

Johanna Hoppu

---

”THE ATTITUDES”

---

Säätyläisnaisen identiteetin rakentaminen muotokuvien kautta 1700-luvun lopun Britanniassa.

Yleisen historian pro gradu -tutkielma

Historian ja etnologian laitos

Jyväskylän Yliopisto

Tammikuu 2022

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos Historian ja etnologian laitos
Tekijä Johanna Hoppu	
Työn nimi ”The Attitudes”: Säätyläisnaisen identiteetin rakentaminen muotokuvien kautta 1700-luvun lopun Britanniassa.	
Oppiaine Yleinen historia	Työn laji Pro -gradu tutkielma
Aika Tammikuu 2022	Sivumäärä 79
<p>Tiivistelmä 1700-luvun lopulla Eurooppaa leimasi merkittävä kulttuurillinen ja yhteiskunnallinen muutos. Näiden muutosten keskiössä vaikuttivat Emma Hamilton, Angelica Kauffman ja Georgiana, Devonshiren herttuatar. Heidän muotokuvansa heijastavat muuttuvaa yhteiskuntaa, mutta myös heidän yksilöllistä elämäänsä ja uraansa. Jokainen kolmesta naisesta on kuvattu useissa eri muotokuvissa 1700-luvun lopun merkittävien muotokuvataiteilijoiden toimesta. Tutkielmassa tarkastellaan Emmen, Kauffmanin ja Devonshiren herttuattaren näkyvää ja muuttuvaa identiteettiä heidän muotokuviansa kautta.</p> <p>Alkuperäislähteenä toimivat muotokuvat Emmasta, Kauffmanista ja Devonshiren herttuattaresta, jotka edustavat kohteiden elämän eri vaiheista. Jokaisesta henkilöstä on 4–5 teosta, joita analysoidaan ikonograafisten ja semioottisten menetelmien kautta. Tutkimus perustuu sukupuolen- ja historiantutkimuksen näkökulmaan.</p> <p>Tutkimuksessa korostuu sukupuolen merkitys muotokuvien kautta välittyvässä identiteetissä. Emma, Kauffman ja Devonshiren herttuatar edustivat säätyläisnaisen etuoikeutettua asemaa ja heidän identiteettinsä välittyy vahvana teoksissa. Perinteisesti nainen kuvataan passiivisena objektina länsimaisessa taiteessa, mutta tutkimuksessa tulee esille kohteiden aktiivinen identiteetin korostamisen muotokuvissa. Jokainen tutkimuksen naisista eli säätyläisnaiselle poikkeuksellisen vapaata ja julkista elämää, joka näkyy vahvasti muotokuvien semiotiikassa. Tämä vaikutti myös keskusteluun heidän seksuaalisuudestaan, sillä julkinen tila on perinteisesti nähty maskuliinisena. Jokainen naisista korosti tai peitti sukupuoltaan ja seksuaalisuuttaan eri tavalla riippuen heidän asemastaan, työstään ja tavoitteistaan.</p>	
Asiasanat sukupuoli, muotokuva, Iso-Britannia, 1700-luku, taide, uusklassismi, naistaiteilija, muoti, ikonografia, semiotiikka, seksuaalisuus	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

1	Johdanto	3
1.1	Antiikki 1700-luvun lopun taiteessa	5
1.2	Naistenmuoti 1770–1790-lukujen Britanniassa	6
1.3	Sukupuoli taiteen historiassa	8
1.4	Ikonografia ja semiotiikka	11
1.5	Sukupuoli osana identiteettiä 1700-luvun lopulla	12
1.6	Aiempi tutkimus	14
1.7	Alkuperäisaineisto	16
2	Emma Hamilton	18
2.1	Kirke, 1782 (KUVA 1)	19
2.2	Lady Hamilton Bakkantina, 1790–92 (KUVA 2)	22
2.3	Lady Hamilton, <i>Lähettilätär</i> , 1791 (KUVA 3)	28
2.4	Lady Hamilton Cumeanin Sibylinä, 1792 (KUVA 4)	30
2.5	Tanssiva veistos	33
3.	Angelica Kauffman	35
3.1	Omakuva vuodelta 1753 (KUVA 5)	36
3.2	Nathaniel Dancen teokset Kauffmanista vuosilta 1763 ja n. 1764–1766 (KUVAT 6 ja 7)	38
3.3.	Omakuva 1770–1775 (KUVA 8)	41
3.4	Angelica Kauffman musiikin ja taiteen välissä, omakuva, 1791 (KUVA 9)	44
3.5	Taiteen muusa	46
4.	Georgiana Cavendish, Devonshiren herttuatar	48
4.1	Spencerin sisarukset, 1774 (KUVA 10)	49
4.2	Macbethin kolme noitaa, 1775 (KUVA 11)	51
4.3	Devonshiren herttuattaren muotokuva, 1785–1787 (KUVA 12)	56
4.4	Georgiana, Devonshiren herttuatar ja Lady Elizabeth Foster, 1791 (KUVA 13)	60
4.5	Poliittinen herttuatar	66
5.	Päätäntö	68
	Lähteet	73
	Alkuperäislähteet	73
	Kirjalliset lähteet	74
	Verkkolähteet	78

## 1 Johdanto

Pro gradu - tutkielmassani analysoin muotokuvia kolmesta eri säätyläisnaisesta 1700-luvun lopulla, jotka pystyivät etuoikeutetun asemansa avulla nousemaan ja vaikuttamaan omalla tavallaan Iso-Britannian politiikkaan ja kulttuuriin. Tutkimukseni keskiössä ovat heidän muotokuvansa, joiden kautta analysoin heidän identiteettinsä muodostumista maalausten kautta. Muotokuvat olivat vaikuttava vallan väline, jotka edustivat heitä, ei vain yksilöinä, vaan myös heidän asemaansa, aikakauttaan ja kulttuuriaan.<sup>1</sup> Tutkimuksessani analysoin Emma Hamiltonin (1765–1815), Angelica Kauffmanin (1741–1807) ja Georgiana, Devonshiren herttuattaren (1757–1806) muotokuvia.

Lady Emma Hamilton, alkujaan Amy Lyon<sup>2</sup> ja myöhemmin Emma Hart, oli taiteilija George Romneyn muusa<sup>3</sup>, myöhemmin diplomaatti sir William Hamiltonin vaimo ja sotasankari amiraali Horatius Nelsonin rakastajatar.<sup>4</sup> Lady Hamiltonin elävä kehonkieli, tyyli- ja performanssi *The Attitudes* herättivät paljon kiinnostusta Euroopan säätyläispiirien joukossa. Suurin osa ajan muotokuvamaalareista halusi maalata muotokuvan kuuluisasta Emmasta ja Lontoon seurapiirit imitoivat hänen muotokuviaan sekä antiikista inspiroitunutta tyyliään.<sup>5</sup> Kun hänen suhteensa sotasankari Nelsonin kanssa tuli julkiseen tietoon, oli se aikansa suurimpia sensaatioita.

Angelica Kauffman oli yksi 1700-luvun lopun tunnetuimmista taiteilijoista. 1700-luvun lopulla useat naistaiteilijat tulivat kuuluisiksi Euroopan ylhäissäädyn ja hovien piireissä erityisesti muotokuvamaalareina. Angelica Kauffman, alkujaan Sveitsistä kotoisin, teki uraa Iso-Britanniassa ja oli Mary Moserin (1744–1819) ohella toinen kahdesta naisesta, jotka olivat perustamassa Lontoon kuninkaallista taideakatemiaa.<sup>6</sup> Hän maalasi muotokuvat myös Emma Hamiltonista ja Devonshiren herttuatar Georgianasta (KUVA 10).

Devonshiren herttuatar Georgiana Cavendish (alun perin lady Georgiana Spencer) meni naimisiin Devonshiren herttua William Cavendishin kanssa vuonna 1774 ja pariskunta sai kolme lasta.<sup>7</sup> Georgianasta tuli Lontoon seurapiirien tyyli-ikoni, jonka ystäväpiiriin kuuluivat niin Ranskan

---

<sup>1</sup> Johns 1994, 115.

<sup>2</sup> Contogouris 2018, 35.

<sup>3</sup> Williams 2012, 97, 102, 107.

<sup>4</sup> Williams 2012, 218.

<sup>5</sup> Rauser 2015, 471.

<sup>6</sup> Perry 1994, 52.

<sup>7</sup> Foreman 1998, 37-38.

kuningatar Marie Antoinette (1755–1793) kuin Britannian tuleva kuningas Yrjö IV (1762–1830).<sup>8</sup> Hän oli myös aktiivinen whig puolueen suosija ja kannattaja.<sup>9</sup>

Jokainen kyseisistä naisista tuli tunnetuksi 1700-luvun lopun Britanniassa ja Euroopassa vaikuttavina julkisuuden hahmoina, joiden muotokuvat saivat osakseen paljon huomiota. Heidän muotokuvansa heijastavat 1700-luvun lopun muuttuvaa yhteiskuntaa ja kulttuuria. Muotokuvat myös kertovat naisten omasta identiteetistä, kokemuksista ja elämästä. Valitsin kyseiset naiset heidän monipuolisen muotokuvakuvastonsa takiaan sekä vaikutuksestaan Britannian ylhäisaatelin seurapiiri elämään. Kaikki kolme liikkuvat samoissa piireissä, mutta edustivat sitä hyvin erilaisin tavoin. Naiset olivat myös vuorovaikutuksessa keskenään.

Tutkimuksessani en puhu yleisesti säätyläisnaisen identiteetistä 1700-luvun lopun maalaustaiteessa. Tulkitsen Emma Hamiltonin, Angelica Kauffmanin ja Georgianan, Devonshiren herttuattaren muotokuvia, ja heidänkin tapauksessansa, vain osaa heidän laajasta teoskuvastostaan. Kaikista kolmesta naisesta on säilynyt moneen muuhun säätyläisnaiseen verrattuna hyvin paljon maalauksia, joten tulkintani perustuu pieneen osaan niistä. Olen valinnut muotokuvat heidän elämänsä eri vaiheista, varhaisemmista vaiheista myöhäisempään. Angelica Kauffmanin maalauksissa ensimmäisen ja viimeisen teoksen välillä on lähes neljäkymmentä vuotta, kun taas Emma Hamiltonin muotokuvien välillä aika on noin kymmenen vuotta. Devonshiren herttuattaren kohdalla aikaväli on vajaat kaksikymmentä vuotta.

Moni tekijä vaikuttaa aikavälien pituuteen. Yksinkertaisin on ihmisten ikä. Angelica Kauffman syntyi 1741 ja oli jo 25-vuotias, kun Emma Hamilton syntyi 1765. Georgiana tippuu jälleen kahden muun väliin ja on syntynyt 1757. Angelica Kauffmanin ensimmäinen muotokuva 13-vuotiaana on maalattu ennen kuin kumpikaan muista naisista oli syntynyt. Koska tutkimukseni keskittyy nimenomaan 1700-luvun loppuun, olen jättänyt 1800-luvun alun muotokuvat kaikista kolmesta pois, minkä takia ikä on myös vaikuttava tekijä aikavälien pituudessa. Toinen tärkeä tekijä on kolmen naisen yhteiskunnallinen ja ammatillinen asema. Georgiana syntyi aatelisperheeseen, joten hänestä muotokuvia on maalattu lapsuudesta asti, kun taas Emmasta muotokuvia alettiin tehdä vasta, kun taiteilija George Romney maalasi hänet ensimmäisen kerran 17-vuotiaana. Taiteilijana ja taiteilijan tyttärenä Angelica Kauffmanista on muotokuvia lähes hänen koko elämänsä ajalta.

---

<sup>8</sup> Foreman 1998, 57.

<sup>9</sup> The Three Witches from Macbeth (Elizabeth Lamb, Viscountess Melbourne; Georgiana, Duchess of Devonshire; Anne Seymour Damer). (Viitattu 5.11.2020).

Kandidaatintutkinnossa keskityin tutkimaan Ranskan kuningatar Marie Antoinetten ja tämän hovitaiteilijan Elizabeth Vigée LeBrunin (1755–1842) välistä vuorovaikutusta Vigée LeBrunin maalaamissa muotokuvissa kuningattaresta 1700-luvun lopulla. Pro-gradututkielmassani päätin jatkaa tutkimusta 1700-luvun lopun kulttuurimaailman vaikutusvaltaisista naisista, jotka ansaitsevat yhtä paljon huomiota historiassa kuin traagisenukuluisa Marie Antoinette. Aluksi valitsin tutkielmaani useamman naisen muotokuvat, mutta tutkimuksen edetessä huomasin, että jokaisen naisen kohdalla analysoitavaa tuli enemmän ja enemmän, joten määrä supistui viidestä kolmeen. Mary Wolstonecraft (1759–1797) ja Sarah Siddons (1755–1831) samoin kuin monet muut 1700-luvun merkittävät naiset ansaitsevat paikkansa historiassa ja toivon voivani palata heihin tulevaisuuden tutkimuksessa.

### **1.1 Antiikki 1700-luvun lopun taiteessa**

1750-luvulla taidehistorioitsija Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) loi uudenlaisen kuvan antiikin taiteesta sulauttamalla sen yhteen valistuksen ajan aatteiden kanssa. Kyse ei ollut enää antiikin taiteen jäljittelystä, vaan sen ilmaisun ja esteettisyyden sisäistämisestä. Winckelmann näki antiikin taiteen kaikkein ihanteellisimpana taiteen muotona, jonka kaltaiseen ilmaisukykyyn tulisi myös 1700-luvun taiteilijoiden pyrkiä. Tarkoituksena ei ollut kopioida antiikin taidetta suoraan, vaan inspiroitua siitä ja tuoda antiikin henki esille 1700-luvun taiteessa.<sup>10</sup>

1700-luvun lopulla antiikin ihannoiti koki erityisen merkittävän uuden kukoistuksen, kun Herculaneum ja Pompeijin kaupunkien raunioiden olemassaolo levisi matkailijoiden mukana suuremman yleisön tietoisuuteen. Raunioiden olemassaolo oli ollut paikallisten tiedossa läpi antiikin ja keskiajan, mutta 1700-luvulla myytti kaupunkien ”löytymisestä” aiheutti antiikin uudelleen ihannoinnin aallon. Charlotte Roberts toteaa, että myytti palveli 1700-luvulla vallinnutta valistuksen aikakautta. Rauniot leimattiin koskemattomiksi aarteiksi, jotka olivat odottaneet valistunutta löytäjäänsä, joka ymmärsi niiden kulttuurillisen arvon.<sup>11</sup> Raunioiden saama julkisuus ja myytti niiden löytämisestä palvelijat Winckelmannin uutta taiteen teoriaa.

Kaupunkien raunioista tuli suosittu matkakohde ylhäissäätyisten nuorten miesten opintomatkoilla, grand tourilla, jossa he matkustivat ympäri Eurooppaa tutustumassa eri maiden tapoihin ja

---

<sup>10</sup> Honour, Fleming 1995, 624–625.

<sup>11</sup> Roberts 2015, 62–63.

kulttuuriin. Erityisesti Britanniasta nuoret aatelismiehet matkustivat Ranskaan ja Italiaan tutustumaan hovietiketteihin, oppimaan kieltä ja näkemään omin silmin historiallisesti merkittäviä rakennuksia. Tulivuori Vesuviuksen purkauksen alle hautautuneet Pompeiji ja Herculaneum olivat ainutlaatuinen kosketus antiikin Rooman historiaan ja menneisyyden ihmisten elämään. Antiikki ei ollut enää vain sankaritarinoita ja mahtipontisia rakennuksia, vaan 1700-luvun ihmiset pystyivät samaistumaan antiikin ihmisten elämään, kun tuhkan alta paljastui hyvin arkista esineistöä ja rakennuksia.<sup>12</sup>

## 1.2 Naistenmuoti 1770–1790-lukujen Britanniassa

Lähes koko 1700-luvun säädystä riippumatta brittiläisen naisen pukuun kuului aluspaita, kureliivi, lantiota leventävä pönkkähame, yksi tai useampi alushame ja päällyspuku, joka saattoi koostua yhtenäisestä puvusta tai erillisestä yläosasta ja alaosasta. Sukat ulottuivat yleensä yli polven ja sidottiin kiinni sukkanauhoilla.<sup>13</sup> 1700-luvun lopulla vaateteollisuus muuttui merkittävästi teollisen vallankumouksen myötä. Kankaiden tuotanto tehostui uudenlaisen konetekniikan avulla. James Hargreavesin (1720–1778) Kehruu-Jenny (1764) ja James Wattin (1736–1819) kehittämät kangaspuut, joihin kudelanka asetettiin mekaanisesti (1775), mahdollistivat kankaiden halvemman ja nopeamman tuotannon. Ensimmäinen kutomakone patentointiin Britanniassa Edmund Cartwrightin (1743–1823) toimesta vuonna 1785. Ranska pysyi Euroopan luksuskankaiden tärkeimpänä tuottajana, kun taas Englannin kangasteollisuus palveli laajempaa kuluttajakuntaa säädystä riippumatta. Tehokkaamman tuotannon myötä monet ammattikutojat menettivät työpaikkansa, kun tehtaat korvasivat heidät halvemmalla työvoimalla.<sup>14</sup>

Kaikkein kallein kangaslaatu oli kuvioitu silkki sametti, mutta myös silkkidamaski ja brokardi kertoivat kantajan vauraudesta.<sup>15</sup> Teollisen vallankumouksen myötä puuvillasta tuli kuitenkin suosittu muotikangas. Uudella painotekniikalla kuvioitua puuvillakangasta saatettiin tuottaa yhä tehokkaammin. Kukkakuviot ja Kiinasta inspiroitunut kuviointi tulivat muodikkaiksi ja yleisiksi pukujen kankaissa.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Moormann 2018, 24.

<sup>13</sup> Women's Fashion in the 18<sup>th</sup> century. (Viitattu 26.4.2021).

<sup>14</sup> Watt. 2004. (Viitattu 26.4.2021).

<sup>15</sup> Watt. 2003b. (Viitattu 26.4.2021).

<sup>16</sup> Watt. 2003a. (Viitattu 26.4.2021).

1770-luvulla ranskalainen yltäkyläinen ja koristeellinen hovimuoti koki huippunsa korkeiden kampausten ja leveiden pönkkähameiden muodossa. Ylellisen muodin edelläkävijänä toimi Marie Antoinette sekä tämän ”muotiministeri” Rose Bertin (1747–1813) ja kampaaja monsieur Léonard Autié (1751–1820). Kuningattaren henkilökohtainen ystävä ja Rose Bertinin asiakas Devonshiren herttuatar Georgiana esitteli uuden muodin Britannian ylhäisaatelille. 1775 hän esitteli seurapiireille ranskalaiset korkeat kampaukset, jotka koristeltiin esineillä kuten laivoilla ja hedelmillä. Äveriäisyyden huipuksi muodostuivat neljä jalkaa korkeat strutsinsulkakampaukset, jotka Iso-Britannian kuningatar Charlotte (1744–1818) kielsi hovista, mutta jotka villitsivät nuoren aatelin.<sup>17</sup>

1770–1780-luvuilla taidepiireissä nousi uusi esteettinen suuntaus, jonka tarkoituksena oli kapinoida vallitsevaa muotia vastaan. Tämä niin sanottu antimuoti suosi kreikkalaisten patsaiden yksinkertaista kauneutta ja korosti ihmisen vartalon muotoja.<sup>18</sup> Monet taiteilijat kuten Angelica Kauffman ja George Romney vaatettivat itsensä ja mallinsa valkoisiin, yksinkertaisiin pukuihin jo 1770-luvulla samaan aikaan, kun hovissa pukeuduttiin leveisiin pönkkähameisiin ja korkeisiin kampauksiin. Amelia Rauser toteaa, kuinka taiteilijoita kiehtoi ajatus tallentaa maalauksissaan kuva elävästä veistoksesta.<sup>19</sup> Kun aikaisemmilla vuosikymmenillä muodilla oli tarkoitus peittää naisten muodot koristeellisella puvulla, 1700-luvun lopun taiteilijat kokivat vartalon osaksi pukeutumista. Uusklassisen muodin estetiikkaan kuului antiikin ajattomuus ja pyrkimys luonnollisuuteen.<sup>20</sup>

Taiteilijoiden vaikutuksesta äärimmäisyyksiin mennyt koristeellinen ja yltäkyläinen muoti muuttui radikaalisti 1780-luvulla. Marie Antoinette aiheutti skandaalin pukeutumalla yksinkertaiseen musliinikankaiseen pukuun hovitaiteilija Elizabeth Vigée LeBrunin kannustamana muotokuvassa vuodelta 1783. Pian kaikki ylhäissäätyiset naiset, Devonshiren herttuatar Georgiana mukaan lukien, alkoivat suosimaan yksinkertaista, *chemise à la reine*<sup>21</sup>, tunnettua pukua. Yksinkertaisen pukeutumisen taustalla vaikutti 1700-luvun suuri antiikin ihannointi, ja aatelisnaiset alkoivat imitoimaan antiikin patsaiden pukeutumista. Valkoiset musliinimekot ja yksinkertaiset kampaukset somistettiin olkihatulla ja erivärisillä vyönauhoilla. *Chemise à la reine* sekä pukuun sopiva yksinkertainen kampaus, *coiffure à l'enfan*<sup>22</sup>, tai, *style frisé*,<sup>23</sup> levisivät nopeasti myös Iso-

---

<sup>17</sup> Foreman 1998, 57.

<sup>18</sup> Rauser 2020, 9–10.

<sup>19</sup> Rauser 2020, 15.

<sup>20</sup> Rauser 2020, 16.

<sup>21</sup> *Kuningattaren (alus)puku.*

<sup>22</sup> *Lapsen kampaus*

<sup>23</sup> *Kiharainen tyyli*



Britanniaan. Thomas Gainsborough (1727–1788) maalasi vuosien 1785–87 välillä Devonshiren herttuattaresta hyvin samanlaisen muotokuvan (KUVA 10) kuin, minkä Vigée Le Brun oli maalannut Ranskan kuningattaresta. Kyseistä maalausta analysoin Devonshiren herttuatarta käsittelevässä kappaleessa.

1790-luvulla uusi yksinkertainen puku dominoi länsimaalaista naisten muotia. Siluetti muuttui suuremmaksi ja vyötärö alkoi nousta korkeammalle. Valkoinen dominoi naisten muotia ja antiikkia imitoitiin yhä innokkaammin. Rauserin mukaan uusklassisen puvun tarkoituksena oli kääriä kantajansa kehoon ohuen ohueen kankaaseen ja näin paljastaa myös kantajansa vartalon muodot. Pönkkähameista ja pitkistä kureliiveistä luovuttiin, jotta ilmavan puvun vaikutelma oli mahdollista saavuttaa.<sup>24</sup> Emma Hamilton oli yksi uusklassisen muodin suurimpia vaikuttajia.<sup>25</sup>

### 1.3 Sukupuoli taiteen historiassa

Rozsika Parker ja Griselda Pollock mainitsevat, että taide on kulttuurin sisään rakennettu instituutio, joka kuvaa ajan yhteiskunnan järjestystä ja vallan mekanismeja.<sup>26</sup> Teos sai aikanaan paljon huomiota ja on yhä tärkeä taiteen sukupuolenhistorian teoriassa. Taiteen määrittely ei kuitenkaan ole suoraviivaista. Carolyn Korsmeyer toteaa, että taide ja sen määrittely ovat niin sidonnaisia sen muotoon, aikakauteen, tyyliin ja tarkoitukseen, ja ettei sitä siksi voida määrittää yksiselitteisesti yhteiskunnan peilinä.<sup>27</sup> Taide on myös yksilöiden kokemusta ja itseilmaisua, joka tulee esille erityisesti omassa tutkimuksessani. Taide edustaa yksilöä siinä missä yhteiskuntaakin. Ihmiset ovat yksilöitä ja heillä on yksilöllinen kokemus, johon vaikuttavat ajan, paikan ja kulttuurin arvot ja asenteet. Silti he ovat yksilöitä, ainutlaatuisia henkilöitä, joka näkyy taiteessa. Muotokuvataiteessa keskusteleen valitsemieni mallien lisäksi heidän elämäänsä vaikuttaneet yksilölliset ihmiset.

Kun tarkastellaan muotokuvataidetta, tärkeänä tekijänä on taiteilijan ja mallin sukupuoli. Ennen 1900-lukua suuriosa naistaiteilijoista teki uraa muotokuvamaalareina, sillä se nähtiin naiselle sopivana taiteen muotona. Nainen nähtiin perinteisesti kuuluvan yksityiseen, kodin piiriin, joten koska muotokuvamaalausta oli mahdollista tehdä kotona, nainen ei vennyttänyt liikaa sopivien

---

<sup>24</sup> Rauser 2020, 25.

<sup>25</sup> Rauser 2020, 39.

<sup>26</sup> Parker, Pollock 1981, 115–116.

<sup>27</sup> Korsmeyer 2004, 104.

sosiaalisten ympäristöjen rajoja. Muotokuvamaalaus koettiin myös lähinnä imitointina, joka ei vaatinut suurempaa taiteellista näkemystä.<sup>28</sup> Sukupuolen historian merkittävä tutkija Joan Kelly toteaa, että tärkeänä osana sukupuolen historian tutkimusta on käsitys julkisesta ja yksityisestä piiristä. Kellyn mukaan tämä jako vahvistui valtiovallan vahvistumisen myötä ja jakoi sukupuolet yhä enemmän erilleen toisistaan. Perinteisesti julkinen piiri on kuulunut sukupuolisesti miehen piiriin ja yksityinen kodin piiri taas naisen.<sup>29</sup>

Ersy Contogouris analysoi teoksessaan *Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art. Agency, performance, and representation* (2018) Emma Hamiltonin muotokuvien kautta 1700-luvun naisen suhdetta taiteeseen. Contogouris toteaa, että nainen liitetään perinteisesti objektiksi, kuvan aiheeksi ja taiteilijan muusaksi. Nainen on kuva, joka sisältää käsitteen vallan tasapainosta naisen ollen passiivinen, läsnä, omistettava ja voimaton. Mies taas ei ole kuvassa läsnä, mutta kuva silti esittää hänen puhettaan, asemaansa ja valtaansa. Hän on siis kuvan subjekti, toiminnallinen tekijä.<sup>30</sup> Miestaiteilija ei edusta teoksissaan vain itseään, vaan myös etuoikeuttaan esittää ajatuksiaan ja mielipiteitään taiteen kautta.<sup>31</sup> Usein naiset esitettiin taiteessa tietynlaisissa rooleissa kuten mytologisina tai raamatullisina hahmoina. He eivät esitä itseään, vaan ideaalia ja ihanteellista kuvausta jostakin kuvitellusta. Tämä ei ollut vain miestäitelijoiden tapa esittää naisia, vaan myös naistaiteilijat esittivät naismallinsa kauneuden ilmentyminä. Uuden roolin ottaminen ei välttämättä kuitenkaan tehnyt naisia täysin passiiviseksi.<sup>32</sup> Emma Hamilton otti haltuun roolinsa ”elävänä patsaansa” ja teki itsestään Euroopan tunteman sen kautta.

Joan W. Scott mainitsee, kuinka naistenhistoria laajentui sukupuolenhistoriaan, kun tutkimus keskittyi koskemaan myös sukupuolten välistä vuorovaikutusta. Sukupuolet<sup>33</sup> eivät ole irrallisiaan toisistaan ja historian ymmärtäminen sukupuolen kontekstissa on mahdollista vain tutkimalla molempia sukupuolia.<sup>34</sup> Sukupuolenhistoria painottuu vahvasti naistenhistoriaan, mutta lähinnä siksi, että varsinkin 1980-luvulla muut historian alueet painottuivat vahvasti miestenhistoriaan. Sukupuolenhistoria terminä tuo naistenhistorian osaksi historian tutkimusta.<sup>35</sup> Viimeisen lähes

---

<sup>28</sup> Shearer 2004, 145.

<sup>29</sup> Kelly 1984, 14.

<sup>30</sup> Contogouris 2018, 23.

<sup>31</sup> Parker, Pollock 1981, 115–116.

<sup>32</sup> Shearer 2004, 148, 155.

<sup>33</sup> Sukupuolten binäärinen jako on kyseenalainen ja muunsukupuolisuus, erityisesti ristiinpukeutuminen, tunnettiin 1700-luvun lopulla. Ks. esim. Hyde 2016.

<sup>34</sup> Scott 1986, 1054.

<sup>35</sup> Scott 1986, 1056.

neljäkymmenen vuoden aikana sukupuolentutkimuksesta on tullut yhä laajempi tutkimuksen kenttä.<sup>36</sup>

Omassa tutkimuksessani merkittäväksi nousee intersektionaalisuus, jossa otetaan sukupuolen lisäksi huomioon myös muut identiteettiin vaikuttavat tekijät. Helma Lutz huomauttaa artikkelissaan, että sukupuolen lisäksi ihmisen identiteettiin vaikuttavat myös sääty, etnisyys, ikä, uskonto, kansalaisuus ja erityispiirteisyys ruumiillisesti esimerkiksi kehitysvamma. Kyse on valtarakenteista, jotka vaikuttavat siihen, kuinka ihmiseen suhtaudutaan yhteiskunnassa. Valta-asetelmat vaihtelevat aikakausien, yhteisöjen, kulttuurien ja uskontojen välillä, mutta ne ovat aina olemassa ja tärkeä ottaa huomioon tutkimuksessa.<sup>37</sup> Jos tarkastelemme tutkimusta vain sukupuolen raameissa, jätämme pois monta muuta mahdollisesti jopa merkittävämpää ihmisen identiteettiä määrittelevää tekijää. Etenkin, kun puhumme 1700-luvun lopun Euroopasta.

Kuten jo aiemmin mainitsin, valitsemani naiset edustivat kaikki Britannian valkoista ylhäissäätystä, mikä mahdollisti sen, että he saattoivat nousta merkittäviin asemiin ja teettää ylipäätään itsestään muotokuvia. Emma Hamilton poikkeaa sikäli muista, että hän ei syntynyt säätyläisasemaan, mutta käytännössä kuului siihen melkein koko lopun elämäänsä. Ylhäissäätystä oli myös hallitseva sääty ja kontrolloi yhteiskuntaa, politiikkaa ja kulttuuria. Käsitteet kuten sukupuoli, sääty ja etnisyys limittyvät yhteen yhteiskunnassa eivätkä ole irrallisia tekijöitä suhteessa toisiinsa. Kun puhutaan valkoisesta ylhäissäädyn naisesta 1700-luvun lopun Britanniassa, on se täysin erilainen kuin mustan naisorjan kokemus identiteetistä samalla aikakaudella. Tässä kontekstissa sääty ja etnisyys merkitsevät enemmän kuin sukupuoli. Kun tarkastellaan muotokuva taidetta 1700-luvun lopun Euroopassa, tarkastellaan välttämättä valkoista ylhäissäätystä.

Viime vuosina sukupuolennäkökulmasta on tullut tärkeä osa historian ja taiteen tutkimusta.<sup>38</sup> 1900-luvun toisella puoliskolla kritiikki perinteistä historian tutkimusta kohtaan synnytti monia uusia tutkimuksensuuntauksia, jonka aikana sukupuolen historia alkoi keskittyä unohdettujen naistoimijoiden tuomiseen enemmän näkyväksi. Taiteessa tämä näkyi erityisesti naistaiteilijoiden nostamisesta mieskollegoidensa rinnalle. Linda Nochlinin artikkeli ”Why haven’t there been any great women artists?” (1971) synnytti keskustelun koskien kysymystä suurien taiteilijoiden miesvaltaisuudesta. Nochlin nostaa ongelmaksi sen, että taiteen ajatellaan olevan täysin ihmisen

---

<sup>36</sup> Lähdesmäki 2012, 111.

<sup>37</sup> Lutz 2015, 40.

<sup>38</sup> Lähdesmäki 2012, 111.

omaa itsensä ilmaisua, johon eivät vaikuttaisi ympäröivä maailma, yhteiskunta ja sen arvot. Taide on riippuvainen aikakautensa käytänteistä, miten sitä opetetaan ja miten sitä tulkitaan.

Länsimaalainen taide ja historia painottavat valkoisen säätyläismiehen asemaa yhteiskunnassa jättäen helposti muut ryhmät ulkopuolelle. Tämä luo illuusion siitä, etteivät muut ryhmät luoneet taidetta. Nochlin toteaa, että samasta syystä miksi suuria naistaiteilijoita ei ole ei myöskään taiteen kaanonissa juuri tummaihoisia taiteilijoita näy. Ei ole kyse biologisesta syystä, jonka takia suuria naistaiteilijoita ei ole, vaan yhteiskunnan järjestelmästä ja perspektiivistä, joka näkee suurten taiteilijoiden olevan vain miehiä.<sup>39</sup> Myöhemmin sukupuolenhistoria on alkanut keskittymään myös sukupuolten käymään vuorovaikutukseen keskenään sekä yhteiskunnan, kulttuurin ja yhteisön vaikutukseen sukupuoleen.<sup>40</sup> Angelica Kauffman tuli tunnetuksi aikanaan muotokuvataiteen lisäksi myös historiamaalarina ja oli mukana perustamassa Iso-Britannian kuninkaallista taideakatemiaa. Tästä huolimatta, kun puhutaan 1700-luvun Britannian suurimmista taiteilijoista, Kauffman jää miesaikalastaensa sir Thomas Gainsborough'n (1727-1788) ja Joshua Reynoldsin (1723-1792) varjoon.

#### **1.4 Ikonografia ja semiotiikka**

Keskeinen osa taideteoksen tutkimusta on se, mitä teos esittää ja mikä sen aihe on. Näiden kautta on mahdollista tarkastella teoksen syvempää merkitystä.<sup>41</sup> Tutkimukseni aineistona toimivat muotokuvat. Analysointi tapahtuu ikonografisin ja semioottisin menetelmin, sukupuolen historian lähestymistavan kautta. Kuten mitä tahansa kuvaa tarkasteltaessa, analysoinnin perustana on selvittää kuvan aihe ja konteksti sekä tarkastella symbolien piilotettuja merkityksiä. Aineistoni koostuu muotokuvista 1700-luvulla, jotka sisältävät paljon piilomerkityksiä erilaisten pienempien esineiden, värien ja asentojen kautta.<sup>42</sup>

Lauri Öckenströmin ja Katja Fältin mukaan muotokuvat voidaan jakaa karkeasti neljään eri tyyppiin 1) raamatullisiin ja pyhimyksiin, 2) mytologisiin hahmoihin, 3) personifikaatioihin, joissa jotain abstraktista asiaa kuvataan ihmisenä (yleensä naisena) ja 4) historiallisiin henkilöihin.<sup>43</sup> 1400-1800-luvulla tyypillisesti muotokuvat olivat yhdistelmiä näistä kaikista ja kyseinen henkilö saatettiin kuvata raamatullisena, mytologisena tai abstraktina allegoriana esimerkiksi viisaudesta tai

---

<sup>39</sup> Nochlin 1971, 5.

<sup>40</sup> Lähdesmäki 2012, 116.

<sup>41</sup> Öckenström, Fält 2012, 189.

<sup>42</sup> Van Leeuwen 2004, 92.

<sup>43</sup> Öckenström, Fält, 2012, 193.

kauneudesta.<sup>44</sup> Suuri osa aineistoni muotokuvista edustaa nimenomaan tätä kyseistä muotokuvatyyppiä. Esimerkiksi Lady Hamilton kuvataan niin antiikin mytologisena Kirkenä kuin Sibyllana, kun taas herttuatar Devonshire ystävineen esiintyy Macbethin kolmena noitana.

Ikonografian lisäksi tärkeänä osana maalauksen tulkinnassa on semiotiikka. Semiotiikka keskittyy tutkimaan merkkejä ja sitä, miten ne jäsentävät kulttuuria.<sup>45</sup> Jotkin esineet saattavat olla vertauksia erilaisista tarinoista tai henkilöistä, joihin kyseisen kuvan henkilö halutaan rinnastaa.<sup>46</sup> Kun ikonografia keskittyy maalauksen kokonaiskuvaan, historialliseen kontekstiin ja vaikutukseen, semiotiikka pyrkii selvittämään maalauksen yksittäisten tekijöiden merkitystä esimerkiksi sitä, mitä symbolit kertovat maalauksesta.<sup>47</sup> Emma Hamilton kuvataan useissa muotokuvissa taustallaan tulivuori, joka viittaa hänen aviomiehensä sir William Hamiltoniin, joka oli erityisen kiinnostunut tulivuorten tutkimisesta.

### 1.5 Sukupuoli osana identiteettiä 1700-luvun lopulla

Ihmisen identiteetti on jatkuvassa muutoksessa kuten siihen vaikuttavat tekijätkin. Stuart Hallin mukaan käsitys yhdestä yksilön kokonaan määrittelevästä identiteetistä on harhaanjohtava.<sup>48</sup> Identiteetti ei rakennu yksilöstä itsestään, vaan muodostuu ympäröivästä kulttuurista, yhteiskunnasta ja yksilöä ympäröivistä yhteisöistä.<sup>49</sup> Koska nämäkin tekijät muuttuvat jatkuvasti, myös yksilön identiteetti muuttuu. Identiteetin sijaan tulisikin puhua identifikaatioista, jotka ovat jatkuvassa muutoksessa. Kommunikoidessamme sekä tiedostaen että tiedostamattamme muodostamme käsityksiä ja merkityksiä yksilöille ja yhteisölle. Se missä kulttuurissa kasvaa, minkälaisessa yhteisössä vaikuttaa ja minkälaisia ajatuksia omaa itseensä, muovaavat yksilöä jatkuvasti.<sup>50</sup>

Yksi identiteettiin merkittävästi vaikuttavista tekijöistä on sukupuoli. Käsitys sukupuolesta ei ole yksittäisesti nimettävä ominaisuus, vaan yhteiskunnallisesti rakentunut prosessi. Sukupuolen esittämisen prosessi on ajassa muuttuva käsite, joka on tästä syystä vaikea määritellä.<sup>51</sup> Kyse on

---

<sup>44</sup> Öckenström, Fält, 2012, 194–195.

<sup>45</sup> Kuusamo 1990, 43–44.

<sup>46</sup> Öckenström, Fält, 2012, 195.

<sup>47</sup> Van Leeuwen 2004, 92.

<sup>48</sup> Hall 1999, 23.

<sup>49</sup> Pitkänen 2019. (Viitattu 4.11.2019).

<sup>50</sup> Hall 1999, 23.

<sup>51</sup> Dolan 2014, 8–9.

kuitenkin enemmän käytännön toiminnasta kuin sukupuolesta yksittäisenä käsitteenä.<sup>52</sup> Ei ole kyse biologisesta faktasta, vaan tietynlaisesta käyttäytymisestä, vaatuksesta ja ulkonäöstä, johon vaikuttivat usein sukupuolta enemmän yhteiskuntaluokat ja etnisyys. Bo Lönnqvist toteaa, että identiteetti kiteytyy rooliin ja statukseen, joihin vaikuttavat ikä, sukupuoli, ammatti ja arvoasema. Näissä Lönnqvist painottaa erityisesti vaatteiden ja puvun vaihtamisen merkitystä<sup>53</sup>, joita myös itse tulen tarkastelemaan omassa tutkielmassani.

1700-luvun loppupuolella käsite sukupuolesta koki merkittäviä muutoksia valistuksen aatteen vaikuttamana. Tieteen kehityksen myötä valistuksessa ajattelijat korostivat järjen merkitystä yhteiskunnan ja kulttuurin ymmärtämisessä.<sup>54</sup> Uudet instituutiot kuten salongit, sanomalehdet ja kahvilat houkuttelivat ajattelijoita jakamaan mielipiteitään valistuksesta ja näin myös sukupuolesta. Keskusteluihin osallistuvat puhuivat naisen luonnosta sekä siitä mikä erotti naisen ja miehen toisistaan sukupuolisesti. Kysymyksiä esitettiin myös naisten intellektuaalisuudesta, moraalista ja siveydestä sekä sosiaalisesta roolista. Naisten vähäisiä oikeuksia koulutukseen kritisoiitiin ja tällä selitettiin myös sitä miksi naiset eivät olleet yhtä aktiivisia toimijoita taiteen ja tieteen saralla. Selitykseksi kelpasi myös naisen vähempi järjen ymmärrys ja naisen ja miehen selvä luontainen eroavaisuus.<sup>55</sup>

1700-luvun poliittisen kentän keskiössä vaikutti moninainen salonkikulttuuri. Erityisesti Pariisin salongeista muodostui merkittäviä valistusseurapiirien keskiöitä, joissa nouseva porvarissääty ja filosofiasta kiinnostunut aateli keskusteli muun muassa vapaudesta, uskonnosta ja koulutuksesta. Näiden salonkien keskeisiksi hahmoiksi nousivat *salonnières*<sup>56</sup> kuten Madame Marie Thérèse Rodet Geoffrin (1699–1777), Mademoiselle Julie de Lespinasse (1732–1776) ja Madame Suzanne Necker (1739–1794). Heidän vaikutuksestaan salongit muuttuivat älymystön tärkeimmiksi instituutioiksi, jotka haastoivat aurinkokuningas Ludvig XIV:n luoman hovikulttuurin.<sup>57</sup> Ei ollut enää kyse vain aatelin huolettomista illanistujaisista, vaan kokouksista, joissa työstiin valistuksen aatteita. *Salonnières* olivat ylhäissäätyisiä naisia, joilla oli kiinnostusta kulttuuriin ja koulutukseen. Heidän tarkoituksenaan oli luoda sosiaalisia ympyröitä, jotka muodostuivat filosofiasta ja taiteilijoista sekä näin osallistua itse intellektuelliin maailmaan, josta he muuten olisivat joutuneet ulkopuolelle.

---

<sup>52</sup> Dolan 2014, 11.

<sup>53</sup> Lönnqvist 2008, 24.

<sup>54</sup> Wiesner-Hanks 2008, 39.

<sup>55</sup> Wiesner-Hanks 2008, 41–42.

<sup>56</sup> *Salonkien emännät*.

<sup>57</sup> Goodman 1989, 331.

*Salonnières* vaikuttivat toinen toisiinsa merkittävästi luoden naisten omia intellektuelleja verkostoja. Madame Necker oli nuoruudessaan ollut osana sekä Madame Geoffrinin että Mademoiselle de Lespinassen salonkeja saaden heidän toiminnastaan vaikutteita omaan salonkiinsa.<sup>58</sup>

1700-luvulla moni nainen nousi merkittävään asemaan ympäri Eurooppaa. Iso-Britanniassa, Venäjällä ja Itävallassa m. 1700-luvun lopulla useat naistaiteilijat tulivat koko Euroopan tuntemiksi monipuolisina muotokuvamaalareina.<sup>59</sup> Aineistossani esiintyvä Angelica Kauffman oli perustamassa Lontoon Kuninkaallista taideakatemiaa ja tuli tunnetuksi niin muotokuva- kuin historiamaalarina ympäri Eurooppaa. Seuraavan kerran naistaiteilijoita päästettiin kuninkaallisen taideakatemian jäseniksi vasta 1900-luvulla.<sup>60</sup>

Yhä useampi nainen toi mielipiteensä naisten asemasta esille heidän osallistuessaan keskusteluun miesten kanssa. Muuttuvan keskustelukulttuurin takana vaikutti merkittävästi valistuksen aate, joka syntyi tieteellisen kehityksen myötä. Valistus korosti järjen ja tiedon merkitystä ympäröivän maailman ja yhteiskunnan selittämiseksi kritisoiden aikaisempaa ajatusmaailmaa ennakkoluuloiseksi ja epäoikeudenmukaiseksi.<sup>61</sup> Britanniassa poliittisen keskustelun siirtyminen kuninkaallisesta hovista Lontooseen vaikutti myös keskustelukulttuurin merkittävään muutokseen. Kahvilat, pubit ja salongit tarjosivat uudenlaisen poliittisen ilmapiirin kehityksen 1700-luvun lopun Britanniassa, jossa moni nainen kuten Devonshiren herttuatar Georgiana, nousi vaikutusvaltaiseen asemaan poliittisena tukijana ja salonkien emäntänä.<sup>62</sup>

## 1.6 Aiempi tutkimus

Emma Hamilton ja hänen muotokuvansa ovat kiinnostaneet tutkijoita laajasti. Viimeisimmän laajan tutkimuksen lady Hamiltonista on tehnyt Ery Contogouris, jonka teos *Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art. Agency, performance, and representation* (2018) analysoi Hamiltonin muotokuvien ja performanssin vaikutusta 1700-luvun lopun taidekulttuuriin. Lady Hamiltonin elämäkertoja on ilmestynyt heti hänen kuolemansa jälkeen useita viimeisempänä Kate

---

<sup>58</sup> Goodman 1989, 332–333.

<sup>59</sup> Strobel 2005/2006, 3.

<sup>60</sup> Perry 1994, 52.

<sup>61</sup> Wiesner-Hanks 2008, 39.

<sup>62</sup> Chalus 2000, 674.

Williamsin teos *England's Mistress: The Infamous Life of Emma Hamilton*, (2012) sekä Amelia Rauserin teos *The Age of Undressing* (2020), jossa Emma toimii tärkeässä roolissa.

Kuninkaallista taideakatemiaa perustamassa ollut Angelica Kauffman nousi yhdeksi Euroopan merkittävimmistä muotokuvamaalareista 1700-luvun loppupuolella. Hän maalasi muotokuvat niin Emma Hamiltonista kuin Devonshiren herttuattarestakin ja hänet rinnastettiin taiteen muusaksi Britanniassa. Angelica Kauffman nostetaan esille tutkimuksessa naistaiteilijoista historian aikana ja hänet mainitaan Rozsika Parkerin ja Griselda Pollockin teoksessa *Old mistresses. Woman, Art and Ideology* (1981) sekä Ann Sutherland Harris ja Linda Nochlinin teoksessa *Women Artists 1550-1950* (1976), joka tehtiin samannimisen näyttelyn pohjalta. Angelica Kauffmania käsitellään myös teoksessa *Angelica Kauffman: A Continental Artist in Georgian England* (1993), jonka on toimittanut Wendy Wassyng Roworth.

Amanda Foremanin teos *Georgiana: Duchess of Devonshire* (1997) toimii tärkeänä lähteenä tutkimuksessani Devonshiren herttuattaren elämästä. Foreman piti luentosarjan Devonshiren herttuattaren elämästä The Institute of Classical Architecture & Artissa (ICAA) New Yorkissa, elokuussa 2019 ja kolmas luento on dokumentoitu internetiin. Luento toimi erinomaisena pohjana herttuattaren maalausten pohjalle. Devonshiren herttuatar oli poliittisesti aktiivinen ja kannatti avoimesti liberaalipuolueenienpolitiikkaa sekä kampanjoi whig-poliitikko Charles James Foxin hyväksi. Franklin ja Marshall Collegen Professori Amelia Rauser analysoi artikkelissaan ”The Butcher-Kissing Duchess of Devonshire: Between Caricature and Allegory in 1784” (2002) kuinka Devonshiren herttuattaren aktiivinen poliittisuus synnytti useita karikatyyrejä ja pamfletteja hänestä. Rauser on tutkinut myös Emma Hamiltonin *The Attitudes* -performanssia artikkelissaan ”Living Statues and Neoclassical Dress in Late Eighteenth-Century Naples” (2015)

Kate Williamsin sekä Amanda Foremanin teokset Emman ja Georgianan elämästä ovat verrattain populaarisempakirjallisuutta, joka on tarkoitettu laajemmalle lukijakunnalle. Molemmat teokset pohjaavat vahvasti Emman ja Georgianan itsensä kirjoittamiin alkuperäislähteistöihin kuten kirjeisiin. Erityisesti Foreman siteeraa paljon suoraan alkuperäisistä kirjeistä ja julkaisuista. Teokset ovat myös tuoreimpia julkaisuja Emman ja Georgianan elämästä. Oma alkuperäisaineistoni olisi muuttunut pro –gradu tutkielmaa varten liian laajaksi, jos olisin alkanut itse tulkitsemaan Emman, Kauffmanin ja Devonshiren herttuattaren kirjeitä.



Jokainen valitsemistani kolmesta naisesta kuului samaan ylhäiseen seurapiiri elämään ja oli vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. Heidän muotokuvansa ovat yleisesti tunnettuja ja kertovat 1700-luvulla tapahtuneesta muutoksesta kulttuurissa ja yhteiskunnassa. Jokaisesta heistä on tehty tutkimusta yksilöinä, mutta vertailevaa tutkimusta kaikista kolmesta ei ole tehty. Omassa progradussani aion analysoida heitä erikseen ja yhdessä pohtia, kuinka heidän vuorovaikutuksensa miesten (taiteilijoiden, rakastajien ja aviomiesten) kanssa vaikutti naisten identiteetin esittämiseen muotokuvissa.

## 1.7 Alkuperäisaineisto

Tärkeimpänä aineistona pro gradu -tutkielmassani toimivat muotokuvat. Olen valinnut henkilöistä 4–5 muotokuvaa pyrkien valitsemaan muotokuvat mahdollisimman edustavasti. Kaikista kolmesta löytyy muotokuvia paljon ja monipuolisesti. Emma Hamilton oli aikansa maalatuimpia henkilöitä ja monet taiteilijat maalasivat hänen kuvansa nostaakseen omaa mainettaan. Seurapiirien suosikkina ja Devonshiren herttuatattarena myös Georgiana istui mallina useissa eri muotokuvissa. Angelica Kauffman taas erottuu joukosta, koska on itse taiteilija ja hänen muotokuvissaan keskityn hänen omakuviiinsa, mikä tuo jälleen uudenlaisen kulman identiteetin rakentamiseen.

Muotokuvat edustavat naisten elämän eri vaiheita. Emma Hamiltonin ensimmäisessä muotokuvassa (KUVA 1) hän on vasta 17-vuotias ja on astumassa kirjaimellisesti kohti tulevaa julkisuuttaan Charles Francis Grevillen rakastajattarena, Emma Hartina. Seuraavassa muotokuvassa (KUVA 2) Emma on sir William Hamiltonin Euroopan tuntema rakastajatar, jonka performanssi *The Attitudes* tulee selvästi esille hänen tanssiessaan tulivuoren ympärillä. Kolmannessa kuvassa (KUVA 3) Emma on juuri mennyt naimisiin sir Hamiltonin kanssa, ja hän on muuntautunut rakastajatar Emma Hartista, lady Hamiltoniksi. Neljännessä muotokuvassa (KUVA 4) Emma elää lady Hamiltonin elämäänsä Napolin kuninkaallisen perheen suosikkina ja sotasankari Horatius Nelsonin kuuluisana rakastajattarena.

Angelica Kauffmanin muotokuvat alkavat hänen elämänsä varhaisimmista ajoista. Hän on omakuvassaan (KUVA 5) vasta 13-vuotias ja elää isänsä kanssa matkustaen Sveitsissä, Italiassa ja Itävallassa. Kuvat 6 ja 7 ovat Angelica Kauffmanin kollegan Nathaniel Dancen maalaamia, jolloin Kauffman ei ole itsenäisesti voinut kuvata omaa identiteettiään maalaukseen. Maalaukset ovat myös ajalta, jolloin Kauffman opiskeli taidetta Italiassa. Seuraavassa teoksessa (KUVA 8) Kauffman on

saapunut Lontooseen ja uuden taideakatemian perustajajäsen. Viimeisessä allegorisessa muotokuvassa (KUVA 9) Kauffman on kuuluisuutensa huipulla Euroopan tuntemana taiteilijana, jota verrataan antiikin taiteen muusiin.

## 2 Emma Hamilton

Lady Emma Hamilton oli aikansa tunnetuimpia henkilöitä, jonka maine ja kauneus kiirivät nopeasti ympäri Eurooppaa. Hänen muotokuvansa herättivät aikanaan paljon huomiota ja aiheuttivat muoti-ilmiön, jota säätyläisnaiset imitoivat innokkaasti. George Romneyn ja muiden tunnettujen taiteilijoiden muotokuvat sekä myöhemmin Emman performanssi *The Attitudes* tekivät hänet tunnetuksi ympäri Eurooppaa. 1700-luvun lopulla antiikki oli noussut uudelleen suosioon ja Emman kyky muuntautua klassisten veistosten kaltaiseksi teki ylhäissäätöyn suuren vaikutuksen.<sup>63</sup>

Lady Hamiltonin muotokuvat henkivät antiikin ihanteita, erotiikkaa ja tämän elämän vaihtuvia miessuhteita. Hänet kuvataan aina liikkeessä, tanssijana ja näyttelijänä, jonka kehon kieli kertoo niin mallin, taiteilijan kuin partnerien tarinaa.

Emma Hamilton syntyi Amy (tai Emy) Lyonina todennäköisesti 26. huhtikuuta 1765 Nessin kylässä Cheshiressa.<sup>64</sup> Hänen isänsä, Henry Lyon, oli Nessin hiilikaivoksilla toimiva seppä, joka kuitenkin kuoli Emman ollessa vasta muutaman viikon ikäinen mahdollisesti alkoholin vaikutuksen alaisena.<sup>65</sup> Hänen äitinsä Mary Kidd työskenteli Nessin kaivoksissa ja joutui kasvattamaan Emman yksin. Mieheensä kuoleman jälkeen Emman äiti palasi oman äitinsä, Sara Kiddin, luokse Walesiin Hawardeen, jossa Emma vietti lapsuutensa.<sup>66</sup>

12-vuotiaana Emma muutti Lontooseen paremman elämän toivossa. Hän toimi sisäkkönä useassa eri perheessä sekä myöhemmin myös prostituoituna.<sup>67</sup> Kolme vuotta myöhemmin Emma tapasi Sir Harry Fetherstonhaugh'n. Emmasta tuli Fetherstonhaugh'n rakastajatar ja hän asui tämän Upparkin metsästyslinnassa Etelä-Down'ssa. Emman tullessa raskaaksi, Fetherstonhaugh hylkäsi hänet ja Fetherstonhaugh'n ystävä, Charles Francis Greville, päätti ottaa Emman rakastajattarekseen. Greville vaati Emma katkaisemaan välinsä kaikkiin aikasempiin ystäviinsä ja tuttaviiinsa. Greville toivoi näin pitävänsä Emman skandaalinkäryisen menneisyyden poissa julkisuudesta. Emma synnytti tyttärensä nuoren Emma Carew'n vuonna 1781 ja Greville vaati Emmaa antamaan tyttärensä Emman isoäidin, Sara Kiddin, kasvatettavaksi Hawardeen.

---

<sup>63</sup> Rauser 2015, 476.

<sup>64</sup> Contogouris 2018, 35.

<sup>65</sup> Williams 2012, 7.

<sup>66</sup> Contogouris 2018, 35.

<sup>67</sup> Williams 2012, 23.

Grevillen rakastajattarena Emma vaihtoi nimensä Emma Hartiksi ja tämä nimi esiintyy useissa Emman varhaisemmissa muotokuvissa. Neiti Hart tapasi taiteilija George Romney'n ensimmäisen kerran vuonna 1782. Greville esitteli Emman Romneylle, joka kuului Grevillen laajaan tuttavapiiriin. George Romney oli etsinyt itselleen uutta mallia ja halusi nostaa oman taiteensa sekä uransa uudelle tasolle. Vuonna 1782 Romney maalasi ensimmäisen muotokuvan Emmasta leikkimässä yhdessä taiteilijan koiran kanssa. Emma on kuvattuna puoliksi sivuttain ja hän pitelee Romney'n spanielia sylissään koiran peittäen Emman raskauden jälkeisen pyöreän vyötärön. Maalauksen liikkeen pystyy näkemään selvästi hiusten liehuessa Emman takana ja hänen nojautuen hieman eteenpäin kuin olisi ottamassa askelta muotokuvan poikki.<sup>68</sup>

Emman nuorekas ja ainutlaatuinen liikekieli, teki George Romney'n niin suuren vaikutuksen, että Emmasta tuli hänen vakituinen mallinsa. Emma poseerasi Romneylle satoja kertoja melkein kymmenen vuoden ajan. Muotokuvat Emmasta vaikuttivat merkittävästi taiteilijan uraan.<sup>69</sup> Romney oli tehnyt vuosia aiemmin matkan Italiaan, jossa hän oli inspiroitunut merkittävästi antiikin taiteesta. Taiteilija halusi toteuttaa uudenlaista taiteen suuntausta, jossa yhdistyisivät klassisen taiteen linjat, mutta myös 1700-luvun esteettiset ihanteet. Palattuaan matkaltaan takaisin Lontooseen, Romney'n uudet taiteelliset näkemykset tekivät hänestä Lontoon toiseksi suosituimmin muotokuvataiteilijan heti sir Joshua Reynoldsin jälkeen. Emma kanavoi Romney'n ideaalin naisen elävällisellä olemuksellaan ja spontaanisuudellaan. Romney'n mukaan, nämä ominaisuudet puuttuivat taiteilijan aikaisemmilta malleilta, ylhäissäätyisiltä naisilta, jotka mieluummin istuivat vakavasti paikoillaan ja katsoivat pois päin taiteilijasta.<sup>70</sup>

## 2.1 Kirke, 1782 (KUVA 1)

Romney'n uran yksi vaikuttavimpia muotokuvia on vuonna 1782 valmistunut kokovartalomuotokuva Emmasta antiikin jumalatar Kirkenä.<sup>71</sup> Odysseia'ssa esiintyvä Kirke oli auringon jumalatar Helioksen tytär, joka asui Aiaian saarella houkuttellen miehiä palatsiinsa ja muuttaen heitä eläimiksi. Odysseus lähetti miehensä tutkimaan Aiaian saarta, jossa Kirke tarjosi heille aterian. Aterian vaikutuksesta Odysseuksen miehistö muuttui sioiksi. Yksi miehistön jäsenistä pääsi kuitenkin pakoon Kirkeltä ja kertoi tapahtuneesta Odysseukselle. Jumalten sanansaattajan

---

<sup>68</sup> Williams 2012, 90–91.

<sup>69</sup> Contogouris 2018, 170.

<sup>70</sup> Williams 2012, 92, 95.

<sup>71</sup> Williams 2012, 114.

Hermeen avustuksella, Odysseus sai taivuteltua Kirken muuttamaan miehistön takaisin ihmisiksi. Odysseus miehistöineen vietti vuoden Kirken saarella noidan kertoen tulevan matkan koettelemuksista sekä kuinka niistä selviäisi. Odysseuksella ja Kirkellä oli myös romanssi tämän vuoden aikana, josta syntyi myös jälkeläisiä.<sup>72</sup>



*Kuva 1 Romney, George. (1782). Emma Hart, Lady Hamilton Kirkenä. Waddesdon Manor. Kuva Marvellous Elephant, National Trust, Waddesdon Manor.*

---

<sup>72</sup> Homeros 2002 [suomennos 1972, alk. n. 750–650 eaa ] 318-337.

Antiikin ajoista lähtien Kirke on ollut suosittu aihe länsimaisessa taiteen historiassa. Tunnetuimpia muotokuvia hänestä lienevät John William Waterhousen muotokuvat *Kirke tarjoaa Odysseille juomaa* (1891) ja *Kateellinen Kirke* (1892) 1800-luvun lopulta, mutta myös Angelica Kauffman maalasi uusklassismin hengessä Kirkestä maalauksen *Kirke kujeilee Odysseukselle* (1786). Lähes kaikissa muotokuvissa Kirke esitetään seksuaalisesti vapautuneena naisena, joka ei kaihda keinoja saadakseen, mitä haluaa. Kirke kuvataan jumalattarena, lumoojattarena ja noitana, jonka taikavoimat saavat kaikki taipumaan tahtoonsa. Kirken muotokuvat ovat lähes poikkeuksetta dynaamisia, voimakkaita ja saavat katsojan tuntemaan jumalattaren voiman.

Muotokuva eroaa Emman useammista muotokuvista sillä, että hänet on kuvattu kokonaan edestäpäin. Kirke kohottaa kätensä suoraan kohti katsojaa ottaen askeleen hyvin dominoivasti eteenpäin. Emman kastanjanruskeat hiukset on kohotettu Romneyn muotokuville tyypillisesti osittain ylös hiussuortuvien liikkuen Emman olkapäiden ympärillä. Liike on jälleen läsnä niin hiusten ilmavuudessa kuin kankaan drapediassa sen muistuttaen antiikin veistosten tyypillistä elekieltä. Emman jalat ovat paljaat ja hän pitelee Kirken taikasauvaa oikeassa kädessään. Emman liikekieli huokuu mahtipontisuutta ja voimaa kuin Kirken taikavoimat olisivat juuri nousemassa valloilleen. Kenties Kirke katsoo juuri kohti Odysseusta muuttaakseen myös tämän eläimeksi.

Teoksen miljöökseksi on kuvattu varsin karu maisema myrskyn nousten taivaanrannassa. Miljööstä tulee mieleen Britannian karut rannikot, joihin todennäköisesti Romney maiseman pohjasi. Nouseva myrsky luo uhkaavan tunnelman, jota Emman voimakas kehonkieli vahvistaa. Emma ei hymyile leikkisästi tai viettelevästi, vaan tämän katse ja asento muistuttavat Kirken asemasta voimakkaana jumalattarena. Jumalatar on pukeutunut läpikuultavaan pukuun, joka paljastaa.

Emman oikealla puolella on kuvattu kaksi petoeläintä, jotka oletettavasti ovat Kirken loitsujen uhreiksi joutuneita miehiä. Toinen peto tuijottaa uhkaavasti kohti katsojaa ja toinen kohottaa katseensa kohti Kirkeä melkein alistuneesti. Emman takana oleva kallio muodostaa luolamaisen aukon Kirken ja petojen taakse kuin nämä olisivat juuri astuneet esille sen sisästä.

Emmalla on yllään korallinpunainen puku, jonka alta paljastuu valkoinen aluspuku, ranskalaisittain kutsuttu *chemise*. 1700-luvun lopun pukeutuminen erosi radikaalisti aikaisemmasta sen ottaen vahvasti vaikutteita valistuksesta ja antiikista. Emma oli yksi johtavimpia muotihahmoja vaikuttaen

1790-luvulla merkittävästi naisten pukeutumiseen Euroopassa.<sup>73</sup> Jo 1780-luvulla tuleva lady Hamilton alkoi suosimaan kevyempää pukeutumistyyliä. Muotokuvissa samoin kuin teattereissa pukeutuminen otti paljon taiteellisia vapauksia ja siksi Emman puku onkin paljon sensuellimpi kuin ajan tyypillinen pukeutuminen.<sup>74</sup> Hänen vartalonsa muodot tulevat selvästi esille laskostetun puvun alta, mikä ei monien aluspukujen ja kerrosten takia ollut mahdollista naisten tyypillisessä pukeutumisessa 1700-luvulla. Romneyn Emma ei kuitenkaan kuvaa ajan tyypillistä aatellisnaista, vaan antiikin Kreikan mytologista Kirkeä. Muotokuva ei ole kuvaus todellisuudesta, vaan heijastuma Romneyn ajatuksesta kauneudesta ja ihanteellisesta naisesta. Emman paljaat jalat, matala, toisen olkapään yli valahtanut kaula-aukko ja vapaana liehuvat hiukset kuvaavat seksuaalisesti villiä naista, joka on enemmän osa luontoa kuin ihmissivilisaatiota.

Greville halusi muokata Emmasta eräänlaisen Magdalan Marian – katuvaisen syntisen, joka on ottanut uuden suunnan elämälleen. Magdalan Maria, jonka narratiivi ”kevytkenkäisestä” naisesta Jeesuksen seuraajaksi, puhutteli enemmän Grevilleä kuin Emmaa. Romneyn muotokuvissa Emma on eläväinen, seksuaalisesti vapaa nainen, joka ei pelkää itseironiaa. Päällispuolin viattomissakin muotokuvissa Emma on kuvattu läpikuultavissa asuissa ja viettelevissä asennoissa. Emma on varsin muuntautumiskykyinen ja miellyttämisen haluinen kyeten asettumaan siihen rooliin, joka miellytti niitä, joita hän tarvitsi. Hän katkaisi suhteensa menneisyyteen Grevillen vuoksi, mutta keimaili myös eläväisesti ja seksuaalisesti vapautuneena Romneyn muotokuvissa, mikä taas miellytti taiteilijaa. Emman muuntautumiskyky olikin piirre, joka vaikutti merkittävästi hänen nousuunsa sääty-yhteiskunnassa.

## 2.2 Lady Hamilton Bakkantina, 1790–92 (KUVA 2)

Vuonna 1783 Greville päätti hankkia itselleen vaimon kyllästyen Emman kuuluisuuteen ja siihen, että Greville itse tunnettiin ”Emma Hartin rakastajana”. Greville ei kertonut aikeistaan Emmalle, vaan lähetti tämän enonsa sir William Hamiltonin luokse Napoliin toivoen enonsa ottavan Emman rakastajattarekseen. Emman saavuttua Napoliin, sir Hamilton kertoi, ettei Greville aikonut seurata Emmaa Napoliin, vaan oli päättänyt hylätä tämän. Aluksi Emma oli surunmurtama, mutta hyväksyi lopulta tilanteensa ja roolinsa sir Williamin rakastajattarena. Kuitenkin koettuaan sekä

---

<sup>73</sup> Rauser 2015, 471–472.

<sup>74</sup> Rauser 2015, 471.

Fetherstonhaugh’lta että Grevilleltä niin paljon kaltoin kohtelua, Emma päätti, että ainoa tapa, jolla hän voisi turvata tulevaisuutensa olisi mennä naimisiin sir Williamin kanssa.<sup>75</sup>

Sir William Hamilton toimi Napolissa Britannian diplomaattina. Kun Greville oli vaatinut Emmalta tottelevaisuutta ja siveellisyyttä, sir William halusi rakastajattarensa olevan kulturelli ja Napolin ylhäissäädylle sopiva.<sup>76</sup> Emma alkoi opiskelemaan kieliä, taidetta, laulua ja tanssia ja emännöi hänen ja sir Hamiltonin palatsissa, Palazzo Seassa, loistokkaita juhlia vieraiden koostuen Napolin ja Länsi-Euroopan vaikutusvaltaisimmista ja rikkaimmista henkilöistä.<sup>77</sup>

Sir William Hamilton oli yksi aikansa merkittävimmistä antiikin kerääjistä, joka käytti enemmän aikaansa tutkimuksiinsa ja kokoelmaansa kuin työhönsä Napolin hovissa Britannian diplomaattina<sup>78</sup>. Sir Hamilton seurasi tarkasti Pompein ja Herculaneumin kaivauksia keräten kokoelmaansa esineitä molemmista antiikinkaupungeista. Nykyisen Napolin lähellä sijaitsevat Antiikin Rooman kaupungit Herculaneum ja Pompeiji hautautuivat tulivuori Vesuviuksen purkauksen alle vuonna 79 eaa. Molemmat kaupungit olivat olleet suosittuja Rooman aristokratian joukossa, mutta olivat kärsineet mittavia vahinkoja vuoden 62 eaa maanjäristyksessä. Uudelleen rakennus oli vielä kesken, kun Herculaneum ja Pompei hautuivat tulivuoren tuhkan alle.<sup>79</sup>

Charlotte Robertsin mukaan paikalliset olivat tienneet Herculaneumin ja Pompein olemassaolosta läpi antiikin ja keskiajan kaivaen raunioista mahdollisia arvokkaita esineitä. Turismi erityisesti Britanniasta kuitenkin toi kaupunkien rauniot muun Euroopan tietoisuuteen 1700-luvulla ensin Herculaneumin (1738) ja sitten Pompein (1748) ”löytämisten” myötä. Raunioiden saama julkisuus muutti arkeologisen tutkimuksen sekä suhteen antiikkiin merkittävästi. Ennen antiikki nähtiin pitkälti sankarien ja myyttien kautta Euroopan loistokkaana aikakautena, mutta kun tulivuoren tuhkan alta paljastui sivilisaatio, joka muistutti monella tapaa 1700-luvun ihmisten elämää, suhde antiikkiin muuttui sentimentaalisemmaksi.<sup>80</sup> Ihmiset tunsivat antiikin lähempänä kuin ennen tuttujien esineiden kuten ruokailutarvikkeiden ja viinipullojen paljastuttua tuhkan alta. Enää ei ollut

---

<sup>75</sup> Contogouris 2018, 46–47.

<sup>76</sup> Contogouris 2018, 47.

<sup>77</sup> Rauser 2015, 471.

<sup>78</sup> Contogouris 2018, 47.

<sup>79</sup> Pompeii. (Viitattu 12.10.2020).

<sup>80</sup> Roberts 2015, 64.



kyse vain jumalapatsaista ja sankarillisista tai hulluista keisareista, vaan matkailijat kykenivät kokemaan antiikin tavallista elämää.<sup>81</sup>

Sir William Hamilton melkein neljäkymmentävuotta kestänyt diplomaatinuransa ja ystäväytensä kuningas Ferdinand IV:n kanssa mahdollistivat Hamiltonin aktiivisen osallistumisen Herculaneumin ja Pompeijin raunioiden kaivauksiin. Oman kokoelmansa keräämisen lisäksi, Hamiltonilla oli pääsy kuninkaalliseen museoon, joka oli perustettu Herculaneumin ja Pompeijin raunioiden löydösten pohjalta. Hamilton kritisoi kaivausten jokseenkin kaoottista ja hidasta työskentelyä, joka myös vaurioitti löydettyjä esineitä. Aikaisemmin osia maalauksista oli jopa tahallaan tuhottu, jotteivat muut mahdolliset kaivauksia tekevät saisi teoksia käsiinsä.<sup>82</sup> Napoli piti kaupunkensa aluksi omissa, yksityisessä omistuksessaan eikä antanut julkaista mitään tietoa raunioista ensimmäiseen vuosikymmeneen niiden löytämisen jälkeen. Hamilton oli ensimmäinen, joka sain kuninkaan luvalla julkaista tutkimuksensa Herculaneumin ja Pompeijin raunioista vuonna 1777. Tutkimus on hyvin lyhyt ja keskittyy lähinnä piirustuksiin, jotka mahdollisesti Hamiltonin yksityinen taiteilija Pietro Fabris (aktiivinen 1740–1796) luonnosteli Herculaneumista ja Pompeijista.<sup>83</sup>

Kun Emma saapui Napoliin, oli tämä lähinnä sir Hamiltonille yhtä arvokas kuin hänen kokoelmansa esineet.<sup>84</sup> Emma muistutti niin ulkonäöltään kuin olemukseltaan antiikin veistoksia eikä sir Williamilla ollut alun perin tarkoitusta mennä naimisiin tämän kanssa.<sup>85</sup> Emma oli kuin ”elävä patsas” hänestä tehtyjen muotokuvien vahvistaen merkittävästi tätä illuusiota – Emman liike oli se, jonka Hamilton halusi kokoelmaansa lisätä.<sup>86</sup> Napolissa Emma otti osakseen tämän roolin ja teki itsestään Euroopan tunteman sen kautta. Emman performanssi *The Attitudes* koostui eri mytologisina ja raamatullisina hahmoista hänen pukeutuen kreikkalaistyylyisiin drapetioihin ja shaaleihin. Performanssissa Emma otti eri henkilöiden liikekielen ja asennon vaihtaen sen nopeasti toiseen. Emma esiintyi hänen ja sir Williamin järjestämissä juhlissa, joihin saapui Napolin ja Britannian aristokratian tärkeimpiä henkilöitä. Miljöö asetti intiimin ympäristön performanssille sen viehätyksen tullen osittain myös siitä.<sup>87</sup> *The Attitudes* saavutti suuren suosion Euroopassa ja

---

<sup>81</sup> Moormann 2018, 24.

<sup>82</sup> Ramage 1992, 654.

<sup>83</sup> Moormann 2018, 24.

<sup>84</sup> Nolta 1997, 112.

<sup>85</sup> Contogouris 2018, 47.

<sup>86</sup> Nolta 1997, 112.

<sup>87</sup> Rauser 2015, 471.

Emmasta tuli Vesiviuksen, Pomeijin ja Herculaneumin ohella Napolin tärkein nähtävyys.<sup>88</sup> Argyllin herttuatar Elizabeth Campbell (1733–1790) ja hänen tyttärensä lady Charlotte Campbell (1775–1861) matkustivat Napoliin vuonna 1789. He vierailivat sir Hamiltonin palatsissa ja ystäväystyivät tulevan lady Hamiltonin kanssa. Emman performanssi *The Attitudes* teki molempiin suuren vaikutuksen. Samalta vuodelta on Johann Henrich Wilhelm Tischbeinin (1751–1829) maalaus lady Charlotte Campbellista, jossa Emman esteettinen vaikutus on vahvasti näkyvillä. Seurapiirien kaunottarena tunnettu nuori lady Campbell esitteli uuden esteettisen suunnan maalauksen kautta Britanniassa.<sup>89</sup>

Elizabeth Vigée Le Brun oli ranskalainen muotokuvamaalari, joka tuli tunnetuksi erityisesti toimiessaan Ranskan kuningatar Marie Antoinetten hovitaiteilijana.<sup>90</sup> Vallankumouksen sytyttyä Vigée Le Brun oli paennut maasta ja kiersi hoveja ympäri Eurooppaa maalaten muotokuvia aatelista ja kuninkaallisista. Napoliin hän saapui vuonna 1790 ja sir William vaati kuuluisaa muotokuvamaalaria maalaamaan muotokuvan silloisesta rakastajattarestaan.<sup>91</sup> Vaikka henkilökohtaisesti Vigée Le Brun ei pitänyt Emmasta, hän ymmärsi Emman suosion ja vaikutusvallan maalaten useita muotokuvia lady Hamiltonista.<sup>92</sup>

Kuvassa 2 Emma on kuvattu mytologisena bakkantina, jotka olivat viinin jumala Bakkuksen naispuolisia seuraajia. Bakkantit kuvattiin vietteleviksi ja raivoisiksi olennoiksi, jotka harrastivat yllepalttisesti seksuaalista kanssakäymistä ja väkivaltaa jumalansa nimissä. Heidät kuvattiin usein tanssimassa suuressa hurmiossa ja nauttimassa viiniä.<sup>93</sup> Kuvassa 2 Emma tanssii omaa tulkintaansa napolilaisesta kansantanssista *tarantella*, josta myöhemmin tuli suosittu tanssi ympäri Eurooppaa.<sup>94</sup> Perinteisesti tarantellan yhteydessä soitettiin tamburiinia, joka oli tyypillinen soitin Napolin talonpoikien joukossa. Kuvassa 2 Emma on kuvattu tanssivana bakkantina hänen kohottaen suurta tamburiinia päänsä yläpuolelle. Myöhemmin tamburiinisoitosta tuli niin suosittua, että useat aatelin naiset palkkasivat muusikkoja Lontoossa opettamaan heille tamburiinin soittoa.<sup>95</sup> Maalauksen samankaltaisuutta voi verrata myös Pompeijissa sijaitsevan Villa Ciceron maalauksiin

---

<sup>88</sup> Rauser 2020, 16.

<sup>89</sup> Rauser 2020, 104.

<sup>90</sup> May 2005, 8.

<sup>91</sup> May 2005, 84–85.

<sup>92</sup> May 2005, 88.

<sup>93</sup> Lady Hamilton as a Bacchante. (Viitattu 18.11.2019).

<sup>94</sup> Contogouris 2018, 135.

<sup>95</sup> Rauser 2015, 467.

Herculaneumin tanssijoista (20 eaa–45 jaa), joka kuvaavat useita naisia tanssimassa liehuviissa toogissaan. Kuten Emmalla yhdellä hahmoista on käsissään tamburiini.<sup>96</sup>



Kuva 2 Vigée-Lebrun, Élisabeth (1790–1791). *Lady Hamilton Bakkantina*. Lady Lever Art Gallery. National Museum of Liverpool. Kuva PancoPinco, Wikimedia Commons.

Emmalla on jälleen yllään kuvan 1 tapaan yksinkertainen puku. Mekko on vyötetty rintojen alapuolelta kultaisella nauhalla ja punainen otsanauha sekä viikunanlehdet hiuksilla luovat kreikkalaista vaikutelmaa. Puku on violetti, mikä voidaan taas assosoida viinirypäleihin ja viinijumala Bakkukseen. Jälleen Emman hiukset liehuvat vapaina, mutta osa päällimmäisistä hiuksista on nostettu viikunanlehtien joukkoon ja kiharrettu muodin mukaisesti ohimoille. Puku muistuttaa paljolti Romneyn muotokuvissa esiintyneitä ilmavia, antiikista inspiroituneita pukuja, jotka alkoivat siirtyä 1790-luvulla muotokuvista ja teatterilavoilta myös naisten jokapäiväiseen

---

<sup>96</sup> Rauser 2020, 34–35.

pukeutumiseen. Napolin talonpojat pukeutuivat samaan tapaan eivätkä käyttäneet kureliivejä kuten yleensä 1700-luvun lopulla oli tapana. Sekä Romney että Vigée-Lebrun kannustivat mallejaan pukeutumaan yksinkertaisiin pukuihin ja pitämään hiuksensa puuteroimattomina. Emma taas ottaen tyylin omakseen *The Attitudes*'ssa.<sup>97</sup> Antiikin lisäksi sir Hamilton oli hyvin kiinnostunut tulivuorista. Sir Hamilton teki useita retkiä Vesuviuksella ja Etnalle tehden molempien toiminnasta laajalti kirjallista tutkimusta. Hän esitteli tutkimuksiaan Britannian Tiedeakatemiassa edistäen tulivuorten tieteellistä tutkimusta merkittävästi.<sup>98</sup> Myös Emma osallistui osalle sir Hamiltonin retkistä niin antiikin kuin tulivuorten tutkimuksessa.<sup>99</sup> 1700-luvulla Britanniasta vieraili paljon turisteja Vesuviuksella, jonka äärimmäiset olosuhteet ja luonnon kauneus sopivat antiikin klassismin ihannointiin. Vesuvius oli erityisen aktiivinen 1700-luvulla ja sen kraatterista nousi uhkaava savua jatkuvasti luoden vaikutelman ainaisesta vaaran tunteesta.<sup>100</sup> Kuvassa 2 Emman taakse on kuvattu savuava Vesuvius, joka näkyy useissa muissakin Emman muotokuvissa. Emmasta ja Sir Williamista ei ole maalattu yhtäkään muotokuvaa yhdessä (toisin kuin sir Williamista ja hänen ensimmäisestä vaimostaan), mutta useissa Emman muotokuvissa, hänen aviomiehensä on silti läsnä subjektina savuavan Vesuviuksen tai antiikin mytologisen hahmon kautta.<sup>101</sup> Emman ajasta sir Williamin rakastajattarena ja myöhemmin vaimona on useita muotokuvia, joissa tämä rakastaja tulee esille muotokuvien monipuolisessa symboliikassa.

Emma on ottanut antiikin vaasin hahmon ja korostaa sitä vahvasti omassa identiteetissään. Hänen sensuelliutensa ja eroottisuutensa osana itseään sekä muotokuvassa bakkantina voidaan assosoida tulivuoren räjähtävän ja arvaamattoman luonteen kanssa. Emma ei ole passiivinen objekti, vaan koko Euroopan kuuluisin nainen, joka on ottanut aviomiehensä määrittelemän identiteettinsä omakseen. Savuava tulivuori ei pelota Emmaa, vaan hän tanssii sen läheisyydessä melkein hurmion kaltaisessa tilassa. Hän ei pakene menneisyyttään tai piilottele seksuaalista voimaansa, vaan on kääntänyt sen omaksi voitokseen. Sir William sai elävän patsaansa, mutta Emma teki itse itsensä kuuluisaksi *The Attitudes* performanssin avulla. Hän otti haltuunsa roolin, jonka sai ja muokkasi siitä itselleen ominaisen.

---

<sup>97</sup> Rauser 2015, 471–472.

<sup>98</sup> Contogouris 2018, 72.

<sup>99</sup> Contogouris 2018, 47.

<sup>100</sup> May 2005, 85.

<sup>101</sup> Nolta 1997, 112.

### 2.3 Lady Hamilton, *Lähettilätär*, 1791 (KUVA 3)



Kuva 3 Romney, George. (1791). "Suurlähettilätär". Blanton Museum of Art. Kuva Magnus Manske, Blanton Museum of Art, Wikimedia Commons.

Lady Emma Hamilton nousi merkittävästi asemassaan menessään naimisiin sir William Hamiltonin kanssa vuonna 1791. Emma ja William matkustivat Lontooseen anoakseen lupaa avioliittoon kuningas Yrjö III:lta. Kuningas antoi luvan avioliittoon, mutta painotti ettei Emma olisi tervetullut hänen hoviinsa. Myöskään kuningatar Charlotte ei ollut erityisen myötämielinen uutta Lady Hamiltonia kohtaan. Sen sijaan Walesin prinssi ja tuleva Yrjö IV, ihaili Emmaa suunnattomasti.<sup>102</sup> Vuosia myöhemmin, kun Hamiltonit ja Nelson olivat palanneet lopullisesti Lontooseen, naistenmiehenä tunnettu Walesin prinssi yritti saada Emman omaksi

---

<sup>102</sup> Contogouris 2018, 48–49.

rakastajattarekseen. Emma ei kuitenkaan ollut kiinnostunut prinssistä ja torjui tämän lähentelyyritykset.<sup>103</sup>

Kuva 3 on George Romneyn viimeinen muotokuva Emmasta. Se on maalattu Emman avioliiton jälkeen ja Emmalla on päällään puku, jota hän käytti myös häissään.<sup>104</sup> Sensuellien ja ironisten muotokuvien rinnalla *Lähettilätär*<sup>105</sup> on siveellisempi kuvaus Lady Hamiltonista. Se on myös ensimmäinen muotokuva, jossa hänet kuvataan omana itsenään ilman roolia tai allegoriaa antiikin mytologisesta hahmosta.<sup>106</sup> Emma ei ole enää rakastajatar, vaan diplomaatin vaimo muotokuvan passiivisen asennon ja konservatiivisen, mutta hienostuneen puvun korostaen tätä kuvaa Lady Hamiltonista. Hän katsoo suoraan kohti katsojaa käsien ollen kohotettuna rukoukseen. Valkoinen puku on solmittu sinisellä nauhalla ja sininen väri toistuu Emman sinisessä hatussa, jota koristaa strutsin sulka. Konservatiivisesta puvusta huolimatta, Emman aikaisempien muotokuvien nuoruus ja viehätys ovat yhä läsnä. Hänen suuret silmänsä ovat kokonaan auki ja suuret huulet on korostettu punalla. Emma näyttää yhtä nuorelta kuin Romneyn ensimmäisissä muotokuvissa ja kohotettu katse muistuttaa Vigée Le Brunin Bakkantea ja myöhemmin analysoimaani Cemeanin Sibyllaa.

Vuonna 1783 Vigée Le Brunin maalattua Ranskan kuningatar Marie Antoinetten yksinkertaisessa, valkoisessa musliinipuvussa, antiikin pukukulttuuria alettiin yhä enemmän tuoda näkyväksi arkipukeutumiseen. Kuningattaren mukaan nimetty *chemise à la reine*<sup>107</sup> aiheutti aluksi skandaalin sen yksinkertaisuudellaan, sillä se muistutti paljon ajan naisten aluspukua, *chemise'tä*. 1780-luvun lopulla yksinkertainen valkoinen puku kuitenkin dominoi naisten pukeutumista.<sup>108</sup>

Emma alkoi tuoda muotokuvissaan toistuvaa pukutyylä myös jokapäiväiseen pukeutumiseensa. Vastaavanlaista pukua kuin, mitä Emma pitää päällään kuvassa 3, lady Hamilton suosi paljon 1790-luvun ensimmäisinä vuosina. Myöhemmin 1700-luvun silhuetti varisi kokonaan pois pukeutumisesta. Vyötärölinja nousi ylemmäs ja hihat pitenivät ranteeseen asti tai loppuivat jo olkapäihin. Hiusten puuterointi poistui ja kiharat kampaukset nostettiin kreikkalaismallisesti ylös. Osa naisista leikkasi hiuksensa lyhyeksi, joka tuli seuraavan kerran muotiin vasta 1920-luvulla. Myös Emma leikkasi myöhemmin kuuluisat pitkät hiuksensa muodin mukaisesti lyhyeksi.<sup>109</sup>

---

<sup>103</sup> Williams 2012, 298.

<sup>104</sup> Williams 2012, 183.

<sup>105</sup> *Ambadress*

<sup>106</sup> Williams 2012, 183–184.

<sup>107</sup> *Kuningattaren (alus)puku*

<sup>108</sup> Haffey 2019. (Viitattu 16.12.2020).

<sup>109</sup> Contogouris 2018, 189.

Taustalla näkyy jälleen sir William Hamiltoniin vahvasti viittaava Vesuvius. Emma istuu ylellisellä punaisella tuolilla vartalon kääntyen kohti tulivuorta kasvojen kuitenkin katsoen olkapäähän yli. Siveellinen Napolin diplomaatin vaimo on suunnannut asentonsa kohti tulivuorta, joka voidaan assosioida hänen aviomieheensä sekä tämän asemaan. Emma on kuitenkin säilyttänyt aikaisempien muotokuvien identiteettinsä sensuellin muusan muuttuen ylhäissäätyiseksi naiseksi.<sup>110</sup>

George Romney oli vajonnut masennukseen jo Emmen ensimmäisen lähdön jälkeen 1786. Vaikka Emma ei ollut itse paikalla, Romney maalasi Emmasta useita maalauksia. Yksi näistä muotokuvista Emmasta oli nimeltään *Poissaolo*<sup>111</sup>. Teos on asetelmaltaan hyvin samanlainen kuin *Lähettilätär*, mutta tunteeltaan melankolisempi heijastaen Romneyn tunteita malliaan kohtaan. Kuten kuvassa 4 Emma on asettanut kädet rukoukseen, mutta katse on laskettu surumielisesti alaspäin. Kaksi maalausta ovat kuin peilikuvat toisistaan. *Poissaolossa* Emma istuu surumielisesti rannan kalliolla katse kohti maata, kun taas *Lähettilättäressä* tämä katsoo ohi Romneysta. Romneyn masennus vajosi yhä syvemmäksi Emmen lähdettyä jälleen takaisin Napoliin häidensä jälkeen. Melkein pakkomieltäinen kiintymys Emmaa kohtaan sai hänet luonnostelevaan ja maalaamaan muusaansa useita kertoja tämän Romney yrittäen kadottaa kaipauksensa taiteen kautta.<sup>112</sup> Romney kuoli vuonna 1802.<sup>113</sup>

## 2.4 Lady Hamilton Cumeanin Sibylinä, 1792 (KUVA 4)

Nykyään Emma Hamilton tunnetaan George Romneyn ikonisista muotokuvista, mutta myös hänen suhteestaan Horatius Nelsonin (1758–1805) kanssa. Horatius Nelson oli brittiläinen amiraali, joka teki itsensä tunnetuksi Napoleonin sotien aikana menestyksekkäänä sotasankarina.<sup>114</sup> Emma ja Nelson tapasivat ensimmäisen kerran vuonna 1793 Nelsonin saavuttua Napoliin sotaretken aikana. Nelson ja hänen poikapuolensa Josiah asuivat Palazzo Seassa'ssa Hamiltonien vieraina. Emma teki vaikutuksen Nelsoniin eikä amiraali unohtanut tätä lähdettyään Napolista.<sup>115</sup>

---

<sup>110</sup> Williams 2012, 183.

<sup>111</sup> *Absence*

<sup>112</sup> Williams 2012, 184.

<sup>113</sup> Kuiper 2019. (Viitattu 29.11.2019).

<sup>114</sup> Ryan 2004, 68.

<sup>115</sup> Williams 2012, 218



1798 Nelson palasi takaisin Välimerelle. Napoleon oli hyökännyt Pohjois-Italiaan ja valloittanut Rooman edeten kohti Napolia. Emma ja sir Hamilton aloittivat kirjeenvaihdon Nelsonin kanssa pyytäen tämän apua puolustamaan Napolia. Nelson kohtasi Napoleonin Abukirissa, Aleksandrian rannikolla ja saavutti voiton Ranskaa vastaan. Hän saapui Napoliin voitokkaana sotasankarina. Myös Britanniassa juhlittiin sodan siihen mennessä suurinta voittoa Napoleonista.<sup>116</sup> Emma otti vastaan suuren sotasankarin ja parin romanssista tuli pian julkinen salaisuus. Horatius Nelson saapui Napoliin pahasti loukkaantuneena. Hamiltonit vaativat sotasankarin asettuvan heidän palatsiinsa Palazzo Sessassa ja Emma piti huolta Nelsonista koko tämän toipumisajan ajan.<sup>117</sup> Emmen muotokuvia oli ripustettu ympäri palatsia – myös sota-amiraalin makuuhuoneessa.



Kuva 4 Vigée-Lebrun, Élisabeth. (1792). Lady Hamilton Cumeanin Sibylinä. MET museum. Kuva Kawaart, Met.museums, Wikimedia Commons.

---

<sup>116</sup> Williams 2012, 238–239.

<sup>117</sup> Williams 2012, 242.



Suoraan Nelsonin sängyn viereen oli asetettu lady Hamiltonin yksi tunnetuimmista muotokuvista: Elizabeth Vigée Le Brunin versio Emmasta Cumaen sibyllana.<sup>118</sup> Sibyllat olivat antiikin kreikkalaisia oraakkeleita, jotka palvoivat auringonjumala Apolloa ja pystyivät ennustamaan tulevaisuutta.<sup>119</sup> Vigée Le Brunin maalauksessa Emma on kuvattuna Cumaen sibyllana. Cumaen oli yksi antiikin kaupungeista, joissa sibylla toimi ja kaupunki sijaitsee lähellä Napolia.

Kuvassa 4 Emmalla on yllään hänen maalauksilleen tyypillinen yksinkertainen puku, väriltään tällä kertaa tummanpunainen. Emmalla on yllään turbaani, joka oli saanut paljon vaikutteita itämaisestä kulttuurista. 1780- ja 90-luvulla itämaalainen kulttuuri tuli suosituksi ja se näkyi myös pukeutumisessa. Länsi-Eurooppa otti vaikutteita Lähi-idästä niin pukeutumisessa, taiteessa kuin sisustuksessakin. Lähi-idän ja Pohjois-Afrikan eksoottisuus nähtiin monella tavalla samalla tavalla kuin antiikin aikakin – kaukaiselta sekä yltäkylläiseltä paratiisilta, joka ei kuitenkaan jäljitellyt todellisuutta, vaan utopistista ihannekuvaa idästä.<sup>120</sup> Jos nykytermeillä puhuttaisiin, voitaisiin puhua kulttuurisesta omimisesta.

Kuvassa 4 Emman kasvot dominoivat koko kuvaa. Hänen suuret silmänsä ovat kohotettuina ylöspäin kuin tämä olisi hurmoksellisen näyn vallassa. Keltainen turbaani kätkee suurimman osan Emman hiuksista muutaman yksittäisen kastanjanruskean kiharan valuen hänen oikeaa olkapäätänsä pitkin. Emmalla on oikeassa kädessään kirjoitustaulu, jossa näkyvät osa kreikankielisistä sanoista *νέα γενεά* (uusi sukupolvi) ja *οὐρανός* (se, joka saapuu taivaalta).<sup>121</sup> Contogourisin mukaan Elizabeth Vigée Le Brun arvosti Emman kauneutta ja mallin taitoja, mutta ei hyväksynyt jäämistä mallinsa varjoon. Cumean Sibylla ei kuulunut Emman tunnetuimpiin rooleihin, mistä syystä voidaan olettaa, että Vigée Le Brun pyrki maalauksessaan enemmän allegorialliseen muotokuvaan itsestään. Maalaus ei ole muotokuva Emmasta, vaan Vigée Le Brunin taiteellisesta inspiraatiosta.<sup>122</sup> Kreikan kielen sanat viittaavat runoon, jossa Cumean Sibylla esittää ennustuksen uudesta sukupolvesta, joka saapuu maanpäälle taivaasta.<sup>123</sup>

Vigée Le Brun teki muotokuvasta myöhemmin suuremman version, jossa Emma on kuvattu <sup>3</sup>/<sub>4</sub> muotokuvassa. Maalaus oli tilaus herttua de Brissacilta, mutta koska herttua menetti henkensä

---

<sup>118</sup> Williams 2012, 217.

<sup>119</sup> Sibyl of Cumae. (Viitattu 27.11.2019).

<sup>120</sup> Koda, Martin 2004. (Viitattu 3.5.2021).

<sup>121</sup> Contogouris 2018, 165.

<sup>122</sup> Guégan 2016, 157.

<sup>123</sup> Contogouris 2018, 165.

Ranskan vallankumouksen aikana, maalaus jäi Vigée Le Brunille. Taiteilija näki työn yhtenä onnistuneimmista maalauksistaan ja kuljetti sitä matkustaessaan ympäri Eurooppa esitellen sen Pariisin salongissa vuonna 1798.<sup>124</sup>

Vuonna 1800 Emma, sir Hamilton ja Nelson palasivat takaisin Iso-Britanniaan sir Hamiltonin pitkän uran lopulta päätyttyä Napolissa. Sir William Hamilton kuoli 6. huhtikuuta vuonna 1803. Kaksi vuotta myöhemmin, 21. lokakuuta, myös Horatius Nelson kuoli Trafalgarin taistelussa. Emma itse kuoli köyhyudessa 15. tammikuuta 1815, Calaisissa, Ranskassa,<sup>125</sup> jonne hän oli paennut suuria velkojaan yhdessä hänen ja Nelsonin yhteisen tyttären, Horatian (1801–1881), kanssa. Emmalle ei taattu diplomaatin lesken eläkettä eikä Nelsonin jättämää perintöä.<sup>126</sup>

## 2.5 Tanssiva veistos

Rauserin mukaan 1700-luvun lopulla Napolista muodostui kokeellisemmän ja rohkeamman taiteen ja muodin keskus Euroopassa. Antiikki ja nykyisyys kohtasivat ja sulautuivat yhteen Pompeijin ja Herculaneumin raunioiden sekä Vesuviuksen ympäröimässä kaupungissa. Tässä ympäristössä Emma Hamilton eli ja vaikutti.<sup>127</sup> Lontoon taidepiirit ja Romneyn muotokuvat olivat tehneet hänestä jo Britannian tunteman, joten kiinnostus Emman elämään mahdollisti lady Hamiltonin vaikutuksen esteettiseen kulttuuriin 1700-luvun lopulla. Brittiläiset matkalaiset vierailivat kaupungissa antiikin ja Emman inspiroimana tuoden kaupungin ja lady Hamiltonin vaikutteet Britanniaan.

Lady Emma Hamilton loi jokaisessa elämän vaiheessaan uudenlaisen identiteetin muuttuvien ihmissuhteidensa kautta, mutta tehden sen oman persoonansa ja luonteensa pitäen. Suhteessaan Charles Francis Grevillen kanssa Emma omaksui Grevillen vaatiman katuvan prostituoidun rooliin, pukeutui konservatiivisesti ja noudatti terveitä elämäntapoja. Taiteilija George Romneyn kiintymys Emmaa kohtaan muunsi lady Hamiltonin Romneyn ihanteiden mukaiseksi klassiseksi muusaksi, joka lopulta pilkkasi Grevillen vaatimuksia rakastajattarestaan. Emmasta tuli koko aikansa kuuluisimpia henkilöitä Romneyn muotokuvien kautta, joita ihmiset kävivät katselemassa taiteilijan ateljeessa.

---

<sup>124</sup> Guégan 2016, 157.

<sup>125</sup> Emma, Lady Hamilton. (Viitattu 12.10.2020).

<sup>126</sup> Contogouris 2018, 35.

<sup>127</sup> Rauser 2020, 34–35.

Grevillen lähetettyä Emman Napoliin, Emma otti osakseen uudenlaisen identiteetin antiikkia ihannoivan sir William Hamiltonin rakastajana sekä myöhemmin vaimona. Ajan tunnetuimmat muotokuvataiteilijat maalasivat omat versionsa kuuluisasta lady Hamiltonista tietäen, ettei heidän uransa hyötyisi siitä. Sir William piti useita Emmasta maalattuja tauluja esillä heidän yhteisissä kodeissaan Napolissa, jotta Euroopan ylhäissääty saattoi ihailia niiden kuuluisaa mallia.<sup>128</sup> Emman olemus ja luonne muistuttivat antiikin patsaiden ilmeikkyyttä ja viehätystä monien ajatellen Hamiltonien avioliiton olevan vain lisäys sir Williamin kasvavaan kokoelmaan. Emma tiedosti ihmisten mielikuvan hänestä yhtenä sir Hamiltonin monista patsaista ja otti osakseen tämän roolin eräänlaisena elävänä patsaana. Erityisesti muotokuvat ja performanssi *The Attitudes* 'n tekivät hänet koko Euroopan tunteman kulttuurin henkilön, jonka tyyliä ja tapoja säätyläiset imitoivat.

Emman vuorovaikutus sekä Grevillen, Romneyn että Hamiltonin kanssa vaikuttivat teosten kuvaan hänestä merkittävästi. Hän oli luonteeltaan taipuvainen muiden tahtoon, mutta teki luonteen muutokset omien päämääriensä vuoksi. Emma sopeutui nopeasti erilaisiin elämäntilanteisiin ja adoptoi näin usean erilaisen identiteetin. Muotokuvien kautta välittyi Emman aseman muuttuminen, mutta jokaisessa muotokuvassa myös toistuvat Emman luonteen nuorekkuus, kehonkieli ja karisma. Myös Emman näyttelijän ja tanssijan taidot vaikuttivat hänen kykyynsä muokata oma identiteettinsä ihmisten mieltymysten mukaiseksi. Hänen roolinsa oli tietynlaista performanssia, jossa Emman piti miellyttää sekä seurapiirejä että vaihtuvia kumppaneita. Luontaisena näyttelijänä Emma pystyi tähän roolien ja identiteetin mukautuvaan vaihteluun, mikä vaikutti siihen, että hän pystyi kohoamaan niin korkealle sääty-yhteiskunnassa huolimatta vaatimattomista lähtökohdistaan. Jossakin määrin voidaan puhua, jopa Emman oman identiteetin kaupallistamisesta. 1790-luvulla kaikki halusivat omistaa ja imitoida Emmaa, joka ilmensi muodikasta ylhäissäädyn kulttuuria.<sup>129</sup> Se ei kuitenkaan taannut hänen asemaansa koko loppuelämäksi ja hän oli erittäin riippuvainen vaikutusvaltaisista suojelijoista. Emma kuoli velkaantuneena ja Euroopan unohtamana.

---

<sup>128</sup> Rauser 2015, 471.

<sup>129</sup> Rauser 2020, 49.

### 3. Angelica Kauffman

Angelica Kauffman oli yksi 1700-luvun lopun merkittävämpiä taidemaalareita. Sveitsistä alun perin kotoisin oleva Kauffman teki vaikuttavan uran Euroopassa ja erityisesti Britanniassa, jossa hänen tyyliinsä sai paljon arvostusta vaikutusvaltaiselta aatelistolta, sekä kuninkaalliselta perheeltä.<sup>130</sup> Kauffmann kuului joukkoon brittiläisiä naisvaikuttajia, jotka tulivat tunnetuiksi eri kulttuurin saroilla. Kauffmann oli myös perustamassa Englannin kuninkaallista taideakatemiaa toisena kahdesta ainoasta naisjäsenestä. Seuraavan kerran akatemia hyväksyi naisjäseniä vasta 1920-luvulla.<sup>131</sup>

Sukupuolen näkökulmasta katsottuna sana taiteilija viittaa automaattisesti mieheen. Kun kyse on taiteilijasta, joka on nainen, hänen sukupuolensa korostuu aina diskurssissa. Kyse ei ole vain 1700-luvun ilmiöstä, jolloin Kauffmanin sukupuoli tuli usein esille keskusteluissa hänen taiteellisista kyvyistään ja hämmästytti aikalaisia nimenomaan hänen sukupuolensa kautta. Yhä nykyäänkin käsite naistaiteilija erotetaan taiteilijoista erillisenä ilmiönä – poikkeuksena vallitsevaan normiin. Kyse on kuitenkin enemmän historiankirjoituksen vääristymästä kuin itse naistaiteilijoiden puuttumisesta, sillä naistaiteilijat usein jäävät mieskollegoidensa varjoihin. Naisia on aina ollut jokaisella taiteen saralla läpi historian, mutta heidän olemassaolostaan ei historiassa juuri puhuta. Vasta viime vuosina taiteen historian kaanoniin on keskitytty tuomaan yhä enemmän myös naistaiteilijoita.

1700-luvun loppu oli merkittävien naistaiteilijoiden aikaa Euroopassa. Useat naistaiteilijat nousivat merkittäviin asemoihin Britanniassa, Ranskassa ja Italiassa, minkä johdosta kyseiset taitelijat olivat merkittävän kysytyjä erityisesti muotokuvataiteen saralla eri puolilla Eurooppaa. Ilmiön taustalla olivat vaikutusvaltaiset kuningattaret ja kuningatarpuolisot, jotka tukivat naistaiteilijoiden uraa. Ranskassa Versailles'n hovissa työskenteli 1700-luvun lopulla kaksi naistaiteilijaa, Elizabeth Vigée Lebrun ja Adélaïde Labille-Guiard (1749–1803). Elizabeth Vigée Lebrun oli Ranskan kuningatar Marie Antoinetten virallinen hovitaiteilija, kun taas Adélaïde Labille-Guiard toimi Ludwig XVI:sta tätien, prinsessa Marie Adélaïden ja Victoria Louise'n, sekä kuninkaan sisaren, prinsessa Elizabethin, hovitaiteilijana. Elizabeth Vigée Lebrun matkusti laajalti ja maalasi muotokuvia useissa Euroopan hoveissa kasvattaen suosiotaan Ranskan lisäksi Italiassa ja Venäjällä. Adélaïde

---

<sup>130</sup> Roworth 2009, 152

<sup>131</sup> Wickham 2018. (Viitattu 24.8.2020).

Labille-Guiard opetti myös tulevia naistaiteilijoitaan ateljeessaan ja toimi muun muassa Marie-Gabrielle Capet'n (1761–1718) ja Marie-Marguerite Carreaux de Rosemond'n (kuollut 1788)<sup>132</sup> mentorina. Molemmat naiset esiintyivät myös Labille-Guiardin omakuvassa vuodelta 1785. Sekä Elizabeth Vigée Lebrun että Adélaïde Labille-Guiard olivat molemmat Ranskan taideakatemian jäseniä.<sup>133</sup>

Angelica Kauffman syntyi Churin kylässä Sveitsissä 30 lokakuuta 1741 ja sai taiteellisen koulutuksensa kotoa isänsä Joseph Johann Kauffman (1707–1782) kautta. Joseph Kauffman oli itävaltalainen taidemaalari ja perhe matkusti paljon isän töiden takia Sveitsin, Itävallan ja Italian välillä. Joseph Johann Kauffman huomasi tyttärensä lahjakkuuden ja pian Angelica työskenteli isänsä assistenttina. Kauffman oppi kansainvälisen elämänsä takia nopeasti saksan, italian, ranskan ja englannin, ja alkoi kerätä suosiota myös omista taiteellisista tuotoksistaan.<sup>134</sup> Kuvataiteiden lisäksi nuori Angelica oli myös lahjakas muusikko. Hän joutui tekemään valinnan kuvataiteiden ja musiikin välillä ja valitsi kuvataiteen mahdollisesti katolisen piispan kehotuksesta, sillä muusikon kiertue-elämä ei olisi ollut sopivaa nuorelle naiselle ja vienyt helposti syntiselle polulle.<sup>135</sup> Tästä huolimatta musiikki kulki Kauffmanin mukana hänen koko loppuelämänsä ja useissa omakuvissa, hän kuvaa itsensä nuottien tai soittimien kanssa.

### 3.1 Omakuva vuodelta 1753 (KUVA 5)

Angelica Kauffmanilta on säilynyt ainutlaatuinen omakuva vuodelta 1753, taiteilijan ollessa vasta 13-vuotias (KUVA 5). Muotokuvassa Kauffman on maalannut itsensä pitelemässä nuotteja, päällään 1750-luvun muodin mukainen puku ja kaulassaan musta nauha, josta roikkuu risti. Kauffman sai kotoaan vahvan katolisen kasvatuksen ja hänen isänsä toimi muun muassa Churin arkkipiispan henkilökohtaisena taiteilijana vuosina 1740–1742. Uskonto oli vahvasti osa nuoren Kauffmanin elämää.<sup>136</sup> Sinistä pukua koristaa vaaleanpunainen rusetti sekä kukkakirjonta. Vaaleanpunaiset rusetit toistuvat hihojen reunoissa ja hentoinen pitsi koristaa puvun kaulusta. Muotokuva on ainoa Kauffmanin omakuvista, jossa hän on puuteroinut hiuksensa tyypilliseen keskieurooppalaiseen tapaan. Hiuksia koristaa mustilla ja punaisilla kivillä koristettu kultainen koru

---

<sup>132</sup> Self-Portrait with Two Pupils, Marie Gabrielle Capet (1761–1818) and Marie Marguerite Carreaux de Rosemond (died 1788). Metropolitan Museum of Art. (Viitattu 10.5.2021).

<sup>133</sup> Strobel 2005/2006, 3.

<sup>134</sup> Roworth 1992, 16.

<sup>135</sup> Roworth 1992, 15.

<sup>136</sup> O'Keeffe 1954. s. 98–103.

ja korvissa Kauffmanilla on helmikorvakorut. Vaikka teoksesta puuttuu Kauffmanin myöhempien teosten dynaamisuus ja hienostuneisuus, on se silti vaikuttava ottaen huomioon Kauffmanin iän. Erityisesti kasvot on maalattu hyvinkin yksityiskohtaisesti suurten, ruskeiden silmien dominoiden koko kuvaa. Lapsen pyöreys näkyy Kauffmanin kasvoilta, vaikka hänen asennostaan huokuukin samanlaista ylevyyttä kuin ajan aikuisten muotokuvista. Puvusta pystyy näkemään selvästi siveltimeen vedot eikä se näytä yhtä yksityiskohtaiselta kuin kasvojen piirteet. Ottaen huomioon taiteilijan iän, on Kauffman onnistunut tallentamaan omat kasvonpiirteensä vaikuttavasti maalaukseensa. Erityisesti suuret, kirkkaat silmät ja ohuet huulet toistuvat myös myöhemmissä omakuvissa.



Kuva 5 Angelika Kauffman omakuva. (1753). Omakuva. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Kuva Slick-o-bot, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Wikimedia Commons.

Myöhempään muotokuvaan verrattuna, Kauffmanin nuoruuden omakuva on jäykkä, eikä liike tule samalla tavalla esille kuin myöhemmissä omakuvissa. Tutkija Wendy Wassayngin Roworthin mukaan se ei kuitenkaan välttämättä kerro nuoren Angelican taidon puutteesta, vaan enemmän ajan hengestä. 1700-luvun aikana muotokuva taide muuttui merkittävästi ilmaisukykyisempään tyyliin, jossa liike tuli yhä merkittävämmäksi osaksi muotokuvia. 1700-luvun alun muotokuvat ovat 1700-

luvun loppupuoleen verrattain jäykkiä ja virallisia, kun taas valistus toi tullessaan ihanteena vapauden ja luonnonmukaisuuden, joka näkyi myös muotokuvataiteessa. Kauffmanin omakuva osoittaa hänen varhaisesta lahjakkuudestaan ja hän sai ensimmäisen tilauksensa vasta 11-vuotiaana.<sup>137</sup>

### 3.2 Nathaniel Dancen teokset Kauffmanista vuosilta 1763 ja n. 1764–1766 (KUVAT 6 ja 7)

Isänsä johdolla Kauffman opiskeli taidetta kopioimalla menneiden mestarien kuten Rafaelin, Cerreggion ja Domenichon töitä matkustaessaan Italiassa.<sup>138</sup> Hän verkostoitui merkittävästi Italiassa ja tutustui muihin taiteilijoihin sekä taidemesenaatteihin. Yksi näistä taiteilijoista oli Nathaniel Dance, joka myöhemmin oli Kauffmanin kanssa perustamassa myös Britannian kuninkaallista taideakatemiaa. Dance maalasi Kauffmanista useamman muotokuvan, joista yksi (KUVA 6) on virallinen öljyvärimuotokuva Angelica Kauffmanista vuodelta 1763 ja löytyy Burghley House'n kokoelmasta.<sup>139</sup> Toinen maalaus (KUVA 7) on osa Scottish National Portrait Gallery'n kokoelmaa ja on yksityisempi kuvaus taiteilijasta työnsä äärellä. Vesivärimuotokuvaa luultiin aluksi Angelica Kauffmanin omaksi teokseksi, mutta myöhemmin tekijäksi arvioitiin Nathaniel Dance.<sup>140</sup>

Dancen muotokuvat sijoittuvat Kauffmanin uran varhaisempaan aikaan ennen hänen saapumistaan Britanniaan ja saavuttamaansa suosiota. Ne ovat myös ainoat valitsemistani Kauffmanin muotokuvista, jotka hän ei ole itse maalannut. Perspektiivi toisen maalaman muotokuvan ja omakuvan välillä muuttaa yksilön identiteettiä – miten kollega näkee Kauffmanin verrattuna siihen, miten Kauffman itse näkee itsensä.

Molemmissa Dancen muotokuvissa Kauffmanilla on päällään aikakauden tyypillinen puku ja hiukset on laitettu koristeellisesti ylös. Molemmissa maalauksissa Kauffman myös pitelee 1700-

---

<sup>137</sup> Tarabra 2008, 291.

<sup>138</sup> Tarabra 2008, 291.

<sup>139</sup> Portrait of Angelica Kauffman R.A., by Nathaniel Dance, R.A. (1735-1811). (Viitattu 11.9.2020).

<sup>140</sup> Nathaniel Dance. (Viitattu 11.3.2020)



Kuva 6 Dance, Nathaniel (1764) Angelika Kauffmann. Burghley Collections.  
Kuva Burghley Collections.

luvulla suosioon noussutta porte-crayonia, niin sanottua liitupidikettä. Kaksipäinen porte-crayon toistuu useissa Kauffmanin omakuvissakin samoin kuin aikakauden muidenkin taiteilijoiden muotokuvissa. Porte-crayon yhdistettiin kuvataiteeseen vahvemmin kuin tavallinen kynä, minkä takia monet taiteilijat maalasivat tai maalauttivat itsensä pitelemässä sitä, vaikka eivät olisikaan erikoistuneet liidulla piirtämiseen. Porte-crayon kohosi samalle tasolle kuin pensselit ja maalipaletti sekä kohotti yleisesti piirtämisen arvostusta taiteessa. Britannian johtava muotokuvamaalari ja Kauffmanin kollega Kuninkaallisen taideakatemia perustaja, sir Joshua Reynolds, tähdensi oppilailleen piirtämisen taitoa ja näin porte-crayonin käyttöä.<sup>141</sup> Porte-crayon suojaa käsiä liidulta ja tekee piirtämisestä siistimpää, kun liitu ei tartu käsistä muualle paperia.

Kuva 6 on aikakaudelle tyypillinen muotokuva. Kauffman on kuvattu istumassa yksinkertaisella puutuolilla kädessään luonnonlehtiö ja porte-crayon. Hänellä on päällään vaaleanpunainen *robe à la française*, ranskalainen puku, joka oli kenties 1700-luvun suosituin pukutyyli. Hihojen suihin ja

---

<sup>141</sup> Simon 2012. (Viitattu 12.3.2020).



kaula-aukkoon on asetettu ja Kauffmanin olkapäillä lepää muhkea turkis. Kaulassa Kauffmanilla on pitsinen, röyhelö nauha, joka on sidottu takaa rusetilla. Taiteilijan hiukset on aseteltu hollantilaisille leteille pään päälle, joka ei muistuta yhtäkään aikaisempaa kampausta, johon olen 1760-luvun muotokuvissa törmännyt. Kauffmanin hiukset ovat myös puuteroimattomat, mikä ei ollut täysin ennenkuulumatonta, mutta ei myöskään yleistä 1760-luvulla. Kampauksen päälle on aseteltu pieniä kukkia ja sulkia.



Kuva 7 Dance, Nathaniel. (1764–1766). Angelika Kauffmanista. National Galleries of Scotland. Kuva National Galleries of Scotland.

Kuva 7 taas kuvaa Kauffmania arkisessa tilanteessa, taiteeseensa uppoutuneena. Kauffman pitelee kädessään luonnosta pöydällä olevasta veistoksesta. Hän katsoo tyhjään paperiin näyttäen tyytymättömältä ensimmäiseen versioon luonnoksestaan. Veistoksen ja tyhjän paperin lisäksi pöydällä on luonnostelua varten kynä sekä veistoksen taakse sijoitetut kirjat. Päällään Kauffmanilla on *robe à la française*<sup>142</sup> ja korkea kampausta on peitetty suurella pitsimyssyllä. Kaulassa Kauffmanilla on musta nauha ja décolleté alue on peitetty huivilla. Hihan suut on koristeltu kankaan sävyisellä röyhelöllä sekä valkoisella pitsillä.

---

<sup>142</sup> Ranskalainen puku.

Vaikka Italian kaupungit eivät tuoneetkaan Kauffmanin toivomaa kaupallista suosiota, hänen taiteensa kehittyi mannereurooppalaisten modernien suuntausten vaikuttamana ja teki vaikutuksen brittiläisiin turisteihin, jotka matkustivat Roomassa ja Napolissa. Kauffman kopioi tunnettujen renessanssi mestareiden töitä, joita Euroopan kiertueella, grand tourilla, matkustavat aateliset mielellään ostivat muistoiksi. Lahjakkuuden lisäksi Kauffmanin luonne ja karisma tekivät vaikutuksen brittiaateliin.<sup>143</sup> Kauffman onnistui verkostoitumaan vaikutusvaltaisten taiteenmesenaattien kanssa ja lopulta Bridget, lady Wentworth kutsui Kauffmanin työskentelemään Lontooseen.<sup>144</sup> Brittiläiset olivat innokkaita tilaamaan muotokuvia ja Angelica Kauffmanin säilyneistä muotokuvasta puolet esittävät brittiläisiä henkilöitä.<sup>145</sup>

### 3.3. Omakuva 1770–1775 (KUVA 8)

Kun Kauffman saapui Lontooseen vuonna 1766, brittiläinen taide oli käymässä läpi merkittäviä muutoksia. Taustalla oli erityisesti sir Joshua Reynolds, Britannian johtava muotokuvamaalari, joka toivoi brittiläisen taiteen uudistuvan enemmän mannereurooppalaisten uusien taidevirtausten mukaisiksi. Reynolds oli opiskellut muotokuvataidetta tutkimalla Rembrandtin, Rubensin ja Van Dyckin teoksia sekä Italian renessanssin tyyliä.<sup>146</sup> Vaikka brittiläiset tilasivatkin paljon muotokuvia, useimmiten he tilasivat ne ulkomaalaisilta taiteilijoilta, joiden osaaminen oli kotimaisia korkeammalla tasolla. Toisin kuin Britanniassa, manner-Eurooppaan oli perustettu useita taideakatemiaita kouluttamaan tulevia taiteilijoita ja Reynolds oli innokkaasti perustamassa vastaavanlaista akatemiaa myös Britanniaan. Hän näki Angelica Kauffmanin mannereurooppalaisessa, modernissa tyylissä sen, mitä brittiläinen taide erityisesti kaipasi.<sup>147</sup>

Vuonna 1767 Angelica Kauffman teki läpimurtonsa Britannian taidemarkkinoilla maalattuaan muotokuvan kuningas Yrjö III (1738–1820) sisaresta, prinsessa Augustasta (1737–1813) ja tämän pojasta Karl George'sta (1766–1806). Maalauksen tilasi prinsessan äiti, Walesin leskiprinsessa Augusta (1719–1772), ja maalaus kiinnitti myös kuninkaan huomion hienostuneella, antiikkia mukailevalla tyylillään. Muotokuva yhdisti 1700-luvulle tyypillisen historian allegorian ja muotokuvan yhdistelmän, muistuttamalla monella tapaa antiikin veistoksia. Kuningas oli jo mukana

---

<sup>143</sup> Roworth 2009, 37.

<sup>144</sup> Roworth 1992, 37.

<sup>145</sup> Rosenthal 1992, 96.

<sup>146</sup> Sir Joshua Reynolds (1723–1792). (Viitattu 22.11.2021).

<sup>147</sup> Roworth 1992, 38.

suunnitelmissa Kuninkaallisen taideakatemia perustamisesta ja Kauffmanin maalaama muotokuva yhdisti ne ihanteet, jota Reynolds odotti taideakatemia edistävän.<sup>148</sup>



*Kuva 8 Kauffmann, Angelika (1770–1775). Omakuva. National Portrait Gallery. National Portrait Gallery.. Kuva Johanna Hoppu.*

National Portrait Gallery'ssa Lontoossa on esillä Angelica Kauffmanin omakuva noin vuosilta 1770–1775 (KUVA 8). Kenties Kauffmanin tunnetuin muotokuva on mitoiltaan 737 mm x 610 mm ja varsin yksinkertainen kuvaus noin 30-vuotiaasta taiteilijasta. Hänellä on päällään yksinkertainen, valkoinen puku, jonka hihan suut on pussitettu kultaisella nauhalla. Samaisella nauhalla on myös reunustettu Kauffmanin hartioita peittävä keltainen shaali, jota Kauffman pitelee kiinni vasemmalla

---

<sup>148</sup> Roworth 1992, 42.

kädellään. Tummanruskeat hiukset on kohotettu ylös, mutta muuten niitä ei ole koristeltu tai puuteroitu. Muutama kihara valahtaa elegantisti Kauffmanin olkapäille. Oikealla kädellä Kauffman pitelee luonnoslehtiötä sekä kynää. Kauffman katsoo suoraan kohti katsojaa hyvin tyyni, jopa varovainen hymy kasvoillaan. Samat tumman ruskeat ja suuret silmät tuikkivat yhtä kirkkaasti kuin nuoruuden muotokuvassa. Lapsen pyöreys on kuitenkin kadonnut. Kauffmanilla on kulmikkaat, mutta pehmeät piirteet ja korkeat poskipäät. Muutama hiuskiehkura on valahtanut myös otsalle ja ohimoille.

Kuten Emma Hamilton useissa muotokuvissaan, myös Angelia Kauffman on pukeutunut antiikkia mukailevaan pukuun. On vaikea kuvitella, että samaan aikaan 1770-luvulla Ranskassa muoti oli juuri kohoamassa kaikkein mahtipontisimpiin mittasuhteisiin Marie Antoinetten johdolla. Taiteessa ja teatterissa oli kuitenkin tyypillistä yksinkertaisempi, mielikuvituksellinen, pukeutuminen, joka antoi illusion elävästä, antiikin patsaasta.<sup>149</sup> Taiteilijat pukivat mielellään mallinsa yksinkertaisiin pukuihin, jotka mahdollistivat paremmin liikkeen kuvaamisen. Myös prinsessa Augusta on pukeutunut vastaavanlaiseen, yksinkertaiseen, laskostettuun pukuun Kauffmanin maalaamassa muotokuvassa vuodelta 1767. Prinsessalla on jopa puvun alta paljastuvissa jaloissaan roomalaistyyppiset sandaalit. On kuitenkin epätodennäköistä, että prinsessa tai Kauffman kumpikaan pukeutuivat tällä tavalla muuten kuin muotokuvissa vielä 1770-luvulla.

Kuningatar Charlotte toimi naistaiteilijoiden suojelijana Britanniassa ja tuki Angelica Kauffmanin ja Mary Moserin vaikutusta ja jäsenyyttä, kun uutta Kuninkaallista taideakatemiaa alettiin perustamaan. Muista aikansa naistaiteilijoista poiketen Kauffman tuli tunnetuksi myös historiamaalarina. Suurin osa naistaiteilijoista keskittyi maalaamaan asetelmia ja muotokuvia, sillä ne voitiin toteuttaa yksityisenpiirin sisällä, taiteilijan tai asiakkaan kotona. Lisäksi historiamaalaukset vaativat anatomiantietämystä, mikä yleensä naistaiteilijoilta puuttui, sillä heidän ei annettu osallistua elävän mallin piirustukseen eikä näin myöskään ylipäättänsä taideakatemioiden opetukseen.<sup>150</sup>

Kauffman kasvatti suosiotaan erityisesti Englannissa, jossa hän loi merkittäviä kontakteja eri brittitaiteilijoihin ja taiteensuosioihin. Merkittävimmän ystävyyden Kauffman muodosti Joshua Reynoldsin kanssa, joka näki Kauffmanin tyyliä paljon potentiaalia ja moderniuutta, jota

---

<sup>149</sup> Rauser 2015, 465.

<sup>150</sup> Strobel 2005/2006, 7.

Britannian taidepiirit kaipasivat. Kauffmanin kyky luoda suhteita ylhäissäätyyn oli yksi hänen suosionsa merkittävimpiä syitä ja yhdisti monia aikansa naistaiteilijoita. Vahvat vuorovaikutustaidot olivatkin avainasemassa naistaiteilijoiden kykyyn kohota kuuluisuuteen.

Riitta Konttinen kokoaa yhteen teoksessaan *Totuus enemmän kuin kauneus: naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla* (1991) 1800–1900-lukujen taitteen suomalaisten naistaiteilijoiden menestykseen vaikuttavat tekijät, jotka toistuvat myös useissa eurooppalaisissa naistaiteilijoissa jo 1700-luvulla. Kuten Kauffmanin tapauksessa, yleensä taiteellisen koulutuksen takana oli taiteilija isä (tai muu miespuolinen sukulainen), joka osasi ohjata lahjakkaan tyttären taiteelliselle uralle.<sup>151</sup> Myös varakkuus vaikutti. Useat naistaiteilijat tulivat aateli-, virkamies- tai porvarisperheistä, joilla oli varaa kouluttaa lastaan eikä tytön tarvinnut saman tien ruveta elättämään perhettään. Jotkut hyvin lahjakkaat saattoivat saada opetusta myös apurahan turvin.<sup>152</sup>

### **3.4 Angelica Kauffman musiikin ja taiteen välissä, omakuva, 1791 (KUVA 9)**

Lontoon kuninkaallinen taideakatemia perustettiin 10 joulukuuta 1768 ja seuraavana vuonna se järjesti ensimmäisen näyttelynsä, johon Kauffman osallistui neljän maalauksen sarjalla Troian legendasta. Sarja oli tilaustyö Reynolds'n ystävältä John Parkerilta. Maalaukset saivat paljon ylistystä niiden teknisentaitavuuden takia ja kohottivat Kauffmanin historiamaalareiden joukkoon, joka nähtiin taiteenlajeista kaikkein arvostetuimpana.<sup>153</sup> Silti Kauffman jatkoi yhä muotokuvamaalausta, koska se oli kaupallisesti kannattavampaa. Hän kuitenkin yhdisti elementtejä antiikin mytologioista myös muotokuvamaaluksiin.<sup>154</sup> Vuoden 1791 omakuvassa (KUVA 9) antiikin elementit on tuotu selkeästi esille niin muusien ja Kauffmanin puvuissa kuin ympäristön uusklassisessa arkkitehtuurissa. Kukkulan laella sijaitseva rakennus muistuttaa Ateenan Parthenona, joka on kenties antiikin arkkitehtuurin tunnetuin rakennus ja vahva symbolinen vertauskuva sekä taiteesta että menestyksestä.

---

<sup>151</sup> Konttinen 1991, 30.

<sup>152</sup> Konttinen 1991, 26–27.

<sup>153</sup> Roworth 1992, 42–44.

<sup>154</sup> Rosenthal 1992, 98.



Vaikka Kauffman päätyikin valitsemaan kuvataiteen uranaan, hän jatkoi musiikkiharrastusta ja tämä näkyi myös hänen



Kuva 9 Kauffmann, Angelika. (1791) Omakuva musiikin ja taiteen muusien välissä. The St Oswald Collection, Nostell Priory. Kuva Dcoetzee, National Trust Collections, Wikimedia Commons.

taiteessaan. Vuoden 1791 omakuvassa Angelica Kauffman on kuvannut itsensä musiikin ja kuvataiteen välissä kuvaten omaa ristiriitaansa rakastamiensa taiteenlajien keskellä. Musiikin muusa on kuvattu punaisessa puvussa hiuksillaan kukkaseppele ja vaaleanpunainen shaali. Hänellä on sylissään nuottipaperi ja hän pitelee hellästi kiinni Kauffmanin kädestä. Ruskeat hiukset ovat osittain auki ja kiharatulva valuu muusan vasemman olkapään yli. Suuret silmät katsovat anovasti, jopa sensuellisti, kohti Kauffmania esitellessä tälle nuottejaan houkutellessaan Kauffmanin puolelleen. Kauffman on kuitenkin jo selvästi päätöksensä tehnyt. Vaikka taiteilija pitääkin musiikinmuusan kädestä kiinni, hän on nojautunut kohti kuvataiteenmuusaa ja ojentaa avonaista vasenta kättään tämän puoleen. Kauffmanilla on päällään valkoinen puku, jonka sininen ja kultainen nauha sointuvat yhteen kuvataiteen puvun värien kanssa. 1790-luvulla uusklassinen, elävän patsaan mukainen pukeutuminen oli siirtynyt teatterista ja muotokuvista jo naisten

arkipäiväiseen pukeutumiseen.<sup>155</sup> Kauffmanin hiukset on nostettu ylös kultaisella nauhalla osan kiharoista kuitenkin karaten hänen kampauksestaan.

Kuvataiteenmuusan katse on paljon musiikinmuusaa vakavampi. Hän on pukeutunut siniseen päällyspukuun, jossa on keltaiset, pitkät hihat. Kuvataiteenmuusan ympärillä on tummanpunainen shaali, joka liehuu tuulen mukana hänen ympärillään. Muusan vaaleat hiukset on nostettu ylös kreikkalaistyypisellä nutturalla ja niitä koristaa valkoinen ja vaaleanharmaa nauha sekä päänympäri kulkeva letti. Kuvataiteen muusa osoittaa kohti vuorta, jonka päälle on kuvattu antiikin temppele. Vuori ja temppele edustavat Kauffmanin uraa, jotka tämä on saavuttanut kuvataiteen avulla.

Kauffman asui viimeiset vuotensa Roomassa yhdessä aviomiehensä Antonio Pietro Zucchin (1726-1795) kanssa. Avioliitosta huolimatta Kauffman piti oman sukunimensä sekä varallisuutensa. Angelica Kauffman kuoli Roomassa 5. marraskuuta 1807.<sup>156</sup>

### 3.5 Taiteen muusa

Vaikka Kauffman oli alun perin Sveitsistä kotoisin ja sai taiteellisen koulutuksensa Italiassa, hänen merkityksensä Britannian uusklassismissa taiteen saralla on merkittävä. Muotokuvien lisäksi Kauffman maalasi arvostettuja historiamaalauksia ja suunnitteli sisustusarkkitehtuuria sekä kaiverruksia moniin rakennuksiinsa.<sup>157</sup> 1700-luvun lopun brittiläisen taiteen merkittävä muutos vaikutti kuninkaallisen akatemian perustamiseen sekä muotokuvataiteen arvostuksen kasvuun. Muotokuva taiteen allegorinen symboliikka, jossa kuvattava liitettiin osaksi mytologiaa ja historiaa sopi erityisen hyvin osaksi naisten muotokuvia feminiinisen representaation kautta. Gill Perry toteaa, että miesten maskuliininen estetiikka univormuineen ja asentoineen ei taipunut yhtä hyvin antiikin ihanteisiin kuin naisten feminiininen ja keveä tyyli, joka toimi allegorisissa muotokuvissa erinomaisesti. Allegorioiden kuvaaminen naisina oli periytynyt jo antiikin ajoilta lähtien ja naisten representaatio mytologisina hahmoina nosti muotokuva taiteen arvostusta merkittävästi.<sup>158</sup> Naisena ja ammattitaiteilijana Angelica Kauffmanin oli mahdollista representoida omakuvissaan antiikin ihanteita monipuolisemmin kuin mieskollegoidensa. Hän pukeutui antiikin jumalattarien tapaan kevyisiin, valkoisiin pukuihin, jotka oli laskostettu viehkeästi kuvaamaan liikettä ja arvokkuutta.

---

<sup>155</sup> Rauser 2015, 465.

<sup>156</sup> Cavendish 2007. (Viitattu 3.1.2022).

<sup>157</sup> Roworth 1992, 11.

<sup>158</sup> Perry 1995, 48.

Kauffmanin omakuvat ovat lady Hamiltoniin verrattuna ammattimaisempia, mutta molempia naisia yhdistää antiikin jumalattarien henki.

Richard Samuel maalasi muotokuvan naisten epävirallisesta seurasta “Blue Stockings Society”, jonka jäsen myös Angelica Kauffman oli. Seuran tarkoituksena oli erityisesti koulutuksen ja yhteistyön tuominen osaksi naisten yhteisöä. Maalauksessa *Portraits in the Characters of the Muses in the Temple of Apollo* (1778) seuran jäsenet on kuvattu muusina Apollon temppelissä Kauffmanin istuen maalauksen vasemmassa reunassa maalaustelineen ja maalipaletin kanssa. Seura koostui ylhäissäätyisistä naisista, jotka tekivät uraa taiteen ja kirjallisuuden saralla. Useilla jäsenillä on heidän uraansa liittyviä symboleja käsissään kuten laulaja ja kirjailija Elizabeth Ann Sheridan’lla (os. Linley), joka pitelee käsissään antiikkiin helposti yhdistettävää lyyraa. Naiset eivät kuitenkaan itse istuneet malleina kyseiselle muotokuvalle, vaan muotokuva oli ennemminkin Samuelsin taloudellisesti kannattavasta muusien suosioista.<sup>159</sup> Blue Stockings Society oli ennen kaikkea kirjallisuusseura, joka koostui Britannian ylhäissäädyn intellektuelleista. He muodostivat merkittävän ystävien ja perheiden verkoston, joka oli jatkumoa naisten nousevalle asemalle Britannian kirjallisuudessa.<sup>160</sup>

Taiteilijana Angelica Kauffman itse maalasi omat muotokuvansa ja määritteli oman identiteettinsä. Hän kuvasi itsensä mytologisena muusana, joka oli löytänyt tarkoituksensa taiteen kautta ja menestynyt siinä. Hänen maalauksensa huokuvat naisellista energiaa ja korostavat sen yhteyttä antiikin mytologioihin. Kauffman on pukeutunut antiikkia mukaileviin pukuihin ja yhdistää historiamaalauksen elementtejä myös omakuvissaan. Hänen maalaustensa taustalta löytyvät antiikin temppelit ja allegoriset hahmot, mutta myös taiteilijan rakkaus musiikkiin on kuvattuna lähes jokaisessa työssä. Ainoa kuva, jossa taiteen muusan representaatio ei tule esille, on Nathaniel Dancen muotokuva kollegastaan. Tässä Kauffman on kuvattuna 1700-luvun taiteilijana työnsä äärellä hyvin paljon arkisemmassa tilanteessa tai klassisemmassa muotokuvassa. Dance vaikuttaa näissä muotokuvissa Kauffmania enemmän naisen identiteettiin ja tämän representaatioon. Kauffman itse korosti identiteetissään muusan narratiivia ja yhteyttään antiikkiin. Dance taas kuvaa Kauffmanin taiteilijana ja kollegana.

---

<sup>159</sup> *Portraits in the Characters of the Muses in the Temple of Apollo*. (Viitattu 19.10.2020).

<sup>160</sup> Eger 2010, 21.



#### 4. Georgiana Cavendish, Devonshiren herttuatar

Britannian Marie Antoinetteksi tituleerattu Devonshiren herttuatar Georgiana Cavendish (alkujaan Spencer) oli seurapiirien rakastama muoti-ikoni, jonka yltäkylläisestä elämäntavasta ja peliveloista juoruttiin ympäri Eurooppaa. Devonshiren herttuatar aiheutti myös skandaalin suhteestaan jaarli Charles Grey'n (1764–1845) kanssa, josta syntyi tytär Eliza (1792–1859) sekä intiimistä suhteestaan Lady Elizabeth ”Bess” Fosterin (1758–1824) kanssa.

Skandaalinkäryisen elämän lisäksi Devonshiren herttuatar tuli tunnetuksi aktiivisesta osallistumisestaan Britannian 1700-luvun lopun politiikkaan. Hän kampanjoi aktiivisesta whig – puolueen ja erityisesti Charles James Fox'n puolesta.

Tuleva Devonshiren herttuatar syntyi Georgiana Spencerinä 7 kesäkuuta 1757 jaarli John Spencerille (1734–1783) ja lady Margaret Georgiana Spencerille (1737–1814) Spencerien kotikartanossa Althorp'ssa. Georgianan jälkeen syntyivät tämän nuoremmat sisarukset George (1758–1834) ja Henrietta (1761–1821).<sup>161</sup> Sisarukset kasvoivat suurimman osan lapsuuttaan Lontoossa Spencer Housessa, jonka heidän isänsä oli rakennuttanut perheen kaupunkikodiksi. Georgianan vanhemmat olivat hyvin kiinnostuneita tieteistä ja taiteista ja heidän kodissaan vieraili jatkuvasti aikakauden merkittävimpiä taiteilijoita, filosofeja ja muusikoita. Georgiana kasvoi tästä syystä hyvin kulttuurillisessa ympäristössä tämän vaikuttaen merkittävästi hänen myöhempään elämäänsä taiteiden tukijana.<sup>162</sup>

Georgiana oli hyvin tottelevainen lapsi, jolla oli suorastaan pakonomainen tarve miellyttää kaikkia ympärillään – erityisesti vanhempiaan. Hän oli äitinsä suosikki, joka käyttäytyi juuri niin kuin vanhemmat odottivat hänen käyttäytyvän. Tämä miellyttämisen tarve näkyi selkeästi myöhemmin Georgianan aikuiselämässäkin ja johti siihen, että ihmisten oli helppo käyttää Devonshiren herttuatarta hyväkseen.<sup>163</sup>

7. kesäkuuta 1774 Georgiana meni naimisiin William Cavendeshin (1748–1811), Devonshiren viidennen herttuan kanssa.<sup>164</sup> Kun Devonshiren herttua ilmoitti kiinnostuksestaan Georgianasta

---

<sup>161</sup> Foreman 1998, 21.

<sup>162</sup> Foreman 1998, 23.

<sup>163</sup> Foreman 1998, 29.

<sup>164</sup> Foreman 1998, 39.

mahdollisena vaimonaan, Georgianan vanhemmat olivat hyvin innokkaita järjestämään parin yhteen. William Cavendish, Devonshiren herttua oli brittiläisen seurapiirin tavoitelluin poikamies ja vain yhtä asemaa alempana kuin kuninkaallinen perhe. Georgiana rakastui ajatukseen naimisiin menosta Devonshiren herttuan kanssa, ei siksi, että hän olisi rakastanut tätä, vaan siksi että avioliitto miellytti Georgianan vanhempia. 1700-luvulla järjestetytkin avioliitot haluttiin solmia rakkaudesta tai ainakin kiintymyksestä eikä aviopareja yleensä pakotettu naimisiin keskenään. Jaarli ja kreivitär Spencer olettivatkin Georgianan olevan aidosti rakastunut 25-vuotiaaseen herttuaan.<sup>165</sup>

#### 4.1 Spencerin sisarukset, 1774 (KUVA 10)

Juuri ennen avioliittoaan silloinen lady Georgiana Spencer poseerasi yhdessä sisarustensa Henriettan ja Georgen kanssa Angelica Kauffmanin muotokuvassa vuodelta 1774. Georgiana istuu muotokuvan vasemmalla puolella yhdessä sisarensa Henriettan kanssa ja veli George seisoo muotokuvan oikealla puolella. Georgiana katsoo suoraan kohti katsojaan, kun taas nuoremmat sisarukset katsovat toisiaan melkein liian ujoina kohottamaan katseensa. Henrietta on laskenut oikean kätensä Georgianan olkapäälle ja vasen on turvallisesti isosiskon omassa. Henrietta on nojautunut kokonaan kohti Georgianaa kertoen sisarusten välisestä dynamiikasta. Myös tuleva jaarli George Spencer jää siskonsa vangitsevan katseen varjoon, johon katsojan katse hakeutuu ensimmäisenä. Georgiana ei ollut vain vanhempiensa suosikki, vaan myös nuoremmat sisarukset ihailivat eleganttia ja hurmaavaa vanhempaa siskoa valtavasti.

Spencerin sisarukset ovat asettuneet luonnonhelmaan pukeutuneena Emma Hamiltonin ja Angelica Kauffmanin tyylin tapaan kreikkalaistyyppisiin kevyisiin ja vaaleisiin pukuihin. Teatraalisuuden näkee niin siskosten kuin Georgen pukeutumisessa. Siskosten puvut ja hiukset ovat identtiset malliltaan Georgianan mekon ollen valkoinen kultaisella reunuksella ja Henriettan puku taas vaaleankeltainen, laventelinvioletilla, lyhythihaisella päällyspuvulla. Molempien hiukset on aseteltu muodikkaalle *pouf* kampaukselle, joita koristaa vaaleansininen nauha. Siskosten huulille ja poskille on taputeltu näyttävästi punaa, rouge'ta, mutta hiukset ovat puuteroimattomat.

---

<sup>165</sup> Foreman 1998, 37–38.

Myös George on pukeutunut sisariensa tapaan teatraalisesti. Foreman esittelee sisarusten muotokuvan luennollaan The Institute of Classical Architecture & Art'ssa (ICAA) New Yorkissa



Kuva 10 Kauffman, Angelica (1774) Spencerin sisarukset. Althorp Collection. Kuva Trzęsacz, Althorp Collection, Wikimedia Commons.

elokuussa 2019 ja huomioi Georgen pistävän punaisten hiusten olevan tunnusomainen Spencerin suvun piirre.<sup>166</sup> George'n valkoinen asu muistuttaa 1600-luvun Stuartien ajan Britannian miesten pukeutumista. Hänellä on kauluksessa ja hihansuissa yllelliset pitsit ja hihat ovat pussitettu samaan tapaan kuin hänen sisariensa pukujen hihat. Sisarusten asujen vaalean väriskaalan rikkoo Georgen

---

<sup>166</sup> Foreman 2019. (Viitattu 22.12.2020).

tummanpunainen viitta, joka tuo mieleen Rooman keisarit ja tuo jälleen antiikin esille muodinmukaisesti.

Sisarukset ovat asettuneet luonnonhelmaan istumaan klassisen rakennelman juurelle. Georgianan ja Henriettan takana on kivinen paasi, jonka päällä on kookas vaasi. Georgiana pitelee vapaassa kädessään helminauhaa, joka on osittain kiedottu hänen ranteensa ympärille. E. de Jongh analysoi helmien symboliikkaa taiteessa. Helmen muodostuminen simpukan sisälle liitetään Neitsyt Marian neitseelliseen raskauteen ja sen pyöreä valkoinen muoto puhtauteen, neitsyyteen ja uskoon.<sup>167</sup> Neitsyt Kuningattareksi tituleerattu Elizabeth I käytti muotokuvissaan lukemattomia määriä helmiä korostaakseen puhtauttaan ja neitsyyttään.<sup>168</sup> Helmet symboloivat myös ylellisyyttä, turhamaisuutta ja viettelyä.<sup>169</sup> Helmikorut ovat suosittuja säätyläisnaisten keskuudessa läpi historian ja esiintyvät erityisesti naisten muotokuvissa. De Jongh huomauttaa kuitenkin, että vaikka helmien symboliikka olikin vahva, sen asettelu taideteoksessa myös merkitsi sen symbolista merkitystä. Mitä näkyvämmässä paikassa helmet olivat, sitä tärkeämpi ne olivat symbolisesti.<sup>170</sup> Georgianan helmikoru on melko huomaamaton, mutta voi silti symboloida hänen puhtauttaan ja neitsyyttään tulevan avioliiton kynnyksellä. Se voi myös kuvata Georgianan tulevaa vaurautta Devonshiren herttuattarena.

Angelica Kauffmanin tyylin näkee selkeästi maalauksen värimaailmasta, mallien asennoista ja historiallisen teoksen tunnelman luomisesta muotokuvaan. Samanlainen tunnelma löytyy hänen omakuvastaan musiikin ja taiteen välissä (1792). Omakuvassa sekä Spencerin sisarusten muotokuvissa näkyvät antiikin rakennukset, vaaleat värit pukeutumisessa muutamalla tummalla korostuksella ja luonnollinen, tumma ympäristö, joka korostaa muotokuvan vaaleisiin pukeutuneita hahmoja. Lisäksi mallien eleissä näkyy selvä liikekieli aivan kuin kohtaaminen olisi osa jonkinlaista historiallista näytelmää

#### **4.2 Macbethin kolme noitaa, 1775 (KUVA 11)**

Mainion vallankumouksen jälkeen 1688–1689 Britannian poliittinen elämä muuttui merkittävästi. Parlamentti ei kokoontunut enää kuninkaan käskystä, vaan se kokoontui kalenterin mukaisesti. Hovi

---

<sup>167</sup> De Jongh 1975, 76, 85.

<sup>168</sup> De Jongh 1975, 89.

<sup>169</sup> De Jongh 1975, 83.

<sup>170</sup> De Jongh 1975, 80.

asettui pysyvästi parlamentinistunnon ajaksi St. Jamesin palatsiin, kun taas parlamentti itse kokoontui Westminsterin palatsissa sen lähellä. Parlamentinistukausien takia aatelin täytyi viettää paljon enemmän aikaa Lontoossa, mikä vaikutti kaupungin laajenemiseen 1700-luvun aikana. Uusi poliittinen keskustelukulttuuri synnytti tarpeen kahviloille, kauppoille, salongeille ja pubeille.<sup>171</sup> Elaine Chalus analysoi, että 1700-luvun toisella puoliskolla Britannian poliittinen kenttä muuttui merkittävästi. Parlamentin arvovalta kasvoi, mutta pysyi silti pienen eliitin ja eri sukujen piirissä. Yhä tärkeämmäksi muodostuivat varakkaat kannattajat, jotka tukivat parlamentin jäseniä heidän politiikassaan. Tämä mahdollisti naisten osallistumisen politiikkaan. Vaikka naiset eivät saaneet äänestää, säätyläisnaiset muodostuivat tärkeiksi kannattajiksi parlamentinjäsenille ja vaikuttivat äänestäjäkuntaan.<sup>172</sup>

Georgianan avioliitto Devonshiren herttuan kanssa osoittautui onnettomaksi. Koska Devonshiren herttuattaren vanhempien avioliitto oli ollut rakkausavioliitto, oli Georgiana odottanut oman avioliittonsa olevan yhtä rakkaudentäyteinen.<sup>173</sup> Sen sijaan herttua ei osannut vastata Georgianan rakkauteen eikä edes mieltä nuoren herttuattaren miellyttämisen haluun. Devonshiren herttua sai rakastajattariltaan kaiken rakkauden, mitä hän tarvitsi ja näki vaimonsa vain tarpeellisena, jotta Devonshire saisi uuden perillisen. Minkäänlaista rakkautta ei herttua osannut vaimolleen antaa ja Georgiana tunsu valtavaa pettymystä avioliittoaan kohtaan.<sup>174</sup>

Parlamentin istuntokausien aikana Devonshiret viettivät paljon aikaa Lontoossa heidän kaupunkitaloissaan, Devonshire housessa sekä Chiswick housessa.<sup>175</sup> Devonshire house'sta ja herttuaparista muodostui seurapiirien keskus, jossa järjestettiin ylellisiä juhlia, keskusteltiin politiikkaa ja pelattiin uhkapelejä isoilla panoksilla. Myös Georgiana hukutti avioliittomurheensa seurapiirielämään ja uhkapeleihin. Hän loi ystävyysuhteita Britannian tunnetuimpien henkilöiden kanssa ja ripustautui heihin, koska ei saanut haluamaansa huomiota aviomieheltään.<sup>176</sup>

Daniel Garderin muotokuva Devonshiren herttuattaresta ja hänen ystävistään, Elizabeth Lamb'sta, Melbournen varakreivittärestä ja kuvanveistäjä Anne Seymour Damerista Macbethin kolmena noitana (1775) kuuluu nykyään National Portrait Galleryn kokoelmiin, Lontooseen. Se kuvaa kolme

---

<sup>171</sup> Foreman 1998, 51.

<sup>172</sup> Chalus 2000, 674.

<sup>173</sup> Foreman 1998, 50–51.

<sup>174</sup> Foreman 1998, 50.

<sup>175</sup> Romantic Female Friendship. (Viitattu 26.10.2020)

<sup>176</sup> Foreman 1998, 55.

naista Shakespearen näytelmän ”*Macbethin*” kolmena noitana, jotka ennustavat näytelmässä Macbethin kohtalosta. Koko näytelmä alkaa ukkosen jyrinällä, salamoilla ja kolmen noidan



Kuva 11 Gardner, Daniel (1775) *Macbethin kolme noitaa* (Elizabeth Lamb, Melbournen varakreivitär; Georgiana, Devonshiren herttuatar; Anne Seymour Damer). National Portrait Gallery. Kuva Shakko, <http://artdaily.com>, Wikimedia Commons.

dramaattisella sisääntulolla, jossa kolmikko lausuu runollisia sanoja Macbethin kohtaamisesta.



Ensimmäinen noita

Milloin me kolme alamme työn?

Kun ukkonen pauhaa? Kun salama lyö?

Toinen noita

Kun verinen tanssi tanssittu on,

kun voitto on tuonut tappion.

Ensimmäinen noita

Missä tavataan?

Toinen noita

Nummen tiellä.

Kolmas noita

Macbethin me kohtaamme siellä. (1.1.1–8)<sup>177</sup>

Devonshiren herttuatar on sijoitettu maalauksen keskelle jälleen kerran vieden teoksen katsojan huomion ensimmäisenä häneen. Melbournen varakreivitär Elizabeth Lamb on sijoitettu maalauksen vasemmalle puolelle ja Anne Seymour taas sen oikealle puolelle. Kolmikon keskelle on sijoitettu valtava pata, jonka höyry tuntuu täyttävän koko maalauksen. Georgiana sekä Melbournen varakreivitär ovat laskemaisillaan pataan sinisiä kukkia, joita Devonshiren herttuatar kantaa hameessaan. Devonshiren herttuatar pitelee vasemmassa kädessä pitkän pukunsa helmoja sekä mustaa sulkaa ja kuihtuneita kukkia – kenties taikaliemen seuraavia ainesosia.

Vaikka historiallisten tai mytologisten hahmojen esiintyminen taiteessa oli toki yleistä 1700-luvulla, yleensä heidät esitettiin ennemmin 1700-luvun asuissa kuin ajan aidoissa historiallisissa puvuissa. Toki antiikista otettiin merkittävästi inspiraatiota, mutta lopulta 1700-luku näkyi kuitenkin pukeutumisessa kaikkein eniten. Garderin teos Georgianasta ystävineen Macbethin kolmena noitana erottuu vahvasti 1700-luvun tavanomaisesta pukeutumisesta. Vaikka Georgianan puku muistuttaakin sekä Emma Hamiltonin Kirke (1782) muotokuvan tai Angelica Kauffmanin omakuvan National Portrait Galleryn (1770–1775) pukuja, hänen hiuksensa eroavat huomattavasti aikalaisesta hiustyylistä. Hiukset ovat puuteroitu ja asetettu korkealla, mutta niistä roikkuu useita, ohuita lettejä. Mielikuvituksellista kampausta koristaa kookas diadeemi, huntu sekä sen päälle asetettu noidanhattu, jota kiertävät käärmemäiset koristeet. Myös Anne Seymourilla Damerillä on korkean hiuslaitteen päällä noidanhattu, jota kiertävät sinertävä kukkaköynnös. Köynnöksessä on

---

<sup>177</sup> Shakespeare 2004 [1623], 43.

ruusunnupun alku, joka erottuu selkeästi tummasta ympäristöstään. Damerillä on päällään kokonaan mustapuku, jonka hihat ulottuvat ranteisiin asti ja ovat pussitettu kevyesti. Mustan puvun päällä on läpihuultava shaali, johon on kirjottu tähtiä sekä eri horoskooppimerkit, jotka kiertävät kankaan reunaa. Melbournen varakreivittären puku erottuu kahta muuta huonommin muotokuvasta sen sulautuen osaksi ympäristöä. Hänen pukunsa on hopeanharmaa ja sitä koristaa iso tähti rintaneula. Pitkät ruskeat hiukset valuvat vapaina varakreivittären vasemman olan yli ja hiukset muodostavat melkein sarvimaisen kampauksen hädän tuskin näkyvän noidanhatun alle.

Muotokuvan ainutlaatuisen mielikuvituksellisten pukujen lisäksi myös Daniel Garderin maalaustyö erottuu selkeästi tutkimukseni muista muotokuvista. Gardner oli George Romneyn sekä myöhemmin myös Joshua Reynoldsin oppilas, joka yhdisteli töissään eri maalaustekniikoita.<sup>178</sup> Hänen teoksensa ovat ilmaisuvoimallisia siveltimien vetojen ja värien luoden hyvin impressionistisen vaikutelman, mikä ei 1700-luvulla ollut tyypillistä. Joissakin esimerkiksi George Romneyn ja Thomas Gainsborough'n töissä voi nähdä viitteitä samankaltaisesta sivellintyöskentelystä, mutta Gardner vie sen teoksissaan vielä astetta pidemmälle. Kuvassa 11 siveltimet vedot muodostavat synkän ja mystisen yön teoksen miljööksi, jonka varjoissa erottuu uhkaavan näköisiä kasvoja. Melbournen varakreivittären sulautuu osaksi taustaa hänen pidellen kiinni oikean yläreunan puunoksista. Erityisen selkeät kasvot erottuvat varakreivittären viereltä, kenties puunrungosta. Melbournen varakreivittären näyttää leijuvan ilmassa ja hänen sekä Devonshiren herttuattaren jaloissa on erilaisia eläinhahmoja. Punertava, kiiluvasilmäinen kissa piirtyy tulen valoon ja musta passi erottuu myös eläinten joukosta.

Melbournen varakreivittären ja Anne Seymour Damer olivat tunteneet toisensa jo 1770-luvun alusta lähtien, mutta Georgianaan varakreivittären oli tutustunut vasta hieman ennen muotokuvan tekoa Devonshiren herttuattaren avioliiton myötä. National Portrait Galleryn mukaan muotokuva onkin saattanut olla Melbournen varakreivittären tapa julkistaa heidän ystävyystään. Kaikki kolme olivat innokkaita amatööri näyttelijöitä sekä aktiivisia whig puolueen kannattajia.<sup>179</sup>

Devonshiren herttuattaren kiinnostus whig puolueeseen alkoi aikana, jolloin puolue oli erityisessä epäsuosiossa Britanniassa. Whigit olivat kannattaneet Amerikan siirtomaiden itsenäistymistä vuonna 1776 nähden kruununverotuksen estävän liberaalin talouden kasvun kolonioissa.

---

<sup>178</sup> Daniel Gardner. (Viitattu 4.11.2020).

<sup>179</sup> The Three Witches from Macbeth (Elizabeth Lamb, Viscountess Melbourne; Georgiana, Duchess of Devonshire; Anne Seymour Damer). (Viitattu 5.11.2020).



Kotimaassa näkemys oli aiheuttanut yleisen mielipiteen kääntymisen whigejä vastaan, sillä heistä puolue vehkeili Britannian imperiumia vastaan.<sup>180</sup> Samana vuonna Devonshiren herttuatar alkoi emännöimään Lontoon seurapiirien vaikutusvaltaista poliittista salonkia, jossa eri poliitikot kokoontuivat keskustelemaan parlamentin istunnoista. Kaikki kolme naista olivat erityisen innokkaita Charles James Fox'in kannattajia. Macbethin kolme noitaa ennustivat Macbethin tulevaisuudesta kuninkaana, mikä voi symbolisesti viitata naisten poliittiseen aktiivisuuteen.<sup>181</sup>

### 4.3 Devonshiren herttuattaren muotokuva, 1785–1787 (KUVA 12)

Georgianan ensimmäinen lapsi, myös nimeltään Georgiana, syntyi 12.7.1783. Lapsen sukupuoli tuotti pettymyksen herttualle, mutta herttuatar oli iloinen, että hänen ylipäätänsä pystyvän saamaan lapsia. Georgiana imetti itse lastaan, joka oli 1700-luvulla ylhäissäädynnaisten joukossa epätavallista. Herttuan suku painosti herttuatarta hankkimaan imettäjän, jotta Georgiana voisi tulla raskaaksi uudestaan mahdollisimman nopeasti, mutta lehdet ylistivät herttuatarta tämän asennetta rakastavana äitinä.<sup>182</sup>

Thomas Gainsborough oli yksi Britannian arvostetuimpia muotokuvamaalareita 1700-luvun toisella puoliskolla yhdessä kilpailijansa sir Joshua Reynoldsin kanssa. Toisin kuin Reynolds sekä Kauffman, jotka kuvasivat mallinsa mieluiten antiikkia mukailevalla tyyllillä, Gainsborough maalasi mallinsa ajan muodin mukaisesti.<sup>183</sup> Kuuluisassa maalauksessa (KUVA 12) Devonshiren herttuatar on kuvattu kerman valkoisessa puvussa, valtavan mustanhatun dominoiden muotokuvaa. Georgianan punertavat hiukset on aseteltu 1780-luvun uuden hiusmallin mukaisesti. Trendin takana oli Marie Antoinette, jonka hiukset olivat alkaneet ohentua hänen lastensa syntymän jälkeen ja tästä syystä kuningatar leikkautti hiuksensa lyhyeksi alkaen suosimaan paljon yksinkertaisempaa hiustyyliä.<sup>184</sup> Hiustyyli, coiffure à l'enfan<sup>185</sup>, tai, style frisé,<sup>186</sup> levisi nopeasti myös Iso-Britanniaan.

---

<sup>180</sup> Foreman 1998, 83.

<sup>181</sup> Three Witches from Macbeth (Elizabeth Lamb, Viscountess Melbourne; Georgiana, Duchess of Devonshire; Anne Seymour Damer). (Viitattu 5.11.2020).

<sup>182</sup> Foreman 1998, 145.

<sup>183</sup> Thomas Gainsborough. (Viitattu 21.1.2021).

<sup>184</sup> Hosford 2004, 192.

<sup>185</sup> *Lapsen kampaus*.

<sup>186</sup> *Kiharainen tyyli*.

Tunnettuna julkisena hahmona ja Devonshiren herttuattarena Georgiana toimi Gainsborough'n mallina useaan kertaan. Vuosien 1785–1787 aikana maalatussa muotokuvassa (KUVA 12) Georgiana oli kuvattuna kokonaan samalla tavalla kuin Gainsboroughn aikaisemmassa muotokuvassa herttuattaresta vuodelta 1783. Kuitenkin 1840-luvulla muotokuvan sen aikainen omistaja neiti Anne Maginnis, leikkasi sen pienemmäksi sopimaan hänen takkansa yläpuolelle.



Kuva 12 Gainsborough, Thomas. (1785-1787). Devonshiren herttuatar Chatsworth House Trust. Kuva Hohum, Wikimedia Commons.

Muotokuva palasi Chatsoworthiin vasta 1994, jolloin sen aikainen Devonshiren herttua osti sen Lontoon Sothebyn huutokaupasta. Nykyään muotokuva kuuluu Chatsworth House Trustin kokoelmaan ja on esillä Chatsworth Housessa.<sup>187</sup> National Portrait Galleryn kokoelmiin kuuluu Robert Gravesin (1798–1873) litografia, jossa Gainsboroughn maalaus herttuattaresta on kuvattu kokonaan. Teoksen on julkaissut 14. helmikuuta 1870 Henry Graves & Co.<sup>188</sup>

<sup>187</sup> Macintyre 1994. (Viitattu 2.2.2021).

<sup>188</sup> Georgiana Cavendish (née Spencer), Duchess of Devonshire. (Viitattu 6.2.2021).

Kuvassa 12 Devonshiren herttuatar katsoo kohti katsojaa kohottaen toista kulmaansa kysyvästi ja itsevarmana – jopa sensuellina. Georgiana kannattelee käsivarsillaan hameen helmoja ja turkoosit nauhat koristavat herttuattaren vyötäröä ja kaulusta. Kaula-aukon peittävässä huivissa, fichussa, on koristeena vaaleanpunainen, täyteen kukkaan puhjennut ruusu. Sen sijaan herttuattaren vasen käsi pitelee siroasti peukalon ja etusormen välissä nupullaan olevaa ruusua. Georgiana on kuvattu liikkeessä ikään kuin hän kävelisi ohi katsojan ja olisi suonut tälle nopean, vinon hymyn.

Devonshiren herttuatar oli jo lapsuudessaan matkustanut paljon Euroopassa ja vieraili muodikkaissa kaupungeissa kuten Pariisissa ja Napolissa. Herttuatar oli ystäväystynyt Ranskan kuningatar Marie Antoinetten sekä kuningattaren suosikkien kuten Polignacin (1749–1793) herttuattaren kanssa tuoden ranskalaista muotia myös Britanniaan.<sup>189</sup> Gainsboroughn muotokuva muistuttaa hyvin paljon Vigée Le Brunin maalauksia Marie Antoinettesta vuodelta 1783. Naiset jakoivat rakkauden muotiin ja Devonshiren herttuattaresta tuli Marie Antoinette ”Muoti ministeri” Rose Bertinin tärkein asiakas Britanniassa. Molemmissa muotokuvissa mallit on kuvattu samasta suunnasta, hieman oikealle kääntyneinä vaaleissa puvuissa ja suurissa hatuissa varsin epävirallisesti esitettynä tuomatta omaa sosiaalista asemaansa erityisemmin esille. Molemmat naiset pitelevät myös käsissään ruusua. Ruusu on yleinen naisellisuuden symboli. Antiikin Kreikan ja Rooman aikana ruusu oli rakkauden ja kauneuden jumalatar Afroditen ja myöhemmin Venuksen symboli, jota käytettiin erilaisissa jumalattareen liittyvissä riiteissä.<sup>190</sup> Kristinuskon yleistyttyä ruusu kukkien kuningattarena liitettiin vahvasti taivaan kuningattareen Neitsyt Mariaan.<sup>191</sup> Ruusun, sekä antiikin kauneuden ja rakkauden jumalattaren, että Neitsyt Marian symbolina, selitti sen monipuolisen esiintymisen varhaismodernin ajan naisten muotokuvataiteessa.

Georgiana osallistui Foxin vaalikampanjaan vuoden 1783 parlamentinvaaleissa. Amerikan itsenäisyysotien tuomien tappioiden jälkeen kuningas Yrjö III oli hajottanut hallituksen ja nimittänyt uudeksi pääministeriksi William Pitt nuoremman. Pittillä ei kuitenkaan ollut edustajahuoneiston luottamusta ja kuninkaan puuttuminen parlamenttipolitiikkaan aiheutti paljon kritiikkiä erityisesti whigien joukossa. Whigit ja Fox alleviivasivat itseään kansanpuolueena, jonka tarkoituksena oli vapauttaa maa kuninkaan itsevaltiudesta. Vaikka Fox voittikin täpärästi

---

<sup>189</sup> Chrisman-Campbell 2013, 3.

<sup>190</sup> Liittä 2007, 51–52.

<sup>191</sup> Liittä 2007, 33–34.

Westministerin vaalipiirissä ja valittiin parlamentinjäseneksi, Pitt ja Toryt voittivat vaalit ja Pitt jatkoi pääministerinä.<sup>192</sup>

Foreman toteaa teoksessaan *Georgiana, Duchess of Devonshire* (1998) Devonshiren herttuattaren poliittisen aktiivisuuden olevan sata vuotta aikaansa edellä.<sup>193</sup> 1700-luvun lopulla herttuattaren tavoin yhtä julkista elämää eläneet naiset olivat huonomaineisiksi leimattuja kuten näyttelijöitä ja kurtisaaneja. Georgiana oli kampanjoi näkyvästi itsenään Devonshiren herttuattarena, taiteiden suojelijana ja muodinedelläkävijänä. Oli eri asia Charles Foxin leimata itsensä kampanjoinnissaan ”kansan mieheksi”, sillä jos Georgiana olisi kutsunut itseään ”kansan naiseksi” olisi se tarkoittanut Foremanin mukaan prostituoitua.<sup>194</sup> Georgianan toiminta aiheutti äänekkästä kritiikkiä ja hänen siivellisyytään kyseenalaistettiin. Devonshiren herttuatar haastoi myös ajan säätyjärjestelmän kohtelemalla äänestäjiään vertaisinaan. Georgiana keskusteli mielellään äänestäjien kanssa oluen ja ginin kera.<sup>195</sup>

Aktiivisen poliittisen elämän lisäksi herttuattaren sekä whig puolueen uhkapelaaminen aiheuttivat paljon kritiikkiä. Devonshiren housessa järjestetyissä poliittisissa juhlissa Georgiana saattoi menettää yhden illan aikana nykyrahassa jopa miljoonia.<sup>196</sup> Hän oli pulassa velkojensa kanssa ja kärsi vakavasta peliriippuvuudesta. Naisten uhkapelaaminen katsottiin vielä säädyttömämpänä kuin miesten uhkapelaaminen, sillä naiset pelasivat eivät vain omasta, vaan lopulta myös aviomiestensä rahasta. Gillian Russell analysoi uhkapelaamisen liittämistä prostituutioon. Kun mies menetti pelipöydässä maansa ja rahansa, nainen saattoi menettää jopa seksuaalisen maineensa. Myytti pelivelkojen maksamisesta seksuaalisilla palveluilla kiersi uhkapeliveloista tunnettuja naisia ja niin myös Devonshiren herttuatarta.<sup>197</sup>

Gainsboroughin maalauksen miljöö jää itsevarman mallinsa varjoon. Devonshiren herttuatar on kuvattu luonnon ympäröimänä puiden lehvistöjen näkyen maalauksen reunoilla. Samankaltainen yksinkertainen luonnon ympäristö on tyypillinen suurimmassa osassa Gainsboroughn muotokuvista. Taustan tarkoituksena on imarrella ja mukailla mallin asentoa ja värimaailmaa. Miljööön värimaailma jatkaa herttuattaren puvun neutraalia väripalettia, mutta tummemmilla sävyillä

---

<sup>192</sup> Rauser 2002, 25.

<sup>193</sup> Foreman 1998, 180.

<sup>194</sup> Foreman 1998, 180.

<sup>195</sup> Rauser 2002, 29.

<sup>196</sup> Russell 2000, 481.

<sup>197</sup> Russell 2000, 484–485.

korostaen Georgianan hahmoa taustasta. Gainsborough on korostanut herttuattaren puvun yksityiskohtia kuten hatun ja mekon nauhoja sekä kaula-aukon ja hihansuiden pitsejä valkoisilla yksityiskohdilla. Erityisesti harmaan sininen silkkinauha korostuu valtavasta hatusta ja runsaista mustista strutsin sulista, jotka Georgiana oli aikoinaan tehnyt muodikkaasti Britannian seurapiireissä ja raivostuttanut kuningatar Charlotten.<sup>198</sup>

#### 4.4 Georgiana, Devonshiren herttuatar ja Lady Elizabeth Foster, 1791 (KUVA 13)

Devonshiren herttuatar tunnetaan intiimistä suhteestaan lady Elizabeth Fosterin kanssa. Naiset tapasivat ylhäissäädyn suosimassa Bathin kylpyläkaupungissa vuonna 1782, jossa Georgiana oli hoitamassa hedelmällisyyttään.<sup>199</sup> Lady Fosterin avioliitto oli päättynyt asumiseroon, joka oli jättänyt tämän varattomaksi.<sup>200</sup> Haavoittuvaiselta vaikuttava ja epäonnekkaasta elämästä kärsinyt lady Foster, tai ”Bess” kuten Georgiana häntä kutsui, vaikutti Devonshiren herttuattaren miellyttämisen haluiseen luonteeseen vahvasti. Bess ymmärsi Georgianan sekä tämän aviomiehen Devonshiren herttuan kaipaavan ennen kaikkea kumppania – Georgiana herkkää ja intohimoista ystävää, kun taas herttua flirttailevaa ja viettelevää rakastajatarta. Kun Devonshiren herttuapari palasi takaisin Lontooseen saman vuoden syksyllä, lady Foster seurasi heitä.<sup>201</sup>

Georgianan kolmas lapsi, kauan odotettu poika William syntyi 21. toukokuuta 1790.<sup>202</sup> Herttuattaren kerääntyneet pelivelat varjostivat kuitenkin perillisen syntymää. Devonshiren herttua oli tiennyt jo aiemmin osasta Georgianan veloista ja mahdollisesta asumiserosta oli puhuttu. Vuonna 1790 Georgiana esitti velkojensa laajuuden herttualle, vaikkakin jätti tästäkin listasta muun muassa Walesin prinssiltä lainatut rahat mainitsematta. Summa oli nykyrahassa lähes neljä miljoonaa puntaa.<sup>203</sup>

Kesällä 1791 Georgiana huomasi olevansa raskaana uudelle rakastajalleen Charles Greyille, joka myös kuului Foxin ja whig puolueen seurapiireihin. Georgiana oli Bathissa Bessin kanssa hoitamassa sisartaan Harrietia ja kolme naista jakoivat salaisuuden. Kun Georgianan äiti lady Spencer sai tietää raskaudesta, käski tämä Georgianan lähettää Greyyn takaisin Lontooseen ilman hyvästejä ja kertomatta tälle raskaudesta. Georgianan tarkoituksena oli lähteä Harrietin mukana

---

<sup>198</sup> Foreman 1998, 57.

<sup>199</sup> Foreman 1998, 120.

<sup>200</sup> Foreman 1998, 123.

<sup>201</sup> Foreman 1998, 125–126.

<sup>202</sup> Foreman 1998, 267.

<sup>203</sup> Foreman 1998, 275–276.

ulkomailla hoitamaan sisarensa terveyttä. He onnistuivat salaamaan raskauden herttualta, mutta Devonshiren herttuan saavuttua yllättäen Bathiin lokakuussa 1791, sai tämä tietää asiasta.



Kuva 13 Guérin, Jean-Urbain (1791) Georgiana, Devonshiren herttuatar ja lady Elizabeth Foster. The Wallace Collection. Kuva JarektUploadBot, Web Gallery of Art, Wikimedia Commons.

Devonshiren suku vaati eroa, mutta lopulta suostui Georgianan ja Harrietin lähtöön ulkomaille. Myös Bess seurasi heitä.<sup>204</sup>

Vain noin kymmenen senttiä pitkä Jean-Urbain Guérin (1761–1836) miniatyyrimuotokuva vuodelta 1791 esittää Georgianan yhdessä hänen rakkaan Bessinsä kanssa. Georgiana ja Bess olivat muotokuvan maalaamisen aikaan Pariisissa, jossa he viettivät marraskuun ja joulukuun 1791.

---

<sup>204</sup> Foreman 1998, 282–283.

Georgiana oli muotokuvan maalaamisen aikana pitkällä raskaudessaan, mutta Gaérin on jättänyt sen pois muotokuvasta. Miniattyrimuotokuva on maalattu norsunluulle ja se kuuluu The Wallace kokoelmaan.<sup>205</sup>

Miniattyrimuotokuvat olivat yleisiä lahjoja ystävien ja rakastavaisten välillä. Pienen kokonsa takia niiden tarkoituksena oli kulkea mukana. Monet miniattyrimuotokuvat istutettiin koruihin kuten rinta- tai rannekoruihin tai jopa pieniin esineisiin kuten rasioihin. Toisin kuin suurikokoiset muotokuvat, miniattyryrejä oli tarkoitus pidellä ja koskettaa sen luoden intiimin yhteyden omistajan ja mallin välillä.<sup>206</sup> Kuningatar Charlotte on kuvattu useissa maalauksissa miehensä Yrjö III:n miniattyrimuotokuva korussaan. Heidän poikansa Walesin prinssi George ja tuleva Yrjö IV lähetti rakastajattarelleen miniattyrimuotokuvan omasta silmästään, jonka oli maalannut kuuluisa miniattyritaiteilija Richard Cosway.<sup>207</sup> Miniattyryrit olivat yksityisiä muotokuvia ja niissä oli lähes poikkeuksetta kyse ihmisten välisestä vuorovaikutuksesta – yleensä romanttisesta ja intiimistä vuorovaikutuksesta.<sup>208</sup>

Georgiana ja Bess on kuvattu valkoisissa *chemise a la reine* puvuissa, jotka on sidottu sinisellä vyönauhalla. Georgiana kohottaa kasvojaan ylöspäin pidellen vasenta kättään siroasti Bessin olkapäällä. Hänen ohuen mekkonsa hiha on koristeltu kultaisella kirjonnalla ja punertavan kiharat hiukset on koristeltu vyön sävyyn sopivalla nauhalla. Bess on kuvattu Georgianan taakse pitkähihaisessa puvussa kantaen koria täynnä kukkia. Hänellä on korvassaan kultainen korvarengas, joka toimii yhteen Georgianan puvun kirjonnalla kanssa. Tummanruskeat hiukset on koristeltu tummansinisellä nauhalla.

Molemmat naiset on kuvattu antiikin vaasien ja kolikkojen tapaan profiilissa kasvojen piirteiden ollen hyvin samanlaiset. Kultaiset kirjonnat ja korvarengas, valkoinen puku, kiharaiset hiukset ja kukat luovat kaikki veistoksellista, antiikin ja roomalaisen muodin henkeä. Mutta Bess jää ystävänsä säteilyn varjoon. Kun Georgiana on kuvattu selvästi liikkeessä valmiina ehkä lauluun tai tanssiin, on Bess melkein sivustakatsojan roolissa. Georgianan hahmo luo selkeän varjon Bessin päälle eivätkä tämän puvun helmat hulmua Georgianan keveiden helmojen ja vyönauhan tapaan. Kaksikon sosiaalinen asema ja ystävyysdynamiikka näkyy muotokuvassa. Bess Georgianan

---

<sup>205</sup> Georgiana, Duchess of Devonshire, and Lady Elisabeth Foster Passy, France. (Viitattu 10.2.2021).

<sup>206</sup> Pointon 2001, 57.

<sup>207</sup> Grootenboer 2006, 496.

<sup>208</sup> Pointon 2001, 63.

vierellä imitoiden tätä ja tämän tapoja saadakseen osan ystävänsä kuuluisuudesta. Georgiana taas nojautuu Bessin tukeen saadakseen sitä, mitä hän olisi avioliitoltaan kaivannut.

Devonshiren herttuattaren ja lady Fosterin suhteesta on spekuloitu paljon historian aikana. 1700-luvun lopulla monet aristokraattiset naiset muodostivat intiimeitä suhteita toisten naisten kanssa.<sup>209</sup> Marie Antoinetten ja hänen suosikkinsa Polignacin herttuattaren suhteesta spekuloidiin aikalaismediassa ja heidät kuvattiin pornograafisissa karikatyyreissä. Devonshiren herttuatar kirjoittaa kirjeissään ”rakkaalle Bessille” hyvin tunteikkaasti ja intensiivisesti. Bessin epäonninen avioliitto ja kiintymys Georgianaa kohtaan, tekivät hänestä vastustamattoman miellyttämisen haluiselle herttuattarelle. Georgianan mieleen ei juolahtanut, että Bessin kiintymyksen takana saattoivat olla taloudelliset syyt. Lady Foster oli asumiseronsa jälkeen vararikossa ja tarvitsi kipeästi jonkun, joka pystyisi elättämään hänet.<sup>210</sup> Vaikka Bess imitoikin ystävänsä pukeutumisessa ja tavoissa yrittäen päästä seurapiiriotsikoihin kuuluisan herttuattaren varjolla, todellisuudessa Georgiana tukeutui vielä enemmän ystävänsä.<sup>211</sup> Rakkaudettomasta avioliitosta kärsivä Georgiana sai Bessistä sitä, mitä hän koki elämässään tarvitsevan, eikä tämä muuttunut, vaikka lady Fosterista tulikin myös Devonshiren herttuan rakastaja ja synnytti tälle jopa kaksi lasta. Kolmikko asui yhdessä Chatsworthissa sekä Spencerien, että Devonshiren närkästykseksi. Erityisesti Georgianan äiti, lady Spencer, ei voinut sietää Bessiä, sillä hän koki menettäneensä tyttärensä tälle.<sup>212</sup>

Miniatyyrit olivat ihmisten välisiä kiintymyksen osoituksia, joita saattoi kantaa mukanaan, vaikka ihmiset olisivat olleet erossa toisistaan. Guérin intiimiminiatyrimuotokuva oli tarkoitettu symboliseksi osoitukseksi siitä, etteivät Georgiana ja Bess olleet toisistaan koskaan erossa. Guérin maalasi muotokuvasta kaksi versiota, toisen Georgianalle ja toisen Bessille.<sup>213</sup> Muotokuva on ainoa tiedettävä muotokuva, jossa Georgiana ja Bess on kuvattu yhdessä. On mahdotonta sanoa, olivatko Georgiana ja Bess seksuaalisessa suhteessa keskenään. 1700-luvun lopulla myös naisilla oli avioliiton ulkopuolisia suhteita, mutta sitä ei katsottu sormien läpi ennen kuin vaimot olivat synnyttäneet miehilleen miespuolisen perillisen. Koska Georgiana ei saanut aviomieheltään haluamaansa lämpöä eikä hän voinut ottaa itselleen rakastajaa ennen kuin oli synnyttänyt herttualle

---

<sup>209</sup> ‘Romantic Female Friendship’: Georgiana, Duchess of Devonshire and Chiswick house. (Viitattu 10.2.2021).

<sup>210</sup> Foreman 1998, 125.

<sup>211</sup> Foreman 2019. (Viitattu 19.2.2020).

<sup>212</sup> Foreman 1998, 129–130.

<sup>213</sup> Georgiana, Duchess of Devonshire, and Lady Elisabeth Foster Passy, France. (Viitattu 10.2.2021).



pojan, Georgiana muodosti intohimoisia suhteita naisten kanssa. Ennen lady Fosteria Georgianalla oli ollut suhde lady Diana Beauclerkin sekä Mary Grahman kanssa, mutta suhde Bessiin muodostui vastavuoroiseksi – tai ainakin niin Georgiana sen kuvitteli.<sup>214</sup> Foreman toteaa luennollaan The Institute of Classical Architecture & Art'ssa (ICAA) New Yorkissa elokuussa 2019, että siinä missä Georgiana otti haltuunsa suuria yleisöjä, Bess kiersi pikkusormensa ympärille yksittäisiä ihmisiä saavuttaakseen omia tavoitteitaan. Kuitenkin Foreman uskoo, että vuosien yhteiselon myötä myös Bessille syntyi tunteita Georgianaa kohtaan, koska Bess seurasi Georgianaan maanpakoon Eurooppaan. Lady Foster olisi voinut jäädä herttuan rinnalle tämän rakastajattarena ja olla *de facto* Devonshire herttuatar, mutta hän sen sijaan seurasi Georgianaa Eurooppaan todeten, ettei palaisi ennekuin herttua antaisi myös Georgianan palata.<sup>215</sup>

Georgiana julkaisi elämänsä aikana kirjallisuutta ja runoutta. Hän kirjoitti runoja myös rakkaalle Bessilleen, jossa osoittaa suurta ihailua ja rakkautta lady Fosteria kohtaan. Bessille osoitetussa runossa vuodelta 1796 Devonshiren herttuatar ylistää rakkaan ystävänsä niin sisäistä kuin ulkoista kauneutta:

#### Portrait d'Elizabeth

A la beauté enchanteresse,  
Elle unit l'attrait de l'esprit;  
Par un regard elle interesse,  
Par un sourire elle seduit.  
A la finesse du language,  
Du gout parfait le rare don;  
Elle réunit l'avantage  
De la bonté et de la raison.  
Mortels craintifs fuyez se charmes,  
Fuyez son pouvoir enchanteur;  
La cruelle impose les peines,  
Au Lieu de donner le bonheur.<sup>216</sup>

---

<sup>214</sup> 'Romantic Female Friendship': Georgiana, Duchess of Devonshire and Chiswick house. (Viitattu 10.2.2021).

<sup>215</sup> Foreman 2019. (Viitattu 19.2.2020).

<sup>216</sup> Foster 2019 [1898], 132.

(Elizabethin muotokuva

Lumoava kaunotar,  
jossa yhdistyy mielen sulo  
Katseella, joka hänessä kiehtoo  
Hymyllä, jolla hän viettelee  
Sanojen hienostuneisuus  
Täydellisen maun harvinaisella lahjalla  
Siinä yhdistyvät hyveet  
Hyvyys ja järki  
Pelokkaat kuolevaiset pakenevan hänen hurmaavuuttaan  
Pakene hänen lumoavaa voimaansa  
Julma asettaa rangaistukset  
Sen sijaan, että antaisi onnea.)<sup>217</sup>

Bess asui Devonshiren herttuaparin kanssa Georgianan kuolemaan asti ja meni myöhemmin itse naimisiin Devonshiren herttuan kanssa. Kuten Emma Hamiltonin, Sir William Hamiltonin ja Horatius Nelsonin asumisjärjestelystä, myös Devonshiren herttuaparin ja lady Fosterin yhteistä elämää kutsuttiin ranskankielisellä termillä *Ménage à Trois*<sup>218</sup>, joka viittasi kolmen ihmisen väliseen suhteeseen. Myöhemmin kyseistä sana partta on käytetty kuvailemaan myös kolmen ihmisen välistä seksuaalista kanssakäymistä.

Avioton tytär Eliza (joka sai nimensä Bessin mukaan) syntyi 20. helmikuuta 1792. Lapsi annettiin Grey'n vanhempien kasvatettavaksi ja Georgiana ja Bess palasivat takaisin Lontooseen. Georgianan suhde Greyhin ei ollut jäänyt seurapiireiltä huomaamatta eikä hän ollut enää suuresti ihailtu Devonshiren herttuatar - kaikkien juhlien keskipiste. Georgiana teki elämäntapa muutoksen, lopetti uhkapelaamisen ja juomisen osoittaen sen sijaan kiinnostusta kirjallisuuteen ja tieteisiin. Hän oli jo aiemmin elämässään julkaissut omia teoksiaan ja jatkoi myöhemmällä iällään kirjoittamistaan. Hän keskittyi lapsiensa kasvattamiseen sekä palasi jälleen politiikkaan. Tänä aikana Georgiana kyseenalaisti yhteiskunnan sukupuoli roolit. Hän koki olevansa taidoiltaan yhtä älykäs kuin kuka

---

<sup>217</sup> Suomennos kirjoittajan oma.

<sup>218</sup> *Kolmen ihmisen kotitalous.*

tahansa mies ja toivoi voivansa toimia tasa-arvoisesti kollegana Foxin rinnalla. Herttuatar näki itsensä poliitikkona ja häntä turhautti, ettei hän voinut sukupuolensa takia virallisesti pyrkiä politiikkaan.<sup>219</sup>

Whigit nousivat uudelleen valtaan vuonna 1806. Georgiana jatkoi emännöintiä Devonshire Housessa. Kuitenkin jo samana vuonna Georgiana, Devonshiren herttuatar kuoli 30. maaliskuuta 48-vuotiaana sairaskohtaukseen ympärillään herttua, Bess, äitinsä lady Spencer, sisarensa Harriet ja tyttärensä Georgiana nuorempi.<sup>220</sup>

#### 4.5 Poliittinen herttuatar

Kun Britannian kuningas Yrjö III ja kuningatar Charlotte tuntuivat 1700-luvun lopun nuorelle aatelille vanhanaikaiselta, muodosti ylhäisaateli oman uudenaikaisemman seurapiirinsä vastapainottamaan tunkkaista hoviovia. Tämän nuoren aatelin ytimessä vaikuttivat kuninkaan vastustama whig puolue, silloinen Walesin prinssi ja tuleva Yrjö IV ja Devonshiren herttuatar Georgiana. Devonshire Housesta muodostui trendikkään seurapiirin keskus, jossa järjestettiin viinin huurteisia juhlallisuuksia ja keskusteltiin ajankohtaisista poliittisista aiheista – sekä menetettiin nykyrahassa jopa miljoonia puntia suosituissa uhkapelipöydissä. Säkenöivä Devonshiren herttuatar emännöi näitä juhlallisuuksia, esitteli viimeisimpiä trendejä kuningatar Marie Antoinetten hovista Ranskasta ja ihastutti Devonshire housen muodikasta seurapiiriä miellyttämisenhaluisella luonteellaan. Georgianasta tuli Britannian johtava kulttuurihahmo, jonka elämää seurattiin iltapäivälehdissä ja jonka tyyliä muotitietoinen seurapiiri seurasi esimerkillisesti.

Georgianasta on teetetty merkittävä määrä muotokuvia. Hänen asemansa Devonshiren herttuattarena ja merkittävänä julkisuuden hahmona houkutteli Britannian tunnetuimpia taiteilijoita kuten Gainsboroughia, Reynoldsia ja Kauffmania maalaamaan omat versionsa vaikutusvaltaisesta herttuattaresta, jonka asemaa verrattiin Ranskan Marie Antoinetteen. Asema myös mahdollisti tiettyjä vapauksia Georgianalle vaikuttaa omien muotokuviansa identiteettiin itsestään. Hän saattoi poseerata ystäviensä kanssa Macbethin kolmena noitana, mitä mielikuvituksellisimmissa puvuissa. Foreman toteaa 1780-luvun olleen merkittävää aikaa naisten poliittiselle vallalle. 1790-luvulla poliittinen ilmapiiri muuttui Britanniassa kuitenkin konservatiivisemmaksi ja naisten aktiivista

---

<sup>219</sup> Foreman 1998, 347.

<sup>220</sup> Foreman 1998, 411.

osallistumista politiikkaan ei katsottu enää yhtä suopeasti. Jopa Georgianaa ennen kovasti arvostanut Fox katui sitä, että oli kohdellut herttuatarta samalla tavalla kuin miestukijoitaan.<sup>221</sup> 1800-luvulla seuraavilla sukupolvilla tuli tavaksi tuhota isovanhempiensa kirjoituksia niiden seksuaalisen luonteen takia. Foremanin mukaan erityisesti naisten kirjoituksia tuhoitiin ja siksi esimerkiksi Georgianalta on kadonnut suuriakin määriä kirjeitä, jotka mainitaan muiden kirjeenvaihdossa.<sup>222</sup>

Georgianan merkittävä osallistuminen politiikkaan oli jatkumoa 1700-luvun kasvavalle naisten aktivismille yhteiskunnassa ja kulttuurissa Britanniassa. Naiset kuten Catherine Macaulay (1731–1791), Anna Barbauld (1743–1825) ja Hester Chapone (1727–1801) julkaisivat kirjallisuutta historiasta, yhteiskunnasta ja kasvatuksesta ja olivat myös aiemmin mainitun Blue Stockings Societyn jäseniä. Myöhemmin heidän jalanjäljissään vaikutti myös Mary Wollstonecraft, joka tuli tunnetuksi naisten oikeuksien puolustajana ja protofeministinä.<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> Foreman 1998, 314–15.

<sup>222</sup> Foreman 1998, 386.

<sup>223</sup> Eger 2010, 22.

## 5. Päätäntö

Emma Hamilton, Angelica Kauffman ja Georgiana, Devonshiren herttuatar olivat osa brittiaristokratiaa ja Euroopan seurapiirielämää 1700-luvun lopulla. Angelica Kauffman maalasi sekä Emma Hamiltonista, että Devonshiren herttuatar Georgianasta (KUVA 10) muotokuvat tavaten heidät molemmat henkilökohtaisesti. Emman kuuluisuuden takia Kauffman oli innokas maalaamaan hänestä muotokuvan. Myös Emma halusi kovasti tulla Kauffmanin ikuistamaksi. Tilaisuus koitti Emman ja sir Williamin häiden jälkeen Lontoossa vuonna 1791. Kauffman ikuisti Emman Thaliana, komedian muusana.<sup>224</sup> Vuonna 1793 Georgiana ja Emma kohtasivat Napolissa, kun Devonshiren herttuatar oli maanpaossa Euroopassa.<sup>225</sup> Kaikki kolme naista tunsivat toisensa henkilökohtaisesti.

Emma Hamilton, Angelica Kauffman ja Georgiana, Devonshiren herttuatar olivat merkittävästi esillä 1700-luvun lopun seurapiirielämässä. Heidän muotokuviansa identiteetistä heijastuu heidän julkinen asemansa. Tämä tekijä vaikuttaa myös tutkimuksen tulkintaa. Vähemmän julkisuudessa esillä olevista säätyläisnaisista tulkinta olisi ollut erilainen. Julkisuus vaikutti heidän henkilökohtaiseen identiteettiinsä merkittävästi Emma Hamiltonin tanssahdellen antiikin jumalattarina, Angelica Kauffmanin esiintyen taiteen muusana ja Georgianan kuvaten itsensä seurapiirien kruunaamattomana kuningattarena. He vaikuttivat paljon omien muotokuviansa identiteettiin aktiivisina osapuolina eivätkä vain passiivisina objekteina. He olivat mukana muotokuvien tekoprosessissa – Angelica Kauffmanin tapauksessa konkreettisesti taideteoksen tekijänä.

Emma Hamiltonin elämän merkittävimmät henkilöt suhteessa hänen taideteoksiinsa olivat hänen rakastajansa Charles Greville, taiteilija George Romney ja hänen puolisonsa sir William Hamilton. Myös amiraali Horatius Nelson oli tärkeä osa Emman elämää, mutta tutkimieni muotokuvien kannalta hänen merkityksensä jää pienemmäksi. Emman vuorovaikutus kolmen miehen kanssa vaikutti hänen identiteettiinsä ja nousuunsa yhteiskunnassa. Hänen luontainen kykynsä miellyttää ja taipumuksensa taiteellisuuteen tanssissa ja musiikissa vaikuttivat muotokuvien identiteettiin. Grevillen kautta Emma tuli osaksi seurapiirejä, Romney maalasi hänet ihanteellisena jumalattarenaan ja sir Hamiltonin rakastamat tulivuoret on kuvattu Emma muotokuvien taustalla.

---

<sup>224</sup> Contogouris 2018, 137.

<sup>225</sup> Foreman 1998, 304.

Angelica Kauffman loi uransa alkuajoista asti merkittäviä suhteita taidepiireihin. Hänen vuorovaikutuksensa mahdollisti taiteilijan uran nousun ja suosion myöhemmin Britanniassa. Kauffman eli aikana, jolloin monet naistaiteilijat tulivat tunnetuiksi Euroopassa. Hän erosi kuitenkin muista, koska hän teki uraa myös historiamaalauksillaan. Erityisesti hänen omakuvissaan näkyy historiamaalarin ote allegorisissa hahmoissa ja antiikin rakennuksissa. Sen sijaan kuva muuttuu, kun Kauffmanin kollega, Nathaniel Dance on teoksen tekijänä. Muotokuvat toteuttavat perinteisempää muotokuvien konventiota ja kuvaavat Kauffmanin 1700-luvun naisena. Kauffman itse kuvaa itsensä mieluummin taiteen (ja musiikin) muusan roolin kautta.

Georgiana, Devonshiren herttuatar meni naimisiin vuonna 1774 Devonshiren herttuan kanssa. Kuvassa 10 hän poseeraa yhdessä sisarustensa kanssa luonnon helmassa kreikkalaistyyliin pukuihin pukeutuneina aivan kuin Spencerin sisarukset olisivat osa antiikinnäytelmää. Kaksikymmentä vuotta myöhemmin Georgiana nojaa miniatyrimuotokuvassa (KUVA 13) rakkaaseen Bessiinsä. Sosiaalinen ja eloisa herttuatar on kuvattu lady Hamiltonia ja Kauffmania useammin muiden ihmisten kanssa. Muotokuvista välittyy itsevarma muodin kuningatar, mutta myöskin epävarma ja muihin ihmisiin ripustautuva nainen. Devonshiren herttuatar osoitti kiintymystään, ihailuaan ja miellyttämisen tarvettaan ystäviinsä imartelevien yhteismuotokuvien kautta.

Sukupuoli korostuu muotokuvieni tulkinnassa ja naisten elämässä. Naisena julkisessa maailmassa heidän seksuaalisuutensa oli olennainen osa yhteiskunnan kuvaa heistä ja välittyi myös muotokuvissa. Jos vastaavanlaisesti julkisessa roolissa olisi ollut mies, ei keskustelua seksuaalisuudesta olisi samalla tavalla syntynyt. Julkisuus ja valta keskustelevat toistensa kanssa. Julkinen valta on yhä maskuliinisesti latautunut ominaisuus. 1700-luvun lopulla monet julkisuudessa nimeään saaneet naiset, olivat kurtisaaneja ja näyttelijöitä. Julkisesti merkittävään asemaan kohonnut nainen miellettiin helposti seksuaalisuuteen ja prostituutioon. Kuuluisana kurtisaanina Emma korosti omaa seksuaalisuuttaan ja käytti sitä hyväkseen elämänsä aikana. Uskonnollinen Kauffman hillitsi naisellista seksuaalisuutta jopa valitessaan uraansa ja mielsi itsensä neutraalien, jopa maskuliinisten ominaisuuksien kautta ammattitaiteilijana. Devonshiren herttuattarena ja aktiivisena whig-puolueen kannattajana Georgianan seksuaalisuutta korostettiin erityisesti mediassa.

Muotokuvissaan Emman seksuaalisuus ja viettelevyys ovat tärkeä osa hänen julkisuuteensa tullutta kuvaansa. Hänet kuvataan niin Kirkenä (KUVA 1) ja kuin bakkantina (KUVA 2), jotka molemmat ovat vahvasti seksuaalista symboliikkaa edustavia hahmoja. Kirke vietti Odysseuksen ja tämän miehistön pauloihinsa, kun taas bakkantit juhlivat villoissa, tanssillisissa juhlissaan viinin jumala Bacchuksen (kreikkalaisittain Dionysoksen) kanssa. Emma oli aloittanut uransa prostituoituna ja toimi myöhemmin kurtisaanina, joten seksuaalisuus oli osa hänen elämänsä, eikä Emma juurikaan sitä piilotellut. Kuuluisassa performanssissaan *The Attitudes* Emma jatkaa näiden viettelevien ja keimailevien naisten roolia vielä ollessaan naimisissa sir William Hamiltonin kanssa.

Nuorena Angelica Kauffman teki päätöksen ryhtyä muusikon sijasta kuvataiteilijaksi, sillä hänen pappinsa näki sen olevan soveliaampi ja säädylisempi uravaihtoehto nuorelle naiselle. Kun Emman ja Georgianan muotokuvissa korostuu vahva naisellisuus, Kauffmanin muotokuvissa se on hyvin hillitty. Hän on pukeutunut kahta muuta paljon peittävämpiin pukuihin, hiukset siveästi ylös aseteltuina. Kuvassa 5 Kauffmanilla on jopa kaulallaan risti muistuttamassa hänen uskonnollisuudestaan. Kuvassa 9 Kauffman on kuvannut itsensä musiikin ja taiteen muusien välissä. Musiikin jumala on paljon feminiinisempi hahmo intohimoa symboloivassa punaisessa puvussaan, kun taas kuvataiteen muusa on kuvattu maskuliinisempänä, hiukset siististi ylös aseteltuina kohottamassa sormensa kohti temppeleitä. Temppeleitä kuvaa uraa, jonka Kauffman valitsee.

Georgianan muotokuvat eivät ole yhtä suoranaisesti seksuaalisia kuten Emman muotokuvat, mutta eivät myöskään yhtä järkevän ammatillisia kuin Kauffmanin. Devonshiren herttuatar on kuvattu muodikkaana ja ylhäisenä, vaikkakin hän rikkoi hyvin paljon muotokuvien konventioita poseeraamalla Macbethin noitana ystäviensä kanssa. Georgiana on kuvattu myös erityisen usein muiden ihmisten kanssa. Kuvassa 10 Georgiana on kuvattu sisarustensa kanssa, kuvassa 11 ystäviensä kanssa ja kuvassa 13 lady Fosterin kanssa. Kuuluisan Gainsboroughin muotokuvan (KUVA 12) lisäksi Devonshiren herttuattaresta on säilynyt muitakin muotokuvia, jotka esittävät vain häntä itseään. Merkittävää hänen elämänsä kannalta ovat kuitenkin monet yhteismuotokuvat, jotka heijastavat Georgianan riippuvuutta muista ihmisistä, erityisesti Bessistä. Mielenkiintoista on se, ettei Georgianasta ole säilynyt muotokuvaa esittämässä hänet miehensä Devonshiren herttuan kanssa, mutta muotokuva hänestä yhdessä Bessin kanssa on säilynyt. Yhteismuotokuva kertoo kahden naisen välisestä yhteenkuuluvuudesta ja rakkaudesta, jota Georgiana ei voinut kokea saavansa aviomieheltään.

Emma Hamilton, Angelica Kauffman ja Georgiana, Devonshiren herttuatar elivät Euroopan 1700-luvun lopun muutoksen aikakautta. Ylhäissäätyinen asema toi heille aitiopaikan niin Amerikan itsenäisyssodille, Ranskan vallankumoukselle kuin Napoleonin sodillekin. Jokainen heistä vaikutti aikansa kulttuuriin ja yhteiskuntaan oman asemansa turvin aikana, jolloin sukupuoliroolien erot naisten ja miesten välillä olivat vahvat. Ylhäissäätyinen asema takasi heille mahdollisuuden ikuistaa itsensä muotokuviiin ja tallentaa kasvonsa tuleville sukupolville. Kaikki kolme olivat myös aktiivinen osa 1700-luvun lopun taidepiirejä, minkä takia heistä on säilynyt merkittävä määrä muotokuvia.

Keskeisenä osana Emma Hamiltonin, Angelica Kauffmanin ja Georgiana, Devonshiren herttuattaren muotokuvia on heidän sukupuoliroolinsa. Heidän muotokuviansa käytännöt jatkavat naisten muotokuvien perinteitä symboliikan, asentojen ja muodin kautta. Feminiinisiksi arvoiksi määritellyt teemat kuten herkkyys, kauneus ja sivistyneisyys korostuvat muotokuvissa. Kaikkien kolmen julkinen rooli on myös muotokuvissa läsnä. Emma on seurapiirien tuntema kaunotar ja myöhemmin diplomaatin vaimo. Kauffmanin jokaisessa muotokuvassa korostuu hänen ammattinsa taiteilijana. Georgiana mahtaillee suorastaan kuninkaallisissa muotokuvissa Devonshiren herttuattarena, brittiläisen yhteiskunnan ylimystössä.

Taide 1700-luvun lopulla oli lähestulkoon poikkeuksetta ylimystön etuoikeus, ja tullakseen osaksi taidepiirejä täytyi olla osa myös säätyläisseurapiirejä. Emma Hamilton ja Angelica Kauffman eivät syntyneet ylhäissäätyiseen asemaan kuten Devonshiren herttuatar, mutta he tulivat uransa aikana osaksi sitä. Ylellinen kulttuurielämä kuului osaksi länsieurooppalaisen aatelin elämäntyyliä.

1700-luvun lopulla korkein aateli määritteli pitkälti muodin, mikä näkyy vahvasti Emman, Kauffmanin ja Devonshiren herttuattaren muotokuvissa. 1780–90-luvuilla muoti koki merkittävän muutoksen, joka on tallentunut kolmen naisen muotokuviiin. Antiikin Kreikka ja Rooma vaikuttivat erityisen vahvasti uuteen muotiin ja naiset tanssahtelivat valkoisissa puvuissa muotokuvien kankailla. Uusi muoti ihanoi antiikin patsaita, niiden klassisia linjoja ja eläväistä liikekieltä. Ero Angelica Kauffmanin ensimmäisen omakuvan (KUVA 5) ja hänen allegorisen kuvansa taiteen ja musiikin välissä (KUVA 9) visualisoi tätä 1700-luvun lopun muutosta. Antiikki näkyi muussakin kuin pukeutumisessa. Kaikki kolme naista ovat omaksuneet elävän liikekielen imitoiden antiikin patsaiden liikekieltä. 1700-luvun lopulla muotokuvataide muuttui ilmaisullisempaan suuntaan, jossa liike tuli keskeiseksi osaksi henkilön kuvausta.



Visuaalisessa taiteessa korostuu yhteiskunnan merkitys siinä missä kirjallisessakin. Muotokuva kommentoi aikakautta, mutta myös yksilöä ja yksilön sosiaalista ympäristöä. Vuorovaikutus ihmisten välillä näkyy teoksissa. Muotokuvat eivät ole vain yhteiskunnan passiivisia peilejä, vaan myös yksilöllisten ihmisten identiteettiä, elämää ja kokemuksia kuvaava taidemuoto. Säätyläisnaisen muotokuva kuvasi heitä heidän omista lähtökohdistaan, joihin kuului etuoikeutettu elämän tapa, muodin uudelleen luominen ja tietyistä vapauksista nauttiminen. Pelkkä maalausten olemassaolo kertoo heidän eläneen etuoikeutettua elämää, josta suurin osa ajan ihmisistä ei osannut kuvitellakaan. Taide jäi elämään naisten elämän päättymisen jälkeenkin kertomaan heidän kokemuksistaan, identiteetistään ja monipuolisesta vuorovaikutuksestaan ajan ihmisten kanssa. He eivät olleet vain passiivisia teosten malleja ja objekteja, vaan jokaisen naisen ääni kuuluu vahvasti ja kirkkaasti vielä yli kahdensadanvuoden takaakin.

## Lähteet

### Alkuperäislähteet

KUVA 1: Romney, George. (1782). Emm Hart, Lady Hamilton Kirkenä. Waddesdon Manor. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/George\\_Romney%2C\\_Emma\\_Hart%2C\\_Lady\\_Hamilton\\_as\\_Circe%2C\\_1782\\_at\\_Waddesdon\\_Manor.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/George_Romney%2C_Emma_Hart%2C_Lady_Hamilton_as_Circe%2C_1782_at_Waddesdon_Manor.jpg) Kuva Marvellous Elephant, National Trust, Waddesdon Manor, Wikimedia Commons.

KUVA 2: Vigée-Lebrun, Élisabeth (1790-1791). Lady Hamilton Bakkantina. Lady Lever Art Gallery. National Museum of Liverpool. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/LadyHamilton.jpg> Kuva PancoPinco, Wikimedia Commons.

KUVA 3: Romney, George. (1791). ”Suurlähettilätär”. Blanton Museum of Art. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/George\\_Romney\\_-\\_Lady\\_Hamilton\\_%281791%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/George_Romney_-_Lady_Hamilton_%281791%29.jpg) Kuva Magnus Manske, Blanton Museum of Art, Wikimedia Commons.

KUVA 4: Vigée-Lebrun, Élisabeth. (1792). Lady Hamilton Cumeanin Sibylinä. MET museum. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Elisabeth\\_Vigée-Lebrun\\_-\\_Lady\\_Hamilton\\_as\\_the\\_Persian\\_Sibyl.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Elisabeth_Vigée-Lebrun_-_Lady_Hamilton_as_the_Persian_Sibyl.jpg) Kuva Kawaart, Met.museums, Wikimedia Commons.

KUVA 5: Angelika Kauffman omakuva. (1753). Omakuva. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Angelika\\_Kauffmann\\_-\\_1753.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Angelika_Kauffmann_-_1753.jpg) Kuva Slick-o-bot, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Wikimedia Commons.

KUVA 6: Dance, Nathaniel (1764) Angelika Kauffmann. Burghley Collections. <https://collections.burghley.co.uk/collection/portrait-of-angelica-kauffman-r-a-by-nathaniel-dance-r-a-1735-1811/> Kuva Burghley Collections.

KUVA 7: Dance, Nathaniel. (1764-1766). Angelika Kauffmanista. National Galleries of Scotland. <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/18620/portrait-angelica-kauffmann> Kuva National Galleries of Scotland.

KUVA 8: Kauffmann, Angelika (1770-1775). Omakuva. National Portrait Gallery. <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw03540/Angelica-Kauffmann> Kuva Johanna Hoppu.

KUVA 9: Kauffmann, Angelika. (1791) Omakuva musiikin ja taiteen muusien välissä. The St Oswald Collection, Nostell Priory. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Self-portrait\\_Hesitating\\_between\\_the\\_Arts\\_of\\_Music\\_and\\_Painting\\_by\\_Angelica\\_Kauffmann.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Self-portrait_Hesitating_between_the_Arts_of_Music_and_Painting_by_Angelica_Kauffmann.jpg) Kuva Dcoetzee, National Trust Collections, Wikimedia Commons.

KUVA 10: Kauffman, Angelica (1774) Spencerin sisarukset. Althorp Collection.  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Angelica\\_Kauffmann%2C\\_Portrait\\_of\\_Lady\\_Georgiana%2C\\_Lady\\_Henrietta\\_Frances\\_and\\_George\\_John\\_Spencer%2C\\_Viscount\\_Althorp\\_%281774%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Angelica_Kauffmann%2C_Portrait_of_Lady_Georgiana%2C_Lady_Henrietta_Frances_and_George_John_Spencer%2C_Viscount_Althorp_%281774%29.jpg) Kuva Trzęsacz, Althorp Collection, Wikimedia Commons.

KUVA 11: Gardner, Daniel (1775) Macbethin kolme noitaa (Elizabeth Lamb, Melbournen varakreivitär; Georgiana, Devonshiren herttuatar; Anne Seymour Damer). National Portrait Gallery.  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/The\\_Three\\_Witches\\_from\\_Shakespeares\\_Macbeth\\_by\\_Daniel\\_Gardner%2C\\_1775.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/The_Three_Witches_from_Shakespeares_Macbeth_by_Daniel_Gardner%2C_1775.jpg) Kuva Shakko, <http://artdaily.com>, Wikimedia Commons.

KUVA 12: Gainsborough, Thomas. (1785-1787). Devonshiren herttuatar Chatsworth House Trust.  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Thomas\\_Gainsborough\\_Lady\\_Georgiana\\_Cavendish.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Thomas_Gainsborough_Lady_Georgiana_Cavendish.jpg) Kuva Hohum, Wikimedia Commons.

KUVA 13: Guérin, Jean-Urbain (1791) Georgiana, Devonshiren herttuatar ja lady Elizabeth Foster. The Wallace Collection. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Jean-Urbain\\_Guérin\\_-\\_Georgiana%2C\\_Duchess\\_of\\_Devonshire%2C\\_with\\_Lady\\_Elizabeth\\_Foster\\_-\\_WGA10966.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Jean-Urbain_Guérin_-_Georgiana%2C_Duchess_of_Devonshire%2C_with_Lady_Elizabeth_Foster_-_WGA10966.jpg) Kuva JarektUploadBot, Web Gallery of Art, Wikimedia Commons.

## Kirjalliset lähteet

Abray, Jane. (1975). "Feminism in the French Revolution." *The American Historical Review*. 80. (1). s. 43–62.

Chalus, Eaine. (2000). *Elite Women, Social Politics, and the Political World of Late Eighteenth-Century England*. *The Historical Journal*. 43(3). s. 669-697.

Chrisman-Campbell, Kimberly. (2013). "French Connections: Georgiana, Duchess of Devonshire, and the Anglo-French Fashion Exchange." *The Journal of the Costume Society of America*. s. 3-14.

Contogouris, Ersy. (2018). *Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art. Agency, performance, and representation*. Routledge Research in Gender and Art. CRC Press Inc.

De Jongh, E. (1975) "Pearls of Virtue and Pearls of Vice." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Arts*. 8.(2). s. 69-97.

Dolan, Francis E. (2014). "Gender and Sexuality in Early Modern England". Teoksesta Richards, Penny, and Jessica Munns (toim.) *Gender, Power and Privilege in Early Modern Europe : 1500 - 1700*. Toimittanut Routledge.

Eger, Elizabeth. (2010). *Bluestockings: Women of Reason from Enlightenment to Romanticism*. Palgrave Macmillan.

Foreman, Amanda. (1998). *Georgiana – Duchess of Devonshire*. Random House. Modern Library. New York.

Foster, Vere. 2019 [1898]. *The two duchesses, Georgiana, Duchess of Devonshire, Elizabeth, Duchess of Devonshire. Family correspondence of and relating to Georgiana, Duchess of Devonshire, Elizabeth, Duchess of Devonshire, Earl of Bristol ... the Countess of Bristol, Lord and Lady*. Alpha Editions.

Goodman, Dena. (1989): "Enlightenment Salons: The Convergence of Female and Philosophic Ambitions." *Eighteenth-Century Studies*. 22.(3). s. 329-50.

Grootenboer, Hanneke. (2006). "Treasuring the Gaze: Eye Miniature Portraits and the Intimacy of Vision". *The Art Bulletin*. 88. (3). 496-507.

Guégan, Stéphane (2016). "Life Study of Lady Hamilton as as the Cumean Sybil". Teoksesta Thomas P. Cambell ja Marc Mayer (toim.) *Vigée Le Brun*. Metropolitan Museum of Art. Yale University. New York.

Hall, Stuart. (1999). *Identiteetti*. Helsinki Näkövammaisten kirjasto. Lukija Jarkko S. Tuusvuori.

Homeros. (2002) [suomennos 1972, alk. n. 750–650 eaa ]. *Kirken Luona*. Otava. E-kirja. s. 318-337.

Honour, Hugh, John Fleming. (1995). *Maaailman Taiteen Historia*. Suomentanut Marja Itkonen-Kaila, Jüri Kokkonen, Raija Mattila, Tutta Palin ja Seppo Sauri. Alkuperäinen teos *A World History of Art* julkaistu 1982. Helsinki. Otava.

Hosford, Desmond. (2004) "The Queen's Hair: Marie-Antoinette, Politics, and DNA." *Eighteenth-Century Studies*. s. 183-200.

Hyde, Melissa. (2016) [2008]. "Troubling Identities and the Agreeable Game of Art: From Madame de Pompadour's Theatrical 'Breeches' of Decorum to Drouais's Portrait of Madame Du Barry En Homme". Teoksesta Andreas Pearson (toim.) *Women and Portraits in Early Modern Europe*. An Ashgate Book. New York.

Johns. Christopher M. S. (1994). "Portrait Mythology: Antonio Canova's Portraits of the Bonapartes." *Eighteenth-Century Studies* 28.(1). S. 115-29. The Johns Hopkins University Press.

Kelly, Joan. (1984). *Social Relations of the Sexes. Women, history and theory*. University of Chicago Press.

- Kelly, Joan. (1984). *Social Relations of the Sexes. Women, history and theory*. University of Chicago Press.
- Kontinen, Riitta. (1991) *Totuus enemmän kuin kauneus – Naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla*. Keuruu. Otava.
- Korsmeyer, Carolyn. (2004). *Gender and Aesthetics: An Introduction*. Routledge. State University of New York. Buffalo.
- Kuusamo, Altti. (1990). *Kuvien edessä. Esseitä kuvien semiotiikasta*. Gaudeamus.
- Liitiä, Pirkko. (2006) *Kukkien kuningatar. Ruusun hurmaava historia*. Atena Kustannus Oy. Jyväskylä.
- Lutz, Helma. (2015). "Intersectionality as Method". *DiGeSt. Journal of Diversity and Gender Studies*. 2(1–2). s. 39–44.
- Lähdesmäki, Tuuli. (2012). "Sukupuoli taiteen tutkimuksen näkökulmana". Teoksessa Annika Waenerberg, Satu Kähkönen (toim.), *Taidetta tutkimaan : menetelmiä ja näkökulmia*, s. 111-128. Kampus Kustannus. Jyväskylä.
- Lönnqvist, Bo. (2008). *Vaatteiden valtapeli: Näkymättömän kulttuurin anatomia*. Schildts Kustannus Oy.
- May, Gita. (2005) *Elizabeth Vigée Le Brun – The Odyssey of an Artist in an Age of Revolution*. Yale University Press. New Haven. London.
- Moormann, Eric. M. (2018). "The Appreciation of Pompeii's Architectural Remains in the Late 18th and Early 19th Century". *Architectural Histories*. 6(1). s. 24.
- Nochlin, Linda. (1971). "Art and Sexual Politics: Why haven't there been any great women artists?" Toimittanut Thomas B. Hess ja Elizabeth C. Baker. New York: Macmillan.
- Nolta, David D. (1997). "The Body of the Collector and the Collected Body in William Hamilton's Naples." *Eighteenth-Century Studies*. 31. (1). s. 108–114.
- O'Keeffe, Clare. (1954). "Angelica Kauffmann". *The Irish Monthly*. 967.(83). s. 98-103.
- Parker, Rozsika. & Pollock, Griselda. (1981). *Old mistresses: Women, art and ideology*. London ; Henley: Routledge & Kegan Paul.

- Perry, Gill. (1995). 'The British Sappho': Borrowed Identities and the Representation of Women Artists in Late Eighteenth-Century British Art". *Oxford Art Journal*. 18.(1). 44-57.
- Pointon, Marcia. (2001). "'Surrounded with Brilliants': Miniature Portraits in Eighteenth-Century England." *The Art Bulletin*. Taylor & Francis, Ltd., College Art Association. 83.(1). 48–71.
- Ramage, Nancy H. (1992). "Goods, Graves, and Scholars: 18th-Century Archaeologists in Britain and Italy". *American Journal of Archaeology*. 96(4). s.653–661.
- Rausser, Amelia. (2002) "The Butcher-Kissing Duchess of Devonshire: Between Caricature and Allegory in 1784." *Eighteenth-Century Studies*. 36.(1). s. 23–46.
- Rausser, Amalia. (2015). "Living Statues and Neoclassical Dress in Late Eighteenth-Century Naples". *Art History*. 38(3). s. 462–487.
- Rausser, Amelia. (2020). *The Age of Undressing: Art, Fashion, and the Classical Ideal in the 1790s*. Yale University Press.
- Roberts, C. (2015). "Living with the ancient Romans :past and present in eighteenth-century encounters with Herculaneum and Pompeii". *Huntington Library Quarterly*. 78(1). s.61–85.
- Rosenthal, Angela. (1992). "Kauffmann and Portraiture." Teoksesta *Angelica Kauffman: A Continental Artist in Georgian England*. Wendy Wassyng Roworth (toim.) The Royal Pavilion. Art Gallery & Museums. Brighton. Reaktion Books. Lontoo.
- Roworth, Wendy Wassyng. (1992) "Kauffmann and Art of Painting in England." Teoksesta *Angelica Kauffman: A Continental Artist in Georgian England*. Wendy Wassyng Roworth (toim.) The Royal Pavilion. Art Gallery & Museums. Brighton. Reaktion Books. Lontoo.
- Roworth, Wendy Wassyng. (2009). "The Residence of the Arts" Angelica Kauffman's Place in Rome." Teoksesta *Italy's Eighteenth Century: Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*. Paula Findlen, Wendy Wassyng Roworth, and Catherine M. Sama (toim.). Stanford Scholarship Online.
- Russell, Gillian. (2000). "'Faro's Daughters': Female Gamesters, Politics, and the Discourse of Finance in 1790s Britain." *Eighteenth-Century Studies*. 33.(4). s. 481–504.
- Ryan, Michael. (2004) "Lord Nelson Hero and...Cad!" *Smithsonian*. 34. (11). s. 68–75.
- Scott, Joan W. (1986). "Gender: A Useful Category of Historical Analysis." *The American Historical Review*. 91. (5). s 1053–75.
- Shakespeare, William. (2004) [1623]. *Macbeth*. Suomentanut Matti Rossi. WSOY.

Shearer, Wesr. (2004). *Portraiture*. Oxford ; New York: Oxford University Press.

Strobel, Heidi. A. (2005/2006). "Royal "Matronage" of Women Artists in the Late-18th Century". *Woman's Art Journal*. 26.(2). s. 3–9.

Sweet, Rosemary. (2001) "Antiquaries and Antiquities in Eighteenth-Century England." *Eighteenth-Century Studies*. 34.(2). s. 181–206.

Tarabra, Daniela. (2008). *European Art of the Eighteenth Century*. J. Paul Getty Museum.

Van Leeuwen, Theo. (2004). "Semiotics and Iconography". Teoksesta. Theo Van Leeuwen & Carey Jewitt (toim.) *The Handbook of Visual Analysis*.

Wiesner-Hanks, Merry E. (2008). *Women and Gender in Early Modern Europe*. Cambridge University Press. United Kingdom

Williams, Kate. (2012). *England's Mistress: The Infamous Life of Emma Hamilton*. Arrow. England.

Öckenström, Lauri & Fält, Katja. (2012). "Ikonografia". Teoksessa Annika Waenerberg, Satu Kähkönen (toim.), *Taidetta tutkimaan : menetelmiä ja näkökulmia*. Kampus Kustannus. Jyväskylä. s.189–209.

## Verkkolähteet

18th-century Britain, 1714–1815. Britannica.com. <https://www.britannica.com/place/United-Kingdom/18th-century-Britain-1714-1815>. (Viitattu 12.10.2020).

Cavendish, Richard. (2007). Death of Angelica Kauffman. History Today. 57.(11). <https://www.historytoday.com/archive/death-angelica-kauffman> . (Viitattu 3.1.2022).

Daniel Gardner. National Portrait Gallery. <https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp01725/daniel-gardner?role=art>. (Viitattu 4.11.2020).

Emma, Lady Hamilton. Britannica. com. <https://www.britannica.com/biography/Horatio-Nelson>. (Viitattu 12.10.2020).

Georgiana Cavendish (née Spencer), Duchess of Devonshire. National Portrait Gallery. <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw192170/Georgiana-Cavendish-ne-Spencer-Duchess-of-Devonshire?LinkID=mp01280&search=sas&sText=Georgiana+Devonshire&role=sit&rNo=16>. (Viitattu 6.2.2021).

Haffey, Conor. 5.8. 2019. Fashion History Timeline. <https://fashionhistory.fitnyc.edu/robe-en-chemise/>. (Viitattu 16.12.2020).

Interactive: Side Hoop Underskirt and Linen Shift, 18th Century. n.d. Victoria and Albert Museum. <http://www.vam.ac.uk/content/articles/i/interactive-womans-side-hoop-and-shift-1700s/>. (Viitattu 26.11.2019).

Koda, Harold; Martin, Richard. (2004). Orientalism: Visions of the East in Western Dress Art. Metropolitan Museums of Art. [https://www.metmuseum.org/toah/hd/orie/hd\\_orie.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/orie/hd_orie.htm) (Viitattu 3.5.2021).

Kuiper, Kathleen. 11.11.2019. Britannica. <https://www.britannica.com/biography/George-Romney-British-painter>. (Viitattu 29.11.2019).

Lady Hamilton as a Bacchante. Lady Lever Art Gallery. Liverpool museums. <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/ladylever/collections/star-objects/item-227755.aspx>. (Viitattu 18.11.2019).

Macintyre, Ben. (31.7. 1994). The Disappearing Duchess. The New York Times. <https://www.nytimes.com/1994/07/31/magazine/the-disappearing-duchess.html?pagewanted=all&src=pm>. (Viitattu 2.2.2021).

Nathaniel Dance. National Galleries Scotland. <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/18620/portrait-angelica-kauffmann>. (Viitattu 11.3.2020).

Pitkänen, Silja. (2019). ”Isoäitini, Stuart Hall ja Jimi Hendrix”. <https://www.jyu.fi/hytk/fi/laitokset/hela/ajankohtaista/blogi/aikasemmat-blogitekstit/isoaitini-stuart-hall-ja-jimi-hendrix>. Jyväskylän Yliopisto. (Viitattu 4.11.2019).

Pompeii. Britannica. com. <https://www.britannica.com/place/Pompeii> (Viitattu 12.10.2020).

Portrait of Angelica Kauffman R.A., by Nathaniel Dance, R.A. (1735-1811). <https://collections.burghley.co.uk/collection/portrait-of-angelica-kauffman-r-a-by-nathaniel-dance-r-a-1735-1811/>. (11.9.2020).

Portraits in the Characters of the Muses in the Temple of Apollo. National Portrait Gallery. <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00328/Portraits-in-the-Characters-of-the-Muses-in-the-Temple-of-Apollo>. (Viitattu 19.10.2020).

Robe a l’Anglaise. n.d. The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/159540>. (Viitattu 26.11.2019).



Robe à la Française n.d. The Metropolitan Museum of Art.  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83605>\_(Viitattu 26.11.2019).

Robe à la Polonoise. n.d. The Metropolitan Museum of Art.  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/79169>. (Viitattu 26.11.2019).

Romantic Female Friendship: Georgiana, Duchess of Devonshire and Chiswick house. n.d. English heritage. <https://www.english-heritage.org.uk/learn/histories/lgbtq-history/romantic-female-friendship/>. (Viitattu 10.2.2021).

Self-Portrait with Two Pupils, Marie Gabrielle Capet (1761–1818) and Marie Marguerite Carreaux de Rosemond (died 1788). n.d. Metropolitan Museum of Art.  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436840>. (Viitattu 10.5.2021).

Sibyl of Cumae. n.d. Brooklyn Museum.  
[https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner\\_party/heritage\\_floor/sibyl\\_of\\_cumae](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/heritage_floor/sibyl_of_cumae). (Viitattu 29.11.2019).

Simon, Jacob. (2012). The artist's porte-crayon. National Portrait Gallery.  
<https://www.npg.org.uk/research/programmes/artists-their-materials-and-suppliers/the-artists-porte-crayon>. (12.3.2020).

Sir Joshua Reynolds (1723 – 1792). The National Gallery.  
<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/sir-joshua-reynolds>. (Viitattu 22.11.2021).

Stowell, Lauren. 15.3. 2013. The Many Types of 18th Century Gowns. American Duchess.  
<https://blog.americanduchess.com/2013/03/the-many-types-of-late-18th-century.html>. (Viitattu 24.8.2020).

Georgiana, Duchess of Devonshire, and Lady Elisabeth Foster Passy, France. The Collection. The Wallace Collection.  
<https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=64365&viewType=detailView>. (Viitattu 10.2.2021).

The Three Witches from Macbeth (Elizabeth Lamb, Viscountess Melbourne; Georgiana, Duchess of Devonshire; Anne Seymour Damer). National Portrait Gallery.  
<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw144816/The-Three-Witches-from-Macbeth-Elizabeth-Lamb-Viscountess-Melbourne-Georgiana-Duchess-of-Devonshire-Anne-Seymour-Damer?LinkID=mp01725&role=art&rNo=2>. (Viitattu 5.11.2020).

Thomas Gainsborough. National Gallery. <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/thomas-gainsborough>. (Viitattu 21.1.2021).

Watt, Melinda. (2003a). Textile Production in Europe: Printed, 1600–1800. Department of European Sculpture and Decorative Arts. The Metropolitan Museum of Art. Metropolitan Museum of Art. [https://www.metmuseum.org/toah/hd/txt\\_p/hd\\_txt\\_p.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/txt_p/hd_txt_p.htm). (Viitattu 26.4.2021).

Watt, Melinda. (2003b). Textile Production in Europe: Silk, 1600–1800. Department of European Sculpture and Decorative Arts. The Metropolitan Museum of Art. Metropolitan Museum of Art. [https://www.metmuseum.org/toah/hd/txtn/hd\\_txtn.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/txtn/hd_txtn.htm). (Viitattu 26.4.2021).

Watt, Melinda. (2004). Nineteenth-Century European Textile Production. The Metropolitan Museum of Art. [https://www.metmuseum.org/toah/hd/txtn/hd\\_txtn.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/txtn/hd_txtn.htm). (Viitattu 26.4.2021).

Wickham, Anette. 13.05.2018. Royal Academy. <https://www.royalacademy.org.uk/article/magazine-ra250-female-invasion-women-at-the-ra>. (Viitattu 24.8.2020).

Women's Fashion in the 18<sup>th</sup> century. Google Arts & Culture. The Kyoto Costume Institute. [https://artsandculture.google.com/exhibit/women-s-fashion-in-the-18th-century/pAJyozIBUz\\_\\_KQ](https://artsandculture.google.com/exhibit/women-s-fashion-in-the-18th-century/pAJyozIBUz__KQ). (Viitattu 26.4.2021).

Muut lähteet

Foreman, Amanda. 2019. The Institute of Classical Architecture & Art (ICAA). Luentosarja. New York. <https://www.youtube.com/watch?v=3qQBZGaWvoc> (Viitattu 22.12.2020).