsä pukeutumista naisten vallitsevaan muotipukeutumiseen. Kihlmanin sukupuolittuneen lähestymistavan rinnalle tuon uudenlaisen näkökulman, jossa esitän, että Thesleffin pukeutuminen maskuliinisiin asusteisiin liittyy naisten pukeutumisen yhteiskunnalliseen murrokseen.

¹ Ks. Lahelma 2014, 17–18.

Teen näkyväksi, että yhä laajempi itsenäisten, työssäkäyvien naisten joukko pukeutui miesten asusteisiin; tällaiset hiljaisia miessymboleita sisältävät vaatekappaleet kuvastavat vuosisadan lopun *fin de siècle* -ilmapiiriä.

Ellen Thesleffin teoksia on tutkittu runsaasti 1960-luvulta lähtien. Tuoreimpana ovat nousseet tarkastelun kohteeksi Ellen Thesleffin valokuvat. Thesleffin elämäkerran kirjoittanut Hanna-Reetta Schreck on analysoinut ja käyttänyt valokuvia omana kokonaisuutenaan ja tutkimuslähteenään artikkelissa (2019) ”Valokuvan nainen – Ellen Thesleffin eletty ja maalattu ruumiillisuus”. Asta Kihlman on ottanut tarkasteluunsa oman kokonaisuuden väitöskirjassaan (2018) *Kolme tutkielmaa sukupuolesta: Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid Af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa*. Schreck tarkastelee Thesleffin pukeutumista ja sukupuolta feministisestä näkökulmasta ja Kihlman queer-teoreettisesti täsmentyneen postfeministisen sukupuolentutkimuksen kautta.

Tutkimusongelmaan etsin vastauksia kysymällä, mitä uutta ja merkityksellistä Thesleffin pukeutumisen itseilmaisu voi kertoa, kun miesmäistä vaatetusta tutkitaan ja verrataan vuosisadan lopun naisten pukeutumisessa tapahtuviin muutoksiin.

Tutkimuskysymykseni ovat:

1. Millaisia tulkintoja Thesleffin puku- ja roolileikistä voi esittää?
2. Miten vaihtoehtoinen pukeutuminen ja dandy–habitus näyttäytyvät omavalokuvissa?

Tutkimuksen lähdeaineiston muodostavat neljä Ellen Thesleffin nuoruudenaikaista omavalokuvaa ja kolme muuta valokuvaa. Luettelo aineiston muodostavista seitsemästä valokuvasta on nähtävissä kuvalähteistä.² Kutsun näistä neljää valokuvaa tutkielmassani Schreckin tapaan omavalokuviksi³, jolla tarkoitetaan valokuvan keinoin toteutettua omakuvaa. Muista tutkielman valokuva-aineiston kuvista puhun pelkästään valokuvina. Tutkimusaineistoni valokuvat kuuluvat

² Ks. kuvalähteet s. 34.

³ Termi ei ole vakiintunut mutta sitä on käytetty pro gradu -tutkielmassa Zaremba 2015, 14. Ks. myös Schreck 2019, 53.

Svenska Litteratursällskapetin arkistoon ja olen saanut julkaisuluvan tutkielmassa käytettyyn kuvamateriaaliin.

Toinen keskeinen tutkimuslähteeni on Hanna-Reetta Schreckin kirjoittama elämäkertateos *Minä maalaan kuin jumala – Ellen Thesleffin elämä ja taide* (2017).

Tutkielman teoreettisena viitekehyksenä käytän sukupuolen performatiivista olemusta erittelevää näkökulmaa. Sukupuoli ja sitä kuvastavat representaatiot näyttäytyvät kulttuurissamme monimuotoisina. Ne vaihtelevat eri tilanteissa ja elämänvaiheissa. Vaihtelussa on feministiteoreetikkojen, kuten sukupuolen performatiivista luonnetta tarkastelleen Judith Butlerin mukaan kyse siitä, miten sukupuolta tuotetaan ja ilmaistaan.⁴ Pidän Thesleffiä aktiivisena toimijana ja identiteettiään omien pyrkimystensä mukaisesti muovaavana persoonallisuutena. Tutkielmassani pohdinkin identiteettikysymyksiä, koska ne ovat merkityksellisiä omakuvia tarkasteltaessa. Thesleffistä kirjoitettu elämäkerrallinen aineisto ei viittaa seksuaalisen identiteetin pohdintoihin, ja siksi jätänkin tämän teeman tutkielman ulkopuolelle.

Käyttämäni tutkimusmenetelmä on laadullinen visuaalisen kulttuurin tutkimus. Se operoi monitieteisesti uuden taide- ja mikrohistorian sekä pukeutumisen historian tutkimusaloilla. Tarkastelen valokuvia mikrohistoriallisina tutkimuslähteinä historioitsija Carlo Ginzburgin ajatuksia mukaillen. Havainnoin aineistoa ja Thesleffin pukeutumista pienistä vihjeistä muodostuvien johtolankojen avulla. Uuden mikrohistorian mukaisesti tarkastelen kuvia ja kuvaushetkeä osana suurempaa historiallista ilmiötä, sillä mikrohistoriallinen tarkastelutapa nostaa tutkimuksen ytimeen suurten historiallisten tapahtumien tai merkkihenkilöiden sijaan yksilön ja yksittäisen tapahtuman. Tutkimuslähteenä kuvat eivät ole vain irrallisia jäänteitä tai fragmentteja, vaan niillä on kiinne kohta sekä paikkaan että historialliseen ja kulttuuriseen kontekstiin.⁵

Luen kuvia ja tekstiilejä myös taidehistorioitsija Tutta Palinin lähilukumenetelmää käyttäen, jossa kuvaa luetaan ja tulkitaan ikään kuin ”rivien välistä”. Huomio on sanotuissa ja sanomattomissa asioissa. Menetelmässä epäolennaisilta vaikuttavat yksityiskohdat nähdään arvokkaina, sillä ne

⁴ Butler 2006, 92.

⁵ Ks. esim. Autti 2010, 290.

saattavat paljastaa tutkittavasta aiheesta odottamattomia asioita.⁶ Tutkielmassa hyödynnän myös ammattitaitoani ja Thesleffin pukujen materiaalinen kuvailu perustuu kokemukseeni ja työssä omaksuttuun tekstuurien tuntemukseen. Samoin ymmärrykseni pukujen alle piiloon jäävistä yksityiskohdista, kuten taskuista tai alusvaatteista perustuu kokemukseen historiallisten kokoelmapukujen parissa.⁷ Asennoidun Ellen Thesleffin pukeutumiseen tutkimusotteella, jota on luonnehdittu uudeksi pukeutumisen historiaksi. Tämän mukaan ”tutkimuksen lähtökohtana on, että vaatteet eivät vain symboloi tai representoi esimerkiksi kulttuuria, sosiaalisia suhteita ja yhteiskunnallisia ilmiöitä, vaan ne osallistuvat niiden muodostumiseen ja muodostamiseen.”⁸

Kuvailen pukumuotia puolestaan perinteisen kulttuurihistoriallisen tyylihistoriakäsitteen ohjaamana. 1800-luvulla pukeutumisen muotisuuntaukset vaihtuivat tiheään. Tarkasteluni kohteena ovatkin kaksi toisistaan erillistä, mutta samaan aikaan ilmennyttä tyyliä: perinteisempi, runsaasti koristeltu Pariisista lähtöisin oleva muotipuku sekä Englannista peräisin oleva, miesten vaatetuksesta vaikutteita saanut ns. *alternative dress* -pukeutuminen. Olen käyttänyt tästä epäkonventionaalisesti vanhaa pukeutumisetikettiä haastavasta tyylistä nimitystä *vaihtoehtoinen pukeutuminen*.⁹ Tyyllisuunta tuli muotiin noin 1880. Käyttämäni lähdekirjallisuus koostuu eurooppalaisista, yhdysvaltalaisista ja suomalaisista puku- ja kulttuurihistoriallisista julkaisuista.

Tutkielma rakentuu johdannosta, kahdesta käsittelyluvusta ja päätännöstä. Tutkielma etenee siten, että pääluvussa kaksi paneudun Ellen Thesleffistä otettujen omavalokuvien tarkasteluun itseilmaisuna ja aikakauden kuvastajana.

Pääluvussa kolme siirryn tutkimaan Ellen Thesleffin pukeutumista vallitsevan muotipuvun, vaihtoehtoisen pukeutumisen ja dandy-habituksen liittyvien teemojen avulla. Päätännössä kokoan tutkimustulokseni ja muodostan johtopäätökset ja lopuksi esitän aiheeseen liittyviä jatkotutkimusmahdollisuuksia.

⁶ Palin 2004, 42.

⁷ Esinelähtöisessä pukututkimuksessa katsomistapaa nimitetään *the slow approach to seeing* ks. Mida & Kim 2015, 33.

⁸ Turunen ja Niiranen 2019, 24.

⁹ Myös Turunen käyttää termiä ks. Turunen 2011, 134.

2 Omavalokuvat

2.1 Omavalokuvat taiteilijan itseilmaisuna

Tässä luvussa kuvailen konkreettisesti kahta (kuvat 1, 2) tutkielman keskeistä omavalokuvaa Ellen Thesleffistä. Kuvailun jälkeen pohdin lyhyesti valokuvan katsomisen problematiikkaa sekä kontekstoin valokuvatapahtumaa.



Kuva 1. Ellen Thesleff, 1890-luku. Kuva: SLS.

Mustavalkoisessa valokuvassa (kuva 1) on nuori nainen, jolla on korvien yläpuolelta lyhyeksi leikatut ja päälaelta pörröiset hiukset. Ajattelen, että hänen katseensa kohdistuu minuun. Katse on suora, levollinen ja jotenkin toteava; tämä minä olen. Nainen on taidemaalari Ellen Thesleff.

Frontaalissa rintakuvassa (kuva 1) hän on pukeutunut tummaan verkakankaiseen, tyköistuvaan jakkuun, jossa on olkapäiltä istuvat kapeat hihat. Jakku on suljettu litteillä tiheään

napitetuilla satiini-päälysteisillä napeilla. Jakussa on pystykaulus, joka on kiinnitetty alareunasta rintasoljella. Pystykaulusen alta pilkistää valkoinen kovitettu kaulus, jonka reunat ovat päällekkäin. Miehistassa oikealla on pieni avonainen tasku, josta pilkistää kesäkukka ja hentoja heiniä.



Kuva 2. Ellen Thesleff, 1890-luku. Kuva: SLS.

Täysprofiilikuvassa (kuva 2) kuvapinta on rajattu polvien yläpuolelle. Thesleff on pukeutunut samaan jakkuun kuin kuvassa (kuva 1). Kuvasta näkyy, että jakku on vyötäröpituinen ja päättyy teräviin nipukoihin edessä. Puvun olkaleikkaus on puvun takakappaleessa ja se tekee puvusta sekä siron että istuvan. Puvussa on takamuksen kohdalla kaksiosainen hännys, joka on perua miesten ratsastusasusta. Taskusta pilkistää tällä kertaa valkoinen kukkakuviainen nenäliina, jossa on tummat piparkakkureunat ja rintasolki on vaihtunut toiseen. Kapeassa hihassa on kynnärpäälaskokset ja hihansuusta näkyy valkoinen kalvosin. Thesleffin kädessä on kävelykeppi tai päivävarjo sekä kiiltäväpintainen asuste, mahdollisesti päähine, jonka kiinnityshihnassa on solki tai

nappi. Alavartaloa verhoaa tumma villakankainen hame, jossa on sivulla samanlaisia kangaspäällysteisiä nappeja kuin jakussakin.

Näyttää siltä, että jakku kiristäisi kainalonseudulta, hihat ovat hieman liian lyhyet eikä kauluksen ylähakanen¹⁰ aivan ylety kiinni. Muhkuraisesta hihan yläosasta päätellen jakun alle on mahdollisesti puettu lyhythihainen alusvaate liivinsuojus.¹¹

Nämä kaksi edellä kuvailemaani omavalokuvaa kuuluvat Ellen Thesleffistä 1890-luvulla otettuun omavalokuvasarjaan¹², joista neljää kuvaa tarkastelen lähemmin pukeutumisen näkökulmasta tässä kandidaatintutkielmassa. Näissä valokuvissa noin kaksikymmentävuotias Thesleff on asettunut kuvattavaksi vaaleata taustakangasta tai maalauskehikkoon pingotettua maalaus kangasta vasten eri kuvakulmista, suoraan edestä sekä profiili- ja puoliprofiilista. Valokuvien tausta on häivytetty lähes kokonaan, poikkeuksena jostain kuvakulmasta pilkottavat puiden oksat ja pala taivasta.

Kuvissa Thesleff on pukeutunut miesten vaatteita muistuttaviin tyköistuviin jakkuihin, valkoisiin koviin kauluksiin ja erilaisiin solmioihin. Näyttää siltä, että hän on asettunut kuvattavaksi omin ehdoin tai oman käsikirjoituksensa mukaisesti, eikä perinteisesti kuvaajan asettelemana tai sanelemana. Tulkintani perustelen Thesleffin määrätietoisella, päättäväisellä ja samalla rennolla ilmeellä, yhtäältä hänen kehonkielellään ja asennoilla, jotka ovat epätavanomaisia ja itsevarmoja.

Janne Seppänen kirjoittaa *Levoton valokuva* teoksessa, että ”valokuva on ennen kaikkea artefakti, jossa kuvan katsomisen nykyisyys ja kuvan esittämä menneisyys kohtaavat”¹³.

Valokuvatapahtuma on kertaluonteinen. Valokuva saa jokaisessa uudessa kohtaamisessa katsojalta uuden merkityksen. Valokuvan ottamisen jälkeen valokuvaaja ikään kuin luovuttaa tulkintaoikeuden katsojalle, koska hän ei voi enää kontrolloida kuvan katsomis- tai tulkintaprosessia.¹⁴

¹⁰ Hakanen näkyy kuvassa 1.

¹¹ Pukujen materiaalin kuvailu ja tuntemus perustuu tekstiilikonservaattorin ammattiini ja vastaavan kokoelmapuvun tarkasteluun HKM XL-1355.

¹² Sarjaan kuuluu noin 20 kpl omavalokuvia ks. Schreck 2019, 53.

¹³ Seppänen 2014, 99.

¹⁴ Seppänen 2014, 99.

Valokuvia tutkittaessa on merkityksellistä etsiä niiden kiinnikkeitä alkuperään, historialliseen ja yhteiskunnalliseen yhteyteen. Thesleffin valokuvien kuvaamishetkelle ei ole täsmällistä ajoitusta. Useimpiin valokuviin on merkitty vuosiluku 1890, jolla tarkoitetaan koko vuosikymmentä Svenska Litteratursällskapetin tietojen mukaan. Joissakin valokuvissa on merkittynä täsmällisempi ajankohta. Arkisto- ja elämäkertatiedoista ei selviä varmuudella kuka valokuvat on ottanut tai kenen kanssa valokuvaushetki on tapahtunut.

Valokuvatapahtuman syntyyn on kuitenkin löydettävissä muutama todennäköinen vaihtoehto. Valokuvat tai osa kuvista on otettu todennäköisesti perhepiirissä. Valokuvausprosessin yksinkertaistuminen ja materiaalien nopea kehittyminen, kameroiden ja kuivalevyn mutkattomampi käyttö innostivat taloudellisia resursseja omaavia yläluokkaisia valokuvaharrastuksen pariin. Thesleffeille valokuvaus oli selvästi mieluisa harrastus ja erityisesti perheen sisarukset valokivasivat toisiaan runsaasti. Valokuvat on voinut ottaa esimerkiksi isovelji Eynar (1867–1927).¹⁵ Perheen valokuvista näkee, että valokuvattavana olemiseen suhtauduttiin rennosti, sillä kuvissa perheenjäsenet näyttävät vapautuneilta. Svenska Litteratursällskapetin arkistossa on 188 kappaletta Thesleffien perhevalokuvia, joista suurin osa on lasinegatiiveja ja 17 filmille taltioitua.¹⁶

Toinen, kenties yhtä vartenotettava vaihtoehto on ystävien kesken tapahtunut valokuvaus. Asta Kihlman otaksuu, että valokuvat olisi otettu vuonna 1893, jolloin Muroleessa vieraili Ellenin taidemaalariystävä Sigrid Granfelt (1868–1942).¹⁷ Vierailusta on todisteena ainakin yksi valokuva, jossa he ovat yhdessä (kuva 3).

Ystävän kanssa toteutettu roolileikki kuulostaa luontevalta. Thesleffiä tutkiessani olen törmännyt myös Granfeltin valokuviin. Hänen kiinnostuksensa poikamaiseen habitukseen tulee selvästi ilmi myös muissa hänestä otetuissa valokuvissa. Muun muassa Padasjoella otetussa taiteilijaryhmäkuvassa hän erottuu selvästi muista naiskollegoista pukeutuessaan hauskaan leveäraidalliseen lippalakkiiin ja miesten vapaa-ajan vaatteelta näyttävään trikoopaitaan.¹⁸

¹⁵ Ks. Eynarin ja Ellenin yhteinen valokuva. Schreck 2017, 38.

¹⁶ Kävin läpi osan aineistosta arkistokäynnilläni SLSA:aan 28.6.2020. Arkistoon tallennetut tarkat kuvamäärät vahvisti sähköpostilla Sanna Jylhä 26.3.2021.

¹⁷ Kihlman 2018, 192. Schreckin kannasta ei ole täyttä varmuutta, ks. Schreck 2017, 91; Schreck 2019, 54.

¹⁸ Ks. valokuva Konttinen 2008, 340.

Omaelokuvien epäkonventionaalisuus, leikillisuus ja lavastettu tila viittaisivatkin pihapiirissä tapahtuneeseen valokuvaushetkeen samanlaisessa elämäntilanteessa olevan ystävänsä kanssa.

2.2 Omaelokuvat aikakauden kuvastajana

Valokuvaushetken aikoihin 1890-luvulla kuvataiteilija Ellen Thesleffin elämässä tapahtui merkittäviä asioita. Vuonna 1889 hän irtisanoutui Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulusta.¹⁹ Hän kyllästyi vanhoillisena pitämäänsä opetukseen kahden opiskeluvuoden jälkeen. Itsenäisen taiteilijan usko omaan näkemykseensä osoittautui oikeaksi. Jo vuonna 1891 hän debytoi hyvän vastaanoton saaneella *Kaiku*-teoksella. Samana vuonna Thesleff matkusti taideopintoihin Pariisiin omaksuen symbolismin hetkeksi taiteeseensa, senkin itselleen sopivalla ja omintakeisella tyyllillä.²⁰ Thesleff maalasi useita symbolismiin luettavia maalauksia, tärkeimpänä niistä piirustustekniikalla, eri vaiheissa työstetty pysäyttävän intensiivinen *Omakuva* (1893–1894). Jo tätä aikaisemmin vuonna 1892 oli syntynyt eteerinen ja symbolistinen teos *Thyra Elisabeth*. Thesleffin työtapaan kuului luonnosten sekä maalauskohteiden valokuvaaminen. Aikaisemman tutkimuksen tavoin pidän valokuvia, myös tutkielman omaelokuvia, taiteenluomisen apuvälineinä.²¹

1800-luvulta lähtien naistaiteilijat olivat kasvava joukko miestaiteilijoiden rinnalla, ja 1880-luvulla naisten lukumäärä kasvoi entisestään. Tähän nuorten uudistusmielisten naistaiteilijoiden ryhmään Thesleffkin lukeutui 1890-luvun vaihteessa. Naisten kohentuneesta opiskelumahdollisuudesta huolimatta ammatillisiin naistaiteilijoihin suhtauduttiin asenteellisesti ja vähättelevästi. Naisten emansipaatio ja ammatissa toimiminen herättivät vanhassa patriarkaaliseen järjestelmän edustajissa huolta ja pelkoa.²² Taidemaailman miesvaltaisuuteen vuoksi miestaiteilijat olivat Thesleffin ja muidenkin naistaiteilijoiden lähes ainoita roolimalleja.²³

¹⁹ Schreck 2017,60–61.

²⁰ Schreck 2017, 73; Sarajas-Korte 1966, 214–225.

²¹ Schreck 2019, 54.

²² Schreck 2017, 65.

²³ Merkittävä ranskalainen taidemaalari Rosa Bonheur (1822–1899) oli lähes ainoa naisesityksensä.

Omavalokuvien taustalla on nähtävissä väkevää taiteilijaminää ja sukupuoleen kohdistuvia pohdintoja. Hanna-Reetta Schreck kirjoittaa kiinnostavasti, että Ellen Thesleff halusi olla ennen kaikkea taiteilija eikä tulla määritellyksi taiteilijaksi sukupuolensa mukaan. Samoin hän tuo esiin, että omavalokuvat ovat saattaneet olla viesti, ajatusmaailman selittämistä ja esiintuomista myös omalle perheelle. Tähän voisi mielestäni myös viitata kosmopoliitin perheen tapa käyttää valokuvia perheen sisäisenä kommunikation välineenä, tervehdyksinä ja kuulumisten vaihtotapana.²⁴

Rinnastankin edellä mainittujen Thesleffin taideteosten sekä omavalokuvien performatiivisuuden itsetutkiskeluteemaan, joka kumpusi vuosisadan lopun, *fin de siècle*n aate- ja kulttuuri-ilmapiiiristä sekä symbolismista. Modernisoituvassa yhteiskunnassa, erityisesti kaupungeissa urbaanilla elämäntavalla oli myös kääntöpuolensa. Perinteisten yhteisöjen ja samaistumiskohteiden kadotessa käsitys minuudesta ja persoonallisuudesta ei enää hahmottunut yhdeksi ja pysyväksi. Näin fragmentaariseksi muuttunut identiteetti tuotti uudenlaista itseyden pohdintaa ja yhteenkuuluvuutta etsittiin muualta, muun muassa taiteesta ja filosofiasta.²⁵

Esteettisfilosofinen symbolismi syntyi tästä uudenlaisesta epävarmuuden tilasta sekä vastareaktiona realismiin pyrkiville taidesuuntauksille. Symbolismin huippuna pidetään vuosia 1891–1895.²⁶ Keskeiseksi nousivat subjektiivisempi lähestymistapa taiteeseen, itsetutkiskelu ja maailman merkityksellistäminen. Itsetutkiskeluteeman takana olivat myös tieteen edistysaskeleet biologian, psykologian ja seksologian alalla. Näin itsetutkiskeluproblematiikkaan yhdistyivät myös Thesleffin kuvien kannalta kiinnostavat feminiinisyyden ja maskuliinisuuden kerrokset.²⁷

²⁴ Schreck 2019, 54, 60, 62.

²⁵ Ks. Ollila 2010, 135–136.

²⁶ Ks. Schreck 2017, 71, 73–74, 120.

²⁷ Stewen 2014, 114; Kihlman 2018, 194–196. Ks. myös Schreck 2017, 94

3 PUKEUTUMINEN

3.1 Naisten pukeutuminen sosiaalisen aseman ilmentäjänä ja muotipuvun muutokset 1860–1890 välisenä aikana

Moderni maailma oli jo tuloillaan tieteen ja teknologian saavutusten ansiosta 1800-luvun lopussa. Aikakausi oli silti edelleen tapakulttuuriltaan kaksinaismoraalinen, ankara ja asenteellinen. Yhteiskunnan hallintojärjestelmä oli patriarkaalinen ja miestenkeskinen. Mies nähtiin aktiivisena toimijana ja perheenpäänä, joka hallitsi perheen taloutta. Nainen puolestaan passiivisena ja taloudellisesti riippuvaisena puolisonsa varallisuudesta.²⁸ Syntyperään perustuvassa sääty-yhteiskunnassa pukeutuminen näytteli merkittävää roolia kulttuuristen ja sosiaalisten kategorioiden ilmaisemisessa. Pukeutumisella ilmaistiin ”sukupuolta ja sukupuolen välisiä eroja ja ominaisuuksia.”²⁹ Yksittäisen ihmisen pukeutumista säätelivät kulttuuriset normit ja säännöt. Säätyläisnaisten pukeutumiseen kiinnitettiin erityistä huomiota, koska pukeutumisen katsottiin korostavan kunniallisuutta ja moraalialia, sekä kertovan perheen arvoista ja varallisuudesta. Kyse ei ollut ainoastaan pukeutumisella koreilusta vaan hierarkioiden rakentamisesta ja murtamisesta.³⁰

Thesleffien kultturelli perhe lukeutui ruotsinkielisen sivistyneistöön ja Ellen Thesleffin elämäkertatietojen perusteella perheen vanhemmista piirtyy aikakauteen nähden varsin epäsovinnainen käsitys. Insinööri-isä Alexander August (1838–1892) oli edistyksellinen ja kannusti lahjakasta Elleniä taiteilijauralle ja muitakin tyttäriä kouluttautumaan itsenäisiin ammatteihin. Perhetausta mahdollistikin Thesleffin erottautumisen aikakauden naiselle määrittelemästä ahtaasta roolista.

Ellen Thesleff vietti lapsuudesta asti paljon aikaa maaseudulla Ruoveden Muroleessa, jossa perheellä oli kesähuvila. Hanna-Reetta Schreckin kirjoittaman elämäkerran perusteella muodostuu vaikutelma luonnonlapsesta, jolle luonnossa kulkeminen, kukkien poimiminen ja kalastus rakkaan isän kanssa olivat merkityksellisiä asioita.³¹ Ajattelen, että näissä arkisissa toimissa pukeutuminen oli toisarvoista. Käytännölliset poikamaiset hiukset Thesleff leikkautti jo kuusitoistavuotiaana.

²⁸ Veijola ja Jokinen 2001, 93; Schreck 2017, 29–30; Konttinen 2008, 31.

²⁹ Siteeraus Turunen ja Niiranen 2019, 13.

³⁰ Ollila 2010, 117.

³¹ Schreck 2017, 40.

Schreck kirjoittaa, että ”Muroleessa Ellen ja Gerda saattoivat kulkea ja kalastella housuihin, takkiin ja lippalakkiiin pukeutuneina”³². Näin poikkeuksellisesti saattoi siis toimia maalla, mutta entä muutoin, miltä aikakauden vallitsevan muodin mukainen pukeutuminen näytti ja miten Thesleff pukeutui?

Tapakulttuurista ja kunniallisesta käyttäytymisestä muistuttaminen toistuu useissa Thesleffin äidin Emilia Mathilda Thesleff (1846–1919), kirjeissä ulkomailla työskentelevälle tyttärelleen:

*”Pääasia on, että esiinnytte ja käyttäydytte kunniallisesti – älä nyt loukkaannu – mieluiten niin kuin kuuluu, koska te herätätte huomioita naisina erityisesti lyhyinen hiuksinenne ja emansipoituine olemuksinenne!”*³³.

Äiti odotti tyttären pukeutumiselta sopivan naisellista käyttäytymistä. Äidille hyveellisyyden vaatimukset olivat tuttuja, sillä hän oli itse kokenut puritaanisen aikakauden muoti-ilmiöt ja pukeutunut sekä krinoliiniin että turnyyriin.

1800-luvulla visuaalisesti rikkaat muotipukumallit vaihtuivat tiheään. Verratessa alkuvuosikymmenien yksinkertaista empirelinjaista kokopukua ja vuosisadan lopun muotipukua, ero näkyy kärjistetysti pukujen runsaassa koristeellisuudessa. Tämä liittyi siihen, että monien suurten innovaatioiden joukossa ompelukoneen (1850) keksiminen ja ostokankaiden saavutettavuus vaikutti pukeutumiseen ja siten yhteiskunnan muutoksiin. Vaatteiden teollinen sarjatuotanto madalsi tuotteiden hintoja ja mahdollisti näin valmisvaatteiden saatavuuden laajemmille sosiaaliryhmille.³⁴ Muotipukujen valmistaminen käsiompelelun sijaan ompelukoneella nopeutti ja lisäsi monimutkaisten koristeiden valmistusta. 1880-luvulle asti puvuissa oli nähtävissä erityisen runsaasti nauhoja, röhelöitä, rimpsuja, pitsiä ja drapeerauksia.³⁵ Näillä varsin viattomilta kuulostavilla koristeilla sekä näkymättömissä olevilla asusteilla, kuten krinoliinivannealushameilla (Suomessa n. 1857–1867), turnyyreillä (n. 1870–1880) ja erilaisilla kureliiveillä oli merkittävä rooli

³² Schreck 2017,137. Huom. en ole nähnyt yhtään valokuvaa, jossa Thesleff olisi pukeutunut housuihin, enkä tutkielmassa käsittele housuja osana Thesleffin pukeutumista.

³³ Käännös Schreck kirjeestä LTK ET:lle 24.11.1891. SLSA 958. Schreck 2017, 66.

³⁴ Turunen ja Niiranen 2019, 37; Lopullinen valmisvaatetuotannon läpimurto tapahtui aivan vuosisadan lopulla. Ks. Kopisto 1991, 100.

³⁵ Museokokoelmiin taltioitujen pukujen perusteella tiedetään, että koneompelu oli jo tavallista 1860-luvulla ks. Kopisto 1991, 68.

naisten ulkoisen olemuksen muokkaamisessa. Asusteilla luotiin kaksi erilaista naisellista siluettia, joissa molemmissa korostui korseteilla muokattu vyötärölinjan.³⁶

1870-luvulla muodissa oli turnyyri, hametta takapuolen päältä kohottanut, vyötärölle aseteltava tai alushameeseen ommeltu voimakkaasti ulkoneva tukilaite. Muoti korosti erityisesti naisvartalon selkä- ja takapuolta kapealinjaisen hameen päälle aseteltujen runsaiden irtodrapeerauksien avulla.

Naisten jakkumaiset yläosat olivat edelleen vartalonmyötäisiä ja kiinteätä vuorta kiersi ryhdikäs rivi tukiluita. Jakkujen alle puettiin lukuisia brodyyrikoristeisia alusvaatteita, kuten päiväpaita, korsetti, liivinsuojus ja lahkeelliset alushousut tai paitahousuiksi kutsutut kombineesit.³⁷

Ellen Thesleffkin sai turnyyrin vuonna 1885. Hän oli tuolloin kuusitoistavuotias. Hän kirjoittaa:

*” ...Olen nyt saanut uuden asuni ja siinä on oikea kunnon turnyyri. Nyt kehtaisi koska tahansa se päällä vaikka Pariisiin”.*³⁸

Tieto on yllättävä, koska Thesleffistä otetuissa valokuvissa turnyyripukuja ei näy, eikä hänen muotipukeutumisensa tule merkittävästi muutenkaan esiin. Mielikuva turnyyriasuisesta lyhythiuksista tytöstä on kuitenkin hurmaava.

1800-luvun loppupuolella, naisten muotipuvun epäkäytännöllisyyteen ja epäterveellisyyteen liittyviin seikkoihin oltiin kansainvälisesti tyytymättömiä. Taiteilijoiden, lääkäreiden sekä naisasialiikkeiden johdolla ryhdyttiin edistämään naisten vapauttamista muotipukujen runsaslukuisista ja painavista alushameista, pitkistä helmoista sekä korseteista. Samanaikaisesti vaikutti monta eri painotuksin etenevää reformiliikettä. Englantilaista *Rational Dress* -liikkeen myötä keskusteluun tuli mukaan esteettisten- ja terveysseikkojen lisäksi vahva diskurssi naisten oikeudesta täysvaltaiseen asemaan yhteiskunnassa.³⁹ Reformiliikkeet esittivät omia pukumalleja, mutta niiden pääpiirteet noudattivat 1880-luvun muotipukua, erotuksena vain väljempi leikkaus.

³⁶ Turnyyri ja krinoliini nimityksiä käytettiin myös kuvaamaan aikakausien pukuja. Ks. kuvia kyseisiä alushameista Johnston 2009, 128–133; Kopisto 1991, 113, 131.

³⁷ Kopisto 1991, 127–128.

³⁸ käännös Schreck 2017, 41.

³⁹ Ks. esim. Turunen 2011, 51.

Pukua käytettiin löysennetyllä korsetilla tai radikaalisti ilman korsettia. Lopulta pukumallien uudistusyrityksistä saavutti suosiota vain aamu-kotipuku (*tea-gown*).

1890-lukua lähestyttäessä turnyyrin ja yhtenäisten kokopukujen rinnalle tuli yksinkertaisia paita- ja hameyhdistelmiä. Tämä käytännöllinen asukokonaisuus oli tehnyt tuloa liki parikymmentä vuotta, mutta saavutti vuosisadan lopussa suosion. Nykyaikaisilta naisten paitapuseroilta näyttävät paidat olivat väljiä, mutta niiden alla käytettiin säädyllyssyistä edelleen korsettia.⁴⁰



Kuva 3. Ellen Thesleff ja Sigrid Granfelt, 1893. Kuva: SLS.

Ellen ja taidemaalari Sigrid Granfelt ovat pukeutuneet valokuvassa (kuva 3) tällaiseen uudenlaiseen asukokonaisuuteen, identtisiltä näyttäviin vaaleisiin hameisiin ja kauluspaitoihin, joissa on leveät kaulukset ja muodikkaat olkapäiltä rypytetyt hihat. Sigridin kaulassa on raidallinen

⁴⁰ Kopisto 1999, 136.

solmio, Ellenin solmiosta näkyy vain pieni osa. Ellenin päässä on lisäksi lierihattu ja mahdollisesti toinen päähine käteen puristettuna. Ellenin hame on ohutta raidallista villakangasta ja Sigridin ohuessa villakangashameessa on takapuolen päällä voimakas laskostus. Etualalla olevan Sigridin vaatetuksessa ei näy merkkejä korsetista vaan rintakehä kaartuu luonnollisesti paidan alla. Yksittäiset vaatekappaleet ennustivat käytännöllisyyttä suosivan vaatetuksen ilmaantumista erityisesti työtätekevien naisten vaatetukseen.

Lähes kaikissa 1880–1890 välisenä aikana otetuissa valokuviissa Ellen Thesleff on pukeutunut tiukkoihin villakangas jakkuihin ja lantiolta istuvaan yksinkertaiseen A-linjaiseen pitkään hameeseen. Pukeutumisen askeettisuus on hätkähdyttävää verrattaessa pukeutumista aikakauden muotipukuihin. Valokuviissa ei myöskään näy sosiopoliittisesti latautuneita reformipukuja, eikä korsetista luopumista, vaan Thesleffin kireiden jakkujen alta piirtyvät korsetin reunat, kuten näkyy kuvassa neljä. Vallitsevan muotipuvun sijasta Thesleffin arkinen pukeutuminen on saanut vaikutteita 1800-luvun loppupuolella alkaneesta, *vaihtoehtoisesta pukeutumistyylistä*, joka sallittiin naisille urheilu- ja työpukeutumisen nimissä.⁴¹

3.2 Ellen Thesleff puku- ja roolileikin naisdandynä

”Koska dandyjen intohimona on ennen kaikkea *erottautuminen*, virheetön pukeutuminen tarkoittaa hänen silmissään äärimmäistä yksinkertaisuutta, joka todellakin on paras tapa erottautua joukosta.”⁴²

Asta Kihlman liittää väitöskirjassa *Kolme tutkielmaa sukupuolesta: Identiteettipoliittikka Beda Stjernerchantzin, Sigrid Af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa* omavalokuvien maskuliinisen habituksen oivaltavasti naisdandy-teemaiseksi puku- ja roolileikiksi, jossa Thesleff tutkii naistaiteilijapositionaan ja kyseenalaistaa sukupuolittuneita asetelmia. Dandyillä viitataan 1800-luvun varakkaisiin joutilaisiin miehiin, joiden elämäntapaan kuului se, että keikaroinnilla ja ulkoisella habituksella haluttiin ilmaista maskuliinista erinomaisuutta ja erottautua muista.⁴³ Ellen Thesleffin ja Sigrid Granfeltin mahdollisesti yhdessä toteuttama puku- ja roolileikki ja sen

⁴¹ Turunen 2011, 134.

⁴² Baudelaire 2011, 219.

⁴³ Baudelaire 2011, 219 (käännös Antti Nylén).

rinnastaminen dandyismiin olisi ollut taiteilijoilta rohkea teko, sillä säädyllisen naisten pukeutumista ja käytöstä rajoittivat aikakauden tiukat siveellisyyden vaatimukset. Ilmiönä dandyismi kuului vain miehille.⁴⁴ Mielestäni kyseinen leikki on mahdollinen itsenäisyyspyrkimyksiä muutoinkin osoittaneille nuorille ja rohkeille taidemaalareille Thesleffille ja Granfeltille. Heidän emansipaatiosta kielivät molempien lyhyet hiukset.⁴⁵ Oletuksen puolesta puhuu se, että kuvaustapahtuma rajoittui yksityiseen kotipiiriin.

Kihlman perustelee viittaukset dandyismiin Thesleffin huolitellun ja tyylikkään pukeutumisen, itsetietoisuutta ilmaisevan poseerauksen ja kehonkielen joutilaisuuteen ja melankoliaan viittaavilla eleillä.⁴⁶



Kuva 4. Ellen Thesleff, 1890-luku. Kuva: SLS.

⁴⁴ Ks. Kihlman 2018, 194.

⁴⁵ Schreck 2017, 62; Kopisto 1999, 118.

⁴⁶ Kihlman 2018, 175. Kuva neljä kuvastaa mielestäni hyvin dandy-poseerausta. Kuvan maskuliininen jakku on 1880-luvun muodin mukainen.

Olen Kihlmanin kanssa samoilla linjoilla siitä, mitä tulee Thesleffin poseerauksiin taidehistoria kontekstissa, mutta sen sijaan vierastan Kihlmanin tulkintaa Thesleffin seksuaalisiksi olettamista eleistä. Elämäkertatiedot eivät viittaa seksuaalisiin pohdintoihin. Kihlmanin tulkinnat ovat ymmärrettävissä hänen tutkimuksensa viitekehyksessä.⁴⁷ Seksuaalisuuteen viittaava pohdinta nousee esiin muun muassa, kun Kihlman kuvailee omavalokuvan (kuva 2) Thesleffin mahan alueella nousevan kumpareen ”tahattoman ja anakronistisen fallisen detaljin”⁴⁸. Ammatistani johtuva uteliaisuus heräsi Kihlmanin tulkintaa kohtaan ja siksi tutkin konkreettisesti 1890-luvun villakangashameiden rakennetta.⁴⁹ Useissa aikakauden villakangashameissa on oikeanpuoleisia piilotaskuja. Pidän mahdollisena, että Thesleffinkin hameessa on sellainen, ja hän on nostanut kättään taskussa ja saanut eleellään kumpareen aikaiseksi. Suurentamalla kuvaa tietokonenäytöllä Thesleffin kasvoihin huomioni kiinnittyi hymyn pieneen nyanssiin, joka paljastaa mielestäni kujeilevan nuoren naisen Kihlmanin oletaman uhmakkaan naismaskuliinin sijasta. Huomion myötä kuvat saavat uudenlaisia leikkisiä sävyjä vakavan sukupuolidiskurssin rinnalle.⁵⁰ Pieneen detaljiin kohdistuva tulkinta konkretisoi kiinnostavasti Thesleffin persoonaan liitetyn hassuttelevan luonteen ja huumorintajun, joka ilmenee elämäkerrassa.⁵¹

Kiinnostavaa naisdandy-tulkintaa puoltaa myös, että Thesleff tunsi Pariisin opiskelukaudestaan filosofi Charles Baudelairen kirjallista symbolistista tuotantoa ja sitä myötä myös dandyismin.⁵² Salme Sarajas-Korteen mukaan nuorten suomalaistaiteilijoiden keskuudessa Baudelaire oli suorastaan ”vuosisadan kirjallinen epäjumala”⁵³.

⁴⁷ Kihlmanin selventää tutkijapositionia ks. Kihlman 2018, 22.

⁴⁸ Kihlman, 2018, 177.

⁴⁹ Empiirinen tutkimus, muun muassa Helsingin kaupunginmuseon ratsastuspuvun hameessa HKM XL-3314, on oikeanpuoleinen tasku.

⁵⁰ Tällaiseen detaljiin, joka muuttaa aineiston merkityksen tulkintaa, viittaa hyvin kiinnostavasti Palin 2004, 43.

⁵¹ Schreck 2017, 16.

⁵² Schreck 2017, 71.

⁵³ Sarajas-Korte 1966, 14.

3.3 Naistaiteilija sukupuolen rajoja haastavana pukeutujana ajalla 1880–1890

Omasta tutkimusnäkökulmasta ja tekstiilikonservaattorin positiosta käsin suhtaudun havaintoihin Thesleffin pukeutumisen miesmäisistä asuista toisin kuin Kihlman. Esitänkin Kihlmanin naisdandyteeman, erityisesti maskuliiniseen pukeutumiseen liittyvän osion rinnalle uudenlaisen näkökulman. Etsin selitystä Thesleffin pukeutumiselle 1800-luvun lopulle ajoittuvasta naisten yhteiskunnallisen aseman muuttumisesta, ja tarkastelen Thesleffin pukeutumista vallitsevan muodin rinnalle muodostuneen *vaihtoehtoisen pukeutumisen* kautta. Tyyliin perehtymisessä minua on innoittanut sosiologi Diana Cranen pukuhistorialliset tutkimukset. Hän on tutkinut 1800-luvun loppupuolen yhdysvaltalaisia ja eurooppalaisia valokuvia ja muotipuvusta eriytyvää tyyliä muun muassa artikkelissa ”Clothing Behaviours as Non-verbal Resistance: Marginal Women and Alternative Dress in the Nineteenth Century” (1999).

Työ- ja vapaa-ajanpukeutumisen asiallisuutta ja käytännöllisyyttä korostava tyyli syntyi hiljalleen Englannissa 1880-luvulta alkaen vallitsevan muodin rinnalle. Vuosisadan lopulla myös suomalaiset virkanaiset naiset ottivat uuden pukeutumiskoodin käyttöönsä. Tyylin omaksuminen seurasi yhteiskuntarakenteissa tapahtuneita muutoksia. Tähän liittyi esimerkiksi se, että Suomessa naimattomien naisten osuus väestöstä kasvoi 1800-luvun loppupuolella, eikä kaikkien naisten toimeentulo-ongelmat voineet enää tulla ratkaistuksi perheellistymisellä. Siten yhä useammat, enimmäkseen naimattomat naiset hankkivat elinkeinonsa kodin ulkopuolisilla töillä.⁵⁴ Itsenäisen työn vastapainoksi ja seurauksena naiset pääsivät nauttimaan myös vapaa-ajasta ja muista materiaalisista eduista.⁵⁵

Vaihtoehtoinen pukeutuminen, miesten- ja naistenvaatteita sekoittava tyyli muodostui yhdistämällä naisten vaatetukseen miehiltä lainattuja yksittäisiä asuja ja asusteita. Tyyli sai alkunsa siitä, että sukupuolten väliset yhteiset liikuntaharrastukset ja ulkolajit kuten tennis, ratsastus ja luistelu lisääntyivät 1870-luvulta alkaen. Vapaa-ajalla tapahtuva, epämuodollinen yhdessä toimiminen mahdollisti miesten asusteiden valikoidun lainaamisen. Asusteiden mukana naiset saivat myös symbolisen osallisuuden miesten maailmasta, kun asusteet naisten pukemina

⁵⁴ Suomessa kaksikymmentäneljävuotiaat naiset saivat täysvaltaisuuden vuonna 1864 ja sukulaismiesten elatusvelvollisuus poistui.

⁵⁵ Konttinen 2008, 140; Crane 1999, 253; Ollila 2010, 116–117.

säilyttivät maskuliinisen konnotaation.⁵⁶ 1800-luvun yhteiskunnassa miessukupuolen kesken juuri asusteilla ilmennettiin valtaa ja asemaa. Pienin tyyliinmuutoksinkin, muotipuvun naisellisuutta häivyttämällä sekä maskuliinisuutta lisäämällä pukeutumisen sukupuoli-koodit hämärtyivät.⁵⁷ Kiinnostus *vaihtoehtoista pukeutumista* kohtaan ja sen levinneisyys naisten keskuudessa juontuu siitä, että arvokkaasta muotipuvusta poiketen uusi tyyli oli mahdollista omaksua pienemmälläkin budjetilla. Tiedostaen tai tiedostamatta maskuliinista symboliikkaa, itselliset naiset omaksuivat pukeutumistavan, joka palveli heidän tarpeitaan paremmin kuin dominoiva muotipuku.⁵⁸

Huomaamatta naisten vaatetukseen siis ilmestyi miesten vapaa-ajan vaatetuksesta poimittuja yksinkertaisia asusteita ja vaatekappaleita, kuten *tailor made* -villakangasjakkuja⁵⁹, jotka oli leikattu miesten pikkutakkien tapaan. Lisäksi puettiin vielä liivejä, miesten kovia kauluksia, solmioita, löyhiä solmukkeita, rusetteja ja erilaisia miesten päähineitä.⁶⁰ Vuosisadan lopulla naisellinen siluetti säilyi hametta kohottavan, vyötärölle sidotun ja takapuolen päälle asetetun pieneksi tynnyksi kutistuneen turnyyrin avulla. Diana Cranen mukaan asuun ei koskaan kuulunut housuja eikä sitä tule sekoittaa myöskään ristiinpukeutumiseen, jossa nainen pukeutuu täysin miesten vaatteisiin.⁶¹

Työtä tekevien naisten parista *vaihtoehtoinen pukeutuminen* levisi harrastuskäyttöön pyöräilyn ansiosta, koska polkupyörä oli uusi keksintö eikä identifioitunut kummallekaan sukupuolelle.⁶² Pyöräily mahdollisti naisille fyysisen ja psyykkisen vapauden tunteen, kun elinpiiriä saattoi laajentaa helposti ja turvallisesti. Pyöräilyssä ja *vaihtoehtoisessa pukeutumisessa* yhdistyykin ennen kaikkea moderniuden idea ja emansipaatio.⁶³

⁵⁶ Crane 1999, 249

⁵⁷ Ollila viittaa valtakamppailuun, joka liittyy sukupuoli-koodien hämärämiseen ks. Ollila 2010, 117.

⁵⁸ Crane 2000, 127–128.

⁵⁹ *Tailor made* viittaa vanhaan räätälien harjoittamaan käsityöhön, jota pidettiin arvostetumpana kuin naisten muotipukujen ompelua ks. Kopisto 1991, 123, 171.

⁶⁰ Turunen 2011, 134.

⁶¹ Crane 1999, 242.

⁶² Crane 1999, 259.

⁶³ Iranissa Teheranissa naisten pyöräily on ollut rajoitettua vielä 1900-luvun lopullakin ks. Crane 2000, 130.

Myös Ellen Thesleff pyöräili, hän kirjoittaa polkupyöräretkestä Firenzen Cascine-puistossa:

” Polkupyöriä sai vuokrata puistossa aina tunniksi kerralla. Pitkissä hameissa polkeminen oli niin raskasta, että tunti riitti reippailuun hyvin” ⁶⁴.

Pääsääntöisesti naiset siis pyöräilivät pitkissä hameissa, Amerikassa myös leveässä housuhameessa⁶⁵. Naisten housuja tutkineen Arja Turusen mukaan pyöräilyhousut olivat lähinnä ylellisyystuote ja Suomessa harvat naiset käyttivät Turusen mukaan pyöräilyhousuja.⁶⁶ Siten täysprofiilikuvassa (kuva 2) Thesleffillä on todennäköisesti päällä täyspitkä koruton villakangashame eikä housupuku kuten Kihlman päättelee.⁶⁷

Vaihtoehtoiseen pukeutumiseen liitettiin leimallisimmin jakut, jotka olivat alun perin miesten ratsastuspuvun yläosasta räätälöityjä. Kyseisellä jakulla on pitkä historia naisten käyttämänä asuna. Alun perin se on ollut naisten matka- ja ratsastuskäytössä käytössä jo 1600-luvun puolivälistä alkaen, aluksi leveämpänä mallina. Myöhemmin miesten pikkutakkien mukaan räätälöidystä puvun yläosasta *tailor made* -jakusta tuli eräänlainen yleisvaate 1870-luvulta alkaen. 1880-luvulla jakku oli selkeästi pelkistetyin ja maskuliinisin. Etäisyyden päästä katsottuna nainen näytti erehdyttävästi pojalta, kirjoittaa Johnston.⁶⁸ Kuvaus sopii mielestäni hyvin myös Thesleffin omavalokuvaan neljään (kuva 4).

Ellen Thesleffin pukeutumisen tarkastelun kannalta kiinnostavimmaksi nousevatkin juuri nämä univormumaiset räätälöidyt puvun yläosat, joita myös kuvailen ensimmäisessä luvussa. Thesleffin jakut (kuvat 1, 2, 5) muistuttavat erehdyttävästi räätälin tekemiä ratsastuspuvun yläosia. Aikakauden mukaisesti hän onkin pukeutunut näihin pukuihin sekä arkisin että ratsastaessa. Jakun käyttö ratsastusasuna käy ilmi Thesleffin kirjeestä vuodelta 1887.⁶⁹

⁶⁴ Käännös Schreck kirjeestä ETKÄ, 31.1.1896.SLSA 958. Schreck 2017, 127.

⁶⁵ Ks. esim. yhdysvaltalaiset Gibson Girl-mainokset ja <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1890-1899/>

⁶⁶ Turunen 2011, 41.

⁶⁷ Kihlman 2018, 177.

⁶⁸ Johnston 2009, 16, 24.

⁶⁹ Thesleff ratsasti Albert Edelfeltin ja hänen sisarensa kanssa joulukuussa vuonna 1887. Ks. kirje ETPK 2.12.1887.SLSA 958. Schreck 2017, 58.

Näyttääkin, että 1890-luvulle ajoitetuissa omavalokuvissa (kuvat 1, 2) Thesleff on pukeutunut juuri tällaiseen 1880-luvulta peräisin olevaan jo pieneksi käyneeseen jakkuun, korostaakseen juuri maskuliinista ja dandymaista vaikutelmaa. 1890-luvun alussa, naisten pukujen korostettu maskuliinisuus oli jo hellittänyt, naisellisten puhvimaisten olkalinjojen tullessa muotiin.



Kuva 5. Ellen ja Gerda Thesleff, 1890-luku. Kuva: SLS.

Tällainen muodikas, olkapäiltä terhakkaasti poimutettu jakku Ellenillä on päällä kuvassa, jossa hän istuu Gerda-sisaren (1871–1939) kanssa aidan päällä (kuva 5). Puku on tiukkalinjainen, tiheästi napitettu, ja sen hihat ovat kapeat. Jakkuun kuuluva villakangashame on pitkä ja siinä on alareunassa tummempi leveä koristenauha. Thesleff on pukeut jakun alle korsetin, sillä sen

yläreuna näkyy selvärajaisena ja työntää rintoja ylöspäin. Jakku on hyvin muodinmukainen, sillä uuma on korostetun kapea.⁷⁰

Vaihtoehtoinen pukeutuminen eroaa vallitsevan muotipuvun ihanteista myös käytettyjen materiaalien puolesta. Thesleffin pukeutumista analysoidessa Kihlman pohti, oliko villakangas naisten pukumateriaali. Naisten työ- ja vapaa-ajan vaateuksessa vahva arvokas villakangas oli käyttökelpoisiin, koska vaatteet tehtiin ja leikattiin käsityöammattilaisten suorittamana räätälintyönä.⁷¹ Johnston kirjoittaa, että yksinkertaiset, mutta edelleen tiukat vaatteet eivät välttämättä olleet mukavampia päällä kuin aikaisemminkaan mutta juuri vahvat materiaalit ja vähempi koristelu teki niistä helppohoitoisempia ja monikäyttöisempiä.⁷²

Miesten asusteet olivat tunnusomaisia *vaihtoehtoiselle pukeutumistyyliille*. Thesleffin omavalokuvissa asusteet ja niiden maskuliininen symboliikka ovatkin kiinnostavinta.

Solmioilla oli 1800-luvun loppupuolella miesten pukeutumisessa huomattava symbolinen arvo. Solmiosta luettiin kantaja sosiaalinen asema ja status, sillä naisten pukeutumiseen verrattuna miesten pukeutumisessa oli vähäisempiä variaatioita 1800-luvulla. Niinpä miesten solmioiden kuoseihin, malleihin ja solmimistapoihin kiinnitettiin paljon huomiota. Solmio oli naisten *vaihtoehtoisessa pukeutumisessa* eniten käytetty yksittäinen asuste. Cranen mukaan, se symboloi naisten pukemana itsenäisyyttä ja emansipaatiota.⁷³ Ellen Thesleffillä on useassa valokuvassa erityisesti kesäasujen kanssa solmio tai iso solmuke.

⁷⁰ Vaatteiden tyköistuvuus saatiin aikaiseksi ompelemalla pääli- ja vuorikangas yhteen ja saumojen kohdalle tukiluita. Ks. Finna, ratsastuspuvun jakku HKM XL-3315, Helsingin kaupunginmuseo.

⁷¹ Uotila 2019, 121–122.

⁷² Johnston 2009, 22.

⁷³ Crane 1999, 243, 245.



Kuva 6. Ellen Thesleff, 1890-luku. Kuva: SLS.

Kuvassa kuusi (kuva 6) Thesleffillä on kaulan ympärille kiedottu ja keikarimaisesti solmittu pitkä pitsihuivi ja raidallinen univormumainen yläosa. Kihlman pitää omavalokuvaa konventionaalisena maskuliinisuuden esityksenä, viitaten Thesleffin sotilaalliseen ryhdikkäänä pitämään asentoon ja puvun liituraitakuosiin, mikä assosioituu miestenkulttuuriin.⁷⁴ Kokonaisuudessa kuva tavoittaaakin hyvin dandy-habituksen, mutta tosiasiaa puku on naisten asu, mikä paljastuu kuvan alhaalta keskeltä, vyötärönseudulla näkyvästä puvun vyötärönauhan pätytätteestä.

⁷⁴ Kihlman 2018, 176.



Kuva 7. Ellen ja Gerda Thesleff, 1890-luku. Kuva: SLS.

Thesleff on pukeutunut samaan asuun kuvassa seitsemän (kuva 7). Kuvassa erottu selkeästi raidallinen hakasilla kiinnitettävä vyötärönauha. Samoin on nähtävissä yläosaan kiinteästi kuuluva hame, jossa on jakun kanssa yhteneväisiä kapeita laskoksia ja samaa raidallista kangasta kuin yläosassa. Vahvistuu, että kyseessä on 1880-luvulta peräisin oleva naisten kokopuku. Kuva sitoutuu kiinnostavasti omavalokuvien sarjaan, sillä Thesleffin kaulassa on helmiäisneulalla kiinnitetty irtokaulus.

Miesten kauluksetkin osoittivat hierarkkista asemaa ja Thesleffin omavalokuvissa viittaavat herraskaismieheen, ehkäpä juuri dandyyn. Kun alempien sosiaaliluokkien miehet ottivat kovat kaulukset käyttöönsä, hierarkiamuutos tulkittiin toisinpäin ja käyttäjä joutui yleisen pilkan kohteeksi.⁷⁵ Irrotettavilla kovilla kauluksilla on ollut myös käytännöllinen merkitys, jakkujen kaulukset on säästynyt likaantumiselta ja vaatteiden työläs huollon tarve on vähentynyt.

⁷⁵ Mikkola 2019, 153.

Tätä seikkaa puoltaisi myös Gerda-sisaren valkoisten kaulusten käyttö, koska muuten hän on pukeutunut naiselliseen asuun (kuva 5). Näyttää siltä, että sukupuolittuneena kannanottona yksittäinen solmio tai rusetti on mieto, mutta yhdistettynä muihin maskuliinisiin symboleihin viesti voimistuu. Kovaksi tärkätyt miesten valkoiset kaulukset ja kalvosimet, puettuina kireän maskuliinisen jakun kanssa korostavat mielikuvaa itsellisestä naisesta.⁷⁶

Päähineillä oli myös näkyvä rooli 1800-luvun vaihtoehtoisessa pukeutumisessa. Ratsastusasun kanssa käytettiin silintereitä, sekä muutoin knalleja, olkihattuja, metsästyspäähineitä ja lippalakkeja lainattiin miesten asusteista. Päähineet osoittivat edellä mainittujen asusteiden tavoin käyttäjänsä paikan yhteisössä ja ne kuuluivat poikkeuksetta kaikkiin asuihin molemmilla sukupuolilla ja kaikissa sosiaaliluokissa.⁷⁷ Thesleffillä on naisellinen hattu päässä vain muutamassa suomalaisista taiteilijoista otetuissa ryhmäkuvissa 1890-luvun vaihteessa, muutoin päässä on miesten metsästyslippalakki tai vaatimaton huopahattu.⁷⁸

Päähineisiin liittyvä kiinnostava pulma liittyy objektiin tai matalakupuiseen päähineeseen, jota Thesleff pitää kädessään kuvissa kaksi ja kolme. Päähineeksi tulkitsemaani objektia olisi mahdollista tarkastella kuvan osasuurentamisen avulla, mikä ei ollut mahdollista tämän työn puitteissa. Jos objekti osoittautuisi samaksi molemmissa kuvissa, se vahvistaisi, että Sigrid Granfelt on molempien kuvien valokuvaaja.⁷⁹

Filosofi Judith Butlerin *Hankala sukupuoli* (2006) avaa kiinnostavan näkymän juuri Thesleffin pukeutumisen sukupuolittaviin koodeihin ja niiden purkamiseen. Butlerin mukaan sukupuoli syntyy esittämisen ja toistojen myötä ja on ikään kuin performanssi, jossa nais- ja miessukupuolta pidetään yllä sukupuolta korostavilla eleillä ja ilmeillä.⁸⁰ Butlerilaisittain tulkittuna Thesleffin puku- ja roolileikin voi nähdä osallistuvan, ottavan kantaa ja samalla kyseenalaistavan sukupuolen esittämisen tapoja. Thesleff ikään kuin todistaa butlerilaisen väittämän, että aitoa sukupuoli-identiteettiä ei ole, vaan se muodostuu kulttuurissa vallitsevien sukupuolittavien toimintatapojen ohjauksessa. Selkeästi Thesleff muuttaa sukupuolirooleja ”toisin” tekemällä.⁸¹

⁷⁶ Ajatusmallia puoltaa myös Crane 1999, 245.

⁷⁷ Ollila 2010, 109.

⁷⁸ Ks. Thesleffin naiselliset päähineet Schreck 2017, 63, 65.

⁷⁹ Ks. esim. päähine symbolistisessa teoksessa *Memories/Du lawn tennis*, Fernand Khnopff vuodelta 1889.

⁸⁰ Butler 2006, 229.

⁸¹ Butler 2006, 234–236.

Myös Judith Halberstamin teoksen *Female Masculinity* (1998) naismaskuliinisuus-käsite sopii erinomaisesti kuvaamaan Thesleffin asennetta puku- ja roolileikissä.

Asta Kihlman kiteyttää Halberstamin ajatuksen näin:

*”Ajattelussa maskuliinisuus ei palaudu miehen kehoon, vaan maskuliinisuutta tekevät myös naiset. Maskuliinisuus määrittyykin toimimisen, asennoitumisen ja itsensä ilmaisemisen tapana, joka on historiallisesti rakentunut ja siten myös muuttuva.”*⁸²

Vaihtoehtoinen pukeutumisen teema näyttäytyy omavalokuvien lisäksi myös muissa hänestä otetuissa valokuvissa, erityisesti tutkielman kuvissa viisi ja kuusi, ja tämä tyyli vaikuttaa olevan hänen henkilökohtainen tapansa pukeutua 1890-luvun molemmin puolin. Maskuliinisten ja modernien piirteiden rinnalla Thesleff suosi feminiinisiä pieniä yksityiskohtia, asioita, joihin hänellä oli tunneside. Naisellisimpina elementteinä Thesleffin pukeutumisessa pidän kahta erilaista rintaneulaa, jotka ovat käytännöllisistä ja koristeellisista syistä kiinnitettynä jakkuihin.⁸³

⁸² Kihlman 2018, 2–26; Kihlman 2019, 51.

⁸³ Thesleffin päiväkirjamerkintä paljastaa, että paljon käytetty sinipunertava rintaneula on saatu isältä ks. Schreck 2017, 39.

4 PÄÄTÄNTÖ

Opinnäytetyössäni tutkin kuvataiteilija Ellen Thesleffin pukeutumista 1890-luvun vaihteessa otetuissa valokuvissa. Aiemman tutkimuksen mukaan Thesleffin vaatetuksen maskuliiniset piirteet on tulkittu epätavallisina. Tuon aiemman tutkimuksen rinnalle toisen tulkinnan, jota tutkijat ovat kutsuneet naisten vaihtoehtoiseksi tavaksi pukeutua. Omassa tulkinnassani Thesleffin omavalokuvien puku- ja roolileikistä korostan niiden luonnetta itseilmaisukeinona. Tutkielmassa osoitetaan, että kaikissa tutkimusaineistoni valokuvissa Thesleffin maskuliinisiksi mielletyt asut, kuten koristeettomat villakankaiset puvut, valkoiset kaulukset ja solmiot, noudattavat *vaihtoehtoisen pukeutumisen* tyyliä. 1890-luvun naisten työ- ja vapaa-ajan valokuvista on osoitettu, että naisellisen muotipuvun rinnalla pukeuduttiin myös pelkistetympin. Thesleffin kaltaiset itselliset ja edistykselliset kodin ulkopuolella työtä tekevät naiset omaksuivat usein käytännöllisen pukeutumistyylin. Pukeutumistyylin muutos Euroopassa ja Amerikassa liittyi naisten työelämään siirtymisestä seuranneisiin sosiaalisiin ja yhteiskunnallisiin muutoksiin. Naiset luopuivat joko tiedostaen tai tiedostamatta sosiaalista luokkaeroa ja sukupuoliasetelmia ylläpitävästä muotipukeutumisesta.

Thesleffillä oli runsaasti mahdollisuuksia omaksua *vaihtoehtoiseksi pukeutumistavaksi* nimetty tyyli. Thesleff oli kokenut *Grand Tour* -matkaksi kutsutun kiertomatkan Euroopassa. *Grand Tour* mielletään yleensä nuorten miesten sivistykseen kuuluvana matkana. Hän oli myös opiskellut Pariisissa. Harva nuori nainen saattoi olla kosmopoliitti 1890-luvulla kuten Thesleff oli. Hänellä oli säätyläistaustansa vuoksi hyvät mahdollisuudet omaksua hyvinkin ajankohtaisia kansainvälisiä pukeutumistapoja matkoillaan, asuessaan ulkomailla, että Suomessa.

Muotihistorian tutkimuksessa *vaihtoehtoinen pukeutuminen* on jäänyt paljolti huomioimatta, oletettavasti ilmiön marginaalisuuden vuoksi. Pukeutumiskulttuuriin kuitenkin kuuluu jatkuva muutos, ja juuri marginaalista ponnistavat tyylit toimivat edelläkävijöinä. Tästä syystä yksilöiden pukeutumistapojen tutkimus on merkityksellistä.

Valokuva-aineiston ajoitusten summittaisuus osoittautui ongelmalliseksi. Lähes kaikki tutkielmani valokuvat on ajoitettu Svenska Litteratursällskapetin arkistossa ylimalkaisesti 1890-luvulle ilman varmoja kuvaustietoja. Thesleff on kuitenkin pukeutunut omavalokuvissa (kuvat 1, 2, 4, 6 ja 7) 1880-luvulta peräisin oleviin vaatteisiin. Vaikka ei ole tavatonta pukeutua vanhoihin vaatteisiin, päättelen, että puvut on valittu korostamaan pukuroolileikin maskuliinista dandy-habitusta.

Oletan, että leikkiin ovat parhaiten soveltuneet 1880-luvulta peräisin olevat erityisen maskuliinisilta näyttävät naisten asut. Samalla mielestäni selittyy seikka, että puvut näyttävät Thesleffin päällä liian pieniltä. Siitä huolimatta, että pukujen kuului tuolloin olla tiukkoja. Tulkintani on, että omavalokuvia on otettu useina eri kertoina 1880-luvulta alkaen, koska kuvia on paljon, ja kuvaustaustat poikkeavat toisistaan. Valokuvaajakin on oletettavasti useita. Taidemaalari Sigrid Granfeltin ja Ellen Thesleffin yhteinen puku- ja roolileikki on todennäköinen, muttei kiistaton. Jatkamalla valokuvien numero kaksi ja kolme tutkimusta valokuvaaja voisi vahvistua.

Tutkimustulokseni on, että Ellen Thesleffin maskuliiniset vaatteet ja pukeutuminen ilmentävät vaihtoehtoista tapaa pukeutua ja esiintyä itsellisenä naisena 1890-luvun vaihteessa.

Osoitan, että Thesleff on osallistunut uuden, tosin marginaalisen, *vaihtoehtoinen pukeutuminen* -ilmiön luomiseen. Yksilön pukeutuminen ei vain symboloi kulttuuria ja yhteiskunnallisia ilmiöitä vaan myös luo niitä. Thesleffin omavalokuvissa toteutuu sosiaalisen sukupuolen esittäminen pukeutumisen ja käytöksen keinoin tavoilla, jota myös aiempi feministinen tutkimus on tuonut esiin. Naisdandynä poseeraaminen näyttää luovan ja humoristisen Thesleffin tavalta murtautua ahtaaksi määritellystä roolista sekä tilan ottamisena luovana maskuliinina.

Tutkimalla laajempaa tutkimusaineistoa, valokuvia ja materiaalisia artefakteja, Thesleffin pukeutumisesta saisi kokonaisvaltaisemman käsityksen. Kiinnostavan lisän tutkimukseen toisi isovelji-Eynarin pukumateriaalien vertaaminen Thesleffin pukuihin. Jatkotutkimus valottaisi laajemmin suomenruotsalaisten säätyläisnuorten pukeutumiskäytäntöjä 1800–1900-luvun vaihteessa.

5 LÄHTEET

- Autti, Mervi. 2010. "Valokuvat mikrohistoriallisen tutkimuksenlähteinä. Katseita ja yksityiskohtia - näkymättömän tavoittelua." Teoksessa *Kulttuurihistoriallinen katse*, toimittajat Heli Rantala ja Sakari Ollitervo, 281–308. <https://jyu.finna.fi/Record/jykdok.1986263>.
- Baudelaire, Charles. (2011). *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. Suomentanut Antti Nylén. korj. painos. Turku: Sammakko.
- Butler, Judith. 2006. *Hankala sukupuoli: feminismi ja identiteetin kumous*. Suomentaneet Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.
- Crane, Diana. 1999. "Clothing Behaviours as Non-verbal Resistance: Marginal Women and Alternative Dress in the Nineteenth Century." *Fashion Theory* 3 (2): 241–268. <https://doi.org/10.2752/136270499779155078>. Luettu 4.1.2021.
- Crane, Diana. 2000. *Fashion and its Social Agendas: Class, Gender and Identity in Clothing*. Chicago: University of Chicago Press.
- Franklin, Harper. 2019. "1890–1899". *Fashion History Timeline* (blogi, jossa tieteelliset lähdeviitteet), julkaistu 1.8.2019. <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1890-1899/> Luettu 1.3.2021.
- Ginzburg, Carlo. 1996. *Johtolankoja: kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*. Suomentaneet Aulikki Vuola ja Matti Peltonen. Helsinki: Gaudeamus.
- Johnston, Lucy, Helen Persson, Marion Kite, Richard Davis ja Leonie Davis. 2009. *Nineteenth-Century Fashion in Detail*. London: V&A Publishing.
- Kihlman, Asta. 2018. "Kolme tutkielmaa sukupuolesta. Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid Af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa." Väitöskirja, Turun yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-7440-5>
- Kihlman, Asta. 2019. "Minäkuvallisia interventioita normatiivisten kerrontarakenteiden ulkopuoliseen: Paikantumisen queer-luentaa Beda Stjernschantzin, Sigrid Af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa." *Sqs* 13, 1-2 (1): 39-57. DOI 10.23980/sqs.89128. Luettu 4.3.2021.
- Konttinen, Riitta. 2008. *Naistaiteilijat Suomessa keskiajalta modernismin murrukseen*. Helsinki: Tammi.
- Kopisto, Sirkka ja Anni Kauppi. 1991. *Muodin Vuosikymmenet 1810–1910: Suomen Kansallismuseo = Dress and fashion 1810–1910: National Museum of Finland*. Helsinki: Museovirasto.
- Lahelma, Marja. 2014. "Ideal and Disintegration: Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-Siècle." Väitöskirja, Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-9729-4>.
- Mida, Ingrid ja Alexandra Kim. 2015. *The Dress Detective: A Practical Guide to Object-Based Research in Fashion*. London: Bloomsbury.

- Mikkola, Kati. 2019. "Uskonnolliset, yhteiskunnalliset ja moraaliset uhkakuvat: Säädynmukaisen pukeutumisen murtuminen 1800- ja 1900-luvun taitteen Suomessa". Teoksessa *Säädyllyistä ja säädytöntä: Pukeutumisen historiaa renessanssista 2000-luvulle*, toimittajat Anna Niiranen ja Turunen, 147–178. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ollila, Anne. 2010. *Kirjoituksia kulttuurista, sukupuolesta ja historiasta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Palin, Tutta. 2004. "Oireileva miljöomuotokuva—yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina." Väitöskirja, Turun yliopisto.
- Sarajas-Korte, Salme. 1966. *Uuden taiteen lähteillä: Suomalaisia taiteilijoita Pariisissa, Berliinissä ja Italiassa 1891–1895*. Helsinki: Otava.
- Schreck, Hanna-Reetta. 2017. *Minä maalaan kuin jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Helsinki: Teos.
- Schreck, Hanna-Reetta. 2019. "Valokuvan nainen—Ellen Thesleffin eletty ja maalattu ruumiillisuus". *Tahiti* 9, (3): 53–67. <https://doi.org/10.23995/tht.88664> Luettu 26.11.2020.
- Seppänen, Janne. 2014. *Levoton valokuva*. Tampere: Vastapaino.
- Stewen, Riikka. 2014. "Beda Stjerschantzin maailma: Pariisi 1891–1892." Teoksessa *Beda Stjerschantz 1867–1910: ristikkoportin takana = bakom gallergrinden*, toimittaja Itha O’Neill, 108–125. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Turunen, Arja. 2011. "Hame, housut, hamehousut! Vai mikä on tulevaisuutemme?`: Naisten päällyshousujen käyttöä koskevat pukeutumisohjeet ja niissä rakentuvat naiseuden ihanteet suomalaisissa naistenlehdissä 1889–1945." Väitöskirja, Jyväskylän yliopisto.
- Turunen, Arja ja Anna Niiranen. 2019. "Pukeutumisen muuttuvat merkitykset: Pukeutumisen historia ja sen tutkimus." Teoksessa *Säädyllyistä ja säädytöntä: Pukeutumisen historiaa renessanssista 2000-luvulle*. Toimittaneet Anna Niiranen ja Arja Turunen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 11–49. <https://jyx.iyu.fi/handle/123456789/66033>
- Uotila, Merja. 2019. "Kun talonpojat ryhtyivät kuluttamaan: Pukeutuminen miehen aseman ja varallisuuden ilmentäjänä 1800-luvun alun suomalaisessa maaseutuyhteisössä". Teoksessa *Säädyllyistä ja säädytöntä: Pukeutumisen historiaa renessanssista 2000-luvulle*. Toimittaneet Anna Niiranen ja Arja Turunen, 15–144. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. <https://jyx.iyu.fi/handle/123456789/66202>
- Veijola, Soile ja Eeva Jokinen. 2001. *Voiko naista rakastaa?: Avion ja eron karuselli*. Helsinki: WSOY.
- Zaremba, Milena. 2015. "Sosiaalisen omakuvan rakennusaineet." Pro gradu -tutkielma, Aalto-yliopisto. https://aaltoodoc.aalto.fi/bitstream/handle/123456789/18547/master_Zaremba_Milena_2015.pdf?sequence=1

KUVALÄHTEET

Kuva 1. Ellen Thesleff, 1890-luku. Svenska litteratursällskapet i Finland, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier.

Kuva 2. Ellen Thesleff, 1890-luku. Svenska litteratursällskapet i Finland, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier.

Kuva 3. Ellen Thesleff ja Sigrid Granfelt, 1893. Svenska litteratursällskapet i Finland, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier.

Kuva 4. Ellen Thesleff, 1890-luku. Svenska litteratursällskapet i Finland, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier.

Kuva 5. Ellen ja Gerda Thesleff, 1890-luku. Svenska litteratursällskapet i Finland, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier.

Kuva 6. Ellen Thesleff, 1890-luku. Svenska litteratursällskapet i Finland, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier.

Kuva 7. Ellen ja Gerda Thesleff, 1890-luku. Svenska litteratursällskapet i Finland, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier.