

**Vaatteita ja kuvataidetta –  
vaatesuunnittelijat taiteen tekijöinä?**

Lapin yliopisto  
Taiteiden tiedekunta  
Vaatusala  
Syksy 2013  
Kati Hokkanen

## Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta

Työn nimi: Vaatteita ja kuvataidetta – vaatesuunnittelijat taiteen tekijöinä?

Tekijä: Kati Hokkanen

Koulutusohjelma/oppiaine: Vaatetusala

Työn laji: Pro gradu –tutkielma  Laudaturtyö\_\_

Sivumäärä: 105

Vuosi: Syksy 2013

### Tiivistelmä:

Tutkimus tarkastelee vaatetuksen näkökulmasta erilaisia vaatetta ja kuvataidetta yhdistäviä käsitteitä, kuten mm. taidevaate, muotitaide, tekstiilitaide ja vaatetaide. Pohdinnan kohteena on, miten kuvataide ilmenee vaatteissa, ja minkälaisia vaatteita voidaan määritellä taiteeksi, sekä mitkä asiat tähän vaikuttavat.

Tutkimus on laadullinen tutkimus, jossa on käytetty hermeneutiikan teoriaa lähestymistapana, sekä kuva-analyysiä tutkimusmenetelmänä. Tutkimuksessa esitellään kolme vaatesuunnittelijaa; Sonia Delaunay, Yves Saint Laurent ja Issey Miyake, sekä heidän tuotantoaan. Tuotannosta nostetaan esiin heidän keskeisiä teoksiaan, ja pohditaan niiden suhdetta taiteeseen. Kultakin kolmelta vaatesuunnittelijalta on valittu kolme kuvaa heidän suunnittelemistaan asuista. Näitä kuvia asuineen analysoidaan kuva-analyysin avulla, jossa jokaista kuvaa pyritään tarkastelemaan kuudesta erilaisesta näkökulmasta. Kuuteen näkökulmaan sisältyvät teos- ja muotokeskeisen näkökulman ohella mm. tekijäkeskeinen, symbolinen, intertekstuaalinen, pragmatistinen ja katsojakeskeinen näkökulma. Kuvien lisäksi aineistona on käytetty alan kirjallisuutta, näyttelyjulkaisuja ja internetaineistoja, jotka käsittelevät sekä valittuja suunnittelijoita, että vaatetuksen ja kuvataiteen yhtymäkohtia.

Tutkimuksen tulokset osoittavat, että vaate voi saada sitä vahvemman merkityksen taideobjektina, mitä enemmän siihen liittyy merkityksiä; kuten ele, asenne, tulkinta, kannanotto ja viittaukset - fyysisen olemuksensa ohella. Käytettävyys on kontekstin rinnalla keskeinen tekijä pohdittaessa vaateen taideolemusta. Vaate voi myös olla esitysmEDIUM taiteelle ja taide niin ollen esiintyä vaatteissa niin taustalla ideatasolla, vaateen pinnassa, muodossa kuin toteutustavassakin. Kuva-analyysien tuloksista käy myös ilmi, että tarkasteltavan vaateen taideluonnetta lisää yleinen taiteen, vaatetusalan ja niiden historioiden tuntemus.

Avainsanat: vaatetussuunnittelijat, kuvataide, kuva-analyysi, pukuhistoria

### Muita tietoja:

Suostun tutkielman luovuttamiseen kirjastossa käytettäväksi

Suostun tutkielman luovuttamiseen Lapin maakuntakirjastossa käytettäväksi   
(vain Lappia koskevat)

<b>Sisällysluettelo</b>	1
<b>Johdanto</b>	3
1.1. Tutkimuksen tausta, lähtökohdat ja tavoitteet	4
1.2. Tutkimuksen teoreettinen viitekehys	5
1.3. Tutkimusmenetelmät	7
1.3.1. Hermeneutiikka	7
1.3.2. Kuva-analyysi	8
1.4. Tutkimuksen aineisto	11
<b>Tutkimuksen keskeisiä käsitteitä vaateen ja muodin näkökulmasta</b>	12
2.1. Taide	12
2.2. Taidevaate ja taide vaatteessa	14
2.3. Muotitaide – Haute Couture	15
2.4. Tekstiilitaide	16
2.5. Vaatetaide	17
2.6. Performanssitaide	18
2.7. Japanilaiset vaatesuunnittelijat Pariisissa – japanilaisen estetiikan ja vaateajattelun vaikutukset länsimaiseen vaatemuotiin	19
<b>Vaatteet visuaalisen ja taiteellisen ilmaisun mediumina</b>	25
3.1. Taiteilijat ja vaate, vaatesuunnittelijat ja taide	25
3.2. Vaate ja kaksiulotteinen taide	28
3.3. Vaate ja kolmiulotteinen taide	29
<b>Keskeisiä yhtymäkohtia taiteen ja muodin yhteisessä historiassa</b>	31
4.1. Art Deco	31
4.2. Pop-taide	32
4.3. Nykyaide ja nykymuoti	33

<b>Vaatesuunnittelijat kuvataiteen ja muodin yhdistäjinä</b>	36
5.1. Sonia Delaunay	36
5.2. Yves Saint Laurent	39
5.3. Issey Miyake	42
<b>Kuvamateriaalin tarkastelua ja kuva-analyysit</b>	44
6.1. Kuvien valinta	44
6.2. Kuva-analyysien rakenne	45
6.3. Sonia Delaunay	48
<i>Gloria Swanson –takki</i>	48
<i>Robe Simultanée</i>	51
<i>Autoiluasut</i>	54
6.4. Yves Saint Laurent	58
<i>Tom Wesselmann –iltapuku</i>	58
<i>Neulottu hääpuku</i>	61
<i>Georges Braque –hääpuku</i>	64
6.5. Issey Miyake	68
<i>Pleats Please</i>	68
<i>132 5 ISSEY MIYAKE</i>	72
<i>Starburst</i>	75
<b>Tutkimustulokset</b>	78
7.1. Konteksti taiteen tekijänä ja merkityksen antajana	79
7.2. Kuva-analyysit ja uusi väriympyrä	82
<b>Pohdinta</b>	89
<b>Lähteet</b>	92
<b>Artikkelit</b>	96
<b>Internetlähteet</b>	98
<b>Kuvalähteet</b>	101

## Johdanto

Miten kuvataidetta on esitetty tai käytetty muodissa ja vaatetussuunnittelussa? Miksi? Minkälainen vaate on kuvataidetta itsessään, vai onko se sittenkin tekstiilitaidetta? Missä kontekstissa vaatteesta tulee taidetta, galleriassa, performanssissa vai catwalkilla? Alan tutkimuksissa on aiemmin määritelty fyysinen ja kulttuurinen konteksti. Fyysinen konteksti tarkoittaa sitä paikkaa ja tilannetta, jossa vaatetta katsotaan. Kulttuurinen konteksti sen sijaan tarkoittaa aikaa ja kulttuurista tilaa, johon kuuluvat myös yhteiskunnassa vallitsevat arvot ja ihanteet sekä maantieteelliset ja ilmastolliset olosuhteet.<sup>1</sup> Kontekstien ohella minua kiinnostaa tutkia sekä yksittäisiä elementtejä, että kokonaisuuksia ja käsitteitä liittyen siihen, miten vaatteesta mahdollisesti muodostuu tai ei muodostu taidetta. Haluan myös ymmärtää mihin taiteen alalajiin näin syntyvät työt luokitellaan.

Miten muotitaide eroaa tekstiilitaiteesta tai kuvataiteesta? Mitä kuvataiteen yhdistämisellä vaatteisiin ja muotiin halutaan ilmaista? Olen vertaillut ja tutkinut aiheeseeni olennaisesti liittyviä käsitteitä: miten erilaiset vaatteisiin liittyvät taiteen alalajit ovat suhteessa toisiinsa ja vaatteisiin, mikä määrittellään taiteeksi vaatteiden ja muodin saralla ja minkälaisin perustein?

Olen valinnut tutkimukseeni kolme suunnittelijaa, jotka sijoittuvat osittain eri ajanjaksoille ja merkitykseltään ovat voimakkaasti vaikuttaneet oman aikansa vaatesuunnitteluun ja samalla myös mahdollisesti sen hetkisiin taidesuuntauksiinkin. Nämä ajanjaksot, joita kyseiset suunnittelijat edustavat, ovat mielestäni jo sinällään merkityksellisiä käännekohtia niin muodin kuin taiteenkin historiassa. Itseäni näiden henkilöiden kohdalla kiinnostaa myös heidän laajempi suhtautumisensa luovaan työhön, ja mielenkiinnon kohdistuminen vaatesuunnittelun ohella myös muuhun muotoiluun ja kuvataiteeseen. Osana tutkimustani on, suunnittelijoiden ohella, heidän edustamiensa ajanjaksojen taiteellisten ilmiöiden tarkastelu. Miten kyseisinä

---

<sup>1</sup>Koskennurmi-Sivonen, Ritva 2000, Artikkelin *Vaate, muoti, taide ja käsityö*. s.128. Teoksessa *Vaatekirja* (Koskennurmi-Sivonen ja Raunio) Em. kirjoittaja esittelee Marilyn DeLongin (1998) näkemystä ja VIK-mallia.

ajanjaksoina on pukeutumisen keinoin (muoti ja vaatteet), sekä kuvataiteella ilmaistu sen hetken vallitsevaa kulttuurillista ja yhteiskunnallista ilmapiiriä, sekä miten pukeutuminen ja kuvataide ilmaisukeinoina toisiinsa ovat limittyneet ja yhdistyneet.

### 1.1. Tutkimuksen tausta, lähtökohdat ja tavoitteet

Tutkimuksen taustalla on tarve selventää vaatesuunnitteluun, muotiin ja vaatteisiin liittyviä käsitteitä, kun edellä mainittuja asioita tarkastellaan taiteen näkökulmasta, taiteeseen yhdistettynä tai taiteilijoiden tekeminä. Tavoitteena on myös löytää taiteen ja muodin historiasta, sekä kuvaesimerkeistä vastauksia kysymyksiin, mikä tekee vaatteesta taidetta (vai tekeekö mikään?), miten vaatteilla tehdään taidetta, miten kuvataidetta on esitetty vaatteissa ja tuleeko vaatteista samalla taidetta, jos niissä, tai niillä esitetään taidetta, mitä on muotitaide taiteen yhtenä alalajina? Milloin vaate ja taide kohtaavat ja miksi? Päättökysymykseni siis on, minkälainen vaate voi olla taidetta ja miksi? Ja mitä taidetta? Tätä kysymystä on jonkin verran pohdittu alan tutkimuskirjallisuudessa ja näkökulmia on monenlaisia, vaikka yhtäläisiäkin kantoja on. Esimerkiksi muodin taiteesta erottaa muun muassa Richard Martinin mielestä se tosiasia, että muoti on kaupallista, kun taas taide ei, vaikka muita yhtäläisyyksiä löytyykin.<sup>2</sup> Vaatetta pidetään markkinoiden välineenä ja tuotteena, jonka tarkoitus on tehdä rahaa ja uudistua sesongeittain. Mutta eikö taidekin ole joissain tapauksissa kaupallista, vai onko se sitten huonompaa taidetta? Juhani Palmu tehtailee jylhiä maalaisnäkyymiä latoineen ja muine rakennuksineen lähes liukuhihnalta, tunnetuilta taiteilijoilta on kaupan grafiikan vedoksia isoina sarjoina, jotka ovat huomattavasti edullisempia kuin yksittäiset työt, ja joihin tavallisilla keskivertotuloisillakin taiteen harrastajilla on varaa. Samaa kaavaa noudattavat nimekkäät vaatesuunnittelijat, joiden huippuluomukset ovat yksittäiskappaleita ja hinnat pilvissä, mutta osana brändiä

---

<sup>2</sup> Craik, Jennifer 2009. *Fashion the Key Concepts*. s.176 (Craik kertoo Richard Martinin kirjoittaneen 1999,153).

myydään valmisvaatteita isoja määriä edullisempaan hintaan.

Jeff Weinstein pohtii artikkelissaan *Is Clothing Art?*<sup>3</sup> tilan merkitystä taiteen tekijänä tai taiteeksi muuntajana. Hän kertoo esimerkissään Rei Kawakubon Comme des Garçons myymälästä New Yorkin Sohossa kaksi vuosikymmentä sitten. Weinstein arvioi myymälään astuttuaan sitä hyvin sen hetkisten gallerioiden kaltaiseksi valoisuudeltaan, minimaalisuudeltaan, ja kiillotettuine sementtilattioineen. Hän myös toteaa, että galleriathan ovat toisaalta myymälöitä, joissa myydään taidetta. Weinstein esittää kirjoituksessaan yhden tyypillisen vastauksen kysymykseen, onko kaikki taidegallerioissa tai taidemuseoissa esitetty taidetta? Vastaus on ei, koska mitä käytettävämpi esine on, tässä tapauksessa vaate, sitä kauempana se on taiteesta.<sup>4</sup> Toisaalta taidehistoriassa on hyvin selkeitä esimerkkejä siitä, kuinka käyttöesine on tuotu galleriaan ja julistettu taiteeksi syystä tai toisesta. Dadaisti Marcel Duchampin pisuaari on tästä klassinen esimerkki.

## 1.2. Tutkimuksen teoreettinen viitekehys

Kehitin omaa tutkielmaani ja tutkimusongelmieni käsitteiden toisiinsa liittymistä ja kytköksiä selvittämään väriympyrämallin. Tämä väriympyrä toimii, kuten väriopissa opetetaan: erilaisia perusvärejä sekoittamalla saadaan välivärejä ja painotuksista ja mittasuhteista riippuu, millaisia sävyjä saadaan aikaiseksi. Tässä mallissa näkökulma on aina vaatetuksen ja osittain taiteen näkökulma, ja esimerkiksi tekstiilitaide tai performanssitaide olisivat merkityksiltään muissa näkökulmissa paljon laajempia. Mallin ulkopuolelle jäävät ne taidemuodot, jotka eivät ole vaatetuksen kanssa missään tekemisissä, tai vaate on vain osa aihetta. Esiintyvät taiteilijat roolipukuineen olen jättänyt tämän tutkielman ulkopuolelle myös, lukuunottamatta performanssitaideita, joka on mielestäni lähempänä kuvataidetta kuin muut näyttämötaiteen roolipuvut ja

---

<sup>3</sup>Weinstein, Jeff 2010. Artikkelin *Is Clothing Art?* s.69-72. Teoksessa *Fashion Statements on Style, Appearance and Reality* (Scapp ja Seitz).

<sup>4</sup>Weinstein, Jeff 2010, 69-70.

esiintymisasut. Roolipukujen ja esiintymisasujen laajempi tarkastelu myös veisi tutkimukseni suuntaa enemmän pois kuvataiteen läheisyydestä, jonka äärellä haluan tutkielmassani pysytellä.

Uskoisin väriympyrän muokkaantuvan ja tarkentuvan tutkimuksen edetessä ja ehkä tutkimustulosten esittämisen avuksi syntyy uusi väriympyrä. Väreillä, väriopin säännönmukaisuudella ja ympyrällä on mielestäni omassa tutkimuksessani havainnollistavaa esittää käsitteitä ja erilaisia elementtejä niiden taustalla.



*Kuva 1 Väriympyrä-käsittekartta. Tutkimuksen esioletus (Hokkanen 2011)*



### 1.3. Tutkimusmenetelmät

#### 1.3.1. Hermeneutiikka

Tutkimukseni on laadullista tutkimusta jossa käytän hermeneutiikan teoriaa lähestymistapana. Hermeneutiikalla tarkoitetaan yleisesti teoriaa ymmärtämisestä ja tulkinnasta, Timo Laine kirjoittaa fenomenologista ja hermeneuttista näkökulmaa esittelevässä artikkelissaan. Hänen mukaansa hermeneutiikalla yritetään etsiä tulkinnalle mahdollisia sääntöjä, joita noudattaen voisimme puhua vääristä tai oikeammista tulkinnoista. Laine kirjoittaa fenomenologisen ja hermeneuttisen tutkimuksen metodikysymysten kietoutuvan tiukasti taustalla oleviin filosofisluonteisiin olettamuksiin. Metodi tarkoittaa tässä ajattelutapaa ja tutkimusotetta eikä säännönmukaista aineiston käsittelytapaa, hän sanoo ja lisää, ettei ole mahdollista esittää tarkkaa kuvausta fenomenologisesta tai hermeneuttisesta metodista, vaan se saa soveltavan muotonsa kulloisenkin tutkimuksen monien eri tekijöiden tuloksena.<sup>5</sup>

Gadamer kiteyttää hermeneutiikan ja hermeneuttisen kehän perustuvan antiikin retoriikan säännölle, jonka mukaan kokonaisuus tulee ymmärtää yksittäisestä ja yksittäinen kokonaisuudesta. Uuden ajan hermeneutiikassa se Gadamerin mukaan on omaksuttu puhetaidosta ymmärtämisen taitoon. ”Kokonaisuuden merkitystä ennakoidaan eksplisiittisesti, sillä osat, jotka määrittyvät kokonaisuudesta, määrittävät itse kokonaisuutta.” Gadamer kirjoittaa.<sup>6</sup>

Hermeneuttisen kehän problematiikka kuuluu olennaisesti fenomenologis-hermeneuttiseen tutkimukseen. Hermeneuttisella kehällä tarkoitetaan tutkimuksellista dialogia tutkimusaineiston kanssa, jossa tutkija ikään kuin ryhtyy aineistonsa kanssa eräänlaiseen vuoropuheluun, jonka tavoitteena on toisen toiseuden ymmärtäminen. Timo Laineen mukaan tieto syntyy vasta tuossa dialogissa. Tutkiva dialogi on Laineen mukaan kehämäistä liikettä

---

<sup>5</sup>Laine Timo 2001. *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II -näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin.* s.29-31.

<sup>6</sup>Gadamer, Hans-Georg 1986, 1987. *Gesammelte Werke osat 2 ja 4.* Ismo Nikanderin 2004 suomentamassa teoksessa: *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa.* s.29.

aineiston ja oman tulkinnan välillä, jossa tutkijan oman ymmärryksen tulisi jatkuvasti korjautua ja syventyä. Laine pitää tätä kehän kulkemista olennaisena juurikin siksi, että tutkija vapautuisi tulkinnoissaan oman perspektiivinsä minäkeskeisyydestä. Dialogin tavoitteena on avoin asenne tutkittavaa kohdetta kohtaan.<sup>7</sup>

Apuna tutkimuksen teossa olen käyttänyt Gadamerin hermeneutiikkaa. Gadamer oli Martin Heideggerin oppilas ja sai merkittäviä vaikutteita hermeneutiikan filosofiaansa Heideggerin myöhäisemmän uran teorioista. Tampereen yliopiston tiedotusopin dosentti Erkki Karvonen on kuvaillut Gadamerin hermeneutiikkaa Tampereen yliopiston viestintätieteiden oppimateriaalissa kirjoittaen, että Gadamerille on ominaista se, että hän katsoo tulkitsijan voivan saavuttaa syvemmän ymmärryksen tekstistä kuin tekstin tuottaja itse. Teksti on näin ollen enemmän kuin tekijällä oli tarkoituksiakaan. Gadamerin näkemyksen mukaan tekstin kirjoittaja on tekstinsä tuottanut oman aikansa ja oman kirjoitustapansa mukaan ja muodostaa kirjoituksen kohteesta vain yhden kuvan. Tekstin tulkitsija, eli lukija pystyy Gadamerin mukaan näkemään eräällä tavalla tekstin taakse ja saamaan kuvasta asiasta paremman mielikuvan kuin mitä esimerkiksi kirjoittajan aikalainen olisi pystynyt saamaan.<sup>8</sup>

### 1.3.2. Kuva-analyysi

Semiotiikka on tiede, joka tutkii merkkejä, kuten kuvia ja symboleita, tai tekstiä merkityksen syntymisen näkökulmasta.<sup>9</sup> Semiotiikka jakautuu traditioiltaan ja filosofisilta lähtökohdiltaan kahteen suuntaukseen, Ferdinand de Saussuren strukturalistiseen merkkiteoriaan ja C.S. Peircen pragmaattisen merkkiteorian suuntaukseen. Peircen teoria ikonisista, indeksisistä ja symbolistisista merkeistä soveltuu mediaa ja sen kuvakieltä tutkineen Veijo Hietalan mukaan

---

<sup>7</sup>Laine Timo 2001, 34.

<sup>8</sup> Karvonen, Erkki 2002. *Johdatus viestintätieteisiin -Versio 1.3*. Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos <http://viesverk.uta.fi/johdviest/tutkhistoria/lisalukemisto.html> päivitetty 2005.

<sup>9</sup> Seppänen, Janne 2001. *Katseen voima – kohti visuaalista lukutaitoa*. s.175.

erityisen hyvin kuvallisen ilmaisuuden tarkasteluun.<sup>10</sup>, kun taas de Saussuren teoria kohdistuu enemmän kieleen ja sanoihin merkkeinä. Pragmaattinen merkkiteoria kiinnittää huomiota myös merkin toimintaan, jolloin merkkiä ei lähestytä pelkästään vastaavuutena, vaan sen vaikutus otetaan huomioon. Pragmaattisessa semiotiikassa merkin aiheuttama tulkinta mielletään merkin osaksi, kirjoittaa Harri Veivo.<sup>11</sup>

Omassa tutkimuksessani haluan tutkia valitsemiani kuvia ja niissä esiteltäviä vaatteita Peircen merkkiteoriaa hyödyntäen. Erkki Karvonen luonnehtii Peircen semiotiikkaa ja merkkiteoriaa muun muassa näin: ”Peircelle semiotiikassa on kyse merkityksen prosesseista, semiosiksesta. Ymmärrys on prosessi, jossa yksi merkki aktivoi mielessä toisen merkin ja tämä taas kolmannen merkin jne. kenties loputtomiin. Mielessä aktivoituvaa toista merkkimuodostumaa Peirce kutsuu interpretantiksi eli tulkitsimeksi, koska se asettuu ensimmäisen merkin selitykseksi. Peircen mukaan aktivoituva tulkitsin voi olla kehittyneempi merkki kuin se, mikä sen herätti. Tätä voitaisiin tulkita kognitiivisesti niin, että jokin vihje aktivoi alemman tason skeemakokonaisuuden ja tämä puolestaan taas laajemman kokonaisuuden. Ymmärryksen eteneminen yhä laajempiin asiayhteyksiin sopii hyvin yhteen myös hermeneutiikan periaatteiden kanssa.”<sup>12</sup> Peircen semiotiikan teoriassa ikoni edustaa kuvattua kohdetta jokseenkin identtisesti, ilman mitään tulkinnan varaa, kuten passikuva esittää kohdettaan. Indeksiksi on aavistuksen viitteellisempi, kuten Hietala kertoo esimerkeissään savun olevan tulen indeksi, tai lämpömittarilukeman lämpötilan indeksi. Symboli on sen sijaan sopimuksenvarainen merkki, kuten de Saussurella, sanat. Peirce ei tyytynyt omaan merkkiteoriaansa kolmijakoiseen aivan sellaisenaan, vaan totesi merkkiluokkien osittain menevän päällekkäin. Valokuvien analysointi on Peircen itsensäkin mielestä hieman vaikeaa, koska esimerkiksi puhtaan ikonista kuvaa on vaikea löytää, ja usein kuvan sisältö saa kuvan kuulumaan indeksien luokkaan. Jos vastaanottajan, eli kuvan katsojan kokemusta pidetään lähtökohtana, ei Peircen kategorioiden päällekkäisyys haittaa, vaan jaottelu saa

---

<sup>10</sup> Hietala, Veijo 1993. *Kuvien todellisuus – Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan*. s.31-32.

<sup>11</sup> Veivo, Harri ja Huttunen, Tomi 1999. *Semiotiikka. Merkeistä mieleen ja kulttuuriin*. s.40.

<sup>12</sup> Karvonen, Erkki 2002. *Johdatus viestintätieteisiin -Versio 1.3* Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos <http://viesverk.uta.fi/johdviest/merkkulttuuri/semiotiikka.html> päivitetty 2005.

uutta selitysvoimaa. Kuvan merkkiluonne määräytyy tällöin katsojan tavoitteista ja intresseistä, Hietala kirjoittaa.<sup>13</sup>

Itse haluan kuva-analyysissäni ajatella valitsemieni vaatekuvien vaatteiden olevan enemmän indeksejä kuvataiteesta kuin ikoneja vaatteista, joissa kuvataidetta esiintyy. Osittain koska taide on vaikeasti määriteltävissä ja osittain koska kyseessä on hermeneuttinen tutkimus, jossa tutkijan oma kokemus on merkittävässä roolissa. Kaikkiin valitsemiini kuviin sisältyy myös symbolikategorian elementtejä, mitkä yksityiskohdat symboloivat vaatteissa esimerkiksi taidetta ja miksi? Ja tuleeko symboliikkaa ja metaforia sisältävistä vaatteista tai vaatekuvista jo taidetta sinällään? Hietala kirjoittaa symbolien kohdalla konventioista, eli siihen kuuluu merkkien moniselitteisyys ja -tulkintaisuus. Hän kertoo käärmeen kuvan saavan erilaisia symbolisia merkityksiä luonnontieteellisessä museossa kuin taidegalleriassa.<sup>14</sup> Näin varmasti voidaan ajatella myös vaatteesta, konteksti määrittelee ja antaa lisämerkityksiä esitellylle.

Koskenurmi-Sivonen toteaa kuva-analyysiä käsittelevässä artikkelissaan, ettei kuvien analysointiin sovi juurikaan jäykät, liikaan systemaattisuuteen perustuvat menetelmät, vaan analysoijan oma kokemus, näkemys ja vaikutelma ovat merkittäviä tekijöitä. Keskeistä on, mitä kuvasta välittyy, vaikka kuva analysoidaankin pienintä yksityiskohtaa myöten ja kuvan konteksti on kartoitettu. Kuva-analyysin tekijän täytyy nähdä kokonaisuus yksityiskohdiltaan ja muodostaa oma näkemyksensä sen perusteella.<sup>15</sup>

Koskenurmi-Sivonen sanoo tekstissään kuvien tutkimusaineistona olevan kyvyttömiä puhumaan puolestaan ja tutkimuksen tekijän on tulkittava kuvia ja ”houkuteltava tieto esiin”. Muistamisen arvoista on ymmärtää kuvienkin olevan moniselitteisiä ja vain näköhavainto esittämästään kohteesta.<sup>16</sup>

Roland Barthes loi denotaation ja konnotaation käsitteet valokuvan tutkimiseen ”Sanoma valokuvassa” –artikkelissaan. Hän on myöhemmin pitänyt erottelua keinotekoisena, mutta siitä huolimatta käsitepari on paljon käytetty semioottinen

---

<sup>13</sup> Hietala Veijo 1993, 32-35.

<sup>14</sup> Hietala Veijo 1993, 38-39.

<sup>15</sup> Koskenurmi-Sivonen, Ritva (kirjoitus- tai julkaisuvuotta ei tiedossa) *Kuva-analyysi (visuaalisen kulttuurin analyysi)*. <http://www.helsinki.fi/~rkosken/kuva-analyysi.pdf>

<sup>16</sup> Koskenurmi-Sivonen, Ritva (kirjoitus- tai julkaisuvuotta ei tiedossa) *Kuva-analyysi (visuaalisen kulttuurin analyysi)*. <http://www.helsinki.fi/~rkosken/kuva-analyysi.pdf>

työkalu valokuvatutkimuksessa, kirjoittaa Janne Seppänen teoksessaan *Katseen voima*. Denotaatio viittaa valokuvassa esiintyvän asian ilmeisiin merkityksiin, kuten takki on takki. Konnotaatio sen sijaan muodostuu, kun kuvan katsoja näkee takin jonkinlaisena. Seppänen siteeraa John Fiskeä, joka määrittelee konnotaation kuvaavan ”vuorovaikutusta, joka syntyy kun merkki kohtaa käyttäjiensä tuntemukset tai mielenliikkeet sekä kulttuuriset arvot.”<sup>17</sup>

Muotikuvien analysointi vaatii omaa ymmärtämystään verrattuna muihin kuva-analyysitapoihin kuuluessaan muotikuvien genreen. Tekniset kuvat tai lastenkirjojen kuvitus analysoidaan eritavalla kuin valokuvat muodista. Koskennurmi-Sivonen kirjoittaa muotikuvia analysoitaessa olevan apua Naomi Rosenblumin vuonna 1984 kehittämästä jäsennysmallista, jossa on viisi elementtiä: vaate, malli, asento, ele ja rekvisiitta. Näihin Merja Salo on lisännyt vuonna 2001 ilmeen ja huomautuksen, että ilme, ele ja asento yhdistyvät poseerauksen käsitteessä.<sup>18</sup>

#### 1.4. Tutkimuksen aineisto

Käytän tutkimuksessani aineistona aiempaa tutkimuskirjallisuutta, joka selvittää muodin, vaatetuksen ja taiteen suhteita. Hyödynnän myös taidehistorian ja muodin historian teoksia ja valokuvia, sekä näyttelyjulkaisuja taidetta ja muotia yhdistävistä, tai valitsemiani suunnittelijoita käsittelevistä näyttelyistä. Lisäksi käytän kirjallisuutta valitsemistani vaatesuunnittelijoista ja valokuvia heidän töistään. Valitsen kultakin kolmelta vaatesuunnittelijalta kolme kuva-analyysissa perusteellisemmin tarkasteltavaa kuvaa. Käytän myös internetin hakukoneita kartoittaessani, minkälaista kuvaa valitsemistani suunnittelijoista töineen on saatavilla ja pysyäkseen ajan tasalla aiheessani, koska kirjallisuus joltain osin laahaa aina aavistuksen aiheen perässä ja antaa siitä jo kertaalleen käsitellyn kuvan.

---

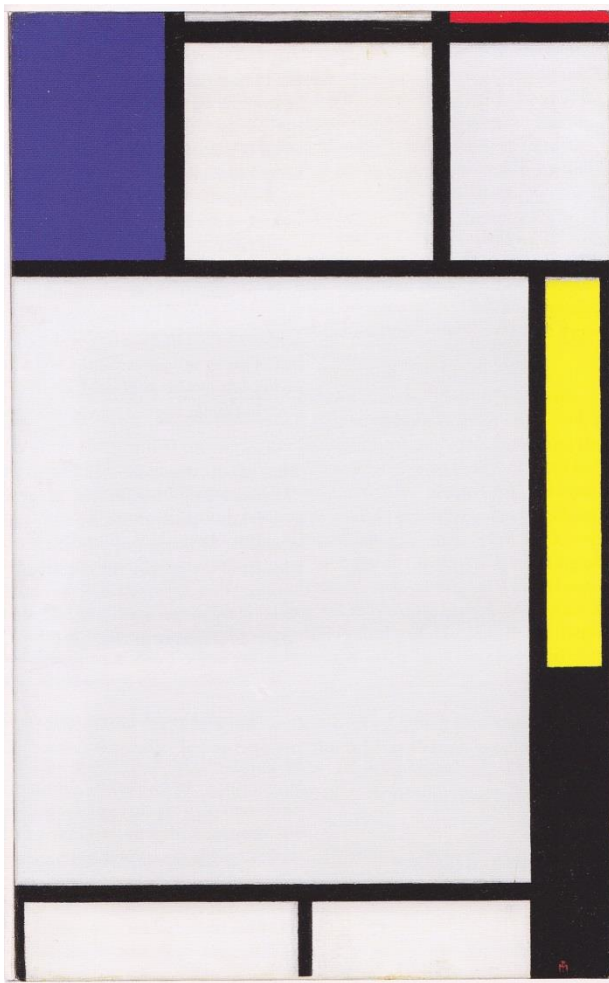
<sup>17</sup> Seppänen Janne 2001,182.

<sup>18</sup>Koskennurmi-Sivonen, Ritva (kirjoitus- tai julkaisuvuotta ei tiedossa) *Kuva-analyysi (visuaalisen kulttuurin analyysi)*. <http://www.helsinki.fi/~rkosken/kuva-analyysi.pdf>

## Tutkimuksen keskeisiä käsitteitä vaateen ja muodin näkökulmasta

### 2.1. Taide

Taide käsitteenä on erittäin laaja ja sitä on lähes mahdotonta määritellä lyhyesti ja yksiselitteisesti. Tutkimuksessani taide-käsitettä tarkastelen visuaalisten



Kuva 2 Piet Mondrian - *Composition avec bleu, rouge, jaune et noir* (1922). Maalaus, joka inspiroi Yves Saint Laurentia tunnettuun Mondrian -mekkoon.

taiteiden osalta, pukeutumisen, vaateen ja muodin näkökulmasta katsottuna.

Vaateen näkökulmasta taiteeseen kohdistuu Koskennurmi-Sivosen mukaan jonkinlainen yleinen intressi, mitä taas vaatteeseen ei. Hän toteaa muillakin kuin taiteen omistajilla olevan sanomista siihen, miten taideteosta kohdellaan ja vaatteet taas, olivatpa ne kuinka taiteellisia tahansa, ovat ihmisten yksityisomaisuutta paljon totaalisemmassa mielessä. Ihmiset säilyttävät ja kuluttavat vaatteitaan, miten haluavat. Vaatteet ovat elinkaareltaan käyttötavaroita, jotka hävitetään lopuksi. Hyvä taide on ikuista.<sup>19</sup> Omasta mielestäni ollakseen hyvää, ei taiteen tarvitse olla

ikuista. Klassisiin taiteisiin, kuten esimerkiksi maalaustaiteeseen ja grafiikkaan

<sup>19</sup>Koskennurmi-Sivonen 2000, 113-114.

halutaan yhä liittää ajatus ikuisuudesta ja siihen kuuluu taideteoksen vaaliminen museossa tai museomaisissa olosuhteissa yksityisesti. Näiden lisäksi on paljon hetkellisyyteen perustuvaa taidetta, joilla ei ole mitään ikuisuusintressiä, vaan olla tässä ja nyt, kohta jossain muualla tai poissa. Nykytaiteeseen sisältyy paljon hetkellistä taidetta, ja samalla elementtejä vaatemaailmasta ja muodista ilmiöineen. On mielenkiintoista ajatella, mitkä tai minkälaiset vaatteet saavat taiteen statusarvon ja tulevat kohdelluiksi, käytetyiksi ja säilytetyiksi taiteen tapaan? Pukeminen ja riisuminen voi olla performanssi siinä missä hame edustaa tekstiilitaidetta. Yleisesti ajatellaan, kuten Annelie Lütgens kirjoittaa, että kun vaatetta on mahdotonta käyttää vaatteena, pukea sitä ihmisen päälle, tekee sen käyttökelvottomuus vaatteesta taidetta, kuten esimerkiksi jotkin Haute Couture –luomukset.<sup>20</sup> Samanlainen mielikuva kelvottomuudesta tai outoudesta yhdistyy joskus *taiteellinen* –sanaan. Kun jokin asia tai esine on näyttävä, mutta käyttöfunktiossaan huono, joku saattaa käyttää sanaa taiteellinen negatiivisessa mielessä. Joskus ihminenkin voi olla ”vähän taiteellinen”, jos tämä pukeutuu tai käyttäytyy huomiota herättävästi, erikoisesti tai oudosti.

Koskennurmi-Sivosen mielestä ajattomuus on yksilöllisen vaateen ylistetyimpiä ominaisuuksia käyttäjän näkökulmasta. Muodin hetkellisyyttä painottavien näkemysten valossa Koskennurmi-Sivonen luokittelee muotitaitelijan luomat ”elinkautiset” vaatteet taiteeksi muodin sijaan, koska niissä on taiteelle ominaista ajallista ja materiaalista kestävyyttä.<sup>21</sup> Mutta miten tähän ajatukseen asettuu nykytaide, jonka tarkoitus ei olekaan olla pitkäikäistä, vaan esimerkiksi taiteen keinoin ilmaistu kannanotto johonkin hetkelliseen yhteiskunnalliseen ilmiöön tai suuntaukseen? Jos tällaisen kannanoton tekee tunnettu vaatesuunnittelija vaateen keinoin, vaikka teemana tietyn sesongin mallistossa, onko silloin kyse taiteesta, eli onko vaateen visuaalinen ja esteettinen kannanotto nykytaidetta ja jos ei, niin mitä se on?

---

<sup>20</sup> Lütgens Annelie 2011. Artikkelin *Between Skin and Clothing*. s. 95-96. Näyttelyjulkaisussa *Art and Fashion Between Skin and Clothing*. (Brüderlin ja Lütgens).

<sup>21</sup> Koskennurmi-Sivonen 2000, 114-115.

## 2.2. Taidevaate ja taide vaatteessa

Vaatetta voidaan ajatella pintana, jota käytetään samalla tavalla alustana kuin vaikka maalauksen pohjaa käytetään. Vaatetta voidaan siis pitää joissain tapauksissa eräänlaisena mediumina, alustana kuvataideteosten esittämiseksi. Onko vaate silloin taidetta, vai vain pohja? Kiilapuulle pingotettu kangas on vahva osa vanhaa öljyvärimaalausta sen toimiessa maalaus pohjana, mutta ei vielä ilman maalausta pinnassaan oikeastaan mitään.

Aika ajoin tunnettujen suunnittelijoiden kokoelmissa on esitettynä kuvataiteen merkkiteoksia, tai populaaritaiteen klassikkoilmiöitä on nähty eritavoin osana kuviointia: printtinä, kirjontana tai kankaan sidoksessa. Koskennurmi-Sivonen pitää näitä pintaan asettuvia viittauksia toisten taiteilijoiden töihin marginaalisina. Hän haluaa keskittyä vaatteessa käytettävän, esittävän ja abstraktin kuvailmaisun osalta niihin kuviin ja kuvioihin, jotka on suunniteltu alun perinkin kyseessä olevaan vaatteeseen. Hän arvostaa myös perinnettä muodin historiassa ja kirjonta on oma pitkän perinteen omaava tekniikkansa muodin taiteellisen ilmaisun osana. Kuvioinnin ohella taitava materiaalin käsittely ja kiinnostava esteettinen muoto voidaan kokea taiteeksi.<sup>22</sup>

Itse haluan tämän otsikon alle kuitenkin sisällyttää aiemmin tehtyjen kuvataiteen teosten käyttämisen vaateen kuvituksena, koska nämä vaatesuunnittelun ehkä marginaalisetkin työt ovat esimerkiksi Yves Saint Laurentin kohdalla jääneet muodin historian merkkiteoksiksi. Hänenkään kohdallaan ei taidetta kyseisiin luomuksiin ole päälle liimattu ihan miten tahansa, vaan töiden tekijöinä ovat olleet hyvin ammattitaitoiset toteuttajat Haute couture –maailmasta, eikä taideteoksia ole kopioitu vaatteisiin yksi yhteen, vaan soveltaen ja uutta luoden. Ja vielä 1900-luvun alussa kirjaillemalla kopioidut klassisen taiteen mestariteokset saivat autonomisen taideteoksen aseman.<sup>23</sup>

Englannin kielessä on käytössä termi *artwear* tai *wearable art*. Tätä käytetään puhuttaessa taiteesta, jonka voi pukea ylleen. Melissa Leventon sijoittaa

---

<sup>22</sup>Koskennurmi-Sivonen 2000, 121.

<sup>23</sup>Timmer, Petra 2011. *Sonia Delaunay, Fashion and Fabric Designer*. s. 26. Teoksessa *Color Moves: Art and Fashion by Sonia Delaunay*. (Mcquaid ja Brown).



*artwearin* taiteen, käsityön ja muodin välimaastoon ja kuvaa sitä materiaalien taiteeksi ja prosessiksi joiden tekijöillä on intohimoinen suhde taiteen tekemiseen tekstiileillä, ja joista useilla on perinteinen taidealan koulutus, joka on johtanut enemmänkin taiteilijan työhön kuin vaatesuunnitteluun. Leventon kertoo *artwearin* asettuvan arvostuksessa käsityötaiteen kentällä hyvin alas, koska kyseessä on taideobjekti, jolla on myös käytettävyyssarvoa.<sup>24</sup>

### 2.3. Muotitaide - Haute couture

Muotitaiteilijan ja muotisuunnittelijan nimikkeet eivät alan ammattilaisille jakaudu minkään yleisen linjauksen mukaan. Monet nykyään elävät vaatesuunnittelijat Koskennurmi-Sivosen mukaan pitävät etäisyyttä taiteilijarooliin ja nimikkeeseen. Hänen mukaansa ei ole aivan selvää, onko kyseessä halu korostaa oman alan erityisyyttä vai vaatimattomuus. Koskennurmi-Sivonen toteaa *taide*-käsitteen edustavan joillekin suunnittelijoille sellaista esillä olemisen ja katselemisen tapaa, johon he eivät halua sitoutua. Esimerkkinä hän mainitsee Issey Miyaken, joka on sanoutunut irti taiteilija-roolista sanoen: ”Muoti ei ole taidetta. Minusta sitä ei tulisi pitää taiteena ja minua taiteilijana. En tee vaatteita olemaan esillä museossa”.<sup>25</sup> Kuitenkin Miyaken vaatteita on nähty näyttelyissä niiden taidetta hipovan innovatiivisuutensa vuoksi, kuten myös useiden muiden nimekkäiden suunnittelijoiden, vaateen käytettävyyden siitä kuitenkaan kärsimättä.

Koskennurmi-Sivonen rinnastaa Haute couturen taiteeseen siihen voimakkaasti sisältyvän vahvan käsityöläisyyden leiman vuoksi. Ranskassa on hänen mukaansa ollut Haute couturella harvinaisen selkeä paikka taiteellisten, käsityöllisten ja kaupallisten tuotantokonseptien maailmassa. Couturierien selkeä taiteilija-käsityöläisrooli on tosin häviämässä pikkuhiljaa, koska se koskee enää hyvin pientä osaa muodiluoja, toteaa Koskennurmi-Sivonen.<sup>26</sup>

Nykypäivänä Haute couture –mallistot antavat pääsääntöisesti kaupallisen

---

<sup>24</sup> Leventon, Melissa 2005. *Artwear. Fashion and Anti-fashion*. s.12.

<sup>25</sup> Koskennurmi-Sivonen 2000, 119.

<sup>26</sup> Koskennurmi-Sivonen 2000, 119.

muodin parissa toimiville vaatesuunnittelijoille mahdollisuuden toteuttaa omaa taiteellista puoltaan, ja tuoda esiin sekä ylläpitää vaatteiden taideluonnetta, ilman taiteilija-rooliin heittäytymistä. Vahva käsityöläisyys on mielestäni Haute couturelle hyvin tyypillistä, mutta se yksinään ei tee näkemykseni mukaan Haute couture –luomuksista vielä taidetta.

#### 2.4. Tekstiilitaide

Vaatteiden pinta voi jo itsessään olla struktuuriltaan, toteutustavaltaan tai kuvioinniltaan tekstiilitaidetta, taidetta jo ennen vaateen antamaa kolmiulotteista muotoa. Tekstiilitaitteen teos voi myös esittää vaatetta pyrkien johonkin vaateen kerrontakeinoihin, mutta esimerkiksi kooltaan eri mittakaavassa toteutettuna kuin käytettäväksi tarkoitettu vaate, esimerkiksi jättiläismäinen takki tai miniatyyrikokoon valmistettu vaatesarja.

Tekstiilitaitteen kenttään on kuulunut 1900-luvun puolivälistä asti myös kuitutaide (Fiberart). Helsingin Designmuseossa oli keväällä 1.2.-5.5.2013 japanilaista kuitutaidetta esittelevä näyttely *FIBER FUTURES Japanin tekstiilitaide tänään*. Näyttely esitteli japanilaisten tekstiilisuunnittelijoiden taiteellista ja teknistä osaamista. Designmuseon esittelyteksti kertoo japanilaiseen tekstiilitaiteeseen usein yhdistettävän herkkyyttä, henkisyttä ja virtuoosimaista materiaalin käsittelyä. Kuten tekstiilitaiteessa usein, erilaiset materiaaliyhdistelmät yhdistyvät teoksissa ennakkoluulottomasti. Japanilaiset tässä näyttelyssä yhdistivät perinteisiä luonnonmateriaaleja kuten silkkiä, puuvillaa, juuttia ja hamppua esimerkiksi uusimpiin mikrokuituihin ja muihinkin materiaaleihin, kuten metallilankaan. Näyttelyn teoksia luonnehditaan Designmuseon sivuilla abstrakteiksi veistoksiksi ja taiteeksi perinteisen tekstiilitaitteen sijaan.<sup>27</sup>

Tekstiilitaide on pitkään mielletty ainakin Suomessa ryijyiksi ja kuvakudoksiksi, vaikka se voi olla niin paljon muutakin, riittää että materiaalit tai niiden käsittely viittaa tekstiilimateriaaleihin tai teokset on valmistettu teksteilleihin liitetyin

---

<sup>27</sup> <http://www.designmuseum.fi/nayttely/fiber-futures/>

toteutustavoin. Viittaus taidekäsityöhön joltain ominaisuudelta, kuten esimerkiksi materiaalin tai tekniikan osalta, tekee tekstiilitaiteesta tekstiilitaidetta, wikipedia kertoo.<sup>28</sup>

## 2.5. Vaatetaide

Tämän käsitteen alle sijoittuvat kaikenlaiset pukeutumiseen ja vaatteisiin liittyvän visuaalisen taiteen muodot. Erona tekstiilitaiteeseen mielestäni on se, että tekstiilitaide usein luo uutta pintaa ja vaatteen näköisiä asioita pääobjektiksi teokseen, kun taas vaatetaide hyödyntää jo olemassa olevia vaatteita materiaalina erilaisissa taideteoksissa, jolloin vaate on vain välinearvoinen esine teoksen osana, kuten vaikka installaatioissa, tai assemblaaseissa.<sup>29</sup>

Bonnie English kertoo artikkelissaan ranskalaisista Annette Messengerista ja Christian Boltanskista, jotka kumpikin ovat nykytaiteen edustajina hyödyntäneet käytettyjä vaatteita. Messenger on kehystänyt lasikantisiin puisiin esittelylaatikoihin kuluneita mekkoja ja ripustanut niitä seinälle kuten maalauksia. Nämä *Histoire des robes* –teokset Englishin mielestä kuvaavat sekä naisellisuutta, että melankoliaa ja menetettyä identiteettiä. Boltanski on hyödyntänyt teoksissaan rautatieasemilta löytyneitä vaatteita ja hukattua omaisuutta, ideanaan muistella tuntemattomia omistajia ja samalla teemoittaa teoskokonaisuutta menettämisen, kuoleman ja haudattujen muistojen pohdintaan.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> <http://fi.wikipedia.org/wiki/Tekstiilitaide> ”Tekstiilitaide on erilaisten tekstiilimateriaalien, ja -tekniikoiden yhdistelmästä usein käsityönä syntyvää perinteistä tai uutta luovaa taidetta. Pääasiassa käytetään kangasmateriaaleja, mutta tekstiilitaiteessa taiteellisiin käsitöihin ja taideteoksiin voidaan yhdistää myös melkein mitä tahansa muita materiaaleja: paperimassaa, paperinarua, kiviä, metallia jne. kuten yleensäkin taideteoksissa. Tekstiilitaideteokset voivat olla muun muassa vaatteita, ryijyjä, tilkkutöitä ja ne voivat olla valmistettu esimerkiksi punomalla, solmimalla, ompelemalla, kutomalla, virkkaamalla, liimaamalla, niittaamalla tai neulomalla. Ne ovat taideteoksia, joiden yhdistävänä tekijänä on jokin taidekäsityöhön liittyvä ominaisuus. Koko voi vaihdella miniatyyristä monumentaalitaiteeseen.”

<sup>29</sup> Assemblaasi on kollaasin tapainen kooste kolmiulotteisessa muodossa ja siinä on usein hyödynnetty ns. ylijäämäesineistöä ja romuja. Seuraavat ulkoiset tunnuspiirteet ovat määrittäneet assemblaasia : 1. Ne ovat pääosin koottuja, eivätkä maalattuja, piirrettyjä, muovailtuja tai veistettyjä. 2. Niiden ainesosat, kokonaan tai osittain, ovat valmiita luonnon tai ihmiskäden tuottamia materiaaleja, esineitä tai fragmentteja, joita ei ole tarkoitettu taiteen aineksiksi. Lainaus Dempsey, Amy 2002. *Moderni taide* s.215.

<sup>30</sup> English, Bonnie 2005. Artikkelin *Fashion as art, postmodernist japanese fashion*. s.32. Teoksessa *The cutting edge. Fashion from Japan*. (Mitchell).

## 2.6. Performanssitaide



Kuva 3: Nick Cave - Soundsuit

Performanssia on pidetty tärkeänä osana montaa 1900-luvun avantgardekoulukuntaa ja -suuntausta, mm. futurismia, konstruktivismia, dadaismia, surrealismia ja Bauhausia, kertoo Amy Dempsey teoksessaan *Moderni taide*. Aikoinaan happeningeiksi kutsutuissa performanssitaideita esittävässä tilaisuuksissa yhdistettiin tanssia, soittoa, maalaamista ja esimerkiksi esitelmän pitämistä. Performanssi Dempseyn mukaan yleistyi 1960-luvulla saaden mitä erilaisempia

muotoja. Esimerkkeinä hän mainitsee muun muassa uusrealistien ”toimintaspektaakkelit”, joissa performanssi oli rakennettu taideteoksen luomisen ympärille, kuten esimerkiksi Niki de Saint Phallen ammuttamaalaukset. Performanssiesitysten luonteeseen kuului tuolloin myös esiintyjän omasta taiteenalasta irrottautuminen, ja nähtiin kuvataiteilijoiden tanssia, tanssijoiden soittoa ja säveltäjien runoutta. Yleisö saattoi myös osallistua näihin esityksiin, kertoo tanssikriitikko Jill Johnston Dempseyn teoksessa.<sup>31</sup> Sittemmin 1970-luvusta eteenpäin ovat performanssitaiteilijat luoneet teoksia paitsi taidemaailman aiheista, myös laajemmista yhteiskuntapoliittisista aiheista. Dempseyn mukaan taiteilijat ovat pureutuneet mitä kuohuttavimmin tavoin muun muassa seksismiin, rasismiin, sotiin, homofobiaan, aidsiin ja monenlaisiin kulttuurin ja yhteiskunnan tabuihin. 1970-luvulta performanssi alkoi vaikuttaa myös teatterissa, elokuvassa, musiikissa,

---

<sup>31</sup>Dempsey 2002, 222-223.

tanssissa ja oopperassa tapahtuvaan kehitykseen.<sup>32</sup>

Muodin maailmassa performanssit tulivat tutuiksi muotinäytösten kautta 2000-luvulla, jolloin muun muassa Viktor&Rolf toi näytöksiinsä performanssin elementtejä. Viktor&Rolfin näyttävissä näytöksissä on nähty mustaa valoa, kromaattisia taustoja ja malleja puettuina valoihin ja ääneen.<sup>33</sup>

Eräänlaisia performanssiesityksiä varten tehtyjä rooliasuja on englannin kielessä kutsuttu myös termillä *art clothing* ja Annelie Lütgens kertoo hyvänä esimerkkinä Nick Caven Sound Suits –teoksista. Amerikkalainen tanssija ja kuvanveistäjä on luonut itselleen tanssiesityksiinsä asuja, joihin hän on kiinnittänyt esimerkiksi nappeja, helmiä, peltileluja, ihmishiuksia, sisustuselementtejä ja neulelaukkuja. Asujen nimet syntyivät siitä, että esiintyessään näissä asukokonaisuuksissa, ne päästivät erilaista ääntä, vaatteesta riippuen.<sup>34</sup>

## 2.7. Japanilaiset vaatesuunnittelijat Pariisissa – japanilaisen estetiikan ja vaateajattelun vaikutukset länsimaiseen vaatemuotiin

Valitsin japanilaisia vaatesuunnittelijoita Pariisissa käsittelevän tekstin mukaan tutkimukseni keskeisiin käsitteisiin, koska pidän japanilaisten suunnittelijoiden vaikutusta länsimaiseen muotiin ja sen kritiikkiin taiteen keinoin varsin merkittävänä.

Japanilaisia vaatesuunnittelijoita töineen näkyi länsimaissa vasta vuonna 1965, jolloin japanilainen Hanae Mori esitteli mallistonsa New Yorkissa. Hän oli ensimmäinen japanilainen, joka valittiin ranskalaisen organisaation, Chambre Syndicale de la Couture Parisiennen jäseneksi. Japanilaisittainkin Hanae Mori oli merkittävä vaatesuunnittelija ja Tokiossa on keskeisellä ostoskadulla Omotesandolla, hänen mukaansa nimetty Hanae Mori Building.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Dempsey 2002, 223.

<sup>33</sup> Teunissen, José 2009. Artikkelin *Fashion and Art*. s.12-13. Teoksessa *Fashion and Imagination>About Clothes and Art*. (Brand ja Teunissen).

<sup>34</sup> Lütgens 2011, 95.

<sup>35</sup> Pentti, Mila 2010. Artikkelin *Japanilaisen muodin taustat ja nykypäivä pähkinänkuoressa*.

Toinen japanilainen suunnittelija, joka 1960-luvun lopulla alkoi luoda menestyksekkäästi uraa vaatesuunnittelijana on jo hyvinkin tunnettu Kenzo Takada omalla Kenzo -vaatemerkillään. Hanae Mori sekä Kenzo Takada uusina tulokkaina länsimaisessa muotimaailmassa pyrkivät vielä pitkälti mukautumaan länsimaiseen muotiin, tuoden siihen lähinnä japanilaisia vaikutteita.<sup>36</sup>

Kenzo on tullut tunnetuksi väreistään, erityisesti niiden rohkeista ja odottamattomista yhdistelmistä, erilaisten materiaalien ja graafisten kuosien yhdistelemisestä, kukista, printeistä ja raidoista. Kenzo ei ole ollut mallistoiltaan varsinaisesti vallankumouksellinen suunnittelijana, mutta on korostanut vapautta ja iloa vaatteissa ja pukeutumisessa, mikä näkyi jo alkuaikoina vaatteiden väljempänä istuvuutena ja kokeellisena värikkyytenä. Kenzo on myös uransa aikana matkustellut paljon ympäri maailmaa, mikä värikylläisyyden lisäksi näkyy myös mallistojen ja yksittäisten vaatteiden etnisinä vaikutteina. Kenzo-merkki myytiin LVMH-konsernille<sup>37</sup> vuonna 1993 ja nykyisin merkin pääsuunnittelijana toimii Antonio Marras.

Kenzo raivasi tietä menestymisellään muodin ammattilaisena toisille japanilaisille suunnittelijoille Pariisissa ja länsimaissa 1970-luvulta alkaen. 1980-luvulla mukaan länsimaissa toimivien japanilaisten muotisuunnittelijoiden joukkoon tulivat suunnittelijat Issey Miyake, Rei Kawakubo ja Yohji Yamamoto. Heidän lähtökohtansa muodin luojina olivat taiteellisemmat. Vaatesuunnittelija Mila Pentti kuvailee Suomalais-Japanilaisen yhdistyksen www-sivuilla olevassa japanilaisen muodin artikkelissaan näiden kolmen suunnittelijan vaikutuksia länsimaiseen muotiin todella merkittäviksi. 1980-luvulla, jolloin he alkoivat tehdä itseään tunnetuiksi, oli muoti Pentin mukaan Dallasta ja Dynastiaa "power"-jakkupukuineen, sekä näyttäviä fantasiailtapukuja. Edellä mainitut japanilaiset suunnittelijat poistivat yksityiskohtia siinä, missä muut lisäsivät, yksinkertaistivat väriskaalaa lähes mustaksi, liioittelivat mittasuhteita, käyttivät drapeerauksia ja epäsymmetrisiä leikkauksia. Mila Pentti luonnehtii neutraalin ja meikittömän tyylin luoneen valtavaa kontrastia siihen vallitsevaan tyyliin, mitä oltiin nähty.<sup>38</sup> Japanilaisten suunnittelijoiden myötä totutut statuksen, seksuaalisuuden ja

---

<http://www.suomi-japani.net/26> Päivitetty 2013.

<sup>36</sup> Pentti 2010, <http://www.suomi-japani.net/26> .

<sup>37</sup> Lyhennys merkkien Louis Vuitton Moët Hennessy etukirjaimista.

<sup>38</sup> Pentti 2010, <http://www.suomi-japani.net/26> .

ulkonäön merkit joutuivat kyseenalaisiksi heidän jättäessään huomioimatta tyylikkyyssuunnittelu- ja keskittyessään työskentelemään postmodernin visuaalisen taiteen viitekehityksessä. Siihen kuului heidän perinteisen kulttuurinsa mukaan ottaminen ja tekstiilisuunnittelun uusien innovaatioiden ja valmistusmetodien kehitystyö.<sup>39</sup>

Akiko Fukai, Barbican Art Galleryn *Future beauty: 30 years of japanese fashion* -näyttelyn kuraattori kertoo näyttelyjulkaisun artikkelissaan japanilaisesta muodista ja pukeutumisesta ja Ma-käsitteestä. Länsimainen ja japanilainen perinteinen vaate eroavat lähtökohtaisesti toisistaan suhteessa kolmiulotteiseen vartaloon. Länsimaisissa vaatteissa on muotoa antavia saumoja ja vaatteet muodostuvat erimuotoisista, muotoa antavista kangaskappaleista. Vaate on jo itsessään kolmiulotteinen. Japanilaiset ovat kimonojen kautta oppineet ajattelemaan vaatteet kolmiulotteiseksi vasta päälle puettuna. Ilman ihmistä vaate on litteä ja kaksiulotteinen, sekä useimmiten muodostuu nelikulmaisista kangaskaitaleista. Länsimainen vaate myötäilee ihmiskehoa istuvammin kuin kimonot. Japanilaisten suunnittelijoiden, kuten Miyaken ja Kawakubon töissä on tämä japanilainen lähtökohta havaittavissa. Japanissa tätä tilaa ihmiskehon ja vaateen välissä kuvataan käsitteellä *ma*. Tämä tila mielletään kaikkea muuta kuin tyhjäksi, se on runsas tila joka pitää sisällään lukemattoman määrän energiaa Japanilaisia suunnittelijoita yhdistää Akiko Fukain mukaan siis se, että vaatteet ottavat lopullisen muotonsa vasta päälle puettuna ja heräävät eloon ja antavat uusia, odottamattomia muotoja vaatteelle vasta ihmisen liikkuessa niissä. Toinen japanilaisille suunnittelijoille tyypillinen ominaisuus Fukain mukaan on epäsymmetrisyys, jota hän kertoo löytävänsä erityisesti Yohji Yamamoton vaatteista.<sup>40</sup>

Merkittävä japanilaisille suunnittelijoille tyypillinen ominaisuus on heidän kykynsä ja mielenkiintonsa luoda uudenlaisia tekstiilimateriaaleja tekstuureineen ja uudenlaisine ominaisuuksineen. Akiko Fukai pitää tätä tekstiilimateriaaliin kohdistettua panostamista ja kiinnostusta merkittävänä myös uudenlaisten muotojen luomisen kannalta. Hän sanoo japanilaisten

---

<sup>39</sup> English 2005, 29.

<sup>40</sup> Fukai, Akiko 2010. Artikkelin *Future beauty: 30 years of japanese fashion*. s.16. Teoksessa: *Future beauty: 30 years of japanese fashion*. (Ince ja Nii).

suunnittelijoiden lähtevän suunnitteluprosesseissaan monesti liikkeelle aivan langan ja tekstiilin tasolta ja olevan hyvin sitoutuneita kaikkiin tuotteen valmistusprosesseihin, joita valmis vaate vaatii.<sup>41</sup> Issey Miyake on tästä yksi selkeimmistä esimerkeistä ”Pleats please” ja ”132 5” kokoelmillaan. Samoin Junya Watanabe, ”techno-couturier” -nimikkeelläkin kutsuttu vaatesuunnittelija, joka luovasti yhdistelee erilaisia luonnonkuituja ja tekokuituja uudenlaisiksi materiaaleiksi ja käyttää innovatiivisesti uudenlaisia itse luomiaan räätelöntekniikoita, joissa on vaikutteita origamitaitoksista. Hän on myös tunnettu catwalk-spektaakkeleistaan, joissa on nähty ennen näkemättömiä materiaaleja uudella tavalla käytettyinä, kuten iltapukuja ultrakeveistä vedenkestävistä materiaaleista valmistettuina, esitettynä vesisuihkussa muotinäytöslavalla.<sup>42</sup> Kiinnostus materiaaleihin ja niissä oleviin pintarakenteisiin ja kuvioihin on helppo ymmärtää kimonoiden kautta, joissa kaksiulotteisen pinnan tekee kiinnostavaksi pinnan kuvionti ja päälle puettuna kankaan eloisuus ja kehon mukainen liike.

Yamamoto, Kawakubo ja Miyake haluavat korostaa perinteisen kimonon merkitystä suunnittelussaan. Kaikille näille kolmelle suunnittelijalle tila vartalon ja vaateen välillä on merkityksellinen. Näiden kolmen japanilaisen suunnittelijan suunnittelemat vaatteet ovat vastapainona länsimaisille, hyvin istuville ja vartaloa seksualisoiville vaatteille. Japanilaisten suunnittelijoiden asut muodostavat kerrostus- ja volyymin muokkausmahdollisuuksillaan täysin uusia veistosmaisia kokonaisuuksia. Kawakubo on kommentoinut kimonoista inspiraationsa saanutta, sukupuolineutraalia suunnitteluaan sanomalla, ettei hänen vaatteittensa tarkoitus ole peittää tai paljastaa naisen vartalon muotoja, vaan mahdollistaa henkilön olemisen sellaisena kuin on. Kawakubo on myös todennut 1990-luvulla suunnittelevansa vaatteita vahvoille naisille, jotka tekevät vaikutuksen miehiin mielillään, eivätkä kehoillaan. Hänen sanansa sekä suunnittelutyönsä ovat Englishin mukaan innoittaneet useita feministisiä taiteilijoita, kuten esimerkiksi Barbara Krugeria, Cindy Shermania ja Moriko

---

<sup>41</sup> Fukai 2010, 18.

<sup>42</sup> Frankel, Susannah 2010. Artikkelin *Tradition and Innovation*. s.85. Teoksessa: *Future beauty: 30 years of japanese fashion*. (Ince ja Nii).



Moria, sekä yleisesti kirjallisuutta, mainosmediaa ja filmituotantoja.<sup>43</sup>

Japanilainen suunnittelu on vaikuttanut merkittävästi länsimaiseen suunnitteluun 1900-luvulla ja Japanin halu ylistää avantgardea on ilmeistä heidän taiteessaan, arkkitehtuurissaan ja vaatesuunnittelussaan, kirjoittaa Bonnie English. Hänen mukaansa Miyakesta, Yamamotosta ja Kawakubosta on tullut johtajia muotiteollisuuden kentällä ja heidän vaatteensa ovat luoneet visuaalista kieltä, joka vahvistaa yhtymäkohtia vaatetuksen ja taiteen välillä. English myös kirjoittaa Miyaken olevan huvittunut, kun hänen työtään usein pidetään taiteena: ”Miksi” Miyake vastaa, ”Vaatteet ovat paljon tärkeämpiä kuin taide.”<sup>44</sup>

Yuniya Kawamura syväluotaa japanilaisten suunnittelijoiden vaikutuksia länsimaiseen, ja erityisesti ranskalaiseen ja pariisilaiseen muotiin teoksessaan *The Japanese Revolution in Paris Fashion*.<sup>45</sup> Länsimaissa ollaan jo pitkään ennen Kenzoa, Miyakea, Yamamotoa ja Kawakuboa oltu kiinnostuneita japanilaisista ja itämaisistä tekstiileistä, designista ja rakenteista. Japanin avattua ovensa länsimaille vuonna 1854, on Japani esineineen ja tekstiileineen kiinnostanut länsimaisia ihmisiä eksoottisuudellaan ja omilla estetiikan filosofioillaan. Kawamura kirjoittaa japanilaisten suunnittelijoiden läpimurron mahdollistuneen 1900-luvun lopulla, koska he olivat juuri japanilaisia, koska he olivat erilaisia ja toivat uudenlaisia ideoita Pariisin Haute couture –maailmaan. Pariisi ja sen Haute couture taas olivat lippu menestykseen muualla länsimaissa. Pelkkä marginaalissa oleminen ja eksoottisuus ei edellä mainituille japanilaisille suunnittelijoille yksinään kuitenkaan riittänyt suosion takaamiseksi, vaan merkittäviä tekijöitä oli ammattimainen ohjaus, yhteistyö Ranskan liittovaltion kanssa ja Pariisin muotimaailman hyväksyntä.<sup>46</sup>

Japanilaisuus Pariisin muotimaailmassa tuli arvostetuksi ja lähes käsitteeksi. Kuitenkaan monikaan japanilaisista suunnittelijoista ei halunnut tulla leimatuksi ”japanilaiseksi suunnittelijaksi”, vaan enemmän vain suunnittelijaksi ideoineen. Kawamura kirjoittaa Miyaken puhuneen Kawakubon ja Yamamoton kanssa samansuuntaisesti, ettei halua olla japanilaisen kulttuurin ilmaisija, vaan sen

---

<sup>43</sup> English 2005, 34.

<sup>44</sup> English 2005, 40.

<sup>45</sup> Kawamura, Yuniya 2004. *The Japanese Revolution in Paris Fashion*.

<sup>46</sup> Kawamura 2004, 92.

sijaan hän haluaa olla kulttuurien välissä, osa globaalia yhteiskuntaa, ei mitään tiettyä kulttuuria. Kawamura kertoo nuoremman sukupolven japanilaisten suunnittelijoiden ajattelevan myös tähän tapaan. He kuitenkin eivät perimälleen voi mitään ja he tulevat esitellyiksi useimmiten japanilaisten suunnittelijoiden uutena sukupolvena. Nuoret suunnittelijat tulevat usein verratuiksi esimerkiksi Miyakeen tai Yamamotoon japanilaisuutensa vuoksi, joka näitä nuoria suunnittelijoita ymmärrettävästi harmittaa.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Kawamura 2004, 96.

## Vaatteet visuaalisen ja taiteellisen ilmaisun mediumina

### 3.1. Taiteilijat ja vaate, vaatesuunnittelijat ja taide

Annelie Lütgens kirjoittaa artikkelissaan *Between skin and clothing* vaatteen (fashion)<sup>48</sup> taidesuhteista.<sup>49</sup> Hän sanoo muodin seisovan toinen jalka designin kentällä ja toinen innovatiivisella modernin taiteen kentällä. Hänen mielestään muoti heijastelee herkällä tavalla modernia kulttuuria ja kohtaa taiteen kanssa aina, kun uusia ja epätyypillisiä visuaalisia selontekoja valmistuu, materiaaleja testataan, tai perinteisiä ideoita kauneudesta kritisoidaan. Lütgens toteaa jo varhaisten modernien taiteilijoiden kuten Sonia Delaunayn, Alexander Rodchenkon ja Giacomo Ballan ilmaisseen näkemyksensä konsepteista, joissa taide herää eloon muun muassa heidän vaatesuunnitteluitensa kautta. Sen jälkeen hän katsoo alkaneeksi ajan, jolloin muoti on nähtävissä yhtenä taidemuotona.<sup>50</sup>

Artikkelissaan *Beyond appearance and beyond custom - the avantgarde sensibility of fashion and art since the 1960s* Richard Martin kirjoittaa muodin saralla tapahtuneen jotain merkittävää, historiallista ja fundamentaalista 1960-luvulla: "Muoti erosi vauraudesta ja vallasta ja meni naimisiin taiteen ja kulttuurin kanssa." Tämä merkitsi joidenkin muotitalojen murrosta 1960-luvulla, jolloin muun muassa Balenciaga lopetti toimintansa, Dior lopetti yhteistyönsä Yves Saint Laurentin kanssa ja Marilyn Bender totesi: "Jos pop-taide on reaktio abstraktille ekspressionismille, niin pop-muoti on kapinaa kallisarvoisia ja arvokkaita vaatteita vastaan". 1960-luvulla Martinin mielestä muoti ja taide yhdessä muokkasivat uutta visuaalista populaarikulttuuria, tehden siitä mitä yhteneväisintä ja synteettisintä visuaaliselta estetiikaltaan sitten Art Nouveaun.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Monissa englanninkielisissä teksteissä sana fashion käsittää muodin osalta lähinnä vaatetuksen ja siihen liittyvät osa-alueet.

<sup>49</sup> Lütgens 2011, 94.

<sup>50</sup> Lütgens 2011, 94.

<sup>51</sup> Martin, Richard 1995. *Beyond Appearance and Beyond Custom – The Avantgarde Sensibility of Fashion and Art Since the 1960s*. s.115. Artikkelinä näyttelyjulkaisussa *Art and Fashion Between Skin and Clothing*. (Brüderlin ja Lütgens 2011).

1960-luvulta saakka raja taiteen ja muodin välillä on ollut häilyvä, toteaa myös José Teunissen artikkelissaan *Fashion and Art*.<sup>52</sup> Tietyissä vaiheissa muodista tuli medium ilmaisulle, kun kyseessä on uusien konseptien, ideoiden ja poliittisten ihanteiden esiin tuominen. Teunissen mainitsee esimerkkinä taiteen vaatteessa esittämisen yhdeksi merkkipaaluksi Yves Saint Laurentin talven 1965-66 -kokoelman mekon, jossa on esitettyä Mondrianin taideteos. Hän kuvailee asua täydellisyyttä hipovaksi ei yksistään yksittäisenä yksinkertaisena mekkona, kaksiulotteisena ja ajanmukaisena tyyliään, vaan koska se demonstroi sitä, kuinka muoti pystyi adoptoimaan elementtejä taiteesta ja olemaan samalla avantgardea. Teunissen toteaa tuona ajankohtana muodin aloittaneen käsitteellistymisen, samaan aikaan kun poptaiteesta tuli yleistettyä maailmalla.<sup>53</sup> Muodin 1960-lukuisen nuorisokulttuurin demokratisoivan vaikutuksen vuoksi muoti ja taide eivät enää kuuluneet ainoastaan eliitille, vaan olivat myös isompien massojen saavutettavissa. Enää eliitti ja Pariisin couturierit eivät sanelleet uusinta muotia, vaan nyt media ja nuorisokulttuurit pystyivät vaikuttamaan siihen. Toiseksi tuolle ajalle merkittäväksi ilmiöksi muodissa Teunissen mainitsee esimerkkinä farkut ja palestiinalaishuivit, joissa ilmeni halu pukeutumisella ilmaista omaa poliittista ideologiaa ja omaa persoonallista identiteettiä. Tästä Teunissenin mukaan seurasi merkittävää dialogia suunnittelijoiden ja kuluttajien välille, ja sama ilmiö hänen mukaansa oli havaittavissa taiteenkin saralla tuona aikana.<sup>54</sup>

Muotia on sanottu myös kannibalistiseksi bisnekseksi, kirjoittaa Valerie Steele artikkelissaan *Fashion*. Hänen mukaansa muoti hyödyntää kaiken visuaalisesti kiinnostavan: korkean taiteen, graffitit, valokuvauksen, jopa pornografian. Hänen mukaansa nykytaidekin joskus nojaa muotimaailmaan, mutta monesti käsitellen teemoja jotka muotimaailma mieluummin unohtaisi, kuten patologinen kuluttaminen, merkkien tärkeys ja syömishäiriöt.<sup>55</sup>

Bonnie English kertoo omasta näkemyksestään muodista taiteena teoksessaan *A Cultural History of Fashion in the Twentieth Century. From the Catwalk to the Sidewalk*. Hän väittää, että kaikki muoti ei ole taidetta, mutta joissain

---

<sup>52</sup> Teunissen 2009,10-25.

<sup>53</sup> Teunissen 2009, 11.

<sup>54</sup> Teunissen 2009, 11.

<sup>55</sup> Steele, Valerie 2012. Artikkelin *Fashion*. s.25. Teoksessa: *Fashion and Art*. (Geczy ja Karaminas).

tapauksissa siitä voi tulla taidetta. Hän mainitsee suunnittelijoita kuten Sonia Delaunay, Liubov Popova ja Varvara Stepanova, Elsa Schiaparelli, Cristóbal Balenciaga ja Viktor&Rolf, jotka ovat hänen mielestään lähestyneet vaatesuunnittelua taiteilijan perspektiivistä. English sanoo joidenkin taiteilijoiden valinneen vaatesuunnittelun omaksi tavakseen tehdä taidetta, koska ovat pitäneet sen tarjoamista materiaaleista ja työskentelytavoista toteutuksineen.<sup>56</sup> Onko siis vaatesuunnittelu kuvataiteilijan tai muun taiteilijan tekemänä enemmän taidetta, kuin vaikka suunnittelijan koulutuksen saaneen vaatesuunnittelijan työt?

English kertoo tekstissään 1920-luvun olleen merkityksellistä aikaa, koska silloin niin sanotut hienot, varsinaiset taiteet (fine arts) yhdistyivät arkkitehtuuriin, graafiseen suunnitteluun ja soveltaviin taiteisiin. Varsinaisten taiteiden, soveltavien taiteiden ja koristetaiteiden välille syntyi hänen mukaansa symbioottinen suhde, joka johti enemmän käsitteelliseksi nostetun estetiikan suuntaan muodin saralla. Sonia Delaunay Pariisissa ja Liubov Popova ja Varvara Stepanova Moskovassa toteuttivat töissään menestyksekkäästi omia esteettisiä näkemyksiään niin muodin, tekstiilisuunnittelun kuin taiteen osa-alueilla. Heidän pioneerityönsä abstraktin taiteen yhdistämisessä jokapäiväiseen elämään vahvisti linkkiä taide- ja designliikkeiden välillä sotaa edeltävällä aikakaudella.<sup>57</sup>

Suomalaista näkemystä asiaan on lähiaikoina antanut Helsingissä Amos Andersonin taidemuseossa järjestetty laaja poikkitaiteellinen näyttely, jossa muotivaate ja kuvataide kohtasivat. 17.8.–12.11.2012 järjestetty näyttely oli nimeltään *Boutique - Where Art Meets Fashion*. Annamari Vänskän kuratoima näyttely oli kokonaistaideteos, jossa kuvataiteen ja muodin tekijöitä oli yhdistetty taiteilijapareiksi, joissa toinen oli kuvataiteen ja toinen vaatetuksen ammattilainen. Työparit olivat Paola Suhonen–Mikko Ijäs, Katja Tukiainen–Samu-Jussi Koski, Tero Puha–Teemu Muurimäki, Salla Salin–Timo Rissanen ja Minna Parikka–Jani Leinonen. Kukin pari sai aikaiseksi jotain, jossa oli elementtejä kummankin taiteilijan osaamisesta ja tyylistä. Joillain pukeutuminen

---

<sup>56</sup> English, Bonnie 2007. *A Cultural History of Fashion in the 20th Century, from the Catwalk to the Sidewalk*. s.43.

<sup>57</sup> English 2007, 43.

ja joillain kuvataide näytteli vahvempaa roolia, mutta kummatkin oli nähtävissä symbioosissa kunkin parin töissä.<sup>58</sup> Näistä Katja Tukiainen ja Samu-Jussi Koski onnistuivat mielestäni työparina parhaiten luomaan jotain yhteistä, sellaista missä vaate ja kuvataide muodostavat yhdessä veistosmaisia hahmoja, eikä selkeää kahtiajakoa löydy. Joissain näyttelyn teoksissa pukeutumiselementit olivat enemmänkin kuvataideteoksen koriste-elementtejä, tai teoksesta selvästi näki molempien parin osapuolien tehneen omat osuutensa, ilman suurempaa uuden synnyttämistä.

### 3.2. Vaate ja kaksiulotteinen taide

Kaksiulotteista taidetta vaatteessa edustaa mielestäni kaikki se, joka jää vaateen materiaali-pintaan, eli on osa kangasta, josta vaate on tehty. Kolmiulotteista taas on se, mikä antaa vaatteelle muodon. Kaksiulotteiseen laskeen mukaan esimerkiksi kirjailut, kohokuvioinnin, sidokset muhkeimmillaankin, kankaaseen kiinnitetyt pikkuosat tai siitä poistamalla tehdyt reiät ja viillot, sekä tietenkin painetut, tai käsin piirtäen tai maalaamalla tehdyt



Kuva 4: Pojan haori, aiheena kolmen vallan liput ja Fuji-vuori. 1940-luvun alku.

kuvioinnit.

Kaksiulotteisesta taiteesta vaatteessa Japani on hyvä esimerkki. Siellä perinteiselle vaatteelle, eli kimonolle ei juuri ole annettu ommeltua muotoa, vaan muoto on tullut myöhemmin ihmisen pukiessa sen ylleen.

Japanissa on keskitytty

<sup>58</sup> Amos Andersonin taidemuseon kotisivujen esittely *Boutique – Where Art Meets Fashion* -näyttelystä: <http://www.amosanderson.fi/#page=e132&lang=fi>

jo kimonojen kulta-aikanakin niiden pinnan kuviointeihin, silkkimaalauksiin ja kirjailuihin. Kimonojen kuvioaiheet toimivat ilmaisupohjana ajankohtaisille tai käyttäjälleen tärkeille asioille tai niihin sovellettiin erilaisia värisymbolisia ja väriharmonioihin liittyviä elementtejä. Nykyaikana kimonojen väistyttyä, japanilaiset vaatesuunnittelijat tiimeineen keskittyvät kuvioaiheiden sijaan luomaan erilaisia teknisiä ominaisuuksia tekstiilien pintaan, tai kuvioimaan vaateen pintaa jollain uudella tavalla, kuten Issey Miyake on tehnyt kuumaprässäämällä vaatteisiin ohuita metallikalvoja tai pliseerauksia. Japanilaiset nykyvaatesuunnittelijat panostavat suuresti vaatteiden materiaaleihin, niinpä tiimeissä työskentelevillä vaatesuunnittelijoilla on suunnitteluprosessissa monesti tekstiilisuunnittelija mukana.

Melissa Leventon kirjoittaa 1970-luvulla kimonoista syntyneen buumin puettavan taiteen (*wearable art, artwear*) tekijöiden keskuudessa. Yksinkertainen kimonon muoto mahdollisti taiteilijan irrottautumisen vaatealan muoto-osaamisesta tai muodista ja keskittymään pinnan kuviointiin, vaateen käytettävyyden siitä kärsimättä. Paradoksaalisesti kimonot kuitenkin samoihin aikoihin 1970-luvun lopulla tulivat länsimaissakin taas muotiin, Leventon kirjoittaa.<sup>59</sup>

### 3.3. Vaate ja kolmiulotteinen taide

Kolmiulotteinen taide, mitä vaatteeseen voidaan mielestäni yhdistää, on jonkinlaista kuvanveistotaidetta ja jossain määrin yhteydessä myös arkkitehtuuriin, sillä kuten arkkitehtuurissa, myös vaatteessa on tila



Kuva 5 Christophe Coppens - Deer Cape, Dream your Dream collection, Winter 2005.

<sup>59</sup> Leventon Melissa 2005, 22.

sisä- ja ulkopuolella. Jennifer Craik kirjoittaa teoksessaan *Fashion the Key Concepts* avaruudellisen (spatial) estetiikan merkityksestä vaattelle ja muodille. Hän rinnastaa kirjoituksessaan voimakkaasti arkkitehtuuria ja vaatesuunnittelua samanlaisten kolmiulotteisten ihanteiden alaisiksi, sekä rinnastaa vaatesuunnittelun ja arkkitehtuurin kolmiulotteiseen taiteeseen, kuvanveistoon. Craik kertoo tutkija Bradley Quinnin paneutuneen tutkimuksissaan erityisesti muodin suhteeseen muihin estetiikan aloihin ja siteeraa Quinnin ajatuksia muodista, taiteesta ja arkkitehtuurista: ”monet vaihdannaiset ovat ottamassa tilaa taiteen, muodin ja arkkitehtuurin kesken. Näiden alojen viehäytys toisiaan kohtaan näyttää kiertävän kehää niiden samalla kaivatessa molemmin puolisesti elämän taiteeksi muuttamista.”<sup>60</sup>

Linkkejä ja yhtäläisyyttä muodin ja arkkitehtuurin välillä kieltämättä on ollut, Craik toteaa, vaikka modernismin alkuaikoina arkkitehtuuri edustajineen pyrkikin väheksymään lyhyen ajan kestäviä muoteja suunnittelussa ja arkkitehtuurissa. Muotia pidettiin lähinnä koristeluna ja ornamenttina, tai eräänlaisena pinnallisena uudistuksena vartalon tai rakennuksen pinnassa.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Craik, Jennifer 2009. *Fashion the Key Concepts*. s.174-175. Alkuperäinen englanninkielinen lainaus Quinnilta: ”many exchanges are taking place between art, fashion and architecture. Their fascination for one another seems to spiral around their mutual desire to see life transmuted into art.” Josta vapaamuotoinen käännös tekijän.

<sup>61</sup> Craik 2009, 175-176.



## Keskeisiä yhtymäkohtia taiteen ja muodin yhteisessä historiassa

### 4.1. Art deco

Art deco nimenä tietylle ajanjaksolle ja tyyliille 1920- ja 1930-luvuilla tuli käyttöön vasta 1960-luvulla. Art decoa pidettiin antiteesinä art nouveauille ja modernismille, mutta sillä on yhtymäkohtia molempiin. ”Art deco -suunnittelijoilla



Kuva 6 George Hoyningen-Huene - Art Deco -muotikuvaa 1930-luvulta

oli yhtäläisiä ideologisia tavoitteita Arts and Crafts ja art nouveau –suunnittelijoiden kanssa, eli he pyrkivät poistamaan erottelun taiteen ja taideteollisuuden välillä ja korostamaan taiteilija-käsityöläisen roolin tärkeyttä suunnittelussa ja tuotannossa”, Amy Dempsey kirjoittaa modernia taidetta käsittelevässä teoksessaan. Yhtäläisyyttä tuhlailevan koristeellisella art decolla oli ankarampaa modernismia kannattavaan Bauhausiin muun muassa koneiden, geometrinen kuvioiden sekä uusien materiaalien että tekniikoiden arvostuksessa.<sup>62</sup>

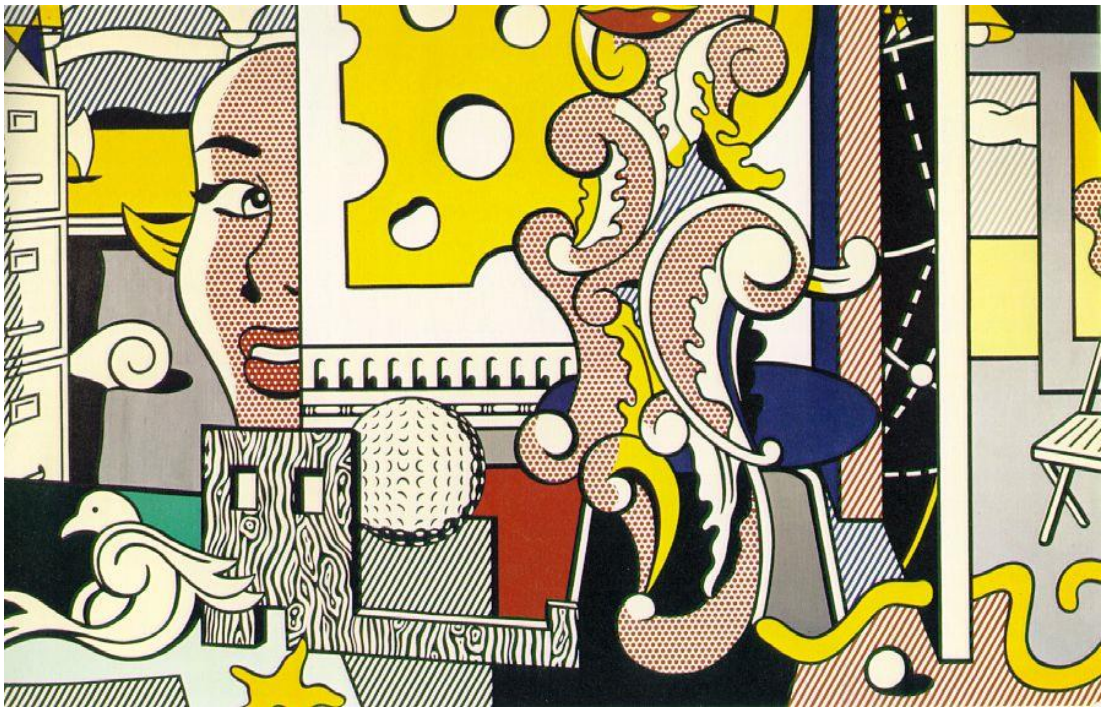
Keskeiseksi tässä tyyliuunnassa nousi Pariisissa järjestetty *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* –näyttely. Tähän näyttelyyn osallistui eri alojen suunnittelijoita ja taiteilijoita ympäri maailman. Näyttely sai osakseen merkittävää kansainvälistä huomiota ja vaikutti erityisesti Yhdysvaltoihin suunnittelijoinen ja taiteilijoinen. Amerikassa tyyli koki uuden nousun, kun se Euroopassa alkoi jo hiipua. Amerikkalaiseen art decoon tuli myös sellaisia piirteitä, joita Ranskassa ei oltu nähty. Silmiinpistäväntä Amy

<sup>62</sup> Dempsey, Amy 2002. *Moderni taide*. s.135.

Dempseyn mielestä oli kone-estetiikan korostaminen ja amerikkalaisen art deco erottuminen ranskalaisesta voimakkaammalla geometrisuudella ja virtaviivaisuudella.<sup>63</sup>

Art deco –tyyli oli suosittua ja tyyliä sovellettiin kaikenlaisiin käyttöesineisiin, arkkitehtuuriin, esittävään taiteeseen, julkisiin tiloihin ja valtamerialuksiin. Ylenpalttinen ja mielikuvituksellinen tyyli tavoitti iloisen kaksikymmenluvun hengen ja tarjosi pakotien 1930-luvun todellisuudesta, jota lama hallitsi, Dempsey kirjoittaa.<sup>64</sup>

#### 4.2. Poptaide



Kuva 7 Roy Lichtenstein - Go for Baroque 1979

Lontoolainen Independent Group, eli taiteilijat Lawrence Alloway, Alison ja Peter Smithson, Richard Hamilton ja Eduardo Paolozzi tapasivat toisiaan vapaamuotoisesti Institute of Contemporary Artsissa 1950-luvulla keskustellen

<sup>63</sup> Dempsey 2002, 135-138.

<sup>64</sup> Dempsey 2002, 139.

amerikkalaislähtöisestä massakulttuurista ja ihailen sen mainontaa, grafiikkaa ja tuotesuunnittelua. Heidän haaveenaan oli tehdä taidetta ja arkkitehtuuria, jossa olisi samanlaista kansanomaista viehätysvoimaa. Samaan aikaan Amerikassa uusdadaistit, funk-, beat- ja performanssitaiteilijat kuohauttivat taideyleisöä sijoittamalla teoksiinsa massakulttuurin elementtejä. Amerikasta kansainvälisesti tunnetuiksi ovat tulleet muun muassa Andy Warholin silkkipainotyöt Marilyn Monroesta, Roy Lichtensteinin sarjakuva-öljymaalaukset ja Tom Wesselmannin kotiympäristöihin sijoitetut alastonhahmot.<sup>65</sup>

Vuonna 1962 pidettiin New Yorkin Sidney Janis Galleryssä New Realists – näyttely, jossa teokset oli ryhmitelty aihepiireittäin teemoihin, kuten ”arkiesine”, ”joukkoviestimet” ja massatuotantoesineiden ”toistuminen” ja ”kasautuminen” ympärille. Dempseyn mukaan tämä näyttely pyhitti esillä olleet teokset seuraavaksi taidehistorian suunnaksi. Merkittävänä vaikuttajana teosten pääsyyssä keräilykohteiksi ja keskustelun aiheiksi, toimi gallerian ylläpitäjä Sidney Janis, joka oli Euroopan huippumodernistien ja abstraktien ekspressionistien johtava kauppias.<sup>66</sup>

#### 4.3. Nykytaide ja nykymuoti

Nykytaide on suomenkielessä hankala käsite. Nykytaide sekoittuu puhekielessä usein modernismiin, joka tarkoittaa modernia taidetta 1800-luvun puolivälistä 1950-luvulle. Nykytaide on kuitenkin vasta alkanut 1950-luvulla jatkuen nykyhetkeen. Itse tiedostan nykytaiteen alun ajoittuneen 1950-luvulle, mutta keskityn tässä postmodernismin alusta 1970-luvulta nykypäivään sijoittuvalle ajanjaksolle, joka oli vastareaktio modernismille ja siksi varsin erilaista.

*”Postmoderni taide vaatii katsojaa lisäämään siihen oman tulkintansa, jotta teos olisi merkityksellinen.”<sup>67</sup>*

---

<sup>65</sup> Dempsey 2002, 217-218.

<sup>66</sup> Dempsey 2002, 219.

<sup>67</sup> Berry, Francis 2006. *Difference between Modern Art and Postmodern Art Postmodern Culture*. Gauntlet Publishing. Viitattu 27.2.2011.wikipediassa sivulla [http://fi.wikipedia.org/wiki/Postmoderni\\_taide](http://fi.wikipedia.org/wiki/Postmoderni_taide) tekstissä joka käsittelee postmodernia taidetta ja designia.



Näyttely postmodernista designista ja taiteesta Victoria and Albert Museumissa Englannissa vuosien 2011 ja 2012 vaihteessa määrittelee postmodernin ajan alkaneen 1970-luvulla ja loppuneen 1990-luvulla. Postmodernismin sanotaan loppuneen siinä vaiheessa kun siitä alakulttuurina tuli mainstreamia, valtavirtaa mutta vaikutukset olisivat yhä nähtävissä.<sup>68</sup> Kuvaavaa ja yhä nykyhetkessäkin toimivaa mielestäni postmodernissa taiteessa ja suunnittelussa on rajojen ylittäminen erilaisten taidemuotojen välillä, lainaaminen populaarikulttuurista ja arkielämän elementeistä ja näiden sekoittaminen uusia merkityksiä ja esitysmuotoja luoden.

Yksi postmodernin designin tavoitteita on olla provokatiivista, kysyä enemmän kuin antaa vastauksia, Bonnie English kirjoittaa. Hän myös määrittelee postmodernia taidetta ja designia tarkemmin ja kuvailee postmodernin taiteen ja designin ylistävän uusia teknologisia materiaaleja ja metodeja, hyödyntävän kuvakieltä aiemmilta historiallisilta ja kulttuurillisilta kausilta, sekä käyttävän materiaaleja muista konteksteista. Hänen mukaansa postmodernia taidetta ja designia voidaan käyttää sosiaalisina ja poliittisina markkereina; postmoderni



Kuva 8 Joana Vasconcelos - Marilyn (Ruostumattomista teräskattiloista ja kansista rakennetut kengät Versailles'ssa 2012)

<sup>68</sup> <http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/postmodernism/about-the-exhibition/> .

design käyttää lisäksi usein huumoria luomaan ironisia merkintöjä, satiiria tai parodiaa.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> English, Bonnie 2007. *A Cultural History of Fashion in the 20<sup>th</sup> Century from the Catwalk to the Sidewalk*. s.76-78.

## Vaatesuunnittelijat kuvataiteen ja muodin yhdistäjinä

Valitsin tutkimukseeni tutkittaviksi kolme vaatesuunnittelijaa pääasiallisena perusteenani se, että kaikkien töitä on pidetty taiteena jossain yhteyksissä ja he ovat jollain tavalla olleet myös kuvataiteen kanssa tekemisissä. Kaikki heistä ovat suunnitelleet uransa merkittävimpiin kuuluvat vaatesuunnitelmansa 1900-luvulla ja Issey Miyake vielä lisäksi tällä vuosituhanella. Kukin heistä on omalla tavallaan merkittävä jollakin muodin historian tyyllisuunnista ja samalla kukin on aloittanut muodin historiassa jotain uutta ja tyyllillisesti suurta. Sonia Delaunay oli sekä kuvataiteilija että vaatesuunnittelija ja hyödynsi kuvataiteensa ideoita suoraan vaateen pinnalle edustaen varhaista art decoa tyyllillisesti. Yves Saint Laurent poimi taitavasti aina käsillä olleesta ajasta sen olennaisimmat tunnusmerkit ja käytti usein töissään kuvataiteen merkkiteoksia suunnitelmiensa aiheissa. Hän edusti Haute couture -maailmaa ja hänen töissään myös vaatteiden valmistus on teknisesti ollut varsin taiturimaista. Issey Miyake on myös jonkin verran käyttänyt kuvamateriaalia töihinsä kuvataiteen kentältä, muun muassa käyttäen vierailevia taiteilijoita suunnittelemiensa vaatteiden printtien suunnittelijoina, mutta on tullut pääasiassa tunnetuksi materiaalien teknisestä kehittämisestä uudensuuntauun olomuotoihin. Hänen työnsä ovat tunnettuja veistostaidetta lähestyvistä muotokielestä, jossa japanilaisen vaate-estetiikan ja ajatusmallin mukaan kaksiulotteinen muuttuu kolmiulotteiseksi ihmiskehon päällä.

### 5.1. Sonia Delaunay

Sonia Delaunay syntyi vuonna 1885 Ukrainassa juutalaiseen perheeseen syntymänimellä Sophie Stern. Viisi vuotta myöhemmin hänet adoptoitiin enonsa luokse Pietariin, jossa hänen nimensä muuttui Sonia Terkiksi. Vuodet 1903-1905 hän opiskeli taiteita Karlsruhessa Saksassa, jossa hän kiinnostui

ranskalaisesta impressionismista. Kahden vuoden opiskelujen jälkeen hän muutti Pariisiin, jossa hän opiskeli lisää taidetta Académie de la Palettessa ja työskenteli omassa työhuoneessaan. Pariisissa hän tutustui Robert Delaunayhin, joka oli kiinnostunut valojen ja värien efekteistä. Robert Delaunay loi kiinnostuneisuutensa perusteella värejä käsittelevän oman teoriansa, jota kutsui *simultaaniseksi*. Sonia ihaili suuresti miehen teorioita ja töitä ja Robert Delaunay taas oli kiinnostunut Sonian voimakkaasta värien käytöstä. Pari viihtyi yhdessä keskustellen taiteesta ja rakastui. Myöhemmin vuonna 1910 he menivät naimisiin.<sup>70</sup>

Robert Delaunay jatkoi väri- ja taideteorioiden parissa, kehittäen teorioidensa pohjalta suuntaa maalauksilleen. Sonia Delaunay oli innoissaan miehensä teorioista, mutta ei miehensä tavoin maalannut teorioiden pohjalta, vaan suosi käytännön kokemusta ja maalaamista taiteen tekemisprosesseissaan. Toki keskustelut taiteesta ja sen teorioista Robert Delaunayn kanssa antoivat hänelle sysäyksen vapaaseen leikkittelyyn väreillä.<sup>71</sup>

Vuonna 1913 Sonia Delaunay suunnitteli ja valmisti ensimmäisen juhla-asunsa *Robe Simultanéen*. Sonia Delaunay käytti pukua itse mennessään miehensä kanssa tanssiaisiin Bal Bullieriin, jonne tällä tavoin pukeutumisen taustalla oli Italian futuristeja myötäilevä kannanotto. Tämä ja muut simultaani-vaatteet olivat todellista antimuotia hyökätessään perinteistä muotia vastaan. Sonia Delaunay sanoi puvustaan itse myöhemmin halunneensa tuolloin paeta vallalla ollutta kukkakuosi-muotia, ja luoda jotain täysin uutta ja modernia. Hänen miehensä Robert Delaunay ylisti vaimonsa suunnittelemaa asua ja luonnehti sitä eläväksi maalaukseksi ja veistokseksi elävine muotoineen.<sup>72</sup> Sonia Delaunay kuvaili viikoittaisten käyntien Bal Bullierissa merkitsevän hänelle ja taiteilijaystävilleen samaa kuin mitä Moulin de la Galette oli merkinnyt Degas'ille, Renoir'ille ja Toulouse-Lautrecille.<sup>73</sup> Futuristit olivat samoihin aikoihin alkaneet tehdä työtään näkyväksi myös muodin saralla, Petra Timmer kertoo artikkelissaan. Robert Delaunay, runoilija Blaise Cendrars ja muut pariskunnan

---

<sup>70</sup> Timmer 2011, 25-26.

<sup>71</sup> Morano, Elizabeth 1986. Sonia Delaunay. Art into Fashion. (Morano ja Vreeland) s.12.

<sup>72</sup> Stern, Radu 2004. *Against Fashion. Clothing as Art, 1850-1930.* s. 65.

<sup>73</sup> Dempsey 2002, 101.

ystävät pukeutuivat myös värikkääseen simultaanityyliin näihin tapahtumiin.<sup>74</sup> Vuonna 1917 Sonia Delaunay perheineen muutti Espanjaan Barcelonaan, johon he perustivat *Casa Sonia* -nimisen yrityksen ideanaan laajentaa Sonian taideuraa vaatesuunnitteluun ja sisustustekstiileihin. Tämä oli hänen urallaan merkittävä askel itsenäisenä taiteilijana ja liittymisenä osaksi muodin maailmaa, johon kuului mainonta, tuotanto ja kuluttajat. Vuotta myöhemmin Delaunayt pääsivät suunnittelemaan Madridissa esitettyyn *Cleopatra*-balettiin visuaalista puolta, Robert lavasteita ja Sonia puvustusta. Tämä oli Petra Timmerin mukaan merkittävä Sonia Delaunayn vaatesuunnittelijuutta esille tuonut tekijä; balettiesitys oli suosittu Lontoossakin ja esitysten myötä *Casa Soniastakin* tuli todella suosittu.<sup>75</sup>

Huolimatta taloudellisesta menestymisestä Espanjassa, koti-ikävä ja ikävä Pariisiin taide-elämään, saivat Delaunayt palaamaan takaisin Ranskaan. Tuon paluun jälkeen Sonia Delaunay laajensi vaatesuunnittelun ja taiteen yhdistämistään uudenlaisiin kategorioihin.<sup>76</sup> Sonia Delaunay oli suuresti vaikuttunut dadaisteista. Pariisin seurapiireissä Delaunayt tutustuivat uusiin taiteilijoihin ja Sonia innostui työskentelemään enemmänkin erityisesti runoilijoiden kanssa. Sonia koki, että kaikki taide, oli se sitten maalauksia, vaatteita tai mitä hyvänsä, oli runoutta jossain muodossa, kirjoittaa Timmer. Dada-ystävien myötä tuli uusia projekteja. Sonia Delaunay kirjaili asuihinsa muun muassa Philippe Soupaultin runon, jonka tämä oli omistanut Sonialle. Vuonna 1922 hän teki joitakin asuja, jotka perustuivat muun muassa Tristan Tzaran ja Joseph Delteilin runoille. Näitä ”*poems in motion*” -pukuja käyttivät nuoret naiset näyttäytymistarkoituksissa, Timmer kertoo.<sup>77</sup>

Yhteistyö runoilijoiden kanssa poiki puvustuksia dada-esityksiin ja tanssi-improvisaatioihin, Timmer jatkaa. Pukujen myötä syntyi myös simultaani koreografia. Kokemus oli jatkumoa Sonian opiskelulle värin ja rytmin parissa, perustuen portugalilaiseen ja espanjalaiseen tanssiin, ja tämä oli yhteydessä konstruktivistiseen teatteriin Venäjällä ja Bauhausiin.<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> Timmer 2011, 26.

<sup>75</sup> Timmer 2011, 28.

<sup>76</sup> Stern 2004, 67.

<sup>77</sup> Timmer 2011, 29.

<sup>78</sup> Timmer 2011, 29.



Sonia Delaunayn työtä tekstiilien suunnittelijana on kritisoitu, ja väitetty että Venäjän vallankumouksen aikaansaamat taloudelliset ongelmat olisivat ajaneet hänet maalaamisesta ja taiteen tekemisestä suunnittelutöiden pariin, mutta tosiasiassa hän aloitti suunnittelun jo ennen mitään taloudellisia ongelmia. Muistelmissaan Sonia Delaunay ei myöskään pitänyt suunnittelutöiden tekemistä turhauttavana työllensä taiteilijana, vaan piti suunnittelusta ja koki sen myös osaksi taiteen tekemistään. Vasta taloudellinen kriisi vuonna 1929 ajoi konkurssiin Ateliers simultanés -yritykset ja siihen loppuivat Sonia Delaunayn kokeilut vaateuksen saralla.<sup>79</sup>

Sonia Delaunayn ura jatkui kuosisuunnittelun ja maalaamisen parissa pitkään, lähes hänen kuolemaansa asti, vuoteen 1979. Delaunayn panosta varsinaisen ja soveltavan taiteen (fine arts, applied arts) yhdistäjänä pidetään merkittävänä. Hänellä oli halu vapauttaa värit ilman pinnan rajoittavuutta, ja tätä hän sovelsi niin maalauksiinsa, vaatteisiin kuin muunlaiseenkin suunnitteluun. Monet vaatesuunnittelijat ja taiteilijat ovat saaneet vaikutteita hänen töistään vaatteiden ja taiteen parissa. Marc Bohan Diorilta, Yves Saint Laurentin runolla kirjailtu Cocteau –iltajakku ja Jean Charles de Castelbajacin vaatteisiin printatut runot ja maalatut maalaukset ovat saaneet inspiraatiota Sonia Delaunaylta.<sup>80</sup> Vuonna 1964 Sonia Delaunaylla oli retrospektiivinen näyttely Louvressa, Ranskassa. Tuolloin hän oli ensimmäinen elossa oleva naistaiteilija, joka on koskaan saanut töitään Louvreen esille.<sup>81</sup>

## 5.2. Yves Saint Laurent

Yves Henri Donat Mathieu-Saint-Laurent syntyi vuonna 1936 Oranissa, Algeriassa Lucienne ja Charles Mathieu-Saint-Laurentin perheeseen. Hänellä oli kaksi nuorempaa sisarta, Michèle (syntynyt 1942) ja Brigitte (syntynyt 1945). Kouluaikansa hän opiskeli 16-vuotiaaksi Collège du Sacré Coeurissa viettäen

---

<sup>79</sup> Stern, 2004, 66-68.

<sup>80</sup> Morano 1986, 23.

<sup>81</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Sonia\\_Delaunay#baron95](http://en.wikipedia.org/wiki/Sonia_Delaunay#baron95)

kesät perheineen kotipaikassaan Oranissa.

Vuonna 1954 hän sai *baccalauréat diplomansa* suoritettua ja muutti syksyllä Pariisiin. Yves Saint Laurent aloitti opinnot Chambre Syndicale de la Haute Couturen koulussa, jonne hänen isänsä oli hänet ilmoittanut, mutta kesti siellä vain joitain kuukausia. Hän oli jo ennen opiskeluaan osallistunut villateollisuuden järjestämiin vaatesuunnittelukilpailuihin, joissa oli nimekkäitä tuomareita, kuten Christian Dior ja Hubert de Givenchy. Nyt hän opintojensa ollessa alussa osallistui taas, ja voitti sekä ensimmäisen että kolmannen palkinnon. Opintojen aikana Yvesiä tuki Pariisissa hänen äitinsä ystävä Michel de Brunhoff, joka piti Saint Laurentia hyvin lahjakkaana verraten tämän luonnoksia Diorin piirroksiin. Vuonna 1955 hänet esiteltiin Diorille, joka välittömästi palkkasi hänet työskentelemään rinnallaan. Tuolloin Yves Saint Laurent oli vasta 19-vuotias. Kahta vuotta myöhemmin, lokakuussa 1957 Dior kuoli sydänkohtaukseen ja kuukautta myöhemmin Yves Saint Laurentista tuli Diorin muotitalon taiteellinen johtaja. Yves Saint Laurent piti Christian Diorilta itseltään oppimaansa hyvin merkittävänä ja työskentelyään hänen kanssaan erittäin opettavaisena ja onnellisena aikana nuoren suunnittelijan elämässään. Vuonna 1958 Yves Saint Laurent esitteli ensimmäisen oman, kevät-kesä -sesongille suunnatun Dior-kokoelmansa, joka nimettiin ”*Trapeze*” lineksi. Diorin ”*new lookin*” jälkeen tämä muotitalon kokoelma sai jälleen suurta huomiota lehdistössä. Näin Yves Saint Laurentin ura lähti nousuun.<sup>82</sup>

Vuonna 1961 Yves Saint Laurent perusti oman muotitalonsa elämänkumppaninsa Pierre Bergén kanssa, tultuaan edellisenä vuonna irtisanotuksi Diorilta. Irtisanomisen taustalla oli Yves Saint Laurentin henkilökohtaiset ongelmat, eli hänen armeijaan menonsa ja sen aiheuttama stressi ja hermoromahdus.<sup>83</sup> Vuonna 1965 Saint Laurent kiinnostui pinnalle nousseen Courrègesin muodista, inspiroitui siitä kyllästyneenä aiempaan perinteiseen eleganssiinsa ja halusi yltää itse Courrègesia parempaan. Eräänlaisen valaistumisen hän koki tutustuttuaan äidiltään saamaansa Mondrianin taideteoksia esittelevään kirjaan, miettiessään uusia ideoita

---

<sup>82</sup>Chenoune, Farid 2010. Artikkelin nimi: *Yves Saint Laurent, a life – entirely intensely* s.38-44 teoksessa *Yves Saint Laurent* (Savignon ja Blistène).

<sup>83</sup>Chenoune 2010, 49-51.

tulevaan mallistoonsa. Hän ymmärsi värien olevan merkityksellisempiä vaateen kannalta kuin linjojen ja että vaatetta ei saisi suunnitella veistokseksi, vaan ennemminkin mobileksi, joka ilmentää liikettä.<sup>84</sup> Heinäkuussa 1965 hän esitteli syksy-talvi -mallistossaan Mondrian- ja Poliakoff-mekot.<sup>85</sup>

Syyskuussa 1966 Yves Saint Laurent avasi ensimmäisen prêt-à-porter -myymälänsä Saint Laurent Rive Gauchen Pariisissa.<sup>86</sup> Pierre Berge kuvaili Saint Laurentinin halunneen Rive Gauche-linjallaan tavoittaa rikkaiden, atelier-vaatteiden ostajien sijaan vähemmän varakkaat naiset, jotka myös halusivat pukeutua tyylikkäästi. Täysin hän ei onnistunut kuitenkaan tavoitteessaan, sillä hän oli niin tinkimätön materiaalien ja vaatteiden toteutuksen suhteen, ettei valmisvaatteidenkaan hintoja saatu riittävän alas. Rive Gauche -vaatteita ostivat samat varakkaat naiset kuin aikaisempia Haute couture -luomuksiakin, sekä aikansa uranaiset.<sup>87</sup>

Yves Saint Laurentin ura oli kestänyt jo lähes neljäkymmentä vuotta, kun hän luopui Rive Gauche prêt-à-porter -kokoelmansa suunnittelusta vuonna 1998, ja lopullisesti jäi eläkkeelle 66-vuotiaana, vuonna 2002 ja kuoli 2008.

Yves Saint Laurent mallistojensa suunnittelun ohella ylläpiti koko uransa ajan kestänyttä kiinnostustaan roolipukuihin, suunnitellen puvustuksia niin balettiin, teatteriin kuin elokuviinkin. Hän harrasti lapsuudessaan maalaamista ja kuvataide on ollut osa aina hänen elämäänsä ja näkynyt hänen töissään vaatesuunnittelijana. Yves Saint Laurent suunnitteli uransa aikana useaan otteeseen, kunnianosoituksena arvostamilleen kuvataiteilijoille, asuja jotka ilmentävät jollain tavalla kyseessä olevan taiteilijan jotain työtä. Hän on tehnyt kuvataiteen merkkiteoksista inspiroituneita ”kunnianosoitusasuja” esimerkiksi Piet Mondrianille, Serge Poliakoffille, Pablo Picassolle, Georges Braguelle, Vincent van Goghille ja Auguste Renoirille.<sup>88</sup>

---

<sup>84</sup>Chenoune 2010, 66. Lainaus Yves Saint Laurentilta Patrick Thévenonin tekstistä ”*Le couturier qui a pensé aux femmes d'aujourd'hui*” *Candide*, August 15, 1965: ”...I suddenly realized that dresses should no longer be composed of lines, but colors. I realized that we had to stop conceiving of a garment as sculpture and that, on the contrary, we had to view it as a mobile. I realized that fashion had been rigid up till then, and that we now have to make it move...”.

<sup>85</sup>Chenoune 2010, 66.

<sup>86</sup>Chenoune 2010, 66.

<sup>87</sup>Pierre Berge Florence Müllerin ja Farid Chenounen tekemässä haastattelussa Yves Saint Laurentista teoksessa *Yves Saint Laurent* (Savignon ja Blistène). s.24-27.

<sup>88</sup>Cipriano, Jon 2008. *Yves Saint Laurent, Style Style Style* s.168.

### 5.3. Issey Miyake

Issey Miyake on syntynyt vuonna 1938 Hiroshimassa Japanissa. Miyake opiskeli graafista suunnittelua Tama Art Yliopistossa Tokiossa. Sieltä valmistuttuaan vuonna 1964 hän opiskeli Pariisissa Chambre Syndicale de la Couture Parisiennessa ja työskenteli mm. Guy Larochen oppipoikana ja assistenttina Givenchyllä.<sup>89</sup> Näihin aikoihin Miyake selkiytti ja loi omaa tyyliään inspiroivan kontrastin pohjalta, johon olivat työkokemusten lisäksi vaikuttamassa ajalle tyypillisesti mm. poptaide, Beatles ja nuoren sukupolven vapauden ja kokeellisuuden etsintä.<sup>90</sup>

Issey Miyake palasi Tokioon vuonna 1970 ja perusti Miyake Design Studion. Vuotta myöhemmin hän esitteli ensimmäisen mallistonsa New Yorkissa ja Pariisissa vuosina 1973. Vuonna 1978 hän julkaisi *East Meets West* -mallistonsa, manifestin joka juhli idän ja lännen kohtaamista. Tuolloin Issey Miyake totesi: ”Länsimaiset vaatteet leikataan ja muotoillaan lähtökohtana vartalo; japanilaiset aloittavat vaateen materiaalin pohjalta.” Miyake ei valinnut näistä kumpaakaan, vaan keskittyi sekä vartaloon että kankaaseen lähtökohtina, jotka ovat kytkettynä toisiinsa yhdeksi liikkeessä.<sup>91</sup>

1980-luvulla Miyake alkoi tehdä kokeiluja uusista laskostusmetodeista, jotka vaatteissa sallisivat liikkumisen ja joustaisivat, sekä helpottaisivat vaateen huoltoa ja valmistusprosessia. Tältä pohjalta syntyi omintakeinen laskostusmenetelmä ja tällä tekniikalla pliseerattuja vaatteita varten syntyi Miyaken mallistoihin vuonna 1993 oma erillinen linjansa, Pleats Please. Tähän tekniikkaan kuuluu vaatteiden kankaiden leikkuu ja ompelu ensimmäisenä ja sen jälkeinen kuumaprässäys papereiden väliin laskostettuna, jolloin pliseeraukset syntyvät ja pysyvät kankaassa.<sup>92</sup>

Pleats Please -linjan ohelle uutena asiana Issey Miyake on Reality Lab -tiiminsä

---

<sup>89</sup> Mitchell, Louise 2005. *The Cutting Edge. Fashion from Japan*. (Mitchell) s.65.

<sup>90</sup> Bénaim. Laurence 1997. *Fashion Memoir – Issey Miyake*. s.11.

<sup>91</sup> Bénaim 1997, 12.

<sup>92</sup> Wikipedia 2011 [http://en.wikipedia.org/wiki/Issey\\_Miyake](http://en.wikipedia.org/wiki/Issey_Miyake) .

kanssa kehitellyt ja joulukuussa 2010 julkistanut ”132 5. ISSEY MIYAKE” -vaatteet. Kyseessä on origamimaisesti kokoon taiteltavat vaatteet, jotka on valmistettu kierrätetystä PET-muovista (polyethylene terephthalate) hyödyntäen polyesterin käytöstä saatua tietotaitoa, ja joka materiaalina on Miyaken tulevaisuuden visioissa olennaisena osana erityisesti kierrätysideologiansa vuoksi. Vaatteet perustuvat origameihin ja tietokoneohjelmalla tehtyihin matemaattisiin algoritmeihin ja ovat sarja litteäksi kokoon taituvia geometrisiä muotoja. Taiteltuina vaatteet ovat neliön, tähden tai erilaisia kierrekehiä muodostavia litteitä muotoja, ja joista avattuna tulee kulmikkaita pintoja, muodostaen kolmiulotteisen puettavan vaatteen.<sup>93</sup> Nimen numeroiden taustalla on symboliikkaa, jota Miyake on itse kuvaillut näin: 1 merkitsee yhtä vaatetta, 3 merkitsee kolmiulotteista muotoa, 2 merkitsee vaatteen taittelua kaksiulotteiseen muotoon ja numero 5 merkitsee aikaa vaatteen synnystä siihen kuin sen päälle puukeva ihminen antaa vaatteelle uuden merkityksen kommunikoidessaan toisten ihmisten kanssa, herättäen vaatteen eloon.<sup>94</sup> Vähemmän funktionaalista suunnitteluaan Miyake on toteuttanut esimerkiksi vuosina 1980-luvulla, jolloin hän esitteli *Bodyworks* –näyttelyssään kokeellisempaa suunnittelua, tekniikoita ja materiaaleja. Hän näyttelyn töissä tutki kehon muodon ja vaatteen välisiä suhteita ja esitteli muun muassa lasikuidusta tehdyn, auton tavoin kiiltävän punaiseksi maalatun korsetin, sekä bambusta rakennetun kevyen Samurai-haarniskan. *Bodyworks* –näyttely yhdisti taidetta ja muotia merkittävällä tavalla ja sai osakseen huomiota johtavassa *Artforum* –taideteoriajulkaisussa. Kyseisen taidejulkaisun toimittaja Ingrid Sischy on myöhemmin kuvaillut Miyaken *Bodyworks* –näyttelyn suunnitelmia moderniksi merkkien lähentymiseksi, viitaten taiteen ja vaatetuksen merkkeihin.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup>Issey Miyaken kotisivut [http://www.isseymiyake.com/en/brands/132\\_5.html](http://www.isseymiyake.com/en/brands/132_5.html) ja Frankel 2010, 147-159.

<sup>94</sup>Frankel 2010, 147-159.

<sup>95</sup>Mitchell 2005, 67.

## Kuvamateriaalin tarkastelua ja kuva-analyysit

### 6.1. Kuvien valinta

Halusin valita analysoitavaksi kultakin suunnittelijalta kolme kuvaa. Kuvat etsin suunnittelijoiden työtä esittelevästä kirjallisuudesta sekä internetistä. Ideanani oli etsiä kaikilta suunnittelijoilta kuvat, joissa heidän suunnittelemaansa luomuksia esitellään ihmisen päällä, nukan päällä ja kaksiulotteisesti tasossa, ilman mitään vaateen sisällä. Yves Saint Laurentilta en mistään käyttämästäni lähteistä löytänyt sopivaa vaatetta tasossa kuvattuna, vaan kaikki hänen suunnittelemaansa vaatteet, nettikaupoissa myytäviä valmisvaatteita lukuun ottamatta, oli kuvattu joko nukeilla, malleilla tai julkisuuden henkilöiden yllä. Tämä seikka kertoo kuitenkin mielestäni jo jotain kyseessä olevasta suunnittelijasta. Seurapiirien vaatettajanakin tunnetun suunnittelijan luomukset mitä ilmeisimmin vaativat jonkun pukemaan vaatteet ylleen, eivätkä hänen suunnitelmansa toimi samalla tavalla kaksiulotteisina kuin kahdella muulla suunnittelijalla. Tässä ilmiössä on vielä nähtävissä jotain samaa kuin ajanjaksolla, jolloin japanilaiset vaatesuunnittelijat valloittivat Pariisin Haute couture -muotipiirit kaksiulotteisemmilla asuillaan, kritisoiden vaativaa kaavoitusta ja istuvuuden muokkaamista saumoin ja ompelein. Yhä siis samat asiat lienevät vallalla perinteisessä ranskalaisessa Haute couture -maailmassa.

Tästä syystä valitsin Yves Saint Laurentilta kolmen kuvan valikoimaan yhden asun nukan päällä esitettynä, ja kaksi ihmisen päälle puettuna; toisessa valokuvamalli ilman miljöötä ja toisessa nykyisin julkisuuden henkilönäkin tunnettu malli Carla Bruni lavastetussa kulississa, yhdessä suunnittelijan kanssa. Nämä kuvat kuvaavat mielestäni keskeisesti tämän suunnittelijan tuotantoa, sekä sopivat tutkimuskohteiksi oman tutkielmani kuva-analyysiin. Sattumalta kaksi Yves Saint Laurentilta valitsemaani asua ovat hääpukuja, mutta se on mielestäni kuva-analyysien kannalta osittain epäolennaista. Toisaalta hääpukuun jo ajatuksena liittyy paljon latauksia verrattuna vaikka johonkin muuhun juhlapukuun. Näistä kolmesta asusta kaksi on Yves Saint

Laurentin tribuutteja kuvataiteilijoille ja alkuperäisen kuvataiteen tyyli näkyy selkeästi tehdyissä vaateversioissa. Kuitenkaan näistä kumpikaan ei viittaa suoraan johonkin tiettyyn teokseen, vaan enemmänkin kyseessä olevan taiteilijan tyyliin ja aiheisiin ylipäänsä.

Issey Miyakelta valitsin alkuperäisen suunnitelmani mukaan yhden tasossa esitetyn, yhden nukelle puettun ja yhden ihmisen esittelemän asun. Issey Miyaken vaatteita esiintyi esimerkiksi internet-lähteiden valokuvissa hyvin vähän puettuina julkisuuden henkilöiden päälle, päin vastoin kuin Yves Saint Laurentin asuja. Miyaken suunnittelema vaatteita sen sijaan löytyi paljon kuvattuna tasossa, nukeille puettuina, näyttelyissä ja esimerkiksi Irving Penn -nimisen valokuvaajan taidekuvissa. Näihin kolmeen kuvaan valitsin esimerkin kolmesta erilaisesta teemasta, joista Issey Miyake on tunnettu. Tasossa on Pleats Please -teemasta yksi asu, nukan päällä uusinta tuotantoa origamimaisesti taitelluista 132 5 ISSEY MIYAKE -teemasta ja ihmisen päällä Irving Pennin taidekuva kultapinnoitetusta asusta Starburst-teemasta.

Sonia Delaunaylta on tasossa kuvattuna hänen luomuksilleen tyypillinen takki, jonka hän suunnitteli Gloria Swansonille. Nukella kuvattuna on Delaunayn itselleen suunnittelema ja valmistama ”Robe Simultanée ”, josta hänen uransa suunnittelijana sai alkupotkua. Ihmisen päällä hänen suunnittelemaansa vaatteita on kuvattu ajan ja tyylin mukaisesti miljöössä, jossa vaatteet ihmisten päällä sulautuvat muuhun designiin ympärillä kokonaistaideteos -periaatteen mukaan.

## 6.2. Kuva-analyysien rakenne

Kuva-analyysin rakenteen olen soveltanut Mari Pienimäen toimittamasta kuvanlukutaitoa käsittelevästä viestintätieteiden yliopistoverkoston oppimateriaalista.<sup>96</sup> Pienimäen tekstissä on erilaisten kuva-analyysin näkökulmien esittelyn jälkeen sovellusharjoitus, jonka rakennetta olen muokannut omaan tutkielmaani kuva-analyysin apuvälineeksi ja aion näissä kuva-analyyseissä käyttää runkona. Tätä tehtävänantoa ei ole tarkoitettu kuva-

---

<sup>96</sup> Pienimäki, Mari (toim.) koko oppimateriaali: <http://viesverk.uta.fi/kuvanluku/index.php>

analyysin tekoon sellaisenaan, mutta mielestäni se on siihen toimiva, koska se ohjaa kuvaa analysoivaa henkilöä arvioimaan analysoitavaa kuvamateriaalia useammasta näkökulmasta. Tämä on tarpeen taiteen ollessa kyseessä, koska teos, tekijä ja yleisö ovat suureita, jotka yhdessä muodostavat ilmiön, jota taiteeksi kutsutaan, Lauri Olavi Routila esittää. Hänen näkemyksensä mukaan taide tarvitsee olemassa ololleen näitä kaikkia, eli kuva-analyysin tekijän on hyvä huomioida teos-, tekijä- ja yleisökeskeiset tulkintateoriat.<sup>97</sup>

Tässä kuva-analyysisovelluksessani on yhdistetty erilaisia tulkintateorioita, ilman sen suurempaa painotusta mihinkään tiettyyn, mutta hyödyntäen tarpeen mukaan mahdollisimman montaa. Erilaiset teoriat on sisällytetty nimeämättöminä näihin näkökulmiin sen mukaan, onko kyseessä vaikka teoslähtöinen teoria vai tekijälähtöinen teoria. Ensimmäiset viisi näkökulmaa löytyvät Pienimäen sovellustehtävästä, näiden lisäksi olen tuonut omaksi näkökulmakseen mukaan kuudennen, eli kuva-analyysin tekijän oman näkökulman, sekä muut henkilökohtaiset näkökulmat, toisin sanoen yleisön näkökulmat.

Tämä kuva-analyysisovellus soveltuu omaan vaatekuvien analysointiini, joita arvioin hieman eritavoin sen mukaan, onko vaate kuvattu tasossa, nukella vai ihmisen päällä tai onko kuvassa taustaa tai miljöötä. Pääosin analysoin esitettävää asua ja kuvasta riippuen vaatteen suhdetta kuvassa näkyviin muihin elementteihin. Tässä analysointitavassani on siis kuusi erilaista sovellettavaa näkökulmaa kuvan, eli tässä tapauksessa vaatteen ja mahdollisen ympäristön, analysointiin.

*Näkökulma 1* on teoskeskeinen ja muotokeskeinen, eli mitä kuvassa näkyy, sekä muoto- ja väriominaisuudet. Denotaatiotasoa.

*Näkökulma 2* on tekijäkeskeinen, eli tekijän taustan ja tiedettävissä olevien asioiden esimerkiksi elämäntilanteen ja persoonan vaikutukset teoksen luonteeseen.

*Näkökulma 3* on symbolinen, yhteiskunnallinen ja ikonologinen. Tässä etsitään visuaalisia metaforia, mahdollisesti pohditaan teoksen syntyaikakauden

---

<sup>97</sup> Routila, Lauri Olavi 1986. *Miten teen tiedettä taiteesta*. s.54-57.



yhteiskunnallista ja kulttuurista tilannetta ja sitä voidaanko teosta pitää aikakautensa symbolina ja missä mielessä, tai onko teos sidottu johonkin tiettyyn vaikkapa historialliseen tai yhteiskunnalliseen tilanteeseen.

*Näkökulma 4* on intertekstuaalinen, eli teoksen tarkastelussa pohditaan muun muassa, löytyykö vastaavia esityksiä samasta aiheesta ja ovatko teoksen toteutustapa, muoto ja taustat muuttuneet verrattuna vastaaviin aikaisempiin esityksiin. Tähän näkökulmaan kuuluu myös mahdollisten viittausten etsiminen teksteihin, joissa samaa aihetta on käsitelty.

*Näkökulma 5* on taktinen ja pragmatistinen. Tähän näkökulmaan kuuluu teoksen tarkastelussa pohtia, onko teoksen esittämispaikka ja -aika tiedossa ja minkälaisessa suhteessa teos on siihen, onko teos autonominen kokonaisuus vai sidoksissa esityspaikkaansa ja onko teos mahdollisesti kommentti paikalle tai tilalle, jossa se on esillä.

*Näkökulma 6* on kuva-analyysin tekijän oma näkökulma, siis katsojan ja yleisön näkökulma. Minkälaisia ajatuksia teos herättää? Tässä yhteydessä pohdinnan alla on, minkälaisia mielipiteitä ja ajatuksia teos voi herättää erilaisissa yleisöissä ja miksi.<sup>98</sup>

Omasta mielestäni näiden näkökulmien pohdiskelu auttaa metodin tapaan selvittämään kustakin vaatekuvasta kyseessä olevan vaatteen suhdetta taiteeseen. Mitä enemmän asioita edellä esittelemiäni näkökulmia vaihtamalla löytyy, tai mitä useammasta näkökulmasta teosta voidaan katsoa ja analysoida, katsoisin teoksen, eli vaatteen suhteen taiteeseen olevan sitä vahvempi. Oman näkemykseni mukaan hyvää taidetta määrittelee monet näistä pohdittavista seikoista, kuten vaikkapa tekniikan hallinta, väriharmonioiden ja sommittelun pohdinta, ja metaforat, suhde yhteiskuntaan ja aikakauteen, tekijän oma tausta, konnotaatiot ja ajatusten herättäminen yleisössä. Jos tarkasteltava vaate tai asukokonaisuus onnistuu hyvän taideteoksen tapaan monessakin näistä, voidaan mielestäni olettaa myös kyseisen vaatteen edustavan taidetta.

---

<sup>98</sup>Pienimäki, Mari (toim.) pohdintatehtävä kuvanlukutaitoa käsittelevässä viestintätieteiden yliopistoverkon oppimateriaalissa: [http://viesverk.uta.fi/kuvanluku/index.php?s=4&b=4\\_pohd](http://viesverk.uta.fi/kuvanluku/index.php?s=4&b=4_pohd)

### 6.3. Sonia Delaunay



*Kuva 9 Sonia Delaunay - Gloria Swanson -takki*

## Gloria Swanson -takki

Kuvassa vaate on kuvattu tasossa siten, että takin sisäpuoli on levitetty taustaa vasten ja mahdollisimman paljon takin ulkopintaa on saatu symmetrisesti näkyviin. Takki on kuvattu valkoista, huomiota herättämätöntä taustaa vasten. Takin värit ovat hyvin maanläheiset ja vaikuttavat kasviväreillä värjäytyiltä. Takki on malliltaan puolipitkä, siluutiltaan suoralinjainen, käyttäjän muotoja korostamaton. Takki on kuvioitu kirjaillemalla villalangalla geometrisia kulmikkaita kaistaleita puuvillakankaalle. Eriväriset alueet muodostavat tilkkutäkkimäisen, rytmikkään kuvion takin pintaan ja samalla kuvioden linjat sekä värit korostavat vartalon osa-alueita, kuten hartialinjaa, selkää ja miehustaa. Rytmikkyys kuvioinnissa on erilaista vartalon osien välillä, kuten vaikkapa kyynärvarsissa vinoraitaa, helmassa musta kaistale ja lantion tietämällä punaisia palkkeja. Voimakkaat värikontrastit ovat kuvioissa silti hyvin harmonisesti sommiteltuna antaen tasapainoisen vaikutelman.

Tekijä Sonia Delaunay on tunnettu vaatesuunnittelunsa ohella siitä, että hän on myös suunnitellut kankaat, joista vaatteet on tehty, toiminut paljon tekstiilisuunnittelijana sekä kuvataiteilijana. Kuvataiteilijana hän on tunnettu simultaanikontrastin runsaasta käytöstä maalauksissaan, sekä kubistisesta ja modernista maalaustyylistään. Sonia Delaunay ei itse erottanut suunnittelutyötä taiteen tekemisestä ja sovelsi molempiin samoja ideoitaan, väriharmonioita, värikontrasteja ja muotoja.<sup>99</sup> Tässä takissa on samaa kuin hänen maalauksissaan ja takki voisi hyvin olla nähtävissä jossain hänen maalauksistaan. Yhtäläillä väri- ja kuviomaailma toistuu hyvin samankaltaisena hänen suunnittelemissaan painokankaissa. Takki on vuodelta 1923, samalta vuodelta, jolloin hän alkoi suunnitella painokankaita kutsuen niitä ”tissus simultanés”.

Malliltaan tämä on 1920-luvulle tyypillinen naisten takki, mutta omintakeista tyyliä vaate saa kuvioinnistaan. Tällä ajalle sijoittuvana Delaunayn työt sekä

---

<sup>99</sup> Mcquaid, Matilda 2011. Johdanto *Introduction*. s.10. Teoksessa *Color Moves: Art and Fashion by Sonia Delaunay*. (Mcquaid ja Brown).

suunnittelijana että taiteilijana olivat samankaltaisia kuin vaikkapa futuristeilla, de stijl:n edustajilla tai konstruktivisteilla, mutta hänen työnsä pyrkivät kannanoton sijaan miellyttämään suurempia yleisöitä, ostavia asiakkaita. Hänen designinsa puhutti ihmisiä ja hänen suunnittelemansa tuotteet saivat taiteellisen statuksen, sekä rakensivat mielikuvaa modernista naisesta. Julkisuudesta huolimatta ostajia ei hänen suunnittelemlleen vaatteille kuitenkaan paljoa löytynyt. Pariisilaisnaiset käyttivät rahansa mieluummin saman hintaluokan sofistikoituneeseen eleganssiin, kuten Chaneliin, Lanviniin ja Patouhun.<sup>100</sup>

Tässä Gloria Swansonille suunnitellussa takissa kiteytyy paljon tyypillistä Sonia Delaunayta, lisäarvona sen uniikkisuus ainoana kaltaisenaan tuotteena. Suunnittelija on kuitenkin versioinut tätä takkia pintakuvioinniltaan ja väreiltään esimerkiksi tekstiilikuoseihin, joita oli useammille kuluttajille tarjolla. Tätä Gloria Swanson -takia voidaan pitää aikakautensa symbolina, koska se edustaa aikansa aatteita, kuten modernin naisen pukeutumisen vapautumista korseteista ja tiukasti säädellystä ihannevirtalosta. Takissa on tyyliä, joka on jatkumoa kokonaistaideteos-filosofialle, mutta art nouveau organisten muotojen sijaan muotokieli on geometrisuudessaan uutta ja futuristista. Vaate on myös siinä määrin pelkistetty ja moderni, että voisi toimia päällystakkina näinäkin päivinä, eli siis se ei ole ehdottoman sidoksissa omaan aikakauteensa. En ihmettelisi jos muodin ideoiden kiertokulussa tämän takin kaltainen vaate tulisi jossain vastaan.

---

<sup>100</sup> Timmer 2011, 33-35.



*Kuva 10 Sonia Delaunay - Robe Simultanée*

## Robe Simultanée

Kuvassa Sonia Delaunayn suunnittelema ja valmistama ”Robe Simultanée” on nukan päälle puettuna ja kuvattuna vain edestä päin. Asu muodostuu erivärisistä ja erimateriaalisista kangaspaloista, jotka muodostavat yhdessä puvun kuvioinnin sekä muodon. Erilaiset kangaspalat tekevät vaatteesta hieman kotikutoisen tilkkupeiton näköisen, mutta se eroaa kuitenkin olennaisesti perinteisistä tilkkutöistä. Väri- ja muotosommitelmat, kuvioden harkittu jatkuvuus tai katkeaminen vaihtuen aivan toisenlaiseen muotoon, materiaaliin ja väriin, luovat sängen persoonallisen kokonaisuuden. Työnjäljestä ja kokonaisuudesta huomaa, että kaikki osaset ovat hyvin harkitusti juuri niin kuin ovat. Värit ja muodot ovat harmoniassa keskenään, asuun on muodostunut taideteosmainen kuviointi.

Sonia Delaunay valmisti tämän juhlapuvun itselleen tanssiaisasuksi Bal Bullieriin. Leningin sanottiin olevan hänen osaltaan myös kannanotto Italian futuristien hengessä, jotka olivat myös siirtyneet muotimaailmaan.

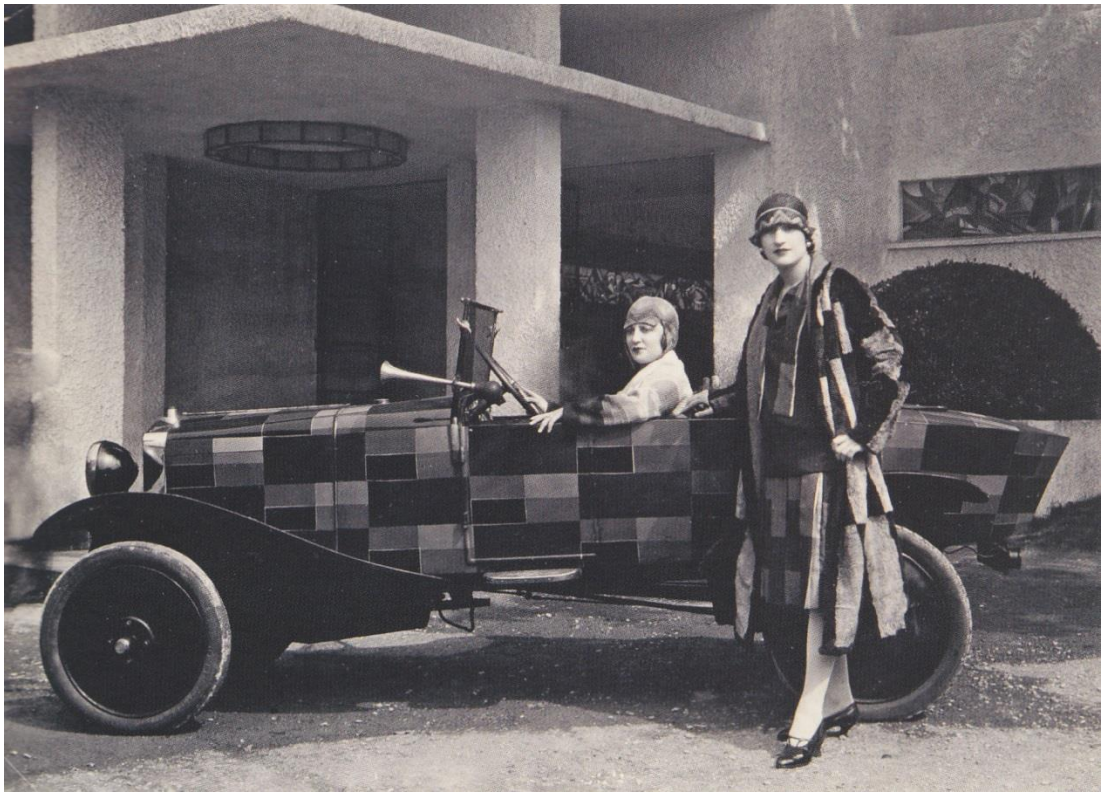
Tämä leninki oli myös Sonia Delaunayn ensimmäinen askel vaatteiden pariin. Hän oli maalaamisen ohella tätä ennen tehnyt kodin tarpeisiin kirjailu- ja tilkkutöitä. Tuolloin kirjailtuja versioita olemassa olevista taideteoksista pidettiin autonomisina taideteoksina, mutta tilkkutyöt kuuluivat kotitalouskäyttöön. Sonia Delaunay oli murtamassa tätä käsitystä mm. robe simultanéeellaan: tilkuista oli syntynyt salonkikelpoinen asu ja tilkkutekniikasta salonkikelpoinen valmistustapa vaatetusmaailmaan. Hän myös uudisti perinteisiä tilkkutöitä voimakkaasti modernimpaan ja abstraktimpaan suuntaan, abstraktin taiteen kaltaisiksi.

Asua on helppo tarkastella ikonologisen tulkinnan tapaan osana syntyäkautensa yhteiskunnallista ja kulttuurista tilannetta. Puvusta on löydettävissä sen muodosta ajalle tyypillinen siluetti kauluksineen, reunuksineen ja taakse asettuvine laskoksineen, mutta pinta väreineen, materiaaleineen ja leikkauksineen on aivan uudenlainen. Pinta muistuttaa kuvioinniltaan 1900-luvun alun uutuutta, abstraktia taidetta. Se luo myös uutta tekstiilitaiteeseen

soveltaen siihen abstraktisuutta. Aiemmin klassista taidetta oli kyllä sovellettu tekstiileihin, mutta lähinnä kirjomalla, kun taas uutta ja modernia sovellettiin aiemmasta poiketen ompelemalla. Mielestäni tämä asu symboloi naisten tekemien käsitöiden uutta asemaa, modernia naisen roolia. Sonia Delaunay nosti tilkkutyöt kotitaloustuotteesta seurapiiri- ja edustuskelpoisiksi ja loi niistä taiteelle uuden ilmaisumediumin, naisten niin sanottujen omien erityistaitojen päästessä esiin miesten ilmaisukeinojen rinnalle.

Ensiesittämispaikka on tässä yhteydessä keskeisessä asemassa. Sonia Delaunay pukee tanssiaisiin ylleen jotain aivan erilaista kuin mitä on totuttu kyseisissä tilaisuuksissa käyttämään. Kontrasti tanssiaisten ja tilkuista ommellun taidemekon välillä on suuri ja ennen näkemätön. Suuren taktisen arvon asu saa juuri tästä, koska se samalla on kommentti tanssiaisia ja tanssiaispaikkaa kohtaan. Jos Sonia Delaunay olisi pukeutunut tämän valmistamansa mekon ylleen mennäkseen kävelyille kaupungille, olisi hän varmasti saanut asulleen huomiota, mutta varsin erilaista.

Vaatesuunnittelijan näkökulmasta sanoisin, että tässä asussa on tekijä onnistunut uudistamaan aikalaismuotia ja esittelemään asunsa rohkeasti, synnyttäen siitä metaforan liittyen niin naisen rooliin yhteiskunnassa kuin taiteen esittämistapoihin ja -paikkoihin.



*Kuva 11 Sonia Delaunay - Autoiluasut*



## Autoiluasut

Kuva on mustavalkoinen valokuva kahdesta naisesta auton kanssa. Toinen naisista istuu auton ratissa ja toinen nojailee auton kylkeen istuvan naisen rinnalla. Valokuvan taustalla näkyy karuhkon tyylitellyn kivitalon sisäänkäynti. Naiset poseeraavat kuvassa katsoen kumpikin kameraan. Kuvassa on ideana esitellä art deco –ajan designia ja sen myötä kokonaistaideteos-ajatusta. Naisten vaatteet, auto ja takana näkyvän talon lasinen koriste (valaisin?) sekä ikkunat on kuvioitu erilaisin geometrisin kuvioin, pääasiassa suorakaiteen muotoa varioiden. Auto on 1920-luvulle tyypillinen urheilullinen avoauto kulmikkaine muotoineen. Auton linjoihin suorakaidekuvio sopii, antaen autosta vielä virtaviivaisemman, mutta myös hauskan näköisen vaikutelman, koska nykyisin autot ovat harvemmin tuohon tapaan kuvioituja. Naisten vaatteissa sama kuvio toistuu ja varioituu, muuttuen hieman toisenlaisiksi geometrisiksi pinnoiksi. Autossa istuvan naisen vaatteet eivät näy yhtä hyvin kuin edessä seisovan. Istuvalla naisella päähine ja takin hiha-hartiaseutu näkyvät naisen nojaillessa rennosti auton oven yläreunaan. Ajan mukaisesti naisen päähine on kypärämäinen muodoltaan ja sahalaitakuviolla koristeltu. Takin hihassa näyttää olevan jonkinlaisia vaakaraitoja. Seisovan naisen vaatteet näkyvät selkeämmin ja muistuttavat kuvioinniltaan enemmän auton pintakuviota. Taustan rakennus on moderni esimerkki tuolle ajalle vielä tyypilliselle uusklassismia edustavalle arkkitehtuurille, ja askel kohti funktionalismia. Pelkistetyn rakennuksen ainoat koristeet ovat lyijylasinen valaisin/koriste ja lasimaalaukset matalassa ikkunassa. Pensas talon edessä on tyyliin sopivasti leikattu puolipallon muotoon. Samat linjat suorakaiteiden ja pyöreiden muotojen vaihdellessa toistuvat valokuvan koko kuvapinta-alassa, muistuttaen kubistista sommitelmaa. Tämä valokuva kuvaa hyvin Sonia Delaunayn tuotteliaisuutta ja kokonaisvaltaisuutta suunnittelijana ja lähdetietojen mukaan hän on itse suunnitellut kuvassa näkyvän auton kuvioinnin.<sup>101</sup> Se oli hänelle tyypillistä, sillä

---

<sup>101</sup> McQuaid 2011, 19.

ja Museum of Modern Art (MoMA) näyttelyblogi *Inventing Abstraction, 1910-1925* –näyttelystä <http://inventingabstraction.tumblr.com/>

hän ei suunnitellut vain vaatteita ja kankaita, vaan myös sisustuksia kokonaisuudessaan, koristeluita ja kaikkea muutakin, mihin hänen simultaani-ajatteluaan oli sovellettavissa.

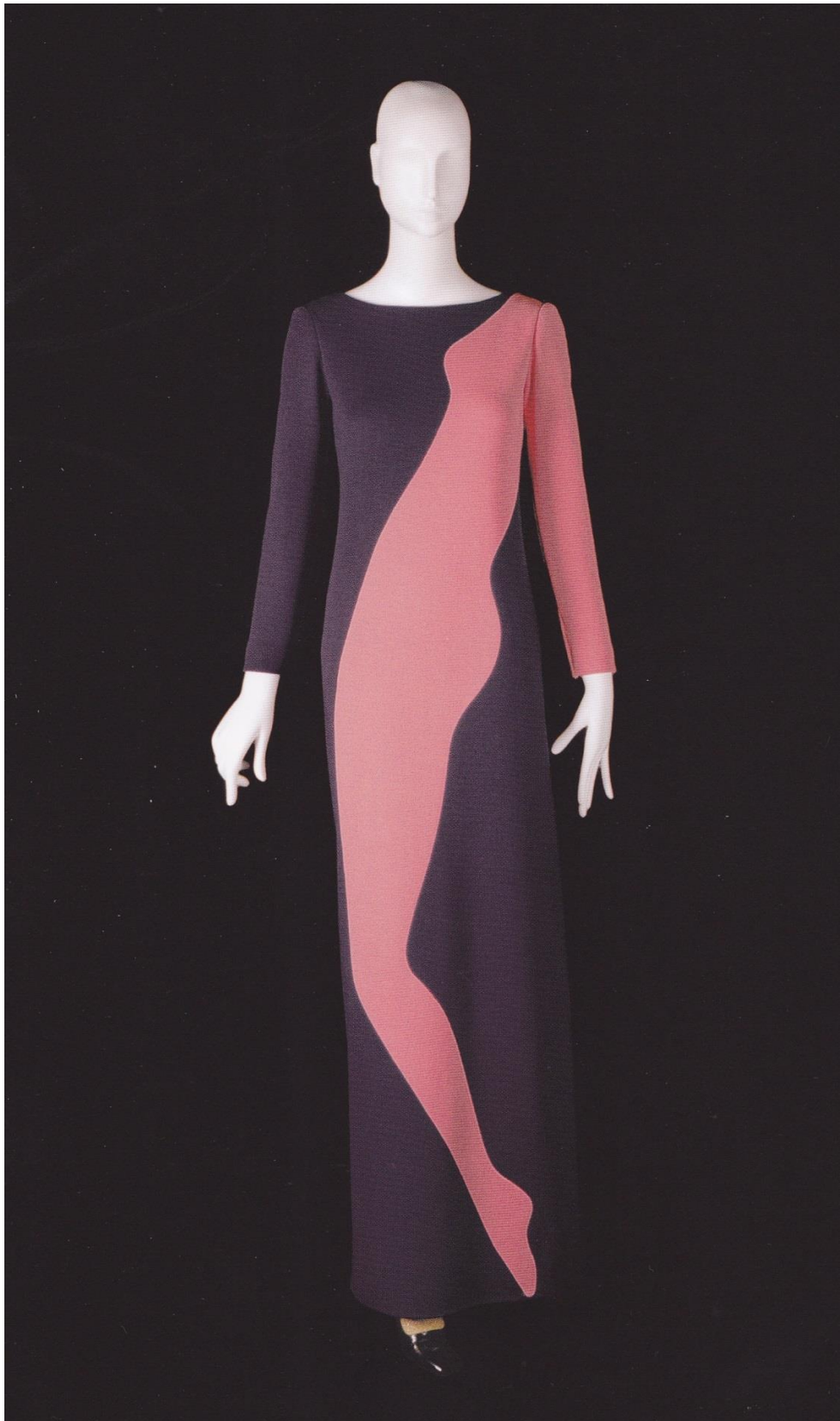
Sonia Delaunay oli feministi ja uudistusmielinen suunnittelufilosofialtaan. Kuva on sarjassaan tyyppinen, kun kuvataan hänen suunnittelemaansa vaatteita. Hän kuvautti asujaan mallien päällä usein kokoanaistaideteos-ajatusta noudattaen. Taustalla hän käytti samantyyllisiä maalauksia, joko omiaan tai miehensä Robert Delaunayn, tai hänen itsensä suunnittelema tekstiileitä. Usein kuvissa on taustalla auto, futuristien henkeen vauhtia, eteenpäin menoa ja liikettä edustava elementti. Naiset auton ratissa ja autoilemassa oli tuona aikana uutta. Tämä enteili naisen aseman muutosta - pois kotoa itsenäisinä, sekä hieman hurjapäisen kulkuneuvon hallitsijoina. Tuolloin autoilua pidettiin vielä urheiluna ja autoa piti ajaa urheiluasussa, joka taas naisille oli melko uutta, koska perinteisen naisen rooliin ei urheilu, saati urheilullinen pukeutuminen tuolloin juurikaan kuulunut. Kuvassa on siis moderneja ja modernisti pukeutuneita naisia, sekä varhaista brändin rakennusta Sonia Delaunaylta.

Sonia Delaunay brändäsi suunnittelemansa tuotteet voimakkaasti modernin naisen uudenlaisen elämän tukijoiksi, ja tämä kuva on samalla tavalla kokonaisuudessaan visuaalinen metafora modernin naisen elämäntyylistä. Naiset jättivät vertauskuvallisesti nopealla ja modernilla autollaan taakseen luutuneet naisten roolit uusissa linjakkaissa ja taiteellisissa asuissaan, joissa ei ole keskitytty kuvioinneissa mihinkään pikkusievään tai hauraaseen, vaan selkeisiin, suoraviivaisiin linjoihin jäməkälle kankaalle kuvioituina – symboloiden modernin itsellisen naisen terävää ja selkeää ajattelua ja elämäntapaa.

Geometriset suorakaiteet, puolipallot ja kolmikulmiot olivat vaatetuksessa aiheina art deco -tyylisiä ja uusia. Tämän kuvan asuista on nähtävissä, että Sonia Delaunay oli muodin saralla edelläkävijä yhdistäessään abstraktin taiteen aiheita suunnittelemiinsa vaatteisiin. On harmillista, ettei kyseessä ole värikuva, koska jää arvauksien varaan, miltä nämä kaikki kuvan kuvioidut elementit ovat aidoissa väreissään näyttäneet, koska Sonia Delaunay oli rohkea ja ennakkoluuloton myös värien käyttäjänä.

Mielestäni suunnittelija on näissä kuvan asuissa onnistunut pelkistetyn geometrisellä tyyllillään luomaan muodin historiaan jotain ajatonta ja uutta tyyliä. Hän on ollut omana aikanaan ranskalaisena suunnittelijana mielestäni jollain tapaa hyvin pohjoismainen tyyliiltään ja mieleeni tulee Marimekko ja sen edustama tyyli sekä kokonaisvaltaisuus. Marimekko on nykyajan esimerkki jonkinlaisesta kokonaistaideteos-ajattelusta esimerkiksi tekstiilikuosien käytössä niin sisustukseen, pukeutumiskankaiksi ja painokuoseiksi kuin esimerkiksi astioihin ja muihin käyttötavaroihin, nyt myös lentokoneisiin.

#### 6.4. Yves Saint Laurent



*Kuva 12 Yves Saint Laurent - Tom Wesselmann -iltapuku*

## Tom Wesselmann -iltapuku

Kuvassa on Yves Saint Laurentin Tom Wesselmannille tribuuttina suunnittelema pitkä iltapuku. Kuvan asu on kuvattu nukan päälle puettuna. Yves Saint Laurentin lähes koko merkittävin tuotanto löytyy tähän tapaan kuvattuna, samanlaisen valkoisen nukan päällä mustaa tai valkoista taustaa vasten; kuvattuna eleettömästi mutta selkeästi, asun saadessa kaiken huomion. Muunlaisia kuvia löytyy aikakauden lehdissä julkaistuina, mallien tai julkisuuden henkilöiden päällä, mutta ei mitään tasossa kuvattuna, ilman nukkea tai ihmistä vaateen sisällä. Puvun miehusta on kuvioitu naisfiguurin kuvalla. Vaaleanpunainen tyylitelty vartalofiguuri on kuvattu sivusta ja asettuu asun linjaan luontevasti. Toinen hiha on tehty saman värisestä kankaasta kuin naisfiguuri miehustassa ja tämä hiha toimii myös miehustan figuurikuvan kätenä. Vitsikkyyttä asuun syntyy, kun vaateen käyttäjä liikuttelee tätä kättään; naisfiguuri näyttää liikuttavan kättään samalla. Puku on leikkauksiltaan hyvin yksinkertainen, kapealinjainen ja nilkkapituinen. Huomio ei kiinnity erityisesti vaateen muotoon. Vähäeleisyys leikkauksissa ja vaateen muodossa antaa täyden tilan asun kuvioinnille, johon huomio pääsääntöisesti kiinnittyy.

Yves Saint Laurent koki kuvataiteen läheiseksi itselleen ja koki yhteenkuuluvuutta taiteilijoihin, joiden töiden pohjalta hän on taiteilijatributtejaan tehnyt. Pian Mondrian-mekon jälkeen, vuotta myöhemmin vuonna 1966, hän ilmaisi kiinnostuksensa pop-taidetta kohtaan ja suunnitteli kuvan iltapuvun tribuutiksi Tom Wesselmannille.<sup>102</sup>

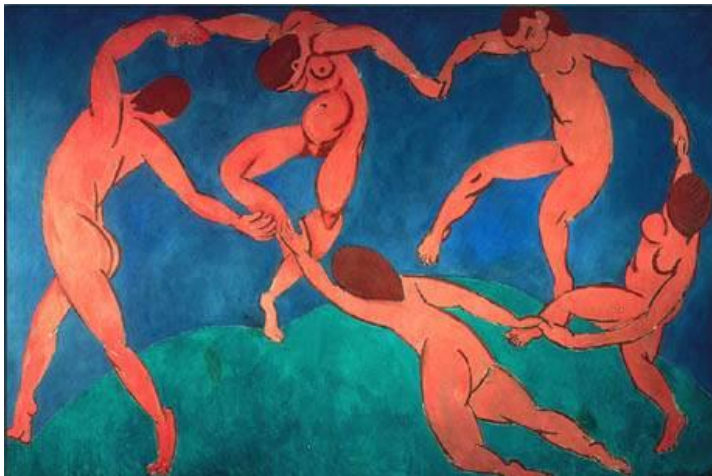
Tom Wesselmann oli 1960-luvulla tunnettu pop-taiteestaan, kaksiulotteisesti maalatuista alastomista naisfiguureistaan, sekä kolmiulotteisesti toiminnallisista teoksistaan, joissa esimerkiksi keittiötä kuvaavassa maalauksessa jääkaapin ovi onkin oikea, tai kylpyhuonetyössä kuivaustangossa roikkuu oikea pyyhe. Yves Saint Laurent seurasi taidetta ja tuttavuus Andy Warholin kanssa johdatti hänet Tom Wesselmannin töiden pariin. Tässä kuvan asussa Yves Saint Laurent on onnistunut tavoittamaan Tom Wesselmannin töiden luonteen värien

---

<sup>102</sup> Chenoune 2010, 308-310.

ja figuurin osalta taitavasti, poimimalla pop-taiteesta ja tämän taiteilijan työstä jotain keskeistä. Kun puvun hiha markkeeraa figuurin kättä ja käsi liikkuu hihassa, onnistuu Saint Laurent luomaan kuvasta toiminnallisen ja näin rakentamaan taiteilijatribuutistaan vielä osuvaman ja tehokkaamman; samalla Saint Laurent luo kokonaan uuden taideteoksen Wesselmannin hengessä. Tässä teoksessa on naisfiguurilla todellinen käsi, kuten Wesselmannilla maalauksissaan konkreettisia elementtejä esittämistään aiheista.

Tom Wesselmann on ottanut vaikutteita Henry Matissen töistä, ja tässä Yves Saint Laurentin puvussa on jotain hyvin matissemaista ja mieleen tulee Matissen maalaus *La Dance*.<sup>103</sup> Tavallaan tämä on taitavasti tehty tribuutti Wesselmannille myös siinä mielessä, että hänen esikuvansakin on tässä asussa nähtävissä. Nämä kaikki asiat puhuvat sen asian puolesta, että Yves Saint Laurent tunsi taidetta hyvin ja osasi omissa töissään nostaa loistavasti esiin huomionarvoisia asioita. Mielestäni on mahdollista ajatella tätä asua myös



Kuva 13 Henri Matisse - *La Dance*

Yves Saint Laurentin kannanottona Tom Wesselmannin työtä kohtaan, tarkoituksena kertoa hänen saaneen voimakkaasti vaikutteita Matissen töistä.

Tämä iltapuku on tyyliiltään ajaton, eikä siitä välittömästi huomaa että se

on 1960-luvun puolivälistä, vaan se voisi olla yhtä hyvin 1980-luvun, tai nykypäivien teos. Puvun materiaalina villa-jersey ei ole niin rajoittava, että tätä mekkoa voisi käyttää ainoastaan iltapukuna, joksi se on suunniteltu. Tämä asu on siis autonominen kokonaisuus niin ajan kuin paikankin suhteen. Hillitty ja harkittu tyylikkyys, persoonallinen kuviointi ja toteutus antavat asulle mielestäni oman arvonsa taideobjektina, vaikka katsoja ei puvun taustalla olevia taideviittauksia tietäisikään.

<sup>103</sup> Hermitage Museumin kokoelmat [http://www.hermitagemuseum.org/html\\_En/03/hm3\\_3\\_1\\_8d.html](http://www.hermitagemuseum.org/html_En/03/hm3_3_1_8d.html)





*Kuva 14 Yves Saint Laurent - Neulottu häähpuku*

## Neulottu hääpuku

Kuvassa on perinteisellä kuvioneuleella neulottu, silkkirusetein somistettu, koko vartalon peittävä valkoinen asu. Kyseessä on hääpuku Yves Saint Laurentin syys-talvi 1965 Haute couture –kokoelmasta. Asu on kokonaan valkoinen, kuten hääpuvut usein ovat ja kuvattu mallin päällä, mustaa taustaa vasten. Hääpuvuissa on usein käytetty pitsiä, ja tämän puvun kuvioneule antaa pitsimäisen vaikutelman, joskin paksulla langalla neulottuna ikään kuin suurennettuna versiona tyypillisestä ohuella langalla virkatusta tai nyplätystä pitsistä. Puvun muoto on putkilomainen, hartialinjaa hieman leveämpi ja kaartuu pyöreäksi, loppuen jonkin verran pään yläpuolelle. Asussa on sekä puku, että morsiuskotelon samassa, muodostaen eräänlaisen morsiuskotelon.

Tämä ei ole mielestäni mitenkään tyypillinen Yves Saint Laurentin suunnittelema asu, vaan hyvin kokeileva ja leikkisä teos, sekä varsin avantgardistinen syntyajallaan vuonna 1965. Tästä hääasusta voi löytää helposti erilaisia metaforia liittyen hääpukuun tai siihen mitä naimisiin meno morsiamelle vielä 1960-luvulla on merkinnyt ja niin uskoisin suunnittelijan myös tahtoneen. Fallistisesta muodosta tulee paljon erilaisia mielleyhtymiä, kuten mummio, sorminukke, täytekakku, kotelovaiheessa oleva perhosen toukka, maatuskanukke ja lahjapaketti.

Perhosen toukka kehittää itselleen kotelon kuoriutuakseen myöhemmin perhosena, aivan kuin morsian valmistaa tai valmistuttaa itselleen tyttöikänsä lopulla hääpuvun, josta kuoriuduttuaan hän on rouva ja nainen. Tässä asussa ”kotelo” on lähes perhosten tapaan kehittänyt, eli neulottu langasta muotoonsa.

Toisaalta puvun pienet aukot käsille ja kasvoille, sekä melko vähäinen liikkumatila jaloille on rinnastus muodon ohella mummioon, eli naimisiinmenon koittaessa tapahtuvaan mummioitumiseen, pois vapaan naisen elämästä. Erilaiset nukke-mielleyhtymät, kuten myös lahjapaketti-vertauskuva rusetteineen, luo ajatuksen morsiamesta lahjana sulhaselle ja tämän suvulle. Joskus ja joissain kulttuureissa yhä, morsian on tullut avioliiton myötä miehensä omaisuudeksi, ja hyödynnettäväksi niin sulhasen kuin suvunkin erilaisiin



tarpeisiin, sekä nuken tavoin leikkivälineeksi ja ihailujen kohteeksi. Kermavaahdolla kuorrutettu täytekakku tulee mieleen hyvin monistakin hääpuvuista ja tässä sylinterimäinen muoto ja kuvioneulepinta tuovat erityisesti mieleeni kermavaahdolla kakun päälle tehtävät erilaiset pursotuskoristeet, ja kuin kirsikkana kakun päällä, morsiamen kasvot pilkottavat ”kermavaahtomuodostelman” laella.

Teos on omalle ajalleen uusi ja rohkea metaforineen ja ylipäänsä tuon ajan Haute couture -maailmassa. Ajan myötä hää-instituutio on menettänyt merkitystään ja enää morsiamelle naimisiin meno ei länsimaissa merkitse niin paljon kuin 1960-luvulla. Sikäli tämä asu ei enää nykyaikana loisi niin voimakkaita miellelyhtymiä, mutta varmasti otettaisiin vastaan cat walkeilla kiinnostuneesti. Uskoisin myös, että yhtä lailla harvassa olisivat niin nyt kuin vuonna 1965 morsiamet, jotka tämän haluaisivat omiin häihinsä pukea ylleen, sen verran epätyypillinen ja voimakkaasti hää- ja morsian –instituutioon kantaa ottava se hääpukuna kuitenkin on.



*Kuva 15 Yves Saint Laurent - Georges Braque -häähpuku*

## Georges Braque –hääpuku

Kuvassa on Yves Saint Laurentin vuoden 1988 kevät-kesä Haute couture –malliston hääpuku, joka on saanut innoituksensa Georges Braquen taiteesta. Asu on valokuvattu joko todellisessa tai lavastetussa miljöössä vuonna 1998, eli kymmenen vuoden päästä puvun valmistumisesta. Tässä kuvassa entinen malli, nykyinen Ranskan edellisen presidentin puoliso Carla Bruni on puettu tähän asuun, jossa hän poseeraa yhdessä Yves Saint Laurentin ja tämän koiran kanssa. Suunnittelija koirineen istuu kuvassa sohvan toisessa päässä ja Carla Bruni seisoo toisessa, oikea jalkaterä leväten asuun kuuluvien liehunauhojen päällä sohvalla. Kuvan miljöö on tasapainoinen, symmetrinen ja väritykseltään valko-vihreä –voittainen. Keskellä on vihreä sohva jolla suunnittelija istuu ja taustalla sohvan molemmin puolin on vihreäsävyiset vanhat sermit ja heti sohvan takana taitetun valkoiset verhot. Klassinen kartano- tai palatsityylinen sisustus on kontrastina modernille ja hyvin pelkistetylle hääasulle, joka loistaa kuvan etualalla valkoisuuttaan. Yves Saint Laurent, vaateen suunnittelija lähes häviää tummassa puvussa syvän vihreään sohvaan. Hänelläkin on poseerausasennossaan oikea jalka sohvalla ja vasen lattiaa vasten. Toisessa kainalossaan suunnittelijalla on koira ja toiseen käteensä hän nojaa miettelijänsä asennossa.

Tässäkin asussa on kyseessä tribuutti kuvataiteilijalle. Vuonna 1988 Yves Saint Laurent haki inspiraatiota, tai halusi tuoda esille ranskalaisen Georges Braquen. Hän teki samaan Haute couture –mallistoonsa toisenkin, vähän erilaisen tribuuttityön Braquelle. Kummassakin linnut ovat keskeisessä roolissa, ovathan ne Braquelle usein toistuva, suosittu aihe. Braquen käyttämä tapa esittää kaksi lintua nokat vastakkain sopii aiheena hääpukuun. Lintujen muodot, jotka ovat varsinaisen mekon ulkopuolisia koristeita, tuovat eloa, muotoa ja särmikkyyttä niukkaan tuubimaiseen mekkoon. Lintujen siivet yhdessä toisen ranteen satiininauhojen kanssa mahdollistavat vaikutelman liikkeestä.

Kuvioaiheen kahdessa linnussa nokat vastakkain on jotain herkkää ja hetkellistä. Tyylitellyistä linnuista ei pysty arvaamaan, minkälaiset linnut ovat

kyseessä, mutta haluaisin uskoa, että kyseessä on valkoinen joutsenpariskunta, koska joutsenet ovat koko elinikänsä uskollisia kumppanilleen ja ajatuksena se sopii naimisiin menemiseen ja häähäpukuun.

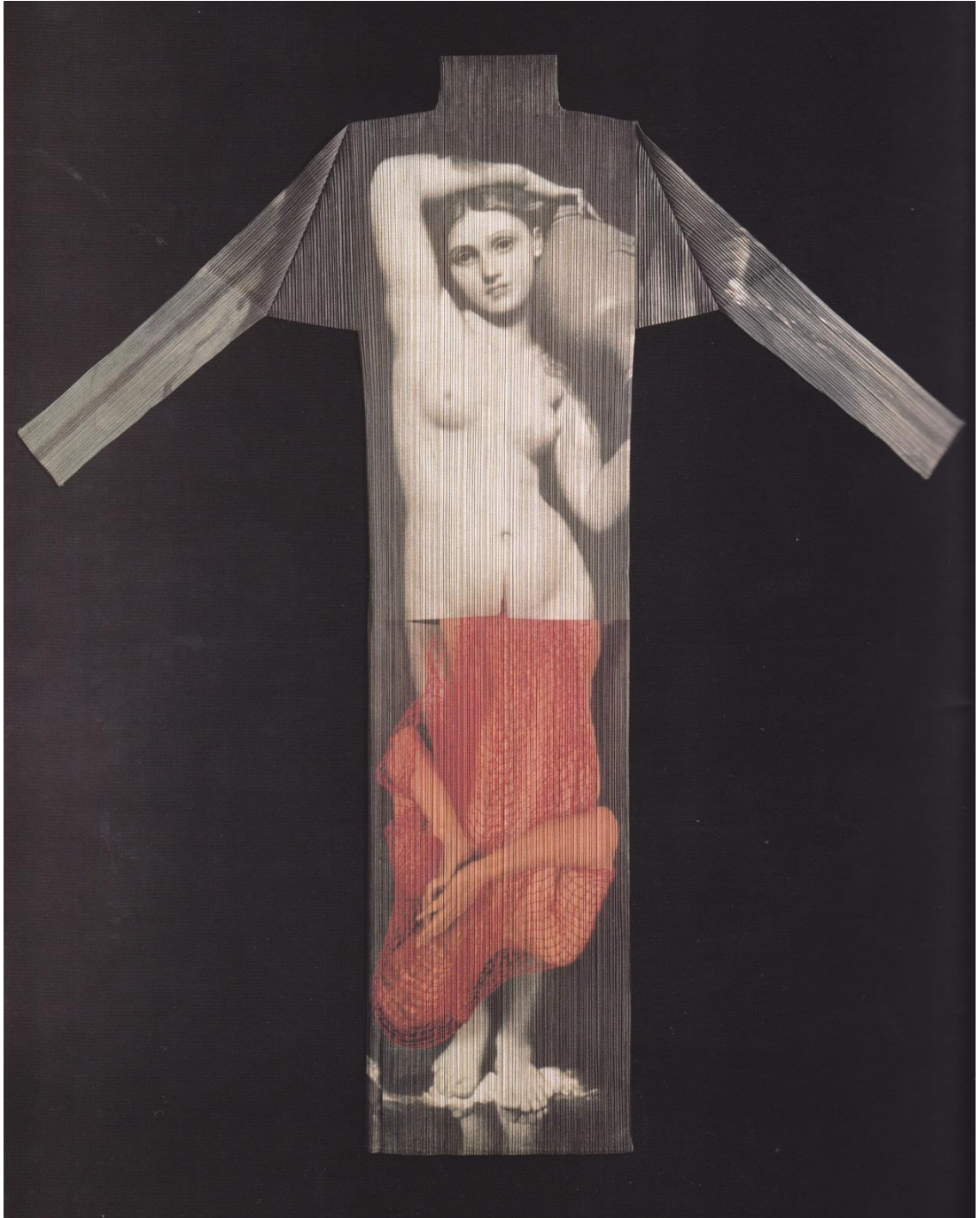
Kuvan ottamisen aikaan, vuonna 1998 Carla Bruni ei vielä ollut naimisissa Ranskan edellisen presidentin kanssa, mutta on kiinnostava allegoria ajatella hänen tässä olevan Ranskan morsiamena samalla kuin Yves Saint Laurent tunnetaan Ranskan ja sen seurapiirikerman vaatettajana.

Kuvaa voitaisiin tulkita myös eräänlaisena häähäpukuna, jos ei tiedettäisi, ketä ja mitä kuvassa on kuvattu. Tosin en tunne valokuvaaja Jean-Marie Périerin näkemyksiä, miksi hän on juuri tällaisen kuvan halunnut ottaa. Onko tavoitteena ollutkin luoda viittaus häähäpukukerrontaan? Häähäpukuvissa on perinteisesti tummiin pukeutunut sulhanen yhdessä valkoisiin puetun morsiamensa kanssa. Tämä kuva voisi kuvata jonkinlaista järjestettyä, tai kulissiavioliittoa, koska kuvatut ihmiset ovat toisistaan etäällä, sohvan ääripäissä, jolloin kuvan sohva symboloi avioliittoa pariskunnan yhteisenä tilana. He ovat myös eri tasoilla, morsiaman ylempänä ja sulhanen koirineen alempana. Symbolina yhteisille intresseille ovat jalkojen samankaltaiset asennot – yhteiset, samantahtiset askeleet. Kulissia symboloivat myös taustan verhot, esirippu, joiden edessä pariskunta poseeraa. Jalkojen ja käsien asennoista voitaisiin myös päätellä jotain, esimerkiksi morsiaman seisova asento, jossa toinen jalka on sohvalla, voitaisiin nähdä avioliiton olevan ponnistuslauta, astuuhan hän kultaisella kengällä hääasunsa nauhan päälle. Sulhanen taas pitelee kainalossaan morsiaman sijaan koiraa, joka on uskollisuuden ja kumppanuuden symboli, kun taas toinen käsi, johon hän nojaa, nojaa toisaalta sohvaan, mutta osoittaa päähän – kertoen ehkä sulhasen ajatusten olevan tässä liitossa merkittävässä roolissa avioliiton kannattellessa tai tukiessa niitä.

Häähäpuku on tässä kuvassa näkyvässä roolissa, mutta vain välineenä muun tarinan kerronnassa. Ympäristö ihmisineen ja kaikkine eleineen ja merkityksineen on voimakkaampi. Jos tämä häähäpuku olisi kuvattu vain vaikka catwalkilla, olisi se vaatteena ehkä enemmän elementissään, satiininauhojen liehuessa liikkeessä, mutta tässä asu nauhoineen pääsee osalliseksi toisenlaiseen maailmaan. Vaatteena Georges Braque –häähäpuku on

moderniuudessaan ja tyylieltyine yksityiskohtineen ajaton ja sijoitettavissa nykyajan lisäksi usealle menneelle ja tulevalle vuosikymmenelle.

6.5. Issey Miyake



*Kuva 16 Issey Miyake - Pleats Please*

## Pleats please

Kuvassa on Issey Miyaken Pleats Please –malliston Guest Artist Series –vaate vuodelta 1996. Tähän mallistoon ja vierailevien taiteilijoiden sarjaan kuului tuona vuonna neljä eri kuvataiteilijaa, joista tässä kuvassa on Yasumasa Morimuran tekemä kuva. Pleats Please on Issey Miyaken yksi kaupallinen linja, ja julkaistu markkinoille ensimmäisen kerran vuonna 1993. Ideana Pleats Please –sarjan tekstiileissä on tekniikka, jossa polyesterkankaasta leikataan lähes kolminkertaisia vaatekappaleiden osia, ommellaan vaatteiksi ja sitten kestoprässätään hiuslaskoksille kahden paperin välissä.<sup>104</sup>

Tässä kuvassa on pitkähihainen, suoralinjainen ja poolo- tai kilpikonnakauluksinen mekko. Mekko on kuvassa edestä kuvattuna tasossa, laskokset suorina, vaate aseteltuna symmetrisesti, hieman kainaloiden kohdilta taiteltuna, mustalla neutraalilla taustalla. Yasumasa Morimuran suunnittelema kuva on printattuna puvun miehustasta helmaan asti ulottuen.

Issey Miyake on pitkän linjan vaatesuunnittelija ja myös koulutukseltaan graafikko. Hän on tottunut työskentelemään osana omaa design-tiimiänsä. Tiiminsä kanssa hän on kehittänyt, vuosien kehittelyn tuloksena, erilaisia menetelmiä valmistaa omia vaatemiaaleja ja luonut näiden pohjalta eräänlaisia omia periodityylejä, joista osa on jäänyt elämään kaupallisiin mallistoihin, kuten tämä Pleats Please. 1990-lukulainen laskosidea on kehittynyt ja yhä kaupallisesti toimiva ja samaa periaatetta noudattava kuin vuonna 1996, eli materiaali pysyy samana, mutta kuvioaiheet vaihtelevat, uusimpana kuvittaja Terry Johnsonin kuvioimat Pleats Please-vaatteet.<sup>105</sup>

Tämän kuvan valitsin mukaan tutkimukseeni, koska se on esimerkki vaatesarjasta, jossa vaate toimii mediumina varta vasten tehdylle kuvataiteelle. Kuvan vaatteessa itsessään on muodossa ja laskostuksissa kiinnostavuutta hyvin minimalistisen tyyliensä vuoksi. Kankaassa ja muodossa ei ole mitään

---

<sup>104</sup> Meier, Raymond 1999. Artikkelin nimi *Commercial Production and the Guest Art Series*. s.52. Teoksessa: *Issey Miyake Making Things*. (Sato ja Meier)

<sup>105</sup>

[http://www.isseymiyake.com/en/news/brands/pleats\\_please\\_issey\\_miyake/pleats\\_please\\_issey\\_miyake\\_terry\\_johnson\\_starts\\_from\\_16th.html](http://www.isseymiyake.com/en/news/brands/pleats_please_issey_miyake/pleats_please_issey_miyake_terry_johnson_starts_from_16th.html)

ylimääräistä vaan kaikki on hyvin harkittua ja pelkistettyä, antaen tilaa sekä vaateen käyttäjälle, että vaatteeseen painetulle kuvalle. Graafikkona Issey Miyake on oletettavasti kiinnostunut erilaisista pintamateriaaleista kuvan painoalustana siinä missä tekstiilisuunnittelijakin on. Pleats Please – laskomateriaali soveltuu hyvin painokuvioille, mutta myös veistokselliseen vaatteeseen, laskosten kaartuessa ja liikkeessa kolmiulotteisessa tilassaan. Kuvan asu on erittäin kaksiulotteinen ja kuvio mekon etumuksessa syttyy elämään, kuten itse vaatekin, vasta ihmisen pukiessa vaateen päälle ja laskosten alkaessa elää.

Painokuvion suunnitellut taiteilija on lainannut kuvan asuun Jean Auguste Dominique Ingresin maalauksesta *La Source*.<sup>106</sup> Hän on lisännyt osaksi kuvaa valokuvan itsestään verkkomateriaaliin käärittynä. Tätä painokuviota on tulkittu paljon ja siinä on nähty vastapari-rinnastuksia, kuten esimerkiksi nainen-mies ja alaston-puettu.<sup>107</sup> Kiinnostavaa tämän vaateen kannalta on myös se, kuinka erilaisten naisvartalohanteiden maailmassa ei tälle vaatteelle sinänsä ole annettu juurikaan varsinaista muotoa, vaan muoto syntyy vaateen käyttäjän antamana, ja eräänlainen ihannevartalon kuva on printattuna vaatteeseen, ei siis ennalta annettuna vaateen kokoon, leikkauksiin ja muotoon.

Issey Miyaken näkemys vaatteesta taideteoksena on ollut, että taidetta on se, mikä roikkuu museon seinillä ja vaate taas on tarkoitettu käytettäväksi, eikä siis voi olla taidetta. Tässä vaatteessa, ja koko vierailevien taiteilijoiden sarjassa taide kuitenkin selkeästi kytkeytyy vaatteeseen, vaateen tarjotessa pohjakankaan kuvataiteelle. Eikä vain stabiilia kuvaa, vaan myös animaatiota, kun vaateen käyttäjä liikkeillään saa kuvan vaatteessa elämään. Eivätkö siis kaksiulotteiset laskostetut vaatteet, joita Issey Miyake on Pleats Please – sarjaan suunnitellut, ole jo eräänlaista kuvanveisto- tai performanssitaidetta, kun vaatteet saadessaan liikkuvan ihmisen sisälleen, alkavat elää näyttäen ja tuottaen vaatteesta uusia ominaisuuksia, uutta katsottavaa ja visuaalista mielihyvää?

---

<sup>106</sup> Maalaus esiteltynä Musée d'Orsayn kokoelmissa [http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire\\_id/la-source-461.html?tx\\_commentaire\\_pi1\[pidLi\]=509&tx\\_commentaire\\_pi1\[from\]=841&cHash=496126e951](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/la-source-461.html?tx_commentaire_pi1[pidLi]=509&tx_commentaire_pi1[from]=841&cHash=496126e951)

<sup>107</sup> Meier 1999, 67.



Tätä kuvaa on jonkin verran käytetty esimerkkinä artikkeleissa, jotka käsittelevät vaateen ja taiteen, tai muodin ja taiteen välisiä suhteita. Mielestäni se ei kuitenkaan tee kuvaa kuluneeksi, eikä vähennä tai lisää kuvan ja siinä esitetyn vaateen taiteellista arvoa. Sen sijaan voidaan miettiä sitä, saako se siitä lisäarvoa, toisin sanoen mitä kertoo kuvan vaatteesta se, että on esimerkkinä näissä kaikissa artikkeleissa.



*Kuva 17 Issey Miyake - 132 5. ISSEY MIYAKE*

## 132 5. ISSEY MIYAKE

Kuvassa on Issey Miyaken uusimman, vuonna 2010 julkaiseman 132 5. ISSEY MIYAKE –linjan yksi asu nukelle puettuna. Tämän linjan vaatteiden ideana on on eräänlainen origamimaisuus. Vaatteet ovat tasossa litistettyjä, geometrismuotoisia origameja, jotka pelkästään reunasta nostamalla muodostuvat kolmiulotteisiksi, oikeiksi käytettäviksi vaatteiksi.<sup>108</sup>

Kuva on tyypillinen näiden vaatteiden esittämisestä löydettävissä oleva kuva. Tasoon taiteltuina kuvia asuista yleensä löytyy nukelle puettuna rinnalta. Nukelle puettuna vaatteesta ei heti päällepäin näy, että se menee kasaan litteäksi origamiksi. Kuvia näistä vaatteista ihmisen päällä on hyvin vaikea löytää. Internetin kuvahaut tarjoavat näiden nukkekuvien lisäksi muutamia promootiokuvia, jossa asuja on puettu mallien päälle, mutta ei juuri yhtään kuvaa, jossa tavallinen vaateen käyttäjä olisi pukeutuneena tämän vaatelinjan vaatteeseen.

Tässä kuvassa on hame ja toppi, jotka yhdessä muodostavat vaikuttavan kulmikkaan siluetin nukan päälle. Asu on kuvattu tummapintaisen nukan päällä ja tämä hieman heikentää vaateen tarkastelua nukesta irrallisena osana. Tumma nukke, tumma asu ja valkoinen tausta luovat toki voimakkaan ja graafisen kontrastin, mikä olisi vaikutelmaltaan jonkin muun värisellä nukella aivan toisenlainen. Kuvissa on todennäköisesti haluttu irrottaa käyttäjää markkeeraava nukke taustastaan, lähelle vaatetta, koska käyttäjä on 132 5. ISSEY MIYAKE –linjan filosofiassa keskeisessä roolissa, kuten Miyakella yleensäkin. Ajatus taustalla on, että vasta ihminen käyttäessään vaatetta, tekee materiaalista vaateen ja antaa sille muodon. Tälläkään vaattella ei olisi vaateen muotoa, jos sitä ei olisi tämän nukan päälle puettu.

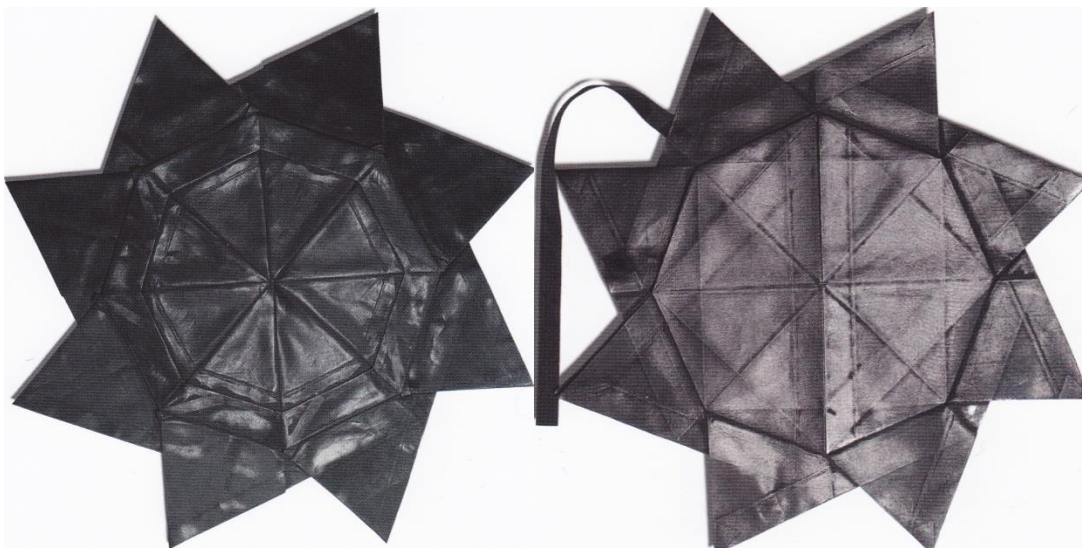
Tämä asu ja koko vaatelinja edustavat korostetun voimakkaasti modernin Japanin uusia ja vanhan Japanin perinteisiä arvoja. Kaksiulotteisesta kolmiulotteiseksi kuvaa kiteytettynä japanilaista perinteistä vaatetus-filosofiaa, jonka mukaan ihminen vaateen päälle pukiessaan vasta antaa sille muodon.

---

<sup>108</sup> <http://mds.isseymiyake.com/mds/en/collection/>

Origamit, taittelu, sekä siisti ja kaunis pakkaaminen ovat japanilaisessa kulttuurissa ja estetiikassa syvällä. Se näkyy tämän asun ja vaatelinjan vaatteissa, kun ne riisutaan päältä pois, takaisin kaksiulotteiseen muotoonsa. Modernia Japania asu ilmentää tietotekniikan hyödyntämisestä suunnittelussa; ovathan nämä vaatteet saaneet muotonsa tietokoneen grafiikkaohjelmalla. Japanilaiset ovat myös tunnettuja kyvykkyydestään tietotekniikan avulla suunnittelusta. Tätä päivää edustaa myös kierrätysmateriaalin valinta ja ajatus ekologisesta vaatteesta, joskin se koskettaa kaikkia eikä vain japanilaisia.

Tämä asu on voimakkaasti sidoksissa rinnakkaiskuvaansa, jossa asu on tasoon taiteltuna, koska tämä kuva itsessään jättää paljon kertomatta, jos katsoja ei tiedä vaatteen toisesta muodosta mitään. Yksinään tässä vaatekuvassa näkyy laskostettu hame ja toppi, jossa on avattuja laskoksia. Asu huokuu mielestäni science fiction –henkisyttä. Scienceä edustaa asun tietokoneohjelmaan pohjautuva suunnittelu sekä suunnittelufilosofia ja fictionia asun käytettävyys kaksiulotteisena ja kolmiulotteisena. Itse näen näissä vaatteissa eräänlaista ”kikkailua”, joka ajatuksena tuntuu ja kuulostaa hyvältä, mutta saattaa käytännössä toimia ensimmäisen pukeutumiskerran jälkeen heikosti. Issey Miyake kritisoi vaatteen taiteistamista itse, mutta eivätkö nämä ole jo lähempänä taidetta, kuin todelliseen käyttöön sopivia käyttövaatteita?



*Kuva 18 Issey Miyake - 132 5. ISSEY MIYAKE -asun ylä- ja alaosa taiteltuina*



*Kuva 19 Issey Miyake - Starburst*

## Starburst

Kuvassa on lähes kauttaaltaan kullattu asu housuineen ja takkeineen. Kultauksen alla housut näyttävät melko tavallisilta vihreäsävyisiltä reisitaskuhousuilta, takki sen sijaan on malliltaan hieman erikoisempi. Kömpelön näköiset hihat, takana törröttävät kaitaleet ja ylisuuri koko luovat miellelyhtymiä scifielokuvien avaruuspukuihin tai toisaalta jonkinlaiselta pakkopaidalta pitkine hihoineen ja kiinnittimiltä näyttävine selkälerpakkeineen. Kulmikkaan ja hieman jäykähkön vaikutelman takana on vaateen valmistukseen ja kultaukseen kehitetty tekniikka, joita Miyake työryhmineen on työstänyt. Tekniikassa kiinnitetään kuumaprässäyksellä valmiiksi ommellun ja prässätyn vaateen päälle ohut kulta- tai hopea-arkki, joka tämän jälkeen jää pysyvästi kankaan pintaan ja vaate irrotetaan käyttökelpoiseksi laskoksiltaan ja metalliarkin muodosta repimällä.<sup>109</sup>

Kuvan asussa on ihminen sisällä, vaikkei tässä Irving Pennin ottamassa taidevalokuvassa mikään sitä vielä paljastakaan. Irving Penn on tehnyt pitkän, vuosien yhteistyörupeaman kuvatessaan Issey Miyaken vaatteita muun muassa ammattitanssijoiden päällä, hyötyen heidän liikerepertuaareistaan. Tanssijoiden päällä vaatteet ovat saaneet mukaan liikkeen ja näin tarjonneet ihanteellisia tapoja tarkastella vaatetta toimimassa ihmisen kanssa.<sup>110</sup>

Starburst nimenä viittaa jonkinlaiseen tähtivalon purskahtamiseen tai valolla huuhtoutuksi tulemiseen. Tämä liittyy suoraan vaateen metallinhoitoiseen pintaan ja siihen että hohtava pinta näyttää, vaateen ollessa jo kolmiulotteisessa muodossaan, päälle roiskaistulta ja juuri siltä, ettei koko pinta-alaa vaatteesta ole metallilla sivelty, vaan kerros on pinnoittanut vaateen jossain määrin sattumanvaraisista kohdista.

Ideana kultakerros vaatteessa tähän tapaan kiinnitettynä on kiinnostava ja tuore. Jos metalliarkki olisi tasaisesti kiinnitetty kankaaseen ennen vaateen ompeluvaihetta, tai jos kyseessä olisi valmis metallikangas, olisi lopputulos

---

<sup>109</sup> Sato ja Meier 1999 (toim.). Issey Miyake Making Things. s. 60-61.

<sup>110</sup> Holborn, Mark 1999 (toim.). *Irving Penn regards the work of Issey Miyake.*

paljon tylsempi, eikä tarjoaisi paljoakaan uutta. Tämä tekniikka, jälleen kerran kertoo jotain Issey Miyaken omien sanojen vastaista: Taiteellisuus välittyy näistä vaatteista kultauksineen, heti kultakerroksen kiinnittämisen jälkeen, kun vaate on vielä kulta-arkin sisällä kaksiulotteisena, sekä kun vaate on kolmiulotteisessa muodossaan jonkun päälle puettuna. Miyaken mielestä taidetta on se, mikä roikkuu gallerian seinillä, mutta aika paljon näistä Starburst-linjankin vaatteista löytyy kuvia erilaisista näyttelyistä, lähdemateriaalini pohjalta tarkastellen enemmistö.

Starburst-vaatteet ovat vuodelta 1998, ajalta kahta vuotta ennen vuosituhannen vaihtumista. Metallia, hohdokkuus, avaruushenkisyys ja monenlainen scifi-spekulointi maailman lopusta ja maailman ylipäänsä mullistumisesta liittyi tuohon aikaan. Tässä kuvassa malli on kävelyasennossa kävelemässä kuva-alueen oikeaan reunaan päin, jota pidetään yleensä eteenpäin menemisen suuntana. Tämä luo vaikutelman eteenpäin katsomisesta ja tulevaisuuteen suuntaamisesta.

Nämä vaatteet ovat monella tapaa aikansa lapsia, mutta pelkistettyjen ja selkeiden muotojen takia saavuttavat kuitenkin myös ajattomuuden henkeä. Ne kytkeytyvät myös Issey Miyaken uraan yhtenä vaiheena, joita hänellä on ollut useita. Näiden vaiheidenkin teema on usein sama: kaksiulotteinen vaate -> ihminen vaateen muodon antajana -> kolmiulotteinen vaate. Laskokset, taitokset, rypytykset ja metalliprintit toistuvat hänen vaatesuunnittelussaan usein, niin myös tämän kuvan vaatteissa.

## Tutkimustulokset

Tutkivaa dialogia syntyi aineiston ja oman tulkintani välillä, jolloin oma tutkijan ymmärrykseni tutkimusaiheestani jatkuvasti korjautui ja syveni. Hermeneuttisen kehän ajatus omassa tutkimuksessani toteutui käydessäni vuoropuhelua aineistojeni kanssa, suhteuttaessa uutta aineistoa ja omia tulkintojani niihin. Koin myös erilaisia tekstejä ja kuvamateriaalia läpi kahlatessani eräänlaisen saturaatiohuipun tulleen vastaan, kun samat kirjoittajat, asiat, esimerkkikuvat ja tulkinnat tulivat aika-ajoin esiin. Erilaiset näkökulmat, kategoriat ja asioiden asettuminen aikajanelle tulivat aineistojeni myötä selviksi. Sen sijaan että olisin tietojeni lisääntyessä laajentanut hermeneuttista kehääni laajemmaksi, käsittämään uusia asioita, käsitteitä ja ilmiöitä, pyrin pitämään alkuperäisen kehän jokseenkin samansuuruisena. Tarkoitukseni oli lisätä niin sanotusti kierroksia, eli pitäytyä selkeästi tutkimusongelmassani ja perehtyä valitsemini aiheisiin yhä uudestaan, syvällisemmin ja paremmin.

Päätutkimuskysymyksiäni tässä tutkielmassani ovat olleet, minkälainen vaate voi olla taidetta ja miksi, sekä mitä taidetta? Vastauksia tutkimuskysymyksiini on tutkielmaa tehdessä löytynyt ja samalla on muodostunut lisäkysymyksiä aiheeseen liittyen.

Länsimaissa estetiikka on varsin taidekeskeistä, ja siksi korkeinta tai parasta esteettistä asiaa tai kokemusta kutsutaan usein taiteeksi. Kiinnostavaa on myös ollut miettiä taidekeskeiseen estetiikkaan tottuneena, että voitaisiinko esimerkiksi vaatteen tai pukeutumisen osalta vahva esteettinen kokemus nostaa taiteen ulkopuolelle omaksi estetiikan kategoriakseen, paremmaksi kuin taide-kategoria? Yuriko Saito kirjoittaa teoksessaan *Everyday aesthetics* aiheita sivuten: ”Niin kauan kuin taidetta pidetään osana jotain muuta kuin jokapäiväisiä asioita, vaikka se on tarkoitus valaista tai jäljitellä joitakin arkisen elämän yksityiskohtia, se on jo saanut erityisaseman, eikä ole enää jokapäiväistä elämää itseään.”<sup>111</sup> Vaatteet ovat osa jokapäiväistä elämää ilman taiteen

---

<sup>111</sup> Yuriko Saito 2007. *Everyday aesthetics*. ”As long as art is conceived as something different from our daily affairs, even if it is meant to illuminate or emulate some aspects of our everyday life, it has already acquired a special status, not shared by our everyday life itself.” s.35.



statusta. Onko taide –käsitteestä tullutkin statussymboli? Jotain, joka on enemmän ja parempaa, premiumia? Taide-leima ylevöittää artefaktin. Ja taideobjektihan on aina artefakti, ihmisen tekemä, eikä esimerkiksi aito luonnon aikaansaama esteettinen kokemus ole taidetta. Taide on aina jonkun tekemää tulkintaa, muodossa tai toisessa, jostakin nähdystä tai koetusta. Tulkinta saattaa nostaa artefaktin jokapäiväisen elämän artefaktijoukosta taiteeksi. Miksi taide ei saisi olla arkista? Pukeutuminen olisi performanssitaidetta, vaatekomero vaatteineen installaatio ja värin mukaan lajitellut vaatteet pyykkinarulla kuivumassa tekstiilitaidetta?

Saito tekstissään toteaaakin, että ei-taiteelliset objektit (non-art objects) voivat ilmentää erilaisia ideoita, arvoja ja laatuja, mutta ne eivät voi tehdä taiteellista kannanottoa, kuten taideteokset tekevät.<sup>112</sup> Näin ollen, ollakseen taidetta, täytyy vaatteissa olla kantaaottavuutta, jotta ne voisivat erottautua muista esteettisistä objekteista taiteeksi.

Käytettävyys on ollut merkittävä argumentti arvioitaessa vaatteita potentiaalisiksi taideobjekteiksi. Ajatus on ollut, että mitä käytettävämpi vaate on, sitä vähemmän se on taidetta. Jos ajatellaankin toisin päin, eli mitä tapahtuu käyttöesineelle, kuten vaikka juurikin vaatteelle, jos se ”julistetaan” taideteokseksi? Käytettävyys ei ole mielestäni, eikä aineistojeni perusteella este taiteena olemiselle, mutta kokemukseni mukaan taideteos-leima saattaa vähentää halua käyttää vaatetta vaatteena ja lisätä halua ”museoida” ja säilyttää vaatetta kuten taidetta tai reliikkejä yleensä on totuttu säilyttämään: seinillä, vitriineissä, gallerioissa ja museoissa, ihmiskehon ja elämän ulottumattomissa.

### 7.1. Konteksti taiteen tekijänä ja merkityksen antajana

Taiteista puhuttaessa konteksti muodostuu Helena Sederholmin mukaan kulloisestakin tilanteesta: tietystä ajasta, paikasta, tilasta tai ilmapiiristä, jossa

---

<sup>112</sup> Saito 2007, 35-36.

jotain tapahtuu.<sup>113</sup> Konteksti on jo pitkään ollut merkittävässä roolissa taiteen määrittäjänä ja mielestäni se tulisi huomioida samalla tavalla, kuin taiteeseen ja sen tulkintateorioihin yhdistetään teos, tekijä ja yleisö.

Yuriko Saito kirjoittaa esimerkissään huomion kiinnittymisestä eri asioihin kontekstin vaikutuksesta johtuen, eli jos thaicurryä syödään thairavintolassa tai museon kahvilassa, huomio fokusoituu ruokaan itseensä, mitä se ei tee, jos sama henkilö syö samaa thaicurryä museon galleriassa.<sup>114</sup> Silloin pohdinta keskittyy kysymyksiin: miksi, mitä tämä ilmaisee, onko tämä kannanotto johonkin? Ruoan maku ja syötävyys on silloin toissijaista.

Tutkimuksessani yksistään käsitteiden erottelu toisistaan oli vaikea tehdä, koska konteksti vaikuttaa juuri niissä. Kontekstin merkitys taiteen tekijänä korostuu silloinkin kun kysytään mitä taidetta tämä on? Silloin konteksti vaikuttaa vastaukseen. Nick Caven *Soundsuits* -asut ovat hyvä esimerkki tästä. Näyttelyssä ollessaan nuken päälle puettuina, ne sopivat tekstiilitaiteeseen ja kuvanveistotaiteeseen kolmiulotteisen muotonsa ja tekstiilirakennusaineen vuoksi, toisaalta ne edustavat taidevaatetta, käytettävää taidetta (*wearable art*). Kun konteksti muuttuu ja taiteilija itse pukeutuu vaatteisiin tanssiesitystään varten, muuttuu myös taiteen laji performanssiksi ja vaate osaksi sitä.

Helena Sederholm toteaa teoksessaan *Tämäkö taidetta?* nykytaiteen perustuvan paljolti käsitetaiteen perinteeseen, joka alkoi Marcel Duchampin pyrkimyksistä luopua aistimellisesta ja siirtää taide ajatuksen asiaksi. Sederholmin näkemyksen mukaan käsitetaiteen harrastaminen on perehtymistä taiteilijan ajatuksiin ja tekemisiin. Toisaalta taiteen harrastaminen ja ymmärtäminen ei hänen mukaansa ole sen kummallisempaa kuin urheilun seuraaminenkaan. Tekijän ponnisteluja ja ajatusten kulkuja ei tarvitse läpikotaisin tuntea, mutta on hyvä tietää säännöt ja idea toiminnan taustalla. Moni sanoo, ettei ymmärrä taidetta, Sederholm kirjoittaa ja jatkaa, että yhtä järjetöntä on jalkapallo-ottelun seuraaminen, jos ei tiedä pelaajien tavoitteista tai pelin säännöistä mitään, tai minkälaisia taitoja pelaamiseen tarvitaan.<sup>115</sup> Taiteen ja vaatemuodin yhtymäkohtien havaitsemiseen tarvitaan mielestäni samanlaista

---

<sup>113</sup> Sederholm, Helena 2000. *Tämäkö taidetta?* s.187.

<sup>114</sup> Saito 2007, 36.

<sup>115</sup> Sederholm 2000, 180.

pelisilmää ja kyseisten ”lajien” sääntöjen tuntemusta. Mitä enemmän kumpaakin tuntee, mitä paremmin taiteen ja vaatetuksen lainalaisuudet ovat hallussa, sitä hienommalta tuntuu tuulettaa näiden kohdatessa: ”Maali!”

Helena Sederholm kirjoittaa mitä taide on –keskustelun lähtökohdaksi ajatuksen että taide on asioiden merkityksellistämistä. Hänen mukaansa ”se ei tapahdu irrottamalla asiat yhteyksistään ja siirtämällä jollekin neutraalille estetiikan alueelle, vaan tekemällä asioita näkyviksi siinä yhteydessä, missä ne nyt ovat: tässä ja nyt.”<sup>116</sup> Omien kuva-analyysieni pohjalta voin yhtyä hänen mielipiteeseensä asiasta. Uskoisin mitä tahansa vaatesuunnittelun tuotosta voitavan analysoida samoin perustein kuin muitakin objekteja, joita arvioidaan joko taiteeksi tai ei. Toisin sanoen riippuu tapauksesta, kontekstista ja muista vaikuttavista asioista. Kaikki vaatteet eivät ole taidetta, kuten eivät kaikki pensselillä levitetyt maalipinnatkaan, tai kaikki mikä on taidegalleriaan näytteille asetettu. Merkityksellisyys, asenne ja teoksen kyky kantaaottavuuteen ratkaisevat jotain.

Taiteilijoille vaateen ja taiteen yhdistäminen on ollut useimmiten vain mieleisen esitysmEDIUMIN ja tekniikan valintaa, eikä niinkään filosofista erottelua tai yhdistelyä kuvataiteilijan ja vaatesuunnittelijan roolinimikkeiden, tai taideobjektin ja käyttötuotteen välillä. Vaatesuunnittelijoille taiteen ja taiteellisuuden lisääminen vaatteisiin tulee melko luontevasti silloin, kun suunnittelijalla on mahdollisuus itse päättää omien suunnitelmiensa vaatteiden kaikista osa-alueista, kuten nimekkäillä Haute couture –suunnittelijoilla monesti on.

Teolliseen valmisvaatemaailmaan suunnittelu on asia erikseen ja melko kaukana taidekonnotaatioista. Silloin taide helposti jää vaatteessa vain pintaan koristeeksi tai kuvioksi, ollen silloin ”vain” koristetaidetta tai soveltavaa taidetta. Taiteen luonteeseen toisaalta kuuluu yksittäisyys ja ainutkertaisuus. Jos Yves Saint Laurentin Haute couture –malliston neulottu hääpuku olisikin syntyvuonnaan 1965 ollut osa valmisvaatemallistoa ja nähty sen talven ranskalaismorsiamista joka neljännellä, arvioitaisiin kyseistä hääpukua aivan eri tavoin, eikä sillä olisi samanlaista taiteellista arvoa kuin nyt on. Toisaalta olisi ollut sinänsä kiinnostava ilmiö muotimaailmasta nähdä morsiamien kilvan

---

<sup>116</sup> Sederholm 2000, 181.

pukeutuvan kyseiseen hääpukuun.

Kuten Sederholm kirjoittaa, nykytaiteeseen ei ole yleispäteviä käyttöohjeita. Siihen miltä sen kuuluu tuntua, jotta taide-elämys olisi koettu. ”Vain kokeilemalla saa selville toimiiko jokin asia omalla kohdalla vai ei. On mentävä mukaan ja oltava taiteen kanssa, annettava sen puhutella tai yritettävä kommunikoida sen kanssa.” Sederholm toteaa.<sup>117</sup> Kuva-analyysijä tehdessäni kuvat puhuttelivat minua sitä voimakkaammin, mitä enemmän merkityksiä kuvista ja niiden merkkien kerronnasta löysin.

## 7.2. Kuva-analyysit ja uusi väriympyrä

Kehittämäni kuvamateriaalin analysointitapa palveli hyvin tutkimukseni tekoa ja auttoi löytämään vastauksia tutkimuskysymyksiini. Kuva-analyysi ja hermenuttinen lähestymistapa tukivat toisiaan jäsentäessäni kaikkia aihepiiriin liittyviä yksityiskohtia, eli ymmärrykseni aiheesta lisääntyi niin kokonaisuuden hahmottamisessa kuin yksityiskohtien tuntemuksessa. Kuva-analyysissä käyttämäni erilaiset näkökulmat ohjasivat hakemaan analysoitavista kuvista asuineen, sekä niiden suunnittelijoista olennaista tietoa, juuri sitä joka on relevanttia tutkimuskysymysten kannalta.

Ja myös se sai omaa lisämerkitystään tutkimukseni teossa, että ymmärtääkseen kuvia ja niiden sisältöä kaikkineensa, analysoijan tai katsojan on haettava taustatietoja niin tekijästä, historiasta, tekniikasta tai teoksen kuvaamasta kulttuurista, jollei omaa näitä tietoja jo valmiiksi. Harva omaa. Mitä enemmän kuvia käy analyttisesti läpi, sitä enemmän nyansseja erilaisista asioista ja merkeistä huomaa, mutta taustatietojen selvittäminen on lähes välttämätöntä. Arkisesti verraten vaikka viini- tai kahvituntemukseen: alaa tunteva maistaa viinissä rypäleen ja sen kasvupaikan ja –ajan, tai kahvin maistaja papujen yhdistelmän tai paahtoasteen. Vähemmän viiniä tai kahvia maisteleva ei osaa erottaa rypäleitä toisistaan, tai papujen paahtotapoja ja

---

<sup>117</sup> Sederholm 2000, 183.

todennäköisesti ei myöskään pidä makua vertailukohtien ja totumuksen puuttuessa kovin kummoisena. Samoin taide- ja muotikuvastojen asiantuntemus lisääntyy vain niitä katsomalla ja tutkimalla. Tästä herää lisäkysymys, pitääkö muotia tai taidetta ymmärtääkseen olla asiantuntija? Mikä merkitys on nykyään enää elämyksellä ja aistimellisella kokemuksella?

Kuva-analyysien tekeminen auttoi jäsentämään valitsemieni kuvien avulla vastauksia tutkimuskysymyksiini. Analyysien tekeminen yhdessä tutkimuskirjallisuuteen perehtymisen kanssa vahvisti näkemystäni taiteen, niin vaatteisiin liittyvän kuin muunkin, perustumisesta kolmelle merkittävälle elementille. Taiteeseen kuuluvat taiteilija, teos ja yleisö ja niihin jokaiseen liittyy huomioitavia komponentteja. Kuvien analysoinnissa käytin erilaisia näkökulmia tulkintateorioineen. Edellä mainitut kolme merkittävää elementtiä ovat olennaisia pohdittaessa, miksi jokin objekti tai artefakti on taidetta. Kuhunkin kolmeen kuuluu siis myös komponentteja, jotka vaikuttavat tarkasteltavan objektin syntyyn taiteeksi ja sen taiteeksi kokemiseen ja ymmärtämiseen. Yhteenvedo kaikista keskeisiksi nostamistani komponenteista on ohessa. Analysoimistani kuvista vaatteineen näitä löytyi, kaikista kuvista ei kaikkia, mutta parhaimmista useita.

Taiteilija:

*Ele:* Esimerkiksi erilaiset kunnianosoitukset ja tribuutit.

*Asenne:* Esimerkiksi kumouksellisuus, uhmakkuus tai huumori tavassa tehdä jotain erottaa teon samankaltaisesta (epätaiteellisesta) teosta.

*Kannanotto:* Esimerkiksi Yves Saint Laurentin neulottu hääpuku voitaisiin tulkita kannanotoksi morsius-instituutiota kohtaan.

*Tulkinta:* Esimerkiksi, miten esiintyvä taiteilija tulkitsee kirjoitettua tekstiä tai sävellystä, tai miten maalari näkee ja kuvaa aiheensa.

*Taiteilijan oma tausta:* Heijastuu taiteilijan töissä, kuten Issey Miyakella japanilaisuus.

Teos:

*Ominaisuudet:* Fyysiset, konkreettiset ominaisuudet, sommitelma ja harmoniat.

*Käytettävyys/ei-käytettävyys:* Esimerkiksi soveltavien ja varsinaisten taiteiden kohdalla, erityisesti vaatetus ja muotoilu.

*Konteksti:* Esittämispaikan merkitys, esimerkiksi galleriatila, catwalk, koti tai katu kaupungilla.

*Viittaukset:* Esimerkiksi teos saattaa viitata johonkin toiseen teokseen, historialliseen tapahtumaan, alakulttuuri-ilmiöön tai henkilöön, käsitetaide.

Yleisö:

*Tulkinta:* Yleisön edustajan henkilökohtainen kokemus ja näkemys teoksesta.

*Taiteen yleinen tunteminen:* Pelisääntöjen tunteminen helpottaa ”pelin” seuraamista ja vaikuttaa siitä kiinnostumiseen ja kokemuksen vaikuttavuuden määrään.

*Ymmärrys:* Tarpeellinen jotta löydetään teoksesta taiteilijan motiivit ja teoksen viittaukset. Vaatii jonkin verran yleismaailmallisten asioiden seuraamista ja kykyä yhdistellä asioita toisiinsa ja luoda assosiaatioketjuja niiden välille. Myös toimivat aistit riittävät joskus.

Valitsemani kuvat tai niissä esiintyvät asut osoittautuivat joidenkin asujen osalta paljon käytetyiksi taiteen ja vaatteiden suhteita käsittelevissä teksteissä ja törmäsin niihin satunnaisesti jo kuvat valittuani. Usein vastaan tuli esimerkiksi Issey Miyaken *Pleats Please* –kuvan asu ja Sonia Delaunayn *Robe Simultanée* mainittiin melko usein. Myös Yves Saint Laurentin *TomWessellmann -iltapuku* tuli jonkun kerran vastaan. Näissä kuvissa tulkintojen sisällöstä riippumatta voisin sanoa taiteen ja vaatteiden kohtaavan, ainakin saman otsikon alla. Näiden asujen kohdalla taiteen indeksisyys vaatteessa muuttui mielessäni jo ikoniksi taiteesta vaatteesta, koska esiintyminen tutkimusteksteissä oli sen verran yleistä. Aluksi kuvien vastaan tulo hieman häiritsi, sillä olisin halunnut onnistua valitsemaan kuvia, jotka eivät olisi olleet vielä kovin kuluneita. Tulin kuitenkin siihen tulokseen, että kyseiset kuvat aineistona tutkimuksessani ja aiemmissa tutkimuksissa ovat hyviä esimerkkejä tutkittavasta asiasta, koska niitä niin paljon käytetään. Useimpia kuvia asuineen ei kuitenkaan taideyhteyksissä oltu aiemmin esitelty, vaan lähinnä niitä oli nostettu esille suunnittelijoidensa uran

eräänlaisina merkkipaaluina.

Näkemykseni kunkin kuvan vaatteen taideluonteesta syveni ja muuttuikin kuva-analyysejä tehdessäni. Selkeän johtopäätöksen pystyin tekemään jo kunkin asun kohdalla analyysin tehtyäni, eli vastaamaan kysymyksiini onko tämä asu taidetta, jos on niin minkälaista ja miksi?

Joissain asuissa taide jäi vain pintaan, jolloin taide oli vaatteessa vain koriste, tai vaate taiteen esityspohja. Sonia Delaunayn *Gloria Swanson –takki* ja *Autoiluasut*, sekä Issey Miyaken *Pleats Please* ja Yves Saint Laurentin *Georges Braque* –hääpuku olivat tällaisia asuja mielestäni. Näistä ei näkemykseni mukaan voida puhua taideobjekteina, vaan lähinnä vaatteina, joissa esiintyy taidetta.

Taideobjekteja olivat kokonaisvaltaisuutensa, siis muunkin kuin pintailmaisun vuoksi analysoitavien kuvien asuista Sonia Delaunayn *Robe Simultanée*, Yves Saint Laurentin *Neulottu hääpuku* ja Tom Wesselmann –iltapuku, sekä Issey Miyaken *132 5. ISSEY MIYAKE* ja *Starburst* –asut. Näissä kaikissa vaatteen pinta, muoto ja asenne olivat omaa luokkaansa. Yves Saint Laurentin *Tom Wesselmann –iltapuku* saa hihaosan taiteellisella toiminnallisuudella lisäarvoa, varsinkin kun on tiedossa, miten Tom Wesselmannin teokset itsessään olivat toiminnallisia.

Uutuusarvo ja kokeellisuus kuuluvat mielestäni sekä taiteeseen, että muotiin. Näistä kuvien asuista kaikista löytyi kumpaakin, vähintään muotiin yhdistettynä. Sonia Delaunay kuvien vaatteissa uudisti ja oli kokeellinen ansiokkaasti muodin saralla, joskin taiteellista kokeellisuutta ja uutuusarvoa oli mielestäni lähinnä *Robe Simultanéessa* abstraktin taiteen kolmiulotteisen ilmaisun, tilkkutekniikan ja asun käyttökontekstin vuoksi. Asun katsoisin kuuluvan niin tekstiilitaiteeseen, performanssitaitteeseen, kuin muotitaiteeseen. Yves Saint Laurent loi taiteellista uutuusarvoa ja kokeellisuutta *Neulottu hääpuku* –asullaan, joka syntyajallaan ja yhä sävähdyttää niin kokonaisuutena kuin muodoltaan, tekniikaltaan ja runsaalta symboliikaltaan ja voitaisiin mielestäni kategorisoida tekstiilitaiteeksi, muotitaiteeksi, veistostaiteeksi tai käsitetaiteeksikin. Issey Miyake on pyrkinyt ja onnistunut olemaan kokeellinen ja tuomaan uutuusarvoa muodin kentälle vaatesuunnittelullaan. Taiteen kentälle näkisin kuvien vaatteiden sijoittuvan vielä

vähän paremmin. *Pleats Please* –asu on tosin selkeästi jopa arkinen käyttövaate ja taide on siinä päälle liimattuna printtinä. Toiset kaksi Issey Miyaken asua eivät mielestäni ole käyttöarvoltaan vaatteina kovin hyviä, mutta tuovat uutuusarvoa ja kokeellisuutta erityisesti taidevaatteen ja tekstiilitaiteen kategorioihin.

Alkuperäinen ideani käyttää kuvia, joissa vaatteet ovat kuvattuina tasossa, nukella ja ihmisen päällä miljöössä toivat jonkin verran lisäarvoa kuva-analyysilleni. Tämä auttoi joko keskittymisessä pelkkään vaatteeseen, tai vaihtoehtoisesti viritti analyysiin uusia merkitysulottuvuuksia. Vaatteen mittasuhteita ja asettumista vaateen käyttäjän päälle nukke tai malli luonnollisestikin helpottivat havainnoimaan. Kontekstin merkitys taiteen tekijänä todentui tässä yhteydessä. Miljöökuvuihin muodostui tarina, johon asu osallistui. Ainakin näiden kuva-analyysini kuvien kohdalla vaatteet saivat enemmän taidemerkityksiä kolmiulotteisessa muodossaan, nukelle tai ihmiselle puettuna esitettyinä.

Yleisesti kuva-analyysien tekeminen auttoi minua tekemään yleistävämpiä päätelmiä vaatteiden taideluonteesta yleensä. Niihin pätevät mielestäni samat säännöt kuin kuvataiteen teoksiinkin. Näkisin siis että teoksen tekninen suoritus luo pohjan taiteelle, jos ei taituruudellaan tai erilaisuudellaan, niin vähintään sillä, että konkreettinen fyysinen tuotos omassa huomaamattomuudessaan tai neutraaliudessaan tarjoaa esitysalustan muille merkityksellisille asioille. Näitä muita asioita, jotka teoksen taideluonnetta lisäävät, ovat useat kuva-analyyseissä etsimäni merkitykset, kuten vaikka viittaukset toisiin taideteoksiin, tekijän persoonan ja maailmankuvan kuvastaminen, ajanjakson esittely tai ajattomuus, erilaiset symbolit, allegoriat ja metaforat, poikkitaiteellisuuden saavuttaminen ja yleisön liikuttaminen. Jos teos on teknisellä ja formaalisella tasolla heikko ja katsojan huomio kiinnittyy siihen, vie se huomiota ja merkitysvoimaa pois muilta halutuilta merkityksiltä ja sisällöiltä. Mitä useampia merkityksiä, tai tulkintanäkökulmia asuissa oli löydettävissä, sitä kiinnostavampia ne taidemielessä olivat.

Kuva-analyysini kaikilla kuvilla on jonkinlainen taidemerkitys, joskin ne poikkeavat toisistaan, eli eivät välttämättä asetu samassa mittakaavassa

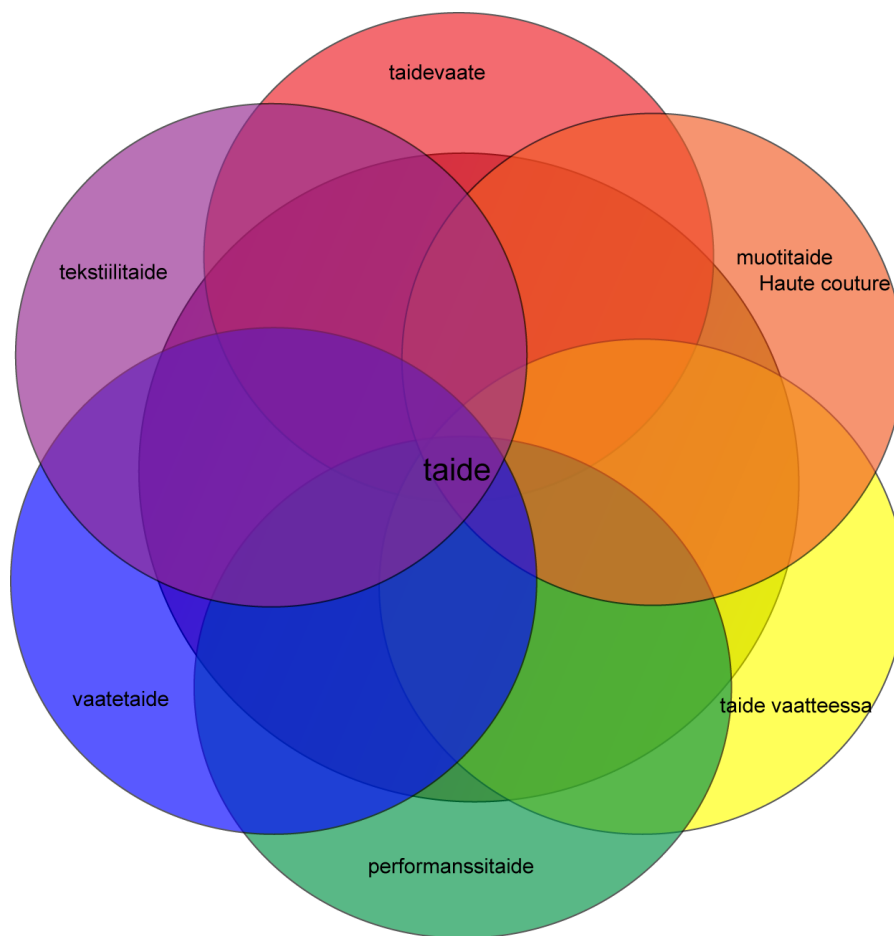


samaan taidekategoriaan. Näiden analyysien jälkeen joidenkin asujen kohdalla myös alkuoletukseni asun taideluonteesta muuttui kuvan vaatteesta saamieni tietojen karttuessa.

Tutkimuksen esioletuksena tekemäni väriympyrä-käsitekartta auttoi alussa hahmottamaan erilaisten vaatetukseen liittyvien taidekategorioiden sisältöjä. Väriympyrän ajatus pää- ja väliväreistä sävyineen auttoi pitämään mielessä, kuinka kategoriat ovat hyviä suuntaviivoja ja suurempia linjauksia tehdessä, mutta yksittäistapausten kohdalla värisävyjen valtava kirjo, kuten siis myös erilaisten vaatetusta hyödyntävien taidemuotojen kirjo on valtava. Kullakin värialueella, eli kategoriolla on rajansa, mutta kaikki alueet menevät joskus toistensa kanssa päällekkäin, muodostaen uusia ryhmiä ja luokkia kategorioihin. Kirjo on suuri niin kuin pitääkin olla, kun yleisestä siirrytään yksittäiseen.

Tekemäni uusi väriympyrä, tutkimuksen loppupäätelmiin liittyen, kuvastaa aikaisempaan verrattuna sitä, kuinka tässä tutkimuksessa hermeneuttinen lähestymistapa on lisännyt tietoa kustakin väriympyrän kategoriasta: kasvattanut niitä toisaalta suuremmiksi, toisaalta läpikuultavammiksi, sekä limittänyt niitä, jolloin on syntynyt uusia sävyjä ja alueita väriympyrän kategorioiden sisälle. Olen onnistunut pitämään alussa määrittelemieni kategorioiden määrän samana, enkä näe tarvetta niiden lisäämiselle, sillä mielestäni ne kattavat vaatetusta hyödyntävät taidemuodot ja ovat sen verran löyhiä, etteikö luokittelu näillä kategoriamuodoilla onnistuisi.

Kuva 20 Väriympyrä-käsittekartta. Tutkimuksen loppupäätelmä (Hokkanen 2013)



## Pohdinta

Tämän tutkimukseni tekeminen on rikastuttanut näkemyksiäni vaatetuksen ja taiteen yhtymäkentästä, sekä lisännyt molempien tuntemustani toisistaan irrallisinakin. Vastaan on tullut paljon monenlaista taidetta ja vaatemaailman ilmiöitä, joita olen yrittänyt vähintäänkin mielessäni kategorisoida. Moneen ilmiöön tai teokseen sopii useammat luokitukset ja harvassa ovat tyylipuhtaat, vain yhden tietyn kategorian edustajat. Omat luokitukseni tutkielman alussa olen huomannut toimiviksi määriteltäessä suuntaa, mistä erilaisissa vaatteiden ja taiteen yhdistelmissä on kysymys, joskin monet teokset kokonaisuuksina ovat häilyneet luokitusten rajapinnoilla. Väriympyrä-käsittekarttani on toiminut ajatusten luotsaamisessa samoin kuin kompassi tai ilmansuunnat maantieteilijällä. Näin ollen kategoriat ovat lähinnä suuntaa antavia ja apuna erilaisten tyylien, tapojen ja toimintamuotojen jäsentämisessä, eivät itsetarkoituksellisia lokeroita, joihin olisi kunkin teoksen ja tekijän sovittava. Käsittekatteorioita on selkiyttänyt lukuisiin taiteilijoihin ja suunnittelijoihin töineen perehtyminen. Itsestään selvää, mutta väriympyrään mahtuu koko värien kirjo variaatioineen ja sävyineen.

Tutkimukseni teon myötä ovat tiedot tutkimuksen aihepiiristä kasvaneet ja tutkimuskysymykseni ovat saaneet vastauksia. Käsittelemieni aiheiden todellinen laajuus on paljastunut tutkimusta tehdessäni. Kuten myös se tosiasia, että vaatetuksen ja taiteen yhteydet ovat kiinnostaneet taiteilijoiden ja suunnittelijoiden ohella myös vaatetusalan tutkijoita ja toimittajia jo jonkin aikaa. Lukemistani julkaisuista on ollut paljon apua tutkimukseni teossa ja niistä on ollut löydettävissä samantapaisia tutkimuskysymyksiä kirjoittajien vastauksilla varustettuina. Aineistoistani en löytänyt ristiriitaista tietoa, tai toisensa kumoavia vastauksia tutkimuskysymyksiini, vaan ennemminkin eri lähteistä keräämäni tiedot tukivat johdonmukaisesti toisiaan ja auttoivat vahvistamaan esiin nousevia johtoajatuksia tutkimusongelmieni vastauksiksi. Koin tutkimani taiteen tyyli suunnat ja vaatesuunnittelijat ajanjaksoineen keskeisiksi kuvataiteen, vaatetuksen ja muodin peruspilareiksi, jotka kannattelevat yhtymäkohtia muodin ja taiteen yhteisessä historiassa.

Tutkimuksen teon myötä erityisesti postmoderni taide- ja kulttuurimaailma sekä poikkitaiteellinen nykyaide ovat tulleet tutuiksi piirteineen ja lisänneet ymmärrystäni siitä, kuinka kaikenlaisia elementtejä voidaan viittauksin ja rinnastuksin kytkeä toisiinsa, luoden uutta ja kiinnostavaa taidetta, tai kuinka harkittu ele tekee arkisesta toimituksesta taidetta. Vaate on siinä joukossa ja taiteen kerrontakielellä yksi ihmisyydestä ja inhimillisyydestä kertova osa. Samoin erilaisten taide-elementtien lisääminen vaatteisiin kertoo mielestäni siitä, mitä kaikkea vertauskuvallisesti ja kirjaimellisesti halutaan ihmisen harteilla tässä ajassa ja maailmantilassa kantaa.

Tutkimuksessani tulokset tukevat teoriataustan näkemyksiä. Teoriatausta käsitteineen, henkilö- ja taidesuuntausesittelyineen pohjustaa kuva-analyyseissäkin ilmeneviä tuloksia taiteen ja vaatetuksen yhtymäkohdista erilaisine variaatioineen. Mielestäni tutkimustulokseni ovat yleistettävissä vaatetuksen ja muodin taidemerkityksiä käsitteleviin tutkimusaiheisiin ja kuva-analyysitapaani voidaan soveltaa muihinkin vaatteita esitteleviin valokuviiin ja muotokuvaan, myös ilman taideyhteyksien pohdintaa.

Tämän tutkimuksen johtopäätöksinä voin todeta vaatetuksen ja kuvataiteen erilaisten muotojen koskettavan usein toisiaan, jolloin vaatteelle tulee jonkin kategorian mukaisia taidemerkityksiä. Vaatteella on taiteessa erilaisia rooleja, riippuen taidemuodosta. Samoin taide voi toimia vaatesuunnittelijalla sekä inspiraation lähteenä, että ilmaisumuodon osana. Taide voi esiintyä muodissa ja vaatteissa niin taustalla ideatasolla, vaateen pinnassa, muodossa kuin toteutustavassakin. Valmisvaatteissa ja yksittäisissä ateliervaatteissa käytännön toteutusmahdollisuuksista johtuen taide monesti esiintyy hieman eri tavoin. Vaate voi tutkimukseni perusteella saada sitä vahvemman merkityksen taideobjektina, mitä enemmän siihen liittyy erilaisia merkityksiä; kuten ele, asenne, tulkinta, kannanotto ja viittaukset, fyysisen olemuksensa ohella, jotka yleisö, eli vaatetta katsova ihminen havaitsee ja ymmärtää.

Tutkimusta voisi mielestäni hyvin jatkaa perehtymällä tarkemmin taidemuotoihin, joissa vaate keskeisenä osana aiheutta esiintyy. Mitä vaate ilmentää ja kertoo esimerkiksi vaikka vaatetaiteessa tai tekstiilitaiteessa? Kiinnostavaa olisi myös tutkia, miten valmisvaateteollisuus voisi mahdollistaa

vaatteen taideluonteen esittämisen muutenkin kuin vain koristeina vaatteiden pinnassa? Miten paljon taide valmisvaatteissa kestää häviämättä, kun valmistetaan isoja sarjoja samanlaisia vaatteita? Minkälaista taidetta on vaatteisiin teollisesti mahdollista yhdistää, jotta se vielä taiteeksi voitaisiin tulkita?

## Lähteet

**Aaltola, Juhani ja Valli, Raine** (toim.) 2001. *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II - näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*. Jyväskylä: PS-kustannus.

**Atkins, Jacqueline M.** (toim.) 2005. *Wearing Propaganda. Textiles on the Home Front in Japan, Britain, and the United States, 1931 – 1945*. (Näyttelyjulkaisu Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture:ssa New Yorkissa 18.11.2005 – 5.2.2006 pidetystä samannimisestä näyttelystä) New Haven; London: Yale University Press.

**Bénaim, Laurence** 1997. *Fashion Memoir – Issey Miyake*. (Harriet Masonin englanniksi kääntämä versio) London: Thames & Hudson Ltd.

**Brand, Jan; Teunissen, José** (toim.) 2009. *Fashion and Imagination. About Clothes and Art*. Arnhem: ArtEZ Press.

**Brüderlin, Markus ja Lütgens Annelie** (toim.) 2011. *Art and Fashion Between Skin and Clothing*. (Näyttelyjulkaisu Kunstmuseum Wolfsburgissa 5.3.2011 – 7.8.2011 pidetystä samannimisestä näyttelystä.) Bielefeld: Kerber Verlag.

**Cipriaso, Jon** 2008. *Yves Saint Laurent, Style Style Style*. (Yhteistyöjulkaisu Yves Saint Laurentin retrospektiiviseen näyttelyyn, jonka tuottajina ovat olleet Montreal Museum of Fine Arts ja Fine Arts Museum of San Francisco yhdessä Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurentin kanssa.) New York: Abrams.

**Craik, Jennifer** 2009. *Fashion the Key Concepts*. Oxford; New York: Berg.

**Dempsey, Amy** 2002. *Moderni taide*. London: Thames&Hudson. Suomenkielinen painos 2003. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

**English, Bonnie** 2007. *A Cultural History of Fashion in the 20th Century from the Catwalk to the Sidewalk*. Oxford; New York: Berg.

**Gadamer, Hans Georg** 1986, 1987. *Gesammelte Werke osat 2 ja 4*. Ismo Nikanderin 2004 suomennos: *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Tampere: Vastapaino.

**Geczy, Adam ja Karaminas, Vicki** (toim.) 2012. *Fashion and Art*. London; New York: Berg.

**Hietala, Veijo** 1993. *Kuvien todellisuus – Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

**Ince, Catherine ja Nii, Rie** (toim.) 2011. *Future beauty: 30 years of japanese fashion*. (Näyttelyjulkaisu Barbican Art Galleryssa Lontoossa 15.10.2010 – 6.2.2011 pidetystä samannimisestä näyttelystä.) London; New York: Merrell.

**Kawamura, Yuniya** 2004. *The Japanese Revolution in Paris Fashion*. Oxford; New York: Berg.

**Koskennurmi-Sivonen, Ritva ja Raunio Anna-Mari** (toim.) 2000. *Vaatekirja*. Helsingin yliopiston kotitalous- ja käsityötieteiden laitoksen julkaisuja 8. Helsinki.

**Leventon, Melissa** 2005. *Artwear: Fashion and Anti-fashion*. London: Thames & Hudson Ltd.

**Lussier, Suzanne** 2003. *Art Deco Fashion*. Boston; New York; London: Bulfinch Press.

**McQuaid, Matilda; Brown Susan** (toim.) 2011. *Color Moves: Art and Fashion by Sonia Delaunay*. (Näyttelyjulkaisu Cooper-Hewitt, National Design

Museumissa New Yorkissa pidetystä samannimisestä näyttelystä.) New York: Cooper-Hewitt, National Design Museum Smithsonian Institute.

**Mitchell, Louise** (toim.) 2005. *The cutting edge. Fashion from Japan*. Sydney: Powerhouse Publishing.

**Morano, Elizabeth ja Vreeland, Diana** 1986. *Sonia Delaunay. Art into Fashion*. New York: George Brazillier, Inc.

**Penn, Irving** 1999. *Irving Penn regards the work of Issey Miyake: photographs 1975-1998 / Irving Penn with the close collaboration of Midori Kitamura; an introductory essay by Mark Holborn*. London: Jonathan Cape.

**Routila, Lauri Olavi** 1986. *Miten teen tiedettä taiteesta*. Keuruu: Clarion.

**Saito, Yuriko** 2007. *Everyday aesthetics*. New York: Oxford University Press.

**Sato, Kazuko; Meier, Raymond ja Hervé Chandès** (toim.) 1999. *Issey Miyake making things*. (Näyttelyjulkaisu Fondation Cartier pour l'art contemporain:ssa Pariisissa 13.10.1998 – 28.2.1999 pidetystä samannimisestä näyttelystä.) Zurich ; Berlin ; New York : Scalò.

**Savignon Jérôme ja Blistène Bernard** (toim.) 2010. *Yves Saint Laurent* (Näyttelyjulkaisu Petit Palais/Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris:ssa Pariisissa 11.3.2010 – 29.8.2010 pidetystä samannimisestä näyttelystä.) New York: Abrams.

**Scapp, Ron ja Seitz, Brian** (toim.) 2010. *Fashion Statements on Style, Appearance and Reality*. New York: Palgrave Macmillan

**Sederholm, Helena** 2000. *Tämäkö taidetta?* Porvoo; Helsinki; Juva; WSOY.



**Seppänen, Janne** 2008. *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.

**Stern, Radu** (toim.) 2004. *Against fashion. Clothing as Art, 1850-1930*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

**Veivo, Harri ja Huttunen, Tomi** 1999. *Semiotikka. Merkeistä mieleen ja kulttuuriin*. Helsinki: Edita.

## Artikkelit

**Chenoune, Farid** 2010. *Yves Saint Laurent, a life – entirely intensely*. Artikkele teoksessa: *Yves Saint Laurent* (Vuonna 2010 Pariisissa pidetyn Yves Saint Laurent -näyttelyn julkaisu, toim. Blistène ja Savignon). New York: Abrams. S.37-107.

**English, Bonnie** 2005. *Fashion as art, postmodernist japanese fashion*. Artikkele teoksessa *The cutting edge. Fashion from Japan*. (Mitchell). S.29-41. Sydney: Powerhouse Publishing.

**Fukai, Akiko** 2010. *Future beauty: 30 years of japanese fashion*. Artikkele teoksessa: *Future beauty: 30 years of japanese fashion* (toim. Ince ja Nii 2010) London; New York: Merrell. S. 13-26.

**Frankel, Susannah** 2011. *Tradition and Innovation*. Artikkele teoksessa: *Future beauty: 30 years of japanese fashion* (toim. Ince ja Nii 2010) London; New York: Merrell. S. 85-114.

**Koskennurmi-Sivonen, Ritva** 2000. *Vaate, muoti, taide ja käsityö*. Artikkele teoksessa: *Vaatekirja*. (toim. Koskennurmi-Sivonen ja Raunio 2000) Helsingin yliopiston kotitalous- ja käsityötieteiden laitoksen julkaisuja 8. Helsinki. S.109-138.

**Lütgens, Annelie** 2011. *Between Skin and Clothing*. Artikkele näyttelyjulkaisussa: *Art and Fashion Between Skin and Clothing*. (toim. Brüderlin ja Lütgens 2011) Bielefeld: Kerber Verlag. S. 93-104.

**Martin, Richard** 1995. *Beyond Appearance and Beyond Custom – The Avantgarde Sensibility of Fashion and Art Since the 1960s*. Artikkele näyttelyjulkaisussa: *Art and Fashion Between skin and Clothing*. (toim. Brüderlin

ja Lütgens 2011) Bielefeld: Kerber Verlag. (Artikkeli on julkaistu ensimmäisen kerran *Mode & Kunst 1960-1990 –näyttelyjulkaisussa*. *Paleis voor Schone Kunsten*, Brussels, Musée d'Art Contemporain de Montreal 1995.) S. 115-121.

**Mcquaid, Matilda** 2011. *Introduction*. Johdantoartikkeli teoksessa *Color Moves: Art and Fashion by Sonia Delaunay*. (toim. Mcquaid ja Brown) New York: Cooper-Hewitt, National Design Museum Smithsonian Institute. S.10-21.

**Meier, Raymond** 1999. *Commercial Production and the Guest Art Series*. Artikkeliteoksessa: *Issey Miyake Making Things*. (toim. Sato ja Meier) Zurich ; Berlin ; New York : Scalo. S.52-53.

**Steele, Valerie** 2012. *Fashion*. Artikkeliteoksessa: *Fashion and Art*. (toim. Geczy ja Karaminas) London; New York: Berg. S. 13-28.

**Timmer, Petra** 2011. *Sonia Delaunay, Fashion and Fabric Designer*. Artikkeliteoksessa: *Color Moves: Art and Fashion by Sonia Delaunay*. (toim. Mcquaid ja Brown) New York: Cooper-Hewitt, National Design Museum Smithsonian Institute. S. 22-103.

**Weinstein, Jeff** 2010. *Is Clothin Art?* Artikkeliteoksessa: *Fashion Statements on Style, Appearance and Reality* (toim. Scapp ja Seitz) New York: Palgrave Macmillan S.69-72.

## Internetlähteet:

**Amos Andersonin taidemuseon** kotisivujen esittely 17.8.–12.11.2012 pidetystä *Boutique – Where Art Meets Fashion* –näyttelystä :

<http://www.amosanderson.fi/#page=e132&lang=fi>

Päivitys ei tiedossa. Luettu 3.6.2013.

**Designmuseon** kotisivujen esittely 1.2.-5.5.2013 pidetystä *FIBER FUTURES Japanin tekstiilitaide tänään* –näyttelystä:

<http://www.designmuseum.fi/nayttely/fiber-futures/>

Päivitetty 2013. Luettu 1.7.2013.

**Berry, Francis:** 2006. *Difference between Modern Art and Postmodern Art Postmodern Culture*. Gauntlet Publishing. Viitattu wikipediassa sivulla

[http://fi.wikipedia.org/wiki/Postmoderni\\_taide](http://fi.wikipedia.org/wiki/Postmoderni_taide)

tekstissä joka käsittelee postmodernia taidetta ja designia.

Päivitetty 27.02.2011. Luettu 3.6.2013.

**Hermitage Museum**in kokoelmat, Matisse – La Dance.

[http://www.heritagemuseum.org/html\\_En/03/hm3\\_3\\_1\\_8d.html](http://www.heritagemuseum.org/html_En/03/hm3_3_1_8d.html)

Päivitetty 2011. Luettu 15. 5.2013.

**Issey Miyaken** kotisivut

[http://www.isseymiyake.com/en/brands/132\\_5.html](http://www.isseymiyake.com/en/brands/132_5.html)

Päivitetty 2013. Luettu 3.6.2013.

**Issey Miyaken** kotisivut

<http://mds.isseymiyake.com/mds/en/collection/>

Päivitetty 2012. Luettu 24.5.2013.

**Issey Miyaken** kotisivujen esittely Pleats Please -uutuuksista

[http://www.isseymiyake.com/en/news/brands/pleats\\_please\\_issey\\_miyake/pleat](http://www.isseymiyake.com/en/news/brands/pleats_please_issey_miyake/pleat)

[s please issey miyake terry johnson starts from 16th.html](#)

Päivitetty 13.5.2013. Luettu 3.6.2013.

**Karvonen, Erkki** 2002. *Johdatus viestintätieteisiin -Versio 1.3*. Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos.

<http://viesverk.uta.fi/johdviest/tutkhistoria/lisalukemisto.html>

Päivitetty 2005. Luettu 2.5.2013.

**Koskennurmi-Sivonen, Ritva** (kirjoitus- tai julkaisuvuotta ei tiedossa) *Kuva-analyysi (visuaalisen kulttuurin analyysi)*.

<http://www.helsinki.fi/~rkosken/kuva-analyysi.pdf>

Päivitys ei tiedossa. Luettu 16.05.2013.

**Musée d'Orsayn** kokoelmat, Ingres – La Source

[http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire\\_id/la-source-](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/la-source-461.html?tx_commentaire_pi1[pidLi]=509&tx_commentaire_pi1[from]=841&cHash=496126e951)

[461.html?tx\\_commentaire\\_pi1\[pidLi\]=509&tx\\_commentaire\\_pi1\[from\]=841&cHash=496126e951](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/la-source-461.html?tx_commentaire_pi1[pidLi]=509&tx_commentaire_pi1[from]=841&cHash=496126e951)

Päivitetty 2006. Luettu 14.5.2013.

**Museum of Modern Art (MoMA)** näyttelyblogi *Inventing Abstraction, 1910-1925* –näyttelystä (Sonia Delaunay – Autoiluasut)

<http://inventingabstraction.tumblr.com/>

Päivitetty 9.4.2013. Luettu 20.5.2013.

**Pentti, Mila** 2010. *Japanilaisen muodin taustat ja nykypäivä pähkinänkuoressa*.

<http://www.suomi-japani.net/26>

Päivitetty 2013. Luettu 1.10.2011. (Päivitys ei ole vaikuttanut tämän tutkielman viitteisiin.)

**Pienimäki, Mari** (toim.) kuvanlukutaitoa käsittelevä viestintätieteiden yliopistoverkoston oppimateriaali

<http://viesverk.uta.fi/kuvanluku/index.php>

Päivitys ei tiedossa. Luettu 2.5.2013.

**Pienimäki, Mari** (toim.) pohdintatehtävä kuvanlukutaitoa käsittelevässä viestintätieteiden yliopistoverkon oppimateriaalissa

[http://viesverk.uta.fi/kuvanluku/index.php?s=4&b=4\\_pohd](http://viesverk.uta.fi/kuvanluku/index.php?s=4&b=4_pohd)

Päivitys ei tiedossa. Luettu 2.5.2013

**Victoria and Albert Museum**in kotisivujen esittely 24.9.2011 -15.1.2012 pidetystä *Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990* -näyttelystä:

<http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/postmodernism/about-the-exhibition/>

Päivitetty 2013. Luettu 3.6.2013.

**Wikipedia** Issey Miyakesta

[http://en.wikipedia.org/wiki/Issey\\_Miyake](http://en.wikipedia.org/wiki/Issey_Miyake)

Päivitetty 21.6.2013. Luettu 1.10.2011. (Päivitys ei ole vaikuttanut tämän tutkielman viitteisiin.)

**Wikipedia** Sonia Delaunaysta:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Sonia\\_Delaunay#baron95](http://en.wikipedia.org/wiki/Sonia_Delaunay#baron95)

Päivitetty 23.6.2013. Luettu 8.7.2013.

**Wikipedia** tekstiilitaiteesta:

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Tekstiilitaide>

Päivitetty 18.4.2013. Luettu 1.7.2013.

## **Kuvalähteet:**

**Kuva 1.** Väriympyrä-käsitekartta, tutkimuksen esioletus. Tekijä Kati Hokkanen 2011.

**Kuva 2.** Piet Mondrian (1872-1944) *Composition avec bleu, rouge, jeune et noir*. 1922, oil on canvas, 79,6 x 49,8 cm. © Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International, Virginia, USA.

Teoksessa: Savignon Jérôme ja Blistène Bernard (toim.) 2010. Yves Saint Laurent (Näyttelyjulkaisu Petit Palais/Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris:ssa Pariisissa 11.3.2010 – 29.8.2010 pidetystä samannimisestä näyttelystä.) New York: Abrams. S.309.

**Kuva 3.** Nick Cave *Soundsuit* ©

Kuva osoitteessa: <http://www.boumbang.com/nick-cave/>

Päivitetty 16.4.2012. Luettu 2.5.2013.

**Kuva 4.** Boy's *haori* with lining showing Tripartite flags and Mount Fuji. Japan, early 1940s. *Haori*: cotton *kasuri*; lining: printed cotton 27,5 x 37 in. Collection Okunishi Michiko and Makoto, Osaka.

Teoksessa: Atkins, Jacqueline M. (toim.) 2005. *Wearing Propaganda. Textiles on the Home Front in Japan, Britain, and the United States, 1931 – 1945*. (Näyttelyjulkaisu Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture:ssa New Yorkissa 18.11.2005 – 5.2.2006 pidetystä samannimisestä näyttelystä) New Haven; London: Yale University Press. S.333.

**Kuva 5.** Christophe Coppens, *Deer Cape, Dream Your Dream* collection, Winter 2005. Kuva © Marc Tops.

Teoksessa: Brüderlin, Markus ja Lütgens Annelie (toim.) 2011. *Art and Fashion Between Skin and Clothing*. (Näyttelyjulkaisu Kunstmuseum Wolfsburgissa 5.3.2011 – 7.8.2011 pidetystä samannimisestä näyttelystä.) Bielefeld: Kerber Verlag. S.32.

**Kuva 6.** George Hoyningen-Huene, *models wearing swimwear*. Gelatin silver print. USA, 1930. © 2003 by the Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum.

Teoksessa: Lussier, Suzanne 2003. *Art Deco Fashion*. Boston; New York; London: Bulfinch Press. S.83.

**Kuva 7.** Roy Lichtenstein *Go for Baroque*. 1979.

Kuva osoitteessa: <http://artistquoteoftheday.wordpress.com/category/roy-lichtenstein/> Kuvaaja ei tiedossa.

Päivitetty 19.6.2009. Luettu 2.6.2013.

**Kuva 8.** Joana Vasconcelos *Marilyn*. 2012. (Näyttely Versailles:ssa 19.6.2012 – 30.9.2012.)

Kuva osoitteessa: <http://www.jeanclaudelafarge.fr/chateau-versailles-joana-vasconcelos.html> Kuvaaja ei tiedossa.

Päivitys ei tiedossa. Luettu 2.6.2013.

**Kuva 9.** Sonia Delaunay – *Gloria Swanson –takki*. Gloria Swansonille tehty takki. Ranska, 1923-24. Wool embroidery on cotton canvas. Private collection.

Teoksessa: McQuaid, Matilda; Brown Susan (toim.) 2011. *Color Moves: Art and Fashion by Sonia Delaunay*. (Näyttelyjulkaisu Cooper-Hewitt, National Design Museumissa New Yorkissa pidetystä samannimisestä näyttelystä.) New York: Cooper-Hewitt, National Design Museum Smithsonian Institute. S.38-39.

**Kuva 10.** Sonia Delaunay – *Robe Simultanée*. 1913.

Kuva osoitteessa: [http://gayleclmans.com/2012/10/21/new-required-images-for-midterm/soniadelaunay\\_simultaneousdressdesigns\\_1913\\_2/](http://gayleclmans.com/2012/10/21/new-required-images-for-midterm/soniadelaunay_simultaneousdressdesigns_1913_2/) Kuvaaja ei tiedossa.

Päivitetty 21.10.2012. Luettu 14.3.2013.



**Kuva 11.** Sonia Delaunay – *Autoiluasut*.

Two models wearing Sonia Delaunay fashions with Citroën B12 decorated by the artist, 1925. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Teoksessa: McQuaid, Matilda; Brown Susan (toim.) 2011. *Color Moves: Art and Fashion by Sonia Delaunay*. (Näyttelyjulkaisu Cooper-Hewitt, National Design Museumissa New Yorkissa pidetystä samannimisestä näyttelystä.) New York: Cooper-Hewitt, National Design Museum Smithsonian Institute. S.19.

**Kuva 12.** Yves Saint Laurent – *Tom Wesselmann –iltapuku*.

Full-Lenght Evening Gown (Tribute to T. Wesselmann).

Teoksessa: Cipriano, Jon 2008. Yves Saint Laurent, *Style Style Style*. (Yhteistyöjulkaisu Yves Saint Laurentin retrospektiiviseen näyttelyyn, jonka tuottajina ovat olleet Montreal Museum of Fine Arts ja Fine Arts Museum of San Francisco yhdessä Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurentin kanssa.) New York: Abrams. S.173.

**Kuva 13.** Henry Matisse – *La Dance*.

Kuva osoitteessa:

[http://www.hermitagemuseum.org/html/En/03/hm3\\_3\\_1\\_8d.html](http://www.hermitagemuseum.org/html/En/03/hm3_3_1_8d.html) Hermitage

Museumin kokoelmat.

Päivitetty 2011. Luettu 2.5.2013.

**Kuva 14.** Yves Saint Laurent – *Neulottu häähäpuku*

Knitted wool wedding dress, Fall-Winter 1965 haute couture collection, French Elle, September 2, 1965. Photograph by Fouli Elia.

Teoksessa: Savignon Jérôme ja Blistène Bernard (toim.) 2010. *Yves Saint Laurent* (Näyttelyjulkaisu Petit Palais/Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris:ssa Pariisissa 11.3.2010 – 29.8.2010 pidetystä samannimisestä näyttelystä.) New York: Abrams. S.250.

**Kuva 15.** Yves Saint Laurent – *Georges Braque –häähäpuku*.

Kuva osoitteessa: <http://pleasurephoto.files.wordpress.com/2013/01/photo-jean-marie-pc3a9rier-paris1998-carla-bruni-ysl.jpg>

Kuvaaja: Jean-Marie Périer

Päivitetty 28.01.2013. Luettu 2.3.2013

Samasta kuva-aiheesta eri otos (kuvan henkilöillä erilaiset ilmeet):

Yves Saint Laurent and Carla Bruni in a wedding dress, tribute to Georges Braque, Spring-Summer 1988 haute couture collection, 5 avenue Marceau. Photograph by Jean-Marie Périer 1998.

Teoksessa: Savignon Jérôme ja Blistène Bernard (toim.) 2010. *Yves Saint Laurent* (Näyttelyjulkaisu Petit Palais/Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris:ssa Pariisissa 11.3.2010 – 29.8.2010 pidetystä samannimisestä näyttelystä.) New York: Abrams. S.326-327.

**Kuva 16.** Issey Miyake – *Pleats Please*.

Dress Autumn/winter 1996/97 Issey Miyake "Guest Artist" series No 1: Yasumasa Morimura for "Pleats Please". Screenprinted and pleated polyester. Collection: National Gallery of Australia, 1998.20, gift of Issey Miyake and Yasumasa Morimura 1997. Photo: National Gallery of Australia.

Teoksessa: Mitchell Louise (toim.) 2005. *The Cutting Edge, Fashion from Japan*. Sydney: Powerhouse Publishing. S.70.

**Kuva 17.** Issey Miyake – 132 5. *ISSEY MIYAKE*.

ja

**Kuva 18.** Issey Miyake – 132 5. *ISSEY MIYAKE* – asun ylä- ja alaosa taiteltuina.

Issey Miyake "132 5" collection, 2010. Polyester dress pressed with metal foil, folded into polygons. Photographs by Hiroshi Iwasaki/Stash.

Teoksessa: Ince, Catherine ja Nii, Rie (toim.) 2011. *Future beauty: 30 years of japanese fashion*. (Näyttelyjulkaisu Barbican Art Galleryssa Lontoossa 15.10.2010 – 6.2.2011 pidetystä samannimisestä näyttelystä.) London; New York: Merrell. S.158-159.

**Kuva 19.** Issey Miyake – *Starburst*

Kuvaaja Irving Penn 1998.

Teoksessa: Holborn, Mark (toim.) 1999. *Irving Penn regards the work of Issey Miyake, photographs 1975-1998*. Boston; New York; London: A Bulfinch Press Book Little, Brown and Company. (Teoksessa ei sivunumeroita, kuva vuoden 1998 kohdalla.)

**Kuva 20.** Väriympyrä-käsitekartta, tutkimuksen loppupäätelmä. Tekijä Kati Hokkanen 2013.